

# ”SONS ORIGINELS”

## PREHISTOIRE DE LA MUSIQUE

ACTES DU COLLOQUE DE MUSICOLOGIE

11-12-13 Décembre 1992



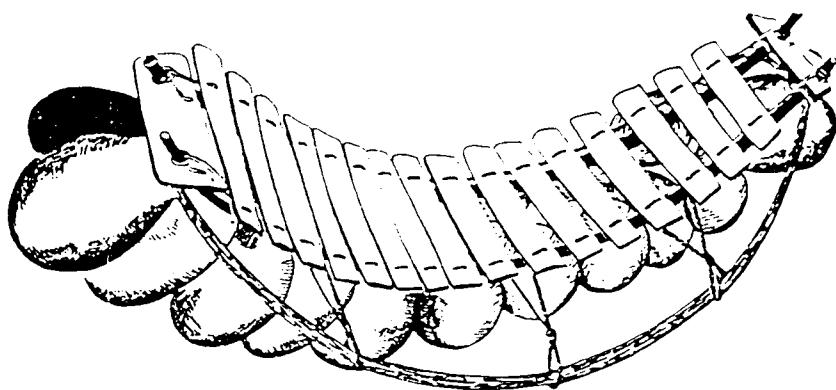
**ERAUL 61**

Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, n° 61  
Liège, 1994

# «SONS ORIGINELS»

*Préhistoire de la musique*

*LIEGE*  
11-12-13 décembre 1992



Édité par Marcel OTTE

Université de Liège

E.R.A.U.L. 61  
1994

Avec la collaboration de :  
Commissariat Général aux Relations Internationales  
Le Fonds National de la Recherche Scientifique  
L'Université de Liège

Édité par  
Marcel OTTE  
Université de Liège  
Service de Préhistoire  
Place du XX Août, 7, bât. A1  
B-4000 Liège  
Belgique

Dépôt légal D/1993/0480/43  
Tout droit de reproduction réservé

## SOMMAIRE

Philippe VENDRIX	
Archéo-musicologie ou musico-archéologie	7
Michel DAUVOIS	
Les témoins sonores paléolithiques extérieurs et souterrains	11
Dorota POPLAWSKA	
Globular whistles from Nemrik	39
Stéphanie VANDEVYVER	
Les trompes en céramique du chalcolithique	43
Edouard BARSEGHIAN	
L'écho de bronze de la musique ancienne arménienne au musée du Louvre	61
Danica STASSIKOVA-STUKOVSKA	
Nichtmetallene idiophone in der Urzeit und im Frühmittelalter in Mitteleuropa	67
Alexander HÄUSLER	
Zu den Musikarchäologischen Zeugnissen der Skythen	77
Werner BACHMANN	
Die Skytisch-Sarmatische Harfe aus Olbia Vorbericht zur rekonstruktion eines unveröffentlichten, im kriege verschollenen musikinstruments	111
Raymond MEYLAN	
Permanence de la flûte oblique autour de la Méditerranée	135

Ioana UNGUREANU	
L'Histoire du Cymbalum (Tympanon)	153
Tadeusz MALINOWSKI	
Quelques idiophones en métal (grelots et clochettes) du haut Moyen-Age polonais	183
Vera RADJA	
Decoy whistles from Medieval urals settlements	201
Catherine HOMO-LECHNER	
Cors et trompettes en céramique : objets domestiques, instruments de pèlerin, <i>ex-votos</i>	207
Jean-Loïc LE QUELLEC	
La Musique dans l'art rupestre saharien	219
Rémy KISHILO w'ITUNGA	
Essai sur des éléments d'"Archéologie musicale" en Afrique Centrale (cas de l'ethnie Lega du Zaïre)	243
Rémy KISHILO w'ITUNGA	
Terminologie musicale et instruments de musique chez les Balega	259
Ann BUCKLEY	
Music and humanisation as long-term process	275
Henri POUSSEUR	
La formation d'une conscience des "hauteurs" et de leur organisation systématique	287
Ellen HICKMANN	
"Projekt Europa" - eine Skizze	299
Marce OTTE	
Conclusions	303

Que le domaine de Wégimont placé sous les emblèmes de l'Université de Liège soit pour quelques jours le repaire des musicologues doublés d'archéologues n'a rien de surprenant. C'est dans ce même lieu que, au milieu des années 1950<sup>1</sup>, Paul Collaer et Suzanne Clercx organisèrent plusieurs colloques d'ethnomusicologie. Mais il est loin le temps où André Schaeffner<sup>2</sup> transmettait son admiration face à un Curt Sachs qui, découvrant le chant de briolage berrichon et le comparant aux peintures rupestres de la préhistoire, intitula son étude : "Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe". A peine cette anecdote rapportée, Schaeffner se tourna vers une histoire critique - certes abrégée - de l'ethnomusicologie.

En 1992, il serait trop hardi d'entreprendre en quelques pages l'histoire d'une discipline de l'ethnomusicologie : l'archéologie musicale. A l'instar de Schaeffner, je voudrais un peu jouer sur le mot. L'allemand parle de *Musikarchäologie*, le français d'archéologie musicale, comme si la langue devait revivre le long processus de formation du verbo adéquat et idéal, celui qui était parti de l'ethnologie musicale pour aboutir à l'ethnomusicologie. Cependant, dans le cas de l'archéologie musicale, la situation semble plus complexe : parlera-t-on de musico-archéologie ou d'archéo-musicologie ? Autrement dit, entreprendra-t-on une musicologie de l'*archeos* ou une archéologie de la musique ? Les deux solutions reflètent à mes yeux l'ambiguïté dans laquelle se situe cette discipline dont la place n'est pas à justifier, mais dont les modalités épistémologiques méritent d'être repensées, réinterrogées.

Il n'entre ni dans mes intentions, et encore moins dans mes compétences d'opérer cette nouvelle et nécessaire interrogation sur l'archéologie musicale. Peut-être est-ce cette double position qui me pousse dans des retranchements polémiques. Ou alors, à la manière des pamphlétaires français de l'Ancien Régime, me suis-je trop facilement abandonné à une querelle qui n'est pas sans rappeler les enjeux impliqués dans la très célèbre querelle des Anciens et des Modernes ?

Si je reviens à cette dichotomie musicologie de l'*archeos* / archéologie de la musique, je touche au cœur d'un débat qu'il reviendra aux spécialistes d'étoffer de preuves pragmatiques. Au risque de paraître d'un autre âge, je poserai d'abord la question fondamentale : où est la musique dans sa préhistoire ? Cette question a été évincée par beaucoup de participants à ce colloque, ou alors, elle n'a fait l'objet que de reports comparatistes qui satisfont peu nos exigences esthétiques. Or l'on sait depuis les écrits retentissants et instructifs d'un Carl Dalhaus<sup>3</sup> ou d'un Joseph Kerman<sup>4</sup>, que le jugement de

---

<sup>1</sup> Il y eut deux colloques : le premier en 1954, le second en 1956.

<sup>2</sup> André Schaeffner, "Ethnologie musicale ou musicologie comparée ?" *Les colloques de Wégimont. Cercle International d'Etudes Ethno-Musicologiques*, Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 18-32.

<sup>3</sup> Carl Dalhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Cologne, Hans Gerig, 1967.

goût doit avoir droit de cité dans toute discussion sur le musical. Il est temps, plus que temps même, de tourner la page du néo-positivisme musicologique peu fertile, de ce néo-positivisme qui néglige notre position d'historien du XXe siècle. Ou alors, au risque d'accentuer le fossé cher à Gadamer<sup>5</sup> entre l'objet et le sujet pensant que nous sommes ; entre l'objet et notre tradition d'historien.

Le préhistorien de la musique se trouve bel et bien dans la position inconfortable de l'historien de la musique grecque du XVIe siècle. Nous possédons certes des objets - des instruments - relevant parfois d'une multifonctionnalité. Mais l'instrument n'est pas la musique. Certains se souviendront d'André Souris qui tout aussi brutalement avait lancé : un instrumentiste ne fait pas ce qu'il peut, mais ce qu'il veut.

Tout est possible, et rien n'est certain. Nulle trace n'autorise quelque conclusion ou digression que ce soit sur la pratique musicale, si ce n'est celle relevant d'une description purement contextuelle. Pourrait-on faire une histoire de la musique du XIXe siècle avec seulement les pianos conservés et les peintures réalistes ?

On pourrait m'objecter que la mise au jour de documents - instruments, iconographie, traces sur le terrain, etc. - peuvent sans conteste éclairer certaines habitudes et être révélatrices des origines de la musique<sup>6</sup>. Là aussi, la préhistoire ne peut dissimuler sa vision utopiste. Une porte s'est néanmoins entrouverte ces dernières années avec le développement des sciences cognitives de la musique. Cependant demeure cet implacable danger d'une approche comparatiste qui négligerait des paramètres fondamentaux tels les structures physiologiques, pour ne fonctionner que par approximations. Levi-Strauss n'a-t-il pas fait sourire avec son analyse du *Boléro* ?

Toutes ces critiques sont dirigées vers l'absence de concentration sur la problématique qu'aurait directement voulu soulever ce colloque. La plupart des textes d'archéologie musicale ont résolument délimité leur champ d'investigation dans la période protohistorique ou la période historique. Si la question du jugement de valeur se pose encore, même pour la musique de la Grèce antique, il est toutefois rassurant de constater l'afflux de documentation permet de dresser un tableau plus complet de la musique dans les sociétés de l'âge du fer ou de l'âge du bronze.

Ici, l'archéologie musicale peut exploiter avec profit les techniques anthropologiques et contribuer incontestablement à une histoire culturelle des sociétés les plus anciennes d'Europe et d'ailleurs. Il n'empêche qu'il faille rester vigilant, au risque de tomber dans le travers purement documentaire.

Ce tableau peu flatteur mais plein d'espoir et confiance de l'archéologie musicale m'amène à effectuer un choix entre les deux termes que je proposai au début. A l'archéo-

---

<sup>4</sup> Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

<sup>5</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992.

<sup>6</sup> Voir notamment le numéro d'*Acta musicologica* de 1985 consacré à une session d'archéologie musicale.

musicologie, il semble que nous devrions substituer le nom de musico-archéologie. Car le regard que l'on porte sur les sons originels relève peu de l'entendre. Je concéderai à Jean-Jacques Rousseau d'avoir pressenti l'intérêt d'une étude des temps originels pour en discerner les structures soico-culturelles. Je ne m'accorderai jamais avec lui d'avoir idéalisé, maintenant que le concret nous invite, une pratique musicale ... ou alors, continuons nos rêveries.

**Philippe Vendrix**  
Chargé de recherches au FNRS / Université de Liège  
Chercheur au CESR / Université de Tours

# LES TEMOINS SONORES PALÉOLITHIQUES EXTERIEUR & SOUTERRAIN

Michel DAUVOIS\*

## INTRODUCTION

La reconnaissance de la question sonore au paléolithique est nécessairement passée par la comparaison entre objets archéologiques et instruments connus, l'ethnomusicologie jouant ici un rôle certain. SEEWALD donnera l'inventaire initial exhaustif des instruments de musique préhistoriques en 1934, ABSOLON étudiera comparativement le premier une série d'objets de l'Aurignacien et du Magdalénien de Moravie sous l'angle sonore en 1937. Au fur et à mesure que l'environnement sonore naturel, animal ou anthropique, a été analysé acoustiquement, le classement des sons a pu se faire. Ainsi les images de mesures de référence sont autant de signatures acoustiques entrant dans une typologie définissant tel ou tel timbre, tel ou tel instrument. Quand un instrument paléolithique peut encore produire directement du son, sa signature acoustique confirmera le diagnostic de reconnaissance au sein de la typologie connue. Dans le domaine de la recherche des qualités sonores d'un lieu, l'application au monde souterrain des grottes ornées d'un protocole d'étude acoustique dûment établi, met en évidence les particularités sonores locales avec précision.

Souvent l'objet paléolithique est incomplet ou trop fragile pour être joué tel quel, il convient alors d'en exécuter une réplique conforme permettant l'exploration sonore et la mesure acoustique. Si ces pratiques accréditent une certaine pénétration du champ sonore paléolithique, en aucun cas elles ne prétendent restituer la moindre musique préhistorique. Il apparaît que de pouvoir circonscrire les espaces sonores en grotte, d'établir la tessiture d'un instrument, de tester les multiples potentialités de ce dernier, de reconnaître les possibilités mélodiques est déjà une appréciable pénétration du monde lointain paléolithique alors que les combinaisons, les facteurs cycliques, les durées, les façons de jouer ne pouvaient pas nous être transmises.

## L'ENVIRONNEMENT SONORE NATUREL : CADRE DE L'HOMME PREHISTORIQUE

L'homme préhistorique évolue depuis son origine au giron d'une nature où se renouvellent sans trêve des infinités de sons naturels pourtant bien reconnaissables : explosion du tonnerre, crépitement de la pluie, stridulence des insectes, grondement des cascades, grognements des ours et hennissement des chevaux, éclatement végétal libérant des volées de graines au soleil d'été, rugissement des fauves, grand silence ouaté des enneigements hivernaux ou chants d'oiseaux variant à l'infini, les uns comme les autres se distinguant pourtant toujours du fond sonore. Tout ce qui est domaine de l'émotion chez l'animal est perceptible à l'homme : alerte, menace, intimidation, colère, manifestations spécifiques aux périodes de reproduction. Les signaux propres à tel animal peuvent être habilement utilisés par l'homme par imitation pour l'approche du gibier, mais dans le même temps il a son propre système acoustique, son *empreinte sonore*, pour l'émergence de son groupe, le son participe de son évolution.

Certains signaux sonores destinés à la communication à longue distance au sein d'une nature accidentée sont communs à l'animal et à l'homme, ainsi l'usage du sifflet bilabial ou instrumental produit des fréquences très élevées situées dans la zone la plus sensible de l'oreille et s'il s'agit d'un son d'alarme il est acoustiquement comparable à celui de la marmotte. D'autres formes de communications dans ce domaine des fréquences élevées lié au relief montagneux ont donné les langages sifflés.

---

\* Institut de Paléontologie Humaine, C.N.R.S. UA 184, 1 rue René Panhard, 75013 Paris

Dans le monde animal l'enchaînement sonore des signaux vocaux ne se fait pas de façon aléatoire mais suivant des constructions mélodiques parfois très élaborées chez les oiseaux entre autres, suivant des mélodies continues chez les canidés (loup). S'il y entre une certaine proportion d'imitations (avec transposition, à la quinte par exemple) on voit se détacher des motifs propres à l'individu au sein d'ensembles répétitifs. Par de patientes recherches acoustiques le compositeur François-Bernard MÂCHE a montré que bien des mélodies d'oiseaux l'emportent en imprévisibilité inventive sur bien des musiques dites primitives et que la liberté d'invention individuelle caractérise nombre d'espèces. Dans une telle nature l'enserrant de toute part l'homme paléolithique pouvait-il restreindre ses propres signaux à la seule communication entre individus ou bien plutôt sera-t'il d'emblée *homo musicalis*, encore que la plupart des traces tangibles de son expression musicale soient cantonnées aux trente derniers millénaires, et même si l'on peut remonter à pratiquement une centaine, ces traces ne sont que la conséquence d'un long cheminement antérieur où très probablement, l'expression mélodique progresse de pair avec l'évolution du langage.

## CADRE CHRONOLOGIQUE

Si le nombre des instruments propres à produire du son est si restreint dans les gisements paléolithiques c'est que seuls les objets d'origine osseuse nous sont parvenus, nous ne connaîtrons jamais ceux en matière périssable comme par exemple les cors en corne d'aurochs ou de bison. De ce point de vue notre appréhension du monde instrumental paléolithique est nécessairement restreint. Le cadre chronologique n'englobe pas seulement tout le Paléolithique supérieur mais une bonne partie du Paléolithique moyen et donc deux humanités : Néandertal et Cro-Magnon, à peu près la durée de la dernière glaciation de Würm jusqu'à la disparition du renne avec la déglaciation, aux environs de 9 500 ans avant J.-C.

## ANALYSES ACOUSTIQUES

Pour étudier acoustiquement les signaux sonores enregistrés on a recours à l'analyse fréquentielle (transformée de Fourier de la portion la plus riche du signal sonore), l'échelle des fréquences du spectre montre finement et intégralement le signal analysé (fig. 1 A, B1, C1, fig. 2 A1, A2, fig. 3 d1, d2), ainsi qu'à l'analyse spectrographique des composants du son dans le temps réalisée au sonagraph. Ce spectrogramme temporel ou sonagramme donne le plan mélodique, l'axe des abscisses représente le temps, celui des ordonnées la fréquence. Les composantes du son apparaissent sous forme de traits horizontaux dont l'intensité et la longueur sont représentatifs à chaque instant de la dynamique sonore. La voix, les instruments à vents ont des *partiels harmoniques* c'est à dire que les fréquences respectives sont des multiples entiers de la composante la plus grave : le fondamental, ces partiels harmoniques se manifestent sous forme de lignes régulièrement espacées (fig. 1 B2, C2). Au contraire un son percussif est composé de *partiels inharmoniques* qui sont toujours très intenses au moment de l'attaque.

L'étude de la résonance d'une galerie de grotte a consisté à représenter ce qu'un homme entend de sa propre voix suivant l'endroit où il se trouve en enregistrant la réponse acoustique du lieu à un signal diffusé de type large bande, 50-300 Hz ou 25-200 Hz généré par ordinateur. Comme le spectre d'émission est plat, le spectre du signal reçu caractérise *exactement* la réponse acoustique du lieu considéré. Ce spectre est obtenu par transformée de Fourier (fig. 1 A). L'ensemble de ses informations (codage sur 2048 niveaux de 500 amplitudes) constitue la base essentielle de ce type d'étude acoustique.

D'autre part l'analyse acoustique d'un message sonore met parfaitement en évidence que c'est la forme acoustique - l'intonation - qui est porteuse du message. Cela se constate notamment dans la communication avec certains animaux qui comprennent parfaitement la même invite, la même défense, le même commandement, quelle que soit la langue employée. De même si les canidés sont très sensibles aux hautes fréquences non perçues par l'homme, il est d'usage, dans l'entente liant la meute au veneur que ce dernier obtienne une soumission complète pour le courre, par une modulation vocale située un peu au-dessus du sol1 (aux environs de 100 Hz).

## INVENTAIRE DES TEMOINS SONORES

a) *en plein air* :

- phalange de renne sifflante
- ocarina en coquille d'escargot
- flûte en os d'oiseau
- rhombe
- racleur
- percussion : ostéophone, lithophone donnant plus tard, au Néolithique ancien du Vietnam ou bacsonien, de très remarquables instruments

b) *en grotte* :

- la grotte ornée comme espace sonore et la liaison qui peut exister entre résonance et figures paléolithiques
- bris rituel des culots stalagmitiques
- lithophones naturels sur stalactites : draperies et fistuleuses
- dessin sur paroi (mais aussi gravure sur plaquette) évoquant l'expression vocale.

## LES PHALANGES DE RENNE SIFFLANTES

En 1860 Edouard LARTET découvre dans la grotte d'Aurignac (Haute-Garonne) - gisement éponyme de l'Aurignacien - la première phalange de renne percée (fig. 2 C). La découverte qu'il fit alors - il pouvait tirer de cet objet un son strident analogue aux sifflets métalliques, de même hauteur, de même timbre qu'à l'origine - lui parut si remarquable qu'il attendit d'en trouver une seconde dans la grotte des Eyzies ou grotte Richard, puis une troisième dans l'abri de Laugerie-Basse (Les Eyzies-de-Tayac, Dordogne), pour publier l'évènement quatre ans plus tard.

Chez les cervidés comme les ovidés, les premières et secondes phalanges sont creuses naturellement. En Janvier 1907, lors d'une réunion de la Société Préhistorique Française, Louis GIRAUX montre qu'il existe des trous irréguliers, des enfoncements osseux dus aux morsures animales, des trous parfaitement circulaires comme celui de la phalange de renne de l'abri de Laugerie-Haute (fig. 2 B), qu'enfin un poli d'usage affecte des zones très précises comme le bord du trou de cette phalange. Le Dr Henri MARTIN, présent à cette séance, s'il confirme bien le poli d'usage de cette pièce, nie son usage comme sifflet. Le Dr Henri MARTIN va consacrer en 1910 un gros ouvrage à la distinction entre les traces d'origine animale (traumatismes *ante mortem* et *post mortem*), et celles d'origine humaine (décarénisation, désarticulation) à la surface des nombreux témoins osseux qu'il a recueillis à la Quina (Les Gardes, Charente), station éponyme du Moustérien type Quina ou Charentien, ayant donné par la suite les restes de 27 *homo sapiens neanderthalensis*. Il étudie en particulier les morsures, les perforations des phalanges de renne, mais persiste dans sa négation de toute intervention de l'homme pour la régularisation du trou et l'utilisation comme sifflet. Sa conviction, niant l'évidence, et en dehors de toute connaissance acoustique ou musicale, confortera un doute qui a parfois duré jusqu'à il y a peu, en raison de son autorité d'anatomiste, légitime par ailleurs. Les découvertes se multipliaient en France comme en d'autres gisements d'Europe. De nos jours les méthodes de fouille s'étant affinées et la masse de sédiments explorés diminuant corrélativement, ces phalanges percées sont plus rarement découvertes bien que dans des niveaux très divers : Moustériens de Combe Grenal (Dômmes, Dordogne), Périgordien V à burins de Noailles de l'Abri Pataud aux Eyzies, Magdalénien moyen de la grotte de Canecaude (Villardonnel, Aude). Les phalanges sifflantes de Combe Grenal proviennent de différents niveaux et donc de types différents de Moustérien : type Ferrassie, type Quina et Moustérien typique. Cela montre la continuité de cet objet au Paléolithique moyen - d'autres gisements l'indiquent également, en Allemagne par exemple - comme au Paléolithique supérieur.

On peut se demander, alors qu'il est si facile de siffler entre ses doigts, pourquoi l'homme préhistorique a utilisé des phalanges de renne dont il est patent qu'elles ont été, le plus souvent, mordues par un animal. Au regard des dizaines de milliers d'os et phalanges de renne portant des traces de boucherie c'est en nombre infime que certaines phalanges sont percées, en revanche la quasi

totalité de ces dernières portent des traces certaines de morsures animales. : enfoncement de la paroi osseuse, rayures ou gouttières provoquées par les cuspides dentaires. Les traces de glissement des dents ne se peuvent confondre avec celles de l'outil de silex utilisé lors de la décarénisation ou de la régularisation du bord du trou : les premières ont des bords mousses, par attrition, les secondes des bords vifs, au profil généralement en V.

On a parfaitement observé dans la nature qu'une des tactiques les plus efficaces lors de la phase finale de la chasse à courre pratiquée par les canidés, les loups en particulier, en groupe ou isolés, à la poursuite d'une harde de cervidés ou d'un animal solitaire, est de courir à la même hauteur que la proie, de lui mordre les pattes, le flanc, et, forçant l'allure, de le heurter violemment de l'épaule aux pattes antérieures pour la faire trébucher et la mettre à mort, en évitant les ruades mortelles : les sabots des cervidés étant particulièrement coupants. Les enfoncements de la table osseuse montrent que le serrement des mâchoires n'a pas entraîné l'éclatement total de l'os. Il a donc fallu que la patte de renne soit saisie dans la zone des prémolaires, en effet, même gueule fermée, les précamassières supérieures comme inférieures, non seulement ne se rencontrent pas, mais sont placées en quinconce de façon à retenir fermement, derrière la barre des canines, sans sectionner. Les traces laissées par ces dents, avec leur décalage, sont parfaitement observables sur les phalanges percées (fig. 1 C3). On rencontre toutes les morphologies intermédiaires entre simple enfoncement de la table osseuse et perforation. Le loup, comme bien des carnivores, ne dédaigne pas, à l'occasion, les bêtes tuées par d'autres. Certains canidés, tels le coyote dont la taille ne permet pas la chasse à courre des cervidés, consomment volontiers leurs charognes. Tous les canidés ayant une architecture dentaire commune, il n'est pas étonnant que les traces laissées sur les os soient de même type, y compris en ce qui concerne les phalanges.

L'examen attentif des phalanges de renne sifflantes montre que Néandertal comme Cro-Magnon ont transformé quelques unes des phalanges en sifflet *après* que ces dernières aient été mordues par le loup et que ce dernier ait donc initié la perforation. Cela induit une étroite symbiose entre carnivore - le loup - , l'herbivore - le renne - et l'homme. De ce fait le loup est peut-être le commensal de l'homme depuis plus longtemps qu'on ne le pense généralement. Toutes les phalanges portant une perforation animale non reprise ne sifflent pas, de ce fait toutes les phalanges percées ne sont pas des sifflets.

La cavité buccale, tout comme le creux d'une phalange, se comportent comme un résonateur. Dans un cas comme dans l'autre, la modification de l'ouverture comme de la pression du flux d'air, ont une incidence sur la hauteur et la qualité du son. La régularisation de la forme du trou comme de son bord donne à la phalange sifflante de bonnes qualités acoustiques. L'enfoncement naturel de l'os par morsure produit une cassure en cône, ce qui donne au bord supérieur du trou un angle aigu, un biseau. Comme la qualité et la position de ce biseau sont responsables en bonne partie de la performance sonore on ne s'étonnera donc pas que certaines phalanges dont le trou d'origine animale n'a pas été repris, sifflent de façon satisfaisante. Le son monte en fréquence quand on agrandit le trou, quand on le régularise : un biseau correct sépare mieux la lame d'air soufflée, faisant ainsi "parler" le sifflet de façon plus performante. En avançant le doigt pour occulter plus ou moins le trou on abaisse le son. En agissant sur la puissance et aussi sur la célérité du souffle on fait également varier le son. On peut donc moduler les fréquences obtenues et par conséquent un instrument à un seul trou peut donner des sons de hauteurs différentes. De très rares phalanges portent deux trous, elles témoignent d'un soucis de modulation. Le son fondamental obtenu avec celle du Moustérien de La Quina (fig. 2 D) varie de 1750 Hz à 2400 Hz en débouchant progressivement le second trou, couvrant ainsi presque un intervalle de quinte.

L'analyse sonagraphique des sons produits par les premières et secondes phalanges de renne sifflantes montre un spectre toujours composé d'un fondamental très intense d'harmoniques dont parfois les premiers impairs sont plus marqués, cette structure sonore est bien connue de l'analyse acoustique des flûtes. L'ensemble des analyses acoustiques indique que ces "sifflets", du Moustérien à la fin du Magdalénien, "parlent" dans une bande de fréquence comprise entre 1860 et 3950 Hz, soit sur à peine plus d'un octave - cinquième/sixième - de notre gamme tempérée, dans la région de plus grande sensibilité auditive de l'oreille, ces sons émergent donc parfaitement de l'ensemble des bruits naturels.

## EXPERIMENTATION EN MILIEU NATUREL

Le professeur PRUITT de l'Université de Manitoba<sup>1</sup> voulut bien se charger, lors de missions éthologiques dans l'est de la Finlande, de faire parler des sifflets expérimentaux que j'avais taillés au silex dans des phalanges de renne, il avait en outre un sifflet à roulette type police et un sifflet indien du début du siècle et venant du district de Mackenzie (territoire du Nord-Ouest Canadien) lui aussi constitué d'une phalange de renne percée.

Des nombreuses expériences sonores conduites en bordure de lac, en plaine arbustive ou dans le bois, il ressort que les différents groupes de rennes rencontrés ont eu pratiquement toujours le même comportement. Un premier coup de sifflet les arrête, un autre provoque leur curiosité et les pousse à s'approcher du lieu d'où vient le son. Des coups de sifflets assez longs et espacés dans le temps sont renouvelés un certain nombre de fois. Alors les rennes immobiles se couchent sur la neige ou la glace, manifestant ainsi une forme de confiance. Le sifflet indien comme le paléolithique (sa copie donne un spectre sonore identique) utilisés indifféremment ont le même effet, alors que le sifflet à roulette fait radicalement fuir les animaux. A l'inverse du spectre régulier et stable produit par la phalange de renne sifflante, celui du sifflet de police est *festonné* par le passage périodique de la petite boule devant la fente de l'instrument entraînant l'abaissement de la fréquence durant un temps très court mais répété à cadence rapide. Ce son, volontairement non stable, est perçu comme porteur d'une menace. La phalange de renne sifflante a dans ce cas précis une fonction d'appel, mais *l'appel* n'est probablement pas la seule fonction de cet instrument singulier qui demeure rare.

## OCARINA EN COUILLE D'ESCARGOT

Des coquilles, même de petite taille et percée d'un trou plus ou moins circulaire peuvent produire du son. Il s'agit alors d'une variété d'*ocarina* lequel est acoustiquement un sifflet. Il suffit de modifier avec le doigt l'ouverture de la bouche de la coquille pour obtenir plusieurs sons. Même les plus petites coquilles comme celles de l'Aurignacien de l'abri de Cro-Magnon aux Eyzies-de-Tayac, "parlent", bien que de façon intimiste. La pratique de ce petit ocarina fait d'une coquille d'escargot commun (petit-gris) persiste de nos jours en Poitou. Toutefois toutes les coquilles percées ne sont pas des ocarinas, certaines sont bien effectivement des parures et leur position dans les tombes paléolithiques le montre sans conteste, par exemple à Grimaldi (Ligurie italienne) où de très nombreuses coquilles perforées de *Nassa neritea* (plus d'un millier) constituaient ceintures, bracelets, colliers et coiffures.

## FLUTES ET TUBES

Le principe de fonctionnement d'une flûte, le même que pour un sifflet, se résume à une cavité : le résonateur - ici un tuyau -, un biseau : le bord du tuyau, de la lumière, et d'un flux d'air dirigé par les lèvres. Peu d'os sont assez grands, assez rectilignes, évidés et de section circulaire pour constituer un bon instrument à vent naturel, pratiquement seul le cubitus de très grand rapace possède ces qualités. En modifiant l'angle d'attaque du souffle sur l'arête du biseau on fait baisser ou monter le son, ces différentes positions changent le timbre et donnent à un instrument très simple une richesse musicale étendue. De la sorte nombre de végétaux ont été flûtes sans trous sans laisser la moindre trace archéologique, seuls les tubes nous parviennent, leur biseau sont le plus souvent très lustrés. Ces instruments les plus simples peuvent être joués comme la flûte oblique sans trous sur laquelle on obtient différents sons par la maîtrise du souffle et en obturant plus ou moins l'autre extrémité avec le doigt. Si l'on bouche ce tuyau à une extrémité il peut devenir élément de *syrinx*, la flûte de Pan. La hauteur du tuyau règle la note et plus il y a d'éléments et plus l'instrument est étendu, enfin il y a toujours possibilité de compléter à la voix les notes manquantes. On notera que la *kouwikli* lituanienne comporte cinq tuyaux non liés entre eux. Dans les gisements du Paléolithique supérieur on

1 J'adresse mes plus vifs remerciements au professeur PRUIT de même qu'à Jean PELOSSÉ qui fut le dévoué intermédiaire, pour l'intérêt qu'ils portèrent à ces expérimentations au sein d'une nature relativement semblable au cadre préhistorique de la fin du Quaternaire. Je remercie également François POPLIN pour m'avoir procuré des phalanges de renne m'ayant permis de reproduire les sifflets paléolithiques.

rencontre ces formes simples de flûtes sans trous dès le Châtelperronien d'Arcy-sur-Cure (Yonne), jusqu'au Magdalénien, par exemple à l'abri Gaudil à Bruniquel (Tarn-et-Garonne). Certains de ces tubes de diamètre inférieur appartiennent à d'autres espèces d'oiseaux, ils ne sont donc pas tous à rattacher au monde sonore.

Une fente, une lumière, a parfois été pratiquée par sciage au silex à l'extrémité de certains tubes les assimilant à l'embouchure des flûtes. Quand le sectionnement est oblique, l'objet prend la morphologie de l'embouchure de la flûte à bec, mais ce peut être aussi une embouchure de sifflet quand le diamètre est petit et quand nous n'avons aucune autre indication sur le corps de l'instrument, mais ce peut être aussi l'embouchure d'un instrument composite, comme il en existe tant d'exemples ethnographiquement et dont nous ne possédons plus archéologiquement que cette extémité (fig. 2 E).

Certains de ces tubes munies d'une lumière ou non sont ornés de motifs gravés répétitifs naturalistes, stylisés ou abstraits. Si on les rencontre dès le Périgordien, le plus singulier est sans conteste celui formé d'une file de dix oreilles animales gravées sur un tube du Magdalénien supérieur de la Garenne (Saint Marcel, Indre). Le tube de la Garenne destiné à produire du son associe un décor représentant l'organe d'écoute : l'oreille, c'est un des cas relativement explicite qu'offre parfois le Magdalénien supérieur en matière de sens. Le Dr ALLAIN a pensé qu'il s'agissait d'une file de têtes de cervidés dont seules les oreilles étaient complètes, l'objet étant pour lui un appeau à renne, d'autres tubes portent en effet gravées des files de ces animaux, en particulier la vingtaine de ramures de renne sur os d'oiseau du Magdalénien supérieur de la grotte de la Mairie de Teyjat (Dordogne). Souvent ce sont des chevrons. Ces décors répétitifs engendrent nécessairement une notion de renouvellement continu d'une forme esthétique : on rejoint ici la notion rythmique comme si le rythme graphique évoquait l'*ostinato*, ostinato omniprésent dans toutes les musiques primitives.

Le perçement de trous sur le corps du tube/cubitus de grand rapace marque une volonté d'établir des hauteurs précises, cette fois la "conscience des hauteurs" (Henri POUSSEUR) se trouve consacrée par l'établissement d'intervalles entre les sons fixés par les différents trous de la flûte paléolithique. Il reste possible par le jeu combiné du souffle et de l'obturation différentielle des trous d'obtenir toutes formes de variations de hauteur autour de celles données fondamentalement par les trous. Il est possible aussi que le bruit de souffle ait fait partie de la sensibilité musicale d'alors à la manière de la pratique de la flûte *shakuhachi* au Japon. Des bruits de souffle accompagnent le son de certaines phalanges sifflantes, l'analyse sonagraphique traduit ce bruit de souffle par un nuage de points dans des zones fréquentielles précises, par exemple entre 7600 Hz et 11400 Hz, soit entre les harmoniques 2 et 3 du son produit par la seconde phalange de renne de l'Aurignacien ancien de la Tuto de Camalhot (fig. 1 C 2). L'éventuelle perce d'un trou dorsal montre que la flûte paléolithique a des caractéristiques assez proches de l'instrument traditionnel actuel, le nombre relativement restreint des trous frontaux n'exclue pas une bonne richesse mélodique et de timbres.

Le gisement le plus riche en flûtes est Isturitz (Pyrénées Atlantiques) où elles se rencontrent aussi bien dans l'Aurignacien ancien (- 30 000), dans le Périgordien supérieur (- 24 000) que dans le Solutréen supérieur (-19 000). Parmi ces nombreux fragments Dominique BUISSON a eu la patience d'en raccorder plusieurs restituant ainsi une flûte périgordienne presque complète, à quatre trous, la lumière de l'embouchure manquant en grande partie (fig. 3 à droite).

Il ne semble pas que la régularité des trous n'est eu au Paléolithique beaucoup d'importance. La flûte périgordienne de la grotte de Pair-non-Pair (Marcamps, Gironde) est un exemple de trous irréguliers plus ou moins ovales au contraire des trous parfaitement circulaires de la beaucoup plus récente mais très belle flûte complète de Veyrau (Aveyron) façonnée elle aussi dans un cubitus de vautour. Elle appartient au Chalcolithique final soit à peine 2 000 ans avant J.-C. On n'a pas retrouvé de flûtes, entendons celles qui ont des trous, au-delà de l'Aurignacien.

Dans la littérature préhistorique comme musicale, il est beaucoup question d'un "arc musical" joué par un Sorcier gravé de la grotte des Trois-Frères (Ariège). Le dessin de l'abbé BREUIL, souvent reproduit, n'est pas hélas tout à fait conforme à la réalité : l'extrémité de l'instrument est enfoncé dans la narine très explicitement gravée alors que la bouche est représentée fermée. S'il s'agit bien d'un instrument de musique c'est un flûte nasale qui est figurée. La première opinion de l'abbé BREUIL fut la flûte, confortée par ABSOLON ; ensuite il vit jouer de l'arc musical en Afrique

du Sud et préféra alors cette interprétation maintes fois répétée depuis. Il reste que ce très célèbre dessin magdalénien témoigne du rythme corporel concomitant à l'expression musicale : le pas de danse qu'exécutent les jambes du personnage cornu est incontestable.

## LES RHOMBES

Le rhombe, au corps allongé et très mince, est un instrument à air ambiant. En bois de renne ou en ivoire de mammouth il produit un son de sillage en accomplissant simultanément une double rotation sur lui-même et suivant le rayon du lien le rattachant à l'utilisateur. Le *vrombissement* qui en résulte dépend de la dimension de l'objet et de la vitesse de rotation. Les grands rhombes ont une voix plus grave que les petits. A chaque rotation autour de l'opérateur le son accuse une montée en fréquence puis décroît : le mouvement circulaire ne peut être régulier en raison du moment d'inertie du bras du manipulateur.

C'est en 1930 que Denis PEYRONY exhume de la grotte de La Roche à Lalinde (Dordogne), un objet qu'il reconnaît comme rhombe, attribution rapidement confirmée par l'ethnomusicologue SCHAEFFNER. Cette lame de bois de renne, datant du Magdalénien supérieur, est gravée d'un décor strictement géométrique composé de cinq rectangles entre deux rangées de traits longitudinaux, entourés d'incisions courtes régulièrement espacées. Il ne pouvait être question, en raison de sa fragilité, de se servir du rhombe original pour la restitution sonore, aussi l'ai-je dûment reproduit en bois de renne et expérimenté en des lieux très divers, en plein air comme en grotte. Sous terre, dans la ténèbre permanente et au sein d'un espace sonore très particulier où le moindre son prend un étonnant relief, ces restitutions sonores ont été plus intenses qu'ailleurs. A cet égard l'amphithéâtre du Salon Noir de la grotte de Niaux (Ariège) s'est révélé exceptionnel par ses dimensions considérables. Le son perpétuellement ascendant et descendant, emplissait tout l'espace. Le mouvement essentiellement tournant du rhombe confère à l'écoute une sensation étonnamment aérienne de verticalité et de spacialisation du *son volant*.

L'analyse acoustique du son produit par le rhombe de Lalinde montre que l'instrument accomplit un tour complet autour de l'opérateur en une demi-seconde en moyenne et durant ce temps il tourne autour de son axe longitudinal 22 fois en vrillant le lien d'attache. Comme le mouvement de giration autour de soi ne peut être régulièrement uniforme en raison du moment d'inertie du bras lors du geste, l'accélération est la plus forte quand le rhombe est à gauche puis derrière l'opérateur si celui-ci est droitier. Cela se traduit cycliquement par une montée en fréquence suivie d'une descente correspondant à la décélération. Le fondamental évolue entre 75 et 200 Hz (soit environ du ré1 au sol2) pour un tour complet en une demi-seconde. Un sifflement de sillage s'observe entre 1600 et 2400 Hz. Enfin la rotation sur soi-même, module le son durant la montée puis la descente. L'ensemble de ces phénomènes acoustiques que décrit l'analyse sonagraphique engendre le *vrombissement* caractéristique du rhombe et cette montée du fondamental avec l'accélération du mouvement de rotation en est une des manifestations le plus originale et la plus sensible à l'écoute. La voix très basse des grands rhombes est très impressionnante, elle se situe dans la tessiture du bison ou de l'aurochs (le bison émet des sons très graves, aux environs de 35 Hz), le bison est gravé sur le limbe de plusieurs rhombes par exemple à l'abri Morin (Pessac-sur-Dordogne, Gironde) ou à Lortet (Hautes Pyrénées).

La condition d'une bonne rotation sur soi-même est la minceur aussi certaines pendeloques allongées, munies d'un trou à une extrémité, trop épaisses pour pouvoir tourner sur elles-même ne peuvent être rattachées au groupe des rhombes possibles. De morphologie généralement pisciforme, le rhombe est décorés de motifs gravés géométriques ou figuratifs, il paraît plus ancien en Europe centrale où on le trouve au Pavlovien (- 24 000) alors qu'en Europe occidentale il ne semble pas de beaucoup antérieur au Solutréen (- 19 000), on le rencontre alors jusqu'au Mésolithique.

## RACLEURS

Ces instruments à friction produisent un son de battement quand on fait passer plus ou moins rapidement une baguette sur les aspérités ménagées par des encoches régulièrement espacées et ici

latérales. Un os sec peut se substituer avec bonheur à la baguette de bois. Instrument essentiellement rythmique il peut tirer son origine des nombreuses formes de stridulation du règne animal, chez les insectes en particulier. La longueur de l'objet limite nécessairement l'émission sonore, le renouvellement du geste engendre une césure rappelant bien l'enchaînement des phonatomes ou groupements d'unités sonores, tel qu'on l'observe et le mesure chez les orthoptères comme le grillon. La limite d'utilisation d'un objet à indentation dans un but sonore se trouve dans la dimensions des encoches. La profondeur, la densité des crans, déterminent la qualité de portée du son produit. Un fragment de dalle calcaire datant du Périgordien supérieur et provenant de l'abri Labattut (Sergeac, Dordogne) présente une indentation régulière sur une arrête. L'utilisation d'un os creux et sec, bon résonateur, donnera un son assez ample.

Les plus remarquables racleurs paléolithiques sont façonnés à partir de bâtons percés fabriqués en bois de renne, le trou étant percé le plus souvent à la jonction entre la perche et un andouiller ou une quelconque ramification. Le seul racleur de cette sorte qui soit complet sous cette forme vient de la grotte de Pekarna en Moravie, il date du Magdalénien morave faciès de Pekarna. D'autres sont connus en particulier venant de l'abri Lafaye à Bruniquel, du Mas-d'Azil (Ariège) ou encore de Goyet, dans la province de Namur. D'autres objets portent un crantage plus ou moins serré d'un de leurs bords, voire des deux, autorisant leur assimilation au racleur parce qu'il est possible de produire du son sans préjuger d'un autre usage qui paraît parfois plus immédiat.

Si le racleur est présent, bien que très rare, au Moustérien (Combe Grenal), l'évolution de cette forme se fait durant le Paléolithique supérieur à partir d'un crantage discret durant l'Aurignacien et le Périgordien/Gravettien, il va devenir plus net au Solutréen tout en restant assez rare. Puis au Magdalénien la multiplicité des supports engendre des formes plus affirmées mais aussi des objets composites dont le crantage assimilé à la fonction racleur n'intéresse qu'une partie de l'objet, tel le bâton percé des Hoteaux (Rossillon, Ain) dont l'indentation se limite à une zone correspondant au larynx de la tête de félidé qui constitue l'extrémité du bâton côté trou, association qui ne saurait être fortuite. C'est incontestablement au Magdalénien que les racleurs sont les plus nombreux

## PERCUSSIONS

A Mézine, en Ukraine, a été découvert un ensemble d'os de mammouth disposés en rond à l'intérieur d'une maison datée du Mézinién (- 14 000). Cet ensemble comprend omoplates, fémur, bassin, mandibules, ornementé de décors géométriques peints à l'ocre. Il a été interprété par BIBIKOV comme ensemble de percussions. Des os secs en milieu très froid sont bien résonnantes et constituent un *ostéophone* au timbre très "xylophonique".

La percussion, tout comme la voix, est le moyen le plus élémentaire de produire et d'intégrer le son dans un rythme par répétition. La percussion est la conséquence naturelle de l'intelligence conceptuelle quand l'homme, à l'aube de l'humanité, commence à tailler la pierre pour y façonnner ses outils, geste ininterrompu durant pratiquement trois millions d'années, depuis l'Oldowayen jusqu'au Chalcolithique. De la continuité de cette percussion ne pouvait que naître l'attention de l'oreille aux multiples timbres des sons que ce geste engendre. Un fragment de roche sonore peut être choisi précisément en fonction de cette propriété, mais parmi les objets de pierre fabriqués par l'homme il en est qui présentent des qualités sonores, c'est par exemple le cas de certaines grandes lames de silex bien régulières. Plus proche de nous la taille bifaciale de phonolithes suivant une technologie analogue à celle utilisée pour les haches taillées néolithiques, a donné des instruments remarquables dont le plus prestigieux est celui de Ndut Lieng Krak au Vietnam et daté du Bacsonien, néolithique ancien du Vietnam. Ses différents éléments sonores sont accordées sensiblement suivant une échelle pentatonique particulière qui la rapproche singulièrement des musiques de Java et de Bali. De tels lithophones ont encore été fabriqués en Angleterre en XIX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui les lames de pierre sont polies suivant en cela une très vieille tradition asiatique, celle de la Chine en particulier.

## LA RESONANCE EN GROTTE

Des phénomènes perçus sous terre le plus singulier comme le plus impressionnant est sans nul doute la résonance. Lorsqu'elle existe elle domine totalement l'impression sonore du lieu aussi l'étude acoustique va donc rigoureusement se tenir au domaine fréquentiel. Physiquement ce sera la zone où les modes sont distincts les une des autres ; physiologiquement il s'agit des fondamentaux des notes graves de la voix masculine. Si les dimensions de largeur et la présence de niches conditionnent la résonance, la configuration de certaines galeries longues et étroites comme la galerie Régnault du Portel a permis de retrouver l'incidence de sa dimension longitudinale sur le son. Ainsi mesure-t-on qu'un son vocal de 90 Hz émis à pratiquement 25 m. du fond subit quatre échos périodiques par seconde. Nous avons vu *supra* que la reproductibilité du signal diffusé de type large bande étant assurée et le spectre d'émission plat, le spectre du signal reçu caractérise exactement la réponse acoustique du lieu considéré. Naturellement il faut être assuré préalablement que le volume souterrain est resté inchangé depuis l'époque où Cro-Magnon est venu y peindre ou dessiner. En répartissant un grand nombre de stations d'étude acoustique dans une galerie de grotte, reproduisant en cela des positions de l'homme dans la cavité, on établit une représentation détaillée de l'acoustique du lieu.

S'il ne fait aucun doute qu'un dispositif pariétal entretient un rapport certain avec le volume naturel et les particularités de paroi, on peut se demander si une singularité sonore ne vient pas renforcer le choix d'un emplacement plutôt qu'un autre. Quand une figure se trouve dans un lieu résonnant, c'est qu'il y a conjonction entre trois éléments : son, lieu et figure. Toutefois l'adéquation son/figure est beaucoup plus rare que ce à quoi on s'attendrait, en fait la figure est beaucoup plus en relation avec la paroi qui participe souvent à son contour, cette symbiose s'augmente encore de la position topographique dans la grotte.

Dans la galerie Jeannel de la grotte de Portel (Ariège) un bison de 1,20 m de long, tourné à droite, donc vers l'origine de la galerie, dessiné en trait noir, est situé à la limite entre deux morphologies de la galerie : à partir de ce bison sa largeur double pratiquement. La contrepartie acoustique de l'élargissement est la disparition d'une nette résonance à 111 Hz caractérisant la partie la plus étroite sur environ 20 m. Cette résonance à 111 Hz est la plus forte à 55 cm à droite de la tête gravée de traits obliques et si cette dernière se situe encore dans cette résonance finissante, la queue de l'animal est dans un tout autre espace sonore. Le bison n'est donc pas localisé sur la résonance maximale, il est cependant tourné vers elle et correspond par contre nettement à l'endroit précis où la galerie s'élargit. Plus loin dans cette galerie un panneau comprenant une chouette, un cheval, un félin en partie naturel, un bovidé. La chouette, animal très rare du bestiaire paléolithique et caractérisé par une ouïe exceptionnelle, se situe juste face à un nouvel élargissement de la galerie, elle occupe cependant un emplacement sans aucune résonance. Au félin se développe une forte résonance à 95 Hz qui décroît rapidement au cheval et a disparu au bovidé. Or juste en face un surplomb rocheux recouvert de calcite détermine au-dessus comme au-dessous deux sortes de niches dont la supérieure est fortement résonnante et dont le sol est entièrement ocre. En cette section de cette galerie, à l'apparente unité des figures ne correspond pas une unité sonore, mais une unité de lieu dominé par le balcon ocre.

L'influence des niches sur la résonance locale d'une galerie se vérifie en maints autres endroits, ainsi dans la galerie Régnault de la grotte du Portel le secteur décoré précédant le panneau terminal correspond à un élargissement de la galerie. Là se trouvent rassemblés paroi de droite un grand cheval, un autre au plafond, paroi de gauche un cheval surchargé d'une boulette d'argile et un profil de tête d'anthropomorphe. Le grand cheval résonne à 101 Hz composante de la résonance de la niche au ras du sol sous ce cheval, cette fréquence est aussi celle de la résonance peu marquée de la galerie en amont (fig. 1 A). Le cheval à la boulette d'argile a une résonance à 87 Hz qui tire son origine de la très forte résonance à la même fréquence de la niche au ras du sol et pratiquement en face, ce cheval est donc dans la dépendance acoustique directe de la niche alors que le profil anthropomorphe et une ponctuation proches n'ont pas de caractéristiques sonores particulières (fig. 1 A). Au premier tiers de cette galerie, une sorte de rotonde sans résonance rassemble beaucoup de figures et de signes. On constate ici la prééminence du lieu sur la concentration des figures.

En revanche dans une galerie étroite de la même grotte, le Boyau, l'adéquation son/signe est remarquable : la résonance de deux niches parfaitement cisoronscrite, voit sa limite matérialisée par d'humbles ponctuations. En ce cas très précis le *signe paléolithique fait sens*. Le phénomène a été vérifié par un enregistrement des signaux à des emplacements différents de l'émission comme lorsqu'un auditeur entend une source sonore issue d'un lieu différent. Le spectre du signal reçu est égal à la *fonction de transfert* entre les deux emplacements.

## LES LITHOPHONES NATURELS DES GROTTES ORNEES

En grotte certains concrétionnements de calcite, des draperies par exemple, sonnent de façon remarquable à la percussion. Comme dans tout instrument à percussion, la vibration du lithophone se compose d'un certain nombre de vibrations élémentaires (appelés *modes propres* de la structure mécanique) caractérisées chacune par une fréquence de vibration, un taux d'amortissement dans le temps et une géométrie de déformation au cours de la vibration. Chacun des modes propres élémentaires va produire un *son partiel* du son global de l'instrument. Ce son partiel est *inharmonique* par rapport aux autres partiels constituant le son global. La nature de la percussion détermine comment chaque partiel s'établit au cours de l'attaque et surtout quelle est l'amplitude respective de chacun dans le son constitué. D'où, en choisissant le point de frappe, on fera émerger tel ou tel partiel ce qui permettra d'obtenir des sons différents, des timbres distincts (fig. 2 A1, A2, fig. 3 d1, d2).

Les draperies les plus sonores sont souvent cassées, entaillées par Cro-Magnon se laissant emporter par le rythme jusqu'à dépasser le point de rupture en frappant trop fort ; c'est *toujours* dans la proximité immédiate de ces entailles, de ces cassures anciennes que les sons sont les meilleurs.

La morphologie des négatifs de départs d'éclats de calcite, des entailles, des échancrures, fournit de précieux renseignements sur la direction et le point d'application du choc paléolithique. Cette analyse rejoue celle pratiquée en typologie et technologie lithique lors de l'étude des outils de pierre préhistoriques. Un choc un peu intense n'entraîne pas forcément le bris, l'impact visible se présente alors sous forme d'une trace d'écrasement plus ou moins circulaire, une étoilure, de la couche superficielle de calcite, cela s'observe bien au Portel (lithophone de la montée à la galerie Breuil, massif stalagmitique de la galerie Régnault). toutes ces traces sont plus ou moins recalcitrées et quand la patine est uniforme tant en partie que sur l'ensemble de l'environnement et que, dans le cas du Portel, une griffade d'Ours de Deniger ou d'Ours des Cavernes - vieille environ d'une centaine de millénaires - se trouve associée au même ensemble, sans différence de patine, l'ancienneté est attestée, une très faible évolution stalagmitique ayant marqué le secteur. Souvent des fistuleuses plus ou moins longues se sont développées à partir de cassures des draperies et des stalactites, le Réseau Clastres (Ariège) en est un bon exemple. Dans cette même grotte des morceaux détachés des draperies sont pris dans le manteau de calcite formé lors de la dernière décrue glaciaire. Une autre preuve paléolithique de l'époque du bris de calcite sonore est donnée quand de petites ponctuations colorées surchargent les surfaces de cassures. Cela se remarque au Portel de même qu'à Cougnac (Lot). Ces marques colorées appliquées après la cassure et la recalcitation de cette dernière ne sont pas sans rapport avec celles portées sur des draperies comme à Cougnac où une ponctuation noire faite à l'aide d'un charbon de bois et datée de 12 350 ans avant J.-C., jouxte une draperie sonore.

Les lithophones sont frappés expérimentalement de telle sorte qu'aucune attaque percussive ne puisse endommager l'objet sonore. Ainsi, quand certaines larges draperies présentent une grande finesse, l'attaque a été faite exclusivement aux doigts, soit du bout replié de ceux-ci, soit les doigts étalés. Il a pu arriver qu'en raison de la prudence observée la richesse du son produit a été moindre de ce qu'elle aurait pu être, du moins l'analyse acoustique montre-t-elle tous les partiels même si certains sont moins intenses.

L'impression de hauteur est d'autant mieux définie que les pics sont étroits et bien émergents. C'est le cas pour une proportion significative de lithophones naturels étudiés. Tous ne portent pas de traces anciennes de frappe mais tous sont dans la proximité immédiate de manifestations pariétales. Les sons perçus appartiennent à la catégorie des sons complexes, inharmoniques. La persistance temporelle d'un partiel modifiera nettement la perception auditive d'un son dont

l'émission précédente engendrée par un choc différent et un point d'application autre, donnera le même cortège de partiels mais d'intensité et de durée autres. Une exception pourtant : la draperie 3 des Trois-Frères (Ariège) présentant un seul partiel, la hauteur entendue est bien celle de cette seule composante comme pour un son pur (fig. 2 A2).

Le choix des points de frappe, la périodicité et l'enchaînement des frappes engendrent des mélodies (fig. 2 A1, A2, fig. 3 d1, d2). La percussion est instinctive et sa pratique est un prolongement du rythme corporel humain ou animal, c'est ainsi qu'en Sibérie orientale, chez les Yakoutes, le rythme du tambour chamanique évolue jusqu'à imiter de façon très reconnaissable le pas d'un troupeau de rennes sur la neige glacée. Par nature le lithophone naturel est dans son espace originel, le jouer comme l'écouter c'est se placer nécessairement dans le même lieu où se tenait Cro-Magnon. Si l'on ignore comment on pu se mélanger, se compléter, se superposer, expression vocale et jeu au lithophone, solitaire ou à plusieurs, en un tissu sonore plus ou moins élaboré, la certitude qu'il y ait eu cette possibilité dans le même temps où l'on pratiquait d'autres instruments comme la flûte, nous donne une image du sens musical de Cro-Magnon.

## BRIS RITUEL DES CULOTS STALAGMITIQUES

S'opposant à la notion de choc renouvelé pour faire surgir des familles de sons, le choc entraînant le bris des culots stalagmitiques est unique, intense, brutal, sans caractéristique "musicale". De fait Cro-Magnon a cassé systématiquement tous les culots stalagmitiques plus ou moins alignés de la galerie Régnault au Portel comme en d'autres cavités. Dans l'espace confiné de cette galerie le bris des culots a du engendrer un tel éclat sonore qu'il a pu s'apparenter au bruit énorme du tonnerre sans an avoir la somptuosité. Il est arrivé que Cro-Magnon ne soit pas arrivé à bout de concrétions importantes, des chocs étoilés témoignent de la tentative. Comme ce phénomène n'est pas circonscrit à une seule cavité il n'est pas impossible que ces actions aient fait partie du déroulement cérémoniel que ces lieux sous-tendent.

## L'EXPRESSION VOCALE EXISTE-T'ELLE DANS L'ART PALEOLITHIQUE ?

En dehors des figurations géométriques et des signes, l'art paléolithique, pariétal comme mobilier, essentiellement animalier, n'offre qu'environ 5% de représentations humaines. Chez les animaux la bouche n'est pas toujours figurée et quand elle l'est il s'agit souvent d'un simple trait. Au cours du Magdalénien cette bouche est parfois explicitement ouverte. Les visages humains peints ou gravés, dont certains sont explicitement masqués, n'ont généralement qu'un trait pour exprimer la bouche. Très rarement elle est ouverte, en ce cas les profils tournés à gauche sont presque double de ceux tournés à droite, la très rare tête de la grotte de Labastide (Hautes-Pyrénées) est vue de face. A peine la moitié des figurations expressives ont la bouche béante. Quelques très rares gestes ou attitudes accompagnent ces figurations lèvres écartées : Rouffignac (Dordogne), La Marche (Vienne), Isturitz (Pyrénées Atlantiques). A Saint-Cirq (Dordogne) l'attitude du personnage, jambes pliées, s'apparente aux mouvements rythmiques du corps. Bien que l'expression bouche ouverte puisse être parfaitement muette, il paraît sensé, en raison de sa rareté, de la rattacher à l'expression vocale sans qu'il soit possible de les attribuer au chant. Le portrait du Roc-au-Sorcier (Vienne) est le seul portrait bouche ouverte peint et gravé et au profil champlevé. Enfin l'exemple de Gabillou (Dordogne) est unique : à l'instar des représentations rares du souffle chez l'animal (Lascaux, Perch-Merle, Pergouset, Portel, Trois-Frères, etc.), deux traits prolongent les lèvres largement écartées de la petite tête gravée nommée Lucifer par le Dr GAUSSEN.

## CONCLUSION

Les paramètres traditionnels d'une expression musicale sont la hauteur (fréquence), le rythme, le timbre, l'intensité. Grâce aux possibilités de l'analyse acoustique deux de ces éléments du monde sonore paléolithique peuvent être appréhendés avec précision, voire avec certitude : fréquences et timbres. Le rythme, lui, ne peut être abordé que de façon allusive, toutefois comme il ne peut pas ne pas avoir existé, il ouvre sur la pratique de la danse que des figurations pariétales et des

empreintes de pas dans l'argile (Salle des Talons, grotte du Tuc d'Audoubert, Ariège) suggèrent fortement.

Dans le monde essentiellement naturel dans lequel se meut l'homme préhistorique, le seul lieu d'absolu silence et de ténèbre perpétuelle est celui de la grotte profonde, troublé seulement, lors de la fonte des neiges par l'infiltration de l'eau gouttant dans un jeu étendu de timbres, éventuellement accompagné par les sons émis par les animaux hypogés. Des phénomènes perçus sous terre, le plus singulier comme le plus impressionnant est, sans nul doute, la résonance. L'homme y fut sensible. On peut mesurer aujourd'hui les qualités sonores qu'il a connu et reconnaître des lieux spécifiques où il y a corrélation entre signal acoustique et signal graphique paléolithique, vérifier et expérimenter là où il a frappé pour faire sonner draperies et colonnes de calcite, établir les possibilités mélodiques.

La constance des émissions sonores des phalanges de renne sifflantes pratiquement toutes situées dans une bande comprise entre 2 000 et 3 500 Hz attestée du Moustérien à nos jours, appelle une réflexion sur le comportement humain. Il est bien connu en psycho-physiologie de la perception que cette bande de fréquence est celle pour laquelle l'oreille humaine présente le maximum de sensibilité avec un pouvoir de séparation, de discrimination entre deux sons le plus élevé et cette sensibilité ne s'exerce pas seulement en fréquence mais en intensité. Cela signifie que toutes sortes de nuances et singularités sonores peuvent être émises et perçues dans cette bande en dehors et bien au-delà de la tessiture de la voix humaine. La pérennité du signal acoustique archétypal de la phalange sifflante établit que la sensibilité de l'oreille humaine a gardé la même acuité depuis Néandertal (les osselets de son oreille moyenne ne sont-ils pas comparables au nôtres !) sans préjuger du contenu des messages transmis. La variété des possibilités sonores reconnue, leur perpétuation, tout comme la réalité musicale du monde animal, fondent la notion de musique en Préhistoire, de musique paléolithique, expression qui n'a cessé de s'enrichir parallèlement à l'épanouissement humain.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABSOLON Charles, 1937  
Les flûtes paléolithiques de l'Aurignacien et du Magdalénien de Moravie, analyse musicale et ethnologique comparative avec démonstration.. *Congrès Préhistorique de France. Compte-rendu de la XIIème session, Toulouse-Foix, 1936.*
- ALLAIN Dr Jean, 1950  
Un appeau magdalénien. *Bull. Soc. Préhistorique Française*, t. XLVIII.
- ALLAIN Dr Jean, 1961  
Contribution à l'étude des techniques de chasse magdalénienne, la chasse des cervidés à l'appeau. *Union International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques. Bericht über den V. International Kongress für Vor- und Frühgeschichte Hambourg, August 1958*. Verlag Gebr. Mann, Berlin.
- ARENSBURG Baruch, TILLIER Anne-Marie, 1990  
Le langage des Néandertaliens. *La Recherche*, vol. 21, n° 224.
- ARRIPE René, 1984  
*Les siffleurs d'Aas*. Imprimerie de la Monnaie, Pau.
- BIBIKOV Sergej, 1981  
*Le plus ancien ensemble musical en os de mammouth*. Mézine. Académie des Sciences de l'Ukraine. Kiev (en russe).
- BOTTE M.-C., CANÉVET G., DEMANY L., SORIN C., 1989  
*Psychoacoustique et perception auditive*, INSERM Paris et Editions Médicales Internationales, Cachan.
- BUISSON Dominique, 1990  
Les flûtes paléolithiques d'Isturitz (Pyrénées Atlantiques). *Bull. de la Société Préhistorique Française*, tome 87.
- BUSNEL René-Guy, CLASSE John, 1977  
*Whistled languages*, Springer Verlag, Berlin.
- CASTELLENGO Michèle, 1974  
Sons multiples non harmoniques sur les tuyaux à embouchure de flûte. *Bull. du Groupe d'Acoustique Musicale*, n° 74.
- CASTELLENGO Michèle, 1989  
Perception du signal musical. *Journées pédagogiques d'acoustique musicale*, Paris 1988. Centre National d'Action Musicale, Paris.
- CHASE Philip G., 1986  
The Hunters of Combe Grenal. Approaches to Middle Palaeolithic Subsistence in Europe. *BAR International Series* n° 286.
- CHASE Philip G. 1990  
Sifflets du Paléolithique moyen (?). Les implications d'un coprolithe de coyote actuel. *Bull. Soc. Préhistorique Française*, t. LXXXVII, n° 6.
- Collectif, 1959  
La résonance dans les échelles musicales. *Colloques internationaux du CNRS, Marseille 1958*. Ed. du C.N.R.S., Paris.
- Collectif, 1980  
*Sons et musique*. Bibliothèque Pour la Science, diffusion Belin, Paris.

Collectif, 1986

Second Conference of the I.C.T.M. Study Group on Music Archaeology, november 1984, vol. 1,  
*Kungl. Misikaliska Akademien, n° 53*, Stockholm.

Collectif, 1987

*Le livre des techniques du son. Tome 1, Notions fondamentales.* Eyrolles, Paris.

Collectif 1988

*The archaeology of Early Music Cultures, Third International Meeting of ICTM, Study Group on Music Archaeology.* Orpheus, Band 51, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn.

DAMS Lya, 1985

Palaeolithic lithophones : descriptions and comparisons. *Oxford Journal of Archaeology.* Vol. 4.

DAUVOIS Michel, 1989

Son et musique paléolithiques. *Les Dossiers d'Archéologie*, n° 74.

DAUVOIS Michel, 1993

Les témoins sonores paléolithiques. *La pluridisciplinarité en Archéologie Musicale. 4ème colloque international d'Archéologie Musicale, Château de Saint-Germain-en-Laye, 1990.* Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

DAUVOIS Michel, BOUTILLON Xavier, 1990

Etudes acoustiques au Réseau Clastres, Salle des peintures et lithophones naturels. *Préhistoire Ariégeoise. Bull. de la Soc. Préhist. Ariège/Pyrénées*, tome XLV.

DAUVOIS Michel, BOUTILLON Xavier, 1993

Caractérisation acoustique des grottes ornées paléolithiques et de leur lithophones naturels. *La pluridisciplinarité en Archéologie Musicale. 4ème colloque international d'Archéologie Musicale. Château de Saint-Germain-en-Laye, 1990.* Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

[DAVID Nicholas, 1985

Excavation of the Abri Pataud, Les Eyzies (Dordogne). The Noaillian (level 4) assemblages and the Noaillian Culture in Western Europe. *American School of Prehistoric Research. Bull. n° 37.* Peabody Museum, Harvard University.

FAGES G., MOURER-CHAUVIRÉ Cécile, 1983

La flûte en os d'oiseau de la grotte sépulcrale de Veyrau (Aveyron) et inventaire des flûtes préhistoriques d'Europe. *La faune et l'homme préhistorique, hommage à Jean Bouchud. Mémoires de la Société Préhistorique Française*, t. 16.

GIBIAT Vincent, 1989

Fonctionnement des instruments à vents. *Journées pédagogiques d'acoustique musicale. Paris 1988.* Centre d'action musicale, Paris.

GIRAUX Louis, 1907

A propos des traces humaines laissées sur les os. *Bull. Soc. Préhistorique Française*, t. IV.

GLORY Abbé André, 1964

La grotte de Rocadour (Lot). *Bull. Soc. Préhistorique Française*, t. LXI, CRSM, n° 7.

[GLORY Abbé André, 1965

Pendentif rhomboïdal osseux à Badegoule (Dordogne). *Bull. Soc. d'Etudes et de Recherches Préhistoriques, Institut Pratique de Préhistoire et d'Art Préhistorique des Eyzies*, n° 15.

HEIM Jean-Louis, 1982

*Les enfants néandertaliens de la Ferrassie.* Fondation Singer-Polignac-Masson, Paris.

- LARTET Edouard, CHRISTY Henry, 1864  
 Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. *Revue Archéologique*, nouvelle série, t. IV.
- LEIPP Emile, 1984  
*Acoustique et musique*. Masson, Paris.
- LEROY Yveline, 1979  
*L'univers sonore animal, rôles et évolution de la communication acoustique*. Gauthier-Villars, Paris.
- L'HELGOUACH Jean, 1989  
 La musique préhistorique. *Le temps de la Préhistoire. Tome 2*. Soc. Préhistorique Française/éditions Archheologia.
- MAIOLI Walter, 1991  
*Le origini il suono e la Musica*. Jaca Book, Milano.
- MARTIN Dr Henri, 1910  
*Recherches sur l'évolution du Moustérien dans les gisements de la Quina (Charente). Volume I. Industrie osseuse*. Scleicher Frères éditeurs, Paris.
- MEYLAN Raymond, 1981  
*La flûte, de la Préhistoire à nos jours*. Payot, Lausanne.
- MOLINO Jean, 1988  
 La musique et le geste : prolégomènes à une anthropologie de la musique. *Analyse Musicale*, n° 10.
- MOURER-CHAVIRÉ Cécile, 1969  
 La chasse aux oiseaux pendant la Préhistoire. *La Recherche*, vol. 10, n° 106.
- PACZINSKI Stanislas Georges, 1988  
 Rythme et geste, les racines du rythme musical. Editions Aug. Zurfluh, Paris.
- PASSEMARD Emile, 1923  
 Une flûte aurignacienne d'Isturitz. *Associaion Française pour l'Avancement des Sciences. Compte rendu de la 46ème session*, Montpellier 1922.
- PEYRONY Denis, 1930  
 Sur quelques pièces intéressantes de la grotte de la Roche près de Lalinde (Dordogne). *L'Anthropologie*, t. XL.
- PIERCE John R., 1984  
 Le son musical, musique, acoustique et informatique. Bibliothèque pour la Science, diffusion Belin, Paris.
- PIETTE Edouard, 1874  
 La flûte composée à l'âge du Renne. *Comptes-rendus de l'Académie des Sciences*, t. 79.
- ROUSSOT Alain, 1970  
 Flûtes et sifflets paléolithiques en Gironde. *Revue Historique de Bordeaux et du dpt de la Gironde, Bordeaux*.
- SACHS Curt, 1936  
 Prolégomènes à une histoire musicale de l'Europe. *Revue de Musicologie*, nouvelle série, 20ème année.

SCHAEFFNER André, 1980

*Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale.* Mouton, Paris.

SCHAFFER R.-Murray, 1979

*The tuning of the world.* Knopf Inc., New York.

SEEWALD Otto, 1934

*Beiträge zur Kenntnis der Steinzeitlichen Musik-Instrumente Europas.* Bücher zur Ur. und Frühgeschichte. t. 2. Verlag von Anton Schroll, Wien.

TRÂN Van Khê, 1982

Du lithophone de Ndut Lieng Krak (Viêt-Nam) au lithophone de Bac Ai. *Variations Schaeffner. Revue de Musicologie*, t. 68, fasc. 1-2.

VALOCH Karel, 1970

Œuvres d'art et objets en os du Magdalénien de Moravie (Tchécoslovaquie). *Préhistoire Ariègeoise. Bull. Soc. Préhist. de l'Ariège*, t. XXV.

WETZEL Robert, BOSINSKI Gerhard, 1969

*Die Bocksteinschmiede im Lonetal Markung Rammingen, (Kreis Ulm).* Veröffentlichungen des Staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart, Heft 15, Verlag Müller 1 Gräff, Stuttgart, I : Text, II : Tafeln.

WILLEMS Edgar, 1984

*Le rythme musical, rythmique, métrique.* Ed. Pro Musica, Friburg.

ZERVOS Christian, 1959

*l'Art de l'époque du Renne en France.* Editions "Cahiers d'Art", Paris.

Fig. 1 - A. Exemple de résonance d'un secteur proche du panneau terminal de la galerie Régnault de la grotte du Portel (Ariège). Les cinq spectres de réponse acoustique montrent des fréquences dont certaines d'entre elles émergent très nettement en des pics d'intensité plus ou moins prononcés. Seules les fréquences communes à plusieurs spectres et celles les plus intenses de chacun d'eux sont réunies par des traits verticaux. Les pics communs ne s'écartent jamais de plus de 1 Hz en plus ou en moins de la valeur indiquée en bas de la figure. Quand ces valeurs se rapprochent des notes de notre gamme tempérée, ces dernières sont données en rappel. On remarquera combien la résonance maximale de la niche influence l'environnement proche (cheval à la boulette d'argile) alors que les spectres des stations de mesures plus éloignées sont différents. - B1. Spectre des fréquences d'une première phalange de renne sifflante solutréenne de l'abri de Laugerie-Haute (fig. 2 B), analysées à 270 ms du début du signal suivant la position du curseur désignée par deux petits triangles en B2. - B2. Sonagramme montrant le fondamental, intense, commençant à 2500 Hz et montant jusqu'à 2700 Hz. Les harmoniques 2 à 5 n'apparaissent pas simultanément au début du son : la zone a est celle du transitoire d'attaque, la zone b celle du transitoire d'extinction du son. Bruit de souffle au-dessus de 5000 Hz. - C1. Spectre des fréquences d'une seconde phalange de renne sifflante de la grotte de Tuto de Camalhot figurée en C3, analysées suivant la position du curseur donnée en C2. - C2. Sonagramme du même son, le bruit de souffle se situe ici dans la zone des harmoniques 2 et 3. - C3. Perforation, traces de morsures sur la seconde phalange de renne sifflante de l'Aurignacien ancien de la grotte de Tuto de Camalhot (Saint Jean-de-Verges, Ariège). - D. Seconde phalange de renne sifflante. Magdalénien. Grotte de Gourdan (Haute-Garonne). L'enfoncement de l'os s'est fait de part de d'autre du corps de la phalange, la morphologie carrée de cet enfoncement tient à la structure osseuse, un très petit trou opposé au grand régularisé, n'empêche pas la cavité d'engendrer un son net.

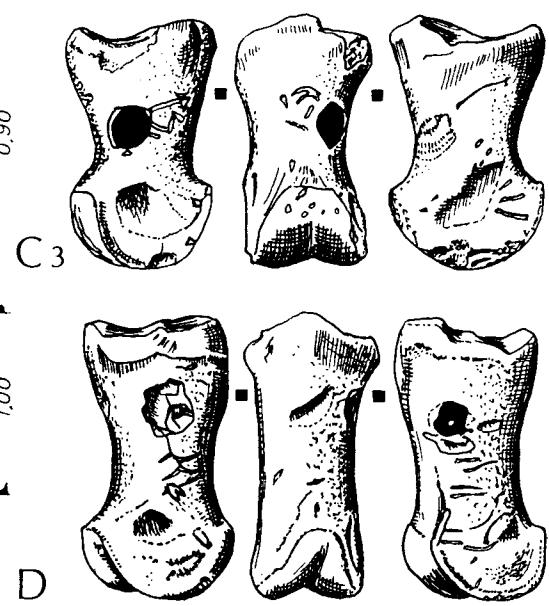
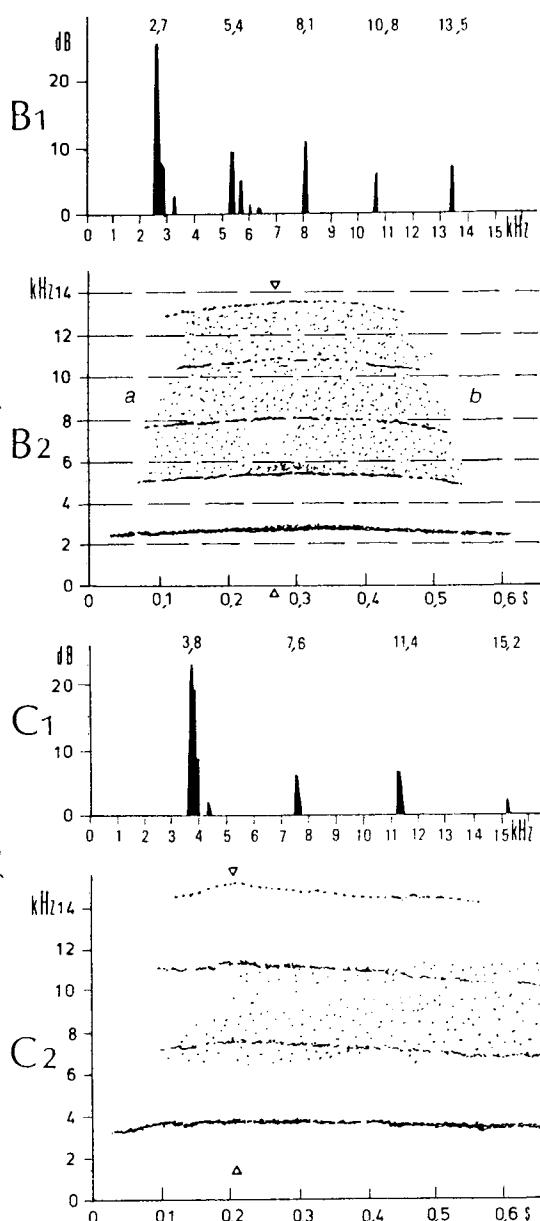
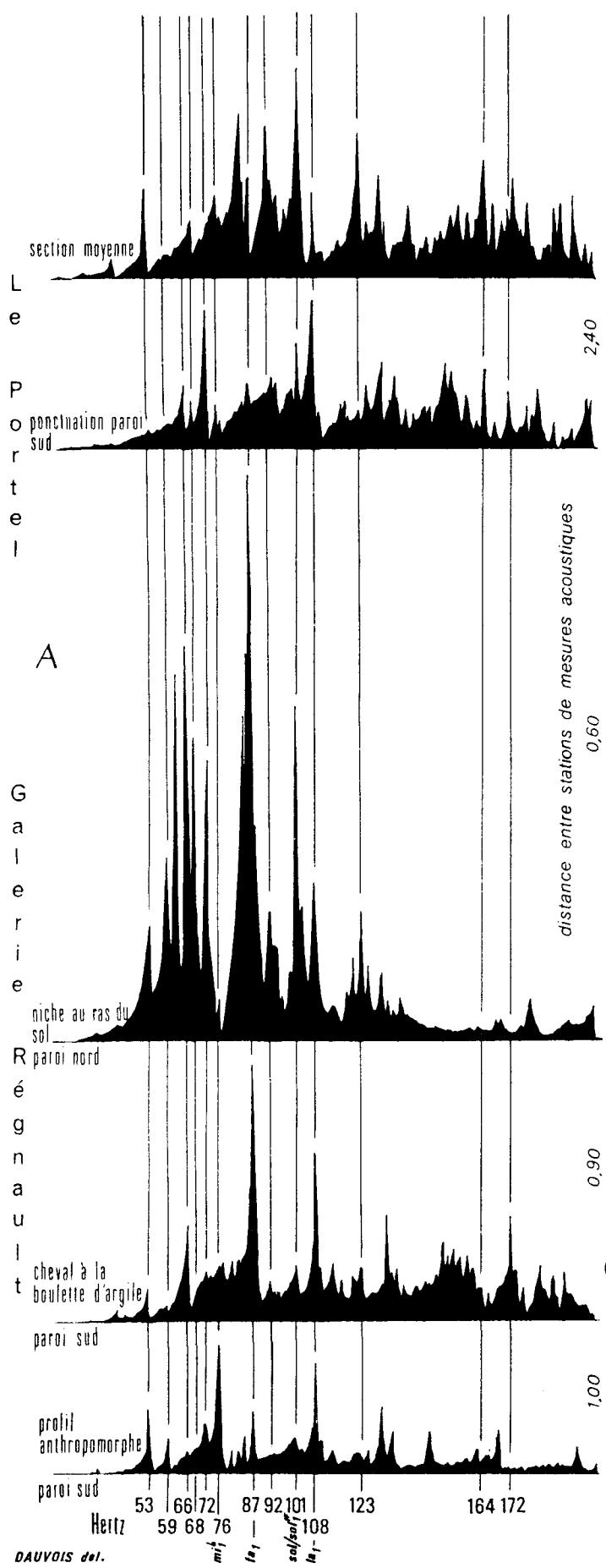
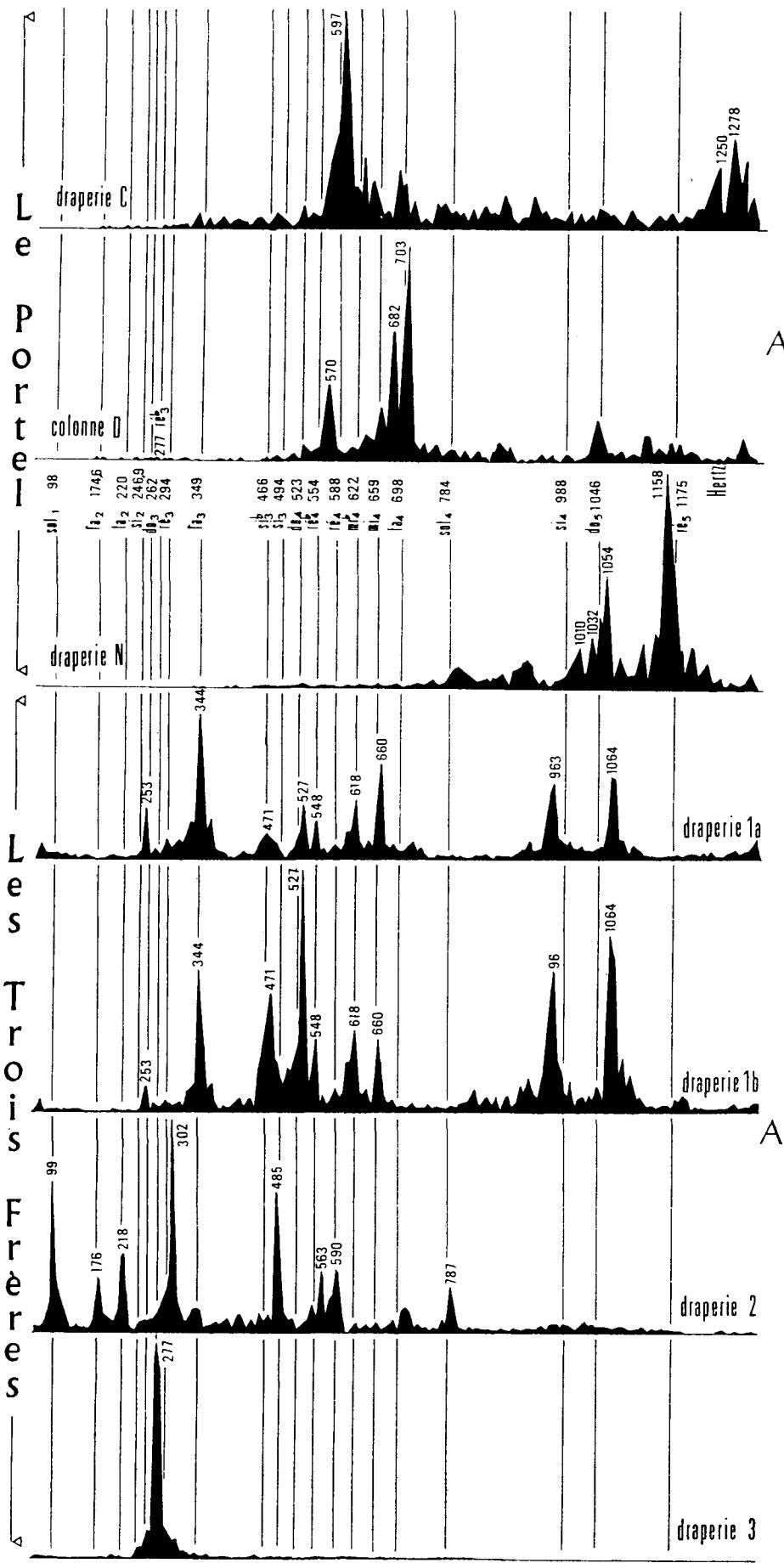


Fig. 2 - A1. Grotte du Portel (Ariège). Registre inférieur du lithophone situé face au bison dit de la découverte. Spectre de fréquences produites par trois draperies. Les fréquences sont indiquées au-dessus de chaque partiels émergeant. Les notes de la gamme tempérée avec leurs fréquences ne sont données ici que comme repère. On remarquera un intrevalle proche de l'otave entre deux partiels fortement émergeants des draperies C et N : 597 et 1158 Hz. - A2. Grotte des Trois Frères (Ariège). Spectres des fréquences produites par trois draperies proches de la galerie des Mains. Suivant le point frappé, le mode de vibration de la draperie 1 modifie l'intensité de chacun des 9 partiels caractérisant acoustiquement cette draperie, l'émergence du partiels dominant est bien observable. C'est ainsi qu'en 1b on notera la disparition presque total du partiels de 527 Hz le plus émergeant de 1a. On observera un intervalle quasiment d'octave entre deux partiels fortement émergeants de cette même draperie : 527 et 1064 Hz, il en va de même pour les spectres 1b et 3. Sans qu'il s'agisse d'une véritable consonnance, la sensation de hauteur du son se trouve renforcée. - B. Première phalange de renne sifflante solutréenne de l'abri de Laugerie Haute aux Eyzies-de-Tayac (Dordogne) dont les analyses fréquentielles et temporelles sont données fig. 1 B1, B2. - C. Première phalange de renne sifflante aurignacienne, grotte d'Aurignac (Haute-Garonne). C'est le premier sifflet paléolithique (pièce princeps) découvert et reconnu comme tel par Edouard LARTET en 1860. - D. Première phalange de renne sifflante à deux trous, les fondamental produit s'étend de 1750 Hz à 2400 Hz soit pratiquement sur un intervalle de quinte. Nombreuses traces de décarénisation. Moustérien. La Quina (Les Gardes, Charente). - E. Embouchure de morphologie flûte à bec du Magdalénien moyen du Roc-de-Marcamps (Gironde). D'après Alain ROUSSOT 1970.



A1

B

C

A2

D

draperie 3

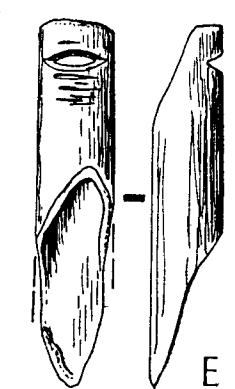
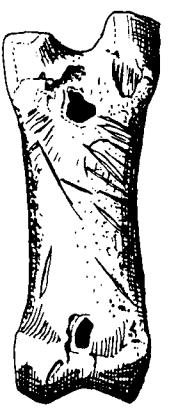
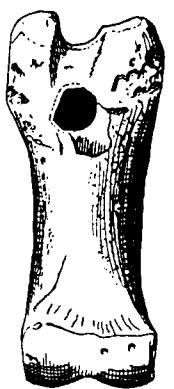
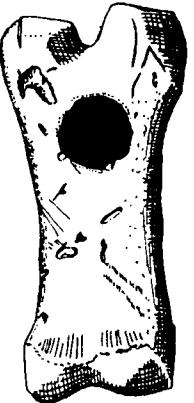
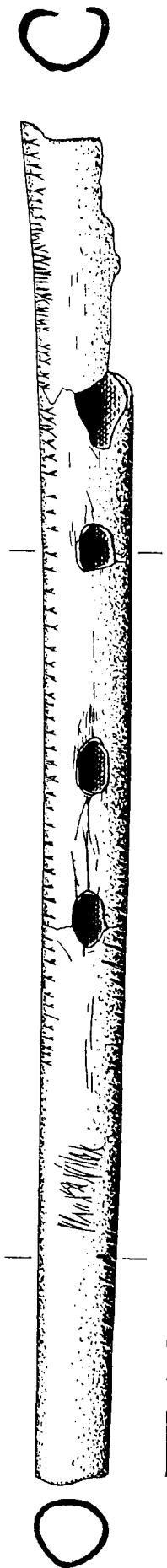
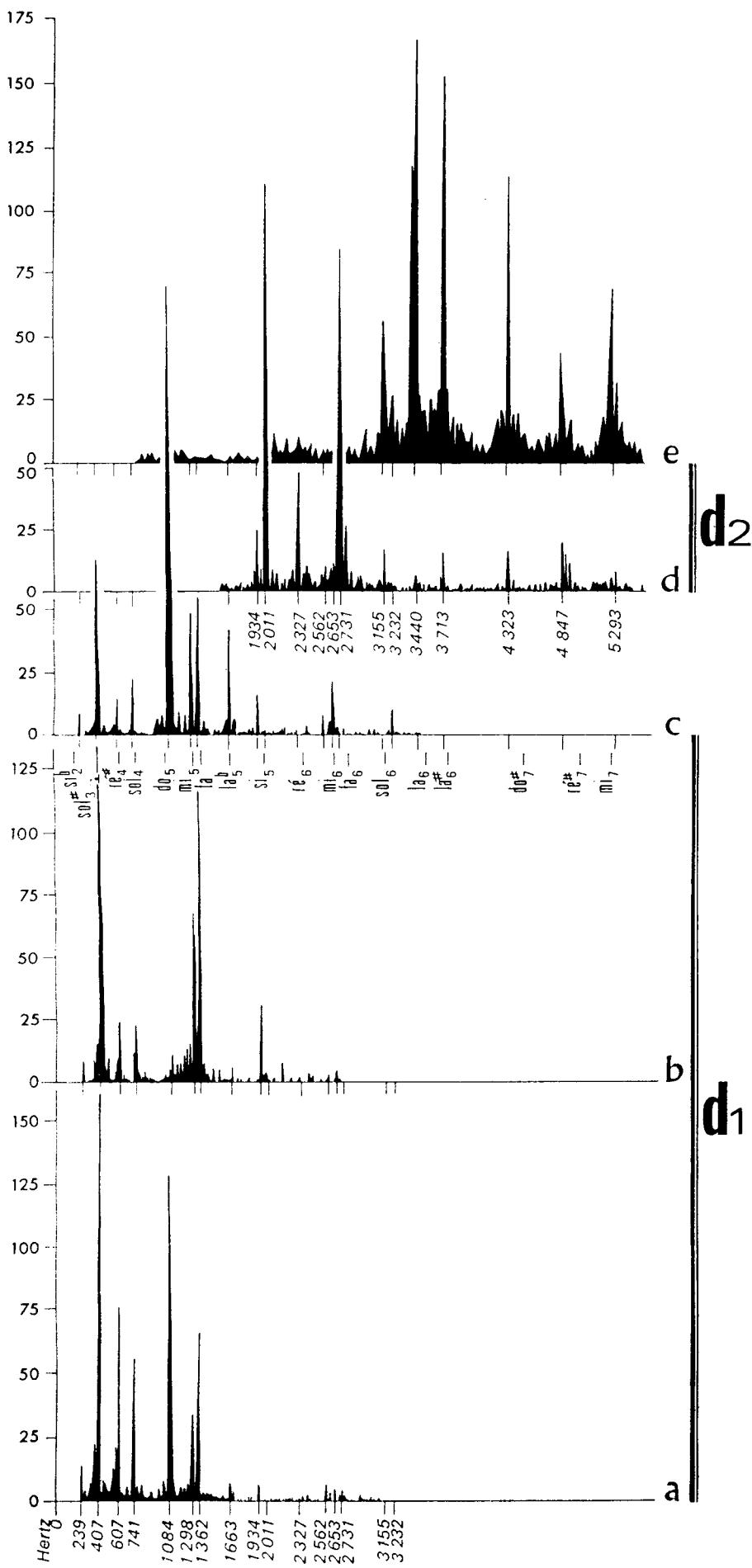


Fig. 3 - A gauche comparaison des spectres suivant différents points de frappe des draperies sonores d1 et d2 à droite du cheval de la paroi sud de la salle des Peintures du Réseau Clastres (Ariège). Les sons partiels (traduits par des pics d'intensité) émergent ou disparaissent suivant le point d'excitation *a*, *b*, *c*, lesquels traduisent les sons produits par trois points de frappe distincts sur la même draperie d1, la plus proche du cheval. *d* et *e* représentent les deux points d'excitation - sensiblement aux tiers inférieur et supérieur - de la petite draperie d2 située à droite de d1. La sensation de hauteur sonore perçue varie du tout au tout par cette petite draperie d2 frappée aux points *d* et *e*. Rapport proche de l'octave entre les partiels les plus émergeants des draperies d1 (point de frappe *c*) et d2 (point de frappe *d*). Le jeu des deux draperies s'étend sur presque quatre octaves. A droite, flûte en cubitus de Vautour moine dont les fragments ont été raccordés par les soins de Dominique BUISSON et venant du Périgordien supérieur d'Isturitz (Pyrénées Atlantiques). D'après D. BUISSON 1990.



# GLOBULAR WHISTLES FROM NEMRIK

Dorota POPLAWSKA\*

## GENERAL INFORMATION

Discoveries of phalanges I and II of artiodactylous animals with deliberately made openings on the dorsal or lateral side have been known in archaeological excavation work since 1860. The first such object was discovered by E. Lartet in the Aurignac cave in France. Most artifacts of this kind are dated to the Stone Age, but there are also specimens from later times, even as recent as the Medieval period.

In the literature these objects are usually interpreted as tool handles or food remains despite the findings of their original discoverer who claimed they were whistles. In 1934 musicologists published their own studies with the conclusion that these objects are single-tone musical tools. Also Seewald believed that objects of this kind are indeed whistles, and his view was accepted by musicologists and archaeologists alike, including Absolon (1936), Bachman (1956), Häuser (1960), Megaw (1960), Baines (1962), Moeck (1969), Salmen (1970) and Klima (1983).

This report brings a description of four bone artifacts and lists results of experiments meant to explore the possibilities of making sound with them and to verify the hypothesis that relics of this kind are musical tools.

## MATERIAL AND METHODS

The analysed evidence material<sup>1</sup> comprised four phalanges I of domesticated cattle with openings on the dorsal side (Fig. 1). These artifacts were uncovered during professor Stefan Karol Kozłowski's excavations at site 9 in Nemrik (Iraq, Dohuk province).

The artifacts were found in a refuse pit (denoted PT) shared by the entire community, in are 78 (square B-2, layer IX, and square C-2, layer IX). The pit is dated to the second half of the 7th millennium bc, i.e. to the end of the PPNB pre-pottery Neolithic period<sup>2</sup>.

The study of artifacts from Nemrik comprised the following routines:

1. The objects were photographed and X-rayed; also made were drawings showing their appearance and state of preservation;
2. The artifacts were scrutinized under a binocular magnifying glass (magnification 20-100x);
3. The volume of bone marrow cavities and the area of openings on the objects' dorsal side were determined;
4. The average frequencies (Hz) and intensity (dB) of sound emitted by the objects were measured;

\* Dorota Popławska, ul. Porajow 8 m. 72, 03-188 Warsaw

1 The material for study was made available by professor Alicja Lasota-Moskałewska and professor Stefan Karol Kozłowski whom I wish to thank for their kindness.

2 Information supplied by professor Stefan Karol Kozłowski.

5. Experiments were performed to obtain the tremolo effect, whereby a single tone is repeated rapidly with the bone marrow cavities being filled with water;

6. The distance sound emitted by the artifacts travels in open flat land was measured.

## RESULTS AND DISCUSSION

The individual artifacts were labelled A, B, C and D. All are phalanges I of adult domestic cattle. Specimens C and D may originate from the same animal, and even from the same pair of legs. A and B probably belonged to different animals. It must be stressed that the bones used to make these objects are of cattle in the earliest stages of domestication. The archaeozoological analysis and measurements of exterior dimensions were performed by Prof. Alicja Lasota-Moskalewska (Table I).

The studied bones feature openings, deliberately cut out with a sharp cutting tool, in the middle of their dorsal (front) side. The visible grooves left by this cutting implement are 2 to 5.5 mm long. There are no traces of bone structure crushing<sup>3</sup>.

The walls of the oval opening in object A are perpendicular to the longer axis of the bone, while in object B they are perpendicular and in places inclined at about 60 to this axis. In object C the opening is roughly circular, while in object D it is irregularly quadrilateral; the walls of these openings are all perpendicular to the longer axis of the bones. The openings lead to the natural bone marrow cavities which appear to be unprocessed, there being no traces of their enlargement, of modification of their natural shape, etc. The marrow cavities are ellipsoidal in shape (Table II).

All four specimens are preserved very well. They are coated with loam and sand, both outside and inside. Small bone fragments have been chipped off during exploration, but these defects have no bearing on results of measurements or sound tests.

Artifacts similar to our domesticated cattle bone objects but made out of bones of wild artiodactylous animals (such as reindeer) are known from various periods and cultures since the Upper Palaeolithic to the Middle Ages. Finds dated to the Stone Age were uncovered, among others, in Orkeney (Great Britain), in French sites of Aurignac, Launerie-Basse, la Madeleine (Aurignacian culture) and Solutré (Solutrean culture); in Govet in Belgium (Magdalenian culture), in Svedberg I in Denmark (late Maglemosian culture), in Jaskinia Mamutowa (Mammoth Cave) in Wierzchowie (Poland, Eastern Gravetian culture?), in Dolni Vestonice in Czechoslovakia (Pavlovian culture), in Suljads (Kunda culture) and Zwidze (Narva culture) in Latvia, and in Tamula in Estonia (W. Kaminski 1971, Klima 1983, Kozlowski 1975, Loze 1988).

The find from Visby on the island of Gotland (Sweden) dates to the late Roman period (Lund 1980), and the youngest object of this kind known to me, dated to the turn of the 12th and 13th centuries, was found in Poznan, Poland (Blaszczyk 1972).

There are several hypotheses in the literature regarding the function of phalanges I with holes on the dorsal or lateral sides. We will now confront these with the finds from Nemrik 9.

The first hypothesis according to which the openings were made to extract bone marrow for consumption is rejected by archaeo-zoologist Alicja Lasota-Moskalewska in view of the minute amount of marrow in this element of the skeleton.

Another hypothesis has it that these artifacts were tool handles. However, a careful scrutiny of the objects at 20- to 100-fold magnification failed to reveal traces of crushing of bone structure at the openings' rims. What is visible though are incisions left by the cutting tool used to make the openings. It is obvious that if these bones had been used as tool handles, these

<sup>3</sup> Binocular magnifying glass observations were carried out by Jolanta Kaminska.

incisions would have been worn off. X-rays moreover reveal the absence of indentations which would have appeared as a result of pressure exerted by any tool set in the handle on the wall of the marrow cavity opposite the opening. What can be seen, however, is obvious gloss of the opening edges due to use in conditions of humidity (e.g. saliva). Given these facts, the second hypothesis must also be rejected.

To verify the hypothesis that artifacts of this type can emit sounds, each bone was tested as follows. The opening was brought to the lips and an air current was blown in with a technique similar to that used with contemporary flutes. Each artifact produced a sound. The results of the experiment are as follows:

Whistle A, inv. n'. NK/1620: The obtained sound of average frequency of 1831.5 Hz (Fig. 2a) is in the interval of the major terce G3-B3. It is clear, penetrating, of intensity up to 100 dB. In flat open terrain it is clearly audible within a radius of over 800 meters. Blowing is very easy.

Whistle B, inv. n'. NK/1680: The sound is muffled, of average frequency of 2187.5 Hz (Fig. 2b), in the interval of the major second B3-C sharp4. Intensity is up to 80 dB, and the sound is audible within about 300 meters. Blowing is very difficult.

Whistle C, inv. n'. NK/1573: The sound is fairly clear, of average frequency of 2100.6 Hz (Fig. 2c). Pitch is within the major second H3-C sharp4, intensity reaches 85 dB. The sound is audible within about 500 meters. Blowing is difficult.

Whistle D, inv. n'. NK/1573: The emitted sound is clear, of average frequency of 2021.5 Hz (Fig. 2d), and pitch within the minor terce A sharp3-C4; intensity reaches 95 dB which makes it audible at about 800 meters. Blowing this whistle is easy<sup>4</sup>.

This experiment proved that the described phalanges may be treated as whistles, and the openings as mouthpieces.

All four Nemrik whistles share the following characteristics:

- a wide measure, or width-to-length ratio, of the chamber; in A the measure is 0.40, in B-0.54, in C-0.41, and in D-0.45;
- absence of melodic apertures;
- sound in the upper register of the three-line octave and in the lower register of the four-line octave;
- sound of shaky intonation.

Acoustically and instrumentally, the Nemrik whistles ought to be classified as aerophones (from the Greek *aer*- air, and *phone*-sound) in which sound is produced by a column of air vibrating in the pipe body. Aerophones are divided according to the method of inciting air vibration into flutes, reeds, and trumpets.

In the Nemrik whistles sound is produced by the friction of air blown against the almost vertical walls of the opening, which in this case serves as the so called knife-edge. This manner of blowing (incitation) is characteristic of rim-blown aerophones. Another feature according to which aerophones are classified is the shape of the air chamber (pipe). In our whistles the ellipsoidal marrow cavity acts as a convex chamber with a wide measure. Such a chamber is a feature of globular aerophones (cf. X-ray photos).

---

<sup>4</sup> Measurements of frequency and loudness of sounds were carried out at the Chair of Acoustic Music (Musical Academy in Warsaw) headed by professor Andrzej Rakowski. I wish to thank professor Rakowski and Wilhelm Suski, M.Sc., for their kind assistance.

The Nemrik whistles may thus be classified as rim-blown globular aerophones.

Whistles made from phalanges I are the oldest aerophones in human history (Häuser 1960). The technology of their production was simple. After removal of the small quantity of bone marrow through a suitably cut opening, the cavity was ready to serve as an air chamber with no further processing needed. The main difficulty in manufacturing such whistles lay in cutting out the mouthpiece on the bone's dorsal side. It is possible that specimens C and D from Nemrik were made by the same person, given the highly probable fact that the phalanges used to make them came from a single animal.

The globular whistles from Nemrik have mouthpieces situated in the middle of the dorsal side of bone shafts, and this determines the manner of holding them against the lips-at right angles to their longer axis. Our experiments suggest that the users of these whistles produced sound with them by means of a technique similar to the one used today to play the flute.

It is possible to obtain the tremolo effect with globular whistles by partly filling the air chamber with water. My experiments showed that in the case of Nemrik whistles this is not practicable since water in the air chamber is expelled via the mouthpiece by the force of the air blown into the instrument.

The Nemrik whistles, similarly as other aerophones of this kind, may be regarded as individual single-tone musical instruments. The fact that they were all discovered in the same layer of a refuse pit, all not more than five meters apart, could suggest that they are elements of a single set of pipes known as the panpipe. To check this possibility, the whistles were arranged in a row along their longer axes. It turned out that the distances between mouthpieces, situated in the central parts of each whistle, were about 50 mm and this would make the hypothetical composite instrument impractical. The arrangement of the whistles with their distal ends forming a line precludes access to the mouthpieces. All this plus the fact that at least three of the whistles (B, C, D) emit a sound of practically the same frequency, speaks against the likelihood that all four finds were part of a single musical instrument.

Speaking of the possible functions of whistles of this kind, Baines mentions their collective (choral) use during hunting magic rites. This hypothesis must be rejected in the case of the Nemrik finds since these were made from bones of domestic cattle. I assume that a bone object connected with hunting magic would have probably been made from the bone of an animal that was hunted or lured.

The pitch of sounds emitted by vessel whistles depends not only on the volume of the air chamber but also on its shape and measure. This is especially evident in the case of specimen B which has the largest chamber but, contrary to expectations, emits the highest rather than the lowest sound of all the whistles (Table III).

The experimentally demonstrated instability of intonation is a characteristic feature of all globular aerophones. The differences in sound pitch-up to the major terce in the case of the Nemrik instruments-depend not only on the size and shape of the air chamber. They are also affected by the force with which the player blows and by the angle between his lower lip and the edge of the mouthpiece. The size of the mouthpiece significantly affects the ease of blowing and the purity of the emitted sound. In whistles B and C the excessively large opening leads to impure intonation of the produced sounds. Incidentally, too small a mouthpiece gives the same effect, all the way to "silencing" the whistle altogether.

Baines and Dauvois described the pitch of sounds emitted by most of the whistles of this type they studied as roughly in the C4-E4 range (Baines 1962; Dauvois 1989). The Nemrik whistles produce sounds from the upper register of the three-line octave and the lower register of the four-line octave, i.e. from the most common range. Experiments mentioned by Dauvois suggest that the present pitch of sounds produced by the Nemrik whistles does not differ significantly from the original one.

The whistles from Nemrik-or at least specimens A and D-could have served as signalling tools. This possibility was demonstrated in experiments carried out in flat open

terrain. The sound they emitted was audible at a distance of several hundred meters. The unstable intonation is no obstacle in contacts between humans or in luring livestock, for it does not matter whether the sound is in A flat, A or A sharp. What could have mattered though was the rhythm in which the sounds were emitted.

Studies of ethnomusicologists showed that the most basic and primary forms in liturgical music and songs of peoples in early stages of development are recitations based on single-tone melodies. The creative factor in these forms is rhythm (Sachs 1988). The Nemrik whistles—or at least those labelled A and D—may be used to play a rhythm of just about any complexity and speed. I am far from claiming that these whistles were used in Nemrik as accompanying instruments. One cannot however reject completely the possibility that they were used to produce single-tone melodies, possibly even artistic in nature.

All four whistles were discovered in a refuse pit shared by the entire settlement. Objects B and C were probably discarded because of the poor sound they were capable of emitting, this defect of theirs being caused by the faulty execution of the mouthpiece. As for whistles A and D, I am unable to suggest a reason for their presence in the refuse pit.

Studies of the four bone artifacts discovered in the course of archaeological excavations at site Nemrik 9 lead to the following conclusions:

1. The artifacts were made from phalanges I of domestic cattle.
2. All four artifacts are rim-blown globular aerophones, or whistles.
3. The finds represent the oldest aerophone type.
4. They are not elements of a single instrument.
5. The objects could have served signalling functions, could have been sound-emitting children toys, or served artistic purposes.
6. It is highly probable that whistles C and D were made by one person.
7. Whistles B and C are defective specimens.

Payed by scientific program: RP III - 35

## REFERENCES

- ABSOLON, K. 1937  
Les flûtes paléolithiques de l'Aurignacien et du Magdalenien de Moravie. Congrès Préhist. de France, XIIe Session. Perigeux.
- BAINES, A. 1962  
Woodwind Instruments and their History, London.
- BLASZCZYK, W. 1972  
Wyniki badań archeologicznych w strefie osady świętego Gotarda na Starym Mieście w Poznaniu [Results of archaeological studies in the St. Gotthard settlement in the Old Town in Poznan], Fontes Archeologici Posnanienses, XXIII.
- BRAGARD, R. 1967  
Les instruments de musique, Bruxelles.
- BUCHNER, A. 1956  
Hudební nástroj od praveku k dnesku. Praha.
- CLARKE, D. V.; COWIE, T. G.; FOXON, A. 1985  
Symbols of Power at Time of Stonehenge. Edinburgh.
- DAUVOIS, M. 1989  
Son et Musique paléolithiques. Les Dossiers d'Archeologie. 142, NOV.
- HÄUSLER, A. 1960  
Neue Funde Steinzeitlicher Musikinstrumente in Ost-Europa. Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin Luther Universität Halle: Ges.-Sprachw. 9 (3).
- KAMINSKI, W. 1971  
Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich [Musical instruments in Polish lands]. Krakow.
- KLIMA, B. 1983  
Dolní Vestonice táboriste lovču mamutu. Praha
- KOPOCZEK, A. 1989  
Ludowe narzędzia muzyczne z ceramiki na ziemiach polskich [Ceramic folk musical instruments in Polish lands]. Katowice.
- KOZLOWSKI, J. K.; KOZLOWSKI S. K. 1975  
Pradzieje Europy od XL do IV tysiąclecia p.n.e. [Prehistory of Europe from the 40th to the 4th millennium b.c.]. Warszawa
- KOZLOWSKI, S. K. (ED.) 1971  
The Mesolithic in Europe. Warszawa.
- LUND, C. 1981  
The Archaeomusicology of Scandinavia. World Archaeology. 12 (3).
- LOZE, J. A. 1988  
Poselenija kamiennogo wieka Lubanskoj Niziny. Mezolit, rannij i srednij neolit. Riga.
- SACHS, C. 1989  
Historia muzyki starożytnej [History of Ancient music]. Warszawa.
- SEEWALD, O. 1934  
Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas. Vienna.

TABLE I. Site Nemrik 9 (Iraq). External dimensions of phalanges I (in mm)

Dimensions	Whistles			
	A	B	C	D
maximum length	73	74	71	71
width of proximal end	34	38	36	36
width of distal end		33	37	32
width of shaft	30	36	29	30

TABLE II. Site Nemrik 9 (Iraq). Dimensions of openings and of air (bone marrow) chambers in phalanges I (in mm).

Dimensions	Whistles			
	A	B	C	D
length of opening	20	16	17	20
width of opening	13	20	18	13.5
approx. area of opening	190	234	274	240
height of air chamber	44	44	43	40
width of air chamber		18	24	18
depth of air chamber		18	18	17
approx. volume of air chamber	12560	13816	10676	11304

TABLE III. Site Nemrik 9 (Iraq). Dependence of sound frequency on volume and measure of air chamber of vessel whistles.

Whistle	Hz	Volume	Measure
A	1831.5	12560	0.40
B	2021.5	11304	0.45
C	2106.0	10674	0.41
D	2187.5	13816	0.54

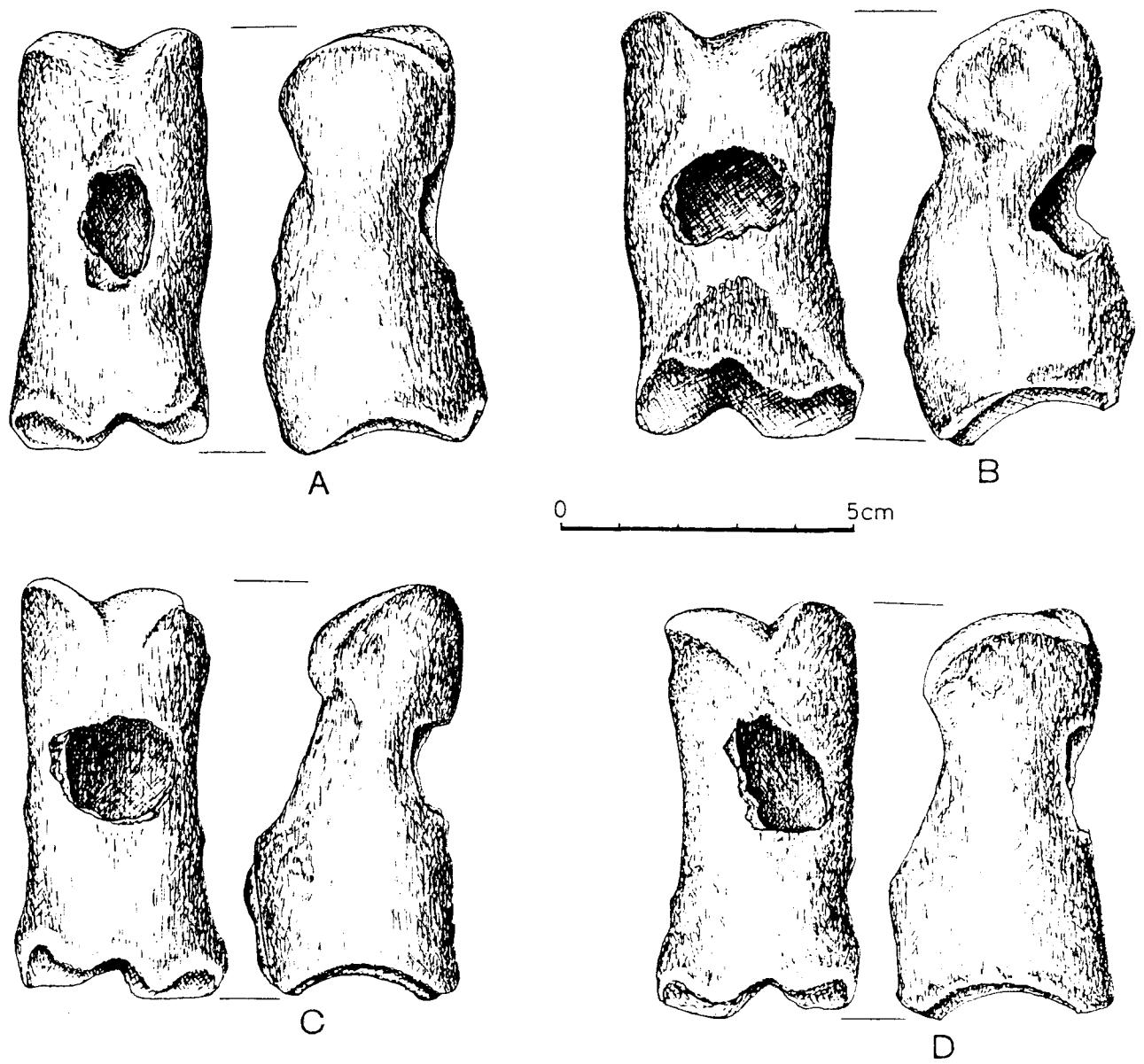


Fig. 1. Whistles from site Nemrik 9 (Iraq). Dorsal and lateral sides of bone shafts. Actual size. Drawings by Ewa Guminska.

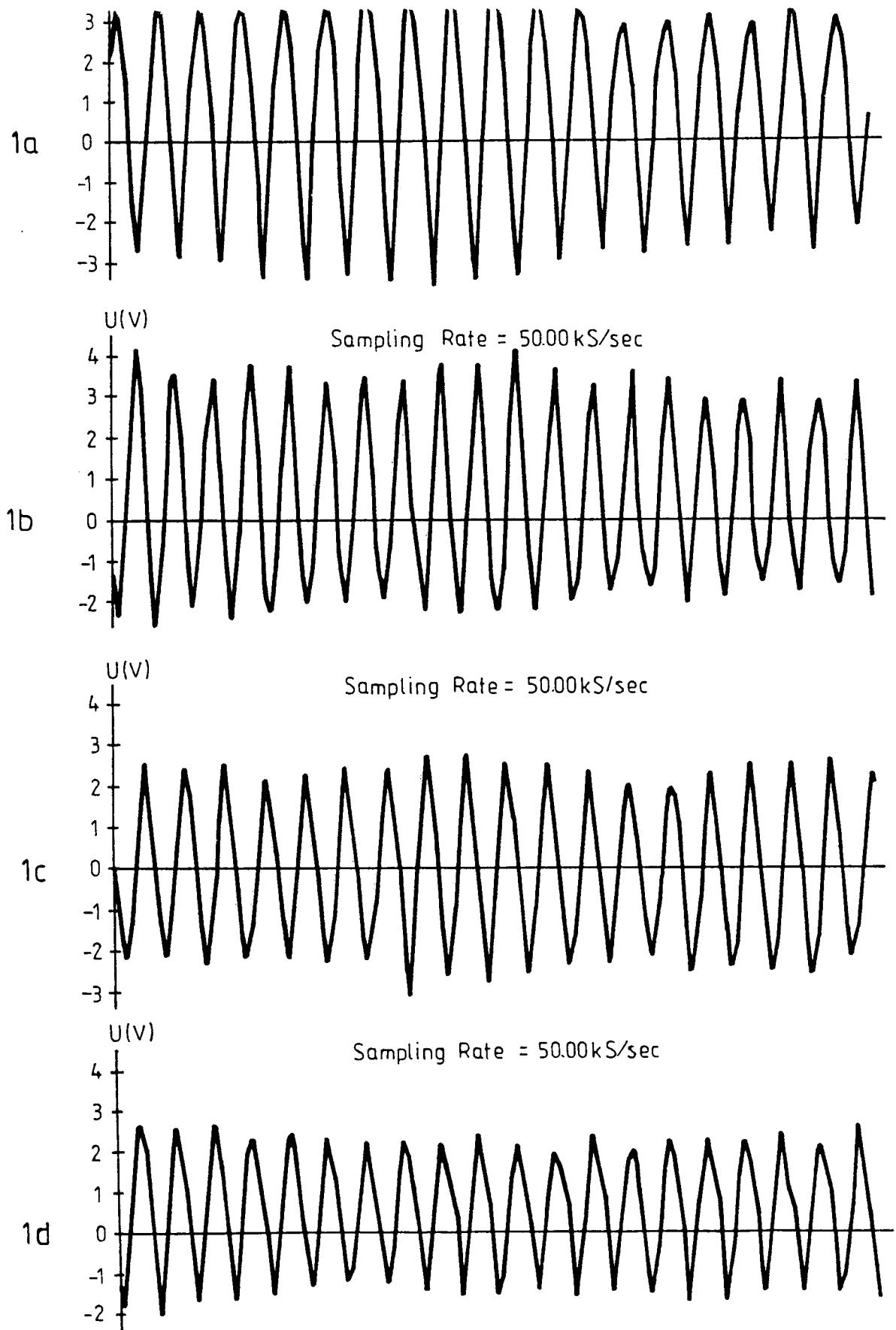
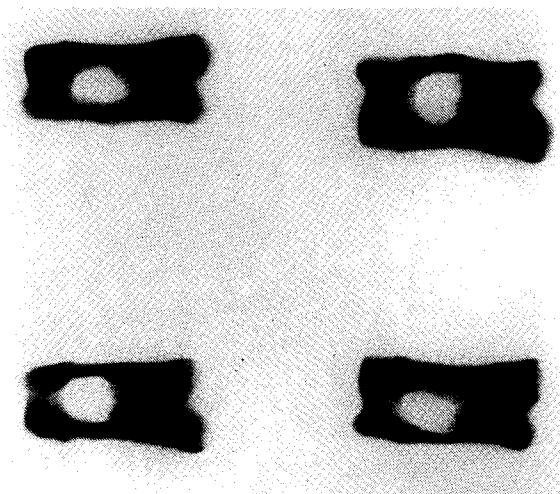


Fig. 2. Diagrams. Whistles from site Nemrik 9 (Iraq). Curves of frequencies of sounds emitted by whistles (in Hz). Plotted by Wilhelm Suski.  
 U[V] - amplitude [V]

X-ray photograph. Whistles from site Nemrik 9 (Iraq). Shape of air chamber viewed from the dorsal and lateral side of bone shafts. Actual size. Photo by Piotr Szczerbinski.



Les trompes en céramique du chalcolithique.  
S. VANDEVYVER.

Les aérophones, plus communément appelés instruments à vent, résultent le plus fréquemment de la mise en vibration de la colonne d'air qu'ils contiennent par le souffle de l'instrumentiste. Quelques-uns dépourvus de tuyau résonnent par action de l'air ambiant et enfin, la dernière catégorie fonctionne artificiellement grâce à l'action d'un soufflet.

Les aérophones peuvent être divisor selon qu'ils se composent ou non d'un tuyau ou selon qu'ils comportent ou non une anche. L'anche est, selon la définition du professeur Bouasse, "tout appareil dont la vibration est entretenue par un courant gazeux et qui réciprocquement détermine une périodicité de forme ou de débit dans ce courant. Le son dû à l'anche résulte de la vibration de l'anche transmise à son support puis à l'atmosphère, et de l'action périodique du jet gazeux sur cette atmosphère. Le second effet l'emporte généralement de beaucoup sur le premier; par un encastrement de l'anche dans un support convenable on peut supprimer l'effet direct de l'anche. Pour qu'il y ait anche, il faut que la périodicité du courant d'air soit due à la vibration d'un corps, vibration elle-même entretenue par le vent" (BOUASSE, 1929-30, pp. 38-39).

En ce qui concerne les trompes, nous pouvons indiquer qu'elles sont à tuyau cylindrique et qu'elles ne possèdent pas d'anche visible. Ce sont les lèvres de l'instrumentiste qui, en vibrant contre l'embouchure de l'instrument, jouent le rôle d'anches naturelles.

"L'embouchure d'une trompe est l'orifice sur le bord duquel l'instrumentiste appuie ses lèvres; [...] l'embouchure peut être soit constituée par l'extrémité cylindrique ou évasée du tuyau soit taillée sur la paroi latérale de ce tuyau, plutôt vers l'extrémité" (SCHAEFFNER A., 1980, p. 230).

Un tuyau est dit ouvert ou fermé selon que l'extrémité opposée à l'embouchure comporte ou non un fond. "Le courbement ou repliement d'un tuyau n'est d'aucune action acoustique; il a pour seule raison d'être de diminuer l'encombrement de l'instrument" (SCHAEFFNER A., 1980, p. 231).

\*\*\*

Ce pose ensuite le problème de l'origine de la trompe. Est-elle plus proche morphologiquement de la trompette ou du cor? Et nous permettons-nous de trouver une origine différente à ces deux instruments alors que dans les deux cas ce sont les lèvres de l'instrumentiste qui servent d'anches?

Si nous acceptons de dissocier les deux, l'origine de la trompette serait à rechercher parmi les tuyaux sonores. D'ailleurs, "les matériaux les plus divers ont été employés: l'os humain ou d'animal, le roseau, le bambou, l'écorce enroulée, le bois ou la terre cuite; certains instruments sont revêtus de

peau, de vannerie, de cuir ou de métal" (TRANCHEFORT, 1980, p. 87).

L'origine du cor serait plutôt à rechercher dans la conque marine ou la corne animale dont nous pourrions voir la première représentation dans la Vénus à la corne de Laussel. L'acousticien Bouasse remarque que le son obtenu avec une conque "ne peut être distingué d'un son de cor" (BOUASSE, 1929-30, p. 27).

Pour A. Schaeffner, il ne fait aucun doute que "le dessin courbe des matériaux primitivement employés exerça sur l'évolution ultérieure des instruments une action peut-être comparable à celle de l'arc sur divers types d'instruments à cordes" (SCHAEFFNER A., 1980, p. 261).

\*\*\*

La période du chalcolithique ne nous a livré, jusqu'à présent, que deux trompes en céramique. L'une provient du Gard et l'autre de l'Hérault.

La première trompe a été trouvée par Monsieur J. Vatou en novembre 1980, lors d'une fouille de sauvetage dans l'abri n° 7 de Brugas (Vallabrix, Gard) (fig. 1. 1).

Au lieu-dit le Brugas, au sud du village de Vallabrix qui est situé "sur le flanc nord du synclinal de Saint-Victor-des-Oules et à quelques kilomètres au nord-est d'Uzès, une importante carrière exploite actuellement des bancs de grès-quartzite du Cénomanien inférieur appelé par Monsieur E. Dumas "Tavien". [...] L'un des bancs de quartzite exploités constitue, dans la partie est de la carrière, une ligne d'abris, sensiblement orientée nord-est/ sud-ouest" (MEIGNEN L., 1981, p. 239) (fig. 1. 2). Les travaux effectués dans cette carrière ont déjà permis de découvrir et malheureusement aussi de détruire un certain nombre d'abris dont les dates d'occupation s'échelonnent du moustérien à l'âge du bronze. C'est dans ces conditions que Monsieur J. Vatou a découvert l'abri n° 7 et son niveau chalcolithique en place.

La stratigraphie "se limite à un niveau de sable consolidé très riche en céramique d'une puissance de 15 à 20 cm (c. I). Ce niveau repose directement sur le substratum. Au-dessus, du sable non induré contient du Gallo-romain et de la céramique du Bronze final" (COULAROU J., et alii, 1981, p. 106).

Le matériel de la couche I est composé, d'après les renseignements fournis par Monsieur J. Coularou, de brûles-parfum et d'une pierre en roche verte. Tous ces éléments appartiennent au groupe de Fontbouisse dans son faciès du Gard (fig. 2).

La fonction de cet abri n'est pas définie mais, pour Monsieur J. Coularou, il n'a en aucun cas pu servir d'habitat. En effet, la hauteur de cet abri est inférieur à un mètre et aucun ossement, humain ou animal, n'a été retrouvé à cet endroit.

Cette trompe de Brugas mesure 355 mm de long. Son diamètre au niveau du pavillon est de 90 mm et en son milieu de 70 mm. Le diamètre de l'embouchure est de 25 mm ce qui est une taille standard. Son épaisseur est d'environ 7 mm (fig. 3).

Le profil de cet instrument est courbe.

"Cette trompe possède deux organes de préhensions sur sa partie supérieure avec des perforations perpendiculaires à l'axe de la trompe. Ce type de préhension est courant sur la céramique fontbuxienne" (COULAROU J., et alii, 1981, p. 106). Il est appelé "anse carénée" (fig. 4).

"De ces deux moyens de préhension partent deux cordons se dirigeant vers l'embouchure. Un autre cordon perpendiculaire aux deux autres joint les deux anses. Enfin de ce cordon en partent trois autres parallèles à ceux partant des anses" (COULAROU J., et alii, 1981, p. 106).

Après une étude approfondie de la pièce, Monsieur J. Coularou a pu démontré qu'une fissure avait été réparée avec de la poix ou de la résine. A l'intérieur de l'objet, l'empreinte des doigts dans la pâte fraîche a été conservée.

Il est encore possible, à l'heure actuelle, de tirer un son (do grave) de cet instrument. Mais Monsieur J. Coularou pense qu'il est possible de tirer plusieurs sons modulés de cette trompe.

La deuxième trompe provient de la grotte des Trois Chênes (Rouet, Hérault) (fig. 1.1). Cette trompe a été trouvée en 1965 par un spéléologue montpelliérain, Monsieur P. Vincent. Cette trompe était associée à quelques tessons du chalcolithique.

Cet instrument a été initialement décrit comme une tuyère mais pour Monsieur J. Coularou, il ne peut en aucun cas être associé à la métallurgie du cuivre en raison, notamment de la forme et des moyens de préhension.

Les dimensions et la forme générale sont pratiquement identiques. Cette trompe possède également deux organes de préhension perforés mais pas de cordon (fig. 5).

Pour Monsieur J. Coularou, on peut observer un rajout au niveau du pavillon.

Aucun essai musical n'a pu être effectué vu l'état de conservation de la pièce. Une restauration a dû être effectuée par Madame L. Saunière-Vaquer.

\*\*\*

Quel rôle a joué cet instrument? S'agissait-il d'un simple porte-voix, d'un moyen d'appel ou rentrait-il dans certains rites? Avait-il un emploi proprement musical tel que nous le définissons aujourd'hui? La musique était-elle, comme l'a défini A. Cuvelier, "un mode d'expression et d'extériorisation des

émotions et des sentiments, traduit par un agencement sonore lequel est de nature à provoquer à son tour, chez l'auditeur, des émotions et des sentiments" (CUVELIER A., 1949, p. 204)?

Si nous acceptons de considérer le postulat de l'origine de cet instrument comme vrai, il est difficile de lui donner un emploi uniquement musical car la corne ou la conque ont souvent eu une valeur magique considérable.

La corne est l'instrument de musique typique de la chasse et de la guerre en Afrique du Sud.

Monsieur M. Leenhardt a observé en Nouvelle-Calédonie trois usages principaux de la conque. Le premier usage est un appel aux dieux et à leur faveur; le second est la proclamation des moments importants dans les rites agraires et le dernier est un emploi guerrier. La conque est utilisée comme instrument de signal (LEENHARDT M., 1935, p. 85-86, 106). Pour A. Schaeffner, "est toujours joint à la conque ce sens de la solennité, de la proclamation, de la signification" (SCHAEFFNER A., 1980, p. 260). La trompe est encore à l'heure actuelle l'instrument de ralliement militaire par excellence. Cette fonction de ralliement remonte probablement aux tous premiers groupes de chasseurs ou de guerriers.

La période préhistorique qui nous a livré le plus de documents concernant les trompes ou des instruments similaires ou associés est sans conteste l'âge du Fer. Ces instruments ont été excavés dans des sites celtiques ou celtisants dans une ambiance soit cultuelle, soit guerrière.

Un des sites qui nous a laissé le plus de trompes est celui de Numance en Espagne (fig. 6. 1 à 3). L'archéologue Taracena en a découvert huit exemplaires à Numance même et les fragments d'une cinquantaine d'autres sur le territoire des Arevacos. Certaines des embouchures de ces trompes peuvent prendre la forme de gueules de monstres. On retrouve cette même gueule de monstre sur les carnyx. Ce site de Numance présente une ambiance guerrière toute particulière, puisque ce site représente la résistance d'un peuple face à l'oppression de la conquête romaine qui a duré vingt ans.

Taracena en a trouvé une autre, conservée actuellement au musée archéologique de Teruel, à Alloza. Ce "cor de chasse" a pu être reconstitué grâce à cinq morceaux (fig. 6.4).

Les autres trompes en céramique proviennent de la Forma Orbis Romani (Vaucluse) ou du Mont Ventoux (Vaucluse) où deux exemplaires presque complets ont été découverts (fig. 7).

Les trompes en métal trouvées en Gaule sont très peu représentées. La première, et probablement la plus connue, a été trouvée à Gergovie (MAN 65404) dans une ambiance incontestablement guerrière et de révolte (fig. 8.1). Cette trompe "aurait été munie d'un pavillon très large" comme "on peut

l'observer dans l'iconographie des pièces de ce genre par exemple dans le décor du couvercle d'un lebès capouan, évidemment antérieur, de Berlin" (DUVAL A., 1986-87, p. 214) (fig. 8. 2). La seule autre pièce connue est conservée au musée de Munich et aurait été découverte à Nice.

Les Celtes disposèrent d'un instrument qui peut être rapproché de ces trompes: le "carnyx". Le tuyau de cet instrument était en bronze. Il était recourbé à angle droit et se terminait par une tête animale. Le chaudron de Guderstrup, qui date sans doute de la fin du II<sup>e</sup> siècle a.c.n., représente cet instrument. Sur une des "scènettes" on voit trois joueurs de trompette. Le pavillon de ces trompettes est terminé par la hure d'un sanglier, l'animal que les Celtes associaient à la guerre, à la mort et à la fête (fig. 9. 1).

Cette trompette celtique se rencontre dans diverses représentations romaines et notamment sur l'arc de triomphe d'Orange, datant de l'époque de l'empereur Tibère, ou sur celui d'Hadrien à Rome, datant de 113 p.c.n.. Un autre support représentant couramment cet instrument est la monnaie (fig. 9. 3).

Les auteurs latins ne sont pas restés insensibles au caractère effrayant de cet instrument: "quand les troupes d'infanterie entrèrent en contact, ce fut une rencontre unique et extraordinaire... la quantité des buccins et des fanfares était incalculable, et il s'y ajoutait une si vaste et si forte clamour de toute cette armée poussant en choeur son chant de guerre que non seulement les instruments et les soldats, mais encore les lieux environnants qui en répercutaient l'écho paraissaient donner de la voix; effrayants aussi étaient l'aspect et le mouvement de ces hommes nus du premier rang" (POLYBE, Histoires, II, 28, 11; II, 29, 6-8).

Une preuve des dires de Polybe nous est fournie par le "galate mourant" du Capitole appartenant au groupe votif d'Attale Ier dans le sanctuaire d'Athéne Niképhoros à Pergame qui est une copie en marbre d'un original en bronze de la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle a.c.n. où est représenté une trompe cassée en deux parties réunies par un lien (fig. 9. 4).

Les Romains aussi connurent des trompes empruntées aux Etrusques: la Tuba utilisée généralement dans l'infanterie sonne la charge, la retraite ou le changement de garde; le Lituus employé dans la cavalerie et la Bucina qui indique les veilles et excite au combat.

Les Grecs utilisèrent le Salpinx qui fut un instrument principalement militaire bien qu'il accompagnât toutefois des cérémonies religieuses.

Les trompettes qui firent s'écrouler les murs de Jéricho sont relatées dans la bible: "Yahvé dit: Je livre entre tes mains Jéricho et son roi, gens d'élite. Vous tous les combattants, vous contournerez la ville et pendant six jours tu feras de même. Sept

prêtres porteront en avant de l'arche sept trompes en corne de bétier. Le septième jour, vous ferez sept fois le tour de la ville et les prêtres sonneront de la trompe. Quand vous entendrez le son de la trompe, tout le peuple poussera un grand cri de guerre et le rempart de la ville s'écroulera sur place; alors le peuple montera à l'assaut, chacun droit devant soi" (Josué, 6, 2-5). Aucune preuve scientifique de cette histoire n'a été trouvée mais elle n'en symbolise pas moins la défaite de la puissance cananéenne et n'en conserve pas moins un caractère militaire de victoire. Les trompes servaient aussi à convoquer les chefs des douze tribus d'Israël. Ces "shatzotzerd" sont employées pour les sacrifices, les fêtes solennelles, les festins et les combats.

Les Egyptiens, qui attribuaient l'invention de la trompe au dieu Osiris, l'utilisèrent comme accessoire militaire ou cultuel.

En Asie, les trompes présentent les mêmes caractères religieux, cultuels ou guerriers que celles de la préhistoire ou de l'antiquité.

En Europe dès le haut Moyen-Age, la trompette fut appelée buisine ou busine. La chanson de Roland, datant du XIème siècle, fait la distinction entre cor et buisine. Ces deux instruments ayant le même usage militaire. Chrétien de Troyes, un siècle plus tard, déclare que la buisine a également une fonction divertissante lorsqu'elle est utilisée dans les grandes fêtes populaires de plein air ou dans les tournois de chevalerie. L'Europe ne redécouvrit véritablement cet instrument que grâce aux buisines des Sarrasins rapportées par les Croisés.

Les traditions populaires antiques et chrétiennes relatent l'existence de sirènes. Ces trois sirènes "sont les trois tentations qui affaiblissent l'homme devant le péché et l'entraînent dans un sommeil mortel. Celle qui chante est la cupidité, celle qui joue du cor [de la trompette ou de la trompe], l'arrogance, et celle qui pince les cordes de sa lyre, la luxure" (DONDER de V., 1992, p. 53). La néfaste sirène n'est-elle donc pas, pour l'homme du Moyen-Age, ce qui symbolise la débauche et toutes les mauvaises actions? (fig. 10)

Dans les siècles ultérieurs, il semble que la trompe ait conserver sa valeur militaire comme le démontre les reliefs sculptés de l'arc de triomphe élevé à Naples pour commémorer l'entrée dans la ville d'Alphonse V le Magnanime. On y aperçoit deux guerriers jouant de la trompe.

La trompe sera ensuite utilisée comme symbole dans certaines vanités notamment dans celles de Franciscus Gijsbrechts. Elle sera associée à la couronne métaphore du pouvoir et des armes dans un des trois registres de la vie humaine: la vita activa.

L'usage de cet instrument en musique n'est pas rare. Pour Berlioz, "le timbre de la trompette est noble et éclatant; il convient aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe. Il se prête à l'expression de

tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques. Il peut même figurer dans un morceau joyeux, pourvu que la joie y prenne un caractère d'emportement ou de grandeur pompeuse".

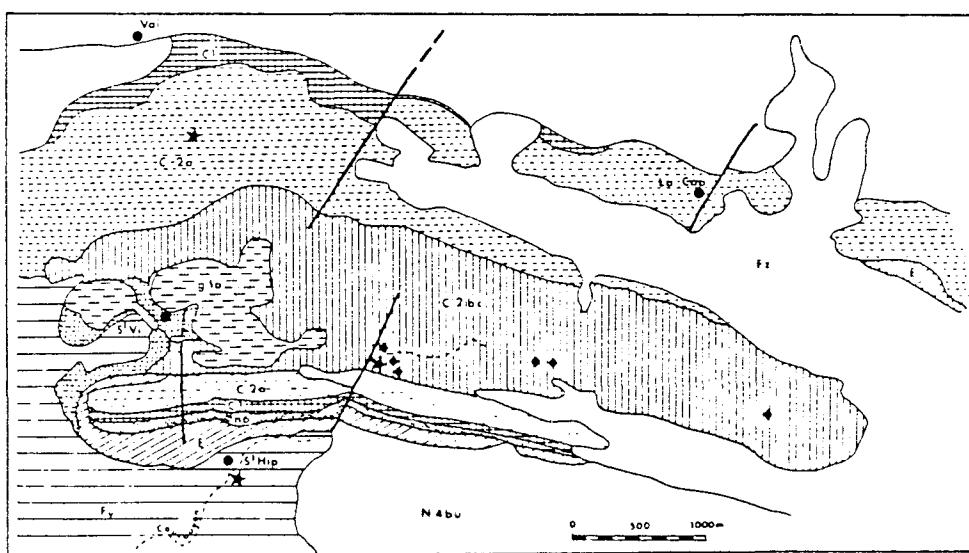
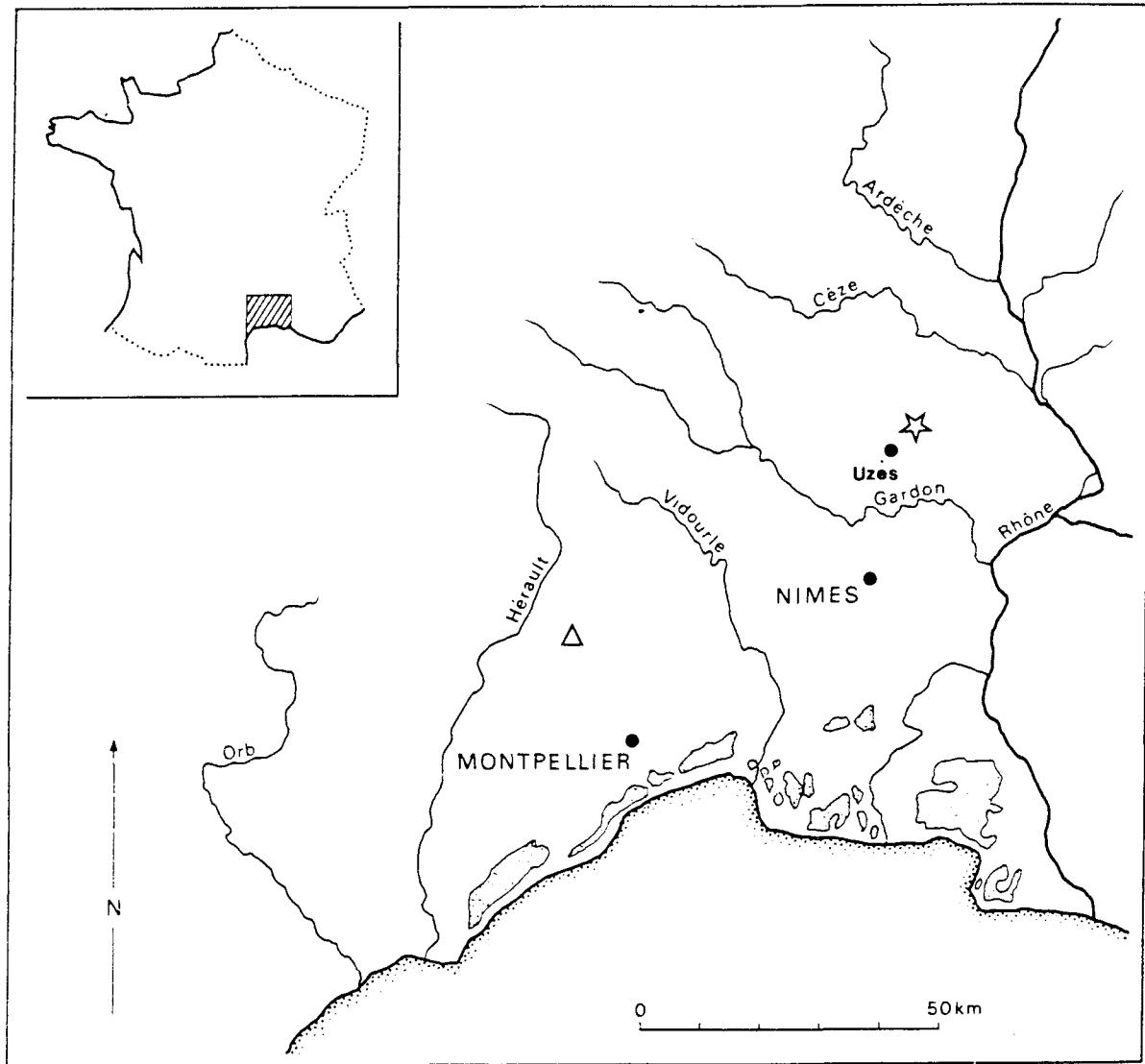
Je crois que nous pouvons donc conclure que la trompe, à travers le temps et l'espace, a toujours gardé sa valeur militaire même si celle-ci est passée sur un plan symbolique. Je crois que nous pourrions à la suite d'A. Cuvelier considérer que le son produit par cet instrument est "un mode d'expression et d'extériorisation des émotions et des sentiments" qui est "de nature à provoquer à son tour, chez l'auditeur, des émotions et des sentiments" (CUVELIER A., 1949, p. 204). Mais cet objet était-il bien considéré, dans les premiers temps de son existence, comme un instrument de musique ou n'était-il qu'un "apparat" guerrier?

\*\*\*

*Je voudrais, pour terminer, remercier Monsieur J. Coularou, ingénieur de recherche au C.N.R.S. de Toulouse, qui m'a fait découvrir l'existence de ces instruments et Madame L. Saunière-Vaquer qui a accepté dans un premier temps de restaurer et par la suite de faire un fac-similé de ces objets pour que des essais sonores puissent être effectués.*

## BIBLIOGRAPHIE.

- \* BLANCHET (A.), Traité de monnaies gauloises, 1905.
- \* BOUASSE (H.), Instruments à vent, Paris, Delagrave, 1929-30.
- \* BRUNAUX (J.L.) et LAMBOT (B.), Armement et guerre chez les Gaulois, Ed. Errance, 1987.
- \* COULAROU (J.), VATOU (J.) et VINCENT (A.), Une trompe en céramique dans un niveau chalcolithique (abri n° 7 de Brugas, Vallabrix, Gard), in Bulletin de la Société Préhistorique Française, t. 78, fasc. 4, 1981, pp. 106-107.
- \* DUVAL (A.), Note sur quelques objets provenant de "Gergovie" (Puy de Dôme) et conservés au Musée des Antiquités Nationales, in Antiquités Nationales, n° 18-19, 1986-87, pp. 211-215.
- \* GRIÑO (B. de), La influencia de la música griega y mediterránea en las culturas de la península ibérica, in Céramiques grecques; hellénistiques à la Península Ibérica, 1987, pp. 151-167.
- \* JULLY (J.J.), Deux trompettes en terre cuite du Mont Ventoux, in OGAM, Tradition celtique, t. XIII, fasc. 3-4, n° 76-77, juillet-septembre 1961, pp. 426-429.
- \* LEENHARDT (M.), Vocabulaire et grammaire de la langue houaïlou, Paris, Institut d'Ethnologie, 1935.
- \* MEIGNEN (L.), L'abri moustérien du Brugas à Vallabrix (Gard), in Gallia Préhistoire, t. 24, fasc. 1, 1981, pp. 239-253.
- \* SCHAEFFNER (A.), Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Ed. Mouton, 2e ed. 1980.
- \* TRANCHEFORT (F.R.), Les instruments de musique dans le monde, Ed. Seuil, 1980.

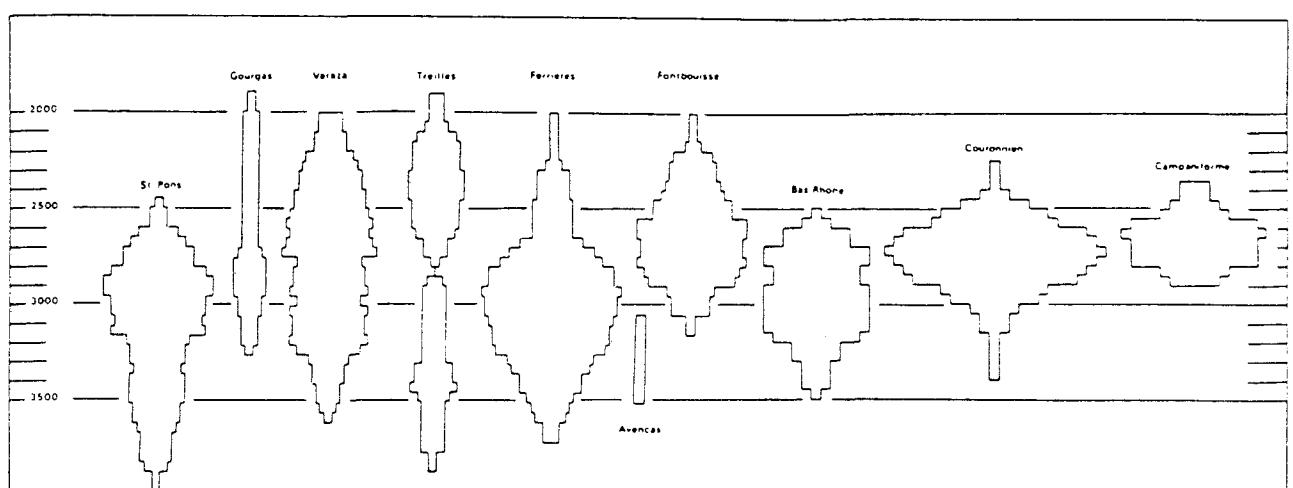


Carte géologique de la région comportant les sites préhistoriques et les gîtes naturels en silex. 21a : Samorien, 21bc : Cénomanien moyen et supérieur ; 21a : Cénomanien inférieur ; G1 : Altien-Vraconien.

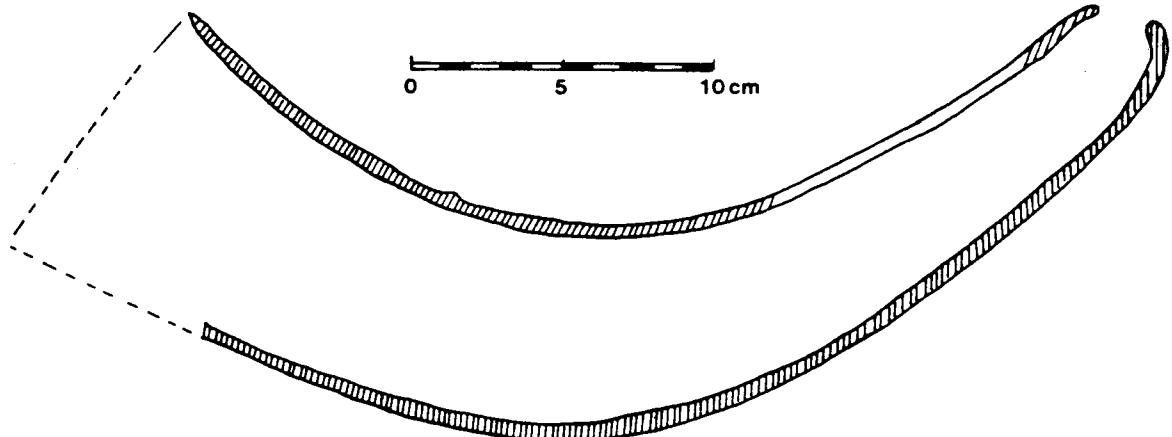
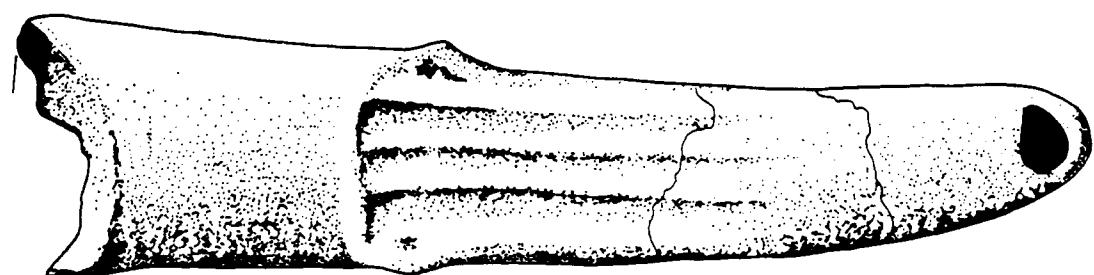
2

	BASSIN PARISIEN	LANGUEDOC ORIENTAL	CAUSSES	COMBE D'AIN	OUEST SUISSE	NORD-EST SUISSE
<b>CIVILISATION A VASES CAMPANIFORMES</b>						
NEOLITHIQUE FINAL		FONTBOUSSIE	LES TREILLES FINAL	CHALAIN	AUVERNIER CORDEE	2500
	GORD			CLAIRVAUX	LUSCHERZ	
	S.O.M. RECENT		LES TREILLES RECENT		LUSCHERZ BORGEN	
	S.O.M. ANCIEN	FERRIERES	LES TREILLES ANCIEN	CLAIRVAUX ANCIEN	HORGEN	3000
					HORGEN	
				LUSCHERZ PORT-CONTY	HORGEN CORTAILLOD	
NEOLITHIQUE MOYEN II		CHASSEEN RECENT	CHASSEEN RECENT	PORT-CONTY	CORTAILLOD PORT-CONTY	3500
	MICHELSBERG I - II	CHASSEEN CLASSIQUE	CHASSEEN CLASSIQUE	N.M.B. RECENT	CORTAILLOD TARDIF	
				N.M.B. ANCIEN	CORTAILLOD CLASSIQUE	
					CORTAILLOD ANCIEN	4000
					EGOLZWIL WAUWIL	av. J.C.

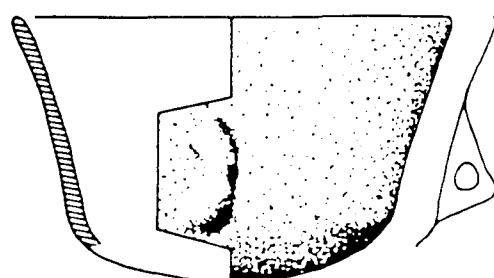
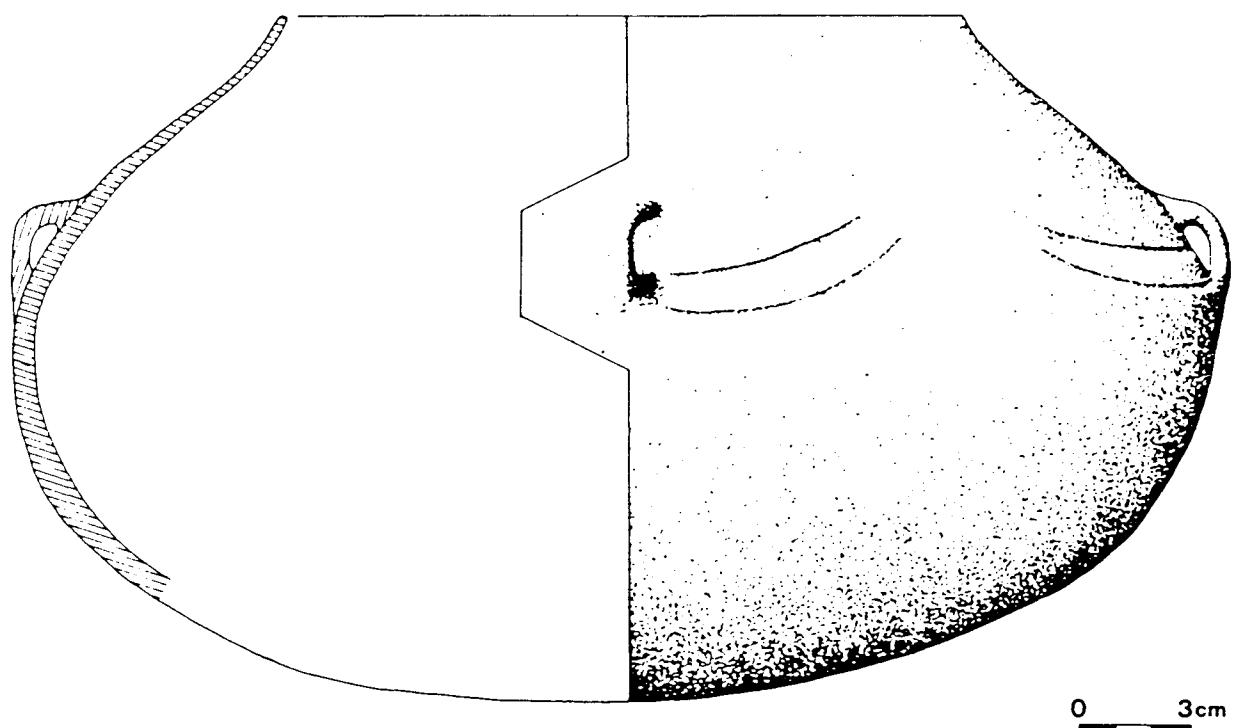
La chronologie du Néolithique final dans l'Est de la France et ses correspondances vers l'Ouest et vers le Sud. Dates exprimées en années solaires av. J.-C. Fond hachuré : dates dendrochronologiques acquises. Fond blanc : dates radio-carbone calibrées.



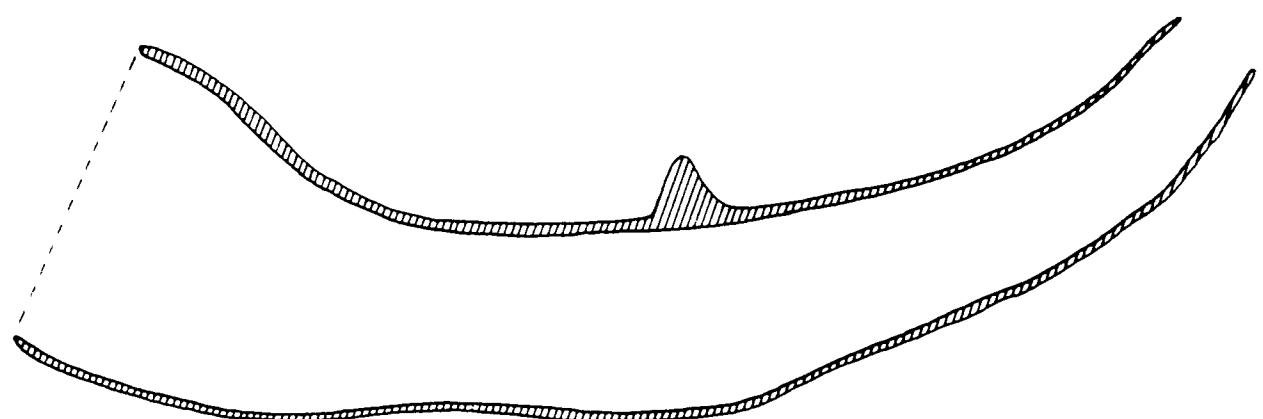
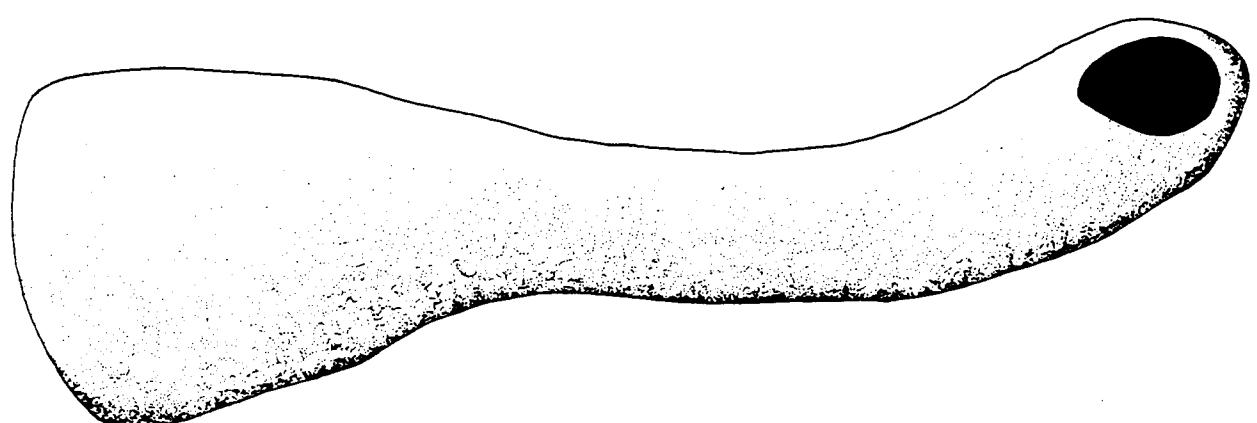
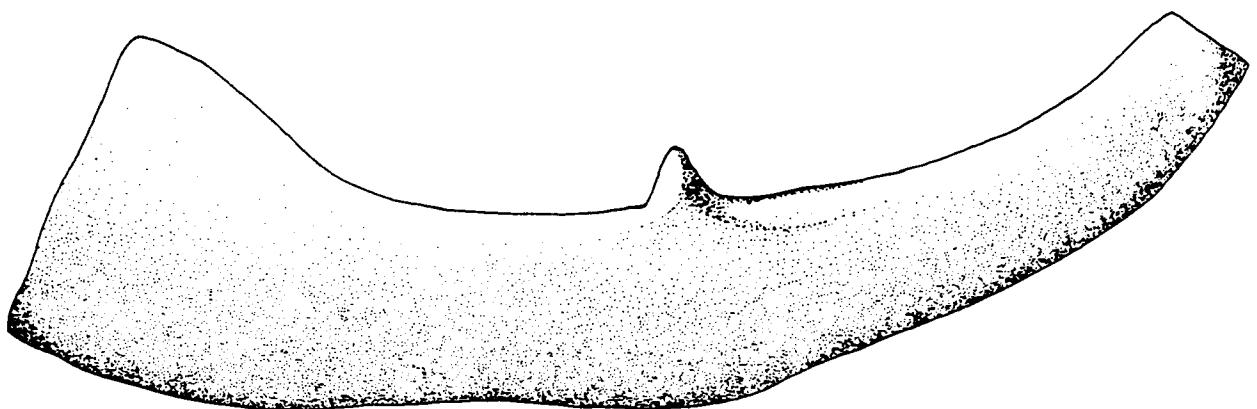
Datations (en années calibrées, avant J.-C.) des principaux groupes du Néolithique final dans le Midi de la France.



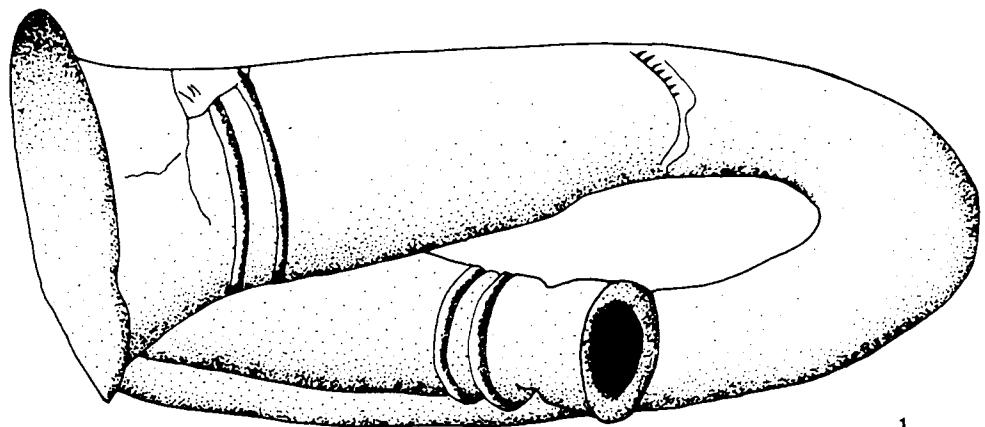
Abri n° 7 de Brugas, Vallabrix, Gard (COULAROU J., VATOU J. et VINCENT A., 1981).



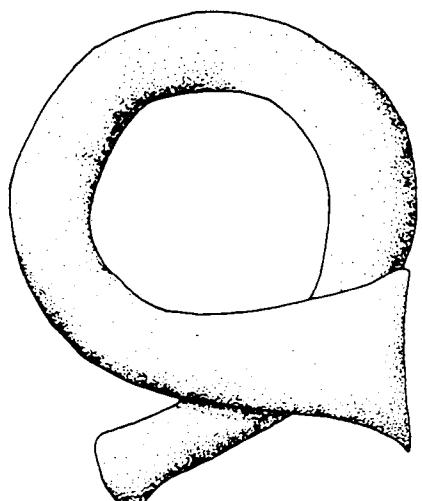
Céramique à anses carénées de la culture de Fontbouisse dans son faciès du Gard.



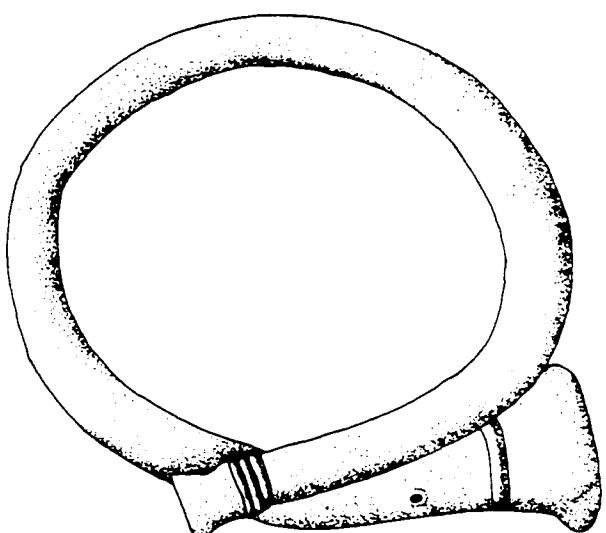
Grotte des Trois Frères, Rouet, Hérault.



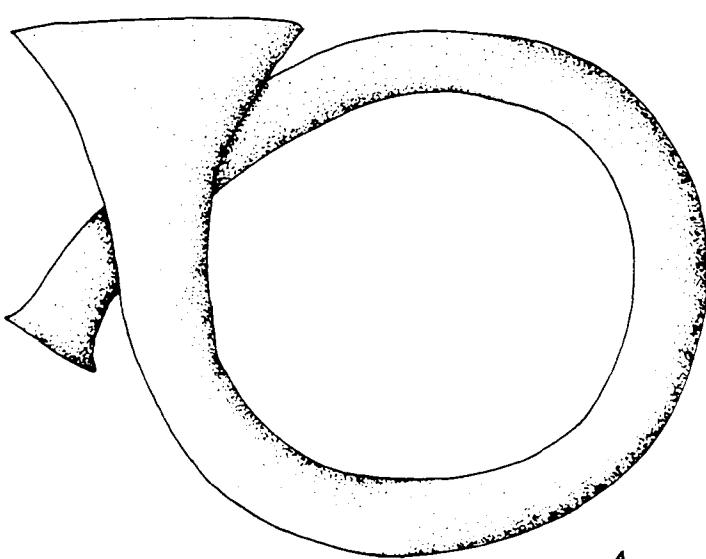
1



2

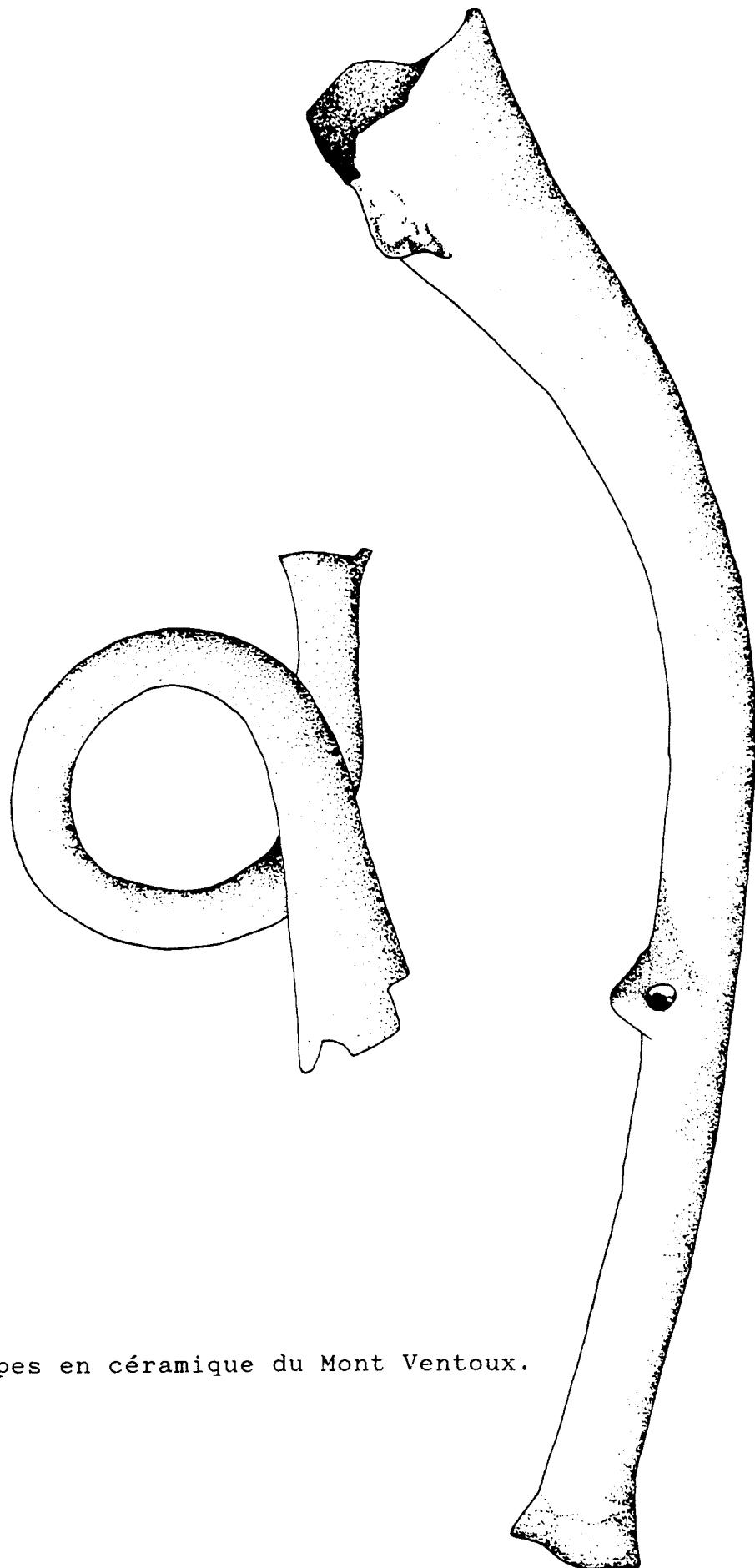


3

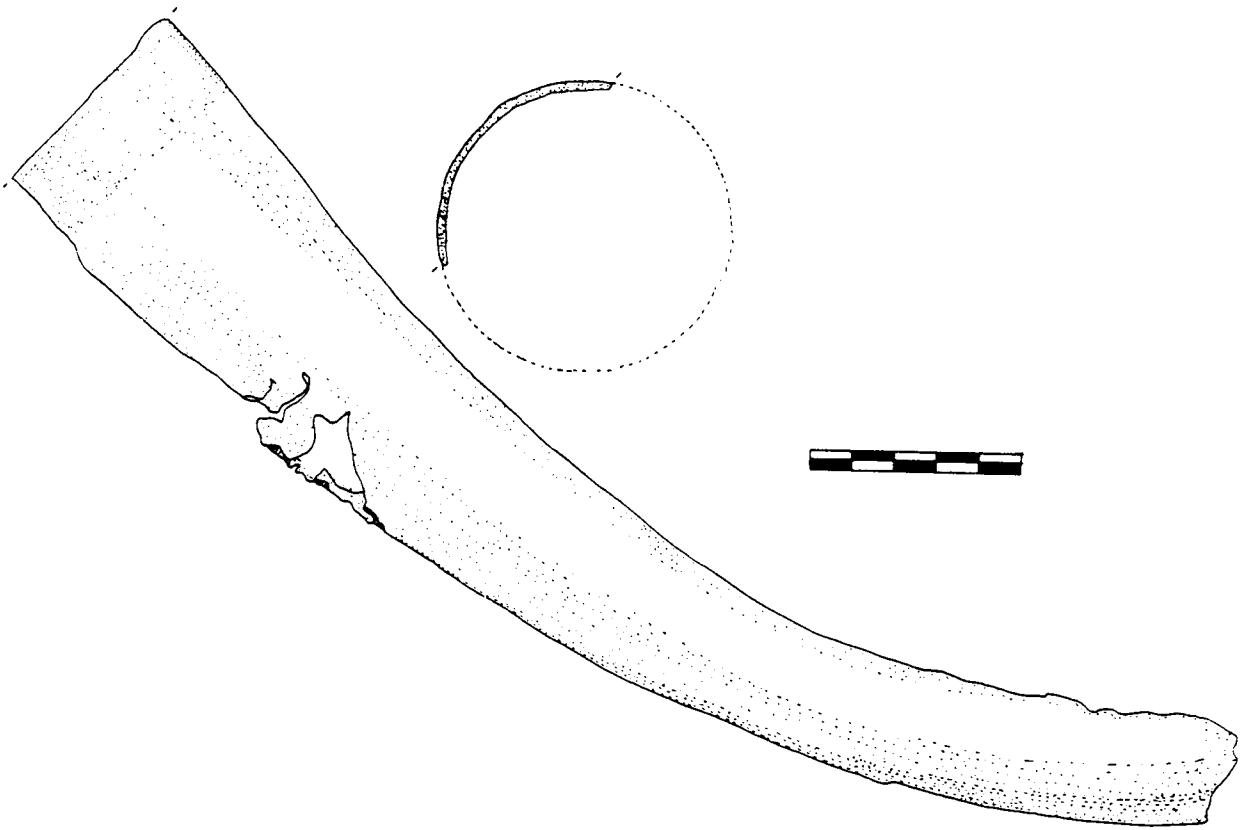


4

1 à 3. Trompes en céramique de Numance.  
4. Trompe en céramique d'Alloza.



Trompes en céramique du Mont Ventoux.



1

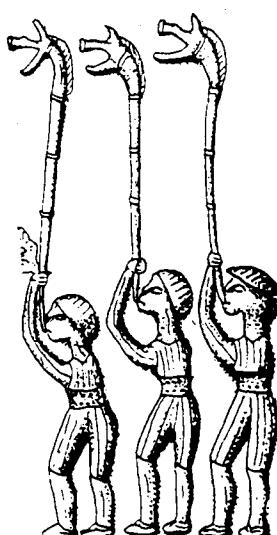


2

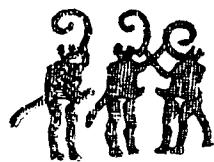


3

1. Trompe en bronze de Gergovie.
2. Représentation d'un homme portant une trompe, Stradonice.
3. Homme jouant de la trompe, lèbès de Berlin.



1



2

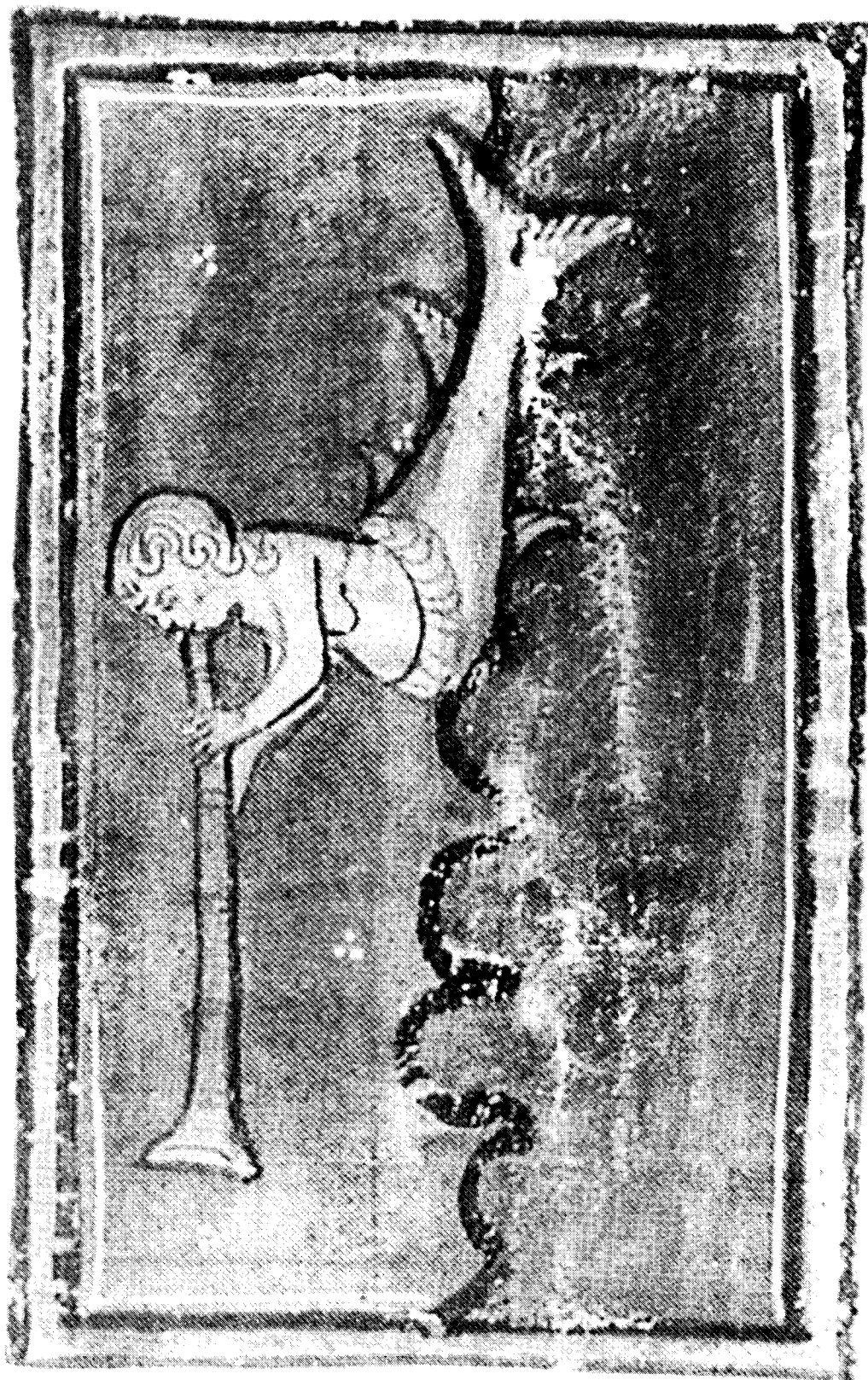


3



4

1. Joueurs de carnyx, chaudron de Guderstrup.
2. Joueurs de lurs.
3. Pièces bituriges représentant des carnyx.
4. "Galate" mourant du Capitole, détail.



Miniature représentant une sirène jouant de la trompe.

# L'ECHO DE BRONZE DE LA MUSIQUE ANCIENNE ARMENIENNE AU MUSEE DU LOUVRE

Edouard BARSEGHIAN\*

Cette figurine de bronze, présente depuis plus de cent ans déjà parmi les objets du département des Antiquités du Louvre, se fait pour nous l'écho lointain de la culture musicale de l'Arménie antique.

On ne peut que s'étonner qu'en dépit de son âge plus que respectable (2<sup>e</sup> millénaire avant notre ère), cette statuette de bronze n'ait pas retenu l'attention des chercheurs, d'autant qu'elle se trouve au Louvre depuis 1872.

Cette statuette, d'une hauteur de 6,5 cm, représente un homme nu, assis jouant d'un instrument à vent. Sa coiffure (chapeau ou cheveux) rappelle la crête d'un coq. Le phallus est très nettement dégagé. Dans la partie supérieure, la tête est traversée par une ouverture d'environ 0,3 cm de diamètre. Répertoriée au Louvre sous le n° MNB-398, cette statuelle a été mise au jour dans les environs du lac de Van.

Dès le premier coup d'oeil, on constate que les caractéristiques de la sculpture et la façon dont est travaillé le métal rappellent d'autres figurines de bronze de la même époque, découvertes à différents moments dans diverses régions du massif arménien.

Ainsi, on a mis au jour des statuettes de bronze semblables à la nôtre et de dimensions approchantes (de 6,5 cm à 8 cm) dans les ruines des forteresses de la région de Kars, de Zanguezour, d'Ani, capitale de l'Arménie au Moyen-Age et aussi sur les bords des lacs de Van et Sevan.

Ces figurines furent, en leur temps, étudiées en détail et donnèrent lieu à des publications de la part des chercheurs russes et arméniens, notamment de S. Bessonov, S. Barkhoudarian, A. Zakharov, Kh. Samuelian, Ye. Lalaian. Dans son oeuvre "2000 ans de théâtre arménien", parue en 2 tomes, G. Goian commente en détail ces figurines<sup>1</sup>.

Les résultats de ces études ont unanimement prouvé le lieu de provenance de ces statuettes et leur lien direct avec la culture arménienne. Il est important de souligner que l'un des rares gisements de cuivre exploités au 2<sup>e</sup> millénaire avant J.C. se trouvait sur la rive orientale du lac de Van<sup>2</sup>.

Ajoutons que de telles statuettes de bronze, quoique se différenciant dans une certaine mesure des arméniennes, ont été trouvées en Asie mineure, dans les îles de la mer Egée, en Grèce, en Sardaigne, dans le sud de l'Italie et en Etrurie, ce qui peut s'expliquer par l'unité culturelle des peuples de la Méditerranée.

Le célèbre archéologue italien Massimo Pallotino a également mentionné la ressemblance des figurines de bronze précitées avec celles provenant d'Arménie<sup>3</sup>.

\* Archéologue musicologue, Arménie.

1 GOYAN Georg, "2000 let armyanskogo teatra", A.N. Moskva, tome 1, p. 236-264 et après (russe).

2 KORSAKOV F.D., Iстория Древнего Мира, рег. ла карте "Египет-Месопотамия", ed. "Просвещение", Москва 1982 (russe).

3 BORIO Antonio, Bronzes miniatures de la Sardaigne antique, le courrier de l'UNESCO, Paris, septembre 1966, p. 21.

Tous les chercheurs ont d'une manière ou d'une autre, indiqué l'affection cultuelle de ces figurines de bronze, (que l'on appelle souvent des bronzetti).

Il est caractéristique que la plupart de ces bronzes ont été découverts dans des lieux propices ou destinés au culte (tertre, forteresse, sépultures, auprès de sources...). Certains de ces bronzes étaient munis de petits crochets permettant de les suspendre ce qui, selon Antonio Borio, un autre grand savant italien, détermine particulièrement leur appartenance au culte<sup>4</sup>.

En accord avec l'opinion de ce savant italien, nous noterons que l'ouverture au travers de la tête de notre "musicien de bronze" a également été pratiquée dans des buts sacrés afin de pouvoir le suspendre.

Georg Goian, historien d'art dramatique ne nie absolument pas l'appartenance au culte de ces figurines. Mieux, il considère qu'elles représentent les acteurs - goussans anciens arméniens qui participaient aux représentations théâtrales de la période pré-classique (soit avant la mise en scène rappelée par Plutarque (1<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) de la tragédie d'Euripide "Les Bacchantes" à Artachate capitale de l'Arménie antique<sup>5</sup>.

Une telle conclusion n'est guère étonnante, surtout si l'on considère les liens étroits qui unissaient les sources des pièces de théâtre aux rites anciens du culte. L'examen ultérieur du "musicien de bronze" du Louvre, comme nous le verrons, ne fera que confirmer cette pensée.

Ainsi, dans quelles conditions, notre "musicien de bronze" a-t-il dû faire preuve de son talent d'exécutant ? A quels rites et représentations du culte se trouvait lié son art ?

Avant de répondre à ces questions et aux autres, efforçons-nous de déterminer précisément de quel instrument joue notre musicien.

Il convient de souligner que cette figure de bronze est, actuellement, l'objet le plus ancien représentant un musicien - instrumentaliste d'une période historique aussi lointaine du massif arménien. Parmi les découvertes archéologiques se rapportant à l'art musical et instrumental du 2<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. se trouvent seulement quelques flûtes en os mises au jour dans les fouilles de Garni et de Dvin<sup>6</sup>. Ces flûtes avaient cinq trous et étaient, selon l'avis des spécialistes, réalisées dans des tibias de cigogne.

De par sa forme conique, l'instrument du "musicien de bronze" rappelle davantage un cornet qu'une flûte.

Dans le cas présent, la variété de cornet à embouchure pourrait être le "pogh" ancien arménien, recréé en 1985 par l'auteur de ces lignes selon des sources archéologiques et musicales<sup>7</sup>. Quant aux instruments à anche, comme le hautbois, leur correspond la "zourna" toujours, présente de nos jours chez les Arméniens (elle rappelle la bombarde bretonne). Ceci se trouve confirmé par la position caractéristique des doigts pour obstruer les trous et les joues gonflées du musicien. Comme on le sait, les cornets et trompettes, présentant une telle forme conique, n'avaient pas de trous et une position semblable des doigts, pressés sur le corps de l'instrument, n'aurait pu que nuire au son. Pour preuve, on peut se référer au "trompettiste de bronze" du musée de Londres, fouilles de Karkemish (Syrie, 7<sup>e</sup> avant J.-C.) et observer comment il tient sa trompette<sup>8</sup>.

4 BORIO Antonio, *Bronzes miniatures*.

5 GOYAN Georg, "2000 let...", p. 236-264.

6 DANIELIAN E.L., BARSEGHIAN E.A., *Artistic transformation of cosmological notions in the material culture of ancient Armenia*, the Fourth international Symposium on Armenian art, theses of reports, publ. house, Ac. of Sc. Armenian SSR, Yerevan 1985, p. 84-86.

7 Musée d'Ethnographie de l'Arménie (Sardarapart).

8 Civilisations Peuples et Mondes, *Grande Encyclopédie, l'Antiquité Proche-Orient, Grèce*; ed. LIPIS 1966-1980, Paris, p. 173.

En Arménie, les musiciens populaires jouent des instruments à vent comme il y a quatre mille ans : lèvres et joues gonflées. Pourquoi n'ont-il pas abandonné cette façon inesthétique (selon nos critères) de jouer au profit de celle qui est pratiquée de nos jours par les musiciens des orchestres symphoniques ? Car enfin, une part importante des instruments de ces orchestres trouve ses racines en Orient.

En fait, la méthode et le mode d'exécution sur chaque instrument sont avant tout dictés par le caractère même de la musique à interpréter. La liberté de flexion des sons est caractéristique de la musique populaire arménienne (comme de toute la musique orientale en général). Et celle-ci est meilleure et s'obtient plus facilement en régulant la position des lèvres gonflées et l'air qu'elles renferment.

En faisant passer l'air se trouvant dans les joues, on peut reprendre sa respiration sans cesser pour autant d'émettre des sons. C'est absolument indispensable lors de l'exécution de longues phrases musicales, mais aussi pour accompagner le bourdon, qui est particulièrement présent dans la musique populaire arménienne.

Ainsi, les lèvres et les joues gonflées du musicien peuvent aussi révéler le genre de musique qu'il interprétrait. Comme nous le voyons, le caractère de la musique interprétée correspondait aussi à la musique populaire arménienne.

Considérant la position des doigts du musicien le long de l'instrument, on peut supposer que cet instrument comptait de 7 à 9 trous, y compris le plus bas. Parmi les instruments actuels présentant le même nombre de trous, nous trouvons la doudouk, la zourna et le sring, mais aussi le pogh qui a été recréé.

Rappelons que les flûtes en os provenant des fouilles de Garni et de Dvin comportaient cinq trous (ce qui a permis à certains musicologues de commenter fort peu objectivement les structures sonores de la musique ancienne arménienne)<sup>9</sup>.

Nous allons maintenant essayer de déterminer les dimensions de l'instrument. Si les proportions sont respectées, nous concluons que la longueur de l'instrument est d'environ 47-50 cm. Naturellement, nous établissons la longueur par rapport à un homme normal de taille moyenne. D'autant que nous n'avons aucune raison de penser que ce bronze représente un géant ou un lilliputien, un enfant ou un être mythique.

Une zounra de cette dimension s'est conservée jusqu'à nos jours chez les Arméniens des bords de la Mer Noire. Et, il y a encore peu de temps, les Arméniens des bords du lac de Van, précisément là où a été découverte la figurine, employaient une zourna de ce type<sup>10</sup>.

Cette zounra est connue depuis très longtemps en Asie Mineure et particulièrement dans le massif montagneux arménien. Dans la littérature antique, ces instruments étaient appelés "flûtes-aulos phrygiennes".

En rapport avec ceci, il convient de rappeler une vieille légende grecque sur Athéna, la fille de Zeus. Celle-ci avait créé une flûte et avait décidé d'étonner les autres déesses, dont Aphrodite et Héra, par la maîtrise de son art. Cependant, en voyant la laideur de ses joues gonflées, elles se moquèrent d'elle. Vexée, Athéna a jeté avec dépit son instrument sur la montagne phrygienne Ida où il fut ramassé par Marsyas, un silène phrygien célèbre pour avoir osé défier Apollon dans un tournoi musical<sup>11</sup>.

9 K'OCARYAN Aram, Miap'ot sring, Lraber Hasarakakam Gitutyunneri HSSH G.A. n°11, 1962 Yerevan, p. 68 (armen.).

10 ARAK'EL Patric, Haykakan tarazneri Kartesa XIX-XX tav. 1915) (armen.).

11 TRENCENI-VALDAPFEL' Imre, Mythologie, ed. Nauka, Moskva, 1959, Athena (Afina) (russe), Herodote, VII, 73.

Les auteurs antiques ont souvent lié l'art musical aux Thraces et aux Phrygiens, et Eudoxe de Cnide et Herodote parlent déjà de parenté entre les Arméniens et les Phrygiens<sup>12</sup>. Et ce n'est probablement pas en vain qu'en Arménie, pendant la période hellénistique, on comparait Athéna la Grecque à Nané, la déesse arménienne. Dans l'un de nos ouvrages précédents, nous attirions l'attention sur le lien qui unissait les instruments de musique aux cultes voués aux déesses selon le schéma suivant : Inana la Sumérienne, Nané l'Arménienne, Ninatta la Hittite, Ihtar la Babylonienne, Sybille la Phrygienne, Athéna la Grecque, Minerve Etrusque et Romaine etc.<sup>13</sup>

Rappelons que les "bronzetti", petits bronzes, étaient aussi liés au culte. A quels cultes pouvait donc être lié l'art de notre "musicien de bronze" du Louvre ?

En Orient, une croyance antique voulait que les instruments à vent, symboles de la respiration, de la vie, favorisent la résurrection des morts<sup>14</sup>. Satan avait peur de leur sons<sup>15</sup>.

Partant de toutes ces considérations, les instruments à vent étaient, semble-t-il, largement employés dans les cultes voués au dieu de la vie et de la mort, vivant et ressuscitant qui allait de pair avec la déesse symbolisant l'éveil de la nature et la fertilité.

En Arménie, il s'agissait du culte à Ara le Magnifique que l'on fêtait somptueusement sur les pentes de la montagne, au village Lézk, près de la ville de Van<sup>16</sup>. Les danses cultuelles étaient exécutées au son de la zourna<sup>17</sup>. De ce fait, notre "musicien de bronze" jouant d'un instrument à vent pourrait être déjà lié au culte de la fertilité. Ceci peut être confirmé par le phallus qui est très nettement dégagé et qui, comme on le sait, exprime la notion de fertilité. On a trouvé un très grand nombre de phallus cultuels en Arménie, de différentes tailles et faits en tuf, ce qui démontre l'amplitude de ce culte en Arménie antique<sup>18</sup>.

Un lien particulier avec le culte solaire peut être noté par l'observation de la coiffure de notre musicien, qui, comme nous l'avons dit, rappelle une crête de coq. On sait que dans l'Arménie antique, les oiseaux aussi importants que le coq, l'aigle, la cigogne étaient les symboles de la divinité solaire. Aussi la coiffure en crête de coq (ou le couvre-chef), d'ailleurs présente sur quelques autres figurines de bronze d'Arménie, peut montrer le culte rendu au soleil. D'autant que la zourna et les autres instruments à vent servaient traditionnellement à interpréter "les mélodies de l'aube" qui sont, en leur genre, des hymnes au lever du soleil<sup>19</sup>.

Si l'on considère que le coucher du soleil était souvent interprété par les Anciens comme son extinction et sa mort, on peut supposer que, dans l'Arménie ancienne, jouer "les mélodies de l'aube" sur des instruments à vent symboles des forces de la vie, était pour nos lointains ancêtres une façon magique en quelque sorte de favoriser la résurrection, la renaissance de la divinité solaire.

12 VESTNIK DREVNEY ISTORII, Ac. des Sc. SSSR, Moskva 1947, 3, p. 247 (russe).

13 BARSEGHIAN E.A., Obscie čerty cultovogo musicirovaniya drevnikxnarodov Perednej Asii i antičnogo mira v svyasi s cultom drevnearmjanskoy bogini Nane, Komitas-Conservatoire National de Musique Supérieur, Yerevan 1988, les résumés des communications, p. 11 (russe).

14 GRUBER R.I., Vseobčaja istorija Musyki, I, ed. 3, Musyka, Moskva 1965, Sumero-Vavilonija (russe).

15 K'OCARYAN Aram, "Eražštakam gorciknero Hayastanum", Gitutun ev Texnika n° 1.2., Yerevan 1970 (armen.).

16 ABEGJAN Manuk, Istorija drevnearmjanskoy literatury, AN. Arm. SSR, Yerevan, 1975, p. 27 (russe).

17 LISICIAN Srbuhi, Starinnye pljaski i teatral'hye predstavleniya armjanskogo naroda, A.N. Arm. SSR Yerevan, tome I, p. 160.

18 Musée d'Ethnographie de l'Arménie (Sardarapat)

19 LISICIAN Srbuhi, Starinnye pljaski..., p. 160 (russe).

Voici encore l'écho de telles représentations du lever et du coucher du soleil chez les anciens Arméniens et que l'on retrouve chez NERSES CHRNORHALI, auteur du 12<sup>e</sup> siècle, penseur arménien, poète et musicien, dans ses devinettes pour les enfants :

Il naît, grandit  
Puis le même jour meurt  
Ensuite, revenu à la vie  
Il brille de nouveau de tous ses feux

(Le Soleil)<sup>20</sup>

Tout ce qui a été dit précédemment montre que le musicien de bronze du Louvre représente un artiste arménien ancien lié au culte du Soleil et de la fertilité. Son instrument (zourna ou pogh) existe toujours actuellement en Arménie.

Dans ses travaux précédents, l'auteur de ce rapport a étudié l'étymologie des appellations de ces instruments et, s'appuyant sur d'autres sources, a émis l'idée de l'existence de ces instruments dans le massif montagneux arménien au 3 millénaire avant J.-C. Le lien sacro-esthétique des instruments de musique avec les cultes anciens a été démontré de nombreuses fois<sup>21</sup>.

Nous avons tout lieu de penser que la découverte de la figurine de bronze du musicien de Van, l'exposée au musée du Louvre, ne fait que confirmer sérieusement ces pensées.

Quand cette figurine a été créée, au 2<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., alors qu'il existait déjà des formations étatiques et tribales arméniennes dans le massif arménien (Haïassa-Azzi, Hayadou, Mélidou)<sup>22</sup>, on peut supposer que la musique arménienne, partant de cultures proches, s'était déjà cristallisée et avait acquis son originalité qu'elle a su conserver jusqu'à nos jours.

---

20 NERSES Snorhali, Hanelukner (Les devinettes), ed. Sov. Grob, Yerevan, 1984, p. 5 (armen) Melikian.

21 BARSEGHIAN E.A., Sacral'nye funkci instrumental'nogo musicirovaniya v rannix cui'tax Armjanskogo nagorja Problemy genesica musicalnoj culturi, AN SSSR, Yerevan 1986, Tesicy dokladov, p. 12-13 (russe).

22 EREMJAN S.T., Hindvropakan endhanutyyan žamanakaš'jane Araʃavor Asiayum (la carte), Yerevan Gitutýun en texinika n° 4, 1985, p. 29-34 (Hay Žotovrdi araʃacman mijavayre).

BITTEL Kurt - Les Hittites au Porche-Orient au 2<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., "Les HITTITES", ed. Gallimard 1976 (la carte n° 344), Paris.

DYAKONOV I.M., Predistorija armjanskogo naroda AN arm. SSR Yerevan, 1958, (reg. "Vekov svjazyvajuščaja nit"), journ. "Kommunist", Yerevan 1988, 7 février (russe).

ISXANYAN Ráfael, Hanun patmakan čšmartut'jan (jour. "Hayreniki jayn", Yerevan, 15.01.1986, p. 6, n°3 (1067).

# NICHTMETALLENE IDIOPHONE IN DER URZEIT UND IM FRÜHMITTELALTER IN MITTEUROPA

(non métals idiophone dans la préhistoire en Europe centrale)

Danica STAŠÍKOVÁ-STUKOVSKÁ\*

Es ist allgemein bekannt, daß die archäologischen Funde mobiler Denkmäler in den fundorten Mitteleuropas vor allem Gegenstände oder deren Teile aus Stein, Keramik, Knochen oder Metall sind. Begreiflich besteht daher die größte Gruppe der Funde von Musikinstrumenten ebenfalls aus diesen Materialien, wobei Idiophone am zahlreichsten sind. Die objektive Fundsituation erlaubt es nicht, die Zahl der Funde als Beweis ihrer Bedeutung evtl. Einzigartigkeit zu überschätzen, was zu irreführenden Interpretationen führen könnte. Anderseits würde die Unterschätzung der Idiophone als nebenschätzliche Äußerungen der Schöpfung des menschlichen Geistes im Musikwesen zu einer ungeheuren Beschränkung der auch so schon verengten Informationsquelle führen.

In der Genese der Musikinstrumente müßten die Idiophone im Vergleich zu den Aerophonen oder Chordophonen am längsten die archaischen Bindungen zu den Symbolen ihrer Entstehung in ursprünglicher Form bewahren. Aus praktischer Sicht ist dies offenbar auch durch die Beschränkung gegeben, die Klangäußerung der Idiophone derart zu vervollkommen, um fähig zu sein, mit der Entwicklung der Zeit den wachsenden Ansprüchen des Menschen auch auf die Kunst zu entsprechen. Diese, ich möchte sagen Eigenschaft der Idiophone, in Klang und Form archaische Bindungen zu Symbolen und zum Kult aufzubewahren, erschließt in der Archäologie eine Aussicht auf die Existenz einer neuen ergänzenden, aber wichtigen Informationsquelle zur relative-chronologischen Beobachtung der Kulturentwicklung und in der Musik die Form der zur Entstehung von Musikinstrumenten führenden Vorstellungen zu konkretisieren.

Ich will versuchen, die Verwendung und Perspektiven dieser Hypothese mit der Fundsituation archäologischer Fundstellen in Mitteleuropa auf einem breiteren Zeitabschnitt zu beglaubigen, was am besten die nichtmetallenen (keramischen) Idiophone ermöglichen. Ich widme die Aufmerksamkeit nur den von Menschen angefertigten Funden, die durch archäologische Begleitfunde von eindeutigem Charakter belegt sind (Gruppe 1 nach C. Lund 1980, S. 7) Ich tue dies deshalb, weil ich der Ansicht bin, Perspektiven in der Arbeitsmethode an Hand konkreter Funde aufzuspüren, die aus meiner Sicht bei weitem inhaltlich noch nicht erschöpft sind. Aus diesem Grunde bin ich in meinem Beitrag gezwungen - um nicht allzu theoretisch zu werden - den ganzen Zeitabschnitt des Paläolithikums und Mesolithikums zu überspringen, aus welchem ich in Mitteleuropa keinen eindeutigen Fund eines Idiophons kenne.

Die ältesten belegten Funde von Idiophonen stammen vom Ende des Neolithikums und aus den Anfängen des älteren Äneolithikums. Es haben ihnen mehrere Forscher Aufmerksamkeit gewidmet (J. Banner 1931, S. 61; A. Häusler 1960, S. 25; J.V.S. Megaw 1968, S. 127; F. Zagiba 1971, S. 579). Hinsichtlich ihrer Bedeutung schreiben sie ihnen verschiedene Funktion zu - vom Spielzeug über einen magisch-kultischen Gegenstand bis zum Musikinstrument, das den Rhythmus beim Tanzen angab (J. Filip 1969, Musik). Aus Mitteleuropa stammen Funde vor allem aus dem Bereich der Polgár- und Lengyel-Kulturen. Angefertigt sind sie aus Ton und gebrannt. Vom Gesichtspunkt der systematischen Gliederung der Musikinstrumente gehören sie zu Gefäßidiophonen.

In der künstlerischen Gestaltung unterscheiden sie sich. Am bekanntesten ist in den Polgár-Kulturen (samt Abarten) die zoomorphe Form, verziert mit kleinen Buckeln oder Hörnern im oberen Teil, manchmal an der Stelle der größten Weite mit Ösen zum Anfassen (taf. I : la-c). Diese Form hat verhältnismäßig breite Analogien (zusammenfassend O. Seewald 1934; A. Häusler 1960). Eine andere Form ist die Klappe aus Gleinitz (Österreich), die beutelförmig und

\* AI der SAW, Nitra.

mit ritzornament verziert ist (Abb. I : 2a-e), doch ebenfalls an eine stilisierte Tierform erinnert; sie gehört zum Jordanów - Lengyel-Kulturkreis. Sie ist auch aus ton angefertigt und gebrannt, innen befinden sich Kugelchen (J. Banner 1931, taf. VIII). Die Unterschiede in der Gestaltung der Klappern im Polgár - und Lengyel-Kulturkreis (z.B. aus Gleinitz) im Vergleich zu den Funden aus Kopáncs-Kökénydomb (Abb. I : 1-2), ermöglichen es, Analogien in verwandten, aber geographisch entfernten Kulturen zu suchen. Zu den Klappern des Polgár-Kulturkreises bilden funde aus den Frühtrapolje-Kulturen aus Luka Vrubleveckaja Analogien (S.N. bibikov 1953, 61), hornartige Fortsätze befinden sich auch auf den Glöckchen aus Babylon oder Knossos (O. Seewald 1934, taff. VIII/8, 9). Dies ist kein Zufall, denn die Theiß-Kultur ist ein Bestandteil des Polgár-Kulturkreises, der an das nordbalkanische Milieu anknüpfte, während der westliche Teil des Karpatenbeckens in den traditionen des Lengyel-Komplexes fortsetzte. Mitteleuropa wurde in diesem langen Zeitabschnitt des Spätneolithikums bis zum mittleren Äneolithikum zu einer tatsächlichen Kulturkreuzung mit der Überschneidung archäologischer Kulturen und Einschläge evtl. neuer ethnischer Gruppen (J. Bouzek u. Koll. 1982, S. 64). Die verschiedene Form der Klappern mit charakteristischen Kulturmerkmalen und ihr genaueres Studium würden eine Perspektive für die Aussage der Klappern als einer ergänzenden Quelle zu Interaktionen der Kulturen auf geistigem Gebiet andeuten.

Wichtig ist es, die Funktion der Klappern in der zeitgenössischen Gesellschaft zu erkennen, in unserem Falle im ausgehenden Neolithikum und im Äneolithikum Mitteleuropas. Wie ich höher anführte, ist die Ansicht der Autoren über die Bedeutung der Klappern nicht einheitlich. Ich glaube, daß zu dieser Diskussion aufklärend der Fund aus dem Kultobjekt der Theiß-Kultur in Cicarovce (Ostslowakei) angeführt werden kann (J. Vizdal 1980, S. 44) Vier Fragmente von Klappern (Abb. II : 1-5) stammen aus drei verschiedenen Schichten des Kultobjektes A/76 : zwei Fragmente aus der Schicht A3, ein Fragment aus der Schicht A2 (alle sind in Miniaturgestalt), ein Fragment in ursprünglicher Größe (Dm. des Griffes 6,4 cm, Dm. des Loches 2,4 cm) mit runden loch beim Griff (Abb. II : 1/4; J. Vizdal 1980, S. 44). Das Kultobjekt A/76 in Cicarovce wurde vom Autor J. Vizdal aufgrund der Fundsituation und Funde als Kultgrube (Schacht) interpretiert, die etappenförmig im Zusammenhang mit der aufeinanderfolgenden Bestattung der Schamane ausgefüllt wurde, wobei es zur absichtlichen Störung des älteren Grabes und offenbar auch zu Blutopfern kam. Das Vorhandensein der Tonklappern hält er für den Beleg einer von Klängen begleiteten Unterfärbung des Bestattungszeremonials im Zeichen des Sonnenkultes (zunehmende Bedeutung des Mannes in der gesellschaft), mit der Vertretung landwirtschaftlicher Elemente im Kult, was als ein gewisser Gegensatz zum allgemein Jagdcharakter der Bestattungssitten der Schamanenschicht betrachtet wird, die durch Masken und Trophäen erlegter Tiere belegt ist. Die Miniaturausführung der Klappern in den Schichten 2 und 3 korrespondiert mit den Miniaturformen mancher Keramikformen, die symbolische Bedeutung hatten. Das Vorhandense in aller Funde interpretiert J. Vizdal als funktionell, mit ausgeprägtem, wenn auch für uns heute bereits schwer faßbarem kultischem und symbolischem hintergrund (J. Vizdal 1980, S. 46). von den von J. Vizdal angeführten Fundumständen fesselte meine aufmerksamkeit, daß keine Klapper unter den Funden aus dem einzigen, in anatomischer Lage erhaltenen Grab in der Schicht A4 war, aber Klappern befanden sich in den übrigen gestörten Gräbern des Kultobjektes A/76. Diese Tatsache bezweifelt nicht die Interpretation der Klappern als Kultgegenstände, eher regt sie zum Nachsinnen an, ob die Klappern nicht eher mit dem Zeremonial als mit der Ausstattung der Verstorbenen zusammenhingen, besonders wenn der Fund einer Tonklapper zusammen mit tierknochen auch aus anderen Fundorten bekannt ist (z. B. Luka Vrubleveckaya-Ukraine, S.N. Bibikov 1953).

Im Innern der Klappern (sofern sie ganz erhalten blieben) befinden sich Tonkugelchen oder Steinchen, deren Zahl die Autoren selten anführen (z.B. 12 in der Klapper aus Luka Vrubleveckaya - S.N. Bibikov 1953,1961). In diesem Zusammenhang möchte ich auf die von W. Dankert belegte interessante Symbolik der Zahlen anführen : z.B. die Ziffer drei ist eine totembezeichnung, sieben eine totemistisch-matriarchale, neun hängt mit dem Hirten-Nomandentum zusammen, usw (W. Danckert 1966, S. 13). (Die ist jedoch keine allgemein gültige Deutung, die für sämtliche Kulturen gilt, die Bedeutung der Ziffern unterschied sich in Einzelheiten in den verschiedenen Kulturen, was namentlich bei den höheren Ziffern gilt.). Deswegen muß als wahrscheinlich darüber erwogen werden, daß die Zahl der Kugelchen im Innern der Klappern mehr durch symbolische als musikalische Gesichtspunkte determiniert war.

Als Idiophone sind in der Fachliteratur Gefäße mit geschlossenen Hohlfüßen, in deren innern sich Kügelchen befinden, beinahe unbekannt (z. B. der unveröffentlichte Fund aus Kolary, Bez. Vel'ký, Mittelslowakei, ältere Lengyel-Kultur; für die Information danke ich Dr. J. Pavák, CSc.). Das Hohlfußgefäß gehört allgemein zu zahlreichen Funden der sog. luxuriösen Keramik aus fundorten des Lengyel- oder Polgárkulturreises in Mittel-europa (Abb. I : 3, 4) wobei manche Gefäße einen offenen Hohlfuß haben (ohne boden), also kann es sich nicht um eine Idiophon handeln, und andere weisen einen geschlossenen Fuß auf, bei denen also potentionell ein Idiophon anzunehmen wäre. Die Autoren führen gewöhnlich in der Fachliteratur nicht einmal an, daß im Innern des Gefäßfußes Kügelchen vorhanden waren, und es sich also eigentlich um ein Idiophon handelt. Sofern ein solches Gefäß nicht in die Hand genommen und geschüttelt wird, ist es nicht möglich, aus der Abbildung in der Fachliteratur zu bestimmen, wieviel von den Gefäßen Idiophone sind und wo sie sich (geographisch und kulturell) befanden. Dies gilt für sämtliche Fußgefäße, auf welche Kollege Dr. L. Šebela, CSc. aus dem AI der SAW Brno, aufmerksam machte. Es sind z. B. Keramikgefäße aus Gräbern der Glockenbecherkultur in Želešice (Q. Brandt 1943, S. 141). Die angeführten Gefäße haben vier Füße, mit einem Kügelchen in jedem von ihnen (Abb. II : 6). Die Gefäße hatten zwei bandförmige Ösen zum Anfassen. Sie befinden sich im Mährischen Museum zu Brno und ich konnte mich aus Autopsie überzeugen, daß durch kreisende Bewegungen verschiedene rhythmische Klänge ertönten. Einen eingehenderen Bericht über diese Gefäße bereiten wir zum Druck vor. Sofern ich Analogien im ursprünglichen Kerngebiet der Glockenbecherkultur suchte, fand ich keine vielfußgefäße-Idiophone. Eine formenkundliche Analogie außerhalb des mitteleuropäischen Gebietes könnte ein Gefäß aus Bade (Deutschland) sein (J. Briaard 1985, . 15). Allerdings führt der Autor nicht an, ob es sich um ein Idiophon handelt.

Verblüffend ist die morphologische Ähnlichkeit von Vielfußgefäßen der Glockenbecherkultur mit derartigen in einem kulturell älteren Milieu, z.B. im Polgár-Kulturreis, wo man sie für Kultaltäre des Typs Raškovce hält (Paulík 1980, Abb. 27). Die Miniaturform eines solchen Keramikaltars stammt auch aus dem erwähnten Kultobjekt von čicárovce, wo sie zusammen mit Tonklappern gefunden wurde (J. Vizdal 1980, S. 44). sofern wir in der Form der Vielfußgefäße eine gewisse Symbolik suchen würden, so erinnern sie an eine zoomorphe, stark stilisierte Form. Wegen der ungenügenden Publizierung der Funde kann man nur für in aussicht stehende Grabungen auf die Notwendigkeit aufmerksam machen, die Frage zu verfolgen : nämlich welche Möglichkeiten bietet der Vergleich der vielfüßigen Idiophone oder Gefäßidiophone mit einem Fuß mit der Form und Verzierung der Gefäße in Bezug zu einer konkreten Kultur und zur geographischen Verbreitung.

Auf die Genese aus älteren heimischen Kulturen verweisen sehr wahrscheinlich die Formen und Fundumstände der älterbronzezeitlichen Tonklappern aus Nižná Myšľa (Otoman-Kultur, Ostslowakei). Es ist eine Tonklapper von flaschenartiger Form, die an Klappern der Theiß-Kultur erinnert, aber im oberen Teil ohne den hornartigen Abschluß. Von ähnlicher Form sind auch die Tonklappern der Madarovce-Kultur in der Westslowakei aus den Fundorten Nitriansky Hrádok, Veselé, Pobedim (Abb. II : 1-4); (Furmánek, L. Veliačík, J. Vladár, 1991, S. 92, Beilage 43; Paulík 1980, S. 94, 173). Die Autoren halten die Klappern für Kinderspielzeuge, Furmanek und Kol. 1991, S. 92). Es sind keramische Klappern mit geritzter und gemalter Verzierung. Meiner Ansicht nach handelt es sich um Gegenstände mit Ähnlichen Kultischen Bindungen wie in den älteren Kulturen des Äneolithikums.

Die Tonklappern mit starken Bindungen zu symbolischer Bedeutung, die sich bei den Bestatteten in Mitteleuropa geltend machten, erscheinen in größeren Vertretung zum letzten Mal in der Lausitzer Kultur in Ostböhmen (V. Vokolek 1960, 1962; J. Böhm 1941, S. 276) in der jüngeren und späten Bronzezeit. Im Inventar von Brandgräbern kommen die Klappern in Form von Kugeln, Vögeln u. ä. vor (Abb. III : 5, 6). Diese Variabilität bildet wahrscheinlich den Höhepunkt der Tonklappern und ihrer bedeutenderen Geltung bei Kulthandlungen. In weiteren (jüngeren) Epochen wurden sie zahlenmäßig wie auch formenkundlich von verschiedenartigen Metallidiophonen ersetzt, was wahrscheinlich mit der bedeutenderen Rolle des Metalls in der Ökonomie der Zeitgenössischen Gesselschaft zusammenhing, also mit ökonomisch-gesellschaftlichen Veränderungen.

Jetzt überspringe ich einen großen Zeitabschnitt der Eisen - und Latènezeit, um auf die beibehaltung der archaischen bindungen des Symbols und der Bedeutung der Tonklappern auch in jüngeren Epochen so hinzuweisen, wie sie uns die archäologischen Fundumstände vermitteln. Den Fund repräsentiert eine tonklapper in Form eines Eies aus einem Siedlungsobjekt in Dvory nad Zitavou (Bez. Nové Zámky, Südwestslowakei), die ein reiches Stempelmuster trägt, in welchem Körnerformen mit Sonnensymbolen abwechseln (Abb. IV : 1); (Ausmaße der Klapper : H. 6,5 cm, Dm. 4,3 cm). Im Innern der Klapper befinden sich Tonkügelchen, die ebenfalls ein Stempelornament tragen (A. Točík 1982, S. 286). Der Fund stammt aus einer Grube, in welcher Tierknochen mit mehreren Schädeln (vom Rind oder ur) angehäuft waren. Rahmenhaft datiert A. Točík den Fund in das 3.-4. Jh. u. Z. die reiche Verzierung der eiförmigen Klapper in Begleitung von rinderknochen erinnert offenbar nicht zufällig an die Fundumstände der ältesten Keramikidiophone in der Theiß-Kultur aus der Zeit des ältern Äneolithikums. Bestärkt ist dies auch durch die Hypothese über das archaische Symbol, welches der Klang der Tonklappern auch in den ältern Epochen darstellte.

Einen ähnlichen Fund einer unverzierten tönernen eiförmigen Klapper kennen wir aus Staré Město (Mähren) aus dem Frauengrab 10 AE (V. Hrubý 1955, S. 372). Das Grab ist aufgrund der heute gültigen relativen Chronologie in das 9. Jh. datiert.

Die nahestehendsten Analogien aus einem ähnlichen, wenn auch jüngeren Kulturmilieu sind die tönernen eiförmigen Klappern mit glasartiger Glasur aus Polen (zweite Hälfte des 11.-12. Jh.). Man hält sie für Kiever (Ukraine) Erzeugnisse (Hilczerówna 1950, S. 14; Kostrzewski 1968, S. 211) und nennt sie auch "pisanki" (Abb. IV : 2, 3). Die Pisanki-Klappern sind auch aus Gräbern bekannt und es wird ihnen kultische und zeremonielle Bedeutung zugeschrieben. An sie knüpft sich die Rolle des Eies im Volksglauben, in welchem das Ei das Leben in sich bringt (Hilczerówna 1950, S. 15/16). Die mit dem Ei zusammenhängenden Bräuch als symbol des Lebens sind allgemein bei den Slawen verbreitet. Was für eine Rolle in der Genese dieser Sitte die Funde aus Staré Město und Dvory nad Zitavou und also auch die mitteleuropäischen Slawen spielten, wird erst die weitere Forschung zeigen.

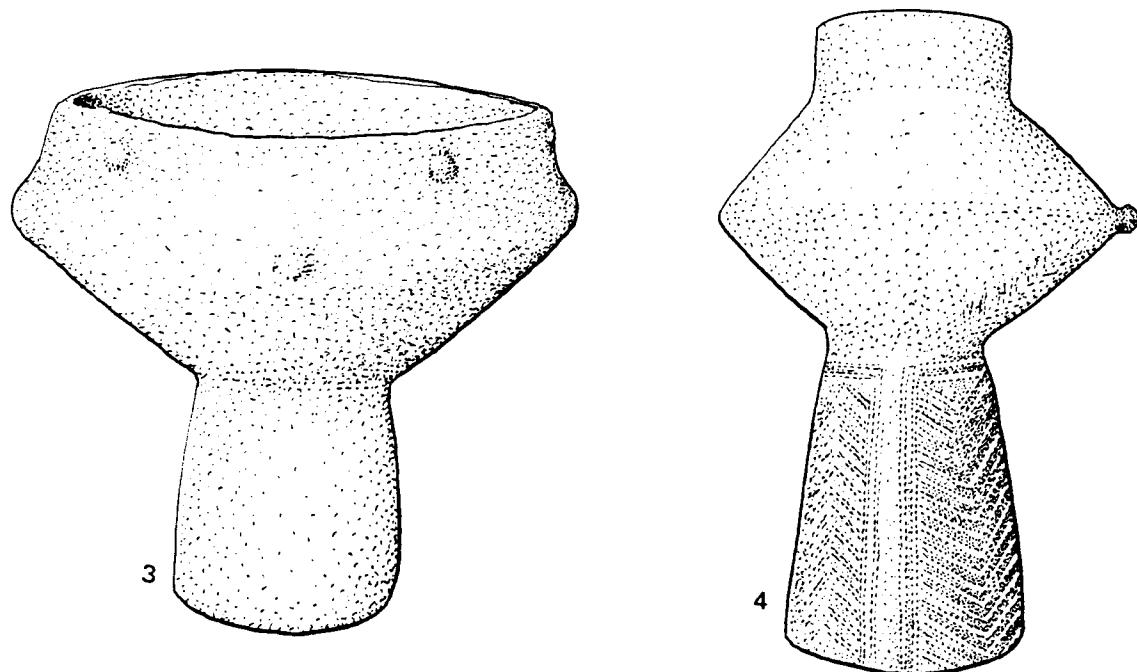
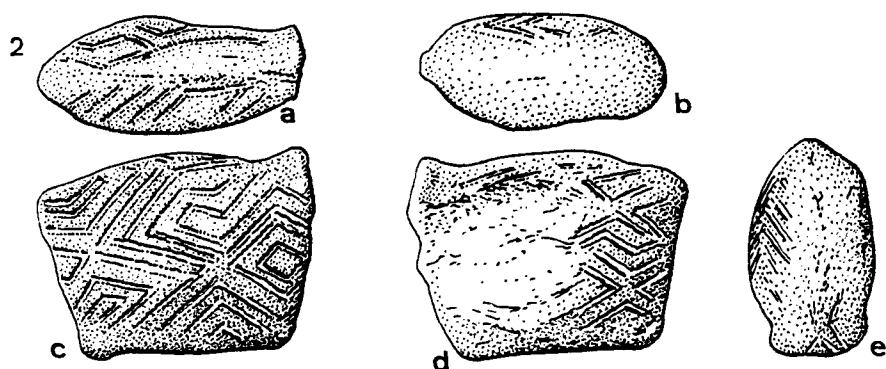
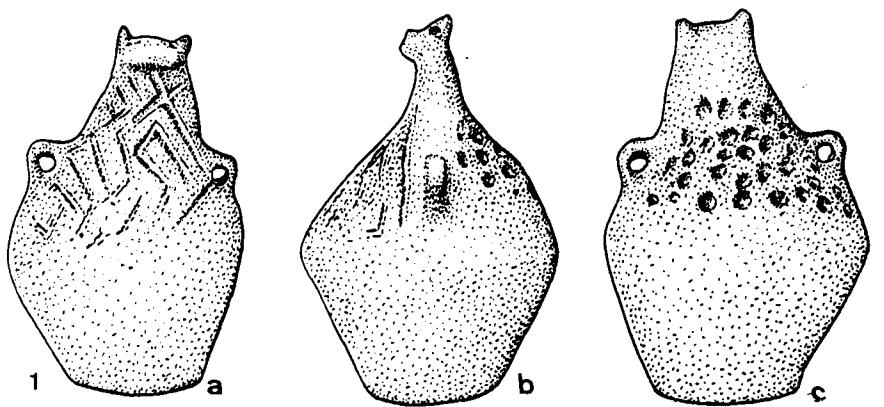
Aus dem 12. Jh. sind im Gebiet Polens tonklappern in Form von Gefäßen z.B. aus Danzig (Kunicka-Okuliczowna 1959, S. 130) und aus Giecz bekannt (ABB. IV : 4-7) (Kostrzewski 1959, S. 151). Man hält sie für ein heimisches Produkt (Kraus 1957, S. 96). Vielleicht ist darin kein Zufall zu erblicken, daß sie mit der Form und Verzierung (Abb. IV : 4, 6, 7) an ältere Funde aus dem Äneolithikum Mitteleuropas erinnern. Bei der Beurteilung ihrer Bedeutung müssen ihre Fundzusammenhänge auch hinsichtlich ihrer symbolischen Bedeutung erwogen werden. Diese Funde kenne ich aus Mitteleuropa nicht.

Die stellenweise vollkommen ungenügende Publizierung der Funde tönerner Idiophone wie auch das Ausmaß des Beitrags erlaubt mir keine breitere Entfaltung der ganzen Problematik. Ich habe versucht, wenigstens auf Fragen aufmerksam zu machen, welche sowohl Ergebnisse für die Erforschung der Musikinstrumente in den Fragen des Mechanismus ihrer Entstehung und ihres Symbols als auch für die Archäologie im tieferen Kennen der Interaktionen der Kulturen bringen können.

## LITERATUR

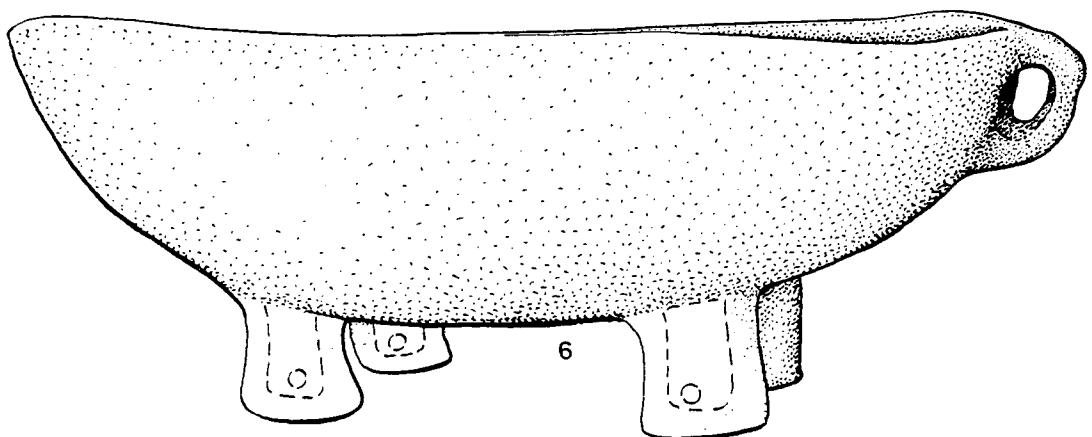
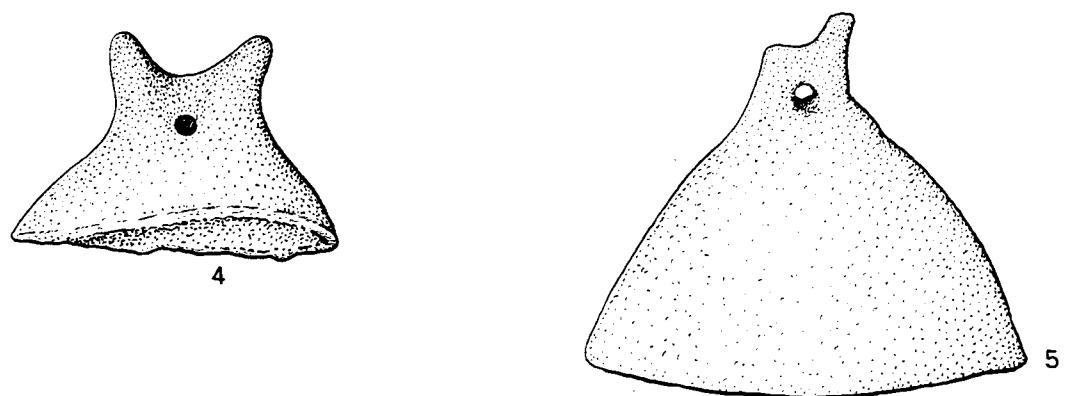
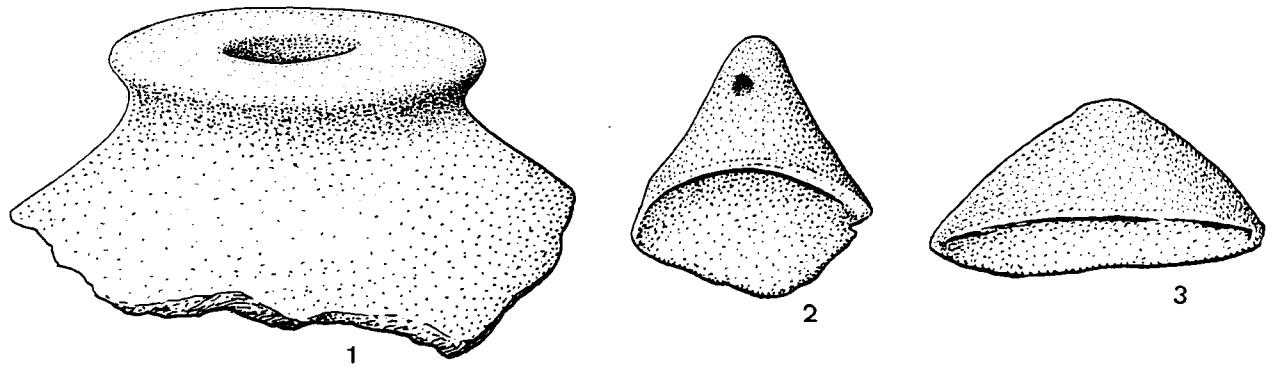
- BANNER J., 1931,  
Die steinzeitlichen Klappernon Gleinitz und Kopács - Kőkénydomb. Altschlesien III,  
s. 153-156.
- BIBIKOV S.N., 1953,  
Poselenie Luka Vrubleveckaja. Materialy i issledovania po archeol. SSSR 38, s. 51-64.
- BOUZEK J. a Kol., 1982,  
Nástin Evropského pravěku. Praha.
- BÖHM J., 1941,  
Kronika objeveného věku. Praha.
- BRANDT Q., 1943,  
Drofbuch Schölschitz. Brno, s. 17.
- BRIARD J., 1985,  
L'âge du bronze en Europe (2000-800 av. J.-C.). Paris.
- DANCKERT W., 1966,  
Tonreich und Symbolzahl. Bonn.
- FILIP J., 1969,  
Enzyklopädische Handbuch für Uhr-und Frühgeschichte Europas, I, II. Praha.
- FURMÁNEK V., VELIAČIK L., VLADÁR J., 1991,  
Slovensko v dobe bronzovej. Bratislava.
- HÄUSLER A., 1960,  
Neue Funde steinzeitliche Musikinstrumente in Osteuropa. Arbeiten Halle 10, s. 22.
- HOFFMAN W., 1940,  
Eine mittelalterliche tonklapper. Aaltschlesische Blätter XII, s. 75.
- HRUBÝ V., 1955,  
Staré Město-velkomoravské pohřebiště na valách. Praha.
- HILCZERÓWNA Z., 1950,  
Przyczynki do handlu Polski z Rusia kijowską. Przegląd archeologiczny 9/1, s. 8-21.
- KUNICKA-OKULICZOWNA L., 1959,  
Wczesnosredniowieczne zabawki i gry z Gdańsk. In : J. Kamińska : Gdańsk Wczesnośredniowieczny, I, s. 107-143. Gdańsk.
- KOSTRZEWSKI J., 1968,  
Grzechotki Wczesnosredniowieczne bez polewy. Archeologia Polski XIII, s. 211-218.
- KRAUSS A., 1957,  
Sprawozdania z prac wykopaliskowych w Kurdwanowie koło Krakowa w latach 1954-1955. Sprawozdania archeologiczne Iv, s. 90-97.
- LUND C., 1980,  
Methoden und Probleme der nordischen Musikarchäologie. Acta Musicologica LII, fasc. I, s. 1-13.
- MEGAW J.V.S., 1968,  
The earliest musical instruments in Europe. Archaeology, 20, 2, s. 124-132.

- PAULÍK J., 1980,  
Pravéké umenie na Slovensku. Bratislava.
- PLEINER R., 1978,  
Pravéké dejiny Čech. Praha.
- RAJEWSKI Z., 1937,  
Wielkopolskie cmentarzyska rzędowe. Przegald archeologiczny, VI, s. 10-15.
- SEEWALD O., 1934,  
Beiträge zu Kenntnis der Steinzeitlichen Musikanstrumente Europas. Wien.
- SCHIRMEISEN K., 1927,  
Neue Funde aus Mähren. In : Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit III, s. 140-143.
- TOČÍK A., 1982,  
Prieskum archeologických lokalít na jz. Slovensku. AVANS. S 1982/1, 2, s. 282-293.
- VIZDAL J., 1980,  
Potiská kultúra na východnom Slovensku. Košice.
- VOKOLEK V., 1962,  
Příspěvek k poznání východočeské lužické kultury. Pohřebiště v Pouchově. Acta Musei Reginaehradecensis I/IV, 3-124.
- VOKOLEK V., 1966,  
Pohřebiště a Sídliště lidu popelnicových polí v Třebešově. Fontes Musei Reginaehradecensis, suppl. 1, Hradec Králové.
- ZAGIBA F., 1971,  
Frühgeschichtliche Musikanstrumente in der Ordnung nach Idiophone. Archeologia Polski, 16, s. 575.



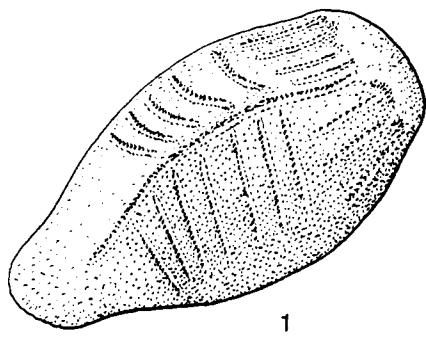
Taf. I

- 1 Tonklapper aus Kopáncs-Kökénydomb bei Hódmezövásárhely (nach O. Seewald 1934, taf. VIII : 1) Ungarn.
- 2 Tonklapper aus Gleinitz/nach Banner 1931, Taf. VIII : 2a - e/
- 3-4 Fussgefäß aus Čičarovce, Theisskultur (nach J. Vizdal 1980, tab. LXXVII : 2, LXXVII).

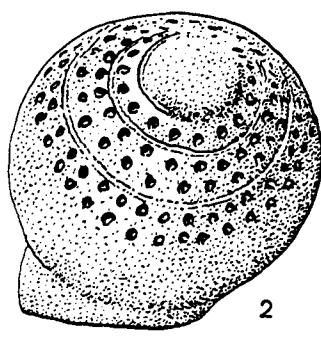


Taf. II

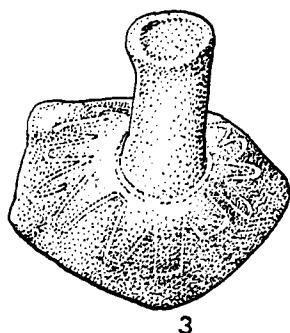
- 1-5 Fragmente von Tonklappern aus Cicarovce (Ostslowakei) (nach J. Vizdal 1980, obr. 19 : 2, 14 : 6, X : 2, XX : 3).
- 6 Vielfussgefäß Idiophon aus Kobylnice, bez. Brno-venkov, Glockenbecherkultur. Mähren.



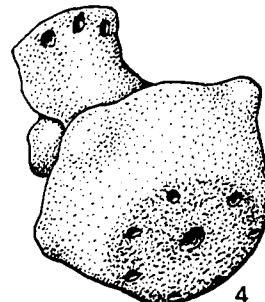
1



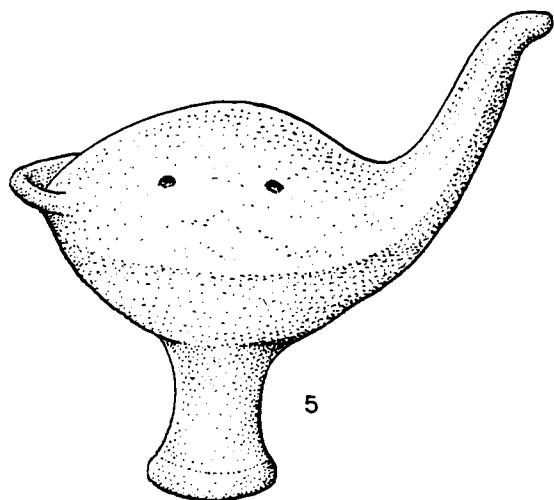
2



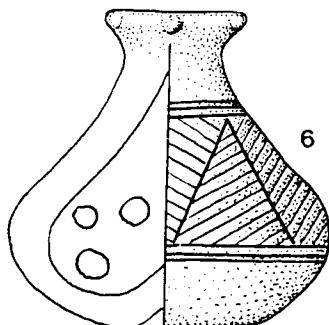
3



4



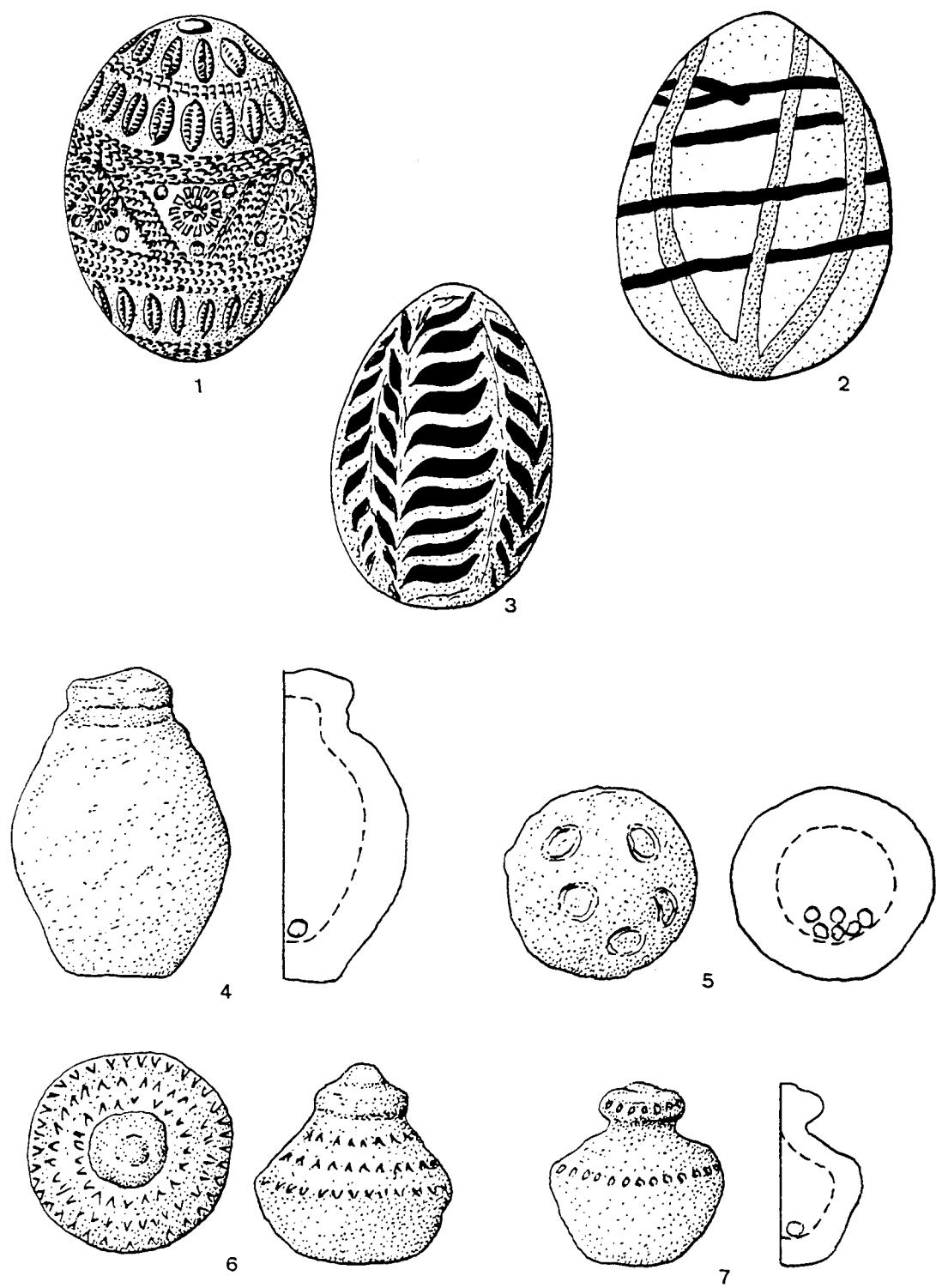
5



6

**Taf. III**

- 1-4 Tonkloppern der Madarovce-Kultur - Nitriansky Hrádok, ältere Bronzezeit, Slowakei (nach V. Furmanek 1991, obr. 43).
- 5 Klappern der Bylany kultur, Praha-Střešovice, Grab 8, Böhmen (nach R. Pleiner 1978, obr. 146 : 1).
- 6 Klapper der lausitzer kultur, Skalička, okr. Hradec Králové, Böhmen (nach R. Pleiner 1978, obr. 159 : 3).



Taf. IV

- 1 Tonklapper-Ei aus römischer Zeit - Dvory nad Žitavou (nach A. Tocík 1982) Slowakei.
- 2 Tonklapper-Ei pisanka - Brzesc Kujawski, 1.1/2 12. Jh. Polen (nach Z. Rajewski 1937, Ryc. 1).
- 3 Klapper-Ei "pisanka" aus Kyjow, Ukraina (nach Z. Hilzerówna 1950, ryc. 15 (, 2. 1/2 11. Jh.
- 4-7 Tonklappern in Form von Gefässen aus Gdańsk, Polen, 2.1/2 11. Jh. (nach L. Kunicka-Okuliczowna 1959, Tab. VII : 1-5. Ziechnungen von I. Berta AI SAW, Nitra, Slovakei.

## ZU DEN MUSIKARCHÄOLOGISCHEN ZEUGNISSEN DER SKYTHEN

Alexander HÄUSLER\*

Wenn über musikarchäologische Zeugnisse der Skythen im nordpontischen Gebiet und im Nordkaukasus berichtet werden soll, sei zunächst betont, daß bereits aus der Zeit vor dem Auftreten der Skythen spätestens seit dem 7. Jh. v. Chr. im genannten Areal zahlreiche Belege zur Musikarchäologie zu Tage gekommen sind.

So stammen eindrucksvolle Zeugnisse dieser Art bereits aus der zwischen Westrumänen und dem Dnepr verbreiteten Cucuteni-Tripolje-Kultur des 4. Jt. v. Chr., welche durch ihre hervorragend bemalte, formenreiche Keramik bekannt ist. Viele Gefäße dieser Kultur sind nicht nur mit geometrischen oder pflanzlichen Motiven verziert, sondern weisen auch Darstellungen von anthropomorphen Wesen auf. Manche davon können als Abbildungen tanzender Göttinnen interpretiert werden oder von Frauen, die einen Fruchtbarkeitstanz aufführen (E.A. Koroleva 1977). Ein solcher Zusammenhang liegt schon deshalb auf der Hand, weil die Gefäße der Tripolje-Kultur bisweilen mit Kompositionen geschmückt sind, welche Darstellungen der Gestirne, eines Regensymbols oder Bilder von Ähren aufweisen. Sie deuten auf die Saat, das Wachstum der Pflanzen und die Fruchtbarkeit und werden als kosmogonische Darstellungen interpretiert. In diesen Rahmen passen natürlich auch Abbildungen von Kult- und Fruchtbarkeitstänzen, die sicher auch von Musik begleitet waren.

Bei den Fundobjekten der Tripolje-Kultur, die etwas mit der Musikarchäologie zu tun haben können, sind die sog. Binokelgefäße zu nennen. Als Beispiel sei ein reich verziertes bemaltes Exemplar von Polivanov-jar, Geb. černovicy, erwähnt (T.S. Passek 1961, Abb. 29:4; M. Artamonov 1974, Abb. 19). Solche Objekte bestehen aus zwei durch einen Griff miteinander verbundenen, oft kunstvoll bemalten, hohlen Tonzylin dern. Sie sind also oben und unten offen. Diesen Gegenständen ist wohl kaum eine praktische Bedeutung im Sinne eines Haushaltsgerätes zugekommen. Die Funktion der in den Wohnstätten in großer Zahl auftretenden Binokelgefäße ist bis heute umstritten. Hier wurde schon oft eine Deutung als Tontrommel vermutet (vgl. O. Seewald 1934). Dabei ist zu bedenken, daß im Neolithikum und Äneolithikum Mittel- und Osteuropas Tontrommeln, die zu den Membranophonen gehören (O. Seewald 1934; 1962; K.-P. Koch 1992, 113 f., Abb. 4) keine Seltenheit darstellen. In Mittel- und Osteuropa sind diese Tontrommeln zudem oft mit kultisch bedeutsamen Zeichen und Symbolen verziert (U. Fischer 1951; W. Schrickel 1955/56; H. Behrens 1973, Abb. 86). Vielleicht handelt es sich bei den Binokelgefäß en um eine Variante solcher Membranophone.

Aus der Tripolje-Kultur stammen auch noch Schüttelidiophone. Hierbei geht es um Gefäßrasseln, die mit kleinen Tonkugeln gefüllt sind. Es können mehrere Formen unterschieden werden. Neben einem einfachen, unverzierten, ovalen Exemplar (6 x 3 cm) aus einem Haus von Luka-Vrubleveckaja am Dnestr (S.N. Bibikov 1953, Taf. 73 c), welches innen 12 Tonklumpen enthielt, sei eine anthropomorph gestaltete Tonstatuette mit stilisiertem Kopf (Höhe 12-12,5 cm) genannt (A. Häusler 1960, Taf. 5:1). Sie ist reich bemalt, innen hohl und mit klappernden Tonkugeln gefüllt. Die Rassel stammt aus einem reich mit Beigaben versehenen Kindergrab der Nekropole von Vychvatincy im Moldaugebiet.

---

\* Halle/Saale.

Eine weitere Gefäßrassel von Kliščev, Gebiet Vinnica am Südlichen Bug (Höhe 7,5 cm), enthielt einen Tonklumpen. Diese anthropomorph gestaltete Statuette war mit einer Ritzverzierung geschmückt und weiß inkrustiert (I.I. Zaec 1974, Abb. 8:1). Wie das bei manchen weiblichen Tonstatuetten der Tripolje-Kultur der Fall ist, weist die Keramikrassel von Kliščev in der Armgegend zwei durchgehende Öffnungen auf. Deshalb hat man auch vermutet, man hätte das rasselnde Objekt an einer Wiege befestigt. Eine zweite, ebenfalls aus einem Wohnhaus stammende Miniaturrassel von Kliščev von 3,5 cm Höhe (I.I. Zaec, 1974, Abb. 8:2) lag in der Nähe größerer "klappernder Spulen" und wies ebenfalls zwei seitliche Öffnungen auf. Tongefäßrasseln, die zum Umhängen oder Anhängen geeignete Durchbohrungen besitzen, sind auch aus späterer Zeit bezeugt, so aus der Bronze- und Eisenzeit Mitteldeutschlands (K.-P. Koch 1992, 109 f.).

Die genannten Gefäßrasseln dürften sicher, ebenso wie die aus späterer Zeit stammenden Belege, vor allem einen apotropäischen Charakter gehabt haben. Sie waren nicht in erster Linie Kinderspielzeug, sondern vielmehr Amulette, magische Hilfsmittel und sollten durch das erzeugte Geräusch die bösen Geister vertreiben (J. Maringer 1982, 135). Die Gefäßrasseln der Tripolje-Kultur stammen oft aus Kindergräbern, was m.E. für ihre apotropäische Bedeutung spricht.

Kommen wir nun zu den Skythen selbst. Die Bezeichnung Skythen haben wir als einen Sammelbegriff für häufig nomadische, teils aber auch schon sesshafte indoiranische Bevölkerungsgruppen zu verstehen, die spätestens seit dem 7. Jh. v. Chr. im Nordkaukasus und im nordpontischen Raum, vor allem im weiten Areal zwischen dem Don im Osten und den Karpaten im Westen verbreitet waren (vgl. A. Häusler 1981).

Unter den vielfältigen reichen Kunstzeugnissen der Skythen ist für uns ein 35,5 cm hohes Kultobjekt von Interesse, das als Darstellung des Weltenbaumes mit dem skythischen Gott Papaios, des Urvaters der Skythen, gedeutet wird. Das Fundstück kam als Einzelfund in Lysaja gora in Dnepropetrovsk zutage und wird in das 5. - 4. Jh. v. Chr. datiert (S.S. Bessonova 1983, 41-43, Abb. 2). Über einer weiten Tülle, die sicher zum Aufsetzen auf einen hölzernen Schaft diente, erhebt sich eine Zentralstange. Sie trägt eine nackte phallische Männerfigur. Darüber breitet ein großer Raubvogel seine Schwingen aus. Vom Fuß der Zentralstange führen kreuzförmig vier Äste nach den Seiten. Auch diese Äste tragen oben Darstellungen von Raubvögeln, deutlich tiefer angesetzt als der Vogel im Zentrum. Die Äste sind mit Figuren von Caniden besetzt. Aus den Schnäbeln der Raubvögel, von ihren Schwingenspitzen und von den Armen der Männergestalt hängen Kettchen mit Glöckchen sowie sonnen- und halbmondförmige Scheiben herab (Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine, Schleswig 1991, Abb. S. 319, 363, 364).

Der Zusammenklang der Kettchen und Glöckchen ergab bei der Bewegung des Kultobjektes, das sicher anlässlich von bestimmten Zeremonien getragen wurde, einen kennzeichnenden, relativ hellen Ton. Dieses Klangensemble dürfte als besondere Ausprägung der Aufsatzstücke mit tiergestaltigem Rasselkörper zu werten sein, von denen anschließend die Rede sein soll. Der Unterschied besteht vor allem darin, daß das Schüttelidiophon von Lysaja gora anscheinend als Einzelobjekt bei Prozessionen getragen wurde, während letztere in der Regel in der Mehrzahl, und zwar in bestimmten Zahlenkombinationen (häufig je zwei oder vier bzw. auch sechs Exemplare) auftreten (vgl. E.V. Perevodčikova, D.S. Raevskij 1981), worauf noch zurückzukommen sein wird. Die Stangenbekrönungen (Abb. 1-5), die man auch als rasselnde oder klirrende Tierfiguren bezeichnen könnte, sind u.a. im Nordkaukasus sowie im nordpontischen Siedlungsareal der Skythen in einer Vielzahl von Varianten überliefert. Zahlreiche Fundstücke der gleichen Art stammen aus dem Karpatengebiet, insbesondere aus Ungarn (K. Bakay 1971; vgl. P. Párducz 1972) und dürften mit dem Vordringen einzelner Skythengruppen bis in die Ungarische Tiefebene hinein zu erklären sein (zu einer weiteren

Bronzerassel mit eisernem Schaftdorn aus Ungarn, zu der allem Anschein nach noch ein Bronzeglöckchen gehörte, vgl. T. Kemenczei 1980).

Die Größe der Rasselstangen, die aus Bronze, manchmal aber auch aus Eisen bestehen, beträgt 15 - 20 cm. Doch gibt es auch kleinere Exemplare von 10 - 15 oder auch nur 8 - 10 cm Höhe. Von vielen Rasselstangen ist gesichert, daß sie mit Hilfe eines Eisendorns in einen langen hölzernen Stab eingesetzt gewesen sein müssen. Im Nordkaukasus wurde in einem der berühmten Hügelgräber von Ul im Kubangebiet (vgl. V.A. Il'inskaja, A.I. Terenožkin 1983, 68 f.) ein Beispiel sogar noch mit einem Nagel angetroffen, der in einer Öffnung der Tülle steckte und durch den die Metallrassel an einem hölzernen Stab befestigt gewesen ist. In der Staršaja mogila bei Aksjutincy, Geb. Poltava, soll die Länge der beiden Stäbe der Bronzerasseln etwa 2 m betragen haben (V.A. Il'inskaja 1963, 50). Sie hatten an der Südwand der Grabkammer parallel zueinander gelegen.

Daß es sich bei den skythischen Stangenrasseln um klang-produzierende Geräte handelt, hatte bereits Graf Bobrinskij, der Vorsitzende der Kaiserlichen Russischen Archäologischen Gesellschaft in Moskau, um die Jahrhundertwende vermutet (zur Forschungsgeschichte vgl. V.V. Iev 1950; K. Bakay 1971; E.V. Perevodčikova 1980; E.V. Perevodčikova, D.S. Raevskij 1981; A. Häusler 1986).

Wie neuere Untersuchungen gezeigt haben (K. Bakay 1971), hängt der Klangeffekt von Objekten dieser Art von mehreren Parametern ab. Da sind zunächst das Material, aus dem der Klangkörper besteht, seine Form und Größe, die Zahl und Form der vorhandenen Öffnungen bzw. Einschnitte und das Gewicht des Klangkörpers. Soweit noch feststellbar, enthalten die meisten klingenden Stangenbekrönungen, zumindest die typologisch frühen Stücke, innen eine Eisenkugel (Dm. 1,6 - 2,0 cm) auf. Eisenkugeln innerhalb einer Rasselstange sind z.B. bei den zwei Fundstücken der Repjachovataja Mogila bei Matusov in den Dneprsteppen erhalten (V.A. Il'inskaja, B.N. Mozolevskij, A.I. Terenožkin 1980, 41, 51, Abb. 13).

Die geräuscherzeugenden Kugeln müssen aber nicht nur aus Eisen bestehen oder in der Einzahl auftreten. Ein abgerundeter Hohlkörper aus dem Kubangebiet mit durchlochten Schlitten, der oben mit einem Kreuzsymbol geschmückt ist und Parallelen in den Gräbern von Kelermes, ebenfalls im Kubangebiet (Abb. 2:1, 2; G. Kossack 1987, Abb. 14:2, 4; 19:5, 6) besitzt, wies drei Bronzekugeln auf (I.G. Volkov 1983, 58, Abb. 1:3). Ein weiterer Aufsatz aus Bronzeguß mit einem doppelkonischen, mit Schlitten versehen Rasselkörper und einer Knubbe als Abschluß aus dem Museum Krasnodar (I.G. Volkov 1983, 59, Abb. 1:4) enthielt eine Bronzekugel.

Ein großer Teil der Rasselobjekte weist einen Tierkopfabschluß auf (Abb. 6-9), wobei es sich mit bestimmten zeitlichen und regionalen Varianten um Raubvögel, Greifen, aber auch um Rind, Widder, Pferd und Hirsch handeln kann (vgl. K. Bakay 1971). Auch zwischen der Höhe des Rasselkörpers und derjenigen der dargestellten Tiere oder des dem Rasselkörper aufgesetzten Tieres scheinen oft bestimmte Regeln zu bestehen, die vielleicht auch auf den erzeugten Klang von Einfluß gewesen sind. K. Bakay (1971, 62, Tab. 10) hat bei den ungarischen Rasselobjekten Frequenzmessungen vorgenommen.

Zu den Stangenrasseln können auch Bronzeglöckchen gehören. Diese Frage ist nicht ganz eindeutig zu beantworten, da man bei älteren Ausgrabungen, vor allem aus der Zeit um die Jahrhundertwende, die kleinen Glöckchen bisweilen überhaupt nicht erwähnt zu haben scheint. Einige Aufsatzstücke weisen spezielle Ösen bzw. Öffnungen auf, die zur Befestigung von Bronzeglöckchen gedient haben dürften (Abb. 12:1; 16; 17). Wie die eingehende chronologische und typologische Aufschlüsselung des Fundgutes durch E.V. Perevodčikova (1980) ergibt, ist das aber nur bei degenerierten Spätformen der Fall, bei denen der ursprüngliche Sinngehalt der abzuhandelnden Schüttelidophone abhanden gekommen ist.

Aus skythischen Grabstätten wurden außer den Stangenrasseln selbst, um die es sich hier vorwiegend handeln soll, auch weitere Fundstücke bekannt, die in den gleichen Zusammenhang gehören dürften. So stammt von Volkovcy (Budki) an der Sula, östlich des Dnepr, also aus dem Gebiet, welches besonders viele Stangenrasseln ergeben hat, aus dem aus Kurgan 4, Grab 4, ein 15,5 cm hoher Bronzekonus (Abb. 10). Zu diesem gehörten 26 Bronzeglöckchen (V.A. Il'inskaja 1968, Taf. 44; T.B. Barceva 1980, 89, Abb. 2 : 20). Außer diesem in das 5. Jh. v. Chr. zu datierenden Fundkomplex ist noch ein Kurgan von Krasnyj Kut, Geb. Dnepropetrovsk (4. Jh. v. Chr.) zu erwähnen, wo 16 (erhalten sind 13) Glöckchen (Höhe 2,7 - 3,2 cm) zusammen auftraten (A.I. Meljukova 1981, 49 f., Abb. 14). Sie besitzen oben in der Wandung kleine Öffnungen zur Befestigung der (nicht erhaltenen) Eisenklöppel. Im Ohr einiger Glöckchen sind noch Reste von Eisen einer Eisendrahtkette erhalten, an welcher die Glöckchen ursprünglich befestigt gewesen sind (A.I. Meljukova 1981, 50). Möglicherweise waren die Glöckchen bei dem einzigartigen Bronzekonus von Budki wie an einer Art von Hutrand befestigt. Leider sind die Fundumstände dieses Fundkomplexes nicht mehr zu rekonstruieren.

Bei einzeln auftretenden Glöckchen aus skythischen Grabstätten ist durchaus möglich, daß sie zur Pferdeausstattung gehörten. Die Kurgangräber der Skythen zeichnen sich ja dadurch aus, daß bei der Grablegung von Vertretern der reichen Oberschicht oft nicht nur ein, sondern bisweilen mehrere, sogar Dutzende von Pferden (wie etwa in Ul im Kubangebiet bis zu 50 Pferde) dem Toten ins Grab folgten. Diese Pferde waren häufig mit reichem Schmuck, darunter mit Goldblechen geschmückt; Bronzeglöckchen können durchaus zu einer solchen Ausstattung gehört haben. Das war anscheinend in dem berühmten Kurgan von Certomlyk, Geb. Dnepropetrovsk (4. Jh. v. Chr.) der Fall (A.Ju. Alekseev, V.Ju. Murzin, R. Rolle 1991, 85).

Ein neuer Fund zeigt uns mit Sicherheit, daß Bronzeglöckchen auch getrennt von den Rasselstangen auftreten können. So enthielt das aus dem 4. Jh. v. Chr. stammende goldreiche Skythengrab der Tolstaja mogila bei Ordzonikidze im Dneprgebiet (B.M. Mozolevskij 1979; V.A. Il'inskaja, A.I. Terenožkin 1983, 139 ff.) außer den Überresten eines Grabwagens und mehreren Stangenbekrönungen (Abb. 11) auch 16 Glöckchen, die abseits der Rasseln zusammen in einem Häufchen lagen (B.M. Mozolevskij 1979, 119 f., Abb. 102-103). Sie sind von unterschiedlicher Form und Größe, länglich oder gedrungen (2,3 x 3 cm; 2,7 x 3,3 cm; 2,3 x 3,4 cm; 2,5 x 3,84 cm). Sie weisen stets einen eisernen Klöppel mit kugelförmiger Verdickung am Ende auf (B.M. Mozolevskij 1979, 119, Abb. 101).

Für uns ist von besonderem Interesse, daß bei neuen Ausgrabungen eines Kurgans von Ul (Ulka) im Kubangebiet im Kurgan 10 im südlichen Abschnitt einer auf Bodenniveau angelegten Holzplattform (Dm. oben 21 m) bronzen Glöckchen angetroffen wurden. Sie haben anscheinend in Holzkisten gelegen (A. Leskov 1990, 25). Die eine enthielt acht Glöckchen, die andere vier. Sie waren sämtlich absichtlich zerschlagen (A. Leskov 1990, Taf. 91). An einer anderen Stelle des aus dem 5. Jh. v. Chr. stammenden Anlage lagen zwei identische große Stangenaufsätze mit Greifenköpfchen und Tüllen, in denen noch Reste der zweifellos abgeschlagenen Holzstangen steckten. Hier handelt es sich um typologisch späte, nicht mehr klingende Stangenbekrönungen (A. Leskov 1990, Abb. 23-24). Es sei betont, daß A. Leskov (1990, 176) zu drei von ihm besonders abgebildeten Glöckchen vermerkt, daß ihre Größe zwischen 10,3 und 12 cm schwankt.

Eine Spezialuntersuchung über die skythischen Bronzeglöckchen und ihre Fundzusammenhänge liegt m.E. noch nicht vor. Aus der nachfolgenden sarmatischen Periode sind zahlreiche Kindergräber bekannt, die neben anderen apotropäischen Objekten und Amuletten auch je ein Bronzeglöckchen enthielten (V.G. Peters 1992). Es wird angenommen, daß diese Glöckchen auch als Symbol des Himmels und der Erde gedient hätten. Für die oben beschriebenen Fundstücke aus den großen skythischen Kurganen kann eine solche Deutung allerdings kaum zutreffen. Hier haben die oft in großen Konzentrationen angetroffenen Glöckchen eine jeweils unterschiedliche Form und Größe - und sicher auch ebenso differenzierte Klangeigenschaften. Zudem können sie in besonderen Kästchen gelegen haben. So ist eher an

bestimmte Kultensemble zu denken, die im Zusammenhang mit der Grablegung eines herausragenden Toten anschließend auch geschlossen, im Komplex, in der Nähe der Grabgruben deponiert wurden. Ein systematischer Vergleich der einzelnen Glockenensemble könnte vielleicht auch Aufschlüsse über eine bestimmte Zahlsymbolik bei den Skythen liefern, die zu den Nordiranern gehörten.

Die spektralanalytische Untersuchung der Rasselobjekte sowie der Bronzeglöckchen führte zu unerwarteten Ergebnissen. Solche Analysen betreffen sowohl das Material aus dem Nordkaukasus und der Ukraine (T.B. Barceva 1980) als auch die ungarischen Funde (K. Bakay 1971). Die Untersuchung der Fundstücke aus dem Karpatengebiet ergab, daß der Zinngehalt der Rasseln geringer war als bei den Glöckchen (K. Bakay 1971, 95). Dieser Unterschied ist sicher auf den beabsichtigten Klangeffekt zurückzuführen.

Schon bald nach dem Beginn der Metallproduktion war dem Menschen der Zusammenhang zwischen den Bestandteilen einer Legierung und den technischen Eigenschaften der Erzeugnisse durchaus bekannt. Das läßt sich bereits für das Äneolithikum belegen. Damals wurden die Bestandteile einer Legierung danach ausgewählt, ob man besonderen Wert auf die Härte der Objekte, etwa bei Messern und Ahlen, oder auf die Farbe und den Glanz des Erzeugnisses, etwa bei Ringen und Perlen, legen wollte.

Es dürfte wohl kein Zweifel daran bestehen, daß auch die Klangeigenschaften der Metalle frühzeitig bekannt waren. Im 19. Jahrhundert war den Hirten durchaus vertraut, daß eine aus einer Metalllegierung gegossene Viehglocke weit besser klingt, als eine aus unlegiertem Metall hergestellte (K. Bakay 1971, 96 ff.).

Abgesehen von der Metalllegierung ist bei den Schellen und Glöckchen eine Abhängigkeit zwischen dem Gewicht, dem berechneten Volumen sowie den Öffnungen und Einschnitten festzustellen. Solche Untersuchungen wurden für ungarische Hirenglöckchen durchgeführt (K. Bakay 1971, 63 ff., Tab. 13).

Betrachtet man die skythischen Rasselstangen, so ergibt sich die Tatsache, daß jedes Exemplar individuell hergestellt wurde. Es gibt keine standardisierten Massenfabrikate, die man damals durchaus auch herstellen konnte. Jedes Stück ist in einer einzelnen Form gegossen. Alle skythischen Rasseln und Glöckchen wurden jeweils in einem Stück gegossen, die aus Eisen bestehenden ebenfalls aus einem Stück gefertigt. Hier dürfte eine bestimmte Absicht vorliegen, um verschiedene akustische Effekte zu erzielen.

Die Verschiedenheit der Rasseln selbst in Fundkomplexen, die aus einem Grabhügel, aus einem Grab stammen, ist bereits früh aufgefallen (vgl. E.V. Perevodčikova, D.S. Raevskij 1981). So enthielten die berühmten Kurgane von Kelermes im Kubangebiet (vgl. zuletzt L. Galanina 1987; G. Kossack 1987) zwölf Objekte dieser Art, die fünf verschiedenen Typen zuzuweisen sind. In die mehr geborgenen als ausgegrabenen Fundkomplexe der vier bereits 1903 und 1904, z.T. schon vorher geplünderten Kurgane von Kelermes haben erst Publikationen der letzten Zeit (L. Galanina 1987; G. Kossack 1987) nähere Klarheit gebracht. Die Stangenbekrönungen stammen aus den beiden von N. Veselovskij untersuchten, im Vergleich zu den anderen Grabhügeln als älter erkannten Kurganen. Sie enthalten Fundstücke, die G. Kossack der zweiten Phase des frühskythischen Tierstils zuweist, der noch vor der Mitte des 7. Jh. v. Chr. einsetzte. Die Stangenaufsätze dieser zwei frühen Kurgane gehören zwei verschiedenen Typen an. Der erste stellt einen runden Hohlkörper aus Bronze mit durchbrochenen Schlitten dar (Abb. 2:1, 2), der die geräuscherzeugenden Kugeln enthält. Der Hohlkörper weist oben ein rautenförmiges Sonnenzeichen auf. Aus den gleichen Hügeln stammen aber auch Stangenaufsätze aus Eisen mit langem Dorn und einem langovalen Rasselkörper, der in einen Tierkopf ausläuft (Abb. 1:1-2; G. Kossak 1987, Abb. 14, 19).

Es ist nun interessant, daß ein analoges Nebeneinander einer kugelförmigen Stangenrassel mit eingeschlossener Eisenkugel sowie betont zoomorphen Rasseln auch in Sibirien im Hortfund von Korsukovo, Geb. Irkutsk, auftritt (V.I. Berednikova, V.M. Vetrov, Ju.P. Lychin 1991, Abb. 1-9). Einem kugelförmigen geschlitzten Rasselobjekt stehen hier mindestens fünf tiergestaltige Bronzefiguren mit geräuscherzeugenden Kugeln gegenüber. Diese Kunstwerke weisen Merkmale des archaischen frühskythischen Tierstils (7. - 6. Jh. v. Chr.) auf.

Auch in dem Kurgan von Krasnyj Kut (Abb. 12:5; 18) am unteren Dnepr (4. Jh. v. Chr.) wurden in der Hügelaufschüttung neben den Überresten von zwei Grabwagen insgesamt zwei Anhäufungen von Stangenbekrönungen jeweils analogen Typs in einer Anzahl von sechs und vier Exemplaren angetroffen (A.I. Meljukova 1981, 30 ff., Abb. 9-10). Am unteren Dnepr hat man in einigen Fällen ähnliche Konzentrationen von Rasseln festgestellt, die zumeist aus je vier Exemplaren gleichen Typs bestanden. Zu diesen gehören bisweilen noch je zwei weitere Exemplare, die oft von vier Glöckchen begleitet sind.

In Verbindung mit einem Frauengrab von Kamenskaja Bliznica im Steppengebiet des Dnepr wurde 2 m vom Einstiegsschacht zur Grabkammer zunächst ein Komplex von tiergestaltigen Rasseln entdeckt. Er besteht aus fünf Exemplaren (A.V. Androsov, S.E. Muchopad 1987, Abb. 3:1). Davon gehören vier Stück (Exemplare in Hirschgestalt) dem Typ 11 nach E.V. Perevodcikova (1980) an, dem auch zahlreiche aus dem 4. Jh. v. Chr. stammenden Beispiele wie diejenigen von certomlyk Abb. 12:6), Gajmanova mogila und Tolstaja mogila (Abb. 11) zuzuweisen sind. Zum gleichen Komplex kommt aber noch ein Stück in Gestalt eines Adlers vom Typ 9, Variante 2 nach E.V. Perevodcikova (A.V. Androsov, S.E. Muchopad 1987, Abb. 6:1). Diese Fundkonzentration ist für uns auch deshalb von Interesse, weil einige der Stangenrasseln Abnutzungs Spuren und Hinweise auf Reparaturen aufweisen. Sie deuten mithin auf den langfristigen Gebrauch der Exemplare bereits vor der Niederlegung im Zusammenhang mit der Bestattung einer Skythin an der Wende vom 4. zum 3. Jh. v. Chr. Im gleichen Kurgan wurde eine weitere Bronzerassel in Form eines adlerköpfigen Greifen neben Wagenresten im Eingangsschacht von Grab 3 angetroffen (A.V. Androsov, S.E. Muchopad 1987, Abb. 6:6). Es könnte ursprünglich am Rande der (später beraubten) Grabgrube gelegen haben, so daß es sich auch hier ursprünglich um eine größere Zahl dieser Bekrönungen gehandelt haben mag. Damit können die noch sechs erhaltenen Exemplare dieses Kurgans zwei verschiedenen Fundkomplexen zugewiesen werden.

Eine seit jeher umstrittene Frage ist die spezifische Funktion der hier diskutierten Objekte. Die Kombination der Rasselstangen mit Tiergestalten, insbesondere mit Darstellungen von Greifen und Raubvögeln, die vor allem bei den frühen, archaischen Typen gemäß der Analyse von E.V. Perevodcikova vorkommen, weist auf ihre kultische Bedeutung. In der skythischen Kunst kam den Tierdarstellungen eine bestimmte magische, kultische Funktion zu (K. Jettmar, 1964; A.M. Chazanov 1975; D.S. Raevskij 1977; S.S. Bessonova 1983). Zahlreiche Kunstwerke sind über und über mit magisch bedeutsamen Symbolen von Tieren oder Teilen von Tieren, etwa der Tatzen und Klauen, geschmückt. Bei den Tierdarstellungen spielen vor allem Raubvögel und Greifen, kauernde Hirsche und Widder eine wichtige Rolle. Diese Motive werden mitunter auf einen frühen, in den schriftlichen Quellen bezeugten Einfall und Aufenthalt der Skythen in Vorderasien zurückgeführt (zur Diskussion zuletzt G. Kossack 1987). Zumindest besteht an einem wesentlichen Einfluß vorderasiatischer mythologischer Vorstellungen und Kunstauffassungen bei der Herausbildung des skythischen Tierstils kein Zweifel.

Gliedert man die skythischen Rasseltiere chronologisch und typologisch auf (vgl. Abb. 1-5; E.V. Perevodcikova 1980; E.V. Perevodcikova, D.S. Raevskij 1981), so ergibt sich, daß gerade die ältesten Belege die Idee des klingenden Tieres am reinsten verkörpern. Sie weisen ausschließlich Darstellungen von Raubvögeln und Greifen auf. In die gleiche Zeit gehören auch

die typologisch etwas jüngeren Fundstücke der Typen 4, 6 und 7 nach E.V. Perevodcikova. Hier treten noch zusätzlich Stiere, Widder sowie kauernde Hirsche auf.

Sämtliche Motive dürften wohl auf altorientalische Fruchtbarkeitsvorstellungen zurückgehen, in denen Vogel, Hirsch und Rind als Begleiter des Sonnen- und Fruchtbarkeitsgottes gelten. Zu den ältesten Beispielen für Bronzestandarten mit kultisch bedeutsamen Tierdarstellungen gehören die Belege aus den berühmten Gräbern von Alaca Hüyük in Anatolien aus dem 3. Jt. v. Chr. (R.O. Arik 1941, Taf. 4, 8, 9, 10, 14).

Darstellungen von Rindern, Hirschen und Vögeln begegnen uns dann auf den Aufsatzstücken des 13. - 12. Jh. v. Chr., die in Verbindung mit den reich ausgestatteten Wagengräbern von Lčašen am Sevan-See in Armenien (Abb. 13) zu Tage kamen (vgl. A. Häusler 1984, G. Kossack 1970, 145). Solche Wagenbestattungen dürften von Vorderasien abzuleiten sein (G. Kossack 1970, 145 ff., 178).

Damit scheinen verschiedene Kulturelemente vorzuliegen, die allmählich zu einem Ganzen verbunden wurden. Also zunächst die Sitte, herausgehobene Tote in einem Wagen oder begleitet von einem Grabwagen zu bestatten, die Sitte der Verwendung von mit Tieren bekrönten Standarten oder Stangenbekrönungen, die oft einen Tierkopfabschluß aufweisen, und zwar insbesondere von solchen Tieren, die etwas mit Fruchtbarkeit und Wiedergeburt zu tun haben.

Die schwierigste Frage besteht wohl darin, wo die Standarten und Stangenbekrönungen erstmalig die Gestalt eines klingenden und rasselnden Tieres angenommen haben. Hier rückt das Gebiet Transkaukasiens in den Vordergrund des Interesses. In der Gräbergruppe von Nižnij Adiaman am Sevan-See fand man im Kurgan 17 (11. - 10. Jh. v. Chr.) im westlichen Teil der Grabkammer bei einem Grabwagen auf dem Joch eine hohle bronzen Rasselstange (Abb. 14) in Gestalt eines Ziegenbocks (A.A. Martirosjan 1964, 157, Abb. 64:8). Diese Fundstelle lenkt den Blick auf die berühmten Wagengräber von Lčašen am Sevan-See, wo anscheinend als Deichselbekrönung Stangenaufsätze (Abb. 13) mit Darstellungen von Tieren (Rind, Widder, Schaf) verwendet wurden (M.N. Pogrebova 1984, Abb. 14:1, 5, 6, 14, 15, 18).

Ebenfalls zur Lčašen-Gruppe der Bronzezeit gehören die Funde von Acarat, Rayon Nor-Bajazet in Armenien (Abb. 15). Hier wurde im Jahre 1961 bei Erdarbeiten u.a. zwei vogelförmige Stangenbekrönungen unterschiedlicher Größe gefunden, die in das 13.- 12. Jh. v. Chr. datiert werden (A.A. Martirosjan 1964, Abb. 10:3, 4). Davon besteht das eine, aus Einzelteilen nach dem Wachsmodell gegossene Exemplar (A.A. Martirosjan 1964, 110 f., Abb. 10:3) aus der hohlen Figur einer Ente oder Gans, die innen eine Metallkugel aufweist und mit Hilfe eines Scharniers in einen durchbrochenen Griff eingesetzt ist. Dieser Griff besitzt einen ovalen Fuß mit einer Öffnung, um das Metallobjekt auf einem Holzstab, zu befestigen. Das zweite, etwas größere Exemplar ist ähnlich gestaltet.

Von den armenischen Fundstücken scheint ein gerader Weg zu den rasselnden tiergestaltigen Objekten der frühen Nomadengruppen im Nordkaukasus zu führen. Dabei stammen die ältesten rasselnden skythische Tiere aus dem Kubangebiet. Eine Ableitung der transkaukasischen Rasselaufsätze, wie denjenigen von Lčašen und Ackarat in Armenien von hethitischen, assyrischen und kleinasiatischen Vorbildern wird z.B. von M.N. Pogrebova (1984, 127 ff.) vertreten. Die Verbindung der Idee einer tiergestaltigen Standarte oder einer Stangenbekrönung mit einem Rasselkörper dürfte in Transkaukasien selbst erfolgt sein (M.N. Pogrebova 1984, 129). Dazu gehört auch die Ersetzung der bisher beliebten Huftiere durch die Darstellung eines Vogels. In Transkaukasien wie in Luristan wurde der Rasselkörper mit Vorliebe als Äquivalent des Tieres selbst aufgefaßt (M.N. Pogrebova 1984, 131), und von hier müssen Einflüsse auf die Gestaltung der skythischen tiergestaltigen Rasseln ausgegangen sein.

Der aufgezeigte Weg - von Anatolien über Transkaukasien zu den Nomadengruppen im Nordkaukasus - dürfte allerdings nicht der einzige gewesen sein. Wir verfügen auch über Anhaltspunkte, daß sich in Sibirien ein analoger Vorgang abgespielt haben wird. Dort dürften die schon in frühskythischer Zeit auftretenden tiergestaltigen Stangenrasseln ihre Vorläufer in älteren einheimischen Kulturen gehabt haben (V.I. Berednikova, V.M. Vetrov, Ju.P. Lychin 1991, 201, mit weiterer Lit.).

Im Zusammenhang mit der Entstehung der tiergestaltigen Bronzerasseln sind auch Ergebnisse der spektralanalytischen Untersuchung dieser Objekte von Interesse (T.B. Barceva 1980). Aus ihnen geht hervor, daß die aus dem Kubangebiet stammenden archaischen Exemplare aus einem einheimischen Metall und nach einer speziellen Rezeptur der Metallzusammensetzung gegossen wurden. Die chronologisch und typologisch frühen Beispiele des Sulagebietes im Areal östlich des Dnepr weisen demgegenüber Metallegierungen auf, die auf ein anderes Produktionszentrum deuten. Hier handelt es sich um den Osten Eurasiens, von wo, wie erwähnt, ebenfalls frühe Belege der tiergestaltigen Rasseln bezeugt sind. Bei den späten (degenerierten) Stangenbekrönungen des 4. - 3. Jh. v. Chr. (Abb. 16-18), welche die Klangeigenschaften ihrer Vorläufer eingebüßt haben, bei denen der Tierabschluß nur noch wie ein Zierat wirkt bzw. speziell Glöckchen angehängt wurden (z.B. Abb. 12:1, weil der Rasselcharakter der Bekrönungen abhanden gekommen war), sind demgegenüber neue Richtungen der Kulturbeziehungen, neue Rezepturen und Rohstoffvorkommen für die Herstellung der Bronzebekrönungen ausschlaggebend. Sie sprechen für eine nunmehr einheimische Produktion der späten Bekrönungen.

Die skythischen Stangenbekrönungen haben bereits viele Deutungen erfahren (V.V. leev 1950; V.A. Il'inskaja 1963; E.V. Perevodčikova, D.S. Raevskij 1981; A. Häusler 1986). Sie reichen von Feldzeichen, Standarten, einem apotropäisch gedachten Deichselschmuck bis zur Annahme, die Stangenrasseln hätten zu einem Grabkatafalk oder zum Schmuck des Wagens gedient, mit dem die Vertreter der skythischen Oberschicht nach den eindrucksvollen Schilderungen Herodots vor der Bestattung durch das Land gefahren wurden (vgl. K. Bakay 1971, 77; R. Rolle 1991).

Aus skythischen Grabstätten des Nordkaukasus sowie der Ukraine sind Nachweise eines Wagens von etwa zehn Fundstellen bekannt (A.I. Meljukova 1981, 18 ff.; B.M. Mozolevskij 1979, 120 ff.; S.S. Bessonova 1982). Diese geringe Zahl ist leicht erklärlich, hat man bei älteren Ausgrabungen doch kaum auf Holzreste geachtet. Es muß aber beachtet werden, daß die Skythen stets nur Einzelteile des bei der Bestattungszeremonie verwendeten Wagens, vorwiegend nur die Räder, vielleicht auch nie vollständig, am Eingang des Grabschachtes oder in der Hügelaufschüttung zu deponieren pflegten. Im Falle des Kurgans von Krasnyj Kut wurden die Reste der beiden Wagen mit Speichenrädern (A.I. Meljukova 1981, Abb. 2-8) nach Auffassung des Ausgräbers absichtlich zerbrochen, teilweise auch deformiert, in zwei Haufen auf dem ehemaligen Bodenniveau vor der Aufschüttung des Kurgans niedergelegt (A.I. Meljukova 1981, 189). Ein analoger Brauch - Deponierung einzelner Wagenteile, bisweilen auch nur von Fragmenten - war z.B. in der Hallstattzeit in Europas nördlich der Alpen nicht unüblich (G. Kossack 1970, 147).

Die Stangenbekrönungen wurden also in keinem Falle am Wagen selbst angetroffen, und die von V.V. leev (1950) geäußerte Vermutung, die Rasseln hätten bei den Skythen als Deichselschmuck gedient, ist reine Spekulation. Die Stangenbekrönungen, sowohl die klingenden Rasseln als auch ihre späten, "stummen" Nachbildungen (Abb. 11; 12:2-6), wurden häufig in bestimmten Zahlenkombinationen, von je zwei, vier oder sechs, teils am Grabrand, in der Hügelaufschüttung, oft in Verbindung mit Glöckchen oder Bestandteilen der Pferdeschirrung angetroffen (E.V. Perevodčikova, D.S. Raevskij 1981). Nach Auffassung von B.M. Mozolevskij (vgl. A. Häusler 1986) seien die Stangenbekrönungen an Kultwagen, besonderen beweglichen

Schreinen (als Teil eines Baldachins ?) von Priesterinnen angebracht gewesen. Aber auch für diese Deutung dürften die bisher vorliegenden Befunde nicht ausreichen.

Eine neue Interpretation (E.V. Perevodčikova, D.S. Raevskij 1981) geht davon aus, daß die auf Stäben aufgesetzten Rasseln insgesamt den Weltenbaum repräsentierten, der in der schamanistischen Praxis stets eine besondere Rolle spielt. Sie meinen, die Stangenaufsätze hätten die Holzpfosten bekrönt, an denen die zu opfernden Pferde der Skythen angepflockt wurden. Diese Deutung kann nicht recht überzeugen. Zunächst dürfte der geringe Durchmesser der Tüllen (Innendurchmesser oft 2 - 4 cm) dagegen sprechen, daß diese Aufsatzstücke die doch wohl wuchtigen Opferpfähle abgeschlossen haben. Ferner wird betont (E.V. Perevodčikova, D.S. Raevskij 1981, 45), daß in den sicher beobachteten Fundplätzen die Stangenbekrönungen, seien sie nun klingend gewesen oder in ihrer späten degenerierten, stummen Form, stets in Sätzen von zwei, vier und sechs Exemplaren, aber nicht in einer Anzahl von drei Stück auftreten. Die Zahl der bei den Skythen geopferten Pferde, die bis zu fünfzig oder darüber hinaus betragen kann, steht aber m.E. mit den Zahlenfolgen zwei, vier und sechs keineswegs in Verbindung. Schließlich hätten unsere klingenden Tiere bei einer starren Befestigung an einem Holzpfosten die ihnen innewohnende kultische Funktion auch sofort verloren.

K. Bakay (1971, 59, 75) hebt m.E. ganz richtig hervor, daß die Funktion der Stangenrasseln erst bei der rhythmischen Bewegung der Objekte auf den, wie wir wissen, bis zu 2 m hohen Stangen, zur Geltung kam. Die Bekrönungen sollen nach E.V. Perevodčikova und D.S. Raevskij vorwiegend zusammen mit dem Pferdegeschirr von Reitpferden, nicht aber von Zugpferden eines Wagens, am Grabe oder im Hügelmantel deponiert gewesen sein. Falls das zutrifft und da ein konkreter Zusammenhang in der Art der Befestigung an einem Schrein, Grabkatafalk oder Grabwagen ja ohnehin nicht zu erweisen ist, scheint mir eine andere Deutung naheliegender: Die in Sätzen zu zwei, vier oder sechs, jeweils unterschiedlich gestalteten Stangenbekrönungen dürften, aufgesetzt auf lange Stäbe, tatsächlich als eine Art von Feldzeichen oder sonstige Symbole von Reitern in der Hand gehalten worden sein. Nach Abschluß der uns unbekannten Kulthandlung hat man sie dann, oft zusammen mit Teilen der Pferdeschirrung, am oder über dem Grab deponiert. Hier bedurfte die spezifische Kombination der in den einzelnen Stangensätzen dargestellten Tiere bzw. Fabelwesen (etwa eine Kombination zwischen Raubvögeln und Säugetieren) einer speziellen Untersuchung. Der Nachweis des absichtlichen Zerbrechens der die Bekrönung tragenden Stangen (auch die Bronzeglöckchen wurden vor der Deponierung bisweilen vorsätzlich rituell zerbrochen) könnte für eine solche Deutung sprechen. Hier ist auch zu beachten, daß sogar die Grabwagen selbst bei den Skythen stets in ihre Bestandteile zerlegt und anscheinend oft absichtlich zerbrochen, in einem fragmentarischen Zustand, nie aber funktionstüchtig, in die Grabhügel gelangten.

Hier darf noch erwähnt werden, daß z.B. auch die Harfe aus den skythenzeitlichen Kurganen von Pazyryk im Altai vor der Niederlegung anscheinend rituell zerbrochen wurde. Das betreffende Grab enthielt auch noch andere nicht funktionstüchtige Beigaben (vgl. B. Lawergren 1990, 118). Das rituelle Zerbrechen von Beigaben, darunter auch von Musikinstrumenten, ist keine Seltenheit. So haben auch die im Neolithikum Mitteleuropas bei der Bestattung verwendeten Kulttrommeln häufig dieses Schicksal erlitten (vgl. J. Maringer 1982, 131).

Von der speziellen Verwendung der Stangenbekrönung abgesehen, gilt es zum Schluß noch einem anderen Aspekt ihrer Deutung nachzugehen. Aus den skythenzeitlichen Gräbern von Pazyryk im Altai stammt u.a. auch eine Trommel, ein beliebtes Attribut schamanistischer Praktiken. Es liegt durchaus nahe, in den klingenden vogelgestaltigen Metallrasseln, den auf langen Stangen aufgesetzten Bekrönungen, eine Art von Schamanenstab zu sehen. Bei der Diskussion über die Religion der frühen Skythen hat man auch an eine Form des Schamanismus gedacht. In diesem kommt dem Vogel als Seelenführer bzw. für die Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits, für den Kontakt des Schamanen mit den jenseitigen Mächten, eine

besondere Bedeutung zu. Die Tracht des Schamanen wird oft mit klingenden und rasselnden Metallelementen, u.a. mit Glöckchen, besetzt. So haben denn auch erst K. Bakay (1971, 110), danach E.V. Perevodcikova und D.S. Raevskij (1981) die skythischen Stangenbekrönungen mit dem Schamanismus, insbesondere mit dem Weltenbaum, in Zusammenhang gebracht (vgl. zu diesem D. Evers 1985). Diese Andeutungen müssen genügen, da es nicht möglich ist, an dieser Stelle die vielfältigen Hinweise auf frühe schamanistische Praktiken in der Urgeschichte oder auch nur im Zusammenhang mit musikarchäologischen Zeugnissen zu diskutieren (zu schamanistischen Praktiken in Verbindung mit der Musikarchäologie Sibiriens vgl. A. Häusler 1987; 1992).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß bei der äußeren Gestaltung der Stangenbekrönungen im Laufe der Zeit zunehmend nichtskythische, griechische Elemente aufgenommen wurden. Solche Übernahmen von den Griechen sind durch den langandauernden Kontakt der skythischen Oberschicht mit den Griechen im nordpontischen Gebiet zu erklären. Sie äußern sich z.B. in der Aufnahme griechischer Ornamentformen im Kunsthandwerk der Skythen. Als Beispiel mögen dafür die ursprünglich rein griechischen Palmetten genannt werden, die auf den bereits nicht mehr klingenden Stangenbekrönungen der eindrucksvollen skythischen Grabstätte Tolstaja mogila im Dneprgebiet (Abb. 11; B.M. Mozolevskij 1979, Abb. 102-103) auftreten.

Als ein weiteres musikarchäologisches Zeugnis sei noch ein skythisches Golddiadem von Sachnovka, Rayon Korsun'-Sevčenkovskij, Geb. Čerkassy, erwähnt. Das Diadem wurde im Jahre 1901 in einem Kurgan des 4. Jh. v. Chr. entdeckt (D.S. Raevskij 1977, 99, Abb. 9; S.S. Bessonova 1983, 100, Abb. 25). Die große rechteckige Goldplatte weist eine kultische Szene auf, die als Darstellung einer Hochzeitszeremonie gewertet wird (D.S. Raevskij 1977, 99). Im Mittelpunkt der viele Figuren beinhaltenden Komposition ist eine in einem Sessel sitzende skythische Göttin mit einem Spiegel sowie einem runden Gefäß in den Händen dargestellt (Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine, Schleswig 1991, Abb. S. 378-379). Vor der Göttin sieht man einen knienden Skythen mit Trinkhorn und Zepter. Hinter ihm erkennt man einen Leierspieler sowie zwei Jünglinge, die Wein aus einer Amphore in eine Schale füllen. Hinter der Göttin erblickt man einen Jungen mit einem großen Fächer, noch ein Stück weiter die Szene einer Verbrüderung - zwei Skythen trinken aus einem Horn - sowie eine Opferszene. Die Maße des Diadems betragen 36,5 x 8,9 cm.

Ferner verdient ein besonders formschönes Kunstwerk, der Goldbeschlag eines Köchers aus dem Kurgan von Melitopol, Geb. Zaporozje, unsere Aufmerksamkeit (A.I. Terenožkin, B.N. Mozolevskij 1988, 125-130, Abb. 140-148). Dieser Gorytbeschlag (4. Jh. v. Chr.) stammt aus der reichen Grabstätte eines Angehörigen der Oberschicht (V.A. Il'inskaja, A.I. Terenožkin 1983, 116 ff.) und ist fünf unterschiedlich hohe Bildzonen gegliedert. Hier sind Tierkampfszenen im Relief, pflanzliche Ornamente sowie mythologische Motive festzustellen (Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine, Schleswig 1991, 305, Abb. 395-398).

Der Motivschatz des Köcherbeschlags (37,0 x 25,0 cm) geht auf die griechische Mythologie zurück, und es ist anzunehmen, daß das Kunstwerk aus einer griechischen Werkstatt im nordpontischen Raum stammt. Für unser Thema ist von Interesse, daß hier im Zusammenhang mit Szenen aus dem Leben des Achilles auch eine mit Tanzdarbietungen verbundenes Gelage dargestellt ist. Dabei fällt eine verzückt tanzende Frau unter den Detailbildern besonders auf (zu den Gorytbeschlägen allgemein W. Rätzel 1978).

In Verbindung mit griechischen Einflüssen auf das Kunsthandwerk und die Mythologie der Skythen sei schließlich noch erwähnt, daß in der Grabstätte von Bol'saja Bliznica auf der Taman-Halbinsel Goldplättchen mit Darstellungen von tanzenden Mänaden zu Tage gekommen sind. Sie dürften mit einem bacchantischen Kult zusammenhängen und als Teile des Kopfputzes der in diesem Grab bestatteten Frau, einer Priesterin, zu interpretieren sein (V.A. Rjabova 1979,

Abb. 1). Auch hier handelt es sich um Entlehnungen aus der griechischen Religion und Mythologie in der Zeit der höchsten Blüte der im nordpontischen Raum ansässigen Skythen im 4. Jh. v. Chr. Bei der im Grab bestatteten Frau könnte es sich um eine Priesterin handeln, die einen synkretistischen skythisch-hellenistischen Kult praktizierte. Auch weitere skythische Grabstätten des 4. Jh. v. Chr., in der Steppe und Waldsteppe der Ukraine, z.B. in der Denisova mogila und Gajmanova mogila, ergaben häufig Goldplättchen eines Kopfputzes mit Darstellungen von tanzenden Mänaden (S.S. Bessonova 1983, 74 ff., Abb. 6), die mit einem Fruchtbarkeitskult der Skythen in Verbindung gebracht werden. Die Darstellung der tanzenden Mänaden auf den Goldplättchen des Kopfputzes wurden dabei den Normen des skythischen Kultes angepaßt.

Die angeführten Beispiele, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben, zeigen uns, daß die musikarchäologischen Zeugnisse im Verbreitungsgebiet früher Nomadenvölker, vor allem der Skythen im nordpontischen Raum, doch weit zahlreicher sind, als man zunächst vermuten würde

## LITERATURE

ALEKSEEV A.JU., MURZIN V.JU., ROLLE R., 1991,  
Čertomlyk. Skifskij carskij kurgan IV veka do n.e. Kiev.

ANDROSOV A.V., MUCHOPAD S.E., 1987,  
Skifskij aristokratičeskij kurgan "Kamenskaja Bliznica". In: Pamjatniki bronzovogo i  
rannego železnogo vekov Podneprov'ja. Dnepropetrovsk, S. 54-74.

ARIK R.O., 1941,  
Alaca Höyük. Une nouvelle station proto-historique en Anatolie Centrale. In: IPEK  
1939/1940, S. 23-35.

ARTAMONOV M., 1974,  
The Dawn of Art. Leningrad.

BAKAY K., 1971,  
Scythian Rattles in the Carpathian Basin and their Eastern Connections. Budapest.

BARCEVA T.B., 1980,  
O chimičeskom sostave metalla navesjij skifskogo vremeni. In: Sovetskaja archeologija,  
H. 3, S. 77 . 91.

BEHRENS H., 1973,  
Die Jungsteinzeit im Mittelelbe-Sale-Gebiet. Berlin.

BEREDNIKOVA V.I., VETROV V.M., LYCHIN J.U.P., 1991,  
Skifo-sibirskij stil' v chudožestvennoj bronze Verchnej Leny. In: Sovetskaja  
archeologija, H. 2, S. 196-206.

BESSONOVA S.S., 1982,  
O skifskich povozkach. In: Drevnosti stepnoj skifii. Kiev, S. 102-117.

BESSONOVA S.S., 1983,  
Religioznye predstavlenija skifov. Kiev.

BESSONOVA S.S., KIRILIN D.S., 1977,  
Nadgrobnyj rel'ev iz Trechbratnego kurgana. In: Skify i sarmaty. Kiev, S. 128-139.

BIBIKOV S.N., 1953,  
Rannetripol'skoe poselenie Luka-Vrublevekaja na Dnestre. Moskva.

CHAZANOV A.M., 1975,  
Zoloto skifov. Moskva.

EVERS D., 1985,  
Vom Kultstab zum Steckenpferd. Wiesbaden-Naurod.

FISCHER U., 1951,  
Zu den mitteldeutschen Trommeln. In: *Archaeologia geographica* 2, H. 3-4, S. 1-8.

GALANINA L., 1987,  
Die Kelermes-Kurgane. In: L. Galanina, N. Grac, H.-J. Kellner, G. Kossack, *Skythika*,  
München, S. 7-18.  
Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine, Schleswig 1991.

HÄUSLER A., 1960,  
Neue Funde steinzeitlicher Musikinstrumente in Osteuropa. In: *Wiss. Z. Univ. Halle*,  
Ges.-Sprachwiss. Reihe 9/3, S. 321-332.

HÄUSLER A., 1981,  
Skythen und frühe eurasische Steppenvölker. Literaturbericht. In: *Das Altertum* 27, 49-  
54.

HÄUSLER A., 1984,  
Neue Belege zur Geschichte von Rad und Wagen im nordpontischen Raum. In:  
*Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift* 25, S. 629-682.

HÄUSLER A., 1986,  
Die skythischen Stangenbekrönungen und ihre Deutung. In: *Das Altertum* 32, S. 182-185.

HÄUSLER A., 1987,  
Sibirien. In: F.M. Karamatov, V.A. Meskeris, T.S. Vyzgo, *Mittelasiens, Leipzig*, S. 9-11,  
44-49.

HÄUSLER A., 1992,  
Felsbilder zu schamanistischen Ritualen in Südsibirien. In: *Das Altertum* 38, S. 74-75.

IL'INSKAJA V.A., 1963,  
Pro skifs'ki naversniki. In: *Archeologija* 15, S. 33-60.

IL'INSKAJA V.A., 1968,  
Skify Dneprovskogo lesostepnogo levoberez'ja (Kurgany Posul'ja). Kiev.

IL'INSKAJA V.A., MOZOLEVSKIJ B.N., TERENOŽKIN A.I., 1980,  
Kurgany VI v. do n.e. u. s. Matusov. In: Skifija i Kavkaz, Kiev, S. 31-63.

IL'INSKAJA V.A., TERENŽKIN A.I., 1983,  
Skifija VII - IV vv. do n.e., Kiev.

JETTMAR K., 1964,  
Die frühen Steppenvölker. Baden-Baden.

KEMENCZEI T., 1980,  
Ein skythenzeitlicher Fund aus der Umgebung von Balassagyarmat. In: Folia Archaeologica 31, S. 65-76.

KOCH K.-P., 1992,  
Musikarchäologische Quellen aus dem östlichen Deutschland. In: Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte 75, S. 101-136.

KOROLEVA L.A., 1977,  
Rannie formy tanca. Kisinev.

KOSSACK G., 1970,  
Gräberfelder der Hallstattzeit an Main und Fränkischer Saale. Kallmünz.

KOSSACK G., 1987,  
Von den Anfängen des skythisch-sibirischen Tierstils. In: L. Galanina, N. Grač, H.-J. Kellner, G. Kossack, Skythika, München, S. 24-86.

LAWERGREN B., 1990,  
The Ancient Harp from Pazyryk. In: Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 9-10, Mainz, S. 111-114.

LESKOV A., 1990,  
Grabschätze der Adygeen. München.

MARINGER J., 1982,  
Musik und Musikinstrumente in vor- und frühgeschichtlicher Zeit. In: Prähistorische Zeitschrift 57, S. 126-137.

MARTIROSJAN A.A., 1964,  
Armenija v čepochu bronzy i rannego železa. Erevan.

MELJUKOVA A.I., 1981,  
Krasnokutskij kurgan. Moskva.

MOZOLEVSKIJ B.M., 1979,  
Tovsta Mogila. Kiev.

PARDUCZ M., 1972,  
Rezension zu K. Bakay, Scythian Rattles in the Carpathian Basin and their Eastern  
Connections, Budapest 1971. In: Acta Archaeologica Hungaricae 24, S. 323-324.

PASSEK T.S., 1961,  
Rannezemledel'českie (tripol'skie) plemena Podnestrov'ja. Moskva.

PEREVODČIKOVA E.V., 1980,  
Tipologija i evoljucija skifskich navesij. In: Sovetskaja archeologija, H. 2, S. 23-44.

PEREVODČIKOVA E.V., RAEVSKIJ D.S., 1981,  
Eče raz o naznacenii skifskich naverscij. In: Srednjaja Azija i ee sosedi v drevnosti i  
srednevekov'e, Moskva, S. 42-52.

PETERS V.G., 1992,  
K voprosu o roli bronzovych kolokol'čikov v pogrebal'nom obrjade. In: XVII  
"Krupnovskie čtenija" po archeologii Severnogo Kavkaza, Majkop, S. 62-64.

POGREBOVA M.N., 1984,  
Zakavkaz'e i ego svjazi s Perednej Aziej v skifskoe vremja. Moskva.

RAEVSKIJ D.S., 1977,  
Očerki ideologii skifo-sakskich plemen. Moskva.

RÄTZEL W., 1978,  
Die skythischen Gorytbeschläge. In: Bonner Jahrbücher 178, S. 163-180.

RJABOVA V.A., 1979,  
Ženskoe pogrebenie iz kurgana Denisova mogila. In: Pamjatniki drevnih kul'tur  
Severnogo Přichernomor'ja, Kiev, s. 47-51.

ROLLE R., 1991,  
Städte auf Rädern. Zur Entwicklung des nomadischen Wohnwagens. In: Gold der  
Steppe. Archäologie der Ukraine, Schleswig, S. 85-92.

SCHRICKEL W., 1955/56,  
Zur Ornamentik der neolithischen Tontrommeln Mitteldeutschlands. In: Wiss. Z. Univ.  
Jena, Jg. 5, Ges.-Sprachwiss. Reihe, H. 4/5, S. 547-576.

SEEWALD O., 1934,  
Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas. Wien.

SEEWALD O., 1962,  
Zur östlichen Verbreitung der neolithischen Tontrommeln. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien 92, S. 259.-265.

SEEV V.V., 1950,  
K Voprosu o skifskich naverčijach. In: Kratkie soobščenija Instituta archeologii 34, 53-61.

TERENOŽKIN A.I., MOZOLEVSKIJ B.N., 1988,  
Melitopol'skij kurgan. Kiev.

VOLKOV I.G., 1983,  
Skifskie proreznye naveršija iz Prikuban'ja. In: Archeologičeskij sbornik 23, S. 57-59.

ZAEC I.I., 1974,  
Tripol'skoe poselenie Kliscev na Južnom Buge. In: Sovetskaja archeologija, H. 4, S. 180-200.

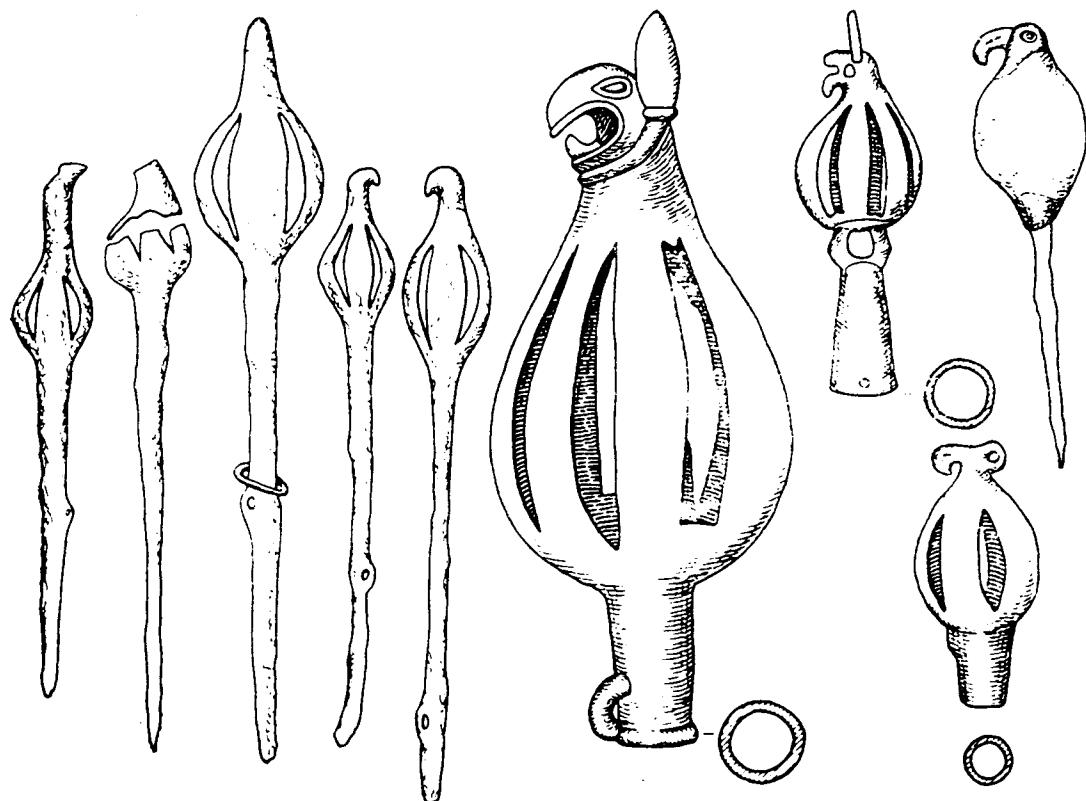


Abb. 1. Stangenbekrönungen vom Typ 5 von Kelermes (1-2, 6-8), Popovka (3), Žurovka (4), Repjachovata mogila (5), Volkovcy (9) (nach Perevodčikova 1980).

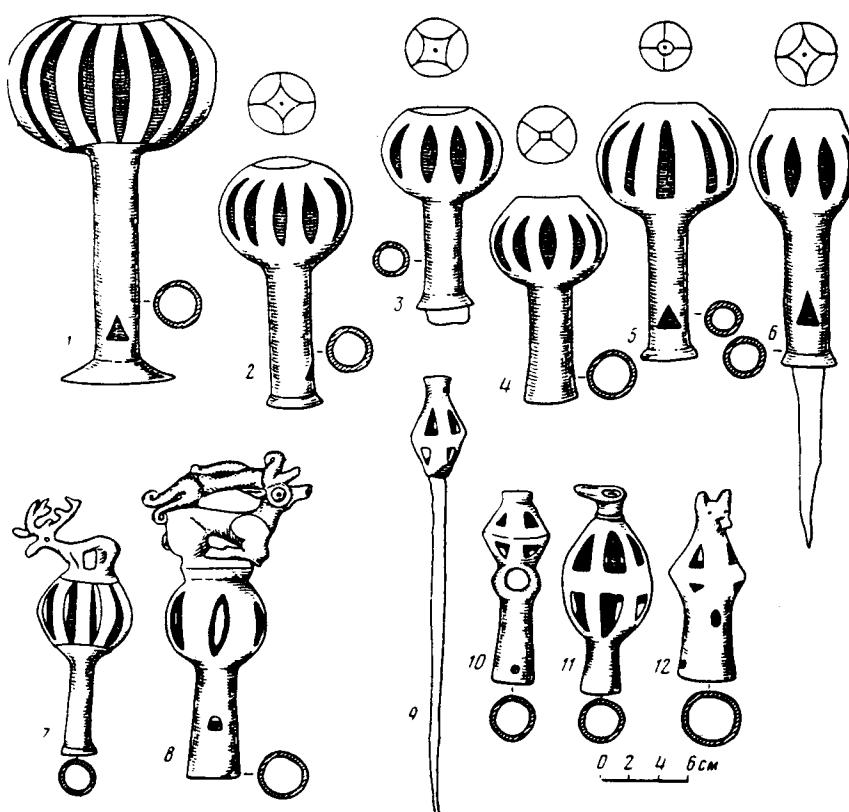


Abb. 2. Stangenbekrönungen vom Typ 4 (1-8) und Typ 6 (9-12) von Kelermes (6, 9), Gubskaja (7), Machoševskaja (8, 10), Popovka (11), Mežirečka (12) (nach Perevodčikova 1980).

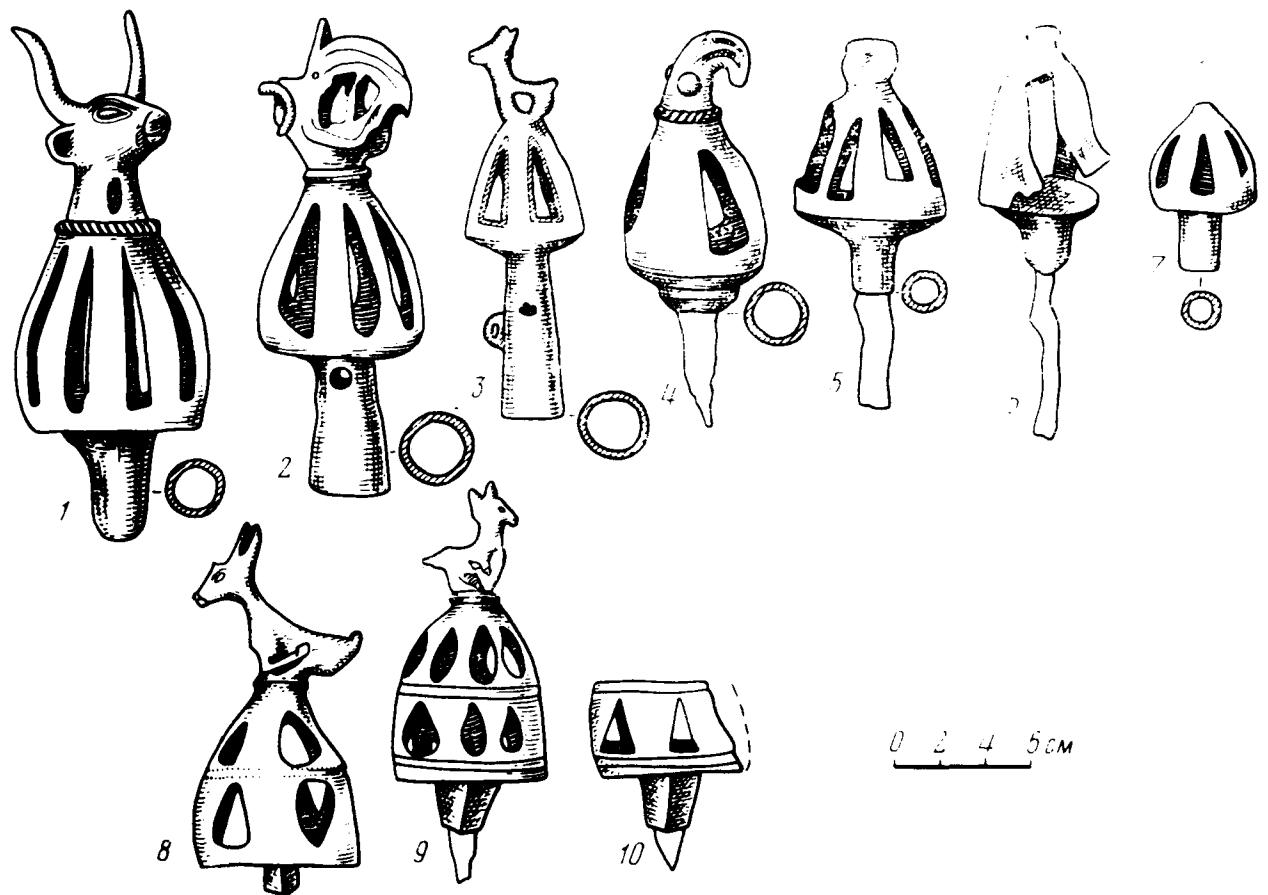
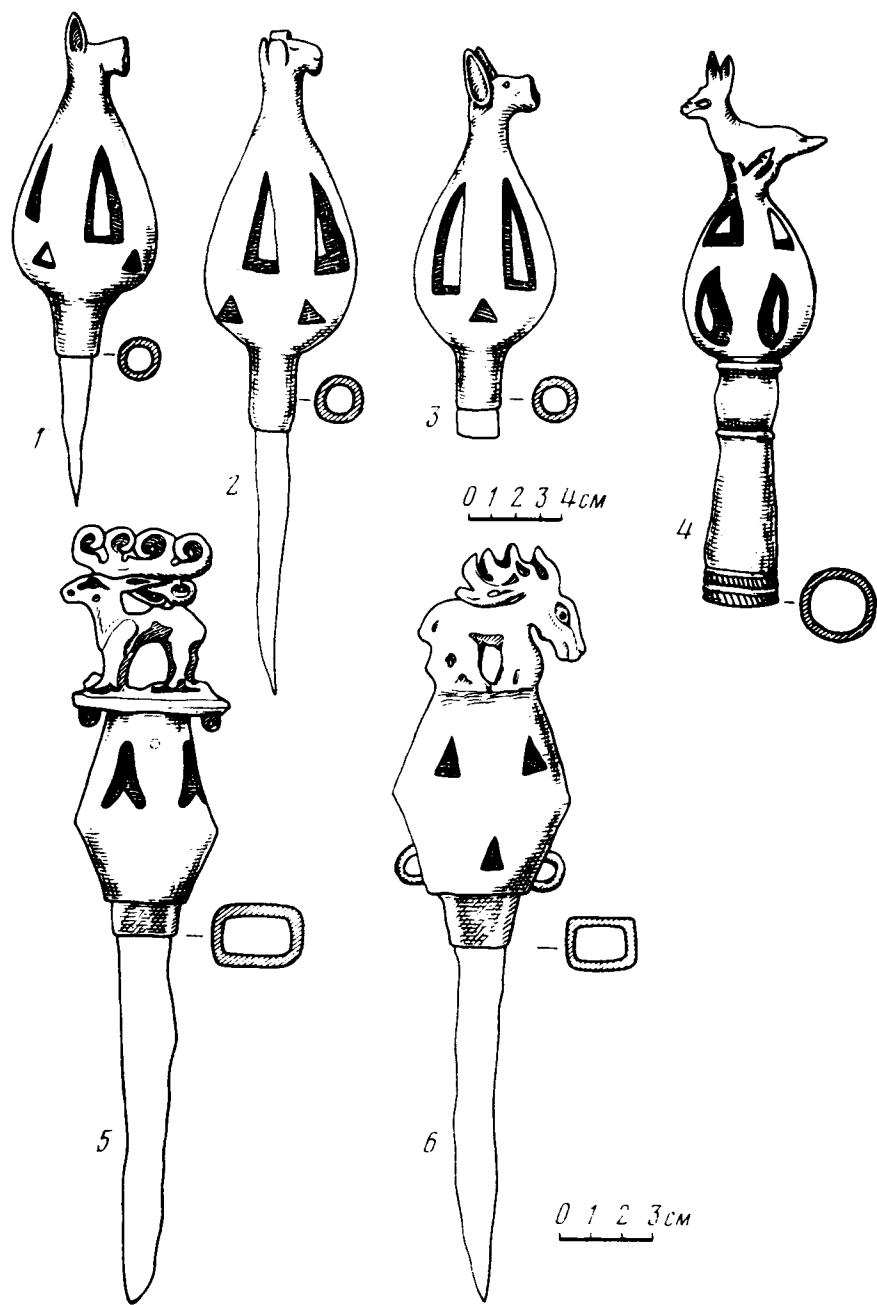
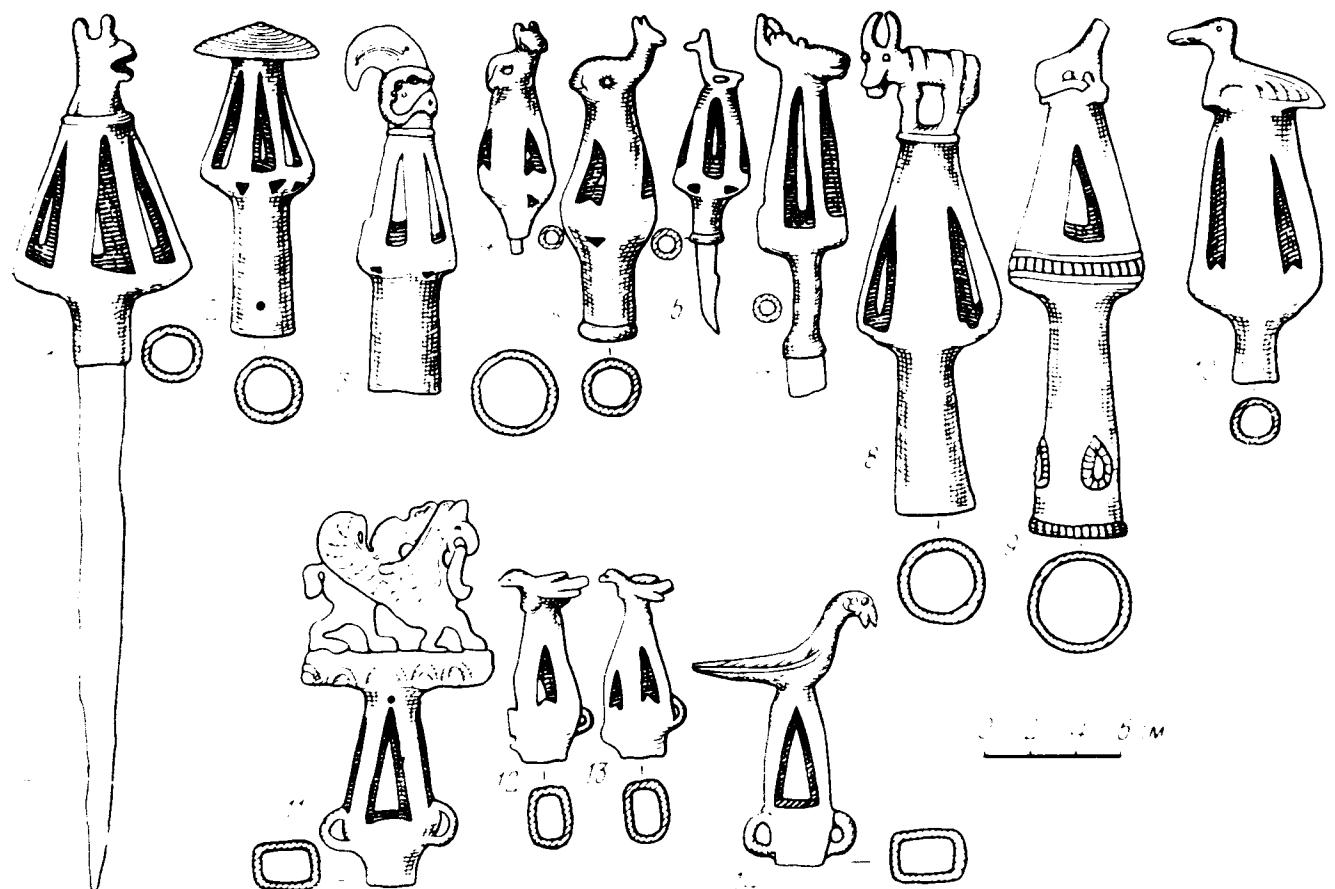


Abb. 3. Stangenbekrönungen vom Typ 7 von Ul (1, 2), Somhid (3), Uezd Romny (4), Mežirečka (5), Tul'skaja (6), Krasnoe Znamja (7), Gernyeszeg (8), Museum Bukarest (9, 10) (nach Perevodčíkova 1980).



**Abb. 4.** Stangenbekrönungen vom Typ 8 (1-4) und Typ 10 (5, 6) von Volkovcy (1, 2, 6), Budki (3), Uezd Romny (4), Aksjutincy (5) (nach Perevodcikova 1980).



**Abb. 5.** Stangenbekrönungen vom Typ 9 von Uezd Romny (1), Tatarskaja Gorka (2), Volkovcy (3); Gyöngyös (4, 5), Mihályfa (6), Starsaja mogila (7), Nagytarca (8), Szurdokpüspöki (9), Malaja Lepeticha (10), Krasnyj Kut (11, 13), certomlyk (12), Aleksandropol' (14) (nach Perevodcikova 1980).



Abb. 6. Stangenbekrönung von Machoševskaja (nach Artamonov 1974).

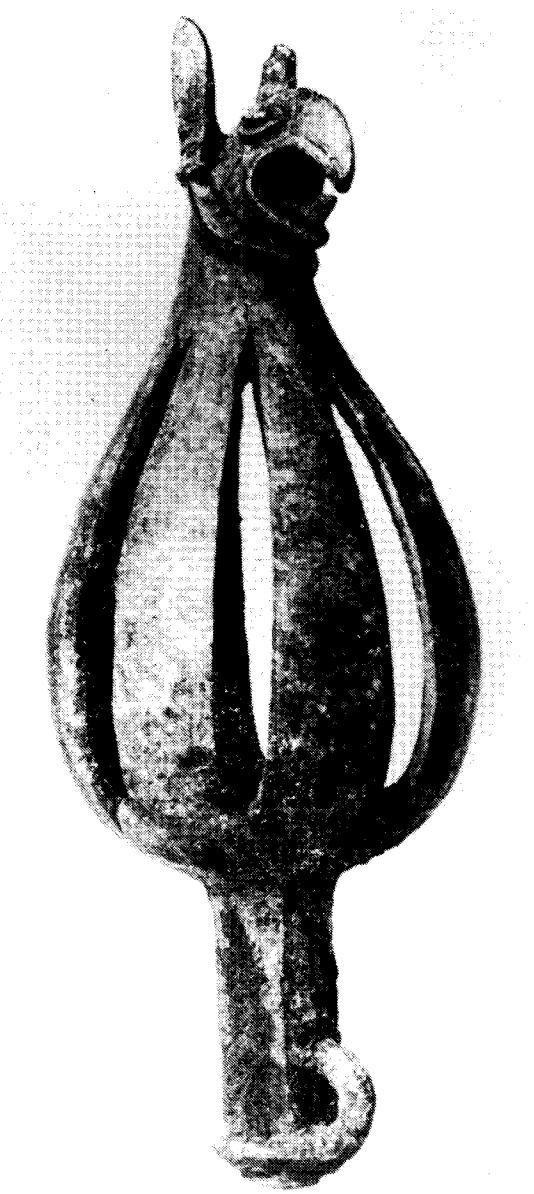


Abb. 7. Stangenbekrönung von Kelermes (nach Chazanov 1975).



Abb. 8. Stangenbekrönung von Ul (nach Chazanov 1975).

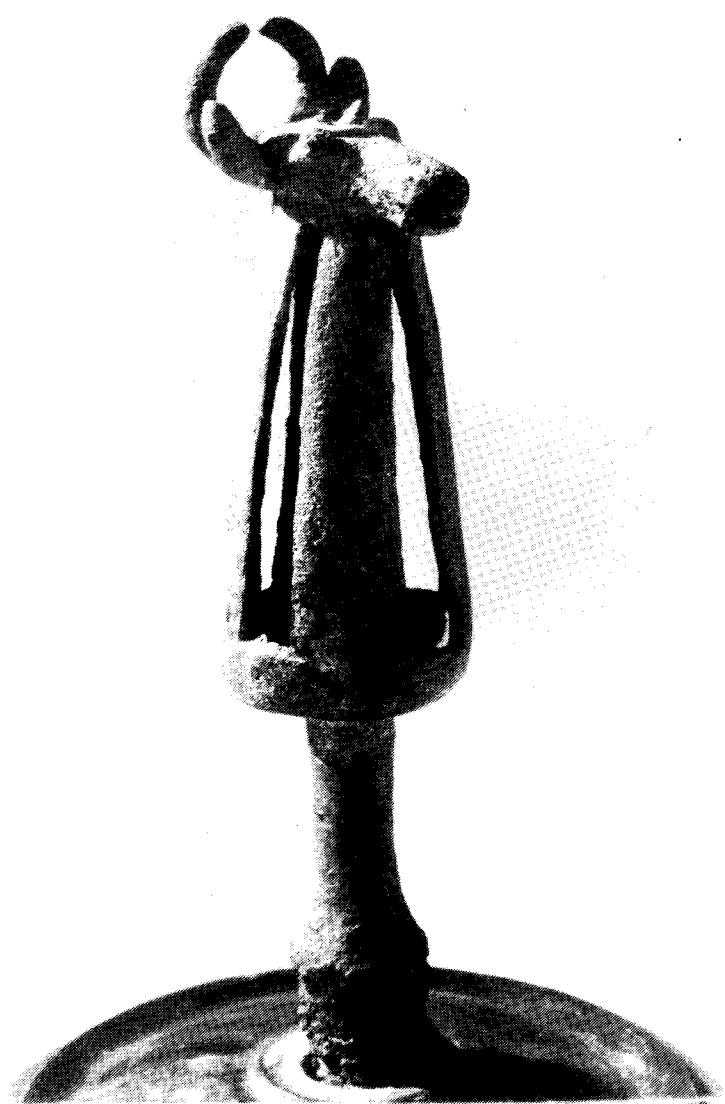


Abb. 9. Stangenbekrönung von Aksjutincy, Kurgan 3 (Staatliches Historisches Museum Moskau).

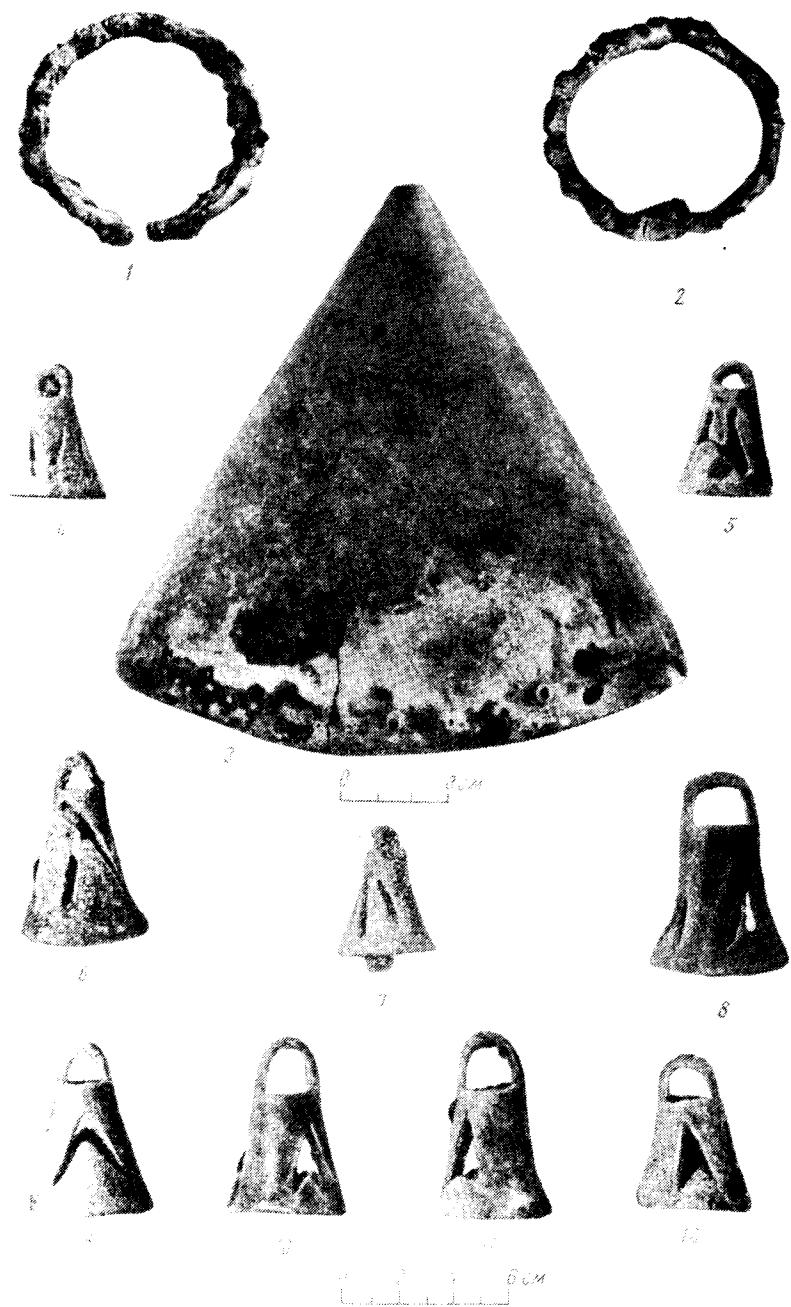


Abb. 10. Bronzekonus mit Bronzeglöckchen von Volkovcy (nach Kratkie soobščenija Instituta archeologii 54, 1954).

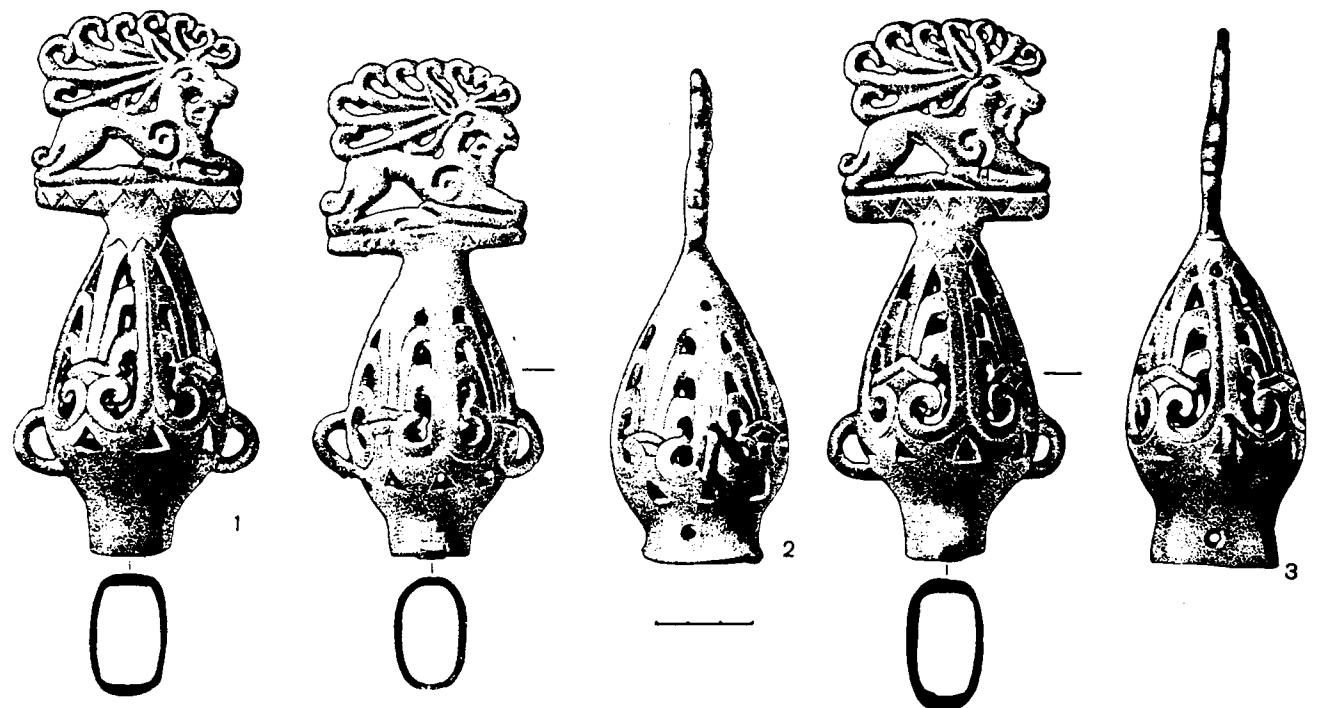


Abb. 11. Stangenbekrönungen von Tolstaja mogila (nach Mozolevskij 1979).

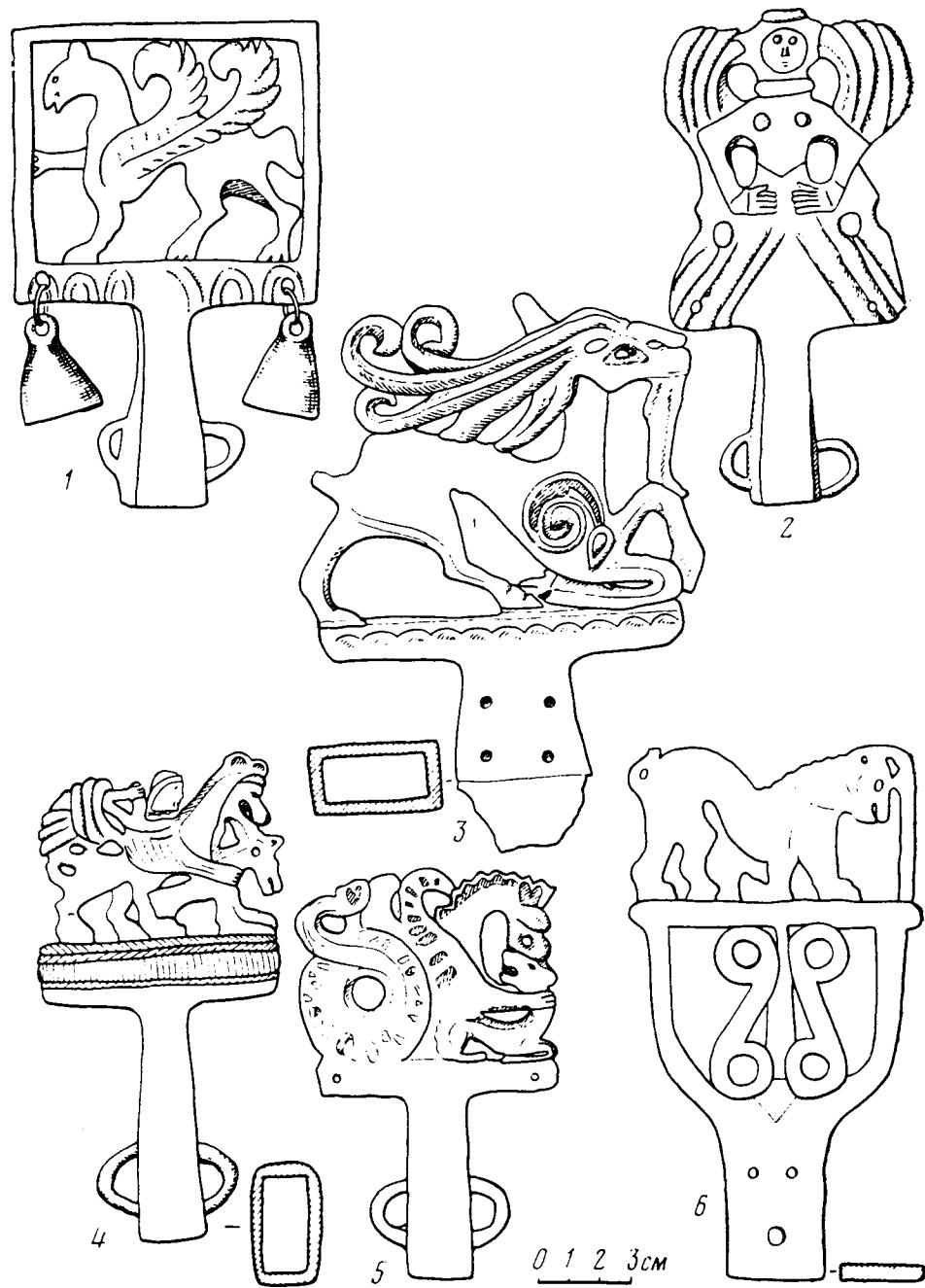


Abb. 12. Stangenbekrönungen vom Typ 2 von Aleksandropol' (1, 2), Čmyreva mogila (3), Slonovskaja Bliznica (4), Krasnyj Kut (5), čertomlyk (6) (nach Perevodčikova 1980).

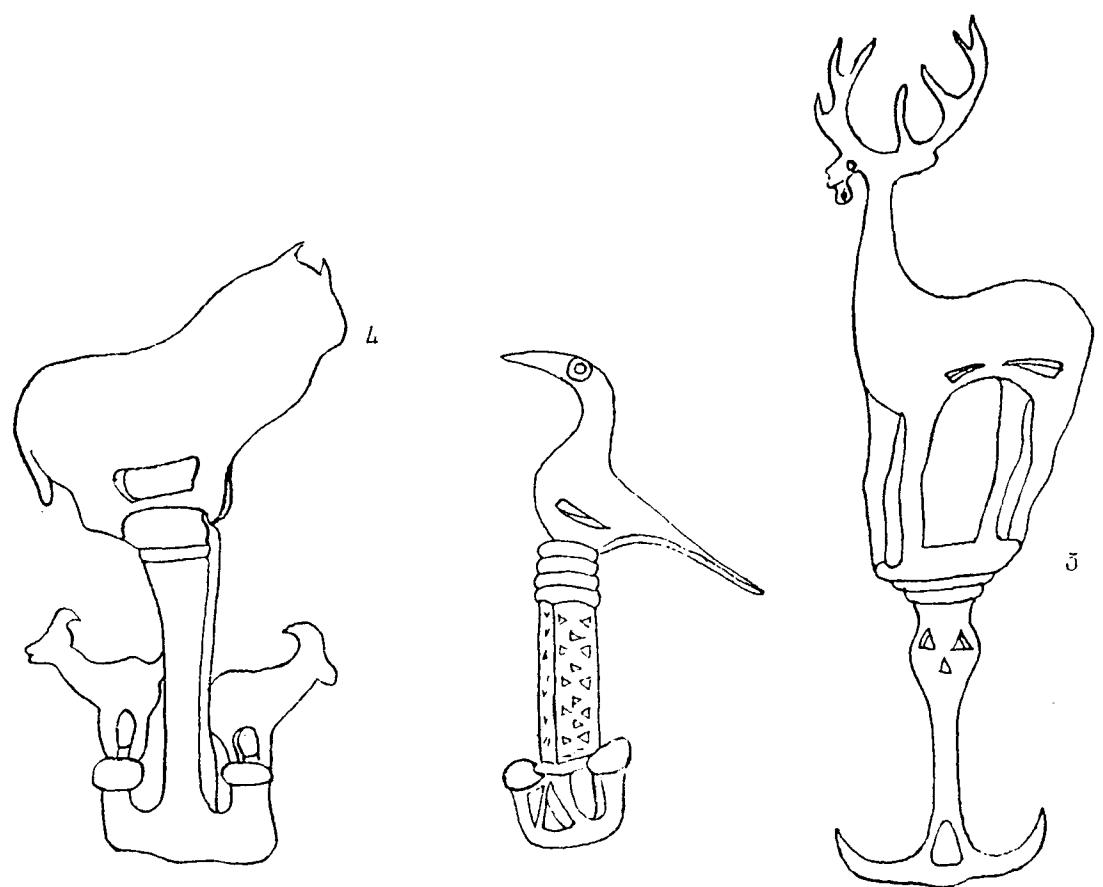
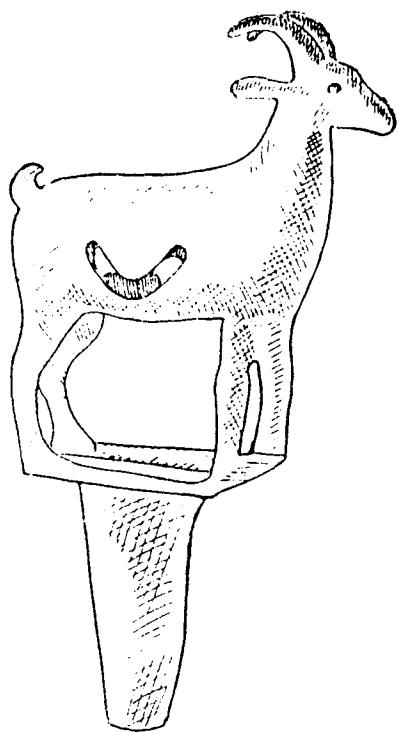


Abb. 13. Stangenbekrönungen von Lčašen (nach Martirosjan 1964).



**Abb. 14.** Stangenbekrönung von Adiaman (nach Martirosjan 1964).

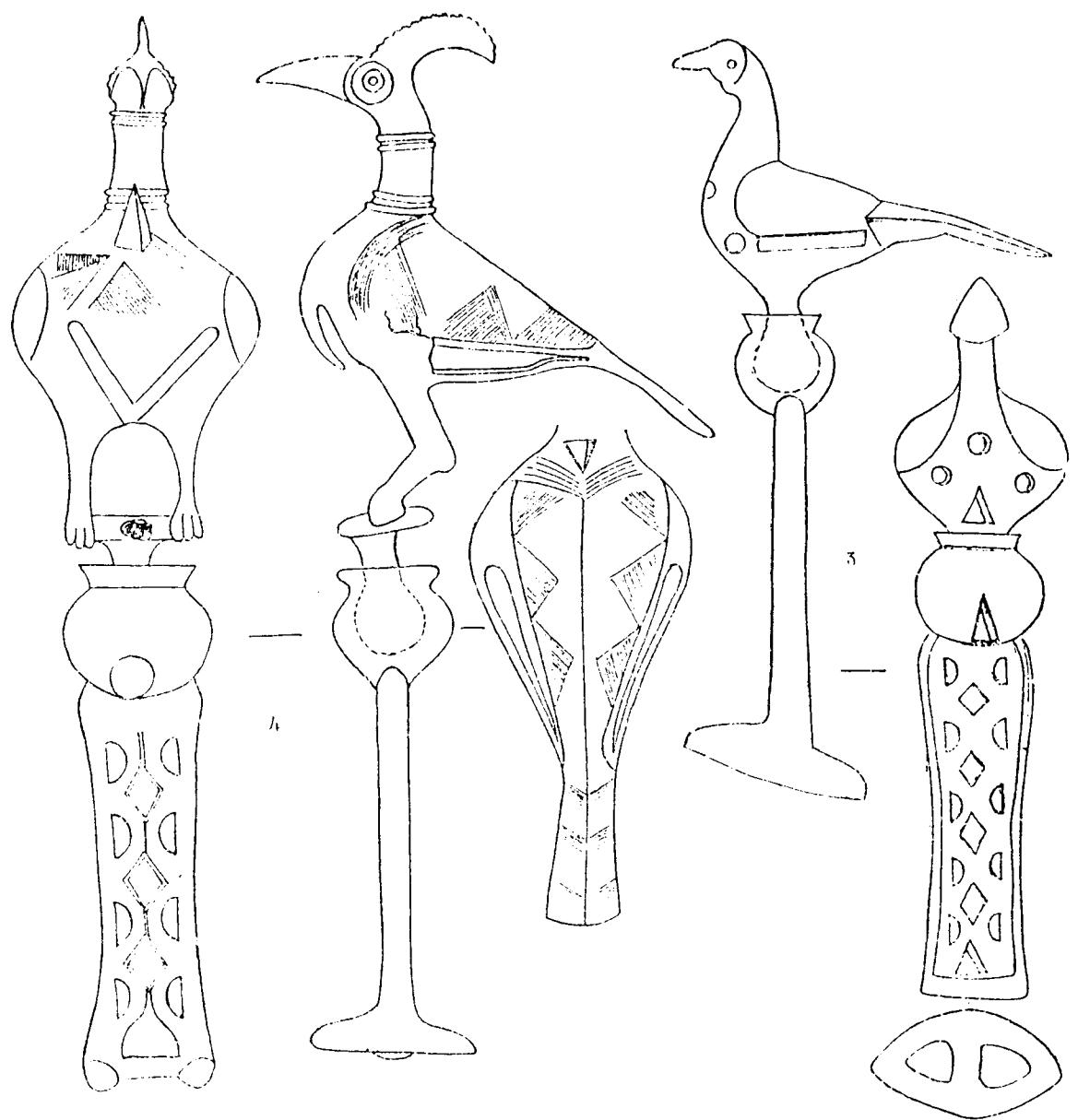


Abb. 15. Stangenbekrönungen von Acarat (nach Martirosjan 1964).



Abb. 16. Stangenbekrönung von Aleksandropol' (nach Chazanov 1975).



**Abb. 17.** Stangenbekrönung von Ul (nach Artamonov 1974).



Abb. 18. Stangenbekrönung von Krasnyj Kut (nach Chazanov 1975).

# DIE SKYTHISCH-SARMATISCHE HARFE AUS OLBIA

## VORBERICHT ZUR REKONSTRUKTION EINES UNVERÖFFENTLICHEN, IM KRIEGE VERSCHOLLENEN MUSIKINSTRUMENTS

Dr. Werner BACHMANN

Von 1920 bis 1945 befand sich in der Antikenabteilung der Staatlichen Museen in Berlin eine Winkelharfe (Abb. 1 und 2), die leider nie publiziert wurde und seit Kriegsende verschollen ist. Ob sie während des Krieges vernichtet oder unmittelbar danach entwendet wurde, lässt sich nicht nachweisen. Es besteht zumindest noch ein Hoffnungsschimmer, daß dieses Instrument - wie viele andere Museumsobjekte - eines Tages irgendwo wieder auftaucht.

Es handelt sich um ein außergewöhnlich kunstvolles und reichverziertes Instrument, das trotz seines hohen Alters<sup>1</sup> relativ gut erhalten war. Als Vergleichsobjekt zur Harfe aus dem Kurgan von Pazyryk<sup>2</sup> ist es von besonderem Interesse.

Bei meinen Nachforschungen in Berlin fand ich in den Archiven des Deutschen Archäologischen Instituts und der Staatlichen Museen umfangreiches, noch unveröffentlichtes Schrift- und Bildmaterial zu dieser Harfe, das detaillierte Informationen über Fundort und Fundumstände sowie über Beschaffenheit, Bauweise, Material und Maße des Instruments liefert und eine exakte Dokumentation, eventuell auch eine originalgetreue Rekonstruktion dieses einmaligen Objekts ermöglicht.

Unter der Nummer 30857 wurde die Harfe am 3. Juli 1920 in das Inventar der Antikenabteilung (damals Antiquarium genannt) der Berliner Museen aufgenommen. Aus den Eintragungen in das Inventar geht hervor, daß das Instrument 1918 in einer Grabkammer bei Olbia zusammen mit zahlreichen weiteren Grabbeigaben aus Gold, Silber, Eisen, Keramik, Holz und Leder gefunden wurde. Diese Objekte konnten von Theodor Wiegand für die Antikensammlung der Berliner Museen, deren Direktor er seinerzeit war, erworben werden.

Der Fundort Olbia liegt in der Südukraine, und zwar im Mündungsgebiet von Bug und Dnjepr. Als Zentrum eines im 6. Jahrhundert v. Chr. gegründeten altgriechischen Stadtstaates gehörte Olbia (s. Karte) seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. zum Herrschaftsgebiet der Skythen. Auch andere nomadisierende Völkerschaften und Stammesgemeinschaften, vor allem die Sarmaten<sup>3</sup>, lassen sich schon einige Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung, mit Sicherheit und in größerer Anzahl seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. in dieser Gegend nachweisen. Nach Aussage antiker Autoren, wie beispielsweise Diodor von Sizilien und Plinius, sind sie iranischer Herkunft<sup>4</sup>. Vom Osten her - aus dem Gebiet des südlichen Ural und vom Unterlauf der Wolga -

1 Nach der Chronologie der sarmatischen Kultur (3. Jh. v. Chr. bis 3. Jh. n. Chr.; ihr geht eine Frühphase voraus, die man als Kultur der Sauromaten bezeichnet) ist diese Harfe der mittel- oder spätsarmatischen Periode (1. - 3. Jh. n. Chr.) zuzuordnen.

2 Aus der umfangreichen Literatur über die Pazyryk-Harfe seien hier nur einige wichtige Arbeiten genannt: S. I. Rudenko, *Vtoroj pazyrykskij kurgan*, Leningrad 1948; ders., *Der zweite Kurgan von Pazyryk*, Berlin 1951; ders., *Frozen Tombs of Sibia. The Pazyryk burials of Iron Age horsemen*, London 1970; Bo Lawergren, *The Harp of the ancient Altai People*, in: *Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, Stockholm, November 19 -23, 1984, Vol. I, General Studies, Stockholm 1986, S. 163ff.; F. Karomatov, V.A. Meskeris, T.S. Vyzgo, *Mittelasiens (Musikgeschichte in Bildern*, Bd. II, Lfg. 9, Leipzig 1987, S. 50 ff.; Bo Lawergren, *The Ancient Harp from Pazyryk*, in: *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie*, Bd. 9 -10, Mainz 1990, S. 111 ff.

3 Die Sarmaten oder Sauromaten, wie sie von griechischen Autoren ursprünglich genannt wurden, bildeten keine ethnische Einheit, sondern setzten sich aus unterschiedlichen Völkerschaften oder Stammesgemeinschaften zusammen.

4 In den antiken Schriftquellen tritt die Bezeichnung Sarmaten im 4. oder zu Beginn des 3. Jh. v. Chr. auf. Neueren Forschungen zufolge handelt es sich um Angehörige einer nordiranischen Sprachgruppe.

drangen die sarmatischen Stammesverbände in die Steppenzone nördlich des Schwarzen Meeres und weit in den Donauraum vor. Die seit Ende des 19. Jahrhunderts sporadisch und seit 1901 systematisch durchgeführten Grabungen in Olbia bestätigen die antiken Berichte über die Bedeutung dieser von Milet aus gegründeten griechischen Niederlassung und die engen Handelsbeziehungen zu der nomadisierenden skythisch-sarmatischen Bevölkerung.

Über die Fundumstände der Harfe sind wir durch handschriftliche Aufzeichnungen Theodor Wiegands genauestens informiert. Sie befinden sich im Wiegand-Nachlaß, der im Deutschen Archäologischen Institut in Berlin aufbewahrt wird. Wiegand (1864–1936) zählt zu den bedeutendsten deutschen Archäologen. Seine besonderen Verdienste beruhen auf der Organisation und Leitung großangelegter Grabungen in Milet, Priene, Didyma und Samos. 1927 erwirkte er die Wiederaufnahme der Grabungen in Pergamon. Seiner Initiative ist auch die Gründung des 1930 eingeweihten Pergamonmuseums zu verdanken. Von 1911 bis 1931 war er Direktor der Antikenabteilung der Berliner Museen und von 1932 bis 1936 Präsident des Deutschen Archäologischen Instituts. Während der Kriegsjahre 1916 bis 1918 hielt er sich als Generalinspekteur der Altertümer des Vorderen Orients häufig in der Türkei, in Syrien und Palästina auf. Ab 1. September 1918 wurde er für drei Monate "zur Feststellung kunsthistorischer Werte" und zu Verhandlungen über deutsche Ausgrabungen in Olbia, Kertsch und Kuban in die Ukraine gesandt. Wie Wiegands Tagebuch zu entnehmen ist, fuhr er am 16. Oktober 1918 für einen Tag per Motorboot von Nikolajew nach Olbia, wo man die Ausgrabungen während des Krieges eingestellt hatte. Umsomehr waren damals illegale Grabungen durch Schatzsucher an der Tagesordnung. Diese Situation und weitere Erlebnisse, die durch die Wirren des Kriegsendes bedingt waren, schildert Wiegand seiner Frau in einem ausführlichen Brief vom 25. Oktober 1918<sup>5</sup> : "Wir stellten fest", berichtet er unter anderem, "daß gerade wieder der Haupt-Raubgräber in eine neue, unberührte, anscheinend skythische Grabkammer gedrungen war und höchst merkwürdige Holzsachen gefunden hat, über die ich näheres an Zahn schreibe." Diesen Brief an Robert Zahn, den damaligen kommissarischen Leiter der Antikenabteilung der Berliner Museen, konnte ich bislang leider nicht ausfindig machen. Der Hinweis in dem erwähnten Brief Wiegands an seine Frau, daß er am 27.10. nochmals nach Olbia fahren wolle, um sich diese interessanten Funde genauer anzusehen, führte mich auf eine andere Spur. Im Wiegand-Nachlaß fand ich ein Notizbuch Wiegands mit der Aufschrift "Ukraine und Krim 1918". Es enthält unter dem 27.10. einen ausführlichen Bericht über den am Vortage von dem erwähnten Raubgräber gemachten Fund, zu dem die uns interessierende Harfe gehört. Mit diesen an Ort und Stelle angefertigten Zeichnungen, Messungen, Notizen und Beschreibungen Wiegands besitzen wir einen mit Akribie angefertigten "Grabungsbericht" eines erfahrenen Archäologen<sup>6</sup>.

Wiegands Tagebucheintragungen unter dem 27.10.1918 beginnen folgendermaßen: "Zweiter Besuch in Olbia bei dem Raubgräber Washa Krischenko. Der Holzfund, gefunden am 26.10. Der Fundort ist eine Katakombe (also nicht Kurgan) 10 Kilometer nördlich von Olbia, etwa 5 m unter der Erde. Rechteckige Kammer mit schräger Dachflächendecke, etwa 6 x 6 m. Eingang Schiebetür von Stein. Der Stein etwa 2 1/2 m hoch." Wir sehen also, daß sich Wiegand bei seinen stichwortartig formulierten Notizen der bei russischen Archäologen gebräuchlichen Unterscheidung zwischen Katakombengrab und Kurgan bedient.

Wiegands ausführliche Beschreibung des Grabinhalts und der Grabbeigaben kann hier nur kurz zusammenfassend wiedergegeben werden: Zwei hölzerne Sarkophage standen an den beiden Seitenwänden, während die Mitte frei blieb. Die rechteckigen, kistenförmigen Särge waren aus aufrechtstehenden, miteinander verzahnten Eichenbrettern zusammengefügt (ohne Verwendung von Nägeln) und mit Leder überzogen<sup>7</sup>. Im linken Sarkophag lag das Skelett mit dem Kopf nach Norden, im rechten mit dem Kopf nach Süden. Beide waren auf Schilfmatten gebettet und trugen mit Tierwolle oder Pflanzenfasern gefütterte Lederjacken sowie Fausthandschuhe und Schuhe aus Leder.

5 Wiegand fertigte auch von seiner handschriftlichen Privatkorrespondenz Kopien an, die sich - wie alle anderen hier benutzten Dokumente - im Wiegand-Nachlaß befinden, der im Deutschen Archäologischen Institut Berlin aufbewahrt wird.

6 Er umfaßt insgesamt 22 Seiten, von denen hier nur diejenigen abgebildet wurden, auf denen Zeichnungen wiedergegeben sind, die sich auf die Harfe beziehen.

7 Ein ähnlicher kastenförmiger Holzsarg, der aus Olbia stammt, ist bei E.H. Minns, *Skythians and Greeks*, Cambridge 1913, S. 322, abgebildet.

Im linken Sarkophag fanden sich Reste eines Schießbogens und mehrere Pfeile. Auf der Stirn des Toten lag eine etwa 4 cm breite Löwenmaske aus Gold. Am Hals des Toten fand sich ein Amulett, bestehend aus einem Zahn mit einer goldenen Fassung. An der linken Schulter lag eine flache, kreisrunde Silberschale mit einem Durchmesser von 18 cm, an der drei an Ösen befestigte Ringhenkel angebracht waren, sowie ein hölzerner, 6.5x10 cm großer Kamm. In der linken Hand hielt der Tote ein kleines Steingefäß mit zwei Henkeln in Form von Bären und Teile eines gelben Glasgefäßes, in der rechten die Reste eines Schwerts. Im rechten Sarkophag fanden sich ähnliche Grabbeigaben: Schwert, Bogen und Pfeile, am Hals des Toten mehrere Perlen einer Kette und an der linken Schulter eine Harfe.

Außerhalb der beiden Sarkophage standen in der Nähe des Grabeingangs ein Holzgefäß mit Handgriff und Ausgußvorrichtung sowie eine hölzerne Schöpfkelle und schließlich eine große Tonamphore. Diese Gefäße waren offensichtlich für Speisen und Getränke bestimmt, die man den Toten als letzte Zehrung auf den Weg ins Jenseits mitgegeben hatte.

Anlage und Ausstattung dieses Grabes unterscheiden sich deutlich von den Gräbern der Stadtbewohner von Olbia. Funde und Fundumstände lassen erkennen, daß die beiden 10 km von Olbia entfernt Bestatteten zu einer der in der Südukraine nomadisierenden Stammesgemeinschaft gehörten, die man unter der Bezeichnung Sarmaten bzw. Sauromaten zusammenfassen pflegt. Die kostbaren Grabbeigaben und das Bestreben, die Grabanlage möglichst tief unter die Erde zu legen, lassen darauf schließen, daß hier Vertreter der sozialen Oberschicht bestattet wurden. Viele dieser Nomaden waren in der spätsarmatischen Zeit seßhaft geworden. Dazu gehörten möglicherweise auch die beiden in Stadt Nähe beerdigten Toten. Leider geht aus Wiegands Aufzeichnungen nicht hervor, ob es sich um zwei Männer oder um Mann und Frau handelt. Die Tatsache, daß beiden ein Schwert sowie Pfeile und Bogen in den Sarg beigegeben wurden, läßt keine eindeutigen Rückschlüsse auf ihr Geschlecht zu. Wie antike Schriftsteller bezeugen, galten die sarmatischen Frauen als kampferprob. Mit Pfeil und Bogen, gelegentlich auch mit dem Schwert, griffen sie in kriegerische Aktionen ein. Diese Berichte wurden durch archäologische Befunde bestätigt: In fröhlsarmatischer Zeit betrug der Anteil der Frauengräber mit Waffenbeigaben etwa ein Fünftel aller Waffengräber, nahm später allerdings deutlich ab. Nach der Zeitenwende waren Frauengräber mit Waffen nur noch eine Ausnahmeerscheinung. Es bleibt also die Frage offen, ob es sich bei dem Toten, dem seine Harfe spielbereit in den Arm gelegt worden war, um einen Mann oder um eine Frau handelt.

Von den zahlreichen Objekten aus dem Sarmatengrab bei Olbia, die von den Berliner Museen erworben worden waren, haben leider nur wenige den Krieg überdauert: die Silberschale, der Kamm, von den Pfeilen lediglich einige der hölzernen Nocken sowie mehrere Holz- und Lederstücke, bei denen es sich wahrscheinlich um Teile der Särge und um Reste der Kleidung handelt. Sehr zu bedauern ist aber auch der Umstand, daß sich der von M. Rostovzev in seinem Buch "Skythen und der Bosporus", Band 1, Berlin 1931, auf Seite 586 geäußerte Wunsch, dieser sensationelle Fund möge recht bald publiziert werden, nie erfüllt hat. Im Zusammenhang mit der Beschreibung von skythisch-sarmatischen Gräbern gibt Rostovzev in einer Fußnote folgenden Hinweis: "Während des Krieges wurde ein anderer reicher und eigenartiger Fund desselben Charakters neben Olbia gemacht. Th. Wiegend ist es gelungen, den Fund aufzuheben und ihn nach Berlin zu überführen, wo er jetzt im Antiquarium aufbewahrt ist. Der Publikation des Fundes, welche hoffentlich bald geschieht, möchte ich nicht vorgreifen. Vor allem merkwürdig sind in diesem Fund die Gegenstände aus Holz und Leder. Dem ganzen Charakter nach ist er den Funden im Wolgagebiet sehr ähnlich." Glücklicherweise sind im Bildarchiv der Staatlichen Museen in Berlin<sup>8</sup> sieben Fotos der Harfe erhalten geblieben, von denen einige hier mit freundlicher Genehmigung des Museums erstmalig veröffentlicht werden. Es handelt sich um Gesamt- und Detailaufnahmen von hervorragender Qualität, die das Instrument von allen Seiten zeigen.

Wenden wir uns nun speziell der Harfe zu, die Wiegand für das Modell eines Segelschiffes hielt, wie aus seinen Tagebuchaufzeichnungen hervorgeht. Zur Erklärung dieser Fehlinterpretation sei darauf verwiesen, daß es sich bei jenem Musikinstrument um das früheste

<sup>8</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung, Berlin, Bodestraße 1-3, Neg. - Nr. 7174 - 7177 und 7259 - 7261. Veröffentlichung der Fotos mit freundlicher Genehmigung des Museums.

Exemplar dieses Typs handelt, das jemals gefunden worden war, – neunundzwanzig Jahre vor der Ausgrabung der Pazyryk-Harfen. Nichts war damals bekannt über die Chordophone der Nomadenstämme in den riesigen Steppengebieten, die sich von Zentralasien bis Südwesteuropa erstrecken<sup>9</sup>. Curt Sachs, der wohl bedeutendste Spezialist auf dem Gebiet der Musikinstrumentenkunde, der in den zwanziger Jahren (bis 1933) in Berlin in Lehre und Forschung tätig war, hatte das Objekt gesehen und richtig als fünfsaitige horizontale Winkelharfe gedeutet. Unter Hinweis auf Pollux, Onomastikon IV, 60, interpretiert er das Instrument als "Pentachordon" der Skythen. Sachs bezieht sich bei seiner Deutung auf analoge Instrumente, die auf babylonischen, assyrischen und elamischen Stelen dargestellt sind und von den Musikern in horizontaler Haltung gespielt werden, wenn er auf Seite 158 seines 1929 in Berlin erschienenen Buches "Geist und Werden der Musikinstrumente" schreibt: "Die gleiche Harfe, mit nur fünf Saiten und einem Adler als Schnitzerei des aufrechten Stabes, ist aus einem sarmatischen Grab der Krim ins Berliner Antiquarium gekommen. In ihr haben wir offenbar das skythische Πενταχόρδον zu sehen." Das Polluxzitat (zweite Hälfte des 2. Jh. n. Chr.) lautet in deutscher Übersetzung: "Das Pentachordon ist eine Erfindung der Skythen. Die Saiten werden mit einem Plektron gezupft, das aus dem Huf der Ziege hergestellt wird". Es sei dahingestellt, ob Pollux mit dem skythischen Pentachordon die horizontale Winkelharfe oder die schlanke Leier meint, die auf dem goldenen Diadem aus dem Kurgan von Sachnovka und auf einer Wandmalerei in einer Grabkammer in Neapolis Scythica abgebildet ist<sup>10</sup>.

Der größte Teil von Wiegands Tagebuchaufzeichnungen vom 27.10.1918, die den Funden und Fundumständen des Sarmatengrabes bei Olbia gewidmet sind, bezieht sich auf die von ihm als Schiffsmodell gedeutete Harfe. Er hat sie genau vermessen, fertigte eine Skizze an (Abb. 3) und lieferte eine Fülle detaillierter Angaben zu Beschaffenheit, Bauweise und Material des Objekts. Sein besonderes Interesse galt den zahlreichen Tamga-Zeichen, die an der Außenseite der Harfe eingeschnitten beziehungsweise aufgemalt waren (Abb. 4–7).

Unter den Spezialisten auf dem Gebiet der Tamga-Forschung gibt es keine einhellige Meinung bezüglich der Herkunft, Bedeutung und Verbreitung dieser sonderbaren Zeichen. Von einigen werden sie als religiöse Symbole mit magischer Funktion gedeutet, von anderen als Herrschaftssymbole, mit denen der Besitzer sein Eigentum kennzeichnete. Tamga-Zeichen finden sich an den Wänden von Grabkammern, auf Grabbeigaben und Grabstelen, dürften also mit dem Totenkult in Verbindung zu bringen sein. Sie lassen sich aber auch an Waffen, Gürtelschnallen und anderen Gebrauchsgegenständen nachweisen. Das Verbreitungsgebiet der Funde mit Tamga-Zeichen reicht von der Wolga über die Ukraine bis nach Polen. Man hat die Ursprünge dieser Zeichen im Iran wie auch in Mittelasien vermutet, wo man ähnlichen Symbolen begegnet. Die Mehrzahl aller mit Tamga-Zeichen versehenen Objekte stammt jedoch aus dem Gebiet um Olbia und Chersones sowie aus dem Bosporanischen Reich (Halbinsel Kertsch usw.) und sind zeitlich der mittel- und spätsarmatischen Periode, genauer gesagt dem 1. – 3. Jahrhundert n. Chr., zuzuordnen. Damit haben wir bezüglich der Harfe einen Anhaltspunkt für deren Datierung, die sich anhand von weiteren Kriterien noch präzisieren lässt<sup>11</sup>. Mit großer Wahrscheinlichkeit stammt sie aus dem 1. Jahrhundert n. Chr.

9 Dieses Thema ist bis heute nicht umfassend bearbeitet. Zu erwähnen ist allenfalls die Magisterarbeit von Cornelia Strauß zum Thema "Musikinstrumente bei Reiternomaden Eurasiens auf der Grundlage archäologischer und historischer Quellen", Philosophische Fakultät der Universität Göttingen 1977. Sie ist leider in der Materialerfassung sehr unvollständig. Weder die Winkelharfe aus dem Sarmatengrab bei Olbia, noch die Leierdarstellung in einer Grabkammer in Neapolis Scythica, noch mehrere andere wichtige Funde wurden erwähnt. Die Gattung der Idiophone, die den weitaus größten Anteil am Musikinstrumentarium der Reiternomaden Eurasiens haben, blieben völlig unberücksichtigt.

10 Das skytische Golddiadem mit der Darstellung eines Leierspielers im Rahmen einer Festszene stammt aus dem 4. Jh. v. Chr. und wurde 1901 in einem Kurgan bei Sachnovka, Obl. Cerkassy, ausgegraben. Es wurde häufig veröffentlicht, erstmalig in Archeologičeskaja letopis' Južnoj Rossii 3, Kiev 1901, S. 203 – 215. Die Darstellung eines Leierspielers auf der Wandmalerei in einer Grabkammer in Neapolis Scythica ist etwa 500 Jahre später zu datieren. Abbildung und Literaturangaben bei A. Mongait, Archaeology in the U.S.S.R., Moskau 1959, nach S. 164 und S. 183, Nr. 16.

11 Anhaltspunkte für eine Datierung in das 1. Jh. n. Chr. liefern Vergleiche der Grabbeigaben mit datierten sarmatischen Grabinventaren, vor allem die individuell aus kostbarem Material wie Gold, Silber, Glas und edlem Gestein gefertigten Gegenstände. Nach M. Rostowzew (Skythen und der Bosporus, Bd. 1, Berlin 1931, S. 201) nimmt der Reichtum dieser Gräber, wie er noch im 1. Jh. n. Chr. anzutreffen ist, im 2. Jh. deutlich ab. Es findet sich dann fast nur noch "Marktware". Das Fehlen eines Liegebetts spricht ebenfalls

Die Aufzeichnungen Wiegands ermöglichen in Verbindung mit den vorhandenen Fotos eine genaue Beschreibung des Instruments. Die mit erstaunlichem handwerklichen Können aus relativ weichem Holz geschnitzte Harfe<sup>12</sup> besteht aus dem schlanken Korpus, an dessen Ende sich die Figur eines Bären anklammert, und dem stabförmigen Saitenträger, der von einer Vogelfigur bekrönt ist. Die Gesamtlänge des Korpus beträgt einschließlich der Bärenfigur und der Halterung für den Saitenträger 77 cm. Der eigentliche Resonator, das heißt der trogförmige Teil des Instruments ohne Tierfigur und Halterung, ist 61 cm lang. Diese Winkelharfe ist also etwas kleiner und zierlicher als das entsprechende Instrument aus dem Kurgan II in Pazyryk, das eine Gesamtlänge von 83 cm hat.

Die Fotos auf den Abbildungen 1 und 2 zeigen das Instrument in dem Zustand, in dem es von Wiegand erworben wurde. Von der Seite gesehen weist der Resonator eine leichte Krümmung auf. Er ist bootförmig ausgehöhlt und bis auf ein kleines Mittelstück oben offen (Abb. 8), was bei Wiegand zu der Deutung als Schiffsmodell führte. Die vordere Öffnung auf der Oberseite des Resonators ist etwas länger als die hintere. Der oben geschlossene Abschnitt befindet sich also nicht genau in der Mitte. Er ist 6,5 cm breit und 6 cm lang und hat eine Holzstärke von etwa 1 cm. Es handelt sich wohlgemerkt nicht um ein aufgeleimtes oder aufgenageltes Brettchen, sondern um einen festen Bestandteil des aus einem Stück geschnitzten Korpus der Harfe. Beim Aushöhlen des Resonators ließ man diesen Abschnitt stehen und unterhöhlte ihn von beiden Seiten bis auf die angegebene Holzstärke. Die hintere Öffnung ist durch eine höhlzerne Umrandung um reichlich einen Zentimeter (bis 1,7 cm) erhöht. Dieser mittels Bronzeklammern am Korpus befestigte Aufsatz war an einigen Stellen zerbrochen und hatte sich teilweise vom Korpus gelöst, da einige Klammern durch Korrosion zersetzt worden waren (Abb. 9). Durch Zeichnungen und Beschreibungen hat Wiegand das Prinzip der Verklammerung genauestens überliefert (Abb. 10). Er weist darauf hin, daß am Rande dieses Aufsatzes noch Lederspuren erkennbar waren, was darauf schließen läßt, daß die hintere Öffnung des Resonators ursprünglich durch eine Lederdecke verschlossen war. Ob sich unter den Lederstücken aus dem Grab bei Olbia, die glücklicherweise den Krieg überdauert haben (Antikensammlung der Berliner Museen, Inv.-Nr. 30867), die Decke der Harfe befindet, bedarf noch der Nachprüfung<sup>13</sup>.

Der Rand der vorderen Öffnung des Resonators weist nach innen zu einer Stufe auf, die als Auflage für eine etwa 5 mm starke Hozdecke dient. Wie ein Detailfoto (Abb. 11) zeigt, besteht sie aus zwei miteinander verzahnten Teilen, die in mehrere Stücke zerbrochen waren. Seitlich der Verzahnung erkennt man Nagellocher, die darauf schließen lassen, daß an dieser Stelle unter der zweigeteilten Holzdecke ein quer verlaufendes Brettchen als deren Auflage und zugleich als Stütze der dünnen Seitenwandung des Resonators eingepaßt war.

Der Resonator war also ursprünglich völlig geschlossen, während die Pazyryk-Harfe ein Schalloch aufweist. Ohne den Aufsatz hat der Resonator eine Höhe von 4,5 cm und eine Wandstärke von 0,8 bis 1,2 cm.

Die Aufnahmen der Harfe von oben (Abb. 8) und von unten (Abb. 12) lassen erkennen, daß das Korpus hinten am breitesten und in der Mitte am schmalsten ist, also wie die Pazyryk-

---

dafür, daß es sich um ein Sarmatengrab aus dem 1. Jh. n. Chr. handelt. Nach Rostowzew (a. a. O., S. 198f.) haben die unterirdischen Grabkammern aus früher Zeit gewöhnlich keine, um die Zeitenwende nur vereinzelt und im 2. und 3. Jh. ausnahmslos derartige Liegebetten. Gewisse Anhaltspunkte für die Datierung liefern auch die Formen einzelner Tamga-Zeichen. Es wäre wünschenswert, daß durch eine Untersuchung von Proben der erhaltengebliebenen Lederstücke aus diesem Grab mittels Radiokarbonmethode die durch Indizien ermittelte Datierung überprüft wird. Besonderen Wert für die Datierung skytisch-sarmatischer Grabinventare haben die Pfeilspitzen. Ihre Form und Beschaffenheit, die sich im Laufe der Zeit wiederholt verändert haben, ermöglichen eine Einordnung in das für diese Objekte erarbeitete chronologische Gerüst. Insofern ist es besonders bedauerlich, daß die in der Grabkammer bei Olbia gefundenen eisernen Pfeilspitzen in den Berliner Museen nicht mehr auffindbar und auch im Tagebuch Wiegands weder genauer beschrieben noch als Zeichnung festgehalten sind.

12 Im Archiv der Staatlichen Museen in Berlin finden sich keinerlei Hinweise auf Materialuntersuchungen der Funde aus Olbia. So sind wir auf den Hinweis "weiches Holz" in Wiegands Tagebuch angewiesen.

13 Diese Lederfragmente befinden sich derzeit sämtlich im Labor des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem, wo durch eine langwierige Frostbehandlung der Schimmelbefall gestoppt werden soll. Es besteht also vorläufig keine Möglichkeit, diese Nachprüfung vorzunehmen.

Harfe eine Taille aufweist, allerdings nicht, wie letztere, symmetrisch gebaut ist. Die Breite des Korpus beträgt hinten 12 cm, in der Mitte 6,5 und vorn 8,5 cm.

Am vorderen Ende des Korpus befindet sich die Halterung für den Saitenträger, der mit dem Resonator ursprünglich einen rechten Winkel bildete<sup>14</sup>. Die Halterung weist eine quadratische Durchbohrung auf, in der der Vierkantteil des ansonsten runden, stabförmigen Saitenträgers steckt. An der Stelle, wo der Rundstab auf der Halterung aufsitzt, hat er seinen größten Durchmesser. Damit erhöhte man die Stabilität des Saitenträgers, der die Spannung des Saitenbezugs auszuhalten hatte. Das Originalfoto des Saitenträgers (Abb. 13) lässt in der oberen Hälfte des Stabes noch Spuren der Saitenbefestigung erkennen. Allem Anschein nach handelt es sich um Reste von schmalen Leder- oder Gewebestreifen, die man mehrfach um den Stab herumgeschlungen und mit den Saiten verknotet hatte. Wie bei den Leiern bildeten sie ursprünglich ringförmige Verdickungen (Abb. 16). Durch Drehen dieser Wülste ließ sich das Instrument stimmen. Möglicherweise hatten sich aber auch die Saiten selbst am Saitenträger abgezeichnet. Offenbar waren fünf Befestigungsstellen sichtbar, wie Curt Sachs bestätigt, der das Instrument seinerzeit in Augenschein genommen und als fünfsaitige Harfe bezeichnet hatte<sup>15</sup>.

Dem Bericht Wiegands zufolge ist nicht auszuschließen, daß zur Harfe noch weitere Teile gehörten, die der Raubgräber achtlos beiseite geworfen hatte, beispielsweise ein Plektron und Reste von Saiten oder auch ein unter der Lederdecke des Korpus angebrachter Stab, an dem die Saitenenden befestigt waren. Bekanntlich hatte sich der nach Schätzen suchende Wascha Krischenko bereits am 26.10.1918, also einen Tag vor dem Eintreffen Wiegands, Zugang zu der Grabkammer verschafft und das ihm wertvoll erscheinende an sich genommen. Da Wiegand die Harfe in dem ihm vorliegenden Zustand für ein Bootmodell hielt, konnte er nicht auf den Gedanken kommen, unter dem "Abfall" des Raubgräbers nach Materialien zu suchen, die zur Harfe gehört haben könnten.

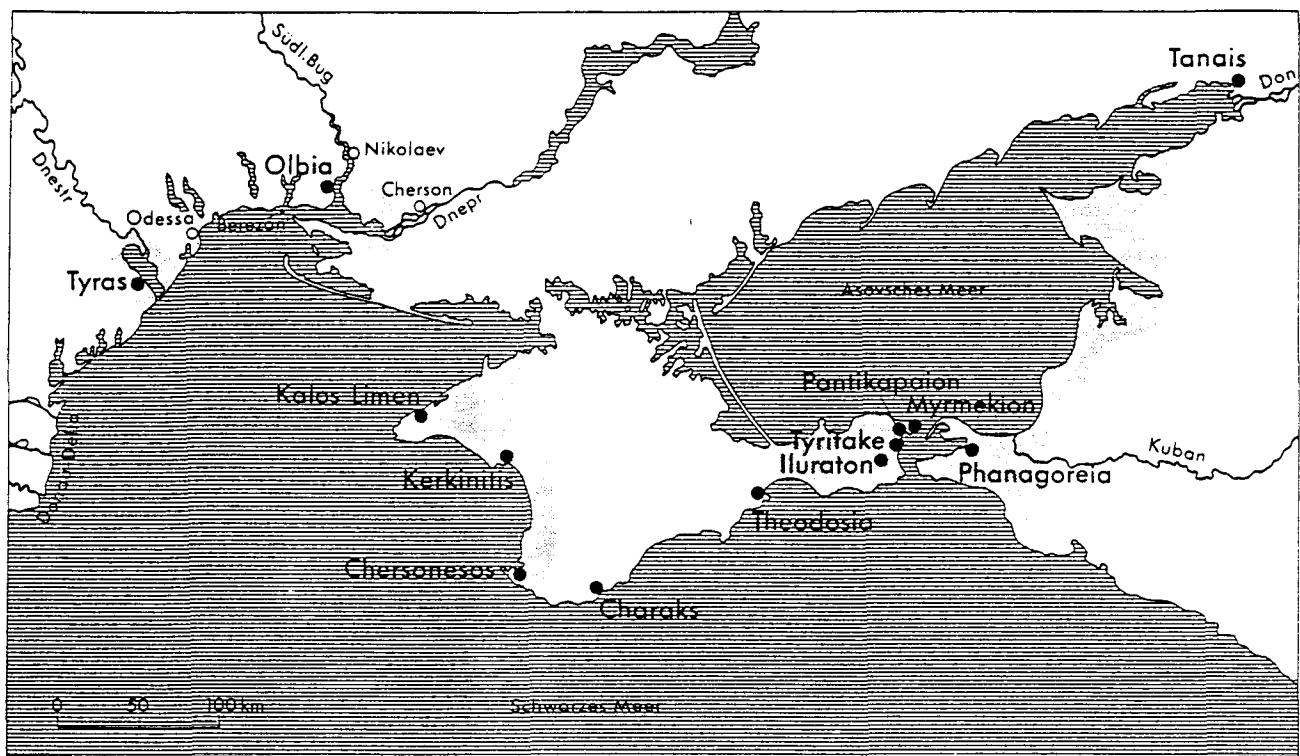
Als ein erster Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands der sarmatischen Harfe aus Olbia sind die maßstabgetreuen Zeichnungen zu werten, die als Abbildungen 14 bis 17 wiedergegeben sind. Der Längsschnitt des Harfenkorpus und die drei Querschnittzeichnungen vom Vorder-, Mittel - und Hinterteil (Abb. 14) zeigen den Resonator in geschlossenem Zustand. Die vordere Öffnung ist, wie oben beschrieben, durch eine Lederdecke verschlossen. Die Aufsichtzeichnung (Abb. 15) gibt den offenen Resonator wieder. In der Annahme, daß sich das schlanke Harfenkorpus erst im Laufe der Zeit durch die ständige Saitenspannung gekrümmmt hat, wurde es in der Längsschnittzeichnung, die als Rekonstruktion der ursprünglichen Form gedacht ist, gerade dargestellt<sup>16</sup>. Die Halterung für den Saitenträger wird auf den Abbildungen 14 und 15 sowohl im Längsschnitt als auch in Aufsichtposition gezeigt.

Die beiden übrigen Zeichnungen bieten einen Rekonstruktionsversuch in einer Ansicht schräg von oben, einmal mit offenem Resonator (Abb. 16) und einmal komplett mit Saitenträger, Saiten und verschlossenem Resonator (Abb. 17). Bei der Zeichnung des kompletten Instruments ist zu berücksichtigen, daß bei dem gewählten Blickwinkel der nach oben ragende Saitenträger in perspektivischer Verkürzung darzustellen war.

14 Durch die Spannung der Saiten hat sich das im Laufe der Zeit etwas verändert.

15. Hinsichtlich der Befestigung der Saiten am Saitenträger sind die Harfen aus Pazyryk und aus Olbia offensichtlich identisch. Auch bei der Pazyryk-Harfe hatten die 6 mm breiten Lederstreifen, an denen die Saiten befestigt waren, ursprünglich am Saitenträger fünf ringförmige Verfärbungen des Holzes hinterlassen, die inzwischen verblichen sind. Beide Instrumente stimmen also auch in der Saitenzahl überein.

16 Es ist aber auch nicht völlig auszuschließen, daß das Korpus bereits bei Herstellung des Instruments eine leichte Krümmung aufwies. Wie auf Abbildung 12 ersichtlich, ist die Unterseite des Korpus etwas gewölbt.



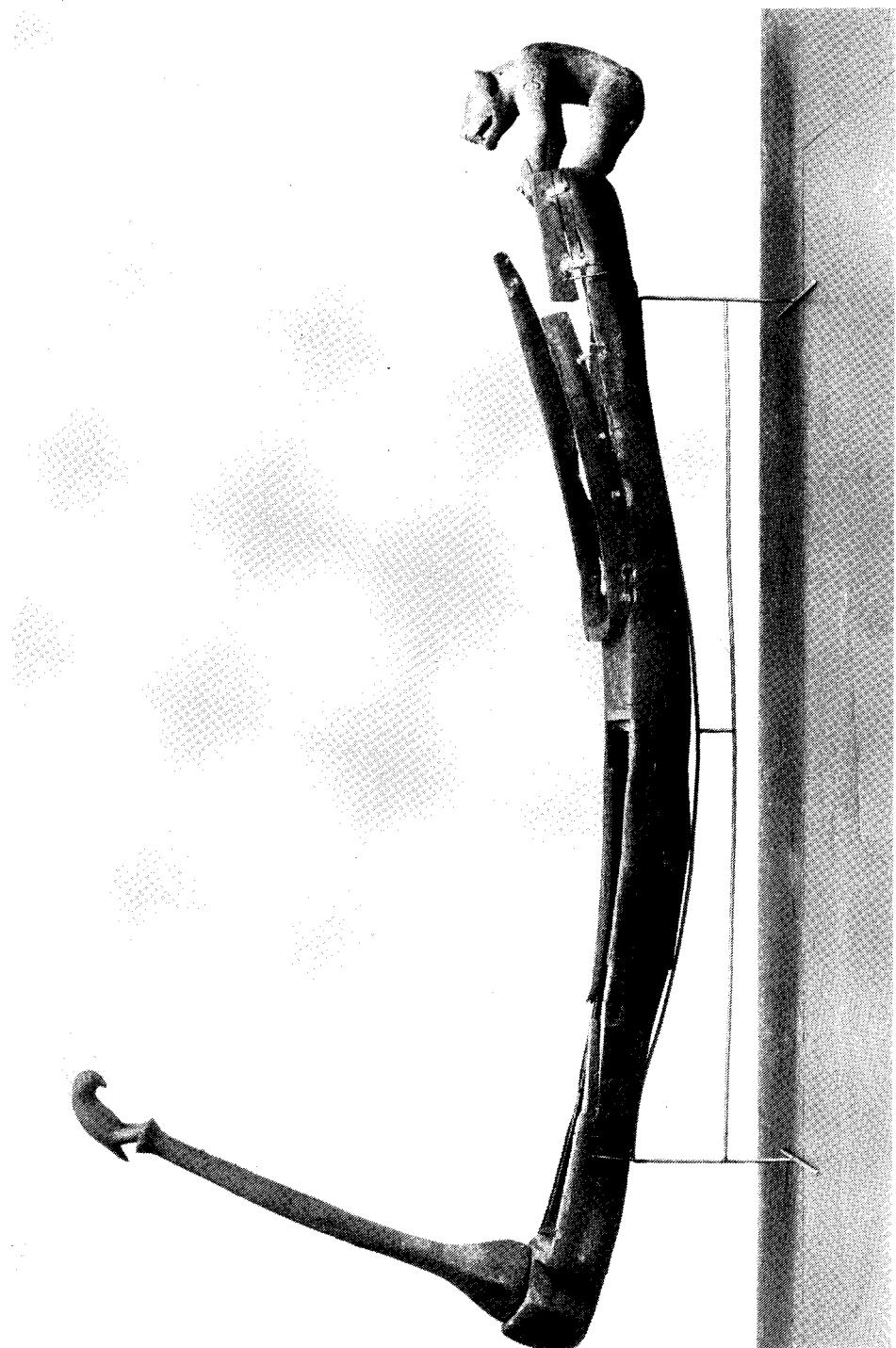


Abb. 1

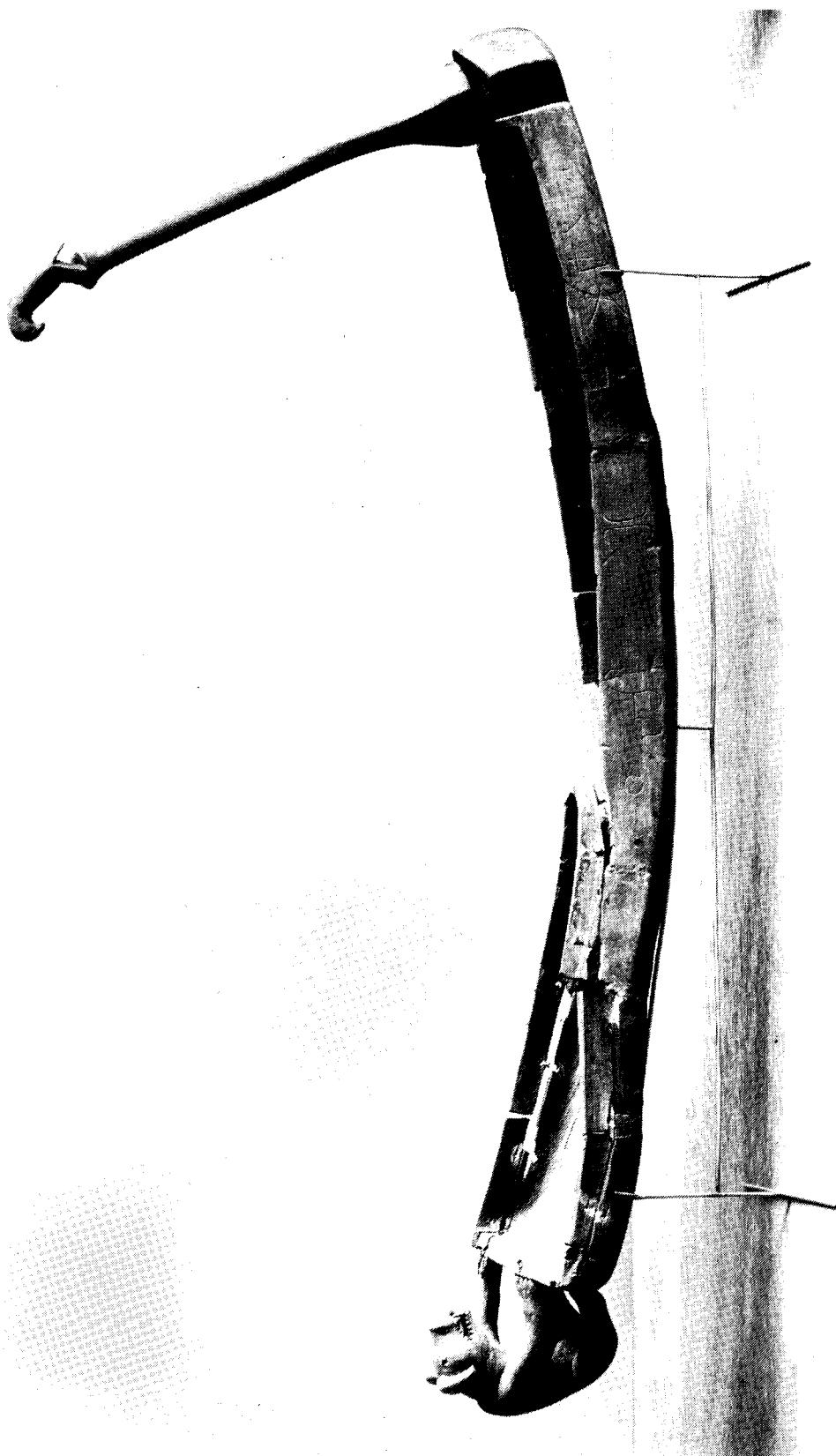


Abb. 2

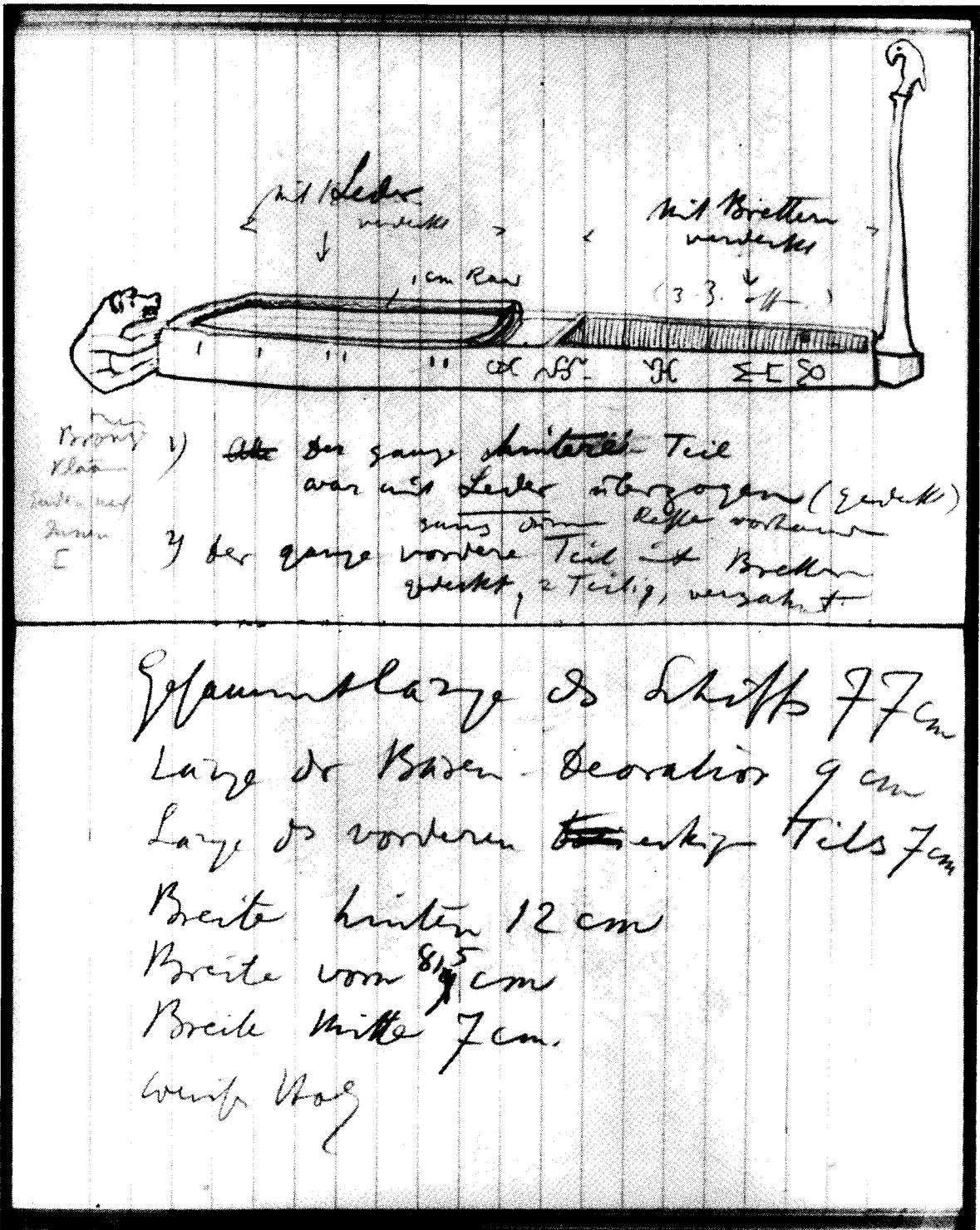
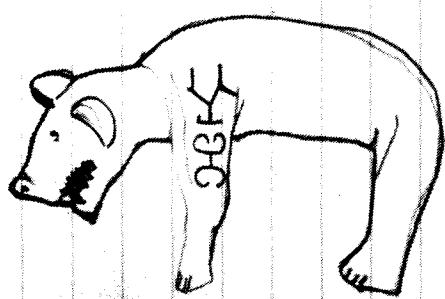


Abb. 3

Julia



line Seite  
der Bäume  
bei Mühle  
sind weit  
weiter und  
die andere  
Kostwolte

Kontakte mit  
verb. zu: Bank,  
Kfz - DC

June 5. 1854  
W. B. S.

卷之三

Ca - calcium  
Co - cobalt

penultimate 1-1.5 ms

Helle et al. / One

the upholsterer is gone. It  
and will scarcely fit.

May 21. Seven night.

Wolffah. Ich kann ja nicht

Abb. 4

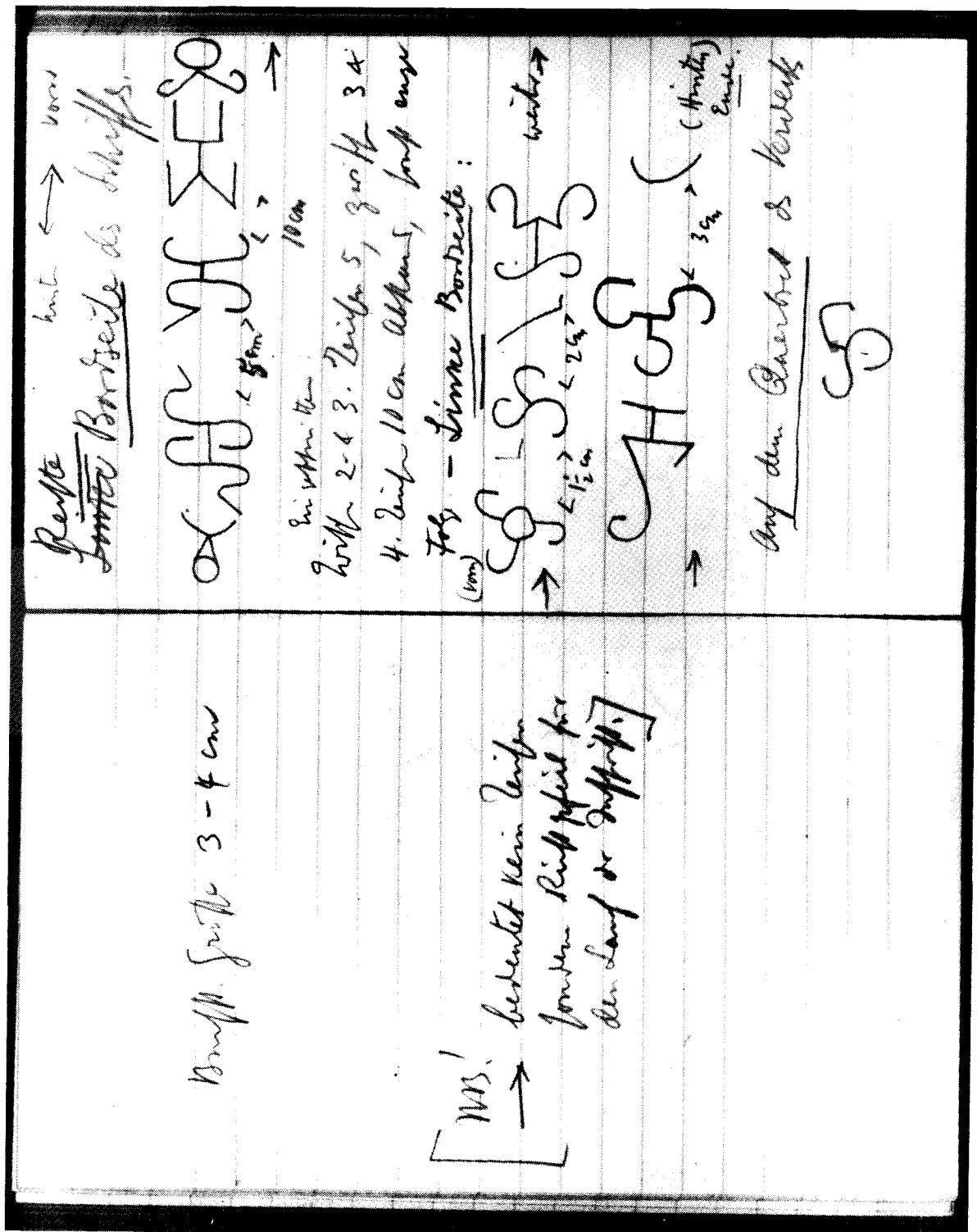


Abb. 5

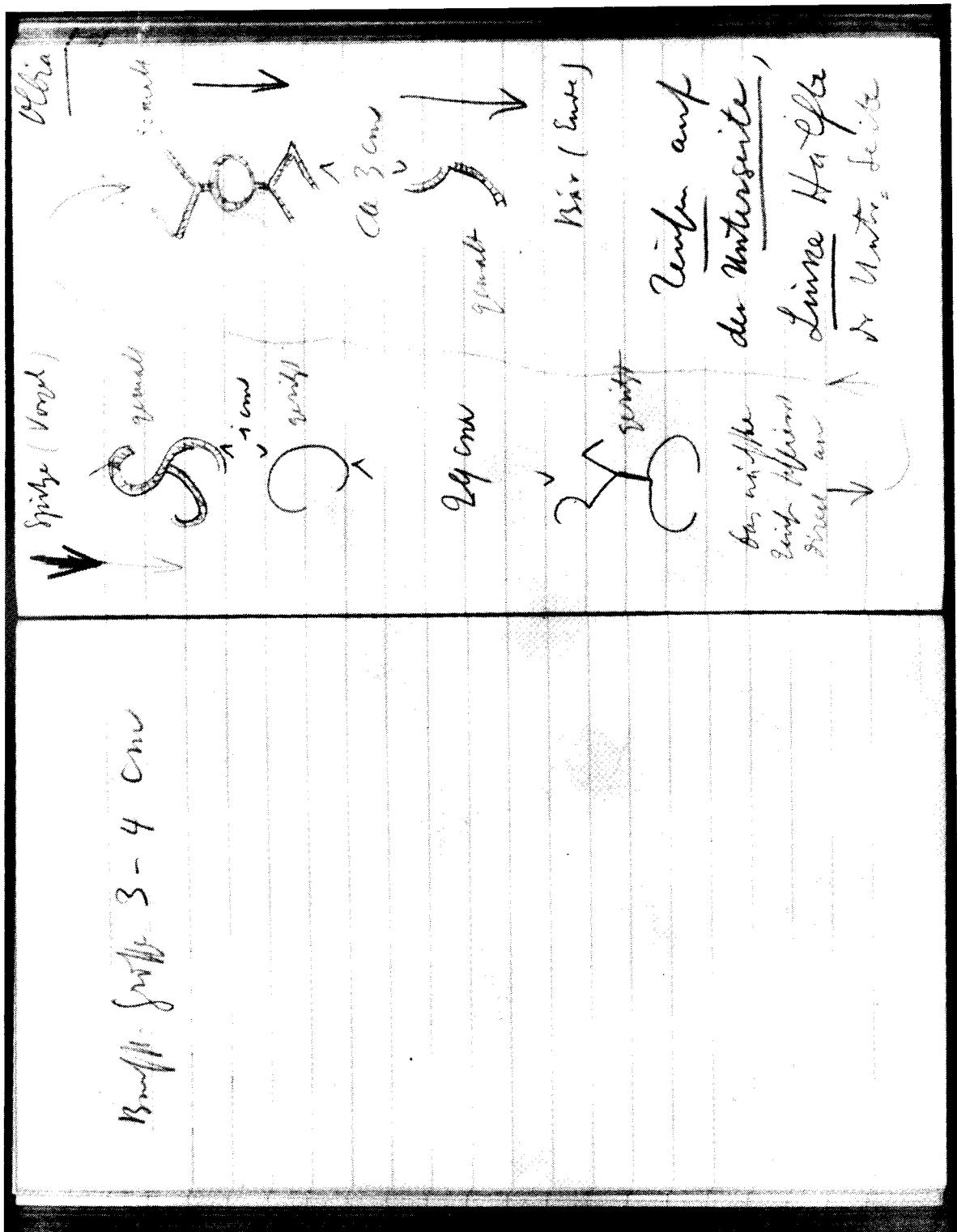


Abb. 6

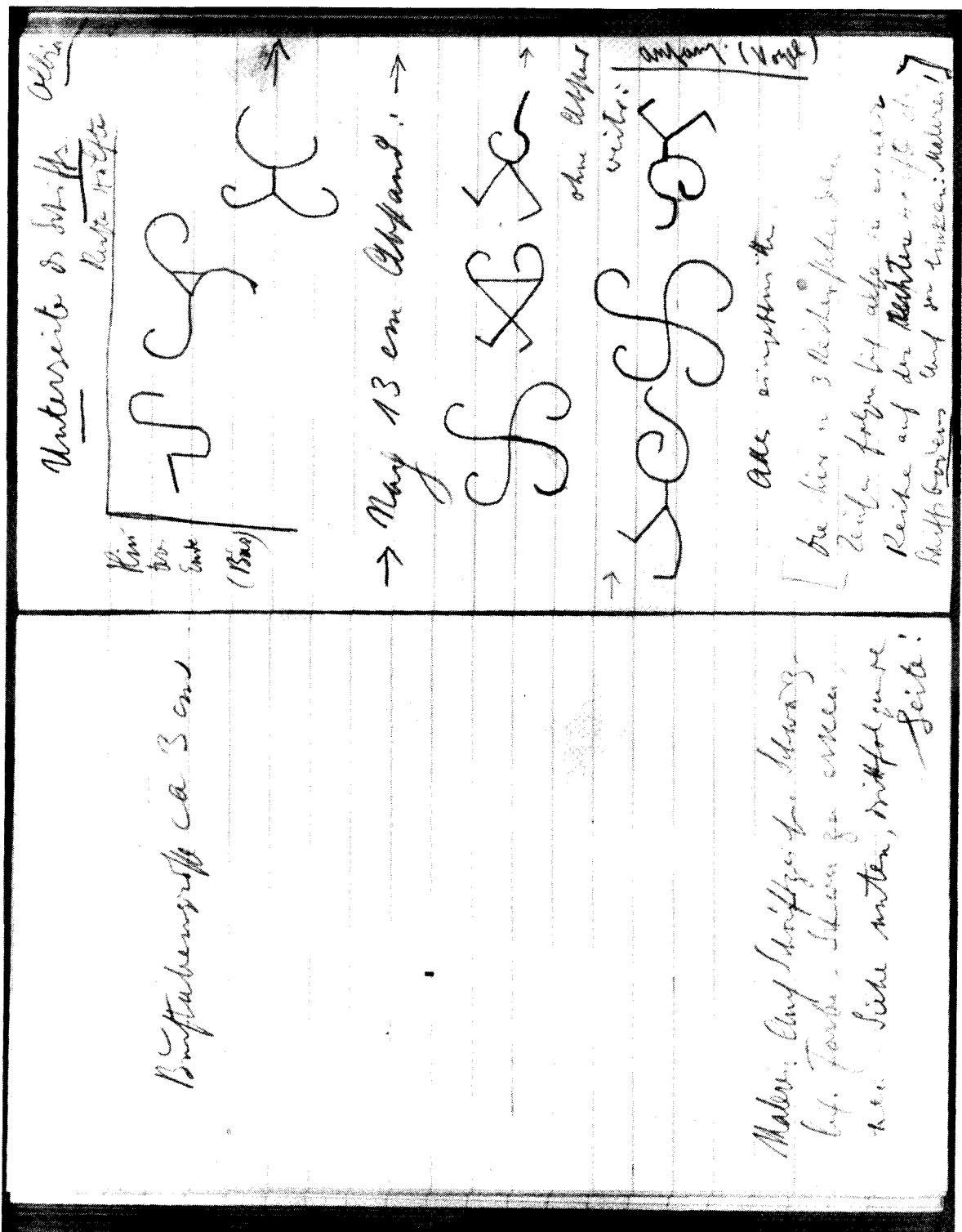


Abb. 7

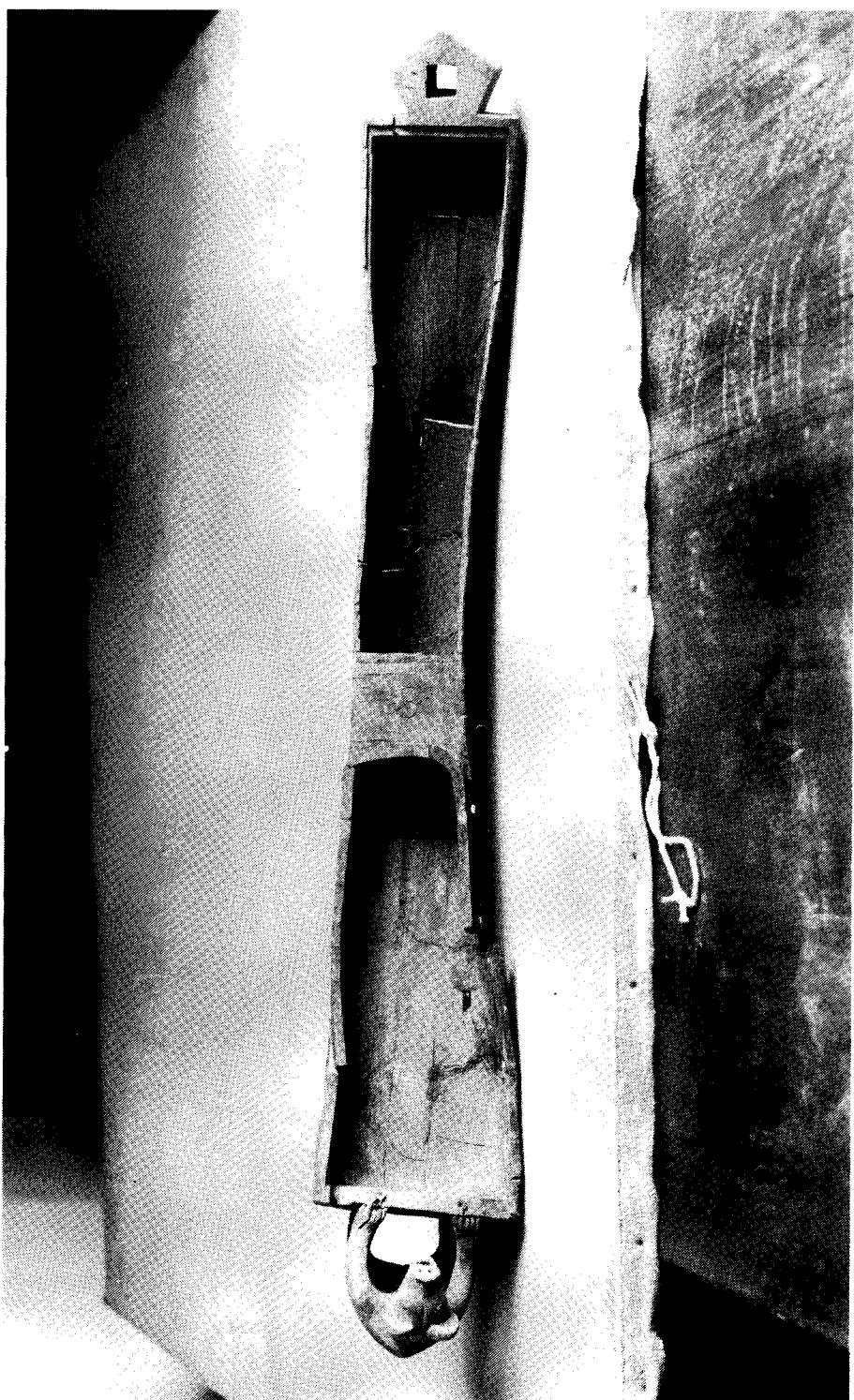


Abb. 8

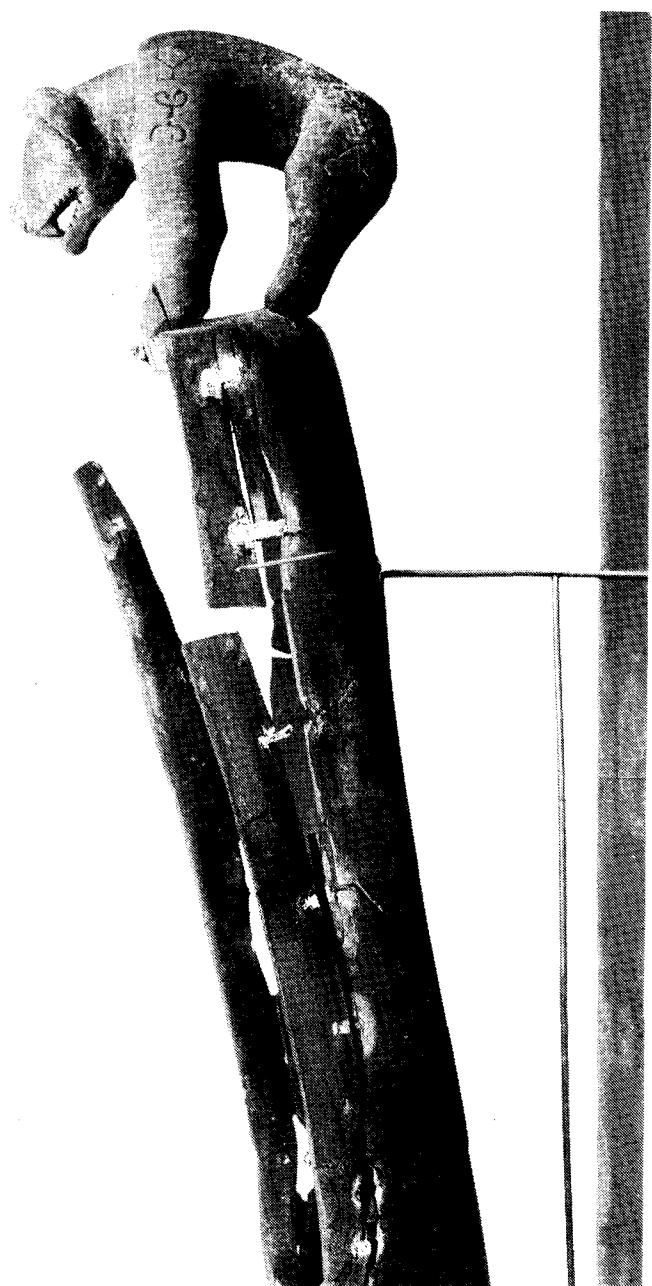


Abb. 9

Wittsia

Stiel H:

die kleinen Brüste hängen  
an dem oberen Bootseiten  
wenn aufgangs 3 T. erhalten  
& hängen, wenn aufg. aus ist,  
dann starre folgende Form

N. g. 1) Seite 3 mm lang,  
2) 5 mm oben geschnitten

2)  5 mm

der Knaue oberhalb aus Holz, 1

10; 6,5 cm trug keine

Blütenhüte. Spur für den  
einen Tita, neben der W. -  
Ngo

Abb. 10

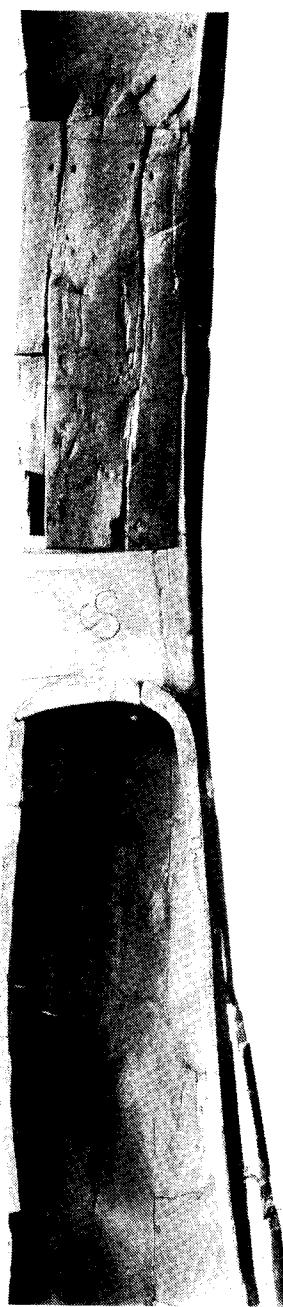


Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

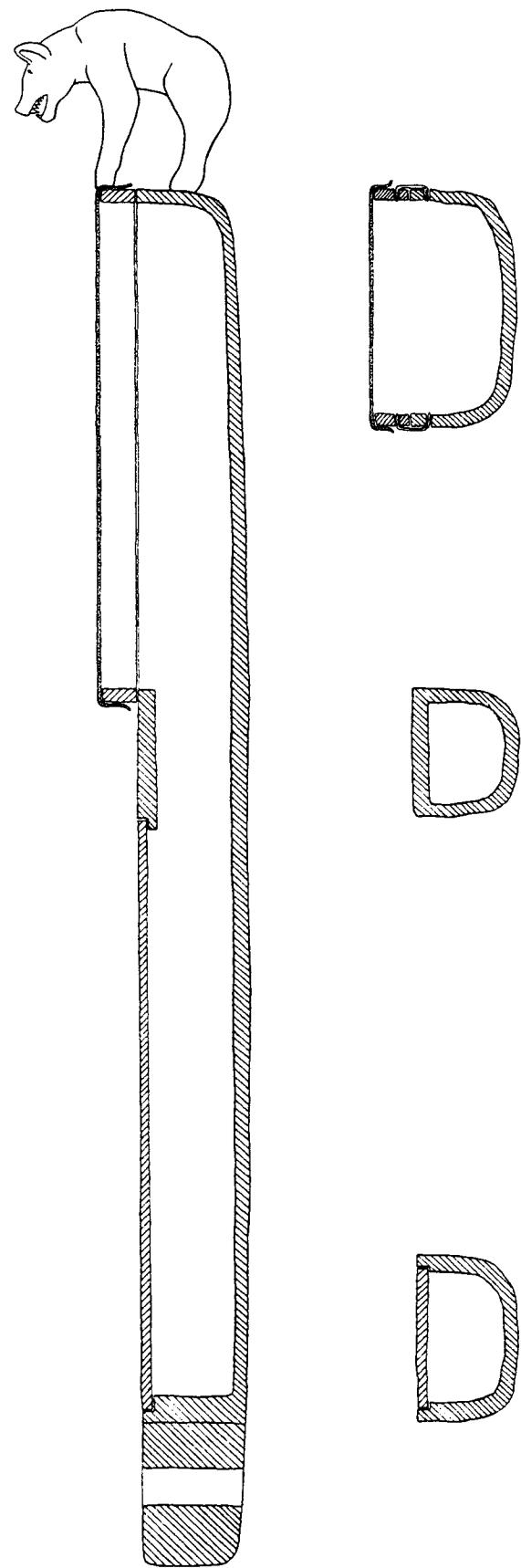


Abb. 14

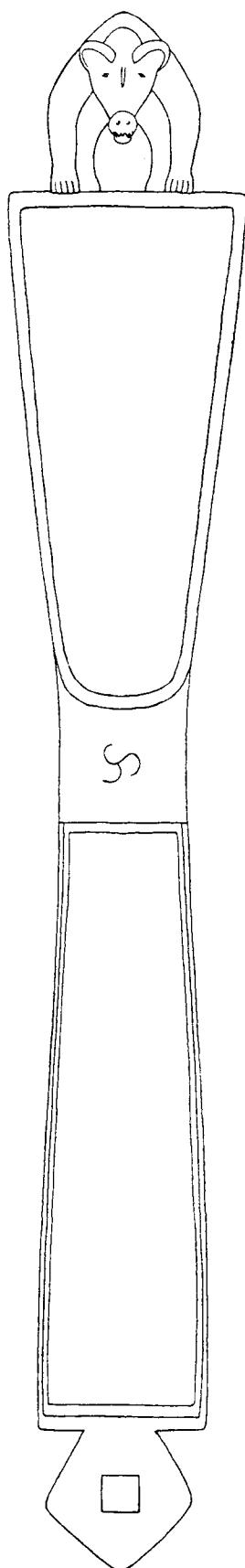


Abb. 15

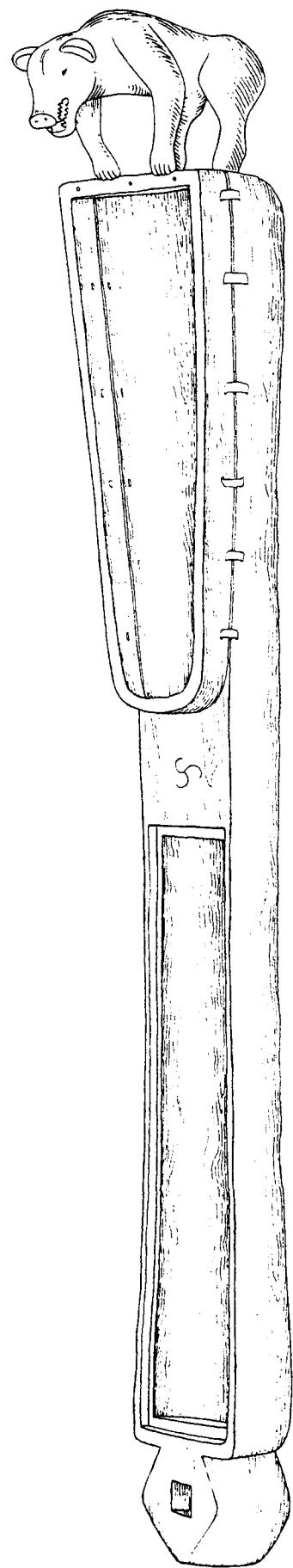


Abb. 16

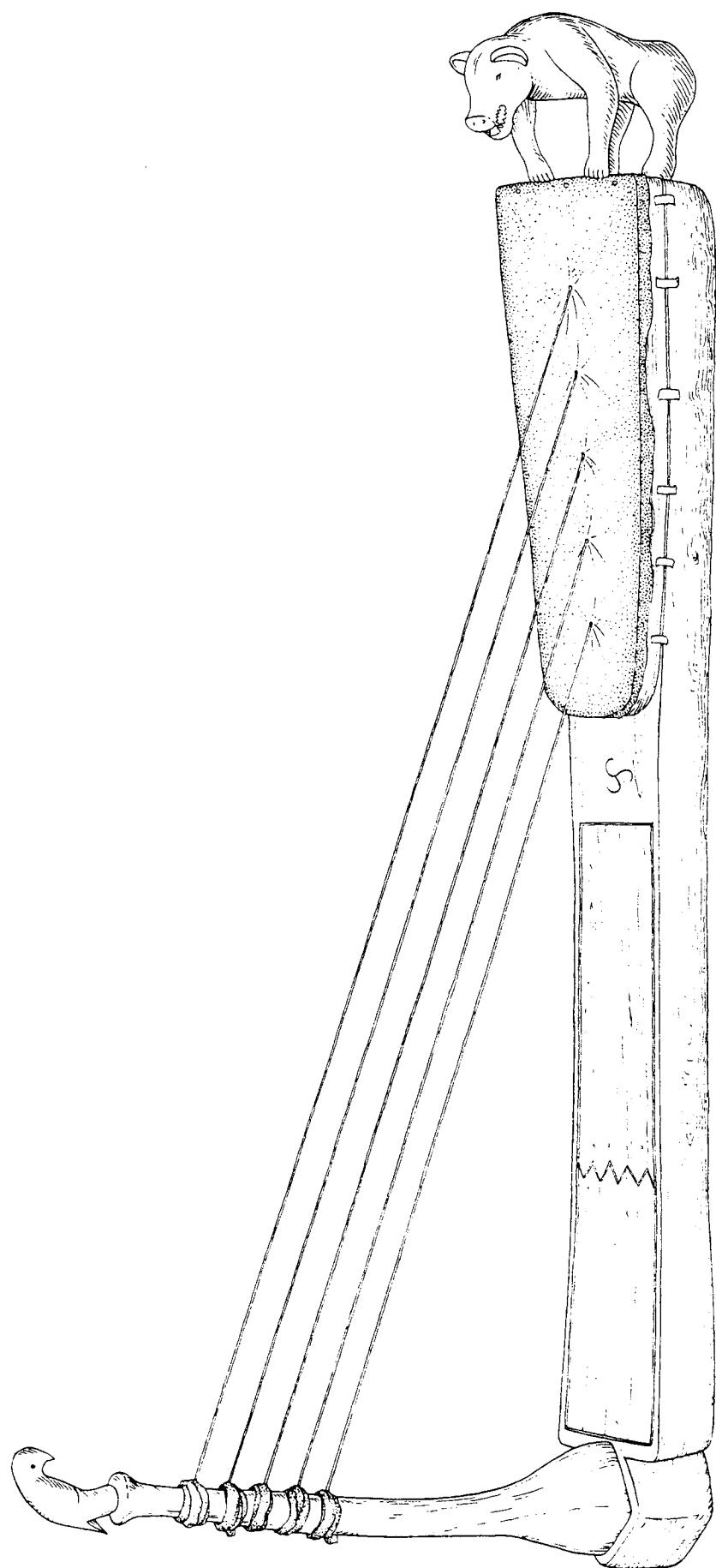


Abb. 17

## PERMANENCE DE LA FLÛTE OBLIQUE AUTOUR DE LA MÉDITERRANÉE

Raymond MEYLAN\*

La flûte oblique est relativement peu connue aujourd'hui parce que son embouchure particulière n'est pas facile (dia 1). Elle ne ressemble en rien à la traversière, à la flûte à bec, au *shakuhachi* ou à la *gema*.

Les noms de la flûte oblique changent selon les régions et ne sont pas spécifiques : *kaval* signifie barde en persan, *nay* évoque le roseau en arabe, *floyéra*, en grec moderne, dérive du latin *flatus* comme beaucoup de mots européens, du portugais au russe, en passant par la *fujara* slovaque.

Les musicologues ne s'entendent pas non plus : *Längsflöte* convient peut-être à l'ancienne Egypte, mais *end-blown flute* ne distingue pas la flûte droite de la flûte oblique (dia 2). La tête de la flûte oblique est la section d'un tube sans autre artifice qu'un éventuel chanfrein (dia 3).

On y souffle en laissant entr'ouverte l'une des commissures de la bouche. Les matériaux naturels de la flûte oblique sont les roseaux et les os allongés des grands oiseaux.

On peut aussi poser l'embouchure contre les dents; la flûte est alors moins oblique, comme l'a observé Marie Barbara Le Gonidec. Le tube est de longueur et de diamètre variables. L'échelle des sons est déterminée en gros par la position des doigts sur les trous latéraux; mais on peut baisser considérablement certains sons en déplaçant sa langue. Le timbre de la flûte oblique est mêlé d'un sifflement (jeu 1).

La flûte en os, sur laquelle je vous ai fait entendre les principes sonores de la flûte oblique, m'appartient. Elle provient, selon l'antiquaire, de Homs en Syrie. Je ne peux pas encore la dater. Elle a une gamme naturelle défective. On peut la jouer sur des modes différents, même en majeur occidental, mais c'est très artificiel (jeu 2).

Sur les *floyéras* du Péloponèse, que j'ai pu acquérir le 15 octobre dernier, la gamme naturelle est occidentale (dia 4, jeu 3, dia 5, jeu 4; dia 6, jeu 5).

La longueur des instruments et le placement des trous se fait encore à l'aide d'une unité naturelle, celle du travers du pouce, c'est-à-dire 21 à 25 mm.

Le plan de la flûte oblique grecque actuelle m'a été communiqué par gestes : on coupe un roseau un pouce au-dessous d'un noeud, depuis le noeud on compte un pouce en remontant le tube et on pointe le pouce après pouce les centres des 6 trous; ensuite on compte 6 pouces avant de couper le roseau pour l'embouchure, qu'on chanfreine ensuite un peu. Le trou du pouce se place entre les deux premiers trous du dessus de la flûte.

Ce schéma contredit Fivos Anoyanakis, qui écrit : "Le berger perce le premier trou approximativement au milieu de la *floyéra*". Ce qui me paraît significatif pour l'histoire des instruments, c'est la persistance des unités antiques : pouce, doigt, pied, coudée, et le fait qu'on prend des mesures en additionnant des unités plutôt qu'en subdivisant des longueurs totales.

Ce que je peux vous faire entendre de la flûte oblique grecque d'aujourd'hui ne correspond pas exactement à la manière des Grecs (dia 7 et plage 1).

Pour comprendre les doigtés il convient d'écouter les notes ornées. Ces battements ne concernent qu'un ou deux doigts.

---

\* Buchenstrasse, 58, CH-4142 Münchenstein, Suisse.

Les instruments actuels utilisent surtout le premier partiel, car les fondamentaux sont plus faibles. Les instruments longs avaient peu de trous, placés tout au bas de la flûte. Ceux-là utilisaient un certain nombre de partiels, comme l'actuelle *fujara* slovaque.

Dans le Nord de l'Afrique on rencontre aussi la flûte oblique (dia 8).

La flûte des Touaregs, prêtée par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, a été faite il y a une vingtaine d'année dans un des tubes d'une bicyclette. Elle présente 4 trous (jeu 6). Elle rappelle les grosses traversières de l'Egypte hellénistique et même le *shakuhachi* japonais.

Chez les Berbères du Maroc, la flûte oblique s'appelle '*Awwada*. On la construit en deux dimensions, qui sonnent à l'octave l'une de l'autre (dia 9).

Celle que j'ai acquise à Tafraout est petite et pas très réussie du côté de ma main droite. Le trou du pouce ne correspond pas au système grec (jeu 7).

Avec les instruments populaires il faut se garder de chercher des sons purs. Voici comme sonne l'*awwada* dans les mains des indigènes (dia 10, plage 2).

De l'Antiquité il existe encore, à côté des représentations, quelques exemplaires dont 2 sont datés du deuxième millénaire de l'Egypte ancienne : les numéros 69814 et 69817 du Musée du Caire. De la Grèce du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., nous avons encore le fameux Eros de Mégaré, exposé dans la Salle des Tanagras au Musée du Louvre, qui a longtemps passé pour un exemple de flûte traversière.

En Europe occidentale, on peut remonter à la préhistoire et trouver un objet jouable avec la technique de la flûte oblique (dia 11). Voilà une pièce néolithique bien conservée, dont je vous présente l'original, aimablement mis à disposition par le Musée Cantonal d'Archéologie et d'Histoire de Lausanne. Elle vient de la station du Vallon des Vaux (Canton de Vaud), qui relève de la civilisation de Cortaillod. Elle a été datée au plutôt de 3150, au plus tard de 2980 avant J.-C. Il s'agit de la partie distale du radius droit d'un vautour fauve. L'os a été coupé vers sa moitié; l'épiphyse est solidifiée et percée de part en part. Ces deux trous ouvraient la fin du tube sonore, mais ils servaient avant tout de trous d'attache. Les possibilités sonores de ce "sifflet néolithique" sont remarquables (jeu 8).

Voilà donc des sons actuels qui s'approchent vraisemblablement des sons originels.

Il y a aussi une leçon à tirer de cet exemple. Il ne faut pas croire qu'un tube préhistorique sans encoche ni lumière soit une flûte à bec cassée. On doit envisager aussi des flûtes à arête et embouchure terminales, selon la terminologie de Marie Barbara Le Gonidec.

La flûte traversière, dont chacun de nous connaît le principe, est rare, aujourd'hui, dans la musique populaire méditerranéenne.

Le plus ancien exemplaire connu a une embouchure centrale, comme certaines flûtes coptes. C'est un appeau du Musée Romain d'Augst, petit os ouvert aux deux bouts, avec lequel on produit quatre sons bien distincts, qui n'appartiennent à aucune gamme.

Les représentations anciennes de la traversière sont à peu près de la même époque. Elles se répartissent sur l'Egypte, l'Etrurie et la Syrie. La Grèce classique ne connaissait pas la traversière. Ce sont les Romains qui la lui ont apportée, comme on le voit sur ce fragment de mosaïque de la villa (dia 12) de Corinthe, datant de la fin du deuxième siècle après J.-C.

En conclusion, je propose d'admettre que la flûte oblique a été inventée avant la flûte traversière, ou, pour le moins, qu'elle est parvenue la première dans la région méditerranéenne.

## REMERCIEMENTS

Mános BASÍLIS, Leonidio

Costas et Viviane DIMITRATOS, Athènes

Dr. Lambros LIAVAS, Athènes

Dimitri PANAGOTIS et sa famille, Dafnio

Anárgyros N. PILIOURAS, Kosmá

Dr. Elisabeth STAEHELIN, Bâle

Takis TSANOYKAS, Dafnio

Ioanni ZOTILIOS, Gerki

Plusieurs bergers anonymes entre Irion et Neochori.

## BIBLIOGRAPHIE

ANOYANAKIS Fivos,

*Greek Popular Musical Instruments*, Melissa, Athènes 1991 (paru en grec en 1976).  
Association Flûtes du Monde, Belfort.

CHOTTIN Alexis,

*Corpus de Musique Marocaine*, Librairie Livre Service, Casablanca, s.d.. Cette édition récente a une préface de Prosper Ricard, Rabat 1931.

HICMANN Hans,

*Catalogue général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire. Instruments de Musique*. Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1949.

LE GONIDEC Marie Barbara,

*Etude organologique et typologique des flûtes à embouchure et arête de ju terminales*, mémoire de maîtrise soutenu en octobre 1988 à l'Université de Paris X Nanterre, département d'Ethnologie.

MEYLAN Raymond,

*La Flûte*, Payot, Lausanne 1974. L'ouvrage est paru aussi en allemand, en néerlandais, en italien et en anglais.

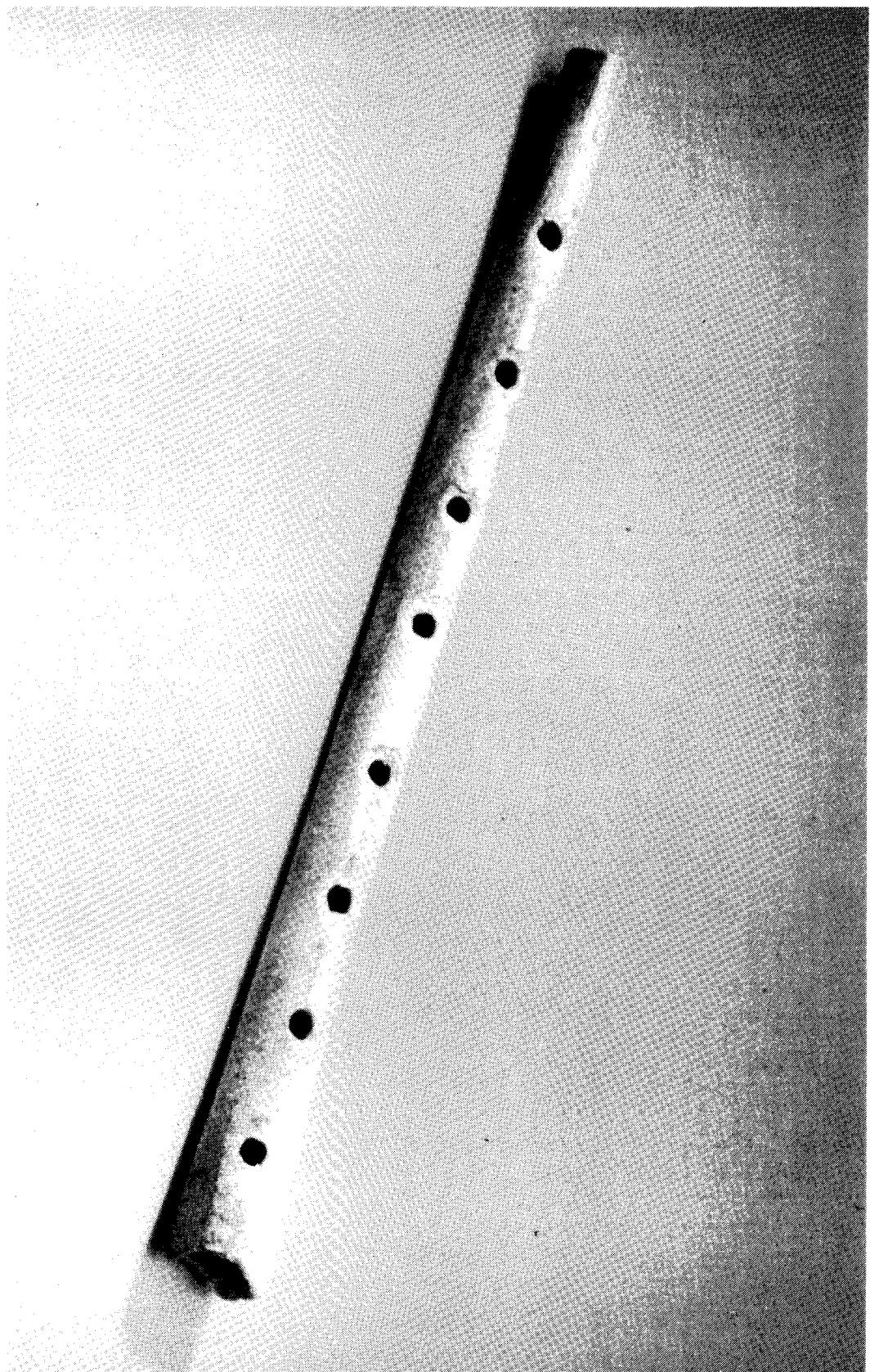
Dimensions en millimètres

Numéro de l'image	1	4	5	6	8	9	11
Longueur	251	299	303	272	533	228	142

## EXEMPLES SONORES

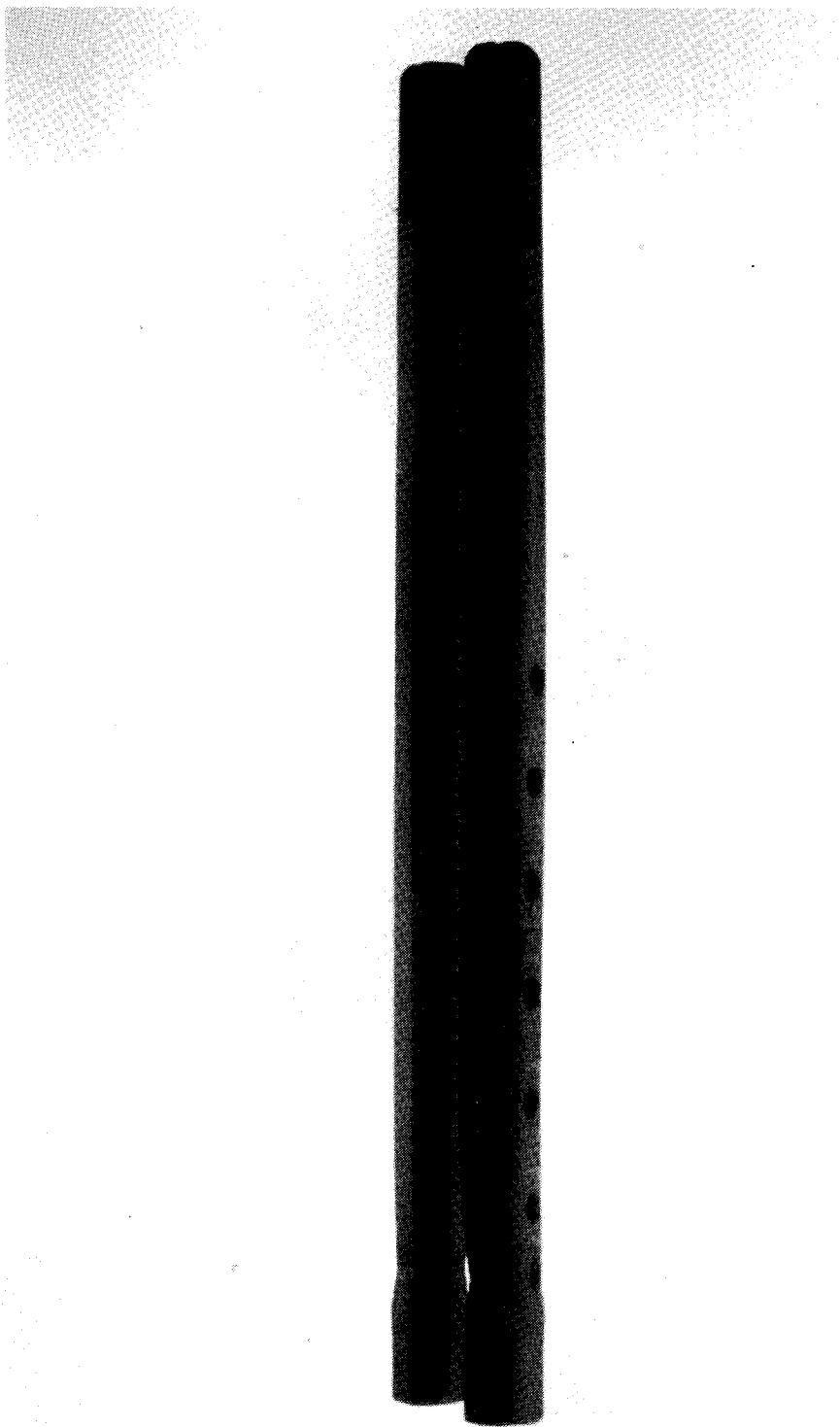
Plage 1 Sfarlis Karpathos, joué par Theodoros Pitsianis.

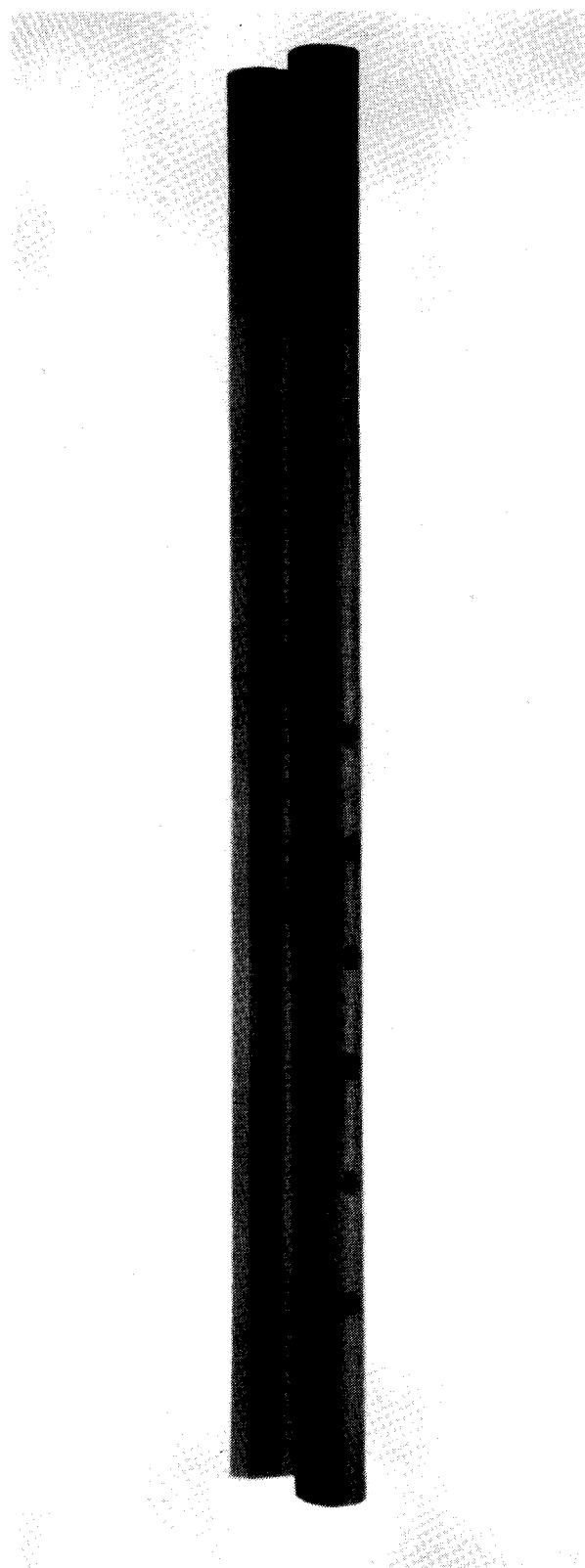
Plage 2 Début de la cassette TICKAPHONE TCK 586  
"Awad Mtouga Anzigue" achetée à Casablanca.

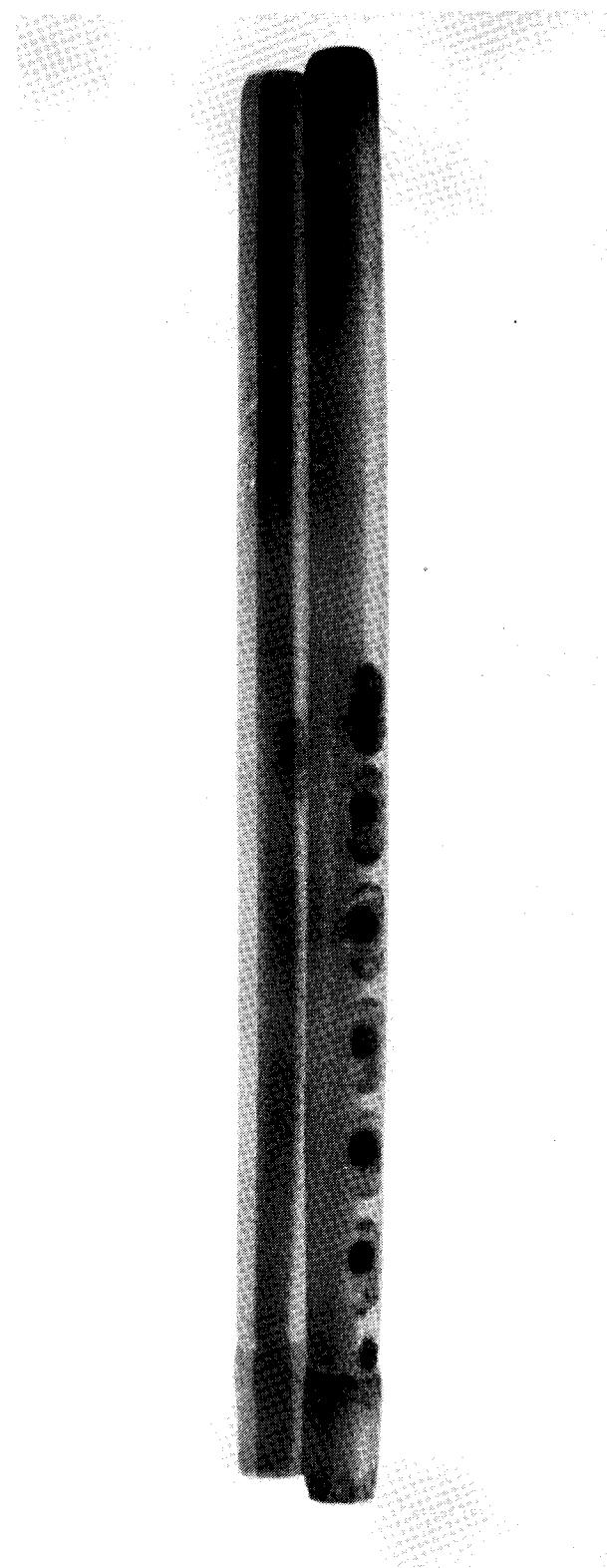






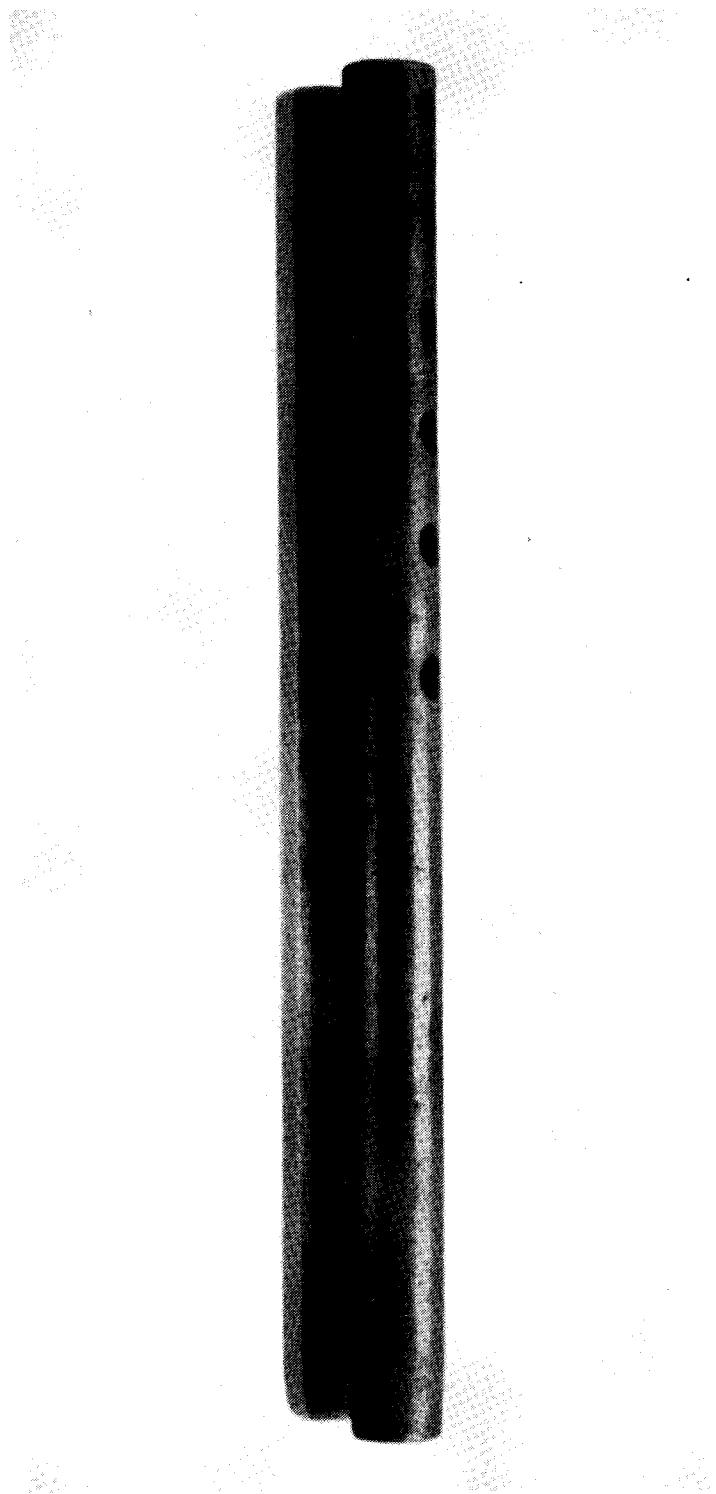






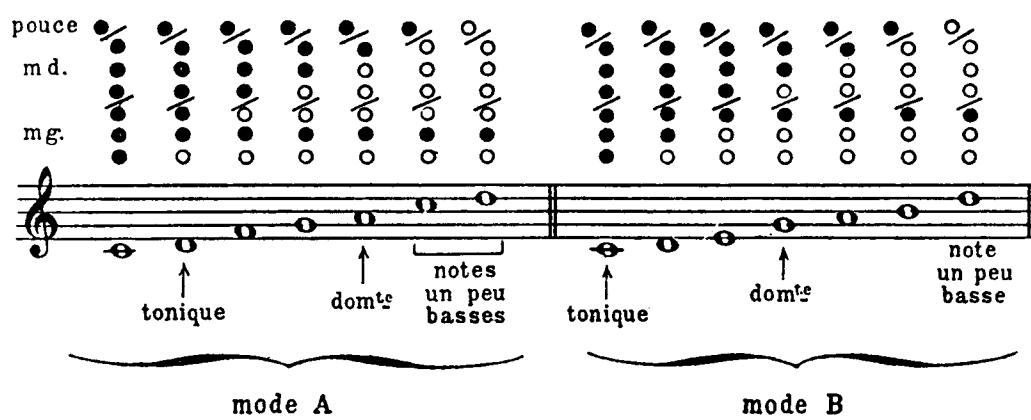
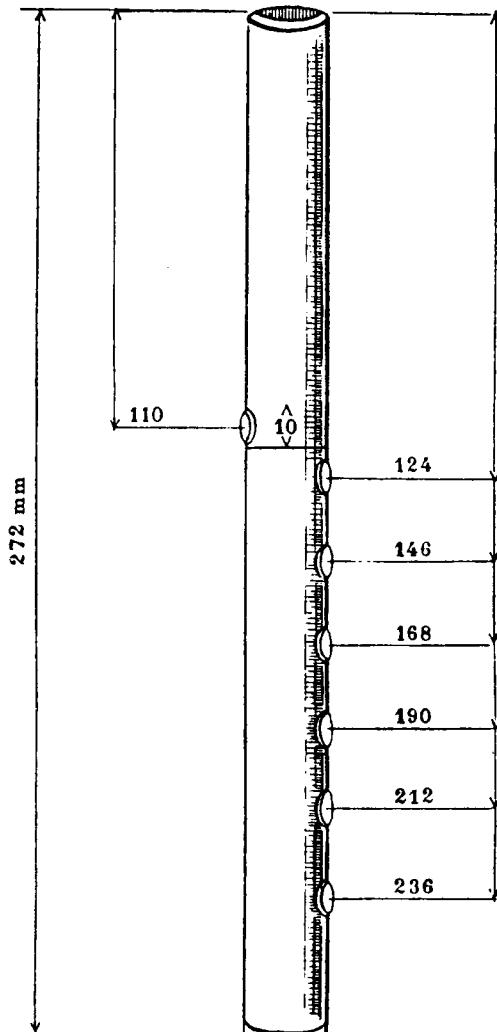








‘Awwâda : petite flûte oblique  
Schéma et Tablature







### L'HISTOIRE DU CYMBALUM (TYMPANON)

Le cymbalum (TYMPANON) fait partie de la grande famille des psaltérons composée, selon le critère de classement de Sachs-Hornbostel; d'instruments à cordes simples, à cordes pincées, à tangent métallique et à cordes percutées.

Pour parler de l'histoire de cet instrument dans un temps relativement court, je me vois obligée de restreindre le plus possible l'histoire des instruments à cordes simples qui ont contribué à travers des siècles à la création d'un immense patrimoine instrumental (musical) européen.

La construction des instruments est, de fait, articulée sur l'histoire de trois instruments à cordes: le psaltérion; le luth; la viole; et s'est développée dans un système de symbiose avec la production artistique. Cette dernière a influencé dans une certaine mesure les transformations structurales d'une grande catégorie d'instruments, comme par exemple celle du psaltérion, et dans certains cas a même contribué à leur disparition, comme c'est le cas de la lyre.

En ce qui concerne l'origine du mot "psaltérion", utilisé comme un terme indiquant une famille d'instruments à cordes, on peut facilement s'apercevoir comment ce mot "psaltérion" dérive en fait du grec "psallo" qui signifie "pincer".

Le psaltérion populaire dérive d'instruments orientaux comme par exemple le "qânûn" arabe, qui est à l'origine des termes comme:

- 1) en espagnol: *qaño*, *medio cañ*;
- 2) en français: *canon*, *micanon*;
- 3) en allemand: *Kanon*, *Metzkanon*;
- 4) en italien: *kannale*, *medicinale*, par le latin tardif(1).

Les termes, *Canon* et *Micanon*, sont cités dans les œuvres principales de Guillaume de Machault (Prise d'Alexandrie et Remède de Fortune). L'instrument arabe "Qânûn" a exercé son influence non seulement sur la dénomination, mais aussi sur la forme des instruments européens. Les Psaltérion de

---

(1) C. Sachs, Die Musikinstrumente der Minneregel, in "Sammel Bände der Internationalen Musikgesellschaft", XIV, p. 4.

forme rectangulaire, qui sont encore cités dans les "Cantigas de Santa Maria d'Alfonso el Sabio", étaient aussi bien présents sur la scène musicale de l'époque que ceux de forme circulaire,

Graduellement, les psaltérions circulaires ont laissé place à ceux de forme trapézoidale, plus proches de la forme du "qânûn" une forme plus logique du moment qu'elle suivait l'ordre des cordes.

Mais les formes les plus anciennes, celles des premiers psaltérions, sont d'origine chinoise et africaine. En Chine, l'instrument était rectangulaire avec beaucoup de cordes très tendues et qui étaient pincées avec les doigts.

- 1) YANG K'IN (inventé par LU-HSI en 2852 avant Jésus-Christ).
- 2) SE (semblable au K'IN mais avec un nombre réduit de cordes).
- 3) CHENG (utilisé à partir de la période "TSIN", 220 av. J.C.); il n'a que 13 cordes et ses sons sont très agréables, semblables à ceux du piano et de la harpe.

En Europe, le Psalterion fut introduit à partir du XI<sup>e</sup> siècle.

Il existe encore d'autres témoignages, comme par exemple une miniature de 1340, conservée dans la bibliothèque universitaire de Prague, représentant un joueur de psaltérion (de la Bible de Velislav).

Pseautier: recueil de 150 psaumes destinés à être chantés dans la Synagogue ébraïque, passés ensuite dans la liturgie chrétienne et divisés en 5 livres.

Psalterion: Instrument antique d'origine orientale de forme triangulaire ou trapézoidale, ayant des cordes tendues. Se joue avec les doigts ou avec un plectre. Fut introduit en Europe au XI<sup>e</sup> siècle.

Le Psalterion allemand est une variété qu'on appelle DULCIMER et qui se joue en percutant les cordes avec deux baguettes.

## LE CYMBAUM ET LA MUSIQUE HEBRAIQUE

Selon le critère de classement d'instruments de la musique Hebraique de Edith Gerson-Kiwi.

Le KINNOR biblique n'est ni une harpe ni un violon, mais une lyre d'origine assyrienne de forme trapézoidale irrégulière. Pendant la période des Rois, le KINNOR devint le principal instrument en usage au Temple de Jérusalem; il passa ensuite au nord, dans les provinces de Syrie et de l'Hellade. A la même famille appartient le NEBEL, ou Harpe, qui a une forme d'arc ouvert d'un côté. De son pays d'origine, l'Assyrie, il s'est répandu en Egypte ainsi que dans l'Asie centrale et orientale. Le KINNOR comme le NEBEL sont fréquemment cités dans les Livres Bibliques (le kinnor 42 fois; le nebel 27 fois) où ils sont attribués le plus souvent aux musiciens du Temple, qui appartenaient à la tribu des Lévites.

Les ASSOR (à dix cordes) cité dans les Psaumes XXXIII,2. et CII,4. et encore dans CXLIV, 9, est peut-être le PSALTERIUM DECACORDUM dont parle Saint Jérôme dans une lettre à Dardano.

Le SOBKA, le SANTERIUM et le KOTROS mentionnés en Daniel III,5,7,10,15, comme instruments à cordes sont peut-être des noms greco-aramaïques qui correspondent aux de lyre ou de harpe hébraiques.

Grâce au Roi David, le poète-musicien, le KINNOR - Lyre devint le symbole de la musique, et, en même temps que les cymbales et la harpe, fut parmi tous les instruments du Temple choisi pour l'exécution des Psaumes et de poésie religieuse. Selon la disposition "classique" le groupe instrumental en question comprenait douze instruments: deux harpes, neuf lyres et un cymbalum.

De ces combinaisons d'instruments, comme aussi d'autres groupes stables de musiciens, on trouve des indications dans les traités de Musique: Kellini XIV, Arachin II,3,5,6 e Supika V,4. Ces sources sont fondées évidemment sur une tradition plus antique.

Mais le tournant décisif, avec toute la splendeur des choeurs et des orchestres du Temple, ce fut la récitation des psaumes, dont plus de soixante-dix sont attribués au Roi David. Ces psaumes, avec leur musique devaient devenir le véritable fondement de la première organisation liturgique du Judaïsme, en

donnant vie à deux prototypes de la liturgie hébraïque: la prière de louange et la prière de supplication à Dieu. Dans le dialogue émouvant de David avec son Dieu apparaît pour la première fois (II Samuel VII,27) le terme PRIERE (tefillah) avec sa signification, et non plus un dialogue entre l'homme et son âme pour une autoanalyse et un jugement sur soi-même.

Ainsi se trouve introduit dans l'organisation religieuse un élément de prière individuelle, qui se développa comme une réaction au culte officiel du Temple.

Avec le déclin du Temple de Salomon, la magnificence de ses orchestres déclina lentement et fut finalement remplacée par la voix humaine comme instrument de prière. Dans l'histoire des Hébreux, le moment décisif de ce changement, fut l'exil babylonien (587-538 a.C.) et conséquemment la période du second Temple. C'est alors que se développa l'institution de la "synagogue", avec sa vision toute nouvelle du comportement religieux, de la liturgie, et du rôle que la musique avait dans ce milieu(2).

---

(2) Edith GERSON, Kiwi, musica ebraica, Enciclopedia Storica U.T.E.T., vol. II, p. 318-321, La musica.

## GROUPES ORIGINAIRES DISTINCTS

Le Psaltérion qui précède les instruments à clavier fut introduit par les Espagnols et représentait le "qânûn arabe".

En Europe, il eut une place très importante sur la scène musicale jusqu'au XVI-ème siècle (une sculpture du portique de la cathédrale de "Santiago de Compostelle" dans laquelle cet instrument fait déjà son apparition à partir de 1184 (XII-ème siècle) en témoigne).

Parallèlement au développement et au perfectionnement des instruments de musique, l'Eglise chrétienne cultive exclusivement les formes vocales.

Les hymnes byzantins font leur apparition, dès le début de l'ère chrétienne. Au IV-ème siècle, Basile le Grand établit l'ordre de la liturgie, attribuant, comme d'ailleurs Jean Chrysostome, la plus grande importance au chant.

L'hymne religieuse - exclusivement vocale - a connu son essor grâce à l'impulsion des poètes par les formes suivantes: 1) KONDAKION (un poème de 18-24 strophes sur de mélodies riches en ornements (mélismes).

Par André de Crête (VII-ème siècle) on passe à la forme de CANON (chant polyphonique) qui a subi certains changements au fil du temps, ainsi qu'au IMITATIONS dans le style antique (PROSOMOIA), jusqu'au chant mélismatique de la fin du XIII-ème siècle et du début du XIV-ème.

A cette époque, le psaltérion fut appelé "QITHARO", nom dérivant du grec "KITHARA", mais dans le conte CLXIX des "Milles et une nuits" (œuvre du X-ème siècle), on retrouve le Qânûn arabe qui en grec devient le "KANON"(3).

Le manuscrit latin 1118 (XI-ème s.) de la Bibliothèque Nationale de Paris nous présente un personnage couronné qui joue la CHROTTA, vigoureusement avec un archet. Il nous semble qu'on puisse affirmer que l'instrument

---

(3) C. Sachs, History of musical instruments, New York, 1940, pag. 257.

en question, à l'origine, ne se jouait pas avec archet mais que celui-ci a été adopté en un second temps. Notre observation peut être confirmée par le fait que l'instrument du manuscrit parisien a subit une adaptation par rapport à l'instrument anglais. La CHROTTA du British Museum a la partie comprise entre les montants complètement libre; l'instrument de la miniature française insère en cet espace un véritable manche sur lequel passent les cordes et que le joueur empoigne de la même manière que la future viole de gambe. Nous voudrions conclure que la CHROTTA n'a pas influencé le développement de l'archet, (insistant encore sur l'impossibilité d'une origine nordique) mais l'a adopté à posteriori.

D'autre part, l'Abbé Cuthbert, au VIII<sup>e</sup> s. fut plutôt explicite à ce sujet, quand il définit la CITHARA comme un instrument que "nous" appelons ROTTA; et puisque le RUODLIEB, un poème bavarois du XI<sup>e</sup> s. en attribue l'invention rien moins qu'à David (qui l'aurait conçu comme un psalterium triangulum) nous devons être toujours plus certains de son caractère primitif d'instrument à cordes pincées.

Au XIII<sup>e</sup> siècle le Roi David sonne uniquement des cloches, au XIV<sup>e</sup> siècle la harpe et, plus tard, à côté avec un carillon font leur apparition la harpe et le PSALTERION.

Après des siècles de prééminence de la musique vocale, les manuscrits font abondamment état des possibilités expressives infinies offertes par les instruments de musique.

Toutes les étapes concernant le chant et les voix, à partir du chant grégorien jusqu'à JOSQUIN DE PRES (malgré son mépris ou son ignorance vis-à-vis du Grégorien pour les instruments), connaissent à la fois les instruments et la musique instrumentale.

Dans l'art poétique existaient les modèles illustres de l'Antiquité - Horace, Ovide, Virgile - l'art de la musique était encore jeune en Europe. Les premières compositions instrumentales ont fait leur apparition comme de véritables actions révolutionnaires.

Il serait intéressant de savoir avec précision le rôle des instruments dans le DRAME SACRÉ, dans la représentation de "DANIEL" par exemple, interprété par un choeur de joueurs de cythare, de tambour et d'autres instruments qui intervenaient, peut-être, par de brefs interludes entre les scènes.

LE CHANT GREGORIEN devient, huit siècles durant, par l'usage de l'Eglise de Rome, l'unique mode de prière sur un territoire allant de Syrie en Grande-Bretagne, et d'Espagne en Asie Mineure.

Nous ne connaissons pas avec précision quels ont été les premiers chants chrétiens. On suppose seulement qu'ils ressemblaient beaucoup aux chants hébreux de SYNAGOGUES, avec - en même temps - certaines influences grecques et romaines, comme dans la peinture.

A remarquer que, à ses débuts, l'Eglise n'a pas accepté les instruments de musique.

SAINT CLEMENT d'ALEXANDRIE (150-212) écrit:

"Nous utilisons un seul instrument, la PAROLE DE PAIX par laquelle nous adorons DIEU, non pas l'antique PSALTERION, les tymbales, les trompettes ou les flûtes; le chant doit faire partie organique de la prière comme dans les cantiques de la communauté d'Ephése avant leur arrivée à Rome".

(Recueil de Psaumes, Hymnes et chants spirituels recommandés par l'un des premiers pères de l'Eglise chrétienne, TERTULLIEN (150-200).

L'allégorie de la musique, la miniature d'un codex du XIV-ème siècle, oeuvre de Severinus Boetius, parmi laquelle DE MUSICA ex Etymologiis S; ISIDORI (Napoli, Bibliothèque Nationale, MSVA 14, fol. 47 r).

La miniature est attribuée à l'artiste qui a travaillé en d'Anjou ou auprès d'un ami, Matteo Giovanetti d'Avignon.

L'image représente la figure de DAVID, avec un PSALTERION qui remplace la harpe.

Avec la Harpe, le Psaltérion a résisté aux perfectionnements techniques qui ont contribué à l'apparition de l'Epinette, du Clavicorde, du Clavecin et enfin du Piano.

Objet d'une tradition plurimillénaire en Asie et Afrique, le Psaltérion a pénétré en Europe au cours du dernier millénaire en se répandant dans beaucoup de pays, du nord au sud-est européen, jusqu'en occident. La grande famil-

le du PSALTERION est divisée, selon la façon dont sont pincées les cordes, en trois grandes catégories:

1. à cordes pincées
2. à cordes percutées
3. à clavier.

### PAYS NORDIQUES

1. DANEMARK, le "HUMLE": il est trapézoidal, avec pieds et le clavier recouvert en nacre, comme le K'IN chinois.
2. LITUANIE, le "KANKLES", semblable à "KANKULA" de la GIOR-GIA (RUSSIE)(4).
3. LETTONIE, le "TSIMBALE", psaltérion à cordes percutées(5)
4. RUSSIE, "GUSLI", authentique instrument populaire à cinq cordes comme le "CANTALE" FINIQUE, perfectionné à partir du 26-32 cordes(6).

### PAYS OCCIDENTAUX

1. ITALIE. En Italie, PRAETORIUS affirma qu'il existait des noms spécifiques comme:

- a) Istromento da Proco (Lodovico da Vittoria).
- b) Istromento di Laurento (selon Zarlino, Clodiens (Musicum Principi)).
- c) Istromento di Alto-Basso.

Le dessin, reproduit par l'organographie de Praetorius (Tab. XXXVI), représente un instrument à base rectangulaire à côté d'un psaltérion trapézoïdale classique, le plus répandu(7)

---

(4) G. Tintori, vol. II, pag. table CXXXVI.

(5) G. Tintori, vol. II, pag. 984.

(6) Encyclopédie de la Musicque "Garzanti" pag. 506.

(7) G. Tintori, II-ème vol., pag. 604.

Il semble que cette forme trapézoidale fut représentée pour la première fois par le lexicographe syrien BAR-BAJLUL (963 av J.C.) à travers un instrument ayant des cordes.

2. LA FRANCE. le TAMPAON qui nous rappelle le Psaltérion allemand.

3. ESPAGNE.

Les miniatures sont prises des CANCTIGAS DE SANCTA MARIA Madrid Biblio. de l'Escorial Les Instruments reproduits sont des reconstructions inspirées d'originaux médiévaux, aujourd'hui perdus.

TEXTE: Si vous aviez été présents vous auriez entendu une foule d'instruments: vielles, sautereaux, harpes, gigues ?, et psalterions, luths rebecks et chitarres et auriez entendu en mains endroits des castagnettes qui font grand bruit. CLEOMADES v 17270.

4. L'ANGLETERRE. le "DULCIMER", qui jusq'en XVIII-ème siècle était accordé sur trois octaves en succession diatonique.

5. L'IRLANDE. l'existence du psaltérion comme instrument à percusion.

6. L'ECOSSE. On retrouve de l'existence du psaltérion à percussion.

7. GRECE. L'instrument à cordes percutées.

8. L'ALLEMAGNE. Si dans les autres pays le psaltérion à percussion peut être considéré comme le résultat d'un processus de perfectionnement, en Allemagne le "HACKBRETT" est considéré comme l'instrument original. Sa forme trapézoidale de grandeur imposante, minutieusement fini, travaillé avec une armure métallique et son quadruple ordre de cordes, nous rappelle le SANTUR perse qui fut à l'origine du YANG K'IN Chinois. Selon Giampiero Tintori, auteur de deux volume d'instruments musicaux(8), "il est légitime de

---

(8) Giampiero Tintori, "Strumenti musicali", vol. II, pag. 609.

considérer l'instrument allemand (le HACKBRETT) comme un dérivé du psaltérion pincé, mais il ne faut toutefois pas exclure catégoriquement l'hypothèse du processus inverse" ...

"Quand Sach affirme dans le "REALLEXIKON DER MUSIK-INSTRUMENTE - Berlin, 1913, pag. 173 - "que la succession naturelle est la suivante: percussion, pincé, archet", il expose une idée qui est moins générique, vague, de ce qu'elle peut sembler.

"Généralement, on a tendance à considérer le Hackbrett comme un dérivé du psaltérion pincé et cela tout simplement parce que le "cycle" évolutif du psaltérion même conclut avec les instruments à clavier".

Mais le fait qu'on considère exactement la succession:

- Psaltérion pincé
- Psaltérion percuté
- Psaltérion à clavier

pour arriver au "PIANO" en passant par le "PANTALEON", n'exclut pas la possibilité que le "HACKBRETT" soit en fait antécédent du "PSALTERION PINCE" et qu'il ait successivement continué à exister en se développant parallèlement à ce dernier" (fin citation).

Les instruments à clavier ne sont en outre que le résultat de la mécanisation de trois différents instruments:

- le Monocorde pour le Clavicorde
- le Psaltérion pincé pour l'Epinette et le Clavecin
- le Hackbrett pour le Tympanon (Cymbalum) et le Piano.

L'adoption des amortisseurs dans le piano a servi à améliorer la qualité des sons confus, provoqués par la percussion des cordes.

## PAYS SUD EST EUROPÉENS

HONGRIE. Le Cymbalum est un instrument populaire à cordes percutées, semblable au Hackbrett allemand, ayant une forme trapézoidale et une extension de quatre octaves.

Les cordes sont percutées avec deux baguettes couvertes de tissu ou de cuir.

Les tziganes hongrois sont arrivés, techniquement, à un très haut niveau de bravoure (raison pour laquelle cet instrument a été employé par STRAVINSKI dans son oeuvre intitulée "RAGTIME" et par KODALY dans "HARY JANOS" une oeuvre théâtrale-musicale de 1926).

La caisse trapézoidale repose sur quatre pieds, munie de 35 ordres de cordes triples, quadruples et quintuples.

Près des chevalets est située une série d'amortisseurs actionnés par une pédale.

Les cordes sont percutées avec deux baguettes légèrement arquées dont une extrémité est rectangulaire et recouverte de feutre, étoffe ou cuir.

Au XVIII-ème siècle cet instrument est perfectionné et considéré comme l'instrument national.

Vers la moitié du XIX-ème siècle, le constructeur JOSEF SCHUNDA, originaire de Budapest, apporta des modifications en agrandissant la caisse de résonnance et en établissant l'accordage des 35 ordres de cordes dans une série chromatique tempérée avec un extension de quatre octaves et un Ton.

## CYMBALUM = LA ROMANIE (TAMBAL)

La plus ancienne attestation de la présence de cet instrument dans la vie sociale Roumaine apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle. Des documents qui se réfèrent à l'étude des instruments de musique de ce pays, évoquent, en même temps que beaucoup d'autres mémoires de l'époque, les rapports qui existaient sur le plan économique et culturel entre les trois Provinces historiques de la Roumanie: Munténie, Moldavie et Transylvanie.

Certains documents rapportent l'hospitalité que la ville de Brasov offrit, le 8 décembre 1546, au sieur Nicola Dikul, intendant de la Maison de la jeune épouse du Prince Mircea Ciobanu (1545-1554, 1558-1559), lequel régnait depuis peu an MUNTENIE (Tara Româneasca). Cette princesse était la fille de Petru Rares, Prince de Moldavie, et la nièce d'Etienne le Grand, que l'Europe de son temps appelait le "bouclier de la Chrétienté". La personnalité de la Princesse est connue dans l'histoire de la Roumanie sous le nom de "Doamna Chiajna", dont la vie dramatique a inspiré, au siècle dernier, de grands poètes comme Mihai Eminescu, et des écrivains comme Alexandru Odobescu. Au XX<sup>e</sup> siècle, est évoquée encore dans un mélodrame la jeune Princesse roumaine qui avait envoyé Nicola Dikul à Brasov (alors centre culturel important) pour jacheter un TAMBAL ("... instrumenti musici vulgo Hack Bret teneri waywodisse...") (9).

Dans la langue roumaine, cet instrument est désigné par un terme qui dérive du grec Κύμβαλον et du latin CYMBALUM, l'un et l'autre signifiant deux disques de métal que l'on frappe l'un contre l'autre. Le terme roumain se retrouve en diverses variantes comme: TAMBAL, variante moderne largement diffusée; TÎMBOL ou TIMBOL ou encore TÎMBALĂ ... appellations très répandues dans la région de Banat; TIMBOL ou TINBULA ou TÎMBOLĂ plus répandues en Transylvanie. Timbal et timbal sont plutôt des termes archaïques, que l'on trouve dans des textes d'une importance

---

(9) Cf. QUELLEN ZUR Geschichte der Stadt Kronstadt IN SIEBENBURGEN DRITTER BAND Kronstadt Brasov, Druck von Theodor Alexi, 1896; RECHNUNGEN aus dem ARCHIV DER STADT KRONSTADT, 32 Stadtthanrechnung 1546, p. 360: "Le 8 déc. vint ici Nicolai Dycul.

capitale pour la formation de la langue roumaine littéraire et qui offrent la possibilité de montrer ses rapports avec la langue latine, dont dérive la langue roumaine. Ces rapports sont évidents dans le Psaume 150 (Cf. la Bible Vulgate, qui est la traduction de Saint Jérôme sur le grec, vers 347-420) verset 5:

"LAUDATE EUM IN CYMBALIS BENESONANTIBUS, LAUDATE EUM IN CYMBALIS IUBILATIONIS" (voir Traduction roumaine en PSAL-TIREA IN VERSURI, 1673, de DOSOFTEI. Ed. METROPOLIA MOLDO-VEI SI SUCEVEI, 1974, IASI, p. 1055).

Traduction française de la Bible de Jérusalem:

Louez-le par des cymbales sonores,  
Louez-le par des cymbales triomphantes.

LAUDATI-L SĂ RĂSUNE In organe tinse-n strune.

Laudați cu bene viersuri De chimvale într-alesuri, Lăudăți și strigăți tare  
In timbale de cîntare.

Ou encore dans la Bible de Bucarest voir traduction en diverse variante, 1688, qui est la traduction des frères SERBAN et RADU GRECEANU "CU TIMBALE BINE RĂSUNATOARE CU TÎMBALE DE CLIC".

Le terme TIMBAL signifiant indiscutablement le CYMBALUM est confirmé également dans la réponse au Questionnaire linguistique de Bogdan Petriceicu Hasdeu, envoyée par G. Radulescu, prêtre et maître d'école dans le hameau de Cobia, dans la région de Dambovita, le 4 juin 1885. Est attestée aussi avec certitude l'existence du terme TAMBAL, très voisin du terme original latin CYMBALUM, comme étant en usage dans le pays du maître d'école T. Mîrza, selon la réponse que celui-ci a envoyée au Questionnaire, le 16 juillet 1885. Un terme roumain moins répandu pour désigner le tambalul est VER-GHINA.

L'emploi du Tambalul dans les coûumes de la vie Roumaine est attesté par nombre d'observateurs de cette société. La première relation de cet usage se trouve dans un livre publié à Rouen, en 1650, par le Chavalier de Beauplan, ingénieur et géographe, appelé au service du Roi de Pologne. Le texte se réfère aux coûumes roumaines de la cérémonie nuptiale. (Cf. Description de l'Ukraine, qui sont plusieurs provinces du royaume de Pologne, contenues depuis les confins de la Moscovie jusqu'aux limites de la Transylvanie, ensemble des

moeurs et façons de vivre et de faire la guerre(10). "... La nouvelle mariée étant bien parée à leur mode ... son père ou son frère ou un proche parent la mène ainsi à l'église, un violon, cornemuse ou CIMBALE marchant devant; après estre mariée, l'un de ses proches parents la prend par la main et la ramène à la maison avec la même musique ..."

E.H. WEISMANTEL, qui avait été engagé dans l'armée royale suédoise par le Roi Carol XIII, après la campagne d'Ukraine, se réfugia en Moldavie où il s'établit dans la période 1710-1714; élaborant une description des traditions roumaines, il relève particulièrement la formation instrumentale du "taraful" usité dans les festivités nuptiales. Les membres de ce petit orchestre populaire jouent du violon, écrit-il, "mit einer Stock von drei Seiten und einem schlet- chten Hackerbreh besteth"(11):

Franz Joseph Sulzer, excellent connaisseur des moeurs roumaines, instruit dans le domaine théorique et historique de la musique, militaire autrichien établi en Valachie (Tariile Române), auteur bien connu de dix mélodies fokloriques roumaines publiées à Vienne en 1781(12), observa parmi les instruments qui se réfèrent à la composition du petit orchestre populaire appelé "TARAFUL" qui accompagnait les réjouissances des paysans roumains, formé de deux violons, un NAI (flûte de Pan)(13) et un TAMBAL (cymbalum).

Cet instrument, le cymbalum, est employé fréquemment en Transylvanie dans le taraf; dans les deux autres Provinces, Moldavie et Valachie, l'instrument qui remplace dans le taraf, et correspond au cymbalum, est la COBZA (Luth). Ce groupe musical avec sa composition est caractéristique, entre autre, du taraful dirigé par le célèbre virtuose populaire SAVA PADUREANU, apprécié dans divers centres culturels d'Europe dans le dernier quart du XIXme siècle.

---

- (10) Rééditée par le Prince Augustin Galizin, Paris, J. Techener, 1861 pp. 123-124.
- (11) Cf. Samuel E. Bring E.H. WEISMANTELS DAGBOK 1709-1714, Stockholm, 1928, pp. 239-242.
- (12) Geschichte des transalpinischen Daciens ... Zweiter oder historischer Teil, p. 417.
- (13) Voir IOANA UNGUREANU, The Pan Flute "SYRINX" in Romanian Folklore, CIMCIM in JAPAN, mai 1991.

Cette affirmation du taraf roumain, nous la retrouvons aussi auprès de la Cour Impériale russe de Saint-Petersbourg. A l'occasion de la cérémonie où Sava Padureanu fut décoré par le Tsar Alexandre III, le quotidien HOBOE BPEMR (Temps Nouveaux) du 15 juillet 1894, remarquait: "L'orchestre roumain obtient aussi des effets extrêmement originaux par la virtuosité avec laquelle ils emploient le cymbalum (tambalul); et à côté du cymbalum existe aussi dans le groupe un instrument à vent composé de plusieurs tubes attachés les uns aux autres, comme ce que, dans l'antiquité, on appelait "flûte de Pan". Particulièrement remarquable aussi, la présence dans l'iconographie de l'époque des aquarelles réalisées par le peintre PETRACHE de noble naissance, en 1787, pour illustrer le texte roumain de la traduction d'un livre écrit en dialecte crétois, attribué à Vincentius Cornaros (Ο Κορναρός) publié à Venise en 1713, sous le titre Ερωδίου Κριτής de quel tire son origine de "L'histoire de très vaillant chevalier Paris et de la belle Vienne, fille du daulphin ..." Empreinte en ANVER moy Ghérard Keeu en l'an MCCCC-LXXXVII (1487) le XV-e jour du mois de may, 39 ff. présentant la traduction du provençal en français dû à Pierre de la Sippade, ou encore dans "La historia de li nobilissimi amanti Paris et Vienne", Tarviso, par Maestro Michiel Manzolo de Parma, 1482, a dì XXVII de marzo, 6 ff.

Dans les scènes peintes par l'illustre Petrache, réalisées en aquarelles contenues dans le Ms 3514 qui se trouve dans la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (fol. 12r), est représenté le banquet offert par l'Empereur, à l'occasion duquel Erotocrit et Polidor se trouvent déguisés parmi les joueurs d'instruments (livre IIme). On peut y remarquer la rencontre de costumes orientaux et de la pratique musicale liée à la tradition populaire - cymbalum, tambour, flûte - dans la mode musicale des salons de la société occidentale.

. - Le prestigieux ethnomusicologue TIBERIU ALEXANDRU nous offre, dans son traité institué "INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÂN" (Instruments musicaux des peuples roumains) les caractéristiques techniques et d'expression propres au cymbalum (tambal), en commençant par le type d'accordage appelé par les interprètes et constructeurs "Accordage à la roumaine" (ROMANESTE) sous l'extension de trois octaves approximativement.

Cette façon d'accorder le cymbalum est semblable à celle des grandes cymbales, dans l'extention chromatique de trois octaves, ou bien "à la Roumaine) dans l'extension approximative de trois octaves.

## PETIT TAMBAL accordé à la Romaine

Les cordes 1 et 3 sont divisées en trois parties à l'aide de deux petits chevalets et donnent chacune trois sons. Les cordes 5, 7, 9, 11, 15, et 17 sont divisées en deux parties à l'aide d'un seul chevalet et donnent chacune deux sons; les autres cordes 2, 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 20, 21 et 22 vibrent sur toute la longueur et donnent chacune un seul son.

## ACCORDAGE D'UN GRAND CYMBALUM (perfectionné).

Les cordes 1, 3 et 5 sont divisées en trois parties à l'aide de deux chevalets et produisent chacune trois sons. Les cordes 2, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17 et 19 sont divisées en deux parties par un seul chevalet et produisent chacune deux sons. Les autres cordes (6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20-35) vibrent dans toute leur longueur et ne donnent chacune qu'un seul son.

Somme toute, ces différences entre l'accordage "hongrois" et celui "à la Roumaine" ne sont pas essentielles et au fond se résument dans la disposition diverse des cordes. Il se peut que les exécutants habitués à jouer sur un des deux systèmes hongrois ou roumain ne soient capables de jouer sur l'autre système qu'avec grande difficulté.

Les cordes du cymbalum sont percutées avec deux baguettes de bois dont une extrémité est revêtue d'un manchon de coton ou d'étoffe destiné à adoucir les sons. Les ménétriers les appellent "maillets" ou "marteaux" ou "petits marteaux" ou encore "baguettes".

Sur les cordes du cymbalum, on ne peut produire que deux sons. En frappant alternativement les deux petits marteaux, on peut exécuter aisément divers passages diatoniques ou chromatiques et particulièrement les arpèges. Les formes d'accompagnement (en roumain "tiiturile") s'exécutent en frappant les temps accentués avec la main droite et les contretemps (batâia en roumain) avec la main gauche.

Pour la notation du cymbalum on emploie deux portées, l'une avec la clef de FA, l'autre avec la clef de SOL, comme pour le piano. Dans la méthode d'étude hongroise destinée aux commençants la main gauche est marquée par un I et la main droite avec II. Dans les transcriptions de "tiituri", (formes d'accompagnement), qui se trouvent dans les Archives de l'Institut de Folklore, on préconise dans la notation des temps que ceux-ci ("basului") soient exécutés avec la main droite, les cordes vers le bas, et les contretemps ("bâtaia") exécutés

avec la main gauche, les cordes disposées vers le haut, sans tenir compte de la hauteur des sons sur les portées respectives. De cette manière, les formes d'accompagnement paraissent plus suggestives.

Les exécutants de LUTH (cobza) appelés cobzarii et ceux de cymbalum appelés tambalagii emploient, selon les cas (tiituri), soit la méthode roumaine, soit la méthode allemande. Les plus employées sont ceux du hora et du sirba, deux danses populaires roumaines.

Parmi les danses qui comportent un temps allongé la tiitura de la Geampara" est la plus répandue.

Les sonneurs de cymbalum (TAMBALAGII) qui ont du talent enrichissent habituellement leur accompagnement (tiiturile) de formules rythmique nouvelles, à la fois apparentées à celles qui ont été citées plus haut et mêlées de fragments variés de la mélodie qu'ils accompagnent.

La technique des cymbaliers (tambalagiilor) de Munténie et de Moldavie ne connaît pas cet accompagnement particulier pour les mélodies lentes. En raison de l'accompagnement "toccato" de la danse sîrba ou de la hora, le "doinele" (formes vocales) et les chants exécutés par ces joueurs du cymbalum reçoivent un faux caractère de jeu. D'autre part, les joueurs du cymbalum de l'Ardeal (Transylvanie) et de Banat accompagnent les chants par un mouvement lent et l'accompagnement est basé sur des arpèges et des sons tenus avec trémolo, semblable à ceux des Hongrois.

Les petite cymbalums n'ont pas de dispositifs de sourdine, aussi leurs sons se mélangent et donnent à l'accompagnement un caractère trouble. Pour éviter ce manque de clarté dans les sons, qui dérange quand on joue dans un milieu restreint, les joueurs du cymbalum ont l'habitude de mettre sous les cordes un mouchoir, qui aide "à couvrir" les sons et raccourcissent la durée des vibrations.

La hauteur absolue des accordages varient d'un cymbalum à l'autre. Ceux-ci sont accordés selon les autres instruments qui forment l'orchestre (TARAFUL). Quand celui-ci est formé d'instruments à sons déterminés, (comme par exemple l'accordéon) le cymbalum s'accorde au diapason.

Comme nous avons vu plus haut, le cymbalum est un instrument populaire d'accompagnement. On peut toutefois rencontrer des cymbaliers capables

de jouer avec beaucoup d'habileté un répertoire populaire constitué de "doine", "cintece" accompagnés ou non avec d'autres instruments. Cet instrument, qu'est le cymbalum, a provoqué par sa propagation l'émargination du "cobza". Mais à son tour, le cymbalum commence à être remplacé par l'accordéon, qui pénètre de plus en plus dans les orchestres roumains, dans les hameaux comme dans les villes.

Un modeste mais très habile constructeur et réparateur d'instruments musicaux, Gheorghe Tataru, (qui avait son atelier donnant sur une rue voisine des "Cismigiu"), (Jardins PUBLICS), a construit, vers 1920-1922, un modèle original de cymbalum. Ses innovations ont modifié la caisse de résonnance en appliquant un fond par-dessous et en le montant sur trois pieds comme un piano, ce qui a facilité particulièrement l'accordage. Dans ce but, le chevalet était pourvu de deux petites têtes métalliques perforées, sur lesquelles étaient fixées les cordes, en sorte qu'un groupe de cordes pouvait être accordé séparément. (On sait que sur le cymbalum ordinaire les groupes de cordes sont raccourcies par un seul groupe de clous, la position du chevalet étant calculée de manière que la partie restante se trouve de l'autre côté, ou bien entre les chevalets quand le groupe est divisé en trois parties, il est accordé par la tension donnée aux cordes par un seul groupe de clous qui se trouve dans la partie droite de la crosse où sont effectivement fixés tous les clous). A cause de tous ces perfectionnements (Avec toutes ces qualités), le cymbalum perfectionné par TĂTARU n'a pas pu être fabriqué en série, en raison du manque d'intérêt pour l'industrie spécialisée. Pendant un temps, l'instrument perfectionné par TĂTARU a été exposé au "Caruso", un vieux magasin de musique de Bucarest. On ne sait quelle fin a fait cet instrument.

Un exemple caractéristique de danse populaire destiné à être interprété par un soliste de tambalul(14).

### 1) GEAMPARALELE

L'exemple suivant représente des aspects spécifiques de l'accompagnement par le tambal et la contrebasse, pour l'unisson rythmique et harmonique d'une mélodie interprétée en soliste par un violon(15).

---

(14) Bucuresti, Editura de Stat pentru Literatura si Arta, pp. 100-104 sq.

(15) T. ALEXANDRU, op. cit., p. 235, ex 49.

## 2) TURCEASCA

Au XXme siècle se sont affirmé GHEORGHE Zamfir avec le Nay, Dumitru Fărcăs avec le "Taragot", Toni Iordache "Tympanon"), parmi lesquels Toni Iordache occupe à juste titre une place d'honneur.

Il est né le 17 décembre 1942 dans une famille de ménétriers, au seuil de l'adolescence, il est engagé par concours dans l'orchestre de musique populaire de la Radio-diffusion roumaine.

Il passe un peu plus tard à "CIOCIRLIA" le plus grand ensemble folklorique roumain.

Il joue ensuite en tant que soliste dans des formations concertantes, dont notamment celle de Gheorghe Zamfir, qu'il a accompagnées dans de nombreuses tournées et à des festivals et concours en Europe, en Asie, aux Etat-Unis et au Japon.

Sa maîtrise exceptionnelle lui a permis de conquérir des médailles d'or aux concours de Vienne (1959) et à Sofia (1968).

Il a été invité en 1973 à interpréter la suite "Hary Janos" de Zoltan Kodály avec l'orchestre symphonique de la Radiotélévision de Tokio (N.H.K.).

La technique d'interprétation de Toni Iordache est caractérisée par une extraordinaire désinvolture dans l'emploi de tous les registres de l'instrument, par la magistrale utilisation des pédales, qui lui permet d'obtenir des résonances d'un remarquable raffinement timbral et par l'alternance égale et rapide des coups par seconde qui atteignent de vite incroyablement grandes.

Un chronométrage effectué à Paris a établi qu'il frappait 25 coups par seconde, des déferlements de sons argentins dans le genre de la polyphonie cachée, précédant, complétant ou accompagnant la trame mélodique principale, dont les sons plus importants sont mis en évidence par des appogiatures, mordents, groupettes d'une parfaite limpideur (fin citation, Iosif Hertea, présentation de disque intitulé "Un virtueux du Cymbalum").

Nous notons que l'illustration musicale par le disque "Le Petit Prince" de SAINT EXUPERY avec MOULOUDJI et ERIC REMY, EST ASSUMÉE PAR GHEORGHE ZAMFIR (FLUTE DE PAN) ET TONI IORDACHE

## (CYMBALUM) DES REMARQUABLES SUCCES.

Dans l'évolution du PSALTERION - le long des siècles - jusqu'au perfectionnement du HACKBRETT, du CYMBALUM hongrois à pédales "SCHUNDA", l'apogé qui a donné vie à tout ces transformations bénéfiques pour la sonorité, le représente la figure unique de celui qui fut le virtuose TONI IORDACHE.

Par son interprétation magistral, il a fait élevé le talent roumain sur des cimes universelles, de la même manière que GHEORGHE ZAMFIR à la flûte DE PAN et DUMITRU FĂRCĂS, au Taragot.

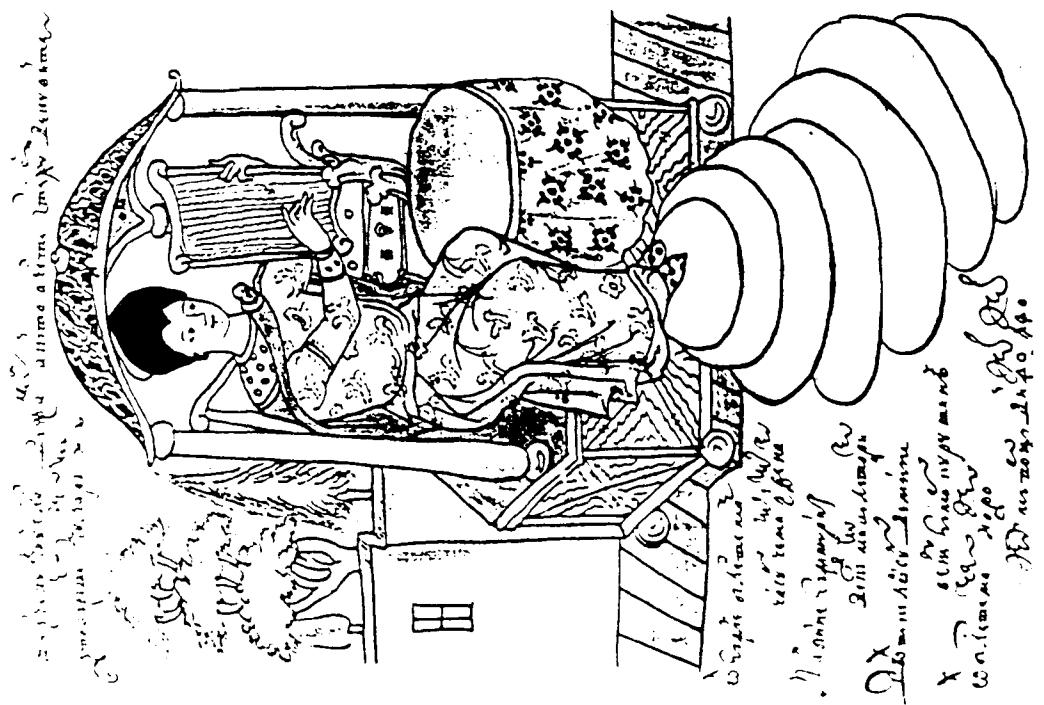
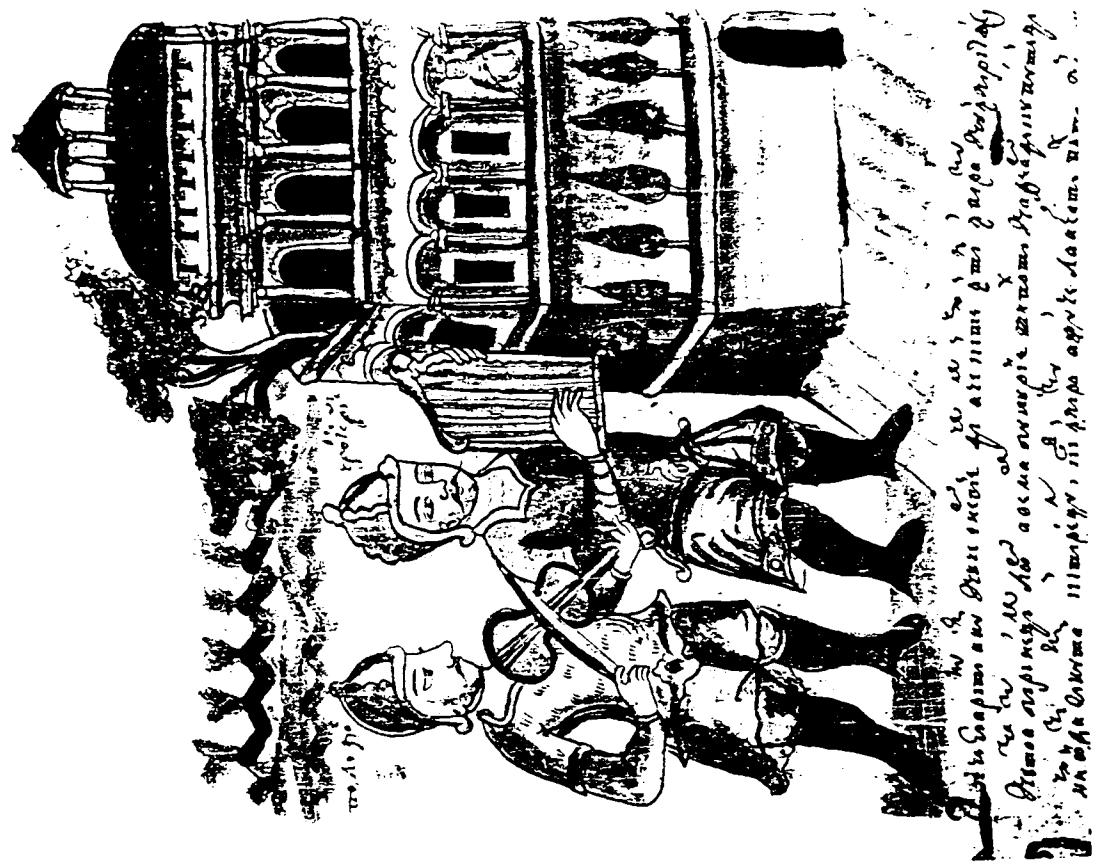
zentind traducerea din provençală în franceză datorită lui Pierre de la Sippade, precum și în La histori<sup>s</sup> de li nobilissimi amanti Paris et Vienna. Tarviso per Maistro Michiel Manzolo de Parma 1482 adi XXVII de Marzo, 6 ff. În scenele imaginate de Petrache logofătul, concretizate în acuarele cuprinse în Ms. 3514, aflat la Biblioteca Academiei Române, fol. 12 r, este redat banchetul dat de împărat, în cadrul căruia Eroto-crit și Polidor se află, deghizați, printre instrumentișzi (Cartea a II<sup>a</sup>ea) <sup>S</sup> Își dău aici întîlnire coștumul oriental și practica muzicală legată de tradițiile populare – cymbalum, tambura, fluierul – cu moda muzicală a safoanelor caracteristice societății occidentale.

12



sym pluri  
avec deux  
fagbette.  
fmacteaux

doc. p. 152 le fruguet / Biblioteca Națională  
din București



PETIT TAMBAL ACCORDE A LA ROMAINE



1	---re <sup>#</sup> <sup>2</sup> -mi <sup>b</sup> <sup>2</sup> -----	fa <sup>2</sup> -----	do <sup>3</sup> ---	22
2	-----	si <sup>2</sup> -----	si <sup>2</sup> ---	21
3	re <sup>2</sup> -----	mi <sup>2</sup> -----	si <sup>2</sup> ---	20
4	-----	la <sup>#</sup> si <sup>b</sup> -----	1-----	19
5	do <sup>#</sup> <sup>2</sup> -re <sup>b</sup> <sup>2</sup> -----	fa <sup>#</sup> <sup>1</sup> -sol <sup>b</sup> <sup>1</sup> -----	18	
6	-----	la-----	1-----	17
7	do <sup>2</sup> -----	fa <sup>1</sup> -----	1-----	16
8	-----	sol <sup>#</sup> -la <sup>b</sup> -----	1-----	15
9	si <sup>1</sup> -----	mi-----	1-----	14
10	-----	sol-----	1-----	13
11	la <sup>#</sup> <sup>1</sup> -si <sup>b</sup> <sup>1</sup> -----	re <sup>#</sup> <sup>1</sup> -mi <sup>b</sup> <sup>1</sup> -----	12	
12	-----	fa <sup>#</sup> -sol <sup>b</sup> -----	1-----	11
13	la <sup>1</sup> -----	re <sup>1</sup> -----	1-----	10
14	-----	fa-----	1-----	9
15	sol <sup>1</sup> -----	do <sup>1</sup> -----	1-----	8
16	-----	mi-----	1-----	7
17	sol <sup>#</sup> <sup>1</sup> -la <sup>b</sup> <sup>1</sup> -----	do <sup>#</sup> <sup>1</sup> re <sup>b</sup> <sup>1</sup> -----	1-----	6
18	-----	re-----	1-----	5
19	-----	la-----	1-----	4
20	-----	do-----	1-----	3
21	-----	sol-----	1-----	2
22	-----	re <sup>#</sup> -mi <sup>b</sup> -----	1-----	1

Les cordes 1 et 3 sont divisées en trois parties à l'aide de deux petits chevalets et donnent chacune trois sons.

Les cordes 5,7,9,11,15,et 17 sont divisées en deux parties à l'aide d'un seul chevalrt et donnent chacune deux sons;les autres cordes 2,4,6,8,10,12,14,16,18,20,21 et 22 vibrent sur toute la longueur et donnent chacune un seul son.

ACORDUL UNUI TAMPAL MARE (PERFECTIONAT)

1	sol $\sharp^2$ - la $\flat^2$	si <sup>2</sup>	mi <sup>2</sup>	35
2	do <sup>3</sup>	do $\sharp^3$ - re $\flat^3$		34
3	fa $\sharp^2$ - sol $\flat^2$	la <sup>2</sup>	do $\sharp^2$ - re $\flat^3$	33
4	la $\sharp^2$ - si $\flat^2$	re $\sharp^2$ - mi $\flat^2$		32
5	fa <sup>2</sup>	sol <sup>2</sup>	re <sup>3</sup>	31
6		re $\sharp^1$ - mi $\flat^1$		30
7	mi <sup>2</sup>	la $\sharp^1$ - si $\flat^1$		29
8		do $\sharp^1$ - re $\flat^1$		28
9	re <sup>2</sup>	sol $\sharp^1$ - la $\flat^1$		27
10		si		26
11	do $\sharp^2$ - re $\flat^3$	fa $\sharp^1$ - sol $\flat^1$		25
12		la $\sharp$ - si $\flat$		24
13	do <sup>2</sup>		fa <sup>1</sup>	23
14		la		22
15	si <sup>1</sup>		mi <sup>1</sup>	21
16		sol $\sharp$ - la $\flat$		20
17		la <sup>1</sup>	re <sup>1</sup>	19
18		sol		18
19	so <sup>24</sup>		do <sup>1</sup>	17
20		fa $\sharp$ - sol $\flat$		16
21		fa		15
22		mi		14
23		re $\sharp$ - mi $\flat$		13
24		re		12
25		do $\sharp$ - re $\flat$		11
26		do		10
27		Si		9
28		La $\sharp$ - Si $\flat$		8
29		La		7
30		Sol $\sharp$ - La $\flat$		6
31		Sol		5
32		Fa $\sharp$ - Sol $\flat$		4
33		Fa		3
34		Mi		2
35		Re		1

Coardele 1, 3 și 5 sunt împărțite în trei părți cu ajutorul a două călușe și dau fiecare cîte trei sunete; coardele 2, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17 și 19 sunt împărțite în două părți de un căluș și dau fiecare cîte două sunete; celelalte coarde (6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20-35) vibrează pe întărea lor și dau fiecare cîte un singur sunet.

Cu toate că deosebirile dintre acordajul «unguresc» și cel «romînesc» nu sunt esențiale, rezumîndu-se în fond la urmări

diferite ale coardelor, totuși execuția obișnuită să cînte pe unul din sisteme nu să intre în stare să cînte pe celălalt decât cu greutate.

Coardele tambalului sunt lovite cu două baghete de lemn, cu capetele învălite cu un manșon de bumbac sau de postav, destinat să inducă sunetele. Lăutarii le numesc « ciocane », « ciocânașe », « ciocânele » sau « bețe ».

La tambal nu se pot cînta deodată decât două sunete. Prin folosirea alternativă a ciocanelor se pot executa cu ușurință diferite pasaje diatonice ori cromatice și cu deosebire arpegii. Formulele de accompagnament — « țiiturile » cum li se spune — se fac bătîndu-se cu mîna dreaptă (impăii accentuați și cu stînga contralimpăi, sau « bătaia »).

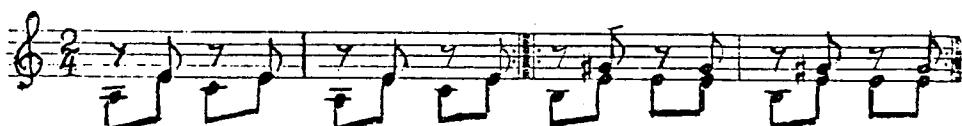
Pentru notarea tambalului se folosesc două portative, unul în *cheia fa* și altul în *cheia sol*, înlocuindu-se pentru pian. În metodele ungurești destinate cîrcopătorilor, mîna stîngă este însemnată cu I și dreapta cu II. În transcrierile de filii din arhiva Institutului de Folclor s-a preconizat notarea timpilor sau *țiiturilor*, executat cu mîna dreaptă, ca cozile în jos, iar contralimpă sau « bătaia » — executată cu mîna stîngă, ca cozile în sus, fără să se țină seama de înălțimea și peretei a stînelor respective. În acest chip, *țiiturile* își par mai sugestiv.

Ca și *cobzarii*, *tambalagii* întrebuintează, după caz, altă « țiituri » — *românești* și și « țiituri nemîștești ». Cele mai des folosite sunt cele de *horă* și cele de *sîrbă*:

*Horă românească* —



*Horă nemîșască* —



*Sîrbă românească* —



### Sîrbă nemăscă



Dintre jocurile cu unul din timpi alungit, țiitura de *Geamparu* este cea mai des întâlnită:



Tambalagii talentați își îmbogățesc adesea țiurile cu formule ritmice noi, înrudite foarte cu cele arătate mai sus, împletindu-le uneori cu fragmente variate ale melodiei pe care o acompaniază.

Tehnica tambalagilor din Muntenia și Moldova, nu cunoaște țiurile deosebite pentru melodiile lente. Din pricina acompanierămentului tocăt de „sîrbă sau de horă, doinele” și cîntecile executate de lăutari primesc un fals caracter de joc. În schimb, timbaliștii din Ardeal și Banat își acompaniază cîntecile cu mișcare domoală cu țiuri bazate pe arpegii și sunete ținute prin tremolo, întocmai ca lăutarii unguri.

Timbalele mici nu au un dispozitiv de surdină. De aceea sunetele lor se amestecă și dau acompanierămentului un caracter tulbură. Pentru a preîntîmpina acest neajuns, supărător îndeosebi cînd se cîntă într-o încăpere mică, lăutarii obișnuiesc să pună sub strune o batistă, menită « să astupe » sunetele, scurtindu-le durata vibrațiilor.

Înălțimea absolută a acordajului la tambale variază. Ele sunt potrivite după celelalte instrumente din taraf. Cînd formația cuprinde instrumente cu sunete fixe, ca acordeonul de pildă, acestea hotărăsc diapazonul.

Cum s-a văzut mai sus, tambalul este un instrument lăutăresc de acompanierăment. Se pot însă întîlni tambalagii, care cîntă adesea cu multă îscusință și îndemînare și doine, cîntecile său jocuri, acompaniați sau nu de alte instrumente.

Timbalele s-au răspîndit înălțurind cobzile. La rîndul lor, astăzi, ele sunt înlocuite de acordeoane, care pătrund din ce în ce mai mult în tarafurile noastre de la oraș și de la sate.

Un om deosebit, dar hărnic și priecință constructor și reparator de instrumente muzicale, Gheorghe Tătaru, al cărui atelier se găsea pe o străduță din apropierea Grădinișului, a construit prin 1920-1922 un tip original de tambal, învenindu-său astfel o formă cutiei de rezonanță, lipsită de fund și montată pe trupul pieiencelor la plan, și în special ușurarea acordajului. În acest scop, el și-a proiectat cu capete metalice perforate, de care se fixau coardele, și în același loc se puteau acorda separat. (Se știe că la tambalul obișnuit coarile sunt acordate în calige și se acordă de un singur grup de cuie, poziția călușului fiind atât de ridicată încât fragmentul aflat de la calătă parte a să - ori între călușe, ori înălțat - să fie divizat în trei parti - și își primește acordajul prin tensiunea dălă. Coardele de un singur grup de cuie, aflate pe latera dreaptă a « butucului », sunt atât de lății împărtășite între cuilele.) Ca toate calitățile lui, tambalul perfecționat de Tătaru nu a putut fi fabricat în serie, din cauza lipselii de interes a industriei de reproducere. Un timp, instrumentul a putut să fie văzut la „Caruso”, pe strada Magheru, din București. Ce a întâmpinat mai pe urmă era totuști căci și el altă.

Iată un exemplu caracteristic de joc popular destinat să fie interpretat de țambalul solist:  
6)

### GEAMPARALELE

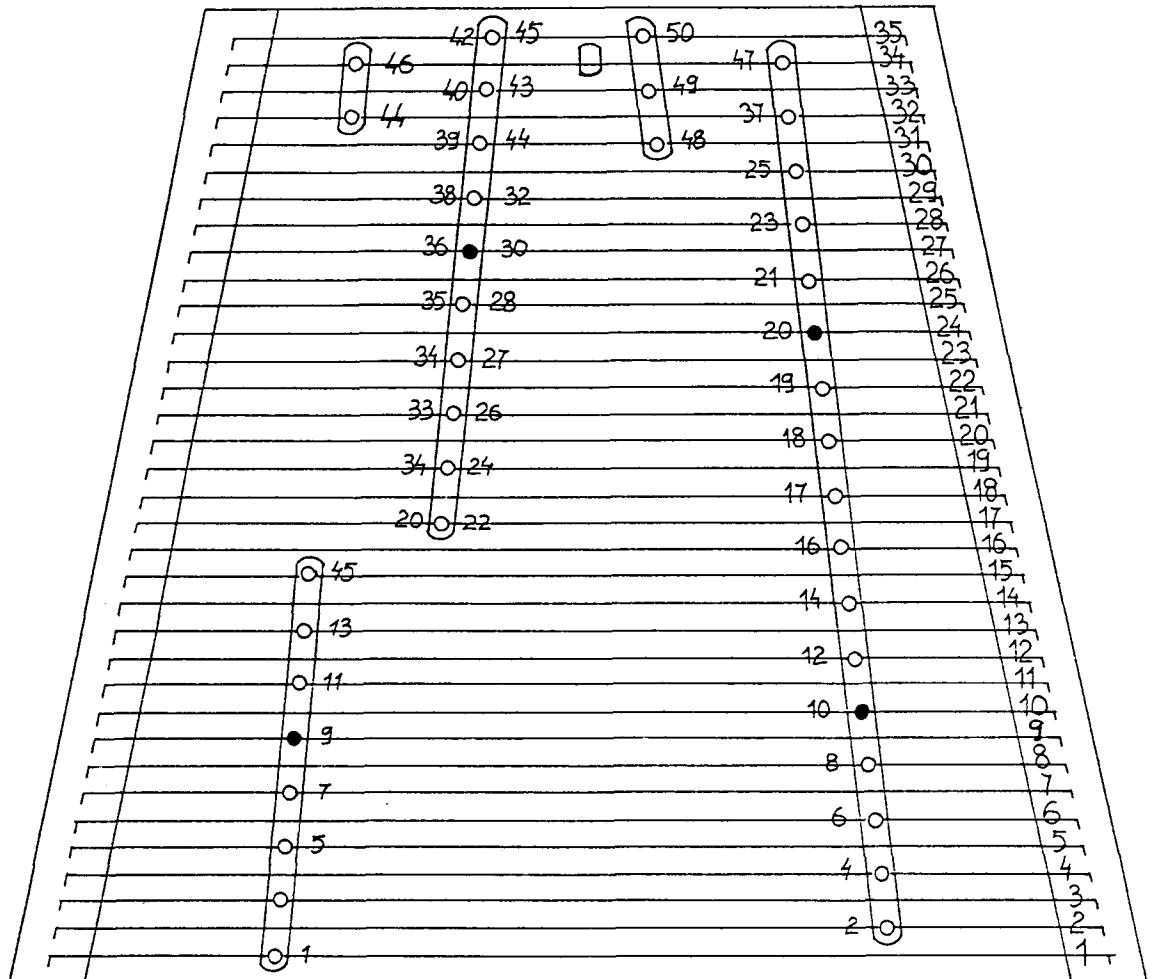
Joc

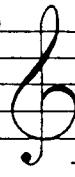
Disc 829 a  
Transcr.: B. Marcu

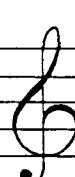
Dăeni (Măcin-Galați)  
Inf.: Tudor Vlădilă-Taligă, 50 ani  
Culeg.: T. Alexandru, I. Cocisiu  
9. 7. 1938

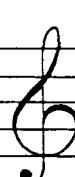
Presto  $J=86$  (♩=602)

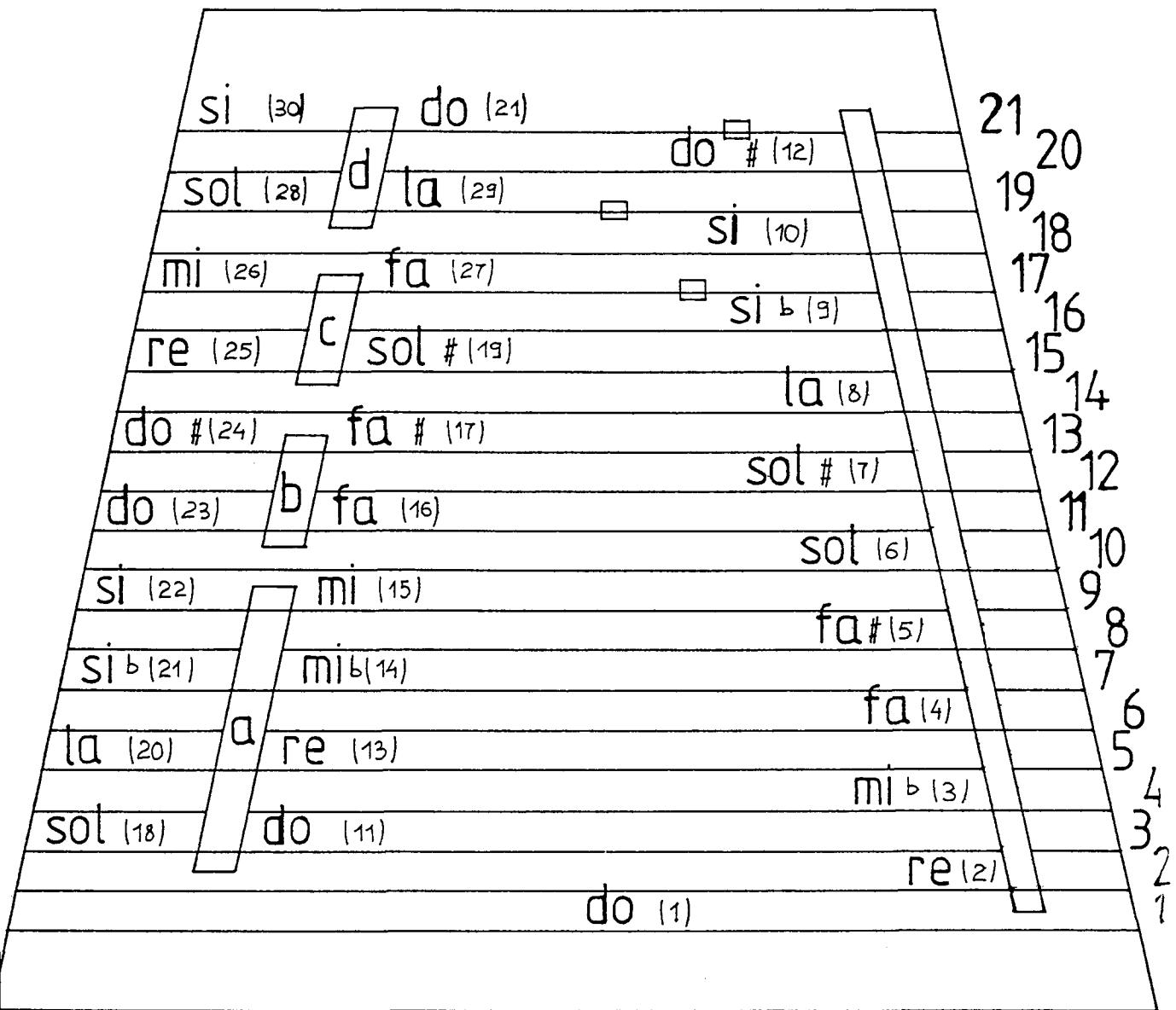
TAMBAL



  
  
 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9° 10° 11° 12° 13° 14° 15° 16° 17° 18° 19°

  
  
 20° 21° 22° 23° 24° 25° 26° 27° 28° 29° 30° 31° 32° 33° 34° 35° 36° 37°


  
 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50



(1) CH. MAHILLON, Catalogue, ecc, vol III  
p. 181.

TURCEASCA

Joc «din Căluș»

Disc 1405 I a  
Transcr.: P. Bențoiu

Merenii de Sus (Videlicet București)  
Inf.: Mitică Burcea, 55 ani (vioară),  
Florea M. Burcea, 30 ani (tambal) și  
Ion M. Bûrcea, 23 ani (contrabas)  
Culeg.: T. Alexandru, C. Brăiloiu, 12.4.1911

Presto  $\text{♩} = 72$  ( $\text{♩} = 504$ )

The musical score is divided into four systems, each containing three staves: Vioară, Tambal, and Contrabas. The Vioară staff uses sixteenth-note patterns. The Tambal staff uses eighth-note patterns. The Contrabas staff uses eighth-note patterns. The music is in common time with a key signature of one sharp. The tempo is Presto, indicated by  $\text{♩} = 72$  and  $\text{♩} = 504$ .

## QUELQUES IDIOPHONES EN METAL (grelots et clochettes) DU HAUT MOYEN AGE POLONAIS

Tadeusz MALINOWSKI

Le présent travail s'inspire de l'exposé intitulé "Metal rattles of Western Slavs" élaboré par Mme Danica Stassíková-Štukovská de la Slovaquie et présenté en automne 1990 au 4<sup>e</sup> Colloque international d'archéologie musicale à Saint-Germain-en-Laye. Prenant la parole pendant la discussion qui l'a suivi, j'ai constaté que les grelots dont il était question, n'avaient pas été largement connus par tous les peuples slaves occidentaux du haut Moyen-Age, ce qui - je l'avoue à présent - n'est que partiellement vrai. Partiellement, car en territoire polonais apparaissent, tout à fait exceptionnellement, des exemplaires plus anciens dont la chronologie est proche de celle des documents de la Slovaquie ou de la Moravie. Il manque aussi en Pologne des grelots aux traits anthropomorphiques qui illustrent en grand nombre l'exposé cité ci-dessus. Partiellement, car sont pourtant connus en Pologne de nombreux grelots, datés des dernières phases de la période du haut Moyen-Age et, selon toute probabilité, n'ayant aucun rapport direct avec les documents antérieurs, présents dans la partie sud du territoire des Slaves occidentaux.

Aux cours de mes recherches dans la littérature, assez superficielles d'ailleurs, j'ai rencontré 34 stations archéologiques (fig. 1) où l'on avait découvert l'existence de grelots sphériques ou bien de forme similaire (quant aux données bibliographiques comp. T. Malinowski 1993). En effet, il est à supposer qu'il y en a un peu plus encore. Mais, prenant en considération celles que j'ai examinées, uniquement deux (Lubomia et Wojciechów) contenaient des exemplaires qui peuvent être datés de la seconde moitié ou de la fin du VIII<sup>e</sup> et du IX<sup>e</sup> siècle. Les exemplaires de deux autres stations (Gostyń et Kruszwica) - datent du X<sup>e</sup> siècle. Sans compter les 6 stations de longue existence où des grelots découverts n'ont pour nous aucune valeur chronologique qui pourrait nous intéresser et signalant seulement les 3 autres, plus récentes, datées, quoique de façon différente, du milieu du XIII<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle (Gdańsk, Raciąż, Równina Dolna), du diagramme préparé par moi (fig. 2) il résulte que la plupart des stations se placent dans les cadres du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle et parfois dans ces deux périodes chronologiques. Enfin, il faut indiquer que certains grelots n'étant pas précisément datés dans les cadres des colonies ou des cimetières dont l'étendue chronologique est assez vaste (Cedynia, Czermno, Giecz, Wolin-Młynówka), peuvent être aussi datés de la période en question. Il en est ainsi pour des exemplaires provenant des stations du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle (Łęczyca, Poznań). Pour conclure les réflexions chronologiques, je peux constater que la plupart des stations avec des grelots, situées en territoire polonais, proviennent du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle et que celles plus anciennes, du X<sup>e</sup>, IX<sup>e</sup> et remontant éventuellement à la deuxième moitié du VIII<sup>e</sup> siècle ne sont que très rares. Assez rares sont aussi les stations plus récentes qui représentent le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle (parfois elles atteignent même la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle).

Une grande diversité chronologique des documents analysés ne trouve pas, généralement, de reflet dans leur diversité typologique (fig. 3). Cette constation concerne, en principe, les exemplaires du XI<sup>e</sup> siècle et encore plus récents, représentant un ensemble d'objets plus nombreux. La sphéricité et le fait de posséder en leur partie inférieure une découpe en forme de croix rendent les exemplaires les plus anciens pareils aux exemplaires postérieurs; ils sont pourtant relativement grands (environ 2,5 et 2,8 cm de diamètre). L'un d'eux (Lubomia) a un ornement, inobservé sur les autres, à savoir des grands ronds (fig. 3 : 7); l'autre (Wojciechów) est - exemplaire unique parmi ceux qui me sont connus - en fer (fig. 3 : 3 et fig. 4). Une découverte exceptionnelle date de la fin du X<sup>e</sup> siècle. C'est à cette période qu'on attribue le trésor de Gostyń dont une partie faisait un arceau temporal en argent muni d'un petit grelot (diamètre de 0,5 cm environ) probablement en argent, suspendu à une chaînette (fig. 5 : 5).

Quant aux grelots du XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> ou encore plus tardifs, ils sont tous faits en bronze ou bien parfois en bronze dit blanc (Radom). Ils sont sphériques, quelquefois ovales ou piriformes, quelquefois en forme de pyramide à base arrondie. Les techniques de fabrication étaient diverses: il est vrai que les exemplaires homogènes prédominent, mais il y en a aussi qui se composent de deux hémisphères séparées. Un orillon à suspendre est parfois massif, façonné différemment (le plus souvent arrondi), parfois il est délicat et pareil à un ruban. Il arrive que des grelots possèdent dans le bas une découpe allongée et - plus souvent encore - deux découpures qui se croisent. Quelquefois ces objets-ci sont ornés d'un listel convexe dans leur partie la plus renflée ou à l'endroit de courbure marquée (c'est le cas des exemplaires se composant de deux hémisphères), ou bien d'une et parfois de quelques lignes horizontales. L'ornement composé de plusieurs lignes obliques est à observer dans leur partie basse. On a constaté qu'à l'intérieur des grelots on mettait une pierre, une motte de fer ou de bronze. Le diamètre des exemplaires sphériques ou ovales (ainsi que la longueur d'une côté de ceux en forme de pyramide) oscille le plus souvent entre 1,5 et 2 cm, bien qu'on rencontre aussi des grelots dont le diamètre est moindre (1 - 1,4 cm) ou par contre - plus grand (2,1 - 2,7 cm). Ces derniers (par exemple Młodzikowo 2,5 cm, Glogów 2,6 cm, Czermno 2,7 cm) ressemblent alors par leurs dimensions aux plus anciens, bien qu'ils soient beaucoup plus tardifs.

Les documents en question proviennent de stations à caractère varié. Ils nous sont connus des colonies (entre autres - des enceintes fortifiées) et des cimetières, et aussi - quoique exceptionnellement - d'un trésor. Dans la plupart des cas, ce ne sont que des trouvailles simples, cependant, il faut noter 7 stations où l'on a retrouvé dans chacune 2 exemplaires (Czermno, Kałdus, Kruszwica, Mietlica, Ostrów Lednicki, Raciąż et Radom), 1 station (Gniezno) dont les couches d'occupation abritaient 4 exemplaires et enfin un grand cimetière comptant plus de 250 tombes à Wolin où l'on a découvert 7 exemplaires (fig. 6) dans 7 tombes. Une découverte tout à fait exceptionnelle en territoire polonais paraît être le cimetière de Równina Dolna : dans 12 tombes (pour 72 fouillées) on a constaté la présence de quelques dizaines (plus de 30) de grelots en bronze (fig. 7 : 1-9 et 12-13). Au cours de mon exposé, je reparlerai à plusieurs reprises de ce cimetière. Cependant, une observation s'impose, à savoir que les découvertes de grelots en bronze en territoire polonais semblent assez rares et que d'habitude ce ne sont que des trouvailles simples. Or, il faut citer des stations largement fouillées par des archéologues où l'existence des grelots en question n'a pas été confirmée (par exemple, Opole-Ostrówek).

Si la présence des grelots dans le cadre des colonies ne nous informe nullement par qui et comment ces objets étaient employés, en revanche, les cimetières qui fournissent des observations intéressantes. Ainsi, on a découvert un grelot en bronze dans la tombe d'un enfant de quelques années (Lutomiersk), dans celle d'un enfant de 7 ans environ - entre les os de sa main droite (Wolin), puis, dans la tombe d'un enfant, sous son crâne (Cedynia), dans les tombes d'adolescents, morts à l'âge juvénile (Glogów, Krzanowice), ensuite, près du crâne d'une femme de 30 ans environ (Młodzikowo), du côté droit du crâne d'une femme (Pokrzywnica) et enfin dans la tombe d'un homme de 30-50 ans (Opole-Groszowice) et d'un homme de plus de 50 ans (Radom). Tout compte fait, bien que les observations ci-dessus ne soient pas nombreuses, elles prouvent quand même que des grelots en bronze étaient utilisés aussi bien par des enfants et des adolescents que par des adultes; aussi bien par des femmes que par des hommes. Ainsi, on peut supposer que des grelots simples - par exemple attachés à un bandeau - servaient d'une parure de tête; le grelot suspendu à un arceau temporal (fig. 5 : 5), un ornement de tête caractéristique pour les Slaves, trouvé dans le trésor de Gostyń semble confirmer cette hypothèse. Il présente des analogies - ce qui mérite d'être signalé - avec, attachés d'une façon pareille (fig. 8 : 1-2), des grelots des Slaves orientaux (par exemple, A.A. Spicyn 1903, table XX). Mais parfois des grelots étaient portés autrement, à savoir - suspendus au poignet droit.

Au cimetière de Równina Dolna (une source très riche en objets qui nous intéressent) des grelots en bronze faisant partie d'un collier ont été retrouvés dans la tombe d'une femme d'environ 16 ans. Les autres tombes du même cimetière en comprenaient aussi un ou plusieurs. Mêlés aux perles et pendentifs divers (fig. 7 : 6 et 9), ils constituaient un élément décoratif des colliers. On les a découverts placés des deux côtés du crâne d'un mort (par un ou par trois de chaque côté). Or, deux cas sont notés, où ces grelots reposaient près d'un coude ou dans la courbure du coude gauche; il n'y a qu'une tombe où des grelots se trouvaient sous les mains d'un squelette pliées sur le ventre. Dans ce dernier cas, on suggère que le grelot aurait décoré la bourse contenant les monnaies, trouvées aussi dans cette tombe. Il en résulte que le peuple enterrant ses morts au cimetière de

Równina Dolna se servait largement des documents constituant l'objet de ce travail. Nous essayerons d'en relever les causes dans les parties qui suivent.

Depuis longtemps, les archéologues polonais se rendaient compte de la présence des grelots en bronze du haut Moyen-Age sur un vaste territoire et dans un cadre chronologique très étendu (par exemple, J. Kostrzewski 1962). S'il s'agit des exemplaires les plus anciens, datés du IX<sup>e</sup> siècle et peut-être remontant même au VIII<sup>e</sup> siècle, on pourra sûrement accepter leur provenance d'outre-Carpates. Ainsi, un exemplaire de Lubomia (fig. 3 : 7) reflète sans doute des influences du sud, on dit qu'il représente le type de Keszthely (J. Szydłowski 1970, p. 178). Le grelot en fer de Wojciechów (fig. 3 : 3 et fig. 4) est aussi originaire d'outre-Carpates ou même des Balkans où sont connus des documents analogues, réalisés en même métal (par exemple, W. Hensel 1987, p. 602).

Aux grelots un peu postérieurs, du X<sup>e</sup> siècle (Kurszwica, mais aussi Gniezno) on attribue une influence du sud mais venant des régions occidentales de la péninsule balkanique, surtout du territoire de la civilisation de Bijelo Brdo (W. Hensel 1958, p. 47). Il faut aussi rappeler que des grelots en bronze analogues sont connus sur le territoire de la Bulgarie (Ž.N. Văzărova 1976).

Je voudrais remarquer que non seulement des grelots plus récents, du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle et encore postérieurs (W. Hensel, A. Broniewska 1961, p. 113), mais aussi ceux du X<sup>e</sup> siècle peuvent être originaires d'une autre région, à savoir de la région culturelle balte. C'est là, justement sur les territoires de la Lettonie (E.S. Mugurevič 1965) et de la Lituanie (M. Gimbutas 1963, table 70) et sur le terrain peuplé de tribus prussiennes déjà éteintes (W. Gaerte 1929, p. 331), qu'on observe, dès le X<sup>e</sup> siècle, la présence en grand nombre de grelots en bronze. Ces grelots différents du point de vue typologique, étaient généralement utilisés comme parure ou comme élément de parure par les peuples baltes (fig. 9). Sans exagérer, on peut constater que les Baltes du haut Moyen-Age adoraient les ornements dont l'élément sonore étaient surtout des grelots de bronze. C'est sans doute de ces terres baltes que l'usage des grelots, en tant que parure spécifique, s'est répandu dans les régions avoisinantes - entre autres les terrains de la Biélorussie actuelle, dont les territoires nord-ouest étaient alors habités par les Baltes, et plus loin - l'ancienne Russie de Kiev, ses terrains au nord et ceux qui appartiennent aujourd'hui à l'Ukraine (fig. 10; L. Rauhut 1960). L'usage des grelots a aussi gagné les terres des tribus ougro-finnoises jusqu'à la Finlande; ils ont été retrouvés parmi les trouvailles de Birka en Suède (H. Arbman 1940, 1943) et aussi à Haithabu sur la presqu'île de Jutland (H. Jankuhn 1943). Les territoires polonais, qui à l'époque du haut Moyen-Age, faisaient frontière au nord-est avec les terrains peuplés par les Baltes, étaient d'une façon tout à fait naturelle exposés aux influences diverses des peuples baltes, y compris les influences commerciales. Nous pouvons donc admettre que des grelots trouvés en territoire polonais et datés dès le X<sup>e</sup> siècle peuvent être considérés comme des importations des terrains baltes ou comme leur imitation locale.

Je voudrais maintenant revenir au problème du cimetière de Równina Dolna dont les tombes étaient si riches en objets qui nous intéressent, bien qu'il soient assez récents. Ce qui le distingue des autres stations de Pologne c'est la présence en grand nombre de différents grelots en bronze. C'est parce que ceux qui y étaient enterrés appartenaient aux tribus prussiennes (R. Odoj 1956, p. 177 et 195-196), faisant alors partie de la famille des Baltes. A la différence des peuples slaves, qui ne se servaient que sporadiquement de grelots simples (à l'exception de certains groupes des peuples slaves orientaux, vivant à l'est du lac Peïpous - fig. 8; A.A. Spicyn 1903 - alors à la frontière des terrains habités par les peuples ougro-finnois et baltes; à l'exception aussi des habitants, pas seulement slaves, du grand centre de commerce à longue distance de Novgorod le Grand, dont les couches du X<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle ont livré plus de 200 grelots en bronze - M.V. Sedova 1981, p. 156-157), le peuple à qui appartenait le cimetière de Równina Dolna, partageait les goûts des peuples baltes dont je viens de parler.

Parlant de la question ethnique, à savoir des coutumes liées à l'usage des objets sonores spécifiques parmi lesquels il y a les grelots en bronze, il faut souligner que la plupart des stations du territoire de la Pologne actuelle, où les objets en question ont été retrouvés, représentent le peuple des Slaves occidentaux. Sauf le cimetière prussien (balte) de Równina Dolna, dans le même cas se présente dans l'enceinte fortifiée de Czermno, qui nous a fourni des matériaux de

archéologiques de caractère russe (alors des Slaves orientaux), dans une colonie à Drohiczyn, habitée surtout par la population russe et enfin une colonie à Ogrodniki où parmi les Slaves occidentaux on suggère la présence de Slaves de l'Est. Il est fort probable que la colonie à Przemyśl, comme d'ailleurs tout l'ensemble des colonies de cette région (du haut Moyen-Age), représente la population mixte, polonaise et russe. Quant à la station indéfinie d'où provient un grelot non daté, de Gródek nad Bugiem, l'explication ci-dessus est aussi possible.

Jusqu'ici, j'ai parlé avant tout des aspects archéologiques mais aussi ethnographiques des grelots en bronze (surtout) qui sont originaires des territoires polonais. Maintenant, il est temps de réfléchir sur leur valeur sonore. Il n'y a pourtant pas de doute - car les recherches éventuelles concernant ce problème ne me sont pas connues - que ces grelots de petites dimensions, en partie réalisés par la technique du coulage et en partie formés en tôle de bronze, devaient émettre des sons de tonalité variée. C'étaient pourtant des sons délicats d'intensité réduite. L'analyse des objets retrouvés dans les cimetières se trouvant en territoire polonais nous permet de constater que ces grelots étaient portés séparément, en général suspendus à la tête, ce qui semble confirmer que leur son était délicat et audible au voisinage direct de la personne qui les portait. Un son plus fort provenait des ensembles de grelots, trouvés à Równina Dolna.

Bien que les grelots trouvés en territoire polonais semblent avoir été employés aussi bien par des femmes que par des hommes d'âges différents, il sera difficile de présenter leur interprétation détaillée. Sans aucun doute, c'étaient des objets décoratifs mais le son qu'ils émettaient pouvaient avoir parfois la valeur d'une certaine coquetterie. Probablement, comme beaucoup d'autres idiophones - entre autres ceux qui servaient aussi comme sonnailles - ils pouvaient accentuer le rythme au cours des danses (W. Kamiński 1971, p. 28 et 52). Il se peut aussi qu'on leur ait attribué une fonction magique, apotropaïque (W. Hensel 1987, p. 603). Cette dernière hypothèse n'est pas sans fondement car la croyance dans la puissance magique des clochettes et des grelots est répandue dans le monde entier. Il en est ainsi pour les documents précolombiens de l'Amérique du Sud dont la forme ressemble quelquefois à celle de nos exemplaires (E. Hickmann 1990, p. 352) et pour les documents de la culture populaire des Slaves (K. Moszyński 1968, p. 628). Cependant, les trouvailles polonaises ne permettent pas de lier la question des grelots avant tout aux enfants, ce qui a parfois été suggéré (J. Eisner 1966, p. 428-429). Elles ne confirment pas non plus l'usage des grelots en tant qu'élément décoratif du harnais, répandu dans quelques régions de l'Europe à l'époque du haut Moyen-Age (J. Eisner 1966, p. 429; R. Kulikauskienė, R. Rimantienė 1958, table 560, 561 et 566; W. Hensel 1987, p. 603, 626 et 685). Cette dernière fonction est pourtant acceptée - bien que sans aucun fondement - pour le grelot solitaire en fer de Wojciechów.

En examinant surtout des exemplaires sphériques (et aussi ceux qui leur ressemblent : ovales, piriformes et en forme de pyramide), je voudrais aussi signaler l'existence en Pologne à l'époque du haut Moyen-Age d'autres objets en métal qui sont des grelots. Je laisse de côté pourtant de hauts (allongés) pendentifs en forme de chapeaux qui sont connus (W. Szymański 1967, p. 50 et fig. 14 : 1-3) de la colonie à Szeligi (voïvodie de Płock). Quoiqu'ils soient considérés comme clochettes - ce qui est très intéressant vu les réflexions ci-dessus - ils ont de nouveau des analogies nombreuses sur les terrains baltes, si même ils ne possèdent pas de battant.

Ainsi donc, les plus proches des grelots présentés paraissent être assez plats, rectangulaires (presque carrés) grelots réalisés en tôle de bronze par le repli à l'intérieur des quatre angles opposés. Ils sont très diversifiés quant aux dimensions - leurs côtés ont de 0,8 à 2 cm environ. Quelques exemplaires trouvés à Gdańsk (fig. 11 : 2) sont difficiles à dater car ils étaient situés dans une couche, contenant des objets de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles (K. Jaźdżewski, W. Chmielewski 1952, table 53a). Une aussi vaste chronologie concerne aussi quelques exemplaires découvertes au cimetière prussien de Równina Dolna (fig. 7 : 10-11) dont j'ai déjà parlé. Un grelot (fig. 11 : 1) du cimetière de Kosakowo (voïvodie de Gdańsk) n'a pas de chronologie précise (W. Lega 1930, table XL, 211). D'après les découvertes de Równina Dolna, nous savons que les grelots présentés maintenant étaient portés à la hauteur des oreilles, à la cheville ou bien à la gaine d'un poignard. Ainsi, leur rôle était analogue à celui des grelots décrits auparavant. Leur valeur sonore est pareille aussi.

En territoire polonais, ont été découvertes quelques petites clochettes hémisphériques, ouvertes au bas, avec un battant. Celles trouvées à Gniezno (3 exemplaires - B. Kostrzewski 1939, table LII) et à Kruszwica (W. Hensel, A. Broniewska 1961, p. 114) datent du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> ou même du XII<sup>e</sup> siècles (fig. 5 : 3-4) et proviennent des terres baltes. A ces clochettes-ci, nous en joignons aussi deux autres : une clochette (fig. 5 : 2) de Bąkowo (voïvodie de Gdańsk) du cimetière daté du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle (W. Łęga 1930, table XXVI) une autre (fig. 5 : 1) de la colonie de Raciąż, située au milieu et à la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle (M. Kowalczyk 1986, table XLIIa). Il est caractéristique que ces deux clochettes sont placées (suspendues à l'aide des orillons) sur les arceaux temporaux, elles servaient donc à décorer la tête. Leur fonction est pareille à la fonction des grelots présentés. Du point de vue de leur valeur sonore, l'interprétation peut être la même. Cependant, il faut souligner les petites dimensions de la clochette de Bąkowo (la hauteur - 0,8 cm environ, le diamètre - 1,2 cm environ). Attachée à un arceau temporal, elle devait émettre un son très délicat, même intime.

Diversifiés du point de vue typologique, les idiophones présentés jusqu'ici avaient une fonction et des valeurs sonores semblables. Pourtant ce n'est pas le cas d'une grande (la hauteur - 10 cm environ, la largeur - 6,5 et 8 cm environ) clochette rectangulaire (fig. 11 : 4), probablement en fer, trouvée dans l'enceinte fortifiée à Wrocław; malheureusement, il est impossible de la dater précisément dans le cadre de la période du haut Moyen-Age (J. Kaźmierczyk, A. Limisiewicz 1990, p. 273-274). Ses dimensions et son assez grand battant suspendu à l'intérieur devaient sans doute assurer un son fort. C'était peut-être une clochette de berger. Par contre, on ne connaît pas la fonction d'une autre clochette (dont les valeurs sonores présentaient quand même des analogies); en bronze, massive, conique (la hauteur - 2,5 cm environ, le diamètre - 3,5 cm) elle a été trouvée dans la colonie Gdańsk (K. Jaźdżewski, W. Chmielewski 1952, table 55a) et elle provient du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 11 : 3). Le milieu dans lequel on l'a localisée (à savoir une maison habitée par les pêcheurs et les artisans) ne nous permet pas d'accepter l'hypothèse de fonctions liturgiques probables.

Enfin, je voudrais parler de trois autres clochettes coniques. La première (fig. 12 : 3), coulée en argent et peut-être en étain, possède sur sa surface un ornement composé de plusieurs lignes croisées et de quelques motifs d'une fleur à trois pétales. Dans sa partie haute, court horizontalement une inscription qui n'a pas été déchiffrée jusqu'à présent. Cette clochette, dont la hauteur atteint 2,5 cm et le diamètre - 3,7 cm, a un battant à l'intérieur. Trouvée dans le cadre de l'enceinte fortifiée de Wrocław, elle est datée du XIII<sup>e</sup> siècle (B. Czerska, J. Kaźmierczyk 1988, table XXVb). Les deux autres clochettes (E. Choińska-Bochdan 1988, p. 221-228) proviennent des couches d'une ville du XIV<sup>e</sup> siècle à Gniew (voïvodie de Gdańsk). La première (fig. 12 : 1), coulée en argent (la hauteur - 2,9 cm, le diamètre - jusqu'à 3 cm) a une inscription horizontale en latin dans sa partie basse. Son battant n'a pas été retrouvé. L'autre (fig. 12 : 2), en étain (la hauteur - 2,9 cm, le diamètre - de 3,2 à 3,7 cm) possède aussi une inscription horizontale en latin, mais dans sa partie haute; dans ce cas-là le battant n'a pas été retrouvé non plus. On prétend que ces deux clochettes sont celles de pèlerins, faites en Europe Occidentale au début du XIV<sup>e</sup> siècle et perdues à Gniew - la première dans la seconde moitié, la deuxième dans la première moitié de ce siècle. Le mauvais état des inscriptions latines ne permet pas de les déchiffrer définitivement. Toutefois leur fonction, sauf les autres arguments, semble être confirmée par une plaquette d'étain - signe de pèlerin, trouvée à Gniew dans les couches d'une ville du XIV<sup>e</sup> siècle. Il est possible d'ailleurs que la fonction de la clochette de Wrocław, soit pareille; en tout cas, liée à la liturgie chrétienne. Toutes ces clochettes, surtout celles en argent, devaient donner un son fort et pur.

A la fin de mon exposé, il me reste à souligner qu'il ne présente que quelques idiophones en métal, enregistrés au cours des recherches archéologiques dans les stations du haut Moyen-Age et parfois situées déjà en plein Moyen Age en Pologne. Mais, je n'ai pas examiné des sonnailles différentes ayant souvent une fonction décorative. Bien sûr, mais en dehors du sujet de mon travail, il existe des idiophones en bois, en os, en corne et en argile provenant de la même époque. Madame Danica Staššíková-Stukovská va en sûrement en parler dans son exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARBMAN H., 1940,  
Birka I. Die Gräber, Tafeln, Uppsala.
- ARBMAN H., 1943,  
Birka I. Die Gräber, Text, Uppsala.
- CHOŃSKA-BOCHDAN E., 1988,  
Znaleziska o charakterze kultowym z Gniewa, "Pomorania Antiqua", vol. 13, p. 199-231.
- CZERSKA B., KAŻMIERCZYK J., 1988,  
Wrocław Ostrów Tumski w świetle badań 1984 r. Plecionka w budownictwie mieszkalnym i gospodarczym Wrocławia XI w., "Śląskie Sprawozdania Archeologiczne", vol. 27, p. 55-64.
- EISNER J., 1966,  
Rukověť slovanské archeologie. Počátky Slovanů a jejich kultury, Praha.
- GAERTE W., 1929,  
Urgeschichte Ostpreussens, Königsberg.
- GIMBUTAS M., 1963,  
The Balts, London.
- HENSEL W., 1958,  
O kontaktach Polski zu kultura białobrдowską (dans : ) Studia historica. W 35-lecie pracy naukowej Henryka Łowmiańskiego, Warszawa, p. 43-48.
- HENSEL W., 1987,  
Śląwiаnšczzyna wczesnośredniowieczna. Zarys kultury materialnej, 4<sup>e</sup> éd., Warszawa.
- HENSEL W., BRONIEWSKA A., 1961,  
Starodawna Kruszwica. Od czasów najdawniejszych do roku 1271, Wrocław.
- HICKMANN E., 1990,  
Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens, Frankfurt am Main.
- JANKUHN H., 1943,  
Die Ausgrabungen in Haithabu (1937-1939), Berlin-Dahlem.
- JAŽDZEWSKI K., CHMIELEWSKI W., 1952,  
Gdańsk wczesnośredniowieczny w świetle badań wykopaliskowych z lat 1948/1949, "Studia Wczesnośredniowieczne", vol. 1, p. 35-81.
- KAMINSKI W., 1971,  
Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej, Kraków.
- KAŻMIERCZYK J., LIMISIEWICZ A., 1990,  
Ogólna charakterystyka przebiegu badań wykopaliskowych i przegląd ważniejszych wyników uzyskanych na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu W. 1988 roku, "Śląskie Sprawozdania Archeologiczne", vol. 31, 263-276.

- KOSTRZEWSKI B., 1939,  
Przedmioty brązowe, ołowiane, srebrne i złote z Gniezna, dans Gniezno w zaraniu dziejów (od VIII do XIII wieku) w świetle wykopalisk, Poznań, p. 57-65.
- KOSTRZEWSKI J., 1962,  
Dzwoneczki brązowe, dans : Słownik starożytności słowiańskich, vol. 1, partie 2, Wrocław-Warszawa-Kraków, p. 443.
- KOWALCZYK M., 1986,  
Raciąż - średniowieczny gród i kasztelania na Pomorzu w świetle źródeł archeologicznych i pisanych, "Archaeologia Baltica", vol. 6, p. 3-135.
- KULIKAUSKIENE R., RIMANTIENE R., 1958,  
Senovės lietuvių papuošalai, vol. 1, Vilnius.
- ŁEŻA W., 1930,  
Kultura Pomorza we wczesnym średniowieczu na podstawie wykopalisk, Toruń.
- MALINOWSKI T., 1993,  
O wczesnośredniowiecznych dzwonkach z ziem polskich, "Archeologia Poloski", vol. 37, sous presse.
- MOSZYŃSKI K., 1968,  
Kultura ludowa Słowian, vol. 2, Kultura duchowa, partie 2, 2<sup>e</sup> éd., Warszawa.
- MUGUREVIČ E.S., 1965,  
Vostocnaja Latvija i sosednie zemli v X-XIII vv., Riga.
- ODOJ R., 1956,  
Sprawozdanie z prac wykopaliskowych w miejscowości Równina Dolna, pow. Kętrzyn, "Wiadomości Archeologiczne", vol. 23, p. 177-196.
- RAUHUT L., 1960,  
Wczesnośredniowieczne materiały z terenów Ukrainy w Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie, "Materiały Wczesnosredniowieczne", vol. 5, p. 231-260.
- SEDOVA M.V., 1981,  
Juvelirnye izdelija drevnego Novgoroda (X-XV vv.), Moskva.
- SPICYN A.A., 1903,  
Gdowskie kurgany v raskopkach V.N. Glazova, "Materiały po archeologii Rosji", n° 29, p. 1-124.
- SZYDŁOWSKI J., 1970,  
Wczesnośredniowieczne grodzisko w Lubomi, pow. Wodzisław Śląski, po trzech sezonach wykopaliskowych (1966-1968), "Sprawozdania Archeologiczne", vol. 22, p. 173-191.
- SZYMANSKI W., 1967,  
Szeligi pod Płockiem na początku wczesnego średniowiecza. Zespół osadniczy z VI-VII w., Wrocław-Warszawa-Kraków.
- VĀŽAROVA Ž.N., 1976,  
Slavjani i prabalgari, Sofija.

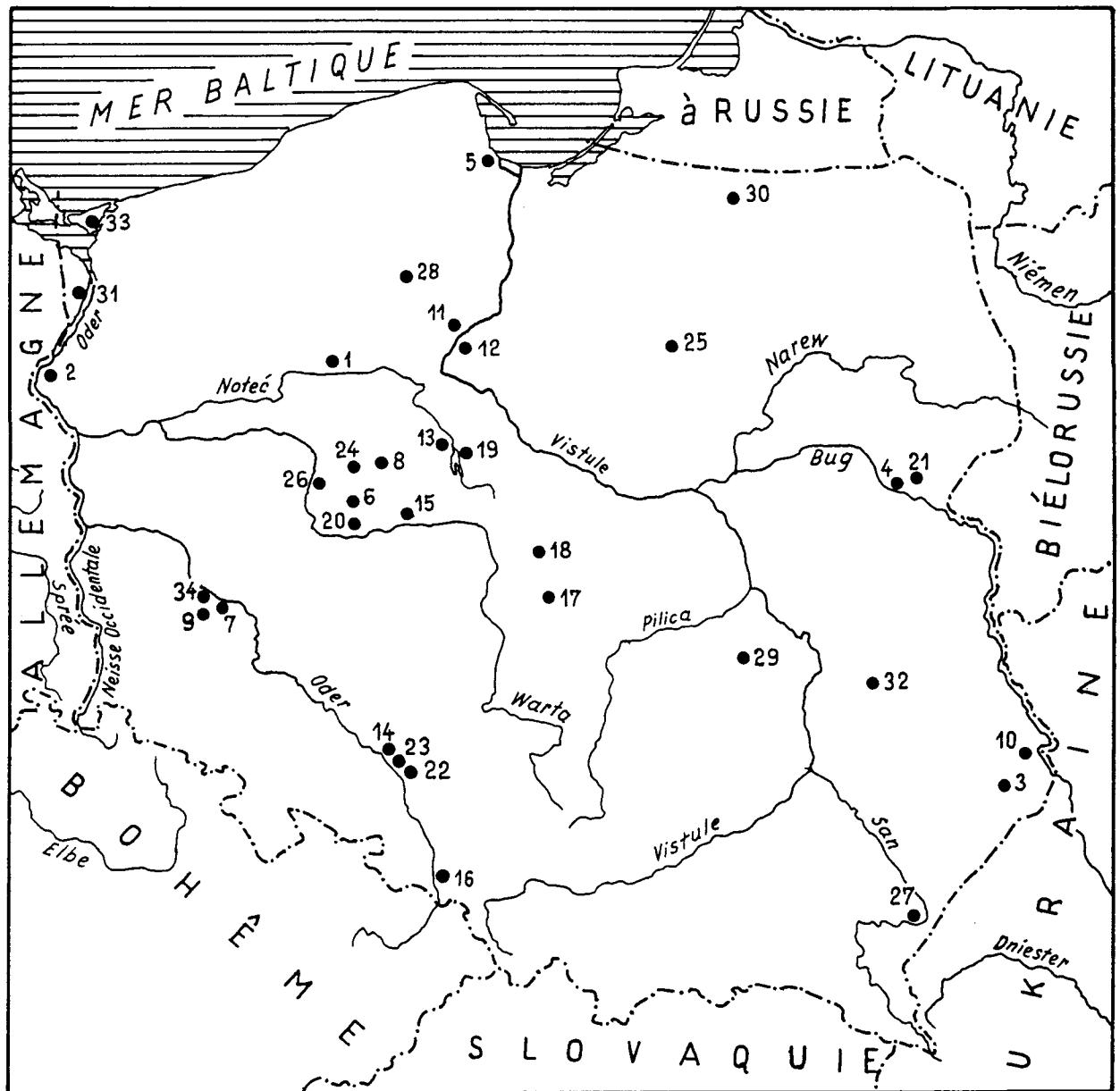


Fig. 1 : Dispersion des stations du haut Moyen-Age en Pologne où l'on avait découvert des grelots sphériques ou de forme pareille.

- 1- Biąłosliwie (Piła), 2 - Cedynia (Szczecin), 3 - Czermno (Zamość), 4 - Drohiczyn (Białystok), 5 - Gdańsk (Gdańsk), 6 - Giecz (Poznań), 7 - Głogów (Legnica), 8 - Gniezno (Poznań), 9 - Gostyn (Legnica), 10 - Gródek nad Bugiem (Zamość), 11 - Gruczno (Bydgoszcz), 12 - Kałdus (Toruń), 13 - Kruszwica (Bydgoszcz), 14 - Krzanowice (Opole), 15 - Łąd (Konin), 16 - Lubomia (Katowice), 17 - Lutomiersk (Sieradz), 18 - Łęczyca (Płock), 19 - Mietlica (Bydgoszcz), 20 - Młodzikowo (Poznań), 21 - Ogrodniki (Białystok), 22 - Opole-Grszowice (Opole), 23 - Opole-Nowa Wies Królewska (Opole), 24 - Ostrów Lednicki (Poznań), 25 - Pokrzywnica (Olsztyn), 26 - Poznań (Poznań), 27 - Przemyśl (Przemyśl), 28 - Raciąż (Bydgoszcz), 29 - Radom (Radom), 30 - Równina Dolna (Olsztyn), 31 - Szczecin (Szczecin), 32 - Wojciechów (Lublin), 33 - Wolin Młyńówka (Szczecin), 34 - Zukowice (Legnica).

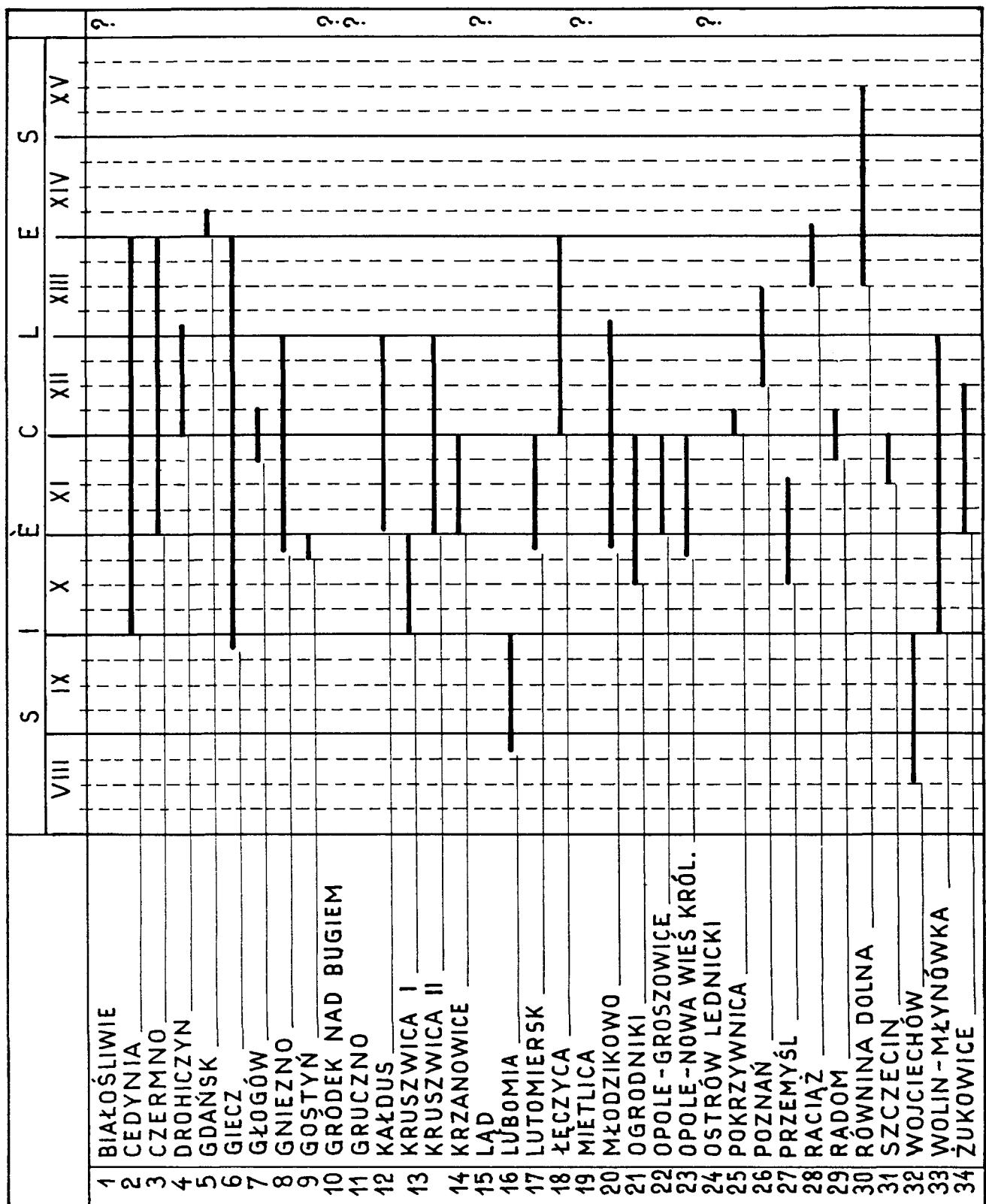


Fig. 2 : Chronologie des grelots sphériques ou de forme pareille en Pologne.

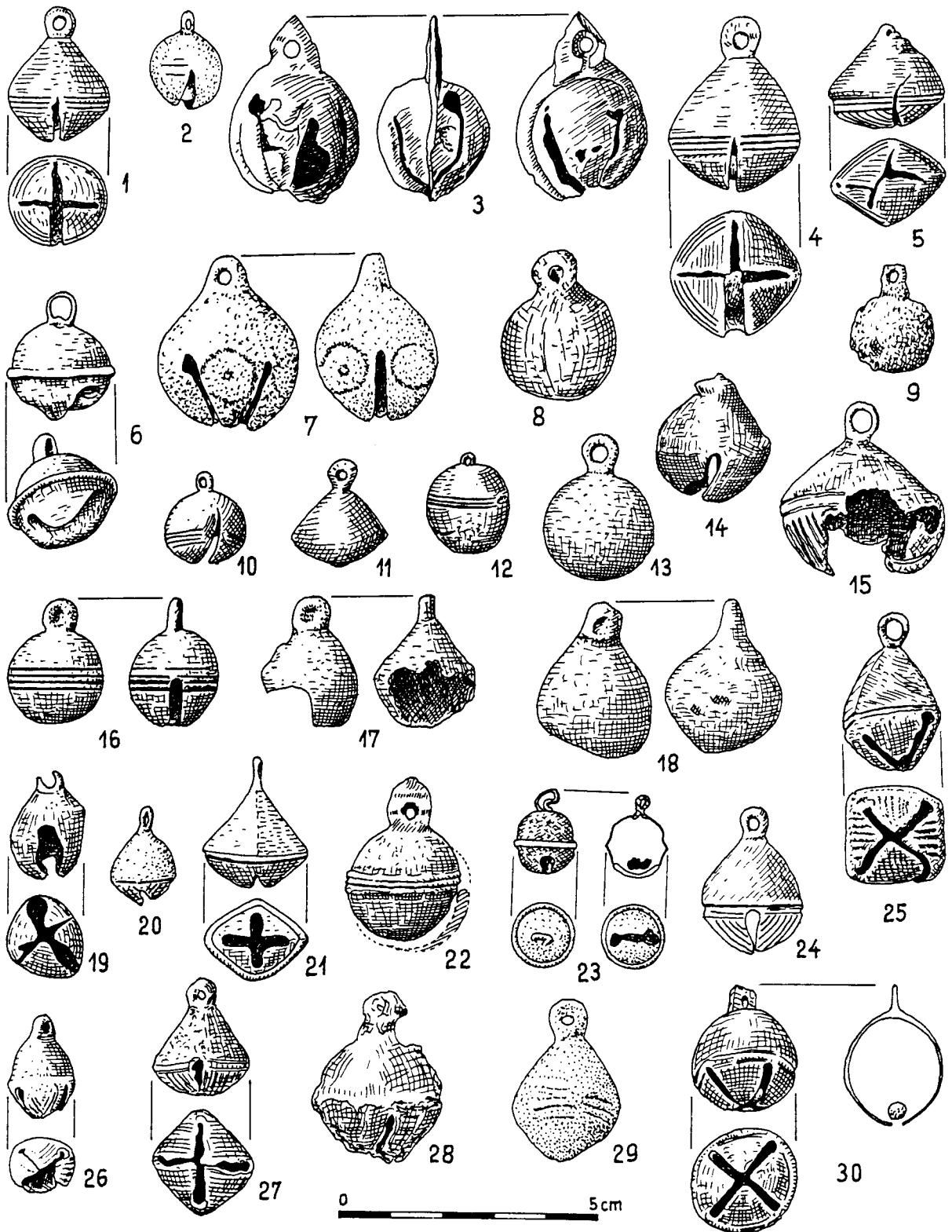


Fig. 3 : Grelots sphériques ou de forme pareille du haut Moyen-Age polonais.

1 - Kałdus, 2 - Lad, 3 - Wojciechów, 4 et 5 - Gniezno, 6 - Raciąż, 7 - Lubomia, 8 et 9 - Kruszwica, 10 - Gruczno, 11 et 12 - Kaldus, 13 - Gródek nad Bugiem, 14 et 15 - Czermno, 16 - Przemysł, 17 et 18 - Ostrów Lednicki, 19 - Szczecin, 20 - Opole-Groszowice, 21 - Głogów, 22 - Poznań, 23 - Cedynia, 24 - Mietlica, 25 - Radom, 26 - Ogrodniki, 27 - Łęczyca, 28 - Młodzikowo, 29 - Drohiczyn, 30 - Lutomiersk, n° 3 en fer, le reste en bronze. D'après diverses sources.



Fig. 4 : Grelot en fer du haut Moyen-Age trouvé à Wojciechów. Photo de la chaire d'Archéologie de l'Université de Maria Curie-Skłodowska à Lublin.

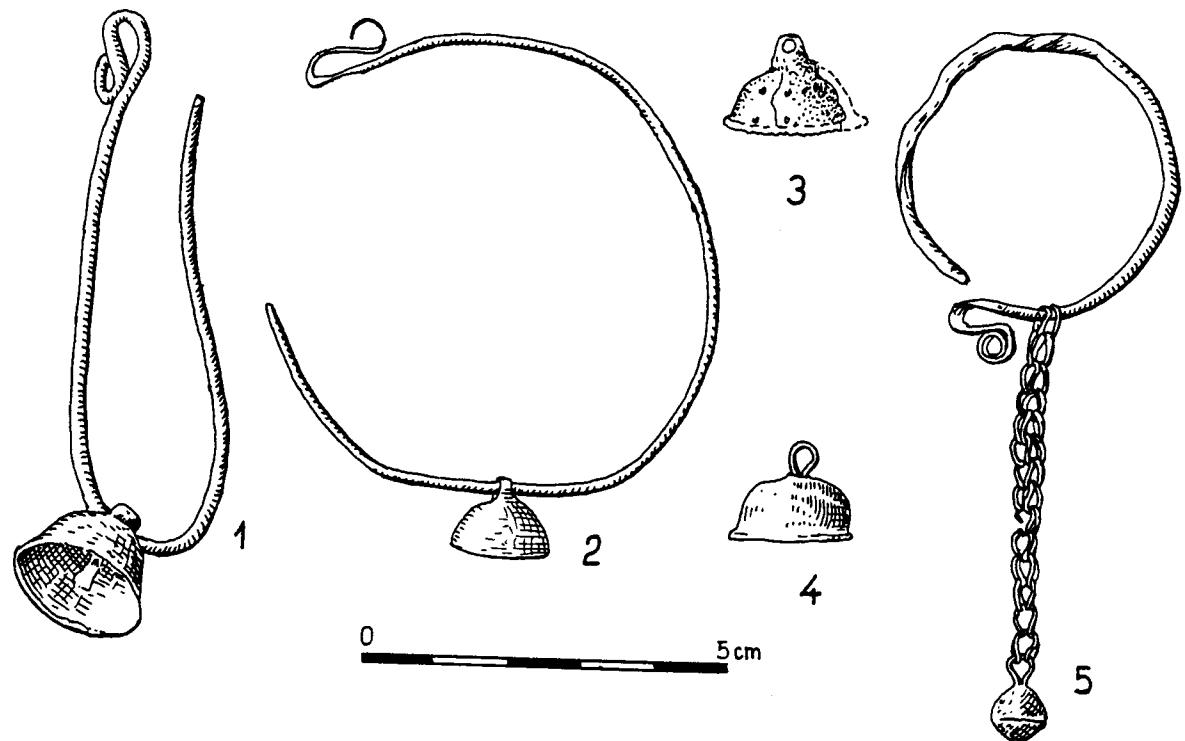


Fig. 5 : Clochettes et grelots du haut Moyen-Age polonais.

1 - Raciąż, 2 - Bąkowo, 3 - Gniezno, 4 - Kruszwica, 5 - Gostyn. 1-4 en bronze, 5 - en argent ?

D'après diverses sources.

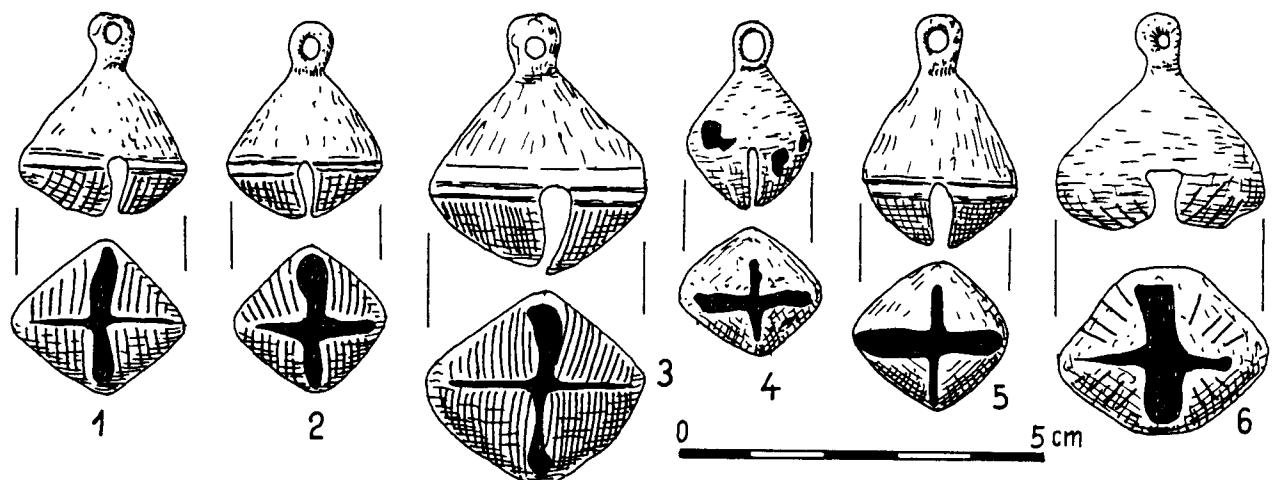


Fig. 6 : Grelots en bronze du haut Moyen-Age trouvés à Wolin. D'après J. Wojtasik.

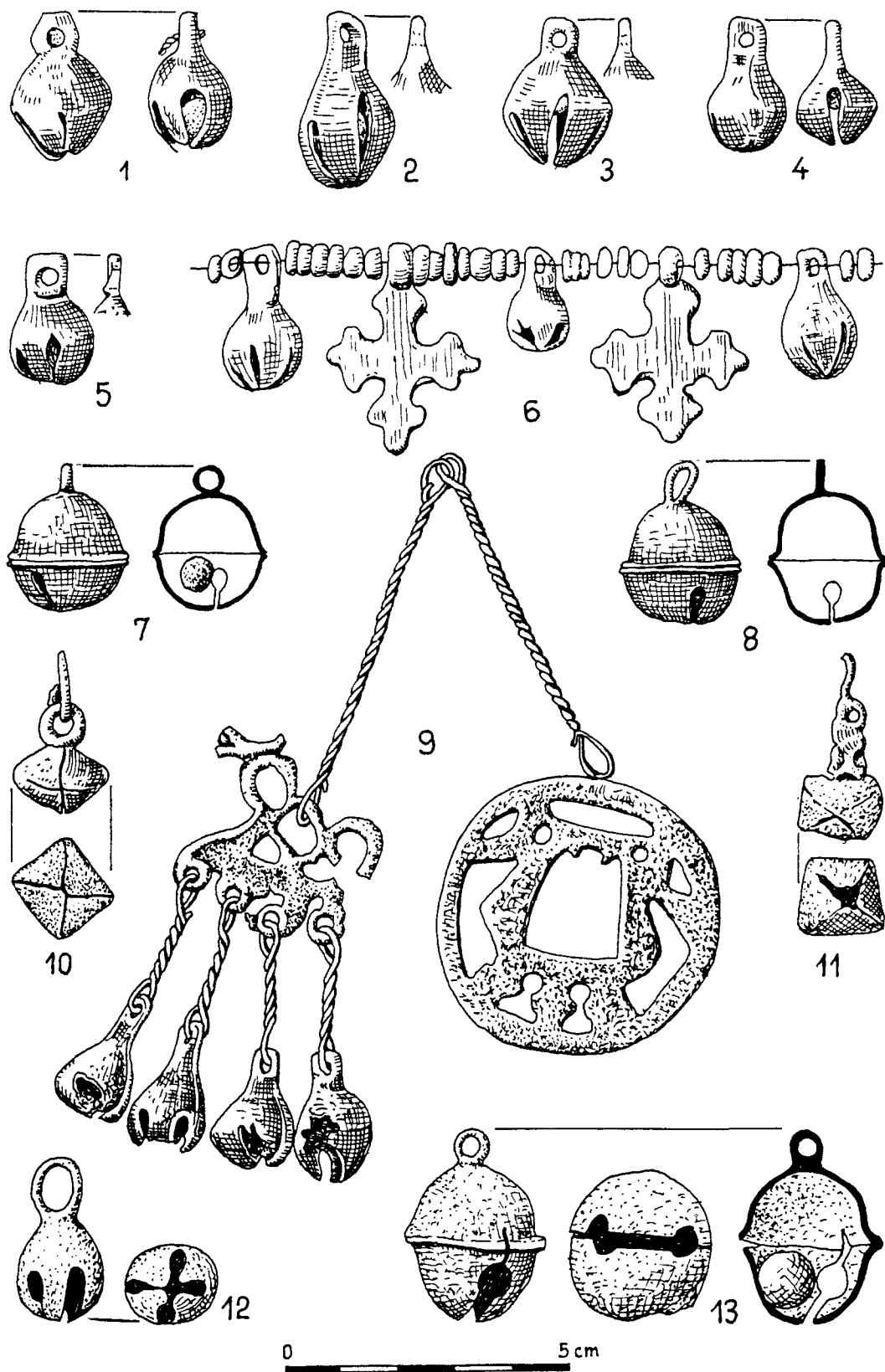


Fig. 7 : Grelots en bronze du Moyen Age trouvés à Równina Dolna. D'après R. Odoj.

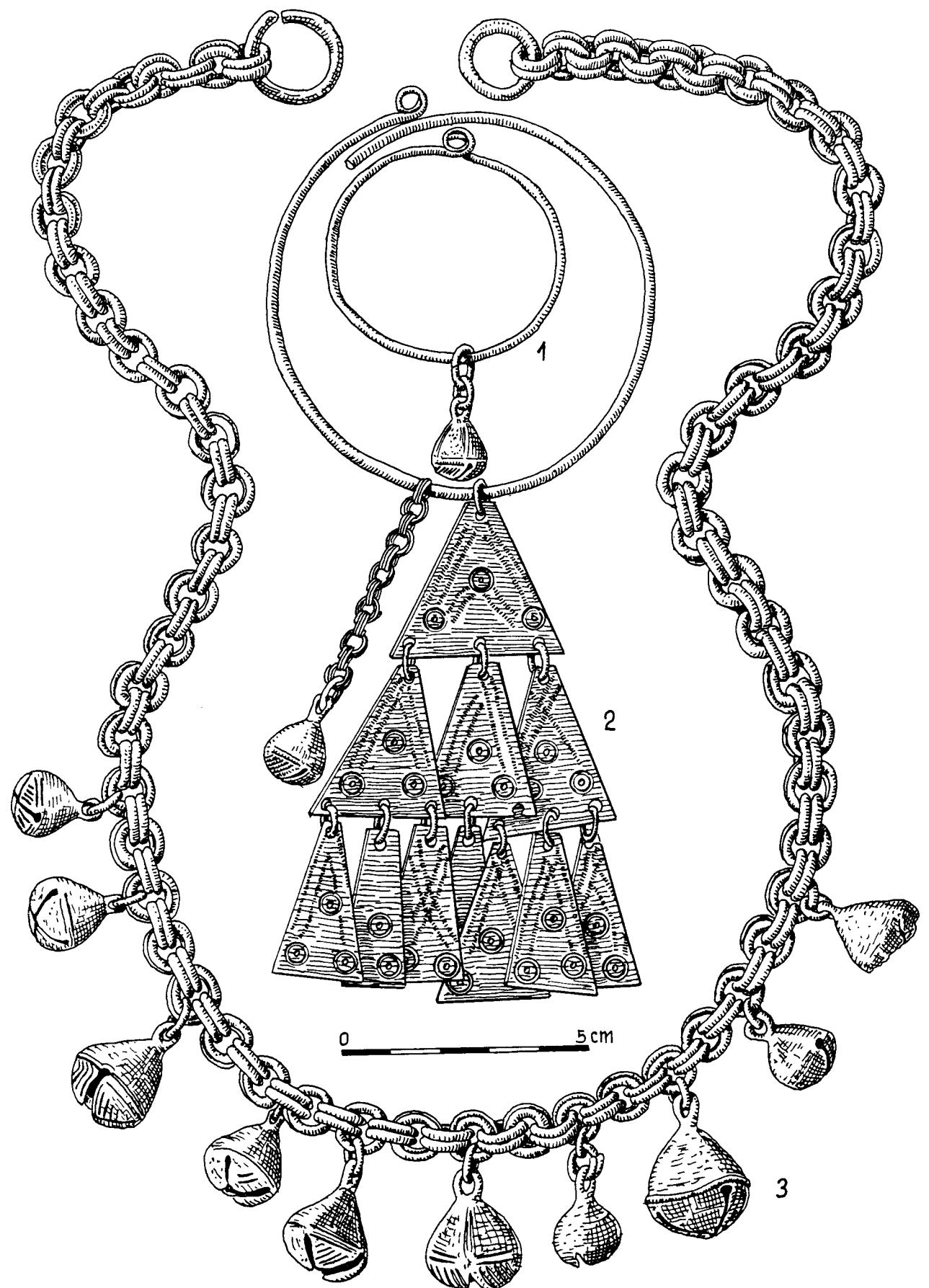


Fig. 8 : Parures avec des grelots en bronze du haut Moyen-Age trouvées à l'est du lac Peïpous (Russie). D'après A.A. Spicyn.

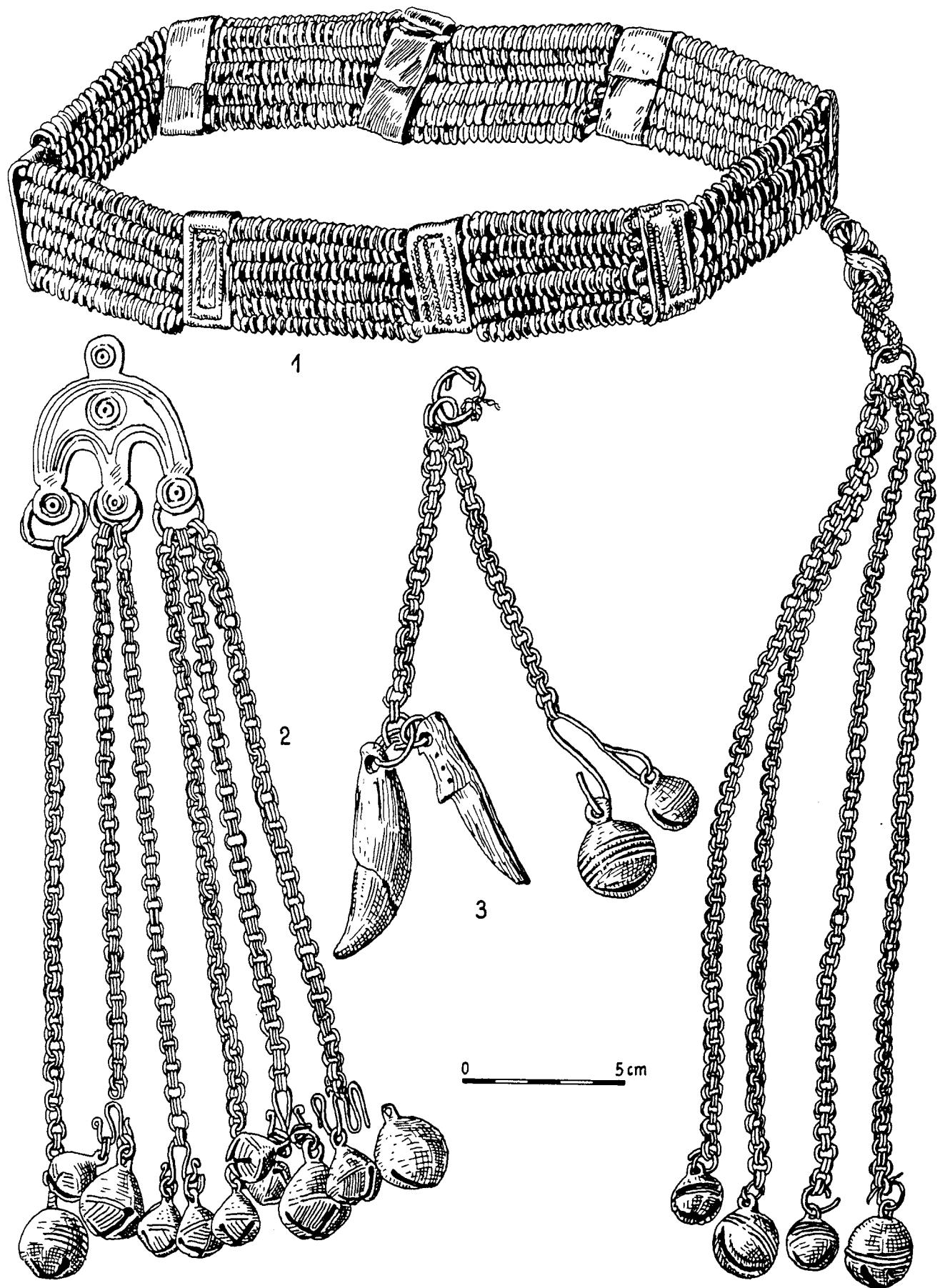


Fig. 9 : Parures avec des grelots en bronze du haut Moyen-Age en Lettonie. D'après Latvijas PSR arheologija (Riga 1974).

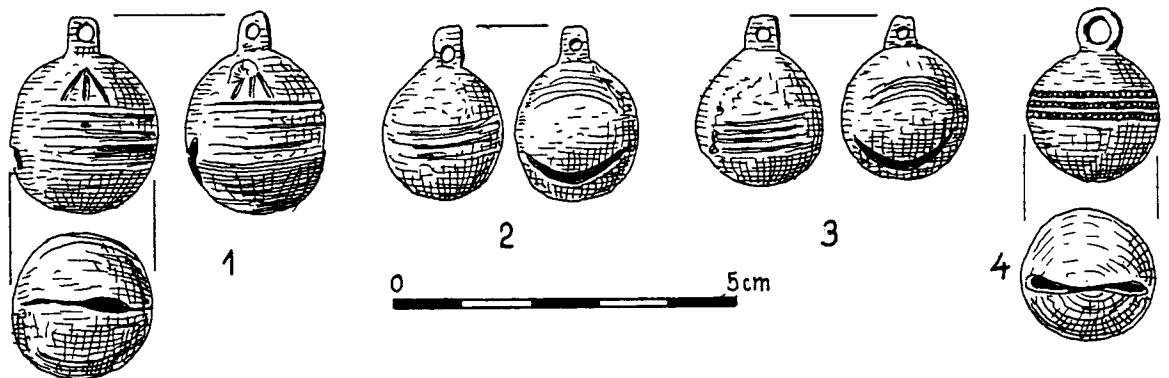


Fig. 10 : Grelots en bronze du haut Moyen-Age en Ukraine. D'après L. Rauhut.

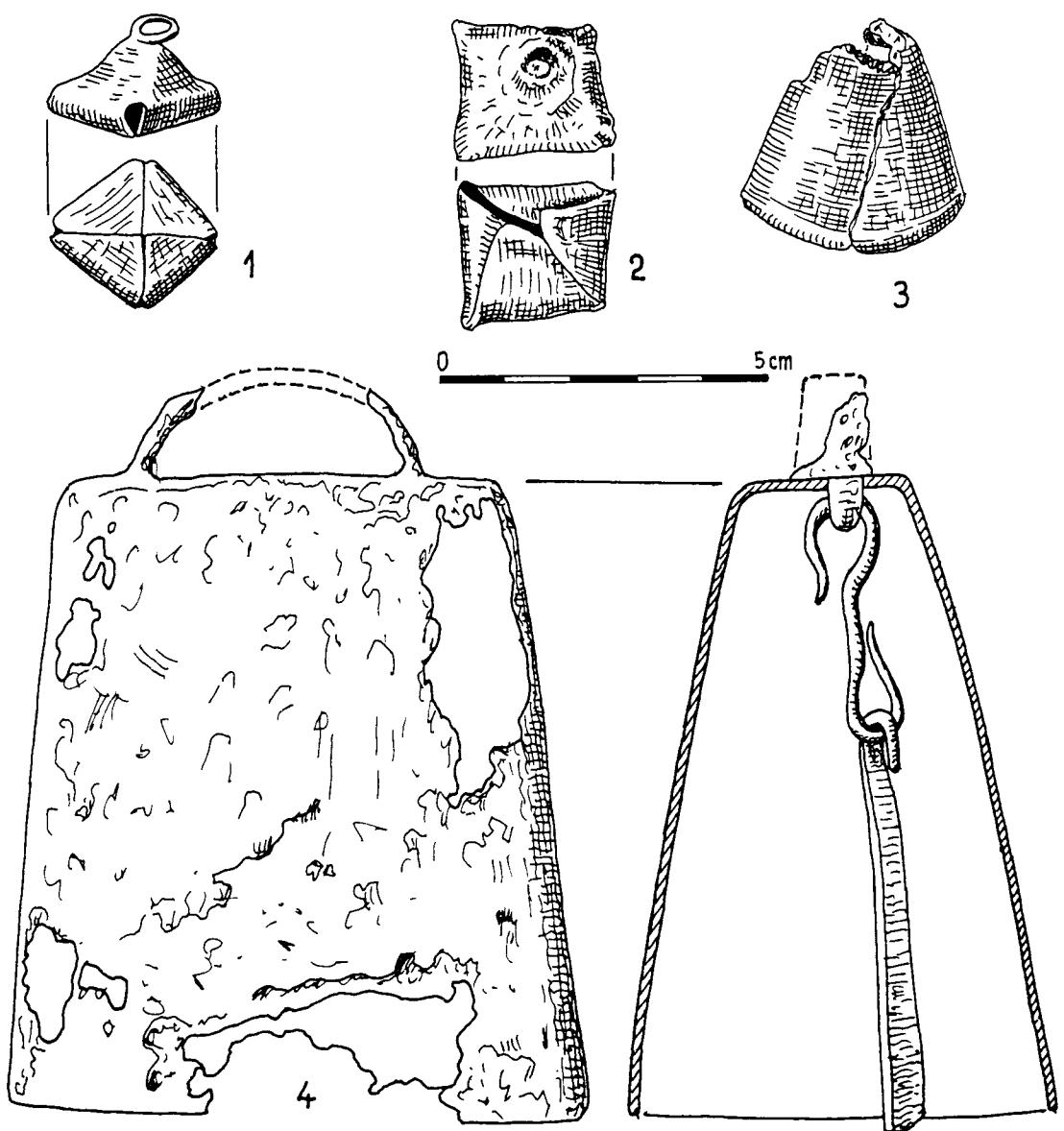


Fig. 11 : Grelots en bronze du haut Moyen-Age polonais.

1 - Kosakowo, 2 et 3 - Gdańsk, 4 - Wrocław. N° 4 en fer (?), le reste en bronze. D'après W. Lega, K. Jazdzewski - W. Chmielewski et J. Kaźmierczyk - A. Limisiewicz.

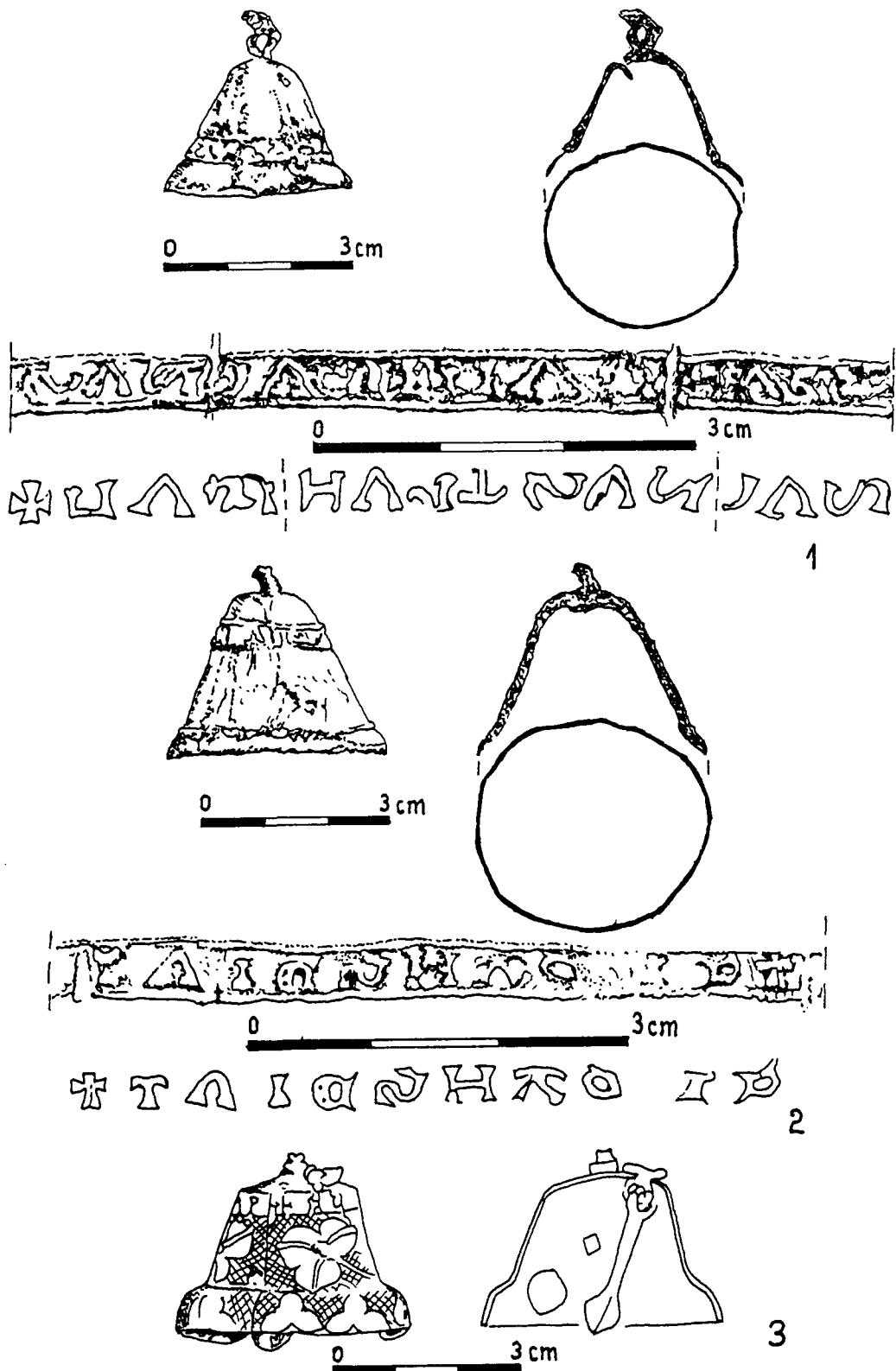


Fig. 12 : Clochettes du Moyen Age polonais.

1 et 2 - Gniew, 3 - Wrocław. N° 2 en étain, 1 et 3 en argent. D'après E. Choińska-Bochdan et B. Czerska - J. Kazmierczyk.

# DECoy WHISTLES FROM MEDIEVAL URALS SETTLEMENTS

Vera RADJA

The collection of decoy whistles from medieval Urals settlements Idnakar, Donkikar, Guryakar (Chepetzk culture), Anyushkar (Rodanov culture) is a large one. Now it comprises 89 intact objects and 45 fragments. Although these finds are well known in archaeological literature (Ivanova 1982, 1985, 1985a; Smirnov 1928; Oborin 1960) they have never been considered as sound producing devices.

The names of ancient Udmurt settlements come back to the legends telling us about bogatir Dondi and his very strong and tall sons Idna, Vesya, Gurya, Zuy. They could take a top of a hill and draw it up to a size of a mountain. Then they enclosed it with a firm fortification and settled themselves there.

The hunting was one of the main employments for Udmurts living in a forest region. The author of the past described admirably the craftsmanship of Udmurt hunter : "Votyak is going near you and you don't hear his steps. He is going alongside the cane the same highness as the cane, he is going in the grass the same highness as the grass. As soon as he sees a bird in the grass he immediately becomes a motionless stone, bends down to the grass and sprawls as a cat. At first you can see a leaf of the grass bent one by one as he passes a step and then it disappears until you can hear a low sound of his arquebus and the noise of bird falling far away. The modern hunting practice allows to compare ancient and recent hazel-grouse decoy whistles.

The material is different. All archaeological specimens are made of sable's or marten's thigh bones. Let's see the reasons. The sable was a furry animal which was flayed straight in the forest at the place of hunting. So the bone may be obtained in the same place. The choice of marten's bone can also be explained by the fact that the marten is a worst enemy of hazel-grouse.

The modern decoy whistles are made of various materials :

- metal,
- hair's or bird's bone,
- bark of the young willow twig,
- goose feather.

During the ethnographic expedition in August 1987 I asked present day hunters to play archaeological decoy whistles. They told me the sound is tender and very close to real hazel-grouse voice.

The results of trace examination clear how the ancient bone was transformed into sound tool.

1. A distal eiphisis is cut at the right angle. Through this hole the air is blown. There are two methods of its production :

- a) sawing off; the thickness of tube board doesn't change, it remains permanent;
  - b) the edge of distal end is sharp; maybe because of notching it before breaking off;
2. the marrow is removed;

3. the proximal end is cut diagonally; partial closing of this end allows; to change the pitch of the sound;

4. the surface of decoy whistle is whittled;

5. two different ways of making sound hole on bone's surface can be illustrated by decoy whistles from Anyushkar :

a) 21/903 (fig. 1 in the middle) : the hole is precutting by one or two angle-cutting movements. Then it is widening : the hole's edges are thin : the object is well sounded;

b) 21/222 (fig. 2 below) : the hole is begun by sawing in the middle, then enlarged by the top of a knife in vertical position : the hole's walls are thick;

6. There are some variations in placing the sound hole on the bone surface. In 20 intact objects from Idnakar 9 holes are cutting on dorsal surface, 8 - on ventral, 3 - on medial, 0 - on lateral (maybe, because of its concave shape).

Although there are not two identical ancient decoy whistles, the algorithm of their building is the same and wasn't changing during IX-XIII centuries. What is more the tradition proved to be of great vitality. The modern hunting manuals (Mikcheev 1952, Maltzev 1958) suggest the same mode of decoy whistle making. Only one detail - the block - is absent in archaeological finds. But some of them can function without it. So you can see the structure of decoy whistles is very conservative and hasn't undergone much changes while the time passed. Just as the hazel-grouse ovoices remain permanent and the hunter's intentions are the same.

## ACKNOWLEDGMENTS

My most appreciative thanks to

M. IVANOVA, G. LENTZ *for decoy-whistles consultations.*

N. ALEKSASHENKO *for trace examinations.*

A. KOSINTZEV *for bone identification.*

## REFERENCES

- IVANOVA M., 1982,  
Gorodistch Gurya-Kar. Resultati issledovaniya 1979 goda. - Srednevekoviye pamyatniki basseyna r. Cheptzi. Izhevsk.
- IVANOVA M., 1985,  
Gorodistche Idnakar (rezultati issledovaniy 1975-1977 godov). - Materiali srednevekovich pamyatnikov Udmurtii. Ustinov.
- IVANOVA M., 1985a,  
Chepetzkiye drevnosti. Ustinov.
- MALTZEV N., 1958,  
Na ryabchika s mankom. Arkhangelsk.
- MIKCHEEV A., 1952,  
Okchota na ryabchikov. Moskva.
- OBORIN V., 1960,  
K istorii okchot i skotovodstva u drevnih Komi-permyakov. - Ucheniye zapiski permskogo gosudarstvennogo universiteta, t. XII, vip. I. Perm.
- SMIRNOV A., 1928,  
Dondi-Karskoye gorodistche. - Trudi nauchnogo obstchestva po izucheniyu Vyatskogo kraja, v. IV.

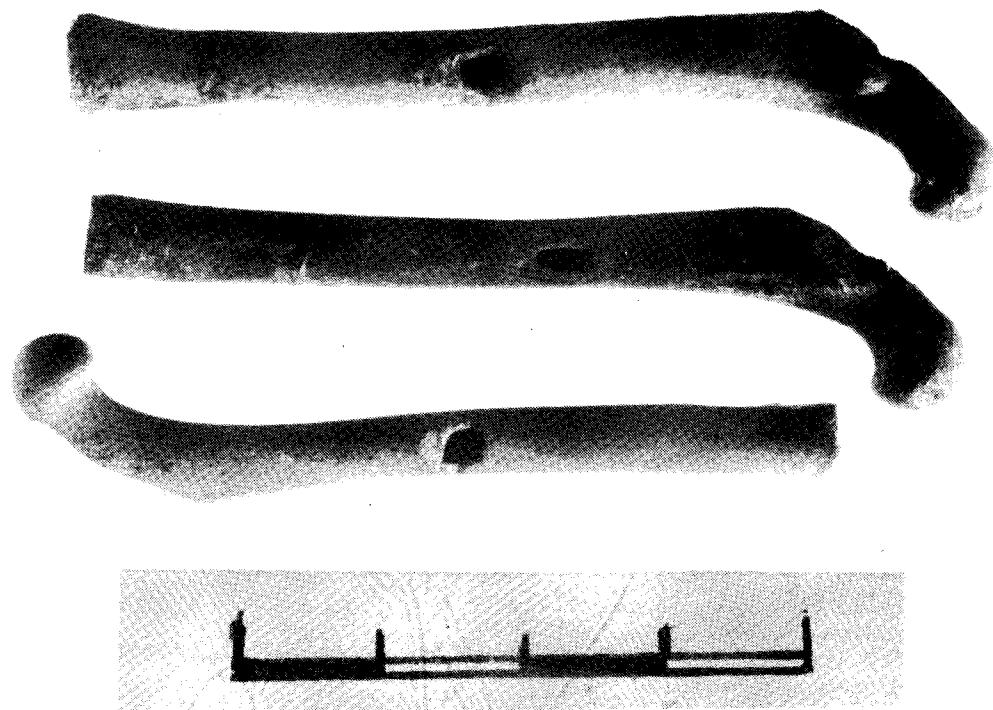


Fig. 1 : Decoy whistles from Anyushkar.

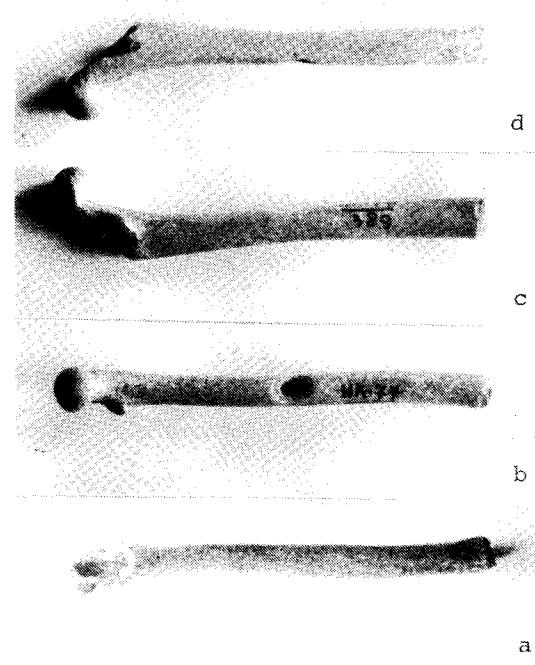


Fig. 2 : Decoy whistle from Idnakar IK-77/389

- a) lateral surface;
- b) medial surface;
- c) dorcal surface;
- d) ventral surface.

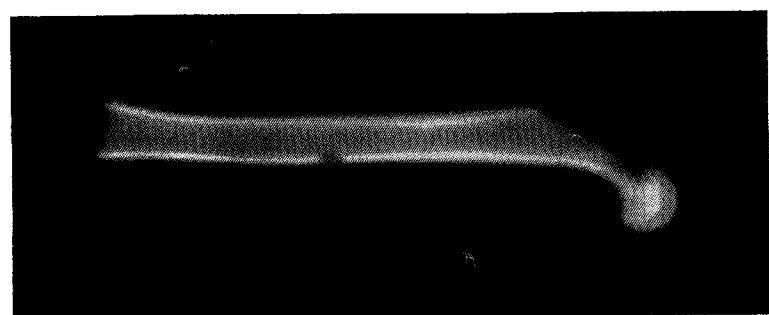


Fig. 3 : Decoy whistle from idnakar, x-ray.

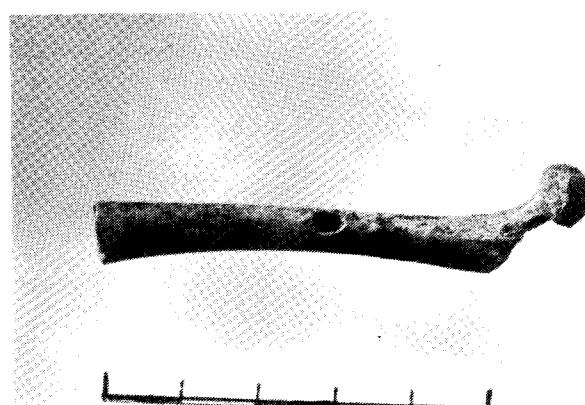


Fig. 4 : Decoy whistle from idnakar 130/264.

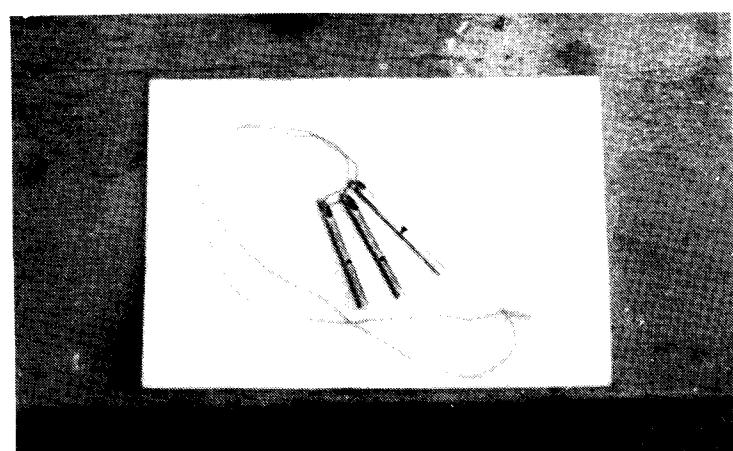


Fig. 5 : Modern decoy whistles made by V. Kotov, hunter from Lyuk, Udmurtiya, 177.

CORS ET TROMPETTES EN CERAMIQUE :  
OBJETS DOMESTIQUES, INSTRUMENTS DE PELERIN, EX-VOTOS.

Catherine HOMO-LECHNER<sup>1</sup>

Les musées et les dépôts archéologiques français conservent un nombre important de trompes et de cors en céramique, complets ou fragmentaires, qui - par spécificité sonore ou par faible attrait plastique - semblent n'avoir suscité que peu d'intérêt auprès des archéologues et des musicologues. Ce matériel est présent dans toutes les régions du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle et provient autant de contextes domestiques que religieux. Si l'inventaire systématique de ce matériel reste à faire, une première répartition territoriale révèle une concentration plus marquée à proximité des sites de pèlerinage (Aix-la-Chapelle, Mont Saint-Michel), du littoral atlantique (Saintonge, Vendée) et des grandes agglomérations urbaines (Paris, Bourges, Lyon).

En région Rhin-Meuse, ces objets sont fréquemment nommées *Aachenhorn* (littéralement cor d'Aix-la-Chapelle), sous-entendant ainsi un usage lié au pèlerinage ou au couronnement impérial qui se tenait en cette ville. Cette expression est ancienne comme l'atteste la mention du traité de S. Virdung (f° D3v°) daté de 1511. Les pièces ainsi désignées sont généralement simples. Elles copient des cornes naturelles et des olifants (tel celui dit de Charlemagne à Aix) et sont éventuellement pourvues d'anneaux de suspension, comme l'exemplaire découvert à Utrecht<sup>2</sup>. Pour ce qui concerne les formes plus sophistiquées qui nous intéressent, on ne répertorie en cette région que des cors à enroulements multiples (Cologne, Aix)<sup>3</sup>.

Ce matériel provient de grands centres de production céramique comme Raeren (entre Aix et Liège), Andenne (entre Liège et Namur) voire plus au nord, Siegburg (entre Cologne et Bonn), mais surtout Langerwehe, très proche d'Aix [H.J. Stéphan 1982, p.109]. Cet artisanat était exporté jusqu'à Utrecht, Cologne ou même Visby et Kalmar en Suède<sup>4</sup> [Augustsson 1992, p.21]. Sa datation est homogène et se situe essentiellement entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, avec parfois quelques distinctions comme la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle pour Andenne. En ces termes, l'ensemble mosan paraît cohérent et lié à un phénomène religieux.

Pourtant, l'origine de ces objets n'est pas toujours aussi circonscrite, comme le prouvent ces trois *Aachenhörner* découverts dans le Dingenburg (près d'Oldenburg) dans le château bâti vers 1350 et détruit à la fin du XV<sup>e</sup> siècle [Brückner 1980], ou encore la trompe découverte à Utrecht supposée venir de Langerwehe mais aussi de Saintonge<sup>5</sup>. Le matériel français est, en effet, similaire non seulement sur les sites de pèlerinage comme le Mont Saint Michel, l'île de Tombelaine [Jigan 1990, fig.1 B] ou Larchant<sup>6</sup> (près de Fontainebleau au sud de Paris) mais aussi sur les zones urbaines comme à Paris (fouilles du Carrousel au Louvre<sup>7</sup>, île de la Cité<sup>8</sup>, château royal de Vincennes<sup>9</sup>), rurales (Rougiers, Charavines), ou castrales comme dans le Berry (château de Mehun, Rougemont) [Walter (dir.), 1993, p. 115]. L'usage y est clairement profane, domestique ou défensif. Plus finement

1 Collaborateur scientifique au Musée de la Musique / Paris, membre associé de l'URA 1015 du CNRS (Organologie et Iconographie musicale), Présidente du Centre Français d'Archéologie Musicale Pro Lyra.

2 Cf. *Rotterdam Papers* VI, p.228-229, objet n°110.345.

3 Pour Cologne, cf. *Rotterdam Papers* VI, p.235-236, objet n°112.353 ; pour Aix, la pièce provient d'Aachen-Verlautenheide, cf. Exposition 1985/86, p.101-102, fig.63.

4 Je sais gré à messieurs Frans Verhaeghe, archéologue de Laarne, et Göran Tégnér, conservateur au Statens Historiska Museet de Stockholm, pour les informations qu'ils m'ont aimablement transmises.

5 Cf. note 2. Comparer avec la pièce provenant de la Chapelle-des-Pots du XIII-XIV<sup>e</sup> s. conservée à Saintes au Musée des Beaux-Arts n°49-1465 = Exposition Blois 1984, n°74, fig.10.

6 Cf. Leclerc 1988 ; pièces déposées au musée de Nemours : inv. n° 82.62.2504 - 2505 & 2511, 86.13.1 & 2, 87.5.80.

7 Objets du XVI<sup>e</sup> s., n°113.183 54, 112.614 13, 108.349 6, 108.646 3, 105.463 13, cf. Homo-Lechner 1991b.

8 Pièces déposées au Musée Carnalet, Paris, inv. MA AC 2000/365-366, anc. coll. Piketti-Paris.

9 Objet US 2999 / n°16, cf. Homo-Lechner 1991a.

encore, ces pièces séculières proviennent de latrines (Vincennes), de recharge de sols (Carrousel), de fossés des douves (Carrousel, Mont Saint-Michel), de puits de pélerinage (Larchant), etc.

Il est vrai qu'on est tenté de mettre les trompes de la région normande en relation avec le pélerinage michaëlique et la pièce découverte à Mâlines, entre Bruxelles et Anvers [Verbeemen 1991], aussi bien avec le pélerinage d'Aix que celui du Mont Saint-Michel, mais aucun argument ne vient soutenir ces hypothèses. Des collections particulières, comme la collection Masson, suggèrent même jusqu'à une origine mexicaine [Exposition 1984, n°2, p.193].

De ce fait, on est amené à s'interroger sur la validité d'approches historiques isolant des groupes d'objets en fonction de leur rôle social. Cette démarche paraît peu conciliable avec la réalité historique qui, tout au contraire, foisonne d'échanges et d'influences entre les divers secteurs d'une même culture.

Il semblerait que petit à petit, les cors à usage profane soient devenus indispensables à la panoplie du bon pélerin, et se soient ainsi étroitement liés aux traditions et à l'imagerie du pèlerinage, car les fonctions de ces objets sont compatibles, sinon similaires.

Les cors profanes servent à la garde du bétail, à la chasse, au guet [Babelon 1986, p.215, 273-277], à la réclame [Leguay, 1984, p.137], etc. L'article de Claude Jigan [1990] rend bien compte des périls que représentait la pérégrination à ces époques : brouillard, faux-passeurs, traversée des grèves, gués, sables mouvants, tangue. Le cor retrouvé en rade de Cherbourg invite fort aussi à supposer un contact maritime avec l'Angleterre, et par conséquent des outils de communication. Ces objets servent non seulement à l'appel à l'aide en cas de danger<sup>10</sup>, mais aussi à se faire reconnaître en tant que pélerin. La toponymie corrobore cet usage sur les lieux de pèlerinage. Ainsi au Mont Saint-Michel y eut-il la *rue de la Corne Blin* et la *Plasse du cornet*<sup>11</sup>.

De rares et curieuses trompettes à repli torsadé découvertes en région parisienne confirment encore la polyvalence de ces objets. Le pèlerinage de Larchant dédié à saint Mathurin était renommé guérir les simples d'esprit à l'aide de cors. Le souffle étant lié à l'esprit, les sonneries devaient chasser la part vicié du fou et le libérer du mal, c'est-à-dire du malin. Dans son article sur les céramiques musicales, E. Thoison [1898] publia le dessin d'une de ces trompes qui laissa perplexes bien des chercheurs. A l'occasion de l'exposition sur Larchant organisée en 1988 par les collègues de Nemours, la pièce présentée par Thoison fut retrouvée intacte au Musée de la céramique de Sèvres<sup>12</sup>. Toutefois, ce matériel restait totalement atypique comparé au reste du corpus et faisait craindre un travail de faussaire. En 1990, les fouilles de la tour des Salves au château de Vincennes, donc en contexte profane et urbain, ont exhumé un fragment de trompette à repli torsadé, en tous points identique à celle de Larchant, tant au niveau de la forme que de la date (XVI<sup>e</sup> siècle).

L'usage des cors se perpétue au moins jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le rapporte le texte suivant : en 1779, la famille Micholets de Solignac revient du Mont Saint-Michel avec de *petites trompes ou des trompettes en terre*, et les fait sonner à son passage à Limoges [Jigan 1990, p.133]. C'est dire que l'objet s'adjoint aussi une fonction emblématique, à l'instar de ceux de Larchant, où le cor constitue à la fois l'insigne du pèlerinage (le remède) et l'ex-voto que l'on dépose sur le site, dans un puits, près d'une source.

Ces observations prouveraient que cette production instrumentale est commune à la chrétienté occidentale, et pérenne dans la mesure où sa stabilité s'observe du XIV au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

10 Le proverbe normand va dans ce sens : *Avant d'aller au Mont, fais ton testament* [Jigan 1990]

11 Le nom de *cornez* est donné à ces objets dans les archives du XV<sup>e</sup> siècle pour décrire la marchandise vendue par les dinandiers et les vendeurs de *quincaillerie*.

12 7 objets, donnés au musée de Sèvres par M. BARBEY en 1900, sont conservés sous le même numéro d'inventaire (10453) : 3 cors à simple, double et triple enroulement, 2 trompettes à repli torsadé (dont une improprement reconstituée au début du siècle par l'atelier de moulage du Trocadéro) et 2 trompes. Je remercie MM. Sarrauste de Menthire et Dubus qui nous permis d'étudier ces objets.

13 Cf. Exposition Blois 1984 n°73, fig.9 : cor à simple enroulement conservé à Caen au Musée de Normandie n°67-14.1.

A ce propos, le mode de fabrication de ces objets reste quelque peu mystérieux. Les divers tessons de trompes de forme complexe que l'on connaît présentent une perce cylindrique étonnamment régulière (diam. 8mm) qui semble démontrer l'utilisation sonore de ces objets, et l'on peut s'interroger sur la technique permettant d'obtenir un tel résultat.

L'hypothèse la plus probante considère qu'une corde en chanvre ou une tige d'un végétal souple (osier, saule ou toute essence dont l'écorce s'enlève aisément) était insérée lors du modelage dans le tube de pâte encore à plat [Schmidt 1982, p.153]<sup>14</sup>. Toutefois, Geert Jakobs (potier contemporain hollandais installé à Milsbeek spécialisé en instruments à vent en faïence), qui met en forme la perce uniquement à l'aide de son pouce, obtient aussi des résultats d'une singulière régularité<sup>15</sup>. L'instrument était ensuite mis en forme, avec replis, nœuds ou spirales. L'objet était alors cuit en atmosphère oxydante pour consumer l'âme végétale. Les cendres de ce matériau étaient expulsées lorsque l'instrument était sonné pour la première fois. La combustion pouvait s'achever en atmosphère réductrice si l'on désirait obtenir - comme c'est le cas le plus fréquent - une épiderme noirâtre ou métalloscente. Ces objets sont souvent réalisés dans une céramique grise, mais on connaît aussi du grès à Siegburg et des pâtes claires : blanche à Andenne, rose en Hollande ou jaune-rosé, comme le cor de Cherbourg (étonnamment proche de la céramique gallo-romaine de l'Allier). Cette dernière est la seule pièce répertoriée portant un émail au cuivre vert-jaune utilisé depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du Moyen Age.

La datation et l'origine de ces pièces s'avère parfois assez délicate. Les pièces découvertes à Numance et Alloza en Espagne [Jully 1961], seraient protohistoriques, celles du Mont Ventoux en Provence gallo-romaines de même que plusieurs pièces conservées à Cologne dans l'ancienne collection M. Marx<sup>16</sup> et au Römisches-Germanisches Museum<sup>17</sup>. Ces dernières sont toutefois considérées aujourd'hui comme médiévales par les conservateurs de ce musée d'art antique. On répertorie aussi des pièces mal ou non datées comme ces pièces trouvées large de la rade de Cherbourg<sup>18</sup> ou dans le lit de la Marne [Guillaume & Chevallier 1956], au Musée départemental de Rouen [Machabey 1954 p.11, *Larousse* vol.I, p.229], au Musée Dobrée de Nantes, au Musée des Beaux-Arts de Besançon<sup>19</sup>. En revanche, les pièces mosanes et celles du littoral atlantique (musée de Normandie à Caen, musée des Beaux-Arts de Saintes) sont assez bien datées entre les XIV et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>20</sup>.

Comme on le constate après ce bref exposé, les informations sont très dispersées, encore trop rares et les hypothèses mal fondées. Aussi importera-t-il, désormais, de développer cette enquête selon trois axes :

Avant tout, il s'impose d'organiser le recensement systématique de ce matériel dans les collections françaises pour comparer les pièces (contexte, date, type céramique), établir une typologie formelle et une cartographie.

14 Il convient de restituer la longueur originelle du tube de ces instruments pour mesurer l'habileté du potier. Un cor à triple enroulement d'une vingtaine de centimètres de diamètre (comme ceux de Larchant ou de Cherbourg) présente une longueur moyenne de 2,50m !

15 Sauf exception, cette technique est aujourd'hui tombée en désuétude, au moins en France comme en témoignent les potiers de Sampigny-lès-Maranges (près d'Autun, Saône-et-Loire), qui continuent pourtant de produire des cors simples en céramique. Questionnés sur le façonnage des instruments à enroulement multiples, ils décrivent ce procédé comme assez difficile à maîtriser, ce que contredit la fréquence comme la large diffusion de ce matériel archéologique.

16 Cette pièce qui m'a été signalée par Dr. R. Röttlander (Université de Tübingen/Archéologie cynégétique) est aujourd'hui dans une collection privée non localisée.

17 n°4138 acquise le 18.3.1905 et n°3232 de l'ancienne collection du Consul Niessen, cf. *Die Sammlung Niessen*, Cologne 1911, pl. CVIII, n°3232, vol.I et volume de texte p. 156.

18 Pièce non publiée à ce jour, signalée par Frédéric Scuvée (Normandie), vice-président du Cercle d'Etudes Historiques et Préhistoriques.

19 Pièce provenant de Thoirette (Jura), sans autre information de contexte, donnée au Musée des Beaux Arts de Besançon en 1855 par le procureur impérial Jeannez à Lons-le-Saunier, Inv. n°855.9.4.

20 La monnaie d'Henry III datée de 1579 qui accompagnait les objets de Larchant corrobore ainsi cette datation même si la stratigraphie du puits avait été très bouleversée au siècle dernier.

Un examen approfondi des grands sites chrétiens de pèlerinage devra compléter cet inventaire. Ainsi pourra-t-on se demander si l'usage des trompes et des cors n'est pas associé à un vocable ou à une situation topographique particulière. Des exemples comme le Mont Saint-Michel, la chapelle palatine d'Aix avec sa chapelle dédiée au Saint-Sauveur ou les châteaux souvent associés au culte de Saint-Georges mettent, en effet, l'accent sur un culte en altitude, et il conviendra de réfléchir à ces données en les comparant avec les traditions usitées au Monte Gargano en Italie (dit aussi Saint-Ange ou Saint-Michel), à Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy, à Hildesheim, et dans les églises à massif occidental (*Westwerk*) souvent pourvues de tribunes dédiées à saint Michel. Qu'en sera-t-il aussi des sites dédiés aux autres saints comme Nicolas (Bari), Martin (Tours), Jacques (Compostelle), aux pèlerinages mineurs (saint Mathurin à Larchant, saint Maclou à Rouen, etc.) sans parler des sites de Terre Sainte (Saint Sauveur, saints Pierre et Paul) ?

Enfin, une étude sociologique et symbolique étudiera le statut de ces objets polyvalents et omniprésents dans toutes les couches de la société de l'Ancien régime, tant dans le quotidien (avec des matériaux ordinaires : céramique, bois, corne) que dans les situations extra-ordinaires (avec des matériaux précieux : métal, ivoire), comme l'attestent les biens nobiliaires et les nombreux trésors de cathédrales, dont les légendes hagiographiques connotent, mais voilent aussi solennellement, la valeur juridique<sup>21</sup> et foncière [Cherry 1989, Pegge 1775].

Souhaitons, dans les années à venir, qu'archéologues et musicologues mesurent ensemble l'intérêt de ces objets jusqu'à présent négligés, et qu'ils ressentent le besoin d'unir leurs compétences.

---

21 La trompe ne symbolise-t-elle pas dans la Bible la parole de Dieu et son jugement ?

## ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

### Sources et encyclopédies

BERTHELOT M.

*La Grande encyclopédie*, Paris : H. Laminault, 1885-1902, art. Pélerinage, T.26, p.267.

DIDEROT D. & D'ALEMBERT J.

*L'Encyclopédie*, Paris : 1751-1776 (repr. Paris-New York : Pergamon Press, 1969), art. cor, trompe, pélerinage.

FURETIÈRE A.

*Dictionnaire universel*, 3 vol., Paris : 1690 (repr. Paris : SNL - Le Robert, 1978), art. Cor, cornet, pélerinage, quincaillerie, trompe.

LAROUSSE DE LA MUSIQUE

2 vols., Paris : 1957, vol.I, p.229 (Cor de Quivillon - 76).

MERSENNE M.

*Harmonie universelle*, Paris : 1636, vol.3, (repr. Paris : CNRS, 1986<sup>2</sup>, 1<sup>re</sup> éd.1965) : livre 5<sup>e</sup>, Proposition X [Expliquer toutes sortes de trompes et de cors et particulièrement ceux qui servent à la chasse], p.244-247.

VIRDUNG S.

*Musica Getutscht*, Bâle : 1511 (repr. Cassel-Bâle-Londres : Bärenreiter / AIBM / SIM / ACDM, 1970 = *Documenta musicologica* 1<sup>re</sup> série XXXI).

### Littérature scientifique

AUGUSTSSON J.-E., 1992

Keramikhornen från Kalmar slottsfjärd och Visby, *Historiska Nyheter* n°52, 1992, p.21.

BABELON J.-P. 1986

*Paris au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Diffusion Hachette, 1986 = *Nouvelle histoire de Paris*.

BRÜCKNER W., 1980

art. Aachenfahrt, *Lexikon des Mittelalters* I, München, 1980, p.3ss.

CHAPELOT J. (dir.), 1975

*Potiers de Saintonge. Huit siècle d'artisanat rural*, Exposition, Paris, Musée des Arts et Traditions Populaires, 1975, p.106, n°373 (la corne céramique copierait un olifant en ivoire, XIII-XIV<sup>e</sup> s ?)

CHERRY J. 1989

Symbolism and survival : medieval horns of tenure, *The Antiquaries Journal* LXIX, 1989, p.111-118.

CLOSSON E., 1926

L'olifant, *Revue musicale belge* 2, 1926, p.446-456, 1 pl.

CRANE Fr., 1972

*Extant medieval musical instruments. A provisional Catalogue by Types*, Iowa : Iowa University Press, 1972, rubrique 445.4 : Ceramic horns.

DORANLO R., 1955

Une trompette en terre cuite trouvée à Falaise, *Bulletin de la société des Antiquaires de Normandie LII, années 1952-1954*, 1955, p.221.

EXPOSITION 1976

*Keramik 1000-1600*, Lund : Kulturhistoriska museet, 1976.

EXPOSITION 1984

*Les instruments de musique en céramique*, Blois : Château, 1984.

EXPOSITION 1987a

*Dörfer und Städte, Ausgrabungen im Rheinland 1985/1986*, Bonn : Rheinisches Landesmuseum, 1987, p.101-102.

EXPOSITION 1987b

*The Age of Chivalry*, Londres : British Museum, 1987, n°165.

GUILLAUME P. & CHEVALLIER R. 1956

Deux objets trouvés dans le lit de la Marne entre Chézy et Nogent l'Arthaud (Aisne), *Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est* VII, 1956, fasc.3-4, p.288-292.

HOMO-LECHNER C. 1991a

Le matériel sonore. Fouille de sauvetage d'une latrine médiévale dans la tour des Salves du château de Vincennes (janvier-avril 1991). Rapport scientifique n° 2 - Vincennes : Equipe de recherche sur le château de Vincennes et la banlieu est, 1991, p. 138-142.

HOMO-LECHNER C. 1991b

Le matériel sonore et musical issu des fouilles des jardins du Carrousel, *Les Jardins du Carrousel à Paris. Fouilles 1989-1990*, Paris : SRA Ile-de-France, 1991, vol.III : Les rapports des spécialistes, p.428-430, pl.3.

HUGOT L. 1977

Aachener Steinzeug, LEPPER H. (éd.) : *Steinzeug aus dem Raerener und Aachener Raum*, Aix-la-Chapelle, 1977 = Aachener Beiträge für Baugeschichte und Heimatkunst 4, p.225-272, partic. p.258, fig.32.

HURST J.G., NEAL D. S. & VAN BEUNINGEN H.J.E. 1986

Pottery produced and traced in north-west Europe 1350-1650, *Rotterdamer Papers, a contribution to medieval archaeology* VI, 1986, p.135-136 et 228-229.

JIGAN Cl. 1990

Les instruments à vent en terre cuite du XVIII<sup>e</sup> siècle trouvés au Mont Saint-Michel, *Revue archéologique de l'Ouest* n°7, 1990, p.131-136.

JULLY J.J. 1961

Deux trompettes en terre cuite du Mont-Ventoux (Ancienne collection L. Morel, British Museum), *Ogam - tradition celtique* XIII, n°76-77, 1961 (juil.-sept.), fasc. 3-4, p.427-430.

LECLERC A.-S. 1988

Les trouvailles de la maison Fassy, *L'archéologie 10000 ans d'histoire*, Exposition, Nemours : Château-musée, 1988, p.173-180.

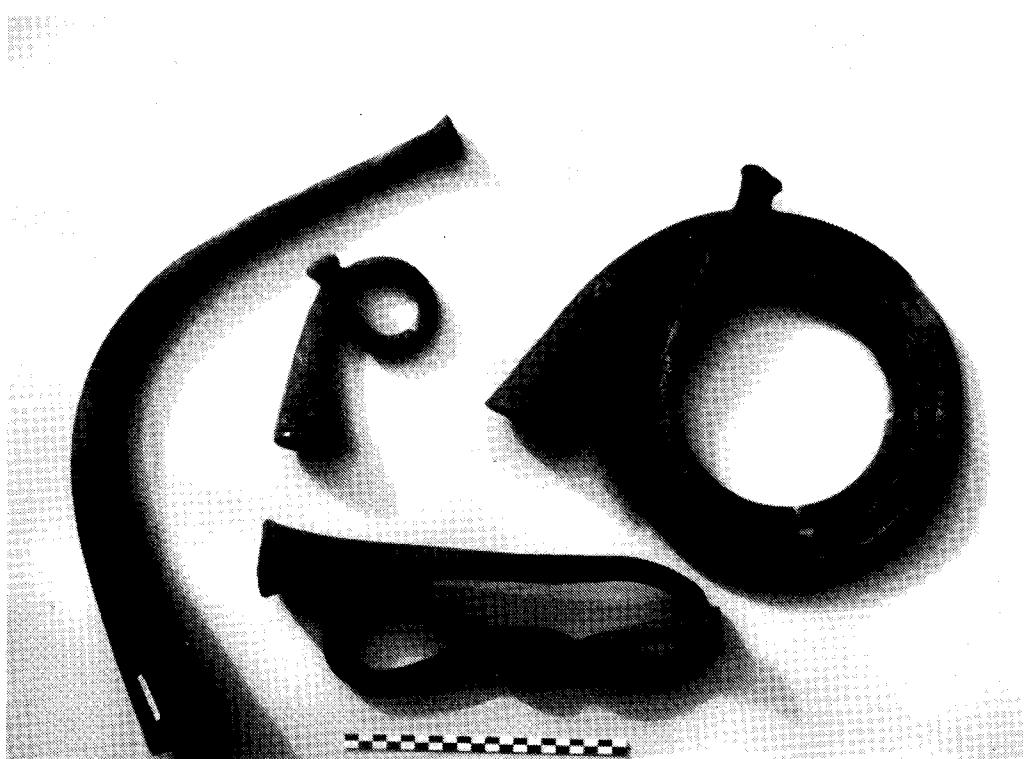
LEGUAY J.-P. 1984

*La rue au Moyen Age*, Rennes : Ouest-France, 1984 = De mémoire d'homme.

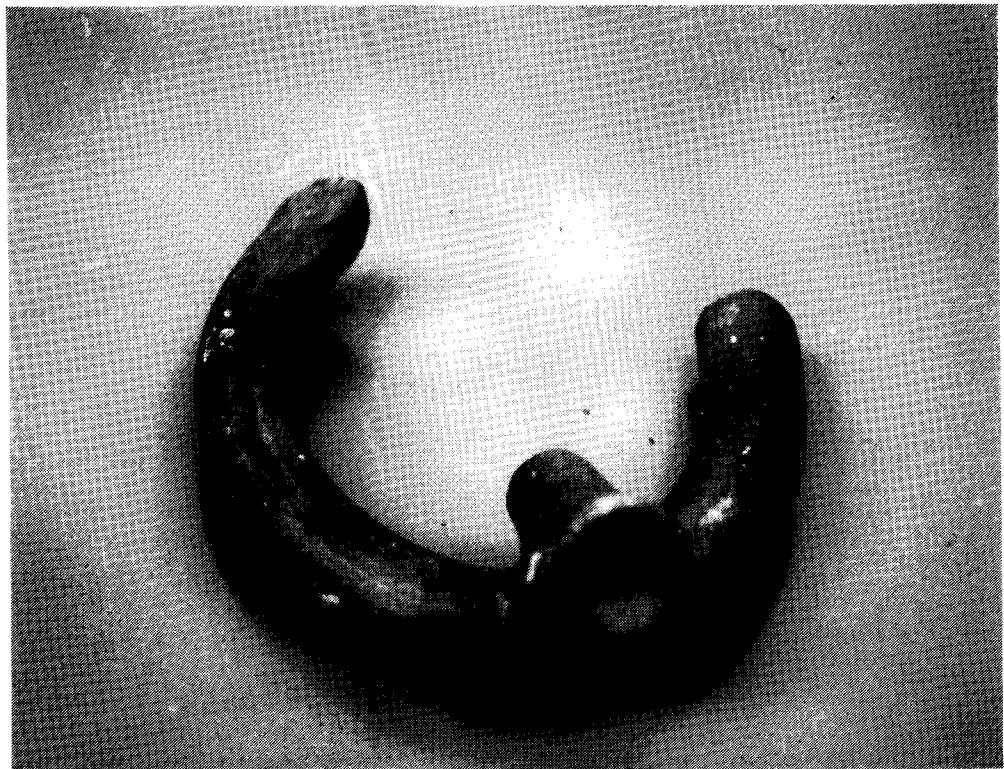
MACHABEY A. 1954

Les instruments à vent du Moyen-Age, *Musica* 9, 1954, p.11-14.

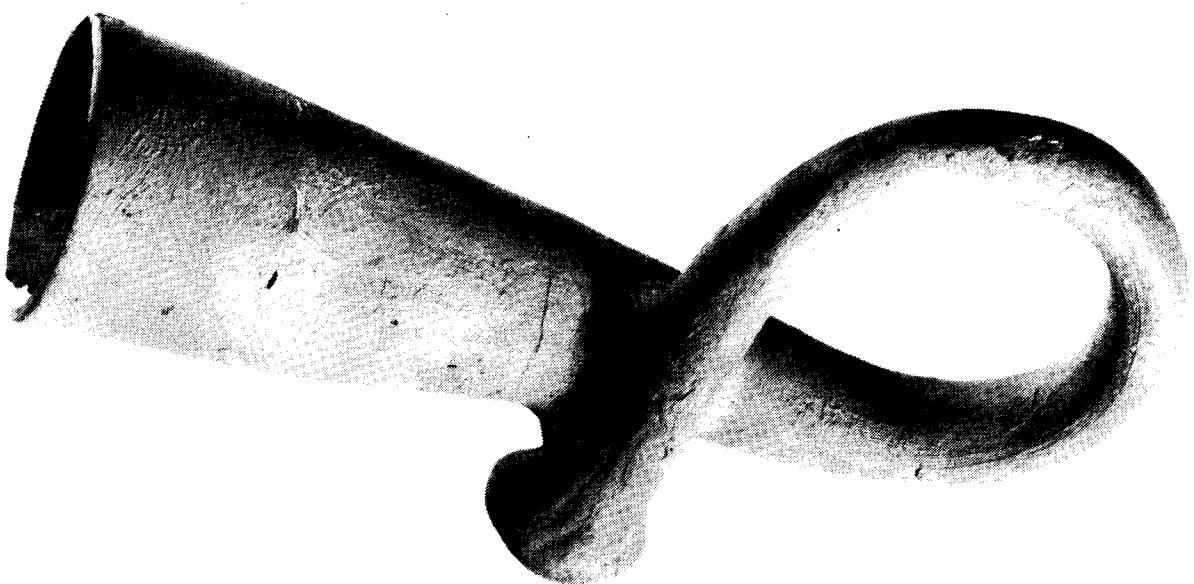
- MAYER O.E. 1977  
Fünfundzwanzig Jahre Ausgrabungen im Raerener Land, LEPPER H. (éd.) : *op. cit.*, p.172-224, spéc. p.208, fig.37 [cor en spirale].
- PEGGE S. 1775  
Of the horn, as a charter or instrument of conveyance, *Archeologia* 3, 1775, p.1-29.
- SCHMIDT L. 1982  
Endelevekanden (The Endelev jug), *Hikuin* 8, 1982, p.153-154.
- SCHWARZ J. 1935  
Aachen- oder Wetterhörner, *Geschichtes- und Heimatsblätter für das alter Herzogtum Jülich "Das Rurland"*, Juni 2, 1935.
- STEPHAN H.J. 1982  
Die mittelalterliche Keramik in Norddeutschland 1200-1500, WITTSCTOCK J. (ed.) : *Aus dem Alltag der mittelalterlichen Stadt*, s.l.n.d. [Bremen, 1982] = Hefte des Focke Museums 62, p.65-122.
- THOISON E. 1898  
Céramique et verrerie musicales, Paris, Plon, *Mémoire de la réunion des sociétés des Beaux-Arts* XXII, 1898, p.14-19.
- VERBEELEN J. 1991  
De Pilgrimshoorn, *Mechelse vereniging voor Archeologie* 1991/2, Den tit zal comen, Archeologische sporen van een 'Devoot' verleden p.19-22.
- WALTER P. (dir.) 1993  
*Le vieux château de Rougemont. Site médiéval*, Belfort : Deval, 1993.



I - 4 trompes provenant de Larchant (puits d'ex-votos du pèlerinage à saint Mathurin) céramique grise, 2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Musée de Sèvres n°10453 : Trompette à repli torsadé [dessinée par Thoison en 1898], cor à triple enroulement, cornet à simple enroulement et trompe courbe (Phot. A.S. Leclerc, Musée de Nemours).



II - Fragment de trompette à repli torsadé avec embouchure, provenant du château de Vincennes (latrines de la Tour des Salves), céramique grise, XVI<sup>e</sup> siècle, S.R.A. Ile-de-France (Phot. G. Barrera, Equipe de recherche du château de Vincennes).



III - Cornet à simple enroulement provenant de Thoirette (Jura), céramique grise, sans date ni contexte, Musée des Beaux Arts de Besançon n° 855.9.4. (Phot. du musée).



IV - Cor à triple enroulement à émail vert-jaune découvert dans la rade de Cherbourg, céramique jaune-rosé émaillée jaune-vert, XIII-XVI<sup>e</sup> siècle ? (Phot. Fr. Scuvée).

# LA MUSIQUE DANS L'ART RUPESTRE SAHARIEN

Jean-Loïc LE QUELLEC\*

*"Music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including, and particularly, the coordination between man and time" (Stravinsky, 1936 : Chronicle of My Life ; London, Gollanez, p. 83).*

## SOURCES

Les représentations d'instruments de musique ou de musiciens sont extrêmement rares dans la littérature consacrée à l'art rupestre saharien, et elles n'ont presque jamais retenu l'attention des chercheurs. A notre connaissance, et sauf oubli involontaire de notre part, seules quelques lignes au total, sur plusieurs centaines de références dépouillées (articles et livres), ont été consacrées à ce thème. Elles se trouvent en l'occurrence sous la plume de Huard, au sujet d'une peinture du Tibesti sur laquelle des danseurs à tête d'Antilope "portent aux chevilles des sphéroïdes, qui sont probablement des sonnailles". L'auteur fait remarquer que "nous ne disposons pas de témoignage direct sur la musique chez les Chasseurs archaïques ; toutefois, les personnages masqués ou zoomorphes qui dansent en cavalier seul suggèrent déjà l'importance d'un art qui prendra volontiers des formes collectives" (HUARD & LECLANT 1980 : 526, et fig. 183, n° 1). Tout en nous défiant de la tentation d'un présupposé évolutionniste -rien moins que prouvé- qui ferait partir l'art chorélique d'une pratique individuelle de chasseurs pour évoluer finalement en chorégraphies collectives, il nous faut prendre acte de ce fait important : en ce qui concerne la musique, l'art rupestre saharien nous fournira surtout des documents indirects, par le biais des nombreuses scènes de danse qui y sont figurées. En effet, il n'est pas de danse sans musique, que celle-ci soit chantée par les danseurs eux-mêmes, ou qu'elle résulte du frappement ou du glissement rythmé de leurs pieds sur le sol.

Néanmoins, nous disposons fort heureusement de quelques témoignages directs, certains d'entre eux étant même très démonstratifs, tel ce groupe peint de la période du cheval de Ta-n-Kebrân (Ahaggar) où l'un des personnages semble bien jouer d'une sorte de luth (fig. 1) qui trouve un homologue presque exact à Iskawen (Tassili), sur une peinture ocre de même époque (fig. 2). L'existence du luth à long manche semble connue depuis la fin du III<sup>e</sup> millénaire en Babylonie (MACHABEY 1958 : 63, SCHAEFFNER 1960 : 88) et des instruments de ce type, à caisse constituée d'une carapace de tortue recouverte d'une peau de gazelle, ont naguère été découverts dans les fouilles de Deir el-Medineh (BRUYERE 1937-1939). Des luths à petit corps ovoïde et long manche fretté apparaissent sur des sceaux-cylindres d'époque akkadienne (environ 2334-2193 av. J.-C.) en Mésopotamie, avant d'être introduits en Egypte via la Syrie, et de se répandre largement dans la vallée du Nil à partir de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (vers 1500) (COLLON & KILMER 1980, BOSSE-GRIFFITHS 1979, 1980, REEVES 1985). Généralement, leurs cordes sont fixées par de simples ligatures, ce qui semble bien être le cas sur les rupestres sahariens, autant que l'on puisse en juger par les renflements arrondis qui terminent les manches d'instruments. A Ta-n-Kebrân, on assiste à une scène dont les protagonistes sont deux couples, l'un des hommes jouant le rôle du musicien, pendant que les autres personnages sont peut-être en train de danser.

Parmi les gravures du Wâdi Tukrimîn (Djérât, Tassili), un danseur à masque de koudou, qui porte un anneau de cheville à sa jambe d'appui (fig. 3), semble rythmer son pas à l'aide d'un instrument rappelant ceux appelés qarâqesh au Maroc et kaskâs ou shakshakât en Libye (ANONYME s.d. ; AL-BUQILA s.d. : 7-8).

Au Fezzân, Graziosi (1970, fig. 169) a noté qu'un personnage à bonnet ou coiffure retombant en avant portait à sa bouche "una specie di corno" que Jelinek (1986 : 138-140) n'a pas remarquée, mais que Huard et Leclant (1980 : 485) ont reconnue comme trompe. Malgré l'existence

\* Brenessard, F-85540 Saint-Benoist-sur-Mer, France.

de fissures et d'irrégularités dans la roche-support, l'hypothèse d'une figuration d'instrumentiste semble effectivement confirmée par l'examen minutieux des photographies publiées (fig. 4). Il est à noter que si, vers 2400 BC, Sumer connaissait des trompes rituelles métalliques imitant des prototypes en cornes animales, on n'a guère pu documenter l'utilisation de cet instrument en Egypte qu'à partir du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère : bien qu'une quarantaine de trompes (dont dix-sept en cornes de Bovinés) enrichies d'or et de pierreries eussent compté dans un présent fait à Amenhotep IV vers 1400 avant J.-C., cette famille instrumentale ne joua qu'une part négligeable dans la vie musicale de l'Egypte (MARCUSE 1975). De grandes trompes taillées dans des défenses d'éléphant sont bien connues en Afrique, notamment au Congo, au Zaïre, au Nigéria et en Sierra Leone (BASSANI 1978, fig. 33-40), mais on chercherait en vain des homologues à ces instruments dans la littérature consacrée aux rupestres de l'ensemble du sub-continent saharien. Un "personnage négroïde en ocre rouge foncé et pourvu de cornes sphéroïdes" (sic) a bien été signalé à Tahouilet par Vervialle (1947 : 243 et fig. 5) mais (a) les relevés de cet auteur ne sont absolument pas fiables, (b) cette oeuvre est si atypique, dans l'ensemble du site, qu'on est en droit de soupçonner un faux, et (c) serait-elle authentique et correctement relevée, que l'instrument lui-même n'en demeurerait pas moins extrêmement douteux. Il serait également très aventureux de retenir un autre prétendu "joueur de trompe" peint au Tassili dans le style des Têtes Rondes (fig. 5, n° 3). En effet, si, pour Huard et Allard-Huard (1978 : 14), "l'influence égyptienne" supposée le caractériser "demande à être prouvée", nous aimerions quant à nous que fût d'abord prouvée l'authenticité de la trompe elle-même, qui pourrait bien s'avérer n'être qu'une des cornes d'un grand Boviné voisin ou sous-jacent. Il en est de même pour les "joueurs de trompe" de Ti-n-Bedjedj (fig.) que Breuil signalait parmi les dessins, pas toujours très fidèles, que Brenans avait rapportés du Tassili, et à propos desquels il précisait que l'un des personnages "souffle dans la trompe par le bout; c'est-à-dire que celle-ci est différente de l'olifant nègre du Congo, actionné par côté comme ceux de l'Age de Bronze nordique" (BREUIL 1954 : 107, fig. 114-115). Rien n'est moins sûr, surtout que des personnages voisins, de même style, courent ou dansent en tenant le même instrument par son extrémité la plus mince, le bout le plus large étant dirigé vers le bas, dans des scènes où, pourtant, l'auteur s'oblige à reconnaître encore des "trompes" (BREUIL 1954 : fig. 116). Il serait moins utile de discuter plus avant cette "lecture" que de souligner l'impossibilité de décider de la nature de ces énigmatiques objets sans avoir au moins soigneusement revu auparavant les peintures originales.

Nous nous heurtons ici à un problème récurrent dans l'étude des rupestres du Sahara : la fréquente absence de bonnes photographies, ou de relevés absolument fiables. De plus, certaines œuvres ont été citées par des auteurs qui n'en ont pas toujours donné de reproductions, ou bien les ont mal documentées, et l'on ne peut donc être absolument certain de leur interprétation. C'est ainsi qu'il nous faut éliminer également la "calebasse contenant de menus débris (...)" pour produire du bruit au cours de la danse" que Bernolles (1966 : 146) avait cru reconnaître là où l'abbé Breuil (1954 : 45) n'avait vu qu'une "sorte de gourde treillagée au bas de la jupe" d'un personnage de Ti-n-Rasutin.

Bailloud faisait remonter à la fin du premier millénaire avant notre ère des représentations de joueurs de harpe de l'Ennedi utilisant des appui-tête, deux objets qui, pour Huard (1968 : 115), sont en provenance de la vallée du Nil. Un autre joueur de harpe, assis sur un tabouret, et repéré parmi les gravures caballines de l'Ahaggar, a été estimé de 800 avant J.-C. par DAVIDSON (fig. 5, n° 1). Un homme de Ti-n-Ashîgh (Akâkûs, Libye) semble lui aussi jouer d'un chordophone, en compagnie d'un possible joueur de luth assis près de lui, pour un auditoire dont la riche parure diffère de celle de musiciens (fig. 5, n° 6). Un dernier joueur de chordophone saharien, assis sur un monopode, se remarque dans un groupe de personnes installées en cercle, sur une scène collective de Ti-n-Aneuîn (Akâkûs) (fig. 6) où il est possible que ce musicien soit accompagné de deux autres instrumentistes. Malheureusement, l'œuvre est trop endommagée pour permettre de dire si ce sont bien des danseurs qui figurent en son centre. Rappelons cependant qu'à Zeban Ona Libanos, en Ethiopie, au moins un personnage joue d'une harpe asymétrique (GRAZIOSI 1964 : 97, et fig. 5) et que des gravures piquetées du Neguev central montrent également deux joueurs de harpe asymétrique (ANATI 1955, fig. 3), d'un type connu en Mésopotamie au III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. et qui aurait inspiré les harpes apparaissant en Egypte au moins dès la IV<sup>e</sup> dynastie (2723-2463 B.C.). Les représentations du Neguev appartiennent au groupe IV local, et sont donc à placer vers les débuts de notre ère, mais des découvertes récentes ont montré que la présence de l'appui-tête sur des œuvres sahariennes ne

doit pas forcément être rapportée à des antécédents égyptiens, car elle est maintenant attestée (ainsi, du reste, que celle du monopode) sur des gravures fezzanaises (Libye) (VAN ALBADA 1990 : 38), appartenant au style ancien local, et pouvant donc remonter à environ 4000 bc (MUZZOLINI 1992). Quant à décider de la nature exacte des derniers chordophones sahariens cités (harpes ou lyres ?), cela serait bien téméraire, dans la mesure où (a) on ne peut connaître la disposition des cordes, qui n'y sont pas dessinées, et où (b) on n'est nullement assuré de la présence d'une caisse de résonnance.

Plusieurs peintures pourraient peut-être représenter des arcs musicaux: d'une part à Wan Muhuggiag (Akâkûs), l'homme qui semble en jouer est assis à côté d'une femme d'aspect hiératique autour de laquelle dansent (ou courent) cinq autres personnages de même style (MORI 1960, fig. 44), et d'autre part, à l'Ehi Boru, l'emploi de cet instrument pourrait être évoqué à propos d'un personnage assis parmi un groupe où figurent six danseurs, dont deux femmes et un homme brandissant un arc (HUARD & LEMASSON 1964, fig. 3, n° 1 en bas à gauche). Les arcs musicaux sont d'un usage très répandu en Afrique (MASON 1897) et, certains d'entre eux ressemblant tout à fait à des armes, la question de leur présence sur les rupestres pourrait être posée à chaque fois qu'y apparaissent des arcs tenus de manière un peu étrange, et dans des contextes ni guerriers ni cynégétiques. A ce propos, l'on aimerait pouvoir examiner l'original d'une figuration qui pourrait s'avérer décisive (fig. 10): en effet, un joueur de claquoirs en pleine action y fait face à un porteur d'arc sans flèche, dans une situation apparemment musicale... mais le relevé publié par Mazonowicz (1975 : 130) est-il vraiment fiable ? Le fait que les arcs musicaux les plus simples ne peuvent pas être différenciés des armes tenues par des guerriers, chasseurs ou pasteurs, a été utilisé par Lawergren (1988 : 36) pour conforter la thèse selon laquelle la musique serait née des pratiques de chasse.

Une seule gravure, à Niala Doha (Ennedi), est à rapporter avec quelque certitude à la catégorie des tambours: on y voit un petit percussionniste frappant un tambour double tenu horizontalement, et situé à droite d'un groupe de grandes femmes à décors corporels (fig. 5, n° 2). Un tambour double très semblable (en bâton, à deux peaux) se remarque en Egypte ancienne dès l'Ancien Empire et l'on y retrouve figurée la même série de lignes horizontales longitudinales qui doivent indiquer les liens assujettissant les peaux et assurant leur tension (MARCUSE 1975, MANNICHE 1973, ZIEGLER 1977, BAUD 1978 : pl. IX-a).

Par ailleurs, sur une peinture de la Cha°aba Ti-Ratimîn, entre Kikrass et Djanet (Tassili), de nombreuses danseuses en position plus ou moins forcée sont entourées par des personnes assises dont certaines paraissent frapper dans leurs mains. Cette scène fut signalée plusieurs fois par Reygasse, d'abord d'après un dessin à vue du Lieutenant Brenans, puis suivant un relevé de Rigal, dont Lhote ne manqua pas de dénoncer l'absence de fiabilité, insistant sur plusieurs oubli regrettables : "ont été ainsi omis deux personnages qui battent du tambour, en bas et à gauche de la scène" (LHOTE & COLOMBEL 1979 : 27). Cet auteur corrigea donc ses prédécesseurs en publiant un relevé de Colombel où se remarque effectivement très bien, à gauche, un personnage assis qui frappe (avec un bâton recourbé ?) sur un tambour rappelant le tobl touareg (v. détail fig. 5, n° 5). Le problème est ici que le même Lhote avait précédemment publié ailleurs un quatrième "relevé", effectué par ses collaborateurs durant ses missions tassiliennes, et sur lequel les danseuses sont toujours bien reconnaissables, mais où le "tambour" se présente sous l'aspect d'une forme en virgule qui ne ressemble en rien à un tel instrument (LHOTE 1969 : fig. 3). En l'absence d'un bon cliché de l'ensemble, il est donc impossible de retenir cette fresque dans les inventaires.

S'autorisant apparemment de l'interprétation, souvent citée, d'une peinture de Pahi (Tanzanie) représentant peut-être un personnage soufflant dans un aérophone (?) à l'extrémité duquel "la musique est représentée par une série de petits points qui sortent de l'instrument", Anati (1989 : 205, 208) interprète comme idéogramme de bruits ou de sons les ponctuations qu'on observe parfois au-dessus de personnages aux bras levés, notamment sur des gravures de Seradina, au Valcamonica. Cela ne nous semble nullement assuré, et il serait probablement imprudent de "lire" comme aérophone toute ligne partant de la tête d'un personnage et au contact de ses mains levées. A ce titre, l'on pourrait tout aussi bien voir des "instruments à vent" (?) dans des objets maintenus par des hommes de Tiout que Vaufrey (1939 : pl. XII) a interprétés quant à lui comme étant "munis de la houlette coudée des bergers égyptiens"; mais l'une et l'autre lectures sont invérifiables.

Enfin, ajoutons que deux personnages d'une célèbre peinture de Wan Amîl, dans l'Akâkûs (fig. 7) ont été diversement commentés : "figures royales se livrant à un échange d'insignes" pour Mori (1965 : 129), "personnage richement paré (...) recevant l'hommage d'un guerrier" selon Hugot et Bruggmann (1976 : 76) ou encore "dialogue animé entre deux personnages importants" selon la lecture d'Anati (1989 : fig. 179), voire "deux figures aux traits européens et habillées de robes transparentes, paraissant vouloir échanger leurs armes" pour les organisateurs de l'exposition de Cologne en 1984 (SAHARA 1984 : 234-235, fig. 19) ou, plus simplement, personnages qui "semblent discuter avec animation" pour Camps (1980 : 311), alors que l'ethnographie africaine actuelle suggère que cette oeuvre semble bien plus plausiblement représenter une scène musicale, au cours de laquelle des bâtons sont entrechoqués en rythme (LINDBLOM 1945). Schaeffner (1968 : 54-55) rappelle du reste qu'en Australie, ce sont souvent deux boomerangs qui sont ainsi utilisés et, effectivement, les deux personnages de Wan Amîl utilisent peut-être des armes courbes, à moins qu'il ne s'agisse de simples écorces recourbées comme celles qu'emploient, aux mêmes fins, les Kanak de Nouvelle-Calédonie. C'est peut-être à un entrechoc similaire que servent encore les objets arrondis (bâtons ? massues ?) brandis par deux thérocéphales du Wâdi Teknîwen au Messak Settafet (Libye) (fig. 8). L'examen de l'ensemble des thérocéphales à tête de canidé connus dans le sud libyen nous a permis de montrer qu'il s'agit d'êtres mythiques ou divins (LE QUELLEC 1992-b), et leur pratique musicale s'accorderait bien ici de la valeur numineuse généralement prêtée aux instruments de percussion (TUZIN 1984), à défaut d'un usage cynégétique de la musique.

Rappelons que des joueurs de claquoirs en forme de boomerangs sont figurés sur des objets (sceau, marqueterie) de la première dynastie d'Ur (PFEIFFER 1985 : 8, et fig. 9), et que d'autres bâtons entrechoqués apparaissent sur des plaques sumériennes de l'époque pré-sargonique (III<sup>e</sup> millénaire ; ivoires de Kish au Chicago Oriental Institute) tout comme sur des poteries prédynastiques égyptiennes, où ils peuvent également prendre la forme de boomerangs décorés (DUCHESNE-GUILLEMIN 1960 : 354).

## REMARQUES

A la recherche d'une "matrice originelle" que l'auteur croit accessible par l'inventaire et l'étude des arts rupestres du monde entier (des arts, et non de "l'art", préciserons-nous bien pour notre part), Anati (1989 : 63) affirme que "le langage musical (...) révèle une matrice dont les canons sont universels. Pour s'en convaincre, il suffit de constater la diffusion mondiale de certains instruments tels le rhombe, le porte-voix, le cor, la flûte, le tambour, l'arc musical, les castagnettes (...). La gamme des sons, comme celle de leurs séquences, les associations et les superpositions ont une grammaire et une syntaxe qui leur sont propres et qui nous ramènent à la matrice originelle".

Même si l'on peut admettre, avec Blacking (1973 : 109), qu'il est effectivement possible (ou probable) que "at the level of deep structures in music there are elements that are common to the human psyche, although they may not appear in the surface structure", il demeure qu'une distribution "universelle" de tel ou tel des instruments cités reste à prouver et, en ce qui concerne les figurations rupestres du Sahara prises dans leur ensemble (recouvrant donc plusieurs civilisations se succédant sur une durée d'au moins 4000 ans, et nous ayant légué des dizaines de milliers de témoignages peints ou gravés), nous n'avons pu trouver que fort peu d'attestations. En particulier, nous n'avons pu observer ni rhombe, ni flûte. Mais il est à parier que cette surprenante rareté des témoignages graphiques est elle-même l'indice d'un sens. En effet, on se méprendrait en supposant que cette quasi-absence produirait un reflet fidèle du contexte social des artistes, alors qu'elle ne résulte certainement que d'un "filtrage" culturel. L'absence de vie musicale ou, du moins, une indigence à ce point marquée, contredirait l'ensemble des données ethnographiques réunies dans toutes les cultures du monde, où la musique joue un rôle primordial, quotidien. Nul doute que ce devait être aussi le cas chez nos lapicides.

De plus, si l'on remarque que les arts graphiques servirent essentiellement à figurer des animaux (fût-ce dans des buts symboliques et non anecdotiques ou descriptifs), on peut supposer que la représentation imaginaire de l'animal dut également utiliser, outre des moyens visuels, des objets et moyens sonores (appeaux, instruments fabriqués avec des éléments animaux,

imitations, mimologismes, évocations au cours de récits ou non). Plusieurs remarques s'imposent alors.

Premièrement, l'apparente absence d'une riche tradition musicale dans une société peut fort bien résulter moins d'un échec à pratiquer cet art, que de la suppression culturelle, consciente ou non, de capacités musicales innées.

Deuxièmement, de très nombreuses activités sonores n'ont pratiquement aucune chance d'être documentées par des arts graphiques, et restent donc inaccessibles au préhistorien. On songe bien entendu au chant, mais aussi aux percussions réalisées (presque) sans instrument, comme dans le cas des "tambours de terre" - où l'on se contente de frapper le sol avec les mains (SCHAEFFNER 1968 : pl. VIII, n° 1) - et dans celui où l'instrument est le corps même du musicien (frappements de mains, claquements des doigts ou des lèvres, etc). On ne peut pas non plus espérer trouver de traces graphiques d'instruments si petits qu'ils resteraient invisibles sur des figures de faible échelle, comme le sont la plupart des peintures : cela serait le cas d'appeaux minuscules, par exemple, mais aussi d'instruments comme l'anche-en-ruban (simple herbe tendue entre les lèvres) ou du type de la guimbarde zulu (simplement constituée d'une fine baguette transperçant une mouche vivante).

Troisièmement, à l'examen des gravures illustrant les récits de voyage des explorateurs et collectionneurs du XVII<sup>e</sup> siècle, il apparaît que des instruments africains comme les trompes ou les arcs musicaux y sont souvent figurés de façon non descriptive, et qu'à partir de ces œuvres, on ne pourrait ni reconstituer ces objets, ni la manière d'en jouer. Il s'agit là d'un phénomène bien connu des historiens d'art qui ont eu l'occasion d'observer, par exemple sur les chapiteaux, modillons et stalles des églises médiévales, ou sur des enluminures et peintures de toute époque, quantité d'instruments qui n'ont jamais existé que sur ces œuvres, injouables, en tout ou partie imaginaires, ou tenus à l'envers. Cela est dû à ce que rares sont les artistes graphiques à être aussi musiciens, ou quelque peu attentifs aux techniques d'émission du son. On comprend aisément que le graphiste ne cherche qu'à rendre une "image" des instruments, sans se soucier de leur vraisemblance organologique. Si donc un graveur du XVII<sup>e</sup> siècle a pu se "tromper" à ce point en figurant telle "trompe" africaine (fig. 11), il convient de s'attendre à trouver des "erreurs" similaires sur des œuvres rupestres préhistoriques en général, et sahariennes en particulier, car leur but n'a probablement jamais été d'apporter aux observateurs des informations organologiques. Ainsi, ces "erreurs" n'en sont finalement pas, du point de vue de la fonction de l'œuvre.

Quatrièmement, la musique étant souvent un moyen de créer un langage magique pour des invocations ou exorcismes (NADEL 1971), - et les officiants de toute religion utilisant des vêtements, masques, ornements, emblèmes sacrés et gestes codifiés qui modifient leur apparence lors des cérémonies tout en contrastant fortement avec leur aspect et maintien quotidiens, - la voix elle-même se travestit par déformation du timbre. Qu'on songe alors aux très nombreux et indéniables masques visibles sur les rupestres du Sahara. Ils font l'objet de deux interprétations, selon les auteurs : certains pensent qu'ils résultent principalement de stratagèmes cynégétiques (HUARD & LECLANT 1980), d'autres affirment que leur rôle symbolique est premier (LE QUELLEC 1992-a). Dans le premier cas, on rappellera que "la chasse collective a utilisé des signaux sonores, une de voies qui a pu conduire à la musique par le rythme" (HUARD & LECLANT 1980 : 526). Dans le second, un comparatisme prudent conduira à la remarque selon laquelle le masque agit comme un modificateur de voix, donc comme un instrument de musique.

En particulier, cela dut être tout spécialement le cas d'hommes se masquant à l'aide de calebasses évidées, selon une pratique largement attestée par l'ethnographie (MAIOLI 1991 : 117, fig. 2), et que les "Têtes Rondes" du Sahara semblent avoir justement utilisée. Lors des danses, le corps peut être chargé de sonnailles qui sont parfois visibles sur certaines peintures (fig. 5, n° 4), mais d'autres bijoux ou éléments de "décor" corporel ont aussi pu jouer un rôle musical important, comme les colliers, grelots, bracelets : "leur bruissement n'est que l'aspect sonore du mouvement dansé, en même temps que le mouvement lui-même n'est conçu et ressenti qu'en fonction du bruit qu'il fait naître" (ROUGET 1960 : 235). Finalement, danse et musique sont indissociables, corps et instrument ne font plus qu'un, et le danseur masqué lui-même "n'est plus qu'un instrument de musique du dieu qui l'a envahi" (SCHNEIDER 1960 : 172).

Quant à la chasse, il reste qu'elle se pratique très souvent à l'aide d'appeaux sonores, ainsi que l'ont rappelé - notamment à propos de nos rupestres, quelques auteurs tels Paris (1907), Alain (1950), Bernalles (1966 : 52) ou Huard et Leclant (1980 : 526) qui se prévalurent alors, et peut-être à tort, du fameux "renard jouant de la flûte" de la plaquette de Hiérakonpolis, tout en négligeant généralement de se demander à quel curieux type de chasse pouvait bien être utilisé un tel déguisement, associé à un tel instrument. Par ailleurs, l'interprétation comme "pantomimes de chasse" de nombreuses scènes collectives dont on suppose que les acteurs étaient des chasseurs, incite les commentateurs à interpréter *a priori* comme arme tout objet énigmatique tenu par les protagonistes, ou passé à leur ceinture. Mais le caractère cynégétique de ces figurations est souvent discutable, et l'on pourrait tout aussi bien "lire" ces objets comme des instruments de musique (dont certains, du reste, peuvent aussi avoir été utilisés lors d'actions de chasse). On songe là aux nombreuses "massues" ou "bâtons boulés" qui sont communément considérés comme des masses d'armes (plus rarement comme des "kwés" ou bâtons à fourrure lestés), mais qui pourraient tout aussi bien représenter des hochets. L'ethnographe connaît l'exemple des calebasses du genre lagenaria, qui prennent naturellement la forme d'une boule prolongée d'un long manche et qui, une fois séchées, constituent un instrument qu'on secoue pour en agiter les graines (MAIOLI 1991 : 64, et 67, fig. 3). Nombreuses sont donc les "massues boulées" qu'il faudrait revoir à la lueur de ces réflexions, notamment sur les peintures des Têtes Rondes du Tassili (HUARD & ALLARD-HUARD 1978 : 19, n° 1) ou de l'Akâkûs (MORI 1965 : pl. 65), comme sur d'autres peintures de diverses périodes de l'Akâkûs (MORI 1960 : fig. 48), du Tassili (ALLARD-HUARD 1987 : 186 et fig. 8, n° 6), du Tibesti (HUARD & LEMASSON 1964 : fig. 6, n° 10) ou de l'Ennedi (BAILLOUD 1964 : 225) et tout comme sur des gravures du Djérât (HUARD & ALLARD 1973 : fig. 4, n° 6), de Mammânet (LHOTE 1979 : n° 2432) ou de l'Ennedi (HUARD 1957 : fig. 4, n° 1). A titre d'exemple, nous n'illustrerons que deux cas de ce genre de "casse-tête" : d'une part celui de Ghrûb dans l'Akâkûs (fig. 5, n° 7), et d'autre part celui qui tient un personnage de Ti-n-Tazarift, avec un type de préhension qui correspond mal au maniement d'une telle arme (fig. 9).

Cinquièmement, on sait bien que, dans de nombreuses cultures, certains instruments de musique ont un statut particulier, et sont voués au secret: ils sont conservés dans des lieux cachés d'où ils ne sont sortis qu'à des occasions cérémonielles bien particulières, et encore prend-on souvent grand soin de les éloigner de la vue des femmes ou des non-initiés. On ne saurait donc s'étonner que, sur des œuvres graphiques produites par des cultures de ce type, des instruments ainsi taboués ne soient pas représentés. Est-ce alors pur hasard si, parmi les figurations d'instruments que nous avons inventoriées au Sahara, les plus récentes sont aussi les moins rares, et sont généralement peintes ? Cela s'accorderait bien du schéma d'une "laïcisation" progressive d'un art rupestre qui, en grande partie symbolique ou référencé à des mythes dans ses manifestations les plus anciennes (gravures archaïques, certaines peintures des Têtes Rondes), paraît laisser une place grandissante à la représentation de scènes anecdotiques aux périodes plus récentes (particulièrement peintures), pour s'éteindre avec les très "prosaïques" gravures et peintures caballines et camelines.

Peut-être convient-il enfin d'accepter ici la contrainte d'un deuil, car jamais aucun art graphique ne nous transmettra l'écho d'un "son originel", jamais aucun art préhistorique n'aidera à la reconstitution d'une fantasmatique évolution de "la" musique. En effet, et pour reprendre une vigoureuse formulation de Blacking, celle-ci "n'est pas une branche de la technologie"; elle ne saurait en aucun cas être comparable à "la" science, dans l'histoire de laquelle chaque avancée est tributaire d'étapes précédentes.

S'ils peuvent occasionnellement nous éclairer sur l'existence en tel lieu, et à telle époque plus ou moins précise, de tel ou tel type d'instrument, et si, aux périodes les plus récentes, ils nous laissent parfois entrevoir leur contexte social, les arts rupestres, interrogés sur les questions du sens et de l'origine, ne nous livrent que leur silence.

## BIBLIOGRAPHIE

ALAIN, Dr., 1950

Un appeau magdalénien. Bull. de la Soc. Préhist. Fr. 4:181-192.

AL-BUQILA Bashîr Abu-l-Qâçem, s.d.

Al-tafsîd al-ijtimâ'i li-fan Murzuq al-Shâ'bîya. Benghâzi : Matâbi° al-tawra li-l-tibâ'a wa al-Tawra.

ALLARD-HUARD, L. 1980

Nouvelles gravures rupestres de l'oued Djérat (N. Tassili). Bull. de la Soc. Préhist. Fr. (77) 8:251-256.

ALLARD-HUARD, L. 1987

Peintures rupestres du Tadrart méridional. Bull. de la Soc. Préhist. Fr. (84) 9:282-288.

ALLARD-HUARD, L. & P. HUARD. 1983

Les gravures rupestres du Sahara et du Nil. II - L'ère pastorale. Le Caire: Editions et Publications des Pères Jésuites en Egypte (Etudes Scientifiques).

ANATI, E. 1955

Una scena di danza del Negev Centrale. Riv. di Sc. Preist. (X) 1-4:70-75.

ANATI, E. 1989

Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain. Paris : Albin-Michel.

ANONYME. s.d.

Al-'Alât al-musîqîyat al-shâ'bîya. Trâblus : Matâbi° al-Tawrat al-°Arabîya.

BAILLOUD, L. 1965

Catalogue de l'exposition "Les Fresques du Tchad". Paris, Musée des Arts Décoratifs.

BASSANI, E. 1978

Gli antichi strumenti musicali dell'Africa nera, Dalle antiche fonti cinquecentesche al "Gabinetto Armonico" del Padre Filippo Bonanni. Padova : Zanibon.

BAUD, M. 1978

Le caractère du dessin en Egypte ancienne. Paris : A. & J. Maisonneuve.

BERNOLLES, J. 1966

Permanence de la parure et du masque africains. Paris : Maisonneuve et Larose.

BLACKING, J. 1971

Man and Music. Times Literary Supplement, nov. 19 : 1444.

BLACKING, J. 1973  
How Musical is Man ? Seattle / London : University of Washington Press.

BOSSE-GRIFFITHS, K. 1979  
Two Lute-players of the Amarna Era. L'Egyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherche. Congr. Internat. des Egyptologues, 2, Grenoble, 10-15<sup>e</sup> sept. 1979, II:213-217.

BREUIL, H. 1954  
Les roches peintes du Tassili n'Ajjer. Actes du Congr. Panafr. de Préhist., II<sup>e</sup> Session, Alger, 1952 : 65-219.

BRUYERE, B. 1937-1939  
Les fouilles de Deir el-Medineh. Le Caire, I : 112-116.

CAMPS, G. 1980  
Les cultures néolithiques en Afrique. Dans L'Archéologie, culture et civilisations du passé en France et dans le Monde, Paris : Nathan, 298-332.

COLLON, D. & A.D. KILMER. 1980  
The Lute in Ancient Mesopotamia in Music and Civilization. The British Museum Yearbook 4 : 13-18.

DUCHESNE-GUILLEMIN, M. 1960  
La musique en Egypte et en Mésopotamie anciennes. Dans Histoire de la Musique. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I : 353-362.

EN-NIHUM, S. 1980  
Târîhunâ. Lîbiya min °usûr ma qabl al-târîh hatta al-qarn al-sâbi° qabl al-milâd. Genève : Dâr al-Atâr, 6 vol.

GRAZIOSI, P. 1964  
New Discoveries of Rock Paintings in Ethiopia. Antiquity XXXVIII:91-98.

GRAZIOSI, P. 1970  
Recenti Missioni per lo Studio dell'arte rupestre nel Fezzan. Dans Valcamonica Symposium, Actes du Symposium International d'Art Préhistorique, Capo di Ponte : ed. del Centro / U.I.S.P.P., 329-343.

HUARD, P. 1957  
Nouvelles gravures rupestres du Djado, de l'Afafi et du Tibesti. Bull. de l'Inst. Fr. d'Afr. N. (XIX) B,1-2 : 184-223.

HUARD, P. 1968  
Influences culturelles transmises au Sahara tchadien par le Groupe C de Nubie. Kush XV : 84-124.

HUARD, P. & L. ALLARD. 1973  
Les gravures anciennes de l'Oued Djerat, Nord Tassili. Libyca XXI : 169-222.

- HUARD, P. & L. ALLARD-HUARD. 1978  
Les peintures rupestres du Sahara et du Nil. Le Caire : Editions et Publications des Pères Jésuites en Egypte (Etudes Scientifiques).
- HUARD, P. & J. LECLANT. 1980  
La culture des Chasseurs du Nil et du Sahara. Alger : Mém. du C.R.A.P.E. XXIX.
- HUARD, P. & LEMASSON. 1964  
Peintures rupestres du Tibesti oriental et méridional. Objets et Mondes(IV) 4:237-262.
- HUGOT, H.-J. & M. BRUGGMANN. 1976  
Les gens du matin. Sahara, dix mille ans d'art et d'histoire. Paris : La Bibliothèque des Arts.
- JELINEK, J. 1986  
Tilizahren, the Key Site of fezzanese Rock Art. Part I - Tilizahren West Galleries. Anthropologie (Brno) (XXIII) 2:125-165.
- LAJOUX, J.-D. 1962  
Les merveilles du Tassili n'Ajjer. Paris : Chêne.
- LAWERGREN, B. 1988  
The Origin of Musical Instruments and Sounds. Anthropos (83) 1-3 : 31-45.
- LE QUELLEC, J.-L. 1992-a  
Le symbolisme de l'art rupestre du Sahara central. Lille : A.N.R.T.
- LE QUELLEC, J.-L. 1992-b  
Cultural areas and interregional relations : the case of the Egyptian and Libyan Theriomorphs.
- LHOTE, H. 1969  
L'écologie du Sahara à travers les peintures rupestres. Alger : Institut de Santé Publique.
- Id. 1973.  
A la découverte des fresques du Tassili. Paris : Arthaud.
- Id. 1979  
Les gravures de l'Oued Mammanet (Nord-Ouest du Massif de l'Aïr). Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines.
- Id. & P. COLOMBEL. 1979  
Gravures, peintures rupestres et vestiges archéologiques des environs de Djanet (Tassili-n-Ajjer). Alger : Office du Parc National du Tassili.

LINDBLOM, K. 1945

Die Strosstrommel, insbesondere in Afrika. Ethnos I : 17-28.

MACHABEY, A. 1958

L'Antiquité orientale (Sumer et Chaldée, Syrie, Pays des Hittites, Palestine, Egypte, Egée), dans J. CHAILLEY (ed.). 1958. Précis de Musicologie, Paris, P.U.F. : 59-72.

MAIOLI, W. 1991

Sons et musiques, leurs origines. Paris : Flammarion (Bibliothèque des origines).

MANNICHE, L. 1973

Les scènes de musique sur les Talatat du IXe pylône de Karnak Kemi. Rev. de Philol. et d'Archéol. Egyptiennes et Coptes 21 : 155-164.

MARCUSE, S. 1975

A Survey of Musical Instruments. New York : Harper and Row.

MASON, O.T. 1897

Geographical distribution of the musical bow. American Anthropologist : 377-380.

MAZONOWICZ, D. 1975

Voices of the Stone Age. London : Allen and Unwin.

MORI, F. 1960

Arte Preistorica del Sahara Libico. Roma, Palazzo di Venezia, 16 Marzo - 12 Aprile 1960. Roma : De Luca.

MORI, F. 1965

Tadrart-Acacus, Arte rupestre e culture del Sahara preistorico. Torino : Einaudi.

MUZZOLINI, A. 1992

Dating the Earliest Central Saharan Rock Art : Archaeological and Linguistic Data. Dans The Followers of Horus, Studies Dedicated to Michael Allen Hoffman, R. Friedman and B. Adams eds. Oxford : Oxbow Books (Oxbow Monograph 20, Egyptian Studies Association Publication n° 2) :147-154.

NADEL, S.F. 1971

The Origin of Music. Dans Readings in Ethnomusicology, D.P. McAllester ed., New York : Johnson Reprint Corporation : 281-286.

PARIS, J. 1907

Un document sur l'emploi de la flûte comme engin de chasse à l'époque thinite. Revue Egyptologique (XII) 1-3:1-4.

PFEIFFER, S. 1985

Les instruments de musique de l'Orient ancien. Le Monde de la Bible 37:8-13.

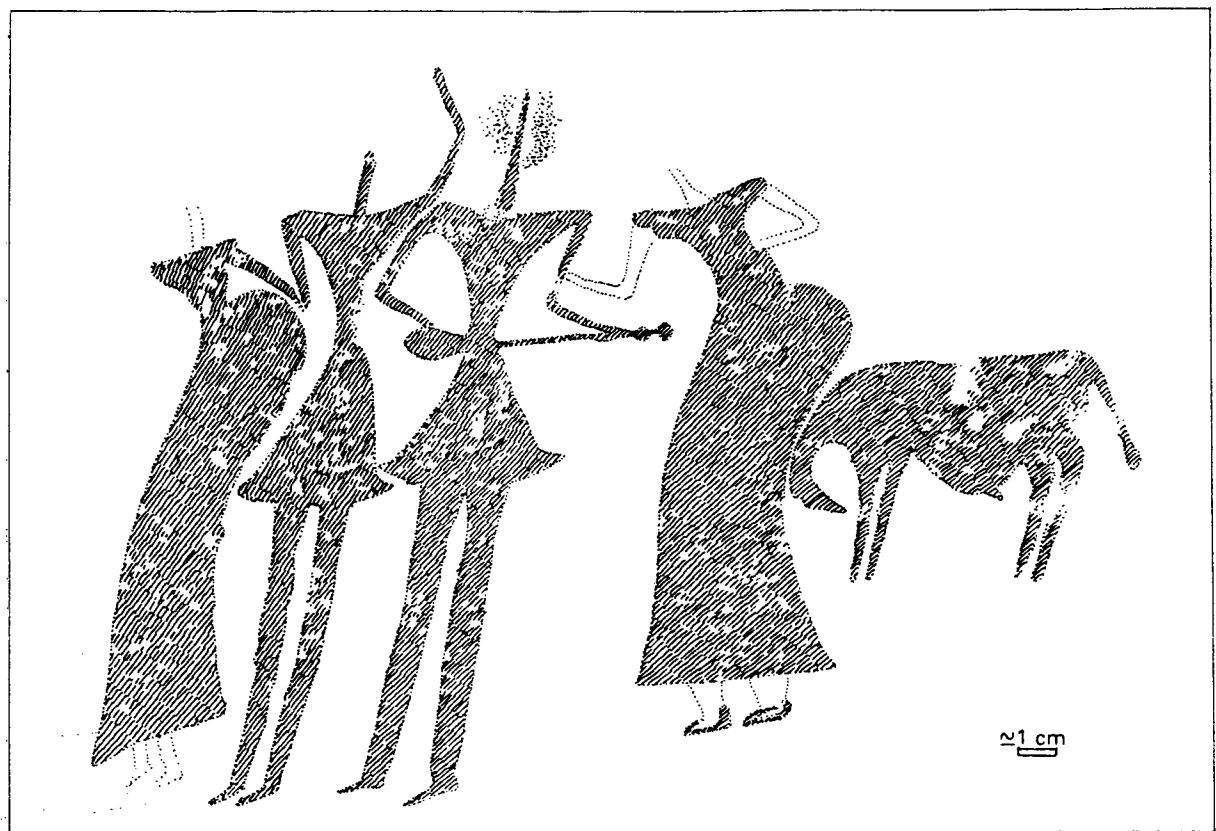
- REEVES, C.N. 1985  
 A Lute Player of the Amarna Period. *Göttinger Miszellen* 87 : 79-82.
- ROUGET, G. 1960  
 La musique d'Afrique Noire. Dans *Histoire de la Musique*. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I:214-237.
- SAHARA. 1984  
 Sahara, 10000 Jahre zwischen Weide und Wüste. Köln : Museen der Städte Köln.
- SCHAEFFNER, A. 1960  
 Genèse des instruments de musique. Dans *Histoire de la Musique*. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I : 76-117.
- SCHAEFFNER, A. 1968  
 Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris / La Haye / New York : Mouton & Cie.
- SCHNEIDER, M. 1960.  
 Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes. Dans *Histoire de la Musique*. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I : 131-214.
- SEBE, A. 1991.T  
 Tikatoutine, 6000 ans d'art rupestre saharien. Vidauban : Alain Sèbe.
- STRIEDTER, K.-H. 1984.  
 Felsbilder der Sahara. München : Prestel Verlag.
- TUZIN, D. 1984.  
 Miraculous Voices : The Auditory Experience of Numinous Objects. *Current Anthropology* 25:579-596.
- VAN ALBADA, A. & A.-M. 1990  
 Scènes de danse et de chasse sur les rochers du plateau noir en Libye. *Archéologia* 261 : 31-45.
- VAUFREY, R. 1939  
 L'art rupestre nord-africain. Paris : Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine (Mém. 20).
- VERVIALLE, M. 1947  
 Les gravures et les peintures rupestres du Pays Ajjer. *Bull. de la Soc. Préhist. Fr.* (XLIV) 9:235-252.
- ZIEGLER, C. 1977  
 Tambours conservés au Musée du Louvre. *Rev. d'Egyptol.* 29:203-214.

A. DEMIRKHANIAN : Le fameux "sorcier" dansant de la grotte des Trois-Frères, d'abord supposé (par l'abbé Breuil) utiliser un arc-en-bouche, a été ensuite "lu" comme joueur de flûte nasale, et W. Maioli a même pu ajouter récemment que "la position de la patte du personnage" fait songer à la "technique utilisée pour jouer de la flûte à embouchure semi-traversière" en agissant sur l'extrémité inférieure du tube. Cependant, à une "lecture" aussi précise de cet hapax, s'oppose le fait que le prétendu instrumentiste ne maintiendrait que par le nez un instrument qui ne ferait que croiser son antérieur droit, alors que son antérieur gauche n'y touche même pas... et cela tout en dansant ! Le comparatisme, loin de suggérer ici "la" bonne lecture, montre que d'autres interprétations sont possibles, et l'on pourrait notamment évoquer l'épistaxis provoquée par les danses extatiques, telle que J.-D. Lewis-Williams l'a reconnue sur des peintures rupestres sud-africaines de personnages dansant, et du nez desquels partent des traits signifiant l'écoulement sanguin.

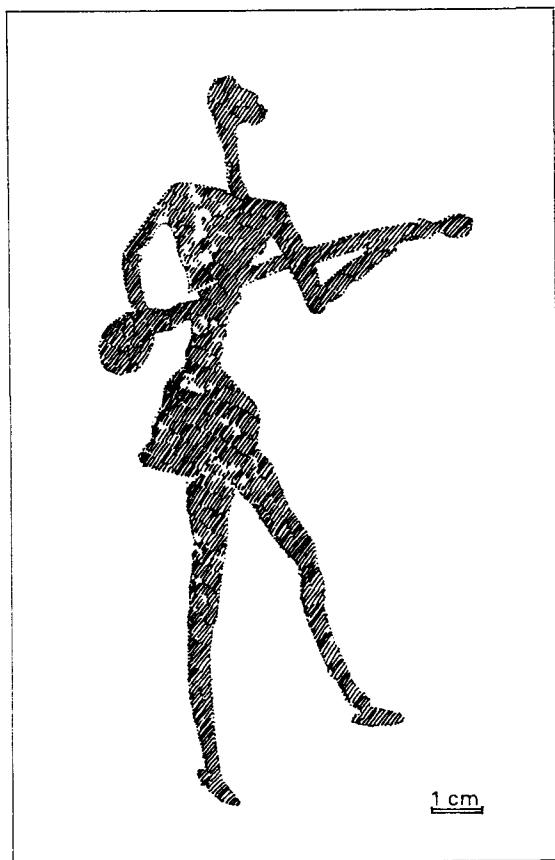
M. DAUVOIS : J'ai été très intéressé par le récit de l'effet produit par le son des phalanges sifflantes sur des rennes actuels, mais les Lapons n'ont-ils pas justement coutume de siffler pour ces animaux ? Ne peut-on rapprocher ces faits d'une tradition répandue dans les bestiaires, et affirmant que "le éprouve un grand amour pour la musique et aime à entendre jouer les flûtes" (Ms du Bestiaire Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford) ? Elle est déjà attestée chez les auteurs de l'Antiquité, dont Pline : "Les cerfs écoutent avec plaisir le chalumeau et le chant des bergers" (H.N., VIII : 50), Aristote : "La capture des cerfs... se fait à l'aide de flûtistes" (H.A., IX : 5), Elien, - selon lequel on attirait ainsi les cervidés : "dès que le son arrive à leurs oreilles, il les frappe de terreur et les remplit d'effroi, puis ils sont bientôt saisis l'irrésistible et pur enchantement de la musique, de sorte qu'ils sont si charmés qu'ils en oublient leurs petits et leurs repaires... et que, peu à peu, ces animaux... sont attirés comme par quelque appel" (De Nat. An., XII : 46), - et Horapollon, qui prête cette technique aux Egyptiens (Hieroglyphica, II : 91). L'attraction légendaire des cervidés pour les sons de flûte, mise à profit à des fins cynégétiques, se retrouve au Brésil, mais sous une forme inversée, dans une tradition recueillie par Ademar Vidal, et selon laquelle de vieux cerfs portent vingt-trois andouillers creux d'où le vent arrache avec douceur des sons qui charment les chasseurs. Flaubert rappelle aussi cette légende dans sa "Tentation de Saint Antoine", en y évoquant le "Sadhu Zag", grand cerf noir aux "soixante-quatorze andouillers... creux comme des flûtes", desquels le vent du Sud tire des sons irrésistiblement attirants.

C. HOMO-LECHNER : A propos des instruments de Larchant, utilisés pour guérir les simples d'esprit, il n'est peut-être pas indifférent de rappeler que, du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, le mot "fol" - qui a donné notre "fou", et provenant d'un \*bhol- indo-européen exprimant l'idée de "souffler", - désigne à la fois une personne atteinte de troubles mentaux, et un soufflet. Dès lors, s'étonnera-t-on d'apprendre que le légendaire compagnon de saint Mathurin de Larchant, fameux guérisseur de la folie qu'imploraient les pèlerins, n'était autre que le mystérieux saint Pipe ? Le nom de ce saint, inconnu des hagiographes, est aussi celui du tuyau (latin *pipa*) alors que le mot "pipeau" a pris, au XVI<sup>e</sup> siècle, la place de "pipe" au sens de "flûte champêtre"... Dans le cadre de la pensée médiévale, l'usage d'aérophones, pour régulariser la circulation des souffles dont le trouble cause la folie, n'est décidément pas pour surprendre.

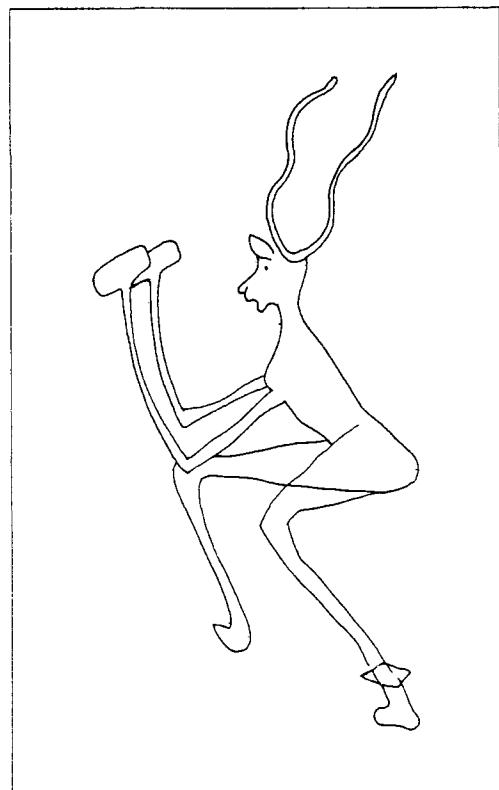
R. MEYLAN : En entendant les sons que Monsieur Meylan parvient à tirer d'un simple os tubulaire sans trous, comment ne pas songer au motif du "singing bone" extrêmement répandu dans les traditions orales eurasiatiques, de la Bretagne à l'Inde et au Japon, et fréquemment associé au motif mythique shamanique du "missing bone" (cf. contes-types 720, 780) ? On peut rappeler que l'une des caractéristiques essentielles du shamanisme est de considérer la maladie comme résultant de l'introduction de corps étrangers dans l'organisme du malade, sous forme de petits objets que le shaman aspire directement avec la bouche, soit à l'aide d'un tuyau en os. C'est également à l'aide d'un tel tuyau que le shaman aspire l'âme du patient, et la purifie avant de l'insuffler à nouveau dans le corps. Il est donc intéressant de noter que, chez les Amérindiens du Nord, ces tuyaux sont en général des os d'aigle, oiseau divin associé au tonnerre et à l'éclair, et que le son produit par les sifflets fabriqués dans ces os est réputé avoir un grand pouvoir guérison. La remarque selon laquelle l'organologie d'un instrument ne permet aucunement de déduire avec certitude une technique instrumentale est d'une grande importance dans le cas des "flûtes" préhistoriques. En effet, on ne saurait être trop prudent, car l'ethnographie actuelle nous a fait connaître des instruments d'apparence tout à fait semblable, mais qui sont ici joués comme flûte oblique, et là comme trompe. C'est le cas du "nar" du Rajasthan et du "bâns" du Madhya Pradesh, tous deux se présentant sous l'aspect d'un simple tube à quatre trous, mais le premier constituant la présence la plus orientale de la grande famille du "ney" arabo-persan, et le second (tirant son nom du bambou "vamsa" comme le "ney" tient le sien du nom persan du roseau), étant une véritable trompe "à anches bilabiales" (v. G. DOURNON, Une flûte qui trompe. Parallèle entre deux aérophones indiens, Cahiers de Musique Traditionnelle, 2:13-32).



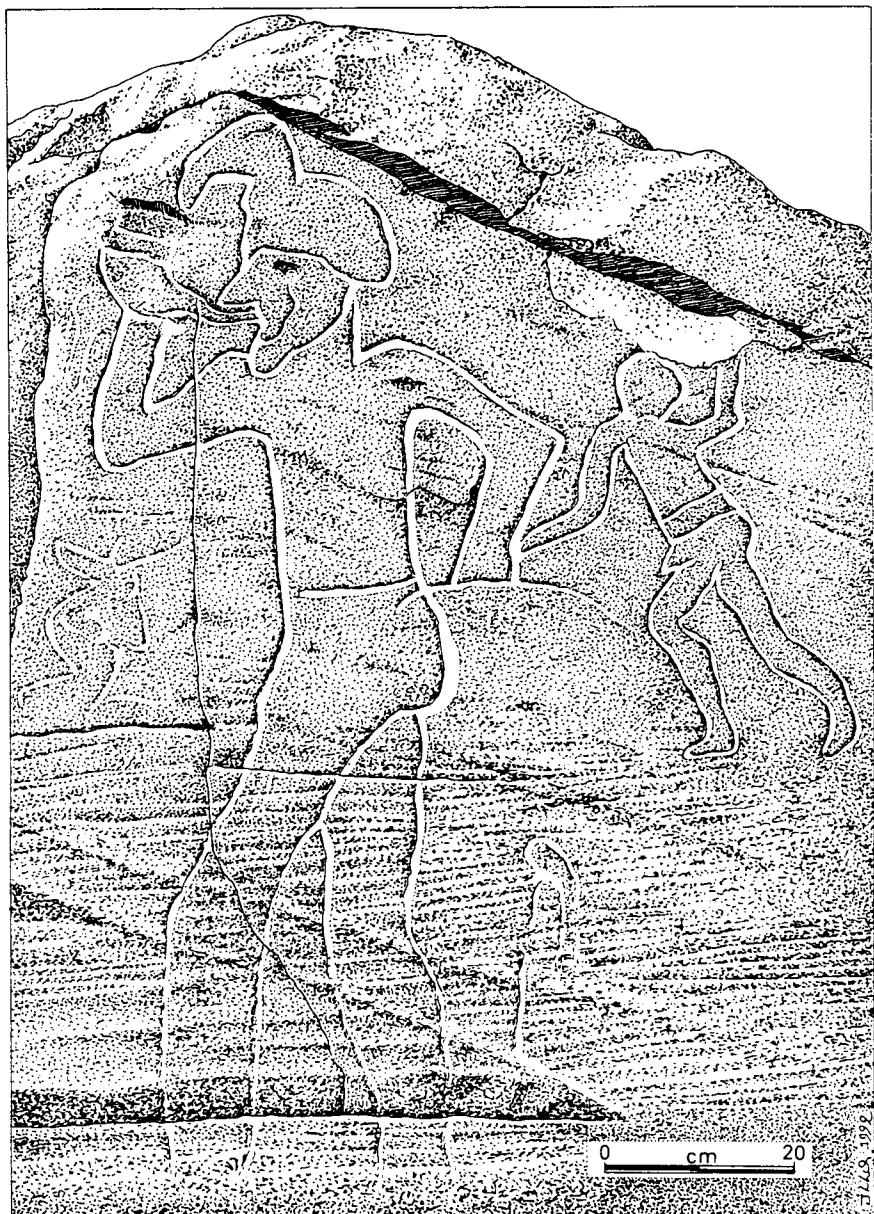
1 - Groupe de Ta-n-Kebrân (Ahaggar) : couple et femme tenant un luthiste par le bras ; peinture ocre de la période du cheval (d'après STRIEDTER 1984 : 167-168).



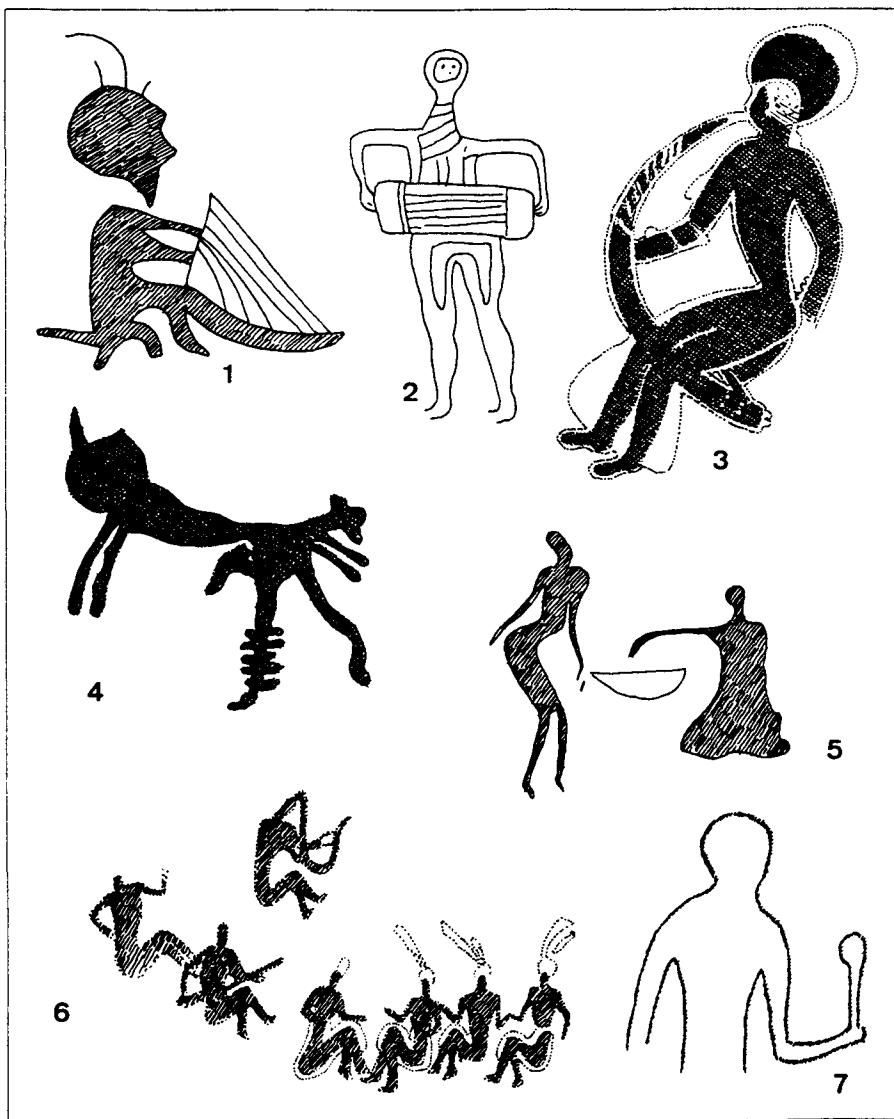
2 - Joueur de luth d'Iskawen (Tassili); peinture ocre de la période du cheval (d'après SEBE 1991).



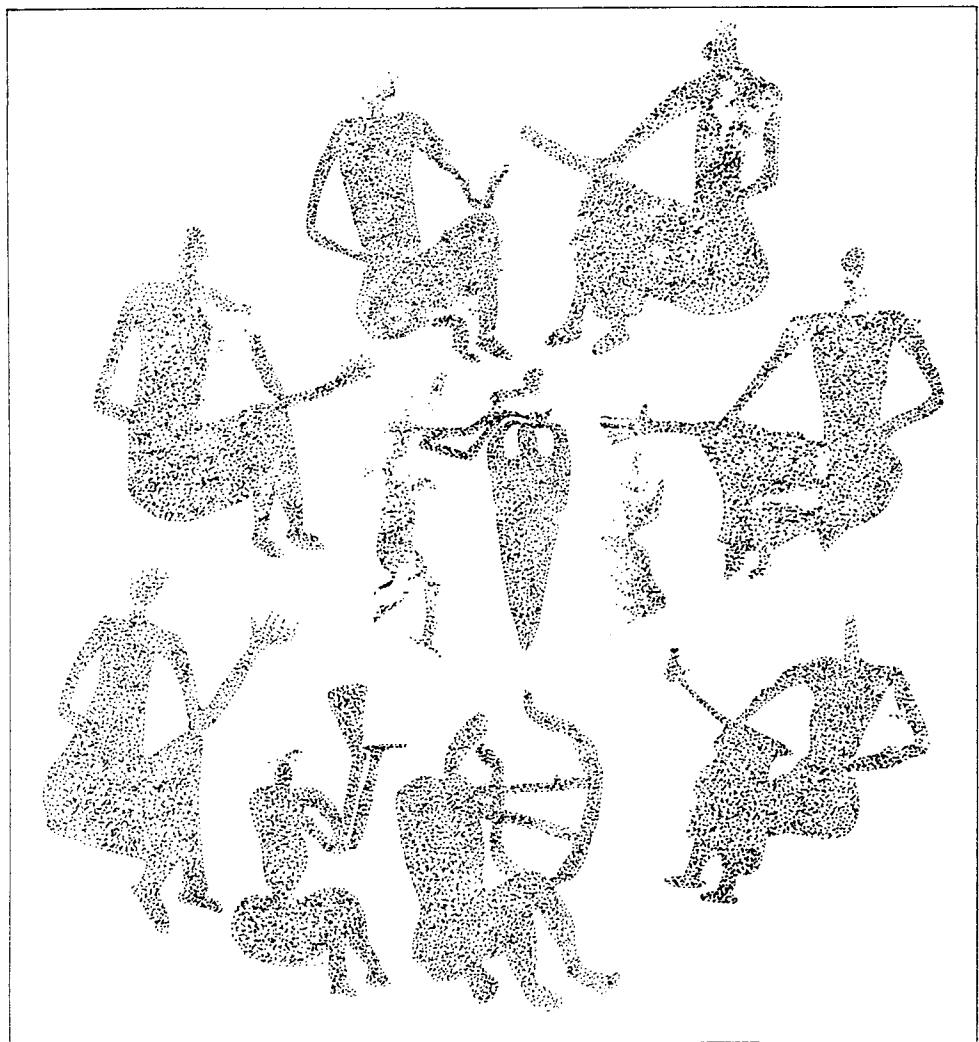
3 - Danseur masqué du Wâdi Tukrimîn, utilisant des crotales (Djérât, Tassili) ; gravure piquetée, de patine totale (d'après ALLARD-HUARD 1980, fig. 3, n° 3).



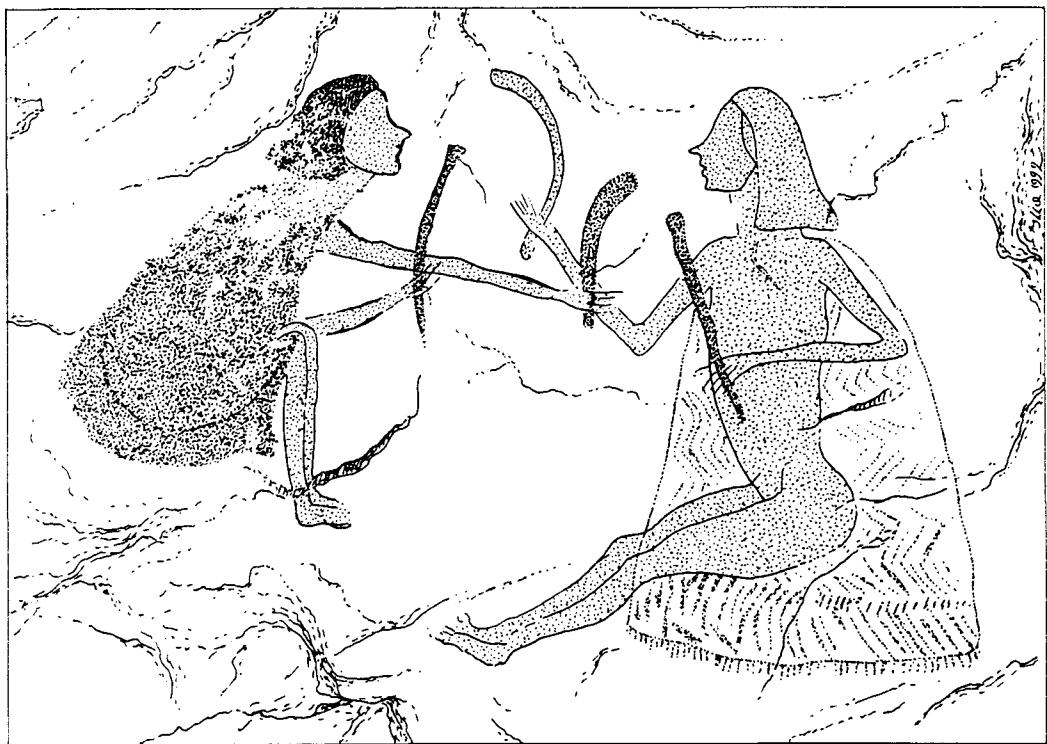
4 - Joueur de trompe de Tel-Isaghen, gravure à patine totale; la forme particulière du bonnet est peut-être à rapprocher des "toupets" typiques des peintures du groupe de Wan Amil - Iheren - Tahilahi (relevé d'après une photo de JELINEK 1986 : 138-140).



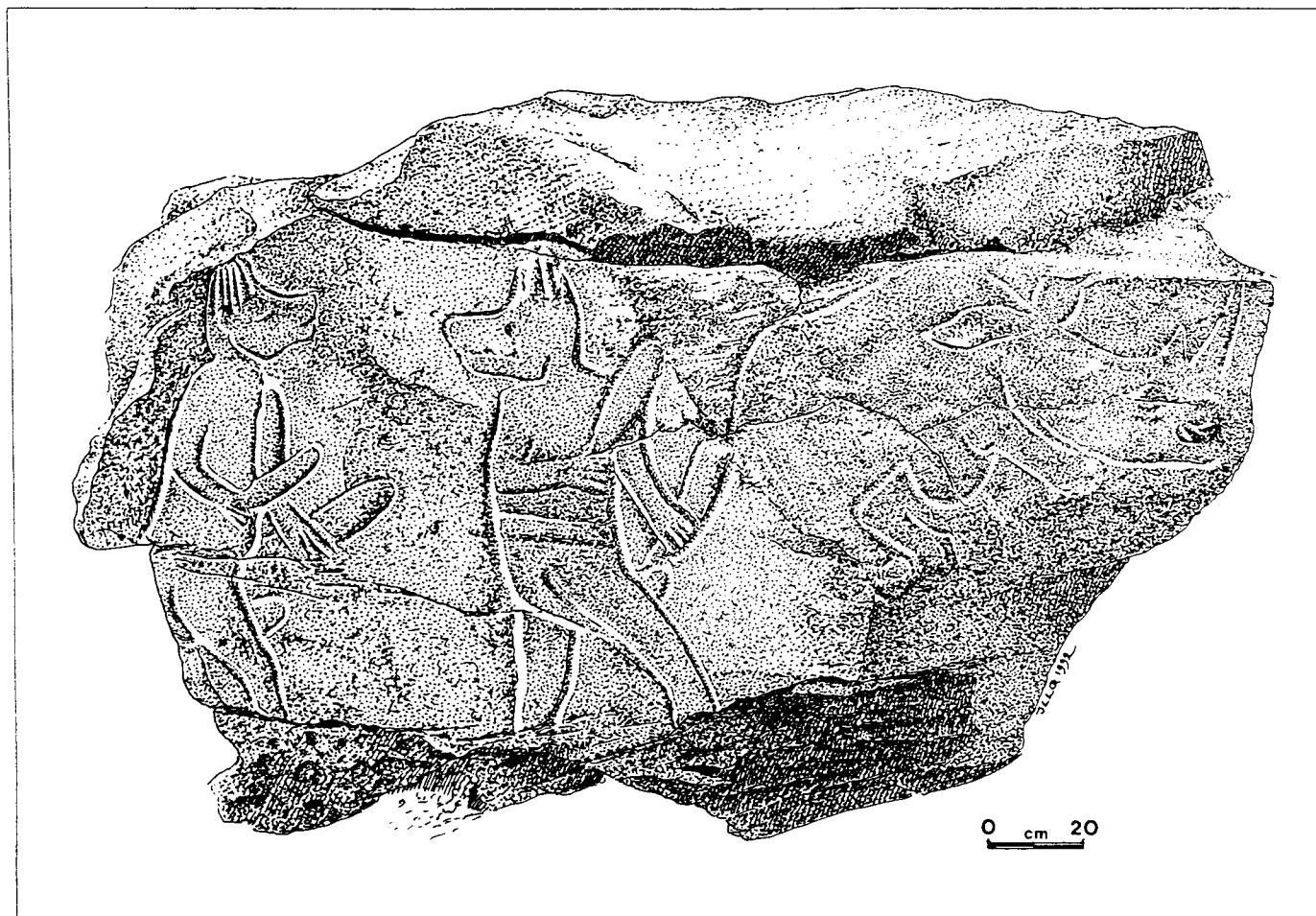
5 - n° 1 : Harpiste de l'Ahaggar, peinture de la période du Cheval (d'après HUARD & ALLARD-HUARD 1978, fig. 31, n° 2). -n° 2: Percussionniste de Niala Doha (Ennedi); gravure (d'après ALLARD-HUARD & HUARD 1983, fig. 34, et 35, n° 8). -n° 3 : "Joueur de trompe" (?) du Tassili, peinture des Têtes Rondes (d'après LHOTE 1973 : 212-F). -n° 4 : Danseur de Séfar, à grosse tête ronde cornue (masque?), en position déséquilibrée, l'une de ses jambes étant pourvue de volumineuses sonnailles. -n° 5 : Danseuse et possible joueur de tobol (?), détail d'une scène collective à nombreux personnages; peinture ocre de la Cha'aba Ti-Ratimîn (d'après LHOTE & COLOMBEL 1979:26). -n° 6 : Scène musicale de Ti-n-Ashîgh; peinture (d'après MORI 1960, fig. 50). -n° 7 : Porteur de "massue" (?) de Ghrûb (Akâkûs); peinture des Têtes Rondes (d'après MORI 1965, pl. 65).



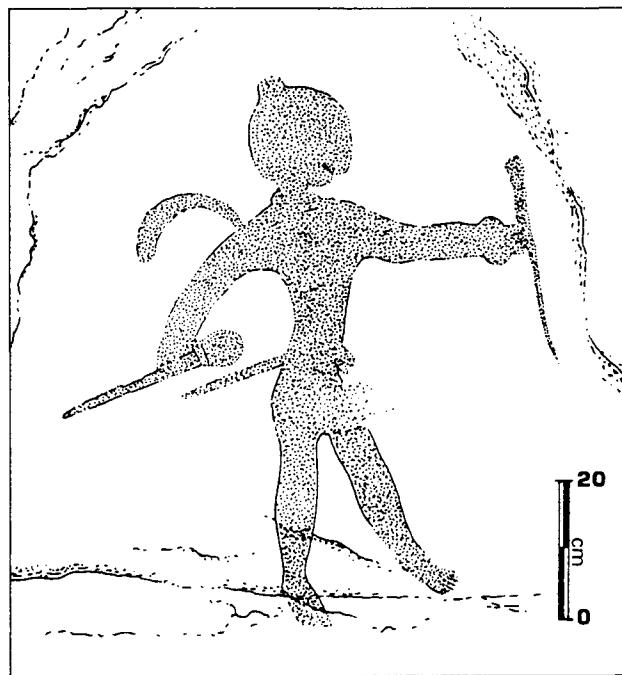
6 - Scène collective avec musiciens, de Ti-n-Aneuîn; peinture ocre (d'après EN-NIHUM 1980, I : fig. 43).



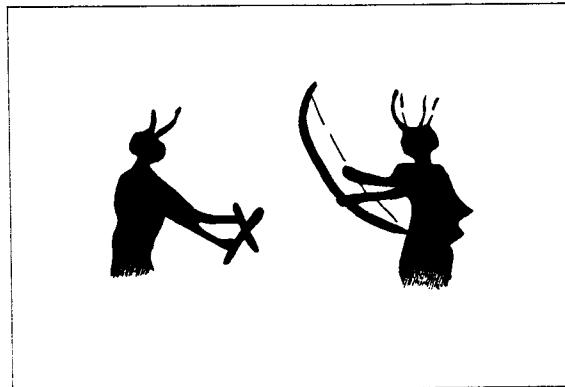
7 - Personnages de Wan Amil (Akâkûs) frappant des bâtons; peinture du Bovidien final (d'après MORI 1965).



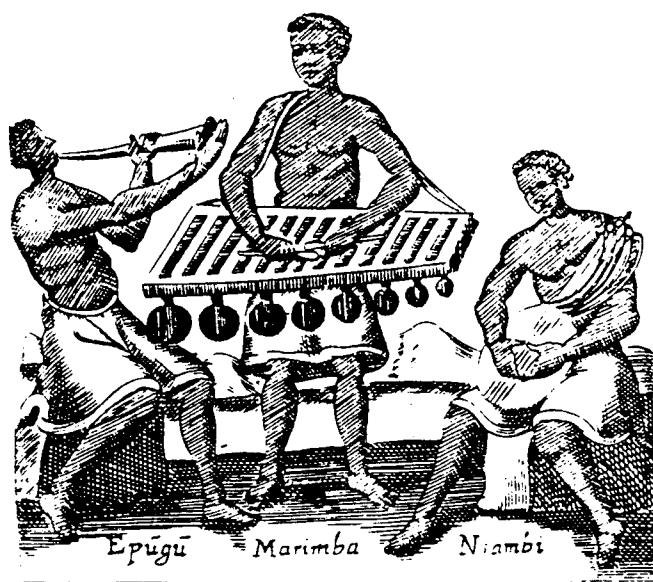
8 - Rhinocéros et Thérocéphales maniant des bâtons, au Wâdi Teknîwen (Messak Settafet, Libye); gravure du style archaïque local (relevé LE QUELLEC).



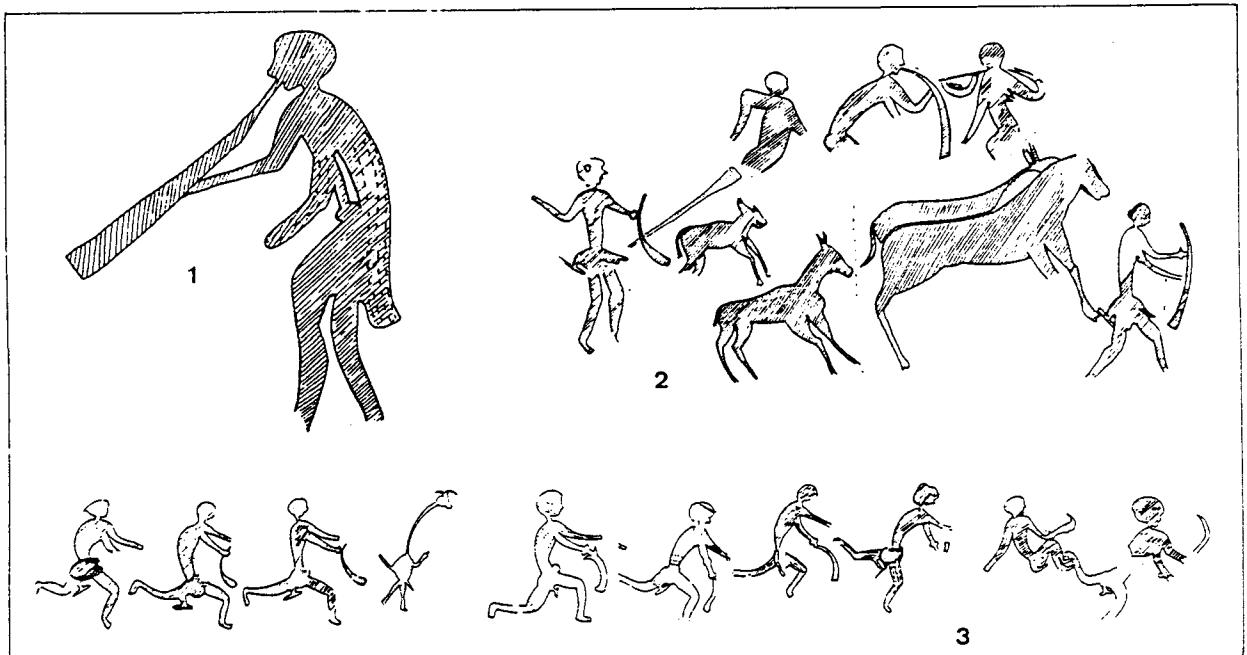
9 - Personnage des peintures du Style des Têtes Rondes de Ti-n-Tazrif, maniant un bâton et un possible hochet, généralement interprété comme masse d'arme(?) (d'après SEBE 1991).



10 - Personnages cornus (masqués?) dont l'un joue des claquoirs et l'autre semble manier un arc musical (?); peinture du Tassili non localisée précisément (d'après MAZONOWICZ 1975:130).



11 - Gravure extraite de la relation de voyage de G. Merolla da Sorento : Breve e succinta relazione del viaggio nel regno di Congo nell'Africa Meridionale, Napoli, 1692, p. 113, pl. XII.



12 - n° 1 : Ti-n-Bedjedj (Tassili), "grand joueur d'olifant en action" selon l'interprétation, par l'abbé Breuil, du relevé (effectué par Brenans) d'une peinture rouge brun uni moucheté. - n° 2 : Ti-n-Bedjedj, "joueur de trompe" et "hommes à trompes", peintures en "rouge uni" de même provenance. - n° 3 : Ti-n-Bedjedj, grande frise de personnages "en rouge uni", et "esprit" central en jaune; selon l'abbé Breuil, les personnages "semblent porter des trompes", lecture paraissant douteuse à cause du type de préhension utilisé, et certaines des "trompes" ressemblant plutôt à des armes courbes.

# ESSAI SUR DES ELEMENTS D'"ARCHEOLOGIE MUSICALE" EN AFRIQUE CENTRALE (CAS DE L'ETHNIE LEGA DU ZAIRE)

Rémy KISHILO w'ITUNGA

## INTRODUCTION

Les traditions anciennes de l'Afrique Noire étant tributaires de la transmission orale, tout essai d'étude historique se confronte au caractère limité des sources d'information. Ecriture, iconographie ancienne et témoignages archéologiques sont quasi- inexistantes.

Certaines ethnies comme les Balega (ethnie à laquelle nous allons nous nous référons) sont reconnues pour leur art sculptural initiatique (de KUN N., 1966; LUTALA A.M., 1974; BIEBUYCK D., 1976) et pour leurs "signes-objets" sorte d'écriture idéographique, "Mutanga" (DEFOUR G., 1983; KIBASOMBA, 1988; FAÏK C., 1983). Cependant, cet art semble relativement récent et les "signes-objets" ont pour rôle la transmission de maximes et messages transcendant le temps et l'espace. Les "objets" musicaux (tambour, trompe, e.a.) sont appréhendés sous l'aspect sémantique, symbolique non circonscriptible en une vision historique. Pour ce qui est de l'ouverture des tombes on peut espérer de sources nouvelles car les pratiques funéraires traditionnelles présentent les corps à la manière de leur venue au monde, en un total dépouillement.

En ce qui concerne d'éventuels témoignages d'observateurs étrangers, il a fallu attendre l'arrivée des agents coloniaux belges pour connaître les descriptions relatives au fait musical (DELHAISE, 1909; MARMITTE H., 1934-1935; MEEUSSEN A.E., 1961).

Par ailleurs, l'histoire même de l'ethnie telle qu'elle est ébauchée par les historiens (MOELLER A., 1936; MUTUZA R., 1972; SAYBA C.W., 1969) ne fait guère surgir de moindres sources sur la musique. En conséquence, nous devons, en tant que pionnier, trouver une voie d'exploration des éléments historique de la musique de cette ethnie.

D'après des observations personnelles, les points susceptibles d'un témoignage diachronique des faits musicaux chez les Balega sont triple : comparaisons avec d'autres ethnies, analyse des noms musicophores d'ancêtres et de sites habités par les membres de l'ethnie examinés de manière chronologique et l'histoire orale.

Dans cet exposé, nous chercherons primordialement des traits musicaux communs subsistant entre deux entités ethniques ayant vécu sur un même territoire, mais se trouvant aujourd'hui séparés par quatre siècles et plusieurs centaines de kilomètres. Les Balega habitent au sein de la forêt située entre le fleuve Lualaba et les massifs montagneuses du Kivu; les Banyoro se situent à l'ouest de l'Uganda entre les lacs Mobutu (ex-Edouard) et Idi-Amin (ex-Albert) sur les terres abandonnées par les Balega.

En second lieu, nous interrogerons les arbres généalogiques linguistiquement d'abord au travers des noms d'ancêtres cristallisant les témoignages musicaux et historiquement ensuite par le biais des récits historiques en rapport avec telle ou telle génération.

Un dernier problème préliminaire concerne la datation des âges de différents ancêtres. Les diverses opinions scientifiques consultées sur les écarts approximatifs de durée de règne entre les rois du Ruanda peuvent se résumer comme suit :

- 33 ans : Alexis Kagame (1959, p. 70-80).
- 25 ans : L. de Laguer (1959, p. 99-100).
- 24 ans : Jan Vansina (1961, p. 179).
- 23 ans : Nkurikiyimfura J.-N. (1989, p. 149-179).

Une distinction reste à établir entre la notion de *génération* et celle de *durée de règne* la proportion de génération étant de 16 sur 18 règnes au Ruanda entre 1468 et 1895 (Nkurikiyimfura, 1989, p. 167). D'après D.W. Cohen cité par cet auteur : la durée d'une génération est de 27 ans pour le Bunyoro, le Nkore et le Buganda, de 28 ans pour le Ruanda (p. 164).

De notre part, la génération étant le paramètre de notre datation des faits musicaux, nous n'avons point dissocié les règnes des rois de même génération tel Alenga Mwen'Itanga de son frère cadet Mwe'wá qui lui succéda (voir le tableau suivant, génération 7). En revanche, pour une succession de règne se transmettant du grand-père au petit-fils (tel fut le cas de Alenga Mwe'wá et de son petit-fils Alenga Ishíngá Itoka, gén. 7 et 5 ci-après), nous nous représentons le dauphin disparu dans le calcul d'une succession supposée être de père en fils-aîné.

En outre, en considérant les écarts d'âges des quatre dernières générations de Alenga, l'un des chefs coutumiers lega, nous arrivons à une moyenne arithmétique de vingt-quatre ans, que nous adoptons comme paramètre de différentiation de générations. Mais, il est fort probable que cette moyenne soit inférieure à la réalité étant donné que les Balega se marient tardivement.

Rappelons enfin qu'il existe des discordances entre clans à propos de la situation chronologique de tel ou tel ancêtre. C'est l'absence de profondeur de certains arbres généalogiques qui reste, avons-nous constaté, la raison de ces discordances de connaissance.

Pour résoudre ce problème, nous avons eu recours à des arbres généalogiques plus élaborés tels ceux des chefs coutumiers Mubeza, Muligi et Kalenga et celui des chasseurs-guérisseurs Bashisungi. Ces deux derniers présentent l'avantage d'interférences constantes entre faits historiques. Du reste, dans la chefferie de Kalenga comme dans celle de Mubeza, les récits historiques se réfèrent constamment au *règne* (*mwí imó*) de tel ou tel suzerain.

## Ière PARTIE :

### COMPARAISON DE CERTAINES CARACTÉRISTIQUES DE TRADITIONS MUSICALES LEGA AVEC CELLES DES BANYORO

L'essai d'une vue panoramique des traditions musicales présentes au "Bunyoro" (où rappelons-le, les "Balega" ont entièrement vécu avant le 17<sup>e</sup> siècle) et celles présentes au "Bulega", (territoire actuel de cette dernière ethnie), nous constatons un fort contraste et également d'importantes analogies. Ces différences et similitudes se présentent grossièrement ainsi :

#### § 1. Contrastes<sup>(1)</sup>

- Les Banyoro connaissent le "xylophone", par contre les Balega l'ignorent.
- Les Banyoro ne pratiquent guère la circoncision. En revanche les Balega organisent périodiquement des "camps de circoncision", de véritables écoles de chants et de savoir-vivre.
- Les Banyoro n'ont pas de système harmonique superposant les voix par intervalle de tierces. Par contre, en la musique lega, cette tierce est fréquente.
- Chez les Banyoro, nous ne trouvons d'échelle heptatonique comme il est d'usage chez les Balega, mais le système pentatonique "non naturel".
- Au Bunyoro, comme dans l'ensemble des pays d'Afrique Orientale, il n'existe pas de formule asymétrique à cinq ou sept battements, englobant douze pulsations, par exemple. Chez les Balega, par contre, il existe le "time line pattern", c'est-à-dire, les formules d'orientation rythmique asymétrique telles que x.x..x.x.x., comme dans les régions du Sud de l'Afrique Centrale.

(1) C'est de notre entretien du 11 mai 1985 à Louvain-la-Neuve avec le Professeur Gerhard KUBIK, éminent spécialiste de l'ethnomusicologie africaine que nous tenons les renseignements faisant l'objet de ce paragraphe à propos des "Banyoro".

- Au Bunyoro, à l'instar de la quasitotalité des territoires ethniques de l'Uganda, dans le dialogue solo-choeur, "les sections de chorale sont chantées en unisson avec de rares passages harmoniques aux points de rencontre des deux parties mélodiques en alternance<sup>(2)</sup>, tandis qu'elles le sont à plusieurs voix chez les Balega.
- Au Bunyoro, comme en Uganda en général, la forme panégérique "ebyevugo" est très usitée, tandis qu'elle est absente au Bulega comme "forme à part"<sup>(3)</sup>. Il existe néanmoins des "Intermezzi panagériques" en plusieurs chants à accompagnement de tambour.
- Au Bunyoro, la présence de la cithare en bouclier ("Lulanga, ou "nanga") est courante quasi-ancrée dans la mentalité de la population. Chez les Balega, cet instrument est fort récent reconnu comme "étranger" issu des ethnies interlacustres (les "Bamate").

Au Bunyoro, existe une grande variété de flûtes et de cordophones tandis qu'au Bulega ces variétés ne se présentent guère.

#### § 2. Analogies<sup>(4)</sup>

Contrairement à ce constat de "dissemblance", il existe des traits communs entre les Banyoro et les Balega, traits caractérisant les Bantu globalement :

- Rythme
- Prédominance de la percussion.
- Fréquence de l'accompagnement instrumental.
- Mélodie souvent répétitive sous "forme litanique".

## II PARTIE

### TEMOIGNAGES RELATIFS A LA MUSIQUE AU TRAVERS DES CHRONIQUES ET GENEALOGIES

Il ressort de l'énoncé de cette section une double démarche qu'il importe de rappeler :

- un rapport de certains faits musicaux historiques conservés par la tradition orale,
- une analyse linguistique ou ethnographique des noms ou des institutions musicophores.

Cette double démarche repose sur l'étude d'un certain nombre d'arbres généalogiques. Celui du Chef Alenga (ou Kalenga) nous servira de référence de par sa profondeur et par ses embranchements multiples dûs au fait d'appartenir au groupe clanique le plus nombreux de la chefferie (les "Bashimwenda") et celui d'être l'unique branche lega connaissant un pouvoir monocéphal à l'instar des royaumes interlacustres au sein d'un pays de régime segmentaire.

Nos sources d'informations pour ce chapitre proviennent des archives "territoriales" et paroissiales se superposant à des témoignages oraux sérieux recueillis par nos soins.

(2) Lois Anderson & Klaus Wachsmann : "Unganda" dans The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, éd. Stanley Sadie, London, vol. 19, p. 310-319.

(3) Il existe néanmoins chez les Balega des intermezzi panagériques dans plusieurs chants à accompagnement de tambour, comme le "punga", le "alalila", etc.

(4) Dans ce paragraphe, nous nous sommes inspiré principalement de Merriam, Alan P. parlant de la musique des Bantu en général en son article "Zaire" (Music) paru dans The New Grove, op. cit., tome 20, p. 621.

Les archives territoriales comprennent de nombreux rapports établis par l'Administration coloniale relatant l'histoire de certains clans principalement des branches régnantes Kalenga et Mubeza.

Le document important repéré dans les archives paroissiales est rédigé en néerlandais : "Alfkomst van de volksstan der Warega's (Balga)". Ce document d'auteur inconnu, consacre les quatre pages initiales aux généalogies des clans de la région. Nos propres enquêtes auprès des clans Bawanda, Basisungi, Basimwenda et Babundu ont complété les sources généalogiques antérieures.

De cette première recherche incomplète, nous avons repéré une demi-douzaine de noms musicophores d'ancêtres qui feront l'objet du premier chapitre d'analyse anthroponymique. Des chroniques lignagères sont plus nombreuses. Elles seront traitées au second chapitre.

## CHAPITRE I : ANTHROPONYMES MUSICOPHORES D'ANCESTRES

### § 1. Tableau d'arbre généalogique et de noms musicophores

Générations	Date approx. de naissance	Date approx. d'investiture	Dynastie des ALENGA du clan Bashimwenda	Noms musicophores d'ancêtres de divers clans ou d'institutions véhiculant des types de musiques
16	1607	1643	Ikama ? Sile	
15	1630	1666	MWEEWA (= le chançard, celui à qui on a donné (la royauté))	KACOMBA, du clan Benia-Bagonga
14	1653	1686	Sungu	WANGANDU, du clan Benia-Bagonga
13	1676	1709	Mwenda	
12	1699	1732	Alenga BULAMBO	
11	1722	1755	Alenga Pinda	
10	1745	1778	Alenga MEngélé	KALIBYANGOMA, du clan Basele
09	1768	1801	Alenga ISALI Mwéna-Mwaabi (N.B. : frère de Shanguma Mwéné-Alingi)	KIKUMBU, du clan Bashilubanda
08	1791	1824	Alenga BUBA'E ISALI	BUBA'E, du clan Bashimwenda
07	1814	1847	ALENGA Mwen'Itanga Alenga MWE"WA fut entouré de célèbres mages - BAKILA-BA-NGANGA-	
06	1837	1866	Alenga Iyimba	
05	1860	1899	Alenga 'ISHINGA 'ITOKA (+ 1935) cousin de NALULANGA	NALULANGA, du clan Bashimwenda
04	1899	1934	Alenga IKUNDU 'Yalumba	
03	1924	1948	Alenga LWANGO I	
02	1944	-	'Alenga RIZIKI	
01	1967	-	'Alenga LWANGO II	

## § 2. Analyse sémantique des noms musicophores

Parmi les arbres généalogiques examinés, six anthroponymes sont donc musicophores directement ou indirectement. Le sont directement ceux qui symbolisent un instrument de musique ou un genre musical. Sont indirectement musicophores les anthroponymes par exemple signifiant des institutions ayant en leur sein des musiques spécifiques.

Pour chacun des noms nous présenterons la traduction littérale, éventuellement une brève analyse linguistique et le sens contextuel. L'ordre de présentation marquera la succession d'ancêtres totalisant seize générations.

### a) Génération 15 (1630-1653)

**KAGOMBA** (ancêtre du clan Benia-Bagonga)

Cet anthroponyme est une abréviation de "KAGOMBA-NGOMA", qui signifie littéralement : *frappeur de tambour* et métaphoriquement : *une personne qui a l'art de plaire, de bien présenter les choses*. De ce fait, ce nom constitue une preuve *ad quem* de l'existence du tambour "ngoma" à cette époque.

### b) Génération 14 (1653-1676)

**WANGANDÚ** (ancêtre du clan Benia-Bagonga)

Ce nom se traduit littéralement : *"qui appartient au (grade initiatique de) ngandú"*. Or ce palier initiatique d'adultes comprend un genre musical à mélodie et aux paroles incitant aux pleurs et évoquant les souvenirs des disparus.

Le morphème "wa" est un connectif dont le connectant ("Mwaána" = fils) est absent, sous entendu.

Il s'agit d'un nom que l'on donne à un enfant (mwaána) mâle né lors de l'initiation du père à ce grade musicophage de "ngandú".

### c) Génération 13, 12, 11 (1676-1745)

Cette période ne nous a point livré d'anthroponyme musicophage.

### d) Génération 10 (1745-1768)

**KALIBYANGOMA** (ancêtre du clan Basele)

Ce nom signifie littéralement : *Renverseur de tambour*. Il est composé d'une part du verbe "kulibia" ou "kulibya" faire tomber, renverser, clôturer (dérivant de "kuliba", tomber, se crouler, s'effondrer) et d'autre part du substantif "ngoma", tambour.

On attribue cet anthronyme à un candidat à la circoncision reçu au camp à la limite du délai prévu, c'est-à-dire, juste avant l'extinction de la flamme de la torche "kasukú", signe de la période d'accueil au sein de cette institution où les adolescents chantent et dansent constamment des chants pédagogiques.

KALIBYANGOMA constitue donc un double témoignage : *existence du tambour* et *existence des camps d'initiations d'adolescents* à cette époque.

#### e) Génération 9 (1768-1791)

##### **KIKUMBÚ (ancêtre du clan Bashilubanda)**

Le terme "kikumbú" désigne le couvre-chef que portent les dignitaires de l'association des "Bamí" dont les phases secrètes ou publiques des cérémonies initiatiques s'accompagnent de musiques spécifiques.

#### f) Génération 8 (1791-1814)

##### **BUBÁ'É (ancêtre du clan Bashimwenda)**

Le "Bubá'é" est le grade initiatique d'adultes directement inférieur à celui de "Ngandú" déjà cité comprenant comme celui-ci un genre de musique spécifique.

En tant qu'anthroponyme, il est attribué à un fils dont le père vient d'accéder au grade initiatique musicophore que nous venons de décrire, le "Bubá'é".

#### g) Générations 7 et 6 (1814-1860)

Cette période ne nous a guère livré d'anthroponyme musicophore.

#### h) Génération 5 (1860-1899)

##### **NÁLULÁNGÁ (ancêtre féminin issu du clan Bashimwenda marié au clan Bashisungi)**

Ce nom signifie littéralement : "Mère de la cithare en bouclier", dénommée localement "lulángá".

Plus précisément, cet anthroponyme est composé d'une part de la particule (morphème) substantivale "NYÁ" ou "NÁ" signifiant "mère de ...", "propriétaire de ..." et d'autre part par le substantif "LULÁNGÁ" (singulier) - "NDÁNGÁ" (pluriel) traduisant la cithare en bouclier ou sur radeau.

Il s'agit d'un nom de jeunesse féminine, probablement en vogue au milieu du dernier siècle. Il fut attribué à une fille de Lubemba (frère du Roi Alenga lyimba), mariée vers 1865 par Mkambwa Lubango du clan bashisungi.

N.B. : Les chroniques lignagères du chapitre suivant fourniront un éclairage supplémentaire sur la présence en zone forestières Lega de cet instrument de musique typiquement interlacustre.

#### i) Génération 4 (1899-1924)

La vie musicale à partir de cette période d'histoire nous est mieux connue et a fait l'objet de notre mémoire de Licence en Musicologie<sup>(1)</sup>

---

(1) KISHILO w'Itunga R., *Essai historique et analytique sur la musique contemporaine des Lega orientaux du Kivu ou Zaïre . Contribution à l'étude des mutations de la Musique Africaine en milieu rural*, Mémoire de Licence en Musicologie à l'Université Catholique de Louvain, 1984.

**CHAPITRE II:  
CHRONIQUES LIGNAGERES MENTIONNANT LES FAITS MUSICAUX**

**Génération 14**

Témoignage d'une session d'initiation musicophore pour garçons.

C'est lors d'une partie de chasse organisée vers 1700, à l'occasion d'un camp de circoncision, (institution comprenant des musiques spécifiques) que l'ancêtre AMONI du clan Batumba découvrit le territoire actuel de Luindi sur lequel règne aujourd'hui sa descendance.

**Génération 13, 12 et 11 : NEANT**

**Génération 10**

Origine du chant très populaire de ALALILA

C'est au dernier quart du 18<sup>e</sup> siècle, lors du règne de Mwami Alenga Méngélé, que serait né le "chant-dansé" de "alalila". Initialement, il célébrerait, la victoire du clan des Bashíúmbilwá sur celui des Bashí-Isánjú. Le premier aurait surpris le second à une récolte d'arachides.

Le couplet suivant est considéré comme authentique.

"Bashí-Isánjú-báshiile abangí  
tabúngilwe panda  
Asaililwa na Lubíla  
n'Íyano na Akyamba".

Traduction

Les Bashi-isanju ont été exterminés

N'ayant pas entendu le son de trompe aux localités de Asaililwa et Lubila de Iyano et de Akyamba.

**Génération 9 et 8**

Témoignage de l'existence de l'association initiatique musicophore de Bwami.

Sur l'arbre généalogique du clan des Bashisungi, nous remarquons que l'ancêtre Sangani (génération 9), né vers 1760, était membre de l'association corporative musicophore des Bami.

Son fils aîné Tonga refusa de lui succéder. Il en fut de même de son deuxième fils Nyoku-Ngela.

Le troisième fils dénommé Ikyiilo prit la succession de leur père au sein de l'association musicophore de Bwami.

**Génération 8**

a) Trace de l'institution rituelle musicophore de l'intronisation du Mwami (Roi).

L'intronisation du Mwami comme détenteur du pouvoir politique, judiciaire, militaire et religieux le plus élevé, n'implique point de musique, la cérémonie se passe en effet entre deux personnes : initié et initiateur (Mulyumba w.M., 1977, p. 338).

C'est seulement à la clôture de la cérémonie qu'il se produit une acclamation mi-parlée, mi-chantée et un exercice militaire rythmé, de tambour, appelé "buóngé". Cette dernière pratique serait originaire du pays des Nyintu, de Luindí ethnie voisine apparentée aux Bashi. Sa provenance daterait du règne du Mwami (Roi), Alenga Bubá'é (vers 1824) selon notre informateur Mkambwa Wusua (mort en 1960 à l'âge d'environ nonante ans).

b) Témoignage de l'existence du chant des jumeaux

Le chant de jumeaux lega est attesté comme genre à part entière par opposition au chant de jumeaux Bembe (ethnie voisine) dans la thérapie d'enfants spéciaux d'après l'arbre généalogique des thérapeutes Bashisungi (clan lega).

Génération 7

a) trace de l'institution musicophore de Bwami

Vers 1847, Alenga Mwe'wa'Mwiyi (né vers 1814), accède au grade de "Ngandú" au sein de l'association du Bwami. Les oncles maternels de celui-ci, les Baánga n'ayant pu contribuer honorablement au déroulement de la cérémonie se virent dédiés un couplet devenu célèbre du "chant de Alalila".

"Baánga ba Abungé  
Bamwísho wa Mwiyi  
Bálumbílwá na Ngandú  
Báshwá na ma'oma

Traduction

Baánga, clan habitant le site Abungé  
Eux, oncles maternels de Mwiyi  
Eux, les premiers concernés par la cérémonie de Ngandú,  
N'ont apporté que des ignames.

b) Institution rituelle musicophore de guérison par la magie "Bukila bwa nganga"

Les Bakila ba nganga "guérisseurs magiciens", furent signalés en nombre important au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, lors du règne du Roi Alenga Mwe"wá dans la région de Iyo'o. Ainsi, deux guérisseurs voyants très célèbres furent en un même clan Bashisungi : Luwáwá Iwá sembe et Isénga.

c) Mention d'une exhibition du chant-dansé de ALALILA

En cette première partie du 19<sup>e</sup> siècle, fut signalé un cas de noyade, dans la rivière Kikuzi, d'une fille de l'ancêtre Mwabi-Msiko, du clan des Bashisungi. L'accident se serait produit au retour d'une soirée de la danse ALALILA organisée par E'A, père de la seconde épouse du roi Alenga Mwe'wá Mwiyi. Ce cas est particulièrement retenu dans la contrée car il fut à la base d'une lutte entre le clan du Mwami et celui du Bashisungi.

Génération 6

a) Histoire de la cithare-en-bouclier, le "LULANGA".

Selon un de nos informateurs Lu'engye, membre du clan Batumba régnant sur la chefferie Luindi, le "Lulángá", cithare-en-bouclier, a pénétré au Luindi et au Bulega oriental par le fait du hasard, lors du règne du Mwami (Roi) Iyimba, du Bulega oriental et du Mwami Lukangya au Luindi.

A cette époque, eut lieu une démarche diplomatique menée par le prince Mitongé Lukangya du Royaume de Luindi et le prince Mwené-Mika du Royaume de Alenga tous deux en mission de "bons offices" auprès du Roi Ngweshe du Bushi. Ces "Ambassadeurs itinérants" auraient été accueillis à la Cour Royale de Ngweshe au son du Lulanga (cithar-en-bouclier).

Au retour de ceux-ci, le Roi Ngweshe leur aurait adjoint quatre jeunes gens joueurs de Lulangá en quête du fer. Le désir de ces derniers fut comblé à la seule mine de "Unda"<sup>(5)</sup>.

A la vue des paniers remplis de fer, les quatre musiciens auraient exprimé leur joie par une exhibition devenue légendaire.

#### b) Historique de différents types de lamellophone

Cinq types de Lamellophone existent chez les Bulega, à savoir le "mununa", le "bubambi", le "likembe", le "i'ungu" et le "asa'i". La distinction entre les "mununa" et le "i'ungu" ne tenant qu'à la différence de dimensions, les cinq types décrits peuvent se réduire à trois, la taille n'affectant point la dénomination "Asai".

L'origine de chacun de ces types est bien connue :

- Le "mununa" proviendrait du Bulega de l'ouest ("Malinga"), dans la contrée de Kamwanga, peu avant l'arrivée des arables.
- Le "likembe" est parvenu chez les Bulega par la voie de commerce du sud, en passant par la contrée bembe d'Itombwe à l'avènement de l'homme blanc.
- L'"asa'i" a pénétré au Bulega par la voie du nord en traversant par le territoire des Batembo de Bunyakiri. Ceci daterait de l'avènement du transport intensifié des Européens avant la construction de routes carrossables aux deux premières décennies du début du siècle.

---

(5) La musique du "Nanga" produite par les quatre jeunes gens aurait été prodigieuse à un tel point qu'on n'entendait plus les sons de marteaux. En fonction de quoi, le prince "Abú'á", fut surnommé "Abú'á-á Muchula-Nondo" : Abu'a faonneur des marteaux.

## Génération 5 à 2

Plus récemment, nous pouvons cerner la chronologie, suivant la tenue des sessions des camps d'initiation :

+ 1890	Organisation d'une session d'école de circoncision appelée "Musimbí" sous la direction générale de Mwene-Itanga, celui-ci fait partie du clan de Bashimwenda. Cette session eut lieu avant les ultimes razzias des "arabisés".
+ 1899	Organisation du "Musimbi" sous la direction générale de Luya, du clan des Bashiumbilwa.
1910	Le "Musimbí" de Ambilwa, du clan des Bashimwenda.
1920	Le "Musimbí" de Yomena du clan des Bashimwenda.
1925	Le "Musimbí" de Kumbo du clan des Banengé.
1930	Le "Musimbí" de Akungu du clan des Babundu.
1940	Le "Musimbí" de Ná'ichwakilo du clan des Bashinda.
1942	Le "Musimbí" de Mwené-wengwe du clan des Bashi-amena.
1945	Le "Musimbí" de Luyá du clan des Bashitabyale.
1947	Le "Musimbí" de Bilémbo du clan des Bashilubanda.
1958	Le "Musimbí" de Wendilungu du clan des Babundu.
1959	Le "Musimbí" de Wengwe du clan des Babundu.
1960	Le "Musimbí" de KAKUMBALÁ du clan des Bashinda.

Outre ces écoles de chant que sont les camps d'initiation et de circoncision, nous avons pour cette époque des détails sur l'évolution des musiques d'adolescents et des sectes anti-sorcellerie (cf. Kishilo, 1984, mémoire de Licence en musicologie, UCL).

Voici un aperçu historique de l'utilisation des chants de jumeaux "massa" dans la tradition thérapeutique des enfants spéciaux de la catégorie dite "miraculés (Bisasa) du clan des Bashisungi.

Génération	Années approximatives	Rois régnants	Chronologie des thérapeutes Bashisungi d'enfants spéciaux dits "Bana bas bisasa"			type précis de la musique utilisée
			Héritiers de la descendance mâle	Héritiers de la descendance féminine	Lien de parenté	Chant lega ou bembe de jumeaux
10	1780	Méngélé	Sembe		Oncle paternel de l'héritier	Chant lega de jumeaux
09	1810	Alenga-Mwené Mwábi	Sanganí		Neveux paternel de Sembe	Chant lega de jumeaux
08	1825	Alenga bub'ae	Ikyiilo		Fils de Sangani et grand-père maternel de l'héritier	
07	1845	Alenga Mwen' Itangá Alenga Mwe-'w'	Isénga	Apipi	Petit-fils de Ikyiilo issu du mariage de la fille de ce dernier avec un membre du clan bembe de Bashiamena, cousin croisé de Isenga	Chant bembe de jumeaux
06	1880	Alenge Iyímba				
05	1910	Alenga M'Káng a	Lusumba	Alonda	Petit-fils de Isenga, issu du mariage de la fille de ce dernier avec un membre du clan de Bashi-itali, cousin de Lusumba	
04	1938	Alenga Ikundú	Itunga		Neveu paternel de Lusumba	Chant lega de jumeaux
03	1965	Alenga Lwango	Ibangyi I		Fils d'Itunga	Chant lega de jumeaux
02	1988	Alenga Rziki	Ibangyi II		Fils de Ibangyi I	
01	-	Alenga Lwango II	Ibangyi III		Fils de Ibangyi II	

## CONCLUSION

A la lumière de cette première analyse, les institutions musicophores suivantes font partie de la vie courante des Balega depuis plusieurs siècles :

- le Bwami, entendu dans le sens d'initiation des adultes.
- Le Masa, rite de jumeaux avec une musique spécifique.
- Le M'inji, rite d'enfant spéciaux, des "rescapés" après des décès ayant entraîné auparavant les enfants précédents. Ce rite est accompagné de chants de jumeaux.

Les instruments de musique tels le "tambour" et la "trompe" sont attestés comme très anciens. En revanche, la cithare en bouclier ou sur radeau, le "lulanga" et la cithare sur bâton, le "Zeze" ont été introduits récemment, vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle au Bulega. Ils proviennent respectivement de la région interlacustre du Bushi, et de la côte de l'Océan indien. Certains types de lamellophone ont également été introduits au 19<sup>e</sup> siècle.

Le chant-dansé très populaire de ALALILA daterait environ de 1750, alors qu'on le considère aujourd'hui comme immémorial.beaucoup

Par ailleurs, de nombreux emprunts existent au plan linguistique en chants lega prouvant une probable origine étrangère. Nombre des chants de contes, par exemple sont en langue Nyintu non comprise par les locuteurs lega ! D'autres signes d'origine étrangère sont difficiles à déceler. Ainsi, par exemple, Meeussen (1961) fait observer qu'en langue lega "le préfixe nominatif de classe 5 est quasi-uniquement "i"; ce faisant, la forme de préfixe "li" est étonnante dans likimbi, libuma, Lingungu (instruments de musique Lega). Ce serait donc une preuve d'emprunts "dont nous n'avons aucun paramètre de datation.

Signalons enfin qu'après avoir comparé la musique lega à celle des Banyoro, nous arrivons à une impasse les deux systèmes musicaux divergeant en bien des points. Néanmoins, la survie chez les Banyoro des systèmes musicaux se démarquant manifestement du reste du groupe Bantu et l'inexistence de ces traits chez Balega donnent lieu à l'hypothèse de l'émigration Lega de la région du Bunyoro avant la formation ou l'expansion de ces systèmes.

Le résultat de notre investigation n'est certes pas fort fructueux. L'important, à nos yeux, est l'esquisse méthodologique dont l'application à diverses ethnies pourra contribuer à une meilleure appréhension du passé musical de l'Afrique Centrale, en l'occurrence.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON L. & WACHSMANN K., 1980,  
"Uganda", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, London, vol 19, pp. 310-319.
- BIEBUYCK D., 1976,  
*Lega Culture, Art, Initiatin, and Moral Philosophy among a central African People*, University of California Press.
- DEFOUR G., 1983,  
*La Corde de la Sagesse Lega*, éd. Bandari, Bukavu. Zaïre.
- de KUN N., 1966,  
"L'art Rega", in : *Afrika tervuren* XII, 3/4, pp. 69-99.
- de LAGGER L. (chanoine), 1959,  
*Le Rwanda ancien et moderne*, Kabgayi, Rwanda.
- DELHAISE (commandant), 1909,  
*Les Warega*, collection de Monographies ethnographiques, vol. V., Bruxelles.
- FAÏK-NZUJI CL., 1983,  
"Représentation idéographique de la "parole-forte", in : *Cipkurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- KAGAME A., 1959,  
*La notion de Génération appliquée à la généalogie et à l'Histoire du Rwanda des X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Bruxelles.
- KIBASOMBA M.-B., 1988,  
*Le Mutanga des Lega du Zaïre : un système de communication audio-visuelle. Essai d'écriture iconographique et définition de son rôle d'information et de sécurité en milieu traditionnel lega*, Thèse de doctorat, Université de Liège.
- KISHILO w'I, 1984,  
*Essai historique et analytique sur la musique contemporaine des Lega orientaux du Kivu au Zaïre : Contribution à l'étude des mutations de la Musique Africaine en milieu rural*, Mémoire de Licence en Musicologie à l'Université Catholique de Louvain.
- LUTALA A.-M., 1974,  
*Problématique des Arts Lega*, Mémoire de Licence en Histoire, Campus Universitaire de Lubumbashi.
- MARMITTE H., 1934-1935,  
"Les Warega" in : *Enquête KNOSP sur la vie musicale au Congo Belge*, 1934-1935, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren Belgique, Archives d'ethnographie, n° 13, 1968, vol. 3, pp. 59-63.
- MEEUSSEN A.E., 1961,  
"Een an ander over Lega Muziek", in : *Afrique-Tervuren*, VII, pp. 61-64.
- MERRIAM A.P., 198  
"Zaire", in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, London, Vol. XX, pp. 661-663.

MOELLER A., 1936,

*Les grandes lignes de migrations des Bantu de la province Orientale du Congo Belge,*  
Bruxelles, Institut Royal Colonial, 1936, vol. VI.

MULYUMBA wa M., 1977,

*La Structure sociale des Balega-Bashile*, Dissertation doctorale à l'Université Libre de Bruxelles, en Sciences Sociales.

MUTUZA Raymond, 1972,

*Esquisse d'une problématique sur l'origine, les migrations et l'Unité culturelle des Lega,*  
Mémoire de Licence en Histoire, Université de Paris, E.P.H.E.

NKURIKIYIMFURA J.P., 1989,

"La Révision d'une chronologie : le cas du Royaume du Ruanda" in : *Sources orales de l'Histoire de l'Afrique*, collection CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, éd. de CNRS, Paris, ISBN 2 - 222 - 04244 - 5, pp. 149-175.

SAYBA C.W., 1969,

*Les migrations des Balega*, Mémoire de graduat en Enseignement d'Histoire, Ecole Normale Moyenne de Bukavu.

VANSINA J., 1961,

*De la tradition orale : Essai de méthode historique Tervuren.*

# TERMINOLOGIE MUSICALE ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE CHEZ LES BALEGA\*

DAMARIS KISHIMI O WITTINGA

## INTRODUCTION

A notre connaissance, trois descriptions d'instruments de musique lega ont été réalisées avant la présente étude respectivement par DELHAISE en 1909<sup>(1)</sup> par MARMITTE H.<sup>(2)</sup> en 1935 et surtout par MEEUSSEN A.E., en 1961<sup>(3)</sup>.

Dans sa monographie : "Les Warega" (1909), le Commandant Delhaise, premier Administrateur belge en territoire lega consacre quelques pages (267-273) aux instruments de musique. Il transcrit aussi musicalement une chanson et une courte pièce de lamellophone. L'inventaire de celui-ci mentionne onze instruments dont une sorte de cithare-sur-planche "kungu" (p. 271) qui semble avoir disparu à ce jour.

Au sein du troisième volume de l'enquête KNOSP sur la vie musicale au Congo belge, 1934-1935, publiée en 1968, figurent les réponses de Marmitte H., administrateur territorial chez les Balega. L'auteur avoue n'avoir point reçu de formation musicale comme l'atteste le caractère imprécis et laconique de ses réponses (p. 59-63). Il recense sept instruments, comprenant l'ensemble des idiophones et un membranophone. Il ne fait mention d'aucun aérophone ou cordophone ancien.

Enfin, Meeussen A.E., publie en 1961 un inventaire condensé des instruments de musique *lega*. Hormis l'omission des subdivisions du tambour et de mention d'instruments initiatiques, son recensement est quasiment complet. Meeussen définit les divers instruments souvent par dénomination équivalente en Occident.

Outre les instruments de musique, Meeussen relève des termes musicaux, décrit le rythme asymétrique courant et transcrit deux chants en y faisant observer l'existence d'une échelle tonale en certains endroits, sans équivalence par rapport à la gamme tempérée occidentale.

En ce qui nous concerne, tout en nous basant, à l'instar des auteurs cités plus haut, sur une enquête très localisée, chez les Balega de l'Est surnomés Basile, nous engloburons, pour chacuns des instruments, les dénominations tant de l'est que de l'ouest. Ces appellations ont été obtenues par le biais de recherches déjà citées et par un complément d'enquête auprès de divers ressortissants *lega* que nous avons contactés ainsi qu'aux connaissances personnelles en natif du pays parcourant l'ensemble du territoire de l'éthnie.

Notre texte comprendra deux parties : un glossaire musical et une description des instruments de musique.

\* Les Balega constituent une éthnie de l'Est du Zaïre dont le territoire s'étend du Sud au Nord Kivu. Ils ont des liaisons, proches ou éloignées, de caractère linguistique et généalogique de type agnatique avec certaines autres entités ethniques. Ce fait a permis à bon nombre de chercheurs (Merriam, Corbusier, Mutuza, e.a.) de considérer les Balega parmi les peuples représentatifs de grandes zones culturelles du Zaïre. Par ailleurs, comme pour la plupart des Bantu, la présence des Balega dans leur territoire actuel est relativement récente. Il y a quatre siècles, ils se trouvaient à plusieurs centaines de kilomètres plus au nord, entre les lacs Edouard et Albert (aujourd'hui lacs Mobutu et Idi-Amin), en Ouganda.

(1) DELHAISE (Commandant) : *Les Warega*, collection de monographies ethnographiques, vol. V, Bruxelles, 1909.

(2) MARMITTE H., "Les Warega" dans : Equête KNOSP, Enquête sur la vie musicale au Congo Belge, 1934-1935, édit. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgique, Archives d'ethnographie, n° 13, 1968, vol. 3, pp. 59-63.

(3) MEEUSSEN A.E. : "Een an ander over Lega Muziek", in Afrika-Tervuren, 1961, VII, pp. 61-64.

## Ière PARTIE

### TERMINOLOGIE MUSICALE GENERALE

#### 1. Terminologie exprimant globalement le fait musical

A l'instar de bon nombre d'ethnies africaines<sup>(4)</sup>, les Balega n'ont point de termes correspondant à la notion occidentale de "musique" avec ses trois composantes classiques : rythme, mélodie, harmonie.

Le mot "lwimbo" (singulier) - "nyimbo" (plur) signifie le chant pouvant être dansé ou non. Si un chant a un accompagnement instrumental typique, on dira "lwimbo lwa..." suivi du nom de l'instrument en question (cela signifie "le chant de ..." ou tout simplement : "musique de ..."). Une mélodie jouée sur un instrument est aussi appelée "Lwimbo"<sup>(5)</sup>. Bref, le terme "lwimbo" ("chant") revêt un champ sémantique assez extensible.

Le mot "muléngé" signifie "voix chantante" humaine ou instrumentale. Par contre "shúi", est le "son produit par les cordes vocales d'un humain, d'un animal ou d'un oiseau". Celui-ci peut être chantant ou non.

Le terme "ilúngá" traduit "un ensemble vocal ou instrumental sous forme d'une exécution équilibrée et harmonieuse.

Lorsque le narrateur d'épopée veut interrompre le chant pour permettre la poursuite du récit, il entonne la strophe suivante : "ni ilisha nabéla mombo nisé nabéla ilúngá" :

"Comme je place un arrêt à chaque finale, à présent j'interromps (littér. 'je casse') le chant et tout son accompagnement". Par ailleurs, quand le mulega prononce "ilúngá 'yá wátá, on peut traduire "l'harmonie est bonne". Le chant prend une bonne forme. En un mot, "ilúngá" a un champ sémantique presque semblable à celui de la notion occidentale d'harmonie.

Le terme "mulúngá" (sing.) - "milúngá" (plur.) signifie "bruit" ou "son". Lorsqu'on veut interrompre le chant de circoncision appelé "miso'wé", la personne qui l'entonne s'exclame "Eh! mulúngá hooo", c'est-à-dire : crions : "hooo"... Et tout le monde de crier "hooo". Par ailleurs, l'expression "mulúngá wá lwimbo" relève de la notion de justesse signifiant le son musical ou encore "notes justes".

Un couplet du chant de "ngandú" précise cette dernière notion : "Kalóngó ká Basile kána mungolu takána mulúngá wá lwimbo"; traduction : "Le chanteur de talent chez les Balega-Sile a une belle voix mais ne chante pas juste".

Le mot "ikobya" (sing.) - "bikobya" (plur.) correspond à un rythme instrumental. Il signifie aussi "le prélude instrumental" qui précède le chant. C'est à cette dernière notion que correspond l'invite "mu ikobya" que fait constamment le narrateur de l'épopée "musémé" aux joueurs de "musenga" (bâton de percussion) avant d'insérer dans le récit une nouvelle partie chantée. Par le mot "ikobya" les Balega Orientaux désignent également un jeu rythmique de voix "non articulées" que se plaisent à exécuter des jeunes filles, parfois avec des garçons en groupe.

---

(4) Par exemple, citons le Zulu mentionné par Rosemary J., "Zulu women's Music dans *African Music*, 1983, vol. 6, n° 3, p. 53-89. Egalement Zemp H., dans son ouvrage : *Musique Dan. La Musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, édit. Cahiers de l'homme, Paris, 1971.

(5) Il ne faut point s'étonner d'entendre des Africains désigner la musique classique instrumentale par le mot "chant" "Lwimbo". C'est un bon chant" pour dire "c'est une belle pièce de musique".

## 2. Terminologie relative à la modalité d'exécution

### a) Ordre d'intervention des voix et des instruments

Les chants lega sont conçus pour être interprétés collectivement. Presque toujours un soliste (m'téshi) est présent - genre d'"invitator" - qui entonne (utéla) et un choeur (Babikuli) ou un second soliste (M'békuli) qui fait la réplique (ubékula). Ce jeu est à l'origine de l'harmonie en "tuilage" qui se crée fréquemment grâce à un jeu d'alternance de soliste et choeur.

L'exécution des grandes catégories de musique de tambour (à savoir le "Ngandú", le "Alalila", le "Bukabo", le "Ilenda", et le "Kindanda), se caractérise toujours par une triple intervention tant au niveau des éléments instrumentaux en présence qu'au niveau du chant.

Du côté des éléments instrumentaux, se présente initialement l'intervention du "musenga" (grand bâton de percussion) appelant parfois des "percussions" secondaires (hochets, sonailles...), puis l'intervention du tambour, le plus grand instrument, étant précédé par de plus réduits "ilunda" et "imbili", enfin vient le chant.

Une autre succession d'intervention se présente également au niveau du chant. Un soliste (m'téshi) entonne (utéla), un second soliste (m'békushi = répliquant) réplique (ubékula) et enfin le choeur ("batu bose" ou "babékushi") répond (ukyaula). Les onomatopées sont multiples à cette dernière intervention.

Pour la plupart de ces chants, il s'agit uniquement d'alternance "soliste-choeur".

Quand un ou plusieurs "répliquants" interviennent de façon fautive, le meneur ("m'téshi") proteste en ces mots : "lwimbo lwâ-lúbikáná" (littér. 'le chant est fourvoyé ou est mis en erreur') ou bien "mwanilúbyá" = vous me fourvoyez. Par contre, quand la personne qui entonne est "fourvoyée", celle-ci peut crier au secours en disant : "múnilongéshé" (mettez-moi sur le droit chemin).

### b) Procédés d'arrêt provisoire ou définitif dans une exécution musicale

Pour mettre fin au chant d'une épopée et permettre la suite du récit, le narrateur entonne (comme nous venons de le dire) la strophe : "niilisha nabéla mombo, nisí nabéla ilúngá", à présent", je vais interrompre le chant. Littéralement, lorsque je termine, je casse le son; je m'en vais donc interrompre le chant.

Pour interrompre la plupart des chants dits d'adolescents (nyimbo shá baíngá ná basiila), le "m' téshi" (le soliste) mentionne la strophe suivante : "naálí-'yá naetúlá ni mshinge wá mu imóno", ce qui signifie "j'arrête, je coupe comme on coupe la corde-ceinture de la taille". A la suite de cette strophe, annulation des strophes suivantes.

Lorsque l'on veut mettre fin à un chant exécuté par un groupe restreint (chants de contes notamment), le "m'téshi" (la personne qui entonne) prolonge la note finale cessant par le fait même de "lancer" une nouvelle strophe. Le choeur fait de même.

La grande liberté laissée à chacun des personnages d'entonner des strophes de son choix au cours d'une exécution de musiques de tambour, de même que la difficulté de s'entendre acoustiquement par le fait des sonorités de divers instruments obligent le soliste (m'téshi) à lancer l'avertissement : "túsesé" (coupons) pour arrêt d'exécution.

Rappelons l'exemple du cri : "eh m' lúngá hoo" faisant cesser le chant de circoncision "miso'wé"<sup>(6)</sup>.

---

(6) Ce cas vient d'être mentionné à la page précédante.

Le verbe "uútula" (casser) synonyme de "uáli'ya", de "usésa" signifie "arrêter", "terminer". Il est comme chacun des deux termes utilisés pour inviter à placer un accent final au chant.

### 3. Terminologie relative à la justesse du son.

Les Balega utilisent le verbe "utia" pour désigner un son désaccordé, un son grave, une voix enrouée, une corde ou une lamelle désaccordées d'un instrument de musique. L'expression "shuí lyátiá" signifie "une voix désaccordée ou aussi une voix grave".

Le terme "mashiú" (toujours au pluriel) traduit "fausses notes" dans une exécution vocale.

Le verbe "wínda", à ne pas confondre avec "winda" (prendre), symbolise "être juste". Quand un ensemble vocal ou instrumental chante juste on dit : "lwimbo lwíndá" (le chant est juste), "ngoma yíndá" (le tambour ou la musique de tambour est bien juste, bien exécutée), "asambí índá" (le sanza, ou la musique de sanza est bien exécutée...). Pour le cas contraire : "lwímbó talwínda" = le chant n'est pas bien ajusté", etc.

Pour souligner la bonne qualité d'une exécution musicale, les Balega utilisent le verbe "ubonga" qui signifie "être harmonieux" ou "ubongya" (faire vivre en harmonie, réconcilier, harmoniser les rapports). C'est ainsi que lorsqu'une musique est bien réussie, ils affirment "lwimbo lwáboóngá" ou "ngoma yáboóngá" (littér. "Le chant est bien en harmonie" ou "le tambour est bien en harmonie").

Nous pouvons ainsi remarquer que le verbe "wínda" marque de préférence les qualités individuelles de justesse sonore d'un instrument, par ailleurs, le verbe "ubonga" souligne les qualités de justesse sonore par l'harmonie de rapport entre parties "concertantes".

Lorsqu'un chant est entonné en des registres élevés, l'on dit "lwimbo lwá-lángá" (littér. le chant est dur). Lorsque ce chant est entonné dans les registres trop graves, l'on dit : "lwimbo lwásembyá-uumbilila", littéralement, le chant exagère en sa descente".

### 4. Terminologie relative au "Tempi"

Les trois mouvements de la danse lega appelé "Alalila"<sup>(7)</sup> ont une terminologie qui se rapproche de celle utilisée en Occident : mouvement lent - mouvement rapide et mouvement intermédiaire.

Pour les Balega-Sile, le "musúmbo", premier mouvement de la danse "Alalila" est considéré comme "lent" dans cette forme de danse. Le "Ilúá", deuxième mouvement, est la partie "rapide", frénétique. Le "wenda watéelesha" (vaste fresque relaxant progressivement) est le mouvement le plus lent faisant l'intermédiaire entre le premier et le deuxième mouvement précédant la reprise respective.

Pour les Balega de milieux urbains, cette terminologie a dépassé le champ sémantique originel. La danse zaïroise dite moderne comprenant une coupe similaire : "rumba" (partie lente) - "soucous" ou "boucher" (partie rapide), se voit attribuer le terme "ilú'á" : par certains locuteurs Balega pour désigner le "soucous", le "boucher" et "musúmbo" pour la partie relaxe, "rumba".

---

(7) Ce chant-dansé est né lors du règne du Roi (Mwami) Alenga Méngélé, vers 1770, à l'occasion d'une attaque guerrière du clan Shiumbilwa contre les Shiisanju

## 5. Terminologie se rapportant aux concepts "Musicien" et "joueur de l'instrument de musique"

La notion occidental de "musicien" implique l'existence et la reconnaissance de qualités d'un individu comme interprète d'oeuvres de musique instrumentale ou vocale.

Chez les Balega, il n'y a pas de terme générique correspondant à celui de "musicien" mais plutôt des vocables plus restrictifs spécifiant chaque secteur musical donné. Néanmoins, il existe un terme générique "Alóngó" ayant toutefois un champ sémantique plus vaste que le mot "musicien" car désignant toute connaissance dans le domaine tant musical qu'extra-musical.

Le musicien est généralement désigné par la conjonction de deux substantifs : "mugombi ou m'kombi" (le batteur) et le nom de l'instrument dont celui-ci joue, le deux étant jouxtés par le connectif "wa" (de). Ainsi, le batteur de tambour est dénommé "mugombi wa ngoma", "le joueur de lamellophone", mugombi wa asambi".

Un joueur rénommé, d'instruments de musique (surtout du tambour), est appelé "pándá-igisha bagombi" : expert-initiateur des batteurs".

Cependant, le verbe "ugomba" (battre) ne s'applique point aux sonailles ou aux grelots. Ce fait exigerait un approfondissement des concepts verbaux relatifs au jeu de l'instrument de musique.

### § 1. Le verbe "ugomba"

(frapper) est utilisé pour le jeu des instruments suivants :

- L'ensemble de membranophones : **ngoma, imbili, ilunda**
- tout le groupe de cordophones : **lulángá** (cithare en bouclier), **Lingúngu** (arc musical), **seshi** (cithare-sur-bâton)
- les idiophones autres que les sonailles et les grelots : **Luumbí**, tambour-à-fente, "M'senga" (poutrelles de percussion), **Lusesé** (petit bâton de percussion), **Éngélé** (clochette), lamellophone : "asambi".

En revanche, le verbe "ugomba" n'est guère utilisé pour le jeu des gelots (ishúko, lutála), les clochettes (miébéngé), les sonailles (mangya).

Ce verbe n'est point d'usage en ce qui concerne la production des sons des aérophones (panda ou sibá, trompe; mwali, sifflet).

### § 2. Le verbe "Ushumya"

(provoquer un bruit, un son au moyen d'un objet) est utilisé essentiellement pour le jeu des sonailles (mangya), grelots (ishúko et lutála), clochette (muébéngé).

Le verbe "ushumya" est utilisé par extension aux membranophones et au groupe d'idiophones ne possédant pas de petits objets sonnant en leur intérieur.

Cependant, en ce qui concerne les aérophones, ce verbe n'est point usité. Il peut être toléré par emphase pour les cordophones.

### § 3. Le verbe "ukókomona"

(battre avec force un objet résonnant) est utilisé pour le jeu des membranophones déjà cités ainsi que pour le tambour à fente, la poutrelle et les petits bâtons de percussion (musenga ná sesé).

Nous n'avons trouvé chez les Balega orientaux un concept verbal s'appliquant d'une manière univoque à l'ensemble des instruments de musique tel le verbe français "jouer" d'un instrument.

## II<sup>e</sup> PARTIE

### INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Notre description des instruments de musique sera précédée, par la définition du concept "instrument de musique" en langue Lega.

#### a) *Le terme "instrument de musique"*

En langue Lega, il n'existe guère de terme usuel correspondant à la notion occidentale "d'instruments de musique". Néanmoins, nous avons constaté que pour identifier un instrument de musique qu'ils ne connaissent point, les Balega ont recours à trois types de questions.

D'abord, bien que moins fréquente, l'interrogation la plus générale qu'ils posent : "itu ibényi 'yûténda" ? : "Quelle est cette chose qui sonne" (littéralement : quelle est cette chose qui parle ?). Cette question fut posée par la population à l'inventeur du mirliton dans le mythe d'origine du rite initiatique des garçons. C'est aussi la question que nous avions entendue dans notre village quand un jeune homme vint avec un harmonica pour la première fois : "hîngí hyâitu hibényi líyo" ? Quelles est cette petite chose ? Sous-entendu : qui sonne. Dans ce cas, un instrument de musique pourrait être désigné, comme chez les Dan, par le terme "itu 'yûténda", "la chose qui sonne" ou "la chose qui parle". Cette appellation n'est toutefois pas usuelle<sup>(7)</sup>.

Un second type de question est "ingí ngoma mibényi ikyo" ? : "quel genre de tambour est-ce" ?

Cette question nous fut posée par une femme Lega qui nous aperçut à l'exécution d'une pièce sur un harmonium. C'est le même terme "ngoma" que beaucoup utilisent pour désigner les musiques urbaines de variétés : "ngoma shá basombanya", la musique des jeunes civilisés (littéralement : les "tambours des jeunes gens").

Le champ sémantique du terme ngoma se trouve élargi pour englober la totalité des instruments de musique.

Le troisième type de question situe plus clairement l'instrument reconnu comme nouveau en une catégorie connue. L'harmonium est par exemple désigné chez certains interlocuteurs par le terme "kansambi", lamellophone, instrument à clavier.

La question porte alors sur l'identité du nouvel instrument à l'intérieur même de sa catégorie : "Kansambi kanází káko ? Quel est ce type de lamellophone ? Le violon sera intégré de la même façon dans le groupe cithare-sur-bâton, le "seshi".

Notons cependant, que le verbe "parler" ('uténda) attribué aux instruments de musique n'a chez les Balega aucune connotation anthropomorphique. Il signifie tout simplement "produire un son". C'est ainsi qu'il est utilisé lorsqu'un lion rugit, ou que le coq chante, qu'une balle de fusil est tiré, ou qu'une machine à écrire dactylographie<sup>(8)</sup>.

(7) ZEMP H., op. cit., p. 89.

(8) Nous nous souviendrons toujours de l'hilarité que nous avions provoquée un soir de 1960 à la case-barza du village Kasalalo lorsque jeune "lycén" en vacances, nous avions utilisé un verbe swahili en langue lega en disant : "ngoma yalila" ; cela veut dire "le tambour pleure" ou encore "le tambour sonne". On me signifia en riant que "le tambour ne pleure pas" mais qu'"il parle".

## b) Classification des instruments de musique

Suivant la célèbre classification de von Hornstobel, et de Sachs<sup>(9)</sup>, nous pouvons tenter de regrouper les instruments de musique Lega en quatre classes :

- membranophones,
- idiophones,
- cordophones,
- aérophones

### a. Membranophones

Les membranophones forment la catégorie d'instruments dont "le son est produit par des membranes fortement tendues"<sup>(10)</sup>.

Les membranophones lega sont constitués de trois sortes de tambours respectivement accordés en timbres graves (Ngoma), médium (imbili) et aigu (ilunda).

#### a.1. *Le "ngoma", grand tambour à peau lacée.*

Il est formé du tronc de l'arbre "ishúkwe" évidé en forme d'entonnoir. Ses deux ouvertures sont recouvertes de peaux d'antilope "tundu" reliées en lacets sur le tronc (voir fig. 1).

Le batteur ("mkombi wa ngoma") le maintient verticalement entre les jambes en position assise frappant avec les paumes sur la grande surface. S'il est debout, il le maintient entre les jambes en position plus ou moins parallèle au sol. Par ses constantes variations de position de mains, de doigts et de bras, le batteur fait varier continuellement la mélodie de timbres et les schèmes rythmiques qu'il interprète et qu'il crée au cours de l'exécution.

Les Balega nomment l'ensemble de ces variations "maishí má ngoma".

Pour accorder le "ngoma", ils chauffent la peau à proximité d'un feu. Mais si celui-ci est fort désaccordé, l'on resserre les noeuds des lacets. Bien accordé, on s'accorde à dire : "ngoma y' indá" = le tambour est tendu.

Dans la vie du Mulega, le "ngoma" est considéré comme le "Roi" des instruments de musique.

En effet, l'expression "asesé í m'tó wa ngoma ná Iwimbo" (littér. : le bâton de percussion est le petit frère du tambour ainsi que du chant) constituant une strophe du chant de "Ngandú" (1) exprime brièvement cette hiérarchie.

Le "ngoma" est aussi le signe de la plus haute autorité politique "Mwámí wa Lusembé". A la mort de ce dernier, l'on s'exclame : "ngoma yâtóbóá" : "le tambour est troué".

A l'inverse d'autres instruments de musique, le tambour comporte un rituel spécial lors de son inauguration. Très tôt le matin (heure à laquelle les oreilles sont le mieux disposées à percevoir un message "sonné" dans un village) une femme ménopausée se munit des deux bâtons et fait entendre les premiers sons du nouveau tambour en prononçant des paroles libérées de tout interdit ("bitúani" = impudicité) pour signifier que le tambour est "roi", et au-dessus de plusieurs lois.

Seul l'Esprit Circonciseur "Kimbilikiti" représente une autorité supérieure (la tradition initiatique) à celle que symbolise le tambour (l'autorité politique actuelle hic et nunc).

(9) Sachs et von Hornstobel, classification de Sachs C. et von hornstobel E., exposée dans leur article "Systematik der Musikanstrumente, ein Versuch" paru dans *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI, p. 553-590, 1914. Résumé en français par A. Schaeffner, dans *Encyclopédie française*, XVI, 1935, art. 36, p. 15-16.

(10) Tranchefort F.-R., *Les instruments de musique dans le monde*, édit. du Seuil, 1980, tome 1, p. 18.

Aussi longtemps que le "Kimbilikiti" règne en maître (durant la période du camp de circoncision) tout son de tambour est prohibé (littér. le tambour doit se taire : "ngoma taínâtêndá) sauf autorisation explicite de Kimbilikit.

A l'intérieur du corps de tout tambour Lega se trouve une noix ou un caillou secret "i'o'o" que seuls les facteurs et les dignitaires Bami, peuvent voir. Cette localisation secrète souligne davantage le caractère sacré du tambour.

#### *a.2. Le "imbili", petit tambour à peau lacée.*

Sa sonorité est aiguë et repérable sur une "gamme tempérée" occidentale.

La facture est identique à celle du "ngoma", excepté la partie inférieure se présentant sous une forme plus ou moins conique. Pour le jeu de "imbili" (ou Kimbili), le musicien utilise deux bâtons, qu'il tient chacun dans une main.

Le rôle de Imbali est de servir d'indicateur au schème rythmique typique à une musique de tambour donnée. Le jeu du "ngoma" comme celui du "kimbili" s'acquiert progressivement par un apprentissage.

Dans chaque village généralement, chacun des adultes connaît les battements propres à la spécificité des différentes danses. Si le "ngoma" est généralement joué par des personnes douées, reconnues spécialistes, le "kimbili", quant à lui, reste à la portée de tous. Il entonne une formule rythmique brève, répétée quasi invariablement durant tout le morceau. S'il arrive au joueur d'oublier la formule requise ou d'hésiter, l'assistance la lui rappelle, au début de l'exécution.

#### *a.3. Le "ilunda", plus petit tambour à peau*

C'est un "imbili" de plus petites dimensions. Le musicien le tient en-dessous de l'aisselle du bras gauche et le fait sonner avec une baguette tenue à la main droite.

### b. Idiophones

Les idiophones sont les instruments de musique dont le son est produit par la matière même de l'instrument grâce à la solidité et à l'élasticité sans qu'on ait recours à la tension de membre ou de corde<sup>(11)</sup>.

#### *b.1. Le "Luumbí", tambour-à-fente, tambour en bois (fig. 2)*

Les Balega distinguent deux types de "umbí" (pluriel) : le "luumbí-lwá-muáshí" tambour à fente à son aigu, littéralement le luumbí féminin et le "lumbí-lwá-mulúmé" (le luumbí à son bas ou masculin). Lors de l'exécution de la danse "Alalila", chacun de ces deux types de "Luumbí" peut être joué séparément ou les deux types par un seul musicien. Chez les Balega de l'ouest, le petit lukumbi est dénomé "kakili" (singulier) "tukili" (pluriel).

#### *b.2. Le "Musenga" poutrelle de percussion*

Sorte de long bâton sur lequel deux ou trois hommes munis chacun de deux petits bâtons, produisent un rythme déterminé. Comme la frappe sonore du bâton change selon la localisation de la frappe, l'ensemble des battements donnent l'impression du xylophone. Le "musenga" est utilisé pour l'accompagnement des chants à tambour. Il est exécuté sans tambour, au seul usage d'accompagnements des séquences chantées des récits épiques "ngano" et de la thérapie d'ordre magique dénommée "Bukíla bwá nganga".

Le "Musenga" est aussi appelé "Mulimba", mais ce terme est moins connu.

---

(11) Tranchefort F.-R., op. cit., p. 18.

#### *b.3. Le "Lusesé", petit bâton de percussion*

Les "sesé" (pluriel de "lusesé") sont de petits bâtons de percussion destinés à battre le "musenga" ou parfois le tambour. Chez les Balega de l'ouest, on l'appelle "myombo" (sing.) "mombo" (plur.).

Quand les petits bâtons ne sont pas destinés à être battus contre la poutrelle ("mesenga"), mais frappés l'un contre l'autre, ils sont désignés sous le nom de "biyambi" (pluriel) "inyambi" (singulier). Dans ce cas, ils sont taillés en forme plus ou moins rectangulaire. Leur utilisation est réservée à l'exécution des danses des adolescents.

#### *b.4. Le "Lutála", sonailles (singul.) "Matála" (plur.)*

Le "Lutála" est un réceptacle contenant de petits corps solides (cailloux, perle, etc.) qui s'entrechoquent et percutent la paroi de leur contenant en le faisant résonner.

Chez les Balega de Mwenga, la matière en est, soit en calebasse séchée, soit en coque de tout autre fruit ou vannerie.

#### *b.5. Les "Mangya", sonailles jambières*

Mot toujours au pluriel; les "mangya" constituent la même réalité que le "Lutála". Ils sont toutefois souvent utilisés comme jambières. Cet instrument est appelé "isezi" (sing.) "masezi" (plur.) dans le Bulega-ouest.

#### *b.6. Le "Mu ébengé" (singulier) "Mi' ébengé" (pluriel), grelots-cloches en fer.*

Cet instrument est généralement utilisé comme jambières au cours d'une danse.

Le "muébengé" se trouve plus fréquemment attaché au cou des chiens pour la chasse. Le commandant Delhaise en parle dans sa monographie de 1906<sup>(12)</sup>. Le "Muébengé" est également utilisé par les guérisseurs pour l'accompagnement de sons administrés à certains malades atteints de troubles de comportement attribués à des causes surnaturelles.

#### *b.7. Le "Kishúko", gros grelot en bois. Au pluriel : "Bishúko"*

On l'attache au cou des chiens pour la chasse. Les guérisseurs l'utilisent parfois pour l'accompagnement de la prière de l'illustration "isaba".

#### *b.8. Le "Asambi", lamellophone*

La version Lega du lamellophone est faite d'une planchette évidée ou pleine sur laquelle est fixée une barre transversale de pression. Sous cette barrette passent des lamelles en fer ou en bois, elles-mêmes maintenues par de la fibre de raffia "lu' ínga" ou de la liane appelée "lubúbi".

De part et d'autre de la barrette de pression, les lamelles sont posées sur deux petits chevalets les rendant légèrement incurvées, les plus longs au centre et les plus courts vers l'extérieur. La hauteur des sons émis dépend de la longueur de chaque lamelle. L'accord se fait par la modification de la longueur de ces lamelles.

Le mot "asambi" (singulier) "tusambi" (pluriel) est le terme générique pour désigner le lamellophone.

Pour ce qui est de la typologie de cet instrument, les Balega se basent tant sur la facture de la caisse de résonnance que sur les dimensions de la planchette d'harmonie :

(12) Delhaise (commandant), *op. cit.*, p. 273

- Si le lamellophone est de dimension relativement large et flanqué d'une caisse de résonnance en calebasse, elle-même surajoutée à l'extrémité inférieur, les Balega l'appellent "**mununa**" (sing.) "**minuna**" (plur.) à l'est ; "**lubiko**" (sing.) "**mbiko**" (plur.) à l'ouest. Le nombre de ses lamelles "**misanga**" varie de douze à quatorze (fig. 4).

- Si l'instruments est de dimension restreinte mais de facture identique au "**mununa**", il est appelé "**bumbambi**" (fig. 5) **tumabí**. Durant le jeu de ces deux types de lamellophones, le musicien place sur le ventre la partie creuse de la caisse de résonnance.

- Par contre, si la caisse de résonnance est intérieure à la planchette (en d'autres termes, si la planchette constituant la table d'harmonie est évidée), et que ses dimensions sont relativement larges, on l'appelle "**likembé**" (fig. 6), "**makembé**" ou "**malikembé**" (plur.).

- Le "**likembe**" de plus petite dimension se nomme "**iungu**" (fig. 7) au singulier, "**maungu**" au pluriel.

- Si la caisse de résonnance en calebasse n'est pas surajoutée mais à un type de facture instrumentale de forme hémisphérique sur lequel repose la planchette, elle se nomme "**asái**" (fig. 8) au singulier, "**tusái**" au pluriel.

Le nombre de ses lamelles varie aussi de 12 à 14.

### *c. Les cordophones*

Les cordophones sont des instruments de musique dont "une ou plusieurs cordes sont tendues entre les points fixes<sup>(13)</sup>.

#### *c. 1. Le "**Lingúngu**", arc musical*

Le "**Lingúngu**" (sing.) "**ngúngu**" (plur.), appelé "**mungunya**", au Bulega occidental, est constitué d'arc en bois sur lequel est tendue une fibre dure de raphia "**luínga**" (cette fibre est utilisée habituellement pour tendre des pièges) et d'une calebasse sectionnée qui sert de caisse de résonnance.

Le **lingúngu** est généralement joué par des jeunes garçons. Sa facture n'exige pas le choix d'une catégorie spéciale de bois.

Pour le jeu du **Lingúngu**, le musicien tient une des extrémités de l'arc de la main gauche ou droite selon qu'il est droitier ou gaucher. Il repose l'autre extrémité sur l'épaule, faisant passer la corde entre ses lèvres. Il frappe la corde avec une tige et fait varier les hauteurs des sons en raccourcissant la corde avec les doigts ou à l'aide d'un bâton de la main qui tient l'extrémité de l'arc. La modification des timbres se fait soit par le jeu des lèvres, en ouvrant ou en fermant la bouche, soit par la caisse de résonnance.

Les "**ngúngu**" plus modernes ont deux ou trois caisses de résonance. Pour en jouer, le musicien s'assied sur un escabeau, l'instrument étant posé par terre sur les caisses de résonance et maintenu en équilibre par les mollets (fig. 9). Dans ce cas, les lèvres n'interviennent plus dans la modifications de fréquence des sons.

#### *c.2. Le "**Lulángá**" cithare en bouclier (fig. 10)*

Le **Lulángá**, cithare en bouclier, ou cithare en berceau, ou encore, cithare en cuvette<sup>(14)</sup>, est un instrument de musique répandu dans les pays des Grands Lacs et de leurs environs. On le trouve sous le nom de "**ínanga**", "**nanga**", "**enanga**" ou "**lulanga**" chez les peuples de ces régions :

(13) Tranchefort, f.-R., *ibidem*.

(14) Tranchefort F.R., *op. cit.*, p. 226.

Bunyoro, Acoli, Karangi, Rwanda, burundi, Bushi, Bufulero, Buhavu et dans les contrées de l'ouest de la Tanzanie<sup>(15)</sup>.

Le Lulanga est construit à partir d'un bois tendre, le "lungo" ou "ikówá" (Erythrine), asséché au soleil taillé par le facteur à l'erminette "mbakyo" sous forme de radeau.

En effet, la face ventrale est légèrement concave dans le sens longitudinal et transversal, à la face dorsale légèrement convexe, du genre "cithare radeau".

"Cette cuvette sert de table de résonnance sur laquelle une longue corde en tendon de boeuf constitue un réseau de huit cordes parallèles, courant d'une extrémité à l'autre; ces extrémités... présentent une série "d'encoches" taillées en dents de scie qui maintiennent chaque segment de cette corde multiple à la tension souhaitée par l'exécutant<sup>(16)</sup>. Les Balega utilisaient aussi les tendons de peau du serpent noir dénommé "sanda".

Faute de chevilles, le musicien, pour accorder le Lulángá, étire la corde - d'encoche à encoche - jusqu'à donner à celle-ci tension et hauteur désirées.

Pour le jeu de Lulángá, le musicien se met dans la position qui lui permet d'avoir les genoux surélevés, c'est-à-dire, soit qu'il s'assied sur le sol, soit, sur un escabeau peu élevé, soit encore qu'il reste accroupi<sup>(17)</sup>. Ainsi, ce musicien peut poser l'instrument sur les genoux et se servir de ses deux mains pour le pincement des cordes.

#### c.3. *Le "Seshi", cithare-sur-bâton*

Le "Sheshi", appelé "Zeze" en langue Swahili, est un instrument de musique originaire de la côte orientale de l'Afrique. Il comprend deux cordes tendues sur du bois de plus ou moins 80 cm de long, flanqué d'une caisse de résonnance en calebasse sphérique, sectionnée à sa partie inférieure. Une seconde corde lace le bois.

Ce bois comprend à une extrémité une amorce à laquelle est attachée la corde. Cette encoche est directement rapprochée d'une partie rectangulaire, à quatre touches asymétriques, au bord supérieur et inférieur<sup>(18)</sup>.

#### d. *Les aérophones*

Sont appelés aérophones des instruments de musique dont l'élément vibratoire primaire est l'aire lui-même<sup>(19)</sup>.

##### d.1. *Le "Panda" ou "Síbá", trompe en corne d'antilope*

Il est utilisé à la transmission de messages. Le commandant Delhaise signale son existence en 1906, sous la dénomination "Monze", en la partie ouest du Bulega.

Les musiciens l'utilisent parfois dans l'ensemble instrumental accompagnant la danse "Alalila".

(15) Voir P. Cook, J. Gansemans et G. Kubik dans : *The New Grove dictionary of Music and Musicians* déjà cité, respectivement à "Burundi", in vol. 3, p. 495-496, "Rwanda", vol. 16, pp. 354-357, "Tanzanie", vol. 18, pp. 567-571.

(16) Tranchefort F.-R., *ibidem*, p. 27.

(17) Buhendwa Nchiko, *La cithare et sa musique chez les Bashi*, Travail de fin d'étude de graduat, en Musique, à l'Institut National des Arts de Kinshasa, 1985, p. 28.

(18) Notre description de la cithare-sur-bâton reprend les grands traits nominatifs de celle qu'en fait J.S. Laurenty : *Les cordophones du Congo-Belges et du Ruanda-Urundi*, Annales du Musée Royal du Congo Belge, Tervuren, Belgique, 1969, p. 20-23.

(19) Tranchefort F.-R., *ibidem*.

*d.2. Le "Mwali" ou siflet en coq de fruit.*

On l'appelle "mpinga" dans la partie occidentale du Bulega. De la même manière que le "muébengé", on l'utilise pour soigner certains malades que l'on croit possédés par de mauvais esprits.

Comme le témoigne Delhaise, "on lui attribue le pouvoir de disperser les nuages et de chasser la pluie"<sup>(20)</sup>.

*d.3. Le "Shéngwá", un pipeau d'écorces d'arbrisseau "Munga"*

C'est un pipeau servant de jouet pour enfants.

N.B. Nous n'avons pas trouvé chez les Balega-Sile la flûte ou siflet, sous forme de calebasse, appelé "Kaéngéré" que Delhaise décrit dans son ouvrage déjà cité<sup>(21)</sup>.

**Instruments ésotériques, c'est-à-dire connus de seuls initiés**

Le mirliton et le rhombe sont des instruments exclusivement réservés aux rites d'initiation de jeunes garçons lors de la circoncision et aux cérémonies de la corporation des Bami.

Ces instruments (en même temps que certains cités plus haut parmi les idiophones profanes), représentent des esprits mythiques. De ce fait, ces instruments prennent d'autres terminologies représentant des êtres extraordinaires, leur sonorité en étant rendue plus mystérieuse (mirliton à sonorité grave ou aiguë ; rhombe à sonorité également grave ou aiguë ; ensemble de cinq poutrelles de percussion ayant chacun une sonorité particulière<sup>(22)</sup>).

---

(20) Delhaise : Monographie citée, p. 273.

(21) Delhaise (Cdt), *op. cit.*, p. 173.

(22) Le "secret" initiatique exigé en cette matière nous interdit d'être plus explicite.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON L. & WACHSMANN K., 1980,  
"Uganda", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, London, vol 19, pp. 310-319.
- BIEBUYCK D., 1976,  
*Lega Culture, Art, Initiation, and Moral Philosophy among a central African People*, University of California Press.
- DELHAISE (commandant), 1909,  
*Les Warega*, collection de Monographies ethnographiques, vol. V., Bruxelles.
- LAURENTY J.S., 1960,  
*Les cordophones du Congo Belge et du Rwanda-Urundi*, Annales du Musée Royal du Congo Belge, Tervuren (Belgique), Nouvelles séries in -4°, Sciences de l'homme, vol. 2.
- LAURENTY J.S., 1964,  
"Les Sanza du Congo", Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
- MARMITTE H., 1934-1935,  
"Les Warega" in : *Enquête KNOSP sur la vie musicale au Congo Belge*, 1934, 1935, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren Belgique, Archives d'ethnographie, n° 13, 1968, vol. 3, pp. 59-63.
- MEEUSSEN A.E., 1961,  
"Een an ander over Lega Muziek", in : *Afrique-Tervuren*, VII, pp. 61-64.
- MERRIAM A.P., 1980,  
"Zaire", in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, London, Vol. XX, pp. 661-663.
- MUTUZA R., 1972,  
*Esquisse d'une problématique sur l'origine, les migrations et l'Unité culturelle des Lega*, Mémoire de Licence en Histoire, Université de Paris, E.P.H.E.
- NCHIKO B., 1984,  
*La cithare et sa musique chez les Bashi*, Travail de fin d'études de graduat en Musique, Institut National d'Arts.
- ROSEMARY J., 1983,  
"Zulu women's Music in African Music", vol. 6, n° 3, p. 53-89.
- SACHS C. & VON HORNOSTEL E.M., 1914,  
"Systematik der Musikinstrumente" in : *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI, p. 553-590.
- SCHAEFFNER, 1935,  
Classification de Sachs C. et Von Hornbostel E., *Encyclopédie française*, XVI, 1935, art. 36, p. 15-16.
- TRANCHEFORT F.R., 1980,  
"Les instruments de musique dans le monde", édit. du Seuil.
- ZEMP H., 1871,  
*Musique Dan : La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Cahiers de l'Homme (Nouvelle série XI), Paris.

Fig. 1 : Ngoma

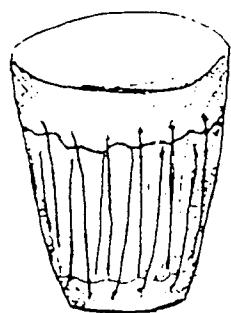
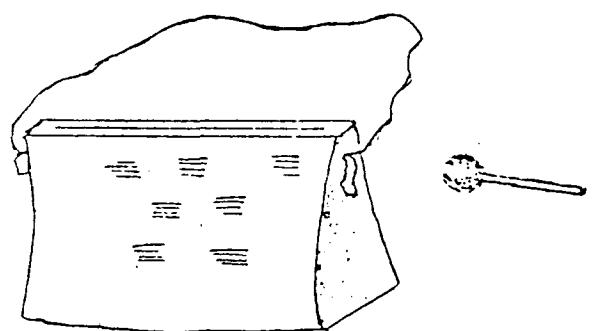


Fig. 2-3 : Lu'umbi



Reproduction d'après MARMITTE H.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Marmitte H., "Les Warega", in : Enquête KNOSP sur la vie musicale au Congo Belge 1934-1935, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgique, Archives d'ethnographie, n° 13, 1968, vol. 3, pp. 59-63.

Différents types de "tusambi"

Fig. 4 : Le "Mununa"

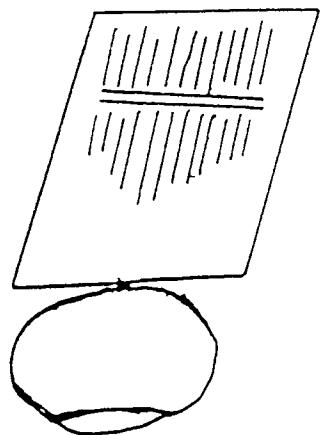


Fig. 5 : Le "Bumambí"

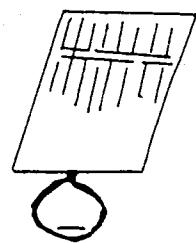


Fig. 6 : Le "Likembé"

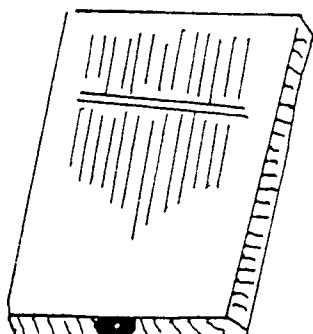
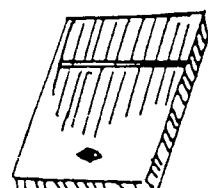


Fig. 7 : Le "i'ungu"



Le dos des figures 6 et 7  
Ouverture évidée permettant la modification d'un son

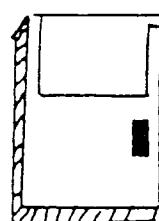


Fig. 8 : Le "Asáï"

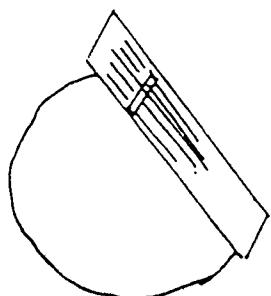


Fig. 9 : Lingúngú

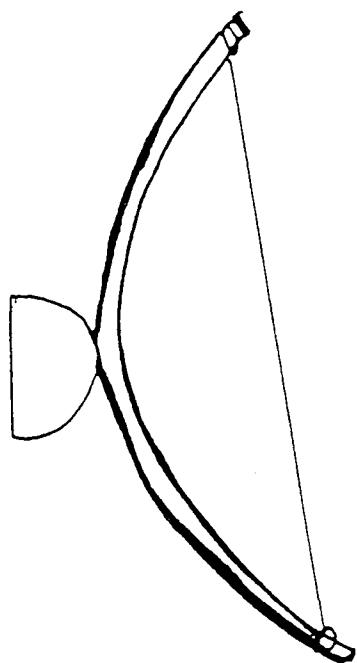


Fig. 10 : Lulángá

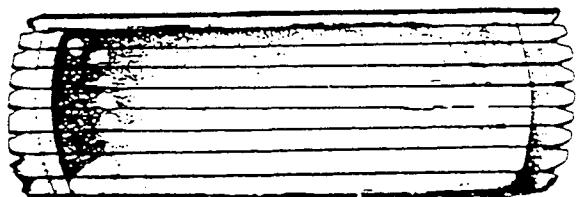
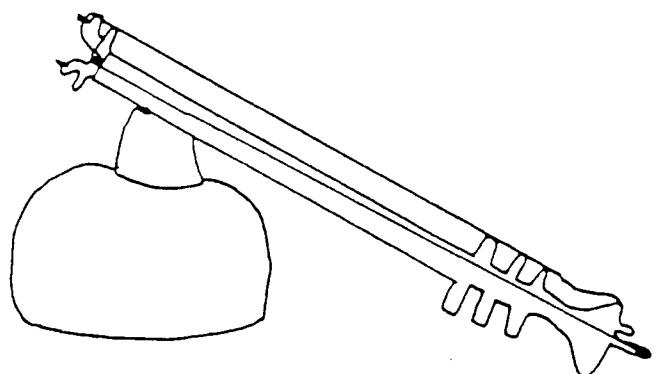


Fig. 11 : Seshi



## MUSIC AND HUMANISATION AS LONG-TERM PROCESS

Ann BUCKLEY

### MUSIC AND THE STUDY OF THE LONG TERM

For some time I have felt - and occasionally expressed dissatisfaction with an artefact orientated 'Archaeology of Music' (Buckley 1989; 1993). This is not because I question the fundamental importance of identifying, measuring and dating artefacts, but rather because I believe that there are many more questions which we should be addressing, around and about the artefacts and in particular around and about the human societies which produced them. What kinds of behavioural processes do they represent ? What signs do they give for long-term human history ? And although the title of this meeting - Prehistory of Music - suggests a broader framework for discussion, I am going to argue for a method of approach which transcends - though of course takes account of - both chronological and artefact-based approaches to the problem : that of long-term history (which of necessity includes 'prehistory'). This standpoint represents a particular application of arguments central to some of the most important debates in archaeology, anthropology and sociology over the past thirty years (cf. Wenke 1990, 29-33; Harris 1969; Ingold 1986; Goudsblom et al. 1989).

Robert J. Wenke described the goal of the so-called 'New Archaeology' as one of " ... reformulating archaeology as a mathematical, evolutionary, ecological science of complex systems" (Wenke 1990, 31ff). Applied to the materials of primary concern to us, those relating to music and dance, this model could provide a satisfactory framework for structuring and analysing all of our data. In terms of (i) mathematics : the measurement of artefacts, counting of artefacts and people, use of computer analysis; (ii) evolution : the nature and development of musical behaviour based on comparative study of human societies in their relative stages of simplicity or complexity; (iii) ecology : the relationship people-artefact-behaviour to their social setting; variability in climate, productivity, technology; (iv) systems : involving the study of the relationship between different types of musical behaviour and the social structure of societies; the investigation of causes; what types of organisation of sound-producers and sound-products result from particular types of social and cultural systems; what types of human-social processes give rise to particular expressions in music and dance behaviour. It is on the second of these categories that I wish to focus in this paper, namely, that of evolution or socio-cultural behaviour and development.

My endorsement of a process-orientated approach to the long-term history of music and dance is motivated not solely by a desire for more context-sensitive study of musical behaviour, but even more because I believe that the study of musical behaviour - of any society, past or present - provides an important (often missing!) link with many central issues in the human sciences. Like other mimetic arts - such as dance, drama, sport, poetry, painting and sculpture - music is a vehicle for the expression of human emotions, of group identity and solidarity, of imagination. Investigation of musical processes opens up areas for sociological, psychological and cultural study. It is not divorced from other activites and it complements other aspects of imaginative expression which together contribute to an important databank for the study of humankind.

There has been an impressive growth in the amount of data published and discussed over the past forty years; though some areas of the world are well represented, others hardly or not at all. Nevertheless, it is surely time to remake the general maps, perhaps taking as a starting-point the useful historical atlas by Collaer and his colleagues (see Collaer et al. 1968). Such a synthesis could now be integrated within the bigger map of knowledge about long-term human history and human-social behaviour. And while for obvious reasons Music Archaeologists have concerned

themselves largely, if not solely, with instruments<sup>1</sup>, with 'sound tools' - in other words, extensions of the body in imitation or development of natural resources, used to produce organised, intentional sound - we need also to address ourselves once more to the body itself, not merely as sound producer (singing, body slapping, hand clapping) and medium of organised, intentional movement - in other words, dancing - but to include the way in which it registers emotional or cathartic responses and how these provide an index of social configurations. And while this issue undoubtedly begs one of the fundamental questions, that of lack of certainty about most of the artefacts and their social use in prehistory, this is all the more reason why we need to incorporate both singing and dancing into our theoretical debates, and also to shift our attention away from a strictly chronological or regionally bound approach in the direction of a developmental, phaseological one, in an examination of complex processes and systems all aspects of which make up a given whole<sup>2</sup>.

A long-term overview of these processes appears to me to present a fruitful way of trying to understand human behaviour (see in particular Mennell 1989; Goudsblom 1989a). It is an approach which has not so far been systematically applied in any branch of the arts. Close-focus analysis of individual sites, artefacts, gestures or human-physical activity may contribute much to observation and interpretation of details (some of which will of remain hypothetical); long-term overviews are more promising in an effort to understand processes, that continual state of flux which we recognise as human-social behaviour. The former approach tends to direct our attention towards static states, objects, structures; the latter breathes life into the past by emphasising movement and change.

What was the nature of the 'spurts' which led from chimpanzees via ancestral hominids through *Homo habilis*, *Homo erectus*, *Homo sapiens* to modern humans in the form of *Homo sapiens sapiens*? and from various stages of hunter-gathering bands to settled agrarian communities, the subsequent rise of priestly and warrior rule to city states, court societies and empires?

In looking at the vast chronological spectrum, stretching over three million years and much further beyond to 225 millions, into the dark shadows of footprints and fossils, one is struck by these spurts, these changes in cellular formation and increased complexity which generated new species of plants and animals. For spurts they were, changes in certain species caused by inexplicable forces, while some species became extinct and others evolved more slowly if at all, as in the case of the relative consistency of insects from their beginnings up to the present day. Fossil evidence exists for these various stages and spurts, charted systematically now for over a century. The long-term evolutionary processes involved warming up of blood, the development of mammals, a shift from belly to feet with emergence from the water and the mud, the development of fins, wings and legs leading to habitation on and above the ground, the development of forearms and bipedalism, habitation in trees and the eventual grounding of ancient hominids. With later hominids came other physiological changes such as an enlarged skull, increased brain size and concomitant brain capacity, together with the change from heavy brow ridges, no chin and protruding lower jaw to a high, flat forehead, chin and enlarged oral cavity (Wenke 1990, 141, fig. 4.3.); flatter face, high profile nose, stereoscopic eyes, and fleshy, muscular cheeks. All of these processes have a direct implication for behaviour patterns, including basic means of survival such as hunting and gathering, bonding and mating, as well as intra-species communication.

Archaeologists identify evidence of human activity by features such as advanced tool-making, the use of fire, and other types of activity requiring foresight such as medium- or long-term dwelling patterns, and the development of imaginative or abstract thought, as is manifest in cave paintings and other symbolic representation (carvings, ornament, etc.), or in ritual remains such as grave goods accompanying a human burial. Other animals, that is, most higher animals, settle only during the mating season, but otherwise live 'in the wild', as it were. They may store food for short periods, but not from year to year. They may use primitive tools - as in the case of Neanderthals, and indeed chimpanzees - but not fully fashioned and worked in a refined way; they may share

1 We have avoided vocal practices because they leave no artefactual residue; iconographic representations are often allowed to remain at the level of mere description.

2 It is equally non reality-congruent to separate the mind from the body, psychological from physical/biological activity, as it is to separate music from society, or instruments from behaviour.

food, but only with their young and perhaps immediate 'family'; they do not increase in social-behavioural complexity. In their communication patterns they certainly use organised sound, for signalling to one another at times of danger, for purposes of mating, or in the sense of general muscular release : frogs croak, birds chirp or whistle, wolves howl, chimpanzees chatter, etc., but not in the developed sense of organised, syntactical, symbolic structures capable of expressing abstract thought or foresight.

What seem to set the species *Homo* apart, therefore, are : food-sharing (and hence the organisation into permanent social groups), more advanced use of tools, the control of fire, the development of complex language and other symbolic systems of communication, memory and psycho-emotional expression. Precise points on an imaginary line of development are not possible to identify; but indeed that hardly matters, since the important question is not one of zero-points or of absolute origins and beginnings, but rather one of observable processes (cf. Elias 1986, 51-2, and *passim*). How did humans develop ? What behaviour patterns emerged at different times and in different places ? What distinguishes human beings from other forms of life ? Indeed, in what ways are humans characterised by their uniqueness in the animal world ?

There are countless examples to draw upon, but the first, most noticeable process is the speeding up in behavioural-developmental spurts with the arrival of *Homo sapiens*; and a pointer in that direction is afforded by Upper Palaeolithic settlements some 40,000 years BC. The earliest evidence for an ancestral hominid, known as 'Lucy', dates back 3 million years. Between 2 and 1 million years ago *Homo* became the dominant hominid<sup>3</sup>; but the relative speeding-up of the behavioural-evolutionary process with the arrival of *Homo sapiens sapiens* is remarkable : between 10,000 and 5,000 BC, hunter-gatherers became transformed into agriculturally-based societies; with the earliest use of pottery in Syria-Palestine before 7,000 BC; the development of writing in Mesopotamia and Egypt from shortly before 3,000; long-distance trade in Mesopotamia, Iran and Syria-Palestine also from about this time; and the use of metals after 3,000 BC in Mesopotamia, Syria-Palestine, Anatolia and the Aegean and Cyprus (cf. Wenke 1990, 136ff). From the earliest evidence for modern human settlement, the Upper Palaeolithic Cro-Magnon groups of c. 34,000 BC, there is accompanying evidence for intentional symbolic sound provided by flutes, whistles, and bull-roarers (cf. Bahn and Vertut 1988, 68-69; Dauvois 1989) - in the case of whistles, it may be that such practices were also cultivated in the Mousterian period (100,000-35,000 BC) by Neanderthal groups (cf. Dauvois 1989).

## THE DEVELOPMENT OF HUMAN SOCIETIES

A primary distinction in the development of modern humans, therefore, is that evolution is no longer one of species but of behaviour. Once this point was reached the next stage was a cultural one, and it is this which becomes the focus of study of all human groups up to the present. This is not to argue that culture as a concept enables us to isolate one type of human activity, what we might loosely call 'behaviour', from the rest of physical humankind, but rather to examine it interconnectedly, dynamically, recognising that parts and wholes of any field under observation possess explanatory functions of a biological, social and psychological nature. Thus the structures and functions of making music and dancing are part of this long-term history of human-social behaviour. They cannot be isolated from other processes such as social bonding, interpersonal communication and the development of emotional attenuation. All such issues are matters for extensive study on their own, but unless we attempt to re-integrate them into associated development and change in patterns of behaviour, we cannot begin to tackle questions such as the rise of *Homo musicus*, or *Homo cantor*.

---

<sup>3</sup> Evidence for *Homo habilis* (east Turkana and other sites) dates from 2 to 1.5 million years BC; *Homo erectus* from 1.5 million to 250,000 (with Java man at c. 1.5 million, Peking man at 500,000), archaic *Homo sapiens* from c. 500,000 disappearing somewhere around 100,000 after the arrival of 'Eve, Mitochondrial Mother' around 150,000 and the Neanderthals, and Cro-Magnon around 34,000 BC, overlapping with modern *Homo sapiens*. The point at which Neanderthals split from the main human line remains controversial (Wenke 1990, 167).

In recent studies of the long-term development of human societies, both Goudsblom (1989a, 1992) and Wenke (1990) stress the processual point that when hunter-gatherers began to form social bonds and permanent homes, the work of foraging became the responsibility of teams of males, necessarily involving food-sharing (with females and young, perhaps also with elderly males) and division of labour. Together with permanent settlement came the possibility of food storage. If there is enough food for survival over a period of days, then the hunters can rest; hence the development of leisure time. With longer-term storage, such as is provided by agriculture and an annual harvest, comes increased differentiation in social roles and the development of a hierarchical social structure - literally hierarchical, meaning priestly rule, since the primary élites were priests whose intercession with the deities gave them a monopoly of power to control times of planting and harvesting (cf. Goudsblom 1989b, 65ff). The authority thus acquired also extended to controlling the distribution and consumption of stores, and so priests also assumed administrative and overall political responsibility.

The greater the degree of differentiation in social roles, the more specialisation increases, and with it human interdependence. Thus, as agricultural workers and tool-makers require the guidance and protection of priests and warriors, the latter require the services of peasants and craftsmen to provide food, clothing, buildings, tools etc. And so diversification of human activities increases intensively as well as extensively (cf. Jones 1989, *passim*).

In Goudsblom's opinion, the rise of priests (the First Estate) and religion preceded that of warriors (the Second Estate), with peasants and artisans forming the two other major groups. His hypothesis is based on the presumption that when groups of people were at first learning the skills of agriculture they needed guidance and coordination of the annual cycle for planting and harvesting. Knowledge about the timing of sowing and reaping had to be acquired; it was not innate. And so certain individuals from within the group acquired a power surplus by acting as mediators between people and supernatural forces. These priests, with their superior knowledge and authority, would announce the right moment for sowing or reaping according to the weather and the position of the sun and the moon. This spurt in social differentiation and monopolisation of power led soon to another spurt with the rise of a warrior group whose role was essential to the protection of the community's food store. Warriors were not necessarily full-time, though eventually some were, and so another phase was marked by the consolidation of a warrior class. This at times involved struggles for the monopoly of power and control of violence within the group and beyond as other groups were brought under subjection. Such power-struggles between priests and warriors, between representatives of supernatural and secular power, have remained an important configuration in the history of humanity up to and including the present day.

With the growth of more complex administrative units such as chiefdoms, urban centres, city states, court societies, long-distance trade, 'cultural' behaviour or social configuration also became more complex in terms of group bonding, reinforced by rituals and the specialisation of human activity, including the rise of craftsmen, artisans and traders. In examining such behavioural systems cross-culturally and cross-temporally, one is able to observe similarities in processes which give pause for thought about prehistoric societies, and activities without written records. Long-range overviews reveal much about the nature of human behaviour under specific ecological-administrative systems, irrespective of time or place.

The development of permanent settlements, food-sharing and role differentiation must also have included teamwork - in the hunt, in agriculture, in tool-making, in building, in the preparation and sharing of food, etc. And just as symbolic systems such as language must have developed from grunts and shouts in a long-term process of interpersonal symbolic communication, so also is it likely that muscular bonding in work and warfare will have produced their symbolic projections in religious and other rituals. The social benefits of physical and mental teamwork also required the foresight of preparation, exercise and improvement of technique in the form of symbolic practice and drilling in order to be the more effective in 'real life' situations of defence and attack, and heavy physical labour.

When work was complete, with a surplus of grain in the granary (which initially was also the priest's temple), the carcass of a large animal promising regular meals for several days, and

security against violence guaranteed by priestly and warrior protection, energies could be given over to imaginative and symbolic expression such as singing, playing on musical instruments, dancing, drawing, painting, self-adornment (body painting, body ornament), carving, decorated pottery, stonework, etc. All of these things go beyond the essentials of survival, and yet seem very early on to have formed part of the 'humanising', socialising and civilizing processes of human development. Leisure, 'free time', or time not spent in hunting, gathering, agricultural labour and self-defence, is a time for expending surplus energy, for play, and for indulging in pleasurable activity. It is likely that this enabling possibility is what contributed to the imaginative spurt which resulted in ever more sophisticated tools, and to non work-related activities such as the development of subtle, syntactic language and singing<sup>4</sup>.

It is important to understand leisure in a broader sense than that associated with self-indulgence or 'non-productive' activities. I use the term 'leisure' in a wider, more neutral sense than that of its somewhat negative associations in our economy-orientated, profit-driven, twentieth-century western society. The Greek word for leisure is *schola* - a term which was applied to the occupations of men of leisure, those citizens who, when they could afford time away from management of their estates, civic affairs and military service, liked to involve themselves with better and more meaningful things such as conversation, learned disputations, lectures. It was thus a deliberate and high-minded activity, a time for personal enrichment (cf. Huizinga 1970, 185; Elias & Dunning 1986a, 77).

Increase of specialised roles leads to professionalisation of other activities in the development of state societies. More and more complex administrative structures give rise in turn to more complex and far-reaching interpersonal behaviour; expansion and greater concentration of political and economic power, centred in temples and palaces, are reflected in the more elaborate official rituals, liturgies and ceremonies, for example, in Old World civilizations such as Sumer, India, Egypt, China, Greece and Rome, and later on in Medieval and Renaissance Europe. The professionalisation of artists and craftsmen is a universal consequence of this process, with the development of schools for approved training in specific techniques and styles, and other 'civilizing' controls and refinements.

Specialist skills were passed on from master to apprentice, gradually broadening the range as a result of work executed on commission or sold on the market. Those practising the same profession banded together in organizations that aimed to supervise training, the practices in workshops, quality assessment, modes of conduct and participation in collective rituals. After several generations, writings started to appear that discussed the skills acquired and went on to formulate certain generalizations or theories.

Kempers 1992, 7.

---

<sup>4</sup> Far from being a secondary development, Lieberman (1991) believes that the development of language was a primary strategy in saving the human species from extinction on grounds of the position of the epiglottis and larynx deep in the throat. The epiglottis cannot reach the top of the roof of the mouth to seal off food from the windpipe, as it does in the case of other mammals, resulting in a risk of choking since humans are unable to breathe and swallow simultaneously. The enlarged oral cavity resulting from the low position of the larynx enables human beings to modify sounds to a greater extent than can any non-human mammal (or indeed the newborn human). And so the greater risk from choking caused by the evolution of the human mouth and throat - hence a physically weak species - was compensated for by the development of an advanced system of linguistic communication. Lieberman's conclusion is that humans were speaking from the time that the vocal tract was in place. While this thesis appears logical, it is important to remember that all of these processes—physical and symbolic must have developed over a very long time. Hence they must be interlinked. In other words, did the development of more complex linguistic behaviour cause the gradual shift of the vocal tract? And if not, at which point in this shift did the linguistic spurt save the species? Did it have any connection with walking upright, altering, as it must have done, the posture of the head and the base of the neck? One might similarly hypothesize a gradual process of linguistic-symbolic development, in tandem with developing brain size and relative growth in social-behavioural complexity.

A necessary point to bear in mind is that with increasing professionalisation comes increasing social differentiation, exclusivity, and a pressure to conform to certain standards of behaviour and execution, styles, repertoires, instruments. And while this leads to a concomitant increase of power chances for certain professional élites, craftsmen and artists never can reach a point of power monopoly, being dependent on patronage and commissions from religious and secular rulers. Nevertheless, this is a matter of degree and we have a large topic for enquiry here. In the context of social differentiation and professionalisation of music and dance behaviour, there are many aspects which would repay detailed research - not least of which is the quasi-'priestly' role of members of cult groups who perform music and dancing, and at a wider level the magico-mythical associations of codified sounds and movements - vestiges of which remain even in western society in this advanced 'scientific age', where the prestige of the performing arts and the at times mystical reverence accorded performing artists and their repertoires are approved of by people whose attachment to organised religion is often non-existent.

But it is also important to remember that alongside the increasing complexity of ceremonies and of artistic representation within élite groups, other levels of society were changing more slowly. What went on at court was very different from what went on in the homes of the servants, at village fairs, or in herding circles. In archaeology, as in other fields, we risk giving a very distorted image by focusing on élites as though there were no other groups. The random nature of surviving sources, coupled with the fact that most records were by élites for consumption, tends to give a false picture which it is our responsibility to question, if only by raising these problems.

## SYMBOLIC COMMUNICATION

Bound up with leisure activities such as play, sport, theatre, music and dance, are expressions of emotional and imaginative existence such as imitation and extension of nature, its colours, its sounds, its shapes. The pleasure principle involves indulging one's emotions through activities which give satisfaction and communicate interpersonally. The fundamental pleasure principle is sex, the reproductive urge, and with that, physical and emotional pair bonding, and bonding with the young. Pleasure of the senses is expressed through sexual activity, and in associated responses to touching and moving in pairs or in groups, to body vibrations resulting from vocal and rhythmic expression (music and dance, the coordination in games and competitive sport), aural pleasure (music and speech), visual pleasure (light and colour, human interaction), olfactory pleasure (humans and other animals, plants, food). All of these are media for human interpersonal communication, social bonding and heightened emotional expression. They can arise only in the context of shared memory and association; they are part of long-term learning processes which are meaningful only within groups which have been bonded over long periods. Similar systems may obtain over wide areas and among different groups, but without regular and long-term communication between respective groups, each will have its own symbolic code not necessarily understood by others.

The use of symbols is an important distinguishing feature of human behaviour. By symbols I refer to expression which goes beyond the innate or instinctual reaction such as a reflexive mechanistic response to pain or fear, or the 'fight or flight' response to attack. If an animal is threatened, it will either defend itself or run away. It will very likely squeal, roar or growl as part of its immediate reaction. Human beings may react similarly, but they may also control their responses and think about how best to deal with the situation. This element of self-control is a sign of foresight based on memory, i.e., on prior knowledge derived from personal experience as well as from experience learnt from other humans and passed on from one generation to the next.

For an insect a stone is simply and instinctively perceived as shelter; for a small animal a larger predator is instinctively perceived as danger. A human being may also perceive a stone in a primary function, such as a perch or seat, but will also have a more detached view of its 'stoniness', i.e., its essential property and its capacity to be shaped and worked into a refined tool, or from its weight to calculate its superiority as a missile (cf. Ingold 1986a & b, *passim*). Similar learning processes must have informed humans at an early stage of development about control of other elements, of fire (cf. Goudsblom 1992, 12-23), water and air : this last would include control and

manipulation of soundwaves to attract prey in the hunt, or to drive away predators, and the use of certain rhythmic cycles in order to induce psycho-physical or emotional excitement, imbuing the listener with a sense of pleasure, joy, sadness, fear, drowsiness - in other words, the control of sound as a symbolic system.

I quote from Karl Mannheim's 1922 essay, "Immanent and Sociological Considerations of Cultural Phenomena", in which he deals precisely with such a process :

"What we understand by a pre-theoretical attunement to the functionality of a formation must be shown by an example. First, we want to show this pre-theoretical character of such attunement in the case of *individual* life. Take the following case : A stray shot strikes a sentinel in the woods; he is wounded and cries out loudly in pain. The first cry is not a communication, sign, or anything of the kind. The cry is rather a direct continuation of the uninterrupted psycho-physical changes brought about in this man by the shot: the cry pours from his throat like the blood from his veins. But it is possible that in a moment the same cry, quite likely without change in sound, turns into a call for help, a communication. A world divides these two phases of the same sound. The first phase is a natural occurrence; in the second, the alien self, society is posited as a premise. The cry now addresses itself to the human surroundings, no matter how far these may be removed, even if they are beyond the reach of any cry. The first phase of the cry is a biological-organic occurrence; the second, an occurrence in the domain of consciousness. It contains a 'turning towards', a 'need to be apprehended'.

And in this second phase of the cry (which has become a call and perhaps has already assumed the form of articulated speech and may consist in the sentence, 'I have been wounded') one can already phenomenologically distinguish two constituent elements : on the one hand, that which has been externalized from the inner life, the pure objectification, by virtue of which it does not comport itself centrifugally towards the experience but upholds and asserts its connectedness to the life situation and to the stream of life. The ultimate meaning of a call for help is so deeply embedded that, on cursory consideration, functionality seems to cover everything. But the seed of detachability from the situation, from the stream of experience, is nevertheless given in the call; the call bears the mark of a certain generality and accordingly of sociability".

Mannheim 1982, 66.

Thus, the cry of pain is indeed human - human-animal to be more precise-whereas the cry for help is intentional, involves foresight, and is based on a presumption of communication. It is therefore a symbolic act with several functional levels, and in its most developed form it is a linguistic or speech act. Furthermore, this knowledge exists only because it is transmitted and shared, accumulating experience from one generation to the next - again a specifically human property.

A similar distinction may be posited in order to explore the nature of what we in generalising western terms call 'Music'. Without wishing to come close to 'zero-points' in a fruitless and ultimately meaningless search for primeval origins or beginnings, one might posit a similar transition from instinctive vocal muscular spasms when in a state of pain, fear, or joy, to the structured, *conscious* expression of vocal melody, symbolic of a similar 'turning towards' in engagement with others, an expression of a particular emotional state (joy, sadness) or of a means of arousing such a state. Thus, to extend Mannheim's illustration, a shift from the level of communicating that 'I am happy/sad' to 'I want to excite myself (or others) by singing a happy (or

sad) song' - based on shared association, memory and foresight and essentially a consequence of (because transmitted by means of) social engagement.

I shall return to a fuller discussion of this representational or 'mimetic' activity in the next section, but first of all I wish to consider other examples of a 'turning towards' (to repeat Mannheim's expression) which have a direct bearing on our topic. In activities such as hunting or communicating a danger warning, vocal sounds or whistling through the mouth or by means of an instrument or 'sound tool' are best defined as signalling devices. Animal decoys represent the human capacity to imitate and then plan how to ensnare, in other words, using foresight. We need to distinguish between this type of sound and that whose primary purpose is to induce emotional excitement and release, a sub-conscious but universal human need.

The hunter's whistle and the watchman's horn are signalling instruments. The primary purpose is to trick the animal-victim's instinctive response system by imitating one of its own kind, and so induce it to move towards a sound which apparently presents no threat. An unintended secondary function of this signal could be that it informs other humans in the area that someone is hunting, or indeed, depending on familiarity, the sound may even identify which individual is hunting. Similarly, the watchman sounding his horn will signal imminent danger, an oncoming storm, or time the periods of work and rest by marking the hours of the day.

### THE QUEST FOR EXCITEMENT

Documentation of occasions of music-making and dance has assumed massive proportions, even if we as yet lack long-range syntheses of a developmental or processual nature. We have discussed the implications of the use of sound for signalling; and the use of music and dance for temple liturgies and court and palace ceremonial. A third aspect, which is perhaps the most neglected, is that of psycho-emotional behaviour and how it is influenced and manipulated in approved settings by the stimulus of music and dance, and other spectator rituals. In other words, the use of mimetic or representational arts<sup>5</sup>.

Even if we have long-term evidence for this kind of human consciousness - perhaps even to the dawn of *Homo sapiens* - attempts at detached observation of these processes are relatively late, Aristotle's *Poetics* from the 4th century BC being the earliest surviving written source. As far as we know, it was the first attempt to codify emotional and mimetic expression (Elias 1986, 288). Such an agendum within our own field would provide an immense contribution to this type of enquiry.

In recent years, work on related questions has been advanced through the efforts of Norbert Elias, Eric Dunning and others, in extensive research on human beings' 'quest for excitement' in the context of spectator sports and leisure pursuits. The long-term history of observable psycho-emotional behaviour in these settings confirms and develops one of Elias's fundamental theses, that of the *Civilizing Process* as central to an understanding of human behaviour.

This thesis is set out in one of Elias's seminal works of the same title (cf. Elias 1939) and indeed all of his subsequent writing stems from that theory which is tested and applied to a wide range of data. Central to the theory is that of human figurations : the behaviour of people 'in the round', as it were, and in the plural; how they interact and effect one another in multiplex networks of interdependence, in their social, political, economic, psychic, emotional behaviour. A fundamental principle of Elias's was that none of these aspects of human behaviour can or should be

---

5 There is insufficient space here to discuss the inevitable crossover between certain aspects of liturgical or ceremonial rituals and mimetic rituals. Clearly there are moments in the former which are representational, and the role of intentional emotional excitement may be found in both. For the purposes of the present paper, however, I wish to simplify this by drawing a clear line between the two in an effort to concentrate on the essential importance of the presence of leisured spectators. While spectators may also be involved in liturgy and ceremony, they are not primary to its purpose. For further discussion of the quest for excitement, cf. Elias & Dunning 1986, *passim*.

isolated from the rest, since it is the whole spectrum of human-social involvement - of the 'society of individuals' - which needs to be investigated in order to understand and explain any one of them. The more complex the society, the more multiplex these configurations or involvements; and while we - both as scholars and as ordinary members of society - endeavour to explain the consequences of human actions (human history, in other words) retrospectively, Elias always emphasised planning and foresight, and the unintended consequences of human interdependence as the key to understanding the dynamic of human-social behaviour<sup>6</sup>.

The combined examination of the human quest for excitement within the long-term processes of civilizing tendencies results in an increase in self-control in the sporting and leisure arenas, involving a reduction of violence and a gradual restriction of emotional release to those arenas and its discouragement and prohibition in all others. An account of such emotion-arousing activities provides an important index of somatic and social control mechanisms, for example : organ-playing at Byzantine and Roman circuses, and during the whipping of slaves; music and dance at the courts of Mesopotamia and Egypt, including the evidence for lovesongs and other expressions of private emotion; music for funerals and commemoration ceremonies; music at games and sporting contests in Ancient Greece and Rome; the singing of heroic epics at the courts of early medieval Europe; the special place of love-song in French and English court culture of the High Middle Ages.

The use of mimetic behaviour to stimulate emotional arousal on even those permitted occasions may sometimes lead to loss of control - as on many recorded instances in 19th-century concert-halls, at present-day pop and rock concerts, and - in the case of sport - at football matches (not that this is a particularly modern phenomenon). Use of drugs and other trance-inducing methods attested in many societies past and present also demonstrates such processes.

But to return to the wide-open and challenging questions of primary soundscapes raised and addressed in specialist detail at this conference, I hope I have gone some way to indicate how a processual or figural approach can contribute much to helping us order our data, stimulate us to ask relevant questions and integrate our materials within a larger framework of enquiry. Such a theoretical standpoint in the study of humanly organised sound emphasises, I believe, the importance of going beyond the artefacts, beyond the primary sources, in an attempt to reconstruct actual social situations of human interdependence. Identification and formalistic classification of objects and structures is but a part of the whole, and must be complemented by identification - or well-argued hypotheses - of associated behaviour systems and psycho-social functions. Viewed in the longer term, this can only contribute to a clearer perspective on the social and psychological processes of human-social evolution.

---

6 For a recent summary of these 'Eliasian' emphases, see Dunning 1986, 10ff; also Dunning 1992, *passim* for further discussion of the arguments.

## REFERENCES

- BAHN Paul & VERTUT Jean, 1988  
Images of the Ice Age. New York & Oxford : Facts on File.
- BUCKLEY Ann, 1989  
Music archaeology : its contribution to 'cultural' musicology and 'historical' ethnomusicology. *Archaeologia Musicalis* 89/1:109-113.
- BUCKLEY Ann, 1993  
L'Histoire de la musique médiévale : musicologie, archéologie, ou ethnomusicologie ? Quelques problèmes disciplinaires de notre époque. *La Pluridisciplinarité dans l'Archéologie Musicale. Actes des 4es rencontres internationales d'Archéologie musicale, Saint-Germain-en-Laye, 8-12 octobre 1990*, edd. Catherine Homo-Lechner & Annie Bélis. Paris: DMD/MSH Rapports de Recherche (in the press).
- COLLAER Paul & VANDER LINDEN Albert, with the collaboration of F. VAN DEN BEMT, 1968  
Historical Atlas of Music; preface by Charles van den Borren. Transl. A. Miller (from the French original, Brussels 1960). London Harrap & Co.
- DAUVOIS Michel, 1989  
Son et Musique Palaéolithiques. La Musique dans l'Antiquité. *Les Dossiers d'Archéologie* no. 142 (November 1989) 2-11.
- DUNNING Eric, 1986  
Preface. In Elias & Dunning 1986, 1-18.
- DUNNING Eric, 1992  
Figurational Sociology and the Sociology of Sport. In Eric Dunning & Chris Rojek (edd.), *Sport and Leisure in the Civilizing Process*. London: Macmillan, 221-284.
- ELIAS Norbert (1939)  
The Civilizing Process. Vol.1. The History of Manners. Oxford: Blackwell 1978; Vol. 2, State Formation and Civilisation [US title : Power and Civility]. Oxford: Blackwell 1982.
- ELIAS Norbert, 1986  
Introduction. In Elias & Dunning 1986, 19-62.
- ELIAS Norbert & DUNNING Eric, 1986  
Quest for Excitement. Sport and Leisure in the Civilizing Process. Oxford & New York : Basil Blackwell.
- ELIAS Norbert & DUNNING Eric, 1986a  
The Quest for Excitement in Leisure. In Elias & Dunning 1986, 63-90.
- GOUDSBLOM Johan, 1989a  
Human History and Long-Term Social Processes. In Goudsblom *et al.*, 11-26.
- GOUDSBLOM Johan, 1989b  
Ecological Regimes and the Rise of Organised Religion. In Goudsblom *et al.*, 63-78.
- GOUDSBLOM Johan, 1992  
Fire and Civilization. London : Allen Lane The Penguin Press.
- GOUDSBLOM Johan, JONES, E.L. & MENNELL, Stephen, 1989  
Human History and Social Process. Exeter Studies in History No. 26. Exeter : University of Exeter Press.

- HARRIS Marvin, 1969  
The Rise of Anthropological Theory. A History of Theories of Culture. London : Routledge & Kegan Paul.
- HUIZINGA Johan (1949)  
Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture. London : Temple Smith 1970.
- INGOLD Tim, 1986  
The Appropriation of Nature. Essays on Human Ecology and Social Relations. Manchester : Manchester University Press.
- INGOLD Tim, 1986a  
The Architect and the Bee : Reflections on the Work of Animals and Men. In Ingold 1986, 16-39.
- INGOLD Tim, 1986b  
Tools and *Homo faber*: Construction and the Authorship of Design. In Ingold 1986, 40-78.
- JONES E.L., 1989  
Extensive Growth in the Pre-modern World. In Goudsblom *et al.*, 27-45.
- KEMPERS Bram, 1992  
Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy. Translated from the Dutch by Beverly Jackson. London: Allen Lane The Penguin Press.
- LIEBERMAN Philip, 1991  
The Evolution of Speech, Thought and Selfless Behaviour. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- MANNHEIM Karl, 1982  
Structures of Thinking. Edited and Introduced by David Kettler, Volker Meja & Nico Stehr. London & New York : Routledge & Kegan Paul.
- MENNELL Stephen, 1989  
Introduction : Bringing the Very Long Term back in. In Goudsblom *et al.*, 1-10.
- WENKE Robert J., 1990  
Patterns in Prehistory. Humankind's First Three Million Years. New York & Oxford : Oxford University Press.

# LA FORMATION D'UNE CONSCIENCE DES "HAUTEURS" ET DE LEUR ORGANISATION SYSTEMATIQUE

Henri Pousseur

Je suis - depuis déjà pas mal d'années, et après avoir défendu d'abord, comme jeune compositeur "expérimental" (il y a maintenant de cela bien longtemps), l'idée d'une "égalité des paramètres" - de plus en plus persuadé que la variation des "hauteurs" est la dimension musicale la plus spécifique, qu'elle caractérise de la manière la plus originale, la plus exclusivement réservée, cette activité sémiotique que nous appelons "musique", quelles qu'en soient par ailleurs les fonctions (donc, une activité où la production et la perception sonores restent premières, même si elle assume aussi des rôles signalétiques, sémantiques ou magiques: l'observation d'une grande majorité des cultures "musicales" de la terre montre, nous le verrons, qu'elles témoignent, au point de vue qui nous occupe, d'une assez remarquable constance).

Mais d'abord, de quoi s'agit-il? Phénoménologiquement, de l'une des propriétés - éventuellement et jusqu'à un certain point isolable - de cette réalité qualitative qu'est le son. Quant à celui-ci, on sait qu'il est la traduction perceptive d'un phénomène vibratoire plus ou moins complexe, analysable, en principe, jusqu'en tous ses détails, par des méthodes métriques et quantitatives (impliquant la collaboration d'une technologie particulière, spécialement fine). Mais l'existence d'un seuil cérébral de discrimination des événements temporels fait que cette structure ondulatoire micro-rythmique, numérisable comme telle, est transformée par notre corps, notre appareil perceptif (soit finalement notre système nerveux, périphérique et central) en une sorte de "matière", certes insaisissable, mais aux impacts tout de même parfaitement - parfois même violemment - sensibles. Pour être perçue, cette "matière" doit donc faire preuve d'un minimum de "corporéité" homogène, continue et durable (puisque c'est dans le temps qu'elle se déploie), d'un potentiel d'immobilité apparente, même si elle témoigne aussi, au niveau de son "enveloppe", d'une très grande mobilité, d'une exceptionnelle fluctuabilité: les mesures de celle-ci, aussi rapide soit-elle, sont cependant plus lentes, en général beaucoup plus lentes que celles du phénomène oscillatoire lui-même, qui donne à la matière sonore son existence pure et simple ou si on préfère sa substance (à la limite, entièrement "lisse").

Comme tous nos autres sens, l'audition a été développée pour reconnaître des événements extérieurs et même plus ou moins éloignés. Les premières qualifications qu'elle nous donne d'un événement sonore sont d'abord relativement rudimentaires: il est plus ou moins long ou court - ce qui nous informe tout de même, non seulement sur le fait de savoir s'il est de quelque manière "entretenu" (que ce soit par exemple sous l'effet d'un cours d'eau ou par l'action d'un organe phonateur), mais aussi sur l'élasticité ou la rigidité plus ou moins grande du corps résonnant qui en est responsable - ; d'autre part, il est fort ou faible - ce qui nous renseigne à la fois sur sa proximité et sur son énergie (ou sur celle de l'action qui le produit ou l'entretient). Mais il a encore d'autres propriétés plus raffinées, que nous comparerons tout d'abord à des catégories de texture, de grain ou de densité, de couleur ou de luminosité, et finalement de poids, donc éventuellement de situation relative dans un espace de référence. Nous savons aujourd'hui que ces propriétés qualitatives sont essentiellement dépendantes, parfois de manière très complexe, de ce que la physique appelle la dimension des fréquences, c'est-à-dire précisément de cette articulation vibratoire microstructurelle qui, vu sa rapidité, se trouve intégrée par notre appareil auditif (avec tout son "back-ground" synesthésique) sous forme de qualité (quasi-matérielle).

Si on parle de grain, voire jusqu'à un certain point de texture, il s'agit probablement de variations se trouvant à la limite inférieure du champ d'intégration des fréquences, soit dans la zone où les vibrations (ou du moins certains de leurs aspects, certaines de leurs "modulations") sont encore tout juste assez lentes pour être saisies dans leur mouvement temporel. Mais s'il est question de couleur ou de clarté, voire de poids ("gravité") ou d'une sensation quasi-tactile (acuité - aigu, aiguille...), on se trouve en présence de métaphores qui s'efforcent de traduire l'impression laissée par la variation (fut-elle moyenne, statistique) des fréquences sonores proprement dites: celles-ci, on le sait, se situent entre ca 15 et ca 15.000 périodes par seconde, une

zone où il est exclu que nous puissions (consciemment) "compter", distinguer les micro-transformations.

Si le train vibratoire est relativement désordonné dans ses longueurs d'ondes (fut-ce sous la forme d'une dispersion, elle-même irrégulière, autour d'une moyenne ou au sein d'une "bande passante" plus ou moins large), on a à faire à ce que les acousticiens appellent un bruit (à bien distinguer de la notion psychologique - ou même "informative" - de bruit, liée à un concept de perturbation!), par exemple un son de percussion "indéterminée" (dans sa hauteur): tambour, wood-bloc, maracas...

Si le train vibratoire, tout en étant complexe, ne pouvant se réduire à une périodicité simple, même non-sinusoidale, révèle tout de même des propriétés structurelles relativement ordonnées, c'est qu'il s'agit de l'addition de plusieurs fréquences régulières, en nombre plus ou moins élevé, et dans des rapports plus ou moins "rationnels"; on entend alors un "son complexe", par exemple le "spectre" de la plupart des métaux frappés, comme les cloches ou les gongs, ou encore des accords produits par une polyphonie plus ou moins dissonante; cet ensemble, ce "bloc" fréquentiel simultané donne alors, éventuellement, l'impression d'une plus ou moins grande "densité" (à quoi concourt naturellement aussi la puissance globale du phénomène et celle, relative, de ses composants).

Ce n'est que lorsque le train d'ondes se reproduit régulièrement (et même, à une fréquence de répétition se trouvant elle-même dans la zone d'"audibilité" fréquentielle, soit au-dessus, et même de préférence bien au-dessus de 15 p./s.) qu'on percevra une "hauteur" unique, une "note" bien définie. Si, comme c'est le cas la plupart du temps, la périodicité principale comporte plus ou moins d'"aspérités" (en terme d'oscillogramme), ou vibrations secondaires subordonnées, celles-ci seront responsables, physiquement, de ce qu'on appelle des "partiels"; et si les longueurs d'ondes de ceux-ci sont analysables comme divisions entières (et relativement simples) de la longueur "fondamentale" (leur fréquence potentielle étant donc, inversément, un multiple entier de la fréquence de base), il s'agira de cet élément importantissime qu'on appelle des "harmoniques".

Phénoménologiquement, ces composants secondaires sont le plus souvent entièrement intégrés à la perception globale et déterminent la "couleur", le timbre du son, indépendamment de la "hauteur" du fondamental. Ce timbre est plus ou moins clair selon que les harmoniques sont plus ou moins aigus, et cela se vérifie aussi bien dans les voyelles du langage que dans les timbres instrumentaux caractéristiques (par exemple des instruments à vent): une même "note" (c'est-à-dire fréquence fondamentale, et donc hauteur phénologiquement attachée à celle-ci) peut être dotée de la couleur d'un 0, d'un I ou d'un AN, de celle d'une flûte, d'une clarinette ou d'un hautbois; et on pourra, par ailleurs, reconnaître l'un de ces timbres, l'une de ces "couleurs" caractéristiques, constante malgré les variations de hauteur des fondamentaux produits par l'instrument en question ou au sein d'une prononciation vocale inchangée. Le plus souvent, les timbres sont complexes; il ne s'agit pas d'une position simple sur une échelle graduelle de "luminosité" - que l'on ne peut guère mettre en évidence qu'avec des sons sinusoidaux, où elle s'identifie alors purement et simplement à l'échelle des hauteurs, c'est-à-dire des fréquences - mais bien d'un "spectre" complexe, dans lequel interviennent plusieurs "formants" ou bandes de fréquences caractérisantes, y compris d'ailleurs le fondamental lui-même, avec rapport de puissance caractéristique entre les différents composants, etc.

La hauteur aussi bien que la luminosité (qui sont donc deux versants d'un seul et même phénomène) sont proportionnels à la fréquence. Plus basse celle-ci, plus "grave" ou "sombre" la perception; plus haute la première, plus "claire", "aigüe", voire "légère" la seconde (les termes "haut" et "bas" étant d'ailleurs utilisés eux aussi pour qualifier la perception, et peut-être même, du moins dans notre culture historique, d'une manière préférentielle). Cette association n'est nullement arbitraire. Les fréquences basses sont produites par des corps proportionnellement lourds (ou du moins inertes, car interviennent aussi, par exemple, des phénomènes de tension), et il est normal - si la première fonction de la perception est bien de nous informer sur la nature des choses rencontrées - qu'elles se traduisent par une impression de lourdeur, de profondeur, d'obscurité; les fréquences élevées, dues à des sources vibratoires beaucoup moins pesantes, évoquant quant à elles tout naturellement la légèreté, la clarté, l'altitude, mais aussi l'acuité, opposée à la rondeur, à l'obtusion des ondes plus lentes. Un spectre complexe (qu'il s'agisse d'un

bruit plus ou moins distinct dans ses composants, ou d'un son harmonique où timbre et hauteur proprement dits peuvent être séparés) constitue donc une association de plusieurs impressions: lourdeur et luminosité, obscurité principale mais accompagnée de "reflets" plus tranchants, etc.

On n'a aucune difficulté à concevoir que cette "palette", avec toute la richesse de sa combinatoire (nature plus ou moins périodique, bruiteuse ou non, de la structure vibratoire; multiplicité des spectres, dans leur situation fréquentielle absolue aussi bien que dans leur composition relative; volume absolu et relation d'intensité des composantes; et naturellement comportement dans le temps de tous ces aspects, durée, évolution continue ou discontinue, réitération plus ou moins transformée, jusqu'au "grain" évoqué plus haut), que cette palette, disje, constitue la chair même de notre perception acoustique, et donc de notre image auditive du monde. Cela a du être particulièrement vrai, on peut le supposer, dans une globalité indistincte, non-analysée, pour nos ancêtres archaïques. Et on peut tout aussi aisément concevoir que la production sonore de ceux-ci, antérieure à toute codification, et donc encore presque totalement dénuée de distinctions fonctionnelles (à l'exception tout au plus des intentions les plus immédiates: faire peur, séduire, se plaindre...; donc en tout cas largement préalable à toute séparation entre "langage" et "musique") ait joué sur toute la richesse concrète, non systématiquement différenciée, de ce potentiel. Par contre, dès que de premières spécialisations sont apparues, elles ont plus que probablement opéré des sélections, des oppositions distinctives, dont il est vraisemblable que nos actuels systèmes sémiotiques portent encore les traces.

\*

\* \*

Ainsi qu'on a déjà pu le pressentir, le paramètre de la hauteur, comme variable isolée, ne s'est probablement dégagé qu'assez tardivement, et graduellement; pour la bonne raison que cette "extraction" exigeait que soient remplies un certain nombre de conditions, tant physio-psychologiques que technologiques - soit également intellectuelles et socio-économiques.

Dans la nature, en tout cas dans notre biotope et à un niveau perceptible, les phénomènes de fréquence stable, contrôlée, maintenue, sont relativement rares. Mis à part des périodicités lentes de type cosmique, astronomique (tels que les hommes "primitifs" les ont certes perçus avec la plus grande attention), et les périodicités microphysiques (dont nous ne sommes conscients que depuis peu, à travers une épaisseur de médiation scientifico-technique considérable), elles sont toujours dûes, soit à une forte organisation biologique (la respiration, par exemple), soit plus visiblement à des phénomènes (quasi- ou pré-) "culturels" que nous pouvons mettre en évidence dans la vie animale, voire végétale. Deux exemples pour dissiper ici toute suspicion d'une volonté provocatrice: au niveau lumineux, les couleurs pures (qui sont des fréquences électromagnétiques - donc très élevées - bien définies) sont présentes essentiellement sous forme de signaux émis par les fleurs. Quant aux sons à hauteur définie, si on ne les trouve guère chez les mammifères, surtout terrestres (dont les voix sont pour la plupart assez rauques et peu différenciées), il est inutile de rappeler le rôle capital qu'ils jouent pour un grand nombre d'oiseaux de tous les continents (lesquels s'entendent aussi, il ne faut pas l'oublier, à utiliser, tout comme les papillons, les ressources de l'échelle des couleurs).

Cet exemple a-t-il frappé les premiers hominiens, excité leur instinct d'imitation, fut-ce à des fins chasseresses, à partir du moment où ils ont su se tenir debout, marcher sur leurs pattes de derrière, et où, en même temps que leurs mains, se dégageaient certaines capacités de leur appareil phonatoire? S'il n'est nullement exclu que cela ait pu agir comme une influence parmi d'autres, il me semble que la motivation principale a du être d'une espèce plus endogène, et qu'elle a tout de suite été de nature musicale, fut-elle très rudimentaire; c'est-à-dire qu'elle a répondu à un besoin en même temps qu'à une potentialité spécifiques, l'un se développant conjointement à l'autre et réciproquement.

Il faut tout d'abord le remarquer: les autres "paramètres" qu'une considération analytique peut mettre en évidence dans le sonore, en particulier le timbre (mais pris dans toute sa généralité, et non seulement comme couleur "ajoutée" à une note; donc incluant toutes les qualités du son concret mentionnées ci-dessus) et le rythme (comme dimension d'évolution des

autres aspects, mais aussi plus spécialement comme mise en oeuvre d'une énergie pulsative propre), se retrouvent, à l'état fonctionnel, dans bon nombre d'activités humaines organisées mais non directement musicales. Nous avons vu le rôle joué par le "timbre", au sens large, dans la reconnaissance auditive de la réalité; mais nous devons y ajouter la fonction capitale et très particulière que joue cette variable (ou cet ensemble de variables) dans le langage (parlé). Une bonne partie des consonnes (en particulier les fricatives, ainsi que toutes les explosives) sont des bruits, mais toutes les voyelles sont des sons à hauteur relativement définie, dont la hauteur, cependant (quand il ne s'agit pas de "chant" ou quand quelque autre raison exceptionnelle ne vient pas stabiliser la fréquence) est en perpétuelle variation par "glissement"; elles se distinguent donc aussi et surtout par un timbre, ou, scientifiquement parlant, par un spectre, qui précisément les définit (à l'intérieur d'un système d'oppositions "phonologiques" qui admet, on le sait, bien des déplacements). Quant au rythme, même périodiquement organisé, il est présent dans un grand nombre de faits psychomoteurs, du travail à la danse en passant par la marche, pour ne citer que les plus simples; et il joue bien entendu lui aussi, ne fut-ce que par l'action de la respiration, un rôle crucial dans le langage, surtout parlé. Cette présence, ailleurs, de paramètres qui alimentent également la musique, permet naturellement le fonctionnement interdisciplinaire de celle-ci (chant avec paroles, musique dansée...), et il est probable que ces activités ont été initialement largement confondues. Mais encore une fois, si nous cherchons ce qui caractérise le plus spécifiquement l'activité musicale, nous tombons nécessairement, ne fut-ce que par élimination (mais il y a mieux!), sur la "hauteur" et même, on va le voir, sur une valorisation très particulière, très évoluée de celle-ci.

C'est vrai qu'une certaine différenciation de hauteur au sens strict intervient également dans la langue: si nous avons pu évoquer le "glissement" des voyelles, c'est précisément que même dans nos langues dites "non-tonales" (on veut dire: lexicalement parlant), la variation de hauteur, loin d'être indifférente, joue un rôle grammatical indiscutable. C'est ainsi que dans le parler, elle remplace une partie de la ponctuation écrite, et pourra par exemple être seule, dans certains cas, à distinguer une affirmation d'une interrogation (inflexion ascendante plutôt que descendante). Elle joue d'autre part un rôle également capital dans les phénomènes d'expression non (ou non expressément) codifiés. Dans les langues "à tons" d'Afrique ou d'Asie, ses fonctions sont encore plus étendues puisqu'un même groupe de phonèmes (du point de vue des "timbres") pourra avoir des significations différentes selon leurs schémas d'intonation : syllabes aigües ou graves, mobiles-ascendantes ou -descendantes.

Mais l'énumération très simple qui vient d'être faite de ces "tons" laisse assez facilement deviner qu'il ne s'agit pas encore d'une différenciation comparable à ce qui va se produire dans la dimension musicale, aussi simple, aussi élémentaire soit celle-ci (ou bien alors on est, dans certains cas, à la limite très précise où les deux systèmes sémiotiques sont encore confondus mais ne vont pas tarder à se séparer par différenciation fonctionnelle). C'est que les distinctions mises en cause, en effet, sont de pures oppositions binaires de direction, où n'intervient le plus souvent (sauf ces cas d'indistinction) nul critère de fixation et de précision étalonnées. Par exemple, sur l'axe syntagmatique, l'intervalle entre le ton aigu et le ton grave peut, à ma connaissance, varier le plus souvent de manière sensible, sans dommage pour l'intelligibilité lexicale. Or, la définition d'un intervalle ne va pouvoir intervenir, en articulation musicale, que grâce à l'appui sur ce que nous pouvons appeler les valeurs harmoniques, c'est-à-dire des proportions de fréquence bien définies, fut-ce de manière quelque peu approchée (comme peut être approché, au niveau visuel, le concept de certaines formes géométriques, carré, cercle, triangle équilatéral...). Que notre appareil auditif, qui pourtant ne compte pas de manière consciente, et qui semble transformer les données fréquentielles en valeurs purement qualitatives, puisse reconnaître sans équivoque, dès qu'il aura été cultivé à cette fin, des relations qui vont bien au-delà d'une proportion du simple au double (tout en semblant bien s'appuyer, pour les relations les plus tortueuses, sur des rapports qui sont à peine plus compliqués que l'octave: quintes, tierces...), voilà certes de quoi nous étonner, sinon nous remplir d'admiration. Mais n'en est-il pas de même (et dans des mesures encore plus extraordinaires bien que de fonctionnement différent) en ce qui regarde la perception des couleurs, ou les mécanismes de l'assimilation métabolique ? Là interviennent, nous le savons, des intermédiaires, des médiateurs de nature chimique (par exemple dans le mécanisme oculaire). Pour le son, il semble bien que ce soit la structure particulière de l'oreille interne qui joue le rôle de détecteur-analyseur; mais certaines propriétés centrales doivent s'y ajouter, en particulier en ce qui regarde l'intelligence harmonique proprement dite, dont les fonctionnements nous sont encore mal connus.

Qu'il s'agisse cependant, chez l'homme, d'un fait de culture relativement évoluée, c'est là une hypothèse qu'il me semble difficile de ne pas envisager, qui me semble même jouir d'un taux de vraisemblance assez élevé. L'"oreille", l'oreille musicale, l'oreille capable précisément de saisir des valeurs de "hauteur", non seulement comme directions et comme distances (très approximatives), mais comme relations d'affinité, ce que nous appelons justement des intervalles harmoniques, cette oreille-là n'est pas une donnée brute, antérieure à tout travail dans ce sens. Comme le dit Marx, l'oreille et son éducation sophistiquée, sont le résultat dialectique du développement de la pratique musicale elle-même.

\*

\* \*

Il est à remarquer d'abord qu'il y a une liaison très étroite, via le nerf récurrent, entre l'oreille et la voix, que la première contrôle l'autre, exerce sur elle une vigilance concernant la mise en oeuvre, par les "cordes vocales", des commandes fréquentielles données par le cerveau sous forme d'influx nerveux. Mais il y a naturellement rétroaction : l'éducation de la voix, l'affinement de sa capacité à maîtriser la production des fréquences et de leurs plus ou moins fines différences, de leurs relations plus ou moins justes, modèlera en retour, tant l'"acuité" différenciatrice, directement sensorielle, de l'oreille que celle, plus conceptuelle, du cerveau (l'une n'étant guère pensable sans l'autre - et réciproquement). Et ces influences réciproques ne sont pas que fonctionnelles : il a bien du y avoir, et pas seulement dans des passés antérieurs à toute imagination, des modifications anatomiques, fut-ce micro-anatomiques, plus ou moins progressives, qui auront résulté de cette interaction.

Une liaison analogue doit d'ailleurs exister, en ce qui regarde le modelage du timbre, avec les mécanismes articulatoires des résonnateurs vocaux (cavités bucales et faciales, rôle sélectif de la langue et du palais, etc.); mais aussi, sur le strict plan des hauteurs, avec les lèvres du siffleur ou surtout du souffleur, de l'instrumentiste "à embouchure", dont le contrôle de la hauteur s'effectue également grâce à l'extrême intimité entre la colonne d'air émanant de l'appareil respiratoire et celle qui, modelée par le "sas" buco-labial, oscille à l'intérieur du tube de l'instrument.

Ce qui nous amène à généraliser nos observations et à introduire dans le circuit interactif qui associe l'oreille à l'organe phonateur (ou quasi-phonateur : les instruments qui prolongent directement le corps) un troisième terme encore plus extérieur, apparemment, à l'individu et à son réseau perceptif-moteur, soit tous les instruments, par exemple à cordes, pincées, frottées ou frappées: c'est aussi en travaillant sur ceux-ci, en expérimentant leurs propriétés structurelles et réactives (y compris celles, ici plus constitutives, des instruments à vent : longueur des tubes, perce des trous...) que l'homme primitif, oreille et voix aux plus vifs aguets, a développé cette extraordinaire capacité "harmonique", consistant à concevoir, en les projetant dans la matière et dans l'espace, des architectures mentales faites de relations hiérarchiques aux puissantes résonnances affectives. Sans cordes tendues, sans tuyaux dans lesquels pouvait vibrer une colonne d'air en principe rectiligne, peut-être la conscience "harmonique" ne se serait-elle jamais développée?

Ces mises au point, ces constructions même ont du être d'abord purement (?) empiriques, antérieures à toute théorisation, du moins verbale ou calculatrice (car il y a évidemment une sorte de théorie pratique, d'observation attentive du réel dans le moment même de sa rencontre et de sa mise en oeuvre, avec action identificatrice de la mémoire - et parfois référence mythologique explicative - dont on ne saurait nier l'existence dans l'action la plus concrète et la plus empirique). La théorie a généralement suivi, appuyée sur ce que j'appellerais volontiers l'archéotechnologie, pour répondre, entre autres, à des besoins accrus de conservation et de transmission, d'abord au sein d'une lignée clanique relativement fermée, puis avec des ambitions de communication à plus long terme et à plus grande distance, et vers des partenaires plus "étrangers". S'il est probable que l'effort de codification qu'elle représentait sans doute n'a pas manqué d'apauvrir la matière sur laquelle elle portait, d'en négliger certains aspects difficiles à réduire mais non moins importants, il semble tout de même qu'elle se soit surtout basée (dans une solidarité native extrême entre la pratique et ce qu'il faut déjà distinguer comme première

"théorie") sur l'expérience concrète emmagasinée et sur les mécanismes sélectifs et régulateurs qui s'y étaient empiriquement déployés (plus ou moins automatiquement et inconsciemment; en application - ici auditive - des "lois de la bonne forme" mises en évidence par la Gestaltpsychologie).

L'observation d'un grand nombre de documents ethnomusicologiques récoltés sur toute la terre, parmi lesquels certains provenant des populations les plus préservées dans leur archaïsme (ceci sans aucune connotation péjorative, faut-il le dire, avec au contraire une composante de très grande attention, voire de quasi-vénération pour ce qui est le plus près - ou le moins éloigné - des origines, de certaines sources ou de certains seuils déterminants), cette observation semble bien révéler une communauté, une similitude de comportement sur certains plans, dont on peut tirer un enseignement qui reste d'un prix inestimable pour nous aujourd'hui. L'un des pères de l'ethnomusicologie, le grand roumain Constantin Brailoïu a ouvert ici des voies, posé des jalons qui ne peuvent pas être ignorés. Dans son texte fondamental "Sur une mélodie russe", ainsi que dans celui, plus bref, qui le complète et qui est consacré à "La métabole pentatonique", il développe d'abord une discussion avec certains de ses aînés dont nous pouvons faire l'économie, notre beaucoup plus grande distance par rapport à l'hégémonie de la tonalité classique nous armant de moyens de compréhension de la nature des "modes", d'une bien plus grande généralité et d'une efficience d'autant plus élevée. Mais il montre en même temps - et nous allons le voir, de la manière la plus concrète - l'extraordinaire unité de toutes les cultures musicales traditionnelles, archaïques, où interviennent, à titre plus ou moins important, exclusif ou non, dominant ou non, des phénomènes "harmoniques" (ce qui n'a rien à voir ici avec la notion scolaire portant sur les accords et leurs enchaînements, mais qualifie, comme cela a été dit plus haut, des rapports d'affinité entre hauteurs, basés sur les proportions vibratoires, jouant dans tous les sens et d'abord dans la succession), ce qui est la très grande majorité des cas. Certes, il existe des musiques où ne se produit nul phénomène de ce type, par exemple des musiques ne mettant en jeu que des percussions de caractère bruité (tambours, "chimes" - par exemple grappes d'ossements librement suspendus et s'entrechoquant -, etc.), mais il est très rare, même si elles n'en font pas intervenir la plus ténue ou la plus sommaire apparition dans leur sein (ce qui déjà n'est pas si fréquent), qu'elles n'altèrent pas au moins, par exemple, au sein d'une même culture tribale, avec des phénomènes indéniablement plus "harmoniques" (par exemple des chants).

Or dès que ceux-ci se produisent, ou en tout cas dès qu'ils témoignent d'un minimum d'organisation transmissible, il semble bien qu'ils mettent toujours en oeuvre les mêmes éléments de base, soit les "intervalles" les plus faciles (à concevoir, à entonner, à contrôler, à mémoriser), autrement dit les plus "consonants", correspondant aux proportions fréquentielles les plus simples. A commencer par l'octave (d'après notre terminologie tout à fait particulière, que nous allons cependant continuer à utiliser pour la facilité), rapport du simple au double, qui fonctionne non seulement comme identificateur (par exemple entre voix d'hommes d'une part, de femmes et d'enfants de l'autre), mais aussi comme étalon de mélodies à grande extension (comme il en existe bien des types, par exemple chez des Indiens d'Amérique du Nord, où à part cela, elles se réduisent pourtant souvent à un très petit nombre de notes différentes). Dans des conduites moins étendues, qui n'affrontent pas la difficulté purement vocale de l'octave, ce seront d'abord les quintes et quartes (rapports 2:3 et 3:4, dont la différence, à partir d'une même origine, produit cependant déjà la "seconde majeure" 8:9, vocalement particulièrement facile et dès lors universellement répandue, malgré sa plus grande complexité vibratoire; mais cependant entourée, la plupart du temps d'au moins certains de ses "appuis" sécurisants): c'est par exemple justement le cas pour les autres notes des chants indiens évoqués ci-dessus. A quoi viendront encore s'ajouter les "tierces", "majeures" et "mineures" (4:5 et 5:6), dont il faut remarquer qu'insérées dans les quintes ou ajoutées aux quartes, elles forment des triades qui, même purement successives, même enrobées d'une "figuration" plus "conjointe", ont, du fait de leur prégnance de "bonnes formes" (coïncidence maximale des différentes périodicités partielles, correspondant précisément aux premiers termes de l'échelle des harmoniques) un pouvoir polarisateur, organisateur et unificateur que Brailoïu me semble trop négliger - sans doute par crainte de retomber dans les atavismes de la tonalité -, alors qu'on rencontre clairement leurs effets dans bien des exemples par lui signalés, par exemple des mélodies pentatoniques.

Avant d'aborder celles-ci, qui lui semblent à raison (et déjà à certains des prédecesseurs dont il discutait les thèses trop maladroitement étayées) constituer le "fond" le plus universel de la systématique musicale (même ultérieurement très différenciée), il montre cependant que des

systèmes encore plus simples, réduits éventuellement à deux (ce serait peut-être le cas de langues "à ton" à hauteur précisée?), et en tout cas à trois ou quatre notes différentes, non seulement font déjà preuve d'une remarquable stabilité systémique, "modale", et cela dans les endroits géographiquement les plus dispersés, mais surtout qu'ils se construisent sur les mêmes éléments et donc naturellement, la plupart du temps, sur les plus élémentaires d'entre eux. Ce ne sont donc pas seulement les rapports entre notes voisines, soit d'un mode comme échelle, soit d'une projection mélodique particulière, qui interviennent dans cette considération, mais bien les relations de chaque hauteur à toutes les autres qui construisent l'"espace" dans lequel se meut une structure musicale donnée, espace dont les traits imprègnent, de manière plus ou moins durable, la conscience musicale pendant toute la durée de celui-ci - et cela même lorsque, comme l'explique "la métabole pentatonique" (voire infra-pentatonique), des segments de l'ensemble peuvent s'articuler dans des zones différentes mais de quelque manière reliées entre elles.

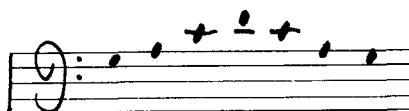
\*

\* \*

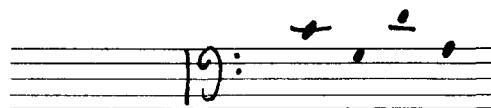
Plutôt que de répéter purement et simplement des exemples avancés par Braïloïu - auquel je peux me contenter de renvoyer, recommandant le plus chaudement l'examen de cette remarquable collection d'objets musicaux comparés, provenant des régions les plus diverses, ainsi que, fut-ce avec un oeil un peu critique, tout le travail interprétatif qui les accompagne - j'ai choisi, dès l'exposé oral de cette matière, de présenter quelques cas originaux, relevés dans toutes sortes d'enregistrements ethnomusicologiques, et je vais me contenter d'en rappeler ici quelques-uns des plus typiques et des plus frappants.

Après avoir chanté moi-même une chanson anglo-saxonne bien connue, originaire du sud-est des Etats-Unis (musique "folk") et témoignant de la pérennité d'un pentatonisme "gaélique", j'ai présenté deux exemples d'une musique produite par des aborigènes d'Australie (soit une des populations qui est restée le plus longtemps préservée de toute influence extérieure et dont les manifestations culturelles correspondent peut-être, par certains aspects, à ce qu'ont pu être ailleurs des cultures largement pré-historiques).

Dans le premier exemple, une partie de chant, entonnée par plusieurs hommes, se déroule entièrement sur l'échelle tétratonique que voici :



Celle-ci peut (conformément, par exemple, aux ancestrales théories chinoises) être "expliquée", construite par un engrenage ("hors-temps") de quintes et quartes :



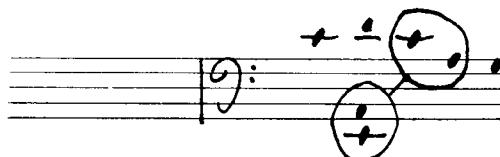
Les seuls intervalles résultants sont les secondes majeures et la tierce mineure centrale qui caractérisent l'échelle (comme "proto-pentatonique"); cette tierce elle-même n'est pas placée, par rapport à l'une des quintes ou quartes, de manière à produire une triade; à première vue, ce chant peut donc sembler dépourvu de toute référence à l'échelle des harmoniques autre que les quintes ou quartes prises isolément (encore que l'on puisse aisément faire apparaître des groupes de trois sons témoignant d'un fondamental commun; par exemple sol-do-ré, 6:8:9). Mais la mélodie n'est pas simplement monodique, il y a un accompagnement, produit par quelques instruments, et qui, en plus d'une fonction rythmo-périodique, et en plus d'un taux de bruit, percuté ou non, assez considérable, fait continuellement entendre ces notes :



Il s'agit d'une part de la double octave grave de la note d'échelle que nous venons justement (suivant en cela la probabilité la plus forte) d'assimiler à une "puissance de 2", *do*, et d'autre part de sa dixième majeure (ou tierce octaviée; ou harmonique 5 d'un fondamental qui serait encore une octave plus bas), soit *mi*, ce qui non seulement rapproche l'ensemble déjà bien davantage d'une phénomène harmonique "naturel", mais aussi complète l'échelle mélodique et fait du tout un ensemble clairement pentatonique :

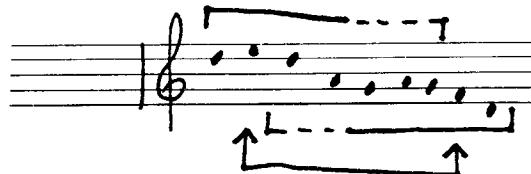


Celui-ci - en généralisant les propositions taxinomiques de Brailoïu à la polyphonie et à la superposition de registres très éloignés - se présente dans sa position la plus "pesante", celle d'un "mode I", où la "tonique" globale (ici véritable fondamental acoustique) est aussi la note "la plus à gauche" d'un éventuel "cycle de quintes" par lequel cet ensemble peut s'expliquer. C'est la position la plus stable, dans laquelle la voix mélodique est appuyée de la manière la plus "confortable". L'exemple suivant, cependant, est à ce point de vue très différent et encore plus extraordinaire :



La partie mélodique, tout en se distinguant par son rythme et par sa conduite linéaire, se déploie cependant sur la même échelle que celle du premier exemple. Mais la note "de basse", produite par la trompe la plus grave, est précisément le *mi* complémentaire, soit, contrairement au premier cas, une "note étrangère" à l'échelle supérieure, et la note "la plus à droite", donc "la moins fondamentale", du "cycle de quintes"; la deuxième note de l'accompagnement étant *la*, quarte supérieure de cette basse et immédiatement "à gauche" de celle-ci. C'est là un phénomène beaucoup plus surprenant, qu'il paraît moins facile d'expliquer par une sorte d'automatisme "naturel", et qui semble au contraire supposer une construction plus consciente, maîtrisant une plus grande difficulté de réalisation, en direction d'un ensemble du type pentatonique (on pourrait éventuellement remarquer que cette quarte *mi-la* complète la seule tierce présente au-dessus - en octaviant sa note inférieure - dans le sens d'une triade mineure; mais outre que celle-ci est déjà bien moins simplement "naturelle" que la majeure, elle se trouve ici dans une position de "renversement", sa note grave n'étant pas son fondamental, pas plus d'ailleurs que celui de la triade majeure également présente dans cet ensemble pentatonique; il s'agit donc à mon sens d'un phénomène d'un intérêt capital, où se combinent inextricablement des données naturelles et des interventions structurelles plus volontaristes).

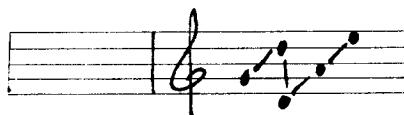
Les deux exemples suivants proviennent de la tribu indienne des "Gros-Ventres" (Ouest des Etats-Unis). Le premier à la fois illustre l'explication générale donnée plus haut de beaucoup de chants amérindiens:



En effet, son "squelette" pourrait se réduire à une sorte de quadrilatère, cellule élémentaire d'un "réseau octave-quinte" (où la quarte apparaît comme différence ou "fonction" de ces deux étalons, et la seconde, comme "diagonale" à plus long terme) :



Mais la présence du *fa* lui confère en même temps une couleur indéniablement "mineure", d'autant plus qu'à un niveau de simplification moins réducteur que le précédent, c'est bien d'une triade mineure, avec octave, qu'il s'agit. D'un point de vue pentatonique, le *mi* supérieur et le *fa* sont incompatibles, puisque formant, si on ignore les registres, un demi-ton, inexistant dans cet "univers" modal. Mais il s'agit bien ici d'un exemple de ce que Braïloïu appelle la "métabole", sorte de modulation entre différentes transpositions de l'échelle (ou plutôt de l'ensemble) pentatonique, voire d'ensembles encore plus élémentaires. En effet, avant l'apparition du *fa*, on peut considérer qu'on a à faire à un ensemble tétratonique, que le *ré* grave ne fera que confirmer (c'est une forme de notre cellule initiale, tritonique, à laquelle s'ajoute la double quinte de la note inférieure) :



Et d'autre part, une fois le *mi* passé (et oublié, ce qui n'est évidemment pas le cas dans l'audition; il y aura seulement, nous allons le voir, hiérarchie de niveaux), on peut penser qu'on est dans un ensemble pentatonique "défectif", auquel manque seulement le *do* (mais c'est aussi une triade de *ré* mineur avec "note de passage"; encore une fois, ces notions "modernes" peuvent très bien avoir eu des correspondants empiriques très anciens et se sont même, j'en suis persuadé, développées à partir de ceux-ci, fut-ce indirectement, à travers tout une chaîne d'intermédiaires historiques). On pourrait donc décrire la structure d'ensemble comme l'imbrication de deux zones possédant, non seulement toutes sortes d'éléments en commun, une importante "intersection", mais aussi des éléments distinctifs, qui pourraient bien être, précisément, ce *mi* et ce *fa*, formant "tension" maximale. On m'objectera peut-être que réduit à un même registre, il s'agirait simplement des notes d'un "pentachorde" de *ré* mineur (cinq premières notes de l'échelle heptaphonique). Mais outre que même là, il y aurait encore séparation dans le temps, justification différente, par "encadrement", des deux notes, le fait que cette distance temporelle soit doublée par une séparation acoustique, que le demi-ton soit remplacé (ou représenté) par une septième majeure et que, par exemple, la tierce mineure *ré-fa* reste vide, me semble plaider pour une interprétation en deux régions certes coordonnées mais jusqu'à un certain point autonomes. Il ne s'agit nullement ici, je crois, de "coupage de cheveux en quatre" ou de discussion byzantine sur le sexe des anges, mais bien de voir qu'avec les éléments les plus économiques (mais aussi les plus forts), déjà nos lointains ancêtres (représentés ici par des ethnies qui de l'une ou l'autre manière ont su préserver leur - précieux! - état de culture) ont pu élaborer des architectures musicales d'une remarquable organicité. Le deuxième exemple de ce groupe s'illustre assez bien de lui-même (à la lumière de ce qui a été dit), et je me contenterai de faire remarquer qu'il met en valeur avec une insistance pratiquement égale (en quelque sorte en refusant de choisir) les deux triades présentes dans tout ensemble pentatonique, en l'occurrence, ici, *do* majeur et *la* mineur (avec les octaves de leurs fondamentaux) :



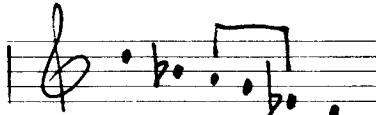
C'est un phénomène analogue qu'on entend dans certaines polyphonies Mongo (Afrique centrale) dont j'ai fait entendre un exemple. A côté de parallélismes de quartes, et de réponses quasi-canoniques entre plusieurs groupes polyphoniques chacun pour soi (éventuellement à l'octave), on aboutit souvent, à l'unisson, sur une note que le contexte permet d'interpréter comme "majeure" (parce que sa tierce supérieure a cette qualification), par exemple *do*, mais pour finalement quitter celle-ci, après une tenue assez longue, et conclure sur sa tierce inférieure (donc *la*), beaucoup plus brève. C'est un type de "cadence" ou de désinence mélodique dont Braïloïu

atteste la présence très universelle dans les musiques d'obéissance pentatonique, et j'en ai d'ailleurs relevé à toutes sortes d'endroits, par exemple chez les Hamar du sud de l'Ethiopie.

Beaucoup de musique des Indiens des Andes (sans doute héritiers des Incas, au sens large du terme) se construisent sur un mode pentatonique qui présente cette désinence mineure. Mais souvent - et c'est le cas pour un exemple que j'ai fait entendre - ils sont à deux voix (plus éventuellement certains accompagnements plus harmoniques - au sens trivial - par exemple de harpes), et ces voix se déplacent le plus souvent en tierces parallèles, ce qui "enrichit" l'échelle d'ensemble jusqu'à l'heptaphonisme (influence espagnole?).

Par contre, les musiques classiques du Vietnam, comme de bon nombre de pays d'Extrême-Orient, témoignent de l'extrême sophistication qui peut être atteinte à l'intérieur d'un univers strictement pentatonique (mais non exempt de "pyens", bien entendu, c'est-à-dire de degrés intermédiaires, par exemple à l'intérieur des tierces mineures de l'échelle, degrés à la hauteur beaucoup plus variable, beaucoup plus instable). Ainsi avons-nous pu entendre un exemple où une chanteuse, un instrument à corde frottée, une sorte de flûte, une cithare et des percussions, se livraient à une remarquable hétérophonie autour d'un modèle mélodique toujours reconnaissable et toujours varié.

Nous sommes déjà là en présence d'un phénomène de haute culture historique, dans lequel cependant, pour des raisons de stabilité socio-idéologiques (par exemple, en Chine, du fait de l'autorité des enseignements confucéens), le pentatonisme est resté jusqu'à très récemment, sinon jusqu'aujourd'hui, le système (de référence) tout à fait dominant. Il n'en est pas ainsi partout: dans certains pays, les degrés pentatoniques, sans se multiplier, se sont altérés de l'une ou l'autre manière. C'est le cas pour un mode japonais particulièrement caractéristique, où les "tierces" se sont agrandies, sont devenues "majeures", alors qu'une partie des secondes, par compensation, devenaient mineures (et qu'apparaissait, dans le total des relations entre les degrés, un triton particulièrement expressif, étrangement adapté à la nostalgie de beaucoup de poésie nipponne):



Alors qu'en Indonésie, au contraire, avec le mode "slendro"



les altérations se faisaient en sens contraire et conduisaient à une échelle pentatonique quasi-tempérée. En Inde, dans l'Islam et en Occident, des degrés sont venus s'ajouter (généralisant peut-être une ancienne technique de type "pyens"), qui ont donné des ensembles modaux plus ou moins riches, plus ou moins raffinés, plus ou moins multiples et variables, mais dans lesquels on peut souvent retrouver, comme le montre Braïloïu, un fond ou un squelette pentatonique ou même proto-pentatonique.

Remarquons finalement, pour être bref, que les "degrés principaux" d'une tonalité, en harmonie polyphonique classique occidentale (et cela reste vrai d'une partie du seizième jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle au moins) forment un ensemble pentatonique (et même d'abord tritonique): I-IV-V/II-VI; que d'autre part (comme je l'ai déjà fait remarquer ailleurs), les échelles du blues, tout en se rapprochant, au total, d'une gamme chromatique, d'ailleurs non-tempérée, suivent cependant des démarches partielles presque toujours exprimables en termes de mélodisme pentatonique, sortes de "métaboles" rapides et omniprésentes; et enfin, pour mémoire, que des compositeurs comme Debussy ou Bartok, mais aussi des musiques populaires toutes récentes comme celles de la famille du rock, ont eu recours, parfois à l'intérieur de textures bien plus complexes où ils ne représentaient qu'une partie de la "palette", à des éléments pentatoniques tout à fait explicites; et nous ne pourrons pas nier que ce vénérable système, malgré la prolifération excentrique et à certains points de vue un peu chaotique de ses nombreux

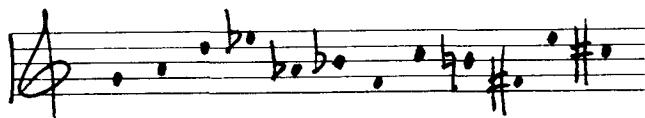
descendants, a gardé la peau extraordinairement dure, témoigné d'une santé et d'une viabilité exceptionnelles!

Mon hypothèse, à son sujet, est la suivante. Plutôt que d'imaginer que son universalité provient d'une dissémination, contemporaine de la dissémination des premiers groupes humains eux-mêmes, n'est-il pas plus "économique" de penser qu'il a éclôt en de nombreux points habités par les premières populations humaines parce qu'il témoignait, pour un certain type de besoin, pour un certain état de l'évolution ergonomique, des propriétés de loin les plus remarquables, parce que son apparition répondait à une sorte de nécessité interne, non pas absolue, certes, mais tout de même douée d'une très haute probabilité. On peut imaginer, me semble-t-il, des populations en situation encore "quasi-paradisiaque", je veux dire qui vivent dans un accord, une immersion écologique totale; leur musique pourrait, comme, mutatis mutandis, le babil pré-langagier des très petits enfants, avoir été entièrement empirique, faite des sons immédiatement trouvés en eux-mêmes et dans leur environnement; on peut même imaginer que certaines des structures ainsi émises, probablement fort complexes dans leur indistinction, se soient momentanément fixées, par exemple parce que de mêmes objets étaient réemployés et imprégnaien l'oreille et la conscience, et qu'ils aient donné lieu à de premiers ensembles sémiologiques très particularisés, très différents les uns des autres à cause de ces propriétés concrètes "irrationnelles". Mais, au plus tard à partir du moment où un besoin et donc un effort de préservation, de répétition et de transmission auront commencé à se manifester (donc sans doute dans un premier mouvement d'organisation socio-économique), on peut être pratiquement sûr que les facteurs de simplification clarificatrice (extraction de la hauteur, mise en place des intervalles de base, organisations systématiques élémentaires dont le pentatonisme représente un premier grand palier) auront eu tendance à s'imposer, d'autant plus que des échanges de proche en proche auront sans doute contribué à faire sentir leurs avantages. Ce qui expliquerait qu'après une première grande période de musiques au son peu codifié (dont il reste de nombreux vestiges dans toutes les musiques où dominent "timbre" et rythme), on soit probablement passé, en de nombreux endroits si pas un peu partout, par ce goulot commun de systématisation qu'est le pentatonisme, avec ce qui l'entoure, en amont comme en aval. Puis, une fois les choses bien mises en place, bien maîtrisées, psycho-physiologiquement et technologiquement, le besoin de nouvelles différenciations identificatrices se sera fait sentir, surtout chez les peuples aux grands destins historiques, et on aura assisté à cette extraordinaire effioraison de langages musicaux différents, dans lesquels on peut cependant presque toujours retrouver certains fossiles, ou même certains archaïsmes encore bien vivants même si plus ou moins cachés, qui témoignent de ces origines communes.

\*

\* \*

Même les musiques les plus "avancées", les plus émancipées de notre 20<sup>e</sup> siècle ont du mal à complètement réprimer ces signes génétiques. Je pourrais par exemple évoquer ces séries dodécaphoniques un peu inhabituelles (et encore, cela dépend du point de vue!) qui, véritables "métaboles à haute tension", sont constituées de plusieurs segments rattachables chacun à une échelle archaïque (mais naturellement antagonistes entre eux)



Mais, plus généralement et de manière moins anecdotique, je préférerais évoquer le fait que depuis Debussy au moins, "harmonie" (dans tous les sens du mot) et "timbre" ne sont plus entièrement séparables, que la première, considérablement enrichie surtout depuis l'"émancipation de la dissonance", alimente la seconde d'une multitude de couleurs extrêmement différencier (mais contrôlées de l'intérieur, que ce soit par la "chimie orchestrale" ou grâce au travail électroacoustique: ce sont bien les rapports de hauteur harmonique, en principe analysables par l'oreille, mais que leur accumulation soumet en quelque sorte à un processus de réfusion, qui sont ici à l'oeuvre). L'opposition entre un pur empirisme s'autorisant "toute la richesse (indifférenciée - ou plutôt non rationnellement différenciée) du monde", et des architectures

systématiques aux codifications plus ou moins épurées, est désormais potentiellement dépassée, et on peut retrouver la première en quelque sorte "auf höherer Ebene", dans une situation où la conscience, même phénoménologique, peut toujours s'introduire, pour plus ou moins complètement "y voir - ou plutôt y entendre - clair". Quiconque a travaillé de manière approfondie dans ce sens sait que les faits naturels de "bonne forme" ont alors tendance à refaire surface et à proposer, même au sein d'univers "en pleine expansion", les services de leurs éléments organisateurs toujours disponibles: du bruit au son le plus harmonique en passant par tous les sons complexes, les phénomènes peuvent certes s'éclairer mutuellement, mais il me semble que le mouvement principal va désormais, par une puissante nécessité historique, de l'architecture vers la sensation.

Cela ne serait pas possible sans l'énorme travail fourni, non seulement depuis cent ans, depuis mille ans, mais depuis que de premiers hommes très lointains ont articulé de premières musiques. Nous sommes redevables à nos ancêtres archaïques d'outils (mentaux et auditifs) qui, d'une certaine façon, restent encore et toujours les nôtres, restent le "noyau dur" de notre présence compréhensive au monde sonore.

#### BREVE BIBLIOGRAPHIE

BRAILOIU Constantin, 1953-1954,

Sur une mélodie russe ", *Musique russe II*. Paris, P.U.F., 1953.

"La métabole pentatonique", *Mélanges d'Histoire et d'esthétique musicale I, offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, 1954

GRANET Marcel, 1968,

*La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel.

POUSSEUR Henri, 1968-1989,

"L'Apothéose de Rameau", *Revue d'Esthétique, numéro triple consacré aux Musiques nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1968,

*Composer (avec) des identités musicales*, Paris, I.P.M.C., 1989.

## "PROJEKT EUROPA" - eine Skizze

Ellen HICKMANN

Die Bezeichnung "Projekt Europa" ist anschauungsarm und macht daher vielleicht etwas ratlos. Sie wurde angeregt vom Thema dieses Rencontre und dessen semantischer Nähe zu dem Terminus "original". "Sons originels" können originale - eigentümliche in vorbildhafter Bedeutung oder originelle, ursprüngliche, einmalige, "Klänge des Beginns" sein, und ihnen nachzuspüren, ist wohl der Sinn dieser Tagung. Originalklänge mögen auf einem Originalinstrument entstehen, einem einmaligen, unreplicierten Klanggerät, wobei die Betonung auf dem Unikat liegt. Originell, d.h. unverwechselbar, eigenartig kann man auch auf dem Replikat musizieren, je nach erzeugten Klangfarben, Rhythmisierung, Tonfolgen, um nur wenige Parameter zu erwähnen, je also nach Vermögen und Wollen des Spielers.

Übertrage ich diese Erläuterungen auf den Inhalt vorliegender Skizze, so sollen im Rahmen des europäischen Vorhabens ausnahmslos originale Klangwerkzeuge dokumentiert werden, auf denen natürlich originell oder unoriginell musiziert werden kann, sofern ihre Interpretation sachgemäß vorgenommen wurde. Wie gehen die vorerst vier Mitwirkenden, drei Musikwissenschaftler und ein Archäologe, bei ihrer Arbeit vor, um hiermit einen kleinen Fragenkatalog zu eröffnen? Sie spüren Musikinstrumente und deren Überbleibsel sowie von der Archäologie erarbeitete ikonographische Dokumente auf, katalogisieren, beschreiben, interpretieren sie, bereiten Rekonstruktionen vor, um möglichst den alten Klang zu rekonstituieren. Hier sind die Fragen angesprochen, die an das Artefakt selbst zu stellen sind. Was haben wir vor uns, wie ist das Objekt musikwissenschaftlich zu klassifizieren, als Idiophon, Membranophon, Chordophon, Aerophon, und archäologisch, d.h. wie groß oder klein, aus welchem Material, nach welcher Fabrikationstechnik, wie elaboriert, auch im Dekor, wie gut oder schlecht erhalten, wo gefunden - engere und weitere Umgebung, Fundkontext. Verhelfen die Antworten auf die Fragen und die Kenntnis aller dieser Umstände zu Schlüssen im Rahmen der anthropologischen Komponenten? Sie könnten lauten: wie, wann, wo, von wem wurde das Instrument gefertigt und gespielt? Genauer: wer war der Musikant, wurde er geschult, welche Funktion hatte er in der Gesellschaft, für wen musizierte er? Schließlich mag die Behandlung dieses Fragenensembles einen Zugang zum zentralen Punkt der Untersuchungen eröffnen: wie beschaffen war der Klang unseres Originals, war er stark und laut, leise, hoch, tief, kontinuierlich lang oder diskontinuierlich kurz, flexibel oder starr, kurz, welche originellen Möglichkeiten enthielt das musikalische Objekt? Die ganze Skala der Probleme ist damit berührt, die die Musikarchäologie zu bieten hat. Es zeigt sich, daß die Arbeit in hohem Maße materialabhängig ist. Darüber hinaus ergeben sich nicht nur im Hinblick auf den methodischen Zugang Schwierigkeiten. Sie werden gebildet 1. von der Geographie Europas, 2. von der Geschichte und von historischen Prozessen, 3. von den vielen verschiedenen Traditionen sowie, 4. der derzeitigen Befindlichkeit des Kontinents und 5. dem Blickwinkel des bearbeitenden Wissenschaftlers.

1. Die geographische Begrenzung des Unternehmens ergibt sich für Nord-, West und Südeuropa durch die Lage der Meere, Atlantik und Mittelmeer. Schwieriger ist die Frage, wie weit östliche Regionen dabei sein müssen in nördlichen Teil etwa die baltischen Staaten, angrenzend Rußland, doch wie weit sind politische Vorbereitungen für das Vorgehen relevant? Im Südosten, Süden und Südwesten hatten sich zuvor bis weit in den Norden und Nordwesten hinein die mittelmeerisch-antiken Kulturen ausgebreitet, vor allem Griechen und Römer, deren Musik und Musikleben nicht einbezogen werden sollen. Wie aber steht es um Musikdialekte der Provinzen und der entfernteren Einflußgebiete, sowie um den Bereich des evidenten Austauschses, Musizierpraxis und Musikleben etwa von Hallstatt, Latène oder etwa der Skythen? Man sieht hier, daß nicht nur rein geographische Grenzen zu berücksichtigen sind, sondern Kulturelle Folgen von chronologisch sehr unterschiedlichem Status. Kontinuitäten und Wandlungsprozesse sind also recht unterschiedlich verteilt. Dieser letzte Punkt ist besonders hervorzuheben: für die verschiedenen Kulturen Europas gelten viele, nach recht unterschiedlichen Parametern erstellte

und erforschte Zeitfolgen, deren meiste wenigstens bis zur Völkerwanderungszeit als relative Chronologien zu verstehen sind.

2. Hieraus folgt, daß sich Europas Geschichte höchst differenziert und regional gebunden gibt. In vielen Teilen endet die Pähistorie, die Vorgeschichte, mit dem Aufkommen der Schriftkulturen der Antike, lange also vor der Zeitwende, in anderen erst im 9./10. Jahrhundert oder sogar später. Für uns stellt sich nun die Frage, wo die zeitlich Grenze für das Vorhaben zu ziehen sind. Da jede Lösung willkürlich wird, ist die Antwort vage und bislang so wenig gefunden, wie das Problem der zu bearbeitenden Regionen gelöst ist. Vieles wird sich erst post quem ergeben, aus dem registrierten Material nämlich. Hören wir, wie zunächst projiziert, mit der Völkerwanderungszeit auf, so bleiben zu viele organologisch recht gut erhaltene Bodenurkunden wie auch ikonographische Zeugnisse außen vor, etwa Saiteninstrumente, deren Emanationen ohnehin nur dünne Verbreitung zeigen, erst gegen Ende der sog. "Dunklen Jahrhunderte" vor Beginn des Mittelalters häufiger auftreten und bis dahin weder typologisch noch chronologisch noch evolutionär zu fassen, für die Studie jedoch von überragender Bedeutung sind. Ich verweise auf Traditionen wie die des David-Orpheus biblischer bzw. antiker Provenienz, solcher des Hallstattkreises sowie die der angelsächsischen Nobilität.

3. Werden "Traditionen" erwähnt, so ist zu er- und begründen, wieweit diese in Zeiten der Schriftüberlieferung und möglichst darüber hinaus in oraler Weitergabe bis in unsere Zeit hineinreichen, sofern die schriftliche von der mündlichen Überlieferung überhaupt zu trennen ist. Auf diese Weise wäre die Methode der ethnographischen Analogie für das Gebiet Europas zu erproben, und vielleicht sind "Originalklänge" so zu rekonstruieren, die dann "originell" neu zu kreieren wären. Die Anwendung dieser Methode auf Europa wird sich indes als besonders problematisch erweisen. Man erinnere sich : die New Archaeology der 1960er und 70er Jahre entwickelte die ethnologische Analogie systematisch als Vorgehensweise und semantische Möglichkeit in drei Anwendungsmodi : 1. in direkter Analogie der Lebensweise alter Völker und rezenter, also in direktem Vergleich, 2. als experimentelle Mittlermethode durch Beobachtung lebendiger Lebensformen, durch die die Vergangenheit erklärt werden sollten, 3. als heuristische Prozedur zur Schaffung kontrastierender Hypothesen (in Zeit und Raum). Die erste und zweite Vorgehensweise setzt allerdings weitgehend statisches Verhalten der Kulturen einst und jetzt voraus und führt damit zu erheblicher Kritik, da ja keine Kultur in sich statisch ist, wenngleich sich Kulturen in unterschiedlicher Dynamik entwickelten, besonders im von jeho unruhigen Europa. Die erste und zweite Version der Methode, d.h. direkte Analogie und experimentelle Vermittlung, scheinen also weitgehend auszuscheiden. Von heuristischen Ansätzen wird sich niemand ganz distanzieren können, sie sind zuweilen auch legitim, was sich für den konkreten Einzelfall überprüfen, doch mitnichten verallgemeinern läßt. Denn leider treten musikarchäologische Bodenurkunden meist als Einzelfunde auf, sowohl in zeitlicher als in räumlicher Dimension gesehen, so daß die Vergleichbarkeit mit allen Konsequenzen für Typologie und Chronologie entfällt. Regional benachbarte Stücke einen und desselben Typs wie etwa skandinavische Luren, nordostdeutsche Tontrommeln, südmitteleuropäische Tongefäßrasseln sind in ihrer Anhäufung bzw. dichten Streuung über ein begrenztes Gebiet durchaus als Sondererscheinungen zu werten.

4. Was mitteleuropäische Objekte betrifft, war ihre Erforschung infolge der herrschenden politischen Verhältnisse bis vor zwei Jahren nahezu unmöglich. Die westöstliche Grenze war undurchlässig und trennte zwei Welten nicht nur ideologisch. So ist also neben Geographie und Geschichte sowie sich immer wieder neu bildenden Traditionen in gleichem Maße die politische Befindlichkeit des Kontinents zu berücksichtigen, die indes auch wenig konstant ist. Schon schließen sich einige Grenzen wieder infolge von Kriegen oder nationalistischen Abgrenzungsversuchen. Europa als einiger Kontinent scheint wiederum Fiktion.

In der Hoffnung, die sich abzeichnenden Prozesse möchten sich als Phase des Übergangs herausstellen, ist unterdessen das historische schriftliche Quellenmaterial sowie die Literatur aufzuarbeiten. Diese ist häufig standortgebunden, und damit kommt Punkt 5, der Blickwinkel des Forschers, ins Spiel, der sich, seit die Betrachtung prähistorischer, antiker und historischer Epochen vor sich geht, ständig geändert hat. Ich rekapituliere kurz : Um 1500 kommen Prozesse ins Gang, die Europa nachhaltig veränderten. Ausgelöst wurden sie durch Reformation und

Gegenreformation, Türkenkriege und die Entdeckung der Neuen Welt. Historiker bezeichnen das anbrechende Zeitalter als Neuzeit und bewirken damit eine bis dahin ungekannte Rezeption des Alten, Vergangenen, das jetzt schärfer gesehen und genauer studiert wird. Auch hat sich der Blick nach rückwärts erheblich verlängert : man untersucht antike Kulturen und bezieht sie in die Gestaltung des eigenen kulturellen Umfelds ein, ebenso die neu entdeckten Fremdkulturen, an denen man allerdings lange das Kuriosum wahrimmt - und wenig mehr als das. Für einen Moment in der europäischen Geschichte sien sich Jahrhunderte später, also 1990, Europa einig in universalistischer Deutung des eigenen, weitgedehnten Umfeldes. Das war sozusagen das Signal für den Beginn des "Projekts Europa". Daß die so unmittelbar nahe geglaubte kulturelle und politische Einheit des Kontinents bisher nicht zustande kam, wird möglicherweise zum Überdenken der Positionen in dem Vorhaben zwingen, doch sind vorerst keine Änderungen vorgesehen, sowenig die Ergebnisse vorhersehbar sind.

## "SONS ORIGINELS"

### CONCLUSIONS AU COLLOQUE DE LIEGE 1992

par Marcel OTTE

La rencontre de musicologues chevronnés, d'organologues, de psychologues, d'ethnologues et d'archéologues a livré une perspective transversale et inhabituelle entre des approches trop souvent dispersées. Cet échange paraît stimulant et prometteur. Le décloisonnement de nos disciplines remet des "vérités" en cause en même temps qu'il suscite idées et interprétations nouvelles. C'est donc sans doute, au-delà de la rencontre, par les travaux de chacun et de ses disciples que se répercuteront au mieux les acquis de Wéginmont. Quelques traits saillants m'ont impressionnés et sont livrés ci-dessous. Ils n'ont d'autre vocation que de tracer une esquisse, toute subjective et provisoire, d'une des manières d'en synthétiser l'acquis. Nous les groupons en trois tendances, à nos yeux logiques et successives et à considérer comme axes de réflexion éventuels.

#### 1. ASPECTS MECANIQUES

Une série d'approches s'intéressent aux modes de production des sons par la mise en vibration "harmonieuse" de l'air. L'accent est mis par exemple sur le choix des matériaux utilisés et les techniques de mise en mouvement (percussion, pincement, frottement etc.). Cette approche mécanique de base passe de l'expérience ethnographique, par les différents modes de classement systématiques (SCHAEFFNER, 1980), jusqu'aux théories physiques de propagation sonore. Il s'ensuit alors des phénomènes physiologiques de saisie, de mémorisation enfin d'appréciation émotionnelle, affective ou significative.

Ici, un rapport entre l'instrument (organologie pure) et l'anatomie est souvent établi au titre d'origine et d'inspiration du mécanisme technique : chants, battements des mains, rythme des pieds. Des analogies animales sont aussi proposées, tels les cris d'oiseaux et les raclements du criquet. L'apport de l'éthologie ne se limite pas alors aux modes de production sonore mais implique aussi des correspondances fonctionnelles quant au sens des sons produits : message, appels, séduction, prévention etc... (M. RICHELLE, présent colloque).

Des constantes à vocation universelle se dessinent dès lors où on distingue le rythme producteur de sens et la hauteur (fréquence vibratoire) productrice d'émotion (H. POUSSIEUR, présent colloque). De la même façon, on oppose les bruits aux sons, tous deux produits par vibration aérienne mais dont le second se caractérise par sa régularité et sa stabilité.

Ces aspects documentaires illustrent une continuité organologique depuis le paléolithique jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle, reconstituant de véritables filiations instrumentales. La décoration de ces objets musicaux leur apporte souvent une valeur documentaire supérieure, les situant dans un contexte où ils trouvent leur sens (E. HICKMANN, présent colloque).

#### 2. VISIONS SYNCHRONIQUES

Les aspects fonctionnels de la musique en tant que production sonore et non plus d'instruments mécaniques, furent alors très diversement abordés. Le phénomène musical est ainsi considéré dans son mode de réception et donc dans son rôle relativement au contexte concerné (E. ANSERMET, s.d.). Par exemple les airs guerriers, dominés par rythmes appuyés, exaltent l'agressivité, le courage et la solidarité. La fonction militaire des airs martiaux est des plus universelle. La fonction religieuse est tout aussi largement répandue, fondée sur le mysticisme, l'étrangeté de l'envoûtement musical, elle prépare l'esprit et le met en condition de sensibilité au surnaturel. La musique, support de la danse, fortement rythmée elle aussi, suscite les mouvements du corps qui restituent et matérialisent l'effet ressenti sensuellement. La musique peut rencontrer des fonctions indicatrices, signifiantes, alors qu'elle est porteuse de messages codés et reconnus à

distance, tels les cors de chasse ou ceux de pèlerins (C. HOMO-LECHNER, présent colloque). La fonction ludique semble maintenant la plus répandue, aux seules fins de procurer le plaisir par suggestion émotionnelle et transmission maîtrisée d'états affectifs.

Ainsi considéré sur le plan fonctionnel, on voit souvent associés dans le processus musical à la fois des composantes individuelles (l'identification) et des composantes sociales (la participation). En dehors donc des aspects mécaniques et mélodiques purs, le phénomène musical participe, dans son mode particulier, au système anthropologique le plus profond (A. BUCKLEY, présent colloque). Il peut alors être considéré en analogie avec les autres facteurs sociaux dans un contexte donné dont il constitue une des composantes essentielles : règles instituées, codifications, messages, réunions, partages, célébrations (J. BLACKING, 1980). Autant y trouve-t-il sa justification qu'il n'y détermine, en retour, les autres composantes du milieu producteur. Cette forme d'équilibre est, à nos yeux, est un des aboutissements les plus fructueux de l'étude musicologique des civilisations (passées ou présentes) car elle contribue puissamment à la connaissance de l'homme et de son mode de fonctionnement inter-individuel.

### 3. VISIONS DIACHRONIQUES

Poursuivant cette conception contextuelle du rôle de la musique, on observe qu'elle peut être appliquée à toutes les situations suffisamment bien documentées par ailleurs. Vérifiée autant par la sociologie que par l'ethnologie, cette constante, d'aspect ainsi universel, peut être transposée dans le temps.

On reconstitue ainsi une évolution du phénomène religieux situé à chaque fois dans son contexte propre dont il forme une des conditions d'équilibre. Cette "histoire musicale" se trouve ainsi éclairée par les contextes successifs; elle y trouve aussi une complexité accrue en même temps qu'une force explicative infiniment plus profonde, particulièrement pour les périodes anciennes. On observe en effet l'existence du phénomène musical dès la préhistoire paléolithique (M. DAUVOIS, 1988) qui forma parmi d'autres traces, un témoignage de l'émergence de l'esprit, de l'aptitude à la symbolisation et de l'importance des règles sociales. Ce développement de l'activité musicale dans les sociétés primitives se distingue en les prolongeant des processus purement biologiques et vient compléter la panoplie des vestiges d'activités spirituelles toujours plus élaborées selon une progression apparemment propre à l'homme. L'usage de la musique dans ses fonctions sociales appropriées témoigne des aptitudes d'abstraction reconnues par ailleurs à chaque stade de la préhistoire par les autres formes d'activité : chasse, technique, figuration etc.... Elle restitue une évolution de la maîtrise de notions symboliques, liées au temps, à l'espace, à la hauteur vibratoire, à l'émotion collective, soit à l'évolution de l'esprit. Partant d'approches éthologiques portant sur le chant des oiseaux ou les communications animales, on restitue ainsi un mécanisme évolutif propre à l'homme de codification, de transmission et de création intégrées aux contextes sociaux successifs.

De cette manière l'étude du phénomène musical, considéré en tant que composante comportementale et en tant que moteur évolutif, participe à la connaissance du développement de la conscience humaine.

## BIBLIOGRAPHIE

BLACKING John, 1980,  
*Le sens musical*, Paris, Ed. de Minuit.

REZNIKOFF Iégor et DAUVOIS Michel, 1988,  
*La dimension sonore des grottes ornées*, Bull. Soc. Préhist. Fr., 85, 1988, p. 238-246.

ANSERMET Ernest, s.d.,  
*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchatel, A la Baconnière.

SCHAEFFNER André, 1980,  
*Origine des instruments de musique*, MOUTON, Paris.

# E.R.A.U.L.

(Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège)

## *Derniers parus*

- N°21 D. CAHEN, J.-P. CASPAR, M. OTTE, Industries lithiques danubiennes de Belgique, 1986, 200 p., 150 fig. (B: 850 FB - E: 950 FB).
- N°22 M. OTTE et J. WILLEMS (édit.), La civilisation mérovingienne dans le bassin mosan, Liège, 1986, 300 p., fig. et pl. (B: 850 FB - E: 950 FB).
- N°23 M. OTTE (dir.), Les fouilles de la Place Saint Lambert à Liège, II, Le Vieux Marché. Liège, 1988, 254 p., 150 fig. (B: 850 FB - E: 950 FB).
- N°24 M. OTTE et J. KOZLOWSKI, (édit.), Le Paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal, U.I.S.P.P., Commission VIII, Liège, 1987 (B: 700 FB - E: 800 FB).
- N°25 M. OTTE, De la Loire à l'Oder, actes du colloque "Les civilisations du paléolithique final en Europe du nord-ouest", 1985, 2 vols. (B: 3.000 FB - E: 3.200 FB).
- N°26 Fr. VERHAEGHE et M. OTTE, L'archéologie des Temps Modernes, actes du colloque, Liège, 1985 (B: 950 FB - E: 1.050 FB).
- N° 27 M. OTTE (dir.) Sclayn/Grotte : Sc. Nature (B: 1400 FB - 1500 FB).
- N°28 H.P. SCHWARCZ - L'homme de Néandertal, Centenaire de la découverte de l'Homme de Spy, Actes du Colloque international, 1986, vol. 1, LA CHRONOLOGIE (B: 900 FB - E: 950 FB).
- N°29 H. LAVILLE - L'Homme de Néandertal, 1988 vol. 2, L'ENVIRONNEMENT, 220 p., 45 ill. (B: 1.100 FB - E: 1.150 FB).
- N°30 TRINKAUS E. - L'Homme de Néandertal, vol. 3, L'ANATOMIE, Liège, 1988, 140 p., 25 ill. (B: 900 FB - E: 950 FB).
- N°31 L. BINFORD et J.-Ph. RIGAUD - L'Homme de Néandertal, 1988 vol. 4, LA TECHNIQUE, 140 p., 105 ill. (B: 1050 FB - E: 1100 FB).
- N°32 BAR-YOSEF O. - L'Homme de Néandertal, 1988 vol. 5, LA PENSEE, 120 p., 40 ill. (B: 900 FB - E: 950 FB).
- N°33 M. PATOU et L.G. FREEMAN - L'Homme de Néandertal, 1989 vol. 6, LA SUBSISTANCE, 140 p., 50 ill. (B: 950 FB - E: 1.000 FB).
- N°34 B. VANDERMEERSCH - L'Homme de Néandertal, 1989 vol. 7, L'EXTINCTION, 160 p., 40 ill. (B: 1.000 FB - E: 1.050 FB).
- N°35 J. KOZLOWSKI - L'Homme de Néandertal, 1988 vol. 8, LA MUTATION, 190 p., 125 ill. (B: 1.150 FB - E: 1.200 FB).
- N°36 M. ULRIX-CLOSSET et M. OTTE (édit.), "La civilisation de Hallstatt", Actes du colloque international 22-24 novembre 1987 (B: 1.100 FB - E: 1.200 FB).
- N°38 J.-Ph. RIGAUD, "Le Magdalénien en Europe" - La structuration du magdalénien, Actes du Colloque de Mayence 1987, (B: 1.850 FB - E: 1.950 FB).
- N°39 D. CAHEN et M. OTTE (édit.) - "Rubané et Cardial", Néolithique ancien en Europe moyenne, Actes du Colloque International, 11-12-13 décembre, Liège, 1988, 464 p., 200 ill. (B: 1.850 FB - 1.950 FB).
- N° 40 A. MONTET-WHITE, "The Epigravettian site of Grubgraben, lower Austria: the 1986 & 1987 excavations, 1990, 162 p., 86 ill. (B: 1.500 FB - E: 1600 FB).

- N° 42 J. KOZLOWSKI et M. OTTE (édit.) , Feuilles de pierre, Les industries à pointes foliacées du paléolithique supérieur européen, Actes du Colloque de Cracovie, 1989 (B : 2.000 FB - E : 2.100 FB).
- N° 43 A. MONTET-WHITE - Les bassins du Rhin et du Danube au Paléolithique supérieur, environnement et habitat et systèmes d'échange, 1992 (B : 1.300 FB - E : 1.400 FB)
- N° 44 M. OTTE (dir.), Les fouilles de la Place Saint Lambert à Liège, III, La villa gallo-romaine, 1990, 147 p., 108 ill.. (B: 950 FB - E: 1050 FB).
- N° 49 J. CLOTTES - The limitation of archaeological knowledge, 1992 (B : 1.500 FB - E : 1.600 FB).
- N° 50 P.C. ANDERSON-GERFAUD, S. BEYRIES, H. PLISSON et M. OTTE - Traces et Fontion, les gestes retrouvés, 1993 (B : 1.700 FB - E. : 1.800 FB).
- N° 52 J. KOZLOWSKI et M. OTTE (édit.), Rapport Quinquennal 1991 de la Commission 8 de l'UISPP. (B : 1.000 FB - E : 1.100 FB).
- N° 54 J. SVOBODA : Dolni Vestonice II., Western Slope (B : 800 FB - E : 900 FB).
- N° 55 B. SCHMIDER : Marsangy (B : 1.100 FB - E : 1.200 FB)
- N° 56 M. TOUSSAINT : 5 millions d'années l'aventure humaine. (B : 2000 FB - E : 2200 FB).
- N° 57 M. OTTE dir. - Place Saint Lambert, volume 4 (B : 1050 FB- E : 1150 FB).
- N° 58 . TOUSSAINT : Le Trou Jadot à Comblain-au-Pont (Province de Liège, Belgique) (B : 600 FB - E : 650 FB).

### *Sous presse*

- N° 45 J. KOZLOWSKI - Atlas Néolithique, vol. 1, Europe orientale.
- N° 51 P. CATTELAIN et M. OTTE - La chasse dans la préhistoire
- N° 53 V. GABORI : Paléolithique moyen de Hongrie

### *En cours*

- N° 14 M. LEJEUNE - L'utilisation des accidents naturels dans l'art pariétal paléolithique.
- N° 37 J.-M. LEOTARD - Le Paléolithique final des grottes de Presles.
- N° 41 N. ROLAND - La variabilité du paléolithique moyen occidental, nouvelles perspectives.
- N° 46 J. GUILAINE - Atlas Néolithique, vol. 2, Europe occidentale.
- N° 47 M. OTTE - Atlas Néolithique, vol. 3, Europe centrale.
- N° 48 J. KOZLOWSKI, M. OTTE et J. GUILAINE - Atlas Néolithique, vol. 4, Synthèse

### **DIVERS :**

- I. DERAMAIX - **La collection Siret à Bruxelles**, Néolithique et Chalcolithique (B : 800 FB - E : 850 FB) (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire 10, B-1040 Bruxelles (Belgique).

*Préhistoire Européenne* : Revue consacrée à la diffusion rapide d'informations sur les civilisations préhistoriques du continent européen. Elle se concentre sur des thèmes généraux prêtant à des comparaisons supra-régionales et à des interprétations à caractère historique ou anthropologique (Prix de l'abonnement annuel, 2 à 3 bulletins par an : B : 1000 FB - E : 1100 FB)

## Mémoires de Préhistoire Liégeoise

*L'A.S.B.L. Préhistoire Liégeoise vous propose sa première édition des mémoires de fin d'étude en Préhistoire*

*Trop souvent les mémoires de licence (= maîtrises) restent lettres mortes, faute de motivation des auteurs soulagés du défi de l'épreuve. La matière scientifique est ainsi d'autant plus inaccessible qu'il serait mal compris qu'elle soit intégrée dans un travail des "patrons" ou reprise dans une tentative ultérieure par un condisciple... La publication synthétique à diffuser dans les revues scientifiques est une activité d'une autre nature que l'épreuve académique requise en fin d'étude. L'édition de ces monographies est donc conçue sous une forme originale : la reproduction à l'identique du texte d'origine accommodée de la simple amélioration de présentation. Elle n'exclut nullement d'autres travaux réalisés par ailleurs sur le même thème; elle constitue ainsi un "sauvetage scientifique" provisoire et de sécurité, stimulant les jeunes chercheurs en valorisant leur travail et en gage de reconnaissance aux différentes formes d'aides accordées : réserves de musées, collections particuliers, conseils et appuis...*

*Une première fournée vous est ici présentée, d'autres titres suivront sans doute, selon le succès de l'opération. Merci pour eux !*

*Marcel OTTE.*

N° 1 MOUREAU Odette : Armes et outils perforés en pierre découverts en Belgique. (1974) (B : 750 FB - E : 850 FB)

N° 2 KOCH Brigitte : Matériel lithique de Rhode-St-Genèse (La collection Cumont du musée Curtius à Liège), 1981 (B : 600 FB - E : 700 FB)

N° 4 MARCHAL Jean-Philippe : L'âge du bronze et le 1er âge du fer en Hesbaye, 1984 (B : 600 FB - E 700 FB)

N° 5 GRZEKOWIAK Annie - Etude du matériel protohistorique de Presles, 1984 (B : 650 FB - E : 750 FB)

N° 6 RUSINOWSKI FABIENNE : Etude de la représentation du mouvement dans les figures animales peintes et gravées de la grotte de Lascaux, 1984 (B : 750 FB - E : 850 FB)

N° 7 JADIN Ivan : Néolithique ancien d'Europe et datations carbone 14. Approche informatique, 1984 (B : 600 FB - E : 700 FB)

N° 8 WEYLAND Françoise : Aspect de la préhistoire dans le bassin de la Sambre, 1984 (B : 600 FB - E : 700 FB)

N° 10 COLLIN Fernand : Analyse fonctionnelle de quelques outils en silex provenant des sites de Mesvin IC, du Gué du Plantin, de Rekem (RE-6), 1986 (B : 550 FB - E : 650 FB)

N° 11 HENRY Laurence : Etude typologique de la céramique fine et décorée de l'âge du bronze final à Han-sur-Lesse, 1986 (B : 500 FB - E : 600 FB)

N° 12 LOCHT Jean-Luc : Etude technologique et typologique du site paléolithique moyen du Rissori à Masnuy-St-Jean (Hainaut), 1986 (B : 550 FB - E : 650 FB)

N° 13 BONJEAN Dominique : Etude technologique de l'industrie lithique de la sablière Kinart à Omal (Paléolithique moyen), 1987 (B : 850 FB - E : 950 FB)

N° 14 LANSIVAL Renée : Les "Vénus" du Paléolithique supérieur, 1987 (B : 750 FB - E : 850 FB)

N° 15 TILMAN Françoise : Etude de l'occupation La Tène III au Trou de Han à Han-sur-Lesse, 1987 (B : 650 FB - E : 750 FB)

N° 16 VERLAINE Joëlle : Les statuettes zoomorphes aurignaciennes et gravettiennes d'Europe centrale et orientale, 1987 (B : 650 FB - E : 750 FB)

N° 17 BODSON Carine : L'image des dieux celtes. Etude de trois thèmes animaliers, 1988 (B : 800 FB - E : 900 FB).

N° 18 DERAMAIX Isabelle : Etude du matériel lithique du site rubané de Blicquy-Ormeignies "La petite rosière", 1988 (B : 550 FB - E : 650 FB)

N° 19 KRUPA Alain-Gérard : Recherches sur des matières premières lithiques au Paléolithique moyen en Belgique, 1988 (B : 900 FB - E : 1.000 FB)

N° 20 SCHUTZ Jean-LUC : La définition des groupements archéologiques et ethniques germaniques à travers l'archéologie, 1988 (B : 800 FB - E : 900 FB)

N° 21 STREEL Bernadette : Implantation des grottes occupées au paléolithique supérieur, 1988 (B : 650 FB - E : 750 FB)

N° 22 CHARLIER Jean-Luc : Peuplement de l'Amérique et origine des Amérindiens. De l'art des chasseurs du paléolithique supérieur européen à l'art des Indiens d'Amérique du nord : un essai de comparaison ethnologique générale, 1989 (B : 900 FB - E : 1.000 FB)

N° 23 LAMBOTTE Bernard : Le cinéma au service de l'archéologie, 1989 (B : 550 FB - E : 650 FB)

N° 25 NOIRET Pierre : Le décor des bâtons percés paléolithiques, 1989 (B : 1.100 FB - E : 1.200 FB)

.....

**BULLETIN DE COMMANDE** (UNIVERSITE DE LIEGE, MARCEL OTTE, SERVICE DE PREHISTOIRE, PLACE DU XX AOUT 7, BAT A1, 4000 LIEGE.

**NOM**

.....

**PRENOM**

.....

**ADRESSE**

.....

**COMMANDE LES NUMEROS**

.....

**PRIX TOTAL**

.....

**DATE ET SIGNATURE**

