

# Invocando a los espíritus

INSTRUMENTOS MUSICALES  
DE INDONESIA Y OCEANÍA  
EN LA COLECCIÓN  
HELENA FOLCH



Libro publicado en agosto de 2011 por la Fundación La Fontana, Barcelona.

Dirección científica  
Elena Martínez-Jacquet

Dirección de arte  
dtm+tagstudy (Didac Tudela)

Diseño y maquetación  
dtm+tagstudy (www.tagstudy.es)

Traducciones  
Françoise Barrier (francés), Montse Foz Casals (castellano y francés) y Patrick H. Bones, sprl. (inglés)

Mapas  
Geotec

Impresión  
IGOL S.A.

© de los textos: sus autores, 2011.  
© de las fotografías y los mapas: sus autores, 2011.  
© de la edición: Fundación La Fontana, 2011.

Depósito legal: DLB-31219-2011.

Fotografías de portada: figs. 56, 24 y 82.  
Fotografía de la página 2: detalle fig. 84.

Comentarios de obra  
Raymond Ammann (RA)  
Constance de Monbrison (CM)  
Jerome Feldman (JF)  
Gini Gorlinski (GG)  
Elena Martínez-Jacquet (EMJ)  
Magali Mélandri (MM)  
Don Niles (DN)

Fotografías de obra  
Manel Armengol: figs. 33, 34, 35b, 36, 38, 39, 49, 53, 58, 59, 60, 65, 66, 70, 72, 74, 77, 81, 82, 83, 84, 87, 93 y 94.  
Guillem Fernández-Huertas: figs. 37, 50 y 52.  
Alex Torguet: figs. 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, 35a, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95 y 96.

Fotografías de campo  
Jerome Feldman: ils. 11 y 12.  
Fundación Folch: ils. 1, 2, 3, 6, 17 y 22.  
Gini Gorlinski: ils. 7, 8, 9, 10, 13, 14 y 15.  
Don Niles - Institute of Papua New Guinea Studies: ils. 18, 20, 21 y 23.  
Alex Torguet: il. 4.

Agradecimientos  
Raymond Ammann  
Laurent Aubert  
Guigone Camus  
Ana y Antonio Casanovas  
Constance de Monbrison  
Romà Escalas i Llimona  
Jerome Feldman  
Stella Folch-Rusiñol  
Fundación Folch, Barcelona  
Gini Gorlinski  
Michael Hamson  
Madeleine Leclair  
Magali Mélandri  
Anthony J.P. Meyer  
Floriane Morin  
Don Niles  
Raúl y Lea Pérez  
Dana Rappoport  
Agustí Rovira  
David Serra  
Mercedes Taravilla  
Philip Yampolsky

# ÍNDICE

## PRÓLOGO

La Fontana: una fundación única 7  
Romà Escalas i Llimona

Ritmo y escultura 8  
Ana Gaspar y Antonio Casanovas

## INTRODUCCIÓN

Un patrimonio por descubrir: las colecciones de instrumentos musicales de Indonesia y Oceanía de la Fundación La Fontana 10  
Elena Martínez-Jacquet

## INDONESIA

Estudio sobre la música y los instrumentos musicales en Indonesia 16  
Philip Yampolsky

Obra comentada 36

Laúdes pulsados de Indonesia 64  
Gini Gorlinski

Obra comentada 74

## OCEANÍA

Introducción a las músicas y a las danzas de Oceanía 96  
Raymond Ammann

Obra comentada 104

Tambores de la región de Nueva Guinea 146  
Don Niles

Obra comentada 158

Traducciones 212

Bibliografía 284

## UN PATRIMONIO POR DESCUBRIR:

Las colecciones de instrumentos musicales de Indonesia y Oceanía de la Fundación La Fontana

Elena Martínez-Jacquet

Segundo volumen de la serie iniciada en 2008 con *África, música y arte*, la presente publicación busca difundir las obras más destacadas de los fondos de instrumentos musicales de Indonesia y Oceanía de la Colección Helena Folch. Un patrimonio único en el panorama nacional por su volumen y su entidad, que hasta la fecha ha permanecido en el dominio de lo privado, conservado en la Fundación La Fontana (provincia de Barcelona).

### UN MUSEO DE COLECCIONISTAS

Creada en 1992, la Fundación La Fontana es un proyecto de Helena Folch-Rusiñol y su esposo, Alejandro Maluquer. Nace para albergar el considerable conjunto de cerámicas populares españolas legado por Alberto Folch-Rusiñol, padre de Helena, así como la colección de instrumentos musicales de África, Asia, América y Oceanía, —conocida como Colección Helena Folch— que el matrimonio empezó a constituir a principios de los años 1970 y que, en la actualidad, cuenta con cerca de 2000 ejemplares. Este número presumiblemente irá en aumento en los próximos años pues los coleccionistas mantienen una política de adquisiciones muy dinámica.

Si bien desde su constitución la Fundación La Fontana ha destacado en la conservación y exposición de sus fondos —mereciendo por ello la condición de museo—, aspectos tan fundamentales como el estudio sistemático de las colecciones y su accesibilidad al gran público precisaban potenciarse. En estas cuestiones trabaja ya el equipo de dirección recientemente nombrado, con el objetivo de hacer de la Fundación La Fontana un centro de referencia tanto a nivel nacional como internacional en los ámbitos de las artes decorativas y de la etnomusicología en particular, por la ausencia de precedentes en España.



II. 1. Transporte de un tambor de hendidura adquirido por Alberto Folch-Rusiñol en la región del lago Chambri. Papúa Nueva Guinea, 1966.

### LAS COLECCIONES INDONESIAS Y OCEÁNICAS

El estudio de los fondos de instrumentos musicales de Indonesia y Oceanía que encierran estas páginas resulta del cambio de orientación al que se aludía en las líneas anteriores. Dichas colecciones cuentan con unas 150 piezas en el caso de Indonesia y cerca de 200 en el de Oceanía. Ambos fondos tienden a la exhaustividad al incluir piezas representativas de las principales tipologías de instrumentos de las grandes regiones de cada uno de los dos territorios mencionados. Dos conjuntos de obras sobresalen fruto de la predilección de los coleccionistas por sus formas. Por un lado se encuentran los tambores de membrana del área de Nueva Guinea, de los que este libro incluye 37 ejemplares, y por el otro los láudes naviformes de Indonesia, de los que se publican 15.



Indonesia

# ESTUDIO SOBRE LA MÚSICA Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN INDONESIA

Philip Yampolsky

Indonesia, actualmente la cuarta nación más poblada del mundo, cubre un extenso archipiélago de unas 17.500 islas, de las cuales aproximadamente 6.000 están deshabitadas. Los cálculos sobre el número de idiomas y de grupos étnicos son muy variables. La 16ª edición de *Ethnologue* (2009) arroja la cifra de 719 lenguas vivas, pero algunas de ellas se podrían considerar dialectos de otras más que lenguas propiamente dichas. Una publicación basada en el censo de 2000<sup>1</sup> afirma que existen «más de 1.000 grupos étnicos / subétnicos», de los cuales sólo 18 tienen una población de más de 750.000 personas, mientras que todo el resto representa conjuntamente un 14,7% de la población total del país y aproximadamente 30 millones de personas. Los 18 grupos más importantes de población, en orden de magnitud descendiente, son: javaneses, sundaneses, malayos, madureses, batak, minangkabau, betawi, bugis, banteneses, banjar, balineses, sasak, makasar, cireboneses, chinos, gorontalo, acehneses, y toraja. Para tener una idea de la diversidad musical de Indonesia, cabe considerar que todos estos 18 grupos mayores, excepto uno o dos, tienen géneros o “sonidos” específicos o estilos generales tan característicos que una persona conocedora de la música indonesia sería capaz de identificarlos (incluso sin las claves que aporta la lengua) como pertenecientes a un grupo y no a otro. Y lo mismo sirve para la música de muchos de los grupos más pequeños, e incluso para los subgrupos regionales dentro de identidades étnicas mayores.

¿Qué une a una nación tan extensa y diversa? Por una parte, el idioma nacional, el indonesio (*Bahasa Indonesia*), que en un principio era una variante del malayo (*melayu*) pero que se desarrolló como lengua vehicular para el comercio, la administración y la literatura, estableciéndose con éxito como

lengua de comunicación en todo el país. Por otra, la experiencia compartida de ser durante aproximadamente 350 años una colonia: los holandeses se posicionaron en Java Occidental y Ambon a principios del siglo XVII y durante los tres siglos siguientes extendieron su control hasta cubrir todo el archipiélago, gobernando hasta 1942, cuando el ejército japonés les expulsó y ocupó Indonesia. Un tercer elemento unificador fue la revolución que duró cuatro años para evitar el retorno de los holandeses después de la Segunda Guerra Mundial, y los años siguientes (a fecha de hoy, cerca de 70) como República independiente de Indonesia.

El presente artículo analiza en primer lugar la música indonesia en términos de sus intérpretes (cantantes, solistas instrumentales y conjuntos) para revisarla después prestando una atención particular a los instrumentos. Los números en negrita después de un término (un instrumento, un género o una técnica) indican al lector el número de la pista (sólo en discos compactos) donde se puede escuchar un ejemplo del mismo.<sup>2</sup>

## PANORAMA GENERAL

En la música indonesia, se pueden identificar varios “complejos” diferentes: un complejo musical musulmán, consistente en géneros, instrumentos y prácticas asociados con el Islam; un complejo musical europeo, que incluye escalas y armonías habituales en Europa y a menudo (no siempre) algunos instrumentos europeos; un complejo musical chino (actualmente casi desaparecido, pero destacado antes de la Segunda Guerra Mundial), y un complejo musical indígena heterogéneo. El hecho de identificarlos como complejos distintos no significa que no mantengan intercambios entre

## OBRA COMENTADA

1

### Aerófono *sarune*

**Toba batak, Sumatra**

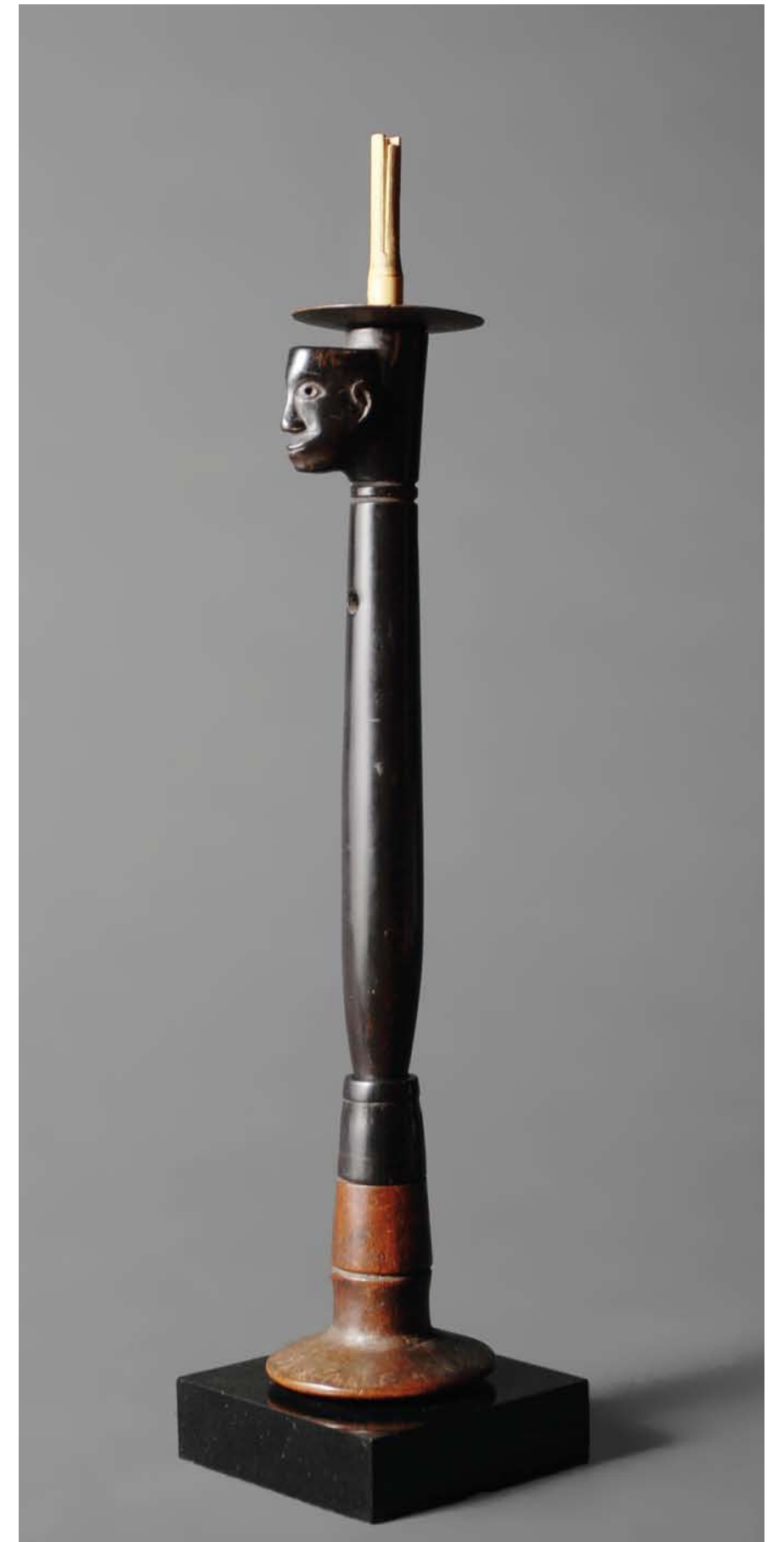
Madera y bambú

Alt. 30 cm

Inv. FI.2009.03.01

Los aerófonos conocidos como *sarune* acostumbran a tener una doble lengüeta, aunque el ejemplar de la imagen parece poseer sólo una. Dichos instrumentos producen un fuerte sonido ronco. Forman parte de las orquestas batak *gondang* integradas generalmente por cinco tambores llamados *taganing*, un bombo conocido como *ogung*, cuatro gongs y un *sarune* (Uli Kozok en Sibeth 1991: 211-212). No obstante, Jamaludin Hasibuan apunta que el *sarune* se encuentra más a menudo en una orquesta más íntima denominada *gondong hasapi* y formada por dos laúdes *hasapi*, un *sarune*, flautas y un xilófono pequeño (Hasibuan 1985).

La cabeza que remata este *sarune*, con sus labios en ligero relieve, es un bello ejemplo del estilo y la pericia de los artistas toba batak. JF.





## 12 Tambor *jatung*

**Dayak, Borneo**  
Madera, piel y fibras  
Alt. 207 cm  
Inv. FI.1997.03.07

Tambores como éste de una sola membrana y de excepcionales dimensiones son característicos de varias comunidades dayak —pueblos indígenas no musulmanes— de Borneo. Suspendidos horizontalmente debajo de la techumbre de la casa comunal, o bien colocados sobre una tarima en el suelo, dichos instrumentos se emplean sobre todo para hacer avisos. En el pasado, no obstante, tuvieron también un importante papel ritual. Entre los dayak kenyah, los ritmos entrelazados de varios tambores largos —o *jatung*— formaban parte del *mamat*, una serie de ceremonias relacionadas con las cacerías de cabezas, la agricultura y la progresión social de los hombres. La mayoría de estas prácticas rituales han caído en desuso y los tambores ya solo se emplean en muchos casos como divertimento, ya sea para resaltar la llegada de visitantes ilustres, amenizar las festividades comunitarias o entretener a los turistas. GG.

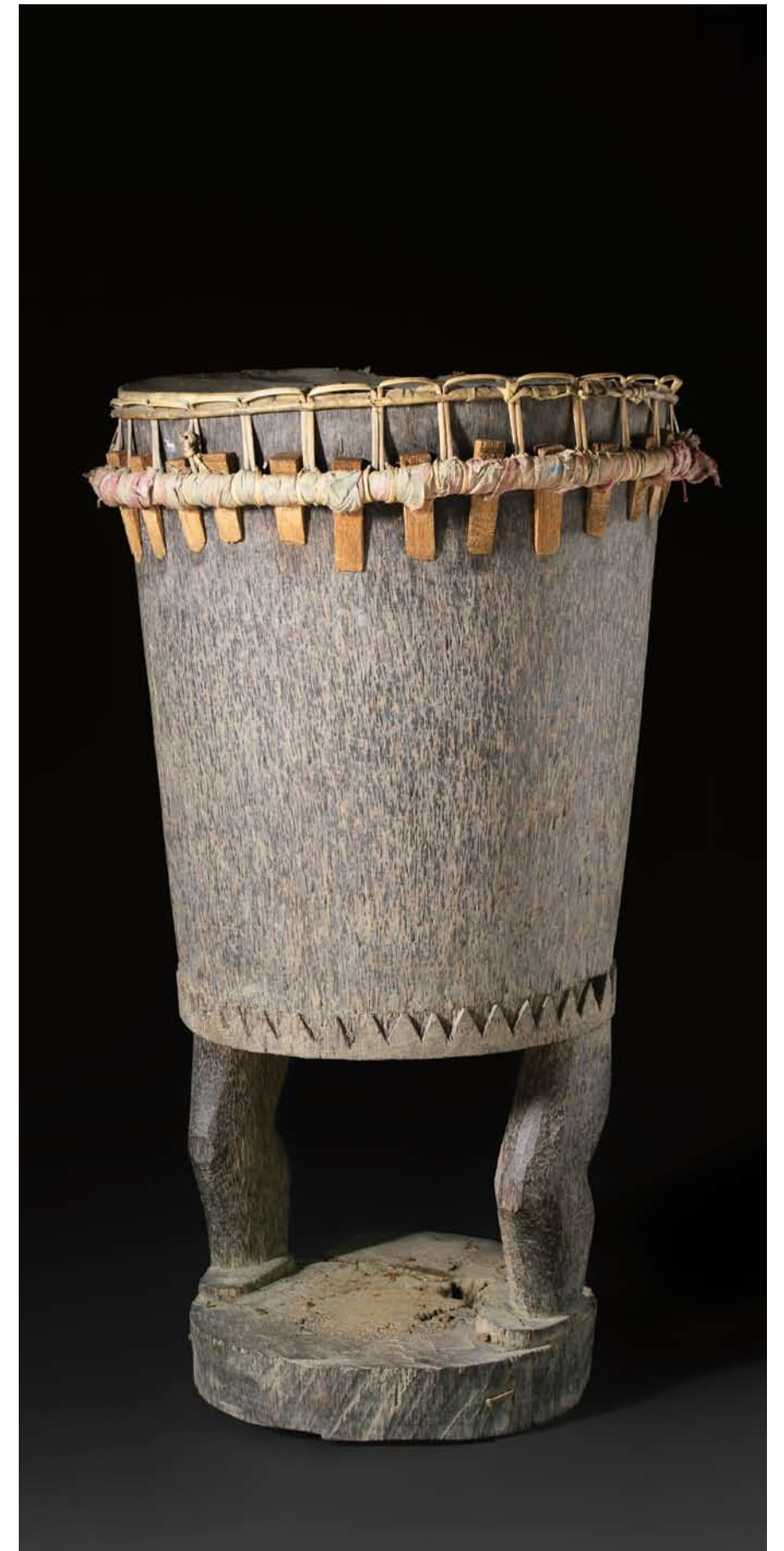
## 13 Tambor

**Tanimbar, Maluku**  
Madera, piel y fibras  
Alt. 86 cm  
Inv. FI.1997.03.03

Procedencia: colección privada, Países Bajos.

Este tipo de tambor de grandes dimensiones descansa sobre dos o tres soportes que, a menudo, poseen una forma inspirada en la anatomía humana. Se conoce incluso un ejemplar, conservado en el museo de Yakarta, que reposa sobre un personaje completo esculpido. El tambor de la imagen tiene dos piernas con las rodillas dobladas según la postura que adoptan los habitantes de Tanimbar al bailar.

Golpeados únicamente dentro del poblado, los tambores se emplean principalmente para acompañar dos tipos de danzas: las *sambik*, que bailan las mujeres formando un círculo, dándose las manos y alzando los brazos en el aire, y las *sabir*, en las que las mujeres imitan a los pájaros. El sonido del tambor permite subrayar pasajes de las canciones para enfatizar su significado. JF.





## 17 Tambor *lamba*

**Sumba**  
Madera, piel y fibras  
Diám. 60 cm  
Inv. Fl.1997.03.04

Conocido en la literatura como *lamba* o *laba*, este tambor de marco de considerables medidas es exclusivo de la región oriental de la isla de Sumba. Destaca por la presencia de dos membranas fijadas a una anilla que rodea el cuerpo del instrumento. Ambas pieles se tensan gracias a un singular sistemas de cuñas de madera insertadas en forma de abanico en la anilla.

Dicho instrumento se emplea en ocasiones festivas para amenizar las danzas. Según Monni Adams, el *lamba* se deja en el centro de la plaza, donde los jóvenes lo tocan por turnos (Adams 1981: 77). EMJ.

# Laúdes

SUMATRA  
SULAWESI  
BORNEO  
SUMBA



# LAÚDES PULSADOS DE INDONESIA

Gini Gorlinski

Situadas a lo largo de las antiguas rutas comerciales marítimas de Asia, dependientes de los monzones, las islas de Indonesia han sido durante milenios tanto una parada en el camino como un punto de encuentro de personas, productos e ideas de todo el planeta. Desde como mínimo los primeros siglos de nuestra era, las culturas indígenas del archipiélago han absorbido gran variedad de elementos de otras culturas regionales, en especial de la India, de China, de los países árabes y de Europa. El legado de este contacto cultural queda patente no sólo en las instituciones sociales, religiosas y políticas de Indonesia, sino también en sus tradiciones artísticas visuales e interpretativas. Los laúdes pulsados de Indonesia constituyen un buen ejemplo de ello. Con sus nombres, formas, funciones y sonidos, estos instrumentos musicales trazan en lo esencial la historia social del archipiélago.<sup>1</sup>

## TRES FAMILIAS

Indonesia posee un gran inventario de laúdes pulsados: es decir, cordófonos con mástil integrado y cierto número de cuerdas que se extienden paralelamente al cuerpo del instrumento y que son punteadas, rasgueadas o en ocasiones incluso golpeadas con los dedos, una púa o cualquier otro dispositivo de percusión. Estos laúdes se dividen en tres grandes familias: los laúdes naviformes, los *gambus* en forma de pera y las guitarras de cuerpo entallado o instrumentos inspirados en las mismas. A pesar de que cada familia mantiene lazos históricos —aunque solo sea en la etimología de su nombre— con otras partes del mundo, los ejemplares que las componen son producto de tradiciones locales y de sensibilidades estéticas diversas. Por consiguiente, dos instrumentos hermanos pueden presentar diferencias significativas de forma, tamaño, material,

número de cuerdas, decoración, estilo de interpretación y uso dentro de la comunidad.

## Laúdes naviformes

Los laúdes naviformes, como se les conoce en la literatura sobre etnografía musical, se han ganado su sobrenombre probablemente a partir de la combinación de percepciones de Occidente y del sureste asiático sobre su estructura única. Con un mástil y un cuerpo tallados a partir de un único bloque de madera, estos instrumentos generalmente poseen una caja de resonancia hueca, poco profunda y con el fondo plano que —especialmente debido a los lados suavemente curvados— recuerdan a un bote pequeño. Algunas comunidades vacían el instrumento desde delante, mientras que otros lo ahuecan desde detrás. Cuando se vacían desde delante, la cavidad se cierra con una tabla fina de madera. Cuando se vacía desde detrás, la caja de resonancia se puede dejar abierta, o se puede cubrir completa o parcialmente también con una tabla de madera. En cualquier caso, los orificios para que salga el sonido se practican en la cubierta cuando la cavidad queda completamente cerrada. Históricamente, la mayoría de los laúdes naviformes tenían sólo dos cuerdas, generalmente fabricadas con fibra vegetal o mimbre. En la mayoría de los casos, si había trastes, éstos eran fijos pues se tallaban en el mástil o en el cuerpo del instrumento. Sin embargo, en algunas tradiciones, especialmente a partir de mediados del siglo XX, los músicos han pasado a utilizar cuerdas metálicas, han aumentado su número y han añadido trastes móviles para adaptarse a los nuevos gustos y repertorios musicales.

En las islas de Indonesia, los laúdes naviformes se encuentran en una franja que se extiende desde Sumatra del Norte

## OBRA COMENTADA

### 18 Laúd *hasapi*

**Tobaatak, Sumatra**  
Madera  
Alt. 70 cm  
Inv. FI.1987.03.12

La música, al igual que los cantos y las danzas, desempeña un papel muy importante en la vida ritual de los *batak*. Los laúdes naviformes forman parte de la orquesta tradicional *gondang*, que se compone de flautas, tambores, gongs y laúdes. El *gondang* suena en aquellas ceremonias en las que se convocan a los ancestros.

El instrumento aquí reseñado es de factura clásica. La extremidad que sirve de clavijero está coronada por un personaje sentado y con las manos sobre las rodillas. CM.





### 31 Laúdes *jungga*

**Sumba**  
Madera  
Alt. 75 y 66 cm  
Inv. FI.1998.03.06 y FI.1996.03.02

Los *jungga* de dos cuerdas de Sumba, como los laúdes naviformes de la isla de Sulawesi, tienen trastes en relieve tallados directamente en el mástil y en la tabla de armonía. Un rasgo distintivo del instrumento sumbanés es su forma robusta y comparativamente corta. Aunque históricamente estos laúdes naviformes de cuerpo ancho también se tocaban en Sulawesi, en el siglo XXI prácticamente todos han desaparecido de esta isla.

En Sumba, los *jungga* se utilizan como acompañamiento en las canciones narrativas y no narrativas, interpretadas en un sorprendente estilo casi autoritario en una gran variedad contextos festivos, tristes y reflexivos. GG.



A close-up photograph of a traditional Oceanian wooden mask. The mask is carved from light-colored wood and features intricate carvings, including a large circular eye and a wide, open mouth. It is adorned with a large, dark feather headdress that has several long, thin feathers extending upwards. The background is dark, making the mask and headdress stand out.

Oceanía

# INTRODUCCIÓN A LAS MÚSICAS Y A LAS DANZAS DE OCEANÍA

Raymond Ammann

## LA REGIÓN

Desde un punto de vista general, Oceanía se divide en tres grandes áreas culturales. Polinesia es la primera de ellas, y abarca todas las islas comprendidas en el triángulo formado por Nueva Zelanda, Rapa Nui (Isla de Pascua) y Hawái, con las islas de la Sociedad en el centro. A continuación viene Melanesia, situada entre Australia y la Polinesia, que agrupa Nueva Caledonia, Vanuatu, las islas Salomón y Papúa Nueva Guinea. Finalmente, la tercera región es Micronesia, con todas las pequeñas islas entre las Filipinas, Melanesia y Polinesia: las islas Marianas al Norte, Guam, los Estados Federados de Micronesia, Palaos, Kiribati y Nauru, entre otras. También cabe citar Australia, donde la mayor parte de las culturas indígenas están fuertemente vinculadas con la tierra, característica que las distingue del resto de Oceanía, donde la vida de la población está marcada por los intercambios marítimos.

En este entorno insular es donde los pueblos autóctonos encuentran los materiales para fabricar sus instrumentos musicales. La naturaleza les ofrece numerosas posibilidades: madera, hojas, semillas, conchas, etc. Los materiales más utilizados son el bambú, usado para la creación de flautas, por ejemplo (como las flautas de Pan) y de instrumentos de percusión, y la madera, a partir de la cual se tallan los tambores.

Tradicionalmente, la existencia de instrumentos de cuerda en Oceanía era escasa: sólo se utilizaba el arco musical, cuyas cuerdas podían fabricarse con materiales muy variados. Sin embargo, debido a la influencia europea, los cordófonos están bastante extendidos actualmente. Encontramos guitarras —conocidas como *lap steel guitar* en Hawái, donde se tocan de un modo único— y ukeleles, esos pequeños instrumentos de cuerda cuyo antepasado llegó a Hawái de la

mano de los portugueses. No analizaremos en detalle estos instrumentos porque esta corta introducción se limita a la música tradicional.

## LOS TAMBORES

En Oceanía, sólo se tiene constancia de dos tipos de tambores: los llamados “tambores” o “gongs de hendidura”,<sup>1</sup> creados a partir de un tronco de árbol hueco con una hendidura longitudinal, y los tambores de membrana. Estos últimos se encuentran principalmente en Polinesia y al norte de Melanesia. Los tambores de hendidura, por su parte, son frecuentes en Oceanía, exceptuando Australia y varias islas de cada una de las tres áreas.

Los tambores de hendidura melanesios figuran entre los instrumentos más espectaculares y pueden alcanzar una longitud de más de tres metros. Por regla general, se colocan horizontalmente sobre el suelo, aunque en la región central de Vanuatu más bien se levantan verticalmente (**fig. 56**). Los ejemplares de Vanuatu y de Papúa Nueva Guinea están adornados con unos motivos esculpidos de gran belleza. En el caso de los primeros, las decoraciones realzan la parte que corona la hendidura y representan rostros de espíritus de ancestros. El motivo ornamental más habitual al norte de Papúa Nueva Guinea es el cocodrilo, que evoca un ser mítico de ese lugar (**fig. 55**).

En las regiones en las que existen conjuntos de tambores de hendidura de diferentes tamaños, los instrumentos se tocan de manera polirrítmica, es decir, cada uno posee un sonido propio y asume un papel determinado. En Papúa Nueva Guinea, estos grandes tambores se tocan sobre todo durante la iniciación de los jóvenes, momento en que su sonido retumba durante varios días. En Vanuatu y en las islas Salomón, estos tambores también se escuchan durante las grandes ceremonias

36

Par de trompetas

Río Yuat, provincia de Sepik Oriental, Papúa Nueva Guinea  
Madera  
L. 71 cm  
Inv. FI.2011.02.01 y FI.2011.02.02

Procedencia: John y Marcia Friede, Nueva York.

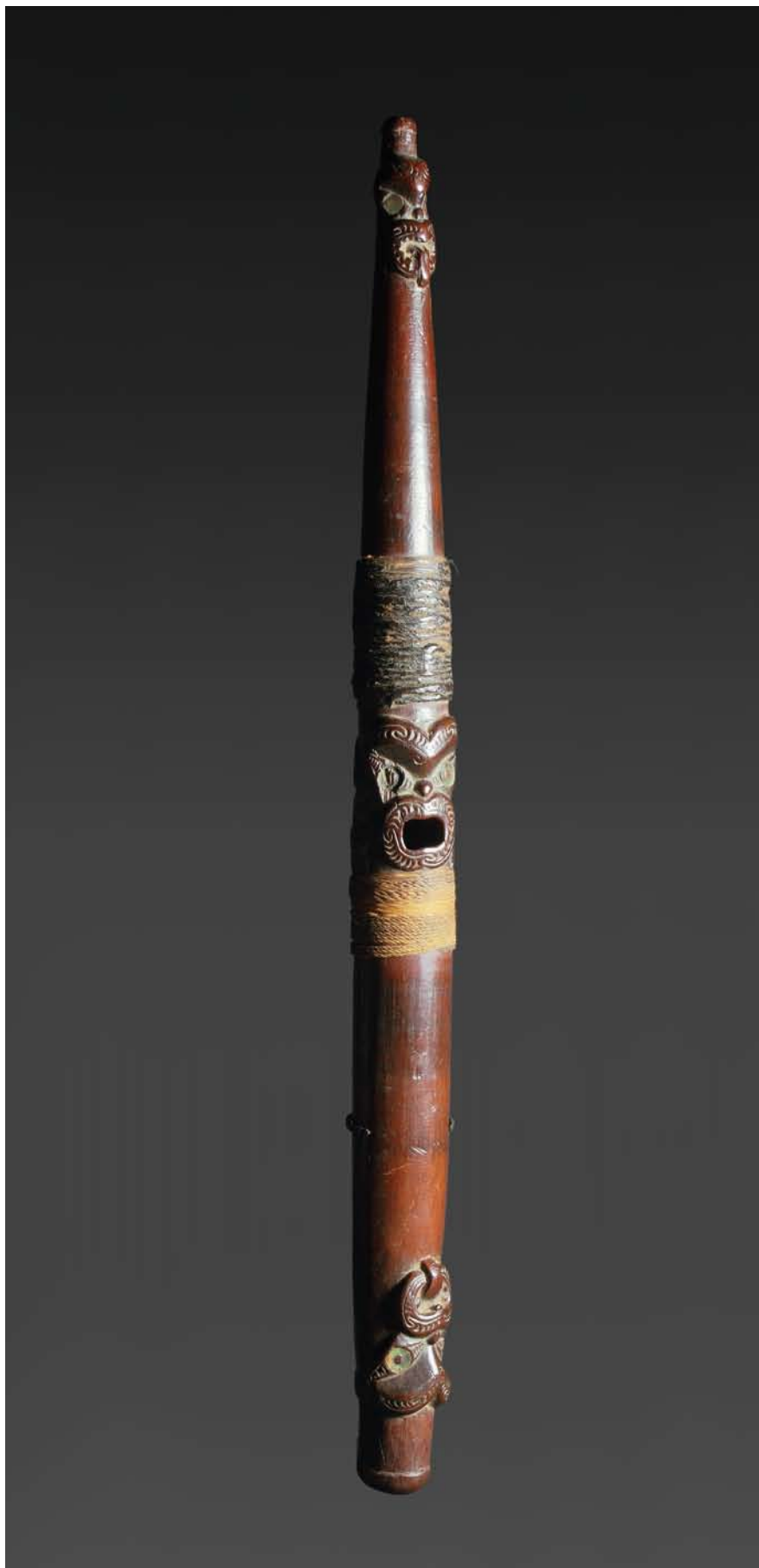
Mientras que las comunidades costeras en la región de Nueva Guinea perforan embocaduras en las caracolas para fabricar trompetas, los pueblos del interior carecen de tal recurso y por eso utilizan otros materiales como madera, bambú o calabazas. Practican un agujero a un lado o a un extremo de la trompeta para que el intérprete coloque los labios y los haga vibrar. Ocasionalmente, añaden algún tipo de boquilla.

Este par de trompetas traveseras de madera procede de la región del río Yuat, afluente del río Sepik, en la provincia de Sepik Oriental. Aunque dichos instrumentos se relacionan principalmente con la región del río Sepik (fig. 35), también se encuentran entre grupos vecinos, como demuestra este ejemplar. Cada trompeta presenta una cara esculpida en el extremo proximal cerrado, la cual se coloca hacia arriba cuando se toca el instrumento por la embocadura ligeramente en relieve. Los instrumentos son cónicos, se estrechan desde el extremo proximal hacia el extremo distal abierto, con unos grabados incisos que empiezan a partir de



la embocadura. Estas trompetas acostubran medir entre 37 y 132 cm (estas dos están entre los valores máximo y mínimo). Cada trompeta suele producir un sonido, pudiendo ocasionalmente dar también otro más agudo. Los instrumentos se suelen afinar con alturas variadas y se tocan en alternancia o simultáneamente. Aunque antiguamente desempeñaban un papel importante en las ceremonias de cacerías de cabezas, actualmente se han convertido en objetos preciados para los coleccionistas y los turistas (Kelm 1966a: N. 175–87; Spearritt 2009). DN.





## 42 Aerófono *putorino*

**Maorí, Nueva Zelanda**

Madera, fibras y nácar

Alt. 56 cm

Inv. FI.1997.02.04

Procedencia: Alain Schoffel, París.

Publicado en: Bounouré 1992:27.

Instrumento de viento —o aerófono— antiguo de los maorí de Nueva Zelanda, el *putorino* destaca por su singular construcción. Creado en madera, consta de dos partes longitudinales ahuecadas y ensambladas con cuerdas. Este tipo de instrumentos presenta siempre adornos de fina ejecución que, en el caso de los que realzan la parte central, figuran la boca de un ser mítico.

El *putorino* también se caracteriza por su peculiar técnica de juego puesto que puede tocarse como una trompeta o una flauta. En este último caso se dice que el sonido producido es femenino mientras que, al contrario, cuando se toca como una trompeta —con motivo de la llamada de la población para las reuniones, por ejemplo— se considera masculino. Por último, el sonido puede modificarse cubriendo de distintas formas el agujero central. RA.



# Tambores

DE MEMBRANA  
DEL ÁREA DE  
NUEVA GUINEA



# TAMBORES DE LA REGIÓN DE NUEVA GUINEA

Don Niles

En la región de Nueva Guinea,<sup>1</sup> los tambores suelen estar formados por un cuerpo ahuecado compuesto por un único bloque de madera. Se fija la piel de un animal en un extremo (el extremo proximal) y el otro (el extremo distal) se deja abierto. Los tambores se tocan golpeando la piel con la mano. La palabra “tambor” también sirve para denominar otros instrumentos, como los tambores de hendidura (**figs. 52–55**), los tambores de agua (**figs. 49–51**), o los tambores de suelo. Sin embargo, como estos instrumentos carecen de membrana, desde el punto de vista organológico no son realmente tambores y, por consiguiente, no serán analizados en el presente artículo.

## DISTRIBUCIÓN

Tradicionalmente, los tambores se encuentran en la mayor parte de la región de Nueva Guinea,<sup>2</sup> pero existen algunas ausencias notables. De occidente a oriente, algunas partes de las zonas montañosas de las provincias indonesias de Papúa Occidental y Papúa carecen de ellos, especialmente las regiones habitadas por los ekagi y los mek, así como la zona de los anga, en Papúa Nueva Guinea. Tampoco existen tambores en ciertas regiones insulares de Papúa Nueva Guinea, como en la mayor parte de la provincia de Manus, al norte de Nueva Irlanda (donde se practican los rituales *malanggan*), el área de Baining de Nueva Bretaña y Bougainville. Al sureste de la isla de Bougainville, en las islas Salomón, tampoco se hallan tambores. Lo mismo ocurre desde la isla Rossel, hasta la parte más oriental de la isla principal.<sup>3</sup>

Fuera de la región de Nueva Guinea anteriormente evocada, se encuentran tambores todavía en la actualidad en las regiones del estrecho de Torres (**fig. 58**) y del cabo de York en Australia, en las islas Maluku y más hacia el Oeste.<sup>4</sup> También hay tambores en partes orientales de Micronesia, como Nukuoro (una isla

polinesia periférica), Pohnpei y Kosrae en los Estados Federados de Micronesia, en Nauru, en las islas Marshall, aparentemente introducidos desde la costa noroccidental de Papúa Nueva Guinea y desde las islas occidentales de la provincia de Manus.<sup>5</sup>

En algunas partes de la provincia de las Tierras Altas Orientales en Papúa Nueva Guinea, parece que los tambores se introdujeron poco antes del contacto con los europeos en los años 1930. Incluso actualmente, en esta región, los tambores se tocan de forma no sincronizada, quizás imitando el sonido los sonajeros que se empleaban tradicionalmente. También otros grupos, como los yareba en la provincia de Oro (al norte de la misma), resaltan la ausencia antiguamente de tambores.

## TÉCNICA DE PERCUSIÓN

El tambor se sostiene generalmente con una mano y se golpea con los dedos de la otra.<sup>6</sup> Esto permite que en muchos lugares los músicos bailen y canten al mismo tiempo; en tales casos, forman un grupo aparte y permanecen de pie o sentados. Algunos pueblos maenge (o mengen) y otros grupos del suroeste de Nueva Bretaña se colocan el tambor sobre un hombro y lo sujetan con la mano del mismo lado del cuerpo. El extremo proximal se inclina hacia abajo, y el tambor se toca con la otra mano.<sup>7</sup>

Cuando los hombres y las mujeres tocan el tambor, unos y otras suelen sostener el instrumento de distinta manera. En la región de los melpa, por ejemplo, los hombres bailan sin moverse de sitio, formando una larga hilera frente a los espectadores y sosteniendo los tambores de forma paralela con respecto al suelo. En cambio las mujeres —quienes también tienen su propio repertorio de danzas que precisa el uso de tambores— los sostienen con el extremo proximal orientado hacia arriba.



## 66 Tambor

**Área cultural asmat, provincia de Papúa, Indonesia**  
Madera, piel de lagarto y mimbre  
Alt. 70 cm  
Inv. FI.1996.02.01

Procedencia: Herman de Vries, Países Bajos.

Al héroe de la cultura asmat llamado Fumeripic se le atribuye la creación de muchas cosas. Dibujando unas líneas en la arena, creó el primer edificio ceremonial *yew*, que posteriormente relleno con esculturas de hombres y mujeres. Sin embargo, éstas carecían de vida. Creó entonces el primer tambor y empezó a tocarlo. Así, las estatuas que habitaban el *yew* cobraron vida. Según el mito, Fumeripic creó pues a los humanos y también fue el primer escultor y el primero en tocar el tambor.

Por toda la región asmat, que incluye como mínimo cinco idiomas diferentes, el tambor se llama genéricamente *em*, *im*, o *eme*. En este ejemplar en forma de reloj de arena, las cabezas de los diferentes ancestros se unen en la parte superior e inferior del asa, lo cual resulta en un diseño simétrico. Pequeñas presillas talladas en el cuerpo del tambor permiten colgar hojas tiernas de sagú durante las actuaciones. Los dueños de los tambores asmat suelen ponerle nombre a cada uno. (Gerbrands 1967:21, 204–20; Konrad et ál. 1981:135–41, 182). DN.



77

## Tambor *hangu* o *hangwu*

Área cultural boiken, provincia de Sepik Oriental, Papúa Nueva Guinea

Madera

Alt. 80 cm

Inv. FI.2011.02.15

Procedencia: John y Marcia Friede, Nueva York.

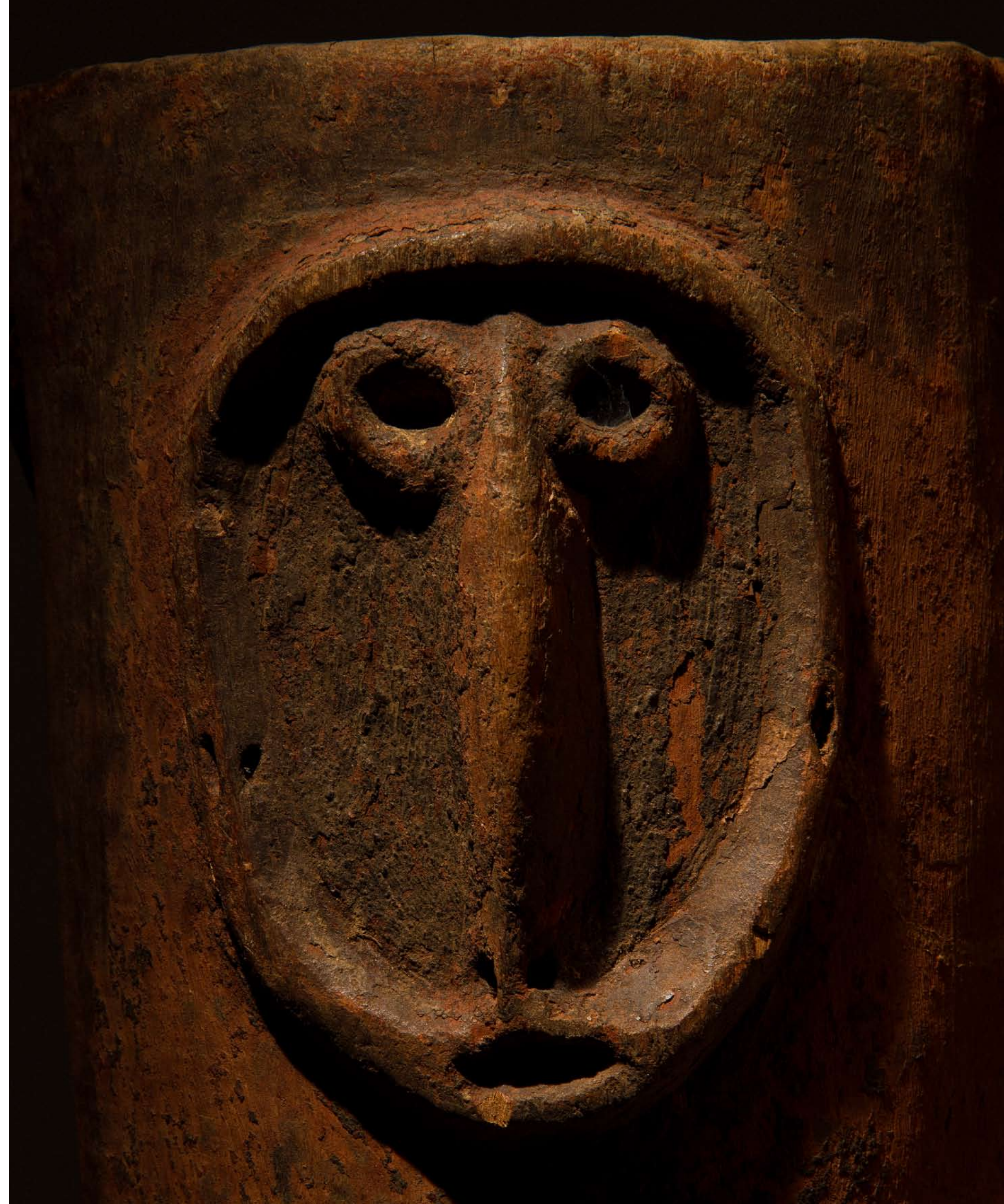
Las características más distintivas de este tambor son las orejas o presillas talladas en el cuerpo, en lugar del asa. Se encuentran a ambos lados del estrechamiento central y en el mismo plano. Aunque este tambor carece de piel, presenta un espacio hueco para colocar y fijar una. Como suele suceder en esta región, el extremo distal es donde se concentran los motivos decorativos; en este caso, un rostro. Entre estas orejas, una cuerda permite colgar el tambor del hombro del intérprete y sostenerlo entre su cuerpo y un brazo.

Dichos instrumentos se tocan por pares. Los dos intérpretes —que con la mano del mismo brazo que sujeta el tambor tocan una trompeta de embocadura terminal de bambú mediante una técnica de respiración circular para mantener el sonido, mientras golpean simultáneamente el tambor con la otra mano— se colocan uno enfrente del otro y bailan lentamente en círculo. En algunas actuaciones, otros hombres o mujeres y niños les rodean y cantan. Estos conjuntos se asocian especialmente con los pueblos de habla boiken tierras adentro, cerca de Yangoru, en la provincia de Sepik Oriental,



donde el tambor se llama *hangu* o *hangwu*. Dichas formaciones tocaban tradicionalmente durante los intercambios de cerdos, la construcción de una casa para los espíritus, la celebración de los éxitos en las batallas y en algunas fases de la iniciación (Collaer 1965:204–5, Abb. 170; Hamson 2011:205–8, fig. 129–32). DN.

\* *Instrumento dispuesto del revés.*



# TRADUCCIONES ENGLISH FRANÇAIS

## PREFACE

La Fontana: a unique foundation

The musical instrument collection of the Fundació La Fontana represents, for the country of Spain, an initiative unique in its specificity, criteria and museographical approach. Despite other admirable initiatives and efforts by the public administration, the reality of our organological, ethnomusicological and museological realm, in terms of ethnic musical instruments, has essentially been manifested through two projects: that of the Fundació La Fontana (Barcelona) and to a lesser degree, the Museu de la Música of Barcelona. By this we do not mean to overlook other smaller collections, that exist within more general projects promoted by some ethnological museums, which, while certainly interesting, lack the monographic character, dimension and scope comparable to that of the two mentioned at the outset.

The collections that now make up the museological collections of the Fundació La Fontana and the foundational collection of the Museu de la Música of Barcelona, have originated in a common intellectual and social context: the *moderniste* philosophy of Barcelonan rationalism and its logical consequence, an enthusiasm for artistic and scientific collecting that marked the first decades of the 20th century. Incidentally, both projects are tied to legendary figures from that period, Joaquín Folch Girona and Joaquim Folch i Torres. The former—Catalan industrialist and renowned mineralogist—was the grandfather of Helena Folch-Rusiñol, who with her husband Alejandro Maluquer is the founder of the Fundació La Fontana. The latter was one of the founders of the Museu de la Música of Barcelona. Both collections began with common contextual origins. Nevertheless, their paths soon became more specialized, with Folch Girona bringing together and offering ethnic collections from Africa, Asia, America and Oceania, and Folch i Torres focusing on historical Spanish and European instruments.

Today, the ethnic-museological collections of the Fundació La Fontana bring a unique cultural enrichment to the Spanish museological world. With their diverse, international and anthropological nature, they invite us into an aesthetic and intellectual reflection process of the highest quality. Their scientific discipline, exhibit conservation program, and a clear, communicative exhibition and interpretation have made it possible for the Fundació La Fontana to present, with unique contents, a true museographical project, endowed with all the necessary institutional and international attributes and requisites. With the presentation of this new book, the Fundació La Fontana adds yet another chapter to its career of dissemination, reaching a level of quality worthy of admiration and status as a reference.

**Romà Escalas i Llimona**

*Director, Museu de la Música of Barcelona*

### Rythm and sculpture

The idea of Helena Folch-Rusiñol and Alejandro Maluquer in creating a foundation devoted to musical instruments of ancient, non-western cultures when only a small group of collectors and enthusiasts in the world were showing interest in works by anonymous artists now known as *Primal Arts* shows, beyond a deep passion for this art, a fore-running, visionary spirit. Four decades after Folch and Maluquer began their project, the Musée du Louvre at last opened the doors of the Pavillon des Sessions to the primitive art of Africa, Asia, America and Oceania, acknowledging its importance as a world artistic legacy.

The Fundación La Fontana has brought together representative objects from nearly every culture of Oceania and Indonesia and features a significant number of “sculpture instruments” that stand out for their extraordinary artistic quality and prestigious *provenances*, having belonged to collectors of international renown, such as John and Marcia Friede (the greatest all-time collectors of Papua New Guinean art), the Dutch collector Leendert van Lier, Ralph Nash of London or Arthur Speyer of Berlin, and been exhibited or published in prestigious foundations or museums such as the Musée Dapper of Paris or the De Young Museum in San Francisco.

Sculpture that creates music! What greater satisfaction could there be for the artist than to create sculptures that produce the most sublime of all arts: music.

In very few civilizations has sculpture been so closely linked to music as in the ill-named “primitive” ones. Ceremonies around which their animist spiritual lives revolved, and in which they celebrated or announced a birth,

## PRÉFACE

La Fontana: une fondation unique

La collection d’instruments de musique de la Fundació La Fontana s’avère une initiative unique dans le panorama culturel espagnol tant par sa spécificité que par la rigueur de sa proposition muséographique. Malgré d’autres initiatives et efforts louables de l’administration, la réalité de notre panorama organologique, ethnomusicologique et muséal se cantonne principalement – en ce qui concerne les collections d’instruments de musique ethniques – à deux institutions: la Fundació La Fontana (Barcelone) et, en moindre mesure, le Museu de la Música de Barcelone. Nous ne prétendons pas, avec cette affirmation, négliger pour autant d’autres collections plus modestes s’inscrivant dans des projets généralistes menés par certains musées d’ethnologie qui, bien que tout à fait intéressants, ne possèdent ni le caractère monographique, ni l’ambition des deux initiatives précédemment citées.

Les collections qui constituent les fonds muséaux de la Fundació La Fontana, tout comme la collection fondationnelle du Museu de la Música de Barcelone découlent d’un même contexte intellectuel et social : le rationalisme barcelonais emprunt de modernisme et sa conséquence logique, le collectionnisme d’art et de sciences naturelles qui marqua les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Le hasard a voulu que, par ailleurs, ces deux institutions soient liées à deux personnalités de cette époque devenues mythiques : Joaquín Folch Girona et Joaquim Folch i Torres. Le premier – un industriel catalan et minéralogiste de renom – n’est autre que le grand-père d’Helena Folch-Rusiñol, fondatrice, avec son époux Alejandro Maluquer, de la Fundació La Fontana. Le deuxième personnage fut l’un des instigateurs du Museu de la Música de Barcelone. Quand bien même toutes deux collections seraient issues d’un même contexte, elles se sont spécialisées dans des domaines différents : la réunion et l’exhibition de collections ethniques d’Afrique, d’Asie, d’Amérique et d’Océanie dans le cas de la première, et la présentation d’instruments musicaux espagnols et européens, en ce qui concerne la deuxième.

A ce jour, les fonds d’ethnomusicologie de la Fundació La Fontana sont d’une richesse sans égal dans le panorama muséal espagnol. Par ses collections diverses et résolument internationales, et son caractère anthropologique, elle s’offre au visiteur comme un espace de réflexion esthétique et intellectuelle de grande qualité. Sa rigueur scientifique, son programme de conservation des pièces, ainsi que sa présentation muséographique claire font de cette institution un projet muséal doté de tous les attributs que se doivent d’afficher les institutions pour rayonner à niveau international. Avec la présentation de ce nouvel ouvrage, la Fundació La Fontana renforce encore plus son labeur de divulgation et atteint un niveau de qualité digne d’admiration et appelé à devenir une référence.

**Romà Escalas i Llimona**

*Directeur du Museu de la Música de Barcelone*

### Rythme et sculpture

L’idée d’Helena Folch-Rusiñol et d’Alejandro Maluquer de créer une fondation dédiée aux instruments de musique de cultures anciennes non-occidentales alors que, dans le monde, seul un nombre réduit de collectionneurs et d’amateurs affichait un intérêt pour les œuvres primitives d’artistes anonymes connues de nos jours comme Arts premiers, démontre non seulement la grande passion de ce couple pour cette forme d’art, mais surtout leur esprit précurseur et visionnaire. Quatre décennies après qu’Helena et Alejandro ont commencé leur projet, le Musée du Louvre ouvrirait enfin ses portes, dans le Pavillon des Sessions, aux arts premiers d’Afrique, d’Asie, d’Amérique et d’Océanie, reconnaissant aussi leur importance comme héritage artistique de l’Humanité.

La collection de la Fundació La Fontana réunit des pièces représentatives de presque toutes les cultures d’Océanie et d’Indonésie et renferme un nombre important « d’instruments-sculptures » se distinguant par leur qualité artistique extraordinaire et leurs prestigieuses provenances. Bon nombre d’entre elles, en effet, ont appartenu à des collectionneurs internationalement reconnus, comme John and Marcia Friede – les meilleurs collectionneurs de l’histoire de l’art de Papouasie-Nouvelle-Guinée –, le hollandais Leendert van Lier, Ralph Nash de Londres ou encore Arthur Speyer de Berlin. Certaines ont été aussi exposées ou publiées par des

cases, however, the drumming has been recast in a recreational capacity to mark the arrival of

important visitors, enhance community festivities, or entertain tourists. GG.

têtes, à l’agriculture et à la progression sociale des hommes. La plupart de ces rituels ne sont désormais plus pratiqués ; aussi les tambours sont-ils à présent joués sur-

tout comme divertissement aussi bien pour souligner l’arrivée d’un visiteur illustre que pour égayer les fêtes de la communauté ou amuser les touristes. GG.

### 13 Drum Tanimbar, Maluku

Wood, skin and fibers. H. 86 cm. Inv. FI.1997.03.03.  
Provenance: private collection, Netherlands.

This type of large drum has two or three supports and these often have an anthropomorphic form. There is an example in the Jakarta Museum with a whole figure supporting the drum. This specimen has human legs with knees bent in the same way that the Tanimbar people dance. It is principally used in two dances.

The first one is the *sambik*: a women’s circle dance where the women hold hands with their arms up in the air. The second dance is the *sabir*. This involves women dancing as birds. The drum provides emphasis to the songs in order to emphasize its meaning. Large drums are only used within the village. JF.

### 13 Tambour Tanimbar, Maluku

Bois, peau et fibres. H. 86 cm. Inv. FI.1997.03.03.  
Provenance: collection privée, Pays-Bas.

Ce type de tambour de grande taille repose sur deux ou trois supports qui souvent s’inspirent de l’anatomie humaine. Le musée de Jakarta renferme même dans ses collections un exemplaire soutenu par un personnage complet sculpté. Quant au tambour reproduit ici, il présente deux jambes avec les genoux fléchis reproduisant la position qu’adoptent les habitants de l’île de Tanimbar pour danser.

Frappés seulement à l’intérieur du village, ces instruments sont principalement utilisés pour accompagner deux sortes de danses: les *sambik*, que les femmes dansent en cercle, en se donnant la main et en levant les bras au ciel, et les *sabir*, au cours desquelles elles imitent les oiseaux. Le son des tambours permet de souligner certains passages des chants et mettre ainsi en exergue leur sens. JF.

### 14 Drum *uil* Tanimbar, Maluku

Wood, skin and fibers. H. 30 cm. Inv. FI.1998.03.03.  
Provenance: Herman de Vries, Netherlands.

Small hand drums can be used both in and outside of the village. They are used in dances where dignitaries from another village are invited to promote mutual relations. Often gifts such as golden earrings are exchanged.

Such dances called *rti rambuki* consist of two types; the *mbuki* is a large dance that

sometimes commemorates headhunting. A group of four dancers use the *uil* to lead the singing. This dance lasts many days and nights. Before departing from the celebration the four drummers will offer a prune at their homes to honor the god and ancestors. In the *tambar* dance only the four drummers participate. JF.

### 14 Tambour *uil* Tanimbar, Maluku

Bois, peau et fibres. H. 30 cm. Inv. FI.1998.03.03.  
Provenance: Herman de Vries, Pays-Bas.

Les petits tambours frappés avec les mains comme celui-ci sont employés aussi bien à l’intérieur qu’à l’extérieur du village au cours de danses invitant des dignitaires d’autres villages à promouvoir des relations entre toutes deux communautés, symbolisées souvent par l’échange de pendants d’oreille en or.

Connues sous le nom de *rti rambuki*, ces danses englobent tout d’abord les *mbuki*: un important spectacle commémorant parfois

les chasses aux têtes. Ces performances, au cours desquelles quatre joueurs de tambours – dansant aussi – frappent le *uil* pour mener les chants, peuvent durer plusieurs jours et plusieurs nuits. Avant de clôturer la célébration, les quatre musiciens font chez eux une offrande de pruneaux à leur dieu et aux ancêtres.

Les danses *rti rambuki* regroupent aussi les danses *tambar* auxquelles seuls prennent part quatre joueurs de tambour. JF.

### 15 Tambour Indonésie orientale, probablement Maluku central ou méridional

Bois, peau et fibres. H. 20 cm. FI.1997.03.06.

Les tambours à une membrane de tailles et formes diverses – les uns allongés et étroits, les autres courts et larges ; certains coniques, d’autres en forme de gobelet – se retrouvent fréquemment dans

la plus grande partie de l’est d’Indonésie et en particulier à Maluku. Ces instruments sont connus généralement sous le terme de *tifa*, bien qu’ils peuvent aussi être appelés *tiwa*, *tiwal*, *tibal* et *tuba*.

photograph) inserted between the rattan hoop to which the drumhead is laced and the body of the instrument itself. Depending on the tradition, *tifa* may be played by men or by women and may be struck with the hands or with sticks. They are often used in ensemble with gongs, end-blown flutes,

and other local instruments, as well as with Western-derived instruments, such as violin, accordion, and various “waisted” plucked lutes, to provide music for singing and dancing. Historically, *tifa* were also played on boats to accompany singing and to help coordinate and energize the rowers. GG.

Les *tifa* se caractérisent par la présence de cales (perdues sur cet exemplaire) servant à accorder la peau, insérées entre l’anneau de rotin sur lequel la peau est fixée et le corps de l’instrument. Suivant les traditions, les *tifa* sont joués par des hommes ou par des femmes, et peuvent être percutés avec les mains ou avec une baguette. Ils sont souvent employés pour accompagner les chants et les danses, et

font partie d’ensembles comprenant des gongs, des flûtes à embouchure terminale, des instruments locaux d’autre sorte et des instruments d’inspiration occidentale comme le violon, l’accordéon et plusieurs luths pincés au corps cintré. Dans le temps, les *tifa* étaient joués sur les bateaux pour accompagner les chants et aider les rameurs à coordonner et dynamiser leurs mouvements. GG.

### 16 Drum Sumba

Wood, skin and fibers. H. 46 cm. Inv. FI.1997.03.05.

Sumba drums have parallel faceting on the body of the drum. Its hourglass shape relates to the bronze *moko* from Alor and the wooden

hourglass drums commonly found in New Guinea. A similar drum is in the Museum Volkenkunde in Leiden (inv. 2380-342). JF.

### 16 Tambour Sumba

Bois, peau et fibres. H. 46 cm. Inv. FI.1997.03.05.

Les tambours de Sumba se caractérisent par leur corps parcouru de facettes parallèles et par leur forme de sablier rappelant celle des *moko* de bronze d’Alor et celle de

bon nombre de tambours de l’aire de Nouvelle-Guinée. Le Museum Volkenkunde de Leiden possède un instrument (inv. 2380-342) semblable à celui-ci. JF.



### 17 Drum *lamba* Sumba

Wood, skin and fibers. Diam. 60 cm. Inv. FI.1997.03.04.

Known in the literature as a *lamba* or *laba*, this large frame drum is exclusive to the eastern part of the island of Sumba. Especially noteworthy is the presence of two membranes affixed by a ring surrounding the body of the instrument. Both skins are tightened by a unique system of wooden

wedges inserted into the ring in a fan-like array.

This instrument is used on festive occasions as accompaniment to dances. According to Monni Adams, the *lamba* is placed in the center of the plaza, where young musicians play it in turns (Adams 1981:77). EMJ.

### 17 Tambour *lamba* Sumba

Bois, peau et fibres. Diam. 60 cm. Inv. FI.1997.03.04.

Connu dans la littérature sous le nom de *lamba* ou *laba*, ce tambour sur cadre de grande taille est propre à la région orientale de l’île de Sumba. Il se distingue par la présence de deux membranes, fixées à un anneau qui entoure le corps de l’instrument. Toutes deux peaux sont tendues grâce à un singulier système de

cales en bois insérées dans l’anneau suivant la forme d’un éventail.

Cet instrument est employé lors des célébrations pour animer les danses. D’après Monni Adams, le *lamba* se pose au milieu de la place où les jeunes hommes en jouent les uns après les autres. (Adams 1981: 77). EMJ.



## PLUCKED LUTES OF INDONESIA

### Gini Gorlinski

Situated along the ancient, monsoon-dependent maritime trade routes of Asia, the islands of Indonesia have for millennia been both a way station and a collection point of people, products, and ideas from across the globe. Since at least the early centuries CE, the indigenous cultures of the archipelago have absorbed elements from an array of other regional cultures, most notably, Indian, Chinese, Arab, and European. The legacy of this culture contact is evident not only in Indonesia’s social, religious, and political institutions but also in its traditions of visual and performing arts. Indeed, the plucked lutes of Indonesia are a case in point. In their names, forms, functions, and sounds, these musical instruments essentially chart the social history of the archipelago.<sup>1</sup>

### THREE FAMILIES

Indonesia is home to a vast inventory of plucked lutes—that is, chordophones with a structurally indispensable neck, which bears a number of strings that run parallel to the body of the instrument and that are plucked, strummed, or sometimes even struck with the fingers, a plectrum, or some other percussive device. These lutes fall into three major families: the so-called “boat lutes,”

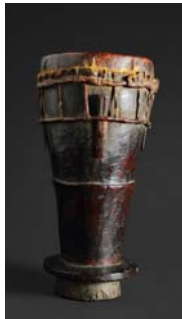
## LES LUTHS À CORDES PINCÉES D’INDONÉSIE

### Gini Gorlinski

Situées le long des anciennes routes commerciales maritimes asiatiques, dépendantes de la mousson, les îles d’Indonésie ont été depuis un millénaire à la fois une étape et un point de rencontre pour les gens, les produits, et les idées venues des quatre coins du monde. Depuis au moins les premiers siècles de notre ère, les cultures indigènes de cet archipel ont absorbé des éléments émanant d’un large éventail d’autres cultures régionales, et plus particulièrement indiennes, chinoises, arabes et européennes. L’influence de ces contacts est évidente non seulement dans les institutions sociales, religieuses et politiques indonésiennes mais également dans ses traditions artistiques et dans leur représentation. En effet, les luths indonésiens en sont un témoignage flagrant. Les appellations, la forme, les fonctions, la sonorité de ces instruments de musique retracent essentiellement l’histoire sociale de l’archipel<sup>1</sup>.

### TROIS FAMILLES

L’Indonésie regroupe un large inventaire de luths, c’est à dire des cordophones comprenant un manche structurellement intégré, qui présente un certain



Province near the border with Indonesia (Kelm 1966b:Nr. 194–95, 222, 230–31; Newton 1971:61, fig. 106; Craig 1980:14, 24 (pl. 18), 25 (pl.

23–26), 31 (pl. 42); Niles 1992a:58, map 4; Juillerat 1996). DN.

*\*Instrument shown upside down.*

ensembles d’instruments de formes très similaires, mais sans ornements gravés, sont joués pour accompagner les danseurs masqués dans certaines parties de la Province de Sandaun, près de la frontière indonésienne (Kelm 1966b :

N. 194–95, 222, 230–31 ; Newton 1971 : 61, fig. 106 ; Craig 1980 : 14, 24 (pl. 18), 25 (pl. 23–26), 31 (pl. 42) ; Niles 1992 a : 58, carte 4 ; Juillerat 1996). DN.

*\* Instrument disposé à l'envers.*

### 35 Trumpet *kul* or *kuk* Iatmul area, East Sepik Province, Papua New Guinea

Wood and beads. H. 50 cm. Inv. FI.1997.02.03.  
Provenance: Rosenthal Collection, San Francisco, USA.

The *kul* or *kuk* is a side-blown wooden trumpet of the Iatmul people, East Sepik Province. A slightly raised blow hole is carved towards the smaller end; the instrument increases in diameter towards the open end. The proximal end is carved as a crocodile head, with beads as eyes; incised carving around the blow hole connects it to an ancestral face at the open end. Lime has been rubbed into the carved area to highlight it.

The *kul* was blown in pairs (an organizing principle important to many aspects of Iatmul life) by men on canoes to announce their success in headhunting raids, a use comparable to that of

the Asmat *fu* (**fig. 32**). At the same time, sticks were struck on the side of the canoe. The man actually responsible for taking a head, does not blow the *kul*; rather, he steers the canoe. More generally *kul* are played to demonstrate the prowess of a village.

Such trumpets are distinctive of the Middle and Lower Sepik areas (**figs. 36–38**). End-blown wooden trumpets are used for signaling in the Upper Sepik (**fig. 34**); ensembles of end-blown instruments accompany masked dancing in parts of Sandaun Province (Schlesier 1959; Spearritt 1979:222–25; Niles 1992a:58, map 4). DN.

### 35 Trompe *kul* ou *kuk* Aire culturelle iatmul, province du Sepik oriental, Papouasie-Nouvelle-Guinée

Bois et perles de verre. H. 50 cm. Inv. FI.1997.02.03.  
Provenance : Collection Rosenthal, San Francisco, USA.

Le *kul* ou *kuk* est une trompe traversière en bois des Iatmul, de la province du Sepik oriental. Une embouchure légèrement en relief est taillée vers l’extrémité plus petite ; l’instrument augmente de diamètre vers l’extrémité ouverte. L’extrémité proximale est sculptée en forme de tête de crocodile, avec des verroteries à la place des yeux. Les motifs incisés autour de l’embouchure la relie nt au visage d’ancêtre figurant sur l’extrémité ouverte. On a appliqué de la chaux sur la partie gravée afin de la mettre en valeur.

Le *kul* était sonné par paires (celui-ci étant un principe d’organisation important dans beaucoup d’aspects de la vie des Iatmul) par les hommes sur leurs pirogues pour annoncer leur succès dans les

raids de chasse aux têtes, un usage comparable à celui du *fu* des Asmat (**fig. 32**). Ces derniers frappaient simultanément les côtés des pirogues à l’aide de bâtons. Les hommes responsables de tenir les têtes ne jouaient pas du *kul*, ils dirigeaient plutôt les pirogues. En termes plus généraux, les *kul* sont sonnés pour témoigner des prouesses d’un village. Ces trompes sont caractéristiques des régions du moyen et du bas Sepik (**figs. 36–38**). Les trompes à embouchure terminale en bois sont sonnées pour faire des annonces dans le haut Sepik (**fig. 34**) ; des ensembles de ce type d’instruments accompagnent les danses masquées dans certaines parties de la province de Sandaun (Schlesier 1959 ; Spearritt 1979 : 222–25 ; Niles 1992a : 58, carte 4). DN.

### 36 Paire de trompes Rivière Yuat, province du Sepik oriental, Papouasie-Nouvelle-Guinée

Bois. L. 71 cm. Inv. FI.2011.02.01 et FI.2011.02.02.  
Provenance : John et Marcia Friede, New York.

À la différence des communautés côtières de la région de Nouvelle-Guinée, qui creusent des embouchures sur des conques pour construire des trompes, les peuples habitant à l’intérieur des terres ne disposent pas de cette ressource et utilisent par conséquent d’autres matériaux, comme le bois, le bambou ou les calebasses. Un trou est réalisé sur le côté ou à l’extrémité de la trompe pour que le musicien appuie ses lèvres et les fasse vibrer. De temps à autre, on y ajoute une sorte de bec. Ces deux objets forment une paire

de trompes traversières en bois de la région de la rivière Yuat – un affluent du fleuve Sepik – dans la province du Sepik oriental. Bien que ces trompes soient généralement associées à la région du fleuve Sepik (fig. 35), on peut les rencontrer également parmi les groupes voisins, comme le prouve cet exemple. Chaque instrument présente un visage sculpté sur le côté proximal fermé. Ce motif ornemental est orienté vers le haut lorsque l’instrument est joué sur l’embouchure en léger relief.

trumpet, with occasionally a higher pitch also used. The instruments are pitched about a step apart and are played in alternation and simultaneously. While formerly playing

an important part in the head-hunting ceremony, today they are a favorite purchase of collectors and tourists (Kelm 1966a:Nr. 175–87; Spearritt 2009). DN.

Les instruments sont coniques et s’élargissent de l’extrémité proximale à l’extrémité distale ouverte, avec des gravures incisées qui s’étendent depuis l’embouchure. Ces trompes peuvent mesurer de 37 à 132 cm, les deux exemplaires décrits ici se situant entre ces deux limites. Généralement, chaque trompe produit un son, bien qu’elles puissent en émettre aus-

si un autre plus aigu. Les instruments sont accordés à des hauteurs différentes et sont joués en alternance ou simultanément. Dans le passé, ils avaient un rôle important lors des cérémonies de chasse aux têtes, mais actuellement ils constituent plutôt l’un des objets les plus convoités par les collectionneurs et les touristes (Kelm 1966a : N. 175–87 ; Spearritt 2009). DN.

### 37 Trumpet Middle Sepik area? Papua New Guinea

Wood. H. 125 cm. Inv. FI.2011.02.23.  
Provenance: The Melbourne Savage club, Melbourne; John and Marcia Friede Collection, New York.

Although no precise provenance is given for this side-blown trumpet made out of wood, it bears much greater morphological similarity to instruments from the Middle Sepik and Yuat River region (**figs. 35 and 36**), than the Karawari River (**fig. 38**) of Papua New Guinea. The conical structure of the body and the raised blow hole are common to all side-blown wooden trumpets in the region. However, the

human figure facing upwards at the proximal end and the incised swirls carved over much of the body of the instrument both suggest a greater affinity with the middle area of the Sepik River itself. This instrument is much longer than any of the other side-blown trumpets in the collection (Reche 1913:430–32, Abb. 442–46, Taf. 88/1; Schlesier 1959; Kelm 1966a:Nr. 175–87; Spearritt 2009). DN.

### 37 Trompe Région du moyen Sepik ? Papouasie-Nouvelle-Guinée

Bois. H. 125 cm. Inv. FI.2011.02.23.  
Provenance : The Melbourne Savage Club, Melbourne ; John et Marcia Friede, New York.

Bien que la provenance précise de cette trompe traversière en bois reste inconnue, elle présente une plus grande similarité morphologique avec les instruments du moyen Sepik et de la région de la rivière Yuat (**figs. 35 et 36**), qu’avec ceux de la rivière Karawari (**fig. 38**). La structure conique du corps et l’embouchure surélevée sont communes à toutes les trompes traversières en bois de la région. Quant à la figure humaine orientée vers

le haut de l’extrémité proximale et les tourbillons incisés sur la plupart du corps de l’instrument, ils affichent une grande ressemblance avec les détails ornementaux propres à la région moyenne du fleuve Sepik. Cet instrument est bien plus long que n’importe quelle autre trompe traversière de la Fundación La Fontana (Reche 1913 : 430–32, Abb. 442–46, Taf. 88/1 ; Schlesier 1959 ; Kelm 1966a : N. 175–87 ; Spearritt 2009). DN.

### 38 Trumpet Karawari River area, East Sepik Province, Papua New Guinea

Wood. H. 45 cm. Inv. FI.2011.02.03.  
Provenance: John and Marcia Friede Collection, New York.

This side-blown wooden trumpet comes from the Karawari (or Korewori) River area of East Sepik Province. Carvings from this region have become quite famous in recent years, but little, if any, attention has been given to the trumpets found there. The Karawari River runs north into the Sepik, just to the west of the Yuat River. In common with the side-blown wooden trumpets from the main Middle Sepik area (**figs. 35–37**), there is a raised blow hole; the

body of the instrument is conical, increasing in diameter towards the distal end; and there is a carving at the proximal end. However, in common with other carvings from this region, it is distinctly more stylized than the human figures, crocodiles, and heads found on the other instruments in this collection. As an additional contrast to such instruments, the whole body of the instrument remains without any incised carving at all (Kaufmann 2003; Spearritt 2009). DN.

### 38 Trompe Région de la rivière Karawari, province du Sepik oriental, Papouasie-Nouvelle-Guinée

Bois. H. 45 cm. Inv. FI.2011.02.03.  
Provenance : John et Marcia Friede, New York.

Cette trompe traversière en bois est originaire de la région de la rivière Karawari (ou Korewori) dans la province du Sepik oriental. Quand bien même la statuare de cette région serait devenue récemment assez célèbre, les trompes demeurent moins prisées. La rivière Karawari coule vers le nord jusqu’au Sepik, juste à l’ouest de la rivière Yuat. Tout comme sur les trompes traversières en bois de la région principale du moyen Sepik (**figs. 35–37**), l’embouchure présente un léger relief ; le corps

de l’instrument est conique (le diamètre s’élargit vers l’extrémité distale) et le côté proximal est orné d’une sculpture. À l’instar des autres sculptures de cette région, celle-ci est nettement plus stylisée que les figures humaines, les crocodiles et les têtes que l’on retrouve sur les autres instruments de cette collection. L’absence de motifs en relief sur le corps de cette trompe est une autre caractéristique qui la distingue de ces autres instruments (Kaufmann 2003 ; Spearritt 2009). DN.



