

Musikhistoriska museets skrifter 5

**Studia
instrumentorum
musicae
popularis
III**

Festschrift to Ernst Emsheimer on the
occasion of his 70th birthday
January 15th 1974

Edited by Gustaf Hilleström

**Nordiska Musikförlaget NMS 6523
Musikhistoriska museet Stockholm 1974**

A PROPOS D'UN TAMBOUR DU KUMAON ET DE L'OUEST DU NÉPAL: REMARQUES SUR L'UTILISATION DES TAMBOURS-SABLIERS DANS LE MONDE INDIEN, LE NÉPAL ET LE TIBET

Mireille Helffer et Marc Gaborieau — Paris

Les Indiens ont toujours marqué une prédilection pour les instruments qu'ils classent dans la catégorie des membranophone (*avanaddha*). Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne un lexique comme l'Amara kośa mentionne une vingtaine de tambours et timbales en usage tandis que le Nāṭya śāstra de Bharata consacre son chapitre XXXIII à l'examen de cette famille instrumentale¹.

Nous voudrions, à partir des données recueillies au cours de plusieurs missions récentes au Kumaon (Région d'Almora) et dans l'Ouest du Népal (Région de Dandeldhura²), apporter quelques précisions concernant un tambour à deux peaux connu dans ces régions sous le nom de *hurki* (Kumaoni et Garhwali) ou *hurko* (Népal)³. Il sera ensuite plus facile d'effectuer les rapprochements qui s'imposent avec des tambours utilisés dans le reste de l'Inde, voire au Népal et au Tibet.

*

I.1 Description de l'instrument⁴.

Il s'agit d'un tambour dit "sablier" dont la caisse revêt, grosso modo, la forme de deux troncs de cônes accolés par leurs sommets, ou plus précisément, dessine la forme géométrique connue sous le nom d'hyperboloïde de révolution⁵.

Cette caisse, de taille variable, mais dont la hauteur ne dépasse guère 30 cm est appelée en kumaoni *hurki*, comme le tambour lui-même; elle peut être en bois tourné [*photo 1*]; elle est alors fabriquée par le *cunāro*⁶ à partir de différentes catégories de bois; *geṭhi* au Kumaon⁷, *kāmmṭ* ou *bijai sār* au Népal⁸. Parfois, c'est le chaudronnier (*ṭamaṭā*)⁹ qui façonne une caisse en laiton (N. *pital*) [*photo 2*].

Au niveau de la partie étranglée de la caisse (K. *kunoi*) est percé un petit trou (K. *ched*, N. *nād*) qui, selon les informateurs, permet à l'instrument de respirer et d'avoir ainsi un meilleur son¹⁰.

Une fois en possession de la caisse, le musicien procède lui-même à l'obturation des deux ouvertures au moyen de cadres circulaires recouverts d'une membrane (G. K. *puro*)¹¹.

Il se procure d'abord la peau extrêmement fine et fragile d'un estomac de chèvre (*larauli*)¹² qui est grattée, nettoyée, mise à sécher à l'ombre, avant d'être assouplie; puis, recourbant des baguettes de

bois ou de roseau (K. *guyā / kāis / āngu*, N. *sunṅāḥ*) dont les extrémités ont été émincées, il en fabrique des cadres circulaires (B. *kaunṛerī*, K. *kuṛelā*) de diamètre légèrement supérieur à celui des ouvertures de la caisse.

Dans les cadres ainsi formés, le chaudronnier perce à l'aide d'une tige de fer (N. *jhīr*) rougie au feu cinq ou plus généralement six trous (K. *ched / sunāg*) approximativement équidistants. Chaque cadre, enduit de colle de farine de lentille, est alors appliqué sur un fragment de peau dont les bords vont être repliés et roulés autour du cadre jusqu'à ce que la peau soit bien tendue. Pour fixer les cadres recouverts de peau de part et d'autre de la caisse, le musicien prépare autant de boucles de coton (N. *gachinā*) qu'il y a de trous dans les deux cadres: ayant fixé un brin de coton à son gros orteil, il le tord sur toute sa longueur, puis le replie en deux et le tord à nouveau avant d'en nouer les extrémités.

Chaque boucle est ensuite passée dans les trous des cadres [*photo 3*]; puis à l'une des boucles de la peau qui est destinée à être frappée est attaché un anneau, désigné par l'appellation "maison du guru" (N. *guru ghar*), d'où part la longue cordelette (N. *gachinā*) qui va servir à joindre les peaux entre elles. Les cadres sont alors placés en face des ouvertures qui leur correspondent, les boucles de l'un et l'autre cadre étant décalées les unes par rapport aux autres [*photo 4*]; il reste à faire passer alternativement entre les boucles la cordelette fixée au *guru ghar* au moyen d'un laçage en V qui maintient en place les deux peaux [*photo 5*].

A cette opération succède le réglage de la tension des peaux: le musicien entoure le système de laçage d'une cordelette (B. *buddā* = ceinture, K. *nivajkā ḍorā*) ou d'une bande de tissu qu'il serre plus ou moins pour obtenir l'accord jugé satisfaisant [*photo 6*]; il accroche ensuite au *nivajkā ḍorā* une bretelle (K. *nivāj*, N. *cāp / cābai*) qui servira à faire varier la tension des peaux [*photo 7*]. Ajoutons que, dans l'ouest du Népal, cette bretelle est garnie de deux ou trois clochettes (N. *ghanṭa*) [*photo 2*].

I.2 Technique de jeu

Pour jouer du *hurko*, le musicien (*hurke / hurkyā*) passe la bretelle sur l'épaule gauche et glisse la main gauche sous le système de laçage afin de saisir la partie étranglée de la caisse; il ramène alors son instrument en avant, de façon à pouvoir frapper avec les doigts de la main droite la peau antérieure du tambour¹³.

Aux différents schémas rythmiques frappés sur la peau du *hurko* s'ajoutent les variations de timbre et de hauteur obtenues soit en tirant vers le bas la caisse du tambour, soit en soulevant l'épaule gauche ce qui, dans l'ouest du Népal, a pour effet d'actionner les clochettes liées à la bretelle.

Tandis que le musicien kumaoni demeure assis sur le sol [photo 8], son homologue népal est debout, se déplace, s'accroupit, ou tourbillonne, ajoutant aux fonctions de tambourinaire et de chanteur, celle d'acteur-danseur [photo 9] et s'amusant parfois à chanter devant le peu postérieure de son tambour pour obtenir un effet mirlitoné [photo 10].

I.3 Usage et utilisateurs

Dans la zone de l'Himalaya central qui nous occupe et qui se prolonge jusqu'au Garhwal, le *hurko* sert principalement à accompagner des récits tour à tour parlés, déclamés, chantés par des musiciens spécialistes que soutiennent un ou deux acolytes¹⁴.

Ces récits peuvent se diviser en deux classes:

a) d'une part les histoires de divinités chantées au cours des cérémonies appelées *jāgar* et qui se subdivisent en: *bhārat* ou histoires édifiantes, racontées au début de la cérémonie et *jāgar* proprement dits ou récits destinés à provoquer la transe de médiums possédés par les divinités dont le musicien rappelle l'histoire.

b) d'autre part des récits de héros (K. *bhārau*, N. *bhārā*) qui concernent l'histoire des anciennes dynasties ou les exploits de célébrités locales. Ces derniers sont exécutés pour distraire les invités lors des cérémonies du sixième jour après la naissance (*chatī*), de la remise du cordon sacré et surtout des mariages. On peut aussi les chanter lors des foires-pèlerinages (*melā*) ou pendant les longues veillées d'hiver.

D'autres récits appelés *caitālo*, ou *ṛtu-rain* sont chantés par les tailleurs-musiciens et les musiciens mendiants lorsque, au mois de mars-avril (*cait*), ils effectuent leurs tournées de quête chez leurs patrons. Signalons enfin qu'au Kumaon, lors du repiquage du riz, un chanteur, s'accompagnant au *hurko* et dansant pour distraire les travailleurs, emprunte les thèmes des récits de héros et de divinités pour exécuter ce qu'on appelle les *hurkiyā baul*.

Les utilisateurs du *hurko* appartiennent généralement aux castes intouchables (*dum*), mais cette règle connaît des exceptions selon les régions et les catégories de récits envisagés.

En effet, si au Garhwal et dans l'ouest du Népal, les récits de héros sont chantés par les tailleurs-musiciens (*dholi ou auṛ*)¹⁵, au Kumaon, d'excellents exécutants se rencontrent dans toutes les castes intouchables et même, avec un répertoire moins étendu, parmi les castes pures (exception faite des brahmanes). Pour les récits de divinités, le *hurko* n'est plus le seul instrument d'accompagnement, on lui associe un plat de laiton (*thāli*) frappé avec des baguettes de bois; il peut éventuellement être remplacé par deux combinaisons instrumentales: tambour *dhhol* à deux peaux et timbale *damau* joués par les tailleurs-musiciens¹⁶ tambour-sablant *damaru*¹⁷ et plat *thāli* lorsque

l'exécutant appartient à la caste des brahmanes.

*

Du fait que, dès les écrits anciens du canon jainiste¹⁸ on trouve mentionné un tabour *hūdukkā*, qui existe aussi dans les listes du 6ème livre du *Samgita ratnakara* de Sarngadeva¹⁹, on ne saurait s'étonner de retrouver dans pratiquement toutes les régions de l'Inde contemporaine, des tambours qui, soit en raison du nom qui les désigne, soit en raison de leurs caractéristiques organologiques, s'apparentent au *hurki* / *hurko*.

Il nous a donc paru souhaitable d'examiner de plus près un certain nombre de ces tambours qui, outre leur appartenance au monde indien, ont en commun les caractéristiques suivantes:

- caisse en forme de sablier
- présence de deux membranes reliées entre elles par un système de laçage qui permet de faire varier la tension
- ← mais qui présentent néanmoins des différences appréciables en ce qui concerne:
- la fixation des membranes
- le procédé utilisé pour faire varier la tension des membranes
- le mode de percussion.

II.1 Soit notre *hurko* / *hurki* / *huruk*, adopté ici comme modèle de référence:

Il est caractérisé par une caisse en sablier de hauteur variable (20 à 30 cm), la présence de deux membranes fixées sur un cadre, un laçage en V par l'intermédiaire de 5 ou 6 boucles de coton fixées dans les cadres, une corde de tension passée autour du laçage et prolongée par une bretelle portée sur l'épaule gauche; la peau antérieure est percutée avec les doigts de la main droite.

II.2 a) Un tambour identique au précédent et appelé *hurkā* est encore en usage chez les descendants des Indiens émigrés à Surinam au siècle dernier et qui étaient pour la plupart originaires de l'Uttar Pradesh; la seule différence étant un procédé de laçage plus simple, partant directement des cadres sur lesquels sont fixées les membranes²⁰.

b) Au sud de l'Inde, il semble bien que le *uḍukkai* utilisé dans les temples de la région de Madras soit une variation locale du même instrument:

"... This is the hourglass shaped drum laced with twine. A thin parchment is strained over the two faces. Right along the middle, passing over the twine threads is a thick tape the squeeze of which tightens the braces resulting the sharpening of the tone. The effect

of this is really interesting. The shell is of brass, wood, or clay. The instrument is held in the left hand and played by the fingers of the right hand. Used in all Mariammam temples and in the temples of village deity."²¹

II.3 Au Kerala, au nombre des instruments composant le *pancha vādyam*²² utilisé dans les temples, on compte l'*edakka / idakka* qui, autant qu'on en puisse juger par les documents disponibles, ne diffère des précédents types que par le mode de percussion de la peau frappée avec une baguette tenue dans la main droite²³.

II.4 Mais d'autres tambours dont les noms ne peuvent être rapprochés de notre *hurki / hurko / huruk* offrent avec lui une grande ressemblance au plan organologique; il s'agit principalement du *dauru* décrit par A. Suman²⁴ et utilisé, nous dit-il, par les *Jogi* lorsqu'ils chantent le récit du mariage de Śiva Śankara.

Ce tambour comporte, comme les précédents, une caisse en bois, étranglée en sa partie centrale, deux membranes en peau d'estomac de chèvre tendues sur un cadre et reliées entre elles par un laçage en V; la tension des peaux est modifiée par une corde de serrage prolongée par une poignée de bois tandis que la peau antérieure est frappée avec une baguette courbe.

II.5 Le *deru / dhak* [photo 11] qui se rencontre au Rajasthan et au Maharashtra entre les mains de diverses communautés²⁵ se caractérise par un procédé original de tension des membranes et par le fait que la peau antérieure est frappée par une baguette tenue dans la main droite tandis que la peau postérieure est frappée par les doigts de la main gauche:

"*Dhak* is a drum in a shape of a sandglass, made of the black *sag* wood, which is a kind of teak. The drum has a length about 20—25 cm and a diameter of 20—22 cm. The drum skin (*kondol*) is made of goatskin and overlaps the edge of the wood for about 2/3 cm and is then turned over a bamboo ring. The two bamboo rings are connected with a string in zigzag form. Over the zigzag stringing is placed a layer of another string which ends in a sling. Two or three bells are also fixed on this layer. In playing the *dhak*, the instrument is put on the right foot with the big toe inside the zigzag stringing. The sling is placed over the right knee. The length of the sling is measured in such a way that drum is kept on its place on the one side and by flexing the foot, the stringing is stretched and this alters the tone of the drum."²⁶

*

Du point de vue de la terminologie, les *dauru* et *deru / dhak* renvoyaient, sans équivoque au *damaru* du sanskrit²⁷ qui est bien connu

comme un des attributs du dieu Siva, notamment sous sa forme de "Seigneur de la danse" (Natarāja), et de diverses manifestations de la Devi²⁸.

Les documents iconographiques montrent que ce *damaru* en quelque sorte classique revêt bien la forme en sablier ^{ku} qui caractérisait le *hurko*; mais il est tenu à la main et sa petite taille ne permet pas toujours de préciser le mode de fixation et de tension des peaux. C'est donc vers l'Inde vivante et les pays limitrophes qu'il convient de se tourner pour comprendre comment pouvait fonctionner le *damaru* de la tradition littéraire et iconographique.

III.1 On remarque en effet que, à travers toute l'Inde, diverses catégories de renonçants, mendiants, jongleurs, charmeurs de serpents, montreurs d'ours ou de singes, saltimbanques en tous genres, se réclament fréquemment de Siva "Maître des Yogin" (Yogisvara)²⁹. Ils signalent leur présence au moyen d'un petit tambour sablier à deux membranes reliées par un laçage en V; autour de ce laçage est passée une corde de tension dont les extrémités laissées pendantes retiennent de petites boules (en bois, pierre, cuir...) qui, lorsqu'on agite le tambour, viennent frapper alternativement les deux membranes, produisant un crépitement sec, bien différent du son obtenu avec les tambours à tension variable examinés au § II.

Cet instrument est, la plupart du temps, désigné par le nom de *damaru*: c'est le cas au Bengale³⁰, chez les *Jogi* du Rajasthan [photo 12], aussi bien que parmi les Indiens de Surinam³¹.

Mais, au siècle dernier il était appelé *huruk* au Maharashtra³²; en outre, comme le signalait fort justement J. Grosset³³, s'appuyant sur le témoignage du Capitaine Day³⁴, le même tambour bénéficie d'autres noms dont le caractère onomatopéique n'est pas douteux:

"L'ancien *damaru*, appelé vulgairement *dugduga* ou *dugdugi*³⁵ se trouve aujourd'hui spécialement entre les mains des charmeurs de serpents ou montreurs de singes. Le récipient a la forme d'un sablier, les deux membranes sont reliées et tendues par des cordes. La façon dont on joue du petit modèle appelé *budbudika*³⁶ est curieuse: au centre du récipient est attachée une corde, armée à son extrémité d'une petite boule de cuir ou de liège, laquelle agitée par la main qui secoue l'instrument comme un tambour de basque va frapper alternativement l'une et l'autre membrane."

III.2 C'est également un *damaru* que secouent les représentants de la caste Newār des *kusle* ou *Jogi*, lorsque, répétant Siva! Siva!, ils effectuent leurs tournées de quête³⁷; mais le *damaru* des *kusle* dont deux exemplaires se trouvent dans les collections du Musée de l'Homme³⁸ offre la particularité de présenter un laçage en X, autour duquel est passée une lanière de cuir dont les extrémités, roulées sur

elles-mêmes forment les boules fouettantes qui caractérisent le *damaru*.

III.3 Enfin les religieux tibétains et les adeptes du bouddhisme lamaïque, font un large usage du *damaru* qu'ils appellent aussi "petit tambour" (*r̄na-čhuñ*) par opposition au "grand tambour" (*r̄na-čhen*) ou tambour religieux (*čhos-r̄na*)³⁹. La caisse du *damaru* tibétain dont la taille est variable peut être en bois, mais aussi formée de deux calottes crâniennes accolées par le sommet (après qu'on y ait pratiqué une ouverture rectangulaire); le tambour est alors dit "tambour-crâne" (*thod-r̄na*) [photo 13].⁴⁰

Sur les ouvertures de la caisse sont tendues et collées, et non plus lacées, deux membranes (qui, dans le cas du *thod-r̄na*, peuvent être en peau humaine).

La partie étranglée de la caisse est recouverte d'une bande de tissu, ou de cuir gainé de tissu, dont une extrémité est laissée pendante afin de former poignée, et sera éventuellement prolongée par une riche garniture en soie brochée, en rubans multicolores, sur laquelle peuvent être fixés grelots, cauries etc... Deux cordelettes munies à leurs extrémités de petites boules sont fixées à la ceinture centrale que ne joue plus aucun rôle pour la tension des peaux puisque celles-ci sont, rappelons-le, collées.

Le *damaru* tibétain est tenu dans la main droite, au moyen de la poignée de tissu, tandis que la partie étranglée de la caisse est saisie entre le pouce et l'index; un rapide mouvement alternatif de l'avant-bras replié vers le haut entraîne à l'horizontale les cordelettes por-

teuses de boules fouettantes qui viennent frapper chacune des membranes.

Généralement, le joueur de *damaru* tient dans sa main gauche une clochette (*dril-bu*, skt *ghaṇṭa*) qui forme avec le *damaru* un couple instrumental, symbolisant soleil et lune, artère de droite et artère de gauche, moyens (*thabs*, skt *upāya*)⁴¹, et sagesse (*ces*, skt *prajñā*).

Ajoutons que *damaru* et *dril-bu* accompagnent les psalmodies rituelles et ponctuent, seuls ou avec les autres instruments de l'orchestre lamaïque, les différentes parties de l'office religieux.

*

Au terme de cette investigation qui nous a conduits du *hurki* du Kumaon au *damaru* tibétain, il apparaît que l'opposition de termes constatée en sanskrit entre *damaru* / *dhakkā* et *hurukkā* manifeste bien une différence organologique: les tambours classés I.1, I.2, I.3, I.4, I.5 nous semblent illustrer le type *hurukkā* marqué par la possibilité de faire varier la tension des membranes; les tambours classés II.1, II.2, II.3 se rattachent au type *damaru* caractérisé par la percussion au moyen des boules.

Néanmoins il nous faut souligner un certain flottement dans la terminologie puisque le *dauru* (I.4) et le *qeru* (I.5) dont les noms sont une forme dialectale de *damaru* appartiennent au type *hurukkā* tandis que le *huruk* du Maharashtra était un tambour à percussion par boules fouettantes.

Notes

- J. GROSSET. — *Inde* (LAVIGNAC. — Enc. de la musique et dict. du Conservatoire, 1ère partie, p.359)
- Il s'agit de trois missions du Centre National de la Recherche Scientifique 1) Mission Gaborieau-Helffer dans l'ouest du Népal oct.-dc. 1969 2) Mission Gaborieau au Kumaon, janv.-fév. 1970 3) Mission Gaborieau au Kumaon, oct.-avril 1971.
- Nous avons déjà signalé l'existence de cet instrument à l'ouest de la rivière Karnali dans: M. HELFFER. — *Fanfares villageoises au Népal*. (Objets et Mondes IX, fasc. 1, 1969, p.53 fig. 7) et *Castes de musiciens au Népal*. — Ed. du Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, LD 20. S. KRISHNAWAMI. — *Musical Instruments of India* et K. S. KOTHARI. — *Indian folk musical instruments, New-Delhi*, Sangeet Akademi, 1968, p.33—34, Nr 86 ont adopté l'orthographe *huruk*.
- Sauf indication contraire, le vocabulaire cité a été recueilli au Kumaon et dans l'ouest du Népal; désormais, les sigles suivants seront utilisés pour indiquer la langue à laquelle il est fait référence: B. Braj, G. Garhwali, K. Kumaoni, N. Nepali, Skt Sanskrit.
- Voir à ce sujet le développement consacré aux tambours-sabliers dans C. MARCEL-DUBOIS. — *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*. — Paris, 1941, p.63—68
- R. L. TURNER. — *Comparative Dictionary*... p.265, Nr 4862: *cunāro*, maker of wooden vessels et E. A. H. BLUNT. — *The caste system of Northern India*. — Delhi, 1969, p.141—144
- non identifié
- non identifiés
- E. A. H. BLUNT. — op. cit. p.141—144 et M. GABORIEAU et M.

HELFFER. — *Problèmes posés par un chant de Tihar*. — L'Ethnographie, 1968—69, p.75 note 48 et p.81 note 80

¹⁰ Nous avons pu observer qu'un trou est également percé à cet effet dans la caisse des timbales utilisées par les musiciens-tailleurs (*damāṭi* du Népal central et oriental, *dholi* de l'ouest du Népal) et dans la peau qui forme la table d'harmonie de la vièle *sarāṅgī*.

¹¹ R. L. TURNER, *op.cit.*, p.467 donne *puro*: leather of a drum; A. SUMAN. — *Braj bhāṣā śabdāvalī*, Allahabad, 1961, utilise alternativement *purā* et *purī* pour désigner la membrane des tambours qu'il décrit.

¹² Le *hurko* de la photo 2 fut remis en état au moment de la fête d'Ugratāra (pleine lune du mois de Kartik), qui avait donné lieu à de nombreux sacrifices de chèvres; les photos 3 à 7 ont été prises à cette occasion.

¹³ Ce qui est conforme à C. MARCEL-DUBOIS, *op.cit.*, p.63—68 et PLIX et X, et se trouve confirmé par S. KRISHNASWAMI, *op.cit.*, p.95 et K. S. KOTHARI, *op. cit.* p. 33—34.

¹⁴ Rév. O. S. OAKLEY and T. D. GAIROLA. — *Himalayan Folklore*. — Allahabad, 1935. L'important corpus que nous avons recueilli et enregistré dans l'Ouest du Népal et au Kumaon est déposé au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme; une première analyse de son contenu est présentée dans deux articles à paraître: M. GABORIEAU. — *Sur quelques critères de classification des récits chantés*. — (Poétique, fin 1973) et H. GABORIEAU. — Preface à la nouvelle édition de O. S. OAKLEY and T. D. GAIROLA. — *Himalayan folklore*. — Delhi, 1973.

¹⁵ A date ancienne, il se peut qu'ils aient été chantés également par les musiciens mendiants (*hurkiya*).

¹⁶ On remarquera qu'il s'agit des deux instruments qui ont donné leur nom à la caste: le *dhhol* pour les *dholi* du l'ouest du Népal et du

Kumaon, le *damau* ou *damaha* pour les *damāi* du reste du Népal; Pour la description et l'emploi de ces instruments cf M. HELFFER, *op.cit.* p.52 et M. GABORIEAU. — *Note préliminaire sur le dieu Maṣṣa*. — (Objets et Mondes, IX fasc.1, p.34 et fig. 15 et 16)

¹⁷ Le tambour *damaru* p.5 sera décrit par la suite.

¹⁸ J. GROSSET, *op.cit.*, p.359 note 6 et H. R. KAPADIA. — *The Jaina data about musical instruments*. — (J. of the Oriental Institute, Baroda, Nr 2, 1952—53, p.263—276; Nr 3, 1953—54, p.186—195; Nr 4, 1954—55, p.372—392)

¹⁹ J. GROSSET, *op.cit.*, p.342

²⁰ U. ARYA. — *Ritual songs and folksongs of the Hindus of Surinam*. — Leiden, 1968, p.8 et pl.I fig.2

²¹ P. SAMBAMOORTHY. — *Catalogue of the musical instruments exhibited in the Government Museum Madras*. — (Bull. of the Madras Government Museum, vol.II.3, 1931): au nombre des 62 instruments décrits se trouve le *udukkai*, p.21, pl.VI 3. Un *udukkai* (H.21 cm) est conservé au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Coll. Louis Dumont), MH 51—10—18 et K. KOTHARI, *op.cit.*, Nr 87, rapproche également *udukkai* et *huruk*.

²² Le *pancha vādyam*, malgré son nom qui signifie "cinq instruments", ne comporte pas cinq mais six instruments: conque, tambour-sablier (*idakka*), trompe métallique courbe (*kombu*), tambour cylindrique à deux peaux (*maddalam*), tambour sablier à caisse allongée (*timila*), cymbales (*ilatalam*). La notice du disque FE 4365 *Music from South India, Kerala* (Enregistrements John Levy), contient des photos de chacun de ces instruments. Voir également K. KOTHARI, *op. cit.*, Nr 88, photo 8.

²³ Si l'on en croit la photo d'un astrologue *kaniyan*, joueur de *idakka* (disque FE 4365), le *idakka* peut également être frappé à main nue.

²⁴ A. SUMAN, *op.cit.*, p.378, fig.803

²⁵ Voir à ce propos : W. KOPPERS. — *Die Bhil in Zentralindien*. — Wien, 1948, p.108—109 et Tafel VIII Nr 4 et L. JUNGBLUT. — *Magic songs of the Bhils of Jhabua State*. — (Int. Archiv für Ethnographie, vol.XLIII, 1943, p.67)

²⁶ E. STIGLMAYER. — *The Barela-Bhilela and their songs of creation*. — Wien, 1970 (Acta Ethnographica et Linguistica Nr 20), p.17—18: la description de l'instrument est complétée par la photo publiée p.243, ex.5 et par les analyses musicologiques de F. FÖDERMAYER.

²⁷ MONIER-WILLIAMS, *A sanskrit-english dictionary*, p.430 donne les formes: *damarin*, *damaru*, *damaruka*, *damarukā*. R. L. TURNER, *A comparative and etymological Dictionary of the Nepali language*, p.256 indique: "*damaru/dambaru*: a particular kind of small drum [Pk. *damarua*, Ku. *dauu*, A. *dambaru*, B. *damru*, O. *damaru*, H. *damrū*, G. M. *damru*]"

²⁸ cf C. MARCEL-DUBOIS, *op.cit.* p.112—113; M. Th. de MALLMANN. — *Les enseignements iconographiques de l'Agni Purana*. — Paris, 1963, p.256; *Inde Classique*, T.I, Paris, 1947, p.514 § 1056, où Louis RENOU semble indiquer que le tambour de Siva est appelé indifféremment *damaru* ou *dhakkā*.

²⁹ cf *Inde Classique*, T.I., p.513 § 1056 et W. CROOKE. — *Tribes and castes of North western provinces and Oudh*, vol.IV, p.73: légende d'origine des Badi-Nat.

³⁰ V. Ch. MAHILLON. — *Catalogue descriptif et analytique...*, vol.1, p.112—113, Nr 41

³¹ U. ARYA. — *op.cit.*, p.8, pl.III fig.5.

³² Cpt J. T. MALESWORTH. — *A dictionary of Murathee and English*. — Bombay, 1831, p.1151

³³ J. GROSSET, *op.cit.*, p.360

³⁴ Cpt C. R. DAY. — *The music and musical instruments of Southern India and the Deccan*. — London, 1891 (tirage limité), p.144 —

³⁵ D'après A. SUMAN, *op.cit.* p.379 1236—37, fig.803, le tambour *dug-dugi* est utilisé par les *madari* qui font danser les ours et les *kalandar* que font danser les singes. Notons à ce propos que *madari* et *kalandar* sont les membres d'une confrérie musulmane hétérodoxe comme le signale J. SHARIF, arranged by G. A. HERKLOTS. — *Islam in India or qānūn-i-islam, the customs of the musulmans in India*. — Nlle éd. Oxford, 1921, p.289—90

³⁶ P. SAMBAMOORTHY, *op.cit.*, p.21 considère que le *budubuduke* est un *damaru* en miniature utilisé par les Bohémiens et les jongleurs. K. S. KOTHARI, *op.cit.*, p.33 Nr 81, mentionne le *budabukkalu* d'Andhra Pradesh.

³⁷ cf Th. O. BALLINGER and P. H. BAJRACHARYA. — *Nepalese musical instruments*. — (Southwestern J. of Anthropology, vol.16 Nr 4, 1960, p.408).

K. LALL. — *Nepal's fallen people*. — (Nepal Review I.4, fév.1969, p.190) apporte les intéressantes précisions suivantes: "The *kusle* (*jogi* in Newari) lives in Kathmandu and speaks Newari. He is associated with the Gorakhnath cult and is traditionally a musician. He sweeps the courtyards of temples and the houses of nobles. He is also a tailor. During Kartik [oct.—nov.] and Magh [janv.—fév.] he wears a special dress and with a trident in his hand wanders through the towns and villages in complete silence, receiving alms of rice from house wives. He is then known as Mahadev. He also receives offering of food made by Newars of higher castes in the name of the dead members of their families. He does not cremate his dead but buries it (sic)."

³⁸ Objets inventoriés: 65—102—69 et 69—87—52

³⁹ Les différentes catégories de tambours utilisés au Tibet ont été énumérées dans R. de NEBESKY-WOJKOWITZ. — *Oracles and Demons of Tibet*. — The Hague, 1956, p.400—01

⁴⁰ On sait que l'emploi des os humains ne se limite pas au tambour *thod-rna*, mais s'étend à divers accessoires utilisés dans les rituels du bouddhisme lamaïque: coupes, pelles à offrandes, trompe en fémur (*rkañ-duñ*).

⁴¹ La clochette (*dril-bu*) est parfois remplacée par la trompe en fémur (*rkañ-duñ*).

hūduga ~ hūdūka (vieux khmer)

J.A. 264, 1976, ff. 348 - 350

damru au Garhwal

Anoop Chandola. — *Folk drumming in the Himalayas*
AKS Press, New-York, 1977

Liste des ouvrages cités

- ARYA (U.). — *Ritual songs and folk songs of the Hindus of Surinam*. — Leiden, E. J. Brill, 1968 (Orientalia Rheno-Traiectina, Vol.9)
- BALLINGER (T. O.) and BAJRACHARYA (P. H.). — *Nepalese musical Instruments*. — (Southwestern Journal of Anthropology, Vol.16. 4, p.398—416)
- BLUNT (E. A. H.). — *The Caste system of Northern India with special reference to the United Provinces of Agra and Oudh*. — London, Oxford Univ. Press, 1931
- CROOKE (W.). — *Tribes and Castes of the North-Western Provinces and Oudh*. — Calcutta, 1896, 4 vol.
- DAY (Cp R.). — *The Music and musical Instruments of Southern India and the Deccan*. — London, 1891, (tirage limité)
- GABORIEU (M.). — *Note préliminaire sur le dieu Masta*. — (Objets et Mondes, Tome IX fasc.1, Printemps 1969, p.19—50)
- *Sur quelques critères de classification des récits chantés: recherches sur la littérature orale des hindous de l'Himalaya*. — (à paraître, dans Poétique, fin 1973)
- Préface à la nouvelle édition de E. S. OAKLEY and T. D. GAIROLA. — *Himalayan Folklore*. — (à paraître, Delhi, 1973)
- GABORIEAU (M.) et HELFFER (M.). — *Problèmes posés par un chant de Tihar*. — (Ethnographie, 1968—69, p.69—89)
- GROSSET (J.). — *Inde*. — (LAVIGNAC, Enc. de la musique et Dict. du Conservatoire, 1ère Partie, Paris, 1913, p.257—376)
- HELFFER (M.). — *Fanfares villageoises au Népal*. — (Objets et Mondes, T.IX fasc.1, Printemps 1969, p.51—58)
- *Castes de musiciens au Népal*. — Ed. du Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, 1969, LD 20
- JUNGBLUT (L.). — *Magic songs of the Bhils of Jhabua State*. — (Int. Archiv für Ethnographie, Vol.XLIII, 1943, p.1—136)
- KAPADIA (H. R.). — *The Jaina data about musical instruments*. — (Journal of the Oriental Institute, Baroda, Nr 2, 1952—53, p.263—276; Nr 3, 1953—54, p.186—195; Nr 4, 1954—55, p.372—392)
- KOPPERS (W.). — *Die Bhil in Zentralindien*. — Wiener Beiträge zur Geschichte u Linguistik VII, 1948
- KOTHARI (K. S.). — *Indian folk musical Instruments*. — Sangeet Natak Akademi, New-Delhi, 1968
- KRISHNASWAMI (S.). — *Musical Instruments of India*. — Publ. division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, Sept. 1965
- LALL (K.). — *Nepal's fallen people*. — (Nepal Review, 1/4, Feb.1969 p.188—191)
- MAHILLON (V.). — *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*. — Gand, Hoste, puis Bruxelles, Lombaerts, 1893—1922, 5 vol.
- MALESWORTH (Cpt J. T.). — *A dictionary of Murathee and English*. — Bombay, 1831
- MALLMANN (M. Th. de). — *Les enseignements iconographiques de l'Agni Purana*. — Paris, PUF, 1963
- MARCEL-DUBOIS (Cl.). — *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*. — Paris, PUF, 1941
- MONIER-WILLIAM (S.). — *A sanskrit-English Dictionary*. — Oxford 1899

- NEBESKY-WOJKOWITZ (R. de). — *Oracles and demons of Tibet*. — The Hague, 1956
- OAKLEY (Rev. E. S.) and GAIROLA (T. D.). — *Himalayan Folklore*. — Allahabad, 1935
- RENOU (L.) et FILLIOZAT (J.). — *L'Inde classique, Manuel des Etudes Indiennes*, T.J. Paris, 1947
- SAMBAMOORTHY (P.). — *Catalogue of the musical instruments exhibited in the Government Museum*. — (Bull. of the Madras Gvt Museum, N.S. Vol.II:3, 1931, p.1—25)
- SHARIF (J.) arranged by HEDKLOTS (G. A.). — *Islam in India or qānūn-i-islām, The customs of the muselmans in India*. — Oxford, 1921
- STIGLMAYER (E.). — *The Barela-Bhilala and their songs of creation; Musical analysis of the songs by F. FÖDERMAYER*. — Wien, 1970, (Acta Ethnologica et Linguistica Nr 20)
- SUMAN (A.). — *Braj-bhāsa sabdāvali* [Dictionnaire de la langue Braj]. — Allahabad, 1961
- TURNER (R. L.). — *A comparative and etymological dictionary of Nepali Language*. — London, Kegan Paul, 1931
- TURNER (R. L.). — *Comparative dictionary of the Indo-Aryan languages*. — London, 1966

Liste des photos [à l'exception des photos 1/2/11/12/13, il s'agit de clichés des auteurs] (P. 268).

- ¹ Tambour HURKI; Inde, Kumaon, Almora; Musée de l'Homme 970—99—1 H.20,5 cm, D. 13,5 cm, D. des peaux 17 et 19 cm, D. central 7,5 cm.
- ² Tambour HURKO; Ouest du Népal, zone Mahakali, Dandeldhura; Musée de l'Homme 970—6—1; H. 27 cm, D. 15 cm, D. des peaux 19,5 cm, D. central 7,5 cm
- ³ Préparation des cadres recouverts de peau et fixation des boucles (*gachina*) qui vont servir à fixer les peaux sur la caisse du tambour
- ⁴ La caisse métallique du *hurko* est placée au dessus d'un des cadres pour vérifier les dimensions
- ⁵ Le musicien termine le laçage destiné à fixer les cadres munis de peaux de part et d'autre des ouvertures de la caisse.
- ⁶ Pose de la lanière (*nivajkā dōrā*) qui va assurer la tension des peaux.
- ⁷ Ajustement de la bretelle destinée à faire varier la tension des peaux.
- ⁸ Moti Ram, joueur de *hurko* du Kumaon
- ⁹ Bahadur Camelek, en turban et costume de cérémonie s'appête à frapper son *hurko*; son acolyte utilise un tambour *dhol* qui est normalement frappé sur les deux peaux mais remplace ici un *hurke*. Ouest du Népal.
- ¹¹ *tambour deru / dhak*; Inde, Rajasthan; H. 17 cm; Musée de l'Homme 972—08—28
- ¹² *tambour damaru*; Inde, Rajasthan; H. 19 cm; Musée de l'Homme 972—08—26
- ¹³ *tambour damaru*; Tibet, H. 14 cm, D. 17/14,5 cm. et 17/13,5 cm; Musée Guimet MA 2857

A PROPOS D UN TAMBOUR DU KUMAON ET DE L'OUEST D'U NEPAL

Mireille Helffer et Marc Gaborieau



1

Liste des photos [à l'exception des photos 1/2/11/12/13], il s'agit de clichés des auteurs.

1. Tambour huṛkī; Inde, Kumaon, Almora: Musée de l'Homme 970—99—1 H. 20,5 cm, D. 13,5 cm, D. des peaux 17 et 19 cm, D. central 7,5 cm.
2. Tambour huṛko; Ouest du Népal, zone Mahakali, Dandeldhura: Musée de l'Homme 970—6—1; H. 27 cm, D. 15 cm, D. des peaux 19,5 cm, D. central 7,5 cm.



2



3



3. Préparation des cadres recouverts de peau et fixation des boucles (*gachinā*) qui vont servir à fixer les peaux sur la caisse du tambour.
4. La caisse métallique du *hurko* est placée au dessus d'un des cadres pour vérifier les dimensions.



5



6



7



8

5. Le musicien termine le laçage destiné à fixer les cadres munis de peaux de part et d'autre des ouvertures de la caisse.
6. Pose de la lanière (*nivājkā dorā*) qui va assurer la tension des peaux.
7. Ajustement de la bretelle destinée à faire varier la tension des peaux.
8. Moti Ram, joueur de *hurki* du Kumaon.

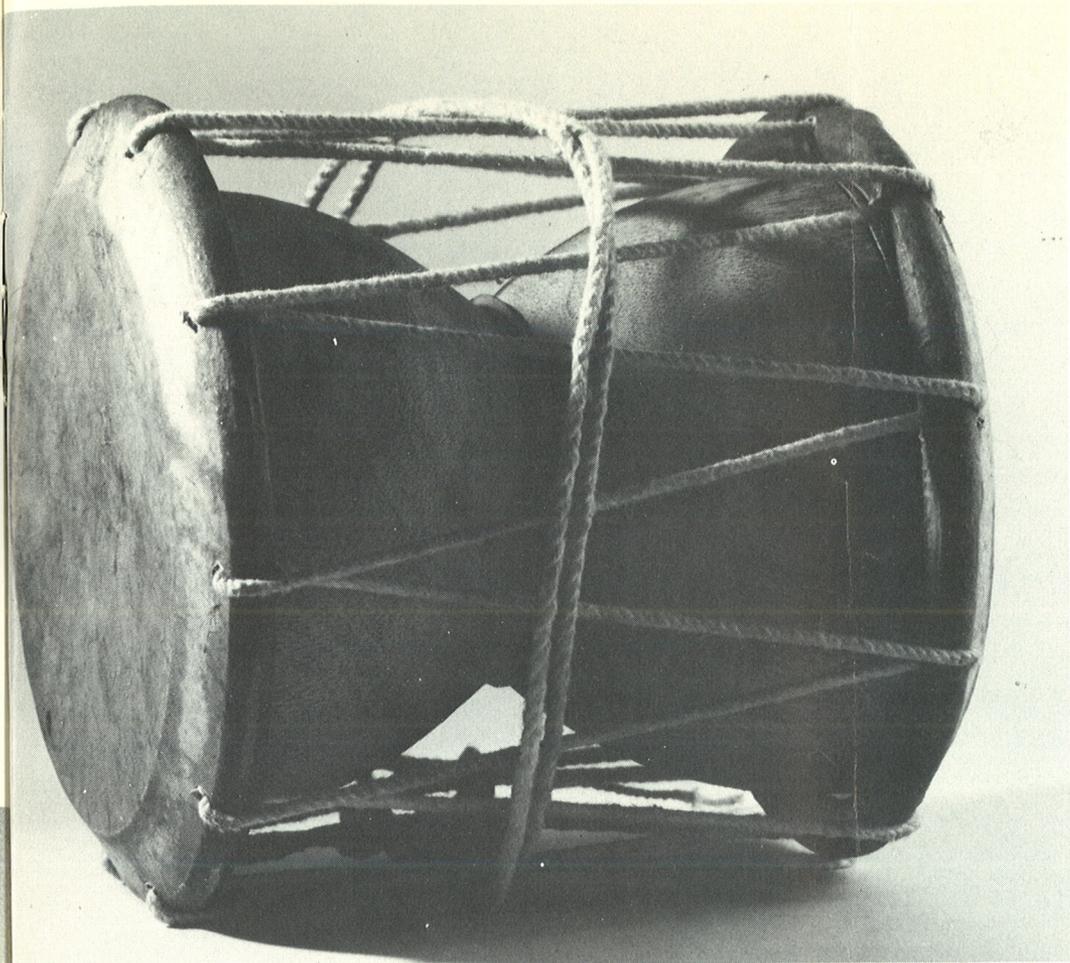


9

9. Bahadur Camélek, en turban et costume de cérémonie s'apprête à frapper son *hurko*; son acolyte utilise un tambour *dhol* qui est normalement frappé sur les deux peaux mais remplace ici un *hurko*. Ouest du Népal. /a
10. Pratap *dholi* fait mirlitonner la peau de son *hurko* en chantant; son acolyte l'accompagne sur un autre *hurko*.

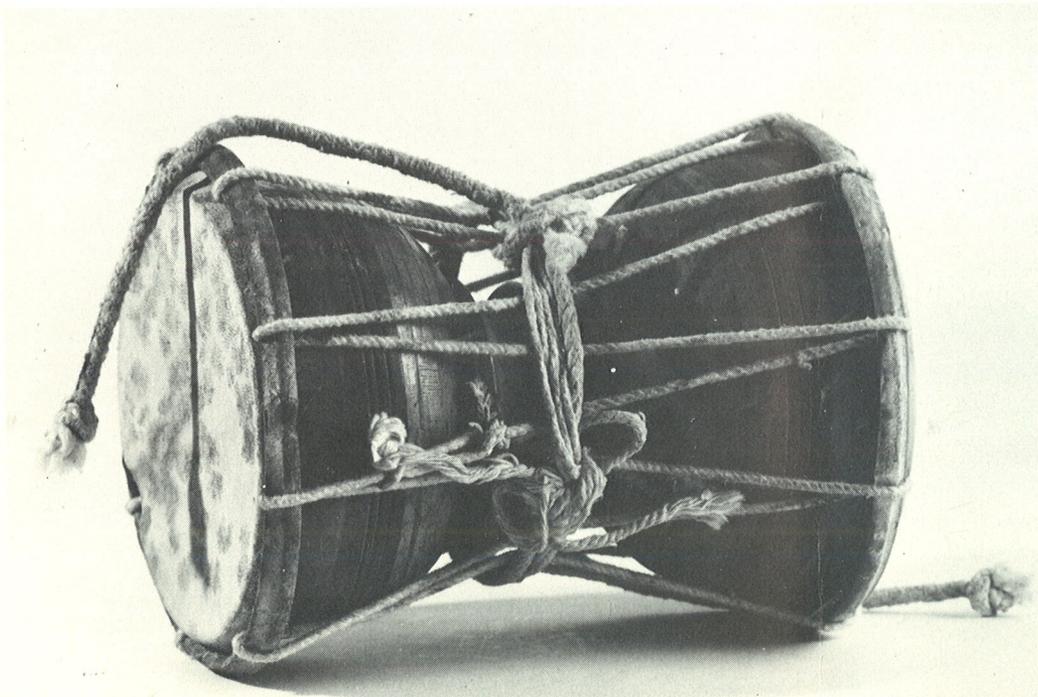


10

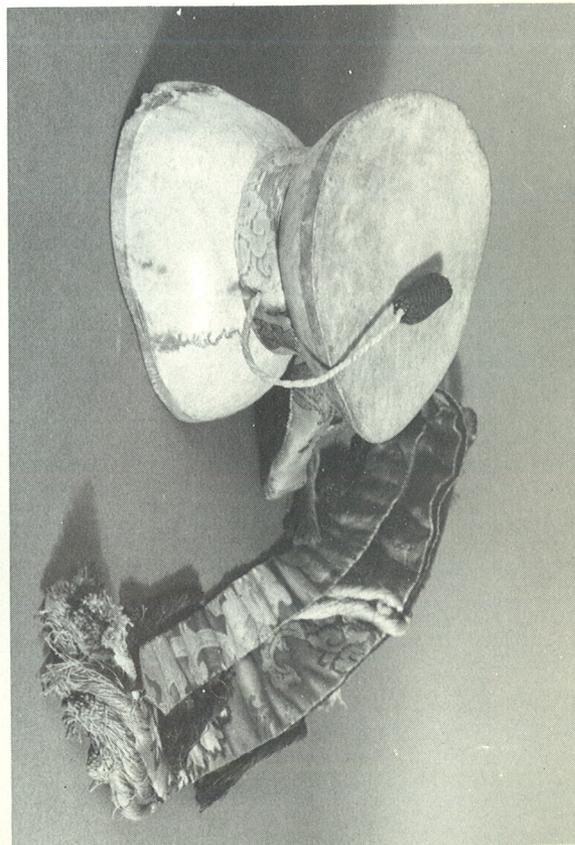


11

11. Tambour *ḍeru / ḍhak*; Inde, Rajasthan; H. 17 cm; Musée de l'Homme 972—08—28.
12. Tambour *ḍamaru*; Inde, Rajasthan; H. 19 cm; Musée de l'Homme 972—08—26.
13. Tambour *ḍamaru*; Tibet, H. 14 cm, D. 17/14,5 cm. et 17/13,5 cm; Musée Guimet MA 2857.



12



13