Raison morphologique et langage musical : musiques de xylophone en Afrique centrale

Sylvie Le Bomin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/172>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 203-219

ISBN : 2-8257-07-61-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Sylvie Le Bomin, « Raison morphologique et langage musical : musiques de xylophone en Afrique centrale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/172>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Raison morphologique et langage musical : musiques de xylophone en Afrique centrale

Sylvie Le Bomin

Dans le cadre traditionnel, l'individu inscrit ses variantes personnelles et puise dans la marge dont il dispose pour agir une part de son sentiment d'exister comme individu, dans la sécurité que lui offre l'intégration au groupe.

André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*.

- 1 Dans le contexte de la production musicale, la question du geste peut se présenter comme étant l'ensemble des conduites et des stratégies collectives ou individuelles qui guident le musicien dans son interprétation. Pour ce qui est des musiques traditionnelles africaines, où l'efficacité technique et l'économie de moyens règnent dans tous les domaines, la conception d'un instrument de musique se doit de répondre au mieux aux exigences de la grammaire musicale. De fait, des topologies d'instruments qui, au premier abord, nous paraissent surprenantes se révèlent être des modèles d'ergonomie, mettant en parfaite adéquation objet sonore, vitesse de l'instrumentiste et contraintes de la systématique musicale. Lorsque les règles de la grammaire musicale sont les mêmes, quels que soient le mode d'émission envisagé (voix ou instruments) et la topologie de l'instrument, on peut alors aisément conclure que ce n'est pas ce mode d'émission ou la topologie de l'instrument qui régit la grammaire musicale, mais que la première fait l'objet d'une facture ergonomique adaptée aux exigences de la seconde.
- 2 La prise en considération des processus d'apprentissage dans l'étude des musiques traditionnelles permet de révéler, à travers ses acquis progressifs, les relations unissant gestes de l'instrumentiste, objet sonore et production musicale. En effet, en étudiant les relations du corps à l'instrument et, plus loin, à la production musicale, il est bien souvent difficile de juger de l'antériorité de tel ou tel de ces aspects et de leur mode

d'imbrication. Il est alors nécessaire de prendre en compte les systèmes de codification et de référence qui régissent la matérialisation de la musique et qui en sont à l'origine, ainsi que d'observer le geste antérieur au son qui conduit le jeu du musicien dans sa performance.

- 3 Ce sont ces deux aspects du geste musical qui seront traités ici, celui de l'adéquation de la conception de l'instrument de musique aux règles de la grammaire musicale et celui des automatismes gestuels associés aux conduites musicales acquis au cours de l'apprentissage du jeu instrumental, à travers la pratique du xylophone chez les Banda Gbambiya de République Centrafricaine.
- 4 L'orchestre banda gbambiya comprend quatre xylophones portatifs à résonateurs multiples, un tambour à deux peaux et différents types de hochets. Qu'il s'agisse de manifestations rituelles ou de divertissement, la musique pour xylophones accompagne le chant et/ou la danse. Deux types de formation sont possibles suivant les circonstances : pour les rituels (initiation *sumale*, cérémonie d'exorcisme, culte des jumeaux, levée de deuil), seuls deux xylophones, toujours les mêmes, seront nécessaires ; pour les divertissements collectifs, les quatre seront joués.
- 5 Le terme générique gbambiya pour désigner un xylophone est *mbaza* ; mais chacun des xylophones possède également un nom par lequel il est couramment désigné. Il existe une réelle hiérarchie entre les xylophones, dont témoignent l'appellation et la fonction de chacun d'entre eux.
- 6 Le xylophone principal est l'instrument soliste, celui dont le jeu est le plus complexe, d'où son nom, *engere*, qui signifie « celui qui parle », le « bavard ». Les trois autres xylophones n'ont qu'un rôle d'accompagnement. Ils portent des noms en rapport avec leur fonction et leur registre : *aya*, « le petit » dans le registre médium, est le « petit » d'*engere* (dans le sens du petit de l'animal). *Oko*, « l'époux » est le conjoint d'*engere*, dont il reprend partiellement la partie. Quant au quatrième xylophone, accordé dans le registre le plus grave, s'il est le plus souvent appelé *agoa*, « le buffle », par analogie avec le mugissement de l'animal dont son timbre le rapproche, il est également désigné par *eyi*, la mère »¹. Les rapports que les noms des xylophones d'accompagnement entretiennent avec celui du xylophone soliste sont une des manifestations de la hiérarchisation qui existe au sein de l'orchestre. Ainsi, au xylophone soliste s'ajoute le premier xylophone d'accompagnement, *aya*, qui lui est indispensable et avec lequel il forme le noyau de l'orchestre ; puis viennent les xylophones d'accompagnement secondaires, *oko* et *agoa*.

La conception de la topologie des xylophones

- 7 Dans les sociétés africaines, tout acte ou tout geste est fonctionnel et rien ne peut être considéré comme superflu. L'activité musicale, et plus particulièrement le jeu des instruments de musique, ne déroge pas à cette règle. Ainsi essaie-t-on de faire en sorte que l'instrument soit adapté le mieux possible aux contraintes de jeu et au corps de l'instrumentiste, qui plus est pour les instruments de grande taille qui sont appelés à être joués de longues heures durant. Au cours de leur construction, ils sont constamment mis en situation de jeu afin de vérifier, entre autres, cette adéquation au corps de l'instrumentiste².
- 8 Il en est ainsi des xylophones portatifs à résonateurs multiples d'Afrique centrale, instruments assez lourds, demandant une bonne résistance physique de la part des

instrumentistes qui, lors de certaines manifestations, doivent en jouer plusieurs heures tout en les portant. C'est dans ce souci de résistance et de confort que, dans certains sous-groupes fang du nord-Gabon, l'initiation au jeu du xylophone comprend l'enseignement de la préparation de remèdes permettant une meilleure résistance à l'effort et une plus grande vélocité des poignets des xylophonistes.

- 9 L'adaptabilité du clavier aux lois de la grammaire musicale devient une question particulièrement pertinente lorsque l'on observe, entre plusieurs sous-groupes d'une même ethnie, des différences notables de topographies, différences faisant partie des critères identitaires au même titre que la langue et la pratique musicale.
- 10 Ainsi, la plupart des claviers de xylophones des populations oubanguiennes de République Centrafricaine ne sont pas linéaires, les notes n'étant pas disposées systématiquement de la plus aiguë à la plus grave, mais présentent des décrochages. L'analyse montre que cette disposition particulière résulte d'une adéquation aux règles de la systématique musicale³.
- 11 Cependant, malgré cette diversité, la confrontation des claviers des différentes traditions montre qu'ils pourraient être conçus sur la base d'un prototype d'un instrument à cinq lames donnant les cinq degrés de l'échelle pentatonique et où les deux degrés les plus graves sont disposés aux deux extrémités du clavier (cf. schéma 1).

Schéma 1: Modèle de clavier sur cinq lames

- 12 A partir de ce modèle, on trouve des topologies d'instrument particulières à certaines populations ou bien le modèle tel quel.
- 13 Pour ce qui est des xylophones banda gbambya, l'analyse de la systématique musicale a permis de comprendre les logiques conceptuelles d'organisation des degrés sur les claviers. Ces xylophones possèdent sept lames pour trois d'entre eux, dont deux degrés redoublés à l'octave, et un autre huit lames, avec trois degrés redoublés à l'octave, les deux degrés constituant cet intervalle étant placés côte à côte, formant des décrochages dans la topographie des claviers.

Fig. 1: Xylophone le plus grave de l'orchestre *medzang* des Fang Fang, nord Gabon.

Photo: Sylvie Le Bomin

Fig. 2: Xylophone soliste de l'orchestre *medzang* des Fang Fang, nord Gabon

Photo: Sylvie Le Bomin

Fig. 3: Orchestre *medzang* des Fang Fang, nord Gabon.

Photo: Sylvie Le Bomin

- 14 Si les quatre xylophones possèdent tous, à peu de chose près, la même topographie, le clavier de huit lames ne faisant que rajouter une lame à l'octave à l'extrémité gauche du clavier, l'agencement des degrés sur le clavier peut être différent d'un xylophone à l'autre, soit parce qu'il est translaté d'un degré, soit parce qu'il est accordé à une octave de différence. C'est ce que la schématisation des claviers des xylophones et la présentation de leurs accords respectifs permettent d'observer⁴. Ainsi, le degré de la lame 7 du clavier du xylophone *engere* est translaté sur la première lame du clavier du xylophone *aya*. Quant aux xylophones *oko* et *agoa*, le premier est accordé à l'octave supérieur d'*engere* et le second à l'octave inférieur du xylophone *aya*.

Schéma 2: Topologie du xylophone *engere* Accord du xylophone *engere*

Schéma 3: Topologie du xylophone *aya* Accord du xylophone *aya*Schéma 4: Topologie du xylophone *oko* Accord du xylophone *oko*Schéma 5: Topologie du xylophone *agoa* Accord du xylophone *agoa*

- 15 Cette disposition particulière des octaves répond aux exigences des procédés de variation utilisés dans la musique banda gbambiya et plus précisément aux règles de commutation. Cette dernière, dans le cadre d'une musique cyclique, c'est-à-dire fondée sur la répétition variée d'un même matériau mélodico-rythmique sur une période de durée immuable, consiste à substituer un degré à un autre sur l'axe vertical. La systématique musicale gbambiya montre que ces substitutions se font dans la majorité des cas entre degrés conjoints de l'échelle, soit entre deux degrés formant l'intervalle d'octave. Moins fréquemment, on rencontre également des procédés de substitution par des degrés éloignés, procédés qui, dans le cadre du jeu instrumental, sont réservés aux instrumentistes les plus aguerris.
- 16 Dans la pratique instrumentale, ces règles d'échange d'un degré avec un autre ne doivent pas demander à l'instrumentiste de modifier la trajectoire de ses mailloches. Aussi, les

degrés pouvant commuter entre eux correspondent dans la majorité des cas à des lames conjointes sur le clavier, ce qui explique la proximité des lames accordées à l'octave : « Il faut que *aya* et *eyi* (respectivement « enfant » et « mère ») le degré le plus aigu et le plus grave de l'intervalle d'octave) soient côte à côte afin que l'enfant puisse faire les courses pour sa mère quand celle-ci est fatiguée »⁵.

- 17 La transposition des règles de la grammaire musicale à la technique de jeu du xylophone fait que les degrés commutant entre eux sont disposés de façon contiguë. C'est ce que l'on peut observer sur le schéma 6, les flèches indiquant les commutations réciproques des degrés suivant la partie prise en considération, à savoir celle de la main gauche et celle de la main droite.

Schéma 6: Représentation des degrés pouvant commuter sur le clavier du xylophone.

- 18 En répondant aux exigences de la systématique musicale gbambiya, le xylophone apparaît comme un modèle de conception ergonomique.
- 19 Cette règle des commutations aux degrés conjoints ou à l'octave n'est pas particulière à la musique pour xylophones et n'est pas par conséquent liée de façon univoque à un type d'instrument, mais se retrouve en premier lieu dans la musique vocale. Ceci tendrait à prouver que la disposition des lames sur les claviers des xylophones est dictée par les règles de la systématique musicale commune à ces pratiques et non pas l'inverse.
- 20 Après l'étude de l'adéquation de l'instrument aux règles de la grammaire musicale, il s'agit de déterminer comment les références musicales s'accordent à la facture des instruments, ceci en étudiant de près les processus et les modalités d'apprentissage du jeu des xylophones.
- 21 Nous aborderons à présent la nature des stratégies qui conduisent l'instrumentiste dans son interprétation, et la prégnance des procédés d'apprentissage dans l'interprétation d'une musique. Dans toute production musicale, le résultat est dû à un compromis entre des conventions collectives et des stratégies individuelles. Si bon nombre d'ethnomusicologues ont décrit cet état de fait à partir d'enquêtes ou d'observations, il est beaucoup moins fréquent d'en trouver la justification sous un angle purement musical. Cette analyse nécessite de prendre en considération ce qui est à la base même de la performance, à savoir les acquis des processus et des procédés d'apprentissage. Ce sont en effet les modalités de transmission des savoirs (connaissances du répertoire) et des savoir-faire (techniques de jeu) qui entraînent des actions de création.
- 22 Pour la musique de xylophones des Banda Gbambiya, la plus grande part de l'interprétation est due à des conventions collectives qui tiennent tout autant à la fonction de l'instrument dans l'orchestre (soliste ou accompagnement) qui elle-même dicte les conditions d'apprentissage, à la nature de la pièce dans le répertoire (profane/rituelle ; rythmique/mélodique) qu'au rapport que toutes les parties (instrumentales et/ou vocales) entretiennent entre elles. Quant aux stratégies individuelles qui, à l'écoute, sont pourtant les plus perceptibles puisque ce sont elles qui permettent de distinguer un instrumentiste d'un autre et qui forgent bien souvent sa réputation, elles consistent,

comme dans la majorité des musiques du monde, à transcender les données issues de l'apprentissage tout en respectant les limites du cadre collectif.

- 23 L'apprentissage du jeu du xylophone – et des instruments de musique en général – s'effectue à partir du matériau musical des pièces. Hors la musique elle-même, il n'existe pas d'exercice strictement technique pour la formation des instrumentistes. Aussi, le temps de l'apprentissage permet d'observer à la fois une progression technique ainsi que différents états d'une même pièce, liés à cette progression, et qui représentent les étapes d'une codification à complexité croissante conduisant à une maîtrise totale de l'instrument et de son répertoire.
- 24 Étudier ces processus d'apprentissage au sein d'une formation orchestrale composée d'instruments polyphoniques permet non seulement d'observer comment les gestes de l'instrumentiste sont coordonnés avec les contraintes de la grammaire musicale, mais aussi comment, à partir d'instruments organologiquement identiques, les gestes musicaux se différencient dès l'apprentissage, en adéquation avec la fonction de chacun des instruments de la formation.
- 25 Composé de quatre instruments polyphoniques appartenant à la même famille organologique, mais ne jouant manifestement pas la même partie, l'orchestre de xylophones des Banda Gbambiya présente un cas de figure particulier sur le territoire centrafricain. En effet, s'agissant d'instruments aux topologies identiques, on pouvait s'attendre à ce qu'ils fassent l'objet d'un apprentissage et d'une technique de jeu identiques. C'est d'ailleurs ce que confirme la seule étude effectuée sur un ensemble polyphonique faisant intervenir plusieurs instruments de la même famille organologique. Elle est donnée par la musique pour deux xylophones des Banda Dakpa (Arom 1985 : 766-792) et montre un type de jeu identique des deux xylophones : un même énoncé mélodico-rythmique fait l'objet d'une réalisation similaire aux deux instruments⁶. En revanche pour les xylophones banda gbambiya, leur fonction particulière dans l'orchestre – soliste, accompagnement principal, accompagnement secondaire – détermine des modalités d'apprentissage et des parties différenciées. Ainsi, le jeu du xylophone d'accompagnement *aya* est appris en premier car il est d'un abord plus aisé que celui du xylophone soliste, *engere*. N'étant pas indispensable dans toutes les pièces, le xylophone *agoa* ne fait pas l'objet d'un investissement particulier. Quant au xylophone *oko*, non indispensable mais au jeu plus complexe que celui du xylophone *aya*, il ne sera appris qu'à la suite du xylophone *engere*. Par ailleurs, contrairement au xylophone soliste, chaque pièce ne possède pas forcément un énoncé qui lui soit propre sur les xylophones d'accompagnement. Cet énoncé peut être commun à toutes les pièces d'une même catégorie musicale, comme peut l'être la partie d'un tambour dans d'autres sociétés centrafricaines. Il consiste en un ostinato mélodico-rythmique caractéristique d'une danse et/ou d'une catégorie musicale (cf. exemple ci-dessous), rôle généralement dévolu à un tambour.

Ex. 1: Ostinato du xylophone *aya*

Le jeu du xylophone soliste

- 26 Le jeu sur le xylophone soliste s'acquiert à l'aide de trois modalités de réalisation qui constituent des « jeux de base » : il s'agit de trois manières de jouer du xylophone soliste, chacune d'elles correspondant à des contraintes de réalisation spécifiques (nombre de lames jouées, répartition des lames entre les mailloches). L'utilisation stricte de ces modalités engendre pour chaque pièce des structures sonores strictement répétitives, sous forme de matrices pour chacune des modalités de jeu.
- 27 Ces modalités portent les appellations suivantes :
- 28 - *da nga gara* : « frapper pareil » ; ce qui se traduit par un jeu homorythmique des deux mailloches. Il s'effectue seulement sur cinq des sept lames que comprend le clavier, deux à la main gauche et trois à la main droite, les lames octaviées n'étant pas utilisées. Dans la pratique du xylophone de l'ethnie manza, on dit du musicien utilisant cette modalité de jeu rudimentaire « qu'il compte les yeux de la chose », à savoir qu'il joue lentement et en suivant des yeux la trajectoire des mailloches : « *mbe-li-ma* (unir/œil/chose)⁷. Le terme « œil » remplaçant ici les lames de l'instrument, l'expression se traduirait ainsi : « réunir toutes les lames du xylophone », c'est-à-dire jouer les lames du xylophone deux par deux (jeu homophone ou homorythmique) » (Dehoux 1993 : 153).
- 29 L'expression exacte chez les Banda Gbambiya est *ce rwa ala ne rwa* (il/ramasse surface/la/et ramasse)⁸. A cette modalité correspond la version minimale de la partie du xylophone *engere* pour chaque chant.
- 30 Pour toutes les pièces, le déplacement des mailloches pour enchaîner les consonances ne s'effectue que par mouvements parallèles ou obliques, ce qui permet à l'instrumentiste de suivre ses mouvements des yeux.

Ex. 2: Matrice 1 de la pièce *du ba ne me*.

2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2

2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2

Les chiffres représentent le groupement des valeurs minimales (ici la croche). Les notes en losange évidée sont celles jouées par la main gauche; les notes pleines sont celles jouées par la main droite.

- 31 - *da ka ala ayane* : « frapper vers la ou les petites des lames » ; frapper les petites lames signifie frapper les lames aiguës du clavier, celles dont les degrés ont leur équivalent à l'octave grave. Ce sont donc les notes octaviées qui sont rajoutées ici. A ce stade, l'apprenti utilise les sept lames du clavier. Les lames 1, 2 et 3 sont frappées par la main gauche, les lames 4, 5, 6 et 7 par la main droite (schéma 7).

Schéma 7: Répartition des lames entre la main droite et la main gauche avec le jeu *da ka ala ayane*

- 32 En passant d'une modalité de jeu à une autre, on assiste à une mélodisation des consonances présentes dans la matrice 1, mélodisation qui se fait sur la base du matériau mélodique de la matrice 1 et par l'adoption d'une formule rythmique de quatre temps répétés deux fois. Les mouvements mélodiques qui en résultent proviennent principalement de monnayages de consonances, présentes au niveau de la matrice 1, dus au fait qu'avec cette modalité de jeu, l'instrumentiste acquiert la capacité de dissocier rythmiquement ses deux mains.
- 33 La pièce *ngakola de be le avangale* (ex. 3) donne l'exemple d'associations de monnayages de plusieurs consonances dans le passage de la matrice 1 à la matrice 2.

Ex. 3: Superposition des matrices 1 et 2 de la pièce *ngakola de be le avangale*

- 34 Ces monnayages s'effectuent de différentes manières :
- monnayage de consonance simple ;
  - monnayage de consonance avec commutation d'un des degrés à l'octave.
- 35 Certaines des hauteurs monnayées sont non seulement répétées, mais qui plus est, de façon non successive. Ainsi, la répétition d'une note se trouve intercalée dans les notes monnayées de la consonance de la valeur précédente ou suivante. C'est de cette manière qu'un motif mélodique est créé à partir d'une succession de consonances, par

l'association de procédés de variation, ceci sans faire intervenir d'éléments mélodiques nouveaux. Sur le schéma 8 les commutations sont représentées en pointillés et les monnayages en traits pleins.

Schéma 8: Association de commutations et de monnayages

- 36 - *da ka ala eyine* « frapper vers la ou les grandes lames (lames mères) » ; frapper la ou les lames mères, signifie frapper les lames graves du clavier, celles qui présentent des degrés équivalents à l'octave aiguë. Cette modalité permet à chaque mailloche de jouer sur trois, quatre ou cinq lames. Ceci est rendu possible par le fait qu'une des deux lames centrales – les plus aiguës – peut être frappée indépendamment par l'une ou l'autre des deux mailloches. Nous l'appellerons dorénavant la lame commune. Les possibilités qu'offre ce système produisent des enchaînements mélodiques et des consonances inédits ne pouvant être effectués sans ces nouvelles répartitions des lames entre les deux mains.
- 37 L'instrumentiste possédant à ce niveau une lame qu'il peut jouer indifféremment avec l'une ou l'autre des deux mailloches, ne joue plus sur sept lames, mais sur huit. Cette lame commune, qui peut être la lame 3 (Mi3) ou la lame 4 (Do#3) permet d'effectuer des consonances d'octave. Il est possible que l'appellation de la modalité de réalisation, *da ka ala eyine* – frapper dans les lames mères – soit liée à cette réalisation des consonances d'octave, puisque dans ce cas les lames aiguës (enfants) et graves (mères) sont frappées simultanément (exemple 4).

Ex. 4: Réalisation systématique de consonances d'octave (*etchi apepe*)

Matrice 1

Matrice 2

Matrice 3

- 38 La portion de clavier commune aux deux mailloches permet d'en contourner les contraintes ergonomiques en donnant accès à des commutations aux degrés éloignés, représentées dans le schéma 9.

Schéma 9: Commutations aux degrés éloignés

- 39 Ces commutations sont possibles grâce à la nouvelle répartition des lames entre les mains dans la matrice 3. Ainsi, dans l'exemple 5, la quinte des matrices 1 et 2 sur les temps 4 et 8 devient une octave par la commutation du Fa#2 (lame 1) en Do#3 (lame 4). On observe ici que le Do#3 frappé dans les matrices 1 et 2 par la main droite, l'est par la main gauche dans la matrice 3, ce qui permet à la main droite de jouer le Do#2 qui lui est contigu et ainsi de réaliser une consonnance d'octave en évitant un croisement de mains.

Ex. 5: Commutation entre degrés éloignés Fa#2-Do#3 (*du ba ne me*)

Le jeu des xylophones d'accompagnement

- 40 Contrairement au xylophone soliste, chaque partie de xylophone d'accompagnement ne possède qu'une seule référence par pièce ou par catégorie musicale en ce qui concerne les musiques de divertissement, référence consistant en un ostinato monodique sur une période de deux pulsations, toujours plus brève que celle du xylophone soliste. Cet ostinato monodique est fondé sur la répétition de trois hauteurs, parmi les sept ou huit que fournit chaque instrument, toujours les mêmes, quelle que soit la pièce.
- 41 De fait l'apprentissage consiste à acquérir cette seule référence par pièce ou par catégorie ainsi que le savoir faire instrumental. Contrairement à ce qui a lieu avec le xylophone

soliste, il n'existe pas de phases successives conduisant à la maîtrise de différents niveaux de référence et de différentes modalités de jeu. Seule la répétition d'un des degrés ou une formulation rythmique différente distingue la version minimale d'une pièce de celle d'une autre pièce. Au tempo extrêmement rapide où sont jouées ces musiques (entre 180 et 220 à la noire), il est très difficile de reconnaître précisément l'une d'entre elles.

Ex. 6: Comparaison des ostinati du xylophone *aya* pour les pièces rituelles

Successivement :

Ostinato de la pièce *etchi apepe*

Ostinato de la pièce *duba ne me*

Ostinato des pièces *mayolo* et *mende*

Ostinato de la pièce *ngakola de be le avangale*

Ostinato de la pièce *etchi kuzu*

- 42 Ces ostinati réalisés sur un cycle court et avec un petit nombre de hauteurs, ne sont pas sans rappeler les formules rythmiques jouées sur les tambours de bois dans d'autres pratiques musicales centrafricaines (Dehoux 1991a : 37).
- 43 On peut observer que les figures rythmiques de ces différents ostinato sont majoritairement commétriques.
- 44 Les temps sont soit marqués de façon systématique, soit un seul des deux est frappé (seulement pour la pièce *ngakola de be le avangale*).
- 45 Dans le premier cas, les temps sont marqués soit par un même degré (Fa#3 pour les pièces *mayolo* et *mende*) soit par les deux hauteurs les plus aiguës (Mi3 et Fa#3).
- 46 On voit donc ici très nettement l'influence de la fonction des xylophones sur la nature de l'apprentissage et sur la complexité du jeu de chacun des instruments. Cependant la conduite du jeu des xylophones n'est pas uniquement astreinte à ce qui leur est inhérent ; ces contraintes collectives, qui sont autant d'automatismes guidant l'instrumentiste dans

son interprétation, ne sont pas liées de façon bi-univoque à la fonction de soliste ou d'accompagnateur des xylophones. Ce premier état en implique un second en relation à une autre partie de la polyphonie, qui est celle du chant.

L'interaction partie instrumentale/ partie vocale

- 47 Par rapport au chant, le rôle des xylophones n'est pas le même suivant qu'il s'agit du xylophone soliste ou des xylophones d'accompagnement. Le premier est un guide mélodique, pouvant éventuellement suggérer différentes variantes au chanteur soliste ; les xylophones d'accompagnement, quant à eux, donnent un cadre rythmique principalement aux danseurs.
- 48 Les deux parties solistes, xylophone et chant, ne relèvent pas d'énoncés fondamentalement différents, mais d'adaptations de mêmes références mélodico-rythmiques que sont les phrases clefs du chant, adaptations dont les particularités tiennent aux contraintes de réalisation : polyphonique pour le xylophone soliste et monodique pour le chant.
- 49 De par son jeu polyphonique, le xylophone soliste recèle à lui seule les références de toutes les phrases clefs du chant sous forme d'une synthèse homorythmique pour la matrice 1 et plus ou moins monodique pour les deux autres matrices. Aussi, en présentant sous forme synthétique les différents parcours que la partie vocale peut suivre, la partie du xylophone soliste constitue le repère de toutes les autres parties, qu'elles soient instrumentales ou vocales.
- 50 L'exemple 7 qui suit présente la superposition de deux phrases clefs, A et B, d'un même chant aux trois matrices du xylophone soliste. Les notes entourées indiquent la succession des degrés de ces phrases clefs dans la partie instrumentale. On peut remarquer qu'il n'y a pas forcément simultanéité entre réalisations vocale et instrumentale et qu'il existe au contraire différentes applications du procédé d'imitation.

Ex. 7: Comparaison des réalisations des phrases clefs dans les trois matrices de la pièce *agbangale wala kete munju voko* (Phrase A et phrase B)

The image displays musical notation for Example 7. At the top, two vocal phrases are shown in treble clef, G major, 4/4 time.
Phrase A: A melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.
Phrase B: A melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.
Below these, three matrices for the xylophone soloist are shown in bass clef, G major, 4/4 time.
Matrice 1: Shows a complex, polyphonic realization of the phrases. Notes are circled to indicate the degrees of the vocal phrases.
Matrice 2: Shows a simpler, more monodic realization of the phrases. Notes are circled to indicate the degrees of the vocal phrases.
Matrice 3: Shows a simpler, more monodic realization of the phrases. Notes are circled to indicate the degrees of the vocal phrases.

- 51 Le parcours de la phrase chantée peut être choisi dans le jeu d'une main ou dans celui des deux mains, sans que l'on puisse relever de régularité dans l'alternance. Ainsi, le procédé offre de multiples combinaisons, les réalisations pouvant être également décalées dans le

temps. Les degrés présents dans la phrase chantée peuvent se matérialiser par un amalgame dans une matrice et la multiplicité des parcours possibles témoigne de la richesse du procédé malgré l'extrême économie de moyens qu'il représente.

- 52 Aussi, les gestes du xylophoniste soliste sont fonction d'une part de possibilités techniques données par chacune des modalités de réalisation lui offrant des virtualités rythmiques et mélodiques et d'autre part de références vocales qu'il mémorise de façon synthétique sous forme de schèmes.
- 53 L'apprentissage constitue donc par rapport à l'interprétation un temps d'acquisition d'une gestuelle propre à l'instrument aboutissant à des automatismes. L'hypothèse est que ceux-ci se composent de schèmes mentaux correspondant à des niveaux de codification des énoncés du chant, de modalités de répartition des lames entre les mains, chacune d'entre elles offrant des possibilités de réalisations mélodiques et consonantiques particulières et de variations offertes par les données de la grammaire musicale et la fonction de la pièce. Dans ce processus, l'instrument de musique s'inscrit comme un type de révélateur par l'appropriation à une gestuelle qui lui est spécifique de schèmes réalisables sur d'autres supports et qui en constitueront alors autant de réalisations différentes. C'est ainsi que l'oreille non avertie ne pourra reconnaître deux versions d'une même pièce jouées sur des instruments différents⁹.

BIBLIOGRAPHIE

AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 volumes. Paris : SELAF.

BOONE Olga, 1936, *Les xylophones du Congo Belge*. Tervuren : Annales du Musée du Congo Belge, Tome III-Fascicule 2.

DEHOUX, Vincent, 1986, *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)*, Paris : SELAF., 1991a, « Topologie et modalité de jeu des xylophones centrafricains » » *Analyse musicale XXIII* : 36-41., 1993, « Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophone de Centrafrique », *Polyphonies de tradition orale*. Paris : Rencontres à Royaumont : 149-158.

DEHOUX Vincent, Nathalie FERNANDO, Sylvie LE BOMIN et Fabrice MARANDOLA, 1997, « De la Centrafrique au Cameroun, un itinéraire rythmique » *Cahiers de musiques traditionnelles* 10, « Rythmes » : 81-105.

KUBIK Gerhard, 1994, *Theory of African Music*, vol. 1. Intercultural music studies 7, Max Peter Baumann ed. Berlin-Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag.

LE BOMIN Sylvie, 1992, *Hypothèses sur l'accord des xylophones banda gbambiya*. Mémoire de Maîtrise d'ethnomusicologie, Paris : Paris IV., 1994, *La musique pour xylophones banda gbambiya : techniques de jeu et interprétation*. Mémoire de DEA, Paris : EHESS., 1995, « Ce qu'ils en pensent... ». *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. Paris : Peeters-Selaf : 141-146., 2000a, *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones*, Thèse pour l'obtention du Doctorat (nouveau régime), Sous la direction du Prof. Simha Arom. Paris : EHESS, 2 vol.

LEROI-GOURHAN André, 1964, *Le geste et la parole*, Sciences d'aujourd'hui. Paris : Albin Michel.

RUWET Nicolas, 1975, « Théories et méthodes dans les études musicales : quelques remarques rétrospectives et préliminaires ». *Musique en jeu* XVII/1 : 11-35.

Discographie

AROM Simha, 1992 [1976] *Banda polyphonies, République Centrafricaine*. 1 CD Auvidis/UNESCO D8043.

AROM Simha et France CLOAREC-HEISS, 1974, *Rondes et jeux chantés Banda-Linda (République Centrafricaine)*. 1 LP SELAF-CETO 745.

AROM Simha et Geneviève DOURNON-TAURELLE, 1969, *Musiques Banda*. Collection Musée de l'Homme. 1 LP Vogue LD 765.

DEHOUX Vincent, 1991b, *République Centrafricaine : musique de xylophones*. Collection CNRS / Musée de l'Homme. 1 CD Le chant du monde LDX 274932.

LE BOMIN Sylvie, 1996, *Xylophones de l'Ouham-Pendé (Centrafrique)*. 1 CD Ocora C5694.

NOTES

1. Dans différents dialectes banda, les instruments désignés par le terme *oko* ont toujours le registre le plus aigu de l'orchestre auquel ils appartiennent et *agoa* le registre le plus grave.
2. Cf. le film « De l'arbre au xylophone ».
3. En ce qui concerne l'explication de la topologie du clavier de la sanza cf. Dehoux 1986 : p98-105.
4. Les hauteurs notées sur la topologie des instruments sont approximatives, le système n'étant pas tempéré, et ont été déterminées d'oreille. Le triton que l'on peut observer dans l'organisation du clavier ne doit être considéré que comme une conséquence de l'accordage des lames par degrés conjoints.
5. Commentaire effectué par Joseph Yadéré, facteur de xylophones et xylophoniste banda gbambiya du village de Bakaba.
6. Il faut remarquer que les lignes mélodiques réalisées par chacune des mains des deux xylophonistes, le sont aux mains opposées entre les deux xylophones. Il existe également de petites différences mélodiques dues au décalage des degrés entre les claviers des deux xylophones.
7. Les yeux de la chose : expression commune à différentes ethnies centrafricaines qui, lorsqu'elle s'applique au xylophone, signifie les lames de l'instrument, les yeux étant dans ce cas la traduction d'un nom indéfini et chose celle de xylophone.
8. Traduction effectuée par France Cloarec-Heiss.
9. Cf. page 11 et 12 de Le Bomin 1996.

RÉSUMÉS

Cet article a pour objectif de traiter le geste musical sous deux aspects : le premier est celui des liens très étroits qui unissent conception de l'instrument de musique, mouvements de l'instrumentiste et règles de la systématique musicale ; le second est celui des automatismes gestuels acquis au cours de l'apprentissage du jeu instrumental. Ceci à travers la pratique du xylophones chez les banda Gbambiya de République Centrafricaine. Ce texte montrera que la disposition des lames sur les claviers des instruments est dictée par certains aspects des règles de la grammaire musicale et qu'ainsi son étude doit être menée conjointement, entre autre, à celle de la facture instrumentale afin d'être à même d'en expliquer les subtilités ; Il s'agira également de montrer comment la mise à jour et l'analyse des processus d'apprentissage d'une musique instrumentale permettent d'expliquer les systèmes implicites qui construisent et guident le geste de l'instrumentiste.

AUTEUR

SYLVIE LE BOMIN

Sylvie LE BOMIN est membre de l'UMR CNRS/Paris 5 « Langues - Musiques - Sociétés ». Elle occupe actuellement un poste d'ATER en ethnomusicologie à l'Université de Rennes 2. Après avoir effectué des recherches en République Centrafricaine sur la catégorisation et la systématique musicale ainsi que sur les processus de transmission et d'apprentissage du savoir musical, elle a entamé une étude comparative des pratiques musicales du Gabon et plus particulièrement celles des différentes populations fang et celle du culte du Bwiti.