



HAL
open science

Le xylophone malgache : étude analytique et comparative

August Schmidhofer

► **To cite this version:**

August Schmidhofer. Le xylophone malgache : étude analytique et comparative. Kabaro, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, 2004, Diversités et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien, II (2-3), pp.109-128. hal-03484811

HAL Id: hal-03484811

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484811v1>

Submitted on 17 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE XYLOPHONE MALGACHE : ETUDE ANALYTIQUE ET COMPARATIVE

AUGUST SCHMIDHOFER
UNIVERSITE DE VIENNE

Résumé

Le xylophone est un instrument très rare à Madagascar. Néanmoins il occupe une place importante dans la littérature scientifique sur la musique malgache où il est souvent décrit comme un exemple de l'héritage indonésien de la musique malgache. Cependant, notre étude qui se

base sur des transcriptions et analyses musicales montre des similitudes matérielles, conceptuelles et structurelles avec certains traditions du xylophone de l'Afrique de l'Est.

Mots-clés : xylophone, morphologie, technique de jeu, analyse comparative, Madagascar, Afrique de l'Est, Asie.

Jouer du xylophone est une tradition qui se perd à Madagascar. On ne joue plus de cet instrument que dans quelques localités le plus souvent isolées. Recueillir les dernières traces a donc exigé de longues marches et des déplacements en charrette¹. Cependant on rencontre plus facilement des personnes qui ont joué de cet instrument dans leur jeunesse. Nombreux sont ceux qui ont, à ma demande, accepté de fabriquer un instrument et d'en jouer.

Le xylophone s'est exclusivement répandu dans le sud-ouest de l'île. Les Sakalava de la région du Menabe l'appellent *katiboky*, *valihambalo* ou *kilangay*, les Masikoro et les Mikea au nord de Tuléar *kilangay*, les Bara utilisent le terme *atragnatra* ou *kilangay* et les Antanosy du fleuve Onilahy *atragnatra*. A l'exception du *valihambalo* toutes ces dénominations semblent être des onomatopées.

Les Antanosy de l'Onilahy sont tenus pour les plus experts en matière de xylophone. Les Antanosy de Fort Dauphin, par contre, ne connaissent pas le xylophone.

Le xylophone se joue habituellement en solo. Des chants, des danses, des battements de mains peuvent accompagner le jeu. Mais cela n'est pas une pratique courante.

¹ J'exprime toute ma gratitude à l'égard des autorités malgaches qui m'ont permis d'effectuer de nombreux déplacements sur le territoire pour y faire mes enquêtes et enregistrements. Les enregistrements (au nombre d'une centaine) sont conservés aux archives sonores à l'Académie Autrichienne des Sciences à Vienne et des copies de certains d'entre eux au Musée d'Art et d'Archéologie de l'Université d'Antananarivo.

MORPHOLOGIE ET MATERIEL

Aujourd'hui, le xylophone n'existe que sous la forme de xylophone sur jambes². Les jambes étant étirées, on pose généralement cinq à sept lames sur les jambes, ou sur les cuisses et sur les jambes d'une personne assise sur le sol. On peut observer la répartition typique suivante : six lames sur les jambes et une sur les cuisses. On a pu également trouver des morceaux joués avec moins de lames (quatre, deux). Comme on remplace souvent des lames entre deux morceaux, le nombre total de lames d'un instrument est souvent plus élevé, allant jusqu'à douze.

Les lames sont grossièrement travaillées, sans ornement, et mesurent entre 30x3x1 cm et 45x6x2 cm. On peut utiliser différents bois. Les plus courants sont le *bazò malagny* (*hernandia voyroni*), *voandelaky* (*melia azadirach*) et le *seby* (*grewia lavanalensis*). L'accordage s'effectue, à la manière connue d'autres cultures musicales, en coupant les bouts à la hache (pour monter le son) ou en creusant le milieu de la lame (pour baisser le son). Les baguettes ont l'épaisseur d'un doigt et ont environ 25 cm de long. Elles sont confectionnées soit avec le bois des lames, soit avec du bois plus tendre.

La disposition sur les jambes varie et dépend en partie des exigences motrices (techniques de jeu) pour les différents morceaux. La plupart du temps, la répartition est telle que les lames basses sont placées au milieu et les hautes sur les bords. L'intervalle de la tierce se trouve fréquemment dans la succession des notes. Ainsi, en partant de la lame proche des pieds, des dispositions comme celle-ci sont typiques : do₄-la₃-fa₃-si₃-sol₃-fa₄³. On trouve des dispositions analogues sur la cithare *valiba* et sur de nombreux instruments du continent africain, comme sur les lamellophones.

TECHNIQUE DE JEU ET TERMINOLOGIE

Il faut au moins deux personnes pour jouer. On appelle la fille qui tient les lames sur ses jambes (dénommée par la suite joueuse I), selon le groupe ethnique, *mpititiky* (*mpititike*) — « la joueuse », « celle qui donne le ton » (Sakalava, Masikoro, Mikea), (*m*)*pamango* — « celle qui frappe fort » (Bara), *mpandabatsy* — « celle qui dispose les lames » (Sakalava) ou (*m*)*pazera* — « celle qui frappe », « celle qui joue » (Antanosy).

La joueuse II est assise perpendiculairement à droite ou à gauche de la joueuse I. Comme elle est généralement habituée à une certaine

2 D'anciens rapports font aussi état d'un xylophone sur fosse creusée dans le sol chez les Bara (Michel 1957 : 185) et d'une simple planchette frappée chez les Sakalava du Boina et les Betsimisaraka (Sachs 1938 : 2f.)

3 La hauteur de référence est le la₃ = 440 Hz.

répartition de la main droite et gauche pour sa partie musicale, elle doit changer de côté quand la disposition des lames ne lui convient pas ou bien jouer à mains croisées.

On désigne habituellement la joueuse II par les termes suivants : *mpagnota(ny)* — « accompagnement » (Sakalava, Masikoro, Mikea), *(m)mpaipaikey* — « celle qui frappe doucement » (Bara, Antanosy) et *(m)mpagnarakey* — « celle qui suit » (Bara).

Il est rare qu'une troisième personne participe au jeu. Dans ce cas, elle est assise en face de la joueuse II, et sa fonction musicale est analogue à celle de la joueuse II, ce qui se reflète également dans le terme qui la désigne : *mpagnota faharoa* — « la deuxième *mpagnota* ».

Une personne est parfois assise à la place de la joueuse III, elle s'occupe de l'arrangement des lames qui se déplacent constamment quand on joue. Mais le plus souvent, c'est la joueuse I qui le fait.

Chaque joueuse utilise généralement deux baguettes. J'ai pu observer dans une localité qu'une joueuse jouait avec trois baguettes, deux dans la main gauche et une dans la main droite. Elle tenait les baguettes de telle façon que celles-ci s'ouvraient comme une fourche et avaient, entre leurs pointes, la distance exacte pour frapper simultanément deux lames voisines ayant souvent l'intervalle d'une tierce. La joueuse III utilise deux ou une baguette. Les baguettes s'appellent *fititiky* ou *fititike* (Sakalava, Masikoro, Mikea, Bara), *fagnitiky* (Sakalava), *famango*⁴ (Bara) ou *fazera(ny)*⁵ (Antanosy).

La joueuse I frappe le milieu des lames, la joueuse II (et III) le bord. En frappant, on peut mettre des accents et varier la sonorité, tâche qui incombe presque exclusivement à la joueuse I, alors que la joueuse II joue de façon uniforme et sans grande dynamique. Avec l'accentuation voulue, on peut mettre en relief des mélodies se formant à l'écoute (des mélodies inhérentes) et expliciter la structure musicale. C'est là qu'il est possible d'improviser et le musicien peut y déployer son style personnel.

ACCORD, TONALITE ET POLYPHONIE

L'étude de l'accord et de la tonalité des xylophones africains rappelle forcément la discussion sur les contacts de cultures entre l'Asie du Sud-Est et l'Afrique (Jones 1971 et *alii*). Je me suis donc consacré à cette thématique avec beaucoup de curiosité, d'autant que Madagascar occupe

4 Le verbe *mamango* signifie « frapper fort » en opposition à *mipaikey* — « frapper doucement ».

5 On trouve aussi *fazera(ny)* dans le jeu de tambour des Antanosy qui désigne la grosse baguette avec laquelle on frappe la partie supérieure d'un tambour à deux peaux. La fine baguette pour frapper la partie inférieure s'appelle par contre *fikatsiky*.

ici une position clé. Pourtant, malgré tous mes efforts je n'ai trouvé ni échelles équiheptatoniques, ni échelles équipentatoniques, ni « pelog », échelles qui selon A.M. Jones (1971) indiquent que l'origine du xylophone est l'Indonésie. Je ne les ai trouvées ni en tant que concept dans la pensée musicale, ni dans les résultats des mesures de fréquence que j'ai effectuées. J'ai plutôt dû constater — comme Norma McLeod (1977 : 205 f.) — d'importantes inconsistances dans les tonalités des différents instruments, — et des inconsistances dans les dires des joueuses. Un thème favori de l'ethnomusicologie européenne depuis plus de cent ans, le problème des intervalles exacts entre les différents sons, n'a fait ressortir qu'un embarras général chez les informatrices et les informateurs.

L'indication que de nombreux morceaux étaient des chants transposés sur xylophone⁶ a cependant été instructive, ainsi que l'indication qu'autrefois on chantait accompagné du xylophone⁷. C'est ainsi qu'on a pu conclure que les échelles de la musique vocale servent de référence pour l'accord du xylophone.

Alors qu'on constate des échelles nettement différenciées dans la musique vocale, les accords des xylophones demeurent plus indistincts. Ce qui, par exemple, a donné pour des enregistrements d'un certain morceau dans différentes localités des échelles déviant considérablement les unes des autres.

Comment peut-on expliquer de telles imprécisions dans l'accord ? Sont-elles un signe de décadence dans une tradition qui se perd ? La hauteur joue-t-elle un rôle accessoire par rapport au timbre ? Ou bien le xylophone sur jambes n'est-il qu'un moule préliminaire pour des instruments « plus développés » et pour lequel on ne tient pas compte d'un accord précis ?

Aucun de ces essais d'explication ne me semblent offrir une justification suffisante. Et même la notion de la marge de tolérance, souvent utilisée dans de pareils cas, est peu convaincante, car elle n'explique pas pourquoi les joueuses de xylophone tolèrent un accord si imprécis, ce qui n'est pas le cas avec d'autres instruments, comme les instruments à cordes par exemple.

Une expérimentation que nous avons effectuée à Vienne sur 36 personnes a nettement montré que les imprécisions de l'accord du xylophone sur jambes sont fondées sur des données acoustiques particulières de cet instrument. Le timbre du xylophone est plus ou moins inharmonique, ce qui rend la perception de la hauteur d'un son difficile. Il y a donc élémentairement une raison psychologique de perception qui fait

6 McLeod (1977 : 205) et Duvellé (1965) donnent une indication analogue.

7 Des chants (*antsa*) accompagnés par le xylophone s'élevaient selon les informatrices du Menabe au cours des cérémonies de possession de *bilo* et des fêtes de circoncision (*savatsy*).

que les xylophones ne peuvent jamais être aussi précisément accordés que les cordes d'une guitare par exemple.

L'analyse scalaire basée sur la mesure des fréquences n'ayant apporté aucun succès, la question des concepts spécifiques s'est alors posée. Considérons d'abord le processus d'accordage : les baguettes sont d'abord grossièrement préformées dans le sens de la longueur et testées pour la sonorité adéquate. On commence ensuite l'accordage précis. Celle qui fabrique l'instrument part d'une des lames basses, le plus souvent de la plus basse. On accorde ensuite la lame qui a une consonance avec la première. Pour cela on joue des extraits d'un morceau. Aux endroits où les deux lames présentent un accord, on arrête. On joue l'accord plusieurs fois. On accorde aussi les autres paires de lames de la même manière. L'accordage est donc sélectif, il s'occupe des principaux accords et on le fait toujours à l'aide de morceaux de musique. Les accords les plus courants sont ceux qu'on appelle des tierces et des quartes dans la terminologie occidentale. Quelques instruments comprennent une lame de son aigu, qui est en dehors du cadre normal des hauteurs. Cette lame qui est, par ailleurs, toujours située au bord, se définit avant tout par son timbre, car souvent elle n'est pas accordée.

La polyphonie de la plupart des morceaux se caractérise par l'existence de deux ou trois accords de base, complétés quelquefois par un bourdon. Ces accords consistent de deux ou trois notes. Il existe en plus des accords ou notes reliant les accords principaux.

« *Mila handra* » (transcription T1) comprend par exemple les deux accords suivants : I) $fa_3-la_3-do_4$, II) sol_3-si_3 .

La terminologie confirme ce concept des accords de base. Chez les Antanosy⁸, on trouve le terme *tsanony* pour une lame haute et *denony* pour une lame basse. Une lame de hauteur moyenne s'appelle *evony* (la moyenne). Ces lames forment entre elles des consonances et donnent ainsi le premier accord. *Tsanony* et *denony* ont des lames parentes selon leur fonction : *valitsanony* et *validenony*, partenaire (conjoint) de *tsanony* ou *denony*. Ce groupe forme le deuxième accord.

Dans l'exemple « *Mila handra* » les différentes notes s'appellent alors :

ACCORD I	ACCORD II
do_4 <i>tsanony</i>	si_3 <i>valitsanony</i>
la_3 <i>evony</i>	sol_3 <i>validenony</i>
fa_3 <i>denony</i>	

Les Sakalava n'utilisent aucun terme distinguant les différents accords de base. La lame haute d'un accord porte le nom de *katiny*, la basse *besony*.

8 Chez les Bara, les Masikoro et les Mikea on trouve des variantes dialectales de termes antanosy mais aussi d'autres termes.

Les lames intermédiaires s'appellent *mpagnaraky katiny* (accompagnateur du *katiny*) ou *mpagnaraky besony* ou *salasalam-besony* (presque une basse). Il y a encore beaucoup d'autres termes courants, comme par exemple : *kelifeo* (petite voix), *besony be* (grosse basse), *solo* (solo), *tilony* (améliorer la voix), *mpanoy* (désigne le chœur dans les chants de forme responsoriale), *fagnotany* (compléter la première partie), *fitarikiny* (celle qui commence), *namany* (ami, accompagnateur), *sakeliny* (adjoint) et *labiny* (homme).

Ces mêmes termes sont aussi utilisés pour d'autres instruments, par exemple pour les différentes cordes des cithares sur caisse *marovany* et du violon *lokanga* ou les différents sifflets de l'ensemble des sifflets *kiloloky*.

La terminologie montre que les différentes notes sont disposées hiérarchiquement et reflètent en partie un pattern social. Aussi bien dans le registre haut que bas il y a les notes qui dirigent et celles qui suivent. La caractérisation de la hauteur par les adjectifs « grand » et « petit » est aussi courante que la référence à la famille dans de nombreuses parties d'Afrique (Tracey 1958 : 17). L'origine du terme *besony* est par contre à chercher dans les contacts avec la culture européenne. Probablement a-t-il été introduit à travers les chorales des missions.

ORGANISATION DU TEMPS

Avec une observation « au microscope » du *timing* dans un morceau joué sur xylophone, on découvre un réseau équidistant des plus petites durées équivalentes, ce qui forme la base de toute structure rythmique :



Cette pulsation élémentaire⁹ se déroule à grande vitesse dans la musique du xylophone malgache. La cadence des unités de pulsation se situe, pour les morceaux enregistrés, entre 466 et 772 au métronome. C'est-à-dire que l'on compte jusqu'à douze frappes par seconde. Les morceaux rapides sont ceux des Antanosy et les plus lents ceux des Sakalava. On exige d'un joueur qu'il garde un rythme régulier. L'experte se distingue par ses frappes qui coïncident avec la grille de pulsation élémentaire. On vise continuellement à remplir la pulsation élémentaire, c'est-à-dire qu'à chaque unité de pulsation vienne un son. Ceci vaut également pour d'autres traditions instrumentales, comme par exemple la musique du luth *kabôsy*. Mais nous trouvons aussi une sorte de jeu saccadé où on applique la libération consciente des unités élémentaires à des endroits donnés comme style artistique. On n'exécute cependant jamais le

⁹ Traduction française du terme « elementary pulses » de Kubik (1969 : 24).

morceau entier dans ce style saccadé. La dernière unité élémentaire d'une formule est parfois muette et marque ainsi la fin du cycle.

Le niveau d'orientation qui suit la pulsation élémentaire est la gravité ou *beat*, en utilisant un terme anglo-saxon très connu. Un *beat* se trouve sur chaque troisième ou quatrième unité de pulsation élémentaire (la position du *beat* est marquée en caractères gras) :



Le *beat* n'est pas toujours accentué. L'accent se trouve parfois juste à côté du *beat* (*off-beat*). Dans la plupart des cas le *beat* revient comme une pulsation régulière dans la partie de la joueuse II. La partie II représente ainsi la base d'orientation de la plupart des morceaux, sur laquelle la joueuse I construit un jeu plus différencié.

LE CYCLE ET LE NOMBRE DU CYCLE

La plupart des genres musicaux du sud de Madagascar, ainsi que la musique du xylophone, se caractérisent par une structure cyclique. Les parties des deux joueuses comprennent donc de brèves phrases, des formules qui se répètent, mais avec de fréquentes variations. La partie de la joueuse I contient souvent des réminiscences d'un thème connu de musique vocale. Il ne s'agit en général que de très brèves phrases mélodiques, comme on les trouve dans les parties chorales des chants responsoriaux.

Le nombre du cycle donne le nombre d'unités de la pulsation élémentaire sur lesquelles s'étend la formule de la joueuse I. Le nombre du cycle le plus fréquent est de 12. On trouve plus rarement 16, 8, 24 et 32. Le nombre de 12, divisible par 2, 3, 4 et 6, convient parfaitement à une structure polymétrique.

On constate en résumé que chaque réalisation rythmique s'axe sur trois niveaux de référence : le nombre du cycle donnant la longueur de la formule, le *beat* subdivisant le nombre du cycle, et la pulsation élémentaire subdivisant le *beat* et représentant la plus petite unité du temps.

CINETIQUE DU JEU DU XYLOPHONE

L'ampleur des formules musicales dans la musique du xylophone malgache se base sur un éventail relativement petit de formules d'action. C'est la combinaison et la variation de ces types fondamentaux de cellules d'action en relation avec différents arrangements des lames du xylophone qui ouvre des possibilités énormes à l'inspiration musicale.

Les principales cellules d'action (kinèmes) sont les suivantes (g = main gauche, d = main droite, . = unité de pulsation élémentaire muette; la position du *beat* est marquée en caractères gras) :

1.	g	x .
	d	. x
2.	g	x . .
	d	. x .
3.	g	x . .
	d	. . x
4.	g	x . .
	d	. x x
5.	g	x x .
	d	. . x
6.	g	x . x .
	d	. x . .
7.	g	x . . .
	d	. x . x
8.	g	x .
	d	x x .
9.	g	x . .
	d	x . .

Les mains gauche et droite peuvent s'invertir, car certaines joueuses sont habituées à jouer le *beat* avec la main gauche, d'autres avec la main droite.

Ces kinèmes ont soit un mètre binaire soit ternaire. Dans la partie de la joueuse II, il arrive dans la plupart des cas qu'il n'y ait qu'un seul de ces kinèmes. La partie II ne fait donc apparaître qu'un seul mètre. Dans les morceaux basés sur les nombres du cycle de 12 et de 24, on utilise surtout le kinème N°4 ou N°5¹⁰; dans des morceaux dont le nombre du cycle est de 16, 8 et 32 on trouve souvent le kinème N°1. Des morceaux ayant un cycle de 12 et 24 se basent donc essentiellement sur un mètre ternaire et des morceaux ayant un cycle de 16, 8 et 32 sur un mètre binaire. L'exemple T3

10 Les deux kinèmes se distinguent seulement par la position du *beat*. La forme la plus fréquente est le N°4 (exemple T5).

constitue ici une exception avec un kinème à deux unités pour le cycle de 12.

La partie de la joueuse I est le plus souvent une métrique multicouche et se déroule partiellement contre le mètre de la joueuse II. Les formules comprennent ici surtout plusieurs des kinèmes cités. Un exemple simple où deux mètres apparaissent *successivement* est le T1. La formule se compose ici d'éléments à 3+2+2+2+3 unités élémentaires.

L'exemple suivant montre la forme la plus élémentaire du déroulement *simultané* d'un mètre binaire et d'un mètre ternaire (voir T4)¹¹ :

$$\begin{array}{l} d \quad x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot \quad (2+2+2+2+2) \\ g \quad (x) \cdot \cdot x \cdot \cdot x \cdot \cdot x \cdot \cdot \quad (3+ 3+ 3+ 3) \end{array}$$

Chacune des deux mains a ici son propre mètre. Une transcription de la résultante, sans considération de la répartition des deux mains (xxx.x.xxx.x.), ne tiendrait pas compte de cet aspect essentiel. On peut ainsi montrer comment le rythme naît du mouvement. Le mouvement dans la musique du xylophone malgache constitue plus qu'un seul aspect de l'exécution d'un morceau, comme par exemple le doigté d'un pianiste en séance musicale. Il fait plutôt partie d'un processus de composition. Le répertoire des modèles cinétiques est l'un des réservoirs d'où les musiciennes puisent la création.

LE METRE, LE RYTHME ET LES *TIME-LINE-PATTERNS*

Le fait le plus saillant qui touche la structure rythmique de la musique du xylophone malgache est — comme nous l'avons déjà développé — la pratique de la bimétrie, c'est-à-dire la mise en œuvre simultanée et successive de structures de mètre binaire et mètre ternaire. Il n'y a qu'un seul morceau, « *Boroza Tanosy* » (T7), qui présente une monométrie. La pratique de « deux contre trois » est caractéristique de la plupart des formes musicales malgaches et elle est aussi tout à fait typique de la « danse nationale » malgache, le *salegy*.

Le point de départ d'une structure polymétrique est la longueur du cycle, c'est-à-dire le nombre du cycle qui connaît différentes subdivisions. « *Dika amenabe tsy arosy* » (T8) offre un exemple impressionnant de la manière dont une formule prégnante peut se constituer à partir de subdivisions très simples sur les lames. Le nombre du cycle de 8 est divisé par deux sur les lames 1, 2, 3 et 6. La joueuse I subdivise le nombre du

11 Arom (1985, Vol. 1 : 334) distingue *polymétrie*, le déroulement simultané de plusieurs mètres, de *hétérométrie*, le déroulement successif.

cycle sur la lame 5 en deux parties, la joueuse II en quatre parties. La conséquence est frappante. Chaque lame a une fonction de même importance. Comme le montre cet exemple, on peut considérer les différentes lames du xylophone comme des parties ayant une certaine autonomie. Ce que l'on sait aussi du continent africain. Anderson (1984 : 131) décrit qu'il est utile d'écouter isolément les différentes lames du xylophone *amadinda* en tant que structures rythmiques. La dénomination de chaque lame est en ce sens aussi un indice, et on peut enfin en tirer une comparaison avec l'ensemble de sifflets à un son, *keiloloky*, du sud de Madagascar. La musique du *keiloloky* a la même structure que la musique du xylophone. Il revient à chaque musicien de jouer sa note au moment qu'il faut et de mémoriser sa partie comme une formule rythmique.

Mais l'exemple T8 est une exception. Dans la plupart des cas toutes les lames n'ont pas la même autonomie rythmique. Des formules rythmiques à structure asymétrique se placent souvent sur différentes lames. Elles sont plus prégnantes en tant que structures et entrent donc plus au premier plan, surtout quand on les joue sur la lame supérieure ou inférieure. Ces *time-line-patterns*¹² ne sont connus sur le continent africain que dans certaines régions. On trouve plus particulièrement dans des parties du Malawi, dans la vallée du Ruvuma et du Zambezi une formule à cinq frappes : x.x.x..x.x.. (Kubik 1987 : 34).

A Madagascar où on n'a pas constaté jusqu'à présent de *time-line-patterns*, on peut aussi trouver cette formule. Dans le morceau « *bazolahy* » (T6), elle est jouée par la joueuse I à deux mains, une manière tout à fait inhabituelle de jouer qui met la formule particulièrement en relief. Un fait en outre intéressant est la position du *beat*. Il se trouve aux endroits mêmes où on le place en Afrique du Sud-Est (la place du *beat* est marquée par ↓):

↓ ↓ ↓ ↓
x . x . x . . x . x . .

Une autre formule rythmique est plus typique des régions de culture musicale de l'ouest et du sud-ouest de Madagascar :

↓ ↓ ↓ ↓
x . . . x . x

On les trouve plus particulièrement dans la musique du *kabôsy* mais également dans la musique du xylophone. Le luth *kabôsy* (ou *mandoliny*) est souvent équipé chez les Sakalava du Menabe, chez les Masikoro et en partie chez les Bara d'une fine baguette collée sur la table d'harmonie. En

12 Kwabena Nketia a introduit ce terme.

pinçant avec le plectre, il se produit comme un son de tambour ; c'est pourquoi on appelle la baguette *langoro* (tambour). La formule *time-line* citée précédemment compte parmi les plus importantes qu'on produit sur la baguette *langoro* du *kabôsy*. Elle montre aussi ce conflit des deux mètres, caractéristiques de nombreux rythmes malgaches basés sur le cycle de 12.

TECHNIQUES DE VARIATION

La variation est omniprésente dans la musique du xylophone malgache. C'est le plus souvent la joueuse I qui s'en charge. Les quelques morceaux où les deux parties sont équivalentes constituent des exceptions. Ici la joueuse II peut aussi tenir le rôle actif.

La variation de formules se sert des techniques suivantes :

1) VARIATION DE LA PERCUSSION

Alors que la joueuse II exécute sa partie de façon régulière et sans structuration dynamique, la joueuse experte peut faire ressortir des mélodies inhérentes dans sa percussion ou y mettre des accents. On peut aussi déplacer des accents, ce qui met souvent en jeu un nouvel aspect métrique sans changer le matériel utilisé.

2) ANTICIPATION OU RETARDEMENT D'UN SON

On l'utilise selon ce que l'on vise avec la technique décrite auparavant ; il s'agit ici d'un jeu métrique. Dans le cas du « *Mbily* » par exemple, la note moyenne de la courte phrase mélodique se déplace d'une unité de pulsation vers l'arrière après un nombre de répétitions périodiques. Ceci détruit la symétrie mélodique (4+4+4 ; cf. exemple T5), sur laquelle l'auditeur se trouvait déjà. La division du temps 4+4+4 devient 5+3+4 et la musique commence à « swinguer ».

3) OMISSION OU AJOUT DE SON

Souvent des omissions surviennent par hasard ou par fatigue, mais elles sont, souvent aussi, volontaires. Cette technique donne de l'effet quand on oppose à une formule la variante réduite à plusieurs sons pour faire contraste.

4) DEPLACEMENT SUR D'AUTRES LAMES

En conservant le rythme on fait à différents endroits de la pulsation élémentaire un déplacement sur une autre lame. Cette technique donne de l'effet quand on y introduit des notes étrangères à l'accord. Les dissonances qui se produisent ont un effet stimulant. On peut également varier des mélodies inhérentes de cette manière.

ASPECTS SOCIOGRAPHIQUES

Le xylophone sur jambes n'est joué que par des personnes du sexe féminin, des jeunes filles qui le fabriquent elles-mêmes, même s'il n'y a pas de tabou interdisant aux hommes de jouer de cet instrument. Ils se rendraient tout simplement ridicules en le faisant.

Le xylophone sur jambes est actuellement un instrument de divertissement. On le joue le soir au crépuscule devant la maison pour inciter les enfants à danser ou pour montrer de la virtuosité. Les expertes en xylophone sont cependant souvent connues bien au-delà de leur petit cercle d'action. Il n'est en aucun cas exact d'affirmer que le xylophone n'est qu'un jouet d'enfant sans fonction, accord et répertoire (cf. McLeod 1977 : 205 f.). Il est à mentionner par rapport à cela qu'on avait autrefois introduit cet instrument à plusieurs endroits pour les cérémonies du *bilo*. Ce que des informateurs ont confirmé dans plusieurs régions des Bara, des Antanosy et des Masikoro. Avec l'avènement du *kabosy* le xylophone a été démis de cette fonction. Il est actuellement difficile de trouver de véritables expertes car peu de jeunes filles apprennent cet instrument.

ASPECTS COMPARATIFS

L'incitation à la recherche des traditions du xylophone dans cette région est venue de la branche diffusionniste en ethnologie. En comparant des caractéristiques externes d'objets, plus particulièrement aussi d'instruments de musique, mais en comparant également des systèmes scalaires, de grands contextes culturels se sont ouverts. La migration du xylophone de l'Indonésie en Afrique est devenue un topo établi du point de vue diffusionniste en ethnologie et en musicologie comparée. Il n'est donc pas étonnant que le xylophone de Madagascar ait été mis dans une relation historico-culturelle avec l'Asie du Sud-Est, en particulier par Curt Sachs (1938 : 62 f., 75). Son hypothèse ne se vérifie cependant pas.

La tradition du xylophone malgache est du point de vue matériel, conceptuel et structurel largement identique aux traditions de l'Afrique du Sud-Est. Les parallèles avec les traditions du xylophone sur troncs des peuplades Nyasa-Ruvuma ainsi que des groupes ethniques de la basse vallée du Shire et du Zambezi sont particulièrement importants. Nous présentons ci-dessous les parallèles suivants¹³.

Aussi bien à Madagascar que dans la région du Nyasa-Ruvuma on trouve des instruments relativement petits avec un accord aigu. On pose cinq à sept lames surtout sur les jambes. Il y a ici une différence importante

13 Pour la comparaison on a utilisé des publications de Gerhard Kubik (1964, 1965, 1967, 1968, 1978, 1985, 1987) où il traite des xylophones des ethnies suivantes : Yao, Lomwe, Shirima, Makonde, Khokola, Ngonde et Nyakyusa.

avec les xylophones d'Indonésie où l'on pose un plus petit nombre de lames plus grandes sur les cuisses. On trouve aussi en Afrique du Sud-Est une disposition de lames avec les basses au milieu et les hautes sur les bords. La disposition des lames est variable et on les change parfois entre deux morceaux, selon les exigences de la technique de jeu. On utilise souvent des lames de réserve lorsqu'on les change.

Il y a deux joueurs aussi en Afrique du Sud-Est, rarement trois. L'un joue une formule complexe, l'autre une formule de base. La technique des mains croisées existe.

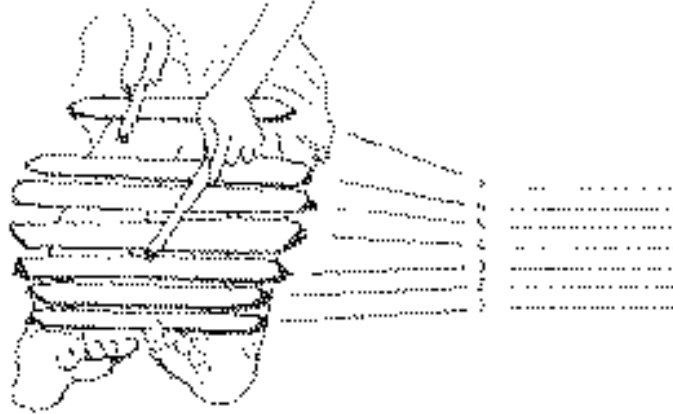
La cadence au métronome de la pulsation élémentaire est similaire, le cycle de 12 est prédominant. Une polyphonie en tierces basée sur des échelles heptatoniques fait défaut dans la plupart des régions de l'Afrique du Sud-Est. Cependant la région du Nyasa-Ruvuma et une partie des côtes est-africaines sont des exceptions. La formule *time-line* à cinq frappes sur le cycle de 12 (x.x.x..x.x..) est répandue (en plus de l'Afrique centrale et occidentale) dans la région du Nyasa-Ruvuma. Kubik (1986 : 56) estime que l'existence de telles formules est un indice extrêmement important dans les relations culturelles, car elle indiquerait une grande stabilité par delà le temps : « There is no force in the world which can change the internal mathematics of the asymmetric time-line-patterns, — one of the most ingenious African inventions of the remote past — because they are something like the backbone in many African musical traditions ».

Une différence est que les xylophones de Madagascar sont joués par des jeunes filles, alors que dans la région du Nyasa-Ruvuma ils le sont souvent, mais pas seulement, par des garçons. J'y vois un phénomène de croisement et de modification comme il en résulte de l'interaction entre différentes cultures. C'est au meilleur des cas un indice qu'une tradition musicale implantée sur la Grande Ile est entrée en interrelation avec d'autres traditions. Il est possible que cette rencontre de deux cultures ait déjà eu lieu sur le continent africain, bien avant que les formes croisées qui en résultent aient été transportées, dans une migration restée cachée dans les fins fonds de l'histoire, par le Canal de Mozambique.

TRANSCRIPTIONS

INDICATIONS SUR LA NOTATION

Chaque transcription représente une répétition d'une formule. Le premier système donne la partie de la joueuse I, le deuxième celle de la joueuse II en tant que tablature. Les lignes horizontales représentent les différentes lames de l'instrument selon leur disposition sur les jambes :



Les frappes de baguette droite s'écrivent par des notes blanches (○), les frappes de baguette gauche par des notes noires (●).

Le dernier système en bas donne, pour une meilleure lisibilité, la formule résultante dans le système européen. Des mélodies inhérentes sont marquées par des symboles de notes blanches, les autres notes sont représentées par des notes noires.

Les lignes verticales représentent la pulsation élémentaire. Les unités élémentaires sur lesquelles repose le *beat* sont marquées par une ligne épaisse. La cadence de la pulsation élémentaire est indiquée sous M.M. (mètre). Le nombre du cycle se trouve en haut à gauche.

T1 « Mila handra » - *Chercher la dispute*

Accord : do₄-sol₃-si₃-la₃-fa₃ · M.M.=456 · Enreg. : Tanambao (Préfecture Sakaraha), Juillet 1988 · Exécut. : Juliette et Nita, Antanosy

T2 « Toboky an-tseza i Maka » - *Maka reste assis sur la chaise*

The image displays musical notation for T2. It consists of two staves of xylophone notation, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notation uses vertical stems with circular heads to indicate pitch and rhythmic placement. Below these is a piano transcription on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, showing the harmonic accompaniment.

Accord : $do_4-sol_3-mi_{b3}-la_3-fa_3-si_{b3}$ · M.M.=643 · Enreg. : Morafeno III (Préf. Betioky), Juillet 1987 · Exécut. : Zairiny et Saimety, Antanosy

T3 « Sao sao piriny » - *Pêcher le piriny (un poisson)*

The image displays musical notation for T3. It consists of two staves of xylophone notation, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notation uses vertical stems with circular heads to indicate pitch and rhythmic placement. Below these is a piano transcription on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, showing the harmonic accompaniment.

Accord : $do_4-sol_3-si_{b3}-la_3-fa_3$ · M.M.=648 · Enreg. : Tanambao (Préf. Sakaraha), Juillet 1988 · Exécut. : Juliette et Nita, Antanosy

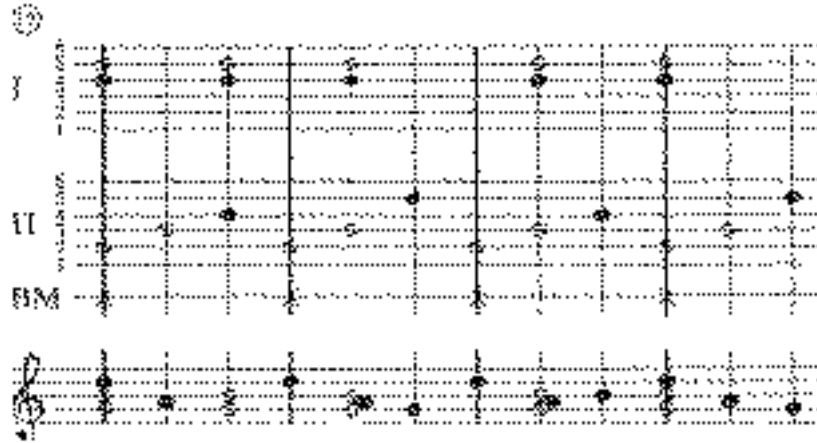
T4 « Betoroky » (*terme désignant la grande cithare sur tuyau des Bara*)

Accord : ré₄-do₄-la₃-ré₃-sol₃-fa₃-si_{b3} · M.M.=658 · Enreg. : Vatobe (Préf. Ihozy), Juillet 1988 · Exécut. : noms inconnus, Bara

T5 « Mbily » (*table sur laquelle on pose les instruments pendant les cérémonies de bilo*)

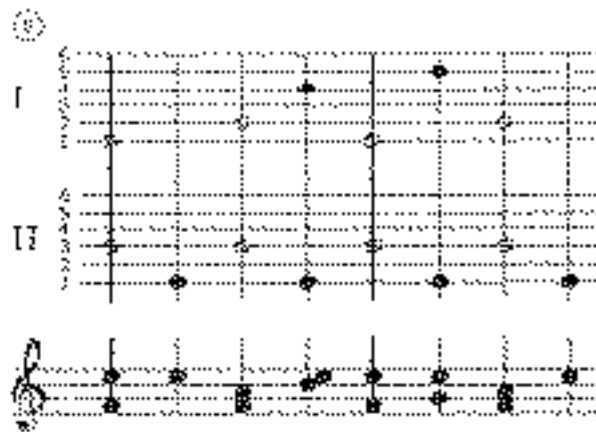
Accord : mi₄-ré₄-la₃-mi₃-si₃-sol₃-do₄ · M.M.=631 · Enreg. : Bemana (Préf. Beroroha), Août 1989 · Exécut. : Kalo et Madelaine, Bara

T6 « Hazolahy » (*terme désignant un tambour*)



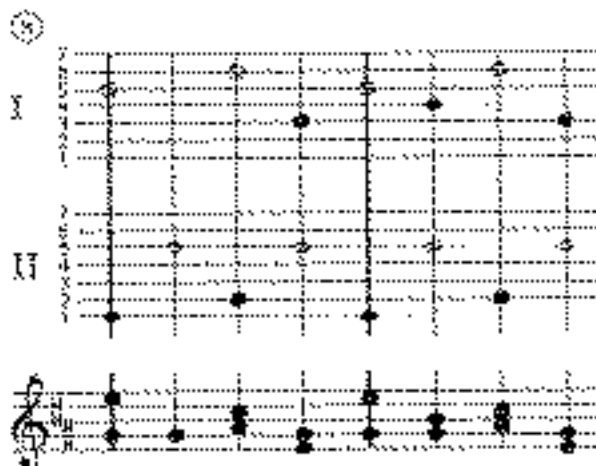
Accord : fa[#]₄-ré₄-la₃-si₃-sol₃-do₄ · M.M.=556 · Enreg. : Mananjaka (Préf. Belo sur Tsiribihina), Juillet 1991 · Exécut. : Ndrindry et Noeline, Sakalava · BM = battement de mains

T7 « Boroza Tanosy » - *Les immigrants du Haut Plateau imitent les Antanosy*



Accord : do₄-la₃-fa₃-si₃-sol₃-ré₃ · M.M.=609 · Enreg. : Ankilimary (Préf. Betioky), Août 1993 · Exécut. : Pelahono et Rasoa, Antanosy

T8 « Dika amenabe tsy arosy » - *Si tu vas au Menabe je ne peux rien te prédire*



Accord : mi₄-la₃-mi₃-si₃-sol#₃-do#₄-ré₄ · M.M.=636 · Enreg. : Mikaiky (Préf. Ankazoabo-Sud), Juin 1988 · Exécut. : Blandine et Françoise, Bara

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anderson, Lois Ann, « Multipart Relationships in Xylophone and Tuned Drum Traditions in Buganda. » *Selected Reports in Ethnomusicology* 5, 1984, p. 121-144.
- Arom, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, Paris : SELAF. (Ethnomusicologie 1) 1985, 2 vol.
- Blench, Roger, « The Morphology and Distribution of Sub-Saharan Musical Instruments of North African, Middle Eastern, and Asian, Origin », *Musica Asiatica*, 4, 1984, p. 155-191.
- Domenichini-Ramiaramanana, Michel, « Des instruments de musique de Madagascar. » *Ambario* 2, 1980, p. 87-131.
- Duvelle, Charles, *Musique Malgache*. Commentaire accompagnant le disque OCR (Ocora) 24, Paris, 1965.
- Jones, Arthur M, *Africa and Indonesia. The Evidence of the Xylophone and other Cultural Factors*, Leiden, 1971.
- Kubik, Gerhard, « Recording and Studying Music in Northern Moçambique. » *African Music* 3/3, 1964, p. 77-100.
- Kubik, Gerhard, « Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips. » *African Music* 3/4, 1965, p. 35-51.
- Kubik, Gerhard, « The Traditional Music of Tanzania » *Afrika* 8/2, 1967, p. 29-32.
- Kubik, Gerhard, « Ethno-Musicological Research in Southern Parts of Malawi. » *The Society of Malawi Journal* 21/1, 1968, p. 20-33.
- Kubik, Gerhard, « Composition Techniques in Kiganda Xylophone Music. » *African Music*, 4/3, 1969, p. 22-72.

- Kubik, Gerhard, « Recording Utamaduni in Tanzania. A Field Report from Iringa and Mbeya Regions, Oct 19 - Dec 14, 1976. » *Review of Ethnology*, 5/11-14, 1978, p. 81-107.
- Kubik, Gerhard, « Some Malawi Musical Traditions - their Meanings, History and Educational Transmission » *Musiikin Suunta* 7/2, 1985, p. 6-31. (« Whither World Music » - Symposium, Part One).
- Kubik, Gerhard, « Stability and Change in African Musical Traditions. » *The World of Music* 1, 1986, p. 44-69.
- Kubik, Gerhard, *Malawian Music. A Framework for Analysis*, Zomba, 1987.
- Lomax, Alan, *Folk Song Style and Culture*, Washington, 1968.
- McLeod, Norma, « Musical Instruments and History in Madagascar. » *Essays for a Humanist : an Offering to Klaus Wachsmann*, New York, 1977, p. 189-215.
- Michel, Louis, *Moeurs et coutumes des Bara*, Antananarivo, *Mémoires de l'Académie Malgache* XL, 1957.
- Rakotomalala, Mireille, *Bibliographie critique d'intérêt ethnomusicologique sur la musique malagasy*. Antananarivo, Musée d'Art et d'Archéologie de l'Université de Madagascar, *Travaux et Documents* XXIII, 1986.
- Randafison, Silvestre, *Etude sur la fabrication des instruments de musique*, Antananarivo, 1980.
- Rouget, Gilbert, « La musique à Madagascar », *L'ethnographie de Madagascar* (J. Faublée, éd.), Paris, 1946, p. 85-92.
- Sachs, Curt, *Les instruments de musique de Madagascar*, Paris, *Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie* XXVIII, 1938.
- Schmidhofer, August, *Das Xylophonspiel der Mädchen. Zum afrikanischen Erbe in der Musik Madagaskars*, Frankfurt am Main, *Vergleichende Musikwissenschaft* 2, 1965.
- Tracey, Hugh, « Towards an Assessment of African Scales. » *African Music* 2/1, 1958, p. 15-20.