

# **L'organisation des musiques africaines**

à partir de l'ouvrage de Simha Arom

**Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale (Vol 1)**

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION.</b>	<b>P. 3</b>
<b>I.STRUCTURES ET ÉCHELLES DES MUSIQUES AFRICAINES.</b>	<b>P. 3</b>
1) STRUCTURES FORMELLES	P. 3
2) SYSTÈMES SCALAIRES.	P. 4
<b>II.PROCÉDÉS UTILISÉS DANS LES MUSIQUES D'AFRIQUE CENTRALE.</b>	<b>P. 4</b>
1) PROCÉDÉS PLURILINÉAIRES NON POLYPHONIQUES.	P. 4
- <i>L'hétérophonie</i> :	P. 4
- <i>Le tuilage</i> :	P. 5
- <i>Le bourdon</i> :	P. 5
- <i>Le parallélisme</i> :	P. 5
- <i>L'homophonie</i> :	P. 5
2) PROCÉDÉS POLYPHONIQUES ET POLYRYTHMIQUES.	P. 6
- <i>L'ostinato</i> :	P. 6
- <i>L'imitation</i> :	P. 6
- <i>Le contrepoint mélodique</i> :	P. 6
- <i>Le contrepoint rythmique</i> :	P. 7
- <i>Le hoquet</i> :	P. 7
<b>III.ORGANISATION DU TEMPS DANS LES MUSIQUES AFRICAINES.</b>	<b>P. 7</b>
1) TEMPO, BATTUE, TACTUS, PULSATION.	P. 7
2) REJET DE LA BARRE DE MESURE.	P. 8
<b>CONCLUSION.</b>	<b>P. 9</b>

## **Introduction.**

Du livre de Simha Arom intitulé Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale (Vol 1), nous aurions aimé faire un compte-rendu plus général. Cependant, la densité des travaux exposés nous auraient contraints à écarter des aspects essentiels à la compréhension du lecteur. De plus, dans la revue *Analyse musicale* d'avril 1991, François Delalande propose une très bonne présentation de ce livre<sup>1</sup>. Par conséquent, nous nous sommes attachés à étudier de façon générale l'organisation des musiques africaines.

## **I. Structures et échelles des musiques africaines.**

### 1) Structures formelles.

Toutes les pièces musicales s'organisent de façon identique sous forme d'ostinato à variation. « Par ostinato, nous entendons ici la répétition régulière et ininterrompue d'une figure rythmique ou mélodico-rythmique, sous-tendue par une périodicité invariante »<sup>2</sup>. Ces structures cycliques sont donc répétées, variées, et, comme dans toutes les musiques centrafricaines, le principe du développement (présent dans la musique savante européenne) est exclu. Cependant, les variations peuvent atteindre un degré de complexité extrême et certaines pièces combinent plusieurs ostinatos.

La périodicité s'exprime principalement sous deux formes :

- La forme responsoriale.

Celle-ci consiste en l'énonciation d'une série de phrases par un soliste auquel répond un chœur (le répons). Ce répons peut être chanté à l'unisson ou en intervalles parallèles de quarts ou de quintes.

- La forme antiphonale.

Contrairement à la forme responsoriale, le chœur, dans la forme antiphonale, reprend telle quelle la phrase énoncée par le soliste.

---

<sup>1</sup> Cf. François DELALANDE, « Ouvrages fondamentaux d'analyse musicale. Présentations critiques : Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie par Simha AROM », Analyse musicale, n°23, avril 1991, pp. 66-87

<sup>2</sup> Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), Paris : SELAF (coll. « Ethnomusicologie 1 »), 1985, pp. 93-94 (367 p.)

La périodicité entraîne une division stricte du temps en segments de durée égale. Chaque segment peut se subdiviser en unités mélodiques et/ou rythmiques.

## 2) Systèmes scalaires.

L'échelle musicale la plus répandue sur le continent africain est pentatonique anhémitonique. C'est donc une échelle de cinq notes qui exclue le demi-ton. Elle offre, par ces quatre renversements, cinq modes de jeu. Entre les cinq notes constitutives de l'échelle apparaissent parfois des *pyens*, notes passagères qui n'ont pas d'existence propre. En ce qui concerne l'étude des échelles africaines, nous renvoyons le lecteur à trois articles parus dans la revue *Analyse musicale* (n°23) d'avril 1991. Ces trois articles de Simha Arom, Sophie Pelletier-Ortiz et Suzanne Fürniss expliquent les problématiques que posent les systèmes scalaires africains. Les études concernant ces échelles pentatoniques, équipentatoniques et pentatoniques héritées des harmoniques naturels sont clairement exposées. Ainsi, ces études révèlent un système qui prend appui sur l'échelle pentatonique anhémitonique et dont le paramètre principal est « le respect de l'ordre de succession des degrés dans un patron mélodique donné »<sup>3</sup>.

## **II. Procédés utilisés dans les musiques d'Afrique centrale.**

### 1) Procédés plurilinéaires non polyphoniques.

Les procédés plurilinéaires renvoient aux rapports que plusieurs lignes mélodico-rythmiques entretiennent entre elles. Ces procédés ne sont pas considérés ici comme polyphoniques car ils restent rudimentaires.

#### - L'hétérophonie :

C'est un principe peu structuré qui apparaît lorsque se forment des intervalles, consonants ou dissonants, en des points indéterminés du déroulement d'une mélodie chantée collectivement. L'hétérophonie est l'ornementation d'une mélodie. Elle est donc plus linéaire que multilinéaire : « On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe mais

---

<sup>3</sup> Cf. Suzanne FÜRNISS, « Recherches scalaires chez les Pygmées *Aka* de Centrafrique », *Analyse musicale*, n°23, avril 1991, p. 35 (pp. 31-35)

sans la suivre exactement »<sup>4</sup>. L'hétérophonie peut être produite par des mouvements parallèles de petits intervalles dissonants ou par des mouvements contraires et conjoints.

- Le tuilage :

Il intervient « avec le recouvrement de la fin d'une phrase par le début d'une autre »<sup>5</sup>. Ainsi, une brève polyphonie apparaît lors de la rencontre de deux monodies.

- Le bourdon :

C'est la tenue ininterrompue d'un son, en général grave, qui sert d'assise à une mélodie. Cette pratique s'effectue traditionnellement dans la musique populaire instrumentale.

- Le parallélisme :

Il consiste en la « reproduction par différentes voix, au même moment, d'un même matériau musical à des hauteurs différentes »<sup>6</sup>. Le parallélisme engendre un syllabisme identique à toutes les parties et des rapports d'intervalles constants. C'est donc un parallélisme strict.

- L'homophonie :

Principe plus élaboré, l'homophonie intervient lorsqu'une mélodie est chantée à plusieurs voix de façon parallèle. Elle implique généralement l'homorythmie (c'est à dire des articulations rythmiques identiques à toutes les voix) pour la compréhension du texte. Les populations centrafricaines parlent des langues à tons. « Chaque syllabe possède sa hauteur, son intensité et sa durée propre, [donc] chaque mot peut être traduit par une notation musicale »<sup>7</sup>. Ainsi, lorsque plusieurs voix chantent un même texte, et, pour que celui-ci soit intelligible, il est nécessaire que les différentes voix suivent le même profil mélodique, le même « schème tonal »<sup>8</sup> Les différentes voix effectuent un parallélisme qui est généralement en intervalles de quarts, de quintes, d'octaves et parfois de tierces. Cependant, on préfère, au parallélisme strict, conserver l'échelle pentatonique prédominante.

---

<sup>4</sup> Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), op. cit., p. 87

<sup>5</sup> Ibid., p. 88

<sup>6</sup> Ibid., p. 88

<sup>7</sup> Ibid., p. 49

<sup>8</sup> Ibid., p. 65

## 2) Procédés polyphoniques et polyrythmiques.

Contrairement aux procédés plurilinéaires, la polyphonie apparaît « comme un processus plurilinéaire, simultané, hétérythmique et non parallèle <sup>9</sup> ». Nous sommes donc en présence d'une musique à plusieurs voix simultanées (au moins deux) et ayant chacune une articulation rythmique individuelle. De plus, les voix effectuent des mouvements non parallèles et ont chacune leur déroulement indépendant même si elles participent toutes à l'entité musicale qu'est la polyphonie. La polyphonie s'adresse aux musiques vocales et aux instruments mélodiques à hauteurs fixes.

La polyrythmie, en revanche, concerne les instruments à hauteur indéterminée. Elle peut être définie comme « tout agencement plurilinéaire fondé sur la superposition de figures rythmiques différentes dont l'entrelacement donne lieu à une polyphonie rythmique »<sup>10</sup>.

### - L'ostinato :

Nous avons déjà abordé l'ostinato dans la partie sur les structures formelles. En effet, rares sont les polyphonies qui ne relèvent pas de ce procédé. « L'ostinato africain, généralement réduit en longueur et en tessiture, peut être continu ou intermittent, vocal ou instrumental, et peut apparaître au-dessus ou au-dessous de la ligne principale. On trouve fréquemment un multi-ostinato, deux ostinatos ou plus se mouvant en contrepoint, avec ou sans une ligne mélodique plus longue »<sup>11</sup>.

### - L'imitation :

Elle naît lorsqu'une voix reprend un motif ou une phrase mélodique déjà exposé à une autre voix. L'imitation est stricte quand elle réutilise exactement les mêmes intervalles et les mêmes rythmes que la voix imitée. Elle est libre si les intervalles et les rythmes sont modifiés. Cependant, malgré ces modifications, l'imitation doit être perceptible par l'auditeur.

### - Le contrepoint mélodique :

Il a lieu dans la musique vocale et dans celle exécutée par des instruments à hauteur fixe comme le xylophone. Rappelons que la musique instrumentale n'est que rarement jouée de façon autonome mais qu'elle est généralement combinée à la musique vocale. Ainsi, le

---

<sup>9</sup> Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), op. cit., p. 90

<sup>10</sup> Ibid., p.91

<sup>11</sup> Ibid., p. 94

contrepoint mélodique consiste en un procédé qui utilise le contrepoint pour la conduite des voix tel le mouvement contraire, le mouvement oblique et l'imitation. Il utilise aussi l'ostinato mais de manière implicite. Le contrepoint mélodique se rapproche du principe de la passacaille qui est un « thème à variations, [dont la] basse, réitérée identiquement ou avec quelques modifications, [est] assimilée à la basse obstinée <sup>12</sup> ». Cependant, le thème n'est pas exprimé mais effectué en contrepoint avec différentes voix. Le contrepoint mélodique se nomme aussi polyphonie.

- Le contrepoint rythmique :

Il s'agit d'un procédé similaire à celui du contrepoint mélodique, mais appliqué, ici, aux instruments à hauteur indéterminée. Il est « essentiellement formé de rythmes dits croisés, c'est à dire de figures rythmiques différentes entrelacées »<sup>13</sup>. Il est aussi appelé polyrythmie.

- Le hoquet :

Ce procédé consiste à alterner, de manière très rapide, les interventions des différentes voix qui constituent la polyphonie. « L'une d'elle chante une ou deux notes, puis se tait, tandis que la seconde répond par une ou deux notes, se tait, laisse chanter de nouveau la première voix, et ainsi de suite »<sup>14</sup>.

Il faut préciser que, dans la pratique, ces divers procédés n'interviennent que rarement de façon isolée puisque le plus souvent ils se combinent.

### **III. Organisation du temps dans les musiques africaines.**

#### 1) Tempo, battue, tactus, pulsation.

En ce qui concerne les musiques centrafricaines, les termes tempo, battue, tactus et pulsation ne renvoient qu'à une seule et même réalité : celle de marquer les temps. Le tempo dans les musiques centrafricaines n'est jamais lent. La pulsation (qui détermine le tempo) se situe entre 80 et 140 unités par minute. Le tempo reste toujours invariable et si, dans une cérémonie, différents tempi doivent alterner cela se fait par juxtaposition des pièces, chaque pièce ayant son propre tempo. La pulsation « est un élément d'une série de stimuli

---

<sup>12</sup> Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), op. cit., p. 97

<sup>13</sup> Ibid., p. 98

<sup>14</sup> Ibid., p. 99

précisément équivalents et régulièrement réitérés. Comme les battements d'un métronome ou d'une montre, les pulsations délimitent des unités égales dans le continuum temporel »<sup>15</sup>. Cette pulsation est donc un étalon (car elle délimite des unités de temps égales), et est isochrone (car répétée à des intervalles réguliers). De plus, il n'y a pas de hiérarchie entre les différentes pulsations : elle est donc neutre. Pour un musicien africain, la pulsation est organiquement liée à la musique qu'il exécute et elle peut donc demeurer sous-entendue : « Contrairement au musicien occidental qui se réfère à une battue matérialisée par un geste, [...] le musicien traditionnel africain n'éprouve nul besoin d'extérioriser un quelconque repère temporel »<sup>16</sup>. Comme le dit Richard A. Waterman, il existe, chez le musicien et l'auditeur africain, un « sens métronomique » qui fait partie de son « équipement perceptuel ». La pulsation « n'a la plupart du temps rien à faire avec les figures rythmiques ou mélodiques [...] exécutées, mais néanmoins, [elle] fait fonction de support régulateur perceptible, auquel toutes se réfèrent »<sup>17</sup>.

## 2) Rejet de la barre de mesure.

L'une des caractéristiques essentielles des musiques africaines est l'absence de toute accentuation régulière. Par ailleurs, ce qui est inhérent à l'utilisation de la barre de mesure est la réitération régulière des accents immédiatement après la barre de mesure (sur le premier temps). Cette même barre de mesure impose, irrémédiablement, une opposition entre un temps fort et un temps faible, opposition qui n'est pas concevable dans les musiques africaines accentuées irrégulièrement. En refusant l'utilisation de la barre de mesure (dans les transcriptions), on évite des contre-sens comme la syncope, étrangère à ces musiques : « dans une musique où il n'y a pas de temps fort, [...] on ne peut parler de syncope »<sup>18</sup>. On préférera l'utilisation des termes commétrique et contamétrique qui définissent, dans le premier cas, la correspondance entre les accents et la pulsation métrique, et dans le second cas, des accents et une pulsation qui entrent en conflit. « Or, s'il est bien exact que les formules rythmiques africaines présentent fréquemment des asymétries internes, elles ne cessent pour autant de se

---

<sup>15</sup> Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), op. cit., p. 314

<sup>16</sup> Ibid. p. 295

<sup>17</sup> Ibid., p. 337

<sup>18</sup> Ibid., p. 339

référer à une pulsation strictement régulière »<sup>19</sup>, à la battue étudiée plus haut. Historiquement, la barre de mesure n'était pas encore usitée au 16<sup>ème</sup> siècle, on se contentait de battre les temps. Cependant, dans la seconde moitié du 16<sup>ème</sup> siècle, l'engouement pour la danse favorisera l'apparition de la barre de mesure et, « de simple repère, la barre de mesure [deviendra], en moins d'un siècle, un véritable dogme »<sup>20</sup>. Culturellement instaurée dans l'esprit du musicien européen, la mesure n'a pas de réalité chez le musicien africain. Celui-ci se réfère cependant à la pulsation, élément fondamental et structurel de sa musique.

## **Conclusion.**

Cette étude, succincte, de l'organisation des musiques africaines grâce à l'ouvrage de Simha Arom, nous a beaucoup apporté. Elle nous permet, dorénavant, d'aborder, plus aisément, l'étude des musiques africaines dans leur globalité. Comme le dit François Delalande, « l'ouvrage de Simha Arom [est] une des contributions majeures de l'histoire de l'ethnomusicologie, mais [aussi] un travail susceptible d'intéresser tout musicologue et analyste »<sup>21</sup>. Enfin, si nous avons écarté toutes critiques de cet ouvrage, c'est d'abord parce que nous manquons de connaissances en la matière, et ensuite parce que les arguments utilisés sont difficilement réfutables étant donné la qualité des travaux effectués. Cependant, nous émettrons quelques remarques. En effet, l'auteur sépare, dans ses deux volumes, théorie et analyse. Aussi, l'approche théorique du premier volume nous semble plus difficile d'accès par l'absence d'exemples musicaux immédiats. Il est vrai que les deux volumes de cet ouvrage ne peuvent être vendus séparément ; mais cela oblige à « jongler » d'un livre à l'autre. D'autre part, en ce qui concerne la transcription des extraits musicaux, l'aspect cyclique des musiques africaines n'est pas mise en évidence. L'auteur aurait pu aborder une représentation en cercle qui évite de donner un début et une fin au cycle ainsi qu'une hiérarchie dans le cycle. Nous restons malgré tout convaincu qu'une représentation paradigmatique éclaire l'analyse.

---

<sup>19</sup> Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), op. cit., p. 343

<sup>20</sup> Ibid., p. 322

<sup>21</sup> Cf. François DELALANDE, « Ouvrages fondamentaux d'analyse musicale. Présentations critiques : Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie par Simha AROM », op. cit., p. 66