



Les percussions extra-européennes

Apollinaire Anakesa Kululuka

► To cite this version:

Apollinaire Anakesa Kululuka. Les percussions extra-européennes. L'éducation musicale, 2008. hal-01968117

HAL Id: hal-01968117

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01968117>

Submitted on 2 Jan 2019

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.

« Les percussions extra-européennes », in *L'Éducation musicale*, n° 5549-550, janvier-février 2008, pp. 28-38.



L'éducation musicale

janvier./février 2008 • Bimestriel n° 549/550 • 12 €

www.leducation-musicale.com

Dossier Percussion

Musique pour percussion = Révolution !

Pierre Albert Castanet

Percussions & musique électroacoustique

Cyrille Delhaye

Percussions & musiques actuelles

Jean-Baptiste Riffault

Percussions extra-européennes

Apollinaire Anakesa Kululuka

Paroles de compositeurs : Fr.-B. Mâche, J. Guillou

Sylviane Falcinelli

Olivier Messiaen et la voix

Répertoire choral : *Broad Waters* de Henryk Górecki

Louis Armstrong : *The Good Book*

9 782701 015156

Les percussions¹ extra-européennes

Apollinaire Anakesa Kululuka

Aborder les percussions extra-européennes dans un cadre aussi restreint que celui d'un article est une entreprise laborieuse, tant le champ que couvre cette problématique est immense et ses implications multiples et variées. Loin de faire une étude exhaustive de leur profusion et de leur prodigieuse diversité, je m'attellerai surtout à l'essentiel pour tenter de spécifier leurs caractéristiques, catégories, modes de fonctionnement et d'utilisation, à travers des exemples tirés, dans le temps et dans l'espace, des cultures musicales différentes du monde extra-européen.

Depuis des centaines de siècles jusqu'à nos jours, par son génie et par son imagination, l'homme s'est prodigieusement illustré dans la conception et la fabrication des instruments de musique. Leur richesse et leur variété se manifestent par le biais des multitudes de cultures musicales et de peuples existant à travers le monde, tandis que leur diversité s'exprime aussi bien dans leurs matériaux de fabrication que dans leurs formes, factures et techniques de jeu.

Au sein de l'étonnante profusion de types qui en résultent, les percussions constituent une des plus importantes familles d'instruments musicaux qui, probablement, seraient aussi les premiers à être fabriqués par l'homme. Bois entrechoqués, peaux tendues ou lacées, lames de pierre ou de bois, plaques métalliques, coquillages, fruits secs, bref, leur éventail est immense. Ils sont utilisés dans les genres et les styles musicaux également divers : musiques légères ou élaborées et complexes, de tradition orale ou écrite, populaire ou savante. Ces instruments y jouent des rôles ou des fonctions différenciés selon l'usage que l'on en fait, notamment, dans un cadre rituel, cérémoniel ou non, dans un simple divertissement ou dans différentes formes de performance musicale en concert. Ainsi certaines percussions servent-elles de référents rythmiques (entre autres, marqueurs des ponctuations et des césures ou jouent le rôle de chef d'orchestre), alors que d'autres participent aux dispositifs mélodiques (*sanza*, xylophones et carillons, par exemple). D'autres encore servent de référents identitaires, pour désigner une autorité, une divinité, un rite, une ethnie, une culture musicale, et même elles sont substituées aux personnages de classes sociales (autorité, guérisseur, femme, homme, mère, père), etc. C'est le cas du tambour à mirliton *ditumba* des Luba, à l'Est de la République Démocratique du Congo, qui représente ce peuple et sa culture musicale symbolisée par la danse traditionnelle *mutuashi*. En Asie, le tambour sur cadre, en particulier, est largement associé au chaman et sert pour attirer la pluie. Les antiques *Zhouli* (rituels de Zhou) chinois prescrivent le « tambour de tonnerre », *leigu*, pour pareillement attirer la pluie.

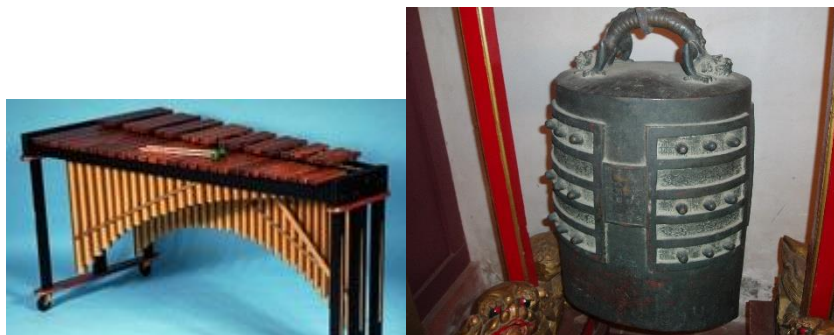
L'on comprend alors que les percussions puissent, par ailleurs, attester tout autant de la richesse que des spécificités géographiques, socioculturelles et idéologiques des civilisations du monde. Elles représentent, en même temps, des traces vibrantes de l'évolution des patrimoines humains, depuis les espaces et temps antiques à l'ère actuelle. D'innombrables exemples témoignent de

¹ *Percussions* ou *instruments à percussion* sont les termes usuels par lesquels on désigne, d'une façon générale, les instruments de musique, dont le son est produit par des mouvements percussifs (avec les mains ou l'aide des objets comme les baguettes, les maillets, les marteaux et d'autres encore). Le sens assez restrictif de ces vocables n'est nullement approprié pour exprimer la réalité globale et complexe des instruments en question, tant certains peuvent être à cheval sur une ou plusieurs familles, tel est le cas du piano qui, à la fois, est percussion, instrument à clavier et même à cordes. D'autres percussions sont, notamment, frottées, secouées, frappées ou raclées. J'y reviendrai dans la partie concernant respectivement leur classification et leurs modes de jeu.

cette réalité : des xylophones africains à résonateur en terre ou sur jambes aux vibraphones modernes ; des anciens tambours à peaux aux timbales à membranes synthétiques actuelles, des antiques cloches en terre chinoises aux actuelles cloches d'orchestre tubulaires, des bâtons entrechoqués aux boîtes à rythme électroniques, pour ne citer que ces cas.



1. Le xylophone *rana'ad* de l'Asie du Sud-est utilisé, notamment, dans le *gamelan* indonésien ainsi que dans les ensembles thaïlandais (source : www.pbase.com/istov/image) ; 2. Timbales indiennes en céramique (source : www.tambours.net/IMG/).



3. La *marimba* (source : www.vichitex.com/arte/simbolos_cr/marimba.htm) ; 4. Cloche chinoise antique *bo*, en bronze à patine marron-verte, datée de la première moitié du V^e siècle av. J.-C. Photo : A. NAKESA, dans le Temple de Confucius à Tainan (Taïwan).

Répondant à la volonté humaine de gérer le réel – êtres, choses ou idées, les peuples de différentes cultures ont diversement classifié les percussions, de façon implicite ou explicite, selon l'usage qu'ils en font.

Les Chinois comptent parmi les premiers à avoir catégorisé les instruments de musique. Cette classification se fonde essentiellement sur des timbres (*bayin*)², associés aux matériaux de fabrication, dont quatre catégories servent pour la désignation des percussions : *métal* (les cloches), *pierre* (les lithophones), *peau* (les tambours) et *bois* (incluant des instruments frappés ou raclés). Leur usage se fait sur la base des principes d'associations-complémentarités et même sur celles des oppositions³, sous-tendu par l'idéologie du *yin et du yang*. Au-delà des considérations purement organologiques techniques, cette classification chinoise établit, par ailleurs, une relation étroite des instruments avec des facteurs extra-musicaux (vents, saisons et quatre points cardinaux).

² Les huit classes (*bayin*) d'instruments musicaux chinois sont : le *métal* (les cloches), la *soie* (les cithares, les vièles et les luths), le *bambou* (les flûtes), la *calebasse* (les orgues à bouche), la *pierre* (les lithophones), la *terre* (l'ocarina), la *peau* (les tambours) et le *bois* (avec des instruments frappés ou raclés).

³ Ainsi, il existe, par exemple, l'association des cordes entre elles (*xiansuo*), la complémentarité des gongs et des tambours (*luogu*) et même des oppositions vents-percussions (*chuida*).

INSTRUMENTARIUM ET ORGANISATION SONORE DANS LA MUSIQUE CHINOISE

	DIRECTION CARDINALE	MATERIAU (correspond à une sonorité – interrelation avec la Nature)	INSTRUMENT-TYPE	INSTRUMENTARIUM Ex. dans Musique des sacrifices de la concorde (Zhonghe shaoyue) des Qing.
1	Nord (bei 北)	Peau (ge) 革	Tambour (gu) 鼓	1 tambour à 2 peaux (jiangu)
2	Nord-Est (beidong 北东)	Calebasse (pao) 匏	Orgues à bouche (sheng ; yu) 笙 ; 竽	10 orgues à bouche
3	Est (dong 东)	Bambou (zhu) 竹	Vents (Flûtes (droite : xiao ; traversière : chi) 箫 ; 簫	6 fl. traversières à embouchure médiane (chi), 2 fl. de Pan (paixiao), 10 F. verticales (xiao), 10 F. traversières (di)
4	Sud-Est (nandong 南东)	Bois (mu) 木	Mortier (zhu) 祝 et le tigre-racleur (yü)	2 caisses de bois (bofu)
5	Sud (nan 南)	Soie (si) 丝	Cithare (qin) 琴 et (se) 瑟	10 cithares qin, 4 cithares se
6	Sud-Ouest (nanxi 南西)	Terre (tu) 土	Flûte globulaire (xun) 埙	2 ocarinas
7	Ouest (xi 西)	Métal (jin) 金	Cloches (zhong) 钟	1 carillon de 16 cloches sur portique (bianzhong),
8	Nord-Ouest (beixi 北西)	Pierre (shi) 石	Lithophones (qing) 磬	1 phonolithe (teqing)

Instruments et saisons : orgue à bouche → début du printemps ; flûte → équinoxe de printemps ; Mortier [caisse de bois] → été ; cithare → solstice d'été ; ocarina → automne ; cloche → équinoxe d'automne ; pierre → hiver ; tambour → solstice d'hiver (ordre 3 inverse).

Cf. aussi *Jiu Tangshu* (Ancienne Histoire des Tang), *juan* 29, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 1074-1079.



Figure 1 : « **Huit sons et huit vents** », illustration extraite de Wang Xuan, *Yuejing lülü tongjie* (Explications complètes sur les hauteurs absolues dans le *Classique de la musique*), préface de 1743, rééd. Shanghai, Shanghai Shangwu Yinshuguan, 1936, vol. 2, p. 190.

Au IV^e siècle av. J.-C., s'élabore, dans les cours impériales et vassales indiennes, une littérature profane qui s'inspire des livres sacrés et fondamentaux de la civilisation brahmanique. Elle raconte l'amour, les fêtes, les joies, ainsi que les vicissitudes de la vie des

couches sociales aisées. Ces thèmes ont pour support la poésie, la prose narrative dont les règles ont été édictées entre-temps par des théoriciens. C'est dans ce contexte que fut rédigé le *Natyashastra*⁴. Il s'agit du traité sanskrit où, entre autres, sont classés les instruments de musique indiens, en référence au mode d'attaque ou d'exécution, sous quatre catégories, définies par rapport aux propriétés sonores des matières : *tata vadhya* (les cordes), *sushira vadhya* (les vents), ainsi que *avanadha vadhya* (tambours à membranes) et *ghana vadhya* (instruments dont la production sonore résulte des matières rigides sous l'action de différents procédés ou modes de jeu)⁵. Les deux dernières classes constituent l'équivalent de la catégorie actuelle des percussions.

Il importe de noter que c'est cette classification indienne qui, plus tard, inspirera celle occidentale adoptée quasi universellement⁶ de nos jours.

En effet, si les auteurs des traités anciens occidentaux se sont uniquement préoccupés d'une simple description des instruments de musique de leur temps, il faudra attendre le XIX^e siècle pour une véritable mise en place catégorielle et spécifique des instruments.

Comme déjà signalé, plus haut, les premiers organologues européens, s'inspirant directement du système indien, mettront au point une classification également en quatre familles dans lesquelles sont regroupés les instruments musicaux, du plus frustre au plus complexe.

C'est ce que feront, successivement, Victor Mailhon à la fin du XIX^e siècle (1893), Curt Sachs (1881-1959) et Erich von Hornbostel (1877-1935), au début du XX^e siècle (1914), et plus tard, en 1936, André Schaeffner (1895-1980).

La classification d'Hornbostel et Sachs, adoptée de façon universelle, comporte une subdivision en *cordophones* et *membranophones*, dont la matière vibrante est tendue, soit sous forme de cordes, soit sous forme d'une membrane tendue sur une caisse, un tronc d'arbre, une calebasse, une boîte, etc., pour les tambours. Les *idiophones* comportent des corps solides qui sont mis en vibration, entrechoqués, grattés ou frottés, raclés, pincés, frappés, secoués, etc. Enfin, les *aérophones* produisent leur son avec l'aide du souffle qui fera vibrer l'air contenu dans un tube.

D'une façon générale, dans le système élaboré occidental, où les instruments de musique sont considérés avant tout comme des simples outils de production sonore pour la pratique de l'art des sons, il résulte diverses autres façons logiques de classer les instruments que celle ci-dessus mentionnée. Ainsi, par exemple, dans le système orchestral, les instruments sont catégorisés suivant l'*objet vibrant* (les cordes), le *mode vibratoire* (les vents), les *matériaux* (bois et cuivres) et le *geste* (percussions), alors que l'organologue distingue les *cordophones*, les *membranophones*, les *aérophones* et les *idiophones*. Le musicien le fait en se référant avant

⁴ Ce Traité sur l'art du spectacle, que l'on attribue à un certain Bharatta, est le plus ancien ouvrage de rhétorique indien (I^{er} siècle av. J.-C., certains spécialistes le situent au I^{er} siècle ap. J.-C). On y trouve des conceptions fondamentales qui régissent l'art poétique, et surtout la célèbre théorie des neuf rasa ou sentiments : tendresse, héroïsme, pathos, fureur, peur, dégoût, comique, merveilleux et paix, que la poésie est supposée susciter dans les esprits.

⁵ Le terme *vadhya* ou *vadya* désignant l'instrument, *tata* correspond à « tendu », *avanadha* à « couvert », *ghana* à « solide », tandis que *sushira* à « creux » ou « percé ».

⁶ Quasi universellement, car des controverses persistent encore entre les différents spécialistes, par la divergence des vues qu'imposent les critères d'appréciation de leurs domaines, ainsi que leurs méthodes de travail (organologues, compositeurs, musiciens, anthropologues ou ethnologues). Les uns se fondant sur la recherche des origines et des filiations – en s'appuyant principalement sur les données ethnologiques et anthropologiques –, les autres s'attachent à l'étude pratique, pour la description des matériaux, des propriétés acoustiques et l'usage des instruments musicaux.

tout au mode de jeu (cordes pincées, frottées) et même au registre instrumental (alto, basse), tandis que le compositeur parlera de cordes, bois, cuivres, claviers et percussions, constitués en pupitres. Dans l'orchestre symphonique occidentale, selon les formations constituées, les percussions se composent généralement des timbales, cymbales, triangle, tambour, grosse caisse, caisse claire, marimba, vibraphone et xylophone. L'orchestre contemporain en utilise davantage.

En revanche, dans les systèmes fondés sur l'oralité, comme celui subsaharien, les instruments de musiques constituant des « êtres-culturels » capables de « paroles musicales », leur classification, implicite, est pensée davantage en rapport, à la fois, avec le son et le timbre, que l'on produit souvent liés avec des facteurs extra-musicaux (référence à l'humain, aux ancêtres, aux divinités et aux animaux). C'est une conception proche, à certains égards, de celle relevant de la catégorisation chinoise déjà évoquée.

Comment alors identifier les percussions, en l'occurrence, extra-européennes ?

De l'identification des instruments à percussion

Cette identification se fait, comme pour toutes les autres familles instrumentales, à travers la matière de fabrication et les modes de leur mise en vibration.

Bois, terre, peaux animales, métaux, fruits, plastiques et diverses autres matières – naturelles ou artificielles – servent à la fabrication de ces instruments. Le choix du matériau utilisé est primordial, en ce qu'il conditionne la résonance sonore et le timbre recherchés par le luthier pour son instrument. Par voie de conséquence, ce choix préfigure en même temps son mode de mise en vibration ou de jeu. Dans les systèmes traditionnels, ce choix se détermine aussi en rapport avec l'usage ou la destination de l'instrument, pour une musique de divertissement, rituelle, cérémonielle, etc. D'une façon générale, le spectre des sonorités de la majorité des percussions est essentiellement formé des partiels ou des raies spectrales de fréquences non harmoniques, même si ces dernières peuvent être produites par certaines percussions comme les lamellophones et les métalphones (cloches et gongs, ainsi que les carillons qui en sont composés). Il en est ainsi, par exemple du *gamelan* indonésien, des gongs chinois ou des cloches *agogô* sud-américaines.



5. Gamelan javanais : **gongs** (source : fr.wikipedia.org/wiki/Gamelan.) 6. *Gamelan* occitan, *slendro* javanais de Mark Lockett, à Limoux, dans l'Aude (source : www.gamelan.free.fr/oksitan.htm). 7. Ensemble de *gamelan* soundanais (source : www.cite-musique.fr/gamelan/pageph.ph102html).



8. Cloche **agogô** brésilien est un idiophone d'origine africaine (**gankogui** chez les Ewe, Ghana). Il est constitué d'une ou plusieurs cloches en bois ou en métal, reliées entre elles et joue un double voire un triple rôle : rythmique et mélodique, et même harmonique. Source : senzalabrieu.iff.fr/pages/14.html.

Pour le reste, on distingue des percussions à hauteurs déterminées et celles produisant des sons d'une inharmonicité telle que leur hauteur ne peut être déterminée avec exactitude.

Les **membranophones** sont les plus faciles à identifier. Ils comportent une ou deux peaux⁷ tendues sur des résonateurs en caisse et récipients divers, dont la forme et la matière sont aussi très variées : bois, calebasse, matière plastique, bambou, tiges des rameaux de palmiers notamment, terre cuite ou métal. Ils sont construits en formes de petits ou gigantesques fûts et caisses, sculptés ou non (Afrique et Océanie), de mortiers, de tonnelets, de gobelets, de sabliers ou de cadres circulaires et quadrangulaires.

Certains de ces tambours portent des dispositifs d'enrichissement sonore (comme pour les tambours à mirliton en Afrique centrale) ou permettant d'accorder simplement les tambours (*tabla* indiens) ou encore servant à modifier la hauteur sonore en cours du jeu instrumental (tambours à tension variable africains et asiatiques).

On notera que le tambour sur cadre, que certains nomment tambourin, est présent quasiment dans tous les continents. Chez les Inuits, les Indiens de l'Inde ou les Amérindiens, en Sibérie et en Mongolie également, il sert d'instrument rituel et magique du chaman. C'est un instrument antique illustré, entre autres, sur les bas-reliefs égyptiens et sumériens. Tous ces tambours ont diverses fonctions, musicales et extra-musicales, selon les besoins culturels et les cadres de leur utilisation (marqueurs des rythmes, accompagnateurs des danses ou servent dans les rituels).



9. **Tabla** d'Indonésie (source : boutique.percussions.org) 10. Tambour chamanique amérindien (source : <http://boutique.percussions.org>) 11. Tambour **daiko** japonais (source : www.imgartists.com/?page=artist/artistPicture....).

⁷ Ces peaux sont tendues et fixées sur leur emplacement, lacées, collées, clouées, cerclées, chevillées, etc.



12. Tambour mirliton **ditumba** des Luba de la R.D. Congo. Marqueur de l'identité de ce peuple, ce tambour rythme aussi leur danse emblématique *mutuashi*. Photo : A. Anakesa. 13. Tambour à double membrane et à tension mécanique **dholak**, instrument traditionnel originaire d'Inde du Nord, servant initialement à rythmer le *Qawwali* (concept musulman soufi basé sur plusieurs genres poétiques et musicaux du *râg* et du *tâl*).

Les *idiophones* constituent le groupe le moins homogène par rapport aux membranophones, et comportent des formes encore plus variées d'instruments, avec des modes de jeu également divers. Bois, bambou, fruits de mer, fruits secs de terre, os, métal, etc., leur servent de matériaux de fabrication. Certains sont dotés de résonateurs (sanza, xylophone, vibraphone et marimba, gender notamment), et d'autres en sont dépourvus. Leur sonorité ne résulte ni de l'air, ni des cordes, et encore moins des membranes mis en vibration, mais plutôt, et d'une façon générale, du frappement, claquement, du secouement, du raclement ou de l'entrechoc de leurs corps. On en distingue plusieurs sous-catégories.

Pouvant être exécutés seuls ou dans un ensemble orchestral, les idiophones jouent des rôles musicaux et extra-musicaux divers. Parmi eux, certains servent de bruiteurs dont l'usage est induit par plusieurs facteurs, à la fois musicaux (pour une quête d'enrichissement des palettes sonores à utiliser, comme c'est le cas surtout en Afrique subsaharienne et en Amérique du Sud) et extra-musicaux (pour des besoins de certaines pratiques rituelles ou cérémonielles). Il en est ainsi, notamment, des hochets, des grelots, des maracas, des sistres, les bambous oscillants ou cloches tubulaires (*sliding bamboo* javanais) et les clochettes ou carillons de cloches tubulaires en bambou (*wood-chimes* sud-américains), des racleurs, et d'autres encore dont les sonorités s'obtiennent par secouement, entrechoc ou raclage. Musicalement, leurs sonorités brouillent une oreille par trop facilement attirée par les notes discrètes d'échelles standardisées, car les sons produits ne sont pas toujours de hauteur absolue.

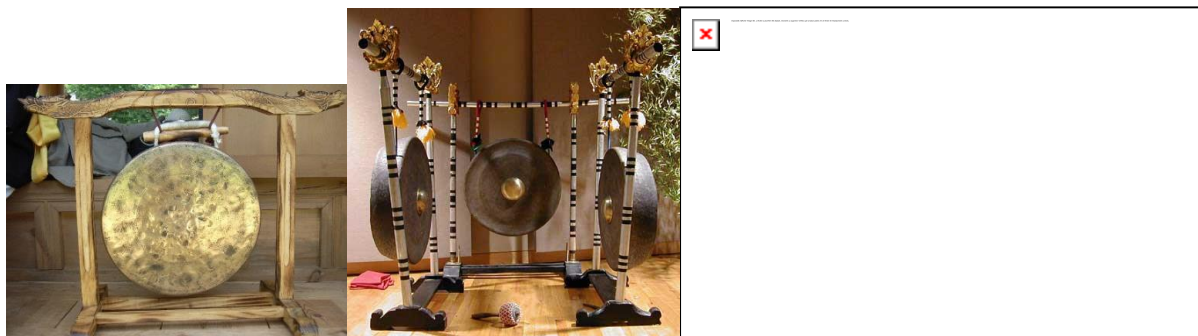


14. Racleur cubain **guiro** (source : www.boutique.percussions.org) 15. Hochet en vannerie **kisan gwaa** des Yaka de la R.D. Congo.

D'autres idiophones sont des marqueurs de rythme ou servent à pulser la métrique pour des variations de vitesses, en marquant le temps ou les battues. C'est le cas des claquettes (celles chinoises, en particulier, qui jouent ce rôle des marqueurs de divisions temporelles ou métriques, en donnant variablement le tempo). Les claves, les tambours de bois à fente, et même les cloches, ainsi que les clochettes ou les paires de cymbales et les gongs peuvent, en outre, ponctuer des déclamations, des récitaions et autres phrases ou sections mélodiques. Les cloches sont aussi usitées pour l'expression des structures temporelles d'un rituel. À titre d'exemples, on notera qu'en Chine, les cymbales en cloches servent dans les rituels bouddhiques et taoïste, tandis que les cymbales en plaques sont souvent utilisées plutôt dans les musiques profanes.

Quant aux gongs ou disques de métal, leur tradition – surtout en Asie – est liée à celle des ensembles paraliturgiques. Ces instruments sont originaires de la Malaisie.

Les gongs sans renflement sont ceux que l'on nomme tams-tams dans l'orchestre occidental, à ne pas confondre avec les tams-tams africains, qui sont un genre de gong construit à l'aide des différentes pièces de bois, sur le modèle du tambour à fente, le corps de l'instrument étant parfois recouvert d'une peau animale.

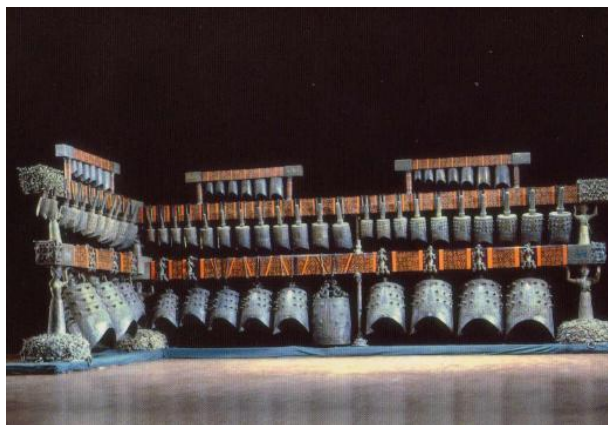


16. Gong coréen *jing* ou *jeong* (source : <http://amitiefrancecoree.over-blog.org/article-20522605.html>). 17. Gong *Kajar*, joue le rôle de chef d'orchestre. Il marque le rythme pour le reste de l'ensemble (source : www.anakswarasanti.com/instruments/...). 18. Carte postale (avant 1920). Editeur : Imprimerie Delvaux, Huy, Congo-Belge. - N. 117. **Tams-tams** des Wasongola, R.D. Congo (source : www.africamusica2.skynetblogs.be/).

En Chine, les petits gongs *jingluo*, de l'opéra de Pékin, sont caractérisés par des sonorités à effet de hauteur ascendant qui, d'ailleurs, résultent plutôt de la fabrication que d'une quelconque technique de jeu. Sur le même principe inverse, il existe aussi des gongs à sons descendants. Présents au Vietnam et dans les montagnes de l'Extrême-sud asiatique, les tambours de bronze, dont la plaque du fond tient lieu de « membrane » résonante, peuvent produire plusieurs notes différentes, selon l'endroit où l'on frappe l'instrument. Leur sonorité produit un effet de *phasing* ou « awa »⁸.

Outre les gongs, les carillons - jeu de cloches ou de gongs - sont des percussions accordées. Il s'agit d'un dispositif qui permet de faire résonner alternativement plusieurs cloches ou gongs formant harmonie entre eux. Il en est ainsi, notamment, des carillons métalliques à éléments semblables (soit des cloches, soit des gongs comme le *yunluo* chinois) et à éléments mixtes (associant cloches et gongs). Les carillons métalliques sont aussi qualifiés de métalphones. Il existe aussi des carillons en verre ou en pierre (lithophones).

⁸ À ce sujet, lire également François Picard, *La musique chinoise*, Paris, You-Feng, 2/2003, p. 93-108, sur les percussions, en particulier la page 100.



19. Carillon chinois *yunluo* (source : ©Jupiterimages Corporation, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/654971/100902/Yunluo-a-Chinese-gong-chime>). 20. Carillon chinois du marquis Yi, IV^e s. av. J.-C. (source : campanologie.free.fr/Carillons.html).

En dehors du jeu de cloches et de gongs, il existe le jeu des lamellophones avec des lames frappées et ceux avec des languettes pincées. La première catégorie constitue les instruments qualifiés de lamellophones, tandis que la seconde, de xylophones.



21. Sanza à lamelles végétales *magbomboyo* / *bandakwi* / *marombe*... des Budu, Boa, So, Binja, Bandia..., R.D. Congo. Résonateur fait de matières diverses. 22. Sanza des Kongo, avec les lamelles métalliques et le résonateur en bois entièrement habillé d'une vannerie. 23. Sanza anthropomorphe *kankobe* des Tabwa, comportant seulement une table en bois, avec deux chevalets sur lesquels sont posées les lamelles métalliques (source : <http://africamusica.skynetblogs.be/post/3256271/la>).



24. Xylophone mirliton **Madimba** des Pende, avec les résonateurs enalebasse, R.D. Congo (source : www.africamusic2.skynetblogs.be/.../1/Musique). 25. Xylophone **bala** des Mossi burkinabais, avec les résonateurs enalebasse et le clavier très incurvé (source : Dagan E. - *Quand l'art s'allie à la nature* (laalebasse africaine), 1988 - p. 146, ph. 138). 26. Xylophone mirliton sur pieds, avec résonateurs en bambou, Chorale Mutombo Cho, R.D. Congo. Photo : A. Anakesa.

En Afrique subsaharienne, les plus réputés de ces instruments sont le xylophone *bala* et le lamellophone *sanza* que d'aucuns qualifient de « piano africain », à cause notamment de son origine africaine avérée unanimement. Ce dernier idiophone compte d'innombrables dénominations dans les langues locales, dont le plus répandu est *sanza*, son équivalent anglo-saxon (dans les cultures afro-cubaines) étant *mbira*, et *marimbula* (dans les cultures d'Amérique latine).

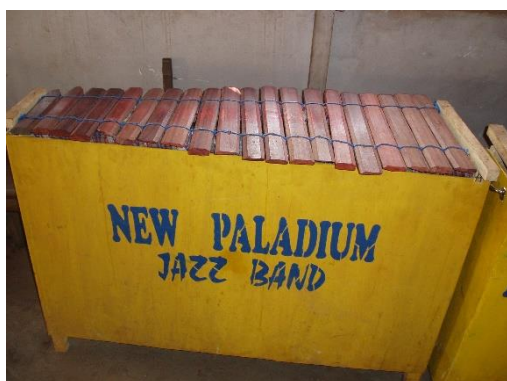
L'instrument est composé d'une série de languettes de longueur inégale, et de nombre varié, selon les diverses factures régionales ou communautaires. En fer, en tige de palmiers raphia ou en bambou, ces languettes sont fixées sur des caisses de résonance également de tailles et de formes différentes (en bois,alebasse et carapace de tortue notamment). Suivant la taille de l'instrument, l'ambitus et le registre varient, des plus graves aux plus aiguës. Le jeu traditionnel se fait à l'aide des pouces que le musicien utilise pour pincer les différentes lamelles, celui de la main droite jouant les parties solos pendant que le pouce gauche, lui, assure l'accompagnement. Aujourd'hui, on peut jouer avec davantage de dextérité à l'aide des huit doigts (le pouce, l'index, le majeur et l'annulaire), technique assez répandue au Cameroun. Jouée en solo, la *sanza* demeure le compagnon du solitaire (marcheur ou veilleur de nuit). Elle accompagne aussi des chants à penser (notamment chez les Gbaya centrafricains), et joue

également le rôle du soliste dans un ensemble homogène ou mixte. Elle est, par ailleurs, utilisée pour des musiques rituelles. On en trouve avec de doubles claviers.

Quant aux sons produits, ils sont souvent hybrides, car enrichis soit à l'aide de l'ajout de bagues métalliques accrochées aux lamelles entre deux sillets, soit par ajout d'artifices qui servent de mirliton⁹. Cette technique de mirliton s'applique aussi largement sur les membranophones, ainsi que sur les instruments à lames frappées¹⁰.

Cette dernière catégorie désigne, entre autres, les xylophones, les marimbas, les vibraphones et les métallophones. L'Afrique subsaharienne détient également une très grande variété de xylophones, dont l'un des plus célèbres est le *balafon*¹¹ malinké. Cette appellation est d'ailleurs francisée pour désigner les xylophones africains en général. Outre le terme *bala* ou *balafon*, d'origine ouest africaine, ce lamellophone est diversement nommé dans les autres régions subsahariennes, par exemple, *madimba* en Afrique centrale et australe (chez les Pende). Cette dernière dénomination serait, peut-être, à l'origine du *marimba* sud-américain.

Pour l'essentiel, on retiendra qu'il existe deux types majeurs des xylophones : les rudimentaires et les élaborés. Parmi les rudimentaires, on compte les xylophones sur jambes, sur bûche et sur fosse, leurs lames étant posées sur les jambes de l'exécutant, sur des bûches et sur un ou des trous creusés dans la terre. Ceux de forme plus élaborée ont des lames reliées entre elles et fixées sur un cadre. Sous chaque lame est fixé un résonateur enalebasse ou en courge, comme pour le *bala* ou alors en tube de bambou. Certains xylophones africains ont comme résonateurs des caisses de bois. Quelquefois, c'est l'ensemble du dispositif instrumental, déjà doté des résonateurs du même genre ou non, en calebasses, bidons et bouteilles en plastique, qui se trouve alors enchâssé dans la caisse de bois. L'usage du mélange de résonateurs issus des matières différentes est une pratique relativement nouvelle (depuis le XX^e siècle). Il est actuellement assez répandu surtout au Cameroun où le xylophone est, entre autres, nommé *mendjang*, en langage beti.



⁹ Dans ce cas, le résonateur est percé et l'orifice recouvert d'une membrane issue d'un mélange spécial des sèves et d'huiles ou d'une membrane en cocon d'araignée qui, en vibrant, produisent ce timbre de mirliton.

¹⁰ Sur les idiophones à lames frappées, exceptés quelques rares cas - comme chez les Pende de l'Angola et de la République Démocratique du Congo -, les membranes en question sont généralement appliquées sur les résonateurs plutôt que sur les lames elles-mêmes.

¹¹ Initialement, *balafon* signifie « jouer du *bala* », l'instrumentaliste étant le *balafola*.



27. Xylophone mirliton ***mendjang*** camerounais, avec les résonateurs en calebasse. 28. Xylophones avec les résonateurs divers (calebasses, bouteilles d'eau en plastique vides, bidons, etc.) enchâssés dans une caisse en bois. Ces résonateurs permettent, entre autres, une variété de timbres et de registres. Groupe New Paladium Jazz Band de Yaoundé, Cameroun. Photos : A. Anakesa.

Quant aux *timbila* des Chopi et Venda mozambicains, ce sont des xylophones de facture soignée et d'un concept organologique assez développé. Ils seraient les ancêtres des marimbas américains.

Outre les xylophones africains élaborés, on trouve d'autres modèles du genre ailleurs dans le monde, comme les métallophones du *gamelan*¹² (*gender* ; *sarons peking*, *demung*, *barung* et *xayang* ; *slenthem*, etc.), dotés de lames métalliques, avec des résonateurs en caisses de bois. On notera également que le nombre variable des lames des *sarons* dépend de la destination de chacun de ces instruments. Par exemple, celui avec six lames est utilisé dans le *gamelan sléndro* et celui avec sept lames, dans le *pélog*. Le *saron wayang* compte neuf lames et est d'usage dans les *laras slendro*. Leurs lames sont fixées au résonateur à l'aide des deux tiges métalliques plantées à chaque extrémité de la lame. Le *slenthem* comporte sept lames en bronze plutôt reliées entre elles, et ses résonateurs tubulaires. Il sert dans les *laras pélog*. Il existe aussi une différence de taille et de registre sonore entre tous ces instruments. Le *saron demung* est le plus large, alors que son registre est petit. Le *barung* est de taille et de registre moyens, tandis que *peking* est petit de taille, mais comporte un registre plus large.



29. Saron Wayang (originaire du *gamelan* Javanais)



30. Slentho

Le *gamelan* utilise non seulement les métallophones, mais aussi des xylophones.

¹² Sur ses aspects théoriques et pratiques du *gamelan*, voir notamment les excellents travaux de Kati Basset, ainsi que son site : www.chez.com/gamelan/actualit.htm.



Hormis le *gamelan* indonésien, on citera les métalphones et xylophones élaborés du réputé ensemble *Pi Phat* thaïlandais, ainsi que les xylophones vietnamiens, avec des lames en bambou. Bien que moins répandus qu'en Afrique, il existe aussi des xylophones rudimentaires en Asie du Sud-Est.

Quant aux autres idiophones extra-européens, les guimbarde produisent leurs sons par le biais d'une vibration conjointe d'une languette fixée ou découpée dans un cadre, languette pincée en étant positionnée devant la cavité buccale qui sert de résonateur. Ces instruments sont très présents en Asie (Malaisie, Indonésie, Népal, Inde, Afghanistan, Tibet, Chine, Cambodge, Vietnam, etc.). Ils sont en bambou en en métal. Au Rajasthan, par exemple, la guimbarde est utilisée, avec dextérité et virtuosité, par la communauté masculine des charmeurs de serpents.

31. Xylophone *dàn Torung* vietnamien (idiophone). A l'origine, deux musiciens le jouaient, l'un frappant seulement un ou deux tuyaux en ostinato, et l'autre jouant la mélodie. Actuellement, un seul musicien percute l'ensemble des tuyaux à l'aide des deux bâtons en bambou aux extrémités feutrés (source : www.pbbase.com/istov/image/).



32. Guimbarde (Rajasthan) **33.** Guimbarde double *H'mong* (Vietnam). Source : <http://boutique.percussions.org>.

Le tambour de bois à fente, monoxyle, est construit sur un seul tronc d'arbre ou bloc de bois massif que l'on creuse de manière à dégager, sur la partie supérieure, une fente longitudinale. Les bords, également dit « lèvres », sont d'épaisseurs inégales. On frappe à l'instrument avec des baguettes ou des mailloches pour produire des sons de hauteurs différentes, en général deux, voire plus, selon l'endroit où ont lieu les frappes en question. Dans certaines régions, comme en Afrique subsaharienne et en Amérique du Sud, on pratique également une double découpe des bords. Il en est ainsi du *teponaztli* mexicain d'origine maya (les Aztèques en ont produit de plusieurs styles).

Le tambour de bois à fente est présent dans quasiment l'ensemble des continents. Partout, il sert pratiquement de moyen de communication assez particulier, utilisé pour les musiques rituelles ou non. On en trouve de diverses tailles, et certains sont de formes stylisées anthropomorphes et zoomorphes (présentés sous forme humaine et animale) et même ressemblant à un grelot, comme c'est le cas en Extrême-Orient. Le *linga* des Banda-Linda centrafricains est stylisé en référence au buffle. Son corps pansu est posé sur quatre pieds. Outre sa fonction d'outil produisant divers types de communication, il sert aussi à accompagner les danses rituelles. Comme instrument rituel, mais servant aussi à animer les danses traditionnelles et les pratiques guerrières, le Vanuatu dispose d'un tambour géant de bois à fente, d'Ambrym au Nord de l'île, souvent sculpté et atteignant plusieurs mètres de hauteur. Il est tenu verticalement, planté en terre, pour son jeu, dont les frappes ne se font que de la main droite.



34. Tambour de bois à fente (monoxyle), d'Ambrym (Vanuatu), avec le fût sculpté et ornementé des diverses formes de figures. (sources : www.vanuatuparadise.com/.../iles/ambrymfr2.html. ; detoursdesmondes.typepad.com/.../index.html.)

Les claquettes de bois de l'Inde et du Rajasthan sont quatre minces plaques rectangulaires en bois dur que tient l'exécutant, deux par deux – en travers de la paume de chaque main – en les entrechoquant l'une contre l'autre avec dextérité. Leurs battues, remarquablement variées, servent à souligner le rythme, appuyées par des mouvements corporels de l'instrumentiste.

Les bambous pilonnants des Aré'aré de l'Océanie (pratiqués par des hommes et des femmes) ou ceux en tiges des bois géants des Guinéens (essentiellement réservés aux femmes) servent à rythmer les divertissements.

Les *angklung* indonésiens, ou bambous oscillants, sont des idiophones typiques dont la vibration est actionnée par secouement, permettant aux tubes d'osciller, en mouvements de va-et-vient, et leur base glissant dans la gouttière du châssis également en bambou vient heurter les butoirs spécialement aménagés. Plusieurs *angklung* opèrent ainsi, se structurant en hoquet pour produire leur musique polyphonique. Les paysans soundanais l'utilisent souvent dans le rite lié à la culture du riz. Il n'en est pas de même de leurs équivalents sud-américains, qui sont un genre de carillons de cloches en bambous plutôt percus à l'aide d'une mailloche.



35. **Anklung** indonésien ou *Sliding Bamboo* (source : www.pbase.com/)

Qu'en est-il alors des techniques et de l'usage des percussions extra-européennes ?

Usage technique des percussions extra-européennes

Il existe une constante dans l'usage technique des instruments à percussions à travers le monde, à savoir le fait qu'ils soient associés aux notions de rythme et de temps. Ici et là, ces notions ne sont pas toujours exploitées au sens qu'on leur accorde en Occident. Par exemple, la notion de mesure que l'on associe ici au rythme est totalement ignorée dans les musiques traditionnelles chinoises. Ce sont des battues ou temps pulsés régulièrement qui jouent ce rôle. Elles y sont exprimées par le truchement des deux frappes distinctes de battues non mesurées à double niveau. Le premier niveau concerne la pulsation qui définit une vitesse ou un tempo, à travers la réitération d'un geste. Cette pulsation demeure une référence commune aux instrumentistes. Le second niveau relève davantage des absolus physico-psychiques des personnes qui les pratiquent. Cela tient de leur culture et même de l'âge du musicien. D'une façon générale, en Asie, ces absolus physico-psychiques peuvent varier vers la pulsation d'un tempo à vitesse extrêmement rapide - comme le font les Coréens - ou vers celle très lente, comme c'est le cas dans certaines pratiques musicales japonaises. Ainsi utilise-t-on, dans le *gagaku*, une notion de temps « lisse et strié », pour reprendre l'expression de Pierre Boulez, désignant les sens occidentaux des temps libre et mesuré.

Toutefois, dans d'autres cultures musicales - en particulier africaines, moyen-orientales et sud-américaines -, la notion de rythme¹³ peut être associée à certaines de leurs musiques mesurées et au jeu de percussions. Ces musiques sont construites à l'aide des battues régulières, sans ou avec changements de tempo. Sur le plan purement rythmique, les musiques africaines, notamment, développent une polyrythmie assez complexe, avec des canevas de structures fixes ou libres, qui leur confèrent un caractère parfois régulier et rigoureux, parfois irrégulier et souple. D'ailleurs, ces deux types d'organisation rythmique peuvent apparaître séparément ou simultanément au cours de l'exécution d'une même pièce musicale. Il en résulte des oppositions entre différentes parties, avec entre autres des entrecroisements rythmiques binaires et ternaires, une récurrence des traits contrastant grâce aux déphasages des accents, des rythmes obstinés

¹³ Ici, il faut entendre par rythme une suite répétée et particulière des durées, avec ou sans accents (d'attaque, d'intensité, fort/faible ; de densité, sec/ample ; de hauteur, grave/aigu ; de durée, bref/tenu ; de timbres divers). Il s'inscrit dans une durée globale affirmée par la séquenciation que constitue la mesure.

servant de fond aux parties variantes d'une part, et de l'autre des structures rythmiques et des battues servant de points de référence, etc.

Modes de mise en vibration et techniques de jeu

Quant aux modes de mise en vibration des percussions, et leurs techniques de jeu, ils sont – ainsi que je l'ai déjà évoqué - extrêmement variés, et je ne les traiterai pas ici de façon exhaustive. On notera, néanmoins, que le jeu le plus répandu pour les *membranophones* est le frappement de la ou des membranes avec les mains, avec une ou deux baguettes (simples ou crochues), ainsi qu'avec des mailloches. Il existe d'autres techniques singulières comme celle du frappement du tambour à boules fouettantes tibétain et indien (du Nord), obtenue à l'aide de petites boules suspendues au bout des cordelettes attachées à l'instrument. Ce dernier étant agité, ces boules viennent heurter ses membranes. Certaines populations d'Afrique, d'Amérique du Sud et d'Europe jouent le tambour à friction, en frottant une tige traversant le centre de la peau. D'autres populations d'Afrique et d'Asie jouent des tambours sabliers, qui sont construits de telle sorte que la tension des membranes puisse être modifiée en cours de jeu, et donc faire varier les sons produits.

Quant aux *idiophones*, leur mise en vibration et leurs techniques de jeu sont encore plus variées que ceux des membranophones. Ils sont, pour l'essentiel, frappés, secoués, entrechoqués, claqués, pincés, frottés ou raclés, leur mise en vibration dépendant de ces techniques et de la solidité ou de l'élasticité de leurs corps vibratoires.

De la fonction et du rôle des percussions extra-européennes

En ce qui concerne la fonction et le rôle joués par toutes ces percussions, on retiendra que, dans de nombreuses cultures musicales extra-européennes, certains de ces instruments sont considérés comme des objets sacrés, et même comme des « êtres culturels ». Par conséquent, ils font référence à l'univers métaphysique, tout en servant de médiateurs entre le monde des dieux et celui des hommes, tout en étant reliés à la Nature. À ce titre, ces percussions sont censées être porteuses de la parole, celle liée au Verbe créateur, mais aussi au langage « mélodisé » et codé des hommes avec des imitations des langages animaliers. C'est particulièrement vrai dans les régions des langues tonales (Asie, Afrique et même Amérique du Sud). Ici, les musiciens-facteurs se réfèrent à leurs langues tonales, utilisant des hauteurs de sons distinctes, pour accorder et coder la production sonore de leurs instruments, afin de les doter d'un langage spécifique, le verbe musical, pour imiter et transmettre certains messages connus des gens de la communauté ou uniquement des initiés. Par ce biais, un tambourinaire, par exemple, peut, en outre, guider les pas des danseurs, ordonner le début ou la fin d'un morceau de musique, mais aussi le changement de la structure mélodique ou rythmique, voire du tempo, au cours du développement de la pièce, ce, à l'aide d'un code mélodico-rythmique ad hoc. Les exemples sont légions à ce sujet. Il en est ainsi du cas des tambours à membranes et de ceux de bois à fente qui jouent ce rôle, en contrôlant ou en envoyant des messages aux danseurs et au reste des instruments du groupe, mais aussi à l'auditoire ou alors en s'adressant aux ancêtres et aux divinités. Leurs sons, calqués sur les tons de la langue, sont constitués en une combinatoire de sons phonétiques avec des hauteurs appropriées. Le contour phonétique résultant devient porteur de sens.

Dans un autre registre fonctionnel, le *tapou* ou *tapu* indo-amazonien est un instrument de chamane qui sert pour des cérémonies cultuelles hindouistes dans les Antilles françaises notamment. Il s'agit d'un tambour à peau de chèvre, tendue sur un cerceau de fer que l'on fait

adhérer à l'aide d'une colle forte fabriquée à partir de graines de tamarin écrasées, mélangées avec un peu d'eau. Il est frappé à l'aide de deux baguettes, dont l'une, en bois, est toute simple (le *koutchi*). L'autre, le *nel koutchi*, est plutôt constituée de nervures centrales des feuilles séchées de cocotier qui sont attachées, par le haut, avec une mince ficelle. La seconde baguette peut être aussi une éclisse de bambou. On marque la battue principale avec la première baguette, tandis que les contretemps sont joués à l'aide de la seconde.

Les équivalents mauricien et réunionnais du *tapou*, les *malbar*¹⁴, accompagnent également les cérémonies similaires, surtout d'offrandes animales et végétales adressées aux ancêtres.

Les tambours d'aisselle à tension variable (*tama* ouest africain, *kalangou* de l'Afrique centrale, par exemple) sont dotés de deux membranes. Leurs tendeurs longitudinaux, en fils de peaux animales, sont actionnés par l'avant-bras du musicien, qui maintient l'instrument sous l'aisselle, tout en frappant une des peaux avec la baguette marteau, dont l'extrémité est recourbée. Ces instruments sont qualifiés de « tambours parleurs ».



36. Tambour d'aisselle (dit aussi tambour sablier) à tension variable **Kalangou** camerounais. Photo : A. Anakesa.

37. Tambour sablier rituel, avec boules fouettantes, **damaru** du Tibet (source : www.tambours.ne...).



38. Tambour sablier de la Papouasie Nouvelle-Guinée

(source : www.ville-ge.ch/musinfo/ethg/listesearch00.php...)

39. Tambour sablier **dundun**, à tension variable, du Nigéria (source : www.ville-ge.ch/musinfo/ethg/...).

Les tambours gabonais *ngomo* (à membrane lacée) et *misumba* (à membrane clouée) accompagnent les danses masquées dans le rituel *bwiti* des Tsogho et Pindji. Ce rituel est fondé sur le culte des ancêtres, dont la somme des connaissances porte essentiellement sur la théorie

¹⁴ Par le terme Malbar, on désigne non seulement l'instrument, mais aussi les Indiens (exemple, les Malbars réunionnais).

du monde transmise secrètement par le biais de l'initiation. Ici, chaque initié - futur guérisseur - doit porter sur soi la double cloche *njembe* à battants multiples - également nommée *ntchege*. Elle est utilisée pendant toute la période initiatique (pouvant atteindre jusqu'à six mois), période pendant laquelle l'instrument ainsi porté ne doit être vu par le reste de la population. C'est seulement lors des sorties autorisées que ces initiés l'agitent pour annoncer leur présence parmi les autres membres de la communauté. Le *njembe* est aussi joué en Angola, dans les deux Congo et au Cameroun, associé souvent aux sonnailles comme les hochets.

De cette catégorie d'idiophones, je citerai le cas du hochet-tortue *Kanyahte'ka'nowa* des Iroquois¹⁵ ou Sénécas. Il sert dans des rituels très particuliers de guérison, mais aussi pour accompagner des invocations avant la récolte du tabac. Selon l'utilité du moment, l'instrument est secoué ou frappé sur le cadre d'une porte ou encore frotté sur l'écorce d'un arbre, en général, un grand pin, considéré comme étant le centre du monde et doté d'un pouvoir magique ou invisible que l'on acquiert par ce genre de frottement du hochet.



40. Le hochet-tortue iroquois, *kanyahte'ka'nowa* (source : www.Qsza.com ; © R. Raine-Reusch, May 2002) 41. Hochet-tortue amérindien du Québec (lebruicoleur.spaces.live.com/.)

Pour le reste des idiophones, les *ti-bwa*, deux baguettes solides - confectionnées à l'aide de branchettes d'arbres ligneux comme le caféier et le goyavier - servent de marqueurs des rythmes dans la majeure partie des musiques des Antilles et de la Guyane. Souvent, le musicien les utilise en frappant le corps du tambour *gwo ka* ou *bélé* ou alors en frappant sur un tronçon de bambou posé sur un support en bois ou métallique.

Le sistre - depuis les temps anciens, en Égypte par exemple - est un instrument rituel associée à la déesse Hathor, fille de Rê et de Nout. Au début de la mythologie égyptienne, elle était la mère du dieu de ciel Horus, mais plus tard elle sera remplacée par Isis. Hathor est alors devenue la protectrice d'Horus. Son nom semble signifier « la maison d'Horus », car à l'origine, son corps était parcouru par le soleil. Par le jeu du sistre, on croyait que le son produit apportait protection et bénédiction divines à travers la fertilité et la renaissance.

On distingue deux types principaux de sistres antiques égyptiens : le *sakhm* qui est un cadre de bois à l'intérieur duquel des anneaux métalliques s'entrechoquent, lorsque l'on secoue l'instrument tenu par le musicien à l'aide de son manche. Le *saéschschit*, également nommé *cššt*, est le plus ancien. Il est doté d'un manche prolongé, le plus souvent, par une tête de la déesse Hathor. Sur cet instrument, il y a deux longs appendices dans lesquels des fils métalliques sont tendus. Sur certains modèles, ces tringles traversent de petites cymbales, tandis

¹⁵ Les Iroquois (ou *Haudenosaunee*), connus également à travers l'expression Cinq-Nations (Tsonnontouans, Onnontaqués, Goyogouins, Onneiouts et Agniers), et plus tard, six nations amérindiennes de langues iroquoises vivant historiquement dans le Nord de l'État de New York et au Sud du lac Ontario et du fleuve Saint-Laurent (Canada).

que sur d'autres, elles sont pourvues d'une extrémité recourbée qui provoque un son en heurtant le cadre. Il existe même des hiéroglyphes représentant les sistres.

Outre les sistres métalliques évoqués, il en existe aussi en calabasse. Ceux-ci seraient originaires de l'Afrique de l'Ouest. Les rondelles de calabasse, enfilées dans le plus mince bout de la branche fourchue en forme de V inversé, sont disposées deux à deux, avec les parties concaves tournées l'une vers l'autre. Cette position des rondelles permet, lorsque l'instrument est secoué, d'augmenter le volume sonore. Instrument rythmique par excellence, et intégré dans un ensemble de percussion, le sistre en calabasse est, originellement, réservé à l'accompagnement des chants rituels de circoncision (cf. le sistre *wasamba* ou *bamanan* des Bambara maliens), mais aussi des chants funèbres. Son usage est exclusivement masculin. Les sistres *wasamaka* senoufo et *wandyerma* dogon sont de la même construction, avec des fonctions similaires.



42. Sistres d'Hathor, à double tête. 43. Sistres *wasamba* des Bambara ou Bamana maliens.
Source : africamusica2.skynetblogs.be/.../1/Musique

Parmi d'autres idiophones extra-européens, qui ne sont pas évoqués de manière exhaustive, on citera les racleurs. Ils sont de diverses formes et assez répandus à travers le monde, jouant des fonctions variées, selon la culture où ils sont utilisés. Le *syak* martiniquais, par exemple, sert dans la musique de divertissement. Il s'agit d'une tige de bambou longue d'environ trois nœuds, dont celui du centre est strié de rainures sur l'un des côtés. Pour en jouer, le bambou est tenu dans une main, le grattoir dans l'autre. Le musicien fait glisser le grattoir sur la surface striée par un mouvement de va-et-vient. Pour les plus grands *syak*, la technique demeure la même, sauf qu'une extrémité repose sur l'abdomen du musicien, et l'autre est appuyée contre un mur. Le racleur en tige de palmier des Pygmées Batwa (Afrique centrale) sert à rythmer notamment chants et danses *bobongo*¹⁶.

¹⁶ Le bobongo est un spectacle complet, réunissant les principales formes vocales et chorégraphiques ekonda. Il est assuré par des chanteurs et des danseurs spécialement formés. Il s'agit aussi du dernier rite de levée de deuil, pour accompagner le passage d'un patriarche ou d'un notable défunt du monde des mortels vers celui des immortels.



44. Racleurs *reco-reco* et *guiro-guiro* (en bambou et en calabasse).
Source : www.triomad.com/expositions02.php.

Ainsi que je l'ai évoqué au début, les percussions extra-européennes peuvent être jouées en solo ou en groupe.

Quelques ensembles de percussions extra-européennes

Certaines traditions extra-européennes ont développé des formations instrumentales proposant des alliages de sonorités d'une grande diversité. Il existe des ensembles homogènes (composés d'instruments de même famille, membranophone ou idiophones de même genre ou non), et ceux hétérogènes, mélangeant les instruments issus de familles différentes pouvant inclure aussi les cordes et les vents. Il peut s'agir de petites formations de moins de dix musiciens ou des formations imposantes atteignant plusieurs dizaines d'exécutants.

En Afrique subsaharienne, par exemple, des musiciens professionnels et itinérants camerounais se constituent en *mendjang me yekaba*, l'ensemble de quatre ou cinq xylophones portatifs *mendjang* qui, généralement, accompagnent danses, chants profanes et poèmes épiques. La taille et le nombre de leurs lames en bois varient d'un instrument à l'autre. On attache, en dessous de ces lames posées sur un cadre de liane, des résonateurs en calabasse de diverses dimensions. Chaque xylophone a un rôle musical spécifique : le premier étant le meneur, celui qui joue la mélodie principale, le deuxième étant un suppléant qui ponctue et lui répond, dans les aigus, en variant la mélodie de base. Le troisième est un accompagnateur, jouant un *ostinato* légèrement dans le grave, soutenant ainsi la mélodie principale, pendant que le quatrième marque le rythme par des battues sur des sons fondamentaux sur lesquels se construisent la ou les mélodies exécutées. Le cinquième, évoluant dans le registre grave, apporte un soutien rythmique. À cet ensemble de xylophones peuvent s'associer divers hochets, cloches et même des tambours ainsi que des chants.

Parmi les plus imposants orchestres de xylophones africains, on compte les réputés *timbila* des Chopi mozambicains, dont la pratique remonterait au XVI^e siècle avant l'arrivée des marchands portugais et des missionnaires. Ce sont des ensembles de xylophones du même nom (*mbila* au singulier). Leurs lames sont en bois de *mwenje*, qui offre une meilleure qualité de résonance. Les résonateurs en calabasses sont de tailles également différentes, des plus petites aux plus grandes, et sont fixés sous les lames à l'aide de cire d'abeilles imprégnée d'huile de

nkuso. Les sons des *timbila* sont caractérisés notamment par une sonorité nasillarde et ses vibrations caractéristiques.

Le nombre des musiciens d'un groupe varie entre quelque cinq et des dizaines (trente et même plusieurs exécutants, pour des cérémonies exceptionnelles). Un seul *mbila* peut atteindre un mètre de longueur, lorsqu'il comporte un nombre important de lames. L'épaisseur des lames et la taille des résonateurs déterminent le registre sonore : grave ou *chikulu* pour les parties basses, médium ou *dibhinda* pour un accompagnement souvent en contrepoint, et aigu ou *chilandzane* pour les parties solistes. Les musiques qui en résultent animent divertissements, cérémonies (mariage notamment) et autres commémorations festives.

Les musiciens des *timbila* sont aussi bien des maîtres que des apprentis, de tous âges, les enfants jouant aux côtés de leurs grands-pères. Chaque année, plusieurs nouveaux morceaux sont composés et interprétés lors des mariages et autres événements sociaux. Les rythmes, à l'intérieur de chaque thème, sont extrêmement complexes si bien qu'un seul musicien exécute souvent des rythmes différents avec chacune de ses mains. Outre les divertissements, les *timbila* servent aussi à animer les cérémonies de commémoration des ancêtres. C'est à ce titre qu'ils jouent un rôle primordial dans la conservation et la transmission de la culture Chopi.

En Amérique du Sud, de vastes orchestres de percussions *batucadas* peuvent rassembler jusqu'à plusieurs milliers de percussionnistes jouant une très grande variété d'instruments (des tambours *pandeiro*, *repique* ou *repinique*, *cuica*, *caixa*, *repiques*, *jembe*, *tambora*, *bongo*, etc. ; des sonnaillles, des hochets, des sistres, le triangle et des cloches (*chocalho* notamment), et d'autres instruments encore.



45. Les **batucadas** se composent de percussions structurées en plusieurs sections instrumentales, équivalant aux pupitres de l'orchestre classique occidental, dont les *zurdos* ; *repiques* ; les *jembe* ; les *chocalho* ; les *tambora* et *tamboriles* ; les *timbas* ; les *tubadoras* ; les *bongo*, *congas*, *grosses caisses*, *caisses claires* et *sistres*, etc. Ces

instruments sont joués par un groupe d'instrumentistes pouvant atteindre 300 personnes. Source : www.geocities.com/apitec/chocalho/1chocalho.html.

Le singulier steel drum trinitadien, né au début du XX^e siècle, est composé d'instruments faits d'ustensiles de cuisines, d'outils d'ateliers et de garages, de barils de pétrole vides, bref, de toutes sortes de matériaux de récupération qui ont connu un transfert de fonction, passant de leur utilité première à leur nouvel usage en tant qu'instruments de musique. Cette situation résulte des contextes socio-économiques, mais aussi politiques, avec leur lot de pénurie, de restrictions et d'interdits, dont l'interdiction politique, à la population, de jouer de leurs tambours jugés par trop bruyants, lors des fêtes populaires (le carnaval en particulier) dans l'île. Ce règlement a été adopté après une émeute opposant Noirs et Blancs, appelée « l'émeute de la canne brûlée ». Il en résultera un changement musical qui coïncidera également avec les bouleversements sociaux dus, cette fois, à l'urbanisation massive de cette époque et au désœuvrement des jeunes villageois venus y habiter. Pour échapper à ces contraintes et par une série de procédés complexes et raffinés, les musiciens noirs se créeront ce nouvel instrumentarium, désormais devenu l'emblème de Trinidad, aujourd'hui reconnu dans le monde entier. Avec le baril notamment, dont l'une des extrémités est coupée, ils ont fabriqué des instruments de différents registres sonores, dont le *ping pong* – servant pour les solos –, les parties basses étant assurées par le biais d'un baril entier.

En conclusion

Nous venons de voir que, des rudimentaires aux plus élaborées, les percussions constituent, de loin, la famille la plus étendue et la plus variée de l'ensemble des catégories d'instruments musicaux. Jouant depuis la nuit des temps un rôle de premier plan, dans les rites, les cérémonies et les divertissements des peuples de toutes les cultures et civilisations du monde, elles sont également à la base de nombreuses traditions et idéologies musicales.

Innombrables sont aussi la diversité de leurs formes, leurs techniques de jeu, leurs matériaux fabrication (naturels ou artificiels), et leurs modes de production sonore comportent tout autant une variété insoupçonnée. Par leur constitution physique, certaines des percussions produisent des sonorités fixes et d'autres indéterminées. Certaines sont exclusivement rythmiques ou marqueurs temporels, d'autres servent à l'enrichissement des sonorités ou des timbres, par le biais d'ajouts ou d'hybridation des sons initiaux. Ainsi existe-t-il des percussions avec des sons simples et d'autres avec des sons plus complexes, produits à l'aide des vibrations des membranes (membranophones) ou des matériaux solides et élastiques (idiophones).

Celles des percussions intégrées aux musiques rituelles constituent des objets sacrés et même des « êtres-cultures », associés à une forte symbolique, certains pouvant être considérés comme étant des médiateurs entre le monde des hommes et l'univers des esprits. L'on comprendra qu'il soit fait une interrelation et interaction entre leur verbe musical et la parole parlée, en particulier au sein des civilisations à tradition orale, avec des langues à tons, comme en Afrique et en Asie. Ici, je le rappelle, certaines percussions peuvent reproduire des hauteurs tonales du langage parlé en vue de la transmission des messages codés et intelligibles aux initiés ou à la communauté partageant ce type de langage. Ces messages sont également d'ordre purement musical ou technique, servant, par exemple, de signallement d'un procédé quelconque entre les musiciens ou servant à dicter et à contrôler les pas des danses. Ainsi s'exprime le connaisseur du son, du temps et du rythme – au sens large de ces mots – et, par leur biais, il fait bouger les corps et suscite chez les danseurs les gestes en harmonie avec la musique. Le musicien en question instaure alors une communication pour que lui et le danseur, par exemple, puissent, dans une certaine mesure, vibrer au même rythme et communier spontanément à la

même source d'inspiration et de création. Par conséquent, les qualités du danseur talentueux révéleront le sens du rythme et de l'espace, mais aussi la grâce, la légèreté et l'agilité, ainsi que la mémoire dans l'exécution des figures chorégraphiques, l'aisance dans la communication des sentiments et la coordination, le naturel.

Expression de l'ingéniosité et de la créativité humaine, liées aux rythmes et au temps sous toutes leurs formes musicales et extra-musicales ; liées aux mythes, aux légendes, aux rites, mais aussi à la simple expression musicale ; liées à la pensée de l'oralité ; outil de communication, les percussions font, par ailleurs, ressortir l'aspect souvent insolite de l'origine et de la forme de la matière sonore instrumentale. Elles constituent cette singulière « langue » qui, dans la « gueule » de l'instrument concerné, sert à la vulgarisation et à la transmission d'un verbe musical riche de sens et de symboles.

Éléments bibliographiques

- ARNAUD, Géraud et LECOMTE, Henri, *Musiques de toutes les Afriques*, Paris, Gallimard, 2006.
- AUBERT, Laurent (dir.), *Planète musicale. Instruments de musique des cinq continents*, Paris, Adam Biro/Genève, Musée d'ethnographie de Genève, 1991.
- BLADES, James, *Percussion Instruments and their History*, London, Faber and Faber Limited, 1974.
- BUCHNER, Alexander, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, Gründ, 1982.
- DOURNON, Geneviève et SCHWARTZ, Jean, *Instruments de musique du monde. Musical Instruments of the World*, CNR-274675, notice de disque, Le Chant du Monde, LDX 274 676, Collection CNRS Musée de l'Homme, 1990.
- JENKINS, Jean, *Ethnic musical instruments : identification, conservation* (Instruments de musique ethnique), London, Hugh Evelyn Ltd., 1970.
- LEYMARIE, Isabelle, *Musiques Caraïbes*, Paris, Actes Sud, 1997.
- MEEÛS, Nicolas, *Instruments de musique, 1700-1820 — Muziekinstrumenten, 1700-1820*, catalogue de l'exposition du Musée instrumental de Bruxelles au château de Beloeil, 15 juin-30 septembre 1972.
- SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Paris, Mouton, 1/1936, 3/1986.
- TRANCHEFORT, François-René, *Les instruments de musique dans le monde*, vol. 1, Paris, Seuil, 1980.
- LAURENTY, J. S., *L'organologie du Zaïre*, II, Sciences sociales et humaines, Annales, série en -8°, 1995.
- MALM, William, *Japanese Music and Musical Instruments*, Rutland, Charles E. Tuttle, 1959.
- Mc PHEE, Colin, *Music in Bali*. New Haven, London University Press, 1966.
- PICARD, François, *La musique chinoise*. Édition corrigée, augmentée et mise à jour, Paris, You-Feng, 2003.
- TRAN VAN KHÉ, *La musique vietnamienne traditionnelle*, Paris, PUF, 1961.
- VERBA, Daniel et AVRIL, Jean-Baptiste, *Trinidad : Carnaval, Steelbands, Calypso*, Paris, Alternatives, 1995.
- WARNER, Keit Q., *The Trinidad Calypso*, London, Heinemann Educational Books, 1982.
- ZEMP, Hugo, "Are'are Classification of Musical types and Instruments": *Ethnomusicology*, 22 (1), 1978: 37-67.