

MODÈLE STANDARD DE RANGÉES DE CARREAUX pour transcrire les traditions musicales africaines du Cameroun

par

Pie-Claude Ngumu

La transcription des traditions musicales africaines est une entreprise ardue. D'une part, les musiciens, auteurs de ces musiques, ressortissent au stade des générations qui n'ont connu que les transmissions orales, comme seul moyen de faire passer leur art à la postérité. Ils ne disposaient pas de technique scripturaire leur permettant de fixer cet art par écrit afin d'en assurer la conservation. D'autre part, ces transmissions ont pu, pour des raisons écologiques imprévisibles, subir des contre-coups d'une pollution souvent non avenante. Ce qui, au lieu de leur aménager une plus grande vitalité de développement, leur porte des coups parfois mortels et les conduit à la disparition. Pourtant, parce que produit du progrès artistique et spirituel de l'homme, ces musiques sont des messages sapientiels à l'adresse de toutes les générations de notre humanité. En cette qualité, elles véhiculent, non seulement des formes matérielles habiles et susceptibles d'impressionner la sensibilité de notre être, mais aussi des modes de pensée capables de nourrir abondamment et de stimuler notre créativité avec dynamisme. C'est en ce sens que ces traditions musicales sont dignes d'intérêt et méritent que nous leur portions des soins attentifs.

Malheureusement, notre monde présent passe par une crise grave. C'est celle que provoque son développement. Ses mutations actuelles ne garantissent pas toujours la paix et la tranquillité. Le grand essor du développement industriel et technique favorise plus la consommation matérielle au détriment des initiatives créatrices. La joie de vivre n'est plus la résultante d'un dynamisme créateur, mais celle d'un facilisme où les hommes rivalisent d'impétuosité à consommer sans coup férir. Le manque de maîtrise dans cette impétuosité et l'absence d'une solution péremptoire en face des contre-réactions qu'elle déchaîne troublent profondément. On n'aime plus regarder la réalité en face. On cherche à se disculper. Il se crée alors une sorte de philosophie de la débandade et de la trahison. Les traditions n'inspirent plus confiance, on les croit dévaluées, on cherche à les désertir, et même on se retourne contre elles pour les combattre. On les accuse d'obscurantisme. Par ailleurs, l'industrie et la technique créent certes des zones de lumière excessivement exaltantes et fascinantes. Mais elles véhiculent aussi un surcroît de pollution si catastrophique que la vie s'en trouve gravement altérée. Cette altération désoriente et pousse l'homme à reconsidérer sa situation. Il se retourne alors vers le passé de ses traditions et tente de l'appeler à la rescousse.

Ce retour n'est malheureusement plus chose aisée. Ou bien les traditions ont disparu, ou bien elles survivent encore, mais dans le maquis d'une mentalité fortement ésotérique, impénétrable non seulement aux intrusions étrangères, mais aussi à la perfidie des traîtres. Il devient alors impérieux, si on veut opérer un retour

fructueux aux diverses valeurs de nos traditions, de désarmer en face des quelques rares érudits patentés de nos cultures d'origine. Nous devons nous efforcer, coûte que coûte, de regagner leur confiance et de respecter scrupuleusement leur droit de cité. Il est ensuite de notre intérêt, nous qui tentons ce retour aux sources de notre originalité culturelle, de savoir fréquenter ces maîtres traditionnels, chez eux, dans le contexte naturel de leur village, où ils sont à l'aise et plus au naturel, avec l'ambiance que leur procure l'assistance effective et éminemment spirituelle d'un environnement ami, adapté à leurs catégories, pour recevoir d'une façon suivie et régulière, des leçons pratiques et théoriques sur ces diverses traditions. J'estime en effet qu'il faut accepter la réalité de sa condition, assumer les valeurs positives de son passé traditionnel, sans honte, sans pour autant renoncer à construire le présent, en profitant au maximum des techniques modernes de son temps. Nous ne saurons garantir un avenir meilleur que dans la mesure où nous saurons redonner force et vigueur aux valeurs essentielles et positives de nos diverses traditions, par l'utilisation des techniques modernes dûment sélectionnées et parfaitement maîtrisées. Il nous incombe donc, d'une part, de détecter ces valeurs et de les mieux déterminer, d'autre part, de les exploiter par des techniques de notre temps pour en faire de solides éléments de base pour le développement harmonieux de la vie présente. Sans bousculade inutile, ni heurt regrettable, nous saurons ainsi aménager une rencontre fructueuse de nos traditions avec les grandes valeurs des cultures étrangères, ces dernières se contentant d'un rôle subsidiaire pour aider à l'amélioration et compléter les grandes valeurs de nos diverses cultures.

C'est en ce sens que j'ai écrit "Les Mendzaŋ des Chanteurs de Yaoundé"¹. J'y expose mon expérience personnelle des xylophones, partant d'une longue pratique exercée auprès de maîtres traditionnels compétents de chez-moi. Après avoir passé en revue tous les aspects phénoménologiques de cette expérience, histoire, organologie, techniques de fabrication et d'utilisation, j'aborde très concrètement, dans ce livre, l'épineux problème de la transcription de la musique traditionnelle de nos xylophones et des instruments accompagnateurs. Cette musique et ces instruments sont une grande valeur positive de l'apport des traditions culturelles de mes ancêtres. Non seulement j'en ai vécu et j'en vis encore avec bonheur, mais je m'en suis aussi servi pour aider les masses des populations de mon pays à retrouver intensément la joie de vivre et la fierté d'appartenir à la tradition culturelle de leur origine. Par manque de correspondance entre la gamme traditionnelle de cette musique, et celle tempérée de la musique occidentale, j'ai mis au point, partant des éléments tirés des techniques traditionnelles de fabrication et d'utilisation de nos xylophones, un nouveau système fort simple, original et complet pour transcrire nos traditions musicales.

La création et la mise en place des rouages d'une technique nouvelle ne sont pas l'affaire d'un jour. Elles se développent progressivement avec l'usage. Dans mon livre, tout comme dans l'article "Les Mendzaŋ des Ewondo du Cameroun"², mon attention a été naturellement retenue plus par la formulation des principes. Je n'ai fait qu'ébaucher la pratique technique par des illustrations plus ou moins développées. Pour remédier à cette carence et aider plus directement à une utilisation concrète et fructueuse de ce nouveau système, je propose ici un modèle standard de rangées de carreaux.

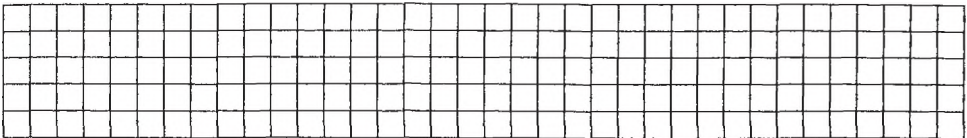
En principe, dans notre nouveau système, pour un instrument de musique qui se joue de *deux* mains alternativement ou simultanément, nous nous servons de *deux* groupes distincts de carreaux, mais coordonnés. Si l'instrument n'a qu'un clavier, chacun de ses deux groupes de carreaux ne sera alors constitué que d'une seule rangée horizontale de carreaux. Il en est ainsi de chacun des xylophones, du tambour à fente et des tambours à membrane. (Ill. 1)



Quant aux instruments qui ne se jouent que d'une main, soit directement avec la paume et les doigts, soit indirectement au moyen d'un instrument quelconque, on peut se contenter d'un seul groupe de carreaux. Si ce qui tient lieu de clavier se réduit à une seule surface utilisable, le groupe de carreaux se réduit aussi à une seule rangée horizontale de carreaux. Il en va ainsi de: *nkəŋ* (double cloche), *nyas* (hochet), *kob* (battement de mains), paire de bâtons à entrechoquer. (Ill. 2)



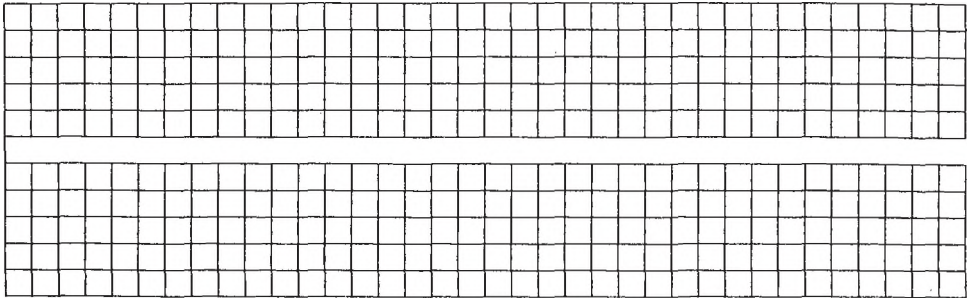
Pour les cordophones, si l'instrument comporte une seule rangée de cordes, verticale ou horizontale, on se contentera d'un seul groupe de carreaux, chaque corde, ou chaque assemblage de cordes produisant un seul son à un seul et même degré, ayant une rangée horizontale de carreaux propre. Il en est ainsi des harpes, lyres et cithares. (Ill. 3)



Si l'instrument comporte deux rangées de cordes et nécessite l'usage des deux mains, on utilisera alors deux groupes distincts de carreaux, mais coordonnés, chaque corde ayant une rangée horizontale de carreaux à elle.

Notre *mvet* fait partie de cette dernière catégorie. Ses cordes sont soutenues par un chevalet qui leur imprime une certaine tension, pour leur permettre une bonne vibration. Ce chevalet divise effectivement la longueur des cordes en deux parties inégales. Une partie plus courte produit alors les sons les plus aigus, et une partie plus longue produit les sons les plus graves du *mvet*. Ce qui fait que ce cordophone comporte effectivement deux rangées différentes de cordes. Il nécessite ainsi, pour son jeu, l'utilisation distincte des doigts des deux mains. Sa musique se transcrit alors en conséquence, c'est-à-dire, sur deux groupes distincts de carreaux. Ces deux groupes sont coordonnés et chaque corde a une rangée horizontale de carreaux à elle. Le premier groupe, celui du haut, reproduit les sons des cordes de la partie haute du *mvet*. C'est-à-dire, la partie qui, par rapport au chevalet, se situe en haut, vers l'épaule, quand on porte normalement le *mvet* pour le jouer, et qui est effectivement de longueur plus courte et reproduit les sons les plus aigus que fait résonner l'instrument. Le deuxième groupe, celui du bas, reproduit les sons des

cordes de la partie basse du *mvét*. C'est-à-dire, la partie qui, par rapport au chevalet, se situe en bas, vers le genou, quand on porte normalement le *mvét* pour le jouer, et qui est effectivement plus longue et reproduit les sons les plus graves que fait sonner l'instrument. Chacun de ces deux groupes comporte autant de rangées horizontalement étagées de carreaux qu'il y a de cordes sur le *mvét*, qui ressortissent au jeu de chaque main, chaque corde ayant sa propre rangée horizontale de carreaux. Un *mvét* de cinq cordes par rangée, tout comme celui de notre propre utilisation, nécessite, pour la transcription de sa musique, cinq rangées de carreaux, horizontalement étagées par groupe. (Ill. 4)



Quant aux instruments à vent, je les assimile aux voix humaines, chaque voix ne disposant que d'une seule rangée horizontale de carreaux pour la transcription de sa mélodie.

En application concrète de ce système de transcription, il m'est agréable de présenter ici quelques pages de notation de ma propre musique. C'est un extrait de l'"Alléluia" de mon "Ebony Cross Oratorio".³ L'orchestre d'accompagnement se compose essentiellement d'instruments de musique africains: Un ensemble de quatre xylophones *mendzaŋ* (*omvək*, *akuda-omvək*, *nyia-mendzaŋ*, *endum*), un tambour à fente (*nkul*), un grand tambour à membrane (*mbə*), une double-cloche (*nkəŋ*), des hochets (*nyas*), des claquements de mains (*kob*). La place du *mvét* a été également prévue. Mais sur ce disque, le *mvét* n'est pas utilisé pour cet Alleluia.

Il va sans dire que j'accueillerai avec joie toutes les suggestions et critiques constructives que des lecteurs intéressés pourraient éventuellement formuler pour ou contre ce nouveau système de transcription des traditions musicales africaines du Cameroun.

NOTES

- 1 *Acta Ethnologica et Linguistica*, vol. 34, Series Musicologica 2; c/o Institut für Völkerkunde der Universität Wien, A-1010 Wien, Universitätsstrasse 7, Austria.
- 2 *African Music*, V/4, 1975/6, pp. 6-26.
- 3 Polydor, 2424052, Montreal, Canada.

*Ed: Pour une explication supplémentaire de la transcription suivante se reporter à l'article du même auteur dans notre dernier numéro, Vol. 5, No. 4, 1975/6.

*Ed: For further clarification of the following transcription we refer the reader to the article by the same author in our last number, Vol. 5, No. 4, 1975/6.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

2 2 2 2 7 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6

2 2 2 7 6 6 6

4 4 4 4 5 4 3 5 4 4 4 4 4 4

6 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6

6 6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 5 6

6 6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 5 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Nto - ndo - ba Tara nye a dzo e ma! Nto - ndo - ba Tara nye a dzo e ma!

Tu ku tugub tugub tugub tugub tu! Tu ku tugub tugub tugub tugub tu!

Tu ku tugub tugub tugub tugub tu! Tu ku tugub tugub tugub tugub tu!

Koŋ Koŋ Koŋ Koŋ Koŋ Koŋ

Tcha tcha tcha tcha tcha tcha tcha tcha tcha tcha tcha tcha

2 - - - - - 7 7 - 6 5 - 7 - - - - - 6 - - - - -

alle lu ia

2 - - - - - 7 7 - 6 5 - 7 - - - - - 6 - - - - -

2 - - - - - 3 - - - - - 2 1 - 3 - - - - - 2 - - - - -

Al le lu ia

4 - - - - - 5 - - - - - 4 3 - 5 - - - - - 4 - - - - -

Oyenga (ululation)

6 - - - - - 6 - - - - - 6 - - - - - 6 - - - - - 6 - - - - - 6 - - - - -

O

tsoe tsoe tsoe tsoe tsoe tsoe

tsoe tsoe tsoe tsoe tsoe tsoe