

## UNE ANALYSE DE LA "MESSE KATANGAISE" DE JOSEPH KIWELE

*par*

KISHILO W'ITUNGA

### Introduction

Aujourd'hui au Zaïre, le chant de l'ordinaire de la Messe est principalement de caractère populaire, c'est-à-dire il fait usage "des mélodies simples....brèves et faciles"<sup>1</sup> car "la participation des fidèles doit être plus pleine au sacrifice du Christ"<sup>2</sup>

Quelques fois cependant, à l'occasion de grandes fêtes, une élite exécute une messe bien "stylée" pendant que le peuple reste spectateur. Assez fréquemment aussi l'on chante des messes à mi-chemin entre les deux pôles, c'est-à-dire des messes qui ont une phraséologie développée tout en gardant un caractère de simplicité, d'accessibilité au grand public après un certain entraînement. C'est le cas de la "Missa Dominikale" de l'abbé Bruno Kalumbwa dont nous diront un mot plus loin.

Mais quand une messe à caractère populaire est exécutée par une chorale qui se veut de classe, elle revêt souvent trois ou quatre voix même quand le compositeur n'a écrit que pour une voix. C'est le cas par exemple de la chorale zaïroise de Louvain-la-Neuve ou de la "chorale pilote" de la Paroisse Saint Joseph à Kinshasa. Le chef, guidé par sa seule oreille, fait des arrangements à deux, trois ou quatre voix.

La "Messe Katangaise" est une oeuvre non seulement de pionnier dans le style savant mais aussi de valeur dans l'exploitation souvent heureuse des mélodies locales. Ce n'est pas pour rien que malgré ses faiblesses, elle se chantait également en Belgique par les Belges<sup>3</sup>, pendant l'époque coloniale.

Comme pionnier, Joseph Kiwele a ouvert la voie à beaucoup d'autres compositeurs comme l'abbé Kalumbwa, auteur du recueil "Dominikale" en 1956, les élèves du Père Guido Haazen, auteurs de la "Messe Bantoue" et les Petits Chanteurs de Kenge avec le Père Van Boem, auteurs de la "Messe de Kwango", tous vers 1956.

La "Messe Katangaise" s'inscrit dans ce vaste mouvement de prise de conscience des valeurs culturelles, intellectuelles et sociales de l'Afrique dont les grands moments seront notamment les indépendances politiques et la création des rituels liturgiques spécifiques à l'Afrique avec une expression musicale propre.

L'état actuel de nos recherches limite encore nos observations sur tout l'environnement culturel de J. Kiwele. Dans cette étude, nous allons d'abord esquisser une brève biographie de l'auteur et examiner sa messe dans l'ensemble de l'oeuvre de la musique religieuse au Zaïre. Nous procéderons ensuite à l'analyse de cette messe. Enfin, nous terminerons par une vue d'ensemble en guise de conclusion.

### I. Vie et Oeuvre de Joseph Kiwele

#### 1. Notice biographique

Joseph Kiwele est né au Zaïre alors Congo-Belge en 1912<sup>4</sup> dans la Province du

Katanga dénommée aujourd'hui Shaba. Quand il compose sa messe vers 1950, "il est instituteur à la mission catholique Sant Jean d'Elisabethville (Lubumbashi)"<sup>5</sup>. C'est dans cette ville que d'après Jans P. il avait reçu sa formation musicale par des professionnels.<sup>6</sup>

Pour Jean Bosco Mwenda wa Bayeke, la formation musicale de J. Kiwele remonterait à la période de ses études secondaires au Petit Séminaire et supérieures au Grand Séminaire de Baudouinville.<sup>7</sup> Effectivement, la manière dont Kiwele souligne musicalement le texte liturgique latin tend à confirmer ce dernier témoignage: le Séminaire était l'unique école de l'époque à enseigner le latin. C'était aussi le principal centre d'apprentissage de solfège, d'harmonium et de chant liturgique.

Kiwele a composé une deuxième messe polyphonique en 1954. C'est un bicinium en forme d'imitation constante. Il est aussi auteur de "plusieurs hymnes et cantates profanes qui connurent un grand succès"<sup>8</sup>. Voici un témoignage de ce succès relaté par un journaliste de l'époque:

"Je me souviendrai à jamais de ce soir étoilé du mois d'août (1951). Elisabethville (Lubumbashi) était en fête... Un ami m'avait dit: "Il faut aller entendre les petits chanteurs à la Croix de Cuivre. Ce sera le clou du Jubilé du Comité Spécial du Katanga"... Bientôt les marches d'une splendide salle de concert reçoivent mes pas qui se confondent dans ceux d'une multitude d'Européens... Un missionnaire s'avance devant le rideau pour commenter le programme et les chœurs dirigés par Joseph Kiwele. Je suis impatient de voir celui qu'on appelle "le plus grand compositeur africain" d'aujourd'hui...., Joseph Kiwele sort de la masse séparée des petits chanteurs. Il n'est pas plus haut que moi-même, jugé bon pour le service, à un centimètre près de la toise militaire. Il n'a rien du saxophoniste bruyant; rien d'un plastronnant maître de jazzband. Une bonne tête ronde, imberbe, couronnée d'une courte chevelure crépelée. Pas la moindre pose. Un jeune homme plutôt timide, dont l'âge ne paraît point dépasser de beaucoup celui des écoliers qui l'entourent. Il salue l'auditoire simplement, sans l'affectation d'un maestro attentif aux hommages.

Il n'attaque pas la partition, il épèle doucement, mais sûrement, son doigt éveillant chacune de ces voix enfantines, d'une pureté adorable dans l'homogénéité, jamais rompue, de l'ensemble... On sent l'émotion d'un auditoire surpris. Est-ce mon cœur, dont les battements se précipitent qui me fait croire à cette unanimité impressionnante? Le silence qui fige les fauteuils répond à la question... J'avais assisté aux visages en points d'interrogation des spécialistes, qui découvraient non pas de primitives psalmodies sur le mode d'antiques lucernaires, mais une véritable polyphonie, dont les musicologues ne pouvaient supposer l'existence cadencée au fond des brousses africaines! Je ne savais rien avant d'avoir écouté et vu, sur le vif, la manécanterie indigène et son chorège Ba-Luba. L'image de ce maître de chapelle, trapu, calme, marquant la mesure sans gestes spectaculaires, me reste sous les paupières..."<sup>9</sup>

Durant l'année académique 1956-1957, Kiwele se trouve inscrit dans la classe d'orgue de Madame Jeanne Demessieux sans inscription aux autres matières au Conservatoire Royal de Liège en Belgique. D'après une correspondance que nous avons reçue en septembre 1981 de Monsieur Wolfs, ancien assistant de Mme Demessieux et actuellement organiste à Maastricht en Hollande: "Joseph Kiwele était très timide, il ne parlait pas beaucoup et en outre il était très amateur au point de vue musicalité. A l'orgue, il était très débutant et il n'a pas réussi à se développer musicalement parce que la période de travail de musique au Conservatoire a été limitée". Néanmoins, le rapport de l'examen de mai 1957 devant le Directeur Monsieur Fernand Quinet et son professeur signale: "(il est) assez bon élève; consciencieux mais

lent. Il a dû vaincre de gros défauts techniques”<sup>10</sup>

Son ancien condisciple, l'abbé Pierre Martijns, dans sa lettre de juillet 1981, nous confirme le caractère fermé de Kiwele: “Joseph Kiwele était dans la classe de Demessieux avec moi, mais ... c'est tout ce que je sais de lui. Il était toujours très discret.”

Il y a donc chez Kiwele ce caractère d'‘amateur’ qui est presque commun à tous les compositeurs africains de musique liturgique. Mais ce qui est paradoxal est qu'ils créent des oeuvres qui soulèvent l'admiration du public et favorisent la dévotion des fidèles. Ils se rapprochent en général du style du pays. Les deux ‘messes-Kiwele’ révèlent que leur auteur était imprégné de la musique de chez-lui. Il était de l'ethnie Tabwa, du bord du Lac-Tanganyika, reconnue pour ses belles mélodies. Son intérêt pour les musiques ‘traditionnelles’ est aussi attestée par des travaux comme ses transcriptions des chants historiques de l'ethnie des Bayeke publiée en 1967.<sup>11</sup>

Au niveau donc de la formation musicale et du rattachement au style du pays, Kiwele est déjà précurseur de la génération qui va révolutionner le chant liturgique du Zaïre après le Concile Vatican II surtout. Mais il sera moins suivi dans le style savant, à cause d'une part du même Concile qui a encouragé le chant populaire et d'autre part de l'affaiblissement progressif de l'enseignement musicale dans les écoles. Kiwele est également précurseur du rôle important que joueront les laïcs dans cette réforme du chant liturgique par la création des oeuvres moins grégorianisantes que celles de la plupart des compositeurs ecclésiastiques du début de la réforme liturgique.

Kiwele mourra en 1961. Sa disparition serait due à un accident de chasse selon la radio Katangaise que nous avons écoutée à l'époque. L'hebdomadaire belge “Pourquoi Pas” du 10 août 1983 lie cette mort aux indiscrétions que Kiwele aurait commises à propos de la mort de P. Lumumba.<sup>12</sup> Kiwele se trouvait Ministre de l'Instruction Publique du Gouvernement Sécessionniste de Moïse Tchombe au Katanga (Shaba).<sup>13</sup>

## 2. La ‘Messe Katangaise’ dans l'évolution de la technique de composition du chant liturgique au Zaïre.

Dans un article qu'il a consacré sur les tendances de la musique des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles au ‘Congo-Zaïre’, P.C. Kazadi a fait des observations judicieuses sur l'évolution de la technique de composition du chant religieux au Zaïre. Nous pourrions les résumer ainsi:

- D'abord depuis l'entrée des missionnaires dans ce pays, l'on fit des traductions en langues vernaculaires des hymnes occidentaux, des cantiques negro spirituals et même des ajustements des textes sur des mélodies traditionnelles d'Europe. La transplantation d'une forme d'un art d'une culture à une autre nécessitant des ajustements pratiques pour la compréhension des paroles, l'on fit des retouches aux mélodies originales.

- Ensuite, vint vers 1932-35 avec le Père Paul Jans l'usage des mélodies indigènes (berceuses, danses et autres chants) sur les textes sacrés. Avec cette expérience malheureusement très localisée on connut le respect de la tonalité de la langue, du rythme et de l'harmonie par le maintien du style traditionnel mais sans usage des instruments traditionnels.

-Parallèlement, le style choral (des originaux en langues européennes) fut introduit et cultivé dans des écoles et des églises de ville et surtout dans les petits et grands Séminaires par des Européens ainsi qu'une formation systématique des organistes et chantres du grégorien. Ce fut le premier embryon d'écoles de musique qui donneront les compositeurs des oeuvres célèbres des environs de 1956 alliant des éléments artistiques étrangers et traditionnels.<sup>14</sup> Nous reviendrons sur ce point.

Pour mieux apprécier cette messe de Kiwele, il convient de comparer brièvement son architecture générale à celle des principales compositions africaines de la même décennie: Il s'agit de la "Messe More", une des deux messes des Savanes de Haute Volta de l'abbé Robert Wedraogho, de la "Messe Dominikale" de l'abbé Bruno Kalumbwa en 1956, de la "Messe de Kwango" des Petits Chanteurs de Kenge, et de la "Messe Luba" des Chanteurs de Kamina.

Pour les deux dernières messes, il s'agit des mélodies populaires autochtones arrangées à quatre voix sur les paroles latines. C'est ainsi que pour la messe Luba par exemple le divorce est flagrant entre la musique et les paroles au point qu'à chaque audition (de disque) que nous avons donnée à quelques africains, il y a eu des éclats de rire. Il y a donc plus d'adaptation que de création. C'est ainsi que "nous trouvons le chant 'kasala' au Kyrie et au Credo, le style proprement Luba-du-Katanga (Shaba) au Gloria, un chant d'adieu Luba au Sanctus et au Benedictus, une danse Luba au Hozanna et un chant élégiaque de Bena-Lulua à Agnus Dei."<sup>15</sup>

La Messe des Savanes "Missa More" est du type savant comme celle de Kiwele. Le Kyrie inspiré de vieilles mélodies Mossi est assez populaire bien que la longueur des réponses polyphoniques rende son exécution difficile pour des personnes non entraînées. Le Gloria est nettement savant. Mais les nombreuses coupures par des points d'orgue et la disparité des mélodies brise constamment l'élan du texte. Le Credo, lui, est inspiré de la musique arabe. C'est un dialogue monodique entre les voix hautes et les voix basses. Le Sanctus est un choral qui semble européen, et l'Agnus Dei un chant de danse.<sup>16</sup> Cette messe nous semble moins homogène que celle de J. Kiwele.

Pour ce qui est de la "Missa Dominikale" de Bruno Kalumbwa, très connue dans les diocèses du Kivu, c'est un chef d'oeuvre riche dans le développement mélodique et facile à apprendre comme l'ordinaire grégorien. L'allure mélodique est pour la plupart de temps à rythme libre comme le grégorien (du moins selon la tradition de Solesmes). A certains endroits, l'écriture n'est pas fidèle à ce que voulait exprimer l'auteur (nous en avons eu à discuter avec lui). Le dialogue soliste-choeur, contrairement à Kiwele, suit la division traditionnelle du chant grégorien. L'intervention du choeur se fait en tierces parallèles. Le texte est entièrement en langue Swahili contrairement aux messes citées plus haut qui adoptent le texte latin. Cette messe est sémi-populaire sémi-savante.

La "Messe Katangaise" nous intéresse à double titre: d'abord c'est, à notre connaissance, le premier essai de messe polyphonique assez élaborée composée par un zaïrois. Ensuite, sa technique est aussi celle de la plupart des compositeurs sortis des "écoles missionnaires" de musique qui, en prenant l'oreille pour principale guide de leur harmonisation, allient à leur manière des éléments artistiques de la musique occidentale à ceux des traditions africaines. Tout autre chose sera l'écriture des compositeurs ou arrangeurs qui sortiront des écoles de type conservatoire. Chez eux, le caractère occidental sera prédominant jusqu'à étouffer parfois l'élément africain<sup>17</sup> sauf

dans quelques oeuvres réussies ou délibérément folklorisantes.<sup>18</sup>

## II. Analyse de la “Messe Katangaise” de Joseph Kiwele

La “Messe Katangaise” (dédiée à la Province du Katanga) de Kiwele comprend un Kyrie, un Gloria, un Credo, un Sanctus et un Agnus Dei à quatre voix. (Voir la partition complète à la fin de l'article.) Seul le Benedictus est à deux voix mais son Hosanna est le même que celui du Sanctus, donc à quatre voix.

### 1. KYRIE

Le chant du Kyrie est un air de supplication, une plainte. L'auteur le développe sur 42 mesures binaires pour la plupart. Cette métrique est une caractéristique du rythme des chants africains. L'intonation grecque du Kyrie cède clairement la place à l'accent africain (mes. 7-9, ou encore 25-28).

L'écriture des parties proprement du Kyrie est homophonique et celle des parties du Christe est en imitation, en canon. Mais bien qu'homophones toutes les voix ne chantent ensemble que pour conclure un dialogue entre deux ou trois voix (voir pour les premiers Kyrie les mesures 11 - 12, pour le Christe les mesures 14 - 15, 23 - 24 et pour les derniers Kyrie les mesures 36 - 42).

La tonalité est de Re mineur sans sensible à l'antique avec des modulations fréquentes en Fa Majeur donnant l'impression d'un mélange de ces deux tonalités. Nous croyons que c'est par souci de se conformer à la technique occidentale de composition que l'auteur a opté pour la tonalité au lieu de la modalité de la tradition africaine. Mais dans son sub-conscient il continue à porter en lui la gamme “neutre” (ni majeur ni mineur) qui se rencontre chez la plupart des peuples d'Afrique noire.

Il reste à savoir si le passage de la sensible à la tonique (chose inexistante dans les musiques déjà étudiées de l'Afrique) que nous rencontrons chez Kiwele vient du souci d'adopter une tonalité ou bien c'est une réalité dans la musique de l'ethnie Tabwa dont il s'inspire. Nous sommes portés à croire que cela pourrait exister chez les Tabwa puisque nous rencontrons le même phénomène dans un motet de Bruno Kalumbwa qui s'inspire aussi d'un air Tabwa (Voir p.31 de son “Dominikale” publié en 1956 par le Diocèse de Kasongo au Zaïre):



La structure harmonique est aussi révélatrice du conflit intérieur qui se constate chez la plupart des compositeurs modernes du chant religieux: l'harmonie traditionnelle d'Afrique et l'harmonie classique d'Europe. C'est ainsi que les deux premières voix évoluent constamment collées en tierces parallèles à la manière africaine (voir les mesures 1 - 2, 5 - 6, 11, 14, 16, 18, 21, 23-42). C'est ce genre d'harmonie par exemple que nous avons rencontré chez les Lega dans les chants de contes et dans les chants de naissances.<sup>19</sup>

Le maintien d'une basse harmonique est un apport occidental. Mais son utilisation est guidée plus par l'oreille que par les règles d'harmonie classique que d'ailleurs l'auteur ne semble pas avoir apprises sérieusement.<sup>20</sup> La référence à l'oreille, avisons-nous dit, est une méthode utilisée par beaucoup de compositeurs zaïrois que nous

avons rencontrés.

Quant à la 3<sup>ème</sup> et à la 4<sup>ème</sup> voix, elles évoluent plus librement entre elles. A certains endroits elles sont en tierces parallèles (4, 10), en octaves parallèles (11 - 12, 22 -23); à d'autres encore, elles sont habillées d'autres accords.

## 2. GLORIA

Musicalement, l'auteur marque deux grandes divisions dans le Gloria: une partie allègre mais posée va du début à "qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis". Une seconde partie qui part de "quoniam tu solus sanctus" jusqu'à la fin; son allure est dansante. Le Gloria est une mélodie joyeuse écrite en Re mineur sans sensible avec de fréquentes incursions en Fa majeur. Il s'étend sur 67 mesures binaires pour la plupart. Seule l'exaltation du Christ (quoniam tu solus sanctus etc.) est en 3/4.

Kiwele ne suit pas la division du dialogue solistes-choeur du "Liber Usualis" mais fait une division personnelle qui démontre qu'il connaissait très bien le latin et qu'il avait pénétré le sens profond du texte liturgique. Sa répartition de solistes-choeur offre une structure harmonique faite d'une série de blocs de deux voix juxtaposées aux blocs de quatre voix. On obtient ainsi un diagramme de ce genre:



Dans la première partie, l'énoncée est faite toujours en tierces parallèles par deux voix. La réponse est donnée à quatre voix accordées ou à l'unisson en forme antiphonale (43-46). Dans la deuxième partie c'est une voix soliste qui énonce la phrase, le choeur répond à quatre voix.

### 1<sup>ère</sup> partie

Le Gloria commence par des tierces parallèles (mes. 1) aux deux voix hautes en allegro moderato. Les voix basses interviennent pour compléter la phrase énoncée en choeur avec les voix précédentes (mes. 2). Le même structure se poursuit jusqu'à la mesure 26 où, avec le "Domine Deus Agnus Dei Filius Patris", cesse cette mélodie joyeuse mais recueillie. Celle-ci comprend quatre fragments ainsi soudés: A (mes. 1)-B(4)-C(12)-A-C-D(24).

Après ce ton joyeux en 4/4 terminé en piano, suit en piano puis en double piano sur seize mesures (27-42) en 2/2 une mélodie de transition sur un ton supplicatif en dialogue entre les deux voix hautes qui chantent en tierces parallèles "qui tollis peccata mundi miserere nobis" et les voix basses qui répondent aussi en tierces parallèles "qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram". Au milieu du dialogue se situe une brève séquence chantée par la troisième voix seule (36-37). Dans la dernière séquence, la quatrième voix chante "bouche fermée" (38-43) en tierces inférieures. Le mariage entre les paroles et la musique apparaît plus heureux que dans le Kyrie.

La conclusion de cette première partie du Gloria est donnée par toutes les voix qui chantent en forme antiphonale "qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis" (44-49). Elle se termine en accord de 2<sup>ème</sup> renversement de Re mineure soit La-Re-Fa, ce qui est inhabituel, une faute en harmonie classique. Nous ne pensons pas non plus qu'il s'agisse d'un accord hérité des traditions de son milieu ethnique.

## 2ème partie:

A partir de la mesure 50 le rythme change en 3/4. L'énoncé des paroles est confié à la troisième voix qui clame comme une trompette. Les autres voix enchaînent en chœur les trois louanges du Christ: "tu solus Dominus, tu solus sanctus, tu solus Altissimus, Jesu Christe". Dans ce tutti, les deux voix supérieures chantent en tierces parallèles (51, 52 etc.). La troisième chante en trilles (51-52, 56-57), et la quatrième voix soutient la fondamentale en pédale (51-60).

Bien que la mesure change en 2/4, le "Cum Sancto Spiritu" a la même allure de gaïté que la partie précédente de cette deuxième section. L'"Amen" trois fois répété conclut ce chant laudatif par une batterie vocale à la basse dans un accord parfait de Fa majeur.

## 3. CREDO

L'auteur divise le Credo en cinq grandes sections qu'il sépare soit avec double barres et changement de mesure soit avec des points d'orgue. Chaque section se caractérise par des accents mélodiques différents destinés à mettre en évidence le texte liturgique. Il s'agit des parties suivantes: La foi au Père Générateur de toute chose; L'Incarnation; La Résurrection; L'Eglise; L'Attente de la Résurrection des morts.

### 1ère Section:

Foi au Père Créateur et au Christ vrai Dieu né du vrai Dieu...qui est descendu du ciel pour notre salut. Toute la musique de cette section est bâtie d'une part sur une cellule mélodique en forme psalmodique déclamée par la troisième voix (1-2, fin 4, 9-10, 13, 15-16, 19, 21, 23-25, 27-28) et d'autre part une réponse du chœur en grand bloc harmonique comprenant des quintes parallèles par endroit (3-4, 5-6, 7, 11, 28-30, 35-39). Kiwele établit de dialogue "soliste-choeur" en forme complétive à la manière africaine, forme qui constitue la cellule-mère de la polyphonie en "tuilage" la plus commune en Afrique. Après avoir évolué en Ut maj., cette section se termine brusquement en La mineur (39): De nouveau, une fusion de deux tonalités voisines.

### 2ème Section:

La 2ème section est très méditative. Elle commence en Re mineur avec cette fois une sensible (40-65) avec "Et incarnatus est de Spiritu Sancto" que toutes les voix chantent à l'unisson. Quatre mesures plus loin, l'auteur renoue avec sa forme préférée: le dialogue entre parties. C'est ainsi que "Et Homo" qui est grammaticalement sujet est répété quatre fois comme nous allons le voir avant d'être suivi par son verbe "factus est" (46-50). Ici aussi l'intention théologique de l'auteur est claire.

Après "Crucifixus est pro nobis sub Pontio Pilato", le même motif recueilli de "Et Homo" revient quatre fois sur "Passus" avant de terminer "et sepultus est" sur le même motif que le précédent "factus est". Le sel de cette section méditative est le fragment de "chant funèbre" chanté bouche fermée entre "Et sepultus est" et "Et resurrexit" (62-65).<sup>21</sup>

### 3ème Section:

La 3ème section commence avec "Et resurrexit" chanté à l'unisson en Allegro avec triple fortissimo en 2/4 par tout le chœur, celui-ci termine cette phrase "tertia die" en accord parfait de Fa majeur. La troisième voix seule poursuit "secundus" en deux mesures (70-71). Le chœur répond "Scripturas" (72-73) en accord de Re mineur, 1er

renversement. La seconde réponse du chœur “in coelum” (76-77) se termine en Fa majeur. A la troisième réponse “Patris” (80-81), le chœur enchaîne avec “Et iterum venturus est” sous une mélodie émouvante en Fa majeur (82-91). Celle-ci est interrompue par un soulignement qui nous paraît un peu âpre que l’auteur fait de “cujus regni non erit finis” (92-98) répété trois fois sur une mélodie qui tranche avec ce qui précède.

Après cette interruption, la belle mélodie de “et iterum venturus est” reprend en tierces parallèles plus amplifiée verticalement et horizontalement (99-114) sur “Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem...” jusqu’à “qui locutus est per Prophetas” où elle passe de Fa majeur en Re mineur.

4ème Section:

La 4ème section est celle de la foi en l’Eglise Sainte et apostolique et en la rémission des péchés. Elle est exprimée aussi dans la forme responsoriale à laquelle le rôle d’introduction continue à revenir à la 3ème voix. Celle-ci énonce “Et unam”. Le chœur continue, les deux premières voix en tierces parallèles et les deux basses en formes de pédale de Do. La finale est encore le 2ème renversement de l’accord parfait de Fa majeur, ce qui est une faute grave en harmonie classique que l’auteur veut imiter.

5ème Section:

Et brusquement avec “Et expecto resurrectionem mortuorum”, le chant module en Do majeur reprenant (quelque peu modifiée) la mélodie du début jusqu’à “vitam venturi saeculi”. Là encore c’est la 3ème voix qui introduit les réponses du chœur. La première réponse est plus abrégée qu’au début. Elle comprend aussi des quintes parallèles par endroits (126-128).

L’Amen conclut en double forte passant par des tierces parallèles (134-136) à l’accord parfait, puis renversé de Do majeur (137-139) pour terminer brusquement en La mineur (et chose plus étonnante) dans son 2ème renversement: La fusion des tonalités voisines continue.

#### 4. SANCTUS

Ici, Kiwele suit la division ternaire habituelle du Sanctus, à savoir: le Sanctus proprement dit; le Benedictus; le Hosanna

La première partie comprend une mélodie en 2/4 dans un tempo “maestoso” en double forte entonné par les deux voix supérieures en tierces parallèles (1-5) et reprise en imitation par les deux voix basses (3-5), pendant que les deux premières planent en soutenant longuement les mêmes notes (toujours en tierces parallèles). Après le point d’orgue, la même mélodie reprend d’une manière identique mais se termine avec l’accord de septième: Do dièze - Sol dièze et Si! Il s’agit d’une faute certaine en harmonie classique que l’auteur veut imiter. Par contre, l’échelle tonale utilisée est usuelle en Afrique. C’est le mode dit “hypophrygien” en Occident, c’est-à-dire une gamme majeure avec la septième baissée et qu’on appelle encore le mode de Sol.

La partie centrale, contrairement à celle qui précède est entièrement à quatre voix et dans une tonalité affirmée de Mi majeure. Les deux premières voix sont aussi écrites en tierces parallèles interrompues par des quintes parallèles à la mesure 20. Quant aux voix inférieures, elles évoluent souvent en unisson soit en maintenant la fondamentale sous forme de pédale (11-12) soit en la doublant simplement (15-17-21) parfois avec de légères variantes de trilles (14). Ces enchaînements créent des quintes parallèles. L’unisson des voix inférieures est aussi interrompue par des passages aux accords plus

variés (13-16-18-20-22). La partie finale est une reprise de la structure de la première partie avec une mélodie en 3/4 qui lui est apparentée. Elle comprend une terminaison plus heureuse en accord parfait de Mi majeure.

### 5. BENEDICTUS

Le "Benedictus" est écrit en Mi majeur avec cette fois le dièze rehaussant le 7ème degré à l'armature contrairement à la partie centrale du Sanctus. Sa mélodie rappelle celle du Kyrie. Il est à deux voix en tierces parallèles. Son "Hosanna" est la reprise intégrale de celui du Sanctus que nous venons de décrire.

### 6. AGNUS DEI

L'Agnus Dei est une mélodie douce en Allegretto, tenue par la première voix et qui progresse en secondes montantes ou descendantes parfois avec des sauts des tierces, quarts et une fois de quinte. L'ambitus va de Do 1 à Si bémol 1 pour les deux premières reprises de cet Agnus Dei. La deuxième voix évolue ici aussi constamment en tierces inférieures parallèlement à la première voix. Les deux autres voix commencent par tenir la fondamentale de Re mineur en pédale pendant quatre mesures (3-6). Dans la suite, la pédale est gardée surtout par la 4ème voix avec de légères échappées jusqu'à la mesure 26. Cette pédale passe ensuite à la 3ème voix (30-34). Le premier Agnus Dei est entonné par les deux voix hautes en tierces parallèles, le deuxième par la 3ème voix et le troisième par la quatrième voix. L'accord final est le 2ème renversement de l'accord de Re mineur, ce qui est encore une faute grave d'harmonie classique qu'il veut imiter.

### Conclusion

Ce qui est frappant dans la "Messe Katangaise" est la franchise de sentiment qui transparait à travers un langage que c'est forgé Joseph Kiwele. Avec un texte latin bien assimilé, il exprime sa foi chrétienne sous un style de musique polyphonique à lui.

Malgré qu'il lui arrive d'utiliser certaines mélodies préexistantes, Kiwele reste personnel car il crée plus qu'il n'adapte. En effet, dans les passages où le texte latin ou grec comme le Kyrie ne rime pas bien avec la musique, il demeure vrai que la musique exprime le sentiment de supplication contenu dans le texte; il reste néanmoins vrai qu'à ces passages le texte mériterait d'être transcrit en langue africaine.

Combien n'est-il pas émouvant le passage comme celui de la sépulture du Christ au Credo sous une mélodie de chant funèbre! Ou cette autre mélodie touchante au Credo à "Et Spiritu Sanctus"! L'usage fréquent des tierces parallèles par l'auteur n'est-il pas chatoyant à toute oreille? La forme complétive qu'il donne au Gloria et au Credo ne fait-elle pas songer à la palabre africaine où le public est appelé constamment à compléter le proverbe énoncé par la personne qui tient la parole? S'inscrivent également dans le cadre africain, à notre avis, le caractère diatonique de ses mélodies, l'abord accessible de ses intervalles et des valeurs rythmiques.

Par contre, les grandes lignes de son harmonisation révèlent des connaissances mal assimilées de la musique européenne. Les renseignements pris à son sujet ne nous autorisent pas à croire que ses fautes d'harmonie classique soient voulues, utilisées d'une manière consciente pour un effet ou un sentiment particulier, précis.

En voulant harmoniser à la manière classique occidentale, Kiwele va révéler l'"amateurisme" qu'on lui reconnaîtra plus tard au Conservatoire de Liège en Belgique en 1956-57. Nous nous limitons à rappeler les exemples des fautes d'harmonie déjà

signalées plus haut tel que l'usage des finales en accords de deuxième renversement ou pire encore en accord de septième! En outre, certaines de ses contrastes restent discutables tel que le double forte à "Et Homo" suivi directement de double piano à "Factus est"! Nous passons sous silence l'usage des accords des quarts non préparés, des quintes et des octaves parallèles.

Bref, la "Messe Katangaise" de Joseph Kiwele est une oeuvre de pionnier qui mérite notre attention. Elle inaugure une période de combinaison d'éléments esthétiques d'Occident et d'Afrique dans le chant liturgique du Zaïre.

#### Notes

1. Pie XII (Pape) : *Encyclique 'Musicae Sacrae Disciplina'* cité par Don Luigi Agustoni en "Culte chrétien et chant populaire" dans les *Actes du Troisième Congrès International de Musique Sacrée*, Paris 1957, 472.
2. Deretz, J. & Nocent, A. : *Synopse des textes conciliaires* (Vatican II), Editions Universitaires, Paris 1966, 148, 937.
3. Jans, P. 1956, 12.
4. Cette date est recueillie des Archives du Conservatoire Royal de Liège.
5. Jans, P. : op. cit. 11.
6. Ibidem.
7. Jean Bosco Mwenda wa Bayeke est une des plus grandes vedettes de la chanson Zaïroise moderne des années 1950 dans la même Province du Katanga (Shaba) que Kiwele. Ils ont également habité la même ville, Elizabethville (Lubumbashi) où ils se sont connus. Nous nous sommes entretenus longuement avec J.B. Mwenda lors de son passage à Bruxelles en juillet 1982.
8. Jans, P. : op. cit. 12.
9. Perier, G.-D. 1951.
10. Archives du Conservatoire Royal de Liège consultées pour nous par le Professeur José Quitin de ce Conservatoire.
11. Munongo, A. & Mwenda & Kiwele, J. 1967.
12. Pourquoi-pas (en couverture) : "La vérité sur l'assassinat de Patrice Lumumba" en *Pourquoi-Pas* No.3376 du 10 août 1983, 6-12.
13. Peu après la proclamation de l'indépendance du Zaïre, le Katanga (Shaba), une de ses six provinces, proclama aussi son indépendance. Cette sécession dura du 11 juillet 1960 au 14 janvier 1963.
14. Kazadi, P.C. 1973.
15. Prospectus du disque : "*Missa-Luba et Messe des Savanes*", Philips, 1964.
16. Ibidem.
17. Le cas de "L'Hymne des Jeux Zaïrois" de Kanza, M. dont nous avons été co-auteur des paroles, Kinshasa, 1972, est très typique.
18. L'exemple que nous connaissons dans ce genre, bien qu'il soit discutable, est le "Kasala" de l'Orchestre Expérimental de l'INA de Kinshasa composé par des finalistes de cet Institut sous la direction de J. Cellier en 1976.
19. Kishilo w'Itunga 1976.
20. Rappelons-nous de la correspondance que nous avons citée plus haut qui, six ans après la composition de cette messe, traitera Kiwele de "très amateur", de "très peu développé musicalement".
21. Jans P. : op. cit, 12.

#### Bibliographie

a) Articles et brochures

JANS, P.

1956 "Essai de Musique Religieuse pour Indigènes dans le Vicariat Apostolique de Coquilhatville", en *Aequatoria* I, 1-16.

KALUMBWA, B.

1956 *Dominikale* (recueil de chants religieux). Vicariat Apostolique de Kasongo (Zaïre).

KAZADI, P.C.

1973 "Trends of nineteenth and twentieth century music in Congo-Zaïre" in *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, ed. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 267-283.

KISHILO w'I.

1976 "Structure des chansons des Lega de Mwenga" in *Revue Zaïroise des Arts (CEDAR)*, No.1 septembre. Presses Universitaires du Zaïre, p.7-22.

[Suite à la page 125]

KYRIE

"MESSE KATANGAISE"

Joseph Kiwele

Andante

1 *f* Ky - ri - e e le - i - son

2

3 *p* Ky - ri - e e le - i - son

4

5 *f* Ky - ri - e e le - i - son

6

7 Ky - ri - e

8

9 *p* e - le - i - son

10

11 *f* E - le - i - son

12 *f* Ky - ri - e e le - i - son

13 *mf* Chris -

14

15 -ste

16 *p* E - le - i - son

17 *p* E - le - i - son

18 *mf* Chris -

19

20 Chris -

21 -te

22 *p* E - le - i - son

23 E - le - i - son

24 *f* Christe

25 *mf* Ky - ri - e

26 e -

27 e -

28 e -

29 -le - i - son

30 *f* Ky - ri - e

31 e -

32 *mf* Ky - ri - e

33 e -

34 e -

35 e -

36 -le - i - son

37 *f* Ky - ri - e

e -

e - le - i - son

38 39 40 41 42

-e -e -le -i -son *ff* e -le -i -son

Ky - ri - e e -le - i -son *ff* e -le -i -son

**GLORIA**

*Allegro moderato*

*ff* Et in ter - ra pax homini - bus Bonae volun - ta - tis Lau - da - mus te

6 7 8 *rall.* 9 10 11

*p* Be - ne - di - ci - mus te A - do - ra - mus te *f* Glo - ri - fi - ca - mus te

12 *rall.* 13 14 15 16

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi *p* Propter magnam glo - ri - am tu - am *f* Do - mine de - us

17 18 19 20 21

Rex - coeles - tis *p* De - us pa - ter o - mnipo - tens Do - mine fi - li u - ni - ge - ni - te

22 23 24 *rall.* 25 26

*p* Je - su Je - su Chris - te Do - mine de - us A - gnus de - i fi - li - us pa - tris

27 28 29 30 31 32 *ritardando* 33

*p* Qui tol-lis pec-ca ta mu-ndi mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re

34 35 36 37 38 39 40 41

no-bis *pp* no-bis *p* Qui tol-lis pec-ca ta mundi sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem

(bouches fermées)

42 *rall.* 43 44 45 46 47 48 49

no-stram *mf* Qui se-des ad dex-ter-am pa-tris *f* mi-se-re-re no-bis

50 51 52 53 54 55

Quo-ni-am tu-so-lus sanc-tus *mf* Quo-ni-am tu-so-lus do-mi-nus

56 57 58 59 60 61

Quo-ni-am tu-so-lus al-tis-si-mus *p* Je-su Christe Je-su Christe *fff* Jesu Chris-te

62 63 64 65 66 67 *accelerando* 68 69 70

*f* Cum sancto spi-ri-tu in glori-a de-i pa-tris *f* A-men A-men A-men *fff* A-men

**CREDO**

1 2 3 4 5 6

*f* Pa - trem omni - ten - tem fac to - rem coe - li et ter - rae visi bi - lium om - ni - um et in -

7 8 9 10 11 12 13

- vi - si - bi - li um et in u - num do - mi - num Je - - sum Chris - tum fi - li - um de - i u - ni

14 15 16 17 18 19 20 21 22

ge - ni - tum et ex pa - tre na - tum ante om - ni - a soe - cu - la De - um de de - o lu - men de lu - mi - ne

23 24 25 26 27 28 29 30

de - - um ve - - rum de de - o ve - - ro ge - ni - tum non fac - tum con sul - stan - ti - a - lem pa - tris per quem

31 32 33 34 35 36 37 38 39

om - ni - a fa - cta sunt qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter no - stram sa - lu - tem des - cen - dit de coe lis

*rall.*

40 41 42 43 44

*pp* et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi -

*sostenuto*

45 46 47 48 49 *poco* 50 *rit.* 51 52 53

-ne\_ et ho-mo et ho-mo<sup>f</sup> et ho-mo<sup>ff</sup> et ho-mo<sup>pp</sup> fac-tus est *mf* Cruci-fi-xus a-ti-am pro no-bis

54 55 56 57 58 59 60 61

Sub Ponti-o Pi-la-to *ff* pa-ssus pa-ssus *mf* pa-ssus *p* pa-ssus *pp* et se-pul-tus est\_

62 *Bouches fermées* 63 64 65 *molto rall.* 66 *a tempo* 67

*Bouches fermées* M\_ m\_ m\_ m\_ *fff* Et re-sur-re-xit

68 69 70 71 72 73 74 75 76

ter-ti-a di-c *ff* Se-cu-ndum scrip-tu-ras et a-s-cen-dit in

77 78 79 80 81 82 83 84

coe-lum se-det ad dex-ter-am pa-tris et i-ter-um ven-tu\_

85 86 87 88 89 90 *rall.* 91

-rus est cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os

92 *a tempo* 93 94 95 96 97 98 *rall.*

f cu - jus reg - ni non e - rit non e - rit non e - rit non e - rit fi - nis

99 *a tempo* 100 101 102 103 104

f Et in spi - ri - tum sanc - tum do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex pa - tre fi - li - o - que

105 106 107 108 109 110 111

pro - ce - dit qui cum pa - tre et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

112 113 114 115 116 117 118

qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas et in un - am sanc - tam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam

119 120 121 122 123 124 *rall.*

e - ccle - si - am *mf* con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re - missi - o - nem pec - ca - to - rum

125 126 127 128 129 130 131 132

et ex - pec - to re sur rec - ti o - nem mor - tu o - rum et vi - tam ven - tu - ri

133 *Maestoso* 134 135 136 137 138 139 140

soe - cu - li *ff* A - - - men a - - - men

**SANCTUS**  
*Maestoso*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

*ff* San - - - ctus san - - - ctus

11 12 13 14 15 16 17 18 19

do - minus de - us sa - - ba oth do - minus de - us sa - ba - oth sa - ba - oth ple - ni sunt coeli et - ter - ra

20 21 22 23 24 25 26 27

glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a *ff* Ho - san - - na ho - san - - na ho - san - - na ho - san - - na

28 29 30 31 32 33 34 *rall.* 35 36 37

ho - san - - na na ho - san - - na in - ex - cel - sis in - ex - cel - sis in - ex - cel - sis in - ex - cel - sis

**BENEDICTUS**

1 *Andante* 2 3 4 5 6 7 8

*p* Be - ne - dic - - tus qui ve - - nit in no - - mi - ne do - mi - ni do - mi - ni

## AGNUS DEI

Allegro

7 3 4 5 6 7 8 9 10

A-gnus de - i a -gnus de - i qui tol - -lis pec-ca -ta mun - -di mi - se

(Bouches fermées) M\_

11 12 13 14 15 15 17 18 19

-re\_ -re\_ no\_ -bis f a -gnus de\_ -i a -gnus de - i qui tol\_ -lis

m\_ m\_ m\_

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

pec-ca-ta mun\_ -di mi - se -re\_ -re\_ no\_ -bis a -gnus\_ de\_ -i

(Bouches fermées) M\_ m\_

30 31 32 33 34 35 36 37 rall. 38 39

f qui\_ tol -lis pec\_ -ca - ta mu -ndi do - na no -bis pa -cem do - na no -bis pa -cem\_

(Bouches M\_ fermées) m\_ m\_ m\_ m\_

MUNONGO, A. & MWENDA & KIWELE, J.

1967 "Chants historiques des Bayeke recueillis à Bayeke et ailleurs. Musique annotée par J. Kiwele", en *Problèmes Sociaux congolais*, 35/ 140.

PERIER, G-D.

1951 "Joseph Kiwele, compositeur congolais au Katanga" en *L'Afrique et le Monde*, 5 avril, 2ème année, No. 13-14, 1 et 5.

## b) Congrès et Rapports

*Actes du IIIème Congrès International de Musique Sacrée*, édit. du Congrès Paris 1957.

Revue Musicale: *Double Numéro Spécial No.239-240, 1958: La musique sacrée au IIIème Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, édit. Richard Masse.

*Revue Entre-Nous: (de Prêtres Séculiers du Kasai)*, No.9, octobre 1980,

Mbujimay: "Les échos de l'étranger: sur le Congrès International pour la Musique Sacrée à Bonne".

## c) Enquêtes

Entrevues avec Monsieur José Quitin, Professeur de Musique au Conservatoire Royal de Liège, Chargé du cours d'Histoire de la Musique en Musicologie à l'Université Catholique de Louvain.

Correspondance avec l'abbé Pierre Martijns, ancien condisciple de J. Kiwele à Liège.

Correspondance avec Monsieur Jean Wolfs, ancien Assistant de cours d'orgue au Conservatoire Royal de Liège au temps de J. Kiwele.

Entrevue en juillet 1982 avec Jean Bosco Mwenda wa Bayeke.

## d) Disque

*Missa-Luba et Messe des Savanes*, Philips, 1964, No.S 850.071.