

TERMINOLOGIE MUSICALE ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE CHEZ LES BALEGA*

DANSU KISHII O W'ITTINGA

INTRODUCTION

A notre connaissance, trois descriptions d'instruments de musique *lega* ont été réalisées avant la présente étude respectivement par DELHAISE en 1909⁽¹⁾ par MARMITTE H.⁽²⁾ en 1935 et surtout par MEEUSSEN A.E., en 1961⁽³⁾.

Dans sa monographie : "Les Warega" (1909), le Commandant Delhaise, premier Administrateur belge en territoire *lega* consacre quelques pages (267-273) aux instruments de musique. Il transcrit aussi musicalement une chanson et une courte pièce de lamellophone. L'inventaire de celui-ci mentionne onze instruments dont une sorte de cithare-sur-planche "*kungu*" (p. 271) qui semble avoir disparu à ce jour.

Au sein du troisième volume de l'enquête KNOSP sur la vie musicale au Congo belge, 1934-1935, publiée en 1968, figurent les réponses de Marmitte H., administrateur territorial chez les Balega. L'auteur avoue n'avoir point reçu de formation musicale comme l'atteste le caractère imprécis et laconique de ses réponses (p. 59-63). Il recense sept instruments, comprenant l'ensemble des idiophones et un membranophone. Il ne fait mention d'aucun aérophone ou cordophone ancien.

Enfin, Meeussen A.E., publie en 1961 un inventaire condensé des instruments de musique *lega*. Hormis l'omission des subdivisions du tambour et de mention d'instruments initiatiques, son recensement est quasiment complet. Meeussen définit les divers instruments souvent par dénomination équivalente en Occident.

Outre les instruments de musique, Meeussen relève des termes musicaux, décrit le rythme asymétrique courant et transcrit deux chants en y faisant observer l'existence d'une échelle tonale en certains endroits, sans équivalence par rapport à la gamme tempérée occidentale.

En ce qui nous concerne, tout en nous basant, à l'instar des auteurs cités plus haut, sur une enquête très localisée, chez les Balega de l'Est surnommés Basile, nous engloberons, pour chacun des instruments, les dénominations tant de l'est que de l'ouest. Ces appellations ont été obtenues par le biais de recherches déjà citées et par un complément d'enquête auprès de divers ressortissants *lega* que nous avons contactés ainsi qu'aux connaissances personnelles en natif du pays parcourant l'ensemble du territoire de l'ethnie.

Notre texte comprendra deux parties : un glossaire musical et une description des instruments de musique.

* Les Balega constituent une ethnie de l'Est du Zaïre dont le territoire s'étend du Sud au Nord Kivu. Ils ont des liaisons, proches ou éloignées, de caractère linguistique et généalogique de type agnatique avec certaines autres entités ethniques. Ce fait a permis à bon nombre de chercheurs (Merriam, Corbusier, Mutuza, e.a.) de considérer les Balega parmi les peuples représentatifs de grandes zones culturelles du Zaïre. Par ailleurs, comme pour la plupart des Bantu, la présence des Balega dans leur territoire actuel est relativement récente. Il y a quatre siècles, ils se trouvaient à plusieurs centaines de kilomètres plus au nord, entre les lacs Edouard et Albert (aujourd'hui lacs Mobutu et Idi-Amin), en Uganda.

(1) DELHAISE (Commandant) : *Les Warega*, collection de monographies ethnographiques, vol. V, Bruxelles, 1909.

(2) MARMITTE H., "Les Warega" dans : Enquête KNOSP, Enquête sur la vie musicale au Congo Belge, 1934-1935, édit. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgique, Archives d'ethnographie, n° 13, 1968, vol. 3, pp. 59-63.

(3) MEEUSSEN A.E. : "Een ander over Lega Muziek", in Afrika-Tervuren, 1961, VII, pp. 61-64.

IÈRE PARTIE

TERMINOLOGIE MUSICALE GENERALE

1. Terminologie exprimant globalement le fait musical

A l'instar de bon nombre d'ethnies africaines⁽⁴⁾, les Balega n'ont point de termes correspondant à la notion occidentale de "musique" avec ses trois composantes classiques : rythme, mélodie, harmonie.

Le mot "lwimbo" (singulier) - "nyimbo" (plur) signifie le chant pouvant être dansé ou non. Si un chant a un accompagnement instrumental typique, on dira "lwimbo lwa..." suivi du nom de l'instrument en question (cela signifie "le chant de ..." ou tout simplement : "musique de ..."). Une mélodie jouée sur un instrument est aussi appelée "Lwimbo"⁽⁵⁾. Bref, le terme "lwimbo" ("chant") revêt un champ sémantique assez extensible.

Le mot "muléngé" signifie "voix chantante" humaine ou instrumentale. Par contre "shúii", est le "son produit par les cordes vocales d'un humain, d'un animal ou d'un oiseau". Celui-ci peut être chantant ou non.

Le terme "ilúngá" traduit "un ensemble vocal ou instrumental sous forme d'une exécution équilibrée et harmonieuse.

Lorsque le narrateur d'épopée veut interrompre le chant pour permettre la poursuite du récit, il entonne la strophe suivante : "ni ilisha nabéla mombo nisí nabéla ilúngá" :

"Comme je place un arrêt à chaque finale, à présent j'interromps (littér. 'je casse') le chant et tout son accompagnement". Par ailleurs, quand le mulega prononce "ilúngá yá wátá", on peut traduire "l'harmonie est bonne". Le chant prend une bonne forme. En un mot, "ilúngá" a un champ sémantique presque semblable à celui de la notion occidentale d'harmonie.

Le terme "mulúngá" (sing.) - "milúngá" (plur.) signifie "bruit" ou "son". Lorsqu'on veut interrompre le chant de circoncision appelé "miso'wé", la personne qui l'entonne s'exclame "Eh' mulúngá hooo", c'est-à-dire : crions : "hooo"... Et tout le monde de crier "hooo". Par ailleurs, l'expression "mulúngá wá lwimbo" relève de la notion de justesse signifiant le son musical ou encore "notes justes".

Un couplet du chant de "ngandú" précise cette dernière notion : "Kalóngó ká Basíle kána mungolu takána mulúngá wá lwimbo"; traduction : "Le chanteur de talent chez les Balega-Sile a une belle voix mais ne chante pas juste".

Le mot "ikobya" (sing.) - "bikobya" (plur.) correspond à un rythme instrumental. Il signifie aussi "le prélude instrumental" qui précède le chant. C'est à cette dernière notion que correspond l'invite "mu ikobya" que fait constamment le narrateur de l'épopée "musémé" aux joueurs de "musenga" (bâton de percussion) avant d'insérer dans le récit une nouvelle partie chantée. Par le mot "ikobya" les Balega Orientaux désignent également un jeu rythmique de voix "non articulées" que se plaisent à exécuter des jeunes filles, parfois avec des garçons en groupe.

(4) Par exemple, citons le Zulu mentionné par Rosemary J., "Zulu women's Music dans *African Music*, 1983, vol. 6, n° 3, p. 53-89. Egalement Zemp H., dans son ouvrage : *Musique Dan. La Musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, édit. Cahiers de l'homme, Paris, 1971.

(5) Il ne faut point s'étonner d'entendre des Africains désigner la musique classique instrumentale par le mot "chant" "Lwimbo". C'est un bon chant" pour dire "c'est une belle pièce de musique".

2. Terminologie relative à la modalité d'exécution

a) Ordre d'intervention des voix et des instruments

Les chants *lega* sont conçus pour être interprétés collectivement. Presque toujours un soliste (*m'téshi*) est présent - genre d'"invitator" - qui entonne (*utéla*) et un chœur (*Babíkuli*) ou un second soliste (*M'békuli*) qui fait la réplique (*ubékula*). Ce jeu est à l'origine de l'harmonie en "tuilage" qui se crée fréquemment grâce à un jeu d'alternance de soliste et chœur.

L'exécution des grandes catégories de musique de tambour (à savoir le "Ngandú", le "Alalila", le "Bukabo", le "Ilanda", et le "Kindanda"), se caractérise toujours par une triple intervention tant au niveau des éléments instrumentaux en présence qu'au niveau du chant.

Du côté des éléments instrumentaux, se présente initialement l'intervention du "musenga" (grand bâton de percussion) appelant parfois des "percussions" secondaires (hochets, sonailles...), puis l'intervention du tambour, le plus grand instrument, étant précédé par de plus réduits "ilunda" et "imbili", enfin vient le chant.

Une autre succession d'intervention se présente également au niveau du chant. Un soliste (*m'téshi*) entonne (*utéla*), un second soliste (*m'békushi* = répliquant) réplique (*ubékula*) et enfin le chœur ("*batu bose*" ou "*babékushi*") répond (*ukyaula*). Les onomatopées sont multiples à cette dernière intervention.

Pour la plupart de ces chants, il s'agit uniquement d'alternance "soliste-choeur".

Quand un ou plusieurs "répliquants" interviennent de façon fautive, le meneur ("*m'téshi*") proteste en ces mots : "*Iwimbo lwâ-lúbíkáná*" (littér. 'le chant est fourvoyé ou est mis en erreur') ou bien "*mwanilúbyá*" = vous me fourvoyez. Par contre, quand la personne qui entonne est "fourvoyée", celle-ci peut crier au secours en disant : "*múnílongéshé*" (mettez-moi sur le droit chemin).

b) Procédés d'arrêt provisoire ou définitif dans une exécution musicale

Pour mettre fin au chant d'une épopée et permettre la suite du récit, le narrateur entonne (comme nous venons de le dire) la strophe : "*niilisha nabéla mombo, nisí nabéla ilúngá*", à présent", je vais interrompre le chant. Littéralement, lorsque je termine, je casse le son; je m'en vais donc interrompre le chant.

Pour interrompre la plupart des chants dits d'adolescents (*nyimbo shá báingá ná basiila*), le "*m'téshi*" (le soliste) mentionne la strophe suivante : "*naálí-yá naetúlá ni mshinge wá mu imóno*", ce qui signifie "j'arrête, je coupe comme on coupe la corde-ceinture de la taille". A la suite de cette strophe, annulation des strophes suivantes.

Lorsque l'on veut mettre fin à un chant exécuté par un groupe restreint (chants de contes notamment), le "*m'téshi*" (la personne qui entonne) prolonge la note finale cessant par le fait même de "lancer" une nouvelle strophe. Le chœur fait de même.

La grande liberté laissée à chacun des personnages d'entonner des strophes de son choix au cours d'une exécution de musiques de tambour, de même que la difficulté de s'entendre acoustiquement par le fait des sonorités de divers instruments obligent le soliste (*m'téshi*) à lancer l'avertissement : "*túsesé*" (coupons) pour arrêt d'exécution.

Rappelons l'exemple du cri : "*eh m' lúngá hoo*" faisant cesser le chant de circoncision "*miso'wé*"⁽⁶⁾.

(6) Ce cas vient d'être mentionné à la page précédente.

Le verbe "uútula" (casser) synonyme de "'uáli'ya", de "usésa" signifie "arrêter", "terminer". Il est comme chacun des deux termes utilisés pour inviter à placer un accent final au chant.

3. Terminologie relative à la justesse du son.

Les Balega utilisent le verbe "utia" pour désigner un son désaccordé, un son grave, une voix enroutée, une corde ou une lamelle désaccordées d'un instrument de musique. L'expression "shúi lyátia" signifie "une voix désaccordée ou aussi une voix grave".

Le terme "mashiú" (toujours au pluriel) traduit "fausses notes" dans une exécution vocale.

Le verbe "'wínda", à ne pas confondre avec "winda" (prendre), symbolise "être juste". Quand un ensemble vocal ou instrumental chante juste on dit : "lwimbo lwínda" (le chant est juste), "ngoma y'índa" (le tambour ou la musique de tambour est bien juste, bien exécutée), "asambí índa" (le sanza, ou la musique de sanza est bien exécutée...). Pour le cas contraire : "lwimbo talwínda" = le chant n'est pas bien ajusté", etc.

Pour souligner la bonne qualité d'une exécution musicale, les Balega utilisent le verbe "ubonga" qui signifie "être harmonieux" ou "ubongya" (faire vivre en harmonie, réconcilier, harmoniser les rapports). C'est ainsi que lorsqu'une musique est bien réussie, ils affirment "lwimbo lwáboóngá" ou "ngoma yáboóngá" (littér. "Le chant est bien en harmonie" ou "le tambour est bien en harmonie").

Nous pouvons ainsi remarquer que le verbe "'wínda" marque de préférence les qualités individuelles de justesse sonore d'un instrument, par ailleurs, le verbe "ubonga" souligne les qualités de justesse sonore par l'harmonie de rapport entre parties "concertantes".

Lorsqu'un chant est entonné en des registres élevés, l'on dit "lwimbo lwá-lánga" (littér. le chant est dur). Lorsque ce chant est entonné dans les registres trop graves, l'on dit : "lwimbo lwásembyá-uumbilila", littéralement, le chant exagère en sa descente".

4. Terminologie relative au "Tempi"

Les trois mouvements de la danse lega appelé "Alalila"⁽⁷⁾ ont une terminologie qui se rapproche de celle utilisée en Occident : mouvement lent - mouvement rapide et mouvement intermédiaire.

Pour les Balega-Sile, le "musúmbó", premier mouvement de la danse "Alalila" est considéré comme "lent" dans cette forme de danse. Le "Ilúá", deuxième mouvement, est la partie "rapide", frénétique. Le "wenda watéelesha" (vaste fresque relaxant progressivement) est le mouvement le plus lent faisant l'intermédiaire entre le premier et le deuxième mouvement précédant la reprise respective.

Pour les Balega de milieux urbains, cette terminologie a dépassé le champ sémantique originel. La danse zaïroise dite moderne comprenant une coupe similaire : "rumba" (partie lente) - "soucou" ou "boucher" (partie rapide), se voit attribuer le terme "ilú'á" : par certains locuteurs Balega pour désigner le "soucou", le "boucher" et "musúmbó" pour la partie relaxe, "rumba".

(7) Ce chant-dansé est né lors du règne du Roi (Mwami) Alenga Ménégré, vers 1770, à l'occasion d'une attaque guerrière du clan Shiumbilwa contre les Shiisanju

5. Terminologie se rapportant aux concepts "Musicien" et "joueur de l'instrument de musique"

La notion occidentale de "musicien" implique l'existence et la reconnaissance de qualités d'un individu comme interprète d'oeuvres de musique instrumentale ou vocale.

Chez les Balega, il n'y a pas de terme générique correspondant à celui de "musicien" mais plutôt des vocables plus restrictifs spécifiant chaque secteur musical donné. Néanmoins, il existe un terme générique "Alóngó" ayant toutefois un champ sémantique plus vaste que le mot "musicien" car désignant toute connaissance dans le domaine tant musical qu'extra-musical.

Le musicien est généralement désigné par la conjonction de deux substantifs : "mugombi ou m'kombi" (le batteur) et le nom de l'instrument dont celui-ci joue, le deux étant joutés par le connectif "wa" (de). Ainsi, le batteur de tambour est dénommé "mugombi wa ngoma", "le joueur de lamellophone", mugombi wa asambi".

Un joueur renommé, d'instruments de musique (surtout du tambour), est appelé "pándá-igisha bagombi" : expert-initiateur des batteurs".

Cependant, le verbe "ugomba" (battre) ne s'applique point aux sonailles ou aux grelots. Ce fait exigerait un approfondissement des concepts verbaux relatifs au jeu de l'instrument de musique.

§ 1. Le verbe "ugomba"

(frapper) est utilisé pour le jeu des instruments suivants :

- L'ensemble de membranophones : **ngoma, imbili, ilunda**
- tout le groupe de cordophones : lulángá (cithare en bouclier), Lingúngu (arc musical), seshi (cithare-sur-bâton)
- les idiophones autres que les sonailles et les grelots : Luumbí, tambour-à-fente, "M'senga" (poutrelles de percussion), Lusesé (petit bâton de percussion), Éngélé (clochette), lamellophone : "asambi".

En revanche, le verbe "ugomba" n'est guère utilisé pour le jeu des gelots (ishúko, lutála), les clochettes (miébéngé), les sonailles (mangya).

Ce verbe n'est point d'usage en ce qui concerne la production des sons des aérophones (panda ou sîbá, trompe; mwali, sifflet).

§ 2. Le verbe "Ushumya"

(provoquer un bruit, un son au moyen d'un objet) est utilisé essentiellement pour le jeu des sonailles (mangya), grelots (ishúko et lutála), clochette (muébéngé).

Le verbe "ushumya" est utilisé par extension aux membranophones et au groupe d'idiophones ne possédant pas de petits objets sonnans en leur intérieur.

Cependant, en ce qui concerne les aérophones, ce verbe n'est point usité. Il peut être toléré par emphase pour les cordophones.

§ 3. Le verbe "ukókomona"

(battre avec force un objet résonnant) est utilisé pour le jeu des membranophones déjà cités ainsi que pour le tambour à fente, la poutrelle et les petits bâtons de percussion (musenga ná sesé).

Nous n'avons trouvé chez les Balega orientaux un concept verbal s'appliquant d'une manière univoque à l'ensemble des instruments de musique tel le verbe français "jouer" d'un instrument.

II^e PARTIE

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Notre description des instruments de musique sera précédée, par la définition du concept "instrument de musique" en langue Lega.

a) Le terme "instrument de musique"

En langue Lega, il n'existe guère de terme usuel correspondant à la notion occidentale "d'instruments de musique". Néanmoins, nous avons constaté que pour identifier un instrument de musique qu'ils ne connaissent point, les Balega ont recours à trois types de questions.

D'abord, bien que moins fréquente, l'interrogation la plus générale qu'ils posent : "itu ibényi 'yûténda" ? : "Quelle est cette chose qui sonne" (littéralement : quelle est cette chose qui parle ?). Cette question fut posée par la population à l'inventeur du mirliton dans le mythe d'origine du rite initiatique des garçons. C'est aussi la question que nous avons entendue dans notre village quand un jeune homme vint avec un harmonica pour la première fois : "hîngí hyá-itu hibényi líyo" ? Quelles est cette petite chose ? Sous-entendu : qui sonne. Dans ce cas, un instrument de musique pourrait être désigné, comme chez les Dan, par le terme "itu 'yûténda", "la chose qui sonne" ou "la chose qui parle". Cette appellation n'est toutefois pas usuelle⁽⁷⁾.

Un second type de question est "ingí ngoma mibényi ikyo" ? : "quel genre de tambour est-ce" ?

Cette question nous fut posée par une femme Lega qui nous aperçut à l'exécution d'une pièce sur un harmonium. C'est le même terme "ngoma" que beaucoup utilisent pour désigner les musiques urbaines de variétés : "ngoma shá basombanya", la musique des jeunes civilisés (littéralement : les "tambours des jeunes gens").

Le champ sémantique du terme ngoma se trouve élargi pour englober la totalité des instruments de musique.

Le troisième type de question situe plus clairement l'instrument reconnu comme nouveau en une catégorie connue. L'harmonium est par exemple désigné chez certains interlocuteurs par le terme "kansambí", lamellophone, instrument à clavier.

La question porte alors sur l'identité du nouvel instrument à l'intérieur même de sa catégorie : "Kansambí kanází káko ? Quel est ce type de lamellophone ? Le violon sera intégré de la même façon dans le groupe cithare-sur-bâton, le "seshi".

Notons cependant, que le verbe "parler ('uténda) attribué aux instruments de musique n'a chez les Balega aucune connotation anthropomorphique. Il signifie tout simplement "produire un son". C'est ainsi qu'il est utilisé lorsqu'un lion rugit, ou que le coq chante, qu'une balle de fusil est tiré, ou qu'une machine à écrire dactylographie⁽⁸⁾.

(7) ZEMPH H., op. cit., p. 89.

(8) Nous nous souviendrons toujours de l'hilarité que nous avons provoquée un soir de 1960 à la case-barza du village Kasalalo lorsque jeune "lycéen" en vacances, nous avons utilisé un verbe swahili en langue lega en disant : "ngoma yalila" ; cela veut dire "le tambour pleure" ou encore "le tambour sonne". On me signifia en riant que "le tambour ne pleure pas" mais qu'"il parle".

b) Classification des instruments de musique

Suivant la célèbre classification de von Hornstobel, et de Sachs⁽⁹⁾, nous pouvons tenter de regrouper les instruments de musique Lega en quatre classes :

- membranophones,
- idiophones,
- cordophones,
- aérophones

a. Membranophones

Les membranophones forment la catégorie d'instruments dont "le son est produit par des membranes fortement tendues"⁽¹⁰⁾.

Les membranophones lega sont constitués de trois sortes de tambours respectivement accordés en timbres graves (Ngoma), médium (imbili) et aigu (ilunda).

a.1. Le "ngoma", grand tambour à peau lacée.

Il est formé du tronc de l'arbre "ishúkwe" évidé en forme d'entonnoir. Ses deux ouvertures sont recouvertes de peaux d'antilope "tundu" reliées en lacets sur le tronc (voir fig. 1).

Le batteur ("mkombi wa ngoma") le maintient verticalement entre les jambes en position assise frappant avec les paumes sur la grande surface. S'il est debout, il le maintient entre les jambes en position plus ou moins parallèle au sol. Par ses constantes variations de position de mains, de doigts et de bras, le batteur fait varier continuellement la mélodie de timbres et les schèmes rythmiques qu'il interprète et qu'il crée au cours de l'exécution.

Les Balega nomment l'ensemble de ces variations "maishí má ngoma".

Pour accorder le "ngoma", ils chauffent la peau à proximité d'un feu. Mais si celui-ci est fort désaccordé, l'on reserre les noeuds des lacets. Bien accordé, on s'accorde à dire : "ngoma y' indá" = le tambour est tendu.

Dans la vie du Mulega, le "ngoma" est considéré comme le "Roi" des instruments de musique.

En effet, l'expression "asesé í m'tó wa ngoma ná lwimbo" (littér. : le bâton de percussion est le petit frère du tambour ainsi que du chant) constituant une strophe du chant de "Ngandú" (1) exprime brièvement cette hiérarchie.

Le "ngoma" est aussi le signe de la plus haute autorité politique "Mwámí wa Lusembé". A la mort de ce dernier, l'on s'exclame : "ngoma yâtóbóá" : "le tambour est troué".

A l'inverse d'autres instruments de musique, le tambour comporte un rituel spécial lors de son inauguration. Très tôt le matin (heure à laquelle les oreilles sont le mieux disposées à percevoir un message "sonné" dans un village) une femme ménopausée se munit des deux bâtons et fait entendre les premiers sons du nouveau tambour en prononçant des paroles libérées de tout interdit ("bitúani" = impudicité) pour signifier que le tambour est "roi", et au-dessus de plusieurs lois.

Seul l'Esprit Circonciseur "Kimbilikiti" représente une autorité supérieure (la tradition initiatique) à celle que symbolise le tambour (l'autorité politique actuelle hic et nunc).

(9) Sachs et von Hornstobel, classification de Sachs C. et von hornstobel E., exposée dans leur article "Systematik der Musikinstrumente, ein Versuch" paru dans *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI, p. 553-590, 1914. Résumé en français par A. Schaeffner, dans *Encyclopédie française*, XVI, 1935, art. 36, p. 15-16.

(10) Tranchefort F.-R., *Les instruments de musique dans le monde*, édit. du Seuil, 1980, tome 1, p. 18.

Aussi longtemps que le "Kimbilikiti" règne en maître (durant la période du camp de circoncision) tout son de tambour est prohibé (littér. le tambour doit se taire : "ngoma tainátendá) sauf autorisation explicite de Kimbilikiti.

A l'intérieur du corps de tout tambour Lega se trouve une noix ou un caillou secret "i'o'o" que seuls les facteurs et les dignitaires Bami, peuvent voir. Cette localisation secrète souligne davantage le caractère sacré du tambour.

a.2. Le "imbili", petit tambour à peau lacée.

Sa sonorité est aiguë et repérable sur une "gamme tempérée" occidentale.

La facture est identique à celle du "ngoma", excepté la partie inférieure se présentant sous une forme plus ou moins conique. Pour le jeu de "imbili" (ou Kimbili), le musicien utilise deux bâtons, qu'il tient chacun dans une main.

Le rôle de Imbali est de servir d'indicateur au schème rythmique typique à une musique de tambour donnée. Le jeu du "ngoma" comme celui du "kimbili" s'acquiert progressivement par un apprentissage.

Dans chaque village généralement, chacun des adultes connaît les battements propres à la spécificité des différentes danses. Si le "ngoma" est généralement joué par des personnes douées, reconnues spécialistes, le "kimbili", quant à lui, reste à la portée de tous. Il entonne une formule rythmique brève, répétée quasi invariablement durant tout le morceau. S'il arrive au joueur d'oublier la formule requise ou d'hésiter, l'assistance la lui rappelle, au début de l'exécution.

a.3. Le "ilunda", plus petit tambour à peau

C'est un "imbili" de plus petites dimensions. Le musicien le tient en-dessous de l'aisselle du bras gauche et le fait sonner avec une baguette tenue à la main droite.

b. Idiophones

Les idiophones sont les instruments de musique dont le son est produit par la matière même de l'instrument grâce à la solidité et à l'élasticité sans qu'on ait recours à la tension de membre ou de corde⁽¹¹⁾.

b.1. Le "Luumbí", tambour-à-fente, tambour en bois (fig. 2)

Les Balega distinguent deux types de "umbí" (pluriel) : le "luumbí-lwá-muáshí" tambour à fente à son aigu, littéralement le luumbí féminin et le "lumbí-lwá-mulúmé" (le luumbi à son bas ou masculin). Lors de l'exécution de la danse "Alalila", chacun de ces deux types de "Luumbí" peut être joué séparément ou les deux types par un seul musicien. Chez les Balega de l'ouest, le petit lukumbi est dénomé "kakili" (singulier) "tukili" (pluriel).

b.2. Le "Musenga" poutrelle de percussion

Sorte de long bâton sur lequel deux ou trois hommes munis chacun de deux petits bâtons, produisent un rythme déterminé. Comme la frappe sonore du bâton change selon la localisation de la frappe, l'ensemble des battements donnent l'impression du xylophone. Le "musenga" est utilisé pour l'accompagnement des chants à tambour. Il est exécuté sans tambour, au seul usage d'accompagnements des séquences chantées des récits épiques "ngano" et de la thérapie d'ordre magique dénommée "Bukíla bwá nganga".

Le "Musenga" est aussi appelé "Mulimba", mais ce terme est moins connu.

(11) Tranchefort F.-R., op. cit., p. 18.

b.3. Le "*Lusesé*", petit bâton de percussion

Les "sesé" (pluriel de "lusesé") sont de petits bâtons de percussion destinés à battre le "musenga" ou parfois le tambour. Chez les Balega de l'ouest, on l'appelle "myombo" (sing.) "mombo" (plur.).

Quand les petits bâtons ne sont pas destinés à être battus contre la poutrelle ("mesenga"), mais frappés l'un contre l'autre, ils sont désignés sous le nom de "biyambí" (pluriel) "inyambí" (singulier). Dans ce cas, ils sont taillés en forme plus ou moins rectangulaire. Leur utilisation est réservée à l'exécution des danses des adolescents.

b.4. Le "*Lutála*", sonailles (singul.) "*Matála*" (plur.)

Le "Lutála" est un réceptacle contenant de petits corps solides (cailloux, perle, etc.) qui s'entrechoquent et percutent la paroi de leur contenant en le faisant résonner.

Chez les Balega de Mwenga, la matière en est, soit en calebasse séchée, soit en coque de tout autre fruit ou vannerie.

b.5. Les "*Mangya*", sonailles jambières

Mot toujours au pluriel; les "mangya" constituent la même réalité que le "Lutála". Ils sont toutefois souvent utilisés comme jambières. Cet instrument est appelé "isezi" (sing.) "masezi" (plur.) dans le Bulega-ouest.

b.6. Le "*Mu ébéngé*" (singulier) "*Mi' ébéngé*" (pluriel), grelots-cloches en fer.

Cet instrument est généralement utilisé comme jambières au cours d'une danse.

Le "muébéngé" se trouve plus fréquemment attaché au cou des chiens pour la chasse. Le commandant Delhaise en parle dans sa monographie de 1906⁽¹²⁾. Le "Muébéngé" est également utilisé par les guérisseurs pour l'accompagnement de sons administrés à certains malades atteints de troubles de comportement attribués à des causes surnaturelles.

b.7. Le "*Kishúko*", gros grelot en bois. Au pluriel : "*Bishúko*"

On l'attache au cou des chiens pour la chasse. Les guérisseurs l'utilisent parfois pour l'accompagnement de la prière de lustration "isaba".

b.8. Le "*Asambí*", lamellophone

La version Lega du lamellophone est faite d'une planchette évidée ou pleine sur laquelle est fixée une barre transversale de pression. Sous cette barrette passent des lamelles en fer ou en bois, elles-mêmes maintenues par de la fibre de raffia "lu' ínga" ou de la liane appelée "lubúbi".

De part et d'autre de la barrette de pression, les lamelles sont posées sur deux petits chevalets les rendant légèrement incurvées, les plus longs au centre et les plus courts vers l'extérieur. La hauteur des sons émis dépend de la longueur de chaque lamelle. L'accord se fait par la modification de la longueur de ces lamelles.

Le mot "asambí" (singulier) "tusambí" (pluriel) est le terme générique pour désigner le lamellophone.

Pour ce qui est de la typologie de cet instrument, les Balega se basent tant sur la facture de la caisse de résonance que sur les dimensions de la planchette d'harmonie :

(12) Delhaise (commandant), *op. cit.*, p. 273

- Si le lamellophone est de dimension relativement large et flanqué d'une caisse de résonance en calebasse, elle-même surajoutée à l'extrémité inférieur, les Balega l'appellent "**mununa**" (sing.) "**minuna**" (plur.) à l'est ; "**lubiko**" (sing.) "**mbiko**" (plur.) à l'ouest. Le nombre de ses lamelles "**misanga**" varie de douze à quatorze (fig. 4).

- Si l'instrument est de dimension restreinte mais de facture identique au "**mununa**", il est appelé "**bumbambí**" (fig. 5) tumabí. Durant le jeu de ces deux types de lamellophones, le musicien place sur le ventre la partie creuse de la caisse de résonance.

- Par contre, si la caisse de résonance est intérieure à la planchette (en d'autres termes, si la planchette constituant la table d'harmonie est évidée), et que ses dimensions sont relativement larges, on l'appelle "**likembé**" (fig. 6), "**makembé**" ou "**malikembé**" (plur.).

- Le "**likembe**" de plus petite dimension se nomme "**iungu**" (fig. 7) au singulier, "**maungu**" au pluriel.

- Si la caisse de résonance en calebasse n'est pas surajoutée mais à un type de facture instrumentale de forme hémisphérique sur lequel repose la planchette, elle se nomme "**asái**" (fig. 8) au singulier, "**tusái**" au pluriel.

Le nombre de ses lamelles varie aussi de 12 à 14.

c. Les cordophones

Les cordophones sont des instruments de musique dont "une ou plusieurs cordes sont tendues entre les points fixes"⁽¹³⁾.

c. 1. Le "Lingúngu", arc musical

Le "**Lingúngu**" (sing.) "**ngúngu**" (plur.), appelé "**mungunya**", au Bulega occidental, est constitué d'arc en bois sur lequel est tendue une fibre dure de raphia "**luínga**" (cette fibre est utilisée habituellement pour tendre des pièges) et d'une calebasse sectionnée qui sert de caisse de résonance.

Le lingúngu est généralement joué par des jeunes garçons. Sa facture n'exige pas le choix d'une catégorie spéciale de bois.

Pour le jeu du Lingúngu, le musicien tient une des extrémités de l'arc de la main gauche ou droite selon qu'il est droitier ou gaucher. Il repose l'autre extrémité sur l'épaule, faisant passer la corde entre ses lèvres. Il frappe la corde avec une tige et fait varier les hauteurs des sons en raccourcissant la corde avec les doigts ou à l'aide d'un bâton de la main qui tient l'extrémité de l'arc. La modification des timbres se fait soit par le jeu des lèvres, en ouvrant ou en fermant la bouche, soit par la caisse de résonance.

Les "**ngúngu**" plus modernes ont deux ou trois caisses de résonance. Pour en jouer, le musicien s'assied sur un escabeau, l'instrument étant posé par terre sur les caisses de résonance et maintenu en équilibre par les mollets (fig. 9). Dans ce cas, les lèvres n'interviennent plus dans la modifications de fréquence des sons.

c.2. Le "Lulángá" cithare en bouclier (fig. 10)

Le Lulángá, cithare en bouclier, ou cithare en berceau, ou encore, cithare en cuvette⁽¹⁴⁾, est un instrument de musique répandu dans les pays des Grands Lacs et de leurs environs. On le trouve sous le nom de "**ínanga**", "**nanga**", "**enanga**" ou "**lulanga**" chez les peuples de ces régions :

(13) Tranchefort, f.-R., *ibidem*.

(14) Tranchefort F.R., *op. cit.*, p. 226.

Bunyoro, Acoli, Karangi, Rwanda, burundi, Bushi, Bufulero, Buhavu et dans les contrées de l'ouest de la Tanzanie⁽¹⁵⁾.

Le Lulanga est construit à partir d'un bois tendre, le "lungo" ou "ikówá" (Erythrine), asséché au soleil taillé par le facteur à l'erminette "mbakyo" sous forme de radeau.

En effet, la face ventrale est légèrement concave dans le sens longitudinal et transversal, à la face dorsale légèrement convexe, du genre "cithare radeau".

"Cette cuvette sert de table de résonance sur laquelle une longue corde en tendon de boeuf constitue un réseau de huit cordes parallèles, courant d'une extrémité à l'autre; ces extrémités... présentent une série "d'encoches" taillées en dents de scie qui maintiennent chaque segment de cette corde multiple à la tension souhaitée par l'exécutant⁽¹⁶⁾. Les Balega utilisaient aussi les tendons de peau du serpent noir dénommé "sanda".

Faute de chevilles, le musicien, pour accorder le Lulángá, étire la corde - d'encoche à encoche - jusqu'à donner à celle-ci tension et hauteur désirées.

Pour le jeu de Lulángá, le musicien se met dans la position qui lui permet d'avoir les genoux surélevés, c'est-à-dire, soit qu'il s'assied sur le sol, soit, sur un escabeau peu élevé, soit encore qu'il reste accroupi⁽¹⁷⁾. Ainsi, ce musicien peut poser l'instrument sur les genoux et se servir de ses deux mains pour le pincement des cordes.

c.3. Le "*Seshi*", cithare-sur-bâton

Le "Sheshi", appelé "Zeze" en langue Swahili, est un instrument de musique originaire de la côte orientale de l'Afrique. Il comprend deux cordes tendues sur du bois de plus ou moins 80 cm de long, flanqué d'une caisse de résonance en calebasse sphérique, sectionnée à sa partie inférieure. Une seconde corde lace le bois.

Ce bois comprend à une extrémité une amorce à laquelle est attachée la corde. Cette encoche est directement rapprochée d'une partie rectangulaire, à quatre touches asymétriques, au bord supérieur et inférieur⁽¹⁸⁾.

d. Les aérophones

Sont appelés aérophones des instruments de musique dont l'élément vibratoire primaire est l'aire lui-même⁽¹⁹⁾.

d.1. Le "*Panda*" ou "*Sí bá*", trompe en corne d'antilope

Il est utilisé à la transmission de messages. Le commandant Delhaise signale son existence en 1906, sous la dénomination "Monze", en la partie ouest du Bulega.

Les musiciens l'utilisent parfois dans l'ensemble instrumental accompagnant la danse "Alalila".

(15) Voir P. Cook, J. Gansemans et G. Kubik dans : **The New Grove dictionary of Music and Musicians** déjà cité, respectivement à "Burundi", in vol. 3, p. 495-496, "Rwanda", vol. 16, pp. 354-357, "Tanzanie", vol. 18, pp. 567-571.

(16) Tranchefort F.-R., idem, p. 27.

(17) Buhendwa Nchiko, **La cithare et sa musique chez les Bashi**, Travail de fin d'étude de graduat, en Musique, à l'Institut National des Arts de Kinshasa, 1985, p. 28.

(18) Notre description de la cithare-sur-bâton reprend les grands traits nominatifs de celle qu'en fait J.S. Laurenty : **Les cordophones du Congo-Belges et du Ruanda-Urundi**, Annales du Musée Royal du Congo Belge, Tervuren, Belgique, 1969, p. 20-23.

(19) Tranchefort F.-R., ibidem.

d.2. Le "*Mwali*" ou sifflet en coq de fruit.

On l'appelle "mpinga" dans la partie occidentale du Bulega. De la même manière que le "muébéngé", on l'utilise pour soigner certains malades que l'on croit possédés par de mauvais esprits.

Comme le témoigne Delhaise, "on lui attribue le pouvoir de disperser les nuages et de chasser la pluie"⁽²⁰⁾.

d.3. Le "*Shéngwá*", un pipeau d'écorces d'arbrisseau "*Munga*"

C'est un pipeau servant de jouet pour enfants.

N.B. Nous n'avons pas trouvé chez les Balega-Sile la flûte ou sifflet, sous forme de calabasse, appelé "Kaéngéré" que Delhaise décrit dans son ouvrage déjà cité⁽²¹⁾.

Instruments ésotériques, c'est-à-dire connus de seuls initiés

Le mirliton et le rhombe sont des instruments exclusivement réservés aux rites d'initiation de jeunes garçons lors de la circoncision et aux cérémonies de la corporation des Bami.

Ces instruments (en même temps que certains cités plus haut parmi les idiophones profanes), représentent des esprits mythiques. De ce fait, ces instruments prennent d'autres terminologies représentant des êtres extraordinaires, leur sonorité en étant rendue plus mystérieuse (mirliton à sonorité grave ou aiguë ; rhombe à sonorité également grave ou aiguë ; ensemble de cinq poutrelles de percussion ayant chacun une sonorité particulière⁽²²⁾).

(20) Delhaise : Monographie citée, p. 273.

(21) Delhaise (Cdt), *op. cit.*, p. 173.

(22) Le "secret" initiatique exigé en cette matière nous interdit d'être plus explicite.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON L. & WACHSMANN K., 1980,
"Uganda", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie,
London, vol 19, pp. 310-319.
- BIEBUYCK D., 1976,
Lega Culture, Art, Initiation, and Moral Philosophy among a central African People,
University of California Press.
- DELHAISE (commandant), 1909,
Les Warega, collection de Monographies ethnographiques, vol. V., Bruxelles.
- LAURENTY J.S., 1960,
Les cordophones du Congo Belge et du Rwanda-Urundi, Annales du Musée Royal du
Congo Belge, Tervuren (Belgique), Nouvelles séries in -4°, Sciences de l'homme, vol. 2.
- LAURENTY J.S., 1964,
"Les Sanza du Congo", Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
- MARMITTE H., 1934-1935,
"Les Warega" in : *Enquête KNOSP sur la vie musicale au Congo Belge, 1934, 1935*, Musée
Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren Belgique, Archives d'ethnographie, n° 13, 1968,
vol. 3, pp. 59-63.
- MEEUSSEN A.E., 1961,
"Een an ander over Lega Muziek", in : *Afrique-Tervuren*, VII, pp. 61-64.
- MERRIAM A.P., 1980,
"Zaire", in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie,
London, Vol. XX, pp. 661-663.
- MUTUZA R., 1972,
Esquisse d'une problématique sur l'origine, les migrations et l'Unité culturelle des Lega,
Mémoire de Licence en Histoire, Université de Paris, E.P.H.E.
- NCHIKO B., 1984,
La cithare et sa musique chez les Bashi, Travail de fin d'études de graduat en Musique,
Institut National d'Arts.
- ROSEMARY J., 1983,
"Zulu women's Music in African Music", vol. 6, n° 3, p. 53-89.
- SACHS C. & VON HORNBOSTEL E.M., 1914,
"Systematik der Musikinstrumente" in : *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI, p. 553-590.
- SCHAEFFNER, 1935,
Classification de Sachs C. et Von Hornbostel E., *Encyclopédie française*, XVI, 1935,
art. 36, p. 15-16.
- TRANCHEFORT F.R., 1980,
"Les instruments de musique dans le monde", édit. du Seuil.
- ZEMP H., 1871,
Musique Dan : La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine,
Cahiers de l'Homme (Nouvelle série XI), Paris.

Fig. 1 : Ngoma

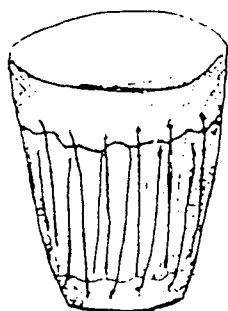
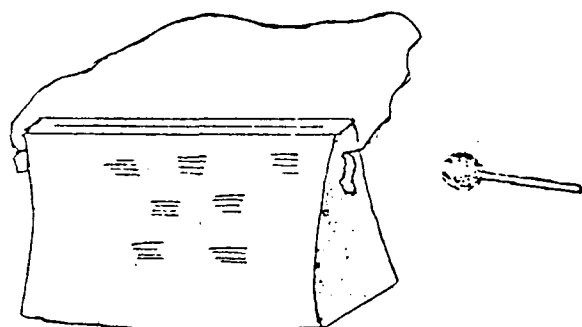


Fig. 2-3 : Lu'umbi



Reproduction d'après MARMITTE H.¹

¹ Marmitte H., "Les Warega", in : Enquête KNOSP sur la vie musicale au Congo Belge 1934-1935, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgique, Archives d'ethnographie, n° 13, 1968, vol. 3, pp. 59-63.

Fig. 4 : Le "Mununa"

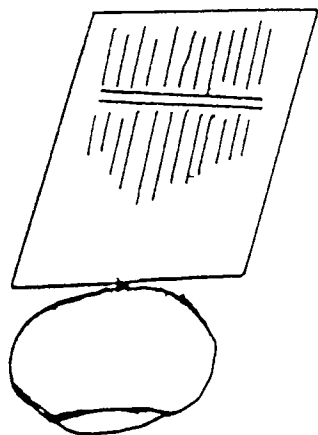


Fig. 5 : Le "Bumambi"

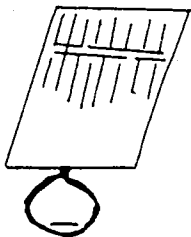


Fig. 6 : Le "Likembé"

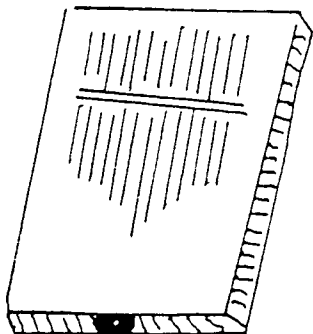
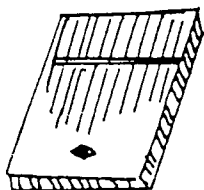


Fig. 7 : Le "i'ungu"



Le dos des figures 6 et 7
Ouverture évidée permettant la modification d'un son

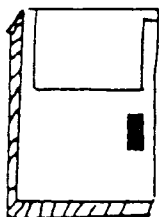


Fig. 8 : Le "Asäi"

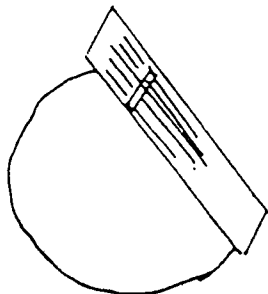


Fig. 9 : Lingúngú

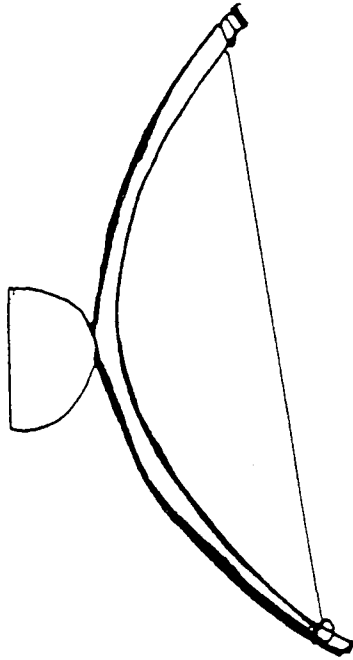


Fig. 10 : Lulángá

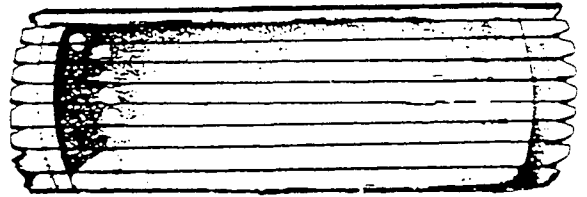


Fig. 11 : Seshi

