

## MUSIQUE A MADAGASCAR : SON EVOLUTION SELON LES DIVERS COURANTS D'INFLUENCE

Mireille Mialy RAKOTOMALALA  
Institut de Civilisations  
Université d'Antananarivo

Musique à Madagascar, vaste sujet, est un choix délibéré pour entreprendre une étude globale sur la musique et la culture musicale malgaches. En effet, l'ethnomusicologie ayant une existence récente au sein de notre institution, nous faisons actuellement l'essai de mise au point d'une méthodologie de cette discipline. C'est une des raisons pour laquelle j'ai localisé mon article sur la région des Hautes-Terres centrales à partir de documents relatifs à la période récente de l'histoire de Madagascar, pour partir sur des bases connues.

Dans ce sens, "Musique à Madagascar" paraît comme l'image d'une expression unique dont les vocables sont différents parce qu'il délimite la notion du fini dans un art en perpétuelle évolution. Enfin, parce que ces trois mots synthétisent la diversité des formes et genres inhérents à notre musique.

Il est certain que les termes, forme, catégorie et classification peuvent choquer lorsque nous parlons d'un moyen d'expression aussi vivant que subtil, mais ils s'avèrent nécessaires pour nous éclairer dans l'analyse des faits et des situations artistiques dans un contexte socio-culturel donné et précis. La musique malgache n'a pas échappé à cette classification à laquelle l'esprit humain s'efforce de soumettre la diversité des phénomènes, des choses ou des conceptions en raison de l'intérêt théorique et pratique qu'elle représente. Relevons trois catégories, et trois formes distinctes bien que dans la pratique (instrumentale ou vocale) et au cours du processus de création (improvisation, chants et danses rituels), ces genres sont souvent en corrélation, à savoir : la musique religieuse ou sacrée, la musique traditionnelle et la musique profane (populaire, variété, rock, jazz).

Pour essayer de mieux comprendre et saisir ce qu'est la musique malgache, telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui, il est nécessaire de connaître ce qu'elle fût, ses origines, les divers courants d'influence qu'elle assimile ou subit au cours de son évolution.

Etant donné l'étendue du sujet, je vais, malgré tout, essayer de faire une étude de chaque genre en question. D'autre part, une comparaison systématique sera

effectuée avec les musiques occidentales et africaines afin d'avoir une idée plus vaste et plus ouverte de cette évolution, de situer son développement par rapport à celui des autres cultures musicales, de découvrir enfin une certaine analogie dans la conception et la perception de la musique en général par l'être humain, soit pour le culte d'un Dieu, comme art de divertissement ou l'expression, de la culture populaire.

Mais pourquoi une analyse comparative centrée autour de l'Europe et l'Afrique ?

Etant donné que cette première démarche est d'effectuer un travail de recherche par étapes en plusieurs parties, l'ignorance volontaire de l'apport d'éléments européens qui ont fortement marqué notre culture musicale rendrait cette analyse incomplète, de même, en ce qui concerne l'Afrique pour les similitudes culturelles héritées de la tradition orale et de la polyrythmie. Quant à l'étude des influences extra-européennes et austronésiennes, elle fera partie des travaux de recherche ultérieure, notre premier souci étant de faire des investigations sur des bases qui nous permettraient de diriger les futurs travaux.

## I- MUSIQUE RELIGIEUSE OU MUSIQUE SACREE

Parlons, tout d'abord, de la musique religieuse ou la musique sacrée de l'Europe, afin de mettre en relief l'historique de celle de Madagascar.

L'art chrétien, en Europe, comportait des ensembles vocaux car l'église médiévale n'autorisait que le plain-chant qui symbolisait l'unité de la société dans le cadre de l'église consacrée à Dieu. L'introduction des instruments de musique au cours des rites cultuels fut considérée comme un acte de profanation. Mais bientôt, les actions de la masse paysanne en Angleterre et en Hollande eurent leur conséquence politique mais aussi culturelle qui se traduit dans l'art religieux par la pratique des instruments de musique avec la voix. Au XIIème siècle, Luther popularisa les cantiques par l'intégration des rythmes et instruments de musique traditionnels à la musique écrite par des professionnels.

Nous pouvons observer, actuellement à Madagascar, un phénomène similaire dans les églises et les temples ; les cantiques sont substitués petit à petit par des chants religieux d'inspiration populaire par l'introduction des rythmes de danse traditionnelle et l'utilisation des instruments de musique malgaches. C'est un fait que l'on peut observer dans certains quartiers de la capitale et de ses environs et qui se généralise dans tout le pays. Il est opportun de noter ici l'existence d'un groupe de chercheurs autonomes qui travaille, depuis peu, le remaniement des chants religieux à Madagascar afin de leur apporter un cachet original, mieux adapté et plus proche de la sensibilité des Malgaches.

Ces remarques ne peuvent signifier que le développement de notre culture musicale en serait au stade de l'époque médiévale mais que la popularisation de

l'art religieux, chez nous, serait une malgachisation de la chrétienté. On peut constater dès lors, que la popularisation de l'art religieux est un fait universel qui peut se manifester de diverses manières à des périodes différentes dans toutes les cultures.

Mais quel était le caractère des origines de la musique religieuse à Madagascar ?

### 1.1- HISTORIQUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE MALGACHE

Pour parler de la musique religieuse malgache, mon choix s'est arrêté à la période du règne de Ranaivalona I, cette période étant à mon sens, une étape dans le développement de l'art musical malgache comme une première recherche d'authenticité. Outre cette motivation d'ordre esthétique, les lacunes causées par l'inexistence des transcriptions musicales, ne permettent malheureusement pas d'émettre des hypothèses sur les structures et les caractères de la musique des périodes antérieures. Il existe, certes, des documents anciens se rapportant à des faits musicaux d'un aspect historique intéressant, mais d'un intérêt scientifique insuffisant pour mener à bien des travaux de recherche approfondis.

D'autre part, les termes "musique sacrée" conviendraient mieux aux chants et hymnes royaux consacrés au souverain considéré par les Malgaches comme un être transcendant plutôt que "musique religieuse" car, ce n'est qu'au cours de son évolution marquée par les influences de plus en plus significatives pour son développement dûes à l'installation du christianisme à Madagascar, que cette musique sacrée deviendra la musique religieuse malgache.

Ces chants sacrés, d'après l'analyse de quelques documents et transcriptions que j'ai pu effectuer, furent également d'essence vocale, constitués d'intervalles courts, dans le but certain d'obtenir un sentiment de noblesse et de piété. Cette recherche technique inhérente à un souci esthétique paraît invraisemblable car, comme nous le savons, à cette époque la musique malgache était essentiellement de tradition orale. De plus, la culture musicale occidentale introduite par Radama I fut volontairement reléguée au second plan.

Il semble que l'intuition musicale poussée des Malgaches leur dicta ces structures et les caractères propres à ces formes. Il y a donc une inversion du processus de création, phénomène assez courant dans les cultures de tradition orale.

Contrairement à ce que l'on aurait tendance à penser, cette musique sacrée était déjà bel et bien établie sur le plan vocal par les *mpiantsa* (ensemble des chanteurs composés du coryphée et d'un chœur), et sur le plan instrumental, par les *antsiva* (conques) et les *hazolahy* (tambours sacrés).

Il serait intéressant de parler de ces *mpiantsa*. Selon Belrose-Huyghes, ce serait originellement un groupe de chanteurs sakalava (Nord-Ouest de

Madagascar), engagés par Radama I pour accompagner ses sorties et apparitions officielles. Pour résumer le texte de Delval relatif à ce groupe vocal, Ranavalona I, grande promotrice de la culture nationale, en vue d'améliorer les chants accompagnant ses déplacements fit appel à des dames âgées de la noblesse afin de leur octroyer une formation artistique complète. Enfin prêtes, ces jeunes chanteuses pouvaient se produire dans toutes les manifestations publiques et officielles au cours desquelles elles devaient chanter et danser, précéder le cortège royal et, fait à souligner, moyennant une certaine subvention.

## 1.2- PROFESSIONNALISME ET "MODERNISATION"

A partir de ces faits, il serait intéressant de connaître la mixité et le statut social de ces artistes sous Radama I mais, avec Ranavalona I, nous assistons à l'apparition de l'art professionnel dans l'histoire de la musique malgache. Professionnel, non dans le sens de prestations rétribuées (les musiciens traditionnels étant déjà rémunérés en bœufs bien avant Ranavalona I), mais d'une fonction permanente subventionnée au service de la reine.

Ce règne ne s'avère pas seulement le début du professionnalisme dans l'art musical à Madagascar, mais aussi, celui de son épanouissement depuis les hymnes royaux jusqu'aux *hira-gasy* en passant par les chants populaires et chansons enfantines. Encouragé par ce soutien et cet engouement royal, le peuple malgache chante, improvise et compose. Dès lors, les rencontres familiales, les événements gais ou tristes deviennent l'occasion de chants. Toutefois, il ne faut pas omettre la coexistence de cette musique sacrée avec la musique européenne car, sous Radama I, l'enseignement des cantiques de facture britannique fut déjà introduit. Mais la musique malgache contenait encore toute sa saveur et son originalité jusqu'au jour où les éléments de la musique occidentale s'imposeront comme une mode, durant le court mais décisif règne de Radama II, pour le développement de notre culture musicale.

A mon avis, deux facteurs sont à l'origine de cette transformation à savoir : la qualité de cet apport et la personnalité de Radama II lui-même.

L'apport d'éléments extérieurs dans une culture n'a, en soi, rien de négatif et peut même s'avérer bénéfique utilisé à bon escient. Ce qui est à déplorer dans notre cas, fut la qualité plutôt médiocre de ces éléments d'une influence néfaste pour l'épanouissement de notre culture musicale. En fait, je voudrais parler de ceux qui ont importé un genre de musique dépourvu de tout intérêt musical et culturel, s'efforçant de la démontrer comme une culture véritable, à l'aide d'un enseignement improvisé.

Personne, cependant, n'ignore les prédispositions artistiques et musicales étonnantes (qualités, du reste, inhérentes aux Malgaches de ce roi mélomane, amoureux des arts). En effet, l'assimilation de quelques notions rudimentaires du

solfège ne l'empêcha pas de composer des airs populaires appréciés de tous et l'analyse du contenu de quelques unes de ses compositions transcrites dans le "Monde illustré" du 31 Janvier 1886, trahissent la qualité de cet enseignement.

Il est vrai que Radama II, pourvu d'un tempérament plutôt facile, montrait un net penchant pour les jeux et bien souvent favorisa les cultures étrangères au détriment de sa propre culture. C'était certainement pour s'attirer ses faveurs et sa sympathie qu'on lui fit ces concessions musicales peu sérieuses. Mais si nous essayons d'imaginer un seul instant qu'une science, un art véritable aurait été suggéré et inculqué au potentiel artistique de ce souverain, premier modèle de ses sujets, sans ces obstacles techniques et politiques, notre musique aurait-elle un tout autre aspect aujourd'hui ? Bien entendu, on ne peut ignorer ni passer sous silence les compositeurs tels que Naka Rabemanantsoa, Ramboatiana, mais peut-être, la musique classique malgache, celle qui doit puiser sa source dans la musique sacrée, aurait-elle pu devenir réalité de nos jours ?

Une chose est certaine : cette période fut décisive pour le devenir de la musique malgache, particulièrement celle des Hautes-Terres centrales. L'essence, l'originalité de notre classicisme musical, dans le sens universel du terme, nous a échappé à ce moment sans aucune chance d'atteindre les sommets d'un art véritable, réduit au rôle d'un simple divertissement.

C'est la raison pour laquelle, la conscience de la valeur que l'on attribue à notre culture ne doit signifier, ni un repli sur soi, ni un regard nostalgique sur le passé mais doit dicter des actions adéquates aux buts recherchés afin de ne pas tomber dans un conservatisme figé. Mais il semble que dans ce sens nous soyons dans un bon équilibre.

## II- LA MUSIQUE PROFANE

### 2.1- BREF HISTORIQUE

D'emblée, on peut affirmer que de toutes les expressions musicales elle est la plus facile à apprécier. Cela peut s'expliquer par la spontanéité de l'expression, des effets séduisants des lignes mélodiques, de la construction logique et claire de la forme musicale et souvent par l'éloquence des textes. En outre, la pratique de cet art n'exige aucune étude réelle ou systématique et à l'opposé de la musique classique dont la compréhension nécessite une approche, la musique profane sollicite et éveille le sens musical qui sommeille en chacun de nous. Toutes ces raisons motivent l'intérêt qu'elle suscite auprès des jeunes et du public en général.

Les représentants de l'art profane du XII<sup>ème</sup> siècle, en Europe, furent des poètes-musiciens de modeste condition : les troubadours et les ménestrels qui effectuaient leur prestation sur les places publiques.

A l'origine, ce furent des chanteurs solitaires qui parcouraient les villes, mais bientôt, le support musical subordonné au développement de leurs chansons nécessita la compagnie d'autres musiciens. Ainsi, par le chant de groupe, la musique s'intègre à la vie quotidienne comme véhicule des sentiments mais permet aussi la participation communautaire dans le cadre d'une culture déterminée.

A Madagascar, comme dans de nombreux pays africains où le professionnalisme dans l'art ne tient pas une place prépondérante dans la vie sociale, nous pouvons remarquer l'existence de menestrels aussi bien sur les Hautes-Terres centrales que dans le Sud du pays. Mais dans les régions du Sud-Est et du Sud-Ouest, moins perméables aux influences extérieures, les instruments traditionnels sont fréquemment utilisés. Les chants ayant conservé un caractère particulier sont des plus intéressants pour les études ethnomusicologiques.

## 2.2- PRATIQUES SELON LES CONTEXTES DONNES

Il est indispensable, à partir d'ici, de parler des faits extra-musicaux car on ne peut comprendre un style dans une société donnée sans effectuer un rapport entre l'évolution des structures de l'organisation sociale et de la musique produite résultant des échanges humains.

La popularisation de l'art religieux en général, nous a permis de constater comment le développement d'une expression artistique peut dépendre de faits historico-politiques. Voyons à présent, comment des faits socio-économiques peuvent influencer les conceptions artistiques.

Dans toutes les cultures musicales du monde, dans les temps anciens, il existait une hiérarchisation et une sexualisation dans la pratique des instruments de musique.

A Madagascar, par exemple, certains instruments furent consacrés aux chants royaux : la *valiha* (cithare tubulaire), au niveau des castes, était l'usage exclusif des nobles, le *jeju* et *lokanga* (viole) celui des esclaves. Ces interdits n'entravèrent nullement l'épanouissement de ces derniers à l'insu de tous, d'où l'expression fameuse à ce sujet :

"*Mampifilafila ohatra ny andevolahy mahay mitendry valiha*" (Se faire prier comme un esclave sachant jouer de la *valiha* ). En effet, celui-ci pratiquait cet instrument à l'insu de son maître et, par crainte de réprimandes, feignait l'ignorance bien que sa compétence de jeu fût parfois supérieure.

Enfin, au sein d'un clan, à l'intérieur d'une famille, les femmes ne pouvaient jouer des instruments ayant un symbole particulier au cours des rites cultuels (ex. le *hazolahy*, ou tambour sacré, utilisé lors du bain des reliques royales (*Fitampoha*) et le *marovany* (cithare sur caisse) dont les sons sont réputés avoir le pouvoir d'attirer l'esprit des ancêtres, lors des séances magico-religieuses. Certains de ces

interdits se sont atténués de nos jours par la vulgarisation de ces instruments en objets de divertissement.

Parallèlement au développement économique d'un pays favorisé par les moyens de communication et le transfert de technologie, l'évolution sociale amène la "modernisation" des concepts qui entraîne la disparition des préjugés et tabous. Ces modifications se repercutent, alors, dans les arts et particulièrement dans l'expression musicale. Aussi, outre les fonctions rituelles des instruments de musique dans quelques pays africains ou asiatiques, on peut affirmer aujourd'hui que les instruments ont perdu de leur valeur symbolique car désormais le message prime sur les moyens utilisés. A un point tel que l'introduction de la technologie dans les arts oblige le compositeur à être son propre interprète, sans s'encombrer de normes techniques ou de symbolisme quelconque.

Je ne saurais terminer ce sujet sans parler de la généralisation d'un phénomène de la seconde moitié de notre siècle dans de nombreux pays du Tiers-Monde comme à Madagascar : l'affirmation de l'identité culturelle, concrétisée par les créations inspirées du folklore et accompagnées d'instruments traditionnels modernisés (électrification, modifications technologiques).

De prime abord, ceci semble paradoxal car, d'une part, il y a recherche d'identité et d'autre part, introduction de la technique. L'explication de ce phénomène est que, cette synthèse de l'expression de la modernité et de la tradition facilite l'approche et la connaissance par autrui de sa propre culture en utilisant son langage. Parmi les exemples significatifs, citons le cas du "reggae" des Caraïbes et celui du "rai" d'Afrique du Nord qui est en train de connaître une grande vogue en Europe. Les textes de ces chants sont tirés des poésies arabes du XII<sup>ème</sup> siècle puis, élaborés sur un discours musical très recherché.

Dans un tout autre domaine, celui de la musique classique, nous avons assisté, il y a quelques années, aux arrangements de thèmes de Mozart, Chopin et Beethoven. La vulgarisation de cette musique la rendait plus accessible au public profane.

De ces remarques nous pouvons déduire, qu'à Madagascar, la musique dite profane a suivi et suit un développement logique avec son temps et son histoire, et que ce style de musique permet, non seulement des échanges et un dialogue entre les pays, mais aussi, peut prouver que sous des aspects de divertissement il peut servir de grandes causes humanitaires comme le monde en a été récemment témoin.

### III- MUSIQUE TRADITIONNELLE ET POPULAIRE

#### 3.1- LE HIRA GASY

Pour l'analyse de la musique traditionnelle et populaire, je choisirai un genre spécifique appelé selon les termes consacrés : *Hira gasy*. Pourquoi le *Hira gasy* ?

Parce que depuis ses origines à nos jours, il est parmi de ces genres qui ont su subsister aux influences internes et externes. Dans ce sens, il est l'image et la représentation la plus significative de la tradition artistique malgache (art composé de plusieurs genres et pratiqué par un groupe d'individus) du moins en ce qui concerne les Hautes-Terres centrales.

Le secret de cette subsistance peut s'expliquer par plusieurs raisons :

- La première serait d'un caractère artistique, car le *hira gasy* est une synthèse de tous les genres d'expression : l'art du langage par le *kabary*, de la danse et de la musique par la virtuosité des instrumentistes ; l'ensemble évoluant dans un cadre qui se crée au fur et à mesure du déroulement de la représentation par le jeu scénique des artistes. L'improvisation peut tenir également une large part au cours du spectacle mais toujours selon un rite bien déterminé. En somme, le *hira gasy* peut apparaître comme un opéra-théâtre populaire malgache.

Les membres d'une troupe composée de dix à vingt personnes, appartiennent généralement à un clan ou à une même famille. Etre *mpihira gasy* est presque une hérédité car c'est une tradition familiale qui doit être respectée. Ce principe, certes, peut être d'une grande commodité sur le plan du travail et de son organisation, mais l'immersion des enfants dès leur plus tendre enfance dans ce bain artistique, favorise grandement l'épanouissement de leur sens artistique souvent hors du commun.

Les *mpihira gasy*, généralement issus de milieux ruraux, vivent sur la scène leur vie de tous les jours. En effet, les thèmes ou les sujets traités sont toujours tirés des manifestations de leur vie quotidienne et accompagnés, parfois, de recherches scéniques originales.

Les Malgaches se sentent proches de cette forme artistique complète qui leur permet d'apprécier une des facettes de notre culture.

- La seconde raison de cette survivance est sociale.

Malgré le modernisme et les exigences de la vie contemporaine, le Malgache reste attaché à ses traditions héritées des ancêtres. Aussi, aucune manifestation officielle ou familiale ne peut se passer sans la prestation de *mpihira-gasy*. Cette sollicitation permanente leur apporte les motivations nécessaires à la culture et à l'entretien de leur art qui a sa place dans la société. Le *hira gasy* a su subsister aux changements et évolutions ou à l'envahissement de la technologie moderne par sa spécificité structurelle et esthétique mais aussi par sa fonction socio-culturelle.

Cette fonction sociale peut s'analyser selon une approche ethno-musicologique :



### 3.2- LES DIFFERENTS CONCEPTS MUSICAUX

Dans les pays asiatiques et africains, l'art a un rôle fonctionnel car la pratique artistique est un acte socio-culturel. C'est-à-dire que la société s'exprime à travers l'artiste qui existe grâce à cette organisation humaine dont il dépend, et ce, à l'encontre de la conception occidentale selon laquelle l'individu puise les engrais nécessaires à la fertilité de son inspiration dans son environnement personnel et individuel.

La musique ou la danse extra-européenne se présente davantage alors, comme une expérience de partage et non de compétition. Très souvent, dans les musiques ou danses de groupes rituels, les jeunes développent leur corps, leur sens artistique, leur amitié, car lorsque des individus vivent une expérience de participation communautaire dans la culture, ils ont plus conscience d'eux-même et de leur responsabilité réciproque. C'est aussi l'expérience où l'on fait l'éducation de la conscience individuelle dans la conscience collective pour donner naissance à des formes culturelles plus riches. Dans cet ordre d'idée, si je devais effectuer une étude technique de la musique malgache, les notes ne seraient plus de simples paramètres musicaux, les schémas de simples matières sonores se bornant à des descriptions musicales mais des combinaisons de plusieurs exécutants qui traduisent l'idée qu'on se fait de l'individualité dans la communauté et de l'équilibre sociale. Pour saisir cette transformation des données théoriques en concepts, il suffit de considérer les sons comme le symbole des exécutants à l'intérieur d'un cadre socio-culturel représenté par l'ensemble du graphisme musical.

C'est dire que les analyses fonctionnelles de la structure musicale ne peuvent être détachées des analyses structurelles de sa fonction sociale, et que la fonction des sons, dans leur relation mutuelle, ne saurait s'expliquer comme partie d'un système clos, sans référence aux systèmes socio-culturels dont fait partie le système musical auquel appartiennent ceux qui pratiquent cette musique, chaque civilisation étant pourvue d'une appréciation artistique propre.

Il est indispensable, à partir d'ici, de faire une brève analyse des formes et architectures sonores des différentes techniques d'écriture, afin de nous éclairer sur certains points qui constituent les diversités de style. Dans le principe, on peut dire que la musique occidentale n'est pas différente de certaines musiques extra-européennes. Cette affirmation peut surprendre étant donné que d'après ses systèmes de structure habituelles la musique européenne est polyphonique ou mélodique, tandis que la musique extra-européenne a une prédominance polyrythmique.

Pour résoudre ce paradoxe, essayons de définir ce que sont la polyphonie et la polyrythmie : la polyphonie ou le jeu polyphonique est un déroulement simultané de deux ou plusieurs parties mélodiques qui se combinent.

L'utilisation prédominante des mélodies par des combinaisons multiples amène des variétés d'intonations inattendues. L'harmonie ou l'ensemble des sons produits par incidence constitue l'intérêt du jeu. Il existe plusieurs procédés polyphoniques que l'on peut résumer en cinq groupes (voir annexe).

Quant à la polyrythmie, elle est une superposition et une combinaison de plusieurs figures rythmiques provoquant le déplacement des accentuations tout en créant des successions de contretemps.

En dehors des données théoriques, la source de ces deux techniques se retrouve dans les représentations culturelles et dans l'activité sociale comme la danse.

En Europe, on se soucie des figures ou de l'esthétique apparente (rondes, menuets, quadrilles) ; dans les pays de tradition orale, l'expression s'effectue selon la particularité du rythme utilisé (danses rituelles, danses des enfants) au cours desquelles les mouvements du corps expriment l'essence de la musique elle-même. L'analogie dans les deux cas est que la chorégraphie (l'exécution des danses) repose sur un nombre de personnes, symbolisées par les figures mélodiques ou rythmiques, tenant des parties séparées, à l'intérieur d'un cadre d'unité métrique qu'est la société.

Toutefois, le principe est appliqué verticalement aux mélodies en polyphonie et horizontalement aux figures rythmiques en polyrythmie.

Cette analyse nous démontre l'existence d'un principe universel d'utilisation de la matière sonore mais aussi, que les différents caractères ou styles de musique viennent de la diversité des concepts de création et du sens esthétique de chacun.

Il est intéressant de souligner que la musique malgache est une synthèse des deux systèmes dont je viens de parler. En effet, la plupart de nos chants et musiques comportent une diversité mélodique et une richesse d'intonation surprenante dont le rythme et la scansion particulière en constituent l'ossature. Cette spécificité est vraisemblablement la conséquence de la pénétration consécutive des différentes cultures qui se sont succédées dans notre pays. Mais le Malgache, pourvu de son extraordinaire faculté d'imitation et d'adaptation, a su assimiler ces apports étrangers pour en faire une entité inhérente à sa propre culture.

Prenons l'exemple de l'angola, (jeux de timbre de la voix féminine dans un registre aigu), en vogue vers les années 1900 sur les Hautes-Terres centrales. C'est une technique vocale que l'on retrouve dans les opéras et théâtres de l'Asie ; la pratique du violon par les *mpihira gasy* qui ont su réinventer une technique de jeu de cet instrument (tenue de l'archet et de l'instrument). De même, la technique pianistique malgache qui nous fait davantage admettre le piano comme un instrument à percussion plutôt qu'une imitation de la voix humaine ou d'une palette sonore. (Cette technique pianistique sous-entend le pianisme spécifique malgache imitatif des interactions rythmiques entre les voix que l'on rencontre

dans les jeux à quatre parties et non des adaptations mélodiques). Il est recommandé que le piano ait un son métallique pour l'obtention de l'effet "saccadé"

Les Malgaches n'ont pas seulement su assimiler les diverses influences mais réussi également à les dominer.

#### IV- PROBLEMATIQUE DE LA TRANSCRIPTION

Avant de clore ce paragraphe, je voudrais m'arrêter sur un sujet de discordance.

La musique de tradition orale doit-elle s'écrire ? Cette question semble poser un faux problème dans la mesure où la particularité de ces cultures dont fait partie la nôtre, se situe précisément dans l'originalité de son mode de transmission. Longtemps, cette question a été à juste titre un sujet de controverse. En effet, il ne semble pas logique de figer sur du papier une expression dont le mode de transmission en constitue l'essence. La transcription relève du pur souci d'analyse et de préservation car il est peu probable qu'après trois ou quatre générations n'interviennent des modifications dans les interprétations. Aujourd'hui, il ne s'agit plus de se demander l'utilité de cette transcription mais la façon avec laquelle pourrait-on la réaliser. Le problème que posent les musiques non-écrites est le suivant : derrière ces apparences de perpétuelle mouvance et d'improvisation, se cachent des structures mélodiques et rythmiques cycliques parfaitement précises et établies sans lesquelles ne seraient possible leur transmission et leur perfectibilité d'une génération à l'autre ; les seuls éléments de communication étant une oreille absolue et une gestuelle précise.

Plusieurs études scientifiques ont été entreprises sur ces musiques réputées difficiles et complexes dans plusieurs laboratoires du monde. En fait, ces musiques ne sont pas intraduisibles mais les techniques d'écriture peu perfectionnées, jusqu'au début de notre siècle, furent incapables de recréer ou de restituer ces musiques dans leur intégrité, enfermant leur originalité rythmique et esthétique en un système métrique rigide et inadapté. Il a fallu attendre l'exposition universelle de 1931 qui permit l'ouverture sur les cultures exotiques, ce qui entraîna la métamorphose des états d'esprit et des concepts puis leurs conséquences techniques et théoriques, à savoir : l'éclatement des structures traditionnelles binaires et ternaires, et de l'architecture du monde sonore.

A présent, les problèmes du rythme ne reposent plus sur les paramètres classiques tels que, temps ou mesure, mais sur l'intensité, la hauteur et la vibration du son. C'est pourquoi la technique moderne a été mise à contribution mais les solutions ne sont pas encore à notre portée. L'interprétation des graphiques, véritables photographies de signaux acoustiques, puis la lecture de leur transcription sur partition en schémas et notes, ne sont pas choses aisées puisqu'il existe autant de systèmes cognitifs que de chercheurs. La plupart des travaux de

recherche effectués dans ce domaine sont au stade expérimental ; il reste à trouver un système de code universel admis par tous.

Je dirais, en conclusion, que le choc des cultures et des civilisations a provoqué leur fusion pour engendrer le modernisme. C'est bien une preuve que l'art du futur - ces faits n'étant pas spécifiques à la musique seule - est la synthèse, la complémentarité de toutes les cultures, et que la suprématie d'une culture sur une autre est une pure invention de l'esprit humain.

## ANNEXE

### PROCEDES POLYPHONIQUES

Les 5 systèmes :

#### 1- Le bourdon :

Superposition d'une ou plusieurs mélodies sur un ou plusieurs sons tenus, souvent exécutés dans un registre grave. Technique utilisée dans les musiques anciennes.

#### 2- Homophonie :

Déroulement simultané de diverses lignes mélodiques sur un même rythme. Système utilisé dans le chant choral ou par les chœurs.

#### 3- Contrepoint :

Distribution des mélodies par rythme respectif. Principe de la technique symphonique et des fugues mais aussi, des musiques instrumentales à plusieurs parties.

#### 4- Hoquet :

Comme son nom l'indique : chaque voix ou instrument exécute un ou deux sons entrecoupés de silence qui alternent rythmiquement avec ceux des autres. En pratique dans les musiques africaines, arabes et du Sud de Madagascar.

#### 5- Tuilage :

Chevauchement des parties. Appliqué dans la musique contemporaine ou encore, à Madagascar, dans le jeu des flûtes à traversières à plusieurs parties mais aussi, dans la technique vocale de l'*angola*.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, 23 Mai 1928- Musique Malgache, Journal le "Madecasse", *Horizon. malgaches nouveaux*, (15 Août 1929), Tananarive.
- BELROSE H. V., 1978- La musique de l'histoire, *Ambario*, Vol. II, Tananarive, pp. 71-86.
- DECARY R., 1957- *Rythmes et strophes malgaches.*, Marrispony Jeune, Pau, 63 p.
- DELVAL R., 1972- Les arts et les divertissements, *Radama II*, col. de l'Ecole, Paris, 959 p.
- ESTREICHER Z., 1957- *Technique de transcription de la musique exotique*, Bibliothèque et Musée de la ville de Neuchâtel, Imp. Bicherie, 450 p.
- GALLI H.,- *La guerre à Madagascar*, Garnier Frères, Paris.
- GAUTHIER J., 1900- *Les musiques bizarres à l'exposition de 1900, les chants de Madagascar*, Librairie Paul Ollendorf, Enoch et Cie, Paris, 28 p.
- MALZAC P., 3 Janvier 1885- Histoire du royaume Hova, *Monde illustré*, 465 p.
- RANDRIA M., 1942- *Tantaran'i Madagasikara sy ny Malagasy*, Tananarive, 386 p.
- RASON M.R., Janvier 1933- Etude sur la musique malgache, *Revue de Madagascar*, 1.
- REGNON M.R., 1902- Madagascar et le roi Radama II, "Extrait des notes du Père Joneau", *Revue de Madagascar*, 1er trimestre, pp 60-153.

## DISCOGRAPHIE

- Institut de phonétique de l'Université de Paris
- (Exposition coloniale de 1931, N° 3480).
- Musée de l'Homme : DI 64 10, DI 64 1B

## RESUME

"Musique à Madagascar" est une analyse générale de l'évolution de la musique malgache. Elle est basée sur une méthodologie utilisée sur les Hautes-Terres, et que l'on espère appliquer aux autres régions.

La musique malgache comprend trois genres distincts : religieux ou sacré, profane et traditionnel. Cependant, les trois genres sont souvent en interaction durant leur pratique. Une analyse comparative des structures et des techniques de jeu montre que cette musique est une synthèse des systèmes polyphoniques. Un mélange dû aux influences successives des différentes cultures sur la culture malgache.

La tradition orale spécifique à la culture malgache, dont la musique, est un moyen de transmission qui ne nécessite pas de transcription. Cependant, elle s'avère nécessaire pour les études et la meilleure connaissance de cette culture.

## ABSTRACT

"Music in Madagascar" is a general study of Malagasy music and musical culture. Based on a tentative research methodology, this paper focuses on the central highlands (The Imerina area), hopefully setting a basis for future research projects on other areas.

Malagasy music includes three distinct genres, namely, religious or sacred music, profane music and traditional music. Although clearly distinct, these three genres are sometimes found interrelated in the performance, the interpretation and the improvisation of ritual dances. A comparative analysis of the structural systems and performance techniques shows that the Malagasy music is a synthesis of the polyphonic and polyrhythmic systems, a mixture undoubtedly due to the successive impacts of different cultures on the country.

The specificity of the "oral tradition" as we find it in Madagascar lies in the way the message is transmitted. As a result, although a transcription of traditional Malagasy music does not prove absolutely necessary, it might nevertheless facilitate the study of the music and give students and readers a better knowledge and thus a deeper understanding of Malagasy musical culture.

## FAMINTINANA

Raha ny mozika eto Madagasikara no resahana dia tsy maintsy hadihadiana amin'izany ny fivoarany. Mba hanatanterahana izany dia misy fomba fiasa efa nampiharina teto afovoan-tany, ary antenaina hampiasaina koa any amin'ny faritra hafa sisa.

Misy karazany telo miavaka tsara ny mozika eto Madagasikara dia ny mozikam-pivavahana na mozika masina, ny mozika tsotra fampiasa andavanandro ary ny mozika nentim-paharazana. Ny fandalinana natao dia mampiseho fa miankina indrindra amin'ny fandravonana ny feo maro miaraka ny fisehon'ny mozika malagasy. Izany toe-javatra izany dia nateraky ny fisian'ny kolontsaina maro nifandimby ary niantraika tamin'ny kolontsaina malagasy.

Ny lovantsofina, ary ao anatin'izany ny mozika, dia sarotra adika antoratra, nefa tsapa fa ilaina tokoa izany mba hahalalàna misimisy kokoa ny kolontsaina malagasy sy mba hahazoana mandalina sy mampianatra ny mozika malagasy.