



HAL
open science

“ L’espace des musiques traditionnelles et son interaction avec la création contemporaine ”

Apollinaire Anakesa Kululuka

► To cite this version:

Apollinaire Anakesa Kululuka. “ L’espace des musiques traditionnelles et son interaction avec la création contemporaine ”. L’espace : Musique/Philosophie, 1998. hal-01967994

HAL Id: hal-01967994

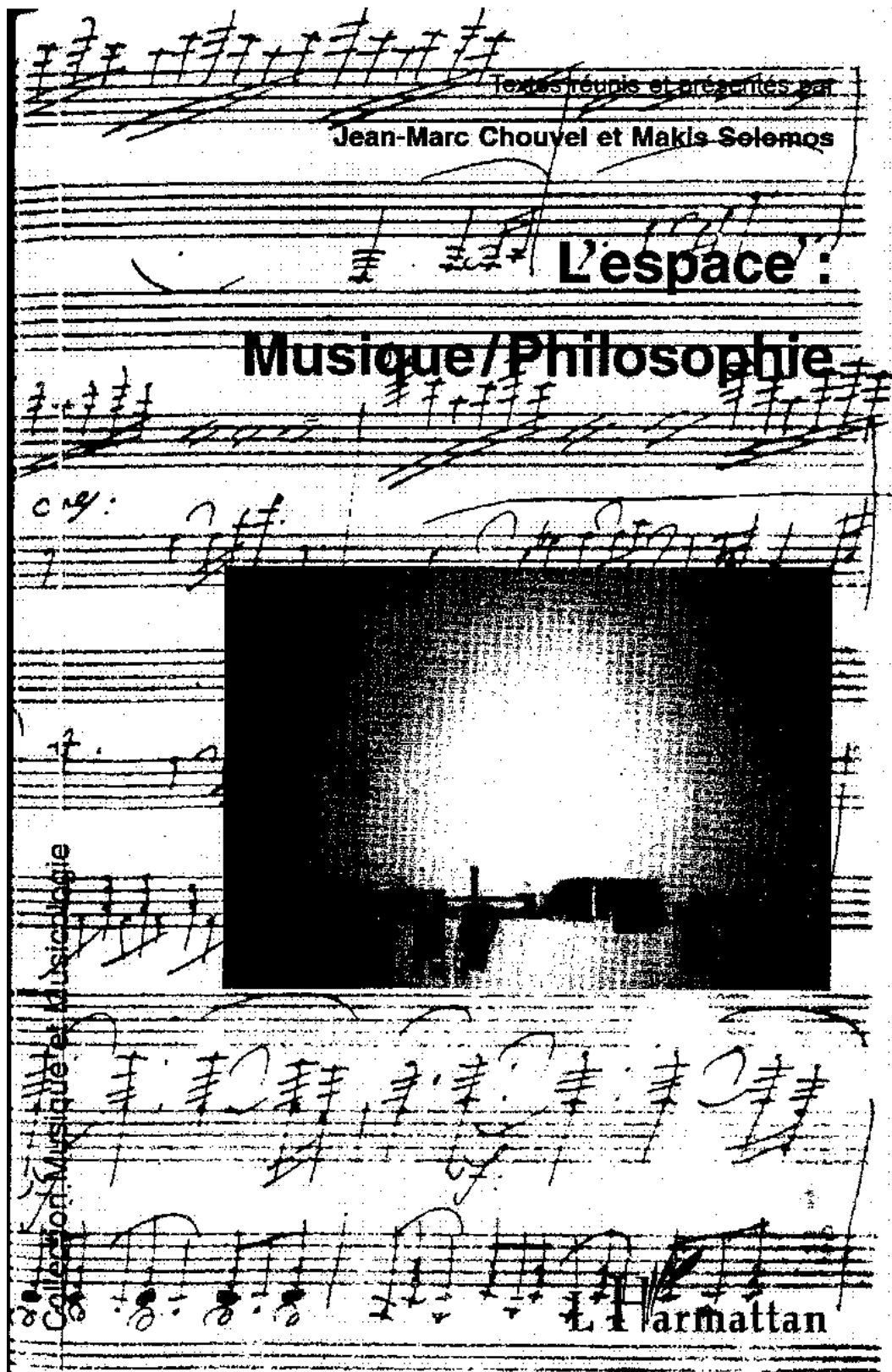
<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01967994v1>

Submitted on 1 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« L'espace des musiques traditionnelles et son interaction avec la création contemporaine », in CHOUVEL, J.-M. et SOLOMOS, M. (éd.), *L'espace : Musique/Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 279-288.



持持持 打打打 打打打 打打打 打打打 打打打 打打打
 Qu'est-ce que l'espace musical? Depuis un certain nombre d'années, cette notion est entrée dans le vocabulaire le plus commun : on en parle d'une manière de plus en plus insistante, notamment du fait de l'évolution de la musique du XX^e siècle.

Cependant, à l'heure actuelle, il semble difficile de la circonscrire avec précision. L'espace (musical, mais aussi l'espace tout court) est tout, il est bien plus qu'un simple cadre ; mais il est aussi rien, synonyme du vide (et du silence) : entre ces deux définitions limites, se situent des acceptions multiples. Parce qu'ils transgressent les barrières entre « disciplines » — musique et philosophie, mais aussi musique instrumentale/électroacoustique, musicologie, ethnomusicologie, etc. —, les textes réunis dans ce recueil témoignent cette polysémie et témoignent par leur grande diversité, de la fécondité des recherches autour de la notion d'espace musical. Le lecteur devra partir de l'idée qu'il existe plusieurs espèces d'espace et plusieurs manières de s'interroger sur l'espace : ce volume pose des jalons pour des recherches futures en scrutant l'espace dans plusieurs directions, parfois convergentes, parfois divergentes et, souvent, complémentaires.

Contributions de :

- Apollinaire Analeasa-Kaluduka, Alessandro Aybo,*
- Jean-Pierre Armengaud, François Bayle, Déborah Blocher,*
- Jean-Yves Bosseur, Roberto Casati et Jérôme Dakik,*
- Pierre Albert Castanet, Costin Căzăban, Jean-Marc Chénard,*
- Francis Courtot, Pascale Cruton, Nicolas Darbon, Eric Duubresse,*
- Natalie Depraz, Hugues Dufourt, Michel Fischer, Vita Gruodyté,*
- Philippe Hauret, Christian Haquer, Peter Hoffmann, Mihai Iliescu,*
- Pierre-Armand Jaffrençois, Leigh Landy, François Malinowski,*
- Flo Meneses, François Nicolas, François Naudemann,*
- Carmen Pardo, Franck Pecquet, François Picard,*
- Jean-Claude Risset, Francis Rousseaux et François Pachet,*
- Yizhak Sadaf, Michèle Sinapi, Makis Solomos,*
- Antonia Soulez, Ivanka Stoianova, Eero Tarasti,*
- Horacio Vaggione, Maria Villela-Petit.*

Couverture, dessin de Francis Brün, 1977.



ISBN : 2-7384-6593-5

L'ESPACE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES ET SON INTERACTION AVEC LA CREATION CONTEMPORAINE

Apollinaire *Anakesa Kululuka**

Parler des musiques traditionnelles¹ sur le terrain des musiques savantes constitue, par excellence, l'objet du malentendu et de la confusion. Il n'en est pas moins de la notion de l'espace de ces musiques. Est-ce à cause de la nature de leur matériau² exigeant d'être entendu d'une manière multiple et de façon changeante, au sens intérieur et profond du terme ? Est-ce parce qu'elles résistent, par définition, aux unités de mesure occidentales, n'obéissant pas aux principes de la pensée tonale, pôle majeur de référence de l'histoire musicale en Occident ?

Quoi qu'il en soit, nous remarquons que, en dépit des transformations bouleversantes de la musique contemporaine et de nouvelles tendances d'ouvertures franches à l'espace des musiques jadis qualifiées de primitives, tant de livres nous font encore souvent négliger le livre du monde, et comme dirait Jean-Jacques Rousseau : « si nous y lisons encore, chacun se tient à son feuillet. [...] Quiconque n'a vu qu'un peuple, au lieu de connoître les hommes, ne connoît que les gens avec lesquels il a vécu »³.

Le champ d'investigation des musiques traditionnelles est immense. Quelle en est la notion de l'espace ? Quelle interaction existe-t-il entre l'espace de ces musiques et celui de la création savante contemporaine ? Telles sont les principales questions qui font l'objet de notre intervention.

En effet, dans les musiques traditionnelles, le concept d'espace est vaste et complexe en raison, vraisemblablement, de leurs représentations délicates presque implicites, car il s'agit d'un art de concevoir et de vivre les sons individuellement ou en communauté, socialement ou culturellement. Ici, loin d'être unique, la représentation musicale recourt aux divers comportements et critères commandant les pratiques. Ceux-ci expriment ou actualisent des faits d'ordre esthétique, ainsi que des réalités rituelles, dont les structures musicales sont d'ordinaire aussi significatives que les modalités d'exécution. Aussi cette représentation musicale se soumet-elle étroitement à des contraintes culturelles et de la vie quotidienne de la société réglant sa pratique. Ainsi, les paramètres régissant la notion de l'espace de ces musiques s'inscrivent dans ce cadre du vécu constant du son, ce, dans le respect des principes culturels communs ou spécifiques à la société considérée.

Soulignons que, pour les musiques traditionnelles, l'espace socio-culturel constitue le marqueur fort précis de l'identité culturelle de la société. Liées à la danse, à la langue, aux idéaux, aux us et coutumes, ces musiques y sont ordinaires, rituelles, religieuses, à cause de leurs aspects fonctionnel et métaphorique quasi-omniprésents ouvrant, du reste, vers un espace

* Musicologue, violoniste, doctorant (université de Paris IV-Sorbonne).

¹ Ici, nous utilisons le qualificatif *traditionnel* dans son acception de la *transmission* du savoir musical *authentique*, pendant un long espace de temps, par la voie orale.

² Soulignons que l'univers des musiques traditionnelles n'obéit pas aux critères du tempérament à demi-ton occidental. Il ne peut donc être traité ni compris selon les lois d'analyse régissant la musique savante occidentale.

³ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Emile ou De l'éducation* (1762), texte établi par Chartes Wirz, présenté et annoté par Pierre Burgelin, Paris, Gallimard, 1969.

cosmique grâce aux diverses cosmogonies qu'elles comportent, mais aussi grâce aux images et à l'imaginaire constitutifs⁴.

Par rapport à l'espace temps, les musiques traditionnelles - loin d'être intemporelles - opèrent dans des lieux et des temps prescrits, suivant des dispositions temporelles détaillées et évocatrices. Elles rendent ainsi la journée et la soirée des périodes charnières marquant l'équilibre et les oppositions de la vie entre l'irrationnel et le rationnel, l'extérieur et l'intérieur, la vie et la mort, le naturel et l'artificiel ; en animant les moments d'inspiration, de nostalgie, de retrouvailles, de partage, de palabre, de retour en soi, à la communauté et aux origines. En outre, leurs éléments stylistiques, formels, mélodico-harmoniques et timbriques n'existent pas comme des entités séparées, mais essentiellement comme des parties du phénomène sonore global, et sont considérés avant tout comme tels. Les instruments les traduisant en sont plus ou moins des îlots.

Quant au temps purement musical, on trouve chez les Javanais, par exemple, un ensemble réduit de sons - ni harmonique, ni diatonique - donnant des plans sonores statiques. Ainsi, une mélodie principale, entre autres - entourée des hétérophonies se délayant - représente, avec la technique d'ornementation interne, différentes positions d'agrégats d'une opacité et d'un perpétuel changement, selon le principe usité.

Les polyphonies vocales des Pygmées emploient un étagement des structures vocales appuyé autant sur la hauteur que sur le timbre, avec un jeu contrapuntique reposant sur la technique, *jodel*⁵, d'imitation. De ce fait, il se produit des disjonctions intervalliques vocales à la quarte, quinte, sixte et septième près, alternatives, produisant des oppositions timbriques.

Pour le reste, mentionnons que l'exécution et l'écoute des musiques traditionnelles font participer au rituel singulier et quasi-libérateur, qui captivent l'exécutant et l'auditeur initié et demeure au centre des mystères constitués par les sous-produits psycho-acoustiques - impersonnels ou non -, de processus intentionnels. Au-delà de tout, la mémoire reste un élément du, jeu synchrone entre les musiciens et le public, et la musique elle-même devient alors l'affaire de tous, un plaisir partagé.

Il est vrai que les complexités prétendues instinctives des musiques traditionnelles comme celles élaborées dans la musique savante se révèlent, les unes les autres, sur des espaces différents et appropriés. Par ailleurs, ni la musique savante, ni la musique traditionnelle ne constitue seule « toute la musique de l'humanité », ni ne couvre tout son espace, sur tous les plans.

De l'organisation de la matière sonore - selon le lieu, la langue, l'époque -, naissent les oppositions dans la signification et la communication entre les civilisations et les peuples, et entre les différents espaces les constituant. Cependant, leur organisation initiale demeure la même : tension détente, montée descente, avec des valeurs telles que la mélodie, la monodie, la polyphonie, le rythme.

Quant à la création contemporaine, en tant que musique savante écrite, elle est généralement guidée par des vues conceptualistes, dominées par la raison et la passion. Il en

⁴ Les musiques des sociétés traditionnelles sont notamment doublées d'un traitement visuel - associé aux gestuels chorégraphiques renfermant des symboles et des images ravivés par la musique - qui met en valeur tel aspect de son cycle à la fois répétitif et évolutif, pour l'illustration du réel ou de l'irréel.

⁵ Succinctement, *jodel* indique un brisement vocal sur deux registres, avec une alternance de l'émission de la poitrine et le *falsetto* en un va-et-vient.

sera, particulièrement ainsi, en cette seconde moitié du XX^e siècle, où sa matière sonore est d'une grande autonomie⁶.

La tentative de rapprochement des espaces musicaux de traditions orales, par les compositeurs de la musique contemporaine, est assez encourageante dans le domaine d'interaction des musiques traditionnelles avec la création contemporaine singulièrement de la seconde moitié de ce siècle.

Encore faut-il convenir que la présence de la musique traditionnelle dans la musique dite savante ne date pas d'hier. Elle est même permanente, et joue un rôle protecteur pour les contemporains. On remarquera donc que, de n'importe quel côté, la voix de la musique traditionnelle est omniprésente, que ce soit dans le sentiment, dans la forme, ou dans le style. Car la tradition est la raison d'être de la musique contemporaine comme de celle de tous les temps.

Toutefois, suivant l'évolution de la musique, les compositeurs ont senti telle tendance ou telle période plus proche de leur esprit, de leur cœur⁷.

Les musiques traditionnelles ont permis des solutions d'alternative aux problèmes esthétiques et à la problématique posée par la crise de l'harmonie fonctionnelle dans la musique occidentale de ce siècle.

Puisque, dans l'organisation spatiale d'une pièce de musique traditionnelle, la matière sonore est pensée d'abord comme un ensemble des sons à vivre et un moyen de communication avec les visibles et les invisibles, nous ne saurons donc réduire, aux simples critères d'analyse académique, l'étude technique de son espace musical.

Mais, puisqu'il faut limiter notre intervention dans sa longueur, nous avons choisi l'exemple de Jean-Louis Florentz, en rapport avec la musique traditionnelle africaine⁸. Nous nous référerons à son *Requiem*⁹, et nous limiterons au cadre démonstratif et technique de l'objet de cette étude.

En effet, le discours de l'espace musical de cette fresque mariale développe un contenu à la fois dramatique et liturgique. Ses divers éléments thématiques, textuels et harmonico-mélodiques se réfèrent à une double tradition : l'univers modal africain et l'univers occidental. L'œuvre renferme une synthèse de plusieurs traditions apocryphes - légendes

⁶ Ce ne sont pas la sélection et le système de valeurs préétablis qui règlent essentiellement l'organisation de cette matière musicale, mais, plutôt, le compositeur qui en impose les normes selon le cas. Ainsi, tant les genres, les styles que les formes commencent à passer après l'organisation matérielle : musique concrète, aléatoire, répétitive, électronique, etc..

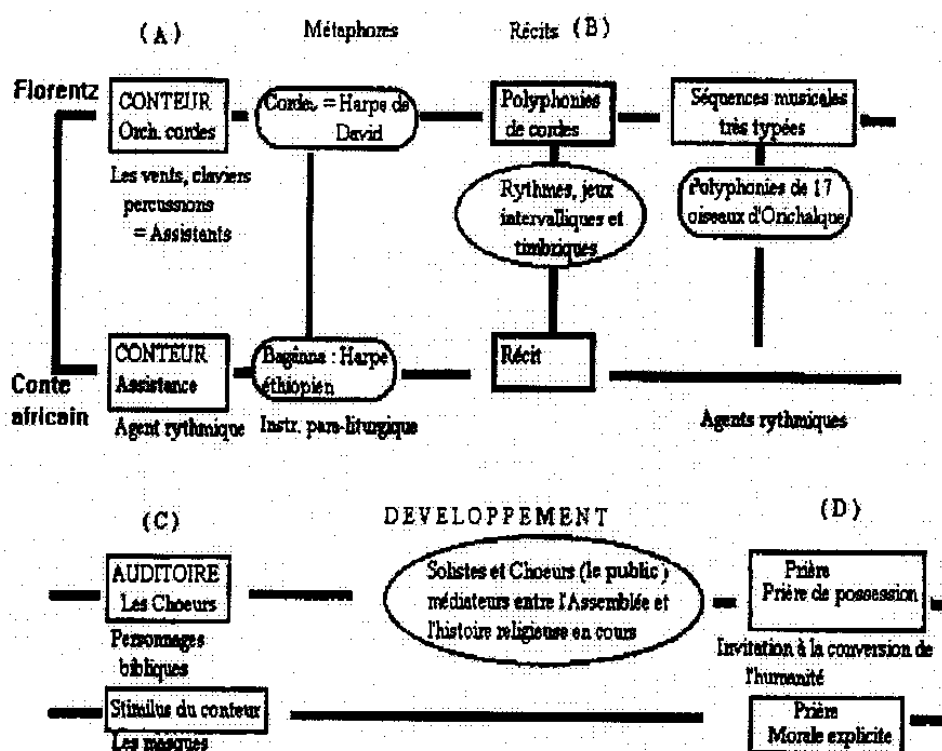
⁷ Bien que de manière occasionnelle, les polyphonistes de la Renaissance comme les grands classiques : Beethoven avec sa *Neuvième Symphonie*, Haydn avec sa *Symphonie militaire* et Lully avec son *Bourgeois gentilhomme* ne s'étaient pas refusés, quelquefois, l'incorporation des thèmes populaires dans leurs musiques. Au XIX^e siècle a prévalu, en Europe de l'Est et de l'Ouest, la prise de conscience due au recours aux sources culturelles nationales et populaires. Ce qui a permis à nombre d'auteurs de créer délibérément des musiques savantes sur des thèmes musicaux influencés ou tirés généralement de celles traditionnelles de peuples auxquels ils appartenaient. Signalons la *Symphonie Cévenole* de Vincent d'Indy, qui utilise un chant montagnard français (air de berger ardéchois), et la *Rhapsodie d'Auvergne* de Saint-Saëns qui a introduit la couleur modale élargissant les basses de l'harmonie tonale. La prolongation, au XX^e siècle, de cette influence se fera éloquente avec Bartók, de Falla, Villa-Lobos, au départ, puis suivront d'autres compositeurs, particulièrement dans la seconde moitié du siècle.

⁸ Ce travail fait partie d'une thèse en cours (sous la direction de Manfred Kelkel et Jean-Louis Jambou) intitulée *L'Afrique noire dans la musique occidentale au XX^e siècle*.

⁹ C'est la troisième partie du *Triptyque marial*, un conte sur l'Assomption de Marie, commande de Radio-France, créé le 15 décembre 1988, par le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France. Il comporte divers niveaux de lectures sur tous les plans et en particulier sur celui de la notion de l'espace en musique.

populaires, textes liturgiques, témoignages écrits etc. -, exigeant une lecture sur plusieurs niveaux. Elle comprend sept tableaux qui se suivent, la plupart, sans transition.

L'œuvre est conçue sur le modèle du conte africain¹⁰. Donnons-en un tableau descriptif portant sur l'organisation spatiale en interaction avec la structure du conte africain. Il s'agit de la représentation de l'organisation d'un espace, à la fois musical et socio-culturel, en rapport avec les matériaux musicaux, les personnages et leurs places dans la société ou dans l'orchestre.



Exemple 1. Tableau descriptif de l'organisation spatiale du Requiem de Florentz

La narration du conte, confiée aux cordes, est conçue dans l'esprit de la musique descriptive et même de la musique à programme¹¹. En référence au conte africain, ce sont l'harmonie, les claviers et les percussions qui jouent le rôle de l'agent rythmique. Ils donnent une pulsation à la narration, la rendant vivante. Bien que leur rôle soit primordial, ils restent cependant plus ou moins en retrait.

Dans la *séance d'ouverture*, Florentz traite d'une façon particulière ce que nous considérons ici comme l'*espace temps*. D'une façon générale, le compositeur crée « une atmosphère de merveilleux, de surréel » permettant de sortir « du temps historique et personnel », celui des activités quotidiennes, pour entrer dans un « temps fabuleux, trans-historique » où l'on « perd la logique et la réalité »¹², celui du conte. Ce qui, du reste, permet

¹⁰ Le conte africain est généralement ainsi réparti : préambule (séance d'ouverture), formule introductive, récit du conte (entrecoupé de chants), conclusion et formule finale (souvent morale).

¹¹ Les cordes exécutent harmoniquement les modes révélant les noms de 7 anges des Litanies - chez les orthodoxes éthiopiens il y a 7 grandes Litanies de la veillée de l'Assomption.

¹² Cf. aussi THIEBAULT (Hélène), *Requiem de la Vierge. Conte liturgique pour l'Assomption de Marie*, de Jean-Louis Florentz, mémoire de maîtrise sous la direction de Danièle Pistone, Université de Paris IV, 1992, p. 73.

un meilleur passage d'un état d'esprit à l'autre, et un délai minimum nécessaire à la transition entre deux intervalles de temps différents, mais continus.

D'une part, le rite - qui constitue le temps religieux et profane, chez les religieux des sociétés anciennes -, autorise la mise au jour des événements mythiques et permet de rejoindre le temps primordial (référence, par le compositeur, à l'hymne¹³ à la mère de Dieu de la liturgie éthiopienne). Pour ce faire, sur le plan technique, Florentz exploite le statisme harmonique dans lequel se développent des arpèges ascendants-descendants autour d'un pivot unique.

D'autre part, il s'agit du *temps de l'œuvre*. Dans le premier tableau, il y a une reconstitution et une projection d'une partie de l'histoire mariale de l'Orient dans la civilisation occidentale. Le premier accord¹⁴ de l'œuvre en définit le délai : 45 temps, aux cordes, équivalent à la « grande section d'or », symbole de la perfection asymétrique d'ensemble du nombre 153, celui de l'Ave Maria du Rosaire, mais aussi celui des 153 poissons de la pêche des disciples dans l'Évangile de Jean 22,11. Signalons, du reste, que de ce chiffre dépendent nombre de constructions rythmiques de l'ouvrage.

The image shows a handwritten musical score for strings. It consists of three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The first staff is labeled 'Accord d'une durée' and '45 temps'. The second staff is labeled 'Violon I' and 'Violon II'. The third staff is labeled 'Cel.' and 'Db.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. There are also some handwritten annotations like '6 m' and '15 m'.

Il existe d'autres éléments ésotériques liés aux nombres issus des poèmes liturgiques éthiopiens, que nous ne mentionnons ni ne commentons ici. Toutefois, ils ont une valeur hautement symbolique des proportions de temps, de la forme à la petite ou à la grande échelle.

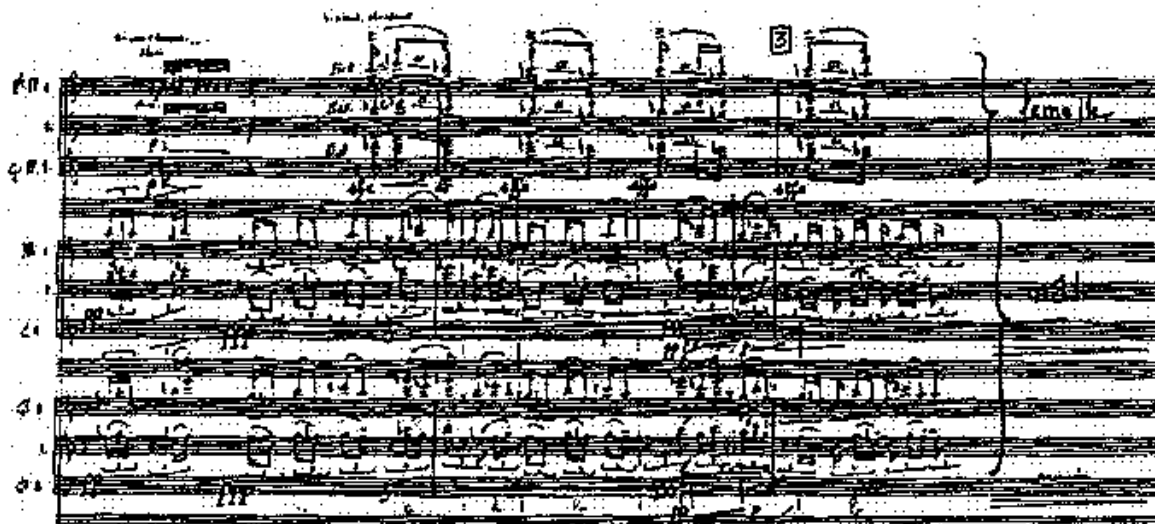
Quant à la partie centrale de l'œuvre, comparable au récit du conte entrecoupé de chants chez les Africains, Florentz crée un *chant externe*, par irruption, ayant valeur de diversion par rapport au tissu musical. Ainsi, la plupart des parties chorales, séquences sur trois notes (*fa-ré-do*) sont écrites de sorte qu'elles soient mémorisables pour l'assemblée à l'instar du conte africain, le public pourrait chanter avec les chœurs¹⁵ lors des *Litanies (le Lorette)*, a prévu également le compositeur.

¹³ Cet hymne est d'un temps étiré, créant le sentiment d'extase qui conduit vers un autre monde. L'auteur recourt aussi à la liturgie occidentale, avec l'usage du chaut grégorien, aux sons tenus et étirés provoquant un sentiment d'élévation vers un univers mythique, imaginaire.

¹⁴ Ce premier accord porte, en outre, une symbolique complexe : son aspect statique figure l'incarnation de Dieu l'Éternel, symbole d'une absence de temps, mais aussi de la vie, de la renaissance, de la fécondité. Il constitue « le thème de la « forêt » et de tous ses mystères » ; il évoque et invite au voyage.

¹⁵ Les chanteurs, au nombre de 149 (enfants : garçons et filles, ainsi que le chœur mixte) constituent ici l'assistance. Ils interviennent, soit au nom d'un personnage du conte (Marie, disciple, ange...), soit en *chants internes*, sans recours au langage parlé, aux chiffres 37-40, 90-92 de la partition. Avec toute sa complexité, le

Sur le plan polyphonique, on retrouve une simultanéité des événements comme dans les grands ensembles orchestraux bantous. Hormis l'usage des polyphonies d'oiseaux, souvent en duo synchrone et polyphonique - duo femelle et mâle -, l'auteur adopte le principe d'auto-harmonisation debussyste. Il replace, cependant, ce principe dans le contexte de la messe éthiopienne¹⁶.



De la conclusion et formule finale, il ressort une seule morale : *Convertissez-vous, revenez*, que joue l'ensemble des cordes, narrateur du conte. La touche finale est due au conte africain ; à certains rites, aux messes éthiopienne et grégorienne, ainsi qu'au Prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner.

En conclusion, les divers éléments d'emprunts que l'on retrouve dans cet ouvrage ne constituent nullement de simples chants ou des sons tout à fait ordinaires, recueillis par le compositeur et plaqués sur sa partition. Mais il a usé de sa technique harmonique d'accueil¹⁷ pour les complexifier dans ses timbres, les faisant foisonner, quelquefois, dans une polyrythmie singulière. Et l'harmonie ne restaure pas principalement les fonctions tonales classiques, mais les enchaînements dont les règles sont dictées plus par la réalité des accords ou agrégats que par des principes classiques préétablis. En outre, les structures modales - européennes et extra-européennes - et tonales coexistent de manière sous-jacente. Par son orchestration à la française - caractérisée notamment par une conscience modale développée, où le timbre revêt une signification particulière -, il s'est rapproché du raffinement de l'écriture de Debussy et de Dutilleux.

Dans ce merveilleux ouvrage, Florentz a su rapprocher, avec ingéniosité, les espaces musicaux des mondes arabe, noir-africain et occidental - et leurs différents paramètres - pour puiser le sens de communion, de communication et de participation, comme dirait Senghor, « pour s'associer; il faut être. Mais pour être plus, il faut s'ouvrir à l'autre »¹⁸

texte, qui est une possibilité d'extériorisation d'émotions, est plein des charges affectives exprimées par les chanteurs.

¹⁶ Il exploite le mode pentatonique hémitonique éthiopien de la messe si-do-mib-solb-sol bécarre-si-do devenant : do-ré-fa-sols-la, utilisé lors de la messe au cours des 41 invocations qui suivent la prière de pénitence.

¹⁷ Cette technique a été conçue sur base des accords de cinq sans - en particulier, ceux de neuvième-, produisant du pentatonisme susceptible d'accueillir, entre autres, des musiques modales extra-occidentales.

¹⁸ SENGHOR (Léopold Sédar), *La Poésie de l'action*. Conversation avec Mohamed Aziza, Paris, Stock, Collection Les Grands Leaders, 1980, p. 216.

Quelle conclusion tirerons-nous de tout ce qui précède ?

Il paraît clairement que les traditions populaires de tout bord et la création contemporaine savante de l'Occident se rejoignent sans contredit dans ce XX^e siècle : de multiples sensations, de diverses valeurs et identités musicales de musiques traditionnelles ont fini par intégrer l'univers balisé de la musique savante occidentale. Le choc de mélodies, de couleurs, de rythmes et d'instruments, issu des dites musiques traditionnelles, est finalement inscrit dans la musique contemporaine occidentale, se répercutant tant sur la sensualité, la technique que sur la valeur de son art¹⁹.

Il reste beaucoup à dire à ce sujet, mais au risque de nous éterniser, nous préférons clore notre propos par ces simples mots : « le présent est chargé du passé et gros de l'avenir », comme disait un philosophe... Et si rien ne change, tout se modifie néanmoins. Le progrès a pour fondement les *pensers* anciens.

Encore faut-il mentionner, qu'au XX^e siècle, particulièrement dans sa seconde moitié, nombre des compositeurs se sont non seulement lancés à la quête de nouvelles matières sonores, mais, en même temps, ont rompu avec le temps qui passe, pour retourner à un espace de temps davantage élastique : certains se référant à l'espace acoustique ou électrique notamment. Sur ce plan, l'espace de la musique savante rejoint nécessairement celui des musiques traditionnelles, qui sont aussi des musiques d'essence à la fois statique et permanente.

Pour le reste, nous savons que certains compositeurs n'ont pas démerité de recourir aux formes des musiques traditionnelles. Les exemples de Bartók, Stravinsky, Messiaen, Debussy, Berio, Mâche, Florentz, Ohana, pour ne citer que ceux-ci, sont éloquents. Ils ont senti ces musiques, les ont aimées, et les ont incorporées merveilleusement à leurs musiques, selon le modèle proposé, avec un tact et un amour également respectueux. Le contact est désormais créé.

Le contact réapprend la distance. Cette distance est une lumière qui permet le dialogue, augmentant ainsi notre connaissance en la rajeunissant. C'est un commencement, mais pas une répétition. Ce n'est pas non plus le bien connu, mais plutôt le non encore connu des surprises, des éblouissements.

Dans une époque de crises de valeurs fondamentales, n'est-il pas urgent de renouer ou même de reconforter le fil entre divers espaces musicaux de l'humanité ? Néanmoins, il conviendra de respecter les spécificités, sans se fondre ni se confondre, en préservant son âme profonde d'artiste.

L'espace musical des musiques traditionnelles comporte ses moyens d'expression, ses richesses de fantaisie et d'imagination, ses secrets techniques, ainsi que sa structure d'évolution. Il s'agit là d'un domaine extrêmement vaste, d'un sol toujours fertile pour celui qui sait l'exploiter.

Quant à la pensée musicale contemporaine, aussi libre paraîtra-t-elle, elle demeure attachée à la tradition plus ou moins proche, dont elle est la conséquence. En elle ou dans ses techniques, les apports nouveaux forment, avec elle, un chaînon prolongeant l'espace

¹⁹ Nombre d'exemples demeurent significatifs à ce sujet : la sensibilité du Debussy préparée à d'autres couleurs et sonorités, pour la conception d'une musique autre que celle connue jusque-là en Occident. Il a trouvé dans la musique javanaise « toutes les nuances, même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que vains fantômes à l'usage des petits enfants pas sages » (DEBUSSY (Claude), *Correspondance*, édité par François Lesure, Paris, Hermann, 1980, p. 70). Des rythmes *tala* indiens et ceux grecs notamment, il suture des procédés non rétrogradables, des valeurs étirées, des espaces sans repère métrique. Chez Messiaen, l'usage de la forme statique - ou des formes circulaires ou encore des progressions sur une échelle de temps élargie -, ainsi que l'emploi du principe d'accélération et décélération de *tempi*, constituent des exemples assez significatifs par rapport à l'interaction des musiques de tradition orale avec la sienne.

de tel passé culturel. Ces derniers provoquent même une ouverture vers les horizons lointains, vers d'autres traditions. Tel est le cas de notre bouleversant XX^e siècle.

Dans cette période, les résonances des cultures occidentales et extra-occidentales ont permis à tous de retrouver un espace musical contemporain nouveau, aux frontières élargies.

Que chacun trouve ce qu'il lui faut dans l'espace qui lui convient, pour sa prospérité.