



HAL
open science

**Afrique subsaharienne-Musique savante occidentale Une
singulière interrelation au XX e siècle Volume 2 :
Occident musical contemporain face aux spécificités
musicales africaines au XX e siècle**

Apollinaire Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa Kululuka. Afrique subsaharienne-Musique savante occidentale Une singulière interrelation au XX e siècle Volume 2 : Occident musical contemporain face aux spécificités musicales africaines au XX e siècle. United States, Éditions universitaires européennes (Verlag). 2016, ISBN13 : 9783841613547. hal-01969579

HAL Id: hal-01969579

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01969579>

Submitted on 15 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.

Afrique - Occident. Singulière interrelation au XX^e siècle. Volume 2 Occident musical contemporain et spécificités musicales africaines, United States, Éditions universitaires européennes (Verlag, 2016), 292 p. ISBN13 : 9783841613547

Occident musical contemporain et spécificités musicales africaines

Apollinaire ANAKESA KULULUKA

Sommaires – volumes 2 & 1

– Volume 2

LIVRE TROISIÈME :

Etude comparative des œuvres examinées face à la spécificité de l’Afrique subsaharienne	435
Prélude au livre 3 ^e –volume 2	441
Chap. I : Le concept de “musique” en Afrique noire	447
Chap. II : Les cultures musicales africaines dans l’Occident du XX ^e siècle : du rapprochement à l’adoption	459
Chap. III : Les compositeurs face aux concepts techniques	465
Chap. IV : <i>Les</i> compositeurs face aux instruments musicaux d’Afrique noire	499
Chap. V : Les compositeurs face aux concepts idéologiques des cultures musicales africaines	503
Chap. VI : Les compositeurs face aux concepts mixtes : techniques et idéologiques	513
CONCLUSION GÉNÉRALE –volumes 1 & 2	547

LIVRE QUATRIÈME :

Annexes - Glossaire - Bibliographie – Index – Glossaire des termes musicaux – Index nominum – Table des matières	569
--	-----

– **Volume 1**

INTRODUCTION GÉNÉRALE –volumes 1 & 2	5
LIVRE PREMIER :	
Rapports entre la musique savante occidentale et les musiques subsahariennes dans l’histoire	17
Chap. I : Occident – Afrique : vers un syncrétisme culturel musical	19
Chap. II : La musique africaine dans l’histoire occidentale	23
Chap. III : L’Afrique musicale dans l’Occident musical : convergences techniques et procédés d’assimilation	47
LIVRE DEUXIÈME :	
Apport des musiques subsahariennes dans les œuvres de musique savante occidentale du XX ^e siècle	53
Chap. I : Darius Milhaud. La quête de l’“âme musicale” des Noirs	57
Chap. II : Francis Poulenc. L’Evocation imagée et imaginaire de la musique africaine	81
Chap. III : André Jolivet. La Fascination pour les mélopées et rythmes africains	95
Chap. IV : Maurice Ohana. Des racines musicales africaines retrouvées	113
Chap. V : György Ligeti. La tradition musicale africaine au service d’une quête libre	149
Chap. VI : Charles Chaynes. Sous l’envolée poétique et musicale de l’Afrique noire	185
Chap. VII : Luciano Berio. A la découverte de la polyphonie africaine	203
Chap. VIII : Karlheinz Stockhausen. Les musiques africaines dans son concept de musique du monde	223
Chap. IX : Antonio Braga. Le “méditerranéisme” au service de l’histoire africaine	239
Chap. X : Mauricio Kagel. La théâtralité des musiques africaines dans le théâtre musical kagélien	251
Chap. XI : François-Bernard Mâche. Face au sacré musical africain	267
Chap. XII : Steve Reich. L’assimilation des textures sonores des musiques d’Afrique noire ...	297
Chap. XIII : Jean-Louis Florentz. L’incorporation de maillons musicaux et socio-culturels africains dans une “musique-conte”	317
Chap. XIV : Pierre-Albert Castanet. L’Afrique noire vue et entendue depuis le giron musical rouennais	381
Chap. XV : André Vindu Bangambula. Des concepts musicaux orientalo-occidentaux pour une création à toile de fond musicale et culturelle africaine	397

ABREVIATIONS ET SIGLES

1^{er} ; 1^{re} : premier ; première
2^d ; 2^{de} : second ; seconde
2^e ; 3^e ; 4^e ... : deuxième, troisième, quatrième ...
anon. : anonyme
autogr. : autographe
bn : basson
cb : contrebasse
cf. : confer (comparer)
cl : clarinette
coll. : collection
cor : cor en fa
cor ang : cor anglais
cymb : cymbales
dir. : (sous la) direction (de)
Dr : docteur
éd. : éditeur
enreg. : enregistrement
ex. mus. : exemple musical
fig. : figure(s)
fl : flûte
hp : harpe
htb : hautbois
Ibid. : ibidem (dans le même livre)
Id. : idem (la même chose ; le même auteur)
M.D. : main droite
M.G. : main gauche
mes. : mesure
mvt. : mouvement
op. cit. : opus citatum (ouvrage cité)
Pl. : planche
pno : piano
R.P. : révérend père
s.l. : sans lieu (de publication)
s.d. : sans date (de publication)
s.l.n.d. : sans lieu ni date (de publication)
tb : tuba
timb : timbales
trb : trombone
trp : trompette
vibra : vibraphone
va : alto
vc : violoncelle
vn : violon
Vol. : volume
AMP : Associated Music Publishers
BIMC : Bibliothèque Internationale de
Musique Contemporaine
BNF : Bibliothèque Nationale de France
CDM : Chant du monde
CDMC : Centre de Documentation
de Musique Contemporaine
CEDAR : Centre d'Études et de Diffusion
des Arts, rattaché à l'Institut National
des Arts (INA) Kinshasa

CERDAN : Centre d'Étude pour les
Relations entre Différents Arts en
Normandie
CIREM : Centre International de
Recherches en Esthétique Musicale
CNRS : Centre National de la
Recherche Scientifique
CNSMDP : Conservatoire National
Supérieur de Musique et de Danse de
Paris
CNSMDL : Conservatoire National
Supérieur de Musique et de Danse de
Lyon.
CZAM : Conseil Zaïrois de la Musique
GRM : Groupe de Recherche Musicale
H.M : Harmonia Mundi
INA : Institut National de l'Audiovisuel
IRCAM : Institut de Recherche et de
Coordination Acoustique/Musique.
LACITO : Laboratoire des Langues et
Civilisations à tradition orale, LP 3-121
du CNRS.
MFA : Musique française d'aujourd'hui
MIT : Massachusetts Institute of
Technology
NEC : Nouvel Ensemble Contemporain
OCORA : Office de Coopération
Radiophonique
ORTF : Office de Radiodiffusion-
Télévision Française
ORSTOM : Office de Recherche
Scientifique et Technique Outre-Mer
PUF : Presses Universitaires de France
RAI : Radio Andizioni Italiane
RIMF : Revue Internationale de
Musique Française
RISM : Répertoire International des
Sources
SACEM : Société d'Auteurs,
Compositeurs et Editeurs de Musique
SFAM : Société Française d'Analyse
Musicale
SFE : Société Française
d'Ethnomusicologie
UE : Universal Edition
UNESCO : (United Nations
Educational, Scientific and Cultural
Organization) Organisation
Internationale des Nations Unies pour
l'Éducation, la Science et la Culture
URSS : Union des Républiques
Socialistes Soviétiques

LIVRE TROISIÈME :

Étude comparative des œuvres examinées face à la
spécificité de l'Afrique subsaharienne

Prélude au livre 3^e –volume 2

A. Vers l'intégration des concepts musicaux africains dans l'Occident contemporain

L'étude des œuvres abordées dans le livre troisième révèle combien, pour justifier leurs créations musicales, les compositeurs ont eu de multiples propos et adopté nombre de stratégies pouvant se résumer à un discours double : idéologique et musical.

L'adoption de ce double langage n'est que l'aboutissement d'un long processus de mutation de l'esthétique et du langage musical, progressivement accentué depuis la fin du XVIII^e siècle. En effet, à partir de cette période, l'attrait de l'ailleurs ouvre des voies à d'autres espaces aussi bien géographiques qu'idéologiques, avec tout ce qu'ils renferment. De nouvelles interrogations scientifiques naissent, la crise des concepts positivistes éclate et entame la remise en cause des méthodes classiques de connaissances, en même temps, la psychose des conflits mondiaux s'accroît. Déjà au XIX^e siècle, les études musicologiques, compositionnelles et théoriques faisaient davantage appel aux références musicales d'ici et d'ailleurs, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives. Parmi celles-ci, on notera la familiarité avec des gammes ou des échelles déficientes – absence du phénomène d'attraction dû à la note sensible – qui développe la vacuité de la tonalité et de l'harmonie tensionnelle. Cette dernière s'ouvre alors à une modalité riche de références aux traditions savantes et populaires du passé occidental, et aux traditions exotiques, dont hériteront les compositeurs contemporains. C'est ainsi que vont se multiplier les tentatives expérimentales. Les informations culturelles, fusant de toutes parts à l'échelle planétaire, favorisent en même temps la confrontation et le rapprochement d'esthétiques et de langages techniques divers. La jouissance de ces « vérités » musicales renouvelées exige l'adoption de diverses stratégies.

Dans ce contexte, les réalités culturelles et musicales africaines ont été perçues en Occident comme constituant un système unique, parfois étrange. Celui-ci ne manquera d'ailleurs pas d'exciter l'appétit des curieux accusant le goût pour les choses inconnues, goût désormais de plus en plus accentué et favorisé par l'altérité exotique.

D'aucuns ne tarderont pas à emprunter, à transférer et à transformer les réalités musicales et culturelles de l'Afrique noire qui, non seulement vont influencer sur leur perception musicale de compositeur, mais contribueront également à déterminer les écritures nouvellement adoptées.

Interpellé par l'idée de la confrontation et du rapprochement – jusqu'à l'adoption - entre les cultures de deux continents qui nous concernent (Occident-Afrique), il nous a semblé intéressant de tenter une élucidation du mécanisme sous-tendant ce phénomène.

Pour ce faire, nous avons opté pour une analyse comparative des différentes attitudes des créateurs de musique "savante" déjà étudiés face à la spécificité musicale du continent noir. Cette méthode nous paraît, en même temps, appropriée pour examiner la perception et le processus de transfert et de transformation de différents éléments inspirés de l'Afrique.

Afin de mieux situer les paramètres de cette comparaison, nous avons tenu à présenter ici quelques valeurs ou vérités universelles, dont nous relevons plus particulièrement les variantes perceptives. Une telle analyse serait à juste titre qualifiée de prétentieuse si nous ne précisions pas que, derrière son caractère provocateur sinon discutable, elle est essentiellement une tentative de structuration de notre pensée. Les différences de conception ainsi dégagées permettront, nous l'espérons, d'éclairer aussi bien la mutation de la pensée et de la pratique musicale, que la perception individuelle et même collective des musiques africaines par les compositeurs contemporains occidentaux, ainsi que les démarches qui ont guidé leur choix de matériaux et d'éléments esthétiques africains précis.

B. Occident –Afrique noire : regard croisé sur quelques valeurs universelles

Tableau 1: Occident - Afrique : regard croisé sur quelques valeurs universelles

OCCIDENT	AFRIQUE SUBSAHARIENNE
- Recherche d'un principe explicatif unique.	- Cohabitation de facteurs explicatifs irréductiblement diversifiés.
- Rationalisme scientifique dominant.	- L'intuition cultivée.
- La sagesse par la philosophie des penseurs.	- La sagesse par l'expérience des Anciens.
- Recherche des lois universelles.	- Enracinement dans les mythes universels.
- Tradition écrite.	- Tradition orale dominante.
- Une architecture assujettissant la nature.	- Une architecture issue de la nature.
- Domination de l'influence chrétienne monothéiste.	- Primauté d'un sens pluraliste du sacré.
- Volonté de maîtriser et de monnayer le temps.	- Aptitude à profiter du moment présent.
- Individualisme parfois exacerbé.	- Pression parfois contraignante du groupe.
- Le présent au service du futur.	- Le passé au service du présent.
- La terre appartient aux hommes.	- L'homme est une composante de la terre.

Comme l'illustre ce tableau¹, les facteurs d'appréciation de l'univers environnant revêtent des nuances et des évaluations différentes d'un continent à l'autre. Il en va de même dans le strict domaine musical.

En effet, par nature, les musiques africaines n'obéissent pas intégralement aux unités de mesures occidentales², mais offrent une diversité de facteurs d'appréciation

¹ Bien entendu, la réalité est plus complexe que ne le fait entrevoir ce tableau qui n'est d'ailleurs qu'une tentative d'approche épistémologique.

² Dans le domaine musicologique, ces unités de valeur occidentales sont essentiellement axées sur une étude historique (positionnement de l'œuvre par rapport à l'histoire, aux courants esthétiques dominants et aux éléments de langage musical dans lequel cette œuvre est créée) et sur les analyses systématiques et comparatives des différentes composantes des matériaux sonores et de leurs paramètres. Il faut ajouter à cela, les formes, styles, et genres dans lesquels ils sont traités. Notons que ces unités de mesure se réfèrent parfois aux principes de la pensée tonale, pôle majeur de référence de l'histoire musicale occidentale, étendu au chromatisme. Or ce système tempéré ne constitue nullement un fondement accommodable pour les musiques de tradition orale non tempérées ou mélangeant les deux systèmes.

des pratiques musicales et des principes techniques étroitement liés à des traditions et faits sociaux divers. Par conséquent, au-delà d'un simple art, ces musiques constituent une culture se voulant d'origine divine, empreinte de signification symbolique et du sens du sacré. La nature-même de leurs matériaux – au sens large du terme – exige qu'elles soient entendues d'une manière multiple et changeante.

Ainsi, par exemple, tel principe de structuration des matières sonores, tel mode de jeu vocal ou instrumental ou tel élément organologique s'y trouvent structurés dans un arrière-plan généralement symbolique ou rituel chargé de mémoires, duquel ils ne doivent pas être déconnectés. Par conséquent, pour l'étude de la matière musicale africaine, négliger les maillons d'une approche métaphorique, symbolique et cosmogonique qui lui sont étroitement liés, maillons riches de sens et de potentialité, peut conduire à de sérieux contresens. Cela reviendrait en effet à en amputer le fondement même, leur essence.

C'est pourquoi l'approche ou l'analyse d'un tel fait musical ne peut être effectuée uniquement à partir de spéculations scientifiques balisées : il s'agit de spéculations axées sur la perspective de progrès historiques linéaires, ces progrès étant polarisés sur des notions de valeurs exactes ou sur la base de critères de positionnement historique. Effectivement, utilitaires, ces modes de pensée s'appuient sur des considérations à tendance évolutionniste dont les disciples et les partisans obéissent essentiellement à des exigences déterminées par quelques maîtres ou dérivées des courants dominants.

En conséquence, l'application de la démarche, recourant à la logique limitée au cadre musicologique historique et systématique, telle qu'elle est envisagée actuellement, est, à notre humble avis, inappropriée à l'examen du concept musical africain, comme nous le soulignerons dans ce livre.

Pour son étude adéquate, nous pensons qu'il faut impérativement prendre en compte le facteur socioculturel musicologique³ susceptible de déterminer la pertinence des définitions terminologiques à adopter, en se référant étroitement aux adjonctions sociales du "fait musical" considéré. Vu l'immensité et la nature de son champ d'investigation, notre étude ne peut avoir la prétention de traiter exhaustivement ni même objectivement une telle problématique. Toutefois, nous essaierons de dégager certains éléments clés chaque fois que cela nous semblera nécessaire.

Pour nous permettre d'extraire congrûment les détails de notre analyse comparée de l'utilisation ou l'assimilation des facteurs musicaux africains par les compositeurs occidentaux, il est important d'examiner le concept de "musique" d'Afrique noire.

³ *Pendant* de l'ethnomusicologie, cette facette de la musicologie, que nous qualifions d'"anthropo-musicologie" ou de l'*anthropologie sonore* - devrait porter sur l'étude essentiellement musicologique des matières musicales de tradition orale ou des folklores de civilisations à traditions écrites. Ces matières seront situées dans leur contexte culturel initial, pour en dégager leur pleine signification sur la base de laquelle seront définis les termes techniques et esthétiques qui en découlent. Elle devra également, dans la mesure du possible, établir le fil historique du passé et du présent. De même, les différents termes trouvés seront analysés en rapport avec les contextes et les traditions de la culture musicale considérée.

Ainsi, par exemple, un mode ne sera pas un simple relevé des notes composant son échelle et son ambitus, mais sa définition pourra, en outre, dépendre d'un ou plusieurs faits sociaux et culturels qui en déterminent la pertinence. Car, dans certaines cultures musicales de tradition orale, en particulier, l'ordre de succession des notes d'un mode est plus significatif qu'une réduction scientifique en uniquement une échelle pentatonique ou en une autre échelle. Aussi une succession de notes peut-elle être un élément déterminant de tel rite, de tel rythme de danse ou de tel genre musical. Il en sera de même de l'examen des éléments harmoniques, mélodiques, rythmiques et de l'organisation orchestrale ou vocale.

S'inspirant de tous les domaines adéquatement liés à son objet, l'"anthropo-musicologie" épousera les démarches ou les méthodes de la recherche interdisciplinaire indispensable pour le choix de moyens d'action appropriés. En somme, cet aspect de l'étude musicologique devra s'intéresser, à proprement parler, aux propriétés spécifiques de la musique, selon les principes sous-jacents de la société et de la culture concernées, en dégageant les conditions de sa production, de sa transmission et de sa consommation.

Cet objectif impliquerait – pour l'enrichissement de ce domaine - une mise en question du cadre conceptuel musicologique actuel et du lexique prédéfini au moyen duquel il s'extériorise. Toutefois, on retiendra du concept musicologique préexistant, des termes de convergence ou de valeur universelle correspondant aux concepts musicaux de la tradition orale. Ceci permettra une quête dont la préoccupation première sera la maîtrise et l'assimilation du savoir musical traditionnel étudié, et de son environnement culturel.

D'ailleurs, compte tenu du développement de l'esthétique et du langage musical contemporains incorporant aussi bien les concepts techniques qu'idéologiques des musiques traditionnelles ou folkloriques et des musiques savantes, pour en faire surgir une unité, nous croyons que cette nouvelle démarche musicologique constitue une nécessité. Il ne s'agit pas là d'une nouvelle perspective, car ces idées ont été déjà avancées par de nombreux auteurs dans le domaine ethnomusicologique particulièrement, mais il faudra organiser ces idées dans un cadre nouveau essentiellement « musicologique » et dont l'établissement nécessite de nouvelles réflexions.

Nous nous en tiendrons surtout aux aspects de fond et de forme qui répondent aux besoins de notre démarche, laquelle, rappelons-le, a pour objectif de comprendre le processus de confrontation et de rapprochement entre l’Afrique et l’Occident, ainsi que la perception des cultures africaines par ces musiciens.

Chap. I

Le concept de “musique” en Afrique subsaharienne

A. Tentative de définition

Qu'est-ce que la musique ? Voici une question, *a priori* facile, à laquelle répondrait aisément n'importe quel initié à l'art sonore occidental, mais qui embarrasserait plus d'un Africain traditionaliste. Non pas que celui-ci en ignorerait toute réponse, mais simplement parce que cette dernière est multiple et implique de nombreux facteurs de l'existence humaine, qui ne peuvent se résumer en quelques phrases.

En ce qui nous concerne, nous ne pouvons nous dérober à cette interrogation majeure, pour essayer d'élucider cette problématique du concept musical africain.

Outre nos connaissances académiques et extra-académiques sur ce sujet, nous avons mené une enquête auprès d'Africains traditionalistes de diverses provenances. A l'issue de cette dernière, nous avons constaté que plusieurs réponses présentent une convergence. Elles soulignent la pensée qui, nous semble-t-il aussi, résume le mieux ce concept pour l'Afrique subsaharienne : la “musique” serait « une expression de l'ordre de vie intérieure de l'homme et un facteur contribuant à la régulation de cette vie dans l'environnement humain, naturel et cosmique ».

Si nous trouvons que cette réponse est lourde et riche de signification, et même si son assise scientifique n'est pas à notre portée, c'est probablement parce que la “musique” au sens occidental n'existe pas dans les langues et les dialectes de l'Afrique noire. Toutefois, on y trouve quantité de termes qui en évoquent la notion. Globalement, il s'agit d'une notion qui exprime et implique plusieurs réalités socioculturelles.

Afin d'illustrer notre propos, nous avons tenté une définition musicologique plus large de la "musique africaine", définition qui tient plus ou moins compte de l'interaction sous-jacente de ses multiples facettes idéologiques et pratiques.

Notre proposition de définition appelle donc une réflexion que l'on pourrait d'ailleurs appliquer au facteur musical dans plusieurs civilisations de tradition orale.

Définie à juste titre, en Occident, comme l'« art des sons », la musique traduit bien évidemment une organisation appréciable de la matière sonore⁴. Car, en tous lieux et à diverses époques, les sons ont toujours été structurés et exprimés de multiples manières, dans le cadre des cultures données, et parfois en rapport avec les langues locales (comme c'est le cas des sociétés de tradition orale où la parole est importante et demeure un facteur déterminant de leurs musiques).

Vu que, dans ces (dernières) sociétés, la musique constitue un phénomène complexe, un art essentiellement non sectoriel qui, comme nous l'avons déjà mentionné, comporte de profondes et nombreuses intrusions directes de paramètres complémentaires, étudiés spécifiquement par la sociologie, la linguistique, l'ethnologie, l'anthropologie, l'histoire, la géographie, l'écologie et la religion, pour ne citer que ceux-ci, on comprend alors pourquoi elle n'est pas pensée uniquement et avant tout comme « l'art d'organiser les sons ».

⁴ Selon les époques et les accoutumances aux systèmes sonores, dans certains concepts musicaux où le facteur timbre est confondu avec les autres paramètres musicaux, on accepte les sons purs (vibrations successives régulières et périodiques) et les sons "bruités" (vibrations irrégulières avec une forte concentration de décibels dont la sonorité est confuse ou discordante) comme relevant du domaine des sons musicaux, alors que dans d'autres systèmes sonores – en particulier celui de la pensée tonale - les bruits sont souvent écartés de ce cadre musical, car il y sont très dérangeants. Dans la musique occidentale savante, c'est aux XIX^e et XX^e siècles que l'accoutumance aux sons-bruits devient de plus en plus manifeste avec notamment le goût croissant du percussif et de différentes émissions sonores tels que les cris, les onomatopées, le parlé, ainsi que les bruits de machines introduits dans les œuvres musicales. Il en est ainsi, entre autres, des enclumes dans *Das Rheingold (L'Or du Rhin, 1853-54)* et des cris, en hétérophonie, dans la fustigation des *Meistersinger von Nuremberg* : (Maîtres chanteurs de Nuremberg, 1861-1867) de Richard Wagner ; le recours aux coups de marteau dans les symphonies de Gustav Mahler, ainsi qu'aux sonorités percussives dans les œuvres de piano de Claude Debussy, à la machine à écrire par Erik Satie, à la râpe à fromage par Maurice Ravel, aux "klaxons" des cuivres mélangés aux gammes d'octave augmentée dans l'ouverture du *A csodálatos mandarin (Le Mandarin merveilleux, 1918-1919, représenté en 1925)* de Béla Bartók ou à la musique des machines par Sergueï Prokofiev.

Sur le thème du bruit, lire également Jean-Charles François, *Percussion et musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1991 ; *L'Art des bruits*, Paris, L'Age d'homme, 1975, en particulier l'article de Luigi Russolo, « Principes physiques et possibilités pratiques », pp. 51-55.

Ayant saisi l'enjeu de ce phénomène, Claude Debussy, notamment, en a fait le constat dans la musique javanaise :

Méfions-nous de l'écriture. Travail de taupe, où nous finissons par réduire la beauté vivante des sons à une opération où, péniblement, deux et deux font quatre... Depuis longtemps la musique connaît ce que les mathématiciens appellent la folie du nombre.

Surtout, gardons-nous des systèmes qui ne sont que des "attrape-dilettantes".

Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur "percussion", on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain⁵.

En Afrique subsaharienne, le concept musical comporte deux aspects inhérents – de fond et de forme (idéologique et pratique) – à partir desquels il peut se définir. Ceux-ci sont constamment en interaction et en interpénétration⁶.

La "musique" y est avant tout l'art et la culture de concevoir, de communiquer et de vivre les sons (des sons vécus physiquement et spirituellement, au sens large de ces termes).

Cette brève définition est bien entendu une déduction de plusieurs réalités existentielles. Aussi mérite-elle un supplément d'explications.

⁵ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 223.

⁶ Cf. également le livre deuxième, diagramme n° 3, p. 436.

B. La raison d'être de la "musique" dans l'univers de l'Afrique subsaharienne

La raison d'être de la musique africaine n'est rien moins que la vie et l'homme (avec tout ce que cela implique matériellement et spirituellement). Il s'agit là d'un concept échappant à toute convention et à tout académisme. Les sons musicaux vécus sont organisés et adaptés très « naturellement » – comme le dirait Claude Debussy – à travers les activités de la vie quotidienne. Il en est de même dans un cadre initiatique. Ici, l'art tient de la conception et de la structuration des techniques musicales, de celle des instruments ainsi que des modes de jeux vocaux et instrumentaux. Il relève surtout de l'aspect pratique de même que le mot "art" ne peut être séparé du mot "artisan". La *culture* de sons se rapporte davantage à l'idéologie, qui porte sur la conception esthétique, communicationnelle et sur le vécu-même des sons (par les hommes entre eux, par l'homme avec l'environnement naturel, ainsi que par l'homme avec le monde spirituel).

La pratique musicale des différents peuples d'Afrique noire n'est pas unique ou unitaire, comme on pourrait le croire. Du reste, ce phénomène est souvent vécu en communauté très localisée ou individuellement, tant socialement que culturellement. Et donc, pour une représentation musicale donnée, il est fait appel aux multiples comportements et références qui conditionnent les pratiques, les us et les coutumes de la communauté concernée.

Les comportements adoptés et les critères choisis expriment ou actualisent, d'une façon générale, les faits d'ordre esthétique, qui ritualisent également des réalités sacrées. D'ordinaire, les structures musicales deviennent ainsi aussi significatives que les modalités d'exécution. Ainsi, dans toutes les langues africaines, on se sert d'expressions ou de mots dont la signification désigne essentiellement des actions : *faire, jouer, donner, réciter, parler, dire, danser* ou *chanter* telle activité, pour signifier le concept musical attaché à cette dernière.

La musique est essentiellement un acte de la communauté, un acte intégrateur des individus, des instruments, du village, du cosmos.

Chez les Suku de la République Démocratique du Congo, par exemple, on dira *tuendi kina* (nous allons **danser**) pour désigner la musique (chants et danses) d'un simple divertissement ; *tuendi yimba mukkanda* (nous allons **chanter** la circoncision) pour désigner les chants du rite de circoncision (le rituel lui-même étant également pris en compte) ; *tuendi kina* ou *yimba malunga* (nous allons **danser** ou **chanter** le défunt homme ou animal) pour définir la musique funèbre et toutes les cérémonies qui la sous-tendent.

Il arrive parfois qu'un seul mot désigne à la fois la musique, l'instrument ou la danse qu'il évoque, et une situation ou une cérémonie qui lui sont associées. Il en est ainsi, par exemple, des Gan burkinabais chez qui *tiki berege* désigne à la fois la "musique", l'instrument (arc monocorde, dont l'une des extrémités porte un résonateur enalebasse ou en boîte de conserve, joué par les enfants) et l'évocation d'une moquerie issue de la légende d'un propriétaire qui avait coupé l'oreille de son chien extrêmement féroce. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples.

Dans ces situations, la musique peut, tour à tour, devenir un moyen de récréation, de recueillement dans la solitude, de consolation, d'évocation de divinités, de communication, un moyen thérapeutique, un symbole, un blason ou une technique de travail, un *pendant* de la parole, un système cosmogonique où les sons forment un langage rapprochant et liant intimement l'homme au naturel et au surnaturel.

C'est notamment pourquoi, en Afrique subsaharienne, les plantes et les animaux méritent les égards des humains, au titre d'êtres vivants. On y pense ainsi que les hommes, aussi bien que les animaux et les plantes, ont besoin de communiquer avec les autres êtres, qu'ils soient de même espèce ou non. La terre, l'eau, le feu et l'air leur servent de facteurs vitaux, leur donnent droit à la vie ici-bas et les font bénéficier de diverses solidarités⁷. Ceci exige, de la part des hommes, un respect pour les plantes

⁷ Cette image peut être étendue aussi bien à la musique qu'aux instruments qui la produisent. A ce propos, les Calame, parlant de la culture musicale soudanaise, indiquent que « La musique n'est pas seulement

(lorsque, entre autres, on les écorce ou on en cueille des feuilles médicinales) et pour les animaux (lors d'une chasse où on leur adresse la parole plus ou moins directement par le jeu de toutes sortes de représentations ou de signalements, parfois musicaux, imitant leurs cris). Certains pratiquent des rites pour honorer la vie ainsi sacrifiée, en échange desquels ils peuvent se nourrir de leur chair. D'autres vont offrir des sacrifices de louange en l'honneur d'animaux symbolisant des divinités. Cette dernière pratique est d'ailleurs répandue dans de nombreux pays, essentiellement asiatiques⁸.

Pour les traditionalistes africains, les plantes et les animaux sont toujours porteurs des esprits de divinités protectrices de la nature et des vivants, porteurs des esprits d'aïeux et même des forces du mal qui, alternativement, viennent s'y incarner.

fécondante, elle est organisatrice du cosmos. Les différents instruments, par le symbolisme des matériaux dont ils sont faits, participent au mythe originel de la création perturbée et réorganisée. [Les quatre matières qui entrent dans leur fabrication suggèrent également des cosmogonies en rapport avec les Eléments qui sont actifs dans l'univers] : la peau des tambours ou de la harpe-luth, mouillée d'eau, est présentée au soleil (élément feu) qui la sèche ; le bois de la caisse [vient] de la terre, et c'est l'air qui résonne à l'intérieur ; les clochettes *gângana*, de fer pur, moëlle de la terre (*minne ki bonnu*) sont forgées au feu, dont la flamme est animée par le vent, avant d'être trempées dans l'eau. » G. Calame-Griaule et B. Calame, *Introduction à l'étude de la musique africaine, La Revue Musicale, op. cit.*, p. 17.

⁸ On trouvera quelques exemples musicaux illustreurs, notamment avec la flûte *afar* éthiopienne jouée par un chasseur poursuivant un oryx, grâce à laquelle il imite les cris émis par cet animal pendant sa fuite et les sonorités suggérant la « marche furtive » quand l'homme pourchasse et tue l'animal, ainsi que l'imitation des gémissements de ce dernier, lorsqu'il est atteint par le fusil. Cf. Ragnar Johnson, in *Ethiopie. Polyphonies vocales et instrumentales*, OCORA, C 580055-56, disque compact n° II, plage 9, enreg. à Gambela, le 25 juillet 1971, notes d'accompagnement p. 15. Se référer à l'exemple sonore n° 3a, livre quatrième, p. 668.

Parlant du *koto gan burkinabais* (« tambour conique en bois à peau tendue par des lanières de cuir et un jeu de six chevilles disposées de manière équidistante autour de la tête de l'instrument »), Patrick Kersalé indique qu'« avant d'abattre l'arbre qui servira à la fabrication d'un *koto*, on sacrifie en compensation une chèvre pour la terre et une poule pour l'arbre. A l'issue de la fabrication, on accueille l'instrument avec tous les honneurs que l'on réserverait à un étranger, en lui donnant à boire du petit mil écrasé, mélangé à de l'eau ; ce mélange est [ensuite] versé à terre près du *koto*. [...] Le rôle du *koto* est double : il anime la danse et il "protège". »

Cf. pp. 9-10, notes d'accompagnement du disque compact : *Burkina Faso : Anthologie de la musique gan*, BUDA, coll. *Musique du Monde.*, 92709-2, disque 1, plage 7 : *Prémices cérémoniels : tambours et flûtes*.

Aux pp. 18-19, CD n°2, pages 1-3 et 4-5, l'auteur parle également des chants polyphoniques et des instruments qui, respectivement, servent au rituel de « *tog kpoko*, célébré avant les récoltes du petit mil du roi pour désacraliser la céréale. » La population, conviée par le souverain, boit la bière de mil et danse toute la nuit. Ce rituel est un moyen permettant au détenteur de l'autorité de solliciter les esprits, à qui il demande la protection en faveur du peuple contre toutes sortes de dangers, tandis que pendant le rituel de *bogoso*, célébré plutôt en famille à la fin des moissons, ce sont les membres âgés ou le chef de famille qui adressent une prière aux esprits, les suppliant d'ôter la partie amère ou tout poison contenu dans les céréales. Ils formulent en même temps une demande d'autorisation de consommer ces nouvelles céréales. « Pour cela, on procède à un ou plusieurs sacrifices après avoir consulté le devin qui en définit la nature et la quantité. »

C'est ainsi que les Kenyans, notamment, font du singe noir et blanc (*colobe Guereza : Colobus Abyssinicus*), l'incarnation de Ngay ou Enkay (dénomination de Dieu chez certains peuples Est-africains). Au Cameroun, la mygale est un animal divinatoire à qui l'homme peut confier ses tracas de la vie, tandis que l'araignée est "l'être malicieux" à éviter. Quant à la chauve-souris, elle représente, dans pratiquement toute l'Afrique noire, l'ombre de la mort, suspendue entre le ciel et la terre. En Afrique occidentale, cet animal est également le symbole de la sagacité chez les Peuls, et de l'âme du proche défunt chez les Bassari sénégalais.

En conséquence, de nombreux rituels - toujours animés de musique - sont organisés en hommage à ces animaux et, à travers les symboliques et les cosmogonies, la "musique" demeure un des meilleurs langages facilitant le lien étroit entre ces êtres et ces différents univers (hommes – animaux – êtres spirituels ; monde terrestre – surnature - univers cosmique).

Cela justifie encore une fois le fait que les musiques d'Afrique noire, comme de nombreuses autres musiques de tradition orale, sont en même temps symboliques⁹ et fonctionnelles, et se définissent en s'identifiant à l'activité à laquelle elles se rallient.

Elles forment ainsi un tout indissociable de la vie sociale. Par conséquent, elles peuvent permettre aux cérémonies (profanes, initiatiques ou religieuses) ou aux rites¹⁰ d'être célébrés, elles peuvent évoquer les cosmogonies, les mythes et légendes, soutenir l'effort du travail, rythmer la danse, ou enfin incarner l'art de la vie et de la

⁹ Le symbole fait vibrer et participer l'homme aux mystères et aux mythes, l'impliquant à ce qu'en Occident on qualifierait d'irrationnel, de métaphysique ou de surnaturel.

Sur la symbolique des musiques de l'Afrique noire, il existe de nombreux ouvrages et articles qui offrent des précieux renseignements, dont Marcel Griaule, *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Editions du Chêne, 1948 ; *Id.*, « Art et symbole en Afrique noire », *Zodiaque*, octobre 1951 ; *Id.*, *Symbolisme des tambours soudanais, Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Maurie Masson*, Paris, Richard-Masse, 1955, pp. 79-86 ; Geneviève Calame-Griaule et Blaise Calame, « Le problème des langages tambourinés », *La Revue Française*, janvier 1956, pp. 68-70 ; *Id.*, « Symbolisme de la musique africaine », *ESSEC*, Reflets d'une promotion, 1956, pp. 73-76 ; Germaine Dieterlen, « Mythe et organisation sociale au Soudan français », *Journal de la Société des Africanistes*, XVII, 1947, pp. 115-158.

¹⁰ A ce sujet, on ajoutera que « [...], la plupart des manifestations musicales dans les rituels ou les techniques - [sans compter le rapport musique-danse] – ont pour but de contribuer à la pérennité des hommes, et plus spécialement [du] groupe. La musique est un dépassement de la mort, car elle aide à la création de nouvelles vies, sur le plan humain, [animal] comme sur le plan végétal. Elle est [...] "une lutte contre la pourriture des formes" » Geneviève Calame-Griaule et Blaise Calame, *Introduction à l'étude de la musique africaine, La Revue Musicale, Carnets critiques, numéro spécial, n° 238*, p. 15.

“parole” (ici une “parole musicale” est liée à une “parole parlée” servant de fondement au chant, le chant demeurant l’expression du peuple).

Les musiques africaines permettent également d’aguerrir le solitaire et le guerrier, de louer la gloire de l’autorité, de bercer un enfant, d’animer les jeux enfantins, les séances de palabres sous la paillote ou sous les baobabs, d’accompagner toutes sortes de récits (contes, fables, épopées) et enfin de rapporter les généalogies ou de divertir la cour d’amour.

Par le faste de leurs cérémonies, de leurs chorégraphies et de leurs masques notamment, elles offrent une théâtralité puissante et évocatrice. Elles constituent en même temps un sceau identificateur de différentes sociétés et cultures des diverses communautés qui les pratiquent¹¹.

C’est ainsi que la *langue musique*¹² permet aux Africains traditionalistes particulièrement, de communier et de communiquer avec la nature et les forces surnaturelles. Elle les met aussi en rapport avec les anciens dans le sein de la terre, avec lesquels ces Africains partageraient une même vie dont la signification est profondément religieuse.

L’on comprendra, dans ces conditions, qu’avec la musique, la vie humaine devienne - particulièrement pour eux - une pratique sacrée de l’expérimentation de la nature et du cosmos ; qu’avec la musique, ils trouvent également la force de travailler la terre et d’approcher le monde naturel (des animaux, des insectes et des plantes) d’où leur viennent nourriture et remèdes, et qu’en fin de compte, toute chose revête une connotation sacrée.

¹¹ Sur le rôle et la fonction des musiques africaines, lire également Charles Duvelle, « Compte rendu de la réunion : Rôle et fonction de la musique dans la société traditionnelle africaine », in *La musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970 organisée par l’UNESCO, Revue musicale*, n° 288-289, pp. 143-147, en particulier la p. 143.

¹² Ici, la musique constitue une langue indépendante de tout propos parlé, mais demeure le pendant de la Parole. Car le discours musical y est également traité de manière à “rapporter” ou à “raconter quelque chose”. Le jeu d’une musique instrumentale codée permet d’imiter le timbre voilé et tendu de la voix humaine de sorte que l’instrument utilisé paraît être “doué de parole”.

Ce sont les matériaux sonores, les voix et les instruments musicaux qui en constituent les éléments sémantiques. Leur combinaison respecte ou s'appuie sur une syntaxe particulière, avec une grammaire appropriée (suivant la structuration de la forme, du genre et du style des musiques impliquées). Grâce à son expression mixte codée (musique – parole), le langage tambouriné en est une des grandes illustrations.

Et lorsque, techniquement, on parle d'un chant, on s'apercevra que ce dernier ne porte pas simplement sur la structuration graduelle des notes musicales, des rythmes et autres paramètres. En effet, comme nous l'indiquions précédemment, son échelle peut être concrètement exemplifiée par divers éléments : une ou plusieurs phrases musicales ou mélodies types, ces dernières suggérant à leur tour des éléments ou des événements extra-musicaux, qui peuvent être une danse, une cosmogonie ou un rituel précis.

La musique ainsi accommodée au symbolisme identifiant l'activité musicale pratiquée, les instruments utilisés et les danses exécutées revêtent pareillement une grande importance sociale. On leur confère des fonctions socioculturelles, parfois illustrées à travers diverses formes imagées (en particulier, les sculptures de masques, celles du corps d'un instrument et les sons typés produits par ce dernier, ainsi que les gestes chorégraphiques atypiques), évoquant souvent des êtres humains, des déités ou des animaux. Ceci justifie notamment que la fabrication d'un instrument de musique s'accompagne, la plupart du temps, de cérémonies allant jusqu'aux sacrifices. De même son jeu se trouve également réglementé en rapport avec les principes sous-tendant ces cérémonies¹³.

¹³ C'est pourquoi, par exemple, les *bata* yoruba, tambours à peaux de divinités, sont joués en l'honneur des dieux *orisha*, et les tambours à peaux *bindub* des Ding, de l'ex Zaïre, peuvent, à la suite de cérémonies appropriées, être dotés d'un pouvoir sacré ou symboliser un pouvoir politique. Socialement, ces tambours représentent les hommes alors que les femmes sont symbolisées par les hochets enalebasse nommés *nkway*. Chez les Ngbaka du même pays, l'arc musical aide particulièrement à la chasse. Chez les Gan burkinabais, le *minthoreego* (xylophone à 14 lamelles sur un cadre avec des résonateurs enalebasses) et le *kagogo* (tambour à variation de tension, composé de deux peaux tendues par un jeu de lanières de cuir sur le résonateur en bois) sont utilisés pour les rituels se rapportant à certaines activités royales. Le second sert également à la musique d'invocation des esprits, particulièrement celui de Maase, divinité protectrice de la population contre leurs ennemis héréditaires, les Lobi. Répandu en Afrique noire, le rhombe est utilisé pour des rituels d'initiation dans les sociétés secrètes. Son usage est très réglementé au point que seuls les initiés

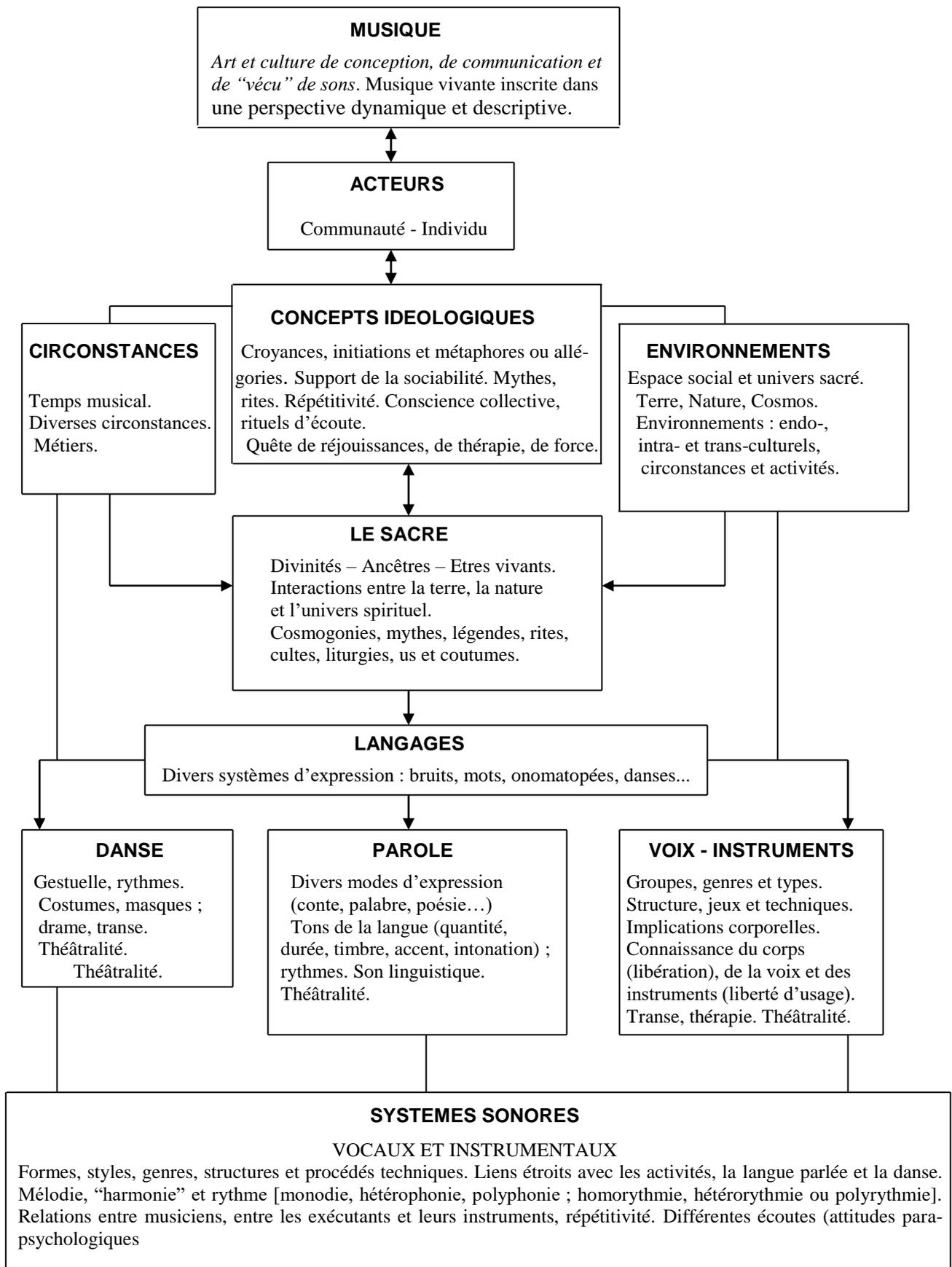
Même la conception et l'organisation des formations orchestrales ne dérogent pas à ces règles, dans la mesure où les instruments musicaux demeurent directement liés aux faits sociaux ou socioreligieux. Avec les chants, les danses, les mimiques, les rires, les parodies, les gestes, ces instruments ponctuent et dynamisent la "musique" et favorisent la communication entre les individus ou entre ces derniers et le cosmos.

En regard de ce qui précède, nous pouvons nous rendre compte de la grande variété des fonctions assumées par la "musique" dans les cultures africaines. Evidemment, l'énumération que nous en faisons ici n'est nullement exhaustive. Toutefois, nous en avons tenté une synthèse schématique, pour illustrer la nature idéologique et pratique du concept de musique.

sont autorisés à le voir, alors que les non-initiés sont priés de se contenter de l'écoute de son vrombissement qui incarne la voix des ancêtres ou le rugissement d'un fauve.

La *sanza* est, dans toute l'Afrique subsaharienne, l'instrument réconfortant les voyageurs solitaires pendant leur marche ou anime diverses cérémonies, rituels et simples divertissements.

Schéma 1 : Concept de "musique" en Afrique subsaharienne : synthèse de facteurs musicaux et extra-musicaux



Quelle perception les musiciens savants occidentaux ont-ils eu de ce concept africain de la musique ?

Avant de répondre à cette interrogation, rappelons d'abord qu'à la fin du livre deuxième (voir volume 1), nous nous interrogeons sur le choix majoritairement restrictif et les mobiles qui ont poussé chacun des compositeurs étudiés à emprunter des attitudes si différentes dans leur approche et leur utilisation de nombreux éléments esthétiques et musicaux offerts par l'Afrique noire. En effet, selon leur positionnement ou leur angle de vision, ces musiciens ont été amenés à tâter, à évoquer, à décrire ou à se familiariser avec une Afrique aux cultures d'une richesse "éléphantesque", allusion à la parabole d'un éléphant examiné par plusieurs aveugles, chacun décrivant l'animal par la seule portion accessible à son toucher et à son expérience : les oreilles ou la trompe ou les jambes ou encore d'autres parties de son corps. Cependant, le positionnement et le choix de chacun, ainsi que l'utilisation des emprunts aux cultures musicales africaines, ont été tributaires de l'évolution historique de la musique et des bouleversements sociaux, économiques et politiques prévalant alors en Occident. C'est pourquoi, une mise au point de cette situation évolutive s'avère nécessaire, afin de comprendre l'intérêt de ces compositeurs pour les cultures africaines.

Chap. II

Les cultures musicales africaines dans l'Occident du XX^e siècle : du rapprochement à l'adoption

A. Aperçu sur la musique “savante” de l'Occident contemporain

Dans l'Occident du XX^e siècle, les créateurs des musiques élitistes font face à la défaillance de leurs propres repères : les principes traditionnels régissant jusqu'alors les formes, l'harmonie et le matériau sonore ont éclaté.

Leur musique, peu à peu séparée de la vie sociale, du sacré et des mythes, est davantage consacrée aux centres spécialisés, aux concours et autres salles de concerts appropriés où viennent se recueillir des initiés. Ainsi chaque compositeur devient-il libre d'inventer ses propres règles, son propre langage. Il lui faut pour cela, en paraphrasant Descartes, une « morale provisoire », une technique temporairement utilisable, et de nouvelles voies à explorer.

Encore faut-il rappeler que les grandes mutations opérées durant le XX^e siècle occidental, en particulier, sont nombreuses et variées. Même si la déstabilisation de l'homogénéité des codes dominants et l'effondrement des valeurs traditionnelles ont inéluctablement occasionné une nouvelle donne, celle-ci a imposé une évolution des mentalités vers de multiples directions. Ainsi, sur les réminiscences des anciennes valeurs sociales et les bases de l'ancienne métaphysique, le monde initialement fondé sur des valeurs absolues a été remplacé par un univers plus complexe et de plus en plus relatif.

Sur un plan général, la consommation de la rupture avec la tradition entraîne et accentue la rupture sociale.

Economiquement, le social et le culturel sont dominés par le pouvoir de l'argent. Dans le domaine politique, la construction d'une société capitaliste se consolide. En son sein, le matérialisme domine, et toutes sortes de stratégies et d'intérêts essentiellement économiques s'épanouissent.

L'« art des sons » n'échappe pas à cette hégémonie de l'économie. Utilisé pour satisfaire, entre autres, des besoins de notoriété, de carrière et d'argent, son produit devient aussi un objet de transactions. Il s'isole progressivement des valeurs sociales et morales et même du grand public, qui ne suit pas le rythme de son évolution de plus en plus complexe. Il se place ainsi en retrait sinon en opposition avec notamment le sacré et la nature (environnement). De là, un déracinement de plus en plus sensible contamine la plupart des praticiens de la création musicale. Ils sont du même coup amenés à explorer avec acharnement des techniques et des théories palliatives à la tradition perdue. De nombreuses voies se sont ainsi ouvertes, offrant en même temps d'innombrables possibilités expressives. En conséquence, les règles ou les “secrets de fabrication” du matériau sonore ne viennent pas seulement d'un pieux héritage du passé, ni de dogmes académiques.

Les compositeurs, qui s'en sont libérés, volent désormais vers des cieux lointains à la recherche de toutes sortes d'éléments leur permettant de se forger, au gré des besoins ou des modes, de nouveaux outils compositionnels.

La musique contemporaine occidentale devient ainsi une œuvre engagée dans un processus d'individualisation croissante où le compositeur doit se constituer des fondements esthétiques et un nouveau langage pour assurer sa légitimité.

Ainsi que nous l'avons vu, la culture originelle – révélant ses lacunes ou ses limites supposées ou réelles – doit laisser une place à d'autres philosophies du fait musical, à d'autres conceptions techniques (mélodie, harmonie, mode, polyphonie, rythme, timbre, *instrumentarium*) et à d'autres matériaux sonores que ceux utilisés habituellement (sons naturels ou instrumentaux, synthétisés ou transformés par ordinateur).

Dès lors, l'ambition prédominante dans l'imaginaire des artistes musiciens est de créer un monde musical qui naturellement reflète la réalité de l'univers tel qu'ils le déchiffrent individuellement. A l'image de la société contemporaine, aux composantes largement hétérogènes, les compositeurs, particulièrement ceux de la seconde moitié du siècle ont voulu créer, chacun à sa façon, une musique complexe et

chargée de références multiples. En effet, avec la mondialisation – favorisant l'esprit d'ouverture, les contacts et les échanges variés avec des individus de différents horizons et de différentes cultures –, ces musiciens accèdent de façon illimitée aux diverses connaissances des civilisations du globe. Les voies et moyens ainsi ouverts conduisent chacun à faire un choix raisonné des espaces environnementaux et temporels d'où il peut ressourcer adéquatement sa création musicale.

Cette attitude se justifie dans une démarche historique exigeant une restructuration culturelle, à la fois, collective et individuelle, dont le fruit vient en définitive de la construction imaginaire d'une élite. Ainsi, de nouveaux fondements éthiques, spirituels et sociaux voient constamment le jour. Aux normes de l'héritage académique sont greffés des éléments des cultures populaires occidentales et des traditions musicales extra-occidentales. Est également entreprise la quête de nouvelles valeurs identitaires, idéologiques, et d'une nouvelle sensibilité artistique.

B. Occident du XX^e siècle : processus d'adoption des musiques africaines

C'est dans ce contexte, qu'à partir de la notion d'extra ou d'exotisme ou d'altérité et même d'inconnu, les compositeurs se sont mis à rechercher un dépaysement ponctuel dans les terres étrangères du continent noir notamment, où ils récoltent des références musicales pratiques et idéologiques leur permettant un enrichissement de leur imaginaire et leur offrant une autre manière de représenter le monde dans lequel ils vivent. En même temps, ils perçoivent l'Afrique noire comme une entité globale, un espace collectif, mystique et magique (au sens classique du terme). D'aucuns s'imaginent même que le simple fait d'utiliser un tambour ayant servi à un rituel africain, par exemple, procurerait à son œuvre un pouvoir magique ou incantatoire, ainsi qu'André Jolivet l'a cru.

Par ailleurs, aussi bien les instruments musicaux et la musique elle-même que d'autres objets d'art plastique africains ont fini par émerveiller l'Occident. Ces

musiques subsahariennes et les faits culturels rattachés ont été traités comme des constituants d'un univers atypique global et cohérent dans lequel les compositeurs plongent désormais leur regard. Cet univers, scruté de l'extérieur, superficiellement ou en profondeur, leur dévoile des secrets rituels, mythiques, légendaires et d'autres facteurs culturels, que chacun examine à son gré, pour son profit. Autrement dit, ils se procurent des outils musicaux et idéologiques nécessaires à leur activité, et les transfèrent dans un monde qu'ils se construisent. Ils ont pu ainsi, pour un usage personnel, déterritorialiser tel ou tel élément musical ou instrumental, telle ou telle structuration, tel ou tel procédé de la culture musicale africaine.

Il est intéressant de noter qu'André Vindu obéit aux mêmes impératifs quand, en sens inverse, il puise dans la musique occidentale des "outils" utiles à son projet ! Et n'est-ce pas le cas de la plupart des créateurs de tous les arts (compositeurs, peintres, sculpteurs pour ne citer qu'eux) ?

A ces éléments, que certains ont crus collectifs et anonymes, ils ont appliqué des images d'un monde qui, en réalité, est le reflet et l'écho d'une expérience non seulement d'une intuition et d'une logique personnelles, mais également d'une expérience des émotions, d'une sensibilité et d'un imaginaire propres à chacun. C'est ainsi que, techniquement, ces créateurs des musiques contemporaines – s'appuyant sur des principes et des critères occidentaux régissant le concept musical – ont intégré des échelles modales, des rythmes, des timbres, des instruments africains et parfois des facteurs symboliques les sous-tendant. Isolés de leur société originelle, tous ces éléments musicaux ont été traités comme des instruments d'expression au même titre que les matériaux de la pensée tonale et modale occidentale. Ayant été, en quelque sorte, universalisés suivant cette nouvelle mode, les matières musicales africaines, comme celles d'autres contrées extra-occidentales, sont devenues des éléments novateurs et réparateurs de la rupture dans laquelle était tombé l'Occident, avec la

tradition tonale et même avec la tradition de certains courants contemporains, tel que le sérialisme généralisé à tous les paramètres¹⁴.

Dans ce processus, les éléments d'inspiration extra-occidentale en générale, et africaine en particulier, ont favorisé et contribué à l'émergence de nouveaux rapports harmoniques, temporels et rythmiques. Les temps forts et faibles d'une métrique régulière ont été remplacés ou agencés avec des structures asymétriques et irrégulières. La langue parlée et ses divers modes phonétiques sont parfois devenus des archétypes de déclamation musicale et d'élaboration tant des mélodies que des rythmes.

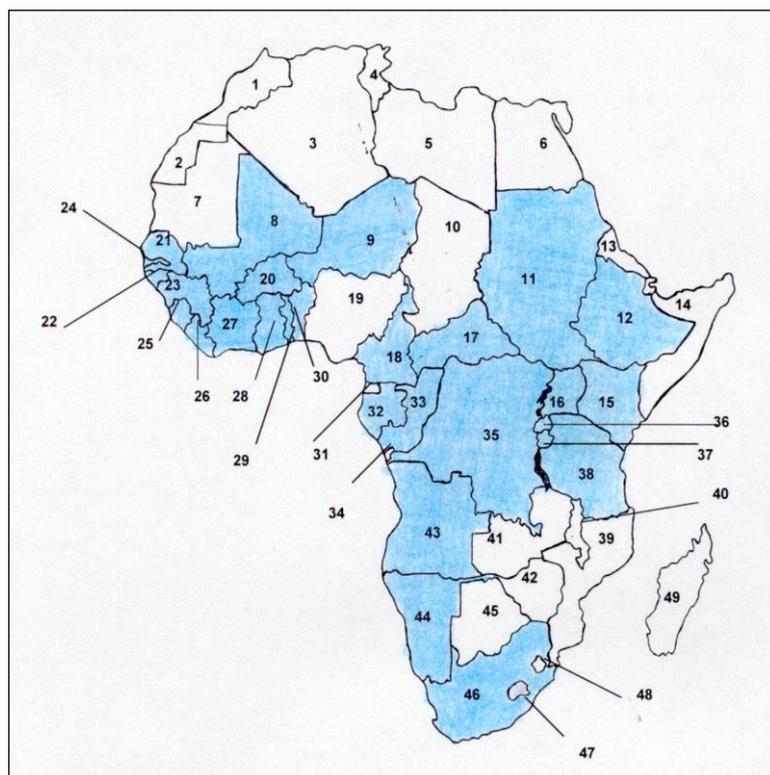
Tous ces facteurs constituent le résultat d'une confrontation modérée, conduisant peut-être de façon illusoire vers un rapprochement assumé, et ont notamment favorisé le choc aussi bien de timbres, de rythmes, d'esthétiques, de langages que de poétiques musicales. Ce choc s'est élargi aux domaines de sensualités, du mystère, du sacré, faisant ainsi naître une lumière nouvelle dans le ciel de la musique "savante" occidentale contemporaine.

Si les bouleversements politiques, économiques et sociaux ont conduit au changement des mentalités, la littérature, les médias, les supports sonores gravés, ainsi que les moyens techniques et de communication de plus en plus performants ont favorisé les contacts avec "l'ailleurs", mais pas nécessairement avec "l'autre", et ont renforcé la dynamique d'échanges et d'accoutumances à l'inconnu. De plus, le développement massif des moyens de transport facilitant les déplacements internationaux, chaque musicien a, selon son bon vouloir, la possibilité d'organiser ses recherches à partir d'un travail de terrain. Ainsi, par le biais de ces différents moyens techniques et humains, chaque compositeur a trouvé des éléments soit de références, soit idéologiques, soit pratiques, ou encore mixtes en adéquation bien sûr avec sa perception et sa conception musicale.

¹⁴ Un des piliers du courant esthétique moderniste, le sérialisme accuse la perte de sa notoriété dès les années 80 au crépuscule desquelles s'est profilé le post-modernisme. Celui-ci, s'opposant à l'avant-gardisme et au modernisme, prône une grande variété de styles musicaux, avec un recours, et même un retour, à la simplicité de la matière sonore et formelle, à la régularité rythmique, à la tonalité, à la modalité, aux techniques d'emprunts, de collages ou de citations.

Examinons maintenant les aspects de ces concepts techniques, idéologiques et mixtes des musiques africaines auxquelles se sont référés les compositeurs en question, afin de mieux comprendre la perception et la conception musicales qu'ils ont eues. Mais présentons d'abord la carte de cette Afrique musicale qui a tant suscité de leur intérêt.

Carte 1 : L'Afrique musicale ayant influencé les compositeurs savants occidentaux du XX^e siècle



1. Maroc
2. Sahara Occidental
3. Algérie
4. Tunisie
5. Libye
6. Egypte
7. Mauritanie
8. Mali
9. Niger
10. Tchad
11. Soudan (Nord & Sud)
12. Ethiopie
13. Erythrée
14. Somalie
15. Kenya
16. Ouganda
17. Centrafrique
18. Cameroun
19. Nigeria
20. Burkina Faso (Haute Volta)
21. Sénégal
22. Guinée Bissau
23. Guinée
24. Gambie
25. Sierra Leone
26. Libéria
27. Côte-d'Ivoire
28. Ghana
29. Togo
30. Bénin (Dahomey)
31. Guinée Equatoriale
32. Gabon
33. Congo Brazzaville
34. Kabinda
35. Congo Kinshasa (Zaire)
36. Rwanda
37. Burundi
38. Tanzanie (Tanganyka)
39. Mozambique
40. Malawi
41. Zambie
42. Zibambwe
43. Angola
44. Namibie
45. Botswana
46. Afrique du Sud
47. Lesotho
48. Swaziland
49. Madagascar

1. Darius MILHAUD : En rapport avec la peinture, la chorégraphie et le costume d'influence subsaharienne : 22, 23, 27, 28, 32, 33, 35, 43.
2. Francis POULENC : 26 et les arts africains en vogue à Paris du début du siècle.
3. André JOLIVET : Evocation générale de l'Afrique équatoriale.
4. Maurice OHANA : 15, 16, 38 (et de façon plus générale, l'Afrique centrale).
5. György LIGETI : 16, 17, 18, 35, 40, 42 (et de façon plus large l'Afrique australe et occidentale).
6. Charles CHAYNES : 17, 21, 32, 35, 37.
7. Luciano BERIO : 12, 17, 32.
8. Karlheinz STOCKHAUSEN : 8, 9, 12, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 46.
9. Antonio BRAGA : 21, 30.
10. Mauricio KAGEL : 8, 9, 11, 12, 27, 30, 35, 36, 37, 46.
11. François-Bernard MACHE : 8, 9, 11, 17, 27, 32, 35, 42, 44, 46.
12. Steve REICH : 17, 28 (de façon plus large, l'Afrique occidentale).
13. Jean-Louis FLORENTZ : 8, 9, 11, 12, 15, 27, 29, 32, 35, 36, 37.
14. Pierre-Albert CASTANET : 18, 21, et de façon générale, des évocations musicales et instrumentales.
15. André VINDU BANGAMBULA : En particulier 17, 32, 33, 35, 43, 46.

Ici, les chiffres figurant après le nom de chaque compositeur correspondent aux chiffres attribués aux différents pays qui les ont inspirés ou desquels ils ont emprunté tel ou tel élément musical, tel ou tel facteur extra-musical.

Chap. III

Les compositeurs face aux concepts techniques subsahariens

A. Systèmes sonores africains : généralités

Il ressort de l'examen de la définition du concept de "musique" au sud du Sahara, que « l'art des sons » africain est une entité complexe d'interpénétrations de multiples maillons musicaux et extra-musicaux indissociables, et que les systèmes sonores que nous examinons maintenant en sont donc des éléments constitutifs.

Les besoins de l'analyse scientifique nous obligent à opter ici pour la désagrégation de leurs trames principales. Ceci nous permettra de comprendre leur mode de fonctionnement, et nous rapprochera également de la conception musicale occidentale des compositeurs dont nous avons étudié les œuvres. En effet, ceux-ci se sont référés à un maillon ou à un groupe de ces maillons musicaux ou extra-musicaux. Ils ont ainsi reproduit un thème, une structure rythmique ou mélodique. Ils se sont aussi référés soit à une technique vocale ou instrumentale, soit à une organisation orchestrale ou un élément timbral, soit encore se sont inspirés d'une évocation métaphorique, qu'ils ont intégrés dans leur esthétique et leur langage musical. Leur démarche est révélatrice de la manière dont chacun des compositeurs s'est représenté l'Afrique noire et ses cultures musicales. Elle témoigne également des interactions et de l'aboutissement d'un long processus de rapprochement et d'assimilation des cultures occidentales et africaines, qui se sont affrontées et confrontées au fil des siècles, comme nous l'avons vu au début de notre étude.

La diversité des idiomes ou des systèmes sonores africains est à l'image des nombreuses sociétés traditionnelles hiérarchisées ou non de ce continent. Ces dernières sont divisibles en sous-groupes de peuples ou de communautés ou encore d'ethnies.

Certaines possèdent une langue et d'autres, des dialectes, différents selon les sous-groupes.

Généralement, les modes de parler de ces langues influent directement sur les musiques non seulement vocales mais aussi instrumentales.

Par ailleurs, dans les sociétés segmentaires, où l'usage musical est le même pour tous – par exemple, chez les Pygmées – comme dans celles très hiérarchisées bantu du Centre et de l'Ouest, la majeure partie de leurs procédés musicaux s'apparentent à des rituels. Ce sont des combinaisons sonores renfermant des prototypes ou des traits particuliers liés souvent à des danses et à des rythmes, en rapport avec l'activité rituelle ou cérémonielle à laquelle se réfère la musique. Autrement dit, chaque système musical comporte une organisation qui dépend d'une logique interne très souvent conditionnée par des faits qui lui sont extérieurs.

Sur le plan technique, les structurations des parties reposent souvent sur une combinaison de petites unités mélodiques et rythmiques simples. Au cours du développement du discours, s'appuyant généralement sur un pivot, ces éléments de base subissent des variations intervalliques, rythmiques et d'accents qui influencent la périodicité des durées et de la métrique. Les changements ainsi opérés concernent également les timbres.

Dans le cadre d'un groupe vocal, instrumental ou mixte, l'ensemble de ces éléments connaît des synchronismes et des enchevêtrements produisant des combinaisons complexes. Les données musicales étant souvent liées aux circonstances socioreligieuses dans lesquelles elles s'intègrent, celles culturelles, relevant généralement du symbolisme et donc signifiantes, corroborent aussi des critères musicaux strictement techniques. Ceci explique également le fait que les noms des genres musicaux¹⁵ découlent des dénominations de rituels, de cérémonies, d'instruments ou d'autres contextes et interactions sociales, tels que des types de

¹⁵ Le genre musical est ici utilisé au sens large du terme, désignant la catégorie d'appartenance d'une pièce musicale. Cette catégorisation se fait, entre autres, selon des critères de style, de technique, de forme, de formation du groupe instrumental ou vocal, de sa destination, de son support littéraire ou de son écriture. La forme porte sur les schémas de structuration de l'œuvre, tandis que le style caractérise nombre de ses paramètres : esthétique, langage, caractère, interprétation, pays ou origine et époque.

communication transmis musicalement en association avec telle manifestation, tel symbole ou telle idéologie.

Par exemple, les rites de puberté akans du Ghana portent le même nom que le genre musical qui leur est associé : *dradwom* (chants de puberté)¹⁶. Dans divers dialectes *kongo* de l’Afrique centrale et australe, *mpungi* (trompes en bois) désigne à la fois l’instrument et les musiques associées la plupart des temps à des rituels. Pour la désignation du genre musical concerné, on peut parfois ajouter un substantif avant ou après ce terme qui déterminera son rite et le type de trompes utilisées (en défenses animales ou en bois).

Les systèmes scalaires africains comprennent des échelles mélangeant des intervalles non tempérés et tempérés, qui ne sont ni le produit de la résonance tempérée égale, ni le fruit d’un partage équipollent des intervalles en douze demi-tons, avec un adoucissement porté aux dissonances, à l’occidentale. Ces échelles se différencient de cette dernière catégorisation par leur lien étroit avec les langues d’essence tonale desquelles découlent spontanément leurs musiques, et sont majoritairement produites grâce à un ordonnancement sonore par système de cycle de quintes ou par égalisation. Dans les musiques d’Afrique subsaharienne, les grandes divisions de l’octave, en parties égales et inégales¹⁷, sont constituées par des échelles à cinq sons avec demi-tons (pentaphone hémitonique) ou sans demi-tons (pentaphone anhémitonique, caractérisé par le statisme dû à l’absence des notes attractives, servant de sensible), à six ainsi qu’à sept notes (hexaphone et heptaphone) avec demi-tons et tons. Entre les trois, on trouve encore des subdivisions intermédiaires des échelles de deux, trois et quatre sons. Les tétraphones coexistent souvent avec les pentaphones.

¹⁶ Lire les détails dans J. H. Kwabena Nketia, « Les langages musicaux de l’Afrique subsaharienne. Etude comparative », *La musique africaine*. Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l’UNESCO, *Revue Musicale*, n° 288-289, p. 36.

¹⁷ On relève deux grandes catégories de systèmes à intervalles inégaux : d’une part les pentaphones hémitoniques et anhémitoniques, et de l’autre l’hexaphone et l’heptaphone inégaux (comportant au moins un demi-ton) et égaux (avec des tons entiers). Il existe également des échelles avec des intervalles légèrement supérieures à un demi-ton ou inférieurs au ton. Certaines sont complexes – particulièrement dans les musiques instrumentales – et renferment des passages chromatiques. Cf. des détails également *op. cit.*, p. 15.

Ces systèmes d'échelles ou de modes sont souvent en corrélation avec un type d'instrument et/ou de voix donnés¹⁸.

Instrumentalement, il existe, en particulier dans la partie ouest et sud du continent (notamment chez les Malinké et les Chopi), des échelles équi-heptatoniques (sept intervalles égaux)¹⁹.

Dans le cas de la systématique tributaire des ressources implicitement instrumentales, le principe de hoquet est prédominant. Le jeu timbral est primordial pour la production d'une musique polyphonique complexe, engendrée par une formation orchestrale composée de mêmes types d'instruments. Par exemple, pour un groupe de trompes ou de sifflets, chaque musicien peut reproduire une ou deux notes prédéterminées en interpolation, en diachronie et même en synchronie avec une ou plusieurs voix.

Notons également que, dans le continent noir, il existe une diversité d'instruments de musique et même d'objets qui, par la qualité de leurs sonorités, provoquent des associations d'idées musicales (par exemple, des pois séchés à secouer ; deux bouts de bois ou un bout de bois avec une houe, deux baguettes, deux pierres à entrechoquer, peuvent rythmer des chants de métiers).

Ainsi, qu'il s'agisse de la voix, des instruments ou de leur combinaison, les systèmes sonores musicaux africains englobent aussi bien des sons de hauteur déterminée que ceux de hauteur indéterminée, souvent de caractère fonctionnel. Par conséquent, la musique peut être faite soit avec des instruments musicaux, soit avec des substituts dont disposent les exécutants, substituts qui sont attachés aux avant-bras, aux poignets ou aux pieds. Parmi ces multiples systèmes sonores, nous distinguons successivement les vocaux et les instrumentaux.

¹⁸ G. Kubik et A. M. Jones ont essayé de répartir les sociétés d'Afrique noire selon les catégories d'échelles utilisées. Cf. G. Kubik, *Merhstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral- und Ostafrika*, Vienne, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, ouvrage publié en 1962 et A. M. Jones, *Studies in African Music*, op. cit., en particulier les pp. 214-229.

¹⁹ Cf. les enregistrements de Gilbert Rouget avec l'aide de Bourahima Koroma, texte de G. Rouget, disque *Musique d'Afrique occidentale*, coll. Musée de l'Homme, LVLX 6 193, face A, n° 1, *Musique de fête Malinké* [guinéenne], trois xylophones, chanteuses.

a. 1. Systèmes vocaux

Les multiples sociétés et cultures de l’Afrique au Sud du Sahara, comme les autres civilisations de tradition orale, ont des systèmes de langues qui, nous l’avons déjà souligné, sont souvent étroitement liés aux divers langages musicaux. Les messages qui en découlent peuvent être livrés de façon directe et spécifique. De nombreuses composantes de ces langages, parlés et musicaux, sont utilisées dans diverses unités et structures ayant des relations déterminées. Il s’agit, de façon analogique, de deux systèmes sonores disposant d’un “vocabulaire”, d’une “grammaire” et d’une “syntaxe”, dont le contenu – parfois référentiel – est exprimé dans un contexte ou en fonction de celui-ci. Selon les caractéristiques phonatoires de la langue dans laquelle on s’exprime, on obtient une diversité de modes de jeux et même de colorations tonales pouvant déterminer un genre musical.

Ces modes de jeux vocaux s’inscrivent également dans un ensemble des circonstances bien définies. Ils sont, chacun, adaptés non seulement à un répertoire ou à un genre de musique, mais aussi à un type de voix : de fausset, gutturale, vibrée, contenue ou ouverte, glissée, portée ou flattée. Ils se réfèrent encore aux voix prises sur une tessiture haute ou basse, avec pulsation plus ou moins accentuée, aux voix recourant au récitatif, au chuchotement, à l’onomatopée ou encore à celles en chute, en aspiration vocale ou encore avec des sons coupés²⁰.

Pour les systèmes vocaux, les facteurs majeurs pris en compte sont : les tons et les oppositions phonétiques. Ces dernières comprennent la durée phonétique (longue et

²⁰ Au-delà de leurs caractéristiques techniques, ces différentes catégories des voix constituent également des agréments esthétiques ornant le discours musical, enjolivant ou accroissant la sobriété, le goût et la beauté du son produit. Ainsi, par exemple, la voix en chute, dont un son tenu bascule doucement sur un autre plus bas, produit une inflexion d’un ton émouvant. Elle est souvent utilisée dans des chants plaintifs. Par balancement de deux sons d’un intervalle inférieur à un demi-ton, la voix flattée produit de douces et petites aspirations vocales de même hauteur sonore, à la fin d’un accent ou d’une note de repos (cf. la berceuse *ntandu* de RDC, dans KONGO ZABANA, *Afrique centrale : chants kongo*, BUDA, coll. *Musique du monde*, CD 82516-2, page 9.). Le port de voix, comme le *glissando* vocal, sont utilisés dans des passages appuyant particulièrement des expressions très sentimentales. Ils s’opèrent par liaison de deux notes sur des intervalles courts (d’un demi à deux tons ascendants ou descendants) [pour illustration sonore, exemple n° 5, livre quatrième, p. 668].

brève)²¹, les registres de hauteur (ton ou hauteur mélodique appropriée pour distinguer les mots), le dynamisme (dynamisme et intensité sonore d'un mot), l'intonation (avec la courbe mélodique d'une phrase en rapport avec la hauteur et la durée), les variantes rythmiques (dues à l'articulation phonatoire), ainsi que les timbres vocaux correspondant aux caractéristiques phonétiques de la langue concernée.

Dans les musiques africaines, excepté certains chants consistant en émission de "vocables" dépourvus de toute signification, tous ces éléments sont d'une très grande incidence. Il en résulte, par ailleurs, de multiples significations. Ce sont là des composantes qui marquent également la différence de styles surtout entre les musiques de langues ou de dialectes hétérogènes. Autrement dit, les jeux caractérisant les phonétiques des paroles chantées et des musiques qui en découlent impriment dans la mémoire de l'auditeur l'identité de la musique en rapport avec la société qui la produit. Il existe effectivement un rapport d'une grande contiguïté entre une mélodie et un rythme d'une phrase parlée et d'une phrase musicale.

Ainsi, selon divers cas, on trouve des chants exécutés notamment par des peuples parlant une langue où les voyelles et les consonnes nasales sont nombreuses, des chants de sujets dont la langue est très nasalisée, ceux des populations ayant la langue fortement glottalisée ou ayant une langue qui comporte des traits consonantiques soulignés par la parole.

Quant aux formes sonores qui en résultent, outre les *monodies* utilisées la plupart du temps de façon solitaire ou pour les berceuses notamment – et très peu exploitées par les compositeurs étudiés –, nous avons tenu à apporter quelques détails sur l'*hétérophonie*, la *polyphonie* et la *polyrythmie*, qui ont beaucoup intéressé ces derniers. Bien entendu ces termes comportent plusieurs acceptions que nous ne reprenons pas ici, afin d'éviter des extrapolations inutiles à notre propos.

²¹ Dans les langues africaines, la durée des syllabes notamment, ainsi que d'autres facteurs prosodiques, peuvent non seulement entraîner la variation de structures d'un chant, mais aussi le débit, qui influe sur la métrique. Elle peut aussi favoriser l'usage stylistique de divers tempos dans une émission vocale. Il en est ainsi surtout dans les chants narratifs ou dans les récitations accompagnées.

L'*hétérophonie* porte sur l'exécution d'une mélodie à partir d'un jeu simultané, à plusieurs voix, avec des variantes allant de la simple nuance d'intonation aux mélodies de plus en plus mélismatiques ou des mélodies divergentes de la version initiale.

Christian Poché établit, à notre avis, une excellente différenciation de nature entre la polyphonie et l'hétérophonie, que nous adoptons :

Lorsqu'il y a conscience d'une superposition des voix selon un échafaudage qu'il est possible de décoder, il est question de polyphonie. Lorsqu'au contraire ces voix forment une sorte de conglomérat sonore qui s'étire ou se contracte laissant apparaître ici ou là des filaments s'étageant les uns sur les autres, dus sensiblement à des retards ou des décalages, lorsqu'à aucun moment n'apparaît une conscience nette d'une construction soignée avec ses différentes parties, on se trouve en face de l'hétérophonie. Ce cas intermédiaire viendrait donc se disposer entre le mono, ou plus exactement l'homophonie, puisque généralement les musiques traditionnelles sont par essence collectives, et les voix séparées formant un ensemble architecturé²².

²² Christian Poché, *Ethiopie. Polyphonies vocales et instrumentales*, notes accompagnant le double disque compact OCORA C 580055-56, 1994, pp. 2-3.

Pour des exemples sonores, on pourra se référer à Patrick Kersalé, *Burkina Faso : Anthologie de la musique de Gan*, BUDA, coll. *Musique du Monde*, 92709-2. Ici, l'hétérophonie est de forme responsoriale, construite sur les procédés de tuilage et de l'ostinato du chœur jouant en entrelacement de la voix soliste. De temps à autre, le soliste fait alterner le *parlé* au *chanté*. Disque compact n°2, page 4 : *Chant polyphonique et harpe (koninā)*.

« Le *Koninā* est une harpe fourchue constituée d'un manche semi-circulaire symétrique ou asymétrique fixé à une demi-calebasse servant de caisse de résonance. Sur certains instruments, la calebasse est percée de plusieurs ouvertures circulaires sur lesquelles sont tendues de très fines toiles (à l'origine le cocon protecteur des œufs d'une araignée) ajoutant une légère stridence à la sonorité. Afin de modifier plus largement encore le timbre de l'instrument, l'extrémité du manche est parfois munie d'une petite pièce métallique souple, sur le pourtour de laquelle sont accrochés des anneaux vibrant lorsque l'on pince les cordes. Six cordes sont attachées de part et d'autre du manche [...] le *Koninā* est accordé selon une gamme pentatonique proche de Do, Ré, Fa, Sol, La, Do. » Cf. Patrick Kersalé, note accompagnant le disque, p. 19 [Exemple sonore n° 6, réf. livre quatrième, p. 668].

Dans Jean-Louis Florentz, *Eglise Orthodoxe Ethiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät*. Monastère du Paradis, Jérusalem – Israël, OCORA, C 560027-28, 1992, disque compact n°1, page 1, notes d'accompagnement p. 10, l'auteur signale le jeu entre un moine qui « *entonne le chant d'entrée, repris immédiatement par le chœur [de fidèles], en une sorte d'hétérophonie causée par le peu d'empressement qu'ont les Ethiopiens à chanter ensemble et en même temps. Chacun le fait au rythme de sa ferveur personnelle, à l'intérieur du temps imparti pour la prière collective du moment. Le chant liturgique éthiopien n'est pas polyphonique, mais les monodies (parfois plusieurs simultanément, lorsque le célébrant, un*

Les polyphonies africaines comportent de multiples traits caractéristiques. Parmi les principaux, on note une conception plus horizontale que verticale des parties, ainsi qu'une pratique fréquente des formules responsoriales. Les voix qui les constituent sont généralement séparées par des silences réguliers. Il arrive aussi que, dans la structuration de la matière musicale, les silences soient éliminés. L'organisation interne des parties se fait également par des interventions mélodico-rythmiques cycliques caractéristiques. Les structures rythmiques sont régies par des métriques, en général, bien déterminées.

Les systèmes polyphoniques apparaissent aussi bien dans les musiques vocales qu'instrumentales. Ils comprennent divers styles (hétérophoniques, contrapuntiques antiphonaires et responsoriaux), avec parfois une mixité de ces derniers. Leurs procédés et leurs techniques de jeu, également multiples, peuvent être pareillement mélangés (canon, *ostinato*, tuilage, entrelacement hétérophonique, parallélisme vocal, *hoquet* et *yodel*).

La *forme antiphonale*²³ concerne le jeu d'un chœur contre un autre, exécutant une ou plusieurs mélodies récurrentes dans un chant ou encore dans une partie instrumentale, tandis que la forme responsoriale porte sur l'alternance du solo et du chœur. Elle présente parfois de multiples combinaisons techniques (tuilage, contrepoint, canon, parallélisme intervallique) dues aux intercalations des voix, lorsqu'elle est traitée en canon par exemple.

assistant et les fidèles disent et/ou chantent des textes différents en même temps) s'harmonisent spontanément par l'assemblée, dont chaque membre a son allure propre. L'hétérophonie accidentelle résultante peut se transformer en [un] véritable brouillard modal, sur une échelle pentatonique parfaitement définie (cf. la prière de la Pénitence [page 5, notes, pp. 24-28]) » [Exemple sonore n° 7, réf. livre quatrième, p. 669].

²³ En Occident, l'antiphonaire désignait initialement le livre liturgique comportant des antiennes de l'office puis de la messe ou de l'*antiphonale* (introït, offertoire et communion), avant de réunir, par ce vocable, seulement les antiennes de l'office. Les chants de la messe furent ensuite regroupés dans le *graduel* (répons exécuté entre deux lectures de l'avant-messe). Ce fut l'époque où les chanoines et les religieux, n'utilisant plus de livres, chantaient par cœur les psaumes. C'est ainsi qu'ils répondaient aux chantres par des versets peu nombreux mais connus. Ce fut également le temps de l'usage de toutes les antiennes d'heures canoniales, le temps où les répons étaient réunis dans le *responsorial* (livre liturgique qui, dans un premier temps, comportait des chants de l'office de minuit). Puis, ce terme a désigné le recueil des répons chantés après les leçons des matines (office canonial récité ou chanté durant la nuit, heure également appelée vigiles chez les cisterciens), pour le distinguer de l'antiphonaire. Musicologiquement, l'antienne désigne une mélodie chantée en divers moments liturgiques ou un refrain du psaume (cf. le répertoire grégorien).

La Polyphonie générée par le parallélisme homophonique se rapporte à une progression mélodique, dont les parties sont verticalement divisées en deux, trois ou quatre groupes. Leur structure interne prédominante évolue par enchaînement de deux voix en secondes (cas le moins répandu dans l'ensemble de l'Afrique, et présent chez les Yoruba nigériens et les Nguu tanzaniens)²⁴, en tierces (procédé le plus en vogue)²⁵, en quintes et en octaves parallèles. Il peut arriver que l'écart entre deux groupes vocaux comporte un rapport d'un degré supplémentaire d'une tierce au-dessus ou au-dessous de l'autre.

Sur le plan contrapuntique, il existe notamment des chœurs où les chanteurs, agissant avec une grande marge de liberté et sans aucune direction, interviennent en contrepoint synchrone complexe et rigoureux. C'est là une des plus frappantes caractéristiques de musiques africaines. Cette forme polyphonique fonctionne sur une apparente opposition entre la rigueur et la liberté qui cependant s'imbriquent merveilleusement. On trouve aussi des structures d'un chœur entonnant à la fois un *ostinato* onomatopéique et polyphonique²⁶.

En Afrique noire, les polyphonies vocales sont à prédominance syllabique, et certaines sont sans signification. Celles qui sont sans signification constituent la catégorie la plus répandue, particulièrement chez les Pygmées, les Boschimans, ainsi que chez les Twa rwandais et burundais.

Les polyrythmies²⁷ vocales ou instrumentales, suivent pratiquement les mêmes procédés que les polyphonies. On y trouve également des oppositions entre différentes parties (avec des entrecroisements rythmiques binaires ternaires, une complexité croissante, une récurrence de traits contrastants grâce aux déphasages des accents, des rythmes obstinés servant de fonds aux parties variantes, des structures

²⁴ Cf. également Akin Euba, « Multiple Pitch Lines in Yoruba Choral Music », *Journal of the International Folk Music Council*, XIX, 1967, pp. 66-71.

²⁵ Dans la musique instrumentale, les cordes offrent des possibilités de pincement de tierces et d'octaves, ainsi que, ponctuellement, de quartes et de quintes parallèles. En chœur ou aux instruments, le parallélisme des tierces peut être remplacé par celui des sixtes. Ces cas sont fréquents surtout en Afrique centrale.

²⁶ Cf. musique gan burkinabais, disque n° 1, page 2 : *Chant d'obsèques*, dans Patrick Kersalé, *Burkina Faso : Anthologie de la musique gan*, Op. cit. [Exemple sonore n° 8, réf. livre quatrième, p. 669].

²⁷ Pour l'illustration sonore de la polyrythmie : livre quatrième, réf. exemple sonore n° 4, p. 668.

rythmiques répétitives comme points de références et de battue métrique). Parfois, certains passages joués sur différentes mesures peuvent se superposer ou s'alterner.

Le canevas rythmique comporte des structures fixes ou libres. D'où leurs caractères parfois réguliers et rigoureux, parfois irréguliers et souples. Au cours d'un même morceau musical, ces deux types d'organisation rythmique peuvent apparaître séparément ou simultanément (dans le cadre surtout d'une polyphonie complexe). Généralement, ce sont les percussions, les tapements des mains ou les battements de pieds qui en déterminent les pulsations ou les accents. Leur durée peut soit être modifiée suivant les variations relatives à la longueur d'une nouvelle syllabe, soit subir des fluctuations grâce à une intervention d'un mode de jeu technique (un ornement ou un agrément, très souvent ayant une valeur esthétique).

Les musiques d'Afrique noire offrent une très grande variété de formules rythmiques et métriques – allant des lentes aux plus rapides, en passant par les modérées –, qui sont caractéristiques de styles ou de genres musicaux d'une communauté donnée. Ces formules peuvent également former des codes, dans le cadre du langage tambouriné (nous en parlerons plus loin).

Leurs mélodies forment des structures cycliques ou périodiques, généralement simples et courtes, dont les notes gravitent autour d'un axe sonore, mais parfois autour de deux ou trois pivots. Ces formules peuvent être ensuite chargées d'ornements ou subir des changements de timbre, de pulsations rythmiques et métriques.

Les constructions formelles, "harmoniques", mélodiques et rythmiques connaissent très peu de développements effectués à l'aide d'ajout d'intervalles qui, en même temps, subissent des variations de hauteurs. Ces développements peuvent également s'opérer par alternance ou simultanité des ostinatos auxquels s'opposent ou sur lesquels se superposent des motifs très peu déployés. Le sens et le goût accrus pour la parodie (transformation et adaptation textuelles et/ou musicales) favorisent par ailleurs la création de nombreuses structures irrégulières et même d'une pluralité rythmique.

Ajoutons que la langue parlée – avec ses multiples inflexions – constitue, dans de nombreux cas, un modèle de déclamation musicale, moteur de la construction mélodico-rythmique d’une pièce musicale générant en même temps des rapports harmoniques inédits.

Après l’examen des systèmes vocaux, analysons les systèmes sonores instrumentaux.

a. 2. Les systèmes instrumentaux subsahariens

L’Afrique subsaharienne offre une grande variété d’instruments musicaux, qui peuvent être ou non regroupés en familles ou types²⁸. Le choix de leurs composantes (cordes, lames, lamelles, caisses de résonance), de leurs formes et de leurs matières de fabrication (bois, peau, pierre, fer et fruit notamment) est déterminant pour l’organisation du système sonore, mais surtout pour le genre et le style musicaux dans lesquels s’intègrent ces instruments. Leurs différents systèmes d’accordage, de propriétés acoustiques, de modes de jeux, ainsi que les éléments extra-musicaux (mythes, cérémonies rituelles ou non et même les noms des instruments) soulignent la pertinence de leur usage dans la société et permettent d’appréhender la diversité des facteurs pratiques et idéologiques sous-jacents.

En effet, la notion du “son musical” est, en Afrique noire, un concept très vaste qui implique non seulement des sonorités de hauteurs fixes et indéterminées, mais également la fonctionnalité de leurs propriétés acoustiques. Ainsi, aux sons fixes d’un instrument, on ajoute des sons “hybrides” ou des sons “parasites” qui servent à enrichir aussi bien le timbre que la beauté sonore.

Cet ajout se fait généralement en fonction d’une évocation rituelle donnée ou en fonction de la destination musicale de l’instrument. Ceci influence également son mode d’accordage.

²⁸ Il existe, par exemple, une diversité de xylophones : sans ou avec résonateurs enalebasse, sur caisse, sur fosse, posés transversalement sur les jambes ; avec des lames libres et des lames fixes, au nombre variable selon les régions, qui peuvent atteindre vingt-deux lamelles.

Par ailleurs, sur les instruments à cordes, notamment, un grand nombre de cordes ne justifie pas toujours une possibilité de jeu sur une vaste échelle musicale qu'offrirait normalement un instrument ainsi constitué. En réalité, l'ambitus exploitable est prédéfini en rapport avec le style ou le genre musical, et même en relation avec la langue dans laquelle la musique est produite. C'est aussi en fonction dudit ambitus que se fait l'accordage²⁹. Ainsi, en Ouganda, par exemple, la harpe *gwere* à six cordes est exceptionnellement divisée en quatre degrés égaux. Pendant le jeu, le musicien évite de pincer simultanément deux cordes. Cependant, chez les Teso (peuple existant aussi au Kenya), la même harpe est accordée de telle sorte que deux cordes puissent être pincées en même temps. Les Alur (que l'on trouve également en République Démocratique du Congo) ont une harpe à sept cordes, accordée sur une échelle équipentatonique ou possédant des intervalles équidistants. Il en est de même de la harpe à huit cordes des Ganda, qui est accordée sur une échelle pentatonique, alors que la harpe à huit cordes des Kondjo est accordée sur une échelle heptatonique³⁰.

Sur le plan idéologique, les instruments musicaux africains sont souvent assimilés à des individus – mâle et femelle – et associés à différentes classes sociales. Les Bembé et Bwendé congolais, par exemple, ont de grandes trompes en bois représentant des personnages masculins ou féminins. Dans un discours musical dogon, les principes mâle et femelle sont suggérés dans deux parties distinctes jouées sur un ou deux instruments "couplés". Il s'agit généralement des tambours, des cloches en fer et des flûtes. La harpe-luth *ningiru* comporte plusieurs formes. Le mâle (*na* = mère, dans le sens d'homme âgé (*ninne na*)) a une silhouette virile (taille

²⁹ L'accord d'un instrument n'est pas de la précision du diapason occidental, c'est pourquoi, même pour les instruments de même type, on ne peut définir des règles de hauteur absolue. Toutefois, on peut définir les tendances catégorielles de leurs intervalles.

³⁰ Voir les détails dans l'article de K. P. Wachsmann, « Harp Song from Uganda », *Journal of the International Folk Music Council*, VIII, 1956, pp. 23-25.

mince, hanches et épaules larges), tandis que la femelle (*tolo* = début ou commencement) présente une caisse de résonance plus arrondie, évoquant la femme enceinte. Ces deux parties sont étroitement liées, et, musicalement, d'importance égale. Leurs noms correspondent à deux rythmes de mêmes appellations, le *na* étant le rythme ternaire et le *tolo* le rythme binaire à quatre temps.

Lorsqu'il s'agit d'un seul instrument, la partie mâle est attribuée à la main droite, et la partie femelle, à la main gauche. Dans le cas de l'intervention de deux instruments, la partie mâle est généralement exécutée par un musicien talentueux, le plus âgé du groupe.

Comme chez les Dogon, le jeu musical et l'essence de la musique s'expliquent pareillement chez les Peuls et les Bambara. Le processus est assimilable à la complémentarité homme-femme. Cette conception a, bien entendu, une forte incidence sur les systèmes sonores de leurs musiques. Ainsi,

La division des notes ou "voix" – basée sur l'émission ou l'intensité sonore plus ou moins forte ou épaisissante (basse et aiguë) – en "molles" et "dures" (Bambara, [*mánga maga* et *mánga gele*]), "grosses" et "minces" (Dogon et Peul, [*mi po* et *mi usi*; *mawni holo* et *sevi holo*]), par exemple, en basses et hautes, fait ressortir l'opposition des principes mâles et femelles. [...] Quant à l'harmonie, si l'on peut appeler ainsi la combinaison des sons superposés, telle que la pratiquent les musiciens noirs, il semble qu'elle soit un dosage de notes mâles et femelles [...] D'ores et déjà il apparaît que certains instruments comme le xylophone (appelé balafon [du *bambara bala fo*, jouer du *bala*], composé d'une échelle pentatonique complète divisée, chez les Minianka par exemple, en 9 notes "dures" et 7 "molles", réalisent sur le plan harmonique et polyphonique le mariage de deux éléments. »³¹

Ainsi, dans certaines sociétés africaines, on trouve une répartition et une réglementation strictes quant à l'utilisation des instruments musicaux : quelques-uns

³¹ G. Calame-Griaule et B. Calame, *Introduction à l'étude de la musique africaine*, *La Revue Musicale*, op. cit., p. 14. Au sujet du principe mâle-femelle dans les musiques africaines, lire également SOWANDE, Fela, « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », in *La musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970*, op. cit., pp. 59-68, en particulier, pp. 59-60.

sont attribués uniquement aux hommes et d'autres sont spécifiquement réservés aux femmes (surtout la calebasse qu'elles frappent comme un tambour, ainsi que les hochets).

On notera également que, pour une même catégorie d'instruments joués par les hommes ou par les femmes, certains sont réservés exclusivement aux initiés (prêtres, devins, guérisseurs, chef religieux) ou aux musiciens d'une certaine caste sociale.

L'on comprend que le personnage de musicien puisse également représenter à la fois la diversité et la complexité des conceptions socio-musicales.

Techniquement, l'organisation instrumentale n'est jamais fortuite. Bien qu'aucune théorisation musicale explicite n'existe dans les sociétés africaines, les intervenants sont conscients du rôle joué par chaque instrument en rapport avec les notes ou les intervalles qui leurs sont attribués. Chez certains peuples, on octroie un nom à chaque note de l'échelle sonore instrumentale. Pour des instruments qui ne sont pourvus que d'une seule note, tel que la trompe ou le sifflet, ce nom peut alors être celui de l'instrument, évoquant symboliquement son propre registre, les périodes ou les cycles phraséologiques exécutés. Dans le cadre d'un ensemble vocal, orchestral ou mixte, ce nom permet encore la différenciation de l'ordre ou du positionnement, du musicien et son instrument, dans le dispositif vocal et instrumental utilisé.

Pendant le jeu, on peut parfois se trouver en présence d'un ensemble dont chaque exécutant ne produit qu'un motif mélodique sur la base d'une seule note. Cependant, l'enchevêtrement de l'ensemble des motifs, répartis sur des hauteurs différentes, forme souvent une polyphonie et une polyrythmie d'une grande sophistication.

Quant aux rythmes instrumentaux, nous ne nous attarderons pas sur les détails. En effet, de nos jours, ils sont très connus particulièrement pour leur complexité. Cette dernière est le produit de la combinaison de multiples cellules élémentaires, parfois opposées entre elles. Elles rivalisent ainsi jusqu'à la formation des polyrythmies et même d'une polyphonie délicate. L'enchevêtrement desdits rythmes obéit à la fois aux principes de la rigueur et d'une liberté plus ou moins contrôlée. Cette liberté se

manifeste à travers la capacité émotionnelle du musicien à suggérer des sentiments, et sa réceptivité respectueuse de l'homogénéité du groupe, tandis que la rigueur porte sur sa compréhension et son contrôle des modalités de fonctionnement des événements musicaux à exécuter, en totale cohérence avec les autres musiciens.

a. 3. Organisation sonore au sein des groupes instrumentaux subsahariens

Dans le domaine orchestral, le continent noir présente également plusieurs groupes instrumentaux, parmi lesquels les tambours, les xylophones, les *sanza* et les fanfares de trompes. Dans tous ces cas, les instruments sont de tailles et de sonorités différentes (des basses aux aiguës). Leurs matières sonores sont savamment structurées, de telle sorte qu'il en ressort des polyphonies et des polyrythmies complexes, sur la base de divers procédés techniques, tels que le tuilage et le hoquet, pour ne citer que ceux-là. Il en est de même des sifflets et des flûtes (en écorce ou en roseau, avec souvent des embouchures à biseau et encoche), qui peuvent constituer des ensembles de plus d'une cinquantaine de musiciens. Chez les Venda, les Zoulou et les Hottentots sud-africains, il existe des ensembles de flûtes pouvant regrouper jusqu'à cent musiciens.

Dans les grands orchestres bantu, la musique est, de façon générale, étroitement liée à un ensemble d'événements verbaux et musicaux, rapportés simultanément. La matière musicale qui en découle est le reflet d'une multitude de pensées, d'images ou d'allusions sous-tendant tel ou tel événement évoqué (par exemple : un rituel, une glorification de l'autorité ou un simple divertissement populaire).

Ainsi, on peut virtuellement conférer aux instruments utilisés des rôles socio-musicaux, illustrés à travers l'organisation des matières sonores : emplacement de chaque instrument dans le dispositif d'ensemble, moment de son entrée dans le jeu, nombre de notes qu'il produit, longueur et périodicité des séquences exécutées, ainsi que hauteurs (graves, moyennes ou aiguës) des notes émises et de l'instrument lui-même (son ambitus). En rapport avec la position sociale du personnage symbolisé par

le musicien à travers son instrument, tous ces éléments musicaux sont porteurs d'une grande connotation sociale.

Sur le plan purement musical, on est souvent en présence d'hétérophonies ou de polyphonies complexes. Elles présentent une multitude de combinaisons contrapuntiques, avec des jonctions de petites cellules synchrones ou non, construites autour d'un pivot (pouvant être une note ou un petit groupe de notes). Ces combinaisons concernent des éléments hétérophoniques ou polyphoniques, en tuilage, en hoquet ou en alternance de voix ou encore toutes sortes de canons évoluant sur une métrique de base polyrythmique. De nombreux petits motifs mélodico-rythmiques, parfois décalés ou irréguliers sont ainsi synchronisés souvent sur des ostinatos. Ce sont des motifs évoluant simultanément soit en alternance antiphonale, soit avec ou sans états contrapuntiques intermédiaires de type responsorial. Le synchronisme se fait parfois en intermittence. C'est ainsi que les anacrouses, les syncopes, les accelerandos et autres matériaux sonores ornementés ou agrémentés sont enrichis de sonorités instrumentales d'une grande variété timbrale, auxquelles on associe volontiers cris, rires, chuchotements, onomatopées, tapements de pieds et de mains. Tout cela s'enchaîne parfois de façon très resserrée dans le temps, jusqu'à atteindre un maximum d'excitation.

La typologie, l'organologie, les modes de jeu et de fabrication des instruments sont des facteurs constamment en interaction, au service des systèmes sonores les sous-tendant.

Parmi les compositeurs étudiés, Jean-Louis Florentz s'inspire aisément de ce type d'organisation des matières orchestrales, qu'il transpose et adapte à la structuration de son propre *instrumentarium*³².

Outre les éléments déjà présentés sur le système sonore africain, quelques procédés techniques ont encore inspiré des compositeurs occidentaux contemporains. C'est souvent pour des raisons dramatiques ou à des fins descriptives qu'ils ont utilisé ces

³² Cf. également le livre deuxième, p. 325.

principes techniques ainsi que le reste des facteurs de l'organisation de la matière musicale évoquée.

b. Les procédés techniques des musiques subsahariennes

Bien que non écrites, les musiques d'Afrique noire comportent des textures sonores très élaborées ainsi que des structures assez complexes. Elles découlent de nombreux procédés techniques instrumentaux et vocaux que nous ne mentionnerons pas tous ici. Nous n'en citerons qu'une partie, dont ceux ayant été également utilisés par les compositeurs traités : la répétitivité³³, le canon, l'*ostinato*, le *glissando*, l'hybridation timbrale, le *vibrato* du gosier, le récitatif, les sons soufflés (flattés, éoliens, aspirés ou chuchotés et onomatopéiques), le *Flatterzunge*, l'*amadinda*, le *ibiyugo*, le *yodel*, le hoquet, le tuilage, l'hémiole, le jeu d'assonance, le parallélisme intervallique, le déphasage ou décalage des structures, la polyrythmie, l'isorythmie, l'asymétrie, l'antiphonie, le bourdon, l'imitation de la voix ou de l'instrument, l'*edho*³⁴. Bon nombre de ces procédés et principes musicaux ont été largement examinés particulièrement dans des travaux ethnomusicologiques.

Outre les définitions apportées, nous produirons, pour la plupart de ces techniques, des exemples sonores dans un disque compact en annexe. Pour le reste, nous illustrerons notre propos à l'aide d'une transcription, de musiques renfermant un mélange de plusieurs desdits procédés.

Le **canon**, désigne la superposition de deux ou plusieurs voix – antécédents et conséquents – en imitation rapprochée et continue. Ce jeu de questions-réponses peut se produire sous diverses formes : en miroir où le conséquent est le renversement de l'antécédent, en agencement de quatre voix, également appelé double canon (superposition de deux à deux), en écrevisse où la réponse procède par rétrogradation, ou alors par augmentation ou diminution du motif du conséquent.

³³ Voir les détails au chap. VI, point G : *De la répétitivité ou réitération dynamique dans les musiques africaines*, pp. 538-539.

³⁴ Pour l'*amadinda* cf. *infra* p. 486, et pour l'*ibiyugo*, pp. 487, 640 ; pour l'*edho*, pp. 491, 639.

En Afrique noire, on retrouve pratiquement toutes ces formes, mais avec une grande fréquence des procédés d'augmentation ou de diminution du conséquent, rétrogradation de la réponse ou superposition de plus de deux canons (cf. les polyphonies éthiopiennes notamment).

L'**ostinato**, par son caractère récurrent et obstiné, est constamment utilisé en Afrique dont les musiques sont la plupart du temps répétitives.

Le **glissando** désigne un glissement continu ou discontinu, d'une note à une autre, dans une partie de l'échelle musicale instrumentale ou vocale.

En Afrique subsaharienne, ce procédé est fréquent dans la partie centrale du continent. En effet, en République Démocratique du Congo, en Angola et au Congo Brazzaville notamment, on trouve ce mode de jeu vocal qui, dans ces contrées, est à la fois une technique et un facteur esthétique pour orner et agrémenter les mélodies. Dans le cadre d'un répertoire précis, le chanteur dispose d'un champ de liberté lui permettant de produire une combinatoire de divers effets sonores, agissant sur la coloration du timbre et sur l'intensité, ainsi que sur l'élasticité de durée et sur les formes acoustiques résultant d'un glissement sonore ascendant ou descendant. Parfois, ces deux courbes mélodiques alternent. Outre ses fonctions expressives, la pratique du *glissando* est plus structurelle, systématique et intentionnelle en Afrique noire. Dans un chant, on le trouve au début, à la fin, mais également à l'intérieur du discours musical. Il intervient davantage sur des notes portées par une voyelle isolée (surtout le *a*, le *e* et le *i*) ou par une syllabe, significative ou non, proche d'une onomatopée. Ainsi, il existe un lien étroit entre cette technique, la musique et la langue utilisée.

Le glissement sonore se produit à l'incipit de la phrase musicale comme à la fin où il souligne une cadence mélodique. A l'intérieur de la pièce ou du chant, on le trouve souvent dans un motif ou un groupe de fragments mélodiques hétérophoniques ou en tuilage.

Rythmiquement, le *glissando* débute sur un temps faible ou sur un contretemps, et sa métrique est plus ou moins rapide.

L'**hybridation timbrale** est un procédé d'enrichissement sonore par ajout – aux sonorités instrumentales originelles – de nouveaux sons à l'aide d'accessoires, instrumentaux ou non, accrochés ou appliqués (telle une membrane végétale) sur le corps de l'instrument principal.

C'est l'une des techniques les plus prisées par les Africains constamment en quête des sonorités complexes, leur permettant surtout d'évoquer différentes situations. Par l'association et la fusion de multiples timbres, ils parviennent ainsi à des groupements ou à des alliages sonores singuliers, dont certains servent à des fins rituelles.

Parmi les compositeurs étudiés, quelques-uns se sont davantage rapprochés de cette conception sonore. Il en est ainsi pour Pierre-Albert **Castanet** qui, entre autres, utilise la saturation des sons à l'aide de clusters ou d'une multiplication des notes plus ou moins de petites valeurs intervalliques autour d'un ou plusieurs pivots. François-Bernard **Mâche**, usant aussi de ce type de traitement harmonique, procède également au collage de différentes strates sonores synthétisées ou non, avec l'assistance de l'ordinateur ou l'usage des bandes magnétiques, tandis que Jean-Louis **Florentz** recourt davantage à l'amplification des divers accords, timbres et techniques de jeu tant vocales qu'instrumentales susceptibles d'enrichir la sonorité de tel ou tel passage de l'œuvre.

Le **vibrato du gosier** est assez répandu chez les Mongo (République Démocratique du Congo, Tchad et Centrafrique). Intervenant généralement sur une note longue de la fin d'une phrase musicale, par un mouvement quasi-régulier, le chanteur se tape légèrement sur le gosier à l'aide des cinq doigts joints de la main droite ou gauche, selon qu'il est droitier ou gaucher, pendant qu'il produit un son filé sur une voyelle ou une syllabe (exemple : *e, i, o, ü, hum, yi, ho, eh*). Ainsi, il se produit une distorsion sonore et un port de voix issus du tremblement provoqué. L'appui de ce tremblement, plus ou moins long, est proportionnel à la durée du son sur lequel se fait ce vibrato.

Le récitatif est présent, en Occident, dans un oratorio, un opéra ou dans une cantate où, souvent sous forme de prose, il introduit l'action. En fonction des cultures et des époques, ce procédé a consisté en une déclamation de structure libre qui, soit reproduit, soit recrée les rythmes des paroles. Dans la musique romantique et la musique contemporaine, divers types de récitatifs, dont le style avoisine le langage parlé, ont vu le jour. Il en est ainsi notamment de la mélodie continue chez Richard **Wagner** ou du *Sprechgesang* des Viennois, utilisé pour la première fois par Arnold **Schoenberg** (1874-1951) dans son *Pierrot lunaire* (1911) où le chant côtoie le récitatif parlé.

En Afrique noire, cette technique se rapporte particulièrement à la déclamation des paroles. Le débit métrique et la longueur des formules rythmiques, ainsi que celle d'une éventuelle ligne mélodique qui peut en découler, dépendent des accents phonatoires de la langue et de la longueur des mots utilisés.

En ce qui concerne les **sons soufflés**, nous en relevons plusieurs catégories (instrumentales et vocales) :

- Le *son éolien* est une « technique propre aux instruments à vents (particulièrement exploitée sur la flûte traversière) consistant à colorer la note émise par le souffle de l'instrumentiste. Selon l'instrument et le registre, il est possible de doser assez subtilement le rapport son/souffle. »³⁵ Ce procédé est particulièrement utilisé en Afrique centrale où il est exploité dans les musiques de divers instruments à vent, dont la trompe³⁶.
- Le *ubuhuha* est une technique vocale burundaise qui consiste en l'ébranlement d'un volume d'air contenu dans l'alvéole formée par la position des deux mains collées contre la bouche. L'air ainsi agité par des tremblements de lèvres, servant d'anches, produit des sonorités quasi-instrumentales, dont le timbre, l'intensité et la hauteur varient au gré des

³⁵ Bruno Giner, *Aide-mémoire de la musique contemporaine. Exemples et définitions*, préface de Michel Fischer, Paris, Durand Editions musicales, 1995, p. 78.

³⁶ Pour exemple sonore, cf. notamment Kongo Zabana, *Petites musiques du Zaïre*, BUDA, coll. *Musique du Monde*, 92572-2, s.d., page 2 : *trompe solo (mpungi)*. Ici, l'instrumentiste accentue le *son éolien* à la fin de chaque phrase musicale alternant avec un fragment de paroles déclamées [Illustration sonore n° 9, réf. livre quatrième, p. 669].

modifications de la tension des lèvres et de la disposition des mains³⁷. Cette technique a aussi pour objectif d'imiter l'instrument par la voix.

• Quant aux *sons flattés*, nous empruntons à Montéclair les éléments de définition qui nous paraissent exprimer approximativement le sens de ce principe dans diverses musiques chantées d'Afrique noire :

Le flatté est une espèce de balancement que la voix fait par plusieurs petites aspirations douces, sur une note de longue durée, ou sur une note de repos, sans hausser ou baisser le son. Cet agrément produit le même effet que la vibration d'une corde tendue qu'on ébranle avec le doigt³⁸.

• Le *chuchotement*, répandu surtout en Afrique centrale, est très souvent utilisé lors des rituels. Charles **Chaynes** s'en est particulièrement inspiré. Il concerne à la fois un genre musical produit soit solitairement, soit publiquement, et dont les chants sont comiques et moralisateurs. En tant que technique, il consiste en un jeu mi-parlé dont l'usage est majoritaire dans les chants d'hommes. Il s'agit d'un procédé singulier fondé sur un jeu d'expiration à travers lequel on recherche un équilibre timbral entre la voix et la sonorité instrumentale d'accompagnement. Actuellement, les exemples sonores les plus connus viennent du Rwanda et du Burundi, où l'instrument accompagnateur le plus usité pour ce genre musical est la cithare *inanga* (de six à huit cordes)³⁹. Cet instrument est souvent accordé en une échelle pentatonique anhémitonique. Son nom désigne également le répertoire de chants narratifs exaltant les lieux et les personnages exceptionnels, vantant les qualités des autorités ou les exploits des guerriers, ou encore relatant des faits historiques ou de la vie quotidienne.

³⁷ Cf. une illustration sonore dans Michel Vuylsteke, *Burundi : Musiques traditionnelles*, OCORA, C 559003, 1987, pages 4-5 : *Ubuhuha*, chants, « (littéralement = "souffler"), qui étaient exécutés autrefois par les femmes lors des veillées, [et qui] ont pratiquement disparu aujourd'hui. » Notes d'accompagnement, p.3. Pour le chant chuchoté, se référer à la page 1 [Illustration sonore n°10, réf. livre quatrième, p. 669].

³⁸ Michel Pinolet de Montéclair, *Principes de musique*, 1736, cité par Jean-Claude Veilhan, *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Epoque Baroque (XII^e – XVIII^e s. Générales à tous les instruments)*, Paris, A. Leduc, 2/1977, p. 36.

³⁹ Outre ce cas, nous pouvons encore signaler l'exemple de la musique du rite de *polyandrie*, de l'ethnie Leele (à l'Est de la RDC), dans Kongo Zabana, *Petites musiques du Zaïre*, op. cit., page 14. Ici, le chuchotement s'enchevêtre, se superpose et s'enchaîne notamment avec des passages déclamés, sifflés, criés et chantés [Illustration sonore n°11, réf. livre quatrième, p. 669].

• Les *sons onomatopéiques*⁴⁰ sont utilisés dans plusieurs genres musicaux. Dans des chants polyphoniques notamment, ils participent à une houle de séquences animées d'un flux interne de sonorités s'entrecroisant ou se superposant – mélodiquement et rythmiquement –, des formules d'*ostinato* ainsi que de fragments sans cesse variants. Cette combinaison fait croître et décroître périodiquement l'atmosphère musicale d'ensemble. Ce procédé joue davantage un rôle imitatif, pouvant illustrer un sentiment donné, tel que le tressaillement de joie. Parfois, son utilité est simplement esthétique.

Le **Flutterzunge** est un vocable allemand désignant un mode de jeu spécifique à certains instruments à vents. Il consiste à articuler une consonne (par exemple *d* ou *t*) sur un groupe de notes successives avec l'attaque dentale se terminant sur un roulement rapide de la langue. Selon le registre sur lequel il est produit, ainsi que la tessiture de l'instrument utilisé, il en résulte un tremolo aux effets divers (burlesque et même saugrenu ou étrange). Nous empruntons ce terme pour désigner, en Afrique noire, une technique similaire.

Elle est fréquente chez les joueurs de trompes qui, en revanche, n'articulent pas forcément une consonne. Ici, l'attaque dentale se terminant sur un roulement rapide de la langue peut même concerner une seule note répétée.

L'**amadinda**, désigne, en Ouganda, le jeu du xylophone à douze lames. Il s'agit d'une technique au style répétitif consistant à faire évoluer une série d'intervalles identiques (*okunanga*) en vue d'une structuration complexe de courts motifs mélodico-rythmiques. La combinaison de ces intervalles, variant entre la tierce et l'octave parallèles, se fait par entrelacement des cellules élémentaires syncopées ou en contretemps, sur le temps ou en hoquet. L'irrégularité des rythmes qui en résulte se fait alors de plus en plus oscillante. György Ligeti s'est référé à ce procédé à travers les travaux de G. Kubik consacrés à l'étude de cette technique musicale.

⁴⁰ Cf. la référence de l'exemple sonore n° 8, livre quatrième, p. 669.

Le **ibyivugo**⁴¹ – auquel s’est particulièrement intéressé Jean-Louis **Florentz** – est un genre littéraire et musical d’expression théâtrale, par le biais duquel l’exécutant vante les mérites des braves guerriers dont il exalte et énumère les noms ainsi que les lieux où ceux-ci ont triomphé de l’ennemi ou bien les noms des combattants et des endroits où ils ont été vaincus. Son chant peut être un hymne joyeux ou une plainte. Ce vocable désigne également la danse du même nom ainsi qu’un procédé technique. Avec les bras levés, en forme de cornes animalières, les diverses postures du danseur suggèrent notamment les mouvements d’un animal.

En tant que genre littéraire et musical, il consiste en une structuration de strophes de style récitatif, dans lesquelles s’intercalent des interludes instrumentaux. En tant que technique, *ibyivugo* est une combinaison ou un enchevêtrement de notes ornementées dont le rythme est parfois frappé sur le résonateur de l’instrument accompagnateur.

Le **Yodel**, que de nombreux travaux ethnomusicologiques ont de nos jours largement vulgarisé – en France, avec l’équipe des chercheurs du CNRS dirigée par Simha Arom – est une technique musicale propre à un mode de vie communautaire, mais aussi une communication intime qu’entretiennent la majorité de ses pratiquants avec l’univers naturel dans lequel ils vivent. Le *yodel* est répandu aussi bien chez les Pygmées que chez d’autres peuples africains (les bantu en particulier). Un chant construit sur la base de ce procédé comporte une brisure vocalique – passage rapide d’une voix de poitrine à la voix de tête –, dont les fragments des sons entrent alternativement pour enfin s’ajuster en imitations ou en canons contrepuntés, dans un espace scalaire où l’octave est souvent divisée en cinq parties égales.

⁴¹ Exemple sonore, Jos Gansemans, *Rujindiri, maître de l’inanga. Musique de l’ancienne cour du Rwanda*, Traditions du monde, Fonti Musicali fmd 186, Musée Royal de l’Afrique centrale, Tervuren, Belgique, 1990, page 3 : *Kamujwara* [terme désignant notamment une plainte]. Notes accompagnatrices, pp. 6-7. A la p. 7, l’auteur signale que le chant en question est « une plainte faite en souvenir des journées tragiques qui précédèrent et suivirent la défaite de MUHIGIRA, fils de Rwabugiri, qui fut attaqué et tué par les Rundi en 1897 ». Cf. également le livre deuxième, pp. 352-354 ; glossaire, p. 590 [Illustration sonore n°12, réf. livre quatrième, p. 669].

Les enregistrements de ce disque ont été réalisés par l’ethnologue Gansemans lors de plusieurs missions au Rwanda, organisées par le Musée Royal de l’Afrique Centrale (Tervuren/Belgique) et l’Institut National de Recherche Scientifique (Butare/Rwanda).

Pendant le développement du discours musical, se succèdent des formules mélodico-rythmiques obstinées, dont les variations se font par ornementation (surtout avec des broderies), à l'aide des cris isolés ou des glissandos, ainsi qu'à l'aide des passages sonores en falsetto (voix de fausset) flûté et des voix graves s'opposant ou s'unissant⁴².

Le **hoquet**⁴³, qui a de même été fréquemment traité dans des travaux ethnomusicologiques – parmi les plus célèbres, ceux de Simha Arom – est la répartition des notes d'une mélodie entre plusieurs instruments ne produisant chacun que certaines notes. Ce terme vient du latin, *Hoquetus*, utilisé en Occident depuis le Moyen Age.

Le **tuilage**⁴⁴ concerne plutôt le recouvrement de la fin d'un fragment, d'une période, d'une section ou d'une phrase musicale par le début du suivant, dans un

⁴² L'enregistrement sur disque vinyle de Pierre Sallée, de 1973, rend compte de différents types de « jodls ». Cet enregistrement a été réédité sous le titre de *Gabon, hommage à Pierre Sallée. Musique des Pygmées bibayak / Chantre de l'épopée*, OCORA, C 559053, 1989. Son titre original est : *Musiques des Mitsogho et des Batéké*, coll. Musée de l'Homme, disques OCORA, ORTF, OCR 84. Notes de Michel Vuylsteke, avril 1968. Cf. également Kongo zabana, *Petites musiques du Zaïre, op. cit.*, page 13 : *Yodel = passage rapide de la voix de poitrine à la voix de tête. Pygmées Mbinga de l'Ituri* [dans l'ancienne région du Haut-Zaïre, l'actuelle province du Haut-Congo]. Illustration sonore n°13, réf. livre quatrième, p. 669.

Bernard Lortat-Jacob, CDM *Le chant du monde : Ethiopie. Polyphonies des Dorzé*, CNR, 2746461, 1977/1994, pages 8-9, notes accompagnatrices, p. 9. Exemple sonore, page 1 [Illustration sonore n°14, réf. livre quatrième, p. 669].

Ce disque compact de B. Lorta-Jacob relève de la collection dirigée par Hugo Zemp, assistante d'édition Sylvie Bolle-Zemp, bande magnétique préparée par Jean Schwarz, comité d'édition : Unité Mixte d'édition de Recherche n° 9957 du CNRS, collection fondée par Gilbert Rouget. Les enregistrements ont été effectués en déc. 1974 et janv. 1975 au cours d'une mission du CNRS (Equipe de Recherche 165). Pour d'autres détails, lire la note d'accompagnement, p. 11.

⁴³ Pour l'exemple du *hoquet*, voir Jos Gansemans, *Rwanda : polyphonie des Twa du Rwanda*, Fonti Musicali, Traditions du monde, Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique, fmd 196, 1993, page 11 : *Abahizi*. Ensemble *amakondera* de l'INRS-Butare, 3-6-1986. *Amakondera* est un nom générique désignant « un ensemble de cinq trompes différentes : *umurangi, insengo, rugunda, inkanka* et *incuragane*. » Dans ce chant, « [...] le plus souvent l'*umurangi* entonne et joue la mélodie principale dans un ambitus d'une tierce à une quarte tandis que les autres trompes, faisant usage de la technique de hoquet, produisent des cellules mélodiques d'une ou deux notes seulement, les formules *ostinato* fonctionnant séparément. » Voir notes, p. 9 [Illustration sonore n°15, réf. livre quatrième, p. 669].

Les enregistrements de ce disque ont été réalisés au Rwanda entre 1973 et 1986, à l'initiative du Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Belgique) et de l'Institut National de Recherche Scientifique (Butare, Rwanda), avec le soutien du Musée Royal de l'Afrique Centrale.

⁴⁴ Cf. notamment Jos Gansemans, *ibid.*, page 4 : *Bigirimana, Ruhengeri – Kinigi*, 25-6-1975. Notes accompagnatrices, p. 6. « [...] Le rapport entre le soliste et le chœur à trois ou quatre voix est caractérisé ici par le procédé du tuilage. L'entrée du chœur anticipe sur la fin de la phrase musicale chantée par le soliste, et se superpose ainsi à sa voix. Il en est de même quand le soliste entonne la phrase suivante, qui recouvre alors

processus hétérophonique ou polyphonique, que l'on trouve aussi bien dans les musiques occidentales, depuis le Moyen Age, que dans les musiques traditionnelles africaines.

Quant à l'**hémiole**, elle désigne un enchaînement ou une superposition de mesures (binaires et ternaires) ou de rythmes pairs et impairs (alternance de valeurs 2 pour 3 ou 3 pour 2). Si dans la musique baroque, cette technique a été exploitée dans des cadences, en Afrique subsaharienne, elle relève de la polyrythmie et de la polymétrie aussi bien des musiques vocales que des musiques instrumentales.

L'**assonance**, jeu de voyelles dans une phrase poétique, désigne une rime imparfaite reposant uniquement sur l'identité de la dernière voyelle accentuée. En Afrique noire, cette pratique est assimilable à un agencement d'énumérations dichotomiques de tout genre de paroles ou de mots (notamment énigmatiques et proverbiaux) chantés ou déclamés pour suggérer une réalité quotidienne. Musicalement, il en résulte l'agencement des courtes périodes mélodiques et rythmiques faisant écho des intervalles et des motifs rythmiques de base – généralement accentués – d'un ou plusieurs fragments initiaux. Pendant le développement du discours musical, les intervalles ainsi accentués sont, dans les périodes suivantes, reproduits amplifiés pour constituer les variantes de précédentes. Ces variations sont obtenues grâce aux diverses techniques d'ornementation, d'agrémentation ou de changement de timbre.

Charles **Chaynes**, s'inspirant de l'assonance pour créer le texte imaginaire de son ouvrage *Pour un monde noir*, s'est appuyé sur des sons onomatopéiques des chants burundais, comme nous l'avons déjà indiqué dans l'analyse de l'œuvre. En effet, le compositeur a disposé une quantité des syllabes correspondant à la forme globale de

la fin de celle du chœur, ne laissant ainsi aucun silence dans le chant. [Ici] s'ajoute l'accompagnement des grelots *amayungi*, fixés aux chevilles des danseurs. »

Sur la page 9 : *Mugire amahire "Ayez paix et bonheur"*, Gitarama – Ntogwe (secteur Nyakabungo), 18-8-1975, « la ligne mélodique descendante du soliste recouvre le début des phrases du chœur (tuilage), tandis que la mélodie *ostinato* de l'*ikembe* fonctionne comme une ligne inférieure d'accompagnement. », notes, p. 8 [Illustration sonore n°16, réf. livre quatrième, p. 669].

chaque variation, insérées dans des périodes mélodico-rythmiques monnayées, qui évoquent une atmosphère antagoniste que permettent les agencements d'énumérations dichotomiques utilisés. Jean-Louis **Florentz**, par contre, s'est plus référé à la caractéristique technique de ce principe. Chez lui, les éléments prosodiques et musicaux utilisés sont en parfaite adéquation, et coïncident avec la chute finale de chaque période, créant ainsi un sentiment de forte émotion. Il a appliqué ce procédé dans plusieurs de ses œuvres, dont celles examinées dans notre étude.

Si la **polyrythmie** implique la superposition de rythmes avec appuis décalés, l'isorythmie s'applique à un type de polyphonie où les différentes voix sont synchronisées.

L'**antiphonie**, dans les musiques de traditions orales, en l'occurrence africaines, concerne les chants responsoriaux alternant solo et réponse ou refrain par deux groupes de chanteurs. Il peut s'agir également d'une reproduction à l'unisson, à la tierce ou à l'octave parallèle, de la phrase musicale du ou des soliste(s) alternant avec un second chanteur ou avec un chœur. La technique utilisée est proche de celle des antennes ou des psalmodies des églises primitives orientales et occidentales, dont les premiers chrétiens auraient emprunté les usages en vigueur dans les synagogues pour le psautier (recueil des cent cinquante psaumes servant constamment dans la liturgie). Dans l'antiphonie, on distingue deux chœurs de responsorial (soliste – chœur).

Cette forme musicale est très présente dans la musique éthiopienne, dont s'inspirera fortement Jean-Louis **Florentz**.

Le **bourdon** : grondement de son. Il s'agit d'un son tenu, grave, instrumental ou vocal ou d'une basse obstinée produite par une ou plusieurs voix ou instruments accompagnateurs. Cette tenue sonore est également qualifiée de tuyau ou corde à vide servant de *continuo* sur lequel improvisent d'autres voix⁴⁵.

⁴⁵ Pour des exemples sonores, voir Jean Jenkins, *Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, OCORA C 580055 – 56, 1994, disque I, page 8. Notes d'accompagnement de février 1968, pp. 8-9. Au sujet du bourdon, l'auteur indique à la p. 8, « Ici, un soliste dialogue avec un chœur d'hommes. Ce chœur se divise à

L'**edho** des Dorzé éthiopiens (Ethiopie méridionale) désigne à la fois une forme et un genre musicaux (divers chants polyphoniques se rapportant à toutes sortes de cérémonies ou de rituels : divertissements, naissance, mariage, funérailles, chant de métiers, chants dévotionnels et liturgiques). Ainsi, on distingue notamment les *edho maskal*, polyphonies exécutées à divers endroits d'un village, en particulier sur la place du marché ou pendant des rituels, des *edho halak'a*, qui désignent des polyphonies associées à des cérémonies (fêtes d'intronisation par exemple) et aux hommages rendus à des personnages atypiques. Techniquement, un *edho* peut utiliser plusieurs procédés : canon, hoquet, doublure des voix, tuilage, éructation (voix rotée, *ban'é*) de motifs courts produits à l'aide d'une attaque similaire à un rot ou encore un recouvrement vocal (*dombé*) obtenu à l'aide des tenues. D'une façon générale, les voix sont réparties au sein de quatre groupes ayant des fonctions différentes⁴⁶ (deux d'hommes et deux de femmes, avec un meneur à la tête de chaque groupe).

L'imitation de la voix ou de l'instrument. Pour cette pratique on trouvera une illustration sonore dans les enregistrements de Jean Jenkins sur les *Musiques vocales éthiopiennes*, disque compact OCORA C 580055 - 56 déjà cité, à la page 9 :

certains moments en deux : un groupe émet des halètements rythmés tandis que l'autre se fixe sur un bourdon chanté en vibrato » [Illustration sonore n°17, réf. livre quatrième, p. 670].

Notons que cet enregistrement, sur double disque compact, constitue une réédition des disques OCORA OCR 44, 1968 (pour des recherches réalisées par Jean Jenkins, entre 1962 et 1966) et OCR 75, 1972 (pour des travaux de 1971, par Ragnar Johnson). Les notes d'accompagnement français-anglais sont de Jean Jenkins (fév. 1968), pour le premier disque, et de Ragnar Johnson (août 1972), pour le second. Direction artistique et texte d'introduction : Christian Poché.

Autre exemple, cf. Jos Gansemans, *Rwanda : polyphonie des Twa du Rwanda*, op. cit., page 10 : *Générali Habyarimana* [général Habyarimana], Butare – Kibayi, 15-5-1986. « Chanter pour ceux qui sont porteurs du pouvoir est une tradition du Rwanda [qui, cependant, ne lui est pas une exclusivité, car les autres peuples d'Afrique en font autant]. [L'air du chant en présence était exécuté] autrefois pour les *Mwami* et sa cour, et aujourd'hui pour les autorités locales. Deux lamellophones *ikembe* [ailleurs, *Likembe* et *sanza* notamment] sont utilisés, l'un comme instrument mélodique, le deuxième comme bourdon, le musicien ne jouant qu'une touche, à l'extrême droite de l'instrument. [...] Le musicien qui joue le deuxième *ikembe* ajoute un accompagnement rythmique en frappant sur le dos de l'instrument. », Notes, pp. 8-9 [Illustration sonore n°18, réf. livre quatrième, p. 670]. Sur l'imitation de la voix ou de l'instrument, cf. l'exemple sonore n° 3b, réf. livre quatrième, p. 668.

⁴⁶ Pour les détails, lire Bernard Lortat-Jacob, *Ethiopie. Polyphonies des Dorzé*, 2746461, coll. *Le chant du monde*, CNRS Musée de l'Homme, notes accompagnatrices, pp. 5-7. Exemples sonores, pages 1-3 notamment (CD original) [se référer également à l'exemple sonore n° 14, op. cit.]. Sur *polyphonie*, voir aussi le livre troisième, pp. 472-473 ; livre quatrième (glossaire), p. 642.

Musique *maji* enregistrée à Maji, province de Kaffa (février 1968). Chez les Maji (cf. page 6, polyphonie *maji*) les orchestres de trompes en bois et de sifflets ouverts en bambou sont utilisés de manière à ce que, dans l'exécution d'une seule ligne mélodique, chaque instrument (*quin'* émet qu'un seul son) intervienne l'un après l'autre, au moment voulu. Cette technique de jeu procède du même principe que la flûte de Pan qui existe d'ailleurs chez les Maji sous forme de deux ou trois tuyaux de bambou accolés.

Ici, plusieurs hommes font danser des jeunes filles en imitant un ensemble de flûtes. Ces hommes, qui savent jouer aussi bien de la flûte simple que [de] la flûte de Pan, ont appris à souffler d'une certaine façon entre les deux doigts de manière à imiter le son des flûtes. Il s'agirait d'une très ancienne tradition⁴⁷.

Pour l'exemple d'une polyphonie responsoriale, avec mixité de procédés, dont la polyrythmie, la polymétrie, le *hoquet* (cf. transcription d'A. Apollinaire)⁴⁸ et l'exemple musical n° 34, pp. 612 ; 615 et suiv.

Il s'agit d'une polyphonie construite sur le principe du canon. L'antécédent et le conséquent opèrent entre deux voix et même deux groupes vocaux se répondant

⁴⁷ Cf. les notes d'accompagnement du disque, p. 9. Dans le même disque, on trouve nombre de chants et de musiques instrumentales comportant une mixité des quelques procédés que nous venons d'étudier. Ainsi, par exemple, à la page 10 : *Musique guji* [les Guji constituent une fraction du groupe Galla vivant dans les basses terres à l'est du lac Abaya] enregistrée à Yavello, district d'Arero, province de Sidamo (janvier 1965), où l'auteur nous décrit ce qui suit : « De nombreux rites sont liés au passage d'une classe d'âge à l'autre. Dans le cas présent, plusieurs jeunes hommes appartenant à une classe d'âge dans laquelle il est interdit de procréer s'apprentent à passer dans la classe d'âge supérieure. Ils chantent un des airs qu'ils auront à exécuter lors de la cérémonie proprement dite. Le soliste est accompagné par un chœur qui use de multiples effets vocaux : alternance de la voix de poitrine et de la voix de fausset [le yodel] avec glissando ascendant, sifflements, respirations forcées. Vers la fin, des bourdonnements sifflants et la voix de fausset dominant. » Notes d'accompagnement, pp. 9-10.

Cf. également les pages 3 et 4 : « après l'entrée de la première phrase musicale, reprise par le second chanteur [imitation], le premier introduit un motif différent. Outre les croisements de deux voix [tuilage], celles-ci alternent, en se répondant, ce qui crée le style responsorial avec tuilage vocal. », p. 6, pour la première page.

« Deux hommes chantent ensemble en suivant à peu près la même ligne mélodique sur un même texte [pseudo-parallélisme] ; les deux parties qui donnent l'impression de se suivre en secondes parallèles aboutissent précisément, à chaque fin de phrase, sur un intervalle de seconde. On remarquera la technique du vibrato [que l'on] retrouve chez les nombreuses ethnies du Sud-Ouest de l'Éthiopie. », p. 7, pour la seconde.

⁴⁸ Cf. Jean Jenkins, *Ethiopie. Polyphonies vocales et instrumentales*, OCORA, C 580055-56, page 1 : musique Dorzé enregistrée à Chencha, province de Gomu-Goffa, janvier 1965. Voir l'intégralité de la transcription en annexe (pp. 615-619), exemple musicale n° 15, pp. 596.

mutuellement (il existe une apparente coexistence du style responsorial et de l'antiphonie). Au cours du développement du discours musical, l'une des parties anticipe le motif de l'autre ou s'attarde sur le sien. Cela provoque des rencontres (tuilage) polyphoniques. Le premier groupe annonce le premier thème mélodique, qui sera alternativement repris par chaque autre groupe. Pendant ce temps le premier groupe attaque un second thème qui, pareillement, sera repris à tour de rôle par les autres groupes. La complexité polyphonique qui en découle vient de l'entrelacement de quatre parties dont chaque ligne mélodique demeure clairement définie.

Que retenons-nous du rapport des compositeurs avec les techniques des musiques africaines ?

c. Les compositeurs et les procédés techniques des musiques africaines

De la musique de Darius **Milhaud**, nous avons relevé l'usage de la polyrythmie. Bien qu'apparentée aux techniques des musiques africaines, cette inspiration est, chez lui, le fruit direct de ses références au jazz et aux musiques brésiliennes, dont certaines ont conservé un caractère africain originel, surtout rythmique et même rituel. Il en est presque ainsi chez André **Jolivet** qui, outre les techniques du jazz, a également recherché les timbres, les matières sonores modales, les techniques de déphasage des cellules et de répétition d'inspiration extra-occidentale – notamment africaine – pour marquer la puissance incantatoire de sa musique. Dans ce but, il a aussi eu recours aux percussions africaines dont il a adapté le mode de jeu à son discours musical.

Quant à Maurice **Ohana**, l'Afrique subsaharienne lui a inspiré un grand nombre de procédés techniques qui ont notamment contribué au dynamisme de sa musique et à la force évocatrice de ses métaphores. Parmi ces procédés, nous citerons l'agencement des rythmes symétriques et asymétriques, la polyrythmie, les richesses spectrales des percussions et la modalité.

A cela, nous ajoutons l'homophonie, l'hétérophonie, la polyphonie, la répétitivité vigoureuse et le statisme de l'harmonie modale. Transposé dans sa musique, le traitement de ce type d'harmonie consiste en un enchevêtrement, dans un ambitus étroit, des éléments sonores aux couleurs harmoniques non tempérées micro-tonales avoisinant le tonal ou l'atonal.

György **Ligeti** s'est beaucoup inspiré des procédés techniques africains sous-tendant aussi bien les musiques monodiques que polyphoniques, vocales qu'instrumentales, en particulier de l'Afrique centrale et de l'Est (Ouganda et Kenya surtout)⁴⁹.

« Chasseur » des potentialités musicales techniques issues d'autres traditions, György Ligeti a adopté, du continent africain, divers moyens musicaux qu'il a traités soit en citation, soit en collage, soit encore en transformation ou transposition. Ils ont été intégrés dans un langage musical où les flux harmoniques sont agités et serrés, et où des rythmes frémissants et des distorsions de la matière sonore reviennent toujours au motif-pivot. Il s'agit de la polyrythmie, de la polyphonie, des métriques asymétriques et symétriques, du *hoquet*, des hémioles, ainsi que des techniques polyphoniques des xylophones et de l'organisation interne du matériau sonore en unités élémentaires déphasées avec déplacement d'accents. Il en résulte des déformations de schémas ou de modèles illusoire. Ce compositeur s'est également référé aux richesses timbrales et à la structuration africaine de pulsation rythmique régulière, associée aux accents irréguliers de ces unités élémentaires. Rythmiquement, un lien étroit a été établi entre ces différents procédés et les accents syncopés du jazz.

Charles **Chaynes** a été un grand passionné de jazz qu'il a du reste pratiqué. Pour le traitement des emprunts africains, il a, comme G. Ligeti, recouru à la technique de la citation et même à la récupération.

⁴⁹ « Je n'utilise jamais les musiques extra-européennes pour leur folklore, mais pour leur pensée, la formidable intelligence de leurs structures », déclarait le compositeur lors d'un entretien avec Bernard Mérigaud, « György Ligeti, "Je compose... et je réfléchis après" », *Télérama*, n° 2448, 11 décembre 1996, p. 68.

Au sud du Sahara, les différents procédés qui l'ont particulièrement intéressé sont : le *yodel* des polyphonies pygmées, le chant chuchoté burundais, l'usage musical des onomatopées, la répétitivité et la recherche du timbre enrichi des percussions (*sanza*, hochets, trompes et bracelet notamment). Du matériau musical africain qu'il a exploité, une partie a été transcrite et l'autre partie ne porte que sur l'inspiration structurelle des techniques musicales relevant particulièrement de la polyphonie et de la polyrythmie.

Luciano **Berio** a été inspiré par les structurations africaines, pour reprendre son expression, des « hétérophonies » (il s'agit en fait d'hétérophonies et de polyphonies). Son intérêt s'est également porté sur l'imitation d'un instrument par la voix, le *hoquet*, l'irrégularité et la mobilité des pulsations rythmiques, la permutation d'une note en plusieurs timbres (grâce à la structuration et à l'addition de hauteurs symétriques autour de cette note initiale), et la répétitivité dynamique due à la périodicité des motifs qui, entre eux, peuvent être décalés. Les techniques musicales africaines auxquelles il s'est référé ont été souvent transformées ou métamorphosées dans son discours musical, dans lequel, entre autres, les mélodies se développent – comme en Afrique – à partir d'un pivot et aboutissent à une hiérarchisation des éléments gestuels et expressifs. A cette liste des influences africaines, on ajoutera encore les techniques du jazz.

Antonio **Braga** s'est particulièrement référé aux polyrythmies et aux combinaisons métriques des musiques d'Afrique noire.

Grâce aux principes de collage, d'imitation, d'adaptation et de transformation des matières musicales d'inspiration, notamment, africaine, Mauricio **Kagel** a su profiter des structurations polyphoniques avec leurs différents modes de jeu (tel que le *yodel* des Pygmées, la voix de fausset seule, le chanté-parlé et le chuchotement), des timbres enrichis des instruments africains et des déphasages rythmiques, pour ne citer que ces éléments. Il les a savamment traités en équilibre avec le matériau de son imagination.

Hormis les sons concrets ou réels d'extraits de langues, de chants d'oiseaux, de cris animaliers ou insectivores, ainsi que d'instruments, François-Bernard **Mâche** s'est également inspiré d'autres principes techniques des musiques d'Afrique noire. Il s'agit, entre autres, du *yodel*, utilisé chez lui également comme un jeu musical à valeur rituelle ; de la structuration polyphonique à plusieurs champs ; des accents mélodiques avec cliquetis issus des chants en langue xhosa ; des ostinatos rythmiques et polyphoniques ainsi que du récitatif (éthiopien singulièrement) et du matériau sonore imitatif et répétitif. A cela, il faut ajouter l'usage du pentaphone égal ou de l'échelle équipentaphonique ; des pulsations continues et très élémentaires annihilant pratiquement les temps forts ; de la polyrythmie et de la polymétrie produites par la combinaison de courtes cellules mélodiques et rythmiques (répétitives et décalées, dans une structure périodique de même longueur), et enfin, du jazz.

Les techniques des musiques africaines dont s'inspire Steve **Reich** sont nombreuses. Il s'agit notamment du *hoquet*, qu'il traduit par procédés de phase et de déphasage⁵⁰. Ils ont pour fondement la répétitivité des cycles périodiques de motifs rythmiques et mélodiques, le tuilage, le changement graduel du timbre tout en maintenant le rythme ou la combinaison de timbres différents évoluant simultanément, l'usage de la voix humaine comme partie de l'ensemble musical par imitation de la sonorité exacte des instruments, ainsi que l'emploi de deux thèmes pivots avec lesquels entrent en relations les autres motifs relativement variables.

Parmi les procédés des musiques africaines qui ont inspiré Jean-Louis **Florentz**, nous citerons la structuration des événements polyphoniques dans le style des grands orchestres *bantu*⁵¹, les techniques d'expressions liées à l'oralité (mimiques, chuchotements, rires, cris, onomatopées, parodies gestuelles et vocales), les thèmes des chants rituels, poétiques, liturgiques et profanes (ex. le chant togolais de *danse pour faire venir la pluie*, les *chants poétiques liturgiques* éthiopiens, la complainte malienne et la berceuse nigérienne), les principes régissant les polyphonies (en

⁵⁰ Se référant notamment aux techniques des musiques africaines, György Ligeti a, comme S. Reich, reproduit ces deux procédés dans les constructions polyrythmiques de quelques-unes de ses œuvres.

⁵¹ Cf. *supra* chapitre III, point A3 : *Organisation sonore au sein des groupes instrumentaux*, pp. 479-481 ; livre deuxième, p. 325.

particulier le *edho dorze* éthiopien), l'assonance des chants kenyans, les désinences des musiques dogon et les modes pentatoniques, surtout ceux hémitoniques et anhémtoniques éthiopiens.

CHAP. IV

Les compositeurs face aux instruments musicaux⁵² d'Afrique subsaharienne

L'Afrique subsaharienne renferme une grande diversité d'instruments de musique. Leur richesse organologique résulte de l'alliance de divers matériaux de fabrication, mais dépend également des traits socioculturels de son concepteur, généralement un fin connaisseur non seulement des traditions de la communauté à laquelle est destiné son produit, mais aussi du milieu naturel d'où a été extrait le matériau utilisé ainsi que des propriétés acoustiques de ce dernier. Il doit posséder aussi un don singulier pour la musique et une sagesse lui permettant d'établir le lien entre l'instrument, les éventuelles décorations à porter sur le corps de cet instrument, le genre de cérémonie(s) ainsi que la musique auxquels il est destiné.

Aussi bien dans la forêt, que dans la savane ou le désert, le luthier africain trouve toutes sortes de végétaux, d'animaux, de métaux et même de minéraux, pour son ouvrage. Ces matériaux seront ensuite modelés ou utilisés sous leur forme originelle.

Parmi toutes ces matières, le bois demeure le matériau privilégié par excellence. Ses composants – des racines aux fruits – sont déterminants quant à la construction de différents instruments musicaux. Ainsi, selon les essences, tel type de bois peut

⁵² Nous ne saurions apporter ici tous les détails de la richesse organologique des instruments africains. Pour complément d'informations sur les instruments évoqués, nous invitons le lecteur à se référer, entre autres, à G. Montandon, G., *La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, Genève, Archives Suisses d'Anthropologie Générale, III, n° 1, 1919 ; Percival R. Kirby, *Musical Instruments of Native Races of South Africa*, Londres, Oxford University Press, 1934 ; O. Boone, *Les xylophones du Congo Belge*, Annales du Musée du Congo Belge, 1936 ; André Schaeffner, *L'origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, 405 p. On se reportera à la nouvelle édition qui comporte divers index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud, publiée aux éditions parisiennes de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 509 p. ; *Id.*, « La découverte de la musique noire », in *Présence Africaine*, n° 8-9, 1950, pp. 205-218 ; J.S. Laurenty, *Les sanza du Congo*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1962, en deux volumes ; Arthur Jones, M., *Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors*, Leyde, E.J. Brill, 1964 ; Francis Bebey, *Musique d'Afrique noire*, préface d'A. Martel, Paris, Horizons de France, 1969, 208 p. ; Gilbert Rouget, « Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké », *Revue de Musicologie*, LV, n° 1, 1969, 30 p. ; Hugo Zemp, *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Mouton, coll. *Cahiers de l'Homme*, 1971, 320 p. ; Pierre Sallée, « La musique traditionnelle de l'Afrique noire et ses instruments », in *Musique de l'Afrique noire*, Metz, Musée d'Art et d'Histoire, 1982.

être mis à contribution pour la quasi-totalité de l'instrument : des racines et des écorces, l'artisan peut tirer aussi bien des cordes que de la sève (surtout en épluchant les écorces) pour la fabrication des enduits appliqués au centre ou au bord de la peau d'un tambour, afin d'en modifier le timbre. Du tronc, il taille des fûts de tambours, tandis que des branches sortent les arcs, les trompes en bois, les caisses de luths et de harpes.

Les tiges du palmier produisent des cithares, des racleurs, tandis que les lianes deviennent des cordes. Les cornes de cervidés et de bovidés, ainsi que les défenses d'éléphants servent à la fabrication des trompes.

Il existe également des trompes faites de racines d'arbre robustes naturellement évidées par les termites ou par l'eau de pluie, et dont certaines parties seront recouvertes de peau animale. Les graines, les coques, les gousses de fruits, les cauris, les cocons de phalènes, les pampilles, les sabots d'animaux, les grelots ou les anneaux en fer, ainsi que divers noyaux qui, apprêtés, donnent des sonnailles de bras, de jambes ou de taille (ceinture). Le pétiole du palmier-raphia permet la construction d'une cithare ou d'un racleur, et les tiges de mil à celle des cithares-radeaux. Toutes sortes de plantes pourvoient à la fabrication de tuyaux de flûtes, de clarinettes et même des languettes de *sanza*⁵³. La carapace de la tortue devient la caisse de résonance de la lyre et du luth. Les plaques de pierre brute ou taillée forment des lithophones. La terre, elle-même, sert de résonateur aux xylophones ou aux arcs musicaux. Les vanneries de diverses formes (coniques, cylindriques, corbeilles à double fond), lesalebasses, les tubes de bambou notamment, produisent les hochets secoués à la main. A partir des courges, on fabrique des résonateurs pour harpes, xylophones et arcs musicaux, tandis que les métaux fournissent des cloches et même des racleurs et des trompes. Les peaux animales couvrent les caisses de tambours et des harpes, et servent de tendons pour les cordes. Le tronc du bananier devient le résonateur du xylophone.

⁵³ La *sanza* est en français une dénomination générique. Dans une même sous-région, elle peut être appelée de diverses manières : *sanzi*, *kalimba*, *mbira*, *likembe* (en Afrique centrale, orientale et australe).

La majeure partie des compositeurs étudiés s'est référée aux instruments africains. Ils en ont soit évoqué ou imité les sonorités, soit les ont utilisés et intégrés dans leur *instrumentarium* – en les employant dans leur état originel, ou en les dépouillant de certains éléments –, soit encore en ne se référant qu'à la structuration des musiques et à l'organisation des musiciens dans un groupe instrumental africain.

Il en est ainsi de l'imitation de la harpe *mitsogho* gabonaise par Charles **Chaynes**, de la *sanza* par François-Bernard **Mâche**, du fifre bambara et de la lyre *krar* éthiopienne par Jean-Louis **Florentz** ou de la *sanza*, de la *kora* et du rhombe par Pierre-Albert **Castanet**. D'autres se sont référés à l'organisation de l'*instrumentarium*, J.-L. Florentz notamment.

Ce volet des musiques africaines étant essentiel et complexe, nous avons opté pour son traitement dans un chapitre qui, offrant une vue d'ensemble de ses instruments, complète la liste des facteurs majeurs de l'organisation sonore africaine. Notre but est de mieux comprendre les liens intimes aussi bien entre l'homme, la nature et le cosmos, qu'entre l'homme, la danse, les rites, le sacré et les cosmogonies selon le "concept musical" de l'Afrique subsaharienne.

Pour le vaste domaine instrumental africain, puisque les compositeurs étudiés s'y sont moyennement consacrés – en comparaison avec d'autres types d'emprunts effectués –, nous préférons reporter son traitement en annexe, et ne mentionner ici que les influences ou les emprunts directs⁵⁴.

Hormis la minorité qui s'est inspirée de leur structuration technique des matières sonores (G. **Ligeti** pour les xylophones, les *sanza* et les trompes, respectivement ougandais, camerounais et centrafricains, ainsi que Steve Reich avec les tambours ghanéens et les trompes centrafricains), la majeure partie des musiciens concernés – chacun dans une ou plusieurs œuvres – a utilisé au moins un instrument subsaharien, sinon plus, en particulier le xylophone, la *sanza*, les maracas, les hochets et les *tam-tams*. Il en est ainsi, entre autres, d'A. Jolivet, M. Ohana, K. Stockhausen, M. Kagel, C. Chaynes, F.-B. Mâche et de J.-L. Florentz.

⁵⁴ Cf. annexe II : *Instruments musicaux africains*, livre quatrième, pp. 629-635.

C'est suivant l'image que chacun des compositeurs s'en est fait, et selon le besoin d'une esthétique et d'une démarche compositionnelle personnelles, qu'ils ont intégré dans leurs créations les instruments musicaux africains.

Ainsi, par exemple, S. **Reich** a particulièrement transposé les sonorités de tambours, de trompes, et de xylophones africains en leur substituant les percussions à clavier de l'orchestre occidental. André **Jolivet**, qui recherchait des timbres et des rythmes exotiques pouvant contribuer à apporter à sa musique l'expression « magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains », n'a pas hésité de prendre des positions apparentées au fétichisme (au sens large du terme). Aussi s'étonnera-t-on qu'il fasse croire qu'un instrument de musique, fût-il utilisé lors des cérémonies rituelles, serait porteur d'une quelconque force magique. Si dans le processus de l'élaboration des compositions et de la prospective du langage musical rénové de Maurice **Ohana**, la percussion demeura un des domaines clés, les instruments africains notamment ont constitué pour lui un des outils salutaires. Ils l'ont libéré, comme nous l'avons déjà indiqué⁵⁵, des contraintes de la fixité des principes du tempérament égal qui, jusqu'alors, privaient beaucoup de compositeurs de la pureté acoustique de certains intervalles fondamentaux en état naturel ou intervalles non tempérés. Karlheinz **Stockhausen** a utilisé les xylophones, les tambours à peaux et la *sanza* pour évoquer la part africaine de sa "musique mondiale". Dans *Lanterne magique* (1959), pour bande magnétique, François-Bernard **Mâche** emploie des sonorités de la *sanza* transformées ou déformées par manipulations à l'ordinateur. Ici, l'usage de ce lamellophone entre dans le cadre de la valorisation du mythe dans la musique du compositeur. Aussi confère-t-il à cette page une valeur tout au moins symbolique. Jean-Louis **Florentz** utilise certaines techniques des instruments occidentaux qui permettent d'évoquer et même d'imiter les sonorités de certains instruments africains, pour des besoins symboliques et de codage de certains de ses messages musicaux.

⁵⁵ Cf. l'étude de son œuvre, livre deuxième, pp. 113-147.

CHAP. V

Les compositeurs face aux concepts idéologiques des cultures musicales africaines

A. Évocations de l’Afrique à travers les philosophies musicales des compositeurs

A la suite du livre deuxième, traitant les œuvres des compositeurs et leurs rapports avec le continent noir, nous avons relevé plusieurs concepts philosophiques qui régissent les créations musicales examinées, et dont chacun évoque une facette typique ou proche de la pensée musicale d’Afrique subsaharienne. Nous y avons trouvé également des idéologies relevant d’un concept entièrement universaliste.

Darius **Milhaud** et son élève Antonio Braga, par exemple, ont prôné le méditerranéisme. C’est au détour des musiques et des forêts brésiliennes, au contact des iconographies africaines aux motifs naturalistes, pittoresques et anecdotiques (connues à Paris au début de ce siècle), ainsi qu’à l’apprentissage des accents rythmiques du jazz, que l’auteur du *Pauvre Matelot* (1929) a trouvé les éléments qui lui ont permis d’imaginer et d’évoquer les cultures et les musiques africaines.

En ce qui concerne Antonio **Braga**, il s’est fait pratiquant et défenseur de cette idéologie, dont il étend le champ de propagation au niveau mondial : un méditerranéisme dépassant le cadre environnemental de la seule mer Méditerranée. Si pour son maître, le méditerranéisme allait de Jérusalem à Rio-de-Janeiro, pour le Napolitain, il porte, rappelons-le, sur « une philosophie qui unit les peuples, une religion d’amour et d’amitié entre les peuples du monde ». Musicalement, il l’a pratiqué en faisant cohabiter des thèmes musicaux d’univers divers, occidentaux, arabes, vietnamiens et africains.

André **Jolivet** s'est plutôt livré à une quête du sacré, à travers une création musicale porteuse de signification religieuse ou rituelle, dont les matériaux sonores ainsi que les divers timbres et rythmes devaient consacrer « la majestueuse unité de l'univers ». Ce sont les rythmes et mélodies modales – particulièrement inspirés de l'Orient, de l'Amérique du sud et de l'Afrique –, traités dans une harmonie tonale et sérielle occidentale, qui lui ont permis de traduire son universalisme musical. Ces éléments ont par ailleurs contribué, comme nous l'avons précédemment indiqué, à sa recherche de la “puissance incantatoire”, de la “force de parole” de la musique et d'une expression magico-religieuse à l'accent fort symbolique.

Parmi les partisans de l'universalisme musical, Karlheinz **Stockhausen** a préconisé la culture musicale mondiale qu'il a, entre autres, illustrée dans son *Hymnen* (1966-67). Différente de celle des autres compositeurs évoqués, sa démarche consistait en une “intermodulation” des matières sonores issues de diverses contrées, avec prédominance des musiques rituelles tendant à traduire un discours musical qui soit le reflet d'un langage à la fois universel et hétérogène. Mais ce monde est une création dont il se veut démiurge.

L'universalisme musical de François-Bernard **Mâche** fait référence à un art porteur d'images communes, de prototypes et d'archétypes tirés de l'environnement naturel et de sa propre création. Il s'appuie également sur diverses méthodes similaires, issues ou non d'autres cultures, de traitement des matériaux sonores. L'ensemble de ces moyens et éléments musicaux ou extra-musicaux constituent pour lui des sources capitales d'inspiration et des témoignages universels du patrimoine de l'humanité, qu'il ne cherche cependant pas à conceptualiser. En effet, son procédé ne vise nullement à une universalisation absolue du langage musical, mais prône le maintien de la diversité d'images et de mémoires, tant du passé que du présent, que peut offrir chacune des civilisations du monde.

Si Steve Reich ne s'est pas penché sur l'étude idéologique des cultures musicales africaines étudiées, comme l'ont fait ses pairs, Jean-Louis **Florentz** s'y est par contre entièrement investi. Ainsi que nous l'avons démontré à travers l'analyse de son

œuvre, il a pratiqué un examen approfondi aussi bien du cadre idéologique que technique de nombreuses cultures musicales africaines. Dans son rapport avec l’Afrique, son idéologie se résumerait en une philosophie “d’amour et d’échange” qui va au-delà des théorèmes et des concepts abstraits. Il exprime cette philosophie par le biais de sa “musique-histoire” qui intègre la diversité de discours parallèles issus des contrées occidentales et extra-occidentales (Afrique, Proche-Orient et même les Caraïbes). Ces discours sont traduits à l’aide de matières symphoniques et polyphoniques. Sa musique-histoire est également teintée d’un universalisme qui, tout en intégrant l’humain, s’incruste dans un univers centré sur le Dieu Créateur de l’homme et de la nature, et dont il chante les louanges.

B. Musique - Sacré - Symbolisme – Mythes et autres évocations

Le rapport entre la musique, le sacré, le symbolisme et les mythes ayant été précédemment et largement traité, nous ne nous consacrerons ici qu’à son influence sur les compositeurs.

Toutefois, il importe de noter que les notions occidentales contemporaines du sacré, du temps et de l’espace, ne sont pas celles de l’Afrique noire où la musique exerce son influence en permanence. Dans les milieux traditionalistes africains, la musique est omniprésente (dans la nature, la culture, la technique, les corps de métier et le cosmos), et en général d’une manière collective et anonyme. En Occident (contemporain), l’action musicale, individualisée, est localisée dans l’espace et le temps. On trouve ainsi une séparation entre le temps savant et le temps vulgaire, l’espace du routier et l’espace de l’agriculteur. En Afrique, cette distance marquante ou cette extériorité, dans les choses, est quasi-supprimée grâce au sens métaphysique que les peuples ont du temps et de l’espace. Pour ce qui est de l’espace, par exemple, l’aire de célébration des actes sacrés est plus vaste dans le continent noir que celle qui lui est consacrée en Occident, en particulier dans les églises et dans les temples.

En Afrique, il concerne tout lieu où s'exercent les activités humaines et tout environnement naturel avec lequel l'homme vit en symbiose. Quant à la lecture du temps, au sud du Sahara, elle ne correspond pas à celle de l'hémisphère nord où, entre autres, il existe un temps sacré pour la messe ou pour le culte, un autre pour attendre la séance prochaine ; un moment, profane, pour se rendre au travail ou au concert et un autre pour la distraction au cabaret ou au cirque. En Afrique, la musique accompagne le temps et interagit partout. La lecture du temps n'y est pas aussi linéaire qu'en Occident chrétien. Le temps y est plutôt un processus cyclique qui, du présent, ramène d'abord aux âges passés, le futur faisant basculer vers la mort, instant transitoire qui introduit dans le temps cosmique et appelle à une nouvelle naissance, un recommencement du cycle pour une nouvelle croissance. Dans ce processus, les éléments moteurs sont le "sacré" et le "musical", qui s'enchevêtrent constamment dans les méandres de la vie quotidienne, et leur champ d'action paraît donc indéterminé.

Ainsi, en Afrique noire, la notion de "sacré" se trouve présente – à des degrés divers - dans toutes les activités humaines. Aux yeux du traditionaliste africain, l'être humain est une matière particulière représentant Dieu. L'Homme-matière est associé à la terre – où le corps revient à la poussière, l'esprit rejoignant alors les Anciens et l'Être Suprême qu'il représentait sur terre – et à la nature, avec ses propriétés chimiques. L'association Homme-Nature permet de magnifier le divin et le sacré à travers, notamment, divers genres musicaux. La différence de degré ou de l'état sacré, entre individus d'un même groupe, dépend de l'initiation reçue ou non dans le domaine impliqué.

Quiconque se réfère à la culture générale ou musicale de l'Afrique noire se met d'emblée en relation directe, plus ou moins consciente, avec leur essence profondément imprégnée de sacré.

La référence aux cosmogonies et aux mythes africains chez Darius **Milhaud** s'est faite par l'image et l'allégorie, sous l'inspiration des chorégraphies et des arts plastiques africains en vogue en France, nous l'avons vu, au début du XX^e siècle. Il

les a traduites en un “chant” d’expression narrative, au service de sa poétique musicale.

André **Jolivet**, qui recherchait la fonction magique de la musique, jouant en même temps le rôle de “médiateur” entre le divin et l’humain, a consciencieusement témoigné de sa volonté de faire émerger une dimension sacrée dans son œuvre. L’Afrique imaginaire, qu’il a évoquée, a particulièrement été figurée par le moyen des mélodies et des rythmes répétitifs empreints des techniques du jazz. Ces mélodies devaient par ailleurs servir à l’évocation aussi bien des objets d’arts que des littératures à la mode consacrées encore au début du siècle au continent noir. Dans le même ordre d’idées, le *Concerto pour piano et orchestre*, notamment, lui a aussi permis de faire allusion à un même équateur⁵⁶ couvrant l’Afrique, la Polynésie et l’Extrême-Orient.

Maurice **Ohana** a conçu des archétypes musicaux et extra-musicaux, qui suggèrent une mémoire immémoriale. Il les a transposés dans son art raffiné et riche de beauté sonore. Ainsi, le compositeur a pu non seulement référencer et traduire des images prodigieuses porteuses de valeurs mythiques et légendaires, mais il est parvenu aussi à évoquer musicalement les divers rites et le mystère de la nature qu’il aimait contempler. Ces allusions ont été traduites à travers une harmonie “en irradiation”⁵⁷ au sein duquel ont été construites des incantations, des polyrythmies et des polymétries. Il a, de plus, utilisé des rythmes pour créer une puissante illusion sonore, et des matériaux aux effets divers.

Grâce notamment aux techniques de citation, de collage et de transformation, György **Ligeti** a honoré une Afrique musicale, non pas au titre d’une simple culture

⁵⁶ L’équateur est ici une évocation de la terre et des peuples qu’elle porte. L’équateur est aussi un cercle symbolique du cycle où les éléments entrent en scène selon une périodicité sans fin, dans un mouvement unificateur de l’espace et du temps. Le matériau musical utilisé vient en souligner et en traduire, selon la conception d’A. Jolivet, l’universalité, à travers la synthèse des musiques dont les thèmes, les techniques et les instruments sont un mélange produit par l’association des éléments pratiques et idéologiques occidentaux et extra-occidentaux les sous-tendant. L’expansion des sonorités et les accélérations métriques suggèrent les musiques de transe de nombreuses sociétés auxquelles le compositeur s’est référé.

⁵⁷ L’harmonie “en irradiation” traite des accords offrant une multitude de possibilités de résolution. Elle a été également exploitée par Jean-Louis Florentz.

folklorique, mais comme faisant partie des « grandes musiques », et dont il a utilisé certaines techniques et matières sonores originelles.

Ainsi, lors d'un entretien avec Philippe Albèra, le compositeur déclarait trouver dans les chants à penser des Gbaya centrafricains – enregistrés par l'ethnomusicologue Vincent Dehoux – des chants « très simples, mais qui sont [pour lui] de la très grande musique, à l'égal de celle de Mozart »⁵⁸. Ce sont les complexités polyphoniques et rythmiques, africaines en particulier, qui le fascinent et contribuent à une plus grande stimulation de son imaginaire, lui procurant des « idées musicales » qui « l'aident à trouver une orientation esthétique »⁵⁹.

Quant à Charles **Chaynes**, pour représenter les cultures et les musiques de l'Afrique noire, il s'est inspiré notamment des chants rituels *mitsogho* et téké gabonais (où sont, entre autres, pratiquées différentes expressions plastiques et chorégraphiques), des musiques pygmées, et il s'est imprégné de la poésie afro-antillaise. Par le moyen de ces éléments particulièrement enrichissants pour son art musical, il a essayé de comprendre l'art africain et même de s'identifier à son univers. C'était aussi pour lui un moyen de partir en quête « d'une magie » pour, par la suite, retrouver en lui-même – sous forme de musique – une part de cette magie, toujours inhérente à l'art. Par ailleurs, cela impliquait un processus qui lui a permis d'aller à la rencontre de "l'Homme" et de retrouver, ainsi qu'il nous l'a indiqué, des civilisations qui ont gardé « d'authentiques relations d'échanges humains dans une vie communautaire ». Parmi ses évocations des cultures africaines, signalons celles des mélodies rapides et irrégulières de la flûte (cf. l'œuvre étudiée), inspirées des polyphonies pygmées. Elles sont soutenues, à l'orchestre, par un bruissement sonore

⁵⁸ Cf. Philippe Albera, « Entretien avec György Ligeti », *Musique et Création, Festival d'Automne à Paris, Contre-champs*, 1989, p. 88. A la p. 87, le compositeur indique également ce qui suit : « personnellement, je suis très attiré par certaines musiques ethniques, et j'ai développé un grand intérêt pour des structures rythmiques qui sont très différentes de celles de l'avant-garde européenne. [...] Dans ma classe, nous avons beaucoup analysé et discuté les différentes cultures ethniques où existent des polyphonies très complexes : en Afrique, la musique sub-saharienne comme celle des Banda Linda, la musique de cour de Buganda, celle des lamellophones du Cameroun, et puis la musique du Pacifique Nord, de la Mélanésie, ... Je ne veux pas utiliser ces musiques comme un folklore, mais je suis très influencé par la pensée musicale qui les soutient. »

⁵⁹ Lire « György Ligeti : "L'Art n'est pas la vie quotidienne" », *Libération*, samedi 17 et dimanche 18 mars 1984, p. 25.

lointain, avec des glissandos figurant l'atmosphère nocturne de la forêt tropicale africaine en particulier et, d'une façon générale, cette contrée éloignée, appelée l'Afrique. Le jeu de la harpe, utilisé dans la même œuvre, est aussi d'inspiration africaine. Il imite la harpe du rituel *bwiti*⁶⁰, dont les sonorités tiennent du langage "parlé" anthropomorphe alternant avec des mots articulés par l'exécutant. Par la présence de la *sanza* dans sa musique, le compositeur fait allusion à des cérémonies sacrées et rituelles qu'accompagne habituellement cet instrument.

La démarche entreprise par Luciano Berio pour suggérer le continent noir est similaire à celle de György **Ligeti**. En effet, l'auteur de *Momenti* (1960) fait lui aussi allusion à une Afrique imaginaire. Sa peinture musicale fait non seulement appel aux techniques polyphoniques et du chanté-parlé, mais aussi et surtout au timbre, au rythme, ainsi qu'aux modèles de structurations stylistiques et formelles des musiques, d'Afrique centrale en particulier.

Karlheinz **Stockhausen** manifeste de l'intérêt pour les musiques du Sud du Sahara, qui se prolonge jusqu'aux musiques de l'Amérique du Sud et aux cultures du jazz. Leurs essences sacrées lui inspirent ses méditations mystiques et nourrissent son imaginaire. Il s'en sert pour sa création musicale qu'il veut une "émanation du cosmos" et un moyen de dévoiler des univers inconnus et prodigieux.

Antonio **Braga** s'est rendu aussi bien en Afrique qu'en Amérique latine où il a redécouvert les rituels animistes du continent noir et en a récupéré quelques thèmes musicaux pour honorer les cultures africaines, dont « les mémoires se sont prolongées jusqu'en Occident ». Les éléments musicaux et idéologiques empruntés ont été

⁶⁰ *Bwiti* ou *bwete* est l'une des plus fameuses sociétés initiatiques des *tsogho* gabonais, dont le fondement est le culte familial tribal des ancêtres. Dans ce foyer culturel et cultuel, les initiés masculins forment une confrérie où se dispensent des enseignements secrets sur les connaissances hétérogènes du monde à travers des rites illustrés par de multiples expressions musicales, plastiques et chorégraphiques. Les instruments utilisés sont : la *ghèbomba*, petite trompe de corne ou en défense d'ivoire annonçant le début ou la fin des cérémonies ou encore l'entrée des masques, la harpe arquée (à huit cordes) *ngombi* jouée par le chantre *bèti*, l'arc musical *mungongo*, accompagnant souvent les déclamations de mythes, le tambour à peau cloué *misumba* et celui à peau lacée *ngomo o étimba*, rythmant les danses de masques, le hochet rituel *soké* (deux coques végétales remplies de graines) pour accompagner le discours de *povi* (l'officiant principal et dépositaire de la parole), ainsi que le hochet-sonnaille *nguta* (des demi-coques de fruits séchés s'entrechoquant au bout d'un martinet de cuir à lanières). Lire également Pierre Sallée, note d'accompagnement du disque vinyle : *Musiques des mitsogho et des Batéké*, OCR 84, disques OCORA ROTF, *op. cit.*, p. 3 et suiv. Sur les Bwiti, lire également livre II, volume 1, p. 196.

intégrés dans son langage modal où les mélodies, les harmonies et les rythmes (européens, subsahariens, et latino-américains) sont traités en une succession et un enchevêtrement des structures à la fois indépendantes et interdépendantes. Leur élaboration est fondée sur les principes de son méditerranéisme – la philosophie « d’amour et de partage entre les cultures et entre les peuples » précédemment évoquée –, de façon à ce que les cultures de ces trois continents trouvent un point de rencontre et d’unité.

Mauricio **Kagel** qui, pour son œuvre, se réfère également à la complexité des relations sociales et qui souligne les rapports étroits entre les musiques du monde et les sociétés qui les génèrent, a surtout évoqué une Afrique imaginaire, à travers son folklore allégorique.

François-Bernard **Mâche** veut, pour sa création musicale, un espace de rencontre de sonorités et de pensées multiples portant en même temps une signification imprégnée du “sacré”. Aussi ne cesse-t-il de s’interroger sur le comment et le pourquoi de la traduction musicale d’un fait social ou d’un facteur psychologique. Son interrogation se prolonge jusque dans la recherche du sens existentiel de “l’univers” et le sens du sacré.

Chez lui, la notion “sacré” - dans ou par la musique - est proche du concept qu’en a la pensée africaine. En effet, rappelons-le, la musique exerce, entre autres en Afrique noire, cette fonction d’outil d’interrogation sur le monde et le sens de la vie. Elle permet de mettre en œuvre, non seulement des qualités intellectuelles, mais tout ce qui fait l’esprit et la personnalité humaine. Considérant la valeur de cette dimension musicale, le compositeur confère parfois – par exemple, à chaque note d’une échelle modale, et de façon alternative – un rôle ou une fonction expressive particulière. Il les entoure de divers ornements qui en soulignent l’expressivité. Encore faut-il se souvenir que sa musique qui, en outre, est enrichie de thèmes mythiques et de textes sacrés, renferme également des prototypes musicaux et non musicaux, qui renforcent la valeur rituelle de son œuvre. Par leur essence impressionniste notamment, les

archétypes sonores d'inspiration africaine (sons instrumentaux, linguistiques, animaliers) constituent, dans sa musique, des échantillons avant tout suggestifs.

Passant outre les concepts idéologiques, Steve **Reich** fait directement référence aux cultures musicales africaines, grâce à l'imitation de leurs multiples structures et procédés techniques, qu'il a étudiés sur le terrain et dans des ouvrages spécialisés.

Dans la musique de Jean-Louis **Florentz**, le sacré constitue une dynamique majeure de sa création. Dans ce domaine, les cultures de l'Afrique noire et du Proche-Orient lui ont fait sentir une "affinité radicale" avec son « univers de pensée primitif ». Il en déduit qu'une musique à caractère profondément sacré sert de moyen de partage et d'imprégnation de la vie offerte par Dieu⁶¹. C'est pourquoi, nous a-t-il dit, il s'est « même impliqué » dans les différents rythmes, polyphonies, orchestrations et rites afin de participer à la fois à ces modes d'expression universelle qui lui ont permis de glorifier à sa manière l'œuvre du Maître de l'Univers et de chanter l'histoire des mémoires de l'humanité. Il s'y est ainsi soumis par « l'apprentissage » et par « l'initiation », auxquels il adhère volontiers. Cela lui a permis de comprendre et de partager de nouvelles expériences de vie avec des populations d'autres cultures.

Dès lors, il n'a pas cessé de communiquer ardemment avec d'autres mémoires (personnes, cultures et traditions). Ce lien ainsi établi le détache de tout ethnocentrisme et permet aux symboles vivants des civilisations qu'il côtoie de déclencher en lui une force l'aidant à se libérer des univers sécularisés et à s'impliquer dans la métaphysique et dans l'irrationnel. Par le truchement de sa musique, il peut alors passer « du Conte de la foi, du mythe et du "merveilleux" à la

⁶¹ Sur le rapport entre le sacré, la musique, les mythes et le symbolisme, le compositeur indique, au sujet de son *Requiem de la Vierge* : « J'ai dû inventer un univers, et créer un ordre de succession de nombreux textes d'origine [...diverse, dont] l'*Ancien récit Grec de la Dormition* qui m'a fourni la trame à partir de laquelle j'ai construit un Conte. Je ne voulais pas pour autant un conte abstrait, déconnecté de la Foi chrétienne. Dès l'origine, je désirais un ouvrage qui, comme le "*Magnificat*" et les "*Laudes*", fût avant tout une prière, un hymne à Marie Mère de Jésus ; à Marie personnage historique. [...] Mais je voulais surtout pouvoir passer du Conte à la réalité de la Foi, du mythe et du "merveilleux" à la Prière, avec allers-et-retours. » FLORENTZ, Jean-Louis, *Requiem de la Vierge. Conte liturgique pour l'assomption de Marie, op. 7, pour soprano, ténor, baryton, chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre*, Livret, Paris, Ricordi, 1988, p. 4. Tous les mots en majuscule dans le texte ont été ainsi notés par le compositeur, peut-être pour en souligner l'importance.

Prière, avec allers et retours. » C'est ainsi que l'on trouve partout dans son œuvre l'écho du divin, du sacré, de l'homme et de la nature.

La démarche de Pierre-Albert **Castanet** est similaire à celle de Mauricio **Kagel**. A l'image de son esthétique de la "parasitose" sonore, au sein de laquelle il traite des rapports complexes musicaux et extra-musicaux – mettant en exergue les rapports liant directement les musiques du monde et les sociétés qui les génèrent –, il a trouvé procédés et philosophies lui permettant d'évoquer une Afrique imaginaire.

CHAP. VI

Les compositeurs face aux concepts mixtes – techniques et idéologiques – des musiques subsahariennes

A. Musique, Nature et Métaphores

Nous avons précédemment vu que les Africains vivaient, idéologiquement et éthiquement, en parfaite symbiose avec la nature et le surnature. Cette symbiose se traduit notamment par plusieurs cosmogonies et légendes exaltées à travers la musique (chantée, instrumentale ou mixte).

Si, par ailleurs, pour la fabrication des instruments musicaux, les univers végétal, animalier et marin offrent les matières premières dont certaines sont utilisées à l'état brut, le choix de celles employées pour leur construction n'est pourtant nullement fortuit. Au-delà des principes généraux régissant la facture instrumentale, qui permettent d'obtenir des univers sonores divers et subtils, le luthier africain se doit de tenir également compte des rapports homme-nature-ancêtres et déités, sur la base desquels se définissent l'essence de son métier et les gestes à effectuer durant tout le processus de son travail⁶² (allant du choix de la matière première à l'instrument fini). C'est cette conscience qui justifie aussi la logique de sa démarche en tant qu'artisan, mais également en tant que connaisseur de traditions ancestrales.

La construction d'un tambour, par exemple, suit un processus de différentes phases – pouvant chacune être accompagnée musicalement –, en respect des lois de la nature et des règles issues de la tradition. Voici ces grandes étapes :

- *La prospection, dans la forêt, de l'essence à abattre.* Il s'agit d'une exploration qui exige non seulement une connaissance du "grand livre de la nature", des gestes et des lois

⁶² Chacun des gestes du facteur répond à une logique stricte, précise et chargée de signification. Lors de l'utilisation d'un arbre par exemple, la partie du tronc choisi est minutieusement inspectée. On vérifie, à partir des fibres de l'écorce, si leur structure offre des lignes de grande rectitude, fermeté et cohérence, si le tronçon à utiliser ne comporte pas de nœuds qui, généralement, présentent une structuration limitant la propagation homogène des vibrations sonores de l'instrument.

qui gouvernent les différentes composantes de cet univers, mais également le respect des principes qui le régissent.

- *Le choix et l'abattage de l'arbre* nécessitent, pendant quelques mois, l'établissement de la relation entre l'artisan et l'arbre qu'il a choisi de travailler. Cela consiste à entrer en contact avec ce dernier, pour déceler, dans la mesure du possible, son histoire et ses traits caractéristiques (un arbre germe, croît, développe un tronc sur lequel poussent des branches et des feuilles. Ses fruits sont ou non récoltés ou mangés par les oiseaux, qui parfois élisent domicile sur ses branches ou creusent son tronc dans lequel peut aussi se poser un essaim d'abeilles. La pluie l'arrose, il resplendit de fraîcheur, la tempête le courbe, les insectes le dévorent, les intempéries ou le soleil le frappent, il gémit ou sèche progressivement, et ainsi de suite.) Le choix de l'arbre s'effectue en fonction de la grandeur et de la taille futures de l'instrument. Une fois ce choix établi, un oracle peut être prononcé ou un rituel exécuté pour conjurer les sorts et préparer toutes les activités qui suivront. Ensuite, l'artisan passera à l'abattage de l'arbre, pendant lequel il restera toujours attentif aux "réactions" ou aux sons produits par celui-ci. C'est à travers les sensations perçues au contact du manche de sa cognée et des gestes méticuleux qu'il produit par va-et-vient de son outil, qu'il va sonder la qualité de la sonorité de son futur instrument. C'est aussi pourquoi il percute l'arbre couché sur le sol, pour repérer et délimiter la partie à extraire sur laquelle il ébauchera, d'abord, une forme grossière du futur instrument. Il peut même effectuer un premier creusement du bois.

- Après cela, vient *le temps plus ou moins long de la transformation du bois*. C'est le temps nécessaire à la vérification du degré d'inversion de tension dans le bois [de la tension intérieure des fibres remplies d'eau et de sève, donnant vie à l'arbre qui produit alors des sons sourds, on passe à une tension dont la nouvelle sonorité dépend du degré de séchage des fibres de la nouvelle forme donnée au bois (symétrie et dissymétrie de ses différentes parties)]. Ce dernier commence à être ainsi métamorphosé en un instrument de musique. Souvent, sur le corps de celui-ci, l'artisan sculpte des formes humaines ou animalières, en rapport avec les cérémonies pour lesquelles l'instrument servira.

- Puis, *le luthier s'applique à "donner une voix" à l'instrument*. Cela exige la connaissance du langage tambouriné pour lui apporter une "voix personnelle" et faire de lui "un être" qui ne parle que par tapements de mains ou par battements de mailloches sur

son corps. Ici, l'instrument obtenu est la métamorphose d'un "être vivant" issu du domaine de la nature : l'arbre devient un objet de culture par lequel passeront certains messages vivants adressés aux humains, aux êtres spirituels et même aux "êtres" de la nature, par le biais de(s) rituels spécifiques.

Ainsi, l'arbre initialement traité comme un "être végétal" a été transformé en un nouveau "sujet" disposant d'une articulation sonore proche du langage parlé. Symboliquement, il cohabite avec des êtres humains ou animaliers sculptés sur son corps. La parole articulée humaine ou la voix du personnage pour lequel l'instrument a été construit seront évoquées par le biais de la "parole percutée" ou la voix du tambour, un langage tambouriné⁶³.

Notons également que, comme pour l'instrument, un orchestre est souvent symbolisé par un "être" ou un élément de la nature. Ainsi, par exemple, les musiciens Sénoufo-Fodonon ivoiriens désignent l'orchestre *bolonyen* – spécialisé en musique funéraire et composé de calebasses, de harpes arquées monocordes et de hochets-sonnailles – par l'antilope *sotynon* (*Cephalophus Rufalitus*). Cet animal est une allégorie du lien existant entre cette population senoufo et l'univers naturel (de la brousse)⁶⁴.

Il en est de même pour certaines danses et chants que les instruments accompagnent. Le cas des Twa rwandais, excellent dans les jeux de pantomimes dansés, constitue un exemple révélateur. En effet, la dextérité gestuelle qui en résulte – par l'élégance des mouvements des mains et des bras soutenus par la puissance des frappements des pieds sur sol – et l'habileté d'exécution de l'art du mime suggèrent également des attitudes et des comportements animaliers.

⁶³ Pour des détails concernant la construction des instruments de musique, Daniel Bariaux et Didier Demolin en donnent une belle description dans leur article intitulé « Naissance de la voix d'un tambour à fente chez les Mangbetu [du Congo Kinshasa]. Du geste de l'artisan à celui du musicien et du danseur », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 8, *Terrains*, GEORG éditeur, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie/AIMP, 1995, pp. 105-113. Sur le rapport entre l'homme, l'animal et la musique, lire également COGET, Jacques (éd.), *L'homme, l'animal et la musique*, Parthenay, Editions FMDT, coll. Modal, 1994, 129 p.

⁶⁴ Pour des détails complémentaires, lire notamment Michel de Lannoy, « L'instrument de musique, facteur et marqueur de l'identité culturelle chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire », *Vibrations*, II, 1986, pp. 49-59.

En résumé, les musiques africaines sont évocatrices notamment des sons de la nature, et leurs instruments constituent des représentations soit de plantes, soit d'animaux, soit encore des forces de la nature.

Quant aux compositeurs étudiés, quelques-uns ont eu, chacun à sa manière, une approche particulière de l'environnement naturel.

Comme au sud du Sahara où l'on est sensible aux paysages environnants, Darius **Milhaud** s'était mis en quête d'une communion intime avec la nature, à travers les faunes et les paysages qui non seulement portent divers signes de vie, mais demeurent aussi les lieux sur lesquels « la vie humaine peut se projeter », là où « l'humanité se manifeste à l'état naturel » Pour le compositeur, de tels lieux favorisent l'épanouissement « du fond humain, initialement fait de religion et d'amour » (ces expressions sont de Paul Collaer)⁶⁵. “Parlant” fortement, entre autres, à l'imaginaire d'un artiste, la nature peut toucher sa pensée de telle sorte qu'il soit poussé à en louer les vertus, dans un langage général et universel : la musique.

Si pour Darius Milhaud, la nature était plus un espace de méditation et de recueillement, pour Maurice **Ohana**, François-Bernard **Mâche** et Jean-Louis **Florentz**, elle incarne le lieu d'inspiration directe des éléments musicaux de la faune et même de la flore.

A ce sujet, Maurice Ohana avance que ce ne sont pas les « musiciens » qui lui ont concrètement donné

les grandes leçons de musiques, [mais il les a reçues plutôt] de la mer, du vent, de la pluie sur les arbres et de la lumière ou encore de la contemplation de certains paysages [qu'il recherchait] parce qu'ils ont l'air d'appartenir plus à la création du monde qu'à des contrées civilisées...⁶⁶

⁶⁵ Paul Collaer, *Darius Milhaud*, Nouvelle édition revue et augmentée, accompagnée du catalogue des oeuvres et d'une discographie, Paris, Slatkine, 1982, [1/1947], p. 32. Par rapport à ce thème (musique, nature et métaphores chez le compositeur) lire aussi, en particulier, les pp. 16-25.

⁶⁶ Maurice Ohana, « Ecrits et paroles, sous-chapitre : La mer, le vent, la pluie... », *Revue Musicale*, n° 391-393, p. 74.

Pour ce compositeur, les sons agissent différemment sur la sensibilité humaine – par exemple, tel son peut émerveiller telle personne et laisser telle autre indifférente – et ils recèlent des secrets qu’il faut comprendre et mettre en exergue. La nature est pour lui une oasis de sonorités vers laquelle il se tourne pour nourrir son imagination. Aussi peut-il contempler longuement un arbre, une racine, une fleur ou un rocher. De même, il sait écouter les bruissements de rivières ou des vagues de la mer, les crépitements d’un feu de brousse, le chant d’un oiseau ou un rugissement animalier. Ces diverses sonorités lui inspirent toutes sortes de strates sonores, qu’il transpose dans sa musique, et dont la plupart constituent des archétypes pour suggérer divers mythes, rites et légendes.

A l’instar de l’auteur du *Syllabaire pour Phèdre* (1968), François-Bernard **Mâche** recherche, dans l’univers naturel, des archétypes sonores évocateurs de mythes et de rites. Il les intègre dans sa musique grâce au procédé de musique mixte (production en direct des instruments acoustiques, avec ou sans voix, en association de musique avec diverses sources sonores fixées sur bande magnétique) ; les archétypes des sons de la nature étant contenus dans des échantillonneurs digitaux. Comme dans la pensée africaine, François-Bernard Mâche considère qu’à travers la musique, l’homme, la nature et l’animal peuvent – ainsi que nous l’avons déjà mentionné –, être mystérieusement unis dans une relation d’échanges complexes. Cela justifie notamment son attachement à un certain nombre d’enregistrements typiques de musiques de chasse, de chants de rabatteurs précédemment évoqués, ainsi que sa ferveur pour la défense du naturalisme musical, convaincu de l’habileté musicale des animaux.

Pour Jean-Louis **Florentz**, la nécessité d’intégrer dans son langage les éléments musicaux de la nature relève du désir et même d’un besoin d’explorer sa vaste poésie. Contrairement à François-Bernard Mâche, qui a recouru à la technologie pour rendre de façon concrète et empirique les sonorités échantillonnées (chants et bruits notamment d’animaux, d’insectes, de vent et de l’eau), Jean-Louis Florentz s’est élaboré un langage technique lui permettant de suggérer les sonorités de la nature. Il

procède par imitation, à l'aide de divers modes de jeux instrumentaux et vocaux, mais aussi de techniques musicales pour essayer de représenter des frémissements animaliers et insectivores, des polyphonies d'oiseaux dont il a minutieusement étudiés les structurations internes, ainsi que les relations sociales régissant chacun de leur groupe. Cette démarche lui permet également de figurer les images que lui inspirent divers paysages de grands espaces. A ce sujet, nous avons précédemment noté qu'à chaque passage traduisant une situation d'un "oiseau-musique"⁶⁷, décrite dans une œuvre, correspondaient ses caractéristiques naturelles ou ses métaphores. Par ailleurs, la création musicale du compositeur fonctionne, pour reprendre son expression, sur la base « d'une vaste assise rituelle : un ensemble d'images fortes ». Ces images peuvent être issues d'un immense paysage « extrêmement provoquant pour l'inspiration » ou du « comportement d'un oiseau » ou encore de « l'odeur des acacias en fleurs des vallées africaines »⁶⁸. C'est là sa manière d'évoquer et de magnifier les cultures d'Afrique Noire, mais aussi d'entrer en osmose avec elles.

B. Du langage tambouriné subsaharien : une "parole musicale" instrumentale ?

Le langage tambouriné est un vaste sujet que nous ne traiterons pas ici en détail. Cependant, il convient de noter que ce langage, à la fois instrumental et vocal, est pour ses pratiquants un véritable moyen de "télécommunication", bien que, pour l'envoi de messages, les distances à atteindre sont adaptées et restreintes aux limites d'intensité sonore de la voix ou de l'instrument utilisé. L'information ainsi transmise peut servir à informer ou à appeler à la participation à une action concrète : annonce d'une naissance, d'un rite d'initiation, d'un mariage, d'une visite officielle, d'une intronisation, d'une attaque guerrière ou d'une victoire, d'une invitation à la réjouissance ou d'un décès. Elle peut concerner une demande de secours ou de main-

⁶⁷ L'oiseau-musique est un terme employé par le compositeur pour une reproduction d'un thème d'oiseau, qu'il transcrit pour un instrument donné.

⁶⁸ Cf. « Jean-Louis Florentz », *Zodiaque*, n° 163, *op. cit.*, p. 13.

Liv. 3 chap. 6 : Les compositeurs face aux concepts mixtes – techniques et idéologiques – des musiques subsahariennes

d'œuvre collective dans l'intérêt de la communauté. Elle peut en outre porter sur une présentation de louanges, de remerciements ou encore d'encouragements aussi bien au peuple qu'à l'autorité.

Par son mode codé, le langage tambouriné offre une confidentialité adéquate, garantissant ainsi la sécurité de l'information diffusée. L'instantanéité de la communication permet d'atteindre simultanément une plus ou moins vaste masse populaire. Selon son type, un message tambouriné peut être compris par une communauté parlant la même langue ou uniquement par un groupe de personnes initiées à un code précis.

Loin de ne concerner qu'un langage de "tambours parleurs" – très souvent assimilés, par certains spécialistes, aux tambours à peau et en bois –, le langage tambouriné est plutôt un métalangage que les Africains exploitent, suivant la nécessité, à partir de nombreux types d'instruments musicaux (les vents, les cordes, les idiophones et les membranophones, tels que les flûtes, les trompes, les sifflets, les harpes, l'arc à bouche, les luths, le tambour à fente, les cloches doubles en fer, les xylophones et les tambours à peaux), mais aussi à partir de la voix⁶⁹.

Lorsqu'il est instrumental, il ne vise pas principalement une reproduction directe d'un quelconque langage parlé, mais essentiellement une concaténation des codes se rapportant aux messages que peut produire ce langage. Ainsi, sont pris en compte, la tonalité, le caractère phonatoire des voyelles (aperture, position) et la longueur des syllabes de la langue à laquelle on se réfère.

En fonction de la nature du message à transmettre, ces éléments vocaux sont ensuite mis en parallèle avec le timbre, la hauteur sonore, la durée (rythmique et métrique) et la dynamique de l'instrument utilisé. Encore faut-il se rappeler, qu'en Afrique Noire, un instrument de musique est généralement conçu et accordé dans le ton de la langue ou le dialecte de son concepteur. C'est pourquoi, dans de nombreuses cultures musicales africaines, les instruments musicaux sont joués de

⁶⁹ André Schaeffner témoigne de cette présence du langage tambouriné vocal en Afrique subsaharienne, qu'il a découvert entre 1947 et 1948 [Cf. les annexes i, texte n° 6, p. 577].

manière phonético-tonale : la mélodie ou le rythme produits à cet effet sont souvent déduits à la fois de rythmes, de tonalités ou de phonèmes de la langue concernée, et de principes régissant le genre, le style ou la forme de la musique considérée.

Il arrive que les sons d'un instrument, de hauteurs diverses (pouvant varier entre deux et quatre sons, pour les trompes et les tambours qui, eux, peuvent également produire des partiels obtenus par vibration sonore de la peau, par ailleurs stimulée par des accessoires instrumentaux accrochés sur leur corps), peuvent aussi être affectés aux différentes syllabes d'un mot ou d'un groupe de mot, pour en assurer un sens sémantique⁷⁰. Ce système sonore est également pratiqué en Asie.

Ainsi, le langage instrumental peut-il être subtilement adapté à la richesse linguistique pour produire des messages, décodables uniquement par les connaisseurs ou les initiés au code indiqué. Par conséquent, la matière sonore instrumentale devient un pendant de la parole, qui n'est pas entièrement assujéti à une parole vocalisée, mais produit par un instrument pouvant, selon les traditions africaines, renfermer une "force de parole".

On notera également que le langage tambouriné est aussi parfois étroitement lié à la chorégraphie, comme l'a fait d'ailleurs remarquer André Schaeffner à travers les propos cités dans le texte n°6, de l'annexe i, que nous venons de signaler en supra. Ainsi, par exemple, un rythme vocal ou instrumental stimule les pas de danse de tel type de masque, dont les gestes de danseurs peuvent être directement associés à des thématiques figurant un personnage vivant ou non ou encore un animal mythique. Le décodage du message, transmis par le biais de formules thématiques correspondant au sens caché des formules rythmiques de la musique et de la danse, se fera au cours d'une initiation appropriée.

⁷⁰ C'est le cas de la *bofiri*, la flûte en bambou à embouchure latérale, avec deux trous, que jouent, en simulation du langage parlé, les bergers *gan* burkinabais pour conduire les animaux et encourager les joutes de bœufs. Il en est de même du jeu de l'arc à bouche dans pratiquement toute l'Afrique subsaharienne. A l'aide d'une ou deux baguettes, on frappe sur la corde, qui ne touche pas les lèvres entre lesquelles on la fait passer. Grâce à la variation de l'ouverture plus ou moins grande de la cavité buccale, on obtient des harmoniques de différents timbres et hauteurs simulant les phonèmes linguistiques.

Si le langage tambouriné africain est une transposition de la parole à l'instrument musical ou une "parole instrumentale" par le biais de laquelle est transmis un message aux humains, Charles **Chaynes** a utilisé des instruments (allusion à leurs "paroles") et des timbres typiques pour "raconter" musicalement l'univers culturel africain. Par contre, Mauricio **Kagel**, comme de coutume en Afrique au Sud du Sahara, et ainsi que nous l'avons précédemment indiqué, demande parfois à l'instrumentiste de pouvoir adapter certaines mélodies vocales au registre et à la hauteur sonore de son instrument, lorsque le jeu de celui-ci le permet.

François-Bernard **Mâche** s'est réellement pris de passion pour les substituts du langage en musique. S'inspirant notamment du continent noir, le compositeur a su exploiter des idiomes instrumentalo-vocaux utilisant les transformations et les formules hybrides (le parler et les musiques). Ainsi s'est-il intéressé aux systèmes émetteurs de quelques langues africaines (le *xhosa* en particulier), ainsi qu'aux rapports d'unicité forte existant constamment entre les langages parlés ou instrumentaux et la musique elle-même. Il s'est également référé à leur valeur esthétique et symbolique, en corrélation avec le mythe et le sacré.

Pour ce faire, le compositeur a examiné les procédés esthétiques et techniques du langage tambouriné (tels qu'un meilleur usage des moyens musicaux permettant, sous diverses formes, la transmission des messages ; les techniques génératrices desdits moyens, dont la diversité rythmique et l'utilisation de courtes cellules mélodiques répétitives s'enchevêtrant suite à leur décalage). Il a été particulièrement intéressé par les structurations des formes hybrides découlant de ce « langage-musique », autrement dit, par le mélange des éléments musicaux et extra-musicaux porteurs d'une signification.

Quant à Jean-Louis **Florentz**, il a adopté une toute autre démarche. Ce sont les motifs rythmico-mélodiques typés ou les structures harmoniques (« salves », strates, déploiements intervalliques) qui lui ont servi de codes, traduits musicalement soit par un instrument, soit par un groupe d'instruments, soit encore par l'orchestre entier, pour imiter surtout les langages animaliers et instrumentaux africains, et parfois, le

langage parlé. Le matériau musical ainsi utilisé sert, comme dans le langage tambouriné, à voiler le sens du message de l'œuvre dans son ensemble, mais aussi à en souligner le caractère résolument ésotérique et intime. Rappelons l'exemple de l'imitation du timbre, par les cuivres, du mirliton *bambara* malien (un fifre en bambou) dans *Le Songe de Lluc Alcari*, avec notamment l'usage des sourdines aux trompettes (représentant d'une part la toile, le cocon d'araignée ou la membrane alaire de chauve-souris dont les extrémités du mirliton sont couvertes, et de l'autre les sons bouchés et cuivrés aux cors ainsi que les *Flatterzunge* aux flûtes, qui assourdissent les sonorités des motifs mélodiques, suggérant ainsi le message voilé rapporté à travers cette œuvre)⁷¹.

Pierre-Albert **Castanet** s'est inspiré du langage codé africain pour suggérer des rituels – entre autres catholiques et africains (la circoncision) - et leur aspect mystérieux. Par le biais notamment des sons « parasités », selon l'expression du compositeur, et autres motifs mélodiques suggestifs joués à la guitare européenne, il évoque en même temps la *sanza* animant les rites au sud du Sahara et le carillon qui fait vibrer la cathédrale européenne tout en conviant les croyants au culte.

C. Les compositeurs face à la théâtralité⁷² des musiques d'Afrique subsaharienne

On trouve une part de théâtralité dans la plupart des activités musicales de l'Afrique noire. Dans les musiques tant rituelles que de divertissement, le déroulement des différents moments musicaux dépend souvent de l'atmosphère qui garantit une effervescence d'une grande théâtralité. Celle-ci est soulignée par la

⁷¹ Cf. livre deuxième, pp. 382, 384-385.

⁷² Sur le théâtre musical dans la musique contemporaine, lire les différents propos de Bosseur (en introduction), de Michel Biget, de Maurico Kagel tirés de « Qu'est-ce que le théâtre instrumental ? », in *Tam-tam*, Paris Christian Bourgois, 1983, pp.105-107, de Karlheinz Stockhausen issus de « De l'évolution de la musique », *Acanthes an XV*, Van de Velde, 1991, p. 27, de Georges Aperghis : *Le Corps musical*, Actes Sud, 1990, pp. 61-62), de Michel Puig, ainsi que de Pierre-Albert Castanet dans « De la théâtralité de la musique », *Cahiers du C.I.R.E.M.*, n°4-5, sep. 1987), cités in BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, op. cit., pp. 164-169.

temporalité, la cohérence de l'échange des éléments verbaux, chorégraphiques, musicaux et même des éléments de costume, mais également par l'ordre partiellement déterminé qui les régit (alternance ou simultanéité des chants, dialogues, dont certains sont chantés, récités ou criés, soufflés). Le développement de la matière musicale vocale ou instrumentale, dont les mélodies et les rythmes, concourt à l'évocation du thème traité. Cette architecture temporelle est en parfaite coordination avec les espaces physique et musical dans lesquels s'inscrivent ces éléments. Les espaces physiques qui, généralement, constituent un terrain ouvert, peuvent être un coin de brousse, de forêt ou une place publique au centre ou en retrait du village. La disposition scénique des exécutants et des spectateurs requiert une attention particulière.

Pendant les cérémonies funéraires⁷³ par exemple – dont nous présentons ici un des modèles de la République Démocratique du Congo –, les musiciens chanteurs et/ou instrumentistes se tiennent souvent côte à côte, devant un long arc de cercle formé par les spectateurs. Loin d'être passifs, ces derniers jouent toujours un rôle à un moment ou à un autre du déroulement de l'événement⁷⁴. Cet arc de cercle délimite par ailleurs l'aire de la danse. Tout ce dispositif crée un espace scénique stéréotypé, musical et extra-musical, exploitable suivant les différentes étapes de l'évolution de la cérémonie. En effet, selon le cas, la musique alterne ou se joue en simultanéité avec les danses qui, d'une façon générale, sont l'expression d'une géométrie vivante corporelle par la qualité de gestes évocateurs, hauts en couleurs. Le "spectacle" peut commencer par un chant qui fera place à un jeu parlé d'appels et de réponses entre les musiciens d'une extrémité à l'autre de l'orchestre et un autre groupe de personnes d'un bout à l'autre des "spectateurs". Il peut arriver que l'ensemble des musiciens se

⁷³ Ces cérémonies comportent de multiples variantes structurelles, selon les coutumes de chaque peuple, au sein duquel on peut encore trouver des sous-variantes.

⁷⁴ Il faut noter que dans ces sortes de performances musicales, il s'établit généralement une relation étroite de réciprocité et de dialogue entre les musiciens et les spectateurs, sur la base de la coordination d'un ensemble de facteurs circonstanciels. Les échanges qui en découlent conditionnent une réaction soit de réceptivité, soit de productivité d'un message musical, par les protagonistes. C'est ainsi que se trouve vérifiée notamment l'idée selon laquelle « la musique est humaine à la condition d'admettre que le son n'est pas seulement organisé et pensé par celui qui le produit, mais aussi par celui qui le perçoit ». Cf. NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987, p. 86.

déplace en bloc vers la dépouille, pour rendre hommage au défunt ou vers un personnage remarqué venant rehausser, de sa présence, l'événement. Ces musiciens peuvent pareillement entourer un conteur de généalogies faisant son entrée pour relater la vie de la famille éprouvée et proposer des proverbes moraux, des énigmes éducatives, en rapport avec le thème du jour. Parfois, un groupe de chanteurs ou même d'instrumentistes vient doucement longer la file de spectateurs, comme pour insuffler une même énergie rythmique aux participants et pour honorer unanimement la mémoire de la personne disparue. En guise d'approbation de leur action, et sur différents timbres, la foule s'y associe activement, se manifestant ainsi par des chuchotements, des cris plaintifs, des exclamations, des mimes, des lamentations et des paroles de réconfort pour les membres de la famille éprouvée. De même que les divers cris servent souvent à stimuler l'enthousiasme de l'assistance et à insuffler énergie et courage aux musiciens, les battements de mains et de pieds contribuent à souligner la théâtralité de l'ensemble du dispositif de la cérémonie.

Tous ces éléments se structurent en fonction des formes musicales adoptées (du chant funèbre, on passera au chant de conte généalogique, puis aux chants de saynète, dont la satire peut servir à la fois au divertissement, à la consolation et au conseil ; ensuite on exécutera d'autres chants toujours en rapport avec la circonstance, avant de revenir sur le chant de deuil). Ainsi, les éléments musicaux utilisés sont toujours adaptés aux faits évoqués. Certains d'entre eux sont constamment récurrents ou souvent reproduits, tandis que d'autres varient, en étant adaptés à la circonstance. Par ailleurs, un rythme lent peut progressivement subir une tension, par des accélérations et décélérations métriques, connaître une montée ou une descente d'intensité, tout comme des chants peuvent être mêlés aux paroles de la foule. On trouve également des alternances entre chants et musique instrumentale, mais surtout des imbrications de rythmes de danses, de chants et de parties instrumentales, lorsqu'il arrive que la succession des parties se fasse de façon plus ou moins aléatoire, pour permettre aux éléments sonores fluctuants ou variants de se développer en permanence dans un espace sonore dont le fond comporte des structures constantes.

Parmi de nombreux autres exemples illustreurs d'une dramaturgie musicale, citons le rite de polyandrie à l'issue duquel est désigné le chef d'une communauté⁷⁵ ou les séances de conte ou de palabre, qui constituent également de véritables circonstances d'expression théâtre-musicale.

Par rapport à ce thème de théâtralité musicale évoquée en supra, l'inspiration africaine de Maurice **Ohana** porte sur plusieurs points précis : un jeu instrumental spectaculaire exigeant la richesse des sonorités ou des timbres utilisés pour parvenir à une pleine sensibilité, une complète implication physique et mentale du musicien, ainsi qu'une participation mesurée du public dans la réalisation du spectacle scénique. En outre, pendant le déroulement de certaines de ses œuvres – comme dans *Etudes chorégraphiques* (1955) –, on assiste parfois à un déplacement des chanteurs ou des instrumentistes au milieu desquels peut éventuellement surgir un groupe de danseurs. Ces derniers produisent des gestes, prononcent des syllabes sans signification, des onomatopées et des mots africains repris par les spectateurs qui participent ainsi à certaines expressions de l'œuvre. Le compositeur a travaillé ce jeu et ces en faisant contraster du matériau sonore tempéré avec des séquences mélodico-rythmiques d'inspiration andalouse, latino-américaine et africaine, mais aussi avec des rythmes de jazz et de mélopées de blues et de gospels.

Maurice Ohana n'était pas le seul à se référer à l'aspect théâtral de la musique de l'Afrique subsaharienne. György **Ligeti** s'y est aussi intéressé. L'adaptation qu'il a faite de ce concept porte sur le traitement de la matière musicale dont les images, autant poétiques, impressionnistes que lyriques, suggèrent aux exécutants des sensations optiques et tactiles. L'émotion qui en résulte est accentuée par le jeu alterné ou simultané des cris, des onomatopées, des rires et même des gémissements ou des pleurs des musiciens. Divers procédés apportent une touche particulière à la théâtralité de sa musique : les textures sonores interférentes, fluctuantes et « irisantes », l'alternance de stabilité et d'instabilité des événements sonores, les rythmes dits de "durées" ou statiques influant sur l'articulation des structures

⁷⁵ Pour exemple sonore, cf. Kongo Zabana, *Petites musique du Zaïre, op. cit.*, notamment la page 14 : "Rite de la polyandrie". Se référer également à l'exemple sonore n° 11 déjà cité, réf. en annexe, p. 669.

timbrales, ainsi que le mélange de sonorités électroniques, de strates contrapuntiques vocales et instrumentales.

Luciano **Berio** a aussi été attiré par la théâtralité des musiques africaines. Il a concentré son attention sur la technique du jeu instrumental, corollaire de sa quête d'un geste musical permettant de réguler l'expressivité de l'interprète ; sur les procédés du "chanté-parlé", à travers diverses tournures phonatoires et en rapport avec le degré d'agilité de l'élocution, ainsi que sur un chuchotement ; tous, éléments susceptibles de souligner la théâtralité de la musique dans laquelle ils sont appliqués. Il faut également noter que le compositeur s'inspire des techniques vocales africaines, relevant surtout de modes de jeu soufflés qui, utilisés simultanément ou alternativement, produisent des sons parasités illustrant la théâtralité vocale et en souligne l'émotion.

Karlheinz **Stockhausen** a adopté, de façon virtuelle, l'autonomie du traitement des paramètres de hauteur, de durée et d'intensité, inscrits dans un discours sous-tendant la théâtralité des musiques extra-occidentales, dont les africaines. C'est un discours musical dans lequel, comme nous l'avons déjà indiqué lors de l'étude de ce musicien, les événements visuels et gestuels rendent plus intelligibles le processus sonore et le message véhiculé. Ces événements sont porteurs des mêmes droits et de la même valeur que l'harmonie ou la mélodie. En outre, le compositeur attache de l'importance à l'exécution musicale de mémoire, aux attitudes et gestes des musiciens, ainsi qu'à leur position géographique. Steve Reich fait de même sur ces derniers points.

Maurice **Kagel**, expérimentateur des sources non-conformistes est, avec Dieter Schnebel (1930), l'initiateur en particulier du théâtre instrumental (à partir des années 50).

Entre les années 50 et 60 John Cage et les membres du groupe Fluxus⁷⁶ ont contribué à l'émergence du théâtre musical grâce aux combinaisons d'éléments

⁷⁶ Ce groupe prône, dès le début des années 60, une conceptualisation de l'écriture et de l'expérience musicale basées sur la notation verbale concise, énigmatique et même provocatrice d'une action originale ou

musicaux et dramatiques à forte implication scénique. Pour sa part, M. Kagel a élaboré un théâtre musical dépassant les frontières du système en vigueur des opéras traditionnels. Au cours du discours musical, un chant lyrique peut alterner avec une vocalité dépourvue de cette tonalité lyrique ou avec des onomatopées et des cris conçus par le compositeur. Ainsi que nous l'avons signalé dans l'étude des singularités du langage de son œuvre, les gestes visuels, vocaux et instrumentaux sont également des facteurs capitaux dans l'élaboration de son théâtre musical.

Par ailleurs, la construction de sa dramaturgie musicale, dessaisie de tout livret ad hoc, de toute histoire linéaire ou de personnages psychologiques, s'appuie sur le montage et le collage de récits croisés et partiels mettant en scène des personnages plutôt symboliques. Comme les musiques d'Afrique noire, la musique de Mauricio Kagel – autant que la parole et l'image –, participe naturellement et activement à la représentation de l'action, le jeu instrumental relevant souvent de tout un rituel qui implique à la fois l'exécutant et l'auditeur.

Concernant l'œuvre de François-Bernard **Mâche**, l'exemple le plus significatif de ce genre musical est *Temboctou*, où le texte traite d'une intrigue riche en symboles autour de la réalisation du rêve juvénile de René Caillé. Dans cette œuvre, les éléments musicaux et textuels se superposent souvent, dans une dialectique oscillant entre le parler des acteurs et les interventions de musiciens. Le spectacle concilie, plus ou moins aisément, une musique concrète⁷⁷ affirmée et un théâtre plus poétique que réaliste. Chez ce musicien, le théâtre musical s'articule sur l'agencement des sons et des gestes. Dans l'organisation de ce genre musical, le visuel, la parole et ses multiples modes de production, la réalité virtuelle et le réel jouent de façon égale un rôle de premier plan. La musique qui en découle fait elle aussi partie d'un décor sonore qui donne tout son sens à la représentation musico-théâtrale.

sur l'image d'un objet ordinaire proposée au musicien-lecteur à qui revient le choix d'imaginer les possibilités de leur interprétation. Ce groupe était composé notamment de Ben Vautier, George Maciunas, Dick Higgins et de Georges Brecht.

⁷⁷ Il s'agit ici de la référence à l'élaboration expérimentale et à l'agencement, de façon empirique et sans l'aide de la notation musicale traditionnelle, d'éléments sonores préexistants échantillonnés (son musical, bruit et autres éléments linguistiques).

C'est sous l'aspect du conte, un art pluridimensionnel, que Jean-Louis **Florentz** peut être associé indirectement aux compositeurs ayant exploité le théâtre musical d'inspiration africaine. En effet, le conte africain s'organise en un jeu subtil d'éléments de portée à la fois théâtrale, poétique, légendaire, historique, chorégraphique et musicale.

Pierre-Albert **Castanet** recourt au théâtre musical par le truchement de l'improvisation. Chez lui, l'interprète dispose d'une liberté lui permettant quelques actions dramatiques ou descriptives (par la théâtralisation de son geste musical).

L'improvisation est parfois mise en corrélation avec sa notation verbale⁷⁸ impliquant une plus grande généralité d'énoncés musicaux. Il s'agit de quelques règles sur les techniques (instrumentales ou vocales) du jeu, écrites comme autant de points de repères guidant les interventions et les interactions des exécutants au cours du déroulement du discours musical. Ce texte sous-tend diverses options esthétiques et constitue un point d'appui pour l'improvisateur qui est invité à donner libre cours à son imagination créatrice. L'écriture de ce genre musical aboutit à un canevas général du développement de l'œuvre, laissant au gré du musicien les détails de son déroulement. Par ailleurs le texte fournit à l'interprète un minimum d'informations qu'il exploitera, comme nous venons de le dire, à sa guise.

D. Parole, Narration et Musique

Il convient d'évoquer l'importance capitale de la parole ou du Verbe dans une civilisation de tradition orale telle que celle de l'Afrique Noire⁷⁹. En effet, par le Verbe, l'Africain traditionaliste crée des images et des métaphores magiques, des énigmes, des proverbes et des axiomes, grâce auxquels il raconte de belles histoires

⁷⁸ Bon nombre de compositeurs contemporains pratiquent cette écriture musicale, qui a commencé dès les années 60. Parmi ceux-ci, on compte les membres du groupe Fluxus, Karlheinz Stockhausen (1928), Luc Ferrari (1929), Mauricio Kagel (1931), La Monte Young (1935), Pierre Mariétan (1935), Costin Mioreanu (1943) et Jean-Yves Bosseur (1947), pour ne citer qu'eux.

⁷⁹ Une des caractéristiques de la conversation en Afrique noire est, comparativement à l'Europe urbaine, la fréquence avec laquelle l'auditeur doit acquiescer.

d'antan, des fables et des contes. Par ce véhicule, il anime aussi les palabres et les rites, récite les généalogies et annonce les cosmogonies ou rapporte mythes et légendes. L'action oratoire qui en résulte présente divers moyens communicationnels (musicaux et extra-musicaux) souvent originaux. Ces moyens permettent à l'assistance de s'impliquer pleinement dans les divers sentiments et émotions exprimés par l'orateur. Leur participation se traduit, entre autres, par des appels à la bienveillance ou à l'indulgence, à l'indignation ou à la colère et même au mépris, en support à des narrations fantastiques ou à des débats engagés dans la résolution de conflits nés subrepticement au sein de la communauté.

Cet ensemble d'outils de communication est à la fois utile et instructeur. Une œuvre renfermant ces éléments communicationnels se trouve ponctuée de musiques, de danses, de mimiques, d'applaudissements, de rires, de commentaires ou de divers parlés. Ces derniers font appel à des inflexions vocales présentant une amplification graduée de sonorités et de silences, qui jalonnent le développement du discours adopté. La période durant laquelle sont utilisés ces moyens peut constituer un temps de divertissement ou un temps d'éducation de la jeunesse, en particulier, et du peuple, en général, par la propagation du savoir ancestral. Ces moments permettent ainsi la transmission d'une éthique et d'idéaux (préceptes moraux ou paroles de sagesse régissant, par exemple, les interdits et les tabous). C'est encore là des instants de partage où se manifeste, individuellement ou collectivement, l'unité organique entre les générations et où sont mis en valeur divers talents.

Dans le déroulement du conte, par exemple, la participation de l'assistance, qui joue toujours un rôle déterminant, demeure indispensable. Singulièrement structurés⁸⁰, les récits de la narration, et leurs différentes étapes, constituent à la fois un jeu collectif, souvent séquentiel, et un genre oral où se côtoient, se mélangent et s'interpénètrent – pour former un spectacle – des histoires, des poésies, des proverbes, du théâtre, de la danse, des chants et des musiques instrumentales. Ainsi le

⁸⁰ Pour plus de détails à ce sujet, lire Pierre N'Dak, *Le Conte africain et l'éducation*, op. cit. ; Denise Paulme, *La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1976.

conte constitue-t-il, en Afrique, un spectacle total mobilisant le conteur ainsi qu'une assemblée activement impliquée. Au cours du récit, s'organise un jeu subtil de toutes ces composantes, et le jeu collectif du conte résulte de l'application de règles techniques et esthétiques spécifiques les régissant, en rapport avec telle ou telle culture qui les pratique.

Charles **Chaynes** s'est référé aux chants qui sont consacrés au conte africain, mais n'en a pas adopté la structuration interne, contrairement à Jean-Louis **Florentz**. Pour narrer son histoire musicale, le premier s'est plutôt inspiré de l'organisation occidentale des œuvres programmatiques, en particulier du *poème symphonique*. Sur la base d'une inspiration africaine, son récit musical a été enrichi de poésie afro-antillaise, pour évoquer, d'une façon générale, l'univers musical et culturel des Noirs⁸¹. La structure de son *poème symphonique* est moderne : l'œuvre comprend plusieurs subdivisions au lieu d'une seule traditionnellement. En effet, l'ouvrage musical de C. Chaynes renferme quatre parties d'inspiration littéraire et mythique, dont chacune possède un titre évocateur du message apporté, relatif à l'historique du peuple noir. De plus, le compositeur recherche des timbres susceptibles de contribuer à souligner le caractère romanesque du récit de son œuvre comportant les suivants : *Les origines*, *Le pays initial* (l'Afrique), *Les rites* (qui constituent des valeurs du pays), ainsi que *La célébration de la beauté de la femme africaine*, génitrice des fils et des filles du pays.

C'est également par un discours symphonique structuré dans l'esprit du conte africain que Luciano **Berio** exprime sa narration musicale. L'auteur de *Coro* (1975-76) a davantage été attentif, dans le discours narratif africain, à la manière d'organiser les matières musicales et verbales à la fois conflictuelles et d'une étroite proximité.

Chez François-Bernard **Mâche**, cette référence est de l'ordre du symbole ou de l'image. Particulièrement dans *Temboctou*, il s'opère une structuration d'un récit musical proche du conte africain. Le compositeur y développe une forte densité

⁸¹ Cf. l'analyse de *Pour un monde noir*, 1976, en particulier les pp. 182-184.

polyphonique et divers effets sonores rendus en temps réel, par ordinateur. Ces différents éléments évoquent les espaces réels et imaginaires de l’Afrique.

C’est ainsi que, dans cette œuvre, les chants de rabatteurs pygmées et les chants de chasse à l’onyx somalien, notamment, représentent à la fois un art du “parler” et un jeu musical dont la fonction est en même temps pratique et rituelle. Ces chants sont ici reliés non seulement à des aspects rituels et mythiques, mais aussi à des facteurs narratifs et ésotériques, évocateurs de mémoires et d’un lointain passé. Par ailleurs, les chants pygmées lui ont inspiré un développement de cellules polyrythmiques de cycles différents, qu’il a exploité comme une “peinture” sonore figurant un groupe de paysans qui travaillent au même moment dans un champ. Les voix de femmes et les sons instrumentaux africains utilisés suggèrent le récit de son rêve naïf du continent noir. Structurellement, le conte musical de ce compositeur obéit à une organisation programmatique. Il s’agit d’alternance, d’entrelacement, de juxtaposition et de combinaison acoustiques et électroacoustiques de différents rythmes et schémas sonores, ainsi que de jeux d’imitations réciproques. Rappelons également que François-Bernard Mâche s’est inspiré des archétypes de langues de plusieurs peuples, dont celle des Xhosa⁸², qui apportent à sa musique l’essence de la parole.

⁸² Les Xhosa font partie des peuples *bantu* de l’Afrique méridionale, particulièrement du Cap, en République Sud-africaine. Actuellement, la langue Xhosa est connue pour ses cliquetis ou claquements sonores consonantiques, en particulier le *c*, sur les gencives derrière les incisives ; le *q* sur la voûte palatine et le *x* sur les gencives latérales. On trouve également cette particularité linguistique chez les KhoiSan composés de Boschimans et de Hottentots.

Techniquement, les Xhosa développent, dans leur musique, divers procédés dont le résultat correspond à un chant diphonique : une chanson peut comprendre autant d’événements sonores simultanés qu’il y a d’exécutants (entrelacement des parties où, avec parallélisme harmonique, sont chantées différentes paroles). Ces chants suivent les principes soit d’une monodie ou d’une homophonie, soit d’une hétérophonie ou d’une polyphonie. Dans leurs chansons, les chanteurs parviennent à produire des harmoniques grâce au jeu varié du positionnement de la langue dans la bouche, comme par exemple le soulèvement de celle-ci à l’avant de la cavité buccale. Ceci permet, en particulier, d’obtenir artificiellement des sons graves desquels sortent de faibles lignes mélodiques aux harmoniques bien distinctifs. Par ailleurs, l’articulation des consonnes produit des cliquetis. Ces harmonies sont encore plus graves lorsque la langue est maintenue longtemps en position plate. C’est ainsi qu’un seul chanteur peut produire deux mélodies simultanément (l’une avec des notes réelles, l’autre avec des notes harmoniques). Souvent les musiciens recourent également aux mimes et à la voix gutturale.

Concernant la référence de Jean-Louis **Florentz** au conte africain⁸³, nous l'avons largement soulignée, et elle est profonde. Non seulement l'organisation interne du conte, les chants et les récits l'ont intéressé, mais leur métalangage, leurs structurations musicales internes ainsi que les comportements du conteur, des personnages évoqués et de l'assistance ont également été minutieusement explorés et exploités dans sa « musique-histoire ». Cette inspiration a, en outre, largement contribué au façonnement de quelques-unes des vertus de la personnalité musicale du compositeur, vertus que Louis Jambou résume en ces termes :

Les horizons ouverts, les espaces sans limites, non taludés ou bornés, les temps “réels” à la fois que le vécu intérieur et non chronométré... Le lyrisme originel est constant, la curiosité en éveil, la recherche du timbre “artificiel” rejoignant celle du timbre “naturel”, la soif de l'expérience sensible et première, l'immédiateté de la sensation sonore mais également son dépassement par un ravissement qui exige une ascèse et un processus d'élaboration empirique et secret, le refus des jougs qui viennent entraver une œuvre qui n'a de limite qu'en elle-même⁸⁴.

Chez l'auteur des *Laudes*, la musique a également valeur et force de parole. S'étant inspiré des musiques liturgiques éthiopiennes où sons et paroles ne font qu'un – il en est d'ailleurs ainsi dans la majorité des cultures musicales d'Afrique noire – le compositeur confie tel ou tel motif mélodique à un groupe instrumental précis (cordes, cuivres, bois, par exemple), afin de lui faire jouer le rôle d'un narrateur pour apporter la “parole” à transmettre. Le dialogue instrumental peut alterner ou être entrecoupé d'intermèdes vocaux qui, comme dans un contexte africain, peuvent également intervenir, au cours du discours musical, à titre de diversion par rapport à la texture musicale.

⁸³ Le compositeur atteste cette singulière influence dans sa création musicale [cf. annexe I, texte n° 7, pp. 558-559].

⁸⁴ Cf. les anecdotes de l'auteur consacrées à Jean-Louis Florentz, au sujet de ses *Laudes* (1983-1985) qui, comme nous l'avons précédemment indiqué, constituent la partie centrale du conte triptyque liturgique consacré à la Vierge Marie : *Le livre du Pacte de Miséricorde*. Louis Jambou, « Préface », in Apollinaire Anakesa K., *Florentz ... sur les marches du soleil, op. cit.*, p. 7.

Pour Pierre-Albert **Castanet**, nous l'avons vu lors de l'examen de son œuvre, le Verbe occupe une place capitale dans son langage musical. Du reste, par son recours à la notation verbale, et grâce à son intérêt pour l'improvisation lui permettant une écoute renouvelée ainsi qu'une perception singulière de tout phénomène sonore - celle qui le prédispose à l'échange avec autrui et favorise sa riche interactivité et le développement de sa créativité musicale -, il a su tirer profit de tous les éléments musicaux et extra-musicaux. Ces éléments sont traités de manière à susciter une réaction aussi bien chez les musiciens que chez les spectateurs, lorsqu'ils suivent la narration musicale proposée à travers « l'art des sons » de ce compositeur. C'est ainsi qu'en même temps, il traduit en musique divers récits mythiques, légendaires ou rituels.

E. De l'improvisation dans les musiques en Afrique noire

Comme dans bon nombre de sociétés de tradition orale, l'improvisation musicale n'est pas, en Afrique noire, un acte impulsif qui relèverait d'une simple intuition bien ordonnée. Elle reflète plutôt un mode de pensée social, un facteur de manifestation des talents et de la dextérité de l'expression verbale ou musicale. Elle permet à une pensée individuelle de s'exprimer au sein d'une communauté avec une liberté consentie dans le respect des règles du jeu régissant son organisation. C'est également un moyen de dialogue permettant à un individu d'exposer son savoir-faire et de s'affirmer. Sa pratique exige une excellente connaissance de la structure dans laquelle on évolue, une précision et une finesse dans le maniement de la parole ou de la pratique musicale, mais aussi dans l'entrée en jeu du musicien qui doit favoriser le bon déroulement et la continuation normale du discours d'ensemble.

L'improvisation musicale à l'africaine est une "parole musicale" librement exprimée par un exécutant, en cohésion avec les autres parties du groupe, qui peuvent également être considérées comme des figurants porteurs de paroles musicales.

Servant surtout à émerveiller les spectateurs et à stimuler les exécutants, cette improvisation peut être un monologue (un seul musicien s'exprimant en solo) ou un dialogue (un musicien ou chanteur se produisant en exergue du groupe ou alors un solo improvisé et exécuté par un groupe de musiciens dialoguant successivement avec un autre, et même avec l'auditoire). Elle consiste généralement en un ensemble d'ornements mélodiques ainsi qu'en diverses variations rythmiques et métriques d'un thème ou d'une formule mélodico-rythmique ou encore d'une échelle de base.

Maurice **Ohana** s'est inspiré de ce type d'improvisation musicale qui offre une liberté contrôlée. Mauricio **Kagel** a aussi adopté cette démarche de l'interprétation en musique. En effet, il suggère des règles de jeu aux interprètes qui peuvent être à la fois instrumentistes et chanteurs. Chacun d'eux dispose d'instruments variés, utilisés librement en soliste, en petit groupe ou en tutti, la base de l'instrumentation étant la libre improvisation. Quant à François- Bernard **Mâche**, il a exploité les techniques jazzistiques d'improvisation pour, comme nous l'avons précédemment indiqué, évoquer, d'une manière détournée, "une Afrique colorée et imaginaire". Pour Pierre-Albert **Castanet**, l'étude de ses compositions nous a révélé combien est primordiale l'improvisation dans sa musique. Sa conception de cette technique est très proche de celle de l'Afrique noire.

En effet, il la considère comme un facteur capable d'influer sur les relations entre les individus au sein de la communauté. Il s'en explique en ces termes :

De même que l'improvisation figure la vie, l'ouverture au monde se veut un signe de sérénité et d'optimisme ! Au fond, ce qui compte pour moi, c'est le "jeu", qu'il soit soumis à des volontés pédagogiques ou, plus globalement, à des fins artistiques. Le jeu construit la santé de l'humanité. Le néerlandais Johan Huizinga a très bien montré que la fonction sociale du jeu suscitait l'avènement de chapitres entiers de l'histoire de la philosophie et de l'art en général. En dehors des embûches et des chausse-trapes de la politique, la sérénité de la vie reste, je crois, à

ce prix. Nous sommes les grands-enfants privilégiés du bonheur sensoriel, sachons donc nous en garder longtemps⁸⁵.

F. De la pratique imitative musicale en Afrique subsaharienne : un substitut de la “parole” instrumentale, vocale et de la “voix” de la nature

En Afrique Noire, les instrumentistes, comme les chanteurs, montrent partout une certaine propension à reproduire les traits, les effets ou les timbres d’autres instruments, ainsi que les voix et les bruits de la nature (faune et flore). La valeur et la portée de la musique imitative en sont ainsi enrichies. Ce processus de substitution de langage exige, de la part du pratiquant, des facultés d’ouverture, d’observation et d’écoute de l’autre et de l’environnement dans lequel il évolue. Dans les contrées africaines, la grande fréquence de ce jeu de substitution de langage se justifie par le fait que la plupart des instrumentistes jouent souvent un triple rôle leur permettant de mieux maîtriser le potentiel dont ils disposent. Ils sont à la fois luthiers, exécutants et auteurs de la musique pratiquée. En tant que facteurs, ils conçoivent leurs instruments de telle sorte qu’ils s’adaptent à leur goût et à leur besoin de musicien, et qu’ils soient aussi porteurs de « paroles ». Aussi les façonnent-ils de manière à les rendre fonctionnels et appropriés à la transmission de messages (langage tambouriné), en rapport avec les traditions de leurs communautés. Dans le domaine de l’imitation réciproque de la voix et de l’instrument musical ou de dénaturation sonore de l’un ou de l’autre, il existe un large éventail d’applications, mais que nous ne traiterons pas ici⁸⁶.

⁸⁵ P.-A. Castanet citant à nouveau Huizinga poursuit : « [Ce dernier] rappelle que nos ancêtres rangeaient la musique dans la catégorie de la paideia – éducation, formation, civilisation – comme une chose non nécessaire, mais utile, au même titre que la lecture et la littérature, et uniquement destinée à occuper nos loisirs ». Propos du compositeur dans *L’Education musicale*, n° 456, février 1999, p. 6. Pour sa citation, il s’est référé à Johan Huizinga, *Homos Ludens*, Paris, Tel Gallimard, 1951, p. 261.

⁸⁶ Pour le lecteur intéressé par cette problématique, nous conseillons notamment l’article de Marius Schneider, « l’Esprit de la musique et l’origine du symbole », *Diogène*, juillet-septembre 1959, pp. 48-75, dans lequel l’auteur aborde le « pouvoir d’imitation » par la voix, mais également une manière très libre d’user du chant par des « primitifs », dont les Noirs, qui, dans cette démarche, ne sont astreints à aucune « règle artistique ». A ce propos, il note que « dans la musique des primitifs, toutes les formes possibles de

Signalons cependant que, techniquement, le substitut vocal ou instrumental est très souvent produit à partir d'une mélodie, d'un rythme, d'un débit métrique, d'un effet timbral, d'un élément ornemental (onomatopées, cris, bruissements) ou d'un procédé technique. Même si une mélodie vocale ne saurait entièrement équivaloir à une mélodie instrumentale, son mode de jeu imitant habilement un motif instrumental peut correspondre à l'air substitué. Il en est de même pour une imitation instrumentale de la voix. C'est surtout le rendu des formules rythmiques et des débits métriques des mélodies jouées ou des paroles récitées qui seront proches de la réalité évoquée. Cela implique aussi une maîtrise des variations et de la nature de l'élocution⁸⁷.

l'émission et du mouvement du son sont permises ». Voir, en particulier, la p. 73. [Voir la suite à la p. suivante].

André Schaeffner a également traité ce thème, mais sur une échelle plus large. Voir son ouvrage *Essai de musicologie et autres fantaisies*, op. cit., au chapitre II : *Musique populaire et art musical*, pp. 23-71, en particulier, de la p. 54 à la fin.

A la p. 56, il indique ce qui suit : « *La musique imitative a ses antécédents dans l'invention ou dans l'adaptation d'instruments afin de reproduire soit des sons obtenus par d'autres moyens, avec d'autres matières, soit des bruits de la nature, ou présumés surnaturels, et en ce dernier cas s'élève-t-on de l'imitation à la création, en fait indissociables l'une de l'autre.* » Il y parle aussi des préoccupations religieuses ou magiques qui sont à l'origine de la musique imitative, et poursuit « [...] *Le grand chef d'orchestre Wilhelm Furtwaengler se trompait en disant que toute musique à programme "est le fruit de quelque basse époque". Déjà le barde, griot de toutes contrées, parsème son récit de petites illustrations sonores, fragments d'une composition qui n'est pas loin de notre musique à programme. Nous n'apercevons pas de différence essentielle entre le "sauvage" qui découvre comment reproduire le surgissement d'une bête ou d'un monstre imaginaire et le musicien d'Extrême-Orient qui, à l'aide de gongs ou du tam-tam, fait le tonnerre, traduit de même la colère des dieux ou des esprits mauvais. Entre l'instrument créé spécialement pour imiter l'orage et la savante page d'orchestre écrite dans le même dessein. Non plus qu'entre une femme araucan du Chili qui imite le galop du cheval sur une guimbarde, et un enfant peul du Cameroun qui, jouant du même instrument, s'inspire des sonneries militaires de clairon.* »

⁸⁷ Exemple sonore : Kongo Zabana, *Petites musiques du Zaïre*, op. cit., page 2 : *Trompe solo – Mpungi* (Ethnie Mongo-Bakutu) où l'instrumentiste alterne – dans un sens et dans l'autre - des imitations mélodiques et rythmiques instrumentales des passages déclamés. Se référer également à l'exemple sonore n° 3a : flûte afar, "Chasse à l'oryx", op. cit., annexe, p. 668. Dans ce dernier cas, « Il s'agit d'une description musicale de la poursuite d'un oryx par un chasseur, exécutée à la flûte par Balaitu. On remarquera les deux sortes de bruits imités par l'instrument : les uns, relatifs à l'animal, représentent les mouvements de l'oryx pendant qu'il tente de s'échapper et au moment où il est tué, les autres, relatifs à l'homme, représentent la marche furtive du chasseur quand il poursuit l'oryx et quand il le tue d'un coup de fusil. La flûte utilisée ici n'est autre qu'un bambou évidé sur toute la longueur. Elle n'a pas d'anche. Cette pièce a été enregistrée dans un bâtiment, en plein désert Danakil et le vent fournit un accompagnement naturel au souffle du conteur lorsqu'il joue de la flûte. », Notice, p. 15. Ragnar Johnson, *in* *Ethiopie. Musique vocales et instrumentales*, OCORA, C 580055/56, disque II, page 9 : Flûte afar : "Chasse à l'oryx". Enregistrement effectué à Giwani, le 30 juillet 1971.

Le concept de l'imitation en musique, à l'aide de l'un ou l'autre moyen (instrument ou voix), a été exploité par la presque totalité des compositeurs étudiés. Nous n'en donnons ici que deux exemples comparatifs nous paraissant les plus significatifs.

Chez Luciano **Berio** notamment, il existe un lien étroit régissant le processus de substitution réciproque entre les éléments musicaux instrumentaux et vocaux. En outre, cette pratique conforte également, dans sa création musicale, les effets esthétiques et musicaux. Elle répond ainsi à une nécessité de communication, sa matière musicale vocale lui servant souvent de moyen d'expression descriptive. Comme en Afrique Noire, les jeux vocaux utilisés, nous l'avons déjà signalé, peuvent par ailleurs être rapprochés de l'usage du parler. Ce dernier devient un nouveau paramètre de la texture musicale pour l'extériorisation d'émotions durant le discours musical. Ce chanté-parlé lui sert encore à accentuer cet aspect communicationnel en apportant une perspective idéologique faisant de sa musique un acte social.

Quant à Jean-Louis **Florentz**, il s'est davantage référé à une autre dimension de la pratique africaine d'imitation, celle de la symbolique. Les chants d'oiseaux, les cris, les gestes, et même les corps animaliers sont suggérés par le biais des voix humaines et des instruments musicaux, ainsi qu'à travers les gestes des musiciens ou le port d'un costume en peau de bête. Rappelons le cas d'une des séquences musicales du *Songe de Lluc Alcari* (1992-1994) – traitée en désinence, avec tierces et un retard de quarte inférieure à la tierce –, où le violoncelle évoque la “corne crochue” qui dépasse de la tête du coléoptère malien (*Oryctes boas*. Coléoptère *Scarabaeidae*), par allusion à l'annonce du fils promis par Dieu à Abraham.

L'imitation du mirliton par les cuivres qui permet au compositeur, comme chez les Maliens, de figurer notamment la légèreté et l'immatérialité de l'âme d'un défunt. Notons que dans certaines sociétés initiatiques de l'Afrique de l'Ouest, ce fifre – instrument emblématique des “oiseaux” – est utilisé dans les processions à l'occasion du décès d'un membre de la communauté. Grâce à ce discours instrumental codé, J.-L. Florentz cherche essentiellement à rendre le message de son œuvre plus significatif, et en même temps difficilement décelable.

G. De la répétitivité ou réitération dynamique dans les musiques africaines au Sud du Sahara

Les répétitions constituent un des facteurs majeurs des musiques africaines. Elles jouent un triple rôle : celui d'un vecteur idéologique par la valeur symbolique, celui d'un élément musical par la valeur esthétique et celui d'un procédé technique. Idéologiquement et symboliquement, elles servent d'abord à faire percevoir une identité ponctuelle ou une pensée capitale rendues à travers un chant ou un air instrumental au sein d'un ensemble d'éléments statiques et mobiles.

Métaphoriquement, toutefois, les répétitions relèvent également des éléments statiques en représentant l'unité, le permanent, l'immuable et l'universel. Elles peuvent aussi évoquer une destinée. Ainsi, dans la pensée africaine, un groupe de sons répétitifs est un "nid" ou un "arbre" sur lequel vient se percher un ensemble de "secrets sonores codés" qu'il faut ensuite libérer et faire éventuellement comprendre. Dans le discours musical notamment, une répétition est liée à un temps cyclique permettant la prise de conscience de ce qui est "raconté" et évoqué : il s'agit alors d'éléments mobiles et dynamiques d'une énonciation, dont elle souligne et éclaire la portée (son dynamisme pouvant représenter le transitoire, le fragmentaire, le contingent et le mobile). La répétition rend également compte de leur mouvement et de leur direction. Elle constitue donc une réitération des constituants de la vie interne de ces cellules mélodico-rythmiques mobiles, une vie faite de fluctuations, de coloris sonores et de perturbations de tout ordre.

Si une répétition doit, en même temps, souligner une prééminence ou un écart par rapport à une identité ou à une pensée donnée, ce sont cette pensée et cette identité qui forment des éléments dynamiques passagers auxquels les pratiquants (chanteur ou musicien), les spectateurs (qui généralement prennent une part active dans la cérémonie musicale) se doivent de porter attention. Car, au cours d'une représentation chantée ou instrumentale, une répétition (élément statique et de routine) est également introduite pour être oubliée ou ignorée, et permettre l'écoute d'autres paramètres variants musicaux ou associés à la musique.

Ainsi, ce dynamisme est au service de modèles thématiques, de strates sonores, chantés ou parlés, mis en action et en relief par une énonciation discursive obstinée. Ces éléments dynamiques peuvent être une mélodie évocatrice, une parole, un cri, un rythme (de danse, de jeu de masques ou de musique) qui, à leur tour, deviennent récurrents, cédant la place à d'autres matériaux sonores qui souligneront l'objet important du message véhiculé à un moment précis.

Ainsi, il se produit une juxtaposition d'images sonores d'apparence contradictoire, mais complémentaires, qui stimulent la linéarité discursive de la narration et l'expansion dramatique de l'action.

Le répétitif, stimulant par ailleurs l'imaginaire des exécutants, oriente également l'attention des protagonistes et permet aux éléments mobiles (motifs mélodiques et rythmiques variants) de se fixer et de laisser leurs traces dans la mémoire des auditeurs.

Techniquement, la simplicité des éléments répétitifs ne relève nullement d'une essence rudimentaire ou sommaire de la matière musicale, mais de la quête d'un raffinement de cette dernière. Sa périodicité dénote une progression et un dynamisme comparable au mouvement pendulaire produisant à la fois une progression et un retour perpétuel (par exemple, dans un même tour du cadran de la pendule, l'aiguille des secondes reproduit cycliquement la même durée et favorise un développement temporel allant de la minute aux heures. Il en est de même des aiguilles des minutes vers les heures). Ainsi dans la réitération des éléments musicaux, l'agencement des éléments récurrents se fait de manière à ce que ceux-ci gagnent en vitalité, grâce notamment à de petites cellules mélodico-rythmiques isolées ou se détachant en chaîne linéaire. Ces cellules évoluent en combinaison plus ou moins complexe, d'une part grâce aux accents rythmiques irréguliers décalant les différentes textures sonores répétitives, et d'autre part grâce à un centre d'attraction – une note ou un groupe de notes – qui régulent le changement de la périodicité des phrases musicales et de leur pulsation rythmique.

Plus que les autres compositeurs étudiés, Maurice **Ohana**, György **Ligeti**, François-Bernard **Mâche** et Jean-Louis **Florentz**, en particulier, ont compris cette dimension organisationnelle des musiques africaines et s'en sont inspirés avec profit.

Soulignons au sujet de François-Bernard Mâche et de Jean-Louis Florentz que, dans leurs musiques, les éléments sonores répétitifs jouent aussi un rôle symbolique comme en Afrique. En effet, des mélodies évocatrices peuvent s'associer aux fragments de paroles et aux cris – en suivant des cycles alternatifs et récurrents – pour suggérer une pensée mythique par exemple. En même temps, ces ostinatos contribuent à souligner le plaisir musical recherché et désiré, lequel est basé sur l'efficacité de l'évocation répétitive de l'objet, du sujet ou du jeu musical utilisés, et que l'on veut mettre momentanément en exergue et en valeur.

Cette démarche diffère du minimalisme ascétique pratiqué par les compositeurs américains (des répétitions d'un aspect quasi-spontané, fondées sur des automatismes, et qui servent pratiquement de tapis ou de recouvrement sonore dans lequel se brouillent différents éléments sonores stagnants). Steve Reich est l'un des pionniers de cette conception de la répétitivité en musique.

H. De l'hybridation sonore : une "parasitose"⁸⁸ timbrale dans les musiques africaines

Dans les musiques de l'Afrique noire, le timbre revêt une importance capitale. Il connaît un traitement exceptionnel surtout dans le domaine instrumental. Aussi recherche-t-on, sur le plan organologique, toutes sortes de matières offrant des sonorités complexes (membranes végétales ou animales (membrane alaire de chauve-souris par exemple), cocon d'araignée et toutes sortes de sonnailles).

⁸⁸ Nous empruntons ce terme à Pierre-Albert Castanet. Sur la "parasitose" sonore dans la musique savante occidentale contemporaine, lire des détails dans son ouvrage *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale, op. cit.*, en particulier les chapitres II : *La parasitose de la Pop Music*, pp. 105-165 et III : *Aspect de la conquête du son-bruit. Le son sale de la musique savante*. L'auteur établit un état des lieux riche en renseignements – musicaux, socioculturels, économiques et politiques - sur la culture musicale savante contemporaine. Cf. également le livre deuxième, chap. XIV.

Les instruments peuvent ainsi porter divers artifices et accessoires, qui doublent ou dénaturent leur timbre initial. Il en résulte des vrombissements, des grésillements, des sons mirlitonés, nasillards, assourdis et d'autres encore. Ces différents éléments produisent aussi, pour la plupart, des sonorités imitant divers bruits ou sons de la nature, avec laquelle l'homme communique fréquemment. C'est ainsi qu'un instrument principal peut être enrichi en timbres (grâce au mélange sonore de sonnailles qui peuvent y être accrochées ou bien que l'on aura attachées sur une partie du corps de l'instrumentiste), et subir une dénaturation timbrale initiale (lorsqu'on lui applique des membranes spéciales ou bien que l'on dépasse son registre normal, ou encore que l'on pratique un mode de jeu singulier ou inhabituel, très souvent évocateur d'une situation ou d'une circonstance).

Concernant la voix, elle subit le même traitement. Autrement dit, elle peut être déguisée (entre autres, par ornementation, avec introduction d'un vibrato du gosier, d'un glissando ou d'un souffle avec ou sans halètements, chuintements, gloussements ou autres cris étranges).

Pour l'instrument comme pour la voix, tous ces éléments et procédés constituent de véritables "masques sonores"⁸⁹ qui, d'une façon générale, permettent de suggérer un acte ou une image réelle ou spirituelle. Ils sont en même temps des éléments esthétiques efficaces servant allusivement à souligner des situations ou à figurer notamment divers objets et personnages, tout en préservant des zones d'ombres ou de secrets sur l'action musicale ou extra-musicale qui leur est associée.

Ce procédé de déguisement ou de perturbation sonore a été exploité par tous les compositeurs dont nous avons examiné l'œuvre, chacun à sa façon. Il a pour source la musique concrète mécanique prévalant dès le début de la seconde moitié du XX^e

⁸⁹ En Afrique noire, le masque ne désigne pas uniquement l'objet d'art souvent porté lors des danses rituelles, et servant à dérober un visage ou à le déguiser. Le masque fait également allusion à toute transformation sonore d'un instrument de musique ou d'une voix à l'aide des procédés indiqués ci-haut, transformation sonore destinée à suggérer une situation ou une chose permettant de dissimuler des secrets aux non-initiés. Ainsi, par ce biais, les traditionalistes entendent masquer des phénomènes surnaturels. Cela peut être, selon les croyances, un représentant des ancêtres, une divinité ou un génie de brousse, le porteur du masque étant lui-même le personnage capable de communiquer avec le monde invisible ou de servir de médiateur entre les esprits et le commun des mortels.

siècle (exemple, la musique phonologique de L. **Berio**, et électronique de K. **Stockhausen**, pour ne citer que ces deux cas). Puis, dès 1960, le goût pour les techniques de virtuosité acerbes s'est accru (amplifications saturées de l'*instrumentarium* auxquelles on ajoute l'art du montage et du collage électroacoustiques de textures sonores complexes).

Nous terminons ici l'examen des facteurs musicaux et extra-musicaux (techniques et idéologiques) dont se sont inspirés les différents compositeurs occidentaux du XX^e siècle auxquels nous avons consacré notre travail.

Du contenu du livre troisième, il ressort que les Africains traditionalistes ont une conception particulière de la "musique" qui, pour eux, est un art "rituel" – au sens large du terme – leur permettant la gestion de l'espace et du temps, par le truchement de matières musicales et de gestes humains imprégnés de connotations métaphoriques ou allégoriques. Ainsi la musique trouve-elle sa place dans l'univers des hommes et dans l'environnement naturel, tout en se projetant jusque dans l'espace cosmique. Son temps régit la vie quotidienne (jour et nuit), le passé, le présent et l'enchaînement des cycles, que l'homme suggère par le biais du temps musical.

Le discours qui en découle suit une logique faisant de "l'art des sons" africain un facteur capital d'un ensemble vivant, à qui incombe tantôt de tenir le devant de la scène, tantôt de n'être plus là qu'à l'état de veille, afin d'apporter bien-être et réconfort à l'esprit de l'homme.

Les compositeurs examinés ont, chacun à sa manière, consacré leur énergie à une écoute et à une observation singulières de divers procédés et structurations des matières sonores, des objets iconographiques et plastiques, des rythmes chorégraphiques, des archétypes musicaux et extra-musicaux africains, tout en ayant une approche cosmogonique des mythes et légendes subsahariens, ainsi qu'un regard approfondi sur le sens d'une musique porteuse de signification spirituelle et rituelle.

Ceci leur a permis d'en retenir l'essentiel pour leur création musicale, que nous essayons de résumer à travers le tableau et le diagramme suivants.

Voici un modèle de lecture des éléments du tableau suivant :

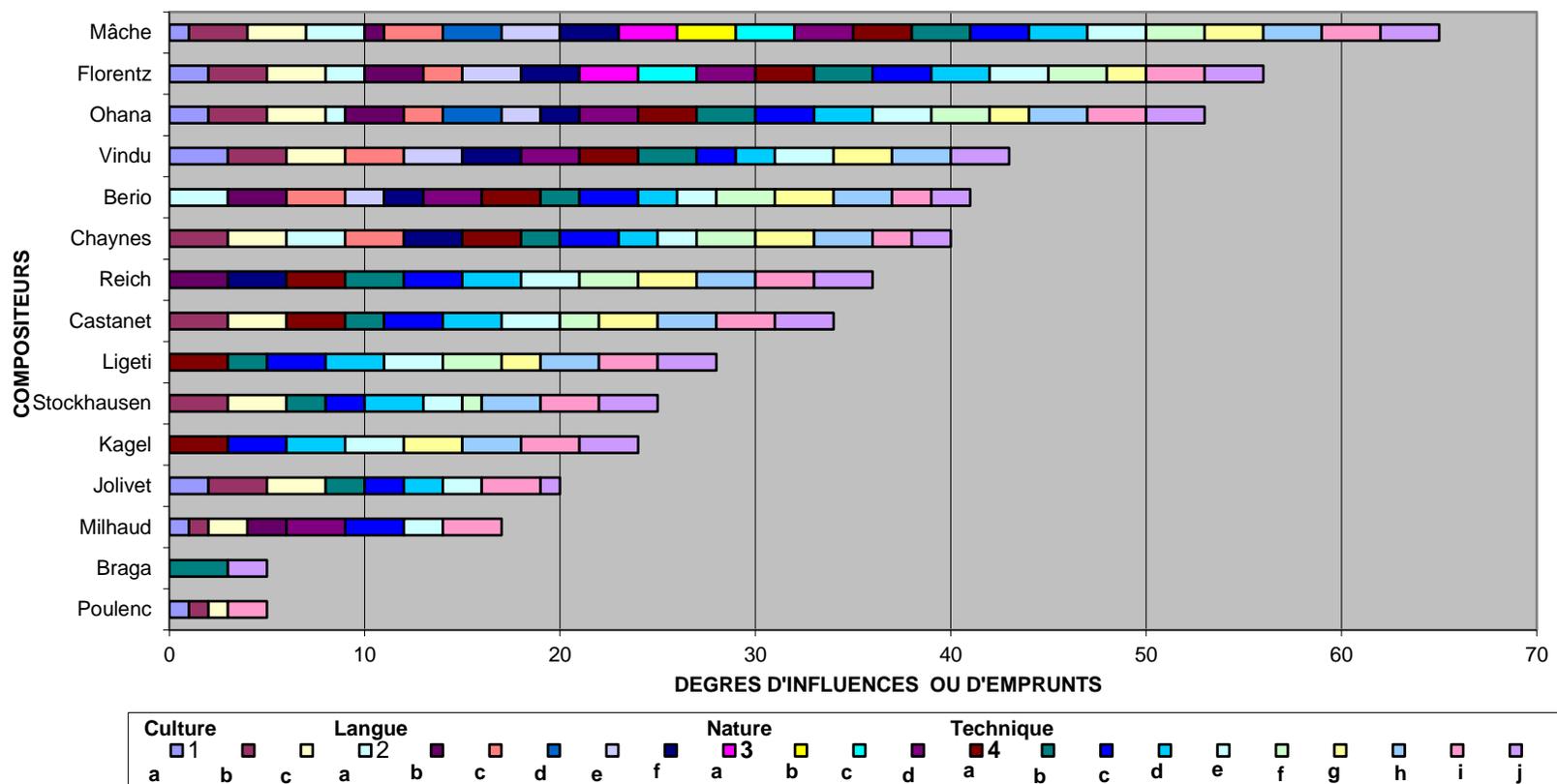
En Afrique subsaharienne, la musique forme un système global, liant vision du temps et du monde, partagé en homme – surnature – divin – langue – société. Ce concept “de musique” n'est compréhensible, de façon objective, qu'en analysant l'ensemble des critères qui permettent de répondre aux questions : Qui chante ou joue quoi, avec quels instruments ; où, comment, quand et pourquoi ? Dans ce système musical, tout peut être aussi séparé en divers éléments (langue, ton, rythme, musique ; organisation monodique, hétérophonique et polyphonique ; polyrythmique et polymétrique ; sons brouillés...) ou conçu comme de nature, ou bien organisé, ou encore perçu comme un mode de pensée. La langue sert d'espace intermédiaire entre culture et technique. En rapport avec ce tableau, cf. également le graphique suivant et le livre deuxième (volume 1), diagrammes 2 et 3, pp., 426 et 428.

Tableau 2 : Synthèses des influences ou des emprunts musicaux et extra-musicaux africains dans la musique savante occidentale du XX^e siècle

Chronologie : ordre de naissance			2	8	1	3	12	9	5	14	11	6	7	15	4	13	10		
COMPOSITEURS			Poulenc	Braga	Milhaud	Jolivet	Kagel	Stockhausen	Ligeti	Castanet	Reich	Chaynes	Berio	Vindu	Ohana	Florentz	Mâche		
ELEMENTS D'INTERACTIONS																			
1	CULTURE	a	masques	1		1	2							3	2	2	1		
		b	mythes	1		1	3			3		3		3	3	3	3	3	
		c	autres	1		2	3			3		3		3	3	3	3	3	
2	LANGUE	a	vocalisation									3	3		1	2	3		
		b	poésie			2						3		3		3	3	1	
		c	imaginaire										3	3	3	2	2	3	
		d	archétypes													3		3	
		e	parole/musique											2	3	2	3	3	
		f	imitation										3	3	2	3	2	3	3
3	NATURE	a	animaux														3	3	
		b	sonorités brutes															3	
		c	paysages															3	3
		d	contemplation				3							3	3	3	3	3	3
4	TECHNIQUE	a	modes de jeu					3		3	3	3	3	3	3	3	3	3	
		b	modes		3		2		2	2	2	3	2	2	3	3	3	3	
		c	rythmes			3	2	3	2	3	3	3	3	3	2	3	3	3	3
		d	timbres				2	3	3	3	3	3	2	2	2	3	3	3	3
		e	répétitivité			2	2	3	2	3	3	3	2	2	3	3	3	3	3
		f	structure							1	3	2	3	3		3	3	3	3
		g	theatralité						3		2	3	3	3	3	3	2	2	3
		h	improvisation						3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
		i	instruments	2		3	3	3	3	3	3	3	2	2		3	3	3	3
		j	jazz		2		1	3	3	3	3	3	2	2	3	3	3	3	3
Total			5	5	17	20	24	25	28	34	36	40	41	43	53	56	65		
Compositeurs			Poulenc	Braga	Milhaud	Jolivet	Kagel	Stockhausen	Ligeti	Castanet	Reich	Chaynes	Berio	Vindu	Ohana	Florentz	Mâche		

En Afrique subsaharienne, la musique forme un système global, liant vision du temps et du monde, partagé en *homme – surnature – divin – langue – société*. Ce concept “de musique” n’est compréhensible, de façon objective, qu’en analysant l’ensemble des critères qui permettent de répondre aux questions : *Qui chante ou joue quoi, avec quels instruments ; où, comment, quand et pourquoi ?*. Dans ce système musical, tout peut être aussi séparé en divers éléments (*langue, ton, rythme, musique ; organisation monodique, hétérophonique et polyphonique ; polyrythmique et polymétrique ; sons brouillés...*) ou conçu comme de nature, ou bien organisé, ou encore perçu comme un mode de pensée. La langue sert d’espace intermédiaire entre *culture* et *technique*. En rapport avec ce tableau, cf. également le graphique suivant et le livre deuxième, diagrammes 2 et 3, pp., 434 et 436.

Graphique 1 : Synthèses des influences ou des emprunts musicaux et extra-musicaux africains dans la musique savante occidentale du XX^e siècle



LEGENDE :

1 (a, b et c) : Culture (masques, mythes et autres) ; **2 (a, b, c, d, e et f) : Langue** (vocalisation, poésie, imaginaire, archétype, parole/musique et imitation) ; **3 (a, b, c et d) : Nature** (animaux, sonorités brutes, paysages, contemplation) ; **4 (a, b, c, d, e, f, g, h, i et j) : Technique** (modes de jeu, modes, rythmes, timbres, répétitivité, structures, théâtralité, improvisation, instruments, jazz).

Ce graphique est établi à partir du tableau n° 12 (cf. p. précédente) et du diagramme n° 3, *op. cit.* Tout en mettant en évidence les degrés plus ou moins forts des apports africains (de 0 à 70), il propose une lecture synthétique de différents types d'influences subies par les compositeurs étudiés, influences que nous classons en quatre grandes catégories (voir la légende ci-dessus). Ainsi, nous constatons, par exemple, que F.-B. Mâche et J.-L. Florentz ont été les seuls à s'être intéressés aux spécificités sonores de la faune [*rouge = 3a dans la catégorie nature → animaux*] ; qu'ils se sont inspirés du *masque*, mais à divers degrés : Florentz s'y étant référé deux fois plus que Mâche (voir, pour chacun d'eux, la première case mauve : 1a. dans *culture → masques*).

Conclusion générale – volumes 1 & 2

« Combien y-a-t-il de génies par siècle ? ...

Quand on songe qu'un homme ne vit en moyenne qu'une soixantaine d'années, comment pourrait-il juger un siècle qu'il ne voit pas même s'écouler en entier sous ses yeux ! [...] Pour le passé, il peut apercevoir la continuité d'un progrès intellectuel échelonné sur plusieurs centaines d'années [...], saisir la filiation intellectuelle unissant deux penseurs, deux musiciens...

Ainsi, dans une chaîne de montagnes : les sommets sont isolés les uns des autres à tout jamais, mais ils appartiennent au même terrain, c'est le même plissement qui les a fait naître. Celui qui, faute de temps, ne peut sortir de sa vallée pour jouir d'un paysage nouveau, suivra toujours le même chemin, sans atteindre une hauteur suffisante pour jouir d'une vue d'ensemble. Il meurt à mi-côte, et ses fils seuls continueront la route pour s'apercevoir que les sommets les plus lointains ne sont pas étrangers et que mille détails les rattachent à ceux déjà connus. »

M. DAUGE.

« L'Evolution de la musique », *Le Ménestrel*, n° 36, septembre 1931, P. 377.

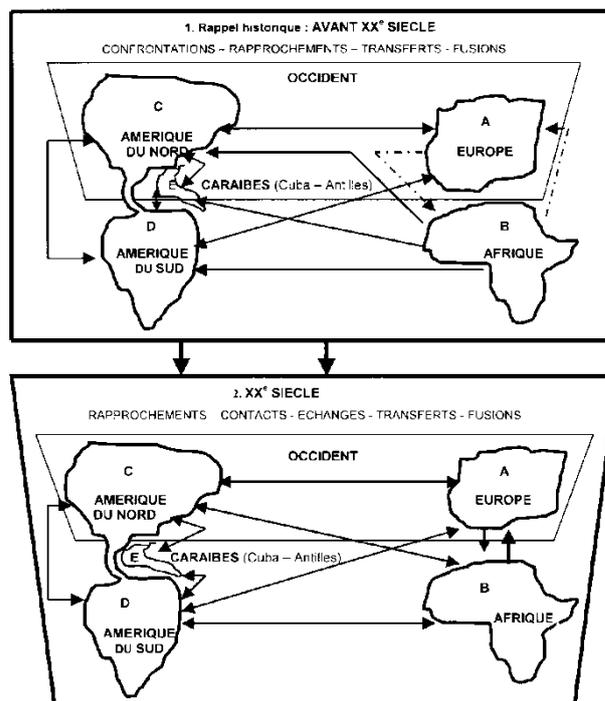
Ces quelques lignes de Maurice Dauge nous paraissent particulièrement s'appliquer à un champ d'étude où nous avons d'abord constaté la confrontation et le rapprochement des cultures africaines et occidentales, puis l'intégration partielle des premières par les dernières, par un processus que nous nous sommes efforcé d'analyser au travers de quelques œuvres significatives. Nous avons en outre remarqué qu'une démarche inverse avait été entreprise par des compositeurs originaires d'Afrique se servant de techniques occidentales pour élaborer leurs propres musiques "savantes", sur le fondement des matières sonores africaines.

Mais notre recul est-il suffisant pour dégager des conclusions péremptoires sur une époque dont les contradictions et les turbulences, peut-être sans précédent, agitent encore notre quotidien, une époque où le foisonnement des connaissances est tel, même dans le cadre limité de notre étude, que leur synthèse devient aussi problématique ?

C'est donc avec circonspection, et conscient de ces obstacles et de nos lacunes, que néanmoins nous nous aventurons dans la synthèse de nos observations qui doivent tant aux travaux d'autrui, et en sachant que beaucoup reste encore à faire dans l'immense champ de recherche de notre sujet : L'Afrique noire dans la musique savante occidentale du XX^e siècle.

Voici un schéma qui résume les axes principaux de la synthèse des interactions de cultures musicales occidentales et africaines au XX^e siècle.

Diagramme 1 : Cultures musicales occidentales et africaines au XX^e siècle : synthèse schématique des interactions

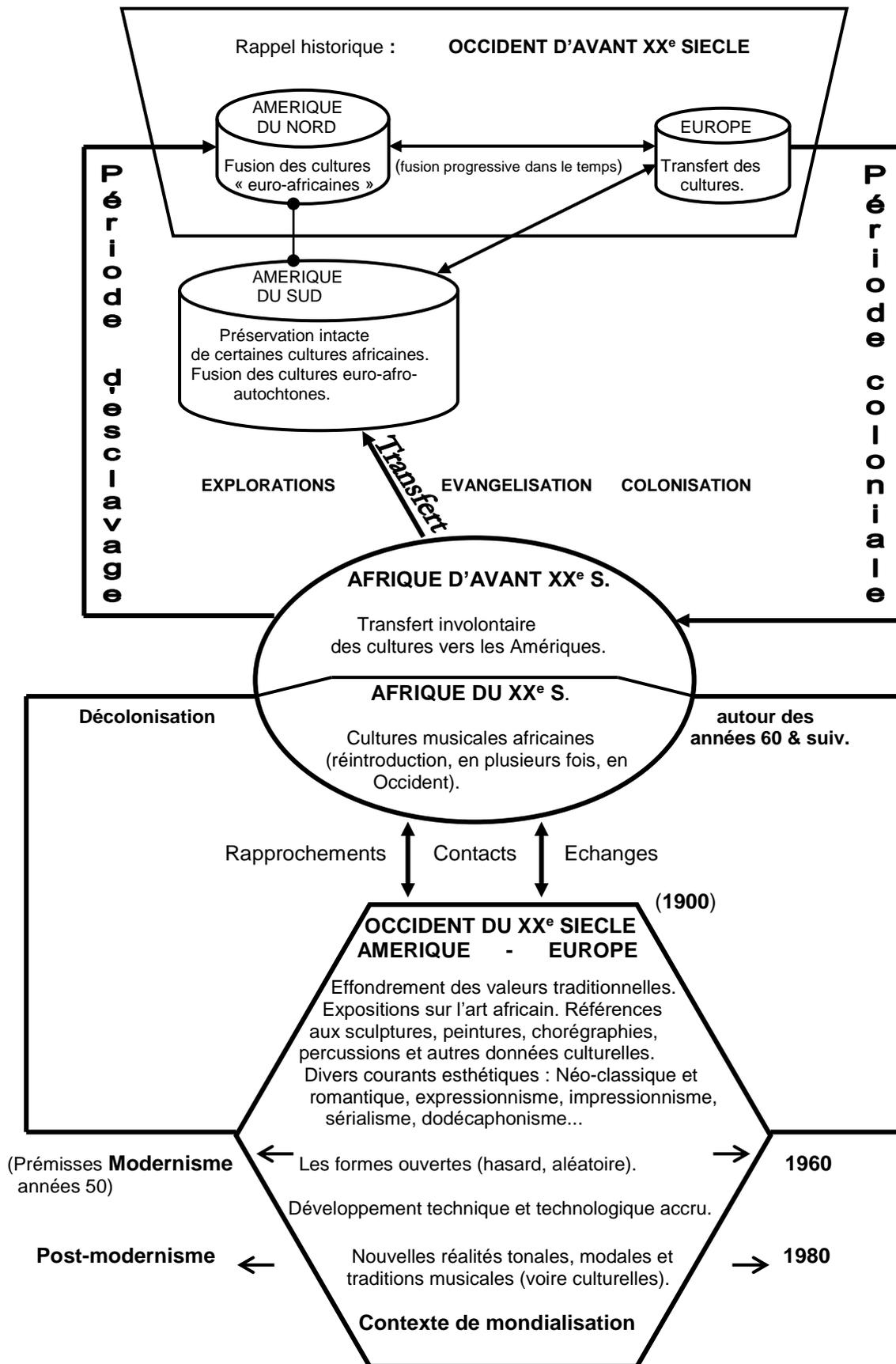


1. Avant XX^e siècle. **A.** : foyer de propagation culturelle vers les autres continents explorés ; foyer de retour (ou d'accueil) des produits culturels acculturés ou fusionnés. **B.** : foyer de contacts, de confrontations et de transferts des cultures vers l'Occident, l'Amérique du sud et les Caraïbes. **C.** : foyer d'accueil, de confrontations et de fusions des cultures. **D.** et **E.** : foyers d'accueil, de concentration et de fusion des cultures.

Contexte d'exploration, d'esclavage, d'évangélisation, de colonisation et de transfert des cultures.

2. XX^e siècle : **Contexte** de décolonisation, de modernisme, de post-modernisme et de mondialisation.

Diagramme 2 : Cultures musicales occidentales et africaines au XX^e siècle : synthèse des facteurs des interactions



Cette problématique s'articule autour de trois axes nodaux : le choc de deux environnements (ceux de l'Occident et de l'Afrique noire), le cadre d'une époque (le XX^e siècle), et enfin, le contraste de deux musiques. Tous trois constituent des éléments interactifs par lesquels se sont opérés contacts, confrontations, rapprochements et intégrations ou assimilations des valeurs culturelles, en particulier, pour la musique, dans le sens de l'Afrique vers l'Occident contemporain. A chacun de ces points correspondent une variété et une multiplicité d'informations⁹⁰ qui ont nécessité des synthèses au moyen de trois méthodes d'analyse : historique, systématique et comparative.

Deux continents : Occident et Afrique

Les créations musicales que nous avons examinées s'inscrivent dans la filiation de deux traditions stéréotomiques⁹¹ distinctes à étagements multiples qui, aux premiers contacts, se sont entrecroisées au fil des siècles⁹², pour finir par s'interpénétrer et s'enrichir mutuellement. Avant le XX^e siècle, la transmission d'une génération à l'autre – des usages, doctrines et rites – s'est opérée à des vitesses différentes, avec des modes et des moyens de communications variés, suivant des principes propres à chaque civilisation. Si, en Afrique noire, la tradition orale a toujours régi les connaissances des cultures traditionnelles auxquelles se sont référés les compositeurs,

⁹⁰ Parmi celles-ci, signalons l'émergence de nouvelles technologies, des moyens de transport rapides et des outils de télécommunication, qui ont également favorisé tant le rapprochement que le lien entre les cultures africaines et occidentales.

⁹¹ La culture et l'art des Africains et des Occidentaux étudiés relèvent de la stéréotomie musicale. Ce terme que nous empruntons à la géologie marque bien la stratification des masses de données ou des couches de facteurs musicaux et culturels sous-jacents. Avec des éléments de formes et de fonds à la fois idéologiques et pratiques (Afrique), philosophiques, pratiques ou techniques et scientifiques (Occident), ces musiques prêtent à de multiples lectures, même au sein d'un seul facteur (musical ou extra-musical) considéré. C'est ce que nous avons tenté de démontrer à travers les livres premier et deuxième. Lire glossaire, p. 637-656.

⁹² Jadis, la tradition occidentale, encore linéaire, stable et pratiquement homogène et univoque, n'a pu facilement favoriser un échange direct avec les éléments si différents des civilisations étrangères telles que les africaines. Sa musique fondée sur la pensée tonale de tempérament égal - excluant les paramètres ne se justifiant pas dans son champ d'action - a en même temps constitué un des obstacles majeurs au rapprochement entre les cultures musicales subsahariennes et celles de l'hémisphère nord, provoquant plutôt un antagonisme à leur premier contact.

en Occident l'écriture a longtemps piloté la structuration et l'évolution du savoir et des cultures, l'oralité y étant très tôt reléguée à un rôle subsidiaire.

En regard de notre étude, comme l'oralité au sud du Sahara, l'écriture est un des facteurs capitaux de l'organisation de la civilisation occidentale et de l'orientation de l'évolution de ses concepts musicaux, ainsi que de l'idéologie et de la pratique les sous-tendant.

Dans le livre premier (volume 1), nous avons esquissé les contextes historiques et le développement des liens établis entre le monde africain et le monde occidental. Plus précisément, il est apparu fructueux de rappeler les grandes étapes de cette histoire en évoquant, dans un premier temps, les découvertes des terres africaines par les marchands et explorateurs, dans un deuxième temps, par les missionnaires, puis conjointement et plus tard, l'intrusion des militaires et des administrateurs coloniaux.

Des rapports de ces acteurs, nous avons relevé des propos qui présentent un double intérêt. D'une part ce sont des témoignages de pratiques culturelles et cultuelles des siècles passés en Afrique noire (faisant état en particulier des rites, des musiques, des danses et des instruments), même si, lors des premiers contacts, l'attitude des Occidentaux a été marquée par une incompréhension, sinon par un sentiment de rejet, interdisant une analyse objective et positive des phénomènes rencontrés⁹³. D'autre part, et bien qu'entachés de préjugés et d'ethnocentrisme, ces témoignages "impressionnistes" sur ces nouvelles cultures ont favorisé l'épanouissement d'une approche conceptuelle renouvelée et positive de valeurs "autres", en particulier dans le domaine de la musique.

Si pour l'approche musicologique historique, nous avons manqué de données anciennes permettant de traiter objectivement l'évolution des systèmes, des instruments et des techniques de jeu des musiques africaines de siècles passés, ces

⁹³ Cette situation se justifie, entre autres, par le blocage dû notamment à la différence des unités de valeurs et des codes dominants qui sous-tendent les attitudes et les modes de pensée culturels, utilisés pour l'appréciation des civilisations étrangères. Michel Fauré cite un témoignage du désintérêt pour l'Afrique noire musicale : « *F.J. Fetis et son histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours [1869], considère que l'Africain est un primate : "Les nègres n'ont aucune oreille, ne connaissent pas la régularité, le nombre musical [...]"* ». Lire Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1997, p. 84 et suiv.

témoignages écrits nous ont livré de précieuses informations sur les structurations des dites musiques. Bien qu'ils ne nous aient pas informé sur leur véritable évolution, ils nous ont cependant aidé à vérifier, à éclairer ou à mettre en doute certaines affirmations relatives à l'organisation des matières sonores subsahariennes.

Les premières découvertes des terres africaines par les Occidentaux ont constitué la première phase de contact. Celle-ci a plus ou moins été rapidement suivie d'une situation d'antagonisme et de confrontation d'où ont résulté de nouveaux rapports sociaux, culturels, économiques et politiques entre les Occidentaux et les Africains (rapports de dominants et de dominés, avec l'esclavage puis le colonialisme, suivis par l'indépendance et parfois par un post-colonialisme ambigu).

Dans cet environnement souvent conflictuel, l'interpénétration des modes de pensée – au-delà des enjeux politiques et économiques – a pu, subrepticement, jouer un rôle déterminant dans le modelage de la mémoire collective des uns et des autres, créant ainsi peu à peu les éléments d'une nouvelle dynamique, qui ont abouti à des traditions musicales renouvelées.

La vertu de la musique, en tant que facteur de rapprochement des peuples, s'est en même temps trouvée vérifiée⁹⁴.

Ainsi, à travers les nouveaux rapports socioculturels et économique-politiques que nous venons d'évoquer, se sont progressivement profilées des démarches plus ou moins conscientes vers le modernisme d'une tradition culturelle de plus en plus ouverte aux valeurs d'autres civilisations. Cette nouvelle culture a, au fil de temps,

⁹⁴ Cette qualité de l'« art des sons » est due en partie à sa valeur thérapeutique : elle libère les hommes de leur angoisse et estompe leurs différences.

Par sa nature complexe et difficilement définissable, la musique peut être également considérée comme une sorte de “germe-souffle” dans l'âme des vivants. C'est un “second souffle” dont l'écho se répand dans tout l'univers. Son germe éclot par un cri à la naissance : un pleur pour les humains, un cri pour les animaux et un “tik” ou un “tok” pour les végétaux. Parce qu'enfouie dans le tréfonds de chaque être, elle constitue, comme son souffle, l'une des richesses qu'un homme ne peut perdre quand bien même il serait déraciné et dépouillé de tout. D'ailleurs, aussi bien la Bible que de nombreuses mythologies et légendes témoignent de sa présence immanente dans tout l'univers. La Bible, par exemple nous dira que « la nature chante la gloire de Dieu », les anges également. Bien évidemment, l'épanouissement de ce don de création ou de réceptivité, dans chaque être, dépend des circonstances et des buts poursuivis par la personne. Du fait de la variété des situations et circonstances, la musique est porteuse de multiples connotations. C'est de là que naît la diversité de ses productions, de ses genres, styles, formes, esthétiques et langages sonores.

permis à l'Occident de comprendre qu'en Afrique noire l'activité artistique est imbriquée dans une vie quotidienne où le social imprègne le musical, et où ce dernier explicite le fait social d'où il émerge. A l'opposé, dans les sociétés occidentales urbanisées et fondées sur des concepts plutôt "civilisationnels" et évolutionnistes, la musique est séparée du reste des activités quotidiennes, la pratique musicale restant circonscrite à des plages temporelles limitées.

Si au cours des siècles passés les rituels⁹⁵ de la vie quotidienne séparaient irrémédiablement les Occidentaux des Africains, l'acte musical a été un outil favorable à l'intégration plus ou moins inconsciente du "rituel" d'autrui, et donc, sur ce plan, bénéfique à une fusion partielle. C'est ainsi que sont nés en Amérique du Nord, entre autres, les groupes Minstrels des blancs imitant les chansons des esclaves, ainsi que les *work songs*, le *gospel*, les *spirituals*, le *ragtime*, le *blues* et le *jazz*, largement évoqués dans la première section.

Parlant du jazz, en 1927, A. Jeanneret décrit cette situation en ces termes :

Le nègre apporte aux arts plastiques la mystérieuse majesté de ses dieux sculptés dans l'ébène. A la musique, il apporte le jazz, restauration sur un principe d'économie et de rendement sonore maximal de l'orchestre symphonique actuel. Le nègre apporte à la musique européenne un rappel impératif au rythme⁹⁶.

De la confrontation, est né parallèlement un rapprochement, par la prise en considération et parfois l'assimilation des cultures musicales et plus rarement des modes de pensée issus des civilisations africaines étudiées, en particulier, par les compositeurs contemporains cités.

Dès lors, en Occident contemporain, la durée, la hauteur et le timbre étant également mis plus en exergue qu'auparavant, les compositeurs cherchent

⁹⁵ Ce terme est ici utilisé dans le sens de comportements considérés comme des valeurs absolues et incontournables, sans concession aucune à celui qui n'entrerait pas dans le même cadre de pensée.

⁹⁶ A. Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », *La Revue Musicale*, n° 8, juin 1927, p. 24. Lire annexe I, texte n° 9, pp. 551-552, l'intégralité de cet article qui présente l'intérêt de rappeler les points de contact, ou de friction, de l'histoire des Africains et des Occidentaux, ainsi que la situation de la musique moderne du début du XX^e siècle.

globalement les moyens d'échapper à la tradition musicale homogène classique, héritage des normes rigidifiées par l'académisme et les conventions rigoristes. Ils construisent alors des œuvres inscrites dans un horizon temporel original et personnel, tout en recherchant des valeurs et des sensations inédites, ainsi qu'une identité (une tradition paradoxalement nouvelle).

En Occident, la tradition initialement unique, stable et linéaire est devenue globale et hétérogène, permettant des choix parcellaires à partir d'éléments du passé et du présent, d'origines diverses (occidentales et extra-occidentales). En même temps, les traditions de la terre entière se refondent en une grande nouvelle tradition universelle, toutefois non "universalisante" : elle n'est pas unique, mais hétérogène, grâce à la diversité des cultures qui la forment.

En même temps, cette situation originale a permis et continue de permettre l'émergence d'une nouvelle conception de l'« art » et de la « science » des sons en Occident, dans une gestation soit respectueuse des bannières esthétiques dominantes, soit se réclamant d'une idéologie révolutionnaire et iconoclaste des règles traditionnellement acquises. Cette dernière approche offre toute liberté pour accéder et chercher à comprendre des idéologies issues de diverses civilisations, et conduit chaque compositeur à des choix très personnalisés et variés.

Les différentes approches abordées sont la conséquence notamment du bouleversement social occidental, et avec lui, la transformation des mentalités et des sensibilités en l'occurrence des compositeurs du XX^e siècle.

Une époque : le XX^e siècle et ses musiques d'Occident et d'Afrique

Avec les progrès scientifiques, technologiques, techniques, ainsi qu'avec l'essor de nouveaux domaines scientifiques et culturels régulant la vie contemporaine, le XX^e siècle a permis la transformation et l'émancipation, d'une façon générale, des traditions, et avec elles, des modes de transmission des faits et des savoirs. A partir de cette époque, les médias et les littératures ont favorisé la communication massive et

rapide des connaissances variées dans toutes les contrées du globe. Il en résulte, parallèlement, une nouvelle forme de tradition. Elle est multiple et subordonnée à un mode de transmissions plurielles, de plus en plus dynamique. C'est une tradition d'ouverture à d'autres cultures, à d'autres civilisations et à tout ce qu'elles impliquent. On apprend à les découvrir, à les accepter, à les intégrer dans les siennes, et même jusqu'à les assimiler. Cette assimilation se fait souvent par le truchement du filtrage et de la concentration des données observées, suivant l'intérêt de chacun.

Sur le socle des bouleversements socioculturels, économiques et politiques, intervenus au cours des siècles et accentués surtout au XIX^e siècle, le XX^e siècle, par sa frénésie de l'innovation, a, par ailleurs, donné naissance à de nouvelles disciplines et techniques dont certaines ont largement contribué à la propagation des musiques de la planète.

L'actuelle "mondialisation", indissociable de l'évolution technologique, remodèle encore puissamment l'hétérogénéité de notre monde, et de nouveaux efforts conceptuels favorisent l'intégration des pensées et l'accès à la diversité des connaissances, des sensibilités et des langages.

De ce point de vue, en Occident, sont à signaler de nombreux apports anthropologiques et ethnographiques, ainsi que ceux des musées sur les arts et les instruments musicaux. Ajoutons également les Expositions universelles, espaces privilégiés offrant, entre autres, un aperçu des cultures extra-occidentales, notamment celles d'Afrique noire. Ces apports ont contribué au bouleversement progressif de la création artistique contemporaine surtout picturale et musicale, sur le plan tant technique qu'esthétique ou idéologique.

En musique, ils ont généré un foisonnement de possibilités exploitées par les compositeurs. Les éléments culturels hétérogènes d'origines diverses ont, en conséquence, influencé la conception musicale occidentale de ce siècle. Ils ont, en même temps, favorisé l'apparition d'écritures rénovées et de nouveaux langages, avec toutes sortes d'idiomes pour la représentation des objets sonores, la définition de leurs paramètres et l'invention de procédés techniques. C'est ainsi que les singularités

des cultures du monde entier ont été observées et examinées sur la base de principes relevant de nouvelles données esthétiques et techniques de la musique.

A ce sujet, dans la postface de son ouvrage déjà cité, *Ecrits et entretiens sur la musique* (p. 84), Steve Reich reconnaît dans les cultures musicales africaines des “sources d’inspiration importantes” et “nouvelles” pour les compositeurs et les musiciens occidentaux à la recherche d’idées novatrices.

Les emprunts aux musiques africaines et les influences subies, ainsi que leur incorporation dans les œuvres occidentales, se sont traduits par neuf types d’approches évoquées à la fin du livre premier de notre travail : le folklore imaginaire fondé sur l’inspiration des procédés techniques et esthétiques et la *citation* s’appliquant généralement à la juxtaposition de styles et de références plus ou moins hétérogènes. La *recupération* est pratiquée dans le cadre de la combinaison et de l’adaptation d’éléments musicaux hétérogènes existants. Outre le recours aux modes ou aux échelles mélodiques et rythmiques, l’usage des timbres et des instruments typiques met essentiellement en jeu les percussions. La *transformation* sert à l’adaptation des matériaux sonores d’emprunt, au goût et au style du compositeur, tandis que la *superposition*, réalisée au moyen des techniques de *mixage* et de *collage*, concerne l’intégration de bribes musicales africaines aux éléments créés par le compositeur. L’avant dernière approche est le *recours au modèle d’organisation instrumentale*, s’inspirant du savoir-faire de certains groupes orchestraux africains dans les domaines de la structure et de la technique du jeu – tant instrumental que vocal – faisant également référence à l’idéologie entourant ces orchestres. Enfin, l’usage de principes formels et structurels propres à la culture musicale considérée concerne notamment l’utilisation de techniques hétérophoniques et polyphoniques.

Dans l’hémisphère nord, les compositeurs se sont intéressés, nous l’avons vu, non seulement aux caractéristiques techniques et esthétiques mais aussi à la musique en tant que phénomène global régissant la vie des hommes et leur rapport avec la nature, le surnaturel et le cosmos. Ils en ont également examiné le concept formel, la notion

du temps musical, ainsi que la relation entre spectateurs et musiciens qui, parfois, jouent simultanément le rôle d'instrumentistes, de danseurs et de chanteurs. Ils se sont aussi référés à l'organisation du discours musical et de l'*instrumentarium*, et ont étudié la théâtralité musicale (incluant les mouvements chorégraphiques et autres gestuels). Ils ont aussi adopté la disposition des musiciens hors d'une scène théâtrale, le concert étant pensé comme un rituel pouvant comporter des implications magiques ou spirituelles – ce qui détermine de temps à autres la forme musicale et la signification à donner à l'œuvre – comme c'est généralement le cas dans les musiques rituelles extra-occidentales, par exemple. La procédure de Stockhausen en est une bonne illustration. En effet, transmuant diverses musiques du monde dans ses compositions, il met en œuvre une matière sonore à travers laquelle il recherche un élargissement temporel et une ritualisation de l'acte musical, inspirés de diverses musiques extra-européennes. Cf. *Hymnen* (1966-67) que nous avons étudié. Il en est de même pour François-Bernard Mâche, dans *Temboctou* (1982) et Jean-Louis Florentz (dans *Le Songe de Lluc Alcari* (994) ainsi que dans le *Requiem de la Vierge* (1988), pour ne citer que ces cas, qui ont particulièrement suivi cette démarche de ritualisation musicale, en s'inspirant de quelques rituels africains⁹⁷.

Suivant une **approche historique**, les adjonctions des musiques africaines dans la création musicale de l'hémisphère nord se sont opérées progressivement, en deux phases principales. Dans la première moitié du siècle, une première phase a été marquée davantage par une exploitation de simples évocations des cultures musicales, ce qui a abouti, dans les œuvres des compositeurs, au folklore imaginaire. En effet, durant cette période, l'éveil sur l'art musical d'Afrique noire n'était pas encore généralisé auprès des compositeurs majeurs européens, contrairement aux arts plastiques auprès des peintres et sculpteurs, ce, en dépit de quelques transcriptions, adaptations, harmonisations et arrangements existants des chants authentiquement

⁹⁷ Cf. l'étude de leur œuvre, au livre deuxième, respectivement les chapitres VIII, XI et XIII.

africains, réalisés surtout par des spécialistes (ethnomusicologues et musicologues)⁹⁸. Des données anthropologiques et ethnologiques renseignant, du reste, sur l'aspect idéologique (recours notamment aux rites, mythes, légendes et au sacré) des musiques du continent noir. Malgré tout, les œuvres concernées par notre étude ont principalement subi les influences des arts plastiques et chorégraphiques subsahariens, ainsi que celles du jazz. Elles portent également l'empreinte des techniques mélodico-rythmiques d'origine africaine encore présentes en Amérique latine. Il en est ainsi, par exemple, des ouvrages de Darius Milhaud.

Ce n'est qu'au cours de la deuxième phase (pendant la seconde moitié du siècle) que la majeure partie des compositeurs étudiés se sont, plus ou moins directement, référés aux connaissances des diverses cultures musicales du continent noir. L'ampleur et l'enjeu de ce second groupe d'influences musicales africaines sur la création musicale contemporaine de l'Occident sont considérables⁹⁹. Certains s'en sont inspirés (ou en ont subi l'influence) et d'autres s'y sont familiarisés (ou ont cultivé des affinités).

En conséquence, les musiques du continent noir, comme celles d'autres civilisations extra-occidentales, servent encore d'alternatives et de "semences" régénératrices pour la musique occidentale, touchant à l'essence même du langage et de l'esthétique de cette dernière.

Même les principes de sa tradition orale jouent un rôle majeur et contribuent à l'émancipation de l'écriture compositionnelle contemporaine occidentale (entre

⁹⁸ Lire l'annexe v, point III : Chants d'Afrique noire transcrits, adaptés, arrangés ou harmonisés, pp. 585-586.

⁹⁹ Les réflexions suivantes de compositeurs et d'ethnomusicologues sur le rapport entre les musiques extra-occidentales (dont les africaines) et les compositions contemporaines en constituent des témoignages éloquentes : Luciano Berio, « Apprendre "comment apprendre" », pp. 93-99 ; György Ligeti, « Au-delà du sectarisme », pp. 45-57 ; Mauricio Kagel, « Les perturbations organisées », pp. 77-83 ; Karlheinz Stockhausen, « De l'évolution de la musique », pp. 23-33 et Simha Arom, « Aujourd'hui les polyphonies pygmées », pp. 170-175. Lire également François-Bernard Mâche, *Musique, Mythe, Nature, ou Les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1991, en particulier les pp. 98-99. A la p. 34, l'auteur évoque « une autre raison de remettre en cause l'approche formaliste du « matériau » musical [qui] est l'évolution radicale que subit la notion d'écriture au double contact des grandes traditions orales d'une part, et de nouvelles technologies d'autre part. » Dans Madeleine Gangard, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Paris, Van de Velde, coll. Musique et Société, 1987, lire le chapitre 2 : *Musique extra-européenne*, pp. 75-79.

autres, nombre d'éléments africains du langage parlé y sont devenus des archétypes de déclamation musicale et de constructions rythmico-mélodiques).

D'un point de vue systématique, les éléments musicaux et extra-musicaux subsahariens ainsi récoltés sont analysés et interprétés, puis synchronisés et tissés selon le goût et les orientations prises par chacun des musiciens étudiés.

Les musiques africaines ont, en outre, insufflé aux compositeurs un nouveau concept de temps musical, un temps cyclique fondé sur des « périodicités » (le terme est de Simha Arom) répétitives. Ce temps cyclique inclut une dimension méditative et influence l'organisation métrique des durées et du développement du discours musical au sein duquel s'ornementent, se transforment et s'imbriquent de petites unités ou de petites cellules mélodiques et rythmiques d'une œuvre. Parallèlement, cela a créé une remise en question du concept formel, et donc des moyens d'expression et de communication, nécessitant une approche et une écoute singulières pour une meilleure compréhension du message apporté.

Dans ce domaine de la répétitivité, impliquant une nouvelle organisation temporelle et une nouvelle conception sonore, György Ligeti, Steve Reich, François-Bernard Mâche et Jean-Louis Florentz ont appliqué chacun à leur manière ce procédé musical à l'africaine, mais l'ont adapté à leur langage¹⁰⁰.

Les différentes approches historiques et systématiques évoquées en supra éclairent les facteurs qui ont permis le rapprochement entre les cultures musicales de l'hémisphère sud et de l'hémisphère nord, et même l'intégration majoritaire d'éléments musicaux et extra-musicaux subsahariens dans ceux occidentaux. Ces facteurs sont nombreux et distants dans le temps et dans l'espace. A la base de cette mutation se trouve la remise en question des idéologies classiques en Occident contemporain, coïncidant avec une quête de liberté, d'originalité et de nouveauté par les compositeurs.

¹⁰⁰ Cf. le livre troisième, chapitre VI, point G., sur la *répétitivité*, pp. 538-540.

La tonalité est repensée. Elle n'est plus cet élément moteur de construction d'une œuvre musicale, qui jadis s'incarnait dans des formes strictes et en régissait les micro- et les macro-structures, mais devient un simple élément d'expression pouvant se déployer dans des formes de plus en plus ouvertes et libres. On y intègre volontiers, entre autres, des échelles modales, des rythmes et des thèmes mélodiques extra-occidentaux (en l'occurrence africains) pour produire de nouvelles harmonies où les tensions et les détentes, sur le modèle de la pensée tonale traditionnelle, deviennent secondaires. Ces nouvelles harmonies offrent plutôt une diversité de possibilités d'enchaînements et de résolutions conduisant à un enrichissement des voies de développement du discours musical. En même temps, dans un cadre rythmique classique avec des temps forts et des temps faibles, où la métrique est symétrique et régulière, s'intègrent des agencements non symétriques et irréguliers.

Le temps musical est davantage fluide et variable, au sein d'un libre jeu d'associations de structures mélodiques autour d'une ou plusieurs notes-pivots. On a également recours aux agencements mélodiques et rythmiques africains fondés sur l'addition et la multiplication de plus petites unités, aboutissant à des structures polyphoniques et polyrythmiques. Parallèlement, l'usage de la voix chantée et parlée devient de plus en plus fréquent. Parmi les compositeurs étudiés qui se sont particulièrement intéressés à ces différentes techniques, citons G. Ligeti (avec ses micro-polyphonies), L. Berio (dans son usage de la polyphonie et de l'hétérophonie notamment), M. Kagel (dans sa structuration du théâtre musical ou instrumental), F.-B. Mâche (dans son organisation, entre autres, des archétypes vocaux) et J.-L. Florentz (dans son harmonie en irradiation avec une base tonale élargie à la modalité des musiques africaines).

Les instruments musicaux subsahariens – davantage de percussions déjà considérablement utilisées dès les années 20 –, leurs techniques de jeu et leurs timbres ont également soit inspiré, soit directement été utilisés par les créateurs des musiques savantes contemporaines. Ces derniers se sont de même intéressés aux aspects rituels, mythiques, sacrés et existentiels des musiques africaines.

La naissance précédemment évoquée des **turbulences dans l’harmonie tonale** a été engendrée par la multiplication des langages, des styles, des écoles ou des courants esthétiques. Elle a pour résultat la personnalisation accrue de l’écriture, de la forme et de l’harmonie, cette dernière étant au service de la finalité et de l’effet recherchés pour l’ensemble d’une œuvre. La tonalité classique devient ainsi une solution harmonique parmi tant d’autres, tandis que le rythme en est l’un des facteurs privilégiés.

Avec une écriture musicale fondée de plus en plus sur des formes ouvertes, il revient alors à chaque compositeur de lui conférer un langage personnel. En conséquence, le nombre des paramètres musicaux a considérablement augmenté. Aussi apparaissent toutes sortes d’innovations de rythmes, d’échelles ou de modes, avec la recherche d’une liberté mélodique et rythmique jusqu’alors inhabituelle. Le musicien se met alors davantage en quête de timbres ou de sonorités échappant à la hiérarchie déterminée.

Toutes ces nouveautés constituent les facteurs les plus marquants de l’évolution musicale occidentale du XX^e siècle.

L’ensemble des éléments que nous venons d’évoquer a beaucoup apporté au développement de la création musicale contemporaine, chaque tendance ayant toujours transmis sa caractéristique ou marqué de son empreinte le courant suivant. Autrement dit, chaque élément du passé et du présent contribue en permanence à l’évolution de chaque étape de la “modernité” des langages musicaux, ceux du moment et, en germe, ceux encore à venir. L’on ne s’étonnera donc guère de trouver un même compositeur prônant diverses esthétiques successives, ou même simultanément.

Techniquement, de l’**apparition de nouvelles relations temporelles** fondées sur de nouveaux rapports harmoniques (mélange d’éléments tempérés et non tempérés), et étroitement liés à de nouvelles bases métriques, il résulte, comme indiqué à la page précédente, une sensibilité rythmique fondée sur des agencements irréguliers et asymétriques de plus en plus souples. Ces derniers rythmes – désormais communs

aux musiques africaines et aux musiques d'un grand nombre de compositeurs occidentaux – sont devenus des éléments de confluence des cultures musicales de l'Occident et de l'Afrique.

Outre le développement de ces courants musicaux contemporains, dans lesquels devaient être intégrés les emprunts africains, nombre de facteurs extra-musicaux ont favorisé l'acceptation des musiques africaines par le milieu savant occidental. Il s'agit de l'émergence des nouvelles technologies, des moyens de transport rapides, des outils de télécommunication et de multimédia.¹⁰¹

Ces outils technologiques, télécommunicationnels et médiatiques n'ont pas été les seuls à aider au rapprochement intensif entre l'Occident et l'Afrique noire. De nombreuses institutions, telles que l'UNESCO, les Centres de Recherches sur les cultures et les musiques africaines, les Musées, divers arts (surtout la sculpture, la peinture et la chorégraphie), de multiples littératures, ainsi que les sciences humaines (en particulier, l'anthropologie, l'ethnologie et l'ethnomusicologie), ont également marqué l'écriture de cette page historique de leurs précieux apports.

Ethnomusicologie : médiatrice du “mariage” culturel entre l'Afrique et l'Occident musicaux du XX^e siècle

Si les témoignages anthropologiques et ethnologiques – rendant compte des coutumes, des croyances et de l'organisation sociale des ethnies de musiques traditionnelles étudiées – ont surtout eu une influence idéologique (en particulier rituelle et mythologique) sur les compositeurs, ce sont les théories ethnomusicologiques sur les différents modes de jeu techniques, structurels, temporels, circonstanciels et sur les références rituelles qui ont constitué leur source majeure d'inspiration. Ces théories ont fortement bouleversé le langage aussi bien technique qu'esthétique de chacun des musiciens concernés.

¹⁰¹ Cf. les détails dans le livre premier (volume 1), pp. 42-45.

L'ethnomusicologie a tiré profit de divers moyens technologiques, médiatiques et télécommunicationnels pour explorer, récolter, expliquer et mettre à disposition – aussi bien du grand public que des spécialistes (dont les compositeurs) – les fruits des travaux de terrain sur les musiques et cultures de tradition orale, notamment d'Afrique. Parmi les littératures et documents sonores ethnomusicologiques du révérend-père Arthur Jones, de Gilbert Rouget, de Gerhard Kubik, d'Hugo Zemp et de Vincent Dehoux, qui ont été utilisés ou ont inspiré les compositeurs étudiés, ceux de Simha Arom semblent occuper une place prépondérante. Son travail, nous l'avons vu, porte essentiellement sur les polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, particulièrement de Centrafrique où il est allé pour la première fois en 1963.

Les recherches de S. Arom sont plus récentes que, par exemple, les enregistrements datant de 1913-1951, sous les auspices de l'UNESCO. Il en est de même par rapport aux enregistrements ou aux travaux théoriques effectués, depuis 1946 par Gilbert Rouget pour le Musée de l'Homme ou ceux effectués à travers la collection du « Musée de l'Homme » de 1964-1967, ou encore, trois ans plus tôt, en 1961, par rapport aux enregistrements d'OCORA. Les premiers documents sonores de Simha Arom datés que nous avons trouvés sont de 1964¹⁰².

¹⁰² Sous les auspices de l'UNESCO, cf. Constantin Brailoiu, Collection universelle de musique populaire enregistrée (1913-1951) : 40 disques 78 t. publiés de 1951 à 1958, réédition 6 disques 33 t., textes d'Ernest Ansermet, Jean-Jacques Nattiez, Laurent Aubert, 1989, AIMP I-VI (VDE 30-425/430). AIMP I : *Afrique*. Haoussas, Touaregs, Peuls, Ethiopiens, Pygmées Babinga, Baoulés, Kabyles (VDE 30-425). Gilbert Rouget et André Didier, 34 disques 78 t. enregistrés au cours de la mission Ogooué-Congo (1946), à diffusion limitée. Trois disques tirés de cette collection publiés par la Boîte à Musique. Gilbert Rouget, avec l'aide de Bourahima Koroma, *Musique d'Afrique occidentale* [Guinée], disque 33t, texte bilingue avec photos, 6 p., coll. Musée de l'Homme, LDM 30-116, 1952 ; *Musique d'Afrique occidentale*. Disque 30 cm, 33 t. Contrepoint MC 20.145, 1954, et *Musique Boschiman et musique Pygmée*. Disque 30 cm, 33 t. Paris/Cambridge, Mass. : Musée de l'Homme/Peabody Museum, LD 9, 1957.

OCORA : *Musique centrafricaine*, OCR 43, 1961. Collection Musée de l'Homme : *Musique banda : République centrafricaine*, disque 30 cm 33t, texte bilingue, avec photos, 6 p., Vogue L.D. 765, Paris, 1964-67.

Simha Arom, et Geneviève Dournon-Taurelle, *Musiques banda, République centrafricaine*, 1964-67. Vogue LD 765 / Vogue 500765, *Id.*, *Ba Benzélé Pygmies*, coll. UNESCO : *Anthologie de la musique africaine*, texte trilingue, avec photos, 22 p, Bärenreiter. Musicaphon B.M. 30 L 2303, Berlin, 1966. *Id.*, *Music of the Central African Republic*, disque 30 cm 33t, texte trilingue, avec photos, 8 p., même collection, Bärenreiter. Musicaphon B.M. 30 L 2310, Berlin, 1969.

Si dans les années 70-80, les compositeurs comme L. Berio et G. Ligeti se sont intéressés davantage aux travaux de cet ethnomusicologue plutôt qu'à ceux de ses prédécesseurs, il y a à cela, semble-t-il, deux raisons majeures.

La première est l'innovation apportée par Simha Arom dans la théorisation pertinente des systèmes sonores des musiques vocales polyphoniques africaines réputées très complexes. En effet, les premiers ethnomusicologues s'étaient surtout penchés sur les instruments de musique, dont la systématisation était plus facile à envisager, et par le biais de laquelle ils avaient abouti à celle des systèmes musicaux, dont ceux étudiés dans le livre troisième.

La seconde concerne la réponse apportée par l'œuvre de ce chercheur aux attentes, du moment, des compositeurs en quête de nouveaux moyens techniques pour innover dans leur langage musical.

La fin des années 1970 début des années 1980 correspondent à la phase post-moderniste de la musique contemporaine. Les promoteurs de ce courant esthétique refusant toute forme d'académisme et d'avant-gardisme, reformulent de nouvelles interrogations en particulier sur l'usage d'une harmonie non fondée sur l'égalité des douze sons se rapportant les uns aux autres, mais fondée sur une "tonalité" non entièrement classique et révisée. Autrement dit, il ne s'agit ni d'un repli régressif vers un passé absolu, ni d'une surenchère tonale dans la complexité, mais plutôt d'une voie ouverte vers l'esthétique de la liberté. Cette approche permettait de recourir aux éléments du passé sans se couper des musiques contemporaines. Les compositeurs ont alors cherché une forme de perception immédiate, une simplicité formelle, une modalité adaptée aux circonstances et aux besoins musicaux de leur époque. Ainsi, ont été adoptées, entre autres, la régularité rythmique, les structures polyrythmiques et polymétriques africaines, dont les unités de bases sont simples. Tous ces éléments

Simha Arom et Cloarec-Heiss, *Rondes et jeux chantés banda-linda*, coll. *Tradition orale*, disque 30 cm 33t. Enregistrement réalisé en République centrafricaine, texte bilingue, avec photos, 8 p., Ceto, 745, Paris, 1973. Simha Arom, *Ceremonial Music from Northern Dahomey*, disque 30 cm 33t, texte anglais, avec photos, 1 p., coll. UNESCO « Musical Sources » Philips 6 586.022, Berlin 1975. Enregistrement effectué en République centrafricaine, en 1975.

Il existe un autre enregistrement de S. Arom, non daté, sur disque 30 cm 33t : Simha Arom, *Centre-Afrique : danses de la forêt*, disque 30 cm 33t, texte français 2 p., Harmonia Mundi, h.m. 733, Paris, s.d.

primaires ont permis en même temps des constructions musicales d'une illusion sonore complexe et d'une harmonie transparente. Leur intégration et leur assimilation, dans les langages des compositeurs qui s'en sont inspirés, se sont notamment faites par le biais des techniques de collages d'emprunts et de citations d'éléments musicaux d'origines diverses.

Les travaux de S. Arom d'alors révélaient justement au monde ce modèle de structuration sonore complexe des musiques centrafricaines résultant d'une écriture musicale simple – en particulier dans le domaine rythmique – par ses transcriptions et ses analyses rendant compte de cette réalité.

L'ensemble des découvertes ethnomusicologiques du XX^e siècle a été un facteur déterminant pour l'approfondissement de la connaissance des cultures et des musiques de l'Afrique noire, mais surtout pour le nouveau regard que l'Occident y a porté (les musiques africaines sont désormais mieux appréciées et cessent d'être perçues comme des sources sonores primitives sans intérêt).

Les ethnomusicologues sont ainsi devenus des intermédiaires privilégiés dans les nouveaux rapports établis par certains compositeurs occidentaux avec le continent noir. Pour les musiciens qui ne se sont pas rendus sur le terrain, l'ethnomusicologue incarne en quelque sorte leurs pieds, leurs yeux et leurs oreilles. Ainsi, les créateurs contemporains de musique savante concernés se sont servis des études musicales subsahariennes découlant de cette discipline. Contrairement aux époques précédentes, ils ont pu alors œuvrer sans l'entrave du mépris des cultures d'Afrique noire.

Grâce à leurs différents travaux : cours, exposés, forums¹⁰³, avec parfois des projections filmographiques sur les musiques de tradition orale et les musiques "savantes", les compositeurs ont même contribué à vulgariser l'art des sons africains dans leur milieu savant.

¹⁰³ Au sujet des forums, dans *Musique en jeu*, n° 15 : *Stockhausen, Berio, Ligeti. Forum de musique contemporaine*, "musique en jeu à l'Institut Goethe", Paris, Seuil, 1974, pp. 55-57, on trouvera un compte rendu du forum : *C'e musica e musica (il y a musique et musique)*, une série de films d'initiation dans laquelle l'Afrique noire a sa part (lire les détails dans l'annexe I, texte n° 8, sur l'extrait de ce compte rendu, pp. 549-550).

A l'exception des actions aidant à la vulgarisation des musiques ethniques, nous avons également évoqué les compositeurs qui ont eux-mêmes joué ce rôle d'ethnomusicologue. Ils se sont rendus sur le terrain, au contact direct des peuples et des cultures dont ils ont enregistré les musiques. Ils n'ont pas omis d'en faire autant pour les éléments musicaux ou sonores de la nature (François-Bernard Mâche et Jean-Louis Florentz). Certains ont appris à jouer d'un ou plusieurs instruments africains (Steve Reich en particulier), d'autres ont assisté et participé à des représentations musicales (Maurice Ohana et Charles Chaynes en Afrique-même, Darius Milhaud au Brésil, Pierre-Albert Castanet avec les Africains de Rouen). D'autres encore ont même franchi des seuils d'initiation rituelle (Jean-Louis Florentz en Afrique et en Israël auprès de la communauté éthiopienne, Antonio Braga en Amérique du Sud).

Enfin, tous se sont référés à une vaste littérature africaine ou occidentale sur les traditions de ces deux univers, littérature qui leur a également permis de construire l'alliance des éléments culturels subsahariens et occidentaux.

Rencontre et "alliance"¹⁰⁴ des cultures musicales africaines et occidentales au XX^e siècle

Dans leurs démarches, les compositeurs occidentaux que nous avons étudiés ont donc adopté des comportements atypiques et ouverts sur la possibilité de rencontre avec les cultures musicales de l'Afrique noire. Ils ont parallèlement manifesté un vif intérêt aussi bien pour les procédés techniques mis en œuvre que pour leurs structurations et même leur instrumentation (nous en avons mentionné les composantes dans les livres deuxième et troisième).

Une observation attentive de l'ensemble des données analysées nous a ainsi fait découvrir que la logique musicale n'est pas toujours celle de l'histoire. Elle parvient parfois à en dérouter et à en compliquer la lecture, autant qu'elle est à même de

¹⁰⁴ Le mot "alliance" est particulièrement utilisé ici sous les acceptions suivantes : assemblage, association, combinaison, rapprochement, mélange, mariage ou union et affinité.

remettre les “pendules à l’heure”. Mais, par ailleurs, l’art musical détient en lui un pouvoir qui offre la possibilité de franchir, en les transcendant, les obstacles sociologiques, religieux ou politiques.

Les créations musicales examinées forment finalement des systèmes originaux d’une très grande richesse au-delà de leur relative complexité. Rompant, nous l’avons vu, avec des traditions « savantes » figées, elles présentent des éléments rationnels et irrationnels dont une simple analyse musicologique classique ne peut permettre l’accès. C’est pourquoi nous avons tenté de les examiner de manière plus globale et donc plus objective en tenant compte de la pluri-dimensionalité les sous-tendant.

La réussite, au XX^e siècle, du “mariage”¹⁰⁵ (les pessimistes diront “concubinage”) consommé entre les musiques occidentales et extra-occidentales – en l’occurrence africaines – constitue une véritable mutation de l’histoire musicale de l’Occident et de l’humanité. Elle marque en même temps la dissipation du mythe de “pureté” dont on a souvent entouré la musique élitiste occidentale, longtemps assimilée à une musique universelle à laquelle toutes les autres musiques devaient s’assujettir. Un travail de longue haleine est encore à entreprendre sur le processus menant les deux cultures initialement antagonistes vers leur “intégration” mutuelle (ce qui ne signifie pas une perte d’identité). Nul doute que bien des questions ou des points sont encore à élucider et que nombre de surprises nous sont réservées. Pour l’étude d’un aussi ambitieux projet, une nouvelle démarche musicologique, en connexion avec les disciplines auxiliaires, sera plus qu’une nécessité.

En effet, une création musicale contemporaine est un phénomène global multidimensionnel par ses aspects techniques et idéalistes.

Une approche multidisciplinaire s’avère donc indispensable à toute analyse socio-musicologique ayant pour objectif une meilleure compréhension des composants complexes et hétérogènes d’une œuvre “savante” contemporaine influencée par d’autres traditions musicales (orales et écrites).

¹⁰⁵ Le terme mariage est à prendre dans le sens de l’union de deux ou plusieurs êtres ou encore de plusieurs éléments plus ou moins différents (en l’occurrence musicaux), dont l’unité se fait dans le respect de la pluralité ou de l’hétérogénéité des composantes de chaque partie impliquée.

Concrétiser cette approche inédite demande d’abord, nous semble-t-il, le réexamen des principes musicologiques actuels par la conception d’une nouvelle “anthropologie sonore” relevant le défi du déchiffrement aussi bien de la signification – matériaux et concepts – que de la fonction de cette musique influencée tant par l’évolution technologique que par d’incessants brassages culturels et idéologiques.

LIVRE QUATRIÈME :

Annexes – Glossaire – Bibliographie – Index –
Glossaire des termes musicaux – Index nominum –
Table des matières

Annexe 1

Textes musicologiques et ethnomusicologiques

Texte n° 1 : témoignage de René Nicoly sur l'influence musicale subsaharienne dans le Concerto pour piano d'André Jolivet [cf. également volume 1, livre II, p. 98].

Cf. René Nicoly, « A propos du Concerto pour piano », in *Zodiaque*, n° 33, avril 1957, p. 40.

« Le Concerto pour piano d'André Jolivet m'a procuré l'occasion de faire une expérience extrêmement intéressante sur un jeune public africain, en Afrique Equatoriale Française. Au cours d'une causerie que j'ai faite, certains de ces jeunes, membres de l'Université, m'ont demandé ce que nous avions réalisé – nous les Européens – pour la musique africaine.

Je leur ai expliqué que certains compositeurs s'étaient penchés sur la question, avaient étudié les rythmes africains avec le plus grand soin – et je leur ai fait entendre le disque du Concerto d'André Jolivet.

Cette expérience a été absolument couronnée de succès et je me suis aperçu avec intérêt que le langage musical contemporain leur paraissait familier et qu'ils étaient sensibles à une œuvre dont le but est justement de rechercher une expression musicale universelle. Cette réaction va me permettre d'établir des programmes éducatifs pour la jeunesse noire qui, je suis persuadé, lui feront comprendre très rapidement notre langage musical. »

RENE NICOLY, PRESIDENT-FONDATEUR DES J.M.F.

Texte n° 2 : A propos de M'Zab (1971) de Charles Chaynes [cf. également volume 1, livre II, p. 189].

Le texte suivant, sur *M'Zab*, est un extrait de notre entretien avec le compositeur (Paris, mai 1998). Il constitue une bonne synthèse de cette œuvre.

« J'ai fait une œuvre qui n'est pas vraiment inspirée de l'Afrique centrale, mais du M'zab. Vous savez, c'est le Sahara algérien. Pour tout vous dire, ma fille et mon gendre étaient coopérants en Algérie. Ils étaient allés là-bas pendant 2 ans. Et pendant ces 2 ans, j'y suis allé plusieurs fois pour les voir. Et une fois nous sommes allés faire un petit séjour au M'zab. Cet endroit m'avait beaucoup impressionné par son architecture... Je ne sais pas si vous connaissez ce lieu. Quand on arrive de la côte, d'Alger ou d'Oran – mais nous nous venions d'Oran -, après la Gogat, on fait 300 km de hauts plateaux complètement dénudés, avec des roches, des cailloux et du sable. Et puis subitement, au bout de ces 300 km - quand on arrive près du M'zab –, il y a un creux, une excavation très profonde. Il s'agit en fait d'une vallée profonde qui est une palmeraie.

Après avoir parcouru cette étendue de sable et ces rochers, on se trouve tout d'un coup au-dessus d'une mer de verdure et de palmiers. Ce qui est extraordinaire, c'est que de cette vallée de verdure émergent cinq petites villes : Ghardaïa, Beni Izgem, Zelfana... Ce sont de

petites villes très colorées : leurs maisons – un peu cubique - sont de couleurs pastel, ocre, bleu pâle, jaune ou vert clair. C'est absolument prodigieux à voir. Et donc, je suis arrivé à Ghardaia. Nous avons logé dans la palmeraie de Beni Izgem, d'où nous sommes allés visiter le marché de Ghardaia, qui est très pittoresque.

Il y a tout. Disons plutôt qu'il y avait tout, car je pense que les choses ont dû changer, parce que moi quand j'y suis allé, c'était il y a vingt ans. C'était un lieu de rassemblement, et on y voyait toutes sortes de choses, notamment, des marchands qui arrivaient à dos de chameaux pour revendre leurs marchandises. Bref, le spectacle y était très coloré et très pittoresque.

Là-bas, j'avais entendu des conteurs. Vous savez ce que c'est qu'un conteur dans ces coins-là. C'est-à-dire, il raconte, sur un ton un peu monocorde, une histoire qui est légèrement rythmée, ce, sur un fond de percussions, avec une petite flûte.

Ce sont ces contes que j'écoutais tous les matins. J'étais fasciné par leurs conteurs. Ainsi, j'étais pris de contemplation pour l'environnement où je me trouvais, pour ces conteurs que je voyais...

Par ailleurs, j'avais acheté sur place un disque de musique locale – la musique traditionnelle – que j'ai ramené. Et à mon retour en France, je me suis décidé à écrire quelque chose, pouvant décrire tout ce que j'ai vécu là-bas. C'est ainsi que j'ai écrit cette pièce pour piano qui s'appelle M'zab. C'est une œuvre que ma femme a beaucoup jouée et qu'elle a enregistré sur disque. Elle a même obtenu un prix avec.

Voilà donc comment j'étais inspiré par la musique traditionnelle de cet endroit, et par les contes, c'est-à-dire, influencé par ces espèces de choses qui reviennent et qui reviennent. On retrouve cela dans ma musique, mais surtout dans cet ouvrage. [Ici, la matière sonore est traitée à la manière] de la musique électronique en boucle : des choses qui reviennent mais sans jamais être pareilles. Parce que dans le conte, on a l'impression que c'est toujours la même chose. Mais ce n'est jamais pareil, puisque, par le conte, on raconte une histoire ! Mais pour nous..., enfin, pour moi qui suis Français, et qui ne comprenais rien de la langue, j'étais guidé par la sonorité et le rythme de la voix des conteurs, qui étaient pareils et jamais pareils. Et c'est de là que j'ai imaginé une musique qui retourne sur elle-même et qui ne soit jamais tout à fait pareille. »

Le fondement technique de cette pièce pour piano seul est une seule note constituant le pôle autour duquel est bâtie toute la matière sonore. Dans son développement, ce sont de petites cellules mélodiques qui reviennent avec des variations, et dont les rythmes, se reconduisant, présentent aussi de légers changements. Ces lignes mélodiques, qui quelquefois comportent des chromatismes, se développent dans un environnement harmonique tout à la fois atonal et modal.

Texte n° 3 : A propos des influences africaines de *Pour un monde noir*, le compositeur raconte...

Ce texte est la présentation de l'œuvre *in partition* Charles Chaynes, *Pour un monde noir*, quatre poèmes pour soprano et orchestre, sur des textes de la négritude. Réduction chant et piano, Ricordi, 1980 [cf. livre deuxième, volume 1, pp. 198-199].

« Toute œuvre peut avoir à son départ plusieurs motivations ; une commande, l'incitation amicale d'un interprète, ou le désir d'explorer un univers nouveau.

Ces trois raisons ont été réunies en ce qui concerne cette suite pour voix et orchestre : le désir de Christiane EDA-PIERRE de voir une importante pièce pour voix et orchestre écrite à son intention, une commande de l'Etat et mon souhait toujours renouvelé d'explorer un monde inconnu.

La personnalité, l'hérédité de Christiane EDA-PIERRE m'ont immédiatement aiguillé vers l'univers de la négritude dont la richesse poétique est immense.

M'imprégner de la poésie, des musiques du Centre Afrique [de l'Afrique centrale] ainsi que de la poésie de la Martinique fut un enrichissement merveilleux.

Essayer de comprendre, de m'identifier au monde, à l'art africain, était en effet partir à la recherche de la magie et, par la suite, retrouver en moi-même (sous forme de musique) une part de cette musique, toujours inhérente aux domaines artistiques.

C'était partir à la recherche de l'homme ; mais c'était aussi le goût de trouver une civilisation ayant gardé ses authentiques possibilités de réactions humaines.

“POUR UN MONDE NOIR”

est divisé en 4 parties, 4 textes d'auteurs différents, 4 sous-titres possibles :

- 1. Pour un pays perdu**
- 2. Pour un rituel oublié**
- 3. Pour la femme noire**
- 4. Pour la libération**

1. Pour un pays perdu

d'après “La chanson du vent” de Mustapha WADE est une évocation de la nuit tropicale et du pays lointain.*

2. Pour un rituel oublié

d'après “Chant du soir” de A.R. BOLAMBA ; rappel des rites oubliés, angoisse des forces nocturnes et des mystères rituels.*

3. Pour la femme noire

d'après “Ram-Kam” de David DIOP ; chant d'amour, ode à la beauté troublante et mystérieuse de la femme noire, musique mouvante, souple, d'un chaud érotisme subtil.*

4. Pour la libération

*d'après “Hors des jours étrangers” d'A. CESAIRE** ; chant d'espoir, de révolte contenue, de tout un peuple sublimant ses fantasmes, ses abîmes de souffrance, appelant avec force une nouvelle vie.*

Ici, le matériau musical est souvent une transfiguration de thèmes ou de cellules rythmiques des musiques du Centre Africain (Burundi, Pygmées [du Gabon], etc.) et d’Afrique occidentale (Niger notamment).

Influences plus sensibles :

1^{re} partie : courbes mélodiques issues des musiques pygmées.

2^e partie : musique du Centre Afrique : rythmes, carrures.

3^e partie : musique : Pygmées, [Téké], Burundi.

4^e partie : musique du Gabon, percussions, cordes, rythmes et caractères linéaires.

Un *langage imaginaire*, également d’inspiration africaine (musique directement issue des chants du Burundi), s’ajoute très souvent aux textes choisis pour des raisons de climat poétique ou de valeur rythmique. L’*orchestre symphonique normal* est en grande partie utilisé par groupes spécifiques, le choix des timbres ayant une très grande importance. Les vrais “tuttis” étant de ce fait assez rares. Une *percussion importante* utilise des instruments africains authentiques : *sanza*, tambour d’aisselle, trompe africaine, bracelets [africains], hochet africain, maracas [africains]. L’*écriture est très libre*, laissant à la soliste et aux instruments de grandes possibilités d’interprétation.

* *Sté Nouvelle Présence-Africaine*

** *Editions du Seuil* »

Texte n° 4 : L’ossature structurelle de la partie musicale de différentes scènes de *Temboctou* [cf. également volume 1, livre deuxième, volume 1, pp. 271 et suiv].

SCENE I : pp. 1-14.

René Caillé et Abd-Allah. René Caillé – chœurs (hommes et femmes) – DHM.

Chant chuchoté, chant *quasi-parlando* ; timbre légèrement nasal, sans vibrato ; polymétrie (multi-tempos).

SCENE II : pp. 15-35.

Imaginer l’Afrique : Qu’est-ce que cette contrée de l’Afrique ?

Antinéa – chœurs (hommes et femmes) – DHM. Usage pratiquement du même traitement musical que dans la première scène.

SCENE III : pp. 36-63.

Je cherche Antinéa. René Caillé – Justicier (Baron Roger). Musique animalières (lion, léopard, tigre, éléphant, rhinocéros, caméléon, autruche, cheval nain, serpent) ; musiques, de l’intérieur de l’Afrique, des observations positives et exactes).

SCENE IV : pp. 64-86.

Le Paradis terrestre : Les travaux des champs. Récitant – chœurs. Interventions musicales de : Mandoura – clarinette – DHM, trombone – guitare - chalemie.

SCENE V : pp. 87-95.

Les bons sauvages : L'orage. Chants d'oiseaux, crépitements de pluie, orage ; chant parlé.

SCENE VI : pp. 96-98.

La Caravane : Marche de la caravane. Voyageurs jouent de la guimbarde ; technique du yodel.

SCENE VII : pp. 99-112.

Rester – Partir : Accueil au village. Percussions.

SCENE VIII : pp. 112-126.

La Géante : les géantes. René Caillé (guide) - Antinéa – Père. DHM, Vièle, clarinette, guitare.

SCENE IX : pp. 127-128.

Douter dans les bois : La Traversée des bois de Ouassoulo. Cuillers entrechoquées - bande.

SCENE X : pp. 129-134.

L'impossible retour : La Passerelle. Chœurs – DHM - clarinette – bande.

SCENE XI : pp. 135-146.

Chœur nègre. Chœurs, avec des passages parlés.

SCENE XII : p. 1147.

Scorbut : Le Délire de René Caillé. Monologue de René Caillé – DHM.

SCENE XIII : pp. 148-159.

Mourir : Visite de la mort. Clarinette – Guitare ; sons étouffés.

SCENE XIV : pp. 160-167.

Funérailles : Chant funèbre. René Caillé ; DHM.

ENTR'ACTE

SCENE XV : pp. 168-233.

Temboctou : La Réception officielle. Antinéa – Jomard - chœurs (enfants) – DHM – orgue portatif.

SCENE XVI : pp. 234-285.

Céleste. Gammes chromatiques continues, *legatissimo*, *prestissimo*, *pianissimo* avec crescendo dans le grave.

Texte n° 5 : Polyphonie d'oiseaux dans le *Requiem de la Vierge* de Jean-Louis Florentz : Thème majeur du trio des flûtes sur les polyphonies des trachyphones perlés éthiopiens [voir livre deuxième, volume 1, p. 339].

Le compositeur explique le fonctionnement ou la structuration technique de ce trio, se présentant sous la forme d'une « mini-saynète », en ces termes :

« Ce thème organiquement traité dans la polyphonie du trio, comme nous allons le voir, est cependant “sublimé” par celui de la Miséricorde de Dieu. Chez les Trachyphones, et plus généralement chez les oiseaux intertropicaux, chantant en polyphonies, les duos mâles/femelles consistent essentiellement à assurer et maintenir un synchronisme le plus parfait possible entre les interventions sonores, tant du point de vue rythmique, que de celui des hauteurs. Beaucoup de travaux – anglo-saxons – ont été publiés [parmi lesquels il cite W.H. Thorpe, Duetting and Antiphonal Song in Birds. Its extent and significance, Leiden (Netherlands), E.J. Brill, 1972], montrant la grande précision des temps de réponse d'un partenaire à l'autre, et la recherche de renforcement de certaines fréquences simultanément émises par les deux membres d'un couple, par le moyen des différentiels.

En ce qui concerne les Trachyphones, et plus particulièrement la super-espèce Trachyphonus marginatus/erythrocephalus, le synchronisme porte surtout sur la quasi simultanéité dans l'émission de petits motifs mélodiques descendants, de quelques notes, au timbre du xylorimba/flûte : la simultanéité et l'alternance antiphonale, avec quelques états contrapunctiques [contrapunctiques] intermédiaires, de type responsorial. Les polyphonies des Trachyphones ne sont pas rigoureusement synchrones. (...) je les situe dans une deuxième catégorie : celles des polyphonies semi-synchrones – chaque partenaire suit son propre tempo, une fois terminé la mise en place de la polyphonie par provocation mutuelle ; cependant, une re-synchronisation contrapunctique se produit par intermittence.

Les Trachyphones perlés (Trachyphonus margaritatus) et rouge-et-jaune (erythrocephalus), commencent toujours leurs duos, trios, par des anacrouses¹⁰⁶ ascendantes, en crescendo et accelerando, dont les sons glissés, au timbre râclé-flûté, se resserrent dans le temps jusqu'à un maximum d'excitation, à partir [de laquelle] survient la polyphonie proprement dite. Les espacements entre les sons râclés ascendants initiaux de chacun des partenaires, sont en partie la cause de la forme responsoriale qui suit. Cette situation polyphonique n'est pas immuable : il se produit périodiquement un “re-cadrage” rythmique, assurant la persistance d'un minimum de synchronisme. »¹⁰⁷

¹⁰⁶ Quant à l'anacrouse initiale, voir partition chiffre 65. Les sons râclés-flûtés sont utilisés dans le thème du 10^e oiseau d'orichalque : traquet à tête grise (*Oenanthe moesta*), vers la fin du III^e tableau (*La Forêt des Arcanes*). Ce thème est disposé symétriquement à celui du 12^e oiseau d'orichalque : trachyphones perlés, de part et d'autre du motif de la *Prière de la Vierge au Golgotha*, dans le IV^e tableau (*l'Autel de l'Eau*).

¹⁰⁷ Jean-Louis Florentz, *Genèse d'une création musicale*, op. cit., p. 50.

Texte n° 6 : témoignage d'André Schaeffner sur la présence du langage tambouriné vocal en Afrique noire [sur ce type de langage, cf. également dans ce volume 2, le livre troisième, p. 518 et suiv.].

« Chez les Dogon, il existait une langue secrète qui était vraiment parlée et pouvait être modulée – c'était la langue des masques ; chez les Kissi, cette langue était tambourinée, mais avec l'emploi de plusieurs tons, et les chants qui pouvaient l'accompagner étaient en langage commun. [Il spécifie que] dans le premier cas se rencontrait également une musique tambourinée, destinée à rythmer les danses de masques, et qu'[il n'avait] pas cru devoir considérer comme un langage, encore moins comme un langage secret ; toutefois, si [la musique] ne parlait pas (le tambour "pleure", disaient les Dogon), elle était trop étroitement liée aux divers masques et figures de leurs danses pour ne pas symboliser des moments du rituel auxquels le mythe donnait un sens, d'ailleurs le plus souvent obscur. [...] Chez les Kissi, plus directement encore, le formulaire [thématique] était lié à l'initiation : il réunissait les éléments d'un langage secret, composé de noms secrets et de signaux de commandement que seuls pouvaient comprendre des danseurs exercés. Chaque thème désignait un nom de personne ou commandait un geste. »

L'auteur note également que le thème considéré entrait dans « une polyphonie de rythmes à plusieurs tons et de chant à plusieurs voix, [et sa récursivité constituait un signal envoyé à un groupe d'automates qui, individuellement ou collectivement, n'obéissait qu'à des appels secrets.] En cette "langue de la forêt" – ainsi est-elle nommée par les indigènes eux-mêmes -, ne se percevait aucune des correspondances que l'on a prétendu saisir entre la musique tambourinée et les propriétés tonales du langage parlé. »¹⁰⁸

Texte n° 7 : Propos de J.-L. Florentz attestant, dans sa création musicale, la singulière influence de la manière africaine de structurer un conte [cf. également le livre deuxième (volume 1, p. 420 et suiv.).

Au sujet du *Requiem de la Vierge*, il en explique le fonctionnement duquel il s'inspire fréquemment : « Une fois de plus, c'est l'Afrique Noire qui a répondu au plus près à mon vœu. Le conte africain est basé sur l'allégorie : un récit mythique souvent très complexe, sert de prétexte à des échanges entre les participants [et] les auditeurs. Les mythes sont projetés dans la réalité de la vie du village, tel emblème est identifié à telle personne présente. L'application d'une histoire "merveilleuse" à une situation sociale du moment peut provoquer réconciliations, disputes, règlements de différends...

Telle divinité, dont on a conté les péripéties parfois pendant des heures, est alors invoquée, suppliée : le récit mythique devient liturgique. L'allégorie n'est pas la moindre des particularités du Conte africain. Le narrateur s'accompagne le plus souvent d'un instrument à cordes, qui parfois "parle" à sa place. Etant donné le caractère sacré de l'instrument, la symbolique de sa facture, de ses cordes, celui-ci peut dire toute autre chose que ce que conte le narrateur, et n'être compris que de quelques initiés.

¹⁰⁸ André Schaeffner, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 20-21. Lire aussi *Id.*, *Les Kissi. Une société noire et ses instruments de musique*, Paris, Hermann, 1951, pp. 25-52 et pl. IV-V.

Le Conte se transforme en Prière par intermittences. Les cordes de l'instrument (harpe, lyre...) canalisent le passage du mythe à la liturgie. Souvent quelques assistants viennent jouer avec le narrateur, sur d'autres instruments. »

Concrètement dans son *Requiem de la Vierge*, par exemple, outre divers textes éthiopiens notamment, lui permettant d'interpréter divers événements et légendes en association avec la vie de Marie, le compositeur utilise l'orchestre à cordes comme « le personnage central, le narrateur ». Les vents, les claviers et les percussions jouent le rôle d'« assistants » de ce dernier. Les cordes symbolisent également « la “Harpe de David” éthiopienne, ou *Bagannâ*, et ont la même fonction que cet instrument paraliturgique. Il y a dans les intervalles, les jeux de timbres, et de façon générale dans la polyphonie des Cordes un “récit”, parfois le même que celui qui est chanté par les solistes et les chœurs. Souvent les cordes disent autre chose. »¹⁰⁹

Texte n° 8 : Extrait du compte rendu du forum musical *C'e musica e musica (il y a musique et musique)* [cf. également volume 2, conclusion générale, p. 547 et suiv.].

Il s'agit d'une série de films d'initiation à l'écoute et à la lecture des musiques contemporaines, où l'Afrique noire a sa part. Cf. *Musique en jeu*, n° 15 : Stockhausen, Berio, Ligeti. *Forum de musique contemporaine*, “musique en jeu à l'Institut Goethe”, Paris, Seuil, 1974, pp. 55-57.

« *C'e' musica e musica est le titre d'une série de douze films réalisés par Vittoria Ottolenghi (régie : Gianfranco Mingozzi), à partir d'un programme établi par Luciano Berio pour le programme national de la Radiodiffusion italienne (RAI), et diffusés hebdomadairement à partir du mardi 22 février 1972.*

La série entière se veut “une enquête-spectacle sur le monde de la musique contemporaine, des folk-songs à Stockhausen, qui affronte les problèmes humains, sociaux, techniques et psychologiques qui se posent à ceux qui ont choisi la musique et font la musique dans le monde d'aujourd'hui : compositeurs, chefs d'orchestre, chanteurs, élèves du conservatoire”. La réalisation de la série entière a pris presque deux ans (1970-72). Une grande partie du matériel utilisé était venue de l'étranger : France, Allemagne, Autriche, Angleterre, Afrique, Amérique du Sud, Etats-Unis. Les compositeurs les plus divers étaient sollicités pour participer à la réalisation de divers films de ce forum : « de Luigi Nono à Elliot Carter, de Boulez à Ligeti, de Petrassi à Globokar ». Deux orchestres y ont apporté leur contribution : A cette occasion, l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision italienne de la RAI, de Rome, ainsi que le London Sinfonietta, sous la direction de L. Berio. A signaler, durant les films, la présence, aux côtés de Berio, d'un Alter Berio - marionnette de Gordana et Arminio Rothstein -, « porte-voix du goût le plus répandu, qui aime la Callas et les Beatles, et se montre tout à fait prévenue contre certaines aspérités de la musique sérieuse d'aujourd'hui [années 70] ».

¹⁰⁹ Jean-Louis Florentz, *Requiem de la Vierge*, Livret, *op. cit.*, pp. 4-5.

Sur le total de douze films mentionnés ici, nous n'en relèverons que six (cf. pp. 55-57), dont les sujets abordés se rapprochent de divers points majeurs de la problématique de notre thèse (à travers le rapport Occident – Afrique musicale).

1. *Ouverture*

« [Par] le premier film, [les participants] tente[nt] de répondre à la question générale du *faire musical*. »

Berio interroge compositeurs, musiciens et chefs d'orchestre sur ce qu'est la musique ? Pourquoi faire de la musique ? Existe-t-il une ou plusieurs musiques ?

De nombreuses et rapides « ouvertures » orchestrales, enregistrées d'un bout à l'autre du monde, sont exécutées en une séquence musicale pour illustrer et appuyer les arguments de réponses.

6. *Le chant folk*

Film offrant un panorama des genres musicaux où l'usage de la voix est indispensable (du « folk au pop : musique spontanée et musique “de consommation” »). Deux ethnomusicologues spécialistes du chant folklorique, Alan Lomax et Klaus Wachsmann, aident, grâce aux documents peu connus, à découvrir « la musique populaire d'Asie [et] d'Afrique, [ainsi que] les origines secrètes de la musique populaire dans le monde ».

8. *De Debussy aux computers*

Dans ce film, « Berio raconte la naissance et le développement de la musique moderne, des grandes intuitions beethovéniennes et de la *Mer* de Debussy, jusqu'aux expériences les plus récentes de *Computer-Music* ». Son propos est illustré de nombreux exemples musicaux et citations. Il se réfère également au graphisme de « (Cézanne, Picasso, Klee...), particulièrement susceptible d'aider à visualiser certaines tendances correspondantes de la musique moderne. Stockhausen, Cage, Milhaud, Messiaen, Copland et Carter prêtent leur concours à cette démonstration ».

9. *Europe-Amérique*

Dans ce film, les auteurs établissent un parallèle sur la situation musicale entre l'Amérique du Nord et l'Europe. Il s'agit surtout d'une « discussion sur l'avenir de la musique concrète et électronique ». Aussi bien les compositeurs américains (Leonard Bernstein, Cage, Copland, Foss, Carter, Babbitt) qu'européens (Stockhausen, Nono, Donatoni, Maderna, Milhaud, Menotti, Schaeffer, Ligeti) débattent de cette question, avec des illustrations musicales à l'appui et des projections d'« images de *Music Circus* de Cage présenté en 1970 aux SMIP dans les Halles ».

11. *La musique comme théâtre*

Cette partie de projection filmographique traite du lien étroit existant entre « la musique et le théâtre. [...] De l'*Amphiparnasse* au théâtre lyrique du XIX^e siècle, les histoires de deux arts – musique et théâtre – ont constamment interféré. [...] La notion de « spectacle total » et de réunion des “médias” porte au point culminant la tentative antique de l'investiture du fait musical par le théâtre ».

12. Les personnes

« La série *C'e' musica e musica* se conclut avec une [succession] de “portraits” des “grands” de la musique contemporaine. Galerie ironique et vive, dans laquelle les compositeurs d’aujourd’hui se voient confrontés à des séries de questions sur les aspects les plus curieux de leurs activités et de leurs personnalités. Ainsi revient-on à la question posée lors du premier film : “Pourquoi les hommes ont-ils besoin de musique ?”, et “Qu’est-ce que, finalement, la musique ?” ».

Propos initialement extraits des documents RAI/D.J. (cf. la référence en *supra*).

Texte n° 9 : Témoignage d’A. Janneret sur les points de contact, ou de friction, sur l’histoire des Africains et des Occidentaux, ainsi que sur la situation de la musique moderne au début du XX^e siècle [cf. également la conclusion générale, p. 547 et suiv.].

Parlant du jazz, en 1927, l’auteur décrit cette situation en ces termes :

« Le nègre apporte aux arts plastiques la mystérieuse majesté de ses dieux sculptés dans l’ébène. A la musique, il apporte le jazz, restauration sur un principe d’économie et de rendement sonore maximal de l’orchestre symphonique actuel. Le nègre apporte à la musique européenne un rappel impératif au rythme. [...] Pour leur malheur, - un bonheur pour la musique, - des milliers de nègres partirent pour les Amériques comme esclaves. On se souvient de la Case de l’oncle Tom.

La guerre de Sécession libéra les Nègres civiquement, mais moralement, ils restèrent race assujettie. Ils connurent les mélodies des Blancs. Leur malheur les rapprocha du choral protestant. Leurs Ritual Song. Le jazz naquit. Le jazz : rythme plus mélodie. Adjonction : sauce harmonique courante. Après sa première aventure, - l’exil, le nègre en connut une seconde, la plus folle qui soit : le jazz, en quinze ans, fit le tour du monde, défendu par ses orchestres de noirs, imposé par un formidable lancement commercial.

Le jazz est une musique de danse. Le nègre joue pour ses anciens maîtres, les rois du pétrole et de l’acier, - pour leurs femmes, sentimentales et flirteuses, pour toute une jeunesse sportive, avide de dépense physique. Ils jouent des chansons amoureuses, des chansons ironiques, - ou des chansons mélancoliques qui lui rappellent sa patrie lointaine. Mélodie de folklore d’origine germanique ou chanson nègres, elles se meuvent sur un rythme de noire marqué par le banjo ou le piano ; autour de cet axe, elles s’enroulent, se répètent, s’imitent, se différencient sur des timbres variés. [...]

Le Noir s’est servi de la syncope d’une manière constante, soit purement ornementale dans la mélodie, ou alors brisant le rythme ou l’arrêtant net, dans une sensation de vide qui vous coupe le souffle. Cette faculté du nègre de « jazzer » n’est pas un procédé accidentel, c’est bien une façon constante de sentir, profonde, enracinée, qui vaut à la musique une expérience éminemment fructueuse et décisive. Conçoit-on la joie qui ravit l’œil et le sens lorsqu’autrefois, dans la lointaine Egypte, l’obélisque de Louqsor, glissant enfin sur ses échafaudages, vint se dresser, tout droit sur son socle, face au ciel ?

De même, la Musique, hier encore allongée sur des couches parfumées, ou vouée à des étreintes passionnées, ou encore à des expériences cruelles de vivisection, se doit de faire

jouer aujourd'hui le ressort qui la mettra enfin sur ses pieds, en ordre de marche. Cette renaissance rythmique que nous proposent des sauvages d'hier en une forme d'art secondaire, il est vrai, qu'est la musique de danse, porte en elle le ferment vital dont les musiciens de notre génération sauront tirer la leçon du rythme.

Ce que le Nègre a appris de l'Américain, c'est la valeur du temps, ce temps serré qui tire le meilleur parti de l'effort, qui l'organise avec sécurité, qui le valorise puissamment. Signe d'une mentalité moderne. [...] Il revient à la vieille Europe, toujours rajeunie par des répudiements librement consentis, de tirer la leçon du rythme. Celle-ci s'impose actuellement où, libérée de tous les « ismes » qui accusèrent autant d'états de température enfiévrée ou ralentie, - depuis le dernier Beethoven jusqu'au récent Debussy, - la génération actuelle va poser le problème à nouveau. On peut donc dire qu'une pensée spiritualisée, conditionnée par les moyens d'une mathématique féconde retrouvant à la base l'élément physique et l'instinct, orientera notre création musicale vers un sentiment neuf d'ordre et d'économie.

Schumann, Wagner, Franck, nous ont légué une machine monstrueuse, disproportionnée à nos besoins, ceux d'une époque machiniste, à rendement maximal par un principe d'économie, et où l'invention, la juste appropriation, un lyrisme contrôlé s'avèrent comme les qualités dominantes de notre mentalité.

Satie, Stravinsky, - d'autres qui suivirent, - ont déjà entamé la discussion. »¹¹⁰

¹¹⁰ A. Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », *La Revue Musicale*, n° 8, juin 1927, pp. 24-27.

Ainsi que nous l'avions déjà indiqué, dans la conclusion générale, l'intérêt de cet article est de rappeler les points de contact, ou de friction, des histoires des Africains et des Occidentaux, ainsi que la situation de la musique moderne du début du XX^e siècle, même si certaines thèses de ce texte mériteraient une approche contradictoire. Notons que les termes « Nègres » et « Noirs » sont en minuscules dans le texte original.

Annexe 2

Exemples musicaux

Darius Milhaud :

Exemple musical 1 : *Thème du blues* (partition M.E. 2402, p. 24)

260 III. Blues *Supra-Appaieon Anis... 4 y lank*

Vif $\text{♩} = 104$
tremolo en roulant la langue [26]

Trp. *Sourd* *ppp*

Piano *p*

G.C. *(avec le pied)* *ppp*

Vous *mf*

Vcl. *pizz.* *mf très sec*

C.B. *mf très sec*

M.E. 2402

© 1929, by Editions MAX ESCHIG, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Francis Poulenc :

Exemple musical 2 : *Partie chantée de Rapsodie nègre* (extraite de la partition W. Chester J.W.C. 13, p. 2)

Motif de base

mf

Ho - no - lou - lou po - ta la - ma Ho - no - lou - lou

Ho - no - lou - lou Ka - ta ma ko mo - si bo - lou Ra - ta Kon - si ra

po la ma Wa - ta Kov - si

mo - ta ma son Et - cha pan go Et - che pan - ga to - ta nou nou

nou nou ran - ga lo lo lu lu ma ta ma

très court

sou Pa - ta ta - bo ba - na na lou

man - des Go - las Gle - bes i - krous Ba - na na - lou i - to Kous kous

po - ta la ma Ho - no - lou - lou

© 1917, by Editions J. & W. CHESTER, Londres, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Francis POULENC :

Exemple musical 3 : De la polyrythmie dans Concerto pour piano et orchestre (partition Heugel H. 31631, p. 19)

19

H. 31631

© 1953, by Editions HEUGEL - LEDUC & Cie, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Maurice OHANA

Exemple musical 4 : Polyrythmie et polymétrie dans Avoaha (partition G 5281 B, p. 16)

The image displays a complex musical score for the piece 'Avoaha' on page 16. The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. The vocal lines feature lyrics such as 'YA - YO - HO', 'WE YE E', 'YA - I YO', 'WE YEHE E - WE YA', 'YA - YA - YO - HO', 'WE YEE E WE YA', 'YA - I YO', 'WE YE HE E - WE YA', and 'O - A - UH - IN - D - A'. The instrumental parts are characterized by intricate rhythmic patterns, with many notes beamed together and various rests. The score includes numerous annotations, such as 'continua' and 'cassa', and is marked with various time signatures and rhythmic values (e.g., 3/2, 3/4, 2/4). The overall structure is highly rhythmic and complex, reflecting the polyrhythmic and polymetric nature of the music.

© 1993, by Editions G. BILLAUDOT, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Il s'agit d'une polyrythmie et d'une polymétrie typique à l'africaine. Le compositeur répartit, par groupe vocal et instrumental, différentes courtes cellules homorythmiques de longueur variable (les unes en contretemps, les autres syncopées, d'autres simples). Leur superposition ainsi que l'alternance des mesures ternaires-binaires plus ou moins décalées (dans certains passages du morceau) provoquent cette polyrythmie et polymétrie (voir partition, sur la même p., la suite de cet exemple, mais aussi les pp. 50-51 ; 69-73).

György LIGETI

Exemple musical 5 : Mélodie défective dans *Etude pour piano n° 2 : Cordes vides* (partition autogr. ED 7428, p. 7, mes. 1-12).

a. Lignes mélodiques extraites du contexte originel.

Handwritten musical score for part a, showing extracted melodic lines from the original context. It consists of two systems of staves. The first system has three staves (treble, middle, and bass clefs). The second system has three staves (treble, middle, and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with a '≠' symbol.

b. Lignes mélodiques dans leur contexte originel.

ÉTUDE 2 : "CORDES VIDES" Dédiée à Pierre Boulez

Andantino con moto, molto tenero ♩=120

György Ligeti 1985

Handwritten musical score for part b, showing melodic lines in their original context. It consists of three systems of staves. The first system has three staves (treble, middle, and bass clefs) with the word "Piano" written to the left. The second system has three staves (treble, middle, and bass clefs). The third system has three staves (treble, middle, and bass clefs). The notation includes various notes, rests, accidentals, and dynamic markings such as "p dolce, espr.", "sempre legato", "m.g.", "(con ped.)", "viel pedal", "pp", and "p".

© 1986, by Editions SCHOTT, Mainz, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

Exemple musical 6 : Du bian chinois

宫 商 角 变 变 徵 羽 闰 变 Ancienne appellation
 gong shang jiao bian bian zhi yu run bian
 合 四 乙 变 变 徵 尺 工 变 Nouvelle appellation
 hē sì yī chē gōng
 he si yi bian bian he si yi bian bian he si yi bian bian
 jiao gong jiao gong jiao run

György Ligeti

Exemple musical 7 : Polyphonie, polyrythmie, polymétrie et polytonalité, dans Etude pour piano n° 5 : Arc-en-ciel (partition imprimée ED 7989, p. 37, mes. 1-8)

Étude 5 : Arc-en-ciel

Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8 1/2- Konzerte in Hamburg

Andante con eleganza, with swing, ca. 84 *)

p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo

con ped.

3

5

sub. *p* poco cresc. - - - sub. *p* cresc. - - - *mf*

8

7

p poco cresc. - - - *mf*

*) Varying tempo: The metronome mark represents an average, the semiquaver movement fluctuating freely around this average tempo, as in jazz.

*) Schwankendes Tempo: Die Metronomangabe stellt einen Mittelwert dar, die Sechzehntelbewegung oszilliert frei um diesen Mittelwert herum, wie im Jazz.

**) Play all the accents very clearly.

**) Alle Akzente sehr deutlich.

Exemple musical 8 : Du chant "yodelé" pygmée (transcription d'Apollinaire Anakesa)

MODERATO

ECHELLE pentatonique AMBITUS

Usage d'unités élémentaires mélodico-rythmiques récurrentes, combinées en déphasage grâce, particulièrement, à l'alternance des cellules syncopées et non syncopées.

Transcription issue du CD Gabon : *Hommage à Pierre Sallée*. Musique des Pygmées Bibayak/chantre de l'épopée, OCORA C 559 053, 1973 ; plage 2 : chants "yodelé" à un et à 2 voix. Pour la partie à deux voix, cf. l'illustration musicale n° 4, p. 585, sur la polyrythmie et la polymétrie.

Charles CHAYNES

Exemple musical 9 : Le chant du soir, mélodie sur le poème d'Antoine Roger Bolamba (partition autographe, p. 23).

The image shows a handwritten musical score for 'Le chant du soir' by Charles Chaynes. The score is in French and includes vocal lines and instrumental accompaniment for various instruments. The top system features a vocal line with lyrics: 'battements de mains x battements de main x sur elle rancu ne contreda lu ne qui nous tient au collet'. The bottom system features a vocal line with lyrics: 'battements de mains x battements de main x Tam - Tam Tam Tam et feu follet vers le ciel'. The score includes markings for 'Vivo', '10" ca', and 'Aigu'. The bottom system includes markings for '2', '4', and '2' above the staff. The instruments listed are Cl (Clarinet), S B (Saxophone Bass), T. clarin (Clarinet Alto), T. bois (Clarinet Tenor), Harpe (Harpe), Piano, SOP (Soprano), Violon (Violon), and CB (Contrebasse). The score is marked with various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*.

Luciano BERIO

Exemple musical 10 : *De l'inspiration africaine hétérophonique et polyphonique avec hoquet, dans Coro, sur le thème d'un chant gabonais (période IX, partition UE 15044, p. 33)*

33

© 1976, by UNIVERSAL EDITION, Milan, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

A titre comparatif et illustratif, voici un extrait des démonstrations de polyphonies centrafricaines de Simha Arom, une des sources inspiratrices de L. Berio.

Exemple musical 11 : Exemple d'une polyphonie instrumentale banda à soubassement polyrythmique, par Simha Arom (extrait de son ouvrage déjà cité, volume II, p. 847)

♩ = 168 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8

Chant

Xylophone 1

Xylophone 2

Grelots

Tambour
(notation métrique)

(notation rythmique)

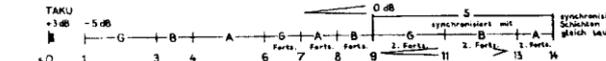
Karleinz STOCKHAUSEN

Exemple musical 12 : Mélodies des chants ibani, sur le soubassement orchestral du gamelan (partition, pp. 9 et 6 [ex. sonographique]), en synchronisation avec diverses structures des musiques Etenraku, gagaku japonaises et des sevillanas espagnoles

zu 67

- a) FG 300 Hz - Gliss von s 0 - 27 → 3 Trazfilter 16000/2500/ 80 Hz → II.
- " 270 Hz - " " s 1 - 27 → " 12500/ 2000/100 Hz → III. II/III → I (mit Zeitverzögerung), - 8 dB.
- b) " 225 Hz - " " s 3 - 27 → " 10000/ 1600/125 Hz → III.
- " 192 Hz - " " s 4 - 27 → " 8000/ 1250/160 Hz → IV. III/IV → II ("), - 8 dB.
- c) " 160 Hz - " " s 5 - 27 → " 6300/ 1000/200 Hz → IV.
- " 130 Hz - " " s 7 - 27 → " 5000/ 800/250 Hz → V. IV/V → III ("), - 8 dB.
- d) " 100 Hz - " " s 10 - 27 → " 4000/ 630/315 Hz → V.
- " 70 Hz - " " s 12 - 27 → " 3155/ 500/400 Hz → VI. V/VI → IV ("), - 8 dB.
- e) I/II/III/IV ringmoduliert mit angegebenen ~ Frequenzen → V. Dazu bei s 0, s 1 TAKU - Schlag.
- f) Band bei s 13 aufgetrennt. II gelöscht bis s 13. Struktur [5] Spur II auf normalem Magnetophon kopiert und von Beginn, ohne BOKUSHO, auf Struktur [6] Spur II s 0-13 mit 0 dB aufgenommen.
- g) G = GAGAKU - MUSIK "E TEN RAKU"⁽⁴⁾: von Fortsetzung [3] (34 s nach Tutti Beginn) 5s (2 + 1 + 2).
- B = BALI MUSIK "BARIS BAPAN"⁽²⁾: von Fortsetzung [5] (46 s nach Beginn) 9s herausgeschritten und die folgenden 4s (1 + 1 + 2) verwendet.
- A = AFRIKANISCHE MUSIK "IBANI SANSA"⁽³⁾: von Fortsetzung [5] (22 s nach Beginn) 4s (2 + 1 + 1).
- S = SPANISCHE MUSIK "SEVILLANAS"⁽³⁾: 5s vom Anfang.

Die bezeichneten Abschnitte der 4 Aufnahmen folgendermassen aneinander schneiden (zu Beginn 1 TAKU - Schlag):



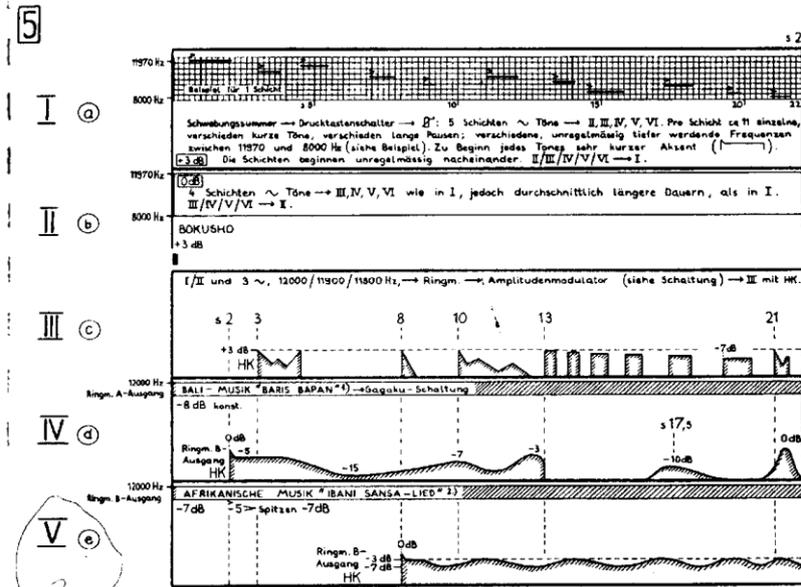
- g) Ergebnis g) und ~12000 Hz für Ringm. A, ~11980 ± 50 Hz (langsame und kontin. Frequenzänderung) für Ringm. B → Gagaku - Schaltung. Ringm. A - Ausgang (Spitzen 0 dB) und Original g) (-3 dB) parallel geschaltet, Ringm. B - Ausgang nur zeitweilig (siehe HK) → V.
- h) Die beiden getrennten 6-Spur-Bänder [6] s 1-13 und [7] s 13-27 wieder aneinander geklebt. VI gelöscht.

1) *Hyudaki Sho zampaku* (Tutti f) - Musical score with time markers (s 30, s 42) and performance instructions.

2) *Sevillanas* - Musical score with time markers (s 153, s 166) and performance instructions.

3) *Schilfflösschen* - Musical score with time markers (s 224) and performance instructions.

Exemple sonographique, p. 6.



- a) 5 Schichten ~ Töne → II, III, IV, V, VI, wie beschrieben. II/III/IV/V/VI → I, zeitverzögert; Summe + 3 dB.
 - b) 4 Schichten ~ Töne → III, IV, V, VI wie beschrieben. III/IV/V/VI → II, zeitverzögert; Summe 0 dB. Dazu 1 BOKUSHO - Schlag + 3 dB auf II Beginn.
 - c) Schaltung für III:
-
- d) BALI - MUSIK "BARIS BAPAN": (24s vom Beginn abgeschnitten, s. Notenbep. [7] d) (2x ~ 12000 Hz für Ringm. A und B) → Gagaku - Schaltung (Schwebung ca 8 Hz Ringm. B - Ausgang). Ringm. A konstant geöffnet, Ringm. B nur zeitweilig → IV.
 - e) AFRIKANISCHE MUSIK "IBANI SANSA" wie a); Ringm. B - Ausgang schwebt mit ca 1,5 Hz → V.
 - f) VI gelöscht.

1) siehe Notenbeispiel zu [6] 7.

2) *Sweetie Sahara* - Musical score with performance instructions: "Während der 2. Wiederholung singt helle Männerstimme leise mit, dann einige Männer, dann mehrere laut mit. Trommel-Dichte wechselt mehrmals."

Exemple musical 13 : 15 extraits d'hymnes nationaux dans Hymnen de K. Stockhausen (partition pp. 17-21)

PAYS

1. Haute-Volta

(actuel Burkina Faso)

Type de rythme : marche peu accentuée

Musical notation for Haute-Volta. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a forte (f) dynamic. The word "EHELLE" is written above the staff towards the end of the piece.

2. Dahomey (actuel Bénin)

Type de rythme : marche accentuée

Musical notation for Dahomey. It consists of three staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a forte (f) dynamic and a "rain" marking. The second staff has a fortissimo (ff) dynamic. The word "EHELLE" is written below the third staff.

3. Guinée

Type de rythme : marche non accentuée

Musical notation for Guinée. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first staff has a forte (f) dynamic. The word "EHELLE" is written above the second staff.

4. Ethiopie

Type de rythme : marche moyennement accentuée

Musical notation for Ethiopie. It consists of three staves with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first staff has a xylophone (xylo) marking. The second staff has a "chant" marking. The word "EHELLE" is written below the third staff.

5. Liberia

Type de rythme : marche moyennement accentuée

Musical notation for Liberia. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first staff has a forte (f) dynamic. The word "EHELLE" is written below the second staff.

6. Mali (refrain) Type de rythme : marche accentuée

refrain
p
p
ECHELLE
p

7. Gambie Type de rythme : absence de marche (ryt.3/4)

mf
ECHELLE

8. Sierra Leone Type de rythme : marche non accentuée

mf
ECHELLE

9. Union Sud-Africaine (actuelle Afrique du Sud) Type de rythme : marche non accentuée

ECHELLE

10. Tanganyika (actuelle Tanzanie) Type de rythme : marche non accentuée

p mp mf f
ECHELLE

11. Ghana Type de rythme : marche peu accentuée

ff p ff
ECHELLE

12. Côte d'Ivoire

Type de rythme : marche accentuée

Musical score for Côte d'Ivoire. It consists of three staves. The top staff is a melody with a dynamic marking of *ppp accel.* and a fermata at the end. The middle staff is a bass line with dynamic markings *f* and *p*, and a fermata at the end. The bottom staff is a scale labeled "ECHELLE" with a key signature of one sharp (F#) and a fermata at the end.

13. Cameroun

Type de rythme : marche accentuée

Musical score for Cameroun. It consists of two staves. The top staff is a melody with a dynamic marking of *p* and a fermata at the end. The bottom staff is a scale labeled "ECHELLE" with a key signature of one sharp (F#) and a fermata at the end.

14. Niger

Type de rythme : marche peu accentuée

Musical score for Niger. It consists of four staves. The top three staves are a melody with various dynamic markings and a fermata at the end. The bottom staff is a scale labeled "ECHELLE" with a key signature of one sharp (F#) and a fermata at the end.

15. Togo

Type de rythme : absence de marche

Musical score for Togo. It consists of four staves. The top three staves are a melody with various dynamic markings and a fermata at the end. The bottom staff is a scale labeled "ECHELLE" with a key signature of one sharp (F#) and a fermata at the end.

Antonio BRAGA

Exemple musical 14 : *Thème principal de Trône d'Abomey* (cf. partition p. 18-20)

© 1963, avec l'aimable autorisation du compositeur.



Exemple musical 15 : *Thème de la trompette suggérant la prière du sorcier* (cf. partition, pp. 42-44)

© 1963, avec l'aimable autorisation du compositeur.



Exemple musical 16 : *Thème de l'invocation des femmes : chant Amalisayo* (partition p. 66-68)

© 1963, avec l'aimable autorisation du compositeur.



Exemple musical 17 : *Thème de Nuit au Dahomey* (cf. partition, p. 87-90)

© 1963, avec l'aimable autorisation du compositeur.



Exemple musical 18 : *Thème de La Danse des guerriers* (cf. partition p. 135-136)



Mauricio KAGEL

Exemple musical 19 : De la polyrythmie et de la polymétrie dans la « monodie rythmique continue » de l'Exotica (partition UE 15195 LW, p. 11)

The image displays a musical score for six staves, labeled I through VI. Each staff contains a complex polyrhythmic pattern of notes, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The score is annotated with various dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *mf*, *ff*, *pp subito*, and *ppp [tempo]*. Performance instructions include *staccatissimo*, *gliss.*, and *sempre*. Measure numbers 110 and 115 are indicated at the top. In staff III, there are numerical markings '3 4' and '3 8' below the notes. The notation includes many beamed notes and rests, creating a dense, continuous rhythmic texture.

UE 15195 LW

11

© 1974, by UNIVERSAL EDITION, Londres, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

François-Bernard MACHE

Exemple musical 20 : Du yodel dans Temboctou (voir aussi cette même partition Ad. 8803, p. 98)

97

*Pratique avec
air de
#2*

ave - lah ti de-i-mi tu-he-es s'ne θunt-la kra

hi-di-jé hz-ma-za ka

3 4 33 (en yodlant)

1 (en yodlant) *mf* mi te ya pu li ka mi ya pu li ka mi te ya

2 *mf* i. s u b (en yodlant) de ya tu ke de ya tu he de ya tu ke de

3 *mf* pa ye ma te ku ne pa ye ma te ku ne pa ye ma te ku ne pa ye

4 (en yodlant) *mf* ka mi to he mo ya ka mi to he mo ya

1 2 Dans l'espace du yodel *p crescendo*

M

Exemple musical 21 : De la polyphonie instrumentale à hoquet et au ton chromatique, dans *Kassandra* (partition autogr. p. 14)

14

Bande

Fl.
Cl.
B.
Tup.
Tub.
I
II
III
P.1
P.2

Scrap

mp, pp, f, mf, p, fff

Exemple musical 22 : (a, b, b' et c) : De l'usage de l'heptaphone de la lyre soudanaise dans Tempora

22 a. L'heptaphone issu de l'échelle de la lyre soudanaise

22 b. Usage de l'heptaphone soudanais dans *Tempora* (échelle non tempérée)

22 b'. Résultat des sons réellement entendus (cf. exemple b)

22 C. Sons de synthèse

© 1988, by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Steve REICH

Exemple musical 23 : *Du hoquet dans Drumming (construction rythmique par substitution progressive des pauses, par battements et par inversion)*

1 De 1 à 8 (2, 3 ou 4 Tambores)

2

3

4

5

6

7

8

9

10

f

f

Dérèglement

une cloche joué en avant

Exemple musical 24 : *Exemple comparatif du hoquet dans les chants hatsyiatsya des Ewe ghanéens et dans Drumming de Steve Reich*

Ex. 24a

Cf. *Ecrits et entretiens*, op. cit., p. 77.

ATOKE 1

ATOKE 2

GONG-GONG 1

GONG-GONG 2

1

2

3

Motifs Hatsyiatsya du gahu. Tribu Ewe, Ghana.

Ex. 24b : *Drumming*, mes. 1-8. Cf. *Ecrits et entretiens*, *ibid.*, p. 112.

① HARD STICKS
TWO, THREE, OR FOUR DRUMMERS

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

Exemple musical 25 : (a, a', b et b') Exemple comparatif de traitement du thème pivot de Counterpoint (extrait de la partition d'orchestre *Hendon Music/Boosey & Hawkes SRB 70*, chiffres 10-11, p. 10, mes. 102-110) et de l'extrait du chant polyphonique *banda linda Ndèrèjé*.

Ex. 25a : Thème pivot de *Counterpoint*

10

102

11

Ex. 25b : Extrait du chant polyphonique *banda linda Ndèrèjé Baléndoro*, sur accompagnement des trompes (volume 2 de l'ouvrage précité de S. Arom)

679

System 1 of the musical score. It features five staves: a vocal line labeled 'Voix' and four trumpet parts labeled 'Trompe 1', '2', '3', and '4'. The music is in 4/4 time and consists of two measures. The vocal line has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The trumpet parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

System 2 of the musical score, continuing from the first system. It maintains the same five-staff structure (Voix and Trompe 1-4). The vocal line continues its melodic phrase. The trumpet parts continue their accompaniment with similar rhythmic motifs.

System 3 of the musical score, continuing from the second system. The vocal line and trumpet parts continue their respective parts, showing the polyphonic texture of the piece.

Ex. 25a' : Traitement du thème pivot de *Counterpoint*

10

Musical score for measures 97-103. The score is arranged for Live, 10 Guitars (Gt. 1-10), and Bass Guitars (B. Gt. 1+2). Measure 97 is marked with a box containing the number 10. The Live part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *f* and *fade*. Gt. 1 has a *p* marking. Gt. 2-10 and B. Gt. 1+2 have various rhythmic patterns and dynamic markings including *f* and *fade*.

Musical score for measures 104-110. The score is arranged for Live, 10 Guitars (Gt. 1-10), and Bass Guitars (B. Gt. 1+2). Measure 104 is marked with a box containing the number 11. The Live part has a *mf* marking. Gt. 1 has a *f* marking. Gt. 2-10 and B. Gt. 1+2 have various rhythmic patterns and dynamic markings including *fade* and *out*.

SRB 70

25b' : Thème extrait de la partie vocale (ouvrage *ibid.*, pp. 679-680).

A musical score for voice, consisting of two staves. The top staff is labeled 'voix' and contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with fewer notes, likely representing a piano accompaniment.

Jean-Louis FLORENTZ

Exemple musical 26 : (26a) *Chant de camaroptère à dos vert, aux petites flûtes* (partition pp. 48-52, chiffre 38-39 [en voici un extrait, pp. 48-49])

A musical score for piccolo and flute parts, numbered 48 and 49. The score is written for two parts: Piccolo (top staff) and Flûte (bottom staff). It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pp' and 'ppp'. A box labeled '38' with a musical note and a treble clef is positioned above the first staff. The number '48' is written at the beginning of the first staff, and '49' is written at the end of the second staff.

© 1989, by Editions RICORDI-PARIS, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Exemple musical 26b : *Chant des tourterelles tambourettes, aux cors et trombones* (partition chiffres 38-39 ; pp. 48-52 [en voici un extrait, p. 51])

A musical score for horns and trombones, numbered 48 and 49. The score is written for three parts: Cors (top staff), Trp. (middle staff), and Trbn. (bottom staff). It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'mf' and 'p'. The number '48' is written at the beginning of the first staff, and '49' is written at the end of the second staff.

© 1989, by Editions RICORDI-PARIS, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Exemple musical 26c : Trio synchrone des trachyphones perlés, aux petites et grandes flûtes (partition chiffres 65-66, pp.91-94 [en voici un extrait, pp. 91-93])

65 De plus en plus intense. (4)

Fl. 1.
Fl. 2.
Gr. Fl.

91

92 66 Intense. $\text{♩} = 126$ [$\frac{7}{8}$ T^o Orch./Chœurs]

Fl. 1.
Fl. 2.
Gr. Fl.

93

Fl. 1.
Fl. 2.
Gr. Fl.

Exemple musical 27 (27a) : Technique vocale ibyivugo, au 1^{er} ténor solo du chœur (partition chiffres 90-92, pp. 121-126)

la phrase, comme l'indiqué par les accolades entre parenthèses.

90 *1^{er} Ténor solo du chœur* [Génies du Salut, Anaphore éthiopienne]

Tutti Soli A.
1^{er} Ténor solo du Chœur

Tutti B. et A.
1^{er} Ténor du Chœur

1^{er} Ténor du Chœur

1^{er} Ténor du Chœur

1^{er} Ténor du Chœur

B. unis.

Exemple musical 27b : Technique vocale ibyivugo, au 1^{er} ténor solo du chœur (un extrait avec accompagnement orchestral hétérophonique, partition p. 122)

122

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The vocal line is for the first tenor soloist of the choir. The orchestral accompaniment includes strings (Violins I and II, Viola, Cello, Double Bass), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones), and Percussion (Tuba, Snare Drum, Cymbals, Congas, Djembé). The score features dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *pp*. There are also performance instructions like *louré* and *di plus ample dérivé dans la phrase*. The vocal line includes lyrics in French: "ceux qui ont...". The score is numbered 122 at the top left.

Exemple musical 28 : Nguchu, chant de femmes kikuyu (Kenya), aux sopranos et altos (partition chiffres 90, 92, pp. 121-122 ; 124-125)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The first system is for Soprano and Alto, with lyrics in French: "de plus en plus divisé dans le gliss." and "rité au 2/4". The second system continues the vocal parts with lyrics: "rité au 2/4" and "rité au 2/4". The third system is for Soprano and Alto, with lyrics: "de plus en plus div. dans le gliss." and "rité au 2/4". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp* and *mf*.

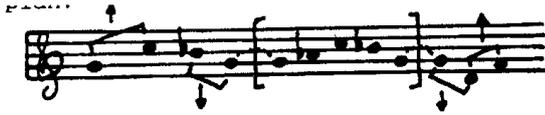
© 1989, by Editions RICORDI-PARIS, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Exemple musical 29 : Thème majeur du Songe de Lluc Alcari, au violoncelle solo (partition chiffre 19, pp. 33-36)

The image shows a musical score for a cello solo. It consists of four systems of staves. The first system is for Violoncelle solo, with tempo markings: "Extremement inquiet et dramatique" and "♩ = 66/69". The second system is for Violoncelle solo, with tempo marking: "Allegro". The third system is for Violoncelle solo, with tempo marking: "Allegro". The fourth system is for Violoncelle solo, with tempo marking: "Allegro". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp* and *mf*.

© 1999, by Editions A. LEDUC & Cie, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Exemple musical 30 : Canevas en symétrie et traitement orchestral combiné du Thème de la détresse humaine et du Thème I (partition chiffre 42, p. 74)



Plan de l'ossature en symétrie (cf. Florentz, *La poésie de "cire et or"*, op. cit., p. 59.

74 **42** Mystérieux et majestueux $\text{♩} = 60$

Violoncelle solo
Violoncelle duo I
Violoncelle duo II
Alto duo
Violon duo
Violoncelle solo
Violon duo I
Violon duo II
Alto duo
Violon duo
Contrebasse duo

Al 28.262

© 1999, by Editions A. LEDUC & Cie, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Pierre-Albert CASTANET

Exemple musical 31 (31a) : Quelques éléments de suggestion de divers genres musicaux dans Obscena mystica (partition p. 1)

à Pierre Rescan

6ème corde en ré

© 1996, by Editions M. de MAULE, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

bl. : Choke ou blue note ; co. : cordier joué avec toute la puissance du pouce (à l'espagnole) ; ra. : rasgado flamenco.

Exemple musical 31b : De l'évocation de la kora dans Obscena mystica (partition p. 2, lettre D)

Tambora

© 1996, by Editions M. de MAULE, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

André VINDU BANGAMBULA

Exemple musical 32 : (de a à g) : De la transcription de Kisantu version traditionnelle (notre transcription)

Couplet 1 (phrases A - B). On chante sur le même air le couplet 3 (phrases A - B).

Ex. 32a

A

1. A-mba-ndi ta-ta nto-lu keu Ki-san-tu a-na-ni
A-mba-ndi ma-ma nto-lu keu Ki-san-tu a-na-ni

B

keu Ki-san-tu luu nte-ta mpi-ki kei-le-ndi-ko vu-tu-ka dia-ka ko

Couplet 2 (phrases A - D).

Ex. 32b

A

2. E ya Ma-nue-di nto-lu keu Ki-san-tu a-na-ni
E ya lu-ue-lu nto-lu keu Ki-san-tu a-na-ni

D

keu Ki-san-tu ya bu-ki-la mba-ta kei-le-ndi-ko vu-tu-ka dia-ka keu

Couplet 4 (phrases A' - A - D)

Ex. 32c

A'

4. A-mba-ndi ya-ka-la nto-lu keu Ki-san-tu a-na-ni

A

A-mba-ndi ya-ya nto-lu keu Ki-san-tu a-na-ni

D

keu Ki-san-tu ya bu-ki-la mba-ta kei-le-ndi-ko vu-tu-ka dia-ka keu

Refrain 1 (phrases C - C' - C - C'').

Ex. 32d

C

1. E - ya-ya a ngie-ni ma-uu ya-ye

C'

E - ya-ya a kuapi kua ka-di-la ya-ye

C

E - ya-ya a we-di ma-uu ya-ye

C''

E - ya-ya

COUPLET: A-mba-ndi etc.

Refrain 2 (phrases C' – C – C'')

Ex. 32e

A — ya - ya a kwaji kua ka-di - la ya - ye

A — ya - ya a we - di ma - wu ya - ya
A — ta - ta a ngie - ni ma - wu ya - ye

A — ya - ya o

Refrain 3 (phrases C''' – C – C''')

Ex. 32f

E — ya - ya ngiee - ri ma - wu ya - ye

E — ta - ta a ngiee - ri ma - wu ta - te

E — ma - ma ngiee - ri ma - wu ma - me

Refrain 4 (phrase C reprise 4 fois).

Ex. 32g

E — ya - ya ngiee - ri ma - wu ya - ye

E — ta - ta ngiee - ri ma - wu ya - ye

4 fois

Exemple musical 33 (33a) : Kisantu en version du compositeur (extrait de sa partition autogr.)

LENTO A₂

A-mba-ni ya-ka-be nto-bu ku Ki-san-tu a-na-ni

A₁ A₂

A-mba-ni ndi-mba nto-bu ku Ki-san-tu a-na-ni bu Ki-san-tu ya

B₂

bu-ki-la mba-ta ki le-ni kua-mu-tu-ka dia-ka kua e

B₂

ya-ye ngie-e-ni ma-wu ya-ye e ya-ye

B₁ B₂

ngie-e-ni ma-wu ya-ye e ya-ye ngie-ni ma-

B₂ B₂

mu ya-ye ta-te ngie-ni ma-wu ya-ye

-rit---

© 1989, avec l'aimable autorisation du compositeur.

Exemple musical 33b : Finale de *Kisantu* pour mezzo soprano et orchestre d'André Vindu (partition autogr., pp. 22-23) [cf. également livre II, pp. 408 et suiv].

22

23

© 1989, avec l'aimable autorisation du compositeur.

Apollinaire Anakesa Exemple musical 34 : Chant polyphonique responsorial dorzé (Ethiopie), avec mixité de procédés (enregistrement de Jean Jenkins, effectué à Chenchà, province de Gomu-Goffa, janvier 1965) [Cf. également p. 491]. La transcription suivante est d'Apollinaire ANAKESA K.

LENT 1.

CHOEUR

uni

glin.

glin.

glin.

glin.

glin.

PROGRESSIVEMENT MODERE

glin.

acel poco a poco

acel poco a poco

acel poco a poco

The image displays a handwritten musical score for a contemporary piece, consisting of four systems of three staves each. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It includes a *gliss.* marking. The second staff has a *div.* marking. The third staff also has a *div.* marking. The tempo marking **RAPIDE** is positioned above the second staff. The system concludes with a 6/8 time signature.
- System 2:** The first staff has a *div.* marking. The second staff has a *div.* marking. The third staff includes the instruction *Soutien rythmique: tapements de mains* (Rhythmic support: hand claps).
- System 3:** The first staff is labeled *div. groupe 1*. The second staff is labeled *groupe 2* and includes a *2^e fois* (second time) marking. The third staff is labeled *groupe 2*. The system is divided into two measures, labeled **1** and **2**, with a *groupe 2* marking above the second measure.
- System 4:** This system continues the complex rhythmic and melodic patterns across three staves.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of three staves: a top staff for the melody, a middle staff for the guitar's fretboard (likely representing the left hand), and a bottom staff for the bass line (likely representing the right hand). The score is divided into sections numbered 1, 2, and 3. Section 1 spans the first two systems, section 2 spans the second and third systems, and section 3 is located at the end of the third system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings (e.g., 'r' for accents). The handwriting is clear and legible, showing a complex piece of music with intricate fingerings and rhythmic patterns.

The image displays a handwritten musical score for a contemporary piece, characterized by African rhythmic influences. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The notation is dense and includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as "quasi parlando". A double bar line with first and second endings is present in the fourth system.

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of three staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, a bass line with chords and a "quasi parlando" marking, and a rhythmic line with stems and flags. The second system continues the piece, with a "gliss." marking in the bass line and another "quasi parlando" marking in the treble line. The score concludes with a double bar line.

Annexe 3

Des œuvres non-étudiées

I. Œuvres non-analysées des compositeurs étudiés

Darius Milhaud : *Printemps*, vol. I et II (1915-1919 et 1919-1920), *L'Homme et son désir* (1918), *Le Bœuf sur le toit* (1919), *Saudades do Brasil* (1920-21), *Scaramouche* (1937), *La Libération des Antilles* (op. 246, 1944) et les *Chansons de négresse* (op. 148b, 1935-36).

André Jolivet : *Mana*, 6 pièces pour piano (1935).

György Ligeti : *Concerto pour piano* (1985-88) et *Nonsense Madrigals* (1997) et *Concerto pour violon* (1992).

Mauricio Kagel : *Tango Aleman* (1978).

Jean-Louis Florentz : *Tindé* (1975-76), *Ténééré-incantation sur un verset coranique* (1977-78), *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* (1979-80), *Lune de Sang* (1981), œuvre actuellement retirée du catalogue par l'auteur ; *Les Marches du Soleil, Mâasai Ngaje Ngay* (1981-83), également retirée du catalogue ; *Laudes, Kidân Za-nageh* (1983-85), *Chant de Nyandarua* (1985), *Debout sur le Soleil* (1990), *Asmarâ* 1991-92), *Second Chant de Nyandarua* 1995), *L'Ange du Tamaris* (1995), *Les Jardins d'Amenta* (1977), *L'Anneau de Salomon*, *Danse symphonique pour Grand orchestre*, op. 14a (1998-99) et *Danse symphonique pour chœur à 5 voix mixtes et orchestre*, op. 14b (2000).

II. Œuvres d'inspiration africaine des compositeurs non-étudiés

Les listes chronologiques suivantes ne sont qu'indicatrices du sujet traité et non exhaustives.

A. PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Œuvres des auteurs peu connus et des compositeurs connus.

Blanc Lachau H., *Défilé malgache*, pour piano, 1907.

Isaac Albéniz : *Ibéria*, 1905-1908. Quatre cahiers.

Jacques Ibert : *Escapes*, 1920-22. Edition de la partition d'orchestre, A. Leduc, 1922, 38 p., ainsi qu'une réduction pour piano à deux mains, également éditée chez Leduc, 1924 en 3 volumes. Consultable au CNSMDP, réf. : [P. 38].

André Petiot : *Suite congolaise* (1926), d'après des thèmes authentiques de folklore indigène, recueillis par Léon Poirier, musique d'André Petiot. Exécutée au Théâtre National de l'Opéra de Paris et au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles au cours des représentations de gala de la *Croisière Noire*. I. *Chœur de payageurs Ouellé* [Uele], II a) *Berceuse du petit éléphant*, b) *Tambué* [Tambwe] (danse du sorcier), III. *La Ga'nza* (fête rituelle de la circoncision).

L'ouvrage comporte une transcription pour piano seul, ainsi une partition pour orchestre réduit et chœur, par J. Szyfer. Edition : M. Evette, 1926. Consultable au CNSMDP, réf. : [4° Vm15 19595]. Cf. également ses *Evocations africaines* (1931), avec des thèmes de musique traditionnelle de l'Afrique équatoriale notamment.

Jacques Beers : *Trois chansons pour danser*. Textes des nègres de l'Afrique recueillis par Ivan Goll, 1928. Consultable à la BNF sous les références : Fol. Vm⁷ a 2185 et Vm⁷ 22035.

Heitor Villa-Lobos : *Danses Africaines*, danses des Indiens métis du Brésil, pour Orchestre, Editions Max Eschig, 1929, 127 p.

Jean Rivier : *Danse d'après le "Retour du Tchad d'André Gide"*, pour orchestre symphonique, 1929. Edition : Paris, Senart, 1929, 16 p. Consultable au CNSMDP, réf. : [P. 153].

Henri Tomasi : *Tam-tam*, poème symphonique, 1931.

J. Landeroin, *E...ê...ê*, chanson malgache, paroles de Pierre d'Evreux et de J. Landeroin, 1931.

Carlo Boller : *Agonie. Chant nègre*, chœur à 4 voix mixtes *a capella*, 1936. Consultable à la BNF, réf. : [4° Vm⁷ a 2185].

Raymond Loucheur : *Rapsodie malgache*, 1945. Edition : Paris, Salabert, s.d., 98 p. Consultable au CNSMDP, réf. : [P. 1291]

B. DEUXIÈME MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Henri Tomasi : *L'Atlantide*, drame lyrique en 4 actes, 1954. Livret de François Diderot, d'après le roman de Pierre Benoît.

Il s'agit de la séduction de deux officiers français de la Légion étrangère (Saint-Avit (ténor) et Morhange (baryton) par Antinéa (rôle dansé) dans son royaume souterrain de l'Atlantide, sous le Sahara, où elle les entraîne pour les séduire. La même Antinéa intervient dans *Tembouctou* de François-Bernard Mâche. Une étude comparative peut être envisagée dans l'avenir.

Symphonie du Tiers Monde, 1967, symphonie à la mémoire d'Hector Berlioz, inspirée d'une lettre de Berlioz et d'un texte d'Aimé Césaire : *une saison au Congo*.

Partition d'orchestre, de poche, éditée chez A. Leduc, 1968. Consultable à la BNF, réf. : [Vmc. 5405] et au CNSMDP, réf. : [P. 1707].

Evocations, pour hautbois seul (en particulier le deuxième mouvement : *Nigérienne*), 1969

Œuvre également imprimée chez le même éditeur, en 1969. Consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 13474] et au CNSMDP, réf. : [G. 16394].

Allain Gaussin : *Irisation-Rituel*, 1980.

Georges Aperghis : *L'Echarpe rouge* (opéra), 1984. Usage des percussions africaines.

Iannis Xenakis : *A l'île de Gorée*, pour trois femmes, 1986

Ainsi que nous l'indiquions au début de cette annexe, la liste citée des compositeurs occidentaux contemporains dont la musique comporte les apports culturels et musicaux africains n'est pas exhaustive. On trouve, de façon éparse, d'autres noms dans différents ouvrages qui, bien que ne donnant pas des détails sur ces influences, en signalent néanmoins l'existence. Il en est, notamment, ainsi dans :

BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, op. cit. Les auteurs, qui relèvent de nombreux exemples des compositeurs ayant été influencés par le jazz, signalent également ceux qui se sont intéressés aux musiques extra-occidentales, dont les africaines :

« Les sonorités de la langue zoulou dans *Sept Chants de terre et de poudre*, [d'Éveline Andréani] », l'art des Griots africains pour Frédérick Martin (1958). [...la *Partition de la jungle* (1992) de Thierry Pécou (1965) écrite] à la suite d'un voyage au Mexique et au Cuba. L'œuvre fait partie d'un "Cycle des musiques impossibles" : "Je découvrais avec stupeur et émerveillement la fascinante musique de la jungle. Musique indescriptible, composée de milliards de sons, de timbres, de couleurs changeantes, de micro-mélodies, elle se répand dans tous l'espace, envahit le corps comme la moiteur tropicale. Musique impossible à transcrire, à saisir, elle est le chant de la "Nature victorieuse." Et ce sentiment d'un chant, T. Pécou le met en relation du intime avec le sens de la pulsation qu'il dit avoir éprouvé à travers les rythmes afro-cubains. » (cf. pp. 235 et 248).

Dans LETORT, Bruno, *Musiques plurielles, Essai*, Paris, Balland, 1998, l'auteur relève le cas du Viennois Lukas Ligeti (1965) qui, influencé par le rock et le jazz, a effectué des voyages en Afrique noire où, en 1994, à Abidjan, il a rencontré Kutl Dahlke. Ensemble, ils ont créé le groupe Be-Ta-Foli, constitué de treize musiciens traditionnels africains, de Kutl Dahlke et de Lukas Ligeti. Il en a résulté, entre autres, les œuvres intitulées *Be-Ta-Foly* et *Siamese Step Brothers* (lire la p. 144 de l'ouvrage précité).

Aux pp. 153-154, le même auteur fait mention de :

« Martin Saint-Pierre [qui] parcourt le monde dans ses lectures qui l'amènent à découvrir l'importance des racines africaines dans la musique sud-américaine. En 1970, il présente à Buenos Aires, *Otra Cosa es con Bong*, une première synthèse entre l'Afrique et l'Amérique, un "métissage sonore" qui surprend la critique et lui ouvre les théâtres et les universités. En 1973, il quitte l'Espagne, puis se rend à Paris [...Il] voguera de la Havane à Copenhague, de Marrakech à Santiago, en passant par Dakar, Alger, Rome, Barcelone, Toronto, Kampala ou Yokohama. A la Villette, en 1987, tandis que Jean Paul Gaultier transforme des sacs-poubelles en vestes à fermeture éclair, il entraîne derrière lui deux mille enfants, deux mille tambours à base des tubes en PVC ou de congas en boîtes métalliques de cola.

Martin Sant-Pierre [...] adepte de l'alchimie des sons, il possède ce pouvoir, presque magique, de transformer de simples objets en instruments de musique. [...] Martin Saint-Pierre collecte des sons, des musiques et des contes. Le DAT à la main, le micro en bandoulière et son inséparable paire de bongos, il ira de continent en continent, avec peut-être une prédilection pour l'Afrique.

Argentin, vivant à Paris, il mène de front une carrière de musicien et de pédagogue, tant il croit aux bienfaits de la musique dans la vie quotidienne. »

Parmi ces compositions citées, *La Terre des quatre coins* et *Le Corps Sinore*.

III. Chants d'Afrique subsaharienne transcrits, adaptés, arrangés ou harmonisés en Occident

A. FIN XIX^e SIÈCLE - PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Fernand Jouteux : *Airs soudanais de la Cour de Sarmory*, d'après Ibrahim Sam'ba (chef suprême des musiciens noirs du Sénégal) ; Transcrits pour piano, 1899. Consultable à la BNF, réf. : [Vm¹² 14454].

Julien Tiersot, *Chansons nègres* recueillies, traduites et harmonisées, 1933.

Carlo Boller, *Agonie, chant spirituel nègre*. Chœur à 4 voix mixtes a cappella, 1936.

Henri Pepper, adaptation des *Rythmes et chants de la brousse africaine* (Oubangi, actuelle République Centrafricaine) pour violon et piano : *Piroguiers Sangos*, p. 1 ; *Ngombassai*, p. 4 ; *Harpe et balafon*, p. 7 et *Cérémonie funèbre banzirie*, p. 9. Chansons recueillies et adaptées par Henri Pepper, éditées à Paris, Henri Lemoine, 1946.

Eliane Barat-Pepper : *Chants de l'Afrique noire, Oubangui* = Centrafrique [avec traduction française au début de chaque chant], recueillis et harmonisés pour voix et piano, par E. Barat-Pepper, Paris, H. Lemoine, DL 2096, 1946. Consultable à la BNF, réf. : [4^o Vmg 3163] et au CNSMDP, réf. : [G 4902].

Id (éd.), *Chœurs de l'Afrique équatoriale* [Moyen-Congo, Gabon, Congo, Oubangui et Tchad], *chants de piroguiers, féticheurs et divers, en dialectes indigènes avec adaptation française*. Chants à 1, 2 et 3 voix, recueillis et adaptés par Eliane Barat-Pepper, préface de Jacques Chailley, Paris, Henri Lemoine, 1950.

G. Juhel, *Les complaintes du Sénégal (Chant populaire afro-galican)*. Harmonisées à 4 voix mixtes, Par G. Juhel, Paris, Henri Lemoine, 1950.

Eliane Barat-Pepper, *Messe des piroguiers sur des thèmes de l'Afrique équatoriale française, à 4 voix mixtes, avec accompagnement de tam-tam parlant et d'orgue*. Adaptation de chœurs Bandas (Oubangui) dans le mode original. Partition d'Eliane Barat-Pepper, Paris, Editions musicales de la Schola Cantorum, 1951, 15 p.

Georges Favre, *Trois chants d'Afrique pour chœur à 3 voix égales* [dont deux d'Afrique noire] : Berceuse malgache (*O Ransa, o Ransa, o dors en paix*), p. 2 et complainte sénégalaise (*El loc sambetel, Dioum*), p. 4. Harmonisation de Georges Favre, Paris, Durand, 1953.

B. DEUXIÈME MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Eliane Barat-Pepper (éd.) : *Chœurs de l'Afrique équatoriale* [Moyen Congo, Gabon, Oubangui, Tchad] : chants de piroguiers, féticheurs et divers, en dialectes indigènes, avec adaptation française. Recueillis et adaptés par E. Barat-Pepper, préface de Jacques Chailley, Paris, H. Lemoine, 1950, 21 p. Consultable à la BNF, réf. : [Vmh 6646] et au CNSMDP, réf. : [F 7153].

Suzanne Sohet-Boulnoisw, *Maï papa*, chœur à 4 voix égales avec percussion ad libitum. Thème congolais authentique, harmonisation de Suzanne Sohet-Boulnois, Paris, Alphonse Leduc, 1968, 2 p.

Id., *Yé, yé, yé, chœur à 3 voix égales et basses divisées, avec percussion ad libitum*. Thème guinéen authentique, harmonisé par Sohet-Boulnois Suzanne, Paris, Alphonse Leduc, 1968.

Roger Mason (éd.), *Banuwa, chanson folklorique [du] Libéria*, à 3 voix avec instruments *ad lib*. Transcription de Roger Mason, Paris, Heugel, 1969.

Eitel Tobbo et Gilles Sala, *6 airs [du] folklore africain recueilli[s] et harmonisé[s pour piano]* par Eitel Tobbo et Gilles Sala, Paris, Les Nouvelles Editions Eddie Barclay, en fascimile d'une page pour chaque chanson autographiée, 1970. I *Alpha-Yaya* ; II *Souma gnesson* ; III *Yaye touti* ; III *Yaye touti* ; IV *Soumarokiya* ; V *Kossa yambé* ; VI *Miabelé*.

Pierre Sallée, *2 études sur la musique du Gabon*, Paris, ORSTOM, 1978, 87 p.
Les deux études sont constituées des airs de l'arc musical, de la harpe, de la danse et du folklore gabonais.

C. RECUEILS OCCIDENTAUX DES CHANSONS COMPORTANT DES AIRS D'AFRIQUE NOIRE

Jean Villatte, *La chanson du pays*, à 1, 2 et 5 voix. Avant-propos de Vincent Auriol. Avertissement de Raymond Blanchet. Illustration par Satomi, Paris, Imprimerie Nationale, 1953, 359 p. On y trouve des airs de la musique africaine.

Id., *Jeunes voix*, à 3 voix égales. Premier recueil : *Airs folkloriques*, Paris, Henri Lemoine, 1959. Ce recueil renferme des chansons populaires ou folkloriques de la France, de l'Europe, de l'Amérique du Nord, de l'Afrique et de l'Arménie, et dont la plupart comporte un texte original et une traduction. Certaines sont à 1 ou à 2 voix.

H.C.N. Williams (R.P.) et J.N. Maelwa (éd.), *Choral folksongs of the Bantu for mixed voices*. Introductory notes and English lyrics by Peter Seeger. Edited with arrangements, transcribed from African part singing by the Rev. H.C.N. William and J.N. Maselwa, London, Chappell, New York, G. Schirmer, 1960, VI-58 p.

Annexe 4

Photographies

I. « *La création du Monde* et la rencontre de Léger avec l'art africain », in *Fernand Léger et le spectacle*, op. cit. (Pl. 1 à 4) [cf. également livre II, p. 63].



Planche 1 : Masque songye (songé), dit Masque kifwebe, Zaïre (p. 29)

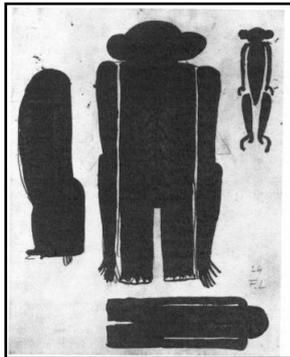


Planche 2 : Etude pour *La Création du monde*, 1924. Gouache, 31,5x24 cm (p. 25).

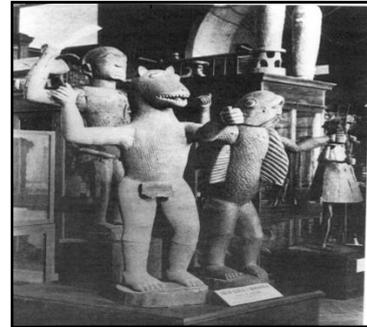


Planche 3 : Statues en bois du Dahomey (Bénin). Musée d'Ethnographie du Trocadéro, avant 1940 (p. 22).

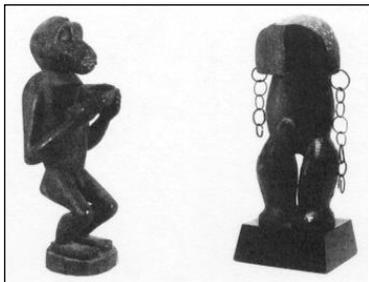


Planche 4 : Singe porteur de coupe (baoulé, Côte d'Ivoire) et statuette zandé, dite yanda (Zaïre).

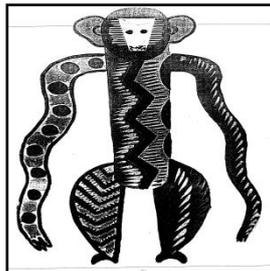


Planche 5 : Singe porteur de coupe (baoulé), in Häger, Bengt, *Ballets suédois*, op. cit., p. 203.



Planche 6 : La Femme, par F. Léger, in Häger, Bengt, *Ballets suédois*, op. cit., p. 188.

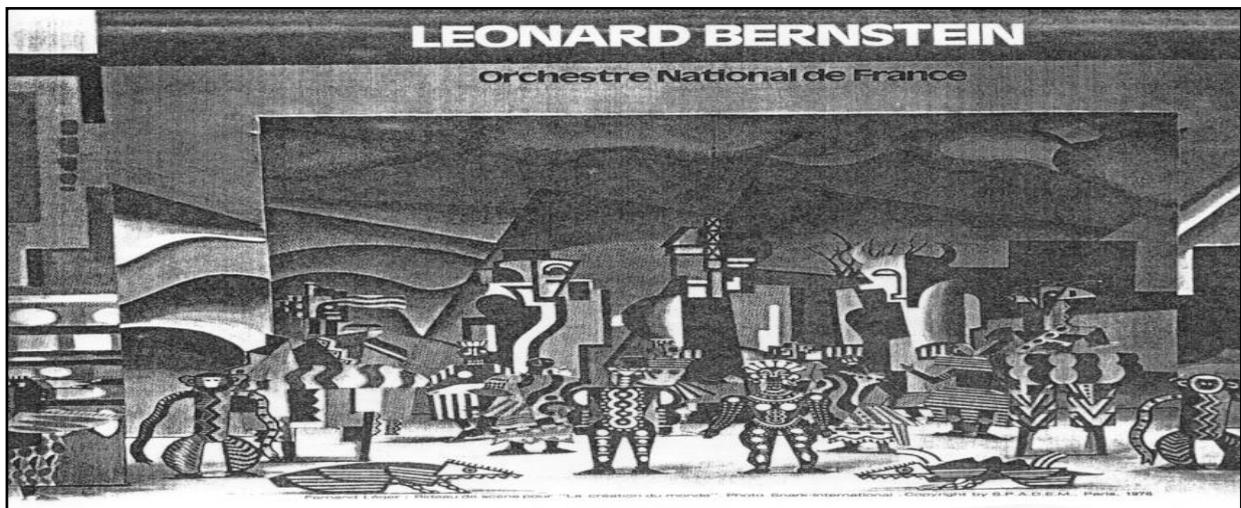


Planche 7 : Léger - Rideau de scène pour *La Création du monde*. Photo Snack-International. Copyright S.P.A.D.E.M., Paris 1978.

II. *La création du Monde* et le chorégraphe (Jean Börlin) [cf. également, volume 1, livre II, 68].



Planche 1 : « 19. Le chorégraphe et danseur Jean Börlin en figurine africaine dans son ballet, *Sculpture nègre*, crée à Paris en 1920. Ce travail prépare la collaboration de Léger au projet *La Création du monde*. » in Fernand Léger, *Le rythme de la vie moderne, 1911-1924*, op. cit., p. 72.



Planche 2 : *Sculpture nègre*, ballet de J. Börlin, in Häger, Bengt, *Ballets suédois*, op. cit., p. 67.



Planche 3 : *Sculpture nègre*, ballet de J. Börlin, in Häger, Bengt, *Ballets suédois*, op. cit., p. 121.



Planche 4 : *Sculpture nègre*, in Häger, Bengt, *Ballets suédois*, op. cit., p. 122.

Annexe 5

Instruments musicaux subsahariens

Des instruments évoqués par les compositeurs ou en rapport avec notre étude, on compte les trompes, les xylophones, les tambours, les trompes, les monocordes, les cithares, le rhombe, les harpes et la *sanza*. Tous ces instruments – les photographies qui suivent sont de l’auteur - jouent un rôle culturel et musical capital, aussi bien dans les rituels, les fêtes que les divertissements populaires, même individuels.

Nous ne traitons pas ici les détails de cette problématique, mais, dans le cadre limité de cette étude, tenons à signaler qu’outre les instruments également répandus dans d’autres contrées du monde (tels que la harpe et la lyre) ou ayant des constantes organologiques universelles (dont les tambours de bois et à membranes, les trompes, les cloches, les xylophones, les sonnailles et les cithares), l’Afrique noire utilise aussi plusieurs instruments originaux et typiques, parmi lesquels se comptent les exemples suivants.



Figure 1 : Harpe-luth *kora*, résonateur en calébasse d’une peau chevillée, 2003.

Les *harpes* africaines, souvent jouées par des poètes-musiciens, figurent parmi les instruments à cordes d’une grande esthétique extérieure, au-delà de leur rôle fonctionnel dans les sociétés où elles sont utilisées. Cette esthétique tient de la beauté des éléments sculptés sur leur corps. Divers ornements sont ainsi apposés : une tête ou alors le corps taillé en silhouette illustrant une divinité, un animal sacré ou un humain. Leur beauté tient également de la forme des lignes de leurs caisses de résonance (coupées, losangées

ou en forme de barque)¹¹¹. Parmi ses nombreuses variantes originales, citons la *harpe-luth*. Elle a pour domaine l’Afrique occidentale (Sénégal, Côte-d’Ivoire, Guinée et Mali).

¹¹¹ Cf. notamment la harpe arquée zandé, du Congo-Kinshasa, construite en bois et cuir dans un style anthropomorphe et mesure 48 cm de hauteur (réf. Deutsches Ledermuseum, Offenbach, Main. Photo : Hans

Son corps représente une double morphologie : celle d'une harpe dont les cordes sont symétriquement soulevées sur deux rangés par un haut chevalet placé au centre de la table d'harmonie, et celle d'un luth, par son manche droit et son résonateur disposés parallèlement. Ses cordes, de longueurs différentes, sont réparties sur deux rangées tendues entre la caisse de résonance et l'unique manche en bois traversant cette dernière.

La *kora*, à vingt-deux cordes (répandue dans la région occidentale), ainsi que la *soron* Malinké guinéen, à dix-neuf cordes (souvent jouée par les griots, mais à usage profane), font partie des exemples les plus connus de harpe-luths.



*Figure 2 : Cithare *inanga*, Rwanda, Burundi.
Collection Tony van Dereecken, 2006.

La construction des *cithares* africaines témoigne de l'originalité de l'artisanat en matière de lutherie. Des produits dérivés, citons l'*inanga** ruando-burundaise, qui comporte un réseau de cordes tendues parallèlement au fond d'une cuvette servant de résonateur en bois creux ouvert.

Hinz, in WASSING, R.S., *L'art de l'Afrique noire*, op. cit., p. 225.). On admirera également la beauté de la harpe arquée luba, du même pays, faite de bois tendre à patine claire, avec décorpyrogravé, fibres végétales, peau et écorce. Elle mesure 68 cm de hauteur (réf. Musée Barbier-Mueller, Genève. Photo : Litho Service T. Zamboni, Verone, dans MEYER, Laure, *Afrique noire. Masques, Sculptures, Bijoux*, Paris, Pierre Terrail, 1991, p. 199).



Figure 3 : Jeu de la harpe-luth *mvét*, Adjeng Etaba, Yaoundé, Cameroun, 2005.

Le *mvét* gabonais¹¹², dont se servent les Fang pour accompagner les épopées, et qui comprend des cordes végétales (souvent au nombre de quatre) et une ou plusieurs caisses de résonance en calabasse. Sa morphologie est d'un double aspect, dont un des aspects le fait ressembler à la harpe perpendiculaire, ce, par son chevalet haut dressé verticalement

au centre de l'instrument. Réputé être "doué de parole", le *mvét* se trouve également en Centrafrique, en République Démocratique du Congo et au Cameroun.

Quant aux *vièles*, dont les cordes sont frottées, on les trouve surtout dans les pays de cultures soudanaises et arabo-berbères. Ils ont entre une et cinq cordes, ainsi que des caisses de résonance ovoïdales ou hémisphériques, couvertes de peau de chèvre ou de serpent. Elles constituent des instruments privilégiés de griots, qui s'en servent pour soutenir les chants d'amour, célébrer les louanges ou annoncer des généalogies. Les *vièles* sont majoritairement jouées, par les femmes.



*Figure 4 : Vièle monocorde *masengo* éthiopienne. Collection Henri Lecomte, Paris 2000.

Pour les *vièles* monocordes, qu'il s'agisse de l'*imzad* ou *anzad* touareg¹¹³, de la robuste *massengo** éthiopienne, de la *riti* sénégalaise des Ouolof, de la *godjé* nigériane ou de la *djerma* nigériane et burkinabaise, partout, les pratiquants imitent le timbre tendu et voilé de la voix humaine, par le jeu des inflexions et des

vibrations instrumentales.

¹¹² Voir la photo de Hans Hinz, dans WASSING, R.S., *L'art de l'Afrique noire*, *ibid.*, p. 221.

¹¹³ Voir la Photo d'Attilio Bocazzi-Varotto, dans AUBAT, Laurent et BOCCAZZI-VAROTTO, Attilio, *Planète musical*, Turin, Piuli & Verlurra, 1991, n° 49.



Figure 5 : *Sansa* à double clavier. Congo-Kinshasa.
Collection Tony van Deerecken, Gand, 2006.

La *sanza* est l'appellation vernaculaire la plus usitée pour désigner un genre atypique de lamellophone africain, qui comprend une très grande variété d'instruments dont nous ne parlerons pas ici. Notons cependant que cet instrument comporte généralement un résonateur et une série de languettes végétales ou métalliques de longueurs et épaisseurs inégales. Dotées d'extrémités flexibles et légèrement relevées, elles sont fixées sur une table harmonique en bois, à l'aide de deux traverses-chevalets (également végétales ou métalliques). Pour enrichir le timbre de l'instrument, on ajoute des petits anneaux de même nature (végétale ou métallique), enfilés soit sur le chevalet, soit à la partie supérieure des languettes. Parfois, la *sanza* est composée d'un double résonateur dont le second sert d'amplificateur. Cette caisse de résonance complémentaire peut être une demi-cuvette ou unealebasse entière, sur laquelle on accroche fréquemment des sonnailles.



Figure 6 : Kora et sanza. Lamelophones sanza, lamelles en fer, résonateurs en bois, Paris, 2006.

Le jeu de la *sanza* se fait par pincement des languettes - l'une après l'autre, simultanément ou par deux à la fois -, à l'aide des pouces des deux mains. On peut ainsi obtenir une alternance ou une simultanéité des notes, agencées en groupes intervalliques ou en accords. L'accordage de l'instrument s'effectue soit par modification de la longueur vibrante des lamelles (en les poussant ou les tirant sous les traverses de fixation, les chevalets), soit par

alourdissement, grâce à une boulette de gomme collée sous leur extrémité. Selon la



Figure 7 : Jeu du lamelophone *sanza*, lamelles en fer, résonateurs en bois, Doula, Cameroun 2005.

formule d'André Schaeffner, malgré son apparence modeste, ses qualités sonores font de la *sanza* « une sorte d'aristocratie mélodique parmi les instruments idiophones »¹¹⁴, l'instrument des solistes et des solitaires. Il est encore le reflet de « la structure même de la société et de ses lois... »¹¹⁵. Les Dan, par exemple, lui attribuent un pouvoir magique, tandis que

chez les Lemba du Transvaal, la morphologie et l'usage de la *sanza* à 22 notes (le *dézé*) sont conçus « en étroit rapport avec les rites de fertilité »¹¹⁶.

¹¹⁴ André Schaeffner, *Origine des instruments de musiques*, op. cit., p. 139.

¹¹⁵ Cf. Francis Bebey, *Musique d'Afrique noire*, Paris, Horizons de France, 1969.

¹¹⁶ Lire les détails dans ZEMP, Hugo, *Musique Dan*, Paris, Mouton, 1971.



Figure 8 : Joueur de trompe en bois Kongo, à embouchure latérale, Kongo-Kinshasa, 2001.

Les *trompes*, également d'une grande variété, sont des instruments joués en solo ou au sein d'un ensemble polyphonique.

En groupe, ils peuvent constituer de grandes fanfares, comprenant jusqu'à une vingtaine de musiciens. Ces instruments sont utilisés majoritairement dans les rites d'initiations, les célébrations des puissances royales, les

encouragements des guerriers et particulièrement les cérémonies funéraires. Leur forme peut également suggérer la cérémonie à laquelle ils sont destinés. Chez les Bembé de Congo Kinshasa et de Congo Brazzaville, par exemple, on trouve des trompes en bois sculptés qui représentent des figurines féminines, dont les bras levés de chaque côté de la tête font allusion à l'affliction ressentie lors d'un deuil.



Figure 9 : Lyre *kerâr* ou *krar* éthiopienne (table supérieure), coll. Henri Lecomte, Paris, 2003.



Figure 10 : Membranophones *kalangou* (tambours sabliers dits tambours-parleurs) à double membrane, sauf le petit tambour à une membrane - au milieu, en avant plan -, Yaoundé, Cameroun, 2005.



Figure 11 : Lamelophones *madimba*, xylophone, résonateurs mirliton en Calebasses. Pendé, Kinshasa, RD Congo, 2003.



Figure 12 : Idiophone *mungongi kongo*, tambour à fente ou tambour de bois, Brazzaville, 2004.



Figure 14 : Résonateurs en Calebasses mirlitons du xylophone, Kinshasa, 2003.



Figure 13 : Sifflet en bois luba anthropomorphe, Kongo-Kinshasa. Collection Tony van Dereecken, Gand, Belgique, 2006.



Figure 16 : Accordage des tambours, à Bwende, RD. Congo, 2002.



Figure 15 : Performance musicale des tambourinaires Kongo à Yanoundé, Cameroun, 2005.



Figure 17 : Timbale avec résonateur en Calebasse. Collection Henri Lecomte, Paris, 2003.



Figure 18 : Lamelphones *sanza*, résonateur en bois, amelles en pétiole du palmier Hélaïs, coll. Henri Lecomte, Paris, 2003.

Glossaire

La présence des définitions de certains termes usuels (tels que *hétérophonie*, *heures*, *homophonie*, *litanie*, *magnificat*, *monodie*) peut, dans ce glossaire, paraître moins indispensable, car bien connues des spécialistes. Néanmoins, outre l'intérêt pratique de les rappeler, ces vocables trouvent ici leur utilité dans un contexte approprié du propos de notre étude, soit pour souligner un ou plusieurs aspects des langages hétéroclites, et leur emploi, dans la création musicale contemporaine examinée, soit pour permettre une comparaison avec des genres, des styles, des formes, des techniques ou des systèmes sonores subsahariens étudiés. Quant au choix des entrées des instruments musicaux, il correspond à l'évocation ou à l'usage qu'en ont fait les compositeurs ou encore à l'allusion que nous en avons faite en rapport avec notre sujet.

A. FORMES, GENRES ET STYLES MUSICAUX

Antienne : (all. *Antiphon* ; angl. *antiphon*, *antiphony* ; esp. et ital. *antifona* ; lat. *antiphona*). Dans le répertoire grégorien, courte pièce liturgique servant d'introduction ou de refrain du psaume.

« *L'antienne est le prélude de ce qu'on va chanter aussitôt après* »¹ Ave Maria, Salve Regina, « *antiennes mariales, chantées à Complies.* »²

1. Claude-François Menestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681, Genève-Paris, Minkoff, 1972, p. 42.

2. Aimé Georges Martimort (éd.), *L'Eglise en prière, I : Principes de la liturgie*, par Irénée Henri Dalmais, Pierre Marie Gy, Pierre Jounel et Aimé Georges Martimort, Paris, Desclée, 1983, p. 156.

Antiphonie : exécution à deux chœurs alternant. Se distingue de **responsorial** (voir plus loin).

Atonalité : système musical né au XX^e siècle. Il est fondé sur la négation des principes fondamentaux de la pensée tonale. Cette négation concerne l'élargissement du système tonal par la division de la gamme diatonique en une échelle de douze demi-tons chromatiques. De la nouvelle suprématie du chromatisme sur l'organisation tonale classique, il résulte l'abolition quasi-totale de la polarité tonale, le rejet du dualisme consonance-dissonance appelant systématiquement une résolution et l'importance égale de la consonance et de la dissonance, la suppression de la cadence et l'autonomie des accords.

L'atonalisme a évolué d'abord vers le dodécaphonisme sériel, puis vers le sérialisme intégral, particulièrement avec les adeptes du style d'Anton Webern (1883-1945).

Blues (Amér.) : désigne « tantôt un état d'esprit (blues signifie cafard) ; tantôt la musique et les textes qui expriment cet état d'esprit ; tantôt une structure formelle et harmonique ; tantôt encore un type d'interprétation. Lorsque tous ces paramètres sont réunis, on peut parler de *blues* au sens étroit. » Le *blues* se caractérise particulièrement par l'usage d'une échelle musicale qui serait une déduction du pentatonisme africain et de l'heptatonisme occidental, échelle comportant trois *blue notes* (par rapport à une gamme diatonique et par ordre d'importance, ces notes sont : la médiante, la sensible – les deux principales – et la dominante, baissées), qui lui confère un caractère ambigu, oscillant entre le majeur et le mineur d'une gamme diatonique. Le *Blues* renferme une rythmique très syncopée.

Cf., pour la citation, PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, 1994, p. 27. Lire également les pages 26-30, pour d'autres détails sur le blues, et la p. 26, pour les *Blue notes*, p. 26 (cf. également plus loin la partie *Techniques musicales*).

Bourdon (all. *bordun* ; angl. *burdon, burden* ; ital. *bordone* ; lat. *Burdo, bordunus*) : son continu, généralement grave, donnant une note de référence constante, ainsi que la voix grave soutenant la mélodie principale d'un chant soit hétérophonique, soit polyphonique.

Canon : superposition de deux ou plusieurs voix – antécédents et conséquents ou questions et réponses – en imitation rapprochée et continue (canon perpétuel). Cette imitation peut aussi se faire en miroir où le conséquent est renversé par rapport à l'antécédent (canon *rectus* et *inversus*), en rétrogradation du conséquent (canon à l'écrevisse) et en diminution ou en augmentation du conséquent. Il existe également le "double canon" : enchaînement de deux canons à deux voix. Pour antécédent et conséquent, voir définitions dans la partie suivante : *Techniques musicales*.

Cante jondo (esp. = chant profond) : un des genres *flamenco* andalou d'une ornementation très mélismatique, avec une grande liberté rythmique.

Cantilène : génériquement, ce vocable désigne un chant ou une musique. Au Moyen Age, cantilène se référait soit au chant profane, soit au chant liturgique (exemple : la *cantilena romana*, la *divina cantilena* (*Ave, Maria, gratia plena*)). Dans le domaine profane, il se rapporte entre autres aux chants lyriques ou épiques (*cantilena ioculatoris, cantilena rolandi*), aux chansons d'amour, aux plaintes et à la polyphonie responsoriale (c'est le cas dans l'*Ars Nova*). D'une façon générale, ce terme désigne aussi les chants animaliers (chants d'oiseaux, de la cigale). Au XX^e siècle, cantilène concerne non seulement une mélodie principale chantante ou *cantabile* dans une œuvre vocale ou instrumentale polyphonique, mais également une pièce ou un mouvement isolé d'une œuvre (exemple, *Cantilena per flauto* (1932) de Bruno Bartolozzi (1911- ?)).

Cantillation : style d'exécution vocale intermédiaire entre le chant et la déclamation.

Cantique : chant ou prière autre qu'un psaume, rédigée dans une forme versifiée, dérivé de la Bible et utilisé dans le culte liturgique de l'Eglise. Huit de l'Ancien Testament et trois transmis par l'Evangile de Luc. Cantique de Moïse, des Trois Enfants, de Marie, de Zacharie, de Siméon.

Cf. Aimé Georges Martimort (éd.), *L'Eglise en prière, I : Principes de la liturgie*, op. cit., p. 153.

Chacone ou chaconne (esp., Chacona, ital., *ciccona*) : ancienne danse ternaire de rythme modéré, d'origine espagnole. Son accompagnement musical comportait des variations sur basse obstinée. Entre le XI^e et le XVI^e siècle, ce vocable désignait aussi les pièces vocales profanes – d'abord à une voix, puis à deux, trois, quatre, cinq et six voix – avec ou sans accompagnement instrumental. Leur texte poétique lyrique comportait diverses strophes. Dès l'époque classique, elle sera successivement intégrée dans le ballet de cour et dans l'opéra. On attribue à J.-B. Lully (1632-1687) la création de la forme définitive de la chacone scénique. Chez les contemporains, B. Bartók a recouru à cette forme (voir, entre autres, le début de sa *Sonate* pour violon seul, 1944).

Caprice (ital., *capriccio*) : courte pièce instrumentale de caractère léger ou pièce de virtuosité et même de cadence (dans ce dernier cas, elle est rapide et de structure libre). A l'origine, *capriccio*, un des ancêtres de la fugue, désignait de nombreuses compositions de divers genres vocaux et instrumentaux (ex. madrigal, ballet chanté ;

canzone et ricercare). Ce genre musical était constitué d'une juxtaposition de multiples sections de structuration contrapuntique, et dont l'unique thème, réutilisé plusieurs fois, variait tout le temps.

Dodécaphonisme (gr. *Dôdéka*, douze et *phône*, son ; all., *Zwölftonsystem* ; angl., *twelve-tone system* ; esp. et ital. *dodecafonía*) : vocable utilisé par R. Leibowitz pour désigner un système de composition fondée sur l'ordonnancement, préalablement déterminé par le compositeur, des douze sons de l'échelle chromatique tempérée. Ce procédé a été initié par A. Schönberg, qui l'a défini comme étant un moyen de composition à l'aide de douze sons aux rapports égaux, dont l'organisation assure une cohésion logique aux structures atonales du total chromatisme que le compositeur avait utilisé auparavant dans, notamment, trois *Pièces pour piano*, op. 11, 1908.

Doxologie : formules de louange et d'adoration, conclusion des grandes prières chrétiennes *Gloria*, *Patri*, *Te Deum*, *Gloria in excelsis*, *Te decet laus*.

Cf. Aimé Georges Martimort (éd.), *L'Eglise en prière*, I : *Principes de la liturgie*, op. cit., p. 158.

Edho dorzé : (Ethiopie) divers chants polyphoniques se rapportant à toutes sortes de cérémonies ou de rituels chez les Dorzé éthiopiens. Ces chants utilisent plusieurs procédés techniques, dont le canon, le hoquet, le tuilage et l'éruclation vocale.

Fado (fado) : (terme portugais, lat., *fatum* = destin) genre de chant portugais accompagné au luth *guitarra* et à la guitare sur un rythme très syncopé. En Amérique latine, le *fado* est le produit d'un mélange des rythmes africains aux mélodies portugaises, et s'apparente à divers mythes et légendes, ainsi qu'à des pratiques religieuses au cours desquelles on exécute ce genre musical.

Fandango (esp.) : danse andalouse ternaire apparue au XVII^e siècle. Cette danse peut être de mouvement lent, plus entraînant ou brillant. Il existe plusieurs formes de *fandango*. Parmi les principales, signalons les *fandango flamenco* composées des chants strophiques.

Flamenco (esp.) : forme *cante jondo*. *Flamenco* désigne des danses et des chants andalous.

Gagaku (Japon) : musique de cour du Japon. Le répertoire actuel comprend : le *kangen* (musique pour ensemble instrumental constitué de cordes et de vents : flûtes traversières, hautbois, orgue à bouche, luths et cithares), le *bugaku* (musique de danse, accompagnée notamment par la flûte *ryûteki*, le hautbois *hichiriki*, l'orgue à bouche *shô*, le tambour en tonneau *kakko* et le gong *shôko*). Il renferme également les poèmes de style psalmodique *rôei* et les pièces instrumentales *gagak*.

Gahu (Afrique) : danse circulaire, pour hommes et femmes, exécutée de façon informelle, populaire en Afrique occidentale (en particulier au Ghana, Nigeria et Bénin).

Gzio, maharanna Krestwow (Ethiopie) : forme musicale des messes de carême construite sur une échelle pentatonique hémitonique.

Habanera (Cuba) : danse afro-cubaine (début du XIX^e siècle), qui ensuite a servi de support aux poèmes sentimentaux et humoristiques.

Hatsiätsiä ou **hatsyiatsya** (Afrique) : chant responsorial servant d'interlude musical à la danse *gahu* (cf. *supra*). Chez les Ewe ghanéens, par exemple, ce genre de chansons s'exécute en fin d'après-midi, avant les chants et danses de tambour du soir.

Hétérophonie : du grec *heteros* (autre) et *phône* (voix). Dans l'exécution d'une mélodie, il s'agit de sa doublure à l'aide des variantes allant de la simple nuance d'intonation aux mélodies plus mélismatiques ou des mélodies divergentes de la version originale. [Lire aussi, dans le livre troisième, chap. III, point A. 1. : *Les systèmes vocaux*, p. 463-464.]

Heures : office canonial repart en *heures* du jour et de la nuit. L'office de nuit comprend *les matines* ou encore *les vigiles* ainsi que *les laudes* qui, actuellement, se chantent au début de la journée. Les *heures* du jour correspondent aux anciennes heures solaires romaines : *prime*, *tierce*, *sexe*, *none* (1^e, 3^e, 6^e et 9^e heures). Les *laudes* et les *vêpres* (office du lucernaire) sont aujourd'hui les grandes *heures* de la journée, parfois solennisées. L'**office** divin ou liturgie des heures comprend l'*ordo cathedralis* : matines et vêpres et les **heures** "canoniques" : Tierce, Sexte, None, Comptus et Nocturnes.

Homophonie : du grec *homos* (semblable) et *phône* (voix). Ce terme désignait au départ une musique jouée à l'unisson, à l'octave ou à la double octave (ex. le chant grégorien VI^e s. ; les chansons de la 2nde moitié du XII^e s. ; des trouvères au XII^e s et d'autres chants populaires). Par la suite, homophonie indiquera soit une composition chorale homosyllabique et homorythmique, avec prééminence d'une ligne mélodique accompagnée à l'aide d'une succession d'accords de même sons, écrits soit dans un ordre différent, soit en enharmonie (ex. *ré#-fal#-la#* suivi de *mib-solb-sib*).

Hot music (Amér.) : initié par le cornettiste Charles (Buddy) Bolden, le style *hot* est la synthèse des danses populaires des Noirs américains, des *ragtimes* et des *blues*.

Ibyivugo (Rwanda, Burundi) : désigne un genre littéraire et musical strophique de style récitatif et d'expression théâtrale, dont le chant est soit un hymne joyeux, soit une plainte [Cf. également livre deuxième, pp. 352-354 ; livre troisième, p. 476].

Incantation : du latin *incantare*, signifiant faire des chants magiques. Cette notion désigne aussi le mélange musique / poésie, dont les sons verbaux et musicaux qui en résultent porteraient un "pouvoir surnaturel".

Laudes : chants de louange lors de l'Office dénommé les *heures* de la journée. Ils proviennent des psaumes 148, 149 et 150. *Lauda* ou *laude* (ital.) désigne une composition vocale religieuse non liturgique, de caractère populaire, en vogue en Italie entre le XIII^e et le XVIII^e siècles. Initialement, ce vocable faisait aussi référence aux acclamations pour le couronnement d'un pape ou d'un empereur. Les laudes ont ouvert la voie à l'oratorio (drame sacré pour soliste, chœur et orchestre).

Lesson (angl.) = leçon : pièce instrumentale pour soliste. Jadis, elle servait aussi d'outil didactique pour l'enseignement des techniques de plus en plus difficiles chez les solistes.

Lied, plur., **Lieder** (all.) : mélodie en allemand. Initialement un genre vocal parfois inspiré des chants populaires (cf. les compositions *écossaises*, *galloises* et *irlandaises* de F. J. Haydn (1732-1809), de L. van Beethoven (1770-1827) et de C. M. von Weber (1786-1826) notamment), le *lied* désigne une pièce instrumentale de caractère mélodique (sonate notamment). Il comporte diverses formes (simples, développées ou avec reprises, variées ou avec reprises variées,).

Litanie : du grec *litê* signifiant prière (d'intercession surtout). C'est donc une prière de multiples brèves demandes que présente un ministre du culte. L'assemblée s'y unit par la répétition d'une courte formule, en réponse à chaque intention ou invocation formulée par ledit ministre. La litanie était pratiquée dans le paganisme gréco-romain notamment, et les Juifs possédaient des prières de cette nature. La plus importante des litanies est celle faite au cours de la célébration de l'Eucharistie, à la fin de la liturgie de la Parole, suivant l'Homélie (instruction familière sur les questions religieuses). Elle est en général un sermon, et son style est responsorial.

Magnificat : cantique de la Vierge au Seigneur (Luc 1 : 46-55), qui trouve sa place dans les vêpres de l'office catholique.

Maxixe (Brésil) : une des formes chorégraphiques et musicales du carnaval brésilien. De rythmique binaire (2/4), particulièrement syncopée – parfois très rapide, avec la syncope régulière -, la danse *maxixe* a, jadis, joui d'une telle faveur qu'elle a régi tant les salons coloniaux du XIX^e que les bouges nègres.

Midrash (Hébreux) : Commentaire.

Monodie (gr. *Monodia* : chant solo) : désigne une mélodie à une voix, sans accompagnement. Entre la fin du XVI^e et le début du XVIII^e siècle, la monodie fut accompagnée avec des accords de la basse obstinée. Au XX^e siècle, nombre des contemporains ont composé des mélodies pour un seul instrument [notamment : E. Varèse, *Density 21.5* pour flûte seule (1936) et Kœchlin, *Monodies*, pour clarinette seule (1948)].

Paraphrase : amplification d'un thème musical pouvant régir un simple développement et même une œuvre entière. Du XV^e au XVIII^e siècle, ce terme a désigné une transformation mélodique, en particulier des mélodies liturgiques dans un motet [ex. dans l'*Alma redemptoris mater* (date inconnue) de G. Dufay (v. 1400 ?-1474)], dans un fragment de messe ou une messe entière *Pange lingua* (date inconnue), de Josquin de Prés (v. 1440-1521 ou 1524)), ou encore dans une fantaisie de choral.

Parodie ou **contrafacture** : porte sur la transformation et l'adaptation musicales - généralement, d'un texte en musique -, pouvant également affecter tant le texte que la musique. La parodie s'applique aussi bien à une composition monodique que polyphonique. Elle est de caractère soit satirique, soit sérieux. Ainsi, une mélodie ancienne peut être pourvue d'un texte nouveau. La contrafacture est une paraphrase ou une parodie au sens de l'adaptation et de la transformation (cf. les messes parodiques de Josquin des Prés à Monteverdi). Elle désigne également la transposition de la musique d'un chant donné sur le texte d'un autre chant.

Partita : terme italien dérivé de *partire*, qui signifie partager ou désigne une partie d'un tout. Ce vocable comporte diverses significations : pièce musicale chantée ou instrumentale, variation, suite instrumentale ou encore divertissement.

Passacaille ou **Passecaille** (esp., *passacalle*, ital. *passacaglia*) : provient de l'espagnol, *pasar una calle*, passer dans une rue, vocable désignant initialement une musique dansée dans la rue et rythmée aux sons soit du tambourin, soit de la guitare. Ensuite, la passacaille s'est développée pour devenir, entre autres, danse de cour lente au rythme proche de la *sarabande*, un thème à variations de quatre à huit mesures, tenu répétitif souvent à la basse. Ce terme fait également référence tant à une composition de forme *rondo*, à des variations apparentées à la chacone qu'à un mouvement de danse sur une basse continue.

La *sarabande* étant une danse lente et grave de forme binaire (à 3/4 ou à 3/2), dont chaque phrase débute sur un temps fort, le *rondo* est une forme musicale à reprises, dans laquelle s'alternent également refrain et multiples couplets.

Passepiéd : danse populaire française bretonne, vive et gaie. Sa rythmique initiale, modérée et binaire, a évolué en rythme ternaire (3/8) plus animé. Debussy l'a utilisée dans sa *Suite bergamasque* (1895).

Pastiche (ital., *pasticio*, pâté) : composition résultant d'un mélange d'éléments musicaux anciens ou nouveaux d'origines diverses, de différents compositeurs ou d'ouvrages d'un même compositeur et même de musiques populaires.

Poème symphonique (all. *Symphonische Dichtung*, ang. *Symphonic poem*, esp. et ital., *poema sinfonico*) : création orchestrale inspirée par une idée extra-musicale (poétique ou descriptive), née au XIX^e siècle. Apparentée à la musique à programme, elle sert à illustrer, sous une forme très souple, le sujet traité. Le poème symphonique comportait initialement un seul mouvement, mais dans la musique contemporaine, il peut en avoir plusieurs.

Polyphonie : du grec *polys* (plusieurs), *phônê* (son ou voix). Le terme désigne une superposition de plusieurs lignes mélodiques, construites à base du contrepoint, et dont les règles ont évolué selon les époques. La diaphonie (voir plus haut) est le premier pas vers la polyphonie.

Postlude : libre conclusion musicale d'une cérémonie religieuse ou d'une œuvre vocale ou instrumentale. C'est là un commentaire de la cérémonie ou de l'œuvre qui s'achève.

Psalmodie : a longtemps constitué le fondement des offices liturgiques. Art de chanter les psaumes, la psalmodie peut être responsoriale (alternance entre chaque verset du psalmiste et d'un court refrain chanté par l'assemblée) ou antiphonaire (alternance des versets exécutés par deux chœurs de clercs ou de moines).

Quodlibet : de caractère essentiellement humoristique, le quodlibet est une composition musicale issue d'un mélange de mélodies vocales ou instrumentales empruntées, entières ou fragmentées, ou un *pot-pourri*. Ces mélodies sont liées entre elles par des notes de transition, et peuvent (les mélodies) être précédées par une introduction et suivies d'une coda (période ou phrase musicale conclusive d'un morceau).

Ragtime (Amér.) : né vers 1890, genre musical composé d'une complexe condensation des rythmes dont les uns, issus des musiques légères européennes à deux temps, sont joués à la main gauche pour servir d'accompagnement ou de soutien aux rythmes de la main droite, constitués des contretemps et des syncopes, aux accents et métriques irréguliers, d'inspiration africaine (en particulier des musiques rituelles du vaudou).

Récitatif : Aussi bien dans la musique vocale religieuse et profane moderne (dans une mélodie, dans un *lied* ou dans un motet), que dans la musique dramatique (au sein d'un opéra, d'un oratorio ou d'une cantate), le récitatif est un chant librement déclamé, dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée.

Répons (lat., *responsorium*) : est, avec l'antienne et l'hymne, l'un des trois genres liturgico-musicaux de la monodie, chanté à l'office ou à la messe après une lecture.

Responsorial : exécution soliste-chœur en alternance.

Rhapsodie (gr., *rhapsodia*, divers chants cousus ou montés) : différente de **rapsode** ou **rhapsode** (interprète des vers épiques déclamés de ville en ville, avec

accompagnement de la lyre), a initialement, dans l'antiquité grecque, désigné une composition poético-musicale déclamée par des rhapsodes. Dès le XIX^e siècle, rhapsodie fait référence à des extraits de poèmes héroïques chantés par ces chanteurs ambulants (des rhapsodes). Ensuite, cette appellation sera consacrée aux pièces instrumentales et symphoniques de styles libres, proches de la fantaisie ou de l'improvisation. Ce sont là des pièces qui comportent divers fragments de motifs thématiques issus du folklore national ou régional, dans lesquelles sont juxtaposés et opposés de courts épisodes de caractère différent.

Rumba (Cuba) : d'origine africaine, cette danse cubaine binaire (2/2, 2/4 ou 4/4), au tempo modéré, a également subi l'influence du jazz. Sa rythmique, complexe et variée, est très accentuée et syncopée.

Samba (port.) : danse nationale du Brésil. Ce terme a pour origine le vocable africain *semba* qui, dans les régions de Zambèze et de l'ancien royaume Congo, désignait un genre de danse. Binaire (2/2, 2/4 ou 4/4), elle est assez syncopée et de mouvement rapide. D. Milhaud, notamment, l'a utilisé dans son *Scaramouche* pour deux pianos (1937).

Sequenza : vocable utilisé par Luciano Berio pour qualifier une série de pièces pour soliste (virtuose) sans accompagnement, conçues selon une démarche compositionnelle atypique : usage des matériaux hétéroclites, théâtralisation de la performance, importance du geste, de la part de l'instrumentiste, avec une hiérarchisation des éléments musicaux et extra-musicaux expressifs, présence d'une polyphonie latente dans l'écriture pour chaque instrument monodique, pour lequel le compositeur a consacré ce genre d'œuvre.

Sevillana (esp.) : danse ternaire typique andalouse. Généralement accompagnée de castagnettes, sa rythmique comporte des subdivisions vigoureuses et une métrique très rapide.

Syllabique : contrairement au mélismatique (où une syllabe est chantée sur un groupe de notes), le syllabique est un style de musique vocale où à une note correspond une syllabe.

Symphonie : apparue à la fin du XVI^e siècle, la symphonie désigne originellement une composition pour ensemble vocal ou instrumental. Ce vocable a ensuite fait référence à l'ouverture ou à l'interlude instrumental de style libre dans un opéra (époque baroque), à une œuvre orchestrale en plusieurs mouvements proches de la sonate (époque classique), à une pièce orchestrale de caractère dramatique, liée à un programme (époque romantique) et à un ouvrage orchestral de caractère libre (époque contemporaine).

Tango (Argentine) : danse binaire (2/4 puis 4/8) née au début du XX^e siècle, résultant des rythmes de la *habanera* (ou contredanse créole, danse binaire afro-cubaine qui gagna l'Europe à la fin du XIX^e siècle) et de la *milonga* (danse binaire (2/4) afro-américaine, populaire dans Buenos Aires à la fin de la même époque). Comme la *habanera*, le *tango* a été utilisé dans la musique élitiste contemporaine de plusieurs compositeurs, dont de Falla, Chabrier, Ravel, pour la première danse, Albéniz, Stravinsky et Milhaud pour la seconde. « Il est fort probable que le tango d'origine africaine, ait subi très tôt une évolution en Espagne... [pays qui eut ses esclaves africains avant ses colonies d'Amérique]. Ce tango primitif aurait été transporté en Amérique d'une part avec les

esclaves, d'autre part avec l'immigration andalouse influencée par ces derniers. » Cf. César Fernandez Moreno, *Argentina*, Barcelone, 1972, p. 141 et suiv.

Théâtre musical : Né dans les années 50-60, le théâtre musical fait référence à un synchronisme d'éléments d'un art multiple (musique, théâtre, danse, lumière, objets et costumes), dont le noyau est constitué par le théâtre et la musique. Dans ce genre musico-dramatique, c'est la musique qui organise et justifie l'essence théâtrale. On y trouve des textes avec ou sans signification, l'usage des récits, de l'éclairage comme au théâtre et le recours à la gestuelle. Il existe l'équivalent uniquement instrumental : le **théâtre instrumental** proposé par Mauricio Kagel à la même époque. Il concerne l'intégration dans la partition de signes d'éléments vocaux (onomatopéiques, criés, déclamés, chantés), gestuels ou théâtraux exécutés par l'instrumentiste au cours d'une œuvre musicale.

C'est un « spectacle audio-visuel » qui s'adresse à la fois à « l'œil (gestes, danses, costumes et décors), à l'intelligence (parole articulée) et à l'oreille (musique qui parfois absorbe la parole). Avec des stéréotypes sonoriels souvent greffés d'un sémantisme lourd, cette musique est faite pour être vue, associée à une parole qui dit et peigne et chante. Le dire est investi par le sentir. Par combinaison de signes verbaux, acoustiques et visuels, le drame lyrique construit une théâtralité autonome... ». BIGET, Michel, « Qu'est ce que le théâtre instrumental ? », in *Tam-tam*, op. cit., p. 105. Lire également les pp. 105-107.

Trope (lat. *tropus*, gr. *Tropos*, manière ou moyen) : paraphrase textuelle ou mélodique d'un chant liturgique.

Villancico (esp.) : se rapporte à un genre poétique et musical de caractère lyrique. Aux XV^e et XVI^e siècles, ce terme faisait référence au chant populaire à refrain dont le thème était profane ou sacré de style plus ou moins complexe. Entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, il désignera une cantate de Noël pour soliste avec chœur, tandis qu'au XX^e siècle, *villancico* n'est simplement qu'un chant de Noël (en particulier dans les pays hispaniques).

Vêpres : initialement, ce fut une simple action de grâce juive pour la bénédiction de la lampe au couché du soleil. Plus tard, on y ajouta, des psaumes, une hymne (liturgique) et une bénédiction. Au IV^e siècle, les vêpres deviendront une prière pour le bienfait de la lumière, puis au V^e siècle, un office comprenant des psaumes avec antiennes, du capitule (texte tiré de l'Écriture et récité à toutes les heures du bréviaire, sauf à matines), d'hymne, du verset et du Magnificat.

B. TECHNIQUES MUSICALES

Anhémitonique : sans demi-ton ; **Hémitonique**, avec demi-ton ;

Antécédent : motif mélodico-rythmique qui entre le premier dans un canon ou une imitation à deux voix ou parties. C'est également le sujet d'une fugue ou le *dux*, la première période d'une phrase musicale complété par le conséquent*, la seconde phrase. * Pour conséquent, voir plus bas.

Assonance : technique d'agencement de courtes périodes musicales consécutives reprenant un des fragments initiaux types qui, ensuite, est amplifié et varié grâce aux diverses techniques ornementales.

Batterie : est aux instruments à archet, une sorte de trille dont le tremblement ou le battement très rapide ne se fait que sur une seule note répétée pendant la durée de sa

valeur. C'est la valeur de note qui indique le temps d'exécution tandis que le nombre des barres sur cette note, donne la vitesse équivalente au tremblement à opéré. Ex. une blanche avec quatre barres, dans une mesure C, se jouera sur deux temps à la vitesse des quadruples croches. Pour les instruments en question, ce jeu de *batterie* est également dénommé *tremolo*.

Blue notes (Amér.) : notes caractérisant un mode ou une gamme du *blues*. Leur altération, par abaissement d'un intervalle variant relativement entre un micro-ton et un ton entier, s'effectue essentiellement sur la médiate et la sensible – et parfois, de la quinte – d'une gamme diatonique. Ceci permet de brouiller l'essence majeure ou mineure diatonique originelle, et apporter ainsi un caractère "cafardeux" au nouveau mode qu'est la gamme du *blues*. Ainsi, un do majeur, par exemple, deviendrait relativement *do-ré-mib-fa-sol(b)-la-sib-do*, sur un instrument à sons fixes comme le piano.

Capotasto (ital., fr. = barre) : petite pièce de bois ou de métal que l'on fixe en travers de la touche du manche de certains instruments à cordes pincées (luth et guitare notamment). Raccourcissant la longueur des cordes vibrantes, elle permet ainsi un accord instrumental qui facilite le jeu des passages ou des tonalités initialement difficiles d'exécution. Ce moyen est remplaçable par une technique spéciale de doigté nommée *barré*.

Cellule : Le plus petit élément mélodique, rythmique ou harmonique faisant partie ou non d'un motif ou d'un thème mélodico-rythmique ou harmonique, d'où peut résulter leur structure. La cellule peut générer un développement du discours musical et même de l'œuvre entière (cellule génératrice).

Centonisation (centon) : différente de l'**adaptation** d'un élément musical prototype ou d'un timbre par le biais d'une amplification ou d'un resserrement sur des textes de coupe sensiblement identique, la **centonisation** concerne plutôt une composition par réemploi des formules de cadences, d'intonations et de liaisons musicales préexistantes. Elle peut aussi être une compilation des bribes de textes tirés des ouvrages célèbres.

Cluster : agrégat constitué de secondes en grappe.

Conséquent : motif mélodico-rythmique qui entre en second lieu dans un canon ou une imitation à deux voix ou à deux parties. C'est également la réponse d'une fugue ou le *comes*, la deuxième période d'une phrase musicale, complémentaire de la première appelée antécédent (voir en *supra*).

Contrepoint : du latin *ponctus contra ponctus*, point contre point (note contre note). Techniques de superposition et de combinaison des mélodies entre elles. On distingue le contrepoint simple (avec des superpositions non renversables), renversable (à deux, trois, quatre ou cinq voix), rigoureux ou fleuri (avec des superpositions, suivant des règles strictes, de courtes lignes mélodiques non modulantes, au-dessus d'une mélodie de base d'une polyphonie (*cantus firmus*) sur un soubassement mélodique des valeurs plus ou moins longues). Il existe aussi le contrepoint en imitation (reproduction d'une ligne mélodique à une autre voix).

Coulé : « *Le coulé est un agrément qui adoucit le chant et qui le rend onctueux par la liaison des sons. [...Il se fait par] le moyen d'une ou plusieurs notes portantes ou essentielles du chant, à l'intervalle de tierce ou de quarte en descendant.* » Montéclair et David cités dans Jean-Claude Veilhan, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, Paris, Leduc, 2/1977, p.35.

Pour les instruments à cordes, le coulé est une liaison de plusieurs notes effectuées dans un même coup d'archet.

Désinence : En linguistique, ce terme se rapporte à une terminaison (ou flexion) d'un mot. Dans l'analyse musicale, O. Messiaen l'a utilisé pour indiquer un élément de la segmentation mélodique (anacrouse – accent – et désinence).

Diaphonie : du grec *dia* (séparation), *phône* (son ou voix) relève de la sonorité différenciée. En Grèce antique, ce terme désignait tout intervalle dissonant, provoquant une perturbation harmonique, en opposition avec les intervalles consonants (quarte, quinte et octave, appelés *symphonia*).

Au XX^e siècle, la diaphonie est un procédé utilisé dans la musique électroacoustique pour un enregistrement et une meilleure reproduction sonore stéréophonique. En effet, par ce moyen, on arrive à tenir séparés les signaux du canal de droite de ceux du canal de gauche, afin de mieux identifier aussi bien les divers points de l'espace sonore d'ensemble que la distinction des instruments musicaux employés. La diaphonie est mesurée en décibel (dB).

Episode : désigne les passages séparant différentes apparitions du sujet d'une fugue. C'est aussi la section d'une œuvre comportant des thèmes secondaires.

Flatterzunge (all.) : articulation propre aux instruments à vent. Il s'agit de la succession des notes attaquées par la consonne *d* ou *t* poursuivies sur des *r* répétés. Utilisée depuis la première moitié du XIX^e siècle, cette technique fut introduite dans l'orchestre par Richard Strauss (1864-1949) et qualifiée de *trémolo* ou de *trémolo dental* par Maurice Ravel (1875-1937).

Harmonique : résultant de la composante fréquentielle d'un son, l'harmonique est une sonorité autre qu'un son fondamental à partir duquel elle est produite grâce à une technique de jeu singulière sur des instruments à cordes et quelques-uns à vent. Il s'agit d'une succession invariable de rapports intervalliques, à partir de ce son fondamental. Cette succession renvoie à l'idée de résonance naturelle. Un son entretenu est constitué de partiels en rapports harmoniques si ces rapports sont ceux de nombres entiers (2/1, 3/2, etc.). Certaines techniques de jeu permettent de faire entendre les harmoniques sans leur fondamental.

Hémiole : désigne une combinaison ou une superposition de mesures ou de rythmes pairs et impairs (2 pour 3 ou 3 pour 2). Dans la musique baroque, ce procédé a été utilisé dans des cadences.

Hexaphone : échelle à six sons.

Hoquet (lat. [h]oketus, [h]ochetus) : Répartition d'une même ligne mélodique entre plusieurs exécutants.

Imitation : reproduction d'un thème mélodique à un intervalle donné ou à une autre voix ; le premier thème étant nommé l'antécédent, le second s'appelle le conséquent.

Incise : dans le chant grégorien, c'est la subdivision d'une phrase musicale. Par extension, ce vocable désigne une période ou une subdivision d'une période musicale.

Isométrie : de même mètre.

Isorythmie : de même rythme.

Legato : terme italien qui signifie lier. D'une façon générale, ce vocable désigne un passage mélodique joué sans interruption ou diminution sonore entre les notes. A la voix ou à l'instrument à vent, il s'exécute sur une même émission de souffle. Aux

instruments à archet, il s'agit d'un coup d'archet pour lier deux ou plusieurs notes dans le même tiré ou poussé.

Métrique : désigne la structuration des temps et des points d'appui ou des accents dans un enchaînement musical.

Micro-intervalle : tout intervalle inférieur au demi-ton [Lire aussi les remarques apportées dans le livre II, p. 116].

Mixte : en usage dans la musique électroacoustique, ce terme se rapporte à une juxtaposition, à une combinaison ou à une complémentarité des éléments ou des phénomènes sonores électroniques et acoustiques. Il peut également en résulter un développement des relations aussi bien d'association de tous ces processus que d'opposition entre les éléments sonores produits par des moyens acoustiques et les éléments sonores de sources électroniques. Par ce dernier moyen, les sonorités naturelles peuvent également être modifiées en temps réel (avec l'aide de l'ordinateur, par exemple).

Mode : échelle de hauteur hiérarchisée.

Monnayage : fait référence à une technique ornementale d'un intervalle mélodique disjoint auquel on ajoute des notes conjointes entre les deux termes de l'intervalle. Rythmiquement, ce procédé consiste à substituer une figure de note par des valeurs plus petites, dont la somme totale est égale à la valeur initiale.

Motif : ligne mélodico-rythmique avec un sens expressif atypique, composée d'éléments courts (des cellules). Souvent, au cours du développement du discours musical la caractéristique de son aspect peut servir de fondement à un thème ou à une phrase mélodique.

Off-beat (Amér.) : en jazz, désigne de petits décalages rythmiques (syncopes) associés aux accents rythmiques réguliers ou métronomiques (*beat*) pour constituer un rythme général complexe appelé le *swing*. Le *beat* étant perçu comme la part d'influence européenne du jazz, l'*off-beat* est sa part africaine.

Pédale (all., ang. et esp. Pedal, ital. Peadale) : une note, un accord ou un rythme tenus ou répétés obstinément. Au XX^e siècle, cette technique a même été étendue au groupe de "notes-pédales" similaire aux notes d'ostinato codifié par O. Messiaen ou à un accord jouant ce rôle de pédale. Ce dernier type de pédale favorise l'écriture polytonale.

Pédalier : clavier de l'orgue actionné par des pieds.

Pentatonique : du grec *penta*, cinq, et *tonos*. Gamme ou échelle utilisant cinq sons. Sa succession est obtenue soit par ordonnancement du cycle de quintes, soit des intervalles de l'accord parfait, soit encore par déformation à l'aide d'attraction « de degrés faibles vers les degrés forts, comme dans la gamme japonaise « kumoï » à pente descendante : *mi-do-si-la-fa-mi* [pentatonique naturel]. ». cf. GUT, Serge, « Pentatonique », dans *Connaissance de A à Z de la musique, op. cit.*, p. 796 (pp. 795-796).

Le système pentatonique est très répandu dans les musiques de tradition orale.

Pentaphone désigne une échelle à cinq sons.

Période : membre d'une phrase musicale délimité par un repos cadentiel non conclusif.

Phrase : ligne mélodique délimitée par un repos cadentiel conclusif.

Pizzicato (iatl., abrég. *Pizz.*, pincé) : technique de pincement de la corde avec la main.

Polychoralité (all. *Mehrchörigkeit*, ang. *Polychoral style*, ital. *stile policorale*) : est, au cours du développement d'un discours musical contrapuntique, une technique d'écriture polyphonique dans laquelle plusieurs groupes vocaux ou instrumentaux dialoguent, s'opposent ou s'unissent. Ce procédé aurait pour origine l'antiphonie des chants liturgiques moyenâgeux où s'alternaient deux chœurs psalmodiques. Au XX^e siècle, Francis Poulenc notamment a exploité la polychoralité *a cappella* (dans *Figure humaine*, cantate pour chœur double *a cappella*, 1943).

Polyrythmie : superposition des mesures et des rythmes avec appuis décalés. Dans le cas d'une mesure uniforme, il n'y a polyrythmie qu'avec l'exécution simultanée, par exemple, d'une combinaison des cellules rythmiques binaires et ternaires à deux ou plusieurs voix (deux notes contre trois étant la forme polyrythmique la plus simple).

Polytonalité : consiste en la superposition de deux (bitonalité) ou plusieurs tonalités, entendues simultanément. On distingue la polytonalité verticale ou harmonique et la polytonalité horizontale ou contrapuntique (mélodique).

Ponticello et **Sul Ponticello** : (ital., abrég. *Pont.* = au chevalet), servant à appauvrir la sonorité initiale de l'instrument pour acquérir de nouveaux effets sonores, ce procédé consiste en un jeu de coup d'archet sur la corde près du chevalet.

Rasgueado (esp.) : roulement obtenu par l'attaque rapide et successive des doigts sur les cordes de la guitare.

Récurrence ou **rétrogradation** : procédé en ordre inverse (de droite à gauche) des notes ou des rythmes d'une mélodie et même d'une polyphonie entière.

Salves : terme employé par Jean-Louis Florentz pour désigner un soubassement du flux sonore harmonique ou de trames ou encore des grappes d'accords, soit des clusters plus riches en sonorité, car ils peuvent comporter des accords principaux et secondaires irriguant une séquence musicale.

Sautillé : consiste à faire rebondir l'archet sur les cordes, dans les mouvements ou les parties très rapides d'un morceau.

Scordatura (ital., all., *verstimmung*) : technique de modification de l'accord originel d'un instrument (famille des cordes). Appelé « jeu à cordes ravalées » par M. Corette, dans sa méthode de violon (1738), ce procédé fut initialement (XVI^e siècle) utilisé dans la musique de luth, avant d'être étendu, dès le siècle suivant, à la famille des violons, puis à d'autres instruments à cordes.

Spiccato (ital., abrég. *Spicc.*, détaché) : désigne un coup d'archet consistant à lever et à poser l'archet sur la corde entre chaque note. Le *spiccato* très rapide aboutit au *sautillé*.

Sprechgesang (all., parlé-chanté) : procédé initié par A. Schönberg pour désigner une déclamation mi-chanté, mi-parlé, avec observation stricte des valeurs rythmiques indiquées sur partition et l'usage constant du *glissando* permettant d'obtenir des inflexions fluctuant entre le récitatif et le chanté normal. Première utilisation chez ce compositeur dans son *Pierrot lunaire* (1911).

Staccato (ital., abrég. *Stacc.* = détaché, arraché) : procédé qui consiste à donner un coup d'archet marqué par un bref arrêt sur la corde entre chaque note.

Stéréotomie sonore : Terme que nous empruntons à la géologie pour désigner toute création musicale marquée par la stratification des masses de données tant musicales qu'extra-musicales sous-jacentes, qui déterminent sa lecture ou son interprétation [Lire également la conclusion générale, p. 550].

Strette : entrée rapprochée du conséquent d'un canon ou celle entre sujet et conséquent d'une fugue. **Stretto** (ital.) section finale accélérée d'un mouvement, resserrement du tempo ou, dans une section de la fugue, regroupement des strettes.

Tasto solo (ital., une seule touche) : correspond au chiffre 0, à la basse continue, indiquant à l'exécutant de ne jouer que les notes de la basse écrite, sans y placer d'accords.

Thème : idée mélodique, rythmique ou harmonique type sur laquelle se fonde une oeuvre. De dimensions variables, le thème a pour base un ou plusieurs motifs qui sont constitués de cellules.

Transcription (all. *Übertragung*, ang., *transcription*, esp. *Transcripción* et ital., *trascrizione*) : concerne un arrangement ou une adaptation d'une pièce musicale pour voix ou instruments pour lesquelles elle n'a pas initialement été écrite. Dès le Moyen Age, de nombreux motets et chansons avaient été ainsi transcrits pour divers instruments. Portant également sur une mise en partition d'oeuvres anciennes d'écriture neumatique, mensuraliste ou tablaturaliste, la transcription désigne à cet effet une notation musicale usuelle. Au XIX^e siècle, ce vocable faisait référence aux paraphrases pour piano sur des thèmes d'opéras célèbres. La transcription musicale a, au XX^e siècle, été rendue facile avec l'usage de l'ordinateur.

Tuilage : recouvrement d'une période (membre d'une phrase se terminant par un repos cadenciel non conclusif), d'une section ou d'une phrase par le début d'une autre.

Tropaires : désignent, le répertoire liturgique byzantin du IV^e et V^e siècles, une hymne monostrophique courte et de libre structure métrique. Ce terme désigne également le livre contenant des *tropes* (chants liturgiques chrétiens médiévaux, qui sont une interpolation ou un ajout soit dans la lecture, soit dans le chant régulier de la messe, soit encore du bréviaire. Leur usage a été banni depuis le concile de Trente (1545-1563), puis ré-autorisé en 1905, par la pape Pie X. Ce dernier demanda une sélection, parmi les anciens tropaires, les chants qui ont connu une diffusion universelle pour en constituer un genre nouveau au sein des formes liturgico-musicales.

Ubuhuha (Burundi) : technique musicale consistant en l'ébranlement d'un volume d'air contenu dans l'alvéole constituée par deux mains collées contre la bouche. L'air ainsi agité par des tremblements de lèvres, servant d'anches, produit des sonorités quasi-instrumentales dont le timbre, l'intensité et la hauteur varient au gré des modifications de la tension des lèvres et de la disposition des mains.

Xénophonie ou **Xénoplastique sonore** : concerne une "greffe" hétérogène, une association et une assimilation des sons d'essences différentes - soit issus de la nature, soit émis par des animaux, soit encore produits à l'aide de machines - aux sons musicaux écrits ou oraux des humains. Cette *xénophonie* peut être produite par approche ou par juxtaposition, par succession de timbres et de divers thèmes rythmico-mélodiques issus de multiples sources ou types sonores, par alternance desdits thèmes, par leur emboîtement grâce aux structures contrapuntiques, polyphoniques et polyrythmiques exploitées séparément ou non. Nous avons utilisé ce vocable pour qualifier notamment un des procédés techniques de François-Bernard Mâche lui permettant la pratique du "greffon" sonore associant la musique écrite du clavecin aux langages humains et animaliers dans *Korwar* (1972).

C. ESTHÉTIQUES OU COURANTS MUSICAUX

Dadaïsme : mouvement d'art et de littérature, né en 1916. Tombé dans le nihilisme, ses adeptes se tourneront (en 1920) vers le surréalisme ou l'action révolutionnaire. Par l'ironie, le hasard, l'intuition, l'irrationnel, les membres de ce mouvement prétendaient ainsi anéantir la culture, les arts traditionnels et la société, au profit de la remise en valeur "du réel authentique".

Expressionnisme : emprunté à l'art plastique (1901, toiles de J.-A. Hervé, puis les peintures de Van Gogh, Matisse, Cézanne et de Max Pechstein), ce terme est utilisé en musique, au départ dans les années 20, pour désigner les œuvres de Berg, de Webern et de Schönberg, dans lesquelles l'élément expressif est primordial et intensif. Les adeptes de ce courant musical privilégient tout objet sonore soulignant le dynamisme, le subjectivisme, la forte et incessante tension, l'usage du total chromatisme au détriment des rapports hiérarchiques de la tonalité et des thèmes classiques. Ils préfèrent, entre autres, des grands intervalles disjoints (7^e et 9^e mineures), la saturation mélodique et harmonique (avec notamment l'emploi des agrégats comportant onze à douze sons de l'échelle chromatique), les clusters et les batteries en trilles répétées et le recours aux formes dramatiques. Outre les trois compositeurs cités, on compte parmi les expressionnistes : G. Mahler (1860-1911), R. Strauss (1864-1949), A. Scriabine (1872-1915), I. Stravinsky (1882-1971) et P. Hindemith (1895-1963). Lire aussi Manfred Kelkel, « L'expressionnisme », in Marc Honegger, *Connaissance de A à Z de la musique*, Paris, Bordas, 2/1996 [1/1976], p. 365.

Impressionnisme musical : terme inspiré de l'impressionnisme pictural d'où sont empruntés même des titres caractéristiques. En musique, cette esthétique répond à la quête de la sensation subjective, de l'émotion, de la liberté phraséologique et formelle, des nuances d'une force pénétrante, du flou harmonique, des accords de 9^e, 11^e et 13^e, des accords parallèles, des modes anciens et du chromatisme. Parmi les impressionnistes on compte C. Debussy (1862-1918), P. Dukas (1865-1935), E. Satie (1866-1925), A. Roussel (1869-1937) et M. Ravel (1875-1937). Cf. Danièle Pistone, « Impressionnisme », in *ibid.*, pp. 484-485.

Minimalisme musical : né aux Etats Unis d'Amérique dans les années 60 et développé dans les années 70, c'est un courant musical caractérisé par l'usage délibérément réductif et radical du matériau sonore à travers des schémas harmoniques tonals et modaux simples, avec des cellules rythmiques fondées sur la « prégnance d'une pulsation et des variations plus ou moins insensibles ou progressives à partir d'éléments sonores de base. » Parmi les adeptes de cette esthétique musicale, citons J. Cage (1912-1992), T. Riley (1935), La M. Young (1935), S. Reich (1936) et P. Glass (1937). Les membres de ce mouvement se sont aussi référés aux arts visuels. Lire également Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1992, pp. 90-92.

Modernisme : courant musical dont le processus compositionnel permet un recours aux progrès techniques et technologiques. Il en résulte une musique faisant écho aux audaces et aux fougues environnantes, ainsi qu'à l'excentricité des valeurs idéologiques.

Musique aléatoire : expression apparue vers 1951, qui désigne une structuration compositionnelle basée sur le hasard ou l'imprévisibilité et l'improvisation. Dans chaque détail de son écriture, un ou plusieurs aspects proviennent des choix imprévus offrant à l'interprète une liberté d'interprétation, avec des exécutions variées, ainsi que des options dans un ambitus plus ou moins large. Ce courant musical, initié par J. Cage – qui

s'est inspiré des *choix imprévus* des règles du hasard du *Yijing* chinois -, a ouvert la voie à la forme ouverte et mobile largement adoptée par nombre des compositeurs de la seconde moitié du XX^e siècle.

Musique concrète : Initié en 1913 par L. Russolo (1885-1947), ce courant musical vise la reproduction musicale à l'aide d'un matériau sonore brut ou naturel enregistré. Parmi les procédés utilisés pour la transformation des sons, on note le changement timbral par filtrage, celui de la hauteur par variation de vitesse ou la modification de la courbe mélodique ou encore les procédés d'organisation, de combinaison et de juxtaposition d'objets sonores. Voir aussi l'annexe synthèse des courants musicaux du XX^e siècle.

Musique électroacoustique : Dans les années 50, fusion ou association des musiques concrètes (sources sonores naturelles) et électroniques (dont les sons sont fournis par des appareils générateurs de fréquence). Cette création musicale effectuée en studio et fixée sur bande magnétique, nécessite l'usage de diverses techniques de montage : sélection des sons, éliminations de parasites, isolation, classification et construction ou collage et mixage des séquences sonores.

Néoclassicisme : dès la fin du XIX^e siècle émerge de l'esthétique néoclassique littéraire (poétique surtout). Le vocable sera introduit en musique pendant la première guerre mondiale. Les néoclassiques, qui combattent le romantisme, l'impressionnisme, l'atonalisme et toute surcharge harmonique, prônent le retour (et non le pastiche) au classicisme des XVII^e et XVIII^e siècles (en particulier, le retour à Bach), ainsi que la simplification de l'écriture musicale.

Post-modernisme : esthétique apparue dans les années 80, caractérisée par le retour à la nouvelle tonalité et modalité, aux formes simples, au rythme régulier et aux diverses techniques de citation, de collage et d'emprunts. Ses adeptes rejettent, renoncent ou s'opposent au modernisme ainsi qu'à toutes formes d'avant-gardisme.

Post-romantisme : a pour principal défenseur Hans Pfitzner (1869-1949), qui s'est opposé à tous les courants avant-gardistes du début du XX^e siècle, au dodécaphonisme schönberien, à l'œuvre de Ferruccio Busoni (1866-1924), en élaborant des œuvres violemment polémiques. Les adeptes de ce courant ont véhiculé de nombreuses philosophies souvent contradictoires (d'une part la manifestation du goût de l'emphase et de l'individualisme, le culte du moi et la vogue du nationalisme, d'autre part la défense du réalisme fantastique, du mysticisme et du positivisme ainsi que le recours aux mythes et aux légendes). En Allemagne, ces dernières ont été à l'origine d'une violente polémique. Musicalement, on adopte une écriture complexe, dont le jeu nécessite de la virtuosité et, émotionnellement, une quête de sensations fortes.

Sérialisme : a débuté avec A. Schönberg (*Suite*, op. 25, 1921-23). Sa série dodécaphonique a été élargie par A. Webern (*Trio*, op. 20, 1927 ; *Concerto* pour 9 instruments, op. 24, 1934). L'esthétique sérielle porte sur la structuration des hauteurs de la série dodécaphonique appliquée systématiquement aux autres paramètres sonores (timbres, intensités, durées, tempos, hauteurs, registres d'octave, modes d'attaque, formes et positions spatiales notamment).

D. INSTRUMENTS MUSICAUX

Angklung (Java) : cloches tubulaires de musique traditionnelle javanaise. Elles sont composées de trois à quatre tuyaux de bambou verticaux tenant sur des charnières transversales contenues dans un châssis de bois rectangulaire. Suite au basculement du châssis, les tuyaux se heurtent à ses butoirs inférieurs pour produire des sons.

Arghûl ou **arghoul** ou encore **argun** : clarinette double ou triple à anches battantes (en bois ou de roseau). L'*arglûl* est répandue dans les pays arabes du Proche-Orient et d'Afrique du Nord.

Balafon (en *malinké* (Guinée et Mali), *balafon*, joueur de *bala*) : xylophone à résonateurs accordés enalebasses ou à résonateurs externes.

Berimbau : arc musical.

Bombarde (lat. *bombus*, bruit sourd) : instrument à anches double de la famille des *chalemies*, pratiqué dès la Renaissance. C'est un hautbois à tuyau conique, percé de sept trous, dont la sonorité plus ou moins sourde est aiguë et relativement puissante. Présente encore en Bretagne, la bombarde est souvent associée aux ensembles de cornemuses (autre type de hautbois populaires) constituées d'un sac de peau dans lequel s'insèrent plusieurs tuyaux sonores à anches simples ou doubles.

Bongo : tambour à peau, utilisé par paire (un grave et l'autre aigu). Son résonateur est un fût court de forme cylindrique ou conique, qui comporte une ouverture à la partie inférieure. Servant à animer les danses et les musiques légères, dans les répertoires afro-américains (Amérique latine) et afro-antillais, cet instrument a également été intégré dans les œuvres de musique savante.

Castagnettes : paires de petites coquilles en bois dur ou en ivoire, avec une des faces vidées, tenues symétriquement à l'aide d'un cordon. Le jeu s'effectue, à l'aide d'un mouvement rotatoire provoqué par le geste du poignet, par un entrechoquement entre la paire qui pend et celle contenue dans la paume de main.

Cervelas ou **ranquette** (all. *Rackett*) : datant de la Renaissance, le cervelas est un hautbois sans capsule à canaux (pouvant atteindre neuf creux) parallèles et courts. Ces canaux sont liés de bout en bout en un tube à l'intérieur d'un cylindre de la surface supérieure duquel émerge un tuyau de forme spirale, dont le bout porte un double anche.

Claves (Cuba) : différentes du **clave**, les claves sont des castagnettes composées d'une paire de deux bâtons cylindrique en bois dur. Le **clave** désigne à la fois un rythme musical afro-cubain, des chansons que l'on chante sur sa musique, mais également des musiciens et chanteurs pratiquant la musique de ce style.

Conga ou **tumba** : tambour conique en peau (de buffle) constitué d'un long fût en bois. Rythmant les musiques des ensembles traditionnels afro-cubains, il est répandu en Amérique latine et aux Antilles.

Crécelle : instrument constitué d'une roue dentée contre laquelle butte(nt) une ou plusieurs languettes de bois ou de métal, fixées sur un cadre rectangulaire, dont la partie supérieure comporte un axe cylindrique autour duquel pivote le cadre. Cet axe est prolongé par un manche servant de poignet qui permet aux languettes de tourner.

Cromorne (all., *krumhorn*, cor courbe) : apparu à la Renaissance, c'est une variété des hautbois à anche double vibrante à l'intérieure d'une capsule, et dont le tube de bois à perce cylindrique est recourbé dans sa partie inférieure.

Cuica (terme brésilien) ou **puita** (vocabulaire emprunté aux dialectes Kongo africain (*suku* et *yaka* notamment)) : désigne le tambour à friction. Sur son résonateur - un fût de bois cylindrique - est tendue une peau au centre de laquelle traverse une fine baguette. Celle-ci est frottée d'une main mouillée ou à l'aide d'un chiffon humide, actionnée par des coups et des mouvements de va-et-vient produisant des sons successifs et réguliers. La seconde main, appuyant sur la peau, modifie ainsi la tension sonore de l'instrument.

Darbouka (darabukka) ou **zarb** : tambour-gobelet arabe ou persan, à membrane unique (peau de chèvre ou d'agneau).

Devil chaser : rhombe (cf. aussi IYNX = diable). Il s'agit d'un petit disque de métal ou de bois percé de deux trous à travers lesquels passe un fil s'enroulant ou se déroulant lors du jeu instrumental.

Djembe ou **jembe** : fait d'une unique pièce de bois taillée en forme de calice, ce tambour en peau de chèvre - tendue à l'aide des cordes tressées et tirées entre deux filets dont l'un est fixé au bas du calice, et l'autre au bord de la peau - est initialement pratiqué par les Malinké*. Le *djembe* est répandu en Afrique de l'Ouest (du Sénégal au Burkina-Faso). * Pour Malinké, voir plus loin *Termes généraux*.

Dōbachi : (Japon) cymbales en cuivre.

Drum log : tambour d'aisselle.

Erhu (chine) : vièle à deux cordes, assez répandue en Chine Populaire. Sa caisse de résonance - en forme soit hexagonale, soit octogonale, soit encore cylindrique -, est traversée par un manche au bout duquel on trouve deux chevilles. La mèche de l'archet est prisonnière entre les cordes.

Glockenspiel (all.) ou **carillon à clavier** : est composé de petits marteaux ou tampons en bois frappant les lames d'acier, et actionnés par les touches, pour produire les sons imitant des cloches.

Gender : (Indonésie) métallophone indonésien, qui comporte entre sept à dix lames de cuivre ou de bronze et même de fer sur des tubes verticaux en bambou accordés. Les lames sont percutées à l'aide de maillets pour obtenir les sons. Le résonateur de cet instrument est une caisse rectangulaire avec des montants latéraux.

Gopi (gopi yantra) : lyre à tension variable et monocorde du Bengale.

Guqin (chine) : cithare sur table à sept cordes pincées à touche lisse. Le jeu en enharmonique est particulièrement développé.

Guzheng (chine) : cithare à chevalets mobiles à cordes pincées.

Hiyōshigi (Japon) : cliquette composée de deux pièces de bois dur, à section carrée.

Inzad (Afr.) : vièle monocorde touarègue. Son résonateur percé d'une ouïe, en demi-calebasse, est souvent recouvert de la peau de chèvre. * Pour Hoggar, voir plus loin *Termes généraux*.

Keisu (Japon) : cloche en forme de bol, utilisée dans les rituels bouddhiques.

Kora (Afrique) : harpe double à résonateur.

Koto (Japon) : cithare japonaise dérivée de la cithare *guzheng* chinoise.

Mandoura ou **madùra** (Grèce) : petite clarinette en roseau utilisée dans la musique populaire grecque, et en particulier, crétoise. Elle comporte une anche battante en tôle mince.

Marimba (Afrique) : autre appellation du xylophone, notamment dans les deux Congo.

Marimbula : lamellophone cubain (pouvant compter jusqu'à six lamelles), équivalent de la *sanza* africaine.

Mokugyo (Japon) : petit tambour de bois à fente japonais. En forme de grelot, il est pourvu de deux lèvres et sert surtout à rythmer les prières bouddhiques.

Pipa (chine) : luth pouvant comprendre trois, quatre, six ou huit cordes. Sa caisse de résonance piriforme comprend une table d'harmonie parfois pourvue de deux ouïes en forme de *f* opposés, ainsi qu'un dos un peu voûté. Sa caisse est prolongée par un manche avec des chevilles au bout, sur lesquelles sont fixées les cordes. Sur le manche on trouve également des frettes en bois.

Puk (Corée) : tambour à deux peaux en tonneau de bois.

Pungi (Inde) : clarinette double indienne en roseau. Ses anches sont fixées à l'intérieur d'unealebasse séchée dont la partie supérieure sert d'embouchure. Cet instrument sert souvent aux charmeurs de serpents.

En Afrique centrale et australe, *pungi* ou *mpungi* désigne, en langue kongo (dans les deux Congo et en Angola), une trompe en bois ou en corne de bovidés.

Qena ou **quena** ou encore **kena (Quechua)** : flûte des Andes. Elle est dotée d'une encoche circulaire ou rectangulaire au bord supérieur du tuyau.

Reco-reco (Cuba) : racle, à la sonorité très aiguë. On en trouve également en Amérique latine, en particulier au Brésil.

En Afrique centrale, chez les Suku de la République Démocratique du Congo notamment, il est appelé *mukuakasa*, et, est fait d'un bout de branche vidée et encochée du palmier raphia. Le *reco-reco* cubain comporte un résonateur enalebasse très allongée dont une des faces est striée sur toute sa longueur, pour être raclée à l'aide d'un bâtonnet de bambou ou de bois afin de produire les sons. Cet instrument fut utilisé par D. Milhaud dans *Le Bœuf sur le toit* (1920).

Rei (Japon) : désigne, au Japon, une cloche à manche, à battant interne, utilisée dans les rituels bouddhiques et le *kabuki*.

Req ou **riq** (arabe) : tambourin à cymbalettes (par paires contenues dans cinq entailles doubles rangées symétriquement sur le pourtour du cadre de forme circulaire). Sa membrane unique est en peau de poisson.

Rin (Japon) : cloche à manche, à battant interne, utilisée dans les rituels bouddhiques et le *Kabuki*.

Santur (Perse) : cithare trapézoïdale à cordes frappées.

Sanza (Afr.) : répandue en Afrique noire, la *sanza* est un instrument à lamelles flexibles végétales ou métalliques montées sur un résonateur plat en bois évidé ou sur une caisse composée de plusieurs tiges végétales. Une barrette transversale permet de fixer les lamelles sur la partie supérieure de la table d'harmonie, ces dernières étant posées sur deux chevalets de part et d'autre de ladite barrette.

Shô (Japon) : orgue à bouche.

Tabla (Inde) : percussion associant un tambour vertical à fût de bois couvert d'une peau unique et une timbale (*bâyâ*).

Taishokoto (Japon) : cithare chromatique.

Taku (Japon) : grande cloche à main dans l'orchestre occidental, gong plat.

Tam-tam : comporte deux significations : dans l'orchestre occidental, il désigne un gong plat (all., *Tamtam*, angl., *gong* et ital., *tamtam*).

En Afrique centrale et occidentale, ainsi qu'en Amérique latine et aux Antilles, le *tam-tam* est un grand tambour cylindrique de bois creusé, dont la partie supérieure est couverte d'une membrane.

Tempelblock (angl.) : instrument constitué, en général, d'un groupe de cinq tambours de bois à fentes accordés (voir *mokugyo*).

Théorbes (ital., *Tiorba*) : instrument à cordes pincées. C'est un grand luth à deux chevilliers, en usage aux XVI^e et XVII^e siècles, dont la sonorité est plus grave que celle d'un luth ordinaire.

Tindé : instrument à percussion touareg, qui a donné naissance à une fête pour les jeunes du même nom.

Toms ou **tom-toms** : grands tambours américains de membrane en peau de requin enroulée sur des anneaux métalliques ou de bois et tendues avec des écrous. Ils ont des fûts très allongés fixés sur des trépieds, et leurs sonorités sont proches de grands tambours africains. Ils sont employés soit simple, soit en une ou deux paires. A. Jolivet et K. Stockhausen les ont utilisés dans quelques-unes de leurs compositions.

Water drum : tambour d'eau.

Zurna : hautbois arabe pourvu d'un tuyau en bois dur, avec un anche double en roseau ou en tige de maïs. L'extrémité distale comporte un pavillon en bois ou en métal évasé ou démontable. L'extrémité proximale dispose un disque en os ou en métal, qui encercle le porte vent du bocal.

E. TERMES GÉNÉRAUX HÉTÉROCLITES

Cordier : pièce permettant de fixer les cordes sur des luths, pour modifier l'accord instrumental, par conséquent son timbre.

Dormition : mort de la Vierge, dans l'ancienne liturgie. Le thème de la dormition a souvent inspiré les artistes.

Bwiti ou **bwété** : société initiatique *tsogho* gabonais, dont le fondement est la vénération des ancêtres, culte élevé à l'échelon tribal. Le *bwiti* est pour ses partisans, source de connaissance de la théorie du monde. Cette communauté comporte également une confrérie masculine d'initiés où les hommes suivent un ensemble d'enseignements secrets illustrés à travers des activités musicales, chorégraphiques et plastiques.

Djerma ou **Zarma** : peuple du Burkina-Faso et du Niger.

Hoggar : désigne le massif montagneux du Sahara occupé par les Touareg. Le Hoggar a pour frontière le Maroc, le Sahara occidental, la Mauritanie, le Mali, le Niger, la Libye et la Tunisie.

Ibo ou **Igbo** : peuple du Sud-est du Nigéria.

Malinké : peuple de l'Afrique occidentale (Guinée, Mali et Sénégal), parlant le *malinké*.

Manding : peuple de l'Afrique occidentale (Mali, Guinée, Côte d'Ivoire, Burkina et Sénégal) parlant la langue du même nom.

Massai ou **Masai** : peuple vivant à la frontière de la Tanzanie et du Kenya.

Sonrhäi ou **Songhāi** : peuple du Niger et du Mali, qui a fondé un vaste empire dans la partie sahélienne de la boucle du Niger, avant le VII^e siècle. Il devint très puissant sous l'empereur Sonni Ali Ber (1464-1492).

Téké (sing. **Mutéké**, plur. **Batéké**) : désigne un groupe tribal *bantu* de l'Afrique centrale (allant de Congo Kinshasa au Gabon, en passant par le Congo Brazzaville). Aux XVI^e et XVII^e siècles, les Téké, appelés aussi les Anziques, constituaient les sujets du puissant roi Mokoko.

Tsogho : langue des *Mitsogho* (sing. *Ghètsogho* ou *Motsogho*) peuple occupant le versant occidental du massif montagneux central du Gabon. Le domaine de ce peuple est considéré comme le foyer culturel des religions traditionnelles gabonaises, et le berceau de la société initiatique *bwiti*.

Ténééré : le plus grand désert du Sahara, dans le Niger.

Bibliographie

Cette bibliographie commentée comporte quatre grandes parties : *Sources* ; *Afrique – Amérique latine – Caraïbes : ouvrages et articles* ; *Occident : ouvrages et articles* ; *Musiques dans le monde : ouvrages et articles*.

Outre la présentation classique par ordre alphabétique des noms, nous avons opté pour une organisation chronologique des ouvrages et des articles d'un même auteur, afin de les replacer dans leur contexte historique. Notre emploi de *in* (ou *dans*) désigne l'inclusion d'un article dans un ouvrage. Nous omettons son usage lorsque l'article annoncé se trouve dans une revue scientifique.

Vu que les titres de certains ouvrages et articles sont révélateurs du sujet traité, nous ne faisons pas de commentaire dans ce cas.

I. Sources

A. OCCIDENT : PARTITIONS D'ŒUVRES ETUDIÉES

Darius Milhaud : *La Création du monde*, opus 81a, pour 18 instruments solistes 1923 et 1929

L'opus 81b, de 1926, est intitulé *Suite de concert de la Création du Monde*.

Partition d'orchestre éditée chez Max Eschig, 1929, 56 p., consultable au CNSMDP.

Réf. : [M.E. 2402]. Il en existe encore une autre des Editions Associated Music Publishers (AMP), New York, 1948, 145 p., consultable au Centre Georges Pompidou, réf. : [AC 1827].

Francis Poulenc : *Rapsodie nègre*, pour piano, 2 violons, alto, violoncelle, flûte, clarinette en *sib* et une voix, Printemps 1917

Partition d'orchestre éditée chez J.& W. Chester, Londres, Paris, 1917, 27 p., avec partie du chant en 7 p. Consultable au CNSMDP (don du compositeur). Réf. : G.11638. A la BNF, réf. : [Vmg. 16249].

André Jolivet : *Concerto pour piano et orchestre*, 1949-1950

Partition de poche éditée à Paris, chez Heugel, en 1953, 163 p. Elle est consultable à la BNF, réf. : [Vmd. 1137] et au CNSMDP, réf. : [P. 879].

Il existe une partition analysée du second mouvement, éditée aussi chez Heugel, 1969, 32 p., portrait, fac-sim., autogr. Consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 13480 (10)] et au CNSMDP, réf. : [G. 16400 (10)]. La transcription pour 2 pianos, de l'auteur, est également des Editions Heugel, 1951, 85 p. Consultable à la BNF, réf. : [Vmg 4582] et au CNSMDP, réf. : [G. 7906].

Maurice Ohana : *Les 24 Préludes*, 1954

Etudes chorégraphiques, für Schlagzeug (4 Spieler), pour percussions (4 exécutants), 1955

Editeur : Schott, Mayenne, Londres, New York, 1969, 20 p. Consultable au CNSMDP, sous les références : MEDIAT PRET PARP M 150 OHA. Il existe aussi une édition de 1972, pour 6 acteurs, 28 p., consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 18972] et au CNSMDP, réf. : [G. 18266].

Signes, pour petite formation instrumentale, 1965

Pour flûte (préférence pour la petite flûte), cithare (2 instruments, 1 chromatique et 1 en tiers de ton), piano, percussion (4 exécutants).

Editeur : Amplion, 1967, 38 p. Consultable à la BNF, réf. : [Vmh. 6240] et au CNSMDP, réf. : [F. 7037].

Sibylle, pour soprano, percussion et bande magnétique, 1968

Editeur : propriété de l'auteur

Sorôn-Ngô, pour 2 pianos, 1969-70

Editeur : Salabert, Paris, 1971, IV-24 p. Consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 15271] et au CNSMDP, réf. : [G. 17293].

Offices des oracles, pour solos, 3 groupes vocaux et 3 groupes instrumentaux, 1974

Editeur : Jobert., 1975.

VOIX : Quatuor vocal (soprano 1, soprano 2, mezzo- soprano, contralto), 1^{er} chœur mixte (40 voix), 2^e chœur mixte (16 voix).

ORCHESTRE: piano, orgue (ou positif), percussions (trois exécutants), violon et alto.

T'Hâran-Ngô, pour orchestre, 1973-74

Editeur : Jobert., 1975, 47 p.

Consultable au CNSMDP, sous les références : Musique d'orchestre 20^e siècle, MEDIAT PRET PARP M 400 OHA « gf ».

2^e Quatuor, pour 2 violons, alto et violoncelle, 1980

Editeur : Jobert, 1982. Reproduction du manuscrit autographié en 4 parties : 5, 5, 3 et 3 p. Consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 4415].

Avoaha, pour 3 percussionnistes, 2 pianos et chœur, 1992

Édité à Paris, chez G. Billaudot, 1993, partition *facsimile*, 80 p.

Consultable au CNSMDP, sous les références : Cantates profanes Chœur mixte et orchestre 20^e siècle,

BIBORC PRETORC PARTORC PLAN 31 MEDIAT LECT PART Gr. G. 359. A la BNF, réf. [Vma. 005482].

György Ligeti : Konzert für Klavier und Orchester (Le Concerto pour piano), 1985-88

Partition d'orchestre, édition *facsimile*, Schott, Mainz, Londres, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto, ED 7746, 1986. Les pages sont numérotées par rapport à chaque mouvement de l'œuvre : I, 37 p., II, 16 p., III, 28 p., IV, 37 p. et V, 25 p. Les références au CNSMDP sont : *Concerto for Piano and Orchestra*, MEDIAT PRET DCP DC LIG 401, MEDIAT SONO DC MCD LIG 7017.

Études, pour piano, 1985 ; 88-1994

Au nombre de quinze, les *Études pour piano* sont divisées en deux parties : le premier livre, achevé en 1985 et édité à Mainz, chez Schott en 1986, 38 p.

L'édition *facsimile* du premier livre (ED 7428) est consultable à la BNF, sous les références [Vmg. 25868 (1)], et au CNSMDP : [G. 21740 (1)], P. 20 étude.

Nous avons obtenu, de la part de l'éditeur, les éditions finales de deux livres : premier livre, Mainz, Londres, Madrid, New York, Paris, Tokyo et Toronto, ED 7989, ISMN M-001-08239-6, 1986, 55 p., et le deuxième livre (ville idem), ED 8654, ISMN M-001-12047-0, 1998, 74 p.

Charles Chaynes : *Pour un monde noir*, quatre poèmes pour soprano et orchestre, sur des textes de la négritude, 1976

Le compositeur nous a prêté la partition autographe pour orchestre, dont nous nous sommes servi pour l'analyse de cette œuvre. Cette partition a été éditée en *facsimile*, format réduit : chant et piano, chez Ricordi, en 1980, 36 p. Elle est consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 22040] et au CNSMDP, réf. : G. 19930], mélo. 20, autogr. ; MEDIAT PRET PARP M 511.1 CHA.

Luciano Berio :

***Cries of London*, 1973-1976**

Cette œuvre comporte une version pour six voix (*Per sei voci*), 1973-1974, et une autre pour huit voix (*per otto voci*), 1974-1976.

Elle est éditée chez Universal Edition, Milan, UE 16828, 1979, 50 p. Consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 20691] et au CNSMDP, réf. : [G. 20061].

***Coro, per voci e strumenti* (pour voix et instruments), 1975-1976**

Éditée chez Universal Edition, Milan, en deux versions : une partition d'orchestre, avec la p. 26 autographe, 1976, 139 p. La seconde est pour chant, piano et orchestre, 1976, 19 p., avec la même p. 26 autographe. Les deux versions comportent la même référence, UE, n° 15044 Mi.

Consultable au CNSMDP, sous les références : MEDIAT PRET PARP M 524.3 BER « gf »..

***Sequenza VIII, per violino solo* (pour violon solo), 1975**

Éditée chez Universal Edition, Milan, UE 15990 Mi, 1977, 11 p. Consultable au CNSMDP, réf. : [Gr. G. 276]. Violon musique de 20^e siècle, MEDIAT PRET PARP M 161 BER.

***Sequenza IXa, per clarinetto solo* (pour clarinette solo), 1980**

Éditée chez Universal Edition, UE 15993, 1980, 10 p. Consultable au CNSMDP, réf. : [G 20916]. Violon musique de XX^e siècle, MEDIAT PRET PARP M 124 BER.

***Sequenza IXb, per sassofono contralto* (pour saxophone alto), 1980**

Éditée chez Universal Edition, Milan, UE 17447, 1980, 10 p. Consultable au CNSMDP, réf. : [G 20917]. Saxophone musique de 20^e siècle, MEDIAT PRET PARP M 126 BER.

***Sequenza X, per tromba in do (e risonanze di pianoforte)* (pour trompette en do, avec piano comme résonateur), 1984**

Éditée chez Universal Edition, Milan, UE 18200a, 1984, 7 p, pour la trompette ; UE 18200, 15 p., pour le piano. Consultable au CNSMDP, réf. : [G. 20918]. Trompette musique de 20^e siècle, MEDIAT PRET PARP M 132.11 BER.

Karlheinz Stockhausen :

***Telemusik*, pour bande magnétique à 5 ou 6 pistes, 1966**

Partition éditée chez Universal Edition, Vienne, UE 14807, 1969, 45 p. Consultable à la BNF, réf. : [Gvma 193], ainsi qu'au CNSMDP, réf. : [Gr. G. 125].

***Hymnen, Elektronische und Konkrete Musik* (Musique électronique et concrète), 1966-67, révisé en 1969**

Partition éditée chez Universal Edition, Vienne, UE 15142, 1977, XIV-58 p.

Consultable à la BNF, réf. : [Gvma 2796] et à la bibliothèque du CNSMDP : [G. 18003].

Antonio Braga : *Il Trono di Abome*, poema sinfonico africano (poème symphonique africain), 1961-1963.

Nous avons utilisé la partition autographe (214 p.), qui nous été envoyée par l'auteur. Cette partition est consultable notamment à la Bibliothèque Internationale de Musique Contemporaine BIMC, 52 rue de l'Hôtel de Ville, 75180, Paris cedex 04.

Mauricio Kagel : *Exotica, für aussereuropäische instrumente* (pour instruments extra-européens) « dédié au sixième sens », 1971-72

Partition éditée chez Universal Edition, Londres, UE 15195 Lw, 1974, 90 p.
Consultable à la BNF, réf. : [Gvma 3036] et au CNSMDP, réf. : [G. 18398].

François-Bernard Mâche : *Kemit*, pour darboukka ou Zarb solo, 1970 Edition : Salabert, Paris, 1970.

Korwar, pour clavecin moderne et bande magnétique, 1972

Edition : Durand, Paris, 1994, 30 p. Consultable à la BNF, réf. : Vmg. 032225 et au CNSMDP, réf. : G. 25262.

Kassandra, pour ensemble instrumental et bande magnétique, 1977

Edition : Durand, Paris, partition autographe, s.d., 69 p. Prêt possible en communication auprès de l'éditeur : Service de prêt. Tél. 01 53 83 81 60. Référence partition : MR. 9989-1bis.

Temboctou, théâtre musical pour 9 chanteurs, ensemble instrumental et bande magnétique, 1982

Editeur : Editions Radio France, Paris. Partition autographe signée et datée par le compositeur, le 4 avril 1982, 285 p. Consultation possible chez l'éditeur, tél. 01 56 40 17 74. Référence partition : Ad. 8803.

Uncas, pour ensemble instrumental et bande magnétique, 1986

Editeur : Durand, Paris. Partition : conducteur, 1986, 160 p. Prêt possible en communication auprès de l'éditeur. Référence : D.F. 14256-4.

Tempora, pour 3 claviers Midi échantillonneurs Akai S900 ou S1000 ou S3000 et 1 séquenceur, 1988

Editeur : Durand, Paris, 1989, 44 p. Consultable à la BNF, réf. : [Vmg. 030304] et au CNSMDP, réf. : [G. 24328].

Steve Reich : *Drumming, Six pianos Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, 1971

Cette œuvre pour percussions [4 paires de bongos (tambours accordés et tempérés), 3 marimbas, 3 glockenspiels ; vents : 1 sifflet, 1 piccolo et 4 voix (une d'homme et trois de femmes, utilisées instrumentalement)] est éditée chez Hendon Music / Boosey & Hawkes, New York, Londres, Bonn, Gothenburg, Sydney, Tokyo et Toronto, 1971. Consultable au CNSMDP, réf. : MEDIAT PRET DCPDC REI 200. MEDIAT PHONO DC MCD 2032.

Electric Counterpoint, for Guitar and Tape or Guitare Ensemble. Live Solo Guitar Part (pour guitare et bande ou pour ensemble de guitares), 1987

Pour la version avec bande, il existe la partition de la guitare solo jouée en direct (11 p.).

Edition : Hendon Music / Boosey & Hawkes, New York, Londres, Bonn, Gothenburg, Sydney, Tokyo et Toronto, 1990, 72 p. Consultable au CNSMDP, réf. : [M 142.03 REI].

Jean-Louis Florentz : *Requiem de la Vierge*, pour soprano, baryton, chœur d'enfants, chœur mixte et orchestre, opus 7, 1986-88

Sous-titre : *Conte liturgique pour l'Assomption de Marie*.

Edition : Ricordi, Paris, 1989, XIV-154 p. Distribution et mise en location, avec possibilité de mise en communication, à Paris aux Editions Salabert.

Le Songe de Lluc Alcari, opus 10, pour violoncelle et orchestre, avec une réduction pour violoncelle et piano, 1992-94

Le Songe de Lluc Alcari est édité chez A. Leduc, Paris, 1999, 61 p.

Consultable à la BNF, réf. : [Vma. 006621] et au CNSMDP, réf. : [G. 27167]. Un prêt en communication est également possible auprès de l'éditeur. Référence : AL 28862-2B.

Pierre-Albert Castanet : *Obscena Mystica*, pour guitare seule, opus 21, 1995

Edition : Michel de Maule, Paris, 3 p., 1996. Guitare : Pierre Rescan.

André Vindu Bangambula : Toutes les partitions d'André Vindu Bangambula que nous avons utilisées sont des autographes que ce compositeur a bien voulu nous faire parvenir les copies. Il s'agit de : *Poème symphonique Zaïre* (1988), *Lufua lua Nkandi*, pour soprano et orchestre (1989), *Ballade pour saxophone et orchestre* (1989) et *Kisantu*, pour mezzo-soprano et orchestre (1989)

B. OCCIDENT : DISCOGRAPHIE D'ŒUVRES ETUDIÉES

1. *Disques vinyles et disques compacts*

Darius Milhaud : *La Création du monde*, 1923 (15')

Plusieurs enregistrements effectués, parmi lesquels :

Orchestre du Théâtre des Champs Élysées, direction : D. Milhaud. Col LFX 251/2 Disc Fr. 52 51 25.

Orchestre National de France, direction : Léonard Bernstein. VSM, 1978.

Boston Symphony Orchestra, direction : Charles Münch. RCA SOR 63 07 25, 1979.

London Symphony Orchestra, direction : J. Carewe. Everest SDBR 3017.

André Jolivet : *Concerto pour piano et orchestre*, 1949-1950

Descaves, Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, direction Ernest Bour (ens. Public 1968). Solstice SOCD 81.

Maurice Ohana : *Etudes chorégraphiques, für Schlagzeug (4 Spieler)*, pour percussions (4 exécutants), 1955 (15').

Groupe instrumental des Percussions de Strasbourg, Philips 834.990.

Sorôn-Ngô, pour 2 pianos, 1969-70 (18')

Pianos : Geneviève Joy et Jacqueline Robin, Erato 70810.

Office des oracles, Messe, 1974 (44')

Chœur Contemporain d'Aix-en-Provence & Musicatreize (ensemble vocal et instrumental), direction : Roland Hayrabedian, 1999.

Avoaha, op. 111, 1992 (25'32'')

Chœur Contemporain & Musicatreize. Direction : Roland Hayrabedian. MFA OPS 30-109, 1994.

György Ligeti : Works for Piano, Etudes, Musica Ricercata (74'16'')

Etudes pour piano (Premier livre, 1-6), *Etudes pour piano* (Deuxième livre, 7-14), *Musica Ricercata* (15-25) *Etudes pour piano* (extrait du Troisième livre, 26) et XV. *White on White*.

Piano : Pierre-Laurent Aimard. Disc. 3, SONY SK 62308, 1996.

Vocal Works, Madrigals, Mysteries Aventures, Songs (68'59'')

Nonsense Madrigals (1-6), *Mysteries of the Macabre* (7), *Aventures* (8) *Nouvelles Aventures* (9-10), *Der Sommer* (11), *Három Weöres-dal* (12-14), *Öt Arany-dal* (15-19) et *Négy lakodalmi tánc* (20-23).

Chœur : The King's Singers. Piano : Pierre-Laurent Aimard et Irina Kataeva. Orchestre Philharmonique ESA-PEKKA SALONEN. Disc. 4, SONY SK 62311, 1996.

Charles Chaynes : *Pour un monde noir*, quatre poèmes pour soprano et orchestre sur le thème de la négritude, 19 (33')

Disque 33t., sélection de la Tribune Internationale des compositeurs UNESCO 1979, CAL 1857 A : 1. *Pour un pays perdu*, 2. *Pour un rituel oublié* ; CAL 1857 B : 3. *Pour la femme noir*, 4. *Pour la libération*.

Soprano : Christiane Eda-Pierre, Nouvel Orchestre Philharmonique, dirigé par Gilbert Amy. Percussions africaines : Jean Claude Chazal et Gérard Lemaire. MFA (Musique française d'aujourd'hui), WE 681, 1978.

Luciano Berio : *Cries of London*, 1973-76 (124)

DECCA Head 15.

Coro, pour voix et instruments, 1975-76 (60')

Chœur et Orchestre de la Radio de Cologne, direction : L. Berio.

DG 2531 270 H 19 510.

Sequenza VIII, pour violon, 1975 (15')

Violon : M. Le Dizes, ADDA 81 042 (disque 33t.) ; H 26 074 (disque compact).

Violon : B. Calame 581 022 , PAVANE ADW 7.412 (disque compact).

Karlheinz Stockhausen : *Telemusik*, musique électronique, 1966 (17'30'')

Studio Radio NHK Tokyo. DG 137 012, H. 2 727.

NHK, réalisation DGG 1044992, 1969.

Hymnen, Elektronische und Konkrete Musik, musique électronique et concrète, 1966-67 (125')

Ensemble Stockhausen, WDR, Cologne DGG 2707039, 1969.

Studio Radio Cologne, DG 139 421/2, H. 2452/3.

Mauricio Kagel : *Exotica*, 1970-71 (37'30')

Ensemble Moderne, direction : Mauricio Kagel, KOCH AULOS GmbH 3-1391-2, 1993.

François-Bernard Mâche : *Lanterne Magique*, 1959 (4'32'')

Courte pièce inédite de musique concrète, pour bande magnétique. Elle fut créée le 23 juin 1959, lors du concert du Groupe de Recherches Musicales, au Musée Guimet de Paris. Elle dure environ 5 minutes.

En 1998, le compositeur nous en fait une copie sur CD (à usage privé, comportant également *Temboctou*, *La Traversée de l'Afrique* et *Tempora*).

Kemit, pour darboukka ou zarb solo, 1970 (6')

ERATO (30), STU 70860 et ERATO (30) – 9109 GU et ERATO. Darboukka: Jean-Pierre Drouet.

Musifrance Radio France, Coll. *Musique française d'aujourd'hui* CD 2292-45826-2.

Darboukka : Jean-Michel COLLET (Avec A Liunde, Phénix, Muwatalli, Rasna, Maponos, Figures, Aulodie).

ERATO/MFA CD 2292-45826-2

Korwar, pour clavecin moderne et bande magnétique, 1972 (14'40'')

ERATO (30), STU 70860; Finlandia CD FACD 367; Adda CD 581233 et Ongaku no tomo sha OCD 0010.

Clavecin : Elizabeth Chojnacka.

Tembouctou, pour 9 chanteurs, ensemble instrumental et bande, 1982 (120')

Nous avons utilisé la copie du CD reçu du compositeur, en 1998, extrait de l'enregistrement effectué à l'Opéra de Massy, février 1995.

La traversée de l'Afrique, pour bande magnétique (réalisée sur Kurzweil 250), 1985 (22'12'')

Créée en 1985 au Teatro de Buenos Aires.

Kassandra, pour ensemble instrumental et bande magnétique, 1977 (23')

INA-GRM (30) 9107 mâ – Harmonia Mundi et CD INA-GRM Musidisc 292602, 1999.

Tempora, pour 3 claviers Midi échantillonneurs Akai S900 ou S1000 ou S3000 et 1 séquenceur, 1988, (27')

Créée en 1989, au Centre Georges Pompidou par Michael Levinas/Tristan Murail/Ichiro Nodaira.

Steve Reich : *Drumming*, 1971 (57')

Steve Reich and musicians. Nonesuch 79190. DG 427428-2.

Electric Counterpoint, 19 (15')

Pat Metheny. Nonesuch 79176. David Tannenbaum. New Albion NA 032.

Jean-Louis Florentz : *Le Songe de Lluc Alcari*, pour violoncelle et orchestre, opus 10, 1994, (35').

MFA (Musique française d'aujourd'hui) 216023, 1998.

Pierre-Albert Castanet : *Obscena Mystica*, pour guitare (7')

Dans *Musique en Normandie. De sable et de craie*. Nouvel Ensemble Contemporain (NEC), piste 14.

Nec. 004, 1997.

2. Sources audio (cassettes)

Antonio Braga nous a envoyé une cassette audio et une cassette vidéo non référencées.

De Jean-Louis Florentz, nous avons reçu une cassette audio sur le *Requiem de la Vierge*, op. 7 : face A : Tableaux I à IV (27'50''), face B : Tableaux V à VIII (20'50').

Sur ce dernier compositeur, cf. également ses archives des cassettes audio sur les musiques traditionnelles africaines et sur les chants d'oiseaux de milieux inter-tropicaux, enregistrements préparés notamment pour ses cours et conférences sur l'ethnomusicologie et création musicale.

Dans cette série, nous avons notamment utilisé :

Kakamega Forest (forêt de Kakamega), chants d'oiseaux, enregistrement Kenya, août 1984. Réf. : 845Y- (2 à 4) et 845Y- (5A) : 391- 413.

Duo de pies-grièches à front blanc (?), *Malaconotus bocagei* ?, enregistré lors du 3^e voyage d'études au Kenya, août septembre 1984. Forêt de Kakamega, août 1984. Réf.: 845Y – (2B) – (689-693).

Duos de cossyphes d'heuglin (Cossypha Heuglini), enregistrés lors du 4^e voyage d'études au Kenya, mars-avril 1986. *Fig-Tree Camp*, Massai-Mara Est, 29 mars 1986. Réf. : 865Y- (2A) – (48-195).

C. OCCIDENT : EMISSIONS RADIOPHONIQUES

Jean-Louis Florentz. *Comment l'entendez-vous ? L'Ethnomusicologie et la création*, Paris, France Musique, 2 avril 1989 ; INA 89M 1 220A 12. Emission radiophonique de Claude Maupom.

Jean-Louis Florentz. *Comment l'entendez-vous ? La musique liturgique*, Paris, France Musique, 10 juin 1990 ; INA 90M 1 220 A 18. Emission radiophonique de Claude Maupom.

D. OCCIDENT : TRAVAUX UNIVERSITAIRES, MEMOIRES DE COMPOSITEURS ET D'AUTRES AUTEURS

ANAKESA K., Apollinaire, *L'Afrique noire dans la musique occidentale au XX^e siècle*. Mémoire d'Histoire de la Musique et Musicologie, Université de Paris-Sorbonne, 1994, 98 p.

AROM, Simha, *Conte et Chantefables Ngbaka-Ma'bo (République centrafricaine)*. Ethnologie (ethno-linguistique), Paris IV, 1973.

CARRAS, Christos, *Philosophie de la musique et composition musicale depuis 1945 : réflexions sur les conditions de la critique*, thèse Paris I, 1989.

GUILLAIS, Christian, *L'animal aux sources de la musique*, Médecine vétérinaire, Paris XII, 1972, 94 p.

MALSON, Lucien, *La musique afro-américaine : données historiques, analyses esthétiques, essais de sociologie*, thèse soutenue à Paris I, 1981. On lira également son ouvrage : *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 1994, 284 p. [1/1976].

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, thèse de 3^e cycle, soutenue à Paris VIII, en 1973 et publiée à Paris, chez Union Générale d'Éditions, 1975, 448 p.

SURUGUE, Bernard, *Instruments de musique et textes rituels Zarma-Songhay (Niger)*, Linguistique, Paris v, 1973, 173 p., avec illustrations, index et discographie.

THIÉBAULT, Hélène *Requiem de la Vierge. Conte liturgique pour l'Assomption de Marie de Jean-Louis Florentz. Etude des sources et genèse d'une création*, Mémoire de Maîtrise – Musique et Musicologie, dirigé par Madame le professeur Danièle Pistone, Université de Paris Sorbonne Paris IV, décembre 1992, p. 209 p.

THOYER-ROZAT, A, *Récits épiques de chasseurs bambara*, thèse de 3^e cycle soutenue à Paris III, en 1976.

ZEMP, Hugo, *Musique dan, la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, thèse de 3^e cycle soutenue à l'École des Hautes Études, en 1968.

E. OCCIDENT : TEXTES AUTOGRAPHES, CORRESPONDANCES ET CONFÉRENCES

- FLORENTZ, Jean-Louis, CNSM de Lyon, *Ethno-musicologie et Bio-musicologie comparée*, Cours n° VI : *Les polyphonies chez les oiseaux*.
- Id.*, *La poésie de “cire et or”, ou quelques secrets du “Songe de Lluc Alcari”, op. 10, Concerto pour violoncelle et orchestre*, ouvrage inédit, exemplaire hors-série n° 4, 1994, 64 p.
- Id.*, *L’hospitalité des mémoires* (Genèse de ma technique harmonique), ouvrage inédit, exemplaire hors série n° 11, s.d. 110 p.
- Id.*, *Jean-Louis Florentz – Requiem de la Vierge – Livret*, Paris, Ricordi, 1988, 27 p.
- Id.*, *Jean-Louis Florentz. Notice Biographique, catalogue des œuvres, classe d’ethnomusicologie CNSM Lyon*, ouvrage réalisé à l’occasion de la création de *Debout sur le soleil* le 10 avril 1991, par *Ars Organum*, Plaisance-du-Gers, 1992, 29 p.
- Id.*, *La résonance harmonique et les limites de la perception humaine*, CNSMD de Lyon, s.d., 70 p.
- Id.*, « “...Rétrospectives ...Hommages...” (extrait d’un journal intime, 13-12-1993 », in *Conférences et autres articles (en partie inédits. 1988-1994)*, 107 p.
- Id.*, « Comment l’entendez-vous ? La musique liturgique », extrait de l’émission radiophonique produite par Claude Maupomé, France Musique, Paris, le 10 juin 1990 (INA 90M 1220 A018).
- MILHAUD, Darius, *La musique méditerranéenne, conférence du professeur*, Archives Madeleine Milhaud, s.d.

F. AFRIQUE NOIRE : DISCOGRAPHIE

Cette partie discographique concerne les musiques citées ou se rapportant aux peuples évoqués dans notre thèse. Les musiques transcrites y sont signalées en gras avec la mention transcription.

Quant aux enregistrements utilisés comme des exemples sonores, se référer également *infra* au point G. sur les exemples sonores (pp. 668-670).

- AROM, Simha et CLOAREC-HEISS, *Rondes et jeux chantés banda-linda*, coll. *Tradition orale*, disque 30 cm 33t. Enregistrement réalisé en République centrafricaine, texte bilingue, avec photos, 8 p., Ceto, 745, Paris, 1973.
- AROM, Simha, *Centre-Afrique : danses de la forêt*, disque 30 cm 33t, texte français 2 p., Harmonia Mundi, HM 733, Paris, s.d.
- AROM, Simha, et DOURNON-TAURELLE, Geneviève, *Musiques banda, République centrafricaine*, Vogue LD 765 / Vogue 500765, 1964-67. Grand prix de l’Académie Charles-Cros 1971.
- Id.*, *Ba Benzélé Pygmies*, coll. UNESCO : *Anthologie de la musique africaine*, texte trilingue, avec photos, 22 p, Bärenreiter. Musicaphon B.M. 30 L 2303, Berlin, 1966.
- Id.*, *Music of the Central African Republic*, disque 30 cm 33t, texte trilingue, avec photos, 8 p., même collection, Bärenreiter. Musicaphon B.M. 30 L 2310, Berlin, 1969.

- AROM, Simha, *Ceremonial Music from Northern Dahomey*, disque 30 cm 33t, texte anglais, avec photos, 1 p., coll. UNESCO « Musical Sources » Philips 6 586.022, Berlin 1975. Enregistrement effectué en République centrafricaine, en 1973.
- DUBOIS, Pierre et Eliane, *Soudan, pays des Nouba*, disque VDE-Gallo, VDE 30-294, face A, plage 1. Les chants de femmes de la danse tribale *Nouba-Miri*, dont s'est inspiré J.-L. Florentz.
- GANSEMANS, Jos, *Rujidiri, maître de l'inanga. Musique de l'ancienne cour du Rwanda*, texte bilingue, avec photos, 21 p., Fonti Musicali, coll. *Traditions du monde*, fmd 186, 1990.
- Id.*, *Rwanda : Polyphonie des Twa du Rwanda*, texte bilingue, avec photos, 19 p., Fonti Musicali, coll. *Traditions du monde*, fmd 196, 1993.
- HUGH, Tracy, *The Music of Africa Series. Tanzania I*, Kaléidophone KMA 9. La face A, n° 7. La face A, n° 7 : *Musique Zaramo Hongahonga Lele* a été utilisée dans *Requiem de la Vierge*, de Jean-Louis Florentz (Cf. également l'enregistrement cassette de ses archives sonores).
- JENKINS, Jean et JOHNSON, Ragnar, *Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, double disques compacts, texte trilingue, 48 p., OCORA, C 580055/56, Paris, 1994. Il s'agit de la réédition des disques OCORA, OCR 44, 1968 (recherches réalisées par Jean JENKINS, entre 1962 et 1966) et OCR 75, 1972 (travaux de 1971, par Ragnar JOHNSON). Titre général : *Ethiopie. Polyphonies et techniques vocales*. Pour l'*Edho Dorzé* éthiopien, pour chœur d'hommes (exemple transcrit, enregistrement de Jean Jenkins), cf. disque compact 1, plage 1 : *Musique dorzé enregistrée à Chencha, province de Gomu-Goffa (janvier 1965)*. Chants alternativement anecdotiques, allégoriques et humoristiques se rapportant à divers saints. Polyphonie en forme de canon, avec enchevêtrement vocal complexe. Texte, p. 5 [cf. l'illustration musicale n° 15, pp. 578-582]. Dans le *Requiem de la Vierge*, de J.-L. Florentz, tableau v : *L'Arche de Miséricorde*, partition chiffres 74-80. Cf. aussi le disque de Jean Jenkins : *Ethiopie. Polyphonies et techniques vocales*, OCORA, OCR 44, face A, plage 1. Plage 4 : *Chant d'amour (tradition amaharique)* enregistré à Addis-Abeba (3 juillet 1971) ["Tout ce que je sais de l'amour". Ensemble de poèmes composés, interprétés et accompagnés à la lyre en bois *krar* par Mary Armede]. Effets conjugués résultant de l'ensemble des significations contenues dans le sens figuré et propre d'un mot ("cire et or", en amharique, *sam-enna-warq*) [Mode pentatonique hémitonique]. Texte, pp. 13-14. Dans le *Requiem de la Vierge*, de J.-L. Florentz, tableau II : *L'Ange à la Palme*, partition chiffres 25-31. Cf. également *Ethiopie – Musique traditionnelle*, collection Musée de l'Homme. Vogue.CLVLX – 164, face A, plage 8. Ici, le poème "cire et or" s'accompagne à la vièle monocorde *masenko*. Sur la danse *Fila*, avec flûtes, enregistrée à Gidolé-Touch, le 10 août 1971. Disque compact 2, plage 11. Les danseurs flûtistes – chacun jouant une flûte de registre différent – tournent dans le sens des aiguilles d'une montre et en sens inverse, en levant le pied en rythme, sans rompre le rang. Texte, p. 16. Dans le *Requiem de la Vierge*, de J.-L. Florentz, tableau VI : *Colonnes de Soleil*, partition chiffres 88-92. Cf. également le disque 33t, *Musiques éthiopiennes*, OCORA, OCR 75, face B, plage 7.

- KERSALÉ, Patrick, *Musique du Monde. Burkina Faso : Anthologie de la musique gan*, double disque compact, texte bilingue, avec photos couleurs, 51 p., coll. Dominique Buscail, 92709-2, AD 787, s.d.
- KONGO ZABANA, *Musique du monde, Afrique centrale : chants kongo*, texte bilingue, avec photo couleur en couverture, 23 p, BUDA, coll. Dominique Buscail, 82512-2, 1991.
- Id.*, *Musique du Monde : Petites musiques du Zaïre*, texte bilingue, avec photo couleur en couverture, 7 p, BUDA, coll. Dominique Buscail, 92572-2, ADE 670, s.d.
- Les Hauts de Rouen percutent. Blacks à Braque et Tambours Majeurs.*
Chants wolof et mandingue sénégalais, par les jeunes immigrés noirs de Rouen. Enregistrement effectué les 10-11 mai 1996, par Olivier Lecœur, au studio Honolulu du Havre. Réalisation : Yvan Houdebine, à Mont-Saint-Aignan. Edition sonore : Spyn. Conseillé par Marie Baudart et Meissa Fall.
- LORTAT-JACOB, Bernard, CDM *Le chant du monde : Ethiopie. Polyphonies des Dorzé*, texte bilingue, avec photos, 27 p., CDM [Chant du monde], coll. du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, CNR 274646, HM 91, 1977/1994.
Les enregistrements de ce disque ont été effectués en déc. 1974 et en janvier 1975 au cours d'une mission du CNRS (Equipe de Recherche 165).
Plages 8-9 : *Chants rituels de maskal* [chants de pâturage]. Texte, p. 9. Polyphonie moins développée que dans d'autres genres musicaux des Dorzé, avec emploi du yodel.
- MEGHJI, Kaka, *Tribal Music from East Africa*, CMS.LCM 201, vol. 1, face A, page 3.
Cf. également les Archives cassettes de Jean-Louis Florentz. Le chant kenyan Kikuyu, *Nguchu*, a été utilisé dans *Requiem de la Vierge* de J.-L. Florentz, tableau VII : *Porte de la lumière*, partition chiffres 90-92.
- Musique centrafricaine*, OCORA, OCR 43, 1961.
- ROUGET, Gilbert et DIDIER, André, 34 disques 78 t. enregistrés au cours de la mission Ogooué-Congo (1946), à diffusion limitée. Trois disques tirés de cette collection publiés par la Boîte à Musique.
- ROUGET, Gilbert avec l'aide de BOURAHIMA KOROMA, *Musique d'Afrique occidentale* [Guinée], disque 33t, texte bilingue avec photos, 6 p., coll. Musée de l'Homme, LDM 30-116, 1952.
- Id.*, *Musique d'Afrique occidentale*. Disque 30 cm, 33 t. Contrepoint MC 20.145, 1954.
- Id.*, *Musique Boschiman et musique Pygmée*. Disque 30 cm, 33 t. Paris/Cambridge, Mass. : Musée de l'Homme/Peabody Museum, LD 9, 1957.
- Id.*, *Musique bantou d'Afrique Equatoriale Française*. Disque 25 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 13 – BAM LD 324, 1958.
- Id.* *Musique Pygmée de la Haute Sangha*. Disque 17 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 14 – BAM LD 325, 1959.
- SALLÉE, Pierre, *Gabon : Musiques des Mitsogho et des Batéké*, disque 33t, texte bilingue, avec photos, 10 p., coll. Musée de l'Homme, OCORA, ORTF, OCR 84, 1965-68.
Cet enregistrement a été réédité sous le titre de *Gabon, hommage à Pierre Sallée. Musique des Pygmées bibayak / Chantre de l'épopée*, OCORA, C 559053, 1989.
- Id.*, *Gabon : Musiques des Pygmées Bibayak*, disque 33t, texte bilingue, 3 p., coll. Musée de l'Homme, coll. Musée de l'Homme, OCORA, 558-504, 1966 et 1973.

VUYLSTEKE, Michel, *Burundi : Musiques traditionnelles*, disque compact, texte bilingue, 15 p., OCORA, C 559003, 1987.

Plage 1, *Chant à voix chuchotée, avec accompagnement de la [cithare-sur-cuvette] « inanga »*. Ce chant a inspiré Charles Chaynes, dans l'élaboration notamment de son texte imaginaire du *Pour un monde Noir* (1976).

G. EXEMPLES SONORES EXPLOITES (Discographie africaine)

Cette partie discographique concerne les références sur les sources musicales africaines qui ont servi de complément d'informations et d'illustrations des propos ad hoc, que nous avons traités dans les trois livres précédents (cf. les renvois).

Exemple sonore 1 : *Chant et déclamation, avec accompagnement de la harpe cithare, in Gabon : Hommage à Pierre Sallée*. Musique des Pygmées Bibayak/chantre de l'épopée, OCORA C 559 053.

Plage 7 : *Chant de l'épopée chant épique de la harpe cithare mvet*. Fragment par Akwé Obiang Nkok Esi (Bitam) Woleu Nteum. Cet exemple est traité en rapport avec l'œuvre de Charles Chaynes. Ici, nous ne rereferons qu'aux 6'49" de ce chant qui, initialement dure 22'36".

Exemple sonore 2 : *Musiques instrumentales et chants (rituels), in id., Gabon : Musiques des Mitsogho et des Batéké*, disque 33t, OCORA, ORTF, OCR 84, 1965-68.

Plage n° 5 : *Chant et senza*, par Mboumba Patrice et Léontine Nyanga MOUNGOUNDA (référence aux 3'11" de la durée initiale de 6'59").

Exemple sonore 3a : **Imitation** d'une part de la **marche furtive** du chasseur, et d'autre part des **bruits de la fuite et du cri animalier**, ainsi que de la **sonorité de son coup de fusil**, à travers la flûte jouée par Balaitu, in JENKINS, Jean et de JOHNSON, Ragnar, *Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, OCORA, C 580055/56, 1994.

Disque compact 2, **plage 9 :** *Flûte afar, "Chasse à l'oryx", enregistré à Giwani (30 juillet 1971)*.

Exemple sonore 3b : Imitation vocale d'un instrument de musique, **grâce aux formules chantées « amakondera ou des syllabes telles que ta-ta-ta-ra, te-te »**, in GANSEMANS, Jos, *Rwanda : Polyphonie des Twa du Rwanda*, fmd 196, 1993.

Plage 12 : *Umurangi. Kibuye - Kivumu (secteur Ngobagoba)*, 24-2-1973, texte, p. 10.

Exemple sonore 4 : **De la polyrythmie**, in KERSALÉ, Patrick, *Burkina Faso : Anthologie de la musique gan*, BUDA, 92709-2, AD 787, s.d.

Disque compact 1, **plage 7 :** *Prémices cérémoniels : tambours et flûtes*, texte pp. 9-10.

Exemple sonore 5 : **Port de voix et glissando vocal**, utilisés dans des passages appuyant particulièrement des expressions très sentimentales. Ils s'opèrent par, liaison de deux notes, sur des intervalles courts (de demi à deux tons ascendants ou descendants), in KONGO ZABANA, *Afrique centrale : chants kongo*, BUDA, 82512-2, 1991.

Plage 9 : *E muanamu nki didilanga ? Mon bébé pourquoi pleures-tu ? Berceuse ntandu* (Kikambi ; Congo-Kinshasa).

Exemple sonore 6 : **Hétérophonie responsoriale, tuilage et ostinato** du chœur jouant en entrelacement de la voix soliste, parfois avec alternance du *parlé - chanté*, in KERSALÉ, Patrick, *Musique du Monde. Burkina Faso : Anthologie de la musique gan*, op. cit.

Disque compact 2, **plage 4 :** *Chants polyphoniques et harpe (koniñã)*.

Exemple sonore 7 : Hétérophonie (parfois de plusieurs mélodies monodiques s'enchaînant simultanément), et dont l'harmonie produit un « brouillard modal », exploités notamment dans *Requiem de la Vierge* de J.-L. Florentz, in FLORENTZ, Jean-Louis, *Eglise Orthodoxe Ethiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät*, OCORA, C 560027-28, 1992.

Disque n°1 sur la messe éthiopienne. *Litanies de la veillée de l'Assomption (Felseta Maryam)*, **page 1** : Début de la messe du 8 août 1989, 2^e jour du carême de l'Assomption. Du chant d'entrée à la doxologie solennelle.

Exemple sonore 8 : Ostinato onomatopéique et polyphonique, in KERSALÉ, Patrick, *Musique du Monde. Burkina Faso : Anthologie de la musique gan*, op. cit.

Plage 2 : Chant d'obsèques.

Exemple sonore 9 : Son éolien à la fin de chaque phrase musicale alternant ainsi avec un fragment déclamé, in KONGO ZABANA, *Musique du Monde : Petites musiques du Zaïre*, BUDA, 92572-2, ADE 670, s.d..

Plage 2 : trompe solo Mpungi. Ethnie Mongo-Bakutu.

Exemple sonore 10 : Jeu vocal ubuhuha (littéralement “souffler”, par ébranlement de volume d'air contenu dans la cavité constituée par les deux mains réunies contre la bouche). Enregistré le 1^{er} juin 1967, texte, p. 3, in VUYLSTEKE, Michel, *Burundi : Musiques traditionnelles*, disque compact, texte bilingue, 15 p., OCORA, C 559003, 1987.

Plage 4 : Jeu vocal ubuhuha.

Exemple sonore 11 : Chuchotement s'enchevêtre, se superpose et s'enchaîne notamment avec des passages déclamés, sifflés, criés et chanté, in KONGO ZABANA, *Musique du Monde : Petites musiques du Zaïre*, op. cit.

Plage 14 : Rite de la polyandrie. Ethnie Leele.

Exemple sonore 12 : Ibyivugo (déclamation exaltant lieux et personnages importants ou héroïques), utilisé dans le *Requiem de la Vierge*, de J.-L. Florentz, tableau VI : *Colonnes de Soleil*, partition chiffres 90-93, in GANSEMANS, Jos, *Rujidiri, maître de l'inanga. Musique de l'ancienne cour du Rwanda*, fmd 186, 1990.

Plage 3 : *Kamujwara*. Pour cet exemple sonore, cf. également face b, page 3b, de l'enregistrement initial sur disque 33t : *Rwanda, Musique de danse*, III, alpha 5025.

Exemple sonore 13 : Yodel, in KONGO ZABANA, *Musique du Monde : Petites musiques du Zaïre*, op. cit.

Plage 13 : Yodel. Pygmées Mbinga.

Exemple sonore 14 : Hoquet dans une polyphonie à 5 voix, parfois avec doublure vocale, in LORTAT-JACOB, Bernard, CDM *Le chant du monde : Ethiopie. Polyphonies des Dorzé*, CNR 274646, HM 91, 1977/1994.

Plage 1 : *Le chœur* (yetsa as) et 2 : *les voix solistes*, texte, pp. 6-7.

Exemple sonore 15 : Hoquet aux formules mélodiques composées d'une à deux notes seulement, avec **ostinatos** dont les formules fonctionnent séparément, in GANSEMANS, Jos, *Rwanda : Polyphonie des Twa du Rwanda*, fmd 196, 1993.

Plage 11 : *Abahizi*. Ensemble *amakondera* de l'INRS-Butare, 3-6-1986.

Exemple sonore 16 : Tuilage et ostinato, in *Ibid.*

Plage 9 : *Mugire amahire* “Ayez paix et bonheur”, Gitarama – Ntogwe (secteur Nyakabungo), 18-8-1975.

Exemple sonore 17 : Halètements rythmés avec bourdon chanté en vibrato, dans un chant responsorial. Ces halètements sont émis par un des deux groupes du chœur, in JENKINS, Jean et de JOHNSON, Ragnar, *Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, op. cit.

Plage 8 : *Musique sidamo enregistrée à Faro, province de Sidamo (décembre 1964)*.

Exemple sonore 18 : Bourdon, in GANSEMANS, Jos, *Rwanda : Polyphonie des Twa du Rwanda*, op. cit.

Plage 10 : *Générali Habyarimana* [général Habyarimana], Butare – Kibayi, 15-5-1986.

II. Afrique – Amérique latine – Caraïbes : ouvrages et articles

A. OUVRAGES

AESCOLY, A. Z., *Recueil de textes falachas. Introduction, Textes éthiopiens (édition critique et traduction)*, publié avec le concours du CNRS, Paris, Institut d'Ethnologie, Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, LV, 1951, 292 p.

AROM, Simha, *Le Langage tambouriné des Banda-Linda* (République centrafricaine), Paris, Selaf, 1976, 71 p..

Id., *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structures et méthodologies*, 2 vol., Paris, Selaf, 1985, 905 p. pour le vol. I, et 367 p. pour le vol. II.

BAHUCHET, Serge (éditeur), *Pygmées de Centrafrique. Ethnologie, histoire et linguistique*, Paris, Selaf, 1979, 179 p.

BARLEY, Nigel, *Le Retour de l'anthropologue*. Traduit de l'anglais par Alain Bories, Paris, Payot et Rivages, coll. Voyageurs, 3/1998 [1/1994, 2/1995], 221 p. La version anglaise a pour titre *A Pleague of Caterpillars. A Return to the African Bush*, London, Viking, 1986.

BEBEY, Francis, *Musique d'Afrique noire*, préface d'A. Martel, Paris, Horizons de France, 1969, 208 p.

BELINGA, M.S., Eno, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, Cujas, 1965, 260 p.

BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide*, Paris, Cité des Livres, 1925, 281 p. [1/1920, chez Albin Michel].

BOONE, Olga, *Les Tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*, Tervuren, Musée du Congo Belge, 1951, VIII-121 p.

BRINCARD, Marie-Thérèse, *Afrique noire : formes sonores*. Catalogue d'Exposition. Musée National des Arts Africains et Océaniens, 7 février – 2 avril 1990, traduction française de Lucette Alberet. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, 193 p.

BROSSET, André, *La Vie dans la forêt équatoriale*, Paris, Nathan, 1976, 125 p.

CAILLE, René, *Voyage à Tombouctou*, préface de Jacques Berque, 2 vol., Paris, F. Maspero, 1979, 366 et 400 p. [1/1830].

- CALAME-GRIAULE, Geneviève et CALAME, Blaise, « Introduction à l'étude de la musique africaine. Carnet critique », *La Revue Musicale*, n° spécial 238, Paris, Richard-Masse, 1957, 24 p.
- CENDRARS, Blaise, *Anthologie nègre*, revue et corrigée, Paris, Buchet/Chastel, 1979, 350 p. [1/1979].
- CHERNOFF, J.M., *African Rhythm and African Sensibility, Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1979, 261 p.
- CRÒS, Claudi R., *La Civilisation Afro-brésilienne*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997, 128 p.
- DAPPER, Olfer, *Description de l'Afrique*, Amsterdam, W. Waesberge, Bloom & Van Someren, 1696, 539 p.
- DOUCET, Vincent, *Musiques et rites afro-américains : la marimba éclôt dans les astres*, Paris, L'Harmattan, 1989, 257 p.
- GAMA, Vasco de, *Journal du voyage de Vasco da Gama en M.CCCC.XCVII (1864)*, traduit du portugais par Arthur Morelet (membre correspondant de l'Académie des Sciences de Lisbonne) Lyon, Imprimerie Louis Perrin, 1864, XXXII-140 p.
- GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1995, 576 p. [1/1927, sous le titre *Voyage au Congo. Carnets de route*].
- Id.*, *Le retour du Tchad. Carnets de route*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1928, 253 p.
- GRAY, John, *African Music. A Bibliographical Guide to the Traditional, Popular, Art and Liturgical Musics of Subsaharan Africa*, New York, West-port (Connecticut), Greenwood Press, 1991, 500 p.
- GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Fayard, 1997, 220 p. [1/1948, aux Editions du Chêne].
- Id.*, *Symbolisme des tambours soudanais, Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Maurie Masson*, Paris, Richard-Masse, 1955, pp. 79-86.
- GRIAULE, Marcel et DIETERLEN, Germaine, *Le Renard pâle. I -1, Le Mythe cosmogonique. La Création du monde*, Université de Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'ethnologie, LXXII, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, 1965, 544 p.
- GRIMAUD, Yvette, avec la collaboration de Gilbert ROUGET), *Note sur la musique des Bochimans comparée à celle des Pygmées Babinga, d'après les enregistrements de la Mission Marshall au Kalahari (1954) et de la Mission Ogoué-Congo (1946) publiés sur Disque Microsillon LD9*, Cambridge (USA) et Paris, Peabody Museum, Harvard Museum, Musée de l'Homme (Textes bilingue Français-Anglais), 1957, 20 + VII p.
- GREBAUT, Sylvain, *Inventaire sommaire des manuscrits éthiopiens (ge'ez) de la Mission Giaule, Æthiopica*, New York, avril 1953.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Amkoullel, l'enfant peul*, préface de Théodore Monod, avant-propos de l'auteur et lecture d'Alain Gheerbrant, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 1994, 535 p.. [1/1992].
- Id.*, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972, 140 p.

- JONES, Arthur M. (R.P.), *Studies in African Music*, 2 vol., London, Oxford University press, 1959, I : XI-296 p., II : VIII-238 p.
- Id.*, *Africa and Indonesia. The Evidence of the Xylophone and Other Musical and Cultural Factors*, Leyde, E.J. Brill, 1964.
- KIRBY, Percival R., *Musical Instruments of Native Races of South Africa*, Londres, Oxford University Press, 1934.
- KOLBE, Pierre, *Description du Cap de Bonne-Espérance : où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire naturelle du pays ; La religion, les mœurs & les usages des Hottentots ; et l'établissement des Hollandais. Tirée des Mémoires de Mr. Pierre Kolbe, Maître ès Arts, Dressée pendant un séjour de dix années dans cette colonie, où il avoit été envoyé pour faire des Observations Astronomiques & Physiques*, Tome premier, Amsterdam, Jean Catuffe, 1741, XX-370 p.
- KWABENA NKETIA, J.H., *African Music in Ghana, a Survey of Traditional Forms*, Accra, Longmans Green, Northwestern University Press, 1962, 148 p.
- Id.*, *African Music in Ghana*, London, Longmans Green, Northwestern University Press, 1963.
- Id.*, *Folk Songs of Ghana*, Legon, University of Ghana, 1963, 205 p.
- LABAT, Jean-Baptiste (R.P.), *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale contenant une description exacte du Senegal & des Païs situés entre le Cap-Blanc & la Rivière de Serrelionne*, II, Paris, Institut National des Langues et des Civilisations Orientales, coll. Archives des études africaines, 1974. Cet ouvrage est constitué de 5 volumes : I, XVII-346 p.; II, 387 p.; III, 404 p.; IV, 495 p. et v, 462 p.
- Id.*, *Relation historique de l'Ethiopie occidentale contenant la description des royaumes de Congo, Angolle et Matamba...*, traduite de l'italien du P. Cavazzi et augmentée de plusieurs relations portugaises des meilleurs auteurs..., 5 vol., Paris, Hachette, 1972, 1098 microfiches de 60 images.
- LAUDE, Jean, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de poche, 1990, 381 p. [1979, Paris, Chêne].
- Id.*, *Arts bakongo et batéké : approches, formes, fonctions en Afrique équatoriale*. [Exposition] du 8 au 30 septembre 1972, préface de Jean Laude, catalogue de Jean-Louis Paudrat et Claude Fournet, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix (Les Sables-d'Olonne, Vendée), 1972, 70 p.
- LAURENTY, J.S., *Les Sanza du Congo*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1962, en deux volumes.
- LAYMARIE, Isabelle, *Du Tango au Reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*, Paris, Flammarion, 1996, 330 p.
- Id.*, *La musique sud-américaine : rythmes et danses d'un continent*, Paris, Gallimard-Jeunesse, Collection Découvertes, 1997, 317 p.
- LEYMARIE, Isabelle, *La salsa et le latin jazz*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1993, 128 p.
- LEIPP, Emile, *Collections Bassari du Musée de l'Homme, du département d'anthropologie de l'université de Montréal, du Musée de l'IFAN à Dakar, et du C.R.D.S. à Saint Louis*, présenté par Marie-Thérèse de Lestrangé et Monique Gessain, avec la collaboration de Tyanderin Bidyar et Némeranéké Bendyar, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle, 1976, 342 p.

- LEROI, Jones, *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, traduction française de Bernard Jacqueline, Paris, Gallimard, 1968, 253 p.
- MALSON, Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Union générale d'Éditions, 1976, 313 p.
- MARTIN, F., DELAPORTE, L., FRANÇON, J., LEGRIS, R., PRESSOIR, J. et MIALO, *Le Livre d'Hénoch* (ouvrage traduit de l'éthiopien), Paris, Archè, 1975, 320 p. [1/1895].
- MAYA, Roy, *Musiques cubaines*, Paris, Actes Sud et Cité de la Musique, Collection Musiques du monde, 1998, 189 p.
- MEYER, Laure, *Afrique noire. Masques, Sculptures, Bijoux*, Paris, Pierre Terrail, 1991, p. 199.
- MORELET, Arthur, *Journal du voyage de Vasco da Gama en 1497*, traduit du Portugais par Arthur Morelet, membre correspondant de l'Académie des Sciences de Lisbonne, Lyon, Imprimerie de Louis Perrin, 1864, xxx-140 p.
- Id.*, *Voyage du Dr Friederich Welwitsch exécuté par ordre du gouvernement portugais dans les royaumes d'Angola et de Benguella (Afrique équinoxiale [australe]). Mollusques terrestres et fluviatiles*, Paris, J.-B. Baillièrre, 1868, I-102 p.
- MORENO, César Fernandez, *Argentina*, Destino, Barcelone, 1972, 548 p.
- MUNGO, Park, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique 1795-1797*, introduction d'Adrian Adams (éd.), Paris, La Découverte, 2/1996, 352 p. [1/1972, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, fait en 1795, 1796 et 1797...*, 2 vol., Parisian VIII, Dentu et Casteret, 1800].
- N'DA K., Pierre, *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, 246 p.
- NIL, Michel, *Les Apparitions de la Très Sainte Vierge en Egypte en 1968-1969*, Paris, Téqui, 3/1980, 160 p.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1976, 324 p.
- PEDRALS, D.-P. de (Ancien administrateur des colonies), *Manuel scientifique de l'Afrique noire*, préface de Jacques Boissier (Gouverneur des colonies), Paris, Bibliothèque scientifique, 1949, 202 p.
- PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1994, 198 p.
- ROUGET, Gilbert, « Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké », *Revue de Musicologie*, LV, n° 1, 1969, 30 p.
- Id.* *Un Roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*, Paris, CNRS Editions, 1996, 391 p.
- SCHAEFFNER, André, *Les Kissi. Une société noire et ses instruments de musique*, Paris, Hermann, 1951, 88 p.
- Id.*, *Le jazz*. Préface de Frank Ténor, postface de Lucien Malson et de Jacques B. Hess, Paris, J.-M. Place, 2/1988, 170 p. [1/1926, édité à Paris chez C. Aveline].
- Id.*, *Le Sistre et le Hochet : musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, Coll. Savoir et Culture, 1990, 191 p.
- SCHMIDT-WRENGER, Barbara, *Musique des Tshokwe du Zaïre*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, n° 11, 1975, 81 p.

- SCHWEINFURTH, George August (Dr), *Au cœur de l'Afrique 1868-1871*, voyage abrégé d'après la traduction de madame Henriette Loreau, par J. Belin-de-Launay, 2 vol., Paris, Hachette, 1877, XXXI-287 p.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté. 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, 444 p.
Id., *La poésie de l'action, conversation avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, coll. Les Grands Leaders, 1980, 364 p.
- SOUTHERN, Eileen, *Histoire de la musique noire américaine*, traduit de l'américain par Claude Yelnick, Paris, Buchet-Chastel, 1976, 398 p.
Edition initiale : *The Music of Black Americans : a History*, publiée à New York, chez W. W. Norton cop., en 1971.
- THOMAS, Jacqueline, M.C., avec la collaboration de Simha AROM et Marcel MAVODE, *Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières ngbaka-ma'bo (République Centrafricaine). Langues et Littératures d'Afrique Noire*, VI, Paris, Klincksieck, 1970, 908. p.
- THOMAS, Jacqueline M.C. et BACHUCHET, Serge (Editeurs), *Encyclopédie des Pygmées Aka. Techniques, langage et société des chasseurs-cueilleurs de la forêt centrafricaine (Sud-Centrafricaine et Nord-Congo)*, I, *Les Pygmées Aka. Introduction à l'encyclopédie*, fasc. 1, Paris, Selif, collection Tradition orale 50, Etudes Pygmées, IV, 1983, 135 p.
- WEESLING, Henri, *Le partage de l'Afrique 1880-1914*, traduit du Néerlandais par Patrick GRILLI, Paris, Denoël, 2/1996, 572 p.
- WILLIAMS G., John et ARLOTT, Norman, *A Field Guide to the Birds of East Africa*, Londres, Collins, 1985, 416 p.
- ZAYAS, Marius de, *How, When and Why Modern Art Come to New York*, New York, The MIT Press, 1996, 276 p.
- ZAYAS, Marius de et B. HVILAND, Paul, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, New York, Modern Gallery, 1913, 39 p, et planches.
- ZEMP, Hugo, *Trompes sénoufo*, Abidjan, Presse universitaire, 1969, paginé 25-50, ill.
Id. Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine, Paris, Mouton, 1971, 320 p.

B. OUVRAGES COLLECTIFS, ANONYMES ET REVUES

- LAFONTAINE, Céline (éd.), *Les musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain, au sein des musiques du monde*, France, Editions Caribéennes, 1988, 261 p.
- « Livre des Mystères du Ciel et de la Terre. Les computs et les symboles, texte paraliturgique éthiopien », in *Les trois derniers traités du Livre des Mystères du Ciel et de la Terre*, texte éthiopien traduit et publié par GREBAUT, Sylvain, *Patrologia Orientalis*, VI, fascicule 3, n° 28, Tervuren (Belgique), Editions Brepols, 1980, pp. 428-457.
- Louanges Mariales du premier millénaire des Eglises d'Orient et d'Occident, Paris, Médiaspaul & Editions Paulines, 2/1983, 112 p. [1/ 1979].
- « Musique africaine (La). Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l'UNESCO », *La Revue Musicale*, n° 288-289, Paris, Richrad-Masse, 1970, 152 p.

- « Musiques Caraïbes : la trace noire », *Africultures*, n° 8, l'Harmattan, 1998, 95 p.
Paroles afro-américaines, dans *Cahier de Littérature Orale* (Publications Langues'O), n° 31, 1992, 223 p.
Vibrations. Revue d'études des musiques populaires, n° 1, Paris Pivat, juin 1985, 245 p.

C. ARTICLES

- ALMEIDA, Renato, « L'influence de la musique africaine au Brésil », in *La Musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l'UNESCO, La Revue Musicale, op. cit.*, pp. 135-140.
- « Anonyme du Ruanda, XIII^e siècle », in *Les derniers rois mages chez les Tutsi Ruanda : chronique d'un royaume oublié*, Paris, Phébus, 1978, p. 11.
- ANDREASSON, Eric, « György Ligeti : un moderne d'aujourd'hui », *Résonance*, n° 5, septembre 1993, pp. 19-20.
- AROM, Simha, « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse », *Revue de Musicologie*, LV, n° 2, février 1969, p. 172-216.
- Id.*, « De la chasse au piège considérée comme une liturgie », *The World of Music*, XIX, n° 2, 1970, pp. 3-19.
- Id.*, « Une méthode pour la transcription des polyphonies et polyrythmies de tradition orale », *Revue de Musicologie*, LXI, n° 2, 1973, pp. 165-190.
- Id.*, « The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies », *Ethnomusicology*, XX, n° 3, septembre 1976, pp. 483-519.
- Id.*, « Nouvelles perspectives dans la transcription des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie*, n° 68, numéro spécial André Schaeffner, janvier-février 1982, pp. 198-212.
- Id.*, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie », *Revue de Musicologie*, n° 70, janvier 1984, pp. 5-36.
- Id.*, « Du pied à la main : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », *Analyse musicale*, n° 10, janvier 1988, pp. 16-22.
- Id.*, « Modélisation et modèle dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale*, n° 22, 1991, pp. 67-68.
- Id.*, « Etude des échelles dans les musiques traditionnelles, une approche interactive », *Analyse musicale*, n° 23, 1991, pp. 21-25.
- Id.*, « Aujourd'hui, les polyphonies pygmées », in GILLY, Cécile et SAMUEL, Claude, *Acanthes An XV. Composer, enseigner, jouer la musique d'aujourd'hui, op. cit.*, 1991, pp. 170-175.
- AUGIER, Pierre, « La Polyrythmie dans les musiques du Sahara », in *Lybica* (Alger), 1971, pp. 217-234.
- BARIAUX, Daniel et DEMOLIN, Didier, « Du geste de l'artisan à celui du musicien et du danseur », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 8, *Terrains*, GEORG éditeur, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie/AIMP, 1995, pp. 105-113.

- BECLARD-D'HARCOURT, Marguerite, « Etude sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée française », *Revue d'Ethnographie et des Traditions Populaires*, vol. XVIII, 1924, pp. 173-202.
- BEHAGUE, Gérard, « Fonctions socio-liturgiques de la musique religieuse afro-brésilienne, à Salvador, Bahia », in *Les Musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain, au sein des musiques du monde*, Paris, Editions Caribéennes, 1988, pp. 195-204.
- BRANDEL, Rose, « Music of the Giants and the Pymies of the Belgian Congo », *Journal of the American Musicological Society*, n° 5, janvier 1952, pp. 16-28.
- Id.*, « The Polyphony in African music », in *The Commonwealth of Music in Honour of Curt Sachs* (G. Reese and R. Brandel eds.), New York, The Free Press, London, Collier-Macmillan Ltd., 1965, pp. 26-44.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève et CALAME, Blaise, « Symbolisme de la musique africaine », *ESSEC*, Reflets d'une promotion, 1956, pp. 73-76.
- Id.*, « Le problème des langages tambourinés », *La Revue Française*, janvier 1956, pp. 68-70.
- COLLAER, Paul, « Notes sur la musique d'Afrique centrale », *Problèmes d'Afrique Centrale*, n° 26, p. 267-271.
- DEHOUX, Vincent, « Jazz et musiques d'Afrique centrale : une lecture parallèle », *Analyse musicale*, n° 11, 1988, pp. 38-43.
- DIETERLEN, Germaine, « Mythe et organisation sociale au Soudan français », *Journal de la Société des Africanistes*, XVII, 1947, pp. 115-158.
- DUVELLE, Charles, « Compte rendu de la réunion : Rôle et fonction de la musique dans la société traditionnelle africaine », in *La musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970 organisée par l'UNESCO*, *La Revue musicale*, op. cit., pp. 143-147.
- ENGLAND, Nicholas M., « Bushman Counterpoint », *Journal of the International Folk Music Council*, n° 19, 1967, pp. 58-66.
- M. EGREVAL, « Quelques lueurs sur la musique du continent noir », *Diapason*, octobre 1931, pp. 2-3.
- EUBA, Akin, « Multiple Pitch lines in Yoruba Choral Music » *Journal of the International Folk Music Council*, XIX, 1967, pp. 66-71.
- GIDE, André, « Musiques et danses au Tchad », *La Revue Musicale*, n°2, décembre 1927, pp. 97-100.
- GRIAULE, Marcel, « Art et symbole en Afrique noire », *Zodiaque*, n° 1, octobre 1951.
- HERZOG, George, « Canon in West African Xylophone Melodies », *Journal of the American Musicological Society*, II, n° 3, 1949, pp. 196-197.
- HEUSCH, Luc de, « Afrique noire », in *L'Art et les Sociétés Primitives*, Paris, Hachette, 1963, pp. 13-115. Avec 11 cartes.
- « Hommages à Marcel Griaule », *Ethnologiques*, Paris, Hermann, 1987, p. 14 et « Hémiptères de l'Afrique Noire », A. Villiers, I.F.A.N., 1952, p. 136.
- HORNOSTEL, Erich M. von, « Africa Negro Music », *Africa. Journal of the International Institute of African Languages and Culture*, n° 1, janvier 1928, pp. 30-62.

- JONES, Arthur M. (R.P.), « African Drumming. A Study of the Combination of Rhythms in African Music », *Bantu Studies*, n° 8, janvier 1934, pp. 1-16.
- Id.*, « On Transcribing African Music », *African Music*, n° 2, janvier 1958, pp. 11-14.
- JOYEUX, Charles, « Notes sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée », *La Revue Musicale*, n° 2, pp. 49-58.
- KIRBY, Percival R., « A Study of Negro Harmony », *The Musical Quarterly*, n° 16, mars 1930, pp. 404-430.
- KOBBICHTCHANOV, Youri « Les castes des bardes et les musiciens des sociétés secrètes en Afrique », *Asie et Afrique aujourd'hui*, n° 6, novembre-décembre 1976, pp. 57-58.
- KOETTING, James, « Analysis and Notation of West African drum ensemble music », *Selected Reports*, I, Los Angeles, University of California, mars 1970.
- KUBIK, Gerhard, « The Structure of Kiganda Xylophone Music », *African Music*, II, n° 3, 1960, pp. 6-30
- Id.*, « Xylophone Playing in Southern Uganda », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXXXX, n° 2, 1964, pp. 138-159.
- Id.*, « Enanga Music », *African Music*, IV, n° 1, 1966-67, pp. 21-24.
- Id.*, « The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music », *African Music Society Journal*, III, n° 1, 1962, pp. 33-42.
- Id.*, « Recording and Studying Music in Northern Mozambique », *African Music Society Journal*, III, n° 3, 1964, pp. 77-100.
- Id.*, « Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips », *African Music*, n° 3, avril 1965, pp. 35-51.
- Id.*, « Embari xylophone Music of Samusiri Babalanda (Uganda 1968) », *The World of Music*, n° 34, 1968, pp. 55-71.
- Id.*, « Transmission et transcription des éléments de musique instrumentale africaine », *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Institute*, n° 11, 1969, p. 47-61.
- Id.*, « Harp Musik of the Azande and Related Peoples in the Central African Republic », *Africa Music*, III, n° 3, 1964, pp. 37-76.
- Id.*, « Xylophone Playing in Southern Uganda », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 94, n° 2, 1964, pp. 138-159.
- KWABENA NKETIA, J.H., « The Hocket-Technic in African Music », *Journal of the International Folk Music Council*, n° 14, 1962, pp. 44-52.
- Id.*, « Aspects relationnels de la musique dans les sociétés africaines », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, XXXIV, n° 4, 1982, pp. 689-707.
- Id.*, « Dimensions esthétiques des instruments de musique africains (chapitre 2) », *Afrique : formes sonores*, Réunion des musées nationaux, New York, in *The American Federation of Arts*, 1989, *op.cit.*, pp. 20-28.
- Id.*, « Les Langages musicaux de l'Afrique subsaharienne. Etude comparative. », *La Revue Musicale*, double numéro 288-289, consacré à la *Musique africaine*, Réunion de Yaoundé (Cameroun), *op. cit.*, pp. 7-42.
- LANNON, Michel de, « L'instrument de musique, facteur et marqueur de l'identité culturelle chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire », *Vibrations*, II, 1986, pp. 49-59.

- LEYMARIE, Isabelle, « Cuba, terre de musiques », *Le Monde de la musique*, supplément du n° 221, mai 1998, pp. 4-12.
- LÉONARDINI, Jean-Pierre, « L’Afrique fantasme, du rêve à la réalité », *L’Humanité*, mardi 13 juillet 1982, p. 2.
- LIPPENS, Léon, WILLE, Henri, « Les oiseaux du Zaïre », *Lannoo Tielt*, n° 723, 1975, p. 340 et le n° 432, p. 222.
- MALSON, Lucien, « Schaeffner 1926 : un premier livre sur le jazz et ses racines africaines », *Revue de Musicologie*, numéro spécial André Schaeffner, tome 68, n° 1-2, 1982, pp. 345-408.
- MAQUET, Jean-Noël, « La Musique chez les Bapende », *Problèmes d’Afrique Centrale*, XXVI, n° 4, 1954, pp. 299-315.
- Id.*, « La Musique chez les Pende et les Tshokwe », in *Les Colloques de Wégimont*. Cercle International d’Etudes ethnomusicologiques, Bruxelles, Elsevier, 1956, pp. 169-187.
- MONDON-VIDAILHET, M., Conseiller d’Etat français de l’Empire d’Ethiopie, « Musique éthiopienne », in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), première partie : *Histoire de la musique*, V, Paris, Delagrave, 1921, pp. 3179-3196.
- NOLLET, Geneviève, « Le Culte de Marie en Ethiopie », in *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge*, sous la direction d’Hubert du Manoir, S. J., Paris, Beauchesnes, I, 1949, pp. 363-414, en particulier, p. 372.
- PEPPER, Herbert, « Musique centrafricaine », in *Afrique Equatoriale Française*, Paris, Encyclopédie Coloniale et Maritime, 1950, pp. 553-572.
- PRUNIERES, Henry, « Musique nègre : conférence du Dr Chauvet à l’Exposition Coloniale », *La Revue Musicale*, n° 120, novembre 1931, pp. 342-344.
- ROUGET, Gilbert, « Un chromatisme africain », *L’Homme. Revue Française d’Anthropologie*, I, n° 1, mars 1961, pp. 1-15.
- Id.*, « La musique en Afrique noire », in *Encyclopédie Fasquelle*, III, 1961, pp. 939-940.
- Id.*, « Sur les xylophones equiheptaphoniques des Malinké », *Revue de Musicologie*, LV, n° 1, 1969, 30 p.
- ROULON, Paulette, « Litanie et expressivité : la litanie en pays gbaya (RCA) », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, III-IV, 1976, pp. 379-190.
- SALLÉE, Pierre, « La musique traditionnelle de l’Afrique noire et ses instruments », in *Musique de l’Afrique noire*, Metz, Musée d’Art et d’Histoire, 1982, pp. 7-19.
- SAUSSINE, Renée de, « Rythmes du Brésil », *La Revue Musicale*, n° spécial, *Géographie musicale 1931 ou essai sur la situation de la musique en tous pays*, juillet-août 1931, pp. p. 201. Lire également les pp. 191-204.
- SCHAEFFNER, André, « La découverte de la musique noire », *Le Monde Noir. Présence Africaine*, n° 8-9, 1950, pp. 205-218.
- SOWANDE, Fela, « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », in *La musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970, op. cit.*, pp.59-68.
- TIERSOT, Julien, « La musique chez les Nègres d’Afrique », in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Lavignac, première partie (*Histoire de la musique*), V, Paris, Delagrave, 1922, pp. 3197-3225.

- Id.*, « Ethnographie musicale », notes prises à l'exposition Universelle de 1900, *Les Ménestrel*, n° 40, 7 octobre 1900, pp. 314-315.
- TRACEY, Hugh, « Towards an Assessment of African Scales », *African Music*, II, n° 1, 1958, pp. 10-20.
- TIMMERMANS, P., « L'art de l'Afrique noire. I. Evolution historique des contacts entre l'occident et l'art et la culture de l'Afrique noire », in *L'Afrique noire. Histoire et culture*, par P. Salmon, D. Cahen, A.-C. Dero, A. Gérard, A. Godard, H. Nicolai, P. Timmermans et J. Vinsina, Meddens, pp. 174-176.
- VELAT, Bernard, « Etudes sur le Me'eraf », *Patrologia Orientalis*, XXXIII, Paris, Firmin-Didot, 1966, pp. 62-63.
- WACHSMANN, K. P., « Harp Song from Uganda », *Journal of the International Folk Music Council*, VIII, 1956, pp. 23-25.
- WATERMAN, Richard Alan, « African Influence on the Music of the Americas », *Acculturation in the Americas. Proceedings and Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanisms*, Chicago, The University of Chicago Press, 1952, pp. 207-218.
- WILLE, Henri, « Les oiseaux du Zaïre », *Lannoo Tielt*, n° 851, 1976, p. 389 et n° 432, p. 222.
- WILLIAMS GWIN, « La musique nègre aux Etats-Unis », *Diapason*, novembre 1931, pp. 4-5.
- WILLIAMS, John G. et ARLOTT, Norman, *A Field Guide to the Birds of East Africa*, Londres, Collins, 6/1985, 416 p. [1/1963].

III. Occident : ouvrages et articles

A. OUVRAGES

- ADRIAN, Pic Gad, *Réflexions sur l'univers sonore (Essai sur la musique)*, La Revue musicale, Paris, Richard-Masse, 1954, 142 p.
- AKAROVA, Giovanni Lista (dir.), *Akavora et l'avant-garde entre syncrétisme et autarcie*, Bruxelles, A.A.M. Editions, 1988. Ouvrage collectif.
- ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, *Florentz ...sur les marches du soleil*, Préface de Jean-Louis Jambou, Lillebonne, Millénaire III, 1998, 166 p.
- ANSERMET, Ernest (éd.), *Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet*, Genève, Georg, 1988, 232 p.
- ARNAULT, Pascal, en collaboration avec DARBON, Nicolas, *Messiaen ...les sons impalpables du rêve*, Lillebonne, Millénaire III, 1997, 187 p.
- AUDA, Antoine, *Théorie et pratique du tactus ; transcription et exécution de la musique antérieure aux environ de 1650*, Bruxelles, Œuvres de Don Bosco, 1965, 176 p.
- BALLIF, CLAUDE, *Voyage de mon oreille*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, série Esthétique, 1979, 304 p.
- Id.*, *L'habitant du labyrinthe*, Paris, Pro Musica, 1992, 153 p.
- BARRAUD, Henry, *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1968, 238 p.

- BARTOK, Béla, *Musique de la vie. Autobiographie, lettres et autres écrits choisis*, traduits (de diverses langues) et présentés par AUTEXIER, P. A., Paris, Stock, coll. Musique, 1980, 225 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Seuil, 1988, deux volumes : I, LVII-1604 p. et II, XIII-1691 p. [1/1932].
- BAYER, Francis, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981, 220 p.
- BEAUFILS, Marcel, *Musique du son musique du verbe*, Préface de Jean-Yves Bosseur, Paris, Klincksieck, Coll. L'Esprit et les Formes, 2/1994, nouvelle édition augmentée [1/1954], 219 p.
- BELMONT, Nicole et GOSSIAUX, Jean François (dir.), *De la voix au texte, l'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*. Paris, Editions du CTHS, 1997, 254 p.
- BENT, Ian, *L'Analyse musicale, histoire et méthode*. Avant-propos de Jean-Michel Bardez, glossaire par William Drabkin, traduit de l'anglais par Anne Cœurdevey et Jean Tabouret, Nice, Editions Main d'œuvre, 1998, 306 p.
- BERARD, Sabine, CASTEREDE, Jacques, HOLSTEIN, Jean-Paul, LOUVIER, Alain et ZBAR, Michel, *Musique langage vivant*, n° 3 : *Analyses d'œuvres musicales du XX^e siècle*, préface d'Edith Lejet, Le Poiré-sur-Vie (Vendée), Zurfluh, 1998, 314 p.
- BERNAUD, Alain et DESPORTES, Yvonne, *Manuel pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel*, Paris, Gérard Billaudot, 1979, 54 p.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, coll. Pluriel, 1976, 512 p.
- BITSCH, Marcel, *Canons BWV 1087 de Jean-Sébastien Bach. Introduction, analyse et commentaires*, Paris, Durand, 1977, 23 p.
- BLOCH, Francine, *Phonographie II, Francis Poulenc 1928-1982*, préface de l'auteur, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, 253 p.
- BLOCH, Marc, *La Société féodale : la formation des liens de dépendance*, préface de Robert Fossier, Paris, Albin Michel, 2/1994, 702 p. [1/1939].
- BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et Arts plastiques. Interaction au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998, 306 p.
- Id.*, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1992, 195 p.
- Id.*, *Le sonore et le visuel. Intersections musique-arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis voir, 1992, 160 p.
- BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 5/1993 (revue et complétée), 285 p. [1/1979, édité chez Le Sycomore].
- BOUCOURECHLIEV, André, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1992, 186 p.
- BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1966, 383 P.
- Id.*, *Points de repères*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, coll. Musique/Passé/Présent, 2/1985, revue et corrigée, 587 p. [1/1981, aux éditions le Seuil].

- Id.*, *Jalons pour une décennie : dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, préface posthume de Michel Foucault, Paris, Christian Bourgois, coll. Musique/Passé/Présent, 1989, 451 p.
- Id.*, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. *Tell*, 1987, 167 p.
- Id.*, *Par volonté et par hasard*. Entretiens avec Célestin Deliège, Paris Seuil, coll. "Tel Quel", 1981, 160 p.
- CABANNE, Pierre et RESTANY, Pierre, *L'avant-garde au XX^e siècle*, Paris, Association d'Etude pour l'Expansion de l'Enseignement Supérieur, 1969, 475 p.
- CADIEU, Martine, *A l'écoute des compositeurs. Entretiens, 1961-1974*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1992, 283 p.
- CASTANET, Pierre-Albert, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine 1968-1993*, Château-Gontier, Editions Michel de Maule, 1995, 413 p.
- Id.*, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, préface de Hugues Dufourt, Paris, Michel de Maule, 1999, 455 p.
- CASTELO-BRANCO, Salwa-Shawan, *Voix du Portugal*, traduit de l'anglais par Pascale de Mezamat, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1997, 168 p.
- CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, PUF, 4/1984, 336 p. [1/1950, 2/1969].
- Id.*, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Heugel, 1951, 130 p.
- Id.*, *Formation et transformations du langage musical*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1955, 214 p.
- Id.* (dir.), *Précis de musicologie*, nouvelle édition entièrement refondue, Paris, 495 p.
- Id.*, *L'Imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1960, 94 p.
- Id.*, *40 000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique*, Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1976, 326 p. et XXXII f. de planches. [1/1961, chez Plon, reproduction en *fac-simile*].
- Id.*, *La Musique et le signe*, Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1985, 164 p. [1/1967, publié à Lausanne aux Editions Rencontre].
- Id.*, *Jean-Sébastien Bach. L'Art de la fugue*, Paris, Leduc, coll. Au-delà des notes, n° 1 bis 1972, 176 p. [n° 1, 1971, 110 p.].
- Id.*, *Eléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985, 180 p.
- Id.*, *La Musique et son langage*, s.l., Zurfluh, 1996, 151 p.
- CHABANON, Michel-Paul-Gui, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, 460 p.
- CHION, Michel, *L'Art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine, Metamkine, 1991, 103 p.
- Id.*, *La Musique électro-acoustique*, Paris, PUF, 1982, 127 p.
- Id.*, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA/GRM, Buchet-Chastel, 1983, 187 p.
- CHOUVEL, Jean Marc, *Esquisse pour une pensée musicale*, Paris, L'Harmattan, 1998, 320 p.
- CHYMÈNES, Myriam (dir.), *Francis Poulenc. Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard, 1994, 1136 p.

- COGET, Jacques (éd.), *L'Homme, l'Animal et la Musique*, Parthenay, Editions FMDT, coll. Modal, 1994, 129 p.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 1987, 122 p.
- Id.* (dir.), *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine, l'Itinéraire en temps réel*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. L'Itinéraire, 1998, 575 p.
- COLLAER, Paul, *Darius Milhaud, 2/1982* (édition revue et augmentée, accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie), Genève-Paris, Slatkine, 1982, 617 p. [1/1947 publié à Antwerpen, chez N. Boekhandel].
- COMBARIEU, Jules, « La musique et la magie », *La Revue Musicale*, n° IX, janvier 1909, I, 374 p.
- COTT, Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, Gallimard, coll. Musique et musiciens, 1979, 288 p.
- COURT, Raymond, *Adorno et la nouvelle musique : art et modernité*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1981, 158 p.
- DAMIAN, Jean-Michel, *L'Harmonie perdue*, Paris, Mazarine, 1981, 256 p.
- DARBON, Laure et Nicolas, *Le Cercle des compositeurs haut-normands*, Lillebonne, Millénaire III, 1996, 104 p.
- Darius Milhaud. Entretiens avec Claude Rostand*, préface de Jean Roy, Paris, Belfond, 1992, 161 p.
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, 333 p.
- Debussy. Lettres, 1884-1918*, réunies et présentées par François LESURE, Paris, Hermann, 2/1993, xv-399 p. [1/1980].
- DELAHAYE, Michel et PISTONE, Danièle, *Musique et musicologie dans les universités françaises*, Paris, Honoré Champion, 1982, 261 p.
- DENIZEAU, Gérard, *Musique et Arts*, préface de Jean Dewasne, Paris, Honoré Champion, coll. Musique et Musicologie, 1995, 264 p.
- DERRIEN, Jean-Pierre (dir.), *20^{ème} siècle. Images de la musique française*, Paris, SACEM et PAPIERS, 1986, 172 p.
- DEMIERE, Jacques, « Mauricio Kagel entre musique et théâtre », *Contrechamps*, n° 4, 1985, pp. 100-106.
- DESCARGUES, Pierre, *Fernand Léger*, Paris, Cercle de l'Art, 1997, 175 p.
- DRAKE, Jeremy, *Darius Milhaud : notes sur la musique. Essais et chroniques*, Paris, Flammarion, 1982, 243 p.
- DRILLON, Jacques, *Liszt transcripateur ou la charité bien ordonnée*, Paris, Actes Sud, 1986, 98 p.
- DUFOURT, Hugues (dir.), *Esprit de la musique (L') : essais d'esthétiques et de philosophie*, avec la collaboration de Joël-Marie Fauquet et François Hurard, Paris, Klincksieck, coll. Domaine musicologique, 1992, 401 p.
- DUMESNIL, René, *Le Rythme musical, essai historique et critique 1919-1939*, Colombe, Editions Vieux Colombier, 2/1949, 208 p. [1/1946, Genève-Paris-Montréal, Editions du Milieu du Monde].
- Id.*, *La Musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Genève, Paris, Editions du Milieu du Monde, coll. Bilans, 1946, 269 p.

- DUTEURTRE, Benoît, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Laffont, 1995, 267 p.
- EMMANUEL, Maurice, *Histoire de la langue musicale*, I, Antiquité – Moyen Age, Paris, H. Laurens, 1928, 332 p.
- FAUCHEREAU, Serge, *Fernand Léger, un peintre dans la Cité*. Les grands maîtres de l'Art contemporain, Paris, Albin Michel, 1994, 128 p.
- FAURE, Michel, *Musique et société du second empire aux années vingt*. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel, Paris, Flammarion, 1985, 432 p.
- Id.*, *Du Néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1997, 384 p.
- Fernand Léger, le rythme de la vie moderne, 1911-1914*, Paris Flammarion, 1994, 254 p.
- Fernand Léger et le spectacle*, préface de Sylvie Forestier, Exposition sur Fernand Léger, du 30 juin au 20 octobre 1995, organisée par la Réunion des Musées Nationaux et le Musée National Fernand Léger, avec le concours du Conseil Général des Alpes-Maritimes, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, 205 p.
- FICHET, Laurent, *Les Théories scientifiques de la musique aux XIX^e et XX^e siècles*, préface de Serge Gut, Paris, Vrin, 1996, 381 p.
- FLEURET, Maurice, *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, préface de Jean Daniel, Le Mas de Vert, Editions Bernard Coutaz, 1992, 275, p.
- Francis Poulenc, Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, v-225 p.
- FRANÇOIS, Jean-Charles, *Percussion et musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1991, 294 p.
- FRISIUS, Rudolf, *Stockhausen*, I, Mainz, Schott, 1996.
- GANGNARD, Madeleine, *Le Discours des compositeurs. L'écriture musicale contemporaine*, Evreux, Van de Velde, 1990, 247 p.
- Id.*, *La Voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, coll. Musique et société, Tours, Van de Velde, 19, 247 p.
- GAUGIN, Paul, *Oviri : écrits d'un sauvage*, textes choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1989, 350 p.
- GENIN-AUDIGÉ, Marie-Thérèse, *Fernand Léger et le décor de théâtre, l'œuvre dessinée*, mémoire inédit de l'Ecole du Louvre, Paris 1975, 192 p.
- GERGELY, Jean, *Introduction à la connaissance du folklore musical*, Lausanne, Editions Rencontre, 1967, 126 p.
- Id.*, « Béla Bartók, compositeur hongrois », préface de Marc Honegger, *La Revue Musicale*, n° 328-329, Paris, Richard-Masse, 1980, 80 p.
- GILLY, Cécile et SAMUEL, Claude (dir.), *Acanthes An XV. Composer, enseigner, jouer la musique d'aujourd'hui. Berio, Boulez, Carter, Dutilleux, Henry, Kagel, Ligeti, Lutoslawski, Messiaen, Nono, Stockhausen, Takemitsu, Xenakis*, Fondettes, Van de Velde, 1991, 223 p.
- GINDT, Antoine (dir.), *Georges Aperghis. Le Corps musical*, Actes Sud, 1990, 272 p.
- GINER, Bruno, *De la musique contemporaine, exemples et définitions*, Paris, Durand, coll. Musique pratique, 1995, 128 p.

- GIRAUDON, Colette, *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle. De l'art nègre à l'avant-garde*, préface de Michel Ogg, Paris, la Bibliothèque des Arts, 1993, 145 p.
- GOLDRON, Romain, *L'Eveil des écoles nationales*, Lausanne, Editions Rencontre Lausanne et Guilde du disque, 1966, 120 p.
- Id.*, *Musique d'aujourd'hui*, Lausanne, Editions Rencontre, 1966, 118 p.
- GOLDBECK, Frederick, *Des Compositeurs au XX^e siècle. France, Italie, Espagne*, traduit de l'anglais par Gérard Brunschwing et Rémy Stricker, Paris, Parution, coll. Musique, 1988, 188 p.
- GOLÉA, Antoine, *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris-Genève, Ressources, 2/1980, 205 p. [1/1959].
- Id.*, *Vingt ans de musique contemporaine*. 2 tomes, Genève-Paris, Slatkine, 2/1981. Tome I : *De Messiaen à Boulez*, 220 p. ; Tome II : *De Boulez à l'inconnu*, 220 p. [1/1962].
- GOUSTINE, Giselle de, *Contes sous la croix du Sud*, préface de Robert Delavignette, Paris, Maisonneuve et Larose, 1967, 208 p.
- GUT, Serge, *Le Groupe Jeune France. Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*, Paris, Honoré Champion, coll. Musique et Musicologie, 1984, 158 p.
- GUIRAUD, Ernest, *Traité pratique d'instrumentation*, nouvelle édition revue et augmentée par Henri Busser, préface d'Henri Rabaud, Paris, Durand, 1933, 360 p.
- HÄGER, Bengt, *Ballets Suédois*, Turin, Vincenzo Bona, Paris, J. Damase, 1989, 303 p.
- HALBREICH, Harry, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard/Sacem, coll. Musiciens d'Aujourd'hui, 1980, 532 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, présentation, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre Labarrière, Paris, Gallimard, 1993, 916 p.
- HELL, Henri, *Poulenc, Musicien français*, avec 10 illustrations hors texte, Paris, Plon, 1958, 256 p.
- Id.*, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2/1978, 261 p. [1/1958, chez Plon].
- HODEIR, André, *Les Formes de la musique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1975, 128 p.
- HOLSTEIN, Jean-Paul, *L'espace musical dans la France contemporaine*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1988, 127 p.
- HUGO, Michel et PERES, Marcel, *Polyphonies de traditions orales. Histoire et traditions vivantes*, Textes réunis et édités par Christian Meyer, Paris, Créaphis, 1993, 221 p.
- HUGO, Victor, « Victor Hugo et la musique », *La Revue Musicale*, n° 378, Paris, Richard-Masse, 1985, 86 p.
- Id.*, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, édition établie et introduction par Pierre Albouy, préfaces de l'édition originale par Victor Hugo (janvier et février 1829), Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1999, 380 p. [1/1829].
- HUYGHE, René, *Sens et destin de l'art. De l'art gothique au XX^e siècle*, II, Paris, Flammarion, 1967, 287 p.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens* (Essai sur la fonction sociale du jeu), traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1988, 350 p. [1/1951].
- IVRY, Benjamin, *Francis Poulenc*, Singapore, Phaidon Press Limited, 1996, 240 p.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris Seuil, 1983, 208 p.

- JAULIN, Robert, *La Paix blanche, Introduction à l'ethnocide*, Paris, Seuil, 1972, 432 p.
- JOLIVET, Hilda, *Avec André Jolivet*. Préface de Maurice Schumann de l'Académie française, Paris, Flammarion, 1978, 302 p.
- KAGEL, Mauricio, *Tam-tam : monologues et dialogues sur la musique*, textes réunis et présentés par Félix Schmidt, revus et complétés par Jean-Jacques Nattiez, traduit de l'allemand par Lucie Touzin-Bauer, Antoine Goléa, Elisabeth Guérineau et Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, 1983, 273 p.
- Id.*, *Passion selon Saint Bach*, traduit de l'allemand par Philippe Olivier (éd.), Strasbourg, Dernières nouvelles d'Alsace, 3/1985 [1/1952].
- Id.*, « Le théâtre instrumental », dossier traduit de l'allemand par Antoine Goléa, in *La musique et ses problèmes contemporains, 1953-1963*, Paris, Julliard, 1963, 384 p.
- KAYAS, Lucie (dir.), *Francis Poulenc à bâtons rompus, écrits radiophoniques, précédé du journal de vacances et suivi de feuilles américaines*, Paris, Actes Sud, 1999, 249 p.
- KELKEL, Manfred, *Le mythe de la fatalité dans le Pauvre Matelot de Jean Cocteau et Darius Milhaud*, Paris, J. Vrin, 1985, 198, p.
- Id.*, *Musiques des mondes. Essai sur la métamusique*, préface de Danièle Pistone, Paris, J. Vrin, 1988, 341 p.
- Id.* (dir.), *Honegger - Milhaud. Musique et esthétique*, Paris, J. Vrin, 1994, 398 p.
- KÉCHLIN, Charles, « Correspondance », *La Revue musicale*, n° 348-350, Paris, Richard-Masse, 1982, 164 p.
- LACAVALERIE, Xavier, CARON, Alfred et MOREY, François, *Berio, Xenakis, Kagel, Stockhausen*, Paris, Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris, 1988, 24 p.
- LAFORTE, Conrad, *La Chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, Québec, Hurtubise HMH, coll. Cahiers du Québec, 1973, 154 p.
- LANGEVIN, Paul-Gilbert (dir.), « Musiciens d'Europe. Figures du renouveau ethnoromantique. Contributions de J. Feschotte, H. Halbreich, P. Vidal et M. Vignal. », *La Revue Musicale*, n° 388-390, Paris, Richard-Masse, 1986, 216 p.
- LAUDE, Jean, *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1968, 579 p.
- LE GALL, Robert dom, *Dictionnaire de liturgie*, Chambray-lès-Tours, CLD, coll. Encyclopédie catholique, 1987, 278 p.
- LEIPP, Emile, *Acoustique et Musique*, Paris, New York, Barcelone, Masson, 4/1984, VIII-376 p. [1/1971].
- LELONG, Stéphane, *Nouvelle Musique, à la découverte de 24 compositeurs : John Adams, Louis Andriessen, Graham Fitkin, Philip Glass, Michael Gordon, Aaron Kernis, Steve Martland, Steve Reich, Terry Riley...*, Paris, Balland, 1996, 408 p.
- LENDVAI, Ernő, *Bartók, sa vie et son œuvre*, s.l., 1956, 351 p.
- LESURE, François, *Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck, 1992, 262 p.
- Id.*, *Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, 498 p.
- LETORT, Bruno, *Musiques plurielles. Essai*, Paris, Balland, 1998, 204 p.
- LEVI-PROVENÇAL, Evariste, *Histoire de l'Espagne musulmane*, 2 vol., préface d'Abdallah Laroui, Paris, Maisonneuve et Larose, 2/ 1999. [1/1950]. Volume I, *La conquête et*

l'émirat hispano-umaiyade, 399 p. et volume II, *Le Califat umaiyade de Cordoue*, 435 p.

LYONS, John, *Sémantique linguistique*, traduit de l'anglais par J. Durand et D. Boulonnais, Paris, Larousse, coll. Langue et Langage, 1990, 496 p. [1/1978, Cambridge University Press].

MACHART, Renaud, *Poulenc*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1995, 252 p.

MÂCHE, François-Bernard, « Les Mal entendus. Compositeurs des années 1970. Entretiens avec Amy, Boucourechlier, Donatoni, Eloy, Ferrari, Halffter, Lotring, Malec, Méfano, Narayan, Ohana, L. de Pablo, Reibel, Taira et Xenakis. », *La Revue Musicale*, n° 314-315, Paris, Richard-Masse, 1982, 166 p.

Id., *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 2/1991, 224 p. [1/1983].

Id., *Entre l'Observatoire et l'atelier*, I, Paris, Kimé, coll. *Musica*, 1998, 218 p.

MANSION, Madeleine, *L'Etude du chant. Technique de la voix parlée et chantée*. Préface de Jean-Claude Rivière, Paris, Revue Musicale, 1956, 160 p.

MARIE, Jean Etienne, *Musique vivante. Introduction du langage musical contemporain*, Paris, Privat – PUF, 1953, 210 p.

Id., *Trois discours sur le musical*, La Calade (Aix-en-Provence), EDISUD, 1983, 205 p.

MARTIMORT, Aimé Georges (éd.), *L'Eglise en prière*, 4 vol., Paris, Desclée, 2/1983-84. [1/1961].

MARTIN, Serge, *Le Langage musical. Sémiotique des systèmes*, Paris, Klincksieck, 1978, 245 p.

Id. (dir.), *Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre*, *Revue musicale*, n° 191-193, Paris, Richard-Masse, 1986, 236 p.

MASSIN, Brigitte, *Olivier Messiaen. Une poétique du merveilleux*, Paris, Editions Alinéa, 1989, 232 p.

MELLERS, Wilfrid, *Francis Poulenc*. Oxford Studies of Composers, Oxford, New York, Oxford University Press, 1993, 186 p.

MENESTRIER, Claude-François (Le père), *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Genève-Paris, Minkoff, 1972, 312 p.

MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 2 vol. (I, définitions et II, exemples musicaux), [1/1942 et 2/1944].

Id., *Musique et couleur*. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel, Paris, Belfond, coll. Entretiens, 2/1986, [1/1967], 308 p.

MICHEL, Pierre, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985, 247 p.

MILHAUD, Darius, *Notes sur la musique*, Essai et chroniques, textes réunis introduits et présentés par Jeremy Drake, Paris, Flammarion, 1982, 243 p.

Id., *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 2/1987, 315 p. [1/1949, sous le titre de *Notes sur la musique*].

MOOSER, R. Aloys, *Panorama de la musique contemporaine : 1947-1953*, préface de Bernard Gavoty, Genève, R. Kister, 1953, 463 p.

Id., *Aspects de la musique contemporaine : 1953-1959*, préface d'Emile Vuillermoz, Genève, Labor et Fides, 1957, 330 p.

- Id.*, *Visage de la musique contemporaine : 1957-1961*, Paris, Julliard, 1962, 383 p.
- MORPAIN, J., *Précis d'harmonie à l'usage des instrumentistes pour l'analyse des œuvres musicales*, Paris-Bruxelles, Henry Lemoine et Cie, 1935, 65 p.
- MUSSAT, Marie-Claire, *Trajectoire de la musique au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, coll. Etudes, 1995, 201 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987, 400 p.
- Nouveau Testament, La Sainte Bible*, traduit d'après les textes originaux hébreu et grec. Nouvelle version Segond, révisée, avec notes, références, glossaires et index, Paris, Alliance Biblique Universelle, 1995, 292 p.
- OLIVE, Jean-Paul, *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. Musique et Musicologie, dirigée par Danielle Cohen-Levinas, 1998, 273 p.
- ORNELLA, Volta, *Satie/Cocteau, les malentendus d'une entente*, Floch à Mayenne, Le Castor Astral, 1993, 173 p.
- PABLO, Luis de, *Aproximación a una estética de la música contemporánea. Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, traduit de l'espagnol par Louis Jambou, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1972, 167 p.
- PENESCO, Anne, *Les instruments à archet dans les musiques du XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992, 399 p.
- PETIT, Jacques (dir.), *Cahiers Paul Claudel 3. Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud 1912-1953*, préface de H. Hoppenot, introduction et notes de Jacques Petit, Mayenne, Gallimard, 1961, 368 p.
- PINGUET, Francis, « Un monde musical métissé. – La génération de « Salut les copains », *La Revue musicale*, n° 365-367, Paris, Richard-Masse, 1984, 287 p.
- PINOLET, Michel (pseudonyme de MONTÉCLAIR), *Principes de musique*, 1736, Paris, Vve Boivin, 134 p. gravées.
- POPPER, Frank, *Le Déclin de l'objet*, Paris, Le Chêne, 1975, 143 p.
- PIRRO, André, *Mélanges*, préface de François Lesure, Genève, Minkoff Reprint, 2/1994, 220 p. [1/1972].
- PISTONE, Danièle, *Musique et expression française*, Paris, Champion, 1991, 179 p.
- POULENC, Francis, *Journal de mes mélodies*, préface de Denise Duval, Cahors, Cicero Editervs (en co-édition avec les Editions Salabert), 1993, 159 p.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et Post-Modernité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, 128 p.
- REICH, Steve, *Steve Reich, Ecrits et Entretiens sur la musique* (Writings about music), textes préfacés et traduits par Bérénice REYNAUD (Collection Musique/Passé/Présent), Paris, Christian Bourgeois, 1981, 182 p.
- RESTANY, Pierre, *L'Avant-Garde au XXe siècle*, Paris, Balland, 1969, 475 p.
- RIGONI, Michel, *Stockhausen ... un vaisseau lancé vers le ciel*, préface de Michaël Levinas, Lillebonne, Millénaire III, 1998, 359 p.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes. Lettres*, Paris, Pierre Budel, coll. Livre de Poche, 1998, 283 p. [1/1963].

- ROY, Jean, *Les Groupe des Six. Poulenc, Milhaud, Honegger, Auric, Tailleferre et Durey*, Paris, Seuil, coll. *Solfèges*, 1994, 222 p.
- RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits*, Paris, L'Age d'homme, 1975, textes établis et présentés par Giovanni Lista, traduction de l'italien par Nina Sparta, postface de Pierre Henry, Lausanne, Paris, Editions Age d'Homme, coll. *Avant-gardes*, 1975, 164 p.
- SAMUEL, Claude, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Belfond, 1967, 239 p.
- Id.* (dir.), *Panorama de l'art musical contemporain, avec des textes inédits d'Antoine Goléa, André Hodeir, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Maurice le Roux, Jacques Bourgeois, Michel Fano et Maurice Béjart*, Paris, Belfond, 1962, 842 p.
- SCHAEFFER, Pierre, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, ouvrage revu et corrigé sous le titre de *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire*, Paris, Seuil, 1966. Nouvelle édition de 1998, chez le même éditeur, reprenant le titre original, 240 p.
- Id.* (dir.), « Vers une musique expérimentale. Contributions de P. Boulez, W. Ussachevsky, H. Scherchen, R. Barras, R. Husson, J. Tardieu et J. Poullin », *La Revue Musicale*, n° 236, Paris, Richard-Masse, 1957, 144 p.
- Id.* (dir.), « De l'expérience musicale à l'expérience humaine », *La Revue Musicale*, n° 274-275, Paris, Richard-Masse, 1971, 168 p.
- SCHAEFFER, Pierre et MÂCHE, François-Bernard, « Expériences musicales. Musique concrète, électronique, exotique. Contributions d'O. Messiaen, P. Schaeffer, I. Xenakis, A. Boucourechlier, A. de Chambure », *La Revue Musicale*, n° 244, Paris, Richard-Masse, 1959, 120 p.
- SCHAEFFNER, André, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, 371 p.
- Id.*, *Variations sur la musique*, introduction de Robert Pien, préface de Robert Piencikowski, Paris, Fayard, 1998, 428 p.
- SCHAFER, Murray, *Le Paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, Paris, J.C. Lattès, 1991, 389 p.
- SCHIC, Anna Sytella, *Villa-Lobos, souvenirs de l'Indien blanc*, Paris, Actes Sud, 1987, 213 p.
- SCHLOEZER, Boris de et SCRIABINE, Marina, *Problèmes de la musique moderne*, postface de Iannis Xenakis, Paris, Les Editions de Minuit, 1959, 200 p.
- SCHMIDT, Carl B., *The Music of Francis Poulenc. A Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 608 p.
- SCHNEBEL, Dieter, *Mauricio Kagel, Musik-Theater-Film*, Cologne, Du Mont Schauberg, 338 p.
- SEGALÉN, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers : notes*, Paris, Fata Morgana, coll. *Livre de poche*, 1978, 91 p.
- SERRES, Michel, *Hermès. 2. L'Interférence*, Paris, Editions de Minuit, 1972, 232 p.
- STOIANOVA, Ivanka, « Luciano Berio, Chemins en musique », *La Revue Musicale*, n° 375-377, Paris, Richard-Masse, 1985, 512 p.
- Id.* *Manuel d'analyse musicale : les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, 1996, 239 p.

- STUCKENSCHMIDT, H.H., *Neue Musik* (Nouvelle musique), Berlin, Suhrkamp Verlag, 1951, 482 p.
- SZABOLCSI, Bence, *Bartók, sa vie et son oeuvre*, Paris, Boosey & Hawkes, 1968, 351 p. [1/1956].
- TARADACH, Madeleine, *Le Midrash*, Genève, Editions Labor et Fides, 1991, 288 p.
- VALLAS, Léon, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Alban Michel, 1958, 441 p.
- VARESE, Edgar, *Ecrits*, traduit de l'anglais par Louise Hirbour, Paris, C. Bourgois, coll. Musique/Passé/Présent, 1983, 224 p.
- VEILHAN, Jean-Claude, *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e – XVIII^e s.). Générales à tous les instruments*, Paris, Leduc, 1977, 101 p.
- VERRIST, Guy, *L'Art lyrique. Esthétique et défense*, Paris, Richard-Masse, 1977, 120 p.
- VIVIER, Odile, *Edgar Varèse*, Paris, Seuil, coll. Microcosme Solfèges, 1987, 190 p.
- WEBER, Edith, *La Recherche musicologique*, Paris, Beauchesne, 1980, 171 p.
- WEID, Jean-Noël von der, *La musique du XX^e siècle*, avant-propos de Mauricio Kagel, Paris, Hachette, 2/1997 revu et augmenté, 442 p. [1/1993, 382 p].
- WENGER, Antoine, *L'Assomption de la T.S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e siècle, études et documents*, Paris, Institut Français d'Etude Byzantine, Archives de l'Orient chrétien, n° 5, 1955, 428 p.

B. OUVRAGES COLLECTIFS, ANONYMES ET REVUES

- « André Jolivet. Avec le concours de Jean Hamon, Hilda Jolivet et Dom Angelico Surchamp O.S.B., photographies inédites de Pierre Belzeaux », *Zodiaque*, n° 33, avril 1957, 67 p.
Sur Jolivet, pp. 1-47. Ce numéro comporte également un extrait du catalogue des oeuvres (1930 à 1956), pp. 20-25.
- Ballets suédois dans l'art contemporain (Les)*, texte de Fokine, Haquinus, de Maré, Rémon et Tansman, Tugal, contributions de Claudel, Cassella, Cendrars, Cocteau, Inghelbrech, Milhaud, Pirandello, Picabia et Roland-Manuel, Paris, Le Trianon, 1931, 199 p.
- « Benvenuto, Signor Berio ! », *Méromane*, n° 65, février 1997, 16 p.
- « Berio, Varèse, Xenakis. Etudes, perspectives, œuvres », *La Revue Musicale*, n° spécial 265-266, Paris, Richard-Masse, 1969, 187 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves (dir.), « Dossier Kagel », avec la collaboration de Guiseppe Englert, Juan Allende-Blin et de Max Nyffeler, *Musique en jeu*, n° 7, mai 1972, pp. 87-125.
- CHION, Michel et de DELALANDE, François (éd.), « Recherche musicale au GRM », contributions de F. Bayle, J.C. Thomas, P. Schaeffer, J. Molino, A. Savouret, *La Revue Musicale*, n° 294-297, Paris, Richard-Masse, 1986, 335 p.
- Compositeurs (Les). De Wagner à Eloy*, Paris, Les Editions de l'Illustration, II, coll. Les clés de la musique, 1984, 220 p.
- Coran (Le)*, précédé d'une étude de Jacques Berque, décoré par Zenderoudi, traduit de l'arabe par Jean Grosjean, Paris, Philippe Lebaud, 1979, 322 p.

Création musicale et analyse aujourd'hui, Musurgia (revue d'analyse et de pratiques musicales), III, n° 3, Paris, Editions ESKA, 1996, 112 p.

Entretiens. « Musique contemporaine », n°8, septembre 1989, 175 p.

François-Bernard Mâche, dans *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, Vingtième siècle, n° 22-23, décembre 1991 – mars 1992, 208 p.

« Hommage à André Jolivet », *Zodiaque*, n° 119, janvier 1979, 55 p.

Sur Jolivet, pp. 1-51.

« Hommage à Francis Poulenc », *Bulletin de la Phonothèque nationale*, supplément spécial au n° 1, janvier-mars, 1963, p. 13.

« Iannis Xenakis et la musique stochastique », *La Revue Musicale*, n° 257, Paris, Richard-Masse, 1963, 24 p.

« Journées des musiques contemporaines, Paris, octobre 1968. Varèse, Xenakis, Berio, Pierre Henry. », *La Revue musicale*, n° spécial 265-266, Paris, Richard-Masse, 1969, 190 p.

« Journées des musiques contemporaines, Paris, 1970-1971 Boulez, Bussotti, Luis de Pablo, John Cage. – Stravinsky, Stockhausen, Jean-Claude Eloy, « Orient », Takemitsu. Textes de M. Fleuret, P. Boulez, L. de Pablo et D. Charles. », *La Revue musicale*, n° 276-277, Paris, Richard-Masse, 1971, 40 p.

« Kagéoperadiothéâtre », *Musique en jeu*, n° 27, avril 1977, pp. 11-94.

KAYAS, Lucie et de CHASSAIN-DOLLIU, Laetitia (éd.), Paris, Actes Sud, 1994, 192 p.

« Maurice Ohana. Essais, études et documents » *La Revue Musicale*, n° 351-352, Paris, Richard-Masse, 1982, 84 p.

« Musique (La). Ame et spiritualité », *La Revue Musicale*, n° 327, Paris, Richard-Masse, 1980, 36 p.

« Musique contemporaine. Comment l'entendre ? », *Esprit*, n° 99, mars 1985, 95 p.

Musiques en création, Contrechamps, n° 9, 1989, 207 p.

En rapport avec cette revue, cf. également :

n° 1 : *Luciano Berio*, 1983, 204 p.

Berio : *textes et entretiens*, *Etudes de Dalmonte/Lorenzini*, Osmond-Smith, Sanguineti, Albèra et Demierre. *Catalogues et bibliographie*.

n° 3 : *Avant-garde et tradition*, 1984, 144 p.

Ligeti, Hôller, Ferneyhough, Kagel, Rihm, Lombardi, Dufourt : *textes et entretiens*. *Etudes de Dinkel, Schubert, Stenzl, Dahlhaus, Decarsin, Riethmüller et Ortiz*.

n° 6 : *Musiques nord-américaines*, 1986, 198 p.

Feldman, Copland, Babbitt, Carter, Reich et Monk : *textes et entretiens*. *Etudes de Fûrst-Heidtmann, Henck, Acquien, Lajoinie, Rosen, Gottwald, Kellein et Fox*.

Musiques et aléatoire(s), *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, n° 18-19, décembre 1990 – mars 1991, 163 p.

Musiques, identités, Inharmoniques, éditorial Marc Jimenez, n° 2, Paris, IRCAM, C. Bourgois, mai 1987, 238 p.

Nous avons également lu *Temps des mutations(Le)*, *Inharmoniques*, éditorial Marc Jimenez, n° 1, IRCAM – C. Bourgois, décembre 1986, 236 p.

« Musique légère (La) et la musique à danser du Moyen Age au XX^e siècle », *La Revue Musicale*, n° spécial 255, Paris, Richard-Masse, 1962, 208 p.

- « Musiques Nord Américaines », *Contrechamps*, n° 6, avril 1986.
- « Œuvre du vingtième siècle (L') », Exposition Internationale des arts, sous les auspices du Congrès pour la liberté de la culture. Contributions de N. Nabokov, J. Cocteau, P. Schaeffer, P.J. Jouve, P. Boulez », *La Revue Musicale*, n° 212, Paris, Richard-Masse, 1952, 160 p.
- PROST, Christine (dir.), « Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre », *La Revue Musicale*, n° 391-393, Paris, Richard-Masse, 1986, 240 p.
- « Varèse, Xenakis, Berio, Pierre Henry. Œuvres, études, perspectives », *La Revue Musicale*, n° spécial 265-266, Paris, Richard Masse, 1969, 188 p.

C. ARTICLES

- ALBERA, Philippe, « Entretien avec György Ligeti », *Contrechamps*, Musique en création, Festival d'Automne à Paris, *op. cit.*, pp. 87-95.
- Id.*, « Introduction aux neuf senquenzas [de Luciano Berio] », *Contrechamps*, n° 10, 1989, pp. 90-122.
- ALVAREZ-PEREYRE, « De la matière sonore à l'analyse musicale : les cheminements de l'ethnomusicologue », *Analyse musicale*, n° 11, *La musique et nous*, avril 1988, pp. 22-29.
- AUDISIO, Gabriel, « Musique et spectacles à l'Exposition coloniale », *La Revue Musicale*, n° 120, novembre 1931, pp. 346-351.
- BERIO, Luciano, « Dialogue entre toi et moi », *Contrechamps*, n° 4, avril 1985, pp. 138-144.
- BERNAGER, Olivier, « Notes sur une pratique du théâtre musical, à partir de *Répertoire* et de *Pas de cinq* de Mauricio Kagel », *Musique en jeu*, n° 27, Paris, Seuil, 1977, pp. 13-24.
- BERNARD, Jonathan, « Inaudible Structures, Audible Music : Ligeti's Problem and his Solution », *Music Analysis*, n° 3, 1987, pp. 207-236.
- BONNET, Antoine, « György Ligeti », *Entretiens*, n° 1, avril 1986, pp. 5-15.
- BOUHOURS, Jean-Michel, « D'images mobiles en ballets mécaniques » *in*, *Fernand Léger*, compte rendu de l'exposition Fernand Léger, 29-5 au 19-9-1997, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 357 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « Entretien avec Mauricio Kagel », *Musique en jeu*, revue trimestrielle, n° 5, Paris, Seuil, 1971, pp. 99-106.
- Id.*, « Dossier Kagel, avec la collaboration de Giuseppe G. Englert, Max Nyffeler, Marianne Kesting et Juan Allende-Blin. Textes de Kagel traduits par Elisabeth Guérineau », *Musique en jeu*, n° 7, Paris, Seuil, 1972, pp. 88-126.
- Id.*, « György Ligeti », *Musique de notre temps*, I, 1973, pp. 135-138.
- BOULEZ, Pierre, « La composition et ses différents gestes » cinquième chapitre *in*, *Jalons (pour une décennie)*, *op. cit.*, pp. 109-138.
- BRIGHT, William, « Points de contacts entre langage et musique », *Musique en jeu*, n° 5, 1971, pp. 67-74.

- BURDE, Wolfgang, « Plädoyer für einen fairen Nord-Süd-Dialog – Das Berliner Festival der Weltkulturen », *Neue Zeitschrift für Musik*, septembre-octobre 1979, pp. 493-495.
- CADIEU, Martine, « D'un espace imaginaire », *Musique en jeu*, n° 32, septembre 1978, pp. 123-125.
- CADOZ, Claude, « Musique contemporaine : réalité du timbre ? Virtualité de l'instrument ! », *Analyse musicale*, n° 18, janvier 1990, pp. 66-72.
- CASTANET, Pierre-Albert, « Prendre la musique au mot. Entretien avec Radosveta Bruzaud, première partie », *Education musicale*, n° 455, février 1999, pp. 2-6 ; deuxième partie, *Education musicale*, n° 456, même mois, année et nombre de pages.
- CÔNNESSON, Guillaume, « György Ligeti à la recherche d'un deuxième modernisme », *Diapason*, décembre 1996, pp. 32-33.
- CÔHEN-LEVINAS, Danielle, « Hybridation », in BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, op. cit., pp. 66-67.
- CÔTE, Nathalie, « Take Notice : le jeu de Pierre-Albert Castanet », *Percussions*, n° 36, Chailly-en-Bière, septembre-octobre, 1994, 19 p.
- Id.*, « L'art de la souillure – La pensée et l'œuvre de Pierre Castanet. Die Kunst der Verschmutzung Denken und Werk von Pierre-Albert Castanet », *Dissonanz*, Nouvelle revue musicale suisse, n° 46, novembre 1995, pp. 13-19.
- CHRISTENSEN, Louis, « Introduction to the Music of György Ligeti », *Numus West*, n° 2, 1972, pp. 6-16.
- DARBELLAY, Etienne, « La question musicale du XX^e siècle. Remarques introductives », *Contrechamps*, n° 10, op. cit., pp. 5-11.
- DECARSIN, François, « Stockhausen. Les paradoxes de la trajectoire », *Education musicale*, n° 448, mai 1998, pp. 17-20.
- DELAIGUE, Olivier, « Mouvement et répétition dans la musique américaine des années 1960-1980 », *Analyse musicale*, n° 8, 1987, pp. 36-39.
- DELALANDE, François, « Analyser le style en musique électroacoustique : approximation et pluralité en analyse comparative », *Analyse musicale*, n° 32, 1993, pp. 28-33.
- DEMIERRE, Jacques, « Mauricio Kagel entre musique et théâtre », *Contrechamps*, n° 4, consacré à l'étude de l'opéra, textes de Theodor W. Adorno, Giselher Schubert, Luigi Nono, Jürg Stenzl, Bernd A. Zimmermann, Mauricio Kagel, Jacques Demierre, Henri Pousseur, György Ligeti, Pierre Michel, Luciano Berio, Edoardo Sanguineti et Kurt Weill, avant-propos de Philippe Albèra, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, pp. 100-106
- DESCORMIERS, Christian, « L'Elément musical exotique à l'Exposition Coloniale (suite) (I) L'Océanie. Les Iles Sandwich », *Le Ménestrel*, n° 47, 20 novembre 1931, pp. 485-487.
- Id.*, « L'Elément musical exotique à l'Exposition Coloniale. L'Océanie, 2° Les Canaques », *Le Ménestrel*, n° 49, 4 décembre 1931, pp. 509.
- DINKEL, Philippe, « Quelques aspects de l'émergence du néo-classicisme au XX^e siècle », *Contrechamps*, n° 3, septembre 1984, pp. 8-12.
- « Entretien de Pierre Castanet avec Michel Masserey », *Le Temps* (journal genevois, rubrique *Livres*), 15 janvier 2000.
- « Entretien avec Jean-Louis Florentz », *Zodiaque*, n° 163, janvier 1990, pp. 1-16.

- ESTREICHER, Zygmunt, « Une Technique de transcription de la musique exotique. Expériences pratiques (Rapports de 1956) », in *Bibliothèques et Musées de la Ville de Neuchâtel*, Neuchâtel, 1957, pp. 67-92.
- FAVRE, G., « L'esprit méditerranéen dans la musique française », *La Revue Universelle des faits et des idées*, n° 277, 1980-81, pp. 53-63.
- FLORENTZ, Jean-Louis, « Genèse d'une création musicale : le Requiem de la Vierge, pour soprano, baryton, chœur d'enfants, chœur mixte et orchestre, op. 7, pour Marguerite Lacombe », in "Groupe de la Chênaie", NEF, La Mulatière, Lyon, conférence du 18 mars 1990, pp 1-15.
- Id.*, « Incidences de la bio-acoustique animale dans la composition musicale », *Journal de Psychologie normale et Pathologie*, revue trimestrielle, n° 1-2, janvier 1983, pp. 83-109.
- Id.*, « L'espace symphonique et la liturgie éthiopienne dans *Debout sur le soleil*, op. 8, Pour orgue », *L'Orgue*, n° 221, 1992, pp. 21-41.
- GAGNEPAIN, Bernard, « De la mélodie à la polyphonie : la conception du temps musical avant l'apparition de la barre de mesure », *Analyse musicale*, n° 6, janvier 1987, pp. 14-21.
- GALLIARI, Alain, « Est, Ouest, Nord, Sud », *Résonance*, n°6, mars 1994, pp. 22-28.
- GILLY, Cécile, « Benvenuto, signor Berio ! », *Méromane*, n°65, février 1977, pp. 1-2.
- GOJOWY, Detlev, « Darius Milhaud et Ernesto Nazareth ou la découverte de la musique brésilienne », in KELKEL, Manfred, *Honegger – Milhaud, musique et esthétique*, Actes du Colloque International tenu à la Sorbonne en novembre 1992, Paris, J. Vrin, 1992, pp. 215-222, en particulier la p. 219.
- GONZALEZ, Francisco, « Cinq cents ans d'échanges musicaux entre le Vieux Continent et l'Amérique latine », in *Musiques d'Amérique latine*. Actes de colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn), Cordes, C.O.R.D.A.E./La Talvera, 1998, pp. 84-85.
- HALBREICH, Harry, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in « Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre », *La Revue Musicale*, triple numéro 191-193, op. cit., pp. 51-69.
- HARTWING, Fischer, « Un art plus complet : Léger et le ballet », in *Fernand Léger, le rythme de la vie moderne, 1911-1924*, Paris, Flammarion, 1994, p. 240.
- HOEREE, Arthur, « Le Jazz », *La Revue Musicale*, op. cit., pp. 213-241.
- JAMBOU, Louis, « Préface », in ANAKESA, Apollinaire, *Florentz ... sur les marches du soleil*, op. cit., pp. 5-8.
- JEANNERET, Albert, « Le Nègre et le Jazz, Histoire », *La Revue Musicale*, n° 8, juin 1927, pp. 24-27.
- JOLIVET, Hilda, « André Jolivet », *Zodiaque*, n° 119, janvier 1979, pp. 3-10.
- Id.*, « Jolivet, magicien des timbres », *ibid.*, p. 37-40.
- KAGEL, Mauricio, « Les perturbations organisées », in *Acanthes An XV, composer, enseigner, jouer, la musique d'aujourd'hui*, Fondettes, Van de Velde, 1991, pp. 77-83.
- Id.*, « Le théâtre instrumental », *Cahiers Renaud-Barrault : La musique et ses problèmes contemporains (1953-1963)*, n° 41, décembre 1963, pp. 288-299.
- Id.*, « Jalons (1960-1979) », in *Tam-tam*, op. cit., pp. 137-175.

- KELKEL, Manfred, « Dodécaphonisme » et « Sérielle (musique) », in HONEGGER, Marc, *Connaissance de A à Z de la musique*, Paris, Bordas, coll. *Les Savoirs*, 2/1996, respectivement aux pp. 305-307 et pp. 946-948.
- Id.*, « Expressionnisme », in HONEGGER, Marc, *Connaissance de A à Z de la musique*, *ibid.*, pp. 365-366.
- KELLER, Hans, « The Contemporary Problem », *Tempo*, n° 89, summer 1969, pp. 25-28.
- LAMBERTINI, Michel'Angelo, « Le Portugal », in LAVIGNAC Albert, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, I, 4 : *Histoire de la musique*, Paris, Delagrave, 1920, p. 2468
- LANGLOIS, Franck, « Darius Milhaud. Singulier et pluriel », *Diapason*, n° 386, octobre 1992, pp. 42-49.
- LAUDE, Jean, « Léger. *La Création du monde* », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, sous la direction de William RUBIN, New-York, 1985, pp. 474-484, voir aussi l'édition française, Paris, Flammarion, 1987.
- LEVI-STAUSS, Claude, « La structure et la forme », *Cahiers de l'Institut de Sciences économiques appliquées*, XCVI, 1960, pp. 3-36.
- LIGETI, György, « Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 1, *Portät Ensemble Modern, Rekonstruktion Pundowkin / Schnittke, Musikszene aktuell : György Ligeti*, janvier 1993, pp. 20-29.
- Id.*, « Mes études pour piano (premier livre), polyrythmie et création », *La musique et nous, Analyse musicale*, n° 11, avril 1988, pp. 44-45. Traduction de Louise Duchesneau.
- Id.*, « György Ligeti : "L'art n'est pas la vie quotidienne" », *Libération*, samedi 17 et dimanche 18 mars 1984, p. 25.
- LONCHAMPT, Jacques, « Les alchimies musicales de György Ligeti », *Le Monde*, 28 mai 1977, p. 30.
- Id.*, « "Temboctou" au cloître des Carmes, la puissance de l'imaginaire », *Le Monde*, samedi 17 juillet 1982.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « Penser l'improvisation : l'apport des musiques de tradition orale », *Analyse musicale*, n° 14, janvier 1989, pp. 15-17.
- MACASSAR, Gilles, « Luciano Berio. Les ivresses d'un explorateur », *Télérama*, n° 2357, 15 mars 1995, pp. 60-61.
- MACHE, François-Bernard, « Le réalisme en musique », écrit en décembre 1960, *Situation de la Recherche, Cahiers d'Etude de Radio-Télévision*, n° 27-28, Paris, Flammarion, 1960, pp. 63-71.
- Id.*, « Le son et la musique », *Mercur de France*, n° 1201, novembre 1963, pp. 582-598.
- Id.*, « Langage et musique », *Nouvelle Revue Française*, n° 196, avril, 1969, pp. 586-594.
- Id.*, « Musique d'ailleurs », in *Nouvelle Revue Française*, n° 225, septembre 1971.
- Id.*, « La musique a-t-elle la parole ? Méthodes linguistiques et musicologie », in *Musique en jeu*, n°5, novembre 1971, pp. 75-91.
- Id.*, « La création musicale aujourd'hui », *Cultures*, I, n°1, Paris, UNESCO, 1973, pp. 107-117.

- Id.*, « A propos de John Cage », *Musique en jeux*, n° 2, mars 1971, pp. 52-56.
- Id.*, « Sur “Korwar”. Titre pour clavecin et bande magnétique - Bande stéréo 17’, 1972 », *G.M.E.B.*, n° 12, Bourges, 1972. Article du 29 mai 1972, reproduit sous le titre d’« Un clavecin au zoo », in *Entre l’observatoire et l’atelier*, vol. 1, Paris, Kimé, 1998, pp.129-132.
- Id.*, « La musique théâtrale », *Recherches*, n° 42 : *Aujourd’hui l’Opéra*, 1980, pp. 177-182.
- Id.*, « La musique égale du mythe. Entretien du 31 mai 1985 avec Elisabeth Adam », *Silences*, n° 1, 1985, pp. 143-148.
- Id.*, « Le post-progressisme », *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, n° 22-23, décembre 1991-mars 1992, p. 11.
- Id.*, « Culture et culte », programme des 6 concerts SIMC à Radio-France, Perspectives du XX^e siècle, 30 mars 1979, in *Entre l’Observatoire et l’atelier*, I, Paris, Kimé, coll. *Musica*, dirigée par Joseph-François Kremer, 1998, pp. 149-151.
- MALLET, Franck, « Loin des sentiers battus de la musique contemporaine. Les électrons libres », *Le Monde de la Musique*, n° 212, juillet-Août 1997, pp. 46-51.
- MARCEL-DUBOIS, Claudie, « Le tempo dans les musiques de tradition orale », *Fontes Artis Musicae*, n° 12, janvier-février 1954, pp. 204-206.
- MARCEL, Odile, « L’« ibérisme » de Maurice Ohana », *La Revue Musicale*, double numéro n° 351-352, Paris, Richard-Masse, 1982, pp. 14-15.
- MERIGAUD, Bernard, « György Ligeti, «“Je compose et je réfléchis après” », *Télérama*, n° 2448, 11 décembre 1996, pp. 66-68.
- MERRIAM, Alan P., « Characteristics of African Music », *Journal of the International Folk Music Council*, n° 11, 1959, p. 13-18.
- MICHEL, François, « Polyphonie », in *Encyclopédie de la musique*, III, L-Z, Paris, Fasquelle, 1961, p. 463.
- MIEREANU, Costin, « Une musique électronique et sa “partition”, *Artikulation* », *Musique en jeu*, 15 septembre 1974, pp. 102-109.
- MILHAUD, Darius, « Le bœuf sur le toit (samba carnavalesque) », *Littérature*, n° 2, avril 1919, pp. 21-23.
- Id.*, « Le Brésil », *La Revue Musicale*, L, n° 1, novembre 1920, pp. 60-61.
- Id.*, « La Mélodie », *Le Courrier Musical*, n° 17, août 1922, p. 327.
- Id.*, « Petite historique nécessaire », *Le Courrier Musical*, XXIV, n° 2, 15 janvier 1922, p. 30.
- Id.*, « Polytonalité et atonalité », *La Revue Musicale*, IV, n° 4, février 1923, pp. 29-44.
- Id.*, « Impressions d’Amérique », *Le Courrier Musical*, n° 6, mars 1923, p. 15.
- Id.*, « L’évolution du jazz-band et la musique des nègres de l’Amérique du Nord », *Le Courrier Musical*, n° 9, 1^{er} mai 1923, pp. 163-164.
- Id.*, « La musique française : son rayonnement aux Etats-Unis », *Le Monde illustré*, n° spécial : « La France dans le monde », décembre 1947, p. 47.
- Id.*, « Etudes : La musique ; La tradition ; Catalogues », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 88, 1975, pp. 91-94.
- Id.*, « L’évolution de la musique à Paris et à Vienne », *La Revue Musicale*, n° 308-309, 1923, publié sous le titre : « Le retour au classique », 1978, pp. 117-125.

- MOLINO, Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu*, n° 17, 1975, pp. 37-62.
- Id.*, « Geste et musique : prolégomènes à une anthropologie de la musique », *Analyse musicale*, n° 10, janvier 1988, pp. 8-15.
- JAMEUX, Dominique, « Musique et cruauté, 1 juin 1972 », in *Tam-tam*, *op. cit.*, pp. 37-38.
- N'DIAYE, Francine, « La Création du monde et la rencontre de Léger avec l'Art africain », in *Fernand Léger et le spectacle*, *op. cit.*, pp. 21-29 ; 99-103.
- Id.*, « Léger scénographe et cinéaste », in *Fernand Léger et le spectacle*, *op. cit.*, pp. 33-63.
- NETTL, Bruno, « De quelques méthodes linguistiques appliquées à l'analyse musicale », *Musique en jeu*, v, 1956, pp. 61-66.
- OHANA, Maurice, « Ecrits et paroles : La mer, le vent, la pluie... », *La Revue Musicale : Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre*, n° 351-352, *op. cit.*, pp. 69-76.
- OHANA, Maurice, « Sud-Nord », in *20^e siècle : Images de la musique française*, textes et entretiens réunis par Jean-Pierre Derrien, Paris, SACEM et PAPIERS, 1986, pp. 164-167.
- Id.*, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écritures et principes de composition. Entretien avec Maurice Ohana », *Analyse musicale*, n° 8, juin 1987, pp. 56-63.
- PAQUELET, Christine, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », *Analyse musicale*, n° 8, 1987, pp. 56-58.
- PISTONE, Danièle, « Impressionnisme », in HONEGGER, Marc, *Connaissance de A à Z de la musique*, *op. cit.*, pp. 484-485.
- Id.*, « La musique savante », *Ecouter Voir*, n° 75, mars 1998, pp. 4-5.
- PHILIPPOT, Michel, « Entretien avec Luciano Berio », *La Revue Musicale*, n°265-266, octobre 1968, pp. 85-97.
- PLISSON, Michel, « Les genres musicaux-chorégraphiques : syncrétismes originaux des musiques traditionnelles d'Amérique latine », in *Musiques d'Amérique latine. op. cit.*, pp.133-153.
- POULENC, Francis, « Lorsque je suis mélancolique... », *Mercur de France*, n° 1109, 1^{er} janvier 1956, pp. 72-73.
- PROST, Christine « catalogue raisonné » des œuvres de Maurice Ohana, catalogue toutefois incomplet, dans *La Revue Musicale*, n° 351-352, *op. cit.*, pp. 27-64, avec supplément au catalogue (1980-1982), pp. 65-67. Ce catalogue est également repris et augmenté dans *La Revue Musicale*, n° 391-393, *op. cit.*, pp. 183-225.
- PROST, Christine, « Poétique de Maurice Ohana. Statisme et dynamisme », in « Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre », *La Revue Musicale*, n° 391-393, *op. cit.*, pp. 107-127.
- PUIG, Michel et CASTANET, Pierre-Albert, dans « De la théâtralité de la musique », *Cahiers du CIREM*, n° 4-5, septembre 1987.
- REICH, Steve, « Steve Reich », *Contrechamps, Musique en création*, Cycle de créations à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française, 7 octobre - 18 décembre 1988, Festival d'Automne à Paris, 1988, pp. 55-58. Texte traduit de l'américain par Serge Grunberg.

- Id.*, « Non-Western Music and the Western Composer. Le compositeur occidental et la musique extra-européenne », traduction Agnès Ausseur, *Analyse musicale : La musique et nous*, n° 11, avril 1988, pp. 45-50.
- RUWET, Nicolas, « Méthode d'analyse en musicologie », *Revue Belge de Musicologie*, n° 20, 1966, pp. 65-90.
- SABBE, Hermann, « Techniques médiévales en musique contemporaine : Histoire de la musique et sens culturel », *Revue Belge de Musicologie*, n° 34/35, 1981-82, pp. 220-233.
- SCHNEIDER, Marius, « L'esprit de la musique et l'origine du symbole », *Diogène*, juillet-septembre 1959, pp. 48-75.
- SEARBY, Mike, « Ligeti the Postmodernist ? », *Tempo*, n° 119, janvier 1997, pp.59-68.
- SOUMAGNAC, Myriam, « Un entretien avec Jean-Louis Florentz », *Intemporel*, n° 12, octobre - décembre 1994, pp. 1-6.
- SPRINGER, George, P., « Le langage et la musique : parallélisme et divergences », *Musique en Jeu*, n° 5, 1971, pp. 31-43.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, « De l'évolution de la musique », in *Acanthes An XV, composer, enseigner, jouer, la musique d'aujourd'hui, op. cit.*, pp. 23-33.
- Id.*, « Momentform », pp. 111-112, in « Karlheinz Stockhausen », *Contrechamps*, n° 9, Stockhausen : textes, entretien avec Adorno ; études de Darbellay et de Henk, 1988, 193 p.
- SVARD, Lors, « György Ligeti. *Etudes pour piano*, premier livre », *Notes*, n° 44, 1987-88, pp. 578-579.
- TAKEN, Floris, « *Commun. Math. Phys.*, 20, 167-192, 1971 », *La Recherche*, n° 108, fév. 1980, pp. 132-144.
- TIFFON, Vincent, « L'œuvre mixte de F.-B. Mâche, un modèle du genre », *Les Cahiers du C.I.R..E.M.*, *op. cit.*, pp. 97-106.
- VIRET, Jacques, « Rythme », in HONEGGER, Marc, *Connaissance de A à Z de la musique, op. cit.*, pp. 917-924.
- WIORA, Walter, « Le point de vue des musicologues », in *La Résonance dans les échelles musicales*, Paris, 9-14 mai 1960, Etudes réunies et présentées par Edith Weber, Paris, Editions du CNRS. Colloques Internationaux du CNRS, Sciences Humaines, 1963, pp. 38-42.
- Id.*, « Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte et d'octave. Son rôle structurel dans l'ethnomusicologie primitive », in *La Résonance dans les échelles musicales...*, *ibid.*, pp. 130-142.
- WEID, Jean-Noël von der, « Ligeti, le cri plutôt que l'horreur », *Festival d'automne, CNA*, n° 23 septembre-octobre, 1984.

IV. Musiques dans le monde

A. OUVRAGES

- AROM, Simha, *Musicologie, Ethnomusicologie*, Paris, LACITO, 1980, 16 p.
- ASSELINÉAU, Michel, BEREL, Eugène et TRAN, Quang Hai, *Musiques du monde*, Courlay, Ed. J.M. Fuzeau, coll. Musique en pratique, 1993, 368 p.
- AUBERT, Laurent, *Musiques traditionnelles. Guide du disque*, Le Monde de la Musique 1985-1991, Genève, Georg, 1991, 252 p.
- Id.*, *Planète musicale : instruments de musiques des cinq continents*, textes de Laurent Aubert, photographies de Attilio Bocazzi-Varotto, Genève, Musée d'Ethnographie de Genève, Priuli & Verlucca éditeurs /Evrea, 1991, 115 p.
- BERTHIER-CAILLET, Laurence, *Fêtes et rites des quatre saisons au Japon*, avec le concours de Gabriel Feat, Josef Kyburz, François Macé et Watanabe Kozo, Paris, Publications orientalistes de France, 1981, 613 p.
- BRAILOÛ, Constantin, « Le rythme aksak », *Opere – 1*, éd. Bilingue de E. comiøel, București, 1952 ou l'Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.
- HARRISON, Frank, *Time, Place and Music : an Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1500 to c. 1800*, Amsterdam, Frits Knuf, 1973, 221 p.
- KUNST, Jaap, « Métrique, rythmique, musique à plusieurs voix », *Ethnomusicologica*, I, Leiden, E.J. Brill, 1950, 47 p.
- LORTAT-JACOB, Bernard (éd.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, 1987, 274 p.
- MAHILLON, Victor, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles (1893-1922)*. Cet ouvrage a été revu et corrigé par HORNBOSTEL, E.M. von et SACHS, Curt, *Systematik der Muusikinstrumente*, Zeitschrift für Ethnologie, XLVI, 1914.
- MONTANDON, George (Dr), *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, Genève, Archives Suisses d'Anthropologie générale, III, n° 1, 1919, IXd-VIIIb, 120 p.
- PICARD, François, *La Musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991, 215 p.
- RIVIERE, Claude, *Les Liturgies politiques*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 1988, 253 p.
- ROUGET, Gilbert, *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, coll. TEL, 2/1988, 626 p. [1/1980, édité par la Bibliothèque des Sciences Humaines].
- SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, nouvelle édition avec des index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1994, 509 p. [1/1936, Paris Payot ; 2/1968, version augmentée, Paris, Mouton et Maison des Sciences de l'Homme]
- TRANCHEFORT, François-René, *Les instruments de musique dans le monde*, 2 vol., Paris, Seuil, coll. Points Musique, 1980. Vol. I, *Les instruments à percussions*, 293 p, vol. II, *Les instruments à vent*, 254 p.

B. OUVRAGES COLLECTIFS, ANONYMES ET REVUES

Nouveaux enjeux, dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1996, 382 p.

Contribution de Denis-Constant Martin, Laurent Aubert, Philippe Albèra, Jacques Arpin, Henri Lecomte, Vincent Dehoux, sur le dossier nouveaux *enjeux* ; Sam Kasule, Peter Cooke, Vincent Zanetti, Trevor Wiggins, Jean-Pierre Estival, Rosalia Martinez, Giovanni Giuriati, Pierre-Alain Baud et Luc Charles-Dominique, sur *Territoires* ; François Borel et Lorent Aubert, sur *Entretiens* ; François-Picard, Win van Zanten, Pierre-Alain Baud, Speranța Rădulescu, Yves Defrance, Frédéric Déval, Denis Constant Martin et Yves Defrance, sur les *Livres* et enfin sur les *Disques* : Anne-Florence Borneuf, Nathalie Fernando, Fabrice Marandola, Trân Quang Hai, Michel Plisson, Riccardo Canzio, Dana Rappoport, Lucie Rault-Leyrat et Mireille Helfer.

Dans cette série des *Cahiers de musiques traditionnelles* (où les publications ethnomusicologiques sont thématiques), nous avons également consulté les numéros 1 : *De bouche à oreille*, 1988 ; 4 : *Voix*, 1991 ; 5 : *Musiques rituelles*, 1992 ; 6 : *Polyphonies*, 1993, 7 : *Esthétiques*, 1994 et 10 : *Rythmes*, 1997.

C. ARTICLES

BOUËT, Jacques, « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 : *Rythmes*, Genève, Georg éditeur, Ateliers d'ethnomusicologie, 1977, pp. 107-125, en particulier les pp. 114-123.

BRAILOIU, Constantin, « Esquisse d'une méthode de folklore musical », *Revue de Musicologie*, XII, n° 1, janvier 1931, pp. 1-35.

Id., « Réflexions sur la créativité musicale collective », *Diogenes*, n° 25, Paris, Gallimard, 1959, pp. 83-93.

CHAILLEY, Jacques, « Comment entendre la musique populaire », *Journal of the International Folk Music Council*, n° 16, 1964, pp. 47-49.

CLER, Jérôme, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 : *Rythmes*, *op. cit.*, pp., pp. 60-78.

GIUSY, Basile, « La musique populaire : entre tradition et nouveaux rythmes », *Ecouter Voir*, n° 75, mars 1998, pp. 6-11.

GRASSIE, E. C., « L'Orient et la musique de l'avenir », *Le Ménestrel*, n° 19, mai 1922, pp. 213-214 ; n° 20, mai 1922, pp. 225-226.

GRIMAUD, Yvette, « Les polysystèmes des musiques de tradition orale peuvent-ils être intégrés à la résonance ? », *La Résonance dans les échelles musicales*, Paris 9-14 mai 1960. Etudes réunies et présentées par Edith Weber (Actes de Colloque), Paris, Editions du CNRS, 1963, pp. 237-248.

LAJTHA, Laszló, « A propos de "l'intonation fautive" dans la musique populaire », in *Les Colloques de Wégimont*. Cercle International d'Etudes Ethno-musicologiques, Bruxelles, Elsevier, 1956, pp. 145-153.

LIST, George, « The Musical Significance of Transcription », *Ethnomusicology*, n° 7, mars 1963, pp. 193-197.

ROUGET, Gilbert, « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale », in *Les Colloques de Wégimont*. Centre International d'Etudes Ethno-musicologiques, Bruxelles, Elsevier, 1956, pp. 132-144.

TRAN Van Khé, « Modes musicaux », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, XI, 1968, pp. 148-153.

Index-glossaire de termes musicaux

Contrairement aux index classiques de ce genre, nous ne citons pas ici tous les termes musicaux utilisés ou évoqués au cours de notre travail, notre but étant d'en offrir une toute autre lecture. En effet, il s'agit des termes choisis, sans aucun critère spécifique, pour surtout illustrer diverses attitudes des compositeurs, par rapport à l'utilisation ou à l'inspiration que leur a apporté les éléments techniques et les facteurs idéologiques aussi bien des musiques africaines qu'européennes classiques (savantes ou populaires). Dans l'exemple présent, les mots en gras et l'astérisque (*) renvoient à une définition à la page indiquée. L'absence de (*) signifie que l'on trouvera, à la page concernée, quelques explications sur le mode d'emploi ou l'usage, par le compositeur, d'une technique, d'une pensée ou d'un instrument, découlant du vocable en question. C'est aussi dans cet esprit que devrait être consulté notre glossaire.

- Amadinda, volume 1 : 12*; volume 2 : 481, 486*
Anacrouse harmonique, volume 1 : 377
Anacrouse symphonique, volume 1 : 367, 377
Angklung, volume 2 : 652*
Anhémitonique, volume 1 : 12, 86; volume 2 : 467, 485, 497, 644*
Antécédent, volume 1 : 234, 309, 407 ; volume 2 : 481, 492, 638*, 644*, 645, 646
Antienne, volume 2 : 490, 637*, 642, 644
Antiphonaire passim, volume 2 : 472, 642*
Antiphonie, volume 1 : 213, 339 ; volume 2 : 481; 490*, 493, 637*, 648
Appoggiature harmonique, volume 1 : 377
Archétypes de répétitions, volume 1 : 288
Arghûl, volume 1 : 283 ; volume 2 : 652*
Art nègre passim, volume 1 : 27, 63, 64, 68, 89, 92 ; volume 2 : 684, 685
Assonance...volume 1 : 200, 383 ; volume 2 : 481, 489*, 497, 644*
Asymétrie...volume 1 : 166, 179 ; volume 2 : 481
Atonalité...volume 1 : 59, 71, 399, 415 ; volume 2 : 637*, 695
Balafon...volume 1 : 45, 148, 198, 262, 264, 279, 288, 290 ; volume 2 : 477, 624, 652*
Basse d'alberti...volume 1 : 411
Batterie...volume 1 : 71, 89, 108, 110, 112, 139, 166, 221, 223, 374, 351 ; volume 2 : 644*, 645, 650
Be-bop...volume 1 : 298
Berimbau...volume 1 : 258* ; volume 2 : 652*
Blue notes...volume 1 : 73*, 397 ; volume 2 : 637, 638, 645*
Blues ...passim volume 1 : 35, 36, 46, 71, 72, 73, 125, 135, 397 ; volume 2 : 525, 553, 583, 637*, 638, 640, 645*, 673
Bokusho...volume 1 : 227, 228
Bombarde...volume 1 : 283 ; volume 2 : 652*
Bongo...volume 1 : 126, 133, 301, 335, 356 ; volume 2 : 623, 652*, 660
Boogie-woogie...volume 1 : 36
Bourdon ...volume 2 : 481, 490*, 638*, 670
Branles écossais...volume 1 : 34
Bwiti...volume 1 : 196*, 197 ; volume 2 : 509, 655*, 656
Canon..volume 1 : 71, 72, 109, 137, 218, 255, 304, 305, 307, 311, 312, 346, 374, 405 ; volume 2 : 472, 481*, 482, 487, 491, 492, 638*, 639? 644, 645, 649, 666, 667, 680
Cante jondo..volume 2 : 638*, 639
Cantilène..volume 1 : 298 ; volume 2 : 638*
Cantillation..volume 2 : 638*
Capotasto..volume 1 : 394 ; volume 2 : 645*
Caprice..volume 1 : 72, 73, 146, 215 ; volume 2 : 638*
Castagnettes..volume 2 : 643, 652*
Cellule..volume 2 : 645*
Centonisation..volume 1 : 48*, 111, 327 ; volume 2 : 645*
Cervelas..volume 1 : 283 ; volume 2 : 652*
Chacone..volume 1 : 29, 220, 221 ; volume 2 : 638*, 641
chuchotement.. volume 1 : 202, 208, 209, 221, 228, 262, 263, 282, 292, 428 ; volume 2 : 469, 480, 485, 495, 496, 524, 526, 669
Claves..volume 1 : 228, 257 ; volume 2 : 553, 652*
Cluster..volume 1 : 128, 136, 157, 160, 175, 223, 237, 240, 269, 283, 285, 315, 396 ; volume 2 : 483, 645*, 648, 650
Conga..volume 1 : 258 ; volume 2 : 623, 652*
Conséquent..volume 2 : 481, 482, 492, 638, 649, 645*, 646, 649
Contrepoint..volume 1 : 37, 57, 58, 73, 88, 243, 317, 399 ; volume 2 : 449, 472, 473, 642, 645*,
Cordier..volume 1 : 390 ; volume 2 : 611, 655*

- Coulé**..volume 1 : 119, 196, 216, 217 ; volume 2 : 645*, 646
- Country..volume 1 : 36
- Crécelle**..volume 1 : 257, 258, 259 ; volume 2 : 652*
- Cromorne**..volume 1 : 283 ; volume 2 : 653*
- Cuica**..volume 1 : 258, 259 ; volume 2 : 653*
- Dadaïsme**..volume 1 : 11 ; volume 2 : 650*
- Darbouka**..volume 1 : 280, 281 ; volume 2 : 653*
- Déphasage..volume 1 : 51, 140, 150, 167, 169, 173, 174, 177, 261, 263, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 312, 313, 314 ; volume 2 : 473, 481, 493, 495, 496, 588
- Désinence**..volume 1 : 119, 366, 371, 372, 374, 375, 376, 377 ; volume 2 : 497, 537, 646*
- Devil chaser**..volume 1 : 257, 258 ; volume 2 : 653*
- Diaphonie**..volume 1 : 213, 339 ; volume 2 : 642, 646*
- Djembe**..volume 1 : 258, 259 ; volume 2 : 653*
- Djerma**..volume 1 : 368, 369, 372 ; volume 631, 655*
- Dōbachi**..volume 2 : 653*
- Dodécaphonisme**..volume 2 : 549, 637, 639*, 651, 694
- Dormition**..volume 1 : 349 ; volume 2 : 655*
- Doxologie**..volume 1 : 367 ; volume 2 : 639*, 669
- Drum log**..volume 1 : 257 ; volume 2 : 653*
- Edho dorzé**..volume 1 : 354 ; volume 2 : 639*, 666
- Episode**..volume 2 : 646*
- Erhu**..volume 1 : 417, 418 ; volume 2 : 653*
- Etenraku..volume 1 : 228 ; volume 2 : 592
- Expressionnisme**..volume 1 : 11, 115, 300, 385 ; volume 2 : 549, 650*, 694
- Fado**..volume 1 : 37 ; volume 2 : 639*
- Fandango**..volume 29, 31, 126 ; volume 2 : 639*
- Flamenco**..volume 1 : 116, 118, 132, 142, 143, 146, 390 ; volume 2 : 611, 638, 639*
- Flatterzunge..volume 1 : 375, 377 ; volume 2 : 481, 486*, 522, 646*
- Gagaku**..volume 1 : 228 ; volume 2 : 592, 639*
- Gahu**..volume 1 : 304, 305, 311 ; volume 2 : 639*, 640
- Gamelan..volume 1 : 102, 178, 228, 297, 312 ; volume 2 : 592
- Gender**..volume 1 : 285, 286 ; volume 2 : 653*
- Geste musical..passim volume 1 : 206, 214, 264, 277 ; volume 2 : 526, 528
- Gigue des Nègres..volume 1 : 34
- Glissando..volume 1 : 37, 72, 88, 105, 106, 122, 135, 139, 194, 195, 233, 234, 245, 262 ; volume 2 : 481, 482*, 483, 488, 509, 541, 648, 668
- Glockenspiel**..volume 1 : 138, 139, 301, 302, 351, 367 ; volume 2 : 653*, 660
- Gopi**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 653*
- Gospels..volume 1 : 35, 46, 132 ; volume 2 : 525
- Guqin**..volume 1 : 417 ; volume 2 : 653*
- Guzheng**..volume 2 : 653*
- Gzio, maharanna Krestwow**..volume 1 : 371 ; volume 2 : 639*
- Habanera**..volume 1 : 30, 133, 134 ; volume 2 : 639*, 643
- Harmonique**..volume 2 : 646*
- Hatsiãtsiã (hatsyiatsya)**..volume 1 : 305 ; volume 2 : 640*
- Hémiole**..volume 1 : 29, 156, 177, 183, 405, 417 ; volume 2 : 481, 489*, 494, 646*
- Hétérophonie**..volume 1 : 9, 50, 51, 135, 210, 211, 212, 213, 221, 308, 405, 423 ; volume 2 : 457, 470, 471, 480, 494, 560, 637, 640*, 668
- Hétérorhythmie..volume 1 : 398 ; volume 2 : 457
- Heures**..volume 2 : 640*, 644
- Hexaphone**..volume 1 : 170, 171, 219, 233 ; volume 2 : 467, 646*
- Hichiriki*..volume 1 : 228 ; volume 2 : 639
- Hiyôshigi**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 653*
- Hoggar**..volume 2 : 655*
- Homophonie**..volume 2 : 471, 494, 637, 640*
- Homophonie syllabique..volume 1 : 213
- Hoquet**..volume 1 : 29, 37, 50, 71, 74, 140, 143, 166, 167, 184, 213, 214, 217, 218, 224, 287, 314 ; volume 2 : 468, 472, 479, 480, 487, 486, 488, 491, 492, 494, 495, , 496, 590, 599, 601, 639, 646*, 669
- Hoquetus..volume 1 : 29 ; volume 2 : 488
- Hot music**..volume 1 : 35 ; volume 2 : 640*
- Hybridation de la note..volume 1 : 390
- Hybridation timbrale..volume 2 : 481, 483*
- Ibo**..volume 2 : 655*
- Ibyivugo**..volume 1 : 363 ; volume 2 : 481, 487*, 607, 608, 640*, 669
- Imitation**..volume 1 : 88, 136, 197, 199, 287, 309, 426 ; volume 2 : 481, 487, 495, 501, 511, 522, 531, 535, 646*, 668
- Imitation de la voix ou de l'instrument**..volume 2 : 481, 491
- Impressionnisme musical**..volume 2 : 650*
- Incantation**..volume 1 : 67, 73, 97, 99, 107, 110, 114, 262, 282, 330, 348, 391 ; volume 2 : 507, 621, 640*
- Incise**..volume 1 : 162, 166, 167, 406 ; volume 2 : 646*
- Inzad**..volume 2 : 653*
- Isométrie**..volume 2 : 646*
- Isorythmie**..volume 1 : 349, 398 ; volume 2 : 481, 490, 646*
- Keisu**..volume 1 : 227 ; volume 2 : 653*
- Kora**..volume 1 : 10, 396, 397, 399 ; volume 2 : 501, 611, 629, 630*, 633, 653*
- Koto**..volume 1 : 283, 285 ; volume 2 : 653*
- Laudes**..volume 1 : 323, 325, 327, 334, 342 ; volume 2 : 532, 621, 640*

- Legato**..volume 1 : 122, 172, 220 ; volume 2 : 646*
- Lesson**..volume 1 : 283 ; volume 2 : 640*
- Lied** (*Lieder*)..volume 1 : 210, 228, 236 ; volume 2 : 640*, 642
- Litanie**..volume 2 : 637, 640*, 669, 678
- Macumba..volume 1 : 242
- Magnificat**..volume 1 : 330, 331, 332 ; volume 2 : 621, 637, 641*, 644
- Malinké**..volume 1 : 383 ; volume 2 : 468, 630, 653, 655*, 673, 678
- Manding**..volume 1 : 33 ; volume 2 : 656*, 667
- Mandoura**..volume 2 : 575, 654*
- Marimba**..volume 1 : 193, 195, 198, 301, 349, 351, 369, 375 ; volume 2 : 654*, 660, 671
- Marimbula**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 654*
- Massai** (Masai)..volume 2 : 656*, 664
- Maxixe**..volume 1 : 37, 60, 77 ; volume 2 : 641*
- Métrique**..volume 1 : 20, 60, 70, 179, 248, 312 ; volume 2 : 463, 466, 472, 474, 480, 483, 484, 494, 495, 559, 560, 561, 643, 647*, 675, 698
- Micro-intervalle**..volume 1 : 116, 120, 124, 146, 150, 178, 385 ; volume 2 : 647*
- Midrash**..volume 2 : 641*, 689
- Milonga..volume 1 : 30 ; volume 2 : 643
- Minimalisme (musical)**..volume 1 : 11, 292, 314, 383 ; volume 2 : 540, 650*
- Minstrels..volume 1 : 34, 35 ; volume 2 : 553
- Mixte**..volume 1 : 16, 223, 236, 270, 293 ; volume 2 : 513, 517, 647*, 697
- Mode**..volume 1 : 16, 39, 49, 60, 101, 103, 202, 233, 234, 235, 289, 314, 344, 352, 355, 371, 372, 387, 428 ; volume 2 : 460, 463, 468, 497, 545, 550, 556, 661, 647*, 650, 666, 681, 700
- Modernisme**..volume 1 : 59, 152, 384, 386 ; volume 2 : 548, 549, 552, 650*, 651, 692
- Mokugyo**..volume 1 : 227 ; volume 2 : 654*, 655
- Monnayage**..volume 1 : 71, 174, 261, 308*, 410 ; volume 2 : 647*
- Monodie**..volume 1 : 12, 59, 117, 124, 261, 385 ; volume 2 : 457, 470, 597, 637, 641*, 642, 675
- Motif**..volume 2 : 647*
- Musique aléatoire**..volume 1 : 58 ; volume 2 : 650*
- Musique concrète**..volume 1 : 20, 207, 223, 224, 229, 270, 272 ; volume 2 : 527, 541, 579, 651*, 662, 688
- Musique électroacoustique**..volume 1 : 204, 223, 251, 285 ; volume 2 : 646, 647, 651*, 692
- Musique minimale..volume 1 : 303, 313
- Negro Spirituals..volume 1 : 37, 131, 132
- Néoclassicisme**..volume 1 : 11, 58, 415 ; volume 2 : 651*, 683
- Off-beat**..volume 1 : 70 ; volume 2 : 647*
- Ostinato..volume 1 : 86, 304 ; volume 2 : 472, 473, 474, 480, 481, 482, 486, 496, 668, 669
- Ostinatos rythmiques..volume 1 : 134, 279 ; volume 2 : 496
- Paraphrase**..volume 2 : 641*, 644, 649
- Parasitose (sonore)..volume 1 : 387, 389, 394 ; volume 2 : 512, 540
- Parodie**..volume 1 : 259, 340, 405, 406, 419 ; volume 2 : 456, 474, 496, 641*
- Partita..volume 1 : 214, 215, 220 ; volume 2 : 641*
- Passacaille**..volume 29, 46, 216, 322 ; volume 2 : 641*
- Passepied**..volume 2 : 642*
- Pastiche..volume 1 : 48, 122, 259, 262 ; volume 2 : 642*, 651
- Pédale**..volume 1 : 72, 73, 74, 100, 106, 117, 122, 127, 133, 171, 172, 245, 278 ; volume 2 : 647*
- Pédalier**..volume 647*
- Pentaphone**..volume 1 : 86, 87, 88, 104, 170, 219, 233, 287, 289 ; volume 2 : 467, 496, 647*
- Pentatonique**..volume 1 : 86, 153, 182, 344, 352, 355, 367, 379 ; volume 2 : 477, 485, 647*, 666
- Période**..volume 2 : 590, 644, 645, 646, 647*, 649
- Phrase**..volume 2 : 647*
- Pipa**..volume 1 : 417 ; volume 2 : 654*
- Pizzicato**..volume 2 : 647*
- Poème symphonique..volume 1 : 189, 241, 243, 246, 327, 399*, 400, 401, 421 ; volume 2 : 530, 622, 642*, 660, 661
- Polychoralité**..volume 1 : 401 ; volume 2 : 648*, 647
- Polyphonie**..volume 1 : 9 ; volume 2 : 457, 460, 470, 471, 472*, 473, 574, 492, 576, 638, 642*, 666, 668, 669, 670, 675, 684, 695, 699
- Polyphonies synchrones ou asynchrones..volume 1 : 339
- Polyrythmie**..volume 1 : 12, 175 ; volume 2 : 457, 470, 473, 490, 584, 585, 587, 597, 648*, 668, 670, 675, 694
- Polytonalité**..volume 1 : 57, 58, 59, 70, 71, 72, 175, 240, 243, 415 ; volume 2 : 587, 648*, 695
- Ponticello**..volume 1 : 215 ; volume 2 : 648*
- Postlude**..volume 1 : 230 ; volume 2 : 642*
- Post-modernisme**..volume 1 : 382, 386 ; volume 2 : 548, 549, 651*
- Post-romantisme**..volume 2 : 651*
- Psalmodie**..volume 1 : 114, 228, 275, 341 ; volume 2 : 490, 642*
- puita**..volume 258, 259 ; volume 2 : 653*
- Puk**..volume 1 : 257 ; volume 2 : 654*
- Pungi** (mpungi)..volume 2 : 467, 484, 536, 654*
- Qena**..volume 1 : 257 ; volume 2 : 654*
- Quodlibet**..volume 1 : 48, 259 ; volume 2 : 642*
- Rags..volume 1 : 70
- Ragtime**..volume 1 : 35, 46, 61, 88 ; volume 2 : 553, 640, 642*
- Rasgueado**..volume 1 : 116 ; volume 2 : 648*
- Rasgueado.... volume 2 : 611

- Réalisme..volume 1 : 276, 293, 294 ; volume 2 : 651, 694
- Récitatif**..volume 1 : 279, 289 ; volume 2 : 469, 481, 484, 487, 496, 640, 642*, 648
- Récitations..volume 1 : 275
- Reco-reco**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 654*
- Récurrence**..volume 171, 200 ; volume 2 : 648*
- Reggae..volume 1 : 36 ; volume 2 : 672
- Rei**..volume 2 : 654*
- Répétitivité..volume 2 : 538*
- Répons**..volume 2 : 642*
- Req**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 654*
- Responsorial**..volume 2 : 490, 641, 642*, 668
- Rhapsodie**..volume 2 : 642*, 643
- Rin** volume 2 : 654*
- Rock..passim volume 1 : 36; 203 ; volume 2 : 623
- Rumba**..volume 1 : 46, 75, 140, 141, 179, 228, 401 ; volume 2 : 643*
- Rythmes asymétriques..volume 1 : 177, 179
- Salves**..volume 2 : 521, 648*
- Samba**..volume 1 : 37, 60 ; volume 2 : 643*, 695
- Santeria..volume 1 : 31, 242
- Santur**..volume 1 : 283 ; volume 2 : 654*
- Sanza**..volume 1 : 201, 228, 286, 291 ; volume 2 : 479, 629, 632*, 633, 635, 654*, 668, 672
- Sautillé**..volume 1 : 216 ; volume 2 : 648*
- Scordatura**..volume 1 : 389 ; volume 2 : 648*
- Sequenza..volume 1 : 213, 214, 215, 217, 218, 219 ; volume 2 : 643*, 659, 662
- Sérialisme**..volume 1 : 12, 144, 151, 223, 224, 225, 382, 418, 419 ; volume 2 : 549, 637, 651*
- Sevillana..volume 1 : 227, 228, 231 ; volume 2 : 592, 643*
- Shô**..volume 1 : 228, 258 ; volume 2 : 639, 654*
- Sonrhäi**..volume 1 : 355, 372 ; volume 2 : 656*
- Sons flattés**..volume 2 : 485*
- Sons onomatopéïques**..volume 2 : 486, 489
- Sons soufflés..volume 1 : 201 ; volume 2 : 481, 484*
- Spiccato**..volume 1 : 215 ; volume 2 : 648*
- Spirituals..passim volume 1 : 34, 35, 36, 37, 46, 75, 131, 132 ; volume 2 : 553
- Sprechgesang**..volume 1 : 263 ; volume 2 : 484, 648*
- Staccato**..volume 1 : 215, 216 ; volume 2 : 648*
- Stéréotomie sonore**..volume 2 : 648*
- Strette**..volume 1 : 72, 309 ; volume 2 : 649*
- Syllabique**..volume 1 : 134, 137, 209, 213, 342, 356 ; volume 2 : 473, 463*
- Symphonie**..volume 2 : 622, 643*
- Tabla**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 655*
- Tactus..volume 1 : 28* ; volume 2 : 679
- Taishokoto**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 655*
- Taku**..volume 1 : 227 ; volume 2 : 655*
- Tam-tam**..volume 1 : 45, 115, 196, 198, 263, 309 ; volume 2 : 501, 620, 622, 654, 685
- Tango**..volume 1 : 30, 37, 46, 60, 77, 79, 126, 186, 202, 401 ; volume 2 : 621, 643*, 672
- Tasto solo**..volume 2 : 649*
- Téké (Batéké)**..volume 1 : 193, 196, 197, 212* ; volume 2 : 508, 574, 656*, 667, 668, 672
- Tempelblock**..volume 1 : 258
- Ténéré**..volume 1 : 328 ; volume 2 : 621, 656*
- Théâtre musical**..volume 1 : 251, 252, 254, 255, 263, 264, 265, 271, 272, 275, 276 ; volume 2 : 526, 527, 528, 560, 644*, 660, 691
- Théorbes**..volume 2 : 655*
- Tindé**..volume 2 : 621, 655*
- Toms ou tom-toms**..volume 2 : 655*
- Transcription**..volume 1 : 205, 232, 280, 307, 356, 396, 406 ; volume 2 : 649*, 657, 665, 675, 677, 679, 693, 700
- Tribraque..volume 1 : 407
- Tropaires**..volume 2 : 649*
- Trope**..volume 2 : 644*, 649
- Tsogho (Mitsogho)**..volume 2 : 501, 508, 655, 656*, 667, 668
- Tuilage**..volume 1 : 9, 308, 310, 311, 325, 339 ; volume 2 : 472, 479, 480, 481, 482, 488*, 491, 493, 496, 639, 649*, 668, 669
- Ubuhuha**..volume 2 : 484*, 649, 669
- Vêpres**..volume 2 : 649, 641, 644*
- Villancico**..volume 1 : 29 ; volume 2 : 644*
- Water drum**..volume 1 : 258 ; volume 2 : 655*
- Xénophonie ou Xénoplastique sonore**..volume 2 : 649*
- Yodel..passim volume 1 : 268, 280 ; volume 2 : 472, 481, 487*, 495, 496, 575, 488, 598, 667, 669
- Zurna**..volume 2 : 655*

Index nominum

Volume 1

- Abd-Allahi, 271
Adorno Theodor Wiesengrund, 253, 384
Adu Sadé, 320
Aken Hieronymus (dit Jérôme Bosch), 159
Alain Jehan, 318
Albert Roussel, 188
Ameida Renato, 75
Amiot Joseph Marie, 39
André Gide, 9
André Jolivet, 55
Antinéa, 272, 275
Antonio Braga, 51, 55
Apollinaire Guillaume, 81, 87, 89
Arnold Billy, 62
Arom Simha, 12, 50, 163, 165, 180, 211, 212, 219, 290, 303, 307, 308, 310, 313
Arthur Jones, 13, 303, 304, 311
Asturias Miguel Angel, 99
Audisio Gabriel, 43
Auric Georges, 83
Bach Jean-Sébastien, 23, 58, 157, 214, 216, 298, 300, 399, 415, 416, 417
Baker Joséphine, 64
Ballif Claude, 218
Banfield Volker, 172
Barley Nigel, 392, 393
Barrat Pierre, 273, 284
Barraud, 99
Bartók Béla, 47, 49, 96, 100, 101, 111, 152, 153, 155, 186, 204, 224, 274, 297, 298, 299, 414, 415, 421
Baudelaire Charles, 187
Beethoven Ludwig van, 58, 96, 185, 204, 253, 413
Béhague Gérard, 127
Berg Alban, 96, 117, 186, 187, 253
Berio Luciano, 12, 47, 48, 49, 50, 55, 111, 128, 151, 202, 203, 227, 231, 290, 299, 423
Bertin Pierre, 91
Bolamba Antoine Roger, 190, 196
Bonard, 93
Börlin Jean, 68, 77
Boulez Pierre, 156, 166, 168, 170, 206, 224, 299
Braga Antonio, 12, 47, 48, 238, 239, 423
Brahms Johannes, 185, 204
Braque Georges, 63, 91, 93
Britten Benjamin, 320
Burde Wolfgang, 9
Cage John, 154, 231
Caillé René, 271, 272, 273, 275, 276
Calame Blaise, 111
Calame-Griaule Geneviève, 111
Cassou Jean, 58
Castanet Pierre-Albert, 47, 55, 379, 381, 423
Cchifoleau Ivan, 359
Cendrars Blaise, 62, 63, 67, 68, 78, 90, 91
Césaire Aimé, 192, 200
Cézanne Paul, 151, 159, 162, 177, 178
Chabrier Alexis E., 83
Chardin Teilhard de, 109
Chartreux Bernard, 273
Chaynes Charles, 12, 47, 55, 183, 185, 423
Chojnacka Elisabeth, 279
Chopin Frédéric, 115, 116, 124, 154, 214, 413, 414
Ciconia Johannes, 159
Clarke Kenny, 298
Claude Debussy, 48
Claudel Paul, 58
Cocteau Jean, 58, 81, 91
Collaer Paul, 69
Collin Paul, 68
Colomb Christophe, 61
Coltrane John, 298
Côte Nathalie, 381
Cross Christopher, 320
Cuanieri Carmago, 76
Dallapicola Luigi, 204, 187
Darbon Nicolas et Laure, 395
David Félicien César, 11, 39
Davis Miles, 298
Debussy Claude, 58, 83, 84, 100, 101, 115, 117, 118, 121, 124, 142, 154, 182, 185, 186, 274, 297, 318, 319, 399, 414, 421
Dehoux Vincent, 165, 180, 181
Delibes Léo, 11
Des Prés Josquin, 96
Descormiers Christian, 25
Ding Shande, 418

- Diop David, 189, 191, 198
Disraeli, 9
Drouet Jean-Pierre, 280
Dufay Guillaume, 158
Dufourt Hugues, 384, 385
Dufy Raoul, 93
Duhamel Antoine, 320
Dukas Paul, 142, 319
Dumay Augustin, 215
Duruflé Maurice, 318
Dutilleux Henri, 116, 319
Dvorak Antonín, 36
Eda-Pierre Christiane, 189
Edgar Varèse, 99
Einstein Carl, 64
Eisler Hanns, 253
Eluard Paul, 81
Enesco Georges, 101
Engreval M., 41, 43
Escher Maurits, 159
Fallá Manuel de, 47, 83, 101, 115, 116, 320
Fatima, 324
Feldman Morton, 154
Flecha Mateo, 30
Fleuret Maurice, 43
Florentz Jean-Louis, 12, 47, 48, 49, 50, 51, 55
Floyd Pink, 320
Forman William, 258
Franck César A., 185
Franz Schubert., 185
Ganseman Jos, 303
Gédalge André, 58
Gershwin, 297
Getz Stan, 413
Gilbert Henry F.B., 37
Ginastera Alberto Evaristo, 251, 252, 264
Giraudon Colette, 68
Glass Phill, 300
Goeyvaerts Karel, 224
Goléa Antoine, 101, 110
Gonzalez Francisco, 31
Gottschalk Louis Moreau, 37
Grégoire pape, 143
Grieg Edvard Hagerup, 39
Grünenwald Jean-Jacques, 318
Guillaume Paul, 68, 89
Habsbourg Maximilien Ferdinand Joseph de, 61
Haydn Joseph, 253
Hé Luding, 418
Hegel Friedrich, 253
Hell Henri, 84, 86, 93
Henry Prunières, 44
Hindemith Paul, 49, 224, 253
Hoérée Arthur, 36
Honegger Arthur, 90, 92, 99
Honna Akira, 226
Hopenot Henri, 58
Hoyer Dora, 123
Hugo Victor, 38
Huyghens, 89
Jean-Sébastien Bach, 215
Jacques Leclercq, 361
Jahn Jahnheinz, 9
Jammes Francis, 58
Janequin Clément, 96
Jean-Louis Florentz, 268, 274, 292, 314, 315, 317, 354, 376, 420, 423
Jolivet André, 47, 51, 94, 95, 423
Jolivet Hilda, 99
Jones Arthur, 11
Joplin Scott, 60
Joseph Mallord W., 151
Jourdan-Morhange Hélène, 85
Joyau-Dormoy Alice, 61
Joyce James, 159
Kafka Franz, 159
Kagel Mauricio, 47, 50, 51, 55, 128, 250, 251, 423
Kangourou Makoko, 84, 86
Karlheinz Stockhausen, 128, 149, 156, 206, 222, 223, 236, 423
Kennard J., 35
Kerouac Jack, 273
Kibeho, 324
Klee Paul, 93
Kling Otto, 82
Kodály Zoltán, 49, 414, 415, 421
Koechlin Charles, 58
Kostrowitzky Wilhelm Apollinaris de, 68
Krenek Ernst, 253
Kubik Gerhard, 12, 50, 180
Labat Père, 25
Ladzepko Alfred, 312
Lalo Edouard, 39
Lamy Fernand, 92
Latil Léo, 58
Laude Jean, 64
Le Flem Paul, 96
Léger Fernand, 62, 64, 65, 90, 91, 93
Lejeune Emile, 91
Lekeu G., 185
Léonardini Jean-Pierre, 271
Levy Alexandre, 76

- Ligeti György, 12, 47, 48, 49, 50, 119, 147, 149, 290, 423
Linossier Raymonde, 83
Liszt Franz, 85, 116, 117, 122
Lorenz Edward, 157
Lorrain Claude Gelée, 151
Loucheur, 99
Lourdes, 324
Machaut Guillaume de, 96, 153, 158
Mâche François-Bernard, 12, 47, 48, 49, 265, 267, 423
Maderna Bruno, 156
Mahler Gustav, 154
Mallarmé Stéphane, 187
Manet Edouard, 216
Maré Rolf de, 62, 68, 77
Matisse Henri, 63, 91, 93
Medjugorje, 324
Mellers Wilfrid, 87
Mendelssohn Félix, 58
Messiaen Olivier, 11, 110, 187, 224, 387
Milhaud Darius, 12, 44, 47, 48, 49, 51, 55, 57, 90, 91, 101, 111, 186, 240, 247, 248, 300, 385, 399
Minck Annick, 273
Mobutu Joseph-Désiré, 413
Mondrian Cornelis Pieter, 151
Monet Claude, 151, 160
Monnier Adrienne, 81
Monteverdi Claudio, 221
Moussorgski Modest P., 83
Mozart Wolfgang Amadeus, 23, 58, 83, 185, 204, 253
Mussolini, 204
N'diaye Francine, 64
Nakamura Isao, 258
Nancarrow Conlon, 154
Nazareth Ernesto, 60
Nketia J.H. Kwabena, 303
Ockeghem Johannes, 153
Ohana Maurice, 47, 55, 113, 319, 320, 423
Olivier Messiaen, 95, 97, 101, 108, 110, 117, 154, 223, 239, 247, 267, 317, 318, 322, 323, 338, 339, 345
Onatelli Ramades, 76
Paganini, 215, 216
Parker Charlie, 413
Parson Alan, 320
Pärt Arvo, 387
Peixe Guena, 76
Penderecki Krzysztof, 318, 320
Perotin, 298
Petrassi Goffredo, 187
Picasso Pablo Ruiz, 63, 66, 87, 91, 93, 151, 216
Pissaro Camille, 151
Plisson Michel, 30
Poirier L., 64
Poulenc Francis, 12, 44, 47, 55, 79, 81, 240, 320, 423
Pousseur Henri, 230
Powel John, 37
Prokofiev Serge, 90
Prost Christine, 146
Rameau Jean-Philippe, 23, 142
Ravel Maurice, 84, 90, 93, 142, 185, 297, 399
Reich Steve, 12, 50, 51
Repilado-Labiste César-Augusto, 359
Reyer Ernest, 39
Riley Terry, 300
Rimbaud Arthur, 187, 273
Rivier Jean, 186
Römer Rainer, 258
Rouget Gilbert, 246
Roussel Albert, 11
Royer Marcel, 90
Saint-Saëns Charles Camille de, 11, 39
Salisbury Lord, 9
Satie Erik, 66, 77, 83, 87
Satô Shigeru, 226
Saussine Renée de, 127
Scarlatti Domenico, 31, 115
Scelsi Giacinto, 384, 385, 387, 390
Schaeffer Pierre, 43, 154
Schoenberg Arnold, 96
Schönberg Arnold, 117, 187, 299, 300
Schönberg Arnold, 253
Schubert Franz Peter, 204, 413, 419
Schüller Günter, 311
Schumann Robert, 153, 204
Sebastien Bach Jean, 318
Senghor Léopold Sédar, 248, 249, 333
Servitskaïa Eugène, 284
Shimada Noriko, 258
Shiotani Hiroshi, 226
Sibourd Louise, 173
Solage Jean-André, 159
Souberbielle Edouard, 92
Steve Reich, 47, 49, 55, 150, 295, 297, 298, 302, 303, 312, 314, 423
Stirling Michael, 258
Stockhausen Karlheinz, 11, 47, 48, 49, 51, 55, 285
Stoianova Ivanka, 216

- Stravinsky Igor, 47, 49, 69, 77, 83, 90, 111, 153, 154, 204, 224, 253, 297, 298, 300, 318, 399, 414, 415, 421
Strobel Heinrich, 213
Supervielle Jules, 61
Takemitsu Toru, 318, 320
Tavares Macio, 76
Théodas Abbé, 96
Tiersot Julien, 41
Tomasi Henri, 44
Topor Roland, 160
Tournemire Charles, 318
Tsaï Gilbert, 273
Turner Joseph M.W., 160
Turner Joseph Mallord W., 151
Uenani Wataru, 226
Valéry Paul, 187
Varèse Edgar, 96, 98, 100, 109, 119, 385
Velho Engheno, 126
Vermeer Johannes, 160
Vian Boris, 159
Viana Frutuoso de, 76
Vidor K., 64
Villa-Lobos, 76
Villa-Lobos Heitor, 320, 414, 415, 421
Vindu Bangambula André, 52, 55, 395, 397, 423
Viñes Ricardo, 83
Vitry Philippe de, 28
Vlaminck Maurice de, 63
Wade Amadou M.oustapha, 195
Wade Amadou Moustapha, 189, 190
Wagner Richard, 155, 318, 332
Webern Anton von, 117, 224, 253, 298, 299, 385
Weill Kurt, 253, 297, 298
Wiget Ueli, 258
Zayas Marius de, 64, 65, 89
Zeïtou, 324
Zemp Hugo, 50, 165, 180, 181
Zhu Jianer, 418
Zimmermann Bernd Alois, 49

Volume 2

- Albéniz Isaac, 621
Albèra Philippe, 508
Aperghis Georges, 622
Arom Simha, 488, 559, 563, 564
Babbitt, 579
Barat-Pepper Eliane, 624
Beers Jacques, 622
Berio Luciano, 495, 509, 526, 530, 537, 542, 560, 564, 578
Bernstein Leonard, 579
Bolamba Antoine Robert, 573
Boller Carlo, 622, 624
Boulez Pierre, 578
Braga Antonio, 495, 503, 509, 566
Cage John, 526, 579
Caillé René, 527, 574
Carter Elliot, 578, 579
Castanet Pierre-Albert, 512, 522, 528, 533, 534, 566
Césair Aimé, 573
Cézanne Paul, 579
Chaynes Charles, 489, 494, 501, 508, 521, 530, 566, 571, 573
Collaer Paul, 516
Copland, 579
Dauge Maurice, 547
Debussy Claude, 449, 450, 579
Dehoux Vincent, 508, 563
Diop David, 573
Donatoni, 579
Eda-Pierre Christiane, 573
Favre Georges, 624
Florentz Jean-Louis, 480, 490, 496, 501, 504, 511, 516, 517, 521, 528, 530, 532, 537, 540, 559, 560, 566, 576, 577, 621
Foss, 579
Franck César, 581
Gaussin Allain, 622
Globokar, 578
György Ligeti, 560
Ibert Jacques, 621
Janneret A., 580
Jolivet André, 461, 493, 501, 504, 507, 571, 621
Jones Arthur, 563
Jouteux Fernand, 624
Juhel G., 624
Kagel Maurice, 526
Kagel Mauricio, 495, 501, 510, 512, 521, 527, 534, 560, 621

- Klee, 579
Kubik Gerhard, 486, 563
Lachau H.Blanc, 621
Landeroin J., 622
Ligeti György, 486, 494, 501, 507, 509, 525,
540, 559, 564, 578, 579, 621
Lomax Alan, 579
Loucheur Raymond, 622
Mâche François-Bernard, 496, 501, 504, 510,
516, 517, 521, 527, 530, 534, 540, 557,
559, 560, 566
Maderna, 579
Mason Roger, 625
Menotti, 579
Messiaen Olivier, 579
Milhaud Darius, 493, 503, 506, 516, 558, 566,
579, 621
Mingozzi Gianfranco, 578
Mozart Wolfgang Amadeus, 508
Nicoly René, 571
Nono Luigi, 578
Ohana Maurice, 493, 501, 507, 516, 525, 534,
540, 566
Ottolenghi Vittoria, 578
Pepper Henri, 624
Petiot André, 621
Petrassi, 578
Picasso Pablo, 579
Reich Steve, 496, 501, 502, 504, 511, 540,
559, 566
Rivier Jean, 622
Roger Baron, 574
Rouget Gilbert, 563
Sallée Pierre, 625
Satie Erik, 581
Schaeffer Pierre, 579
Schaeffner André, 577
Schnebel Dieter, 526
Schumann Robert, 581
Sohet-Boulnoisw Suzanne, 624
Stockhausen Karlheinz, 501, 504, 509, 526,
542, 579
Stravinsky Igor, 581
Tiersot Julien, 624
Tobbo Eitel et Sala Gilles, 625
Tomasi Henri, 622
Villa-Lobos Heitor, 622
Villatte Jean, 625
Vindu Bangambula André, 462
Wachsman Klaus, 579
Wade Mustapha, 573
Wagner Richard, 581
Williams H.C.N., 625
Xenakis Iannis, 623
Zemp Hugo, 563

Tables d'illustrations

Volume 1

A. PLANCHES

Planche 1 : Tissu de raphia luba, Est de la République Démocratique du Congo. Décor exécuté à la teinture par réserves. Propriété privée de Tony van Dereecken, Nevele, Belgique.....182

B. TABLEAUX ET UN GRAPHIQUE

Tableau 1: <i>Regard synoptique de la structuration du Concerto pour piano et orchestre d'André Jolivet</i>	104
Tableau 2 : <i>Avoaha</i> , 1 ^{er} mouvement. (<i>Iya-Ngô</i>)	133
Tableau 4 : <i>Avoaha</i> , 3 ^e mouvement (<i>A Yemaya</i> , à la Déesse Bleue).....	134
Tableau 4 : <i>Avoaha</i> , 3 ^e mouvement (<i>A Yemaya</i> , à la Déesse Bleue).....	136
Tableau 5 : <i>Avoaha</i> , 4 ^e mouvement (<i>Iya-Ngô</i>)	137
Tableau 6 : <i>Avoaha</i> , 5 ^e mouvement (<i>Iya</i> , Mère Universelle)	139
Tableau 7 : <i>Avoaha</i> , du 6 ^e au 12 ^e mouvements : <i>Eros Noir</i> (Alleluya-Rumba), <i>Condictus</i> (Prophétie Senèque), <i>Aux Dieux du vent et de la foudre</i> , <i>Imprécations à Chango</i> , <i>Eloges des Héros et des Ancêtres</i> , <i>Tiger Moon</i> (Lune du Tigre), <i>El Dorado envoi à la Reine Isabelle</i>	140
Tableau 9 : <i>Structures formelles et mathématiques dans l'organisation mélodico-rythmique de l'Etude n°2</i> : Cordes vides, (cf. partition autogr., p.7, mes. 1-11)	169
Tableau 10 : <i>Structures formelles et mathématiques dans l'organisation mélodico-rythmique de l'Etude n°3</i> : Touches bloquées, (cf. partition autogr., ED 7428, p. 11, mes. 1-21)	171
Tableau 11 : <i>De la polyphonie, de la polyrythmie, de la polymétrie et de la polytonalité, dans Etude pour piano n°5</i> : <i>Arc-en-ciel</i> (partition imprimée ED 7989, p. 37, mes. 1-8).....	175

C. DIAGRAMMES

Diagramme 1 : Afrique – Occident : du rapprochement dans la confrontation avant le XX ^e siècle..	46
Diagramme 2 : Principales approches des compositeurs face aux musiques africaines	426
Diagramme 3 : Principales approches des compositeurs face aux musiques africaines	428

Volume 2

A. EXEMPLES MUSICAUX

Exemple musical 1 : <i>Thème du blues</i> (partition M.E. 2402, p. 24)	583
Exemple musical 2 : <i>Partie chantée de Rapsodie nègre</i> (extraite de la partition W. Chester J.W.C. 13, p. 2)	583
Exemple musical 3 : <i>De la polyrythmie dans Concerto pour piano et orchestre</i> (partition Heugel H. 31631, p. 19).....	584
Exemple musical 4 : <i>Polyrythmie et polymétrie dans Avoaha</i> (partition G 5281 B, p. 16).....	585
Exemple musical 5 : <i>Mélodie défective dans Etude pour piano n° 2 : Cordes vides</i> (partition autogr. ED 7428, p. 7, mes. 1-12).....	586
Exemple musical 6 : <i>Du bian chinois</i>	587
Exemple musical 7 : <i>Polyphonie, polyrythmie, polymétrie et polytonalité, dans Etude pour piano n° 5 : Arc-en-ciel</i> (partition imprimée ED 7989, p. 37, mes. 1-8).....	587
Exemple musical 8 : <i>Du chant "yodelé" pygmée</i> (transcription d'Apollinaire Anakesa)	588
Exemple musical 9 : <i>Le chant du soir, mélodie sur le poème d'Antoine Roger Bolamba</i> (partition autographe, p. 23).....	589
Exemple musical 10 : <i>De l'inspiration africaine hétérophonique et polyphonique avec hoquet, dans Coro, sur le thème d'un chant gabonais</i> (période IX, partition UE 15044, p. 33)	590
Exemple musical 11 : <i>Exemple d'une polyphonie instrumentale banda à soubassement polyrythmique, par Simha Arom</i> (extrait de son ouvrage déjà cité, volume II, p. 847)	591
Exemple musical 12 : <i>Mélodies des chants ibani, sur le soubassement orchestral du gamelan</i> (partition, pp. 9 et 6 [ex. sonographique]), <i>en synchronisation avec diverses structures des musiques Etenraku, gagaku japonaises et des sevillanas espagnoles</i>	592
Exemple musical 13 : <i>15 extraits d'hymnes nationaux dans Hymnen de K. Stockhausen</i> (partition pp. 17-21)	593
Exemple musical 14 : <i>Thème principal de Trône d'Abomey</i> (cf. partition p. 18-20)	596
Exemple musical 15 : <i>Thème de la trompette suggérant la prière du sorcier</i> (cf. partition, pp. 42-44)	596
Exemple musical 16 : <i>Thème de l'invocation des femmes : chant Amalisayo</i> (partition p. 66-68).....	596
Exemple musical 17 : <i>Thème de Nuit au Dahomey</i> (cf. partition, p. 87-90)	596
Exemple musical 18 : <i>Thème de La Danse des guerriers</i> (cf. partition p. 135-136).....	596
Exemple musical 19 : <i>De la polyrythmie et de la polymétrie dans la « monodie rythmique continue » de l'Exotica</i> (partition UE 15195 LW, p. 11).....	597
Exemple musical 20 : <i>Du yodel dans Temboctou</i> (voir aussi cette même partition Ad. 8803, p. 98).....	598
Exemple musical 21 : <i>De la polyphonie instrumentale à hoquet et au ton chromatique, dans Cassandra</i> (partition autogr. p. 14).....	599
Exemple musical 22 : (a, b, b' et c) : <i>De l'usage de l'heptaphone de la lyre soudanaise dans Tempora</i> ...	600
Exemple musical 23 : <i>Du hoquet dans Drumming (construction rythmique par substitution progressive des pauses, par battements et par inversion)</i>	601
Exemple musical 24 : <i>Exemple comparatif du hoquet dans les chants hatsyiatsya des Ewe ghanéens et dans Drumming de Steve Reich</i>	601

Exemple musical 25 : (a, a', b et b') <i>Exemple comparatif de traitement du thème pivot de Counterpoint (extrait de la partition d'orchestre Hendon Music/Boosey & Hawkes SRB 70, chiffres 10-11, p. 10, mes. 102-110) et de l'extrait du chant polyphonique banda linda Ndèrèjé.</i>	602
Exemple musical 26 : (26a) <i>Chant de camaroptère à dos vert, aux petites flûtes (partition pp. 48-52, chiffre 38-39 [en voici un extrait, pp. 48-49])</i>	605
Exemple musical 27 (27a) : <i>Technique vocale ibyivugo, au 1^{er} ténor solo du chœur (partition chiffres 90-92, pp. 121-126)</i>	607
Exemple musical 28 : Nguchu, <i>chant de femmes kikuyu (Kenya), aux sopranos et altos (partition chiffres 90, 92, pp. 121-122 ; 124-125)</i>	609
Exemple musical 29 : <i>Thème majeur du Songe de Lluc Alcari, au violoncelle solo (partition chiffre 19, pp. 33-36)</i>	609
Exemple musical 30 : <i>Canevas en symétrie et traitement orchestral combiné du Thème de la détresse humaine et du Thème I (partition chiffre 42, p. 74)</i>	610
Exemple musical 31 (31a) : <i>Quelques éléments de suggestion de divers genres musicaux dans Obscena mystica (partition p. 1)</i>	611
Exemple musical 32 : (de a à g) : <i>De la transcription de Kisantu version traditionnelle (notre transcription)</i>	612
Exemple musical 33 (33a) : <i>Kisantu en version du compositeur (extrait de sa partition autogr.)</i>	613
Apollinaire Anakesa Exemple musical 34 : <i>Chant polyphonique responsorial dorzé (Ethiopie), avec mixité de procédés (enregistrement de Jean Jenkins, effectué à Chench, province de Gomu-Goffa, janvier 1965) [cf. également livre troisième, p. 491]. Transcription d'Apollinaire ANAKESA K.</i>	615

B. PLANCHES ET PHOTOGRAPHIES (FIGURES)

Planche 1 : Masque songye (songé), dit Masque kifwebe, Zaïre (p. 29)	627
Planche 2 : Etude pour <i>La Création du monde</i> , 1924. Gouache, 31,5x24 cm (p. 25)	627
Planche 3 : Statues en bois du Dahomey (Bénin). Musée d'Ethnographie du Trocadéro, avant 1940 (p. 22)	627
Planche 4 : Singe porteur de coupe (baoulé, Côte d'Ivoire) et statuette zandé, dite yanda (Zaïre)	627
Planche 5 : Singe porteur de coupe (baoulé), in Häger, Bengt, <i>Ballets suédois, op. cit.</i> , p. 203	627
Planche 6 : La Femme, par F. Léger, in Häger, Bengt, <i>Ballets suédois, op. cit.</i> , p. 188	627
Planche 7 : Léger - Rideau de scène pour <i>La Création du monde</i> . Photo Snack-International. Copyright S.P.A.D.E.M., Paris 1978	627
Planche 8 : « 19. Le chorégraphe et danseur Jean Börlin en figurine africaine dans son ballet, Sculpture nègre, crée à Paris en 1920. Ce travail prépare la collaboration de Léger au projet <i>La Création du monde</i> . » in Fernand Léger, <i>Le rythme de la vie moderne, 1911-1924, op. cit.</i> , p. 72	628
Planche 9 : Sculpture nègre, ballet de J. Börlin, in Häger, Bengt, <i>Ballets suédois, op. cit.</i> , p. 67	628
Planche 10 : Sculpture nègre, ballet de J. Börlin, in Häger, Bengt, <i>Ballets suédois, op. cit.</i> , p. 121	628
Planche 11 : Sculpture nègre, in Häger, Bengt, <i>Ballets suédois, op. cit.</i> , p. 122	628
Figure 1 : Harpe-luth <i>kora</i> , résonateur en Calebasse d'une peau chevillée, 2003	629
Figure 2 : Cithare <i>inanga</i> , Rwanda, Burundi. Collection Tony van Dereecken, 2006	630
Figure 3 : Jeu de la harpe-luth <i>mvèt</i> , Adjeng Etaba, Yaoundé, Cameroun, 2005	631
Figure 4 : Vièle monocorde <i>masengo</i> éthiopienne. Collection Henri Lecomte, Paris 2000	631

Figure 5 : <i>Sansa</i> à double clavier. Congo-Kinshasa. Collection Tony van Deerecken, Gand, 2006.	632
Figure 6 : <i>Kora</i> et <i>sanza</i> . Lamelophones <i>sanza</i> , lamelles en fer, résonateurs en bois, Paris, 2006.	633
Figure 7 : Jeu du lamelophone <i>sanza</i> , lamelles en fer, résonateurs en bois, Doula, Cameroun 2005.	633
Figure 8 : Joueur de trompe en bois Kongo, à embouchure latérale, Kongo-Kinshasa, 2001.....	634
supérieure), coll. Henri Lecomte, Paris, 2003.....	634
Figure 10 : Membranophones <i>kalangou</i> (tambours sabliers dits tambours-parleurs) à double membrane, sauf le petit tambour à une membrane - au milieu, en avant plan -, Yaoundé, Cameroun, 2005.....	634
Figure 11 : Lamelophones <i>madimba</i> , xylophone, résonateurs mirliton en Calebasses. Pendé, Kinshasa, RD Congo, 2003.	634
Figure 12 : Idiophone <i>mungongi kongo</i> , tambour à fente ou tambour de bois, Brazaville, 2004....	634
Figure 13 : Sifflet en bois luba anthropomorphe, Kongo-Kinshasa. Collection Tony van Dereecken, Gand, Belgique, 2006.	635
Figure 14 : Résonateurs en Calebasses mirlitons du xylophone, Kinshasa, 2003.	635
Figure 15 : Performance musicale des tambourinaires Kongo à Yaoundé, Cameroun, 2005.	635
Figure 16 : Accordage des tambours, à Bwende, RD. Congo, 2002.	635
Figure 17 : Timbale avec résonateur en Calebasse. Collection Henri Lecomte, Paris, 2003.	635
Figure 18 : Lamelophones <i>sanza</i> , résonateur en bois, amelles en pétiole du palmier Hélaïs, coll. Henri Lecomte, Paris, 2003.	635

C. TABLEAUX, GRAPHIQUES, SCHÉMA

Tableau 1: Occident - Afrique : regard croisé sur quelques valeurs universelles.....	443
Tableau 2 : Synthèses des influences ou des emprunts musicaux et extra-musicaux africains dans la musique savante occidentale du XX ^e siècle	544
Graphique 1 : Synthèses des influences ou des emprunts musicaux et extra-musicaux africains dans la musique savante occidentale du XX ^e siècle.....	545
Schéma 1 : Concept de “musique” en Afrique subsaharienne : synthèse de facteurs musicaux et extra- musicaux.....	457

D. DIAGRAMMES ET UNE CARTE

Diagramme 1 : Cultures musicales occidentales et africaines au XX ^e siècle : synthèse schématique des interactions	548
Diagramme 2 : Cultures musicales occidentales et africaines au XX ^e siècle : synthèse des facteurs des interactions	549
Carte 1 : L’Afrique musicale ayant influencé les compositeurs savants occidentaux du XX ^e siècle	464

Table des matières

Sommaires – volumes 2 & 1	435
Abréviations et sigles	437
LIVRE TROISIÈME :	439
Étude comparative des œuvres examinées face à la spécificité de l’Afrique subsaharienne.....	439
Prélude au livre 3 ^e –volume 2.....	441
A. Vers l’intégration des concepts musicaux africains dans l’Occident contemporain.....	441
B. Occident –Afrique noire : regard croisé sur quelques valeurs universelles	443
Chap. I	447
Le concept de “musique” en Afrique subsaharienne.....	447
A. Tentative de définition	447
B. La raison d’être de la “musique” dans l’univers de l’Afrique subsaharienne	450
Chap. II.....	459
Les cultures musicales africaines dans l’Occident du XX ^e siècle : du rapprochement à l’adoption	459
A. Aperçu sur la musique “savante” de l’Occident contemporain	459
B. Occident du XX ^e siècle : processus d’adoption des musiques africaines	461
Chap. III.....	465
Les compositeurs face aux concepts techniques subsahariens	465
A. Systèmes sonores africains : généralités	465
a. 1. Systèmes vocaux	469
a. 2. Les systèmes instrumentaux subsahariens	475
a. 3. Organisation sonore au sein des groupes instrumentaux subsahariens	479
b. Les procédés techniques des musiques subsahariennes	481
c. Les compositeurs et les procédés techniques des musiques africaines	493
CHAP. IV	499
Les compositeurs face aux instruments musicaux d’Afrique subsaharienne	499
CHAP. V	503
Les compositeurs face aux concepts idéologiques des cultures musicales africaines	503
A. Évocations de l’Afrique à travers les philosophies musicales des compositeurs.....	503
B. Musique - Sacré - Symbolisme – Mythes et autres évocations.....	505
CHAP. VI.....	513
Les compositeurs face aux concepts mixtes – techniques et idéologiques – des musiques subsahariennes .	513
A. Musique, Nature et Métaphores	513
B. Du langage tambouriné subsaharien : une “parole musicale” instrumentale ?	518
C. Les compositeurs face à la théâtralité des musiques d’Afrique subsaharienne.....	522
D. Parole, Narration et Musique	528
E. De l’improvisation dans les musiques en Afrique noire.....	533
F. De la pratique imitative musicale en Afrique subsaharienne : un substitut de la “parole” instrumentale, vocale et de la “voix” de la nature.....	535
G. De la répétitivité ou réitération dynamique dans les musiques africaines au Sud du Sahara	538
H. De l’hybridation sonore : une “parasitose” timbrale dans les musiques africaines	540
Conclusion générale – volumes 1 & 2.....	547

LIVRE QUATRIÈME :	569
Annexes – Glossaire – Bibliographie – Index – Glossaire des termes musicaux – Index nominum – Table des matières	569
Annexe 1.....	571
Textes musicologiques et ethnomusicologiques.....	571
Annexe 2.....	583
Exemples musicaux	583
Annexe 3.....	621
Des œuvres non-étudiées	621
I. Œuvres non-analysées des compositeurs étudiés	621
II. Œuvres d’inspiration africaine des compositeurs non-étudiés	621
III. Chants d’Afrique subsaharienne transcrits, adaptés, arrangés ou harmonisés en Occident.....	624
Annexe 4.....	627
Photographies	627
Annexe 5.....	629
Instruments musicaux subsahariens.....	629
Glossaire	637
Bibliographie	657
I. Sources.....	657
II. Afrique – Amérique latine – Caraïbes : ouvrages et articles.....	670
III. Occident : ouvrages et articles	679
IV. Musiques dans le monde.....	698
Index-glossaire de termes musicaux	701
Index nominum.....	705
Tables d’illustrations	711
A. Planches.....	711
B. Tableaux et un graphique	711
C. Diagrammes et une carte	711
A. Exemples musicaux.....	712
B. Planches et photographies (figures)	713
C. Tableaux, graphiques, schéma.....	714
D. Diagrammes et une carte.....	714