

Lyon, 23 mars 2002

En 40 ans de carrière, j'ai été témoin - et un peu acteur - d'un changement sémantique majeur dans la terminologie musicale ce qui relevait de l'exotisme il y a un demi-siècle s'inscrit désormais dans la mondialisation.. C'est sans doute un indice que l'ailleurs n'existe plus guère, ou qu'en tout cas la catégorie de l'étrangeté, de ce bizarre auquel Baudelaire accordait un poids essentiel dans sa définition de toute création, a cessé de figurer au premier plan des valeurs artistiques.

Lorsque des compositeurs tournent leurs oreilles vers les musiques d'autres cultures, ils adoptent des attitudes assez diverses, qui sont finalement fonction du degré de politesse appliqué aux contacts. Très impolie, c'est-à-dire ne respectant pas l'Autre en tant que tel, la prédation consiste à s'emparer d'une musique étrangère et, en dissimulant son origine, à la présenter comme une création originale. Le secret finit toujours par être découvert, et la réputation du compositeur devrait, si la justice régnait, en subir des dommages irréparables... Plus poli, l'emprunt consiste à intégrer plus ou moins habilement, éventuellement en leur rendant hommage, des éléments étrangers dans un discours personnel, sans beaucoup les remanier, mais sans compromettre en tout état de cause les valeurs habituelles de ce discours. *Golliwogg's cakewalk* de Debussy, qui intègre le motif de Tristan dans un pastiche de ragtime, entrechoque ainsi deux emprunts très reconnaissables, tout en gardant une distance humoristique vis-à-vis de l'un et de l'autre.

Les démarches qui sont peut-être les plus intéressantes sont d'une autre nature, qui se situe au-delà de la politesse parce qu'elles dépassent la notion même d'altérité. Elles peuvent réaliser une fusion, une hybridation telle que les composantes deviennent presque impossibles à isoler. La plupart des musiques populaires sud-américaines illustrent à des degrés divers ce processus, où il est assez difficile de définir ce qui provient des sources amérindiennes, africaines ou hispaniques. Il est de même assez difficile de discerner dans les polyphonies de la Polynésie ce qui survit des traditions locales et ce qui a été imposé par les missionnaires qui les ont éliminées.

Enfin, reste l'équivalent de ce qu'un critique littéraire avait autrefois baptisé "l'innutrition". Lorsque le compositeur s'est longtemps familiarisé avec une ou plusieurs autres cultures, il peut arriver qu'il ne soit même plus conscient à chaque instant des différentes références qu'il utilise. Tandis que l'emprunteur tend à parler une sorte d'esperanto artificiel, lui, invente pour ainsi dire un nouveau créole. Celui-ci ne paraît exotique que s'il reste réservé à des milieux restreints, mais tout compositeur un peu ambitieux espère être entendu par-delà ce genre de barrières. J'aimerais me situer dans cette dernière perspective, celle de la recherche de l'universalité, non pas comme outil ou comme preuve de succès, mais comme recherche d'une vérité humaine. Pour ne pas avoir l'air d'ériger mes choix esthétiques en normes universelles, je m'exprimerai d'abord aujourd'hui en musicologue, tout en reconnaissant qu'en moi, comme il arrive toujours, le musicologue travaille sous le contrôle du compositeur. C'est parce que depuis l'époque où j'étudiais auprès de Messiaen et Schaeffer j'ai fait passer dans ma musique des influences étrangères à l'histoire musicale européenne, que je me soucie de comprendre pour quelles raisons j'ai fait de tels choix.

La question des universaux est passée depuis quelque temps au centre de mes

préoccupations, et a constitué le programme du séminaire que je dirigeais à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Des deux difficultés qu'on pourrait objecter à cette question dès sa formulation, à savoir l'inopportunité et l'immensité, je ne m'efforcerai aujourd'hui que d'éliminer la première, pour montrer qu'il est bien temps d'essayer d'y répondre.

Après une longue éclipse, qui coïncidait avec l'affirmation de plus en plus forte du culturalisme, la question théorique des universaux de la musique n'est plus jugée inopportune, et cela pour diverses raisons. La première est qu'après la débâcle des systèmes sociaux qui s'appuyaient officiellement sur le culte de l'Histoire, le culturalisme apparaît comme assez anachronique dans ses positions les plus extrêmes. Celles-ci sont cependant encore assez largement représentées parmi les intellectuels. Selon leur credo, fortement imprégné au départ de la tradition biblique, l'homme serait le seul être défini par le rejet de la Nature ; sa dimension propre serait celle d'un imaginaire collectif toujours relatif à un lieu et un temps donnés ; l'illusion d'une nature humaine serait suspecte car elle a souvent servi d'alibi à l'imposition dogmatique de "valeurs" funestes ou contestables.

Un tel credo ne permet pas bien d'expliquer pourquoi et comment des cultures en principe autonomes communiquent, s'hybrident, se traduisent ; ni pourquoi les entreprises de création totale de nouvelles sociétés, encouragées par la croyance en l'arbitraire des valeurs culturelles, échouent en général assez rapidement. À l'ère du métissage généralisé et de la désillusion socialiste, il est compréhensible que des voix s'élèvent pour relativiser l'autonomie culturelle de l'homme au sein du monde terrestre. Certaines tombent même dans l'excès inverse, et voudraient accréditer, comme certains sociobiologistes, l'image d'une humanité régie de part en part par des lois naturelles.

La musicologie est jusqu'ici restée un peu en retrait dans ce remaniement idéologique qui semble destiné désormais à prendre une certaine ampleur. C'est qu'elle était déjà traditionnellement dans une même position de retrait par rapport au mouvement qui avait précédemment porté avec force le XX<sup>ème</sup> siècle à chercher une redéfinition de l'homme. Traditionnellement occupée à brandir le dogme ramiste de la résonance naturelle comme norme universelle s'opposant à toute excursion ethnique ou moderniste, la musicologie s'acceptait en général modestement comme une auxiliaire un peu excentrique des historiens. Les gens du dehors lui savaient gré d'œuvrer dans un domaine qu'on saluait comme le plus artificiel, donc le plus humain, de tous les arts. Comme la musique a pu se développer sans se compromettre ni avec un matériau naturellement donné ni avec des significations extérieures, on lui concédait volontiers une autonomie de pureté inoffensive. Les Marxistes en étaient réduits à l'arbitraire du jdanovisme pour essayer de l'ennôler, et les grands explorateurs de l'inconscient étaient tellement sourds, comme les Surréalistes, ou si étroitement conservateurs dans leurs goûts, comme beaucoup de psychanalystes, que son lien avec le plus profond et le plus essentiel de l'homme ne faisait guère l'objet d'un programme de recherche.

Depuis cette époque, les musiques du monde sont devenues omniprésentes dans leurs formes métissées, et accessibles sous forme d'archives sonores dans leurs formes anciennes plus autonomes. Les cultures non européennes se sont soumises à la dictature de l'accord parfait. Même les plus étrangères s'en délectent et l'utilisent. J'ai entendu assez récemment, à Paris, un orchestre coréen détenteur de la tradition plus que millénaire de la musique de cour A-ak qui s'était adjoint un synthétiseur harmonisant ces musiques en mi mineur. Les musiques modales du Moyen Orient font souvent de même, et on voyait à Téhéran déjà en 1970 des

magasins vendant des santurs électriques, signe d'un début d'occidentalisation. On pourrait donc penser que les musicologues qui considéraient le système tonal comme l'aboutissement suprême de la civilisation musicale, et la norme universelle, connaissent un triomphe tardif. En fait il n'en est rien, et ni le pompiérisme post-moderne ni la standardisation des industries musicales n'ont véritablement ranimé ce dogmatisme ethnocentrique, comme on pouvait le craindre.

C'est que l'élargissement des connaissances historiques et géographiques dans le domaine de la musique a entraîné une prise de conscience assez générale dont l'évolution pourrait idéalement être survolée de la façon suivante :

Si d'autres systèmes musicaux existent ailleurs avec des réalisations de haut niveau, pourquoi ne pas admettre l'idée que de nouveaux systèmes cohérents peuvent être conçus ? L'esthétique du "pourquoi pas", apparue peu avant la première guerre mondiale, a légitimé Schönberg, et une modernité de plus en plus radicale, parallèlement à la réaction néo-classique, jusqu'à la crise de mai 1968. La musicologie, avec le retard normal de la théorie sur la pratique, ne s'est à chaque fois dotée des outils d'analyse appropriés qu'après la disparition des systèmes en question : Schenker dans les années 30 a succédé à la sclérose de la tonalité dans la musique ; Adorno dans les années 50 a succédé aux musiciens "progressistes" et au "réalisme socialiste"; le structuralisme des années 60 et 70 a succédé à l'effondrement du formalisme néo-sériel.

Mais les liens que la musique a tenté de contracter successivement avec les idéologies antagonistes du socialisme et du formalisme n'ont désormais plus grande force. Un vague sentimentalisme a succédé comme humeur dominante à l'effondrement de toute préoccupation idéologique. Il appartient aux compositeurs de chercher, après avoir ainsi touché le fond, à rebondir ; c'est-à-dire à éprouver sur quel terrain naturel solide, nécessaire, et peut-être universel, bâtir leurs demeures culturelles toujours un peu arbitraires, contingentes et relatives. Mais il appartient aux musicologues de mettre à plat devant eux tous les outils élaborés au cours des siècles, et en particulier de celui qui vient de s'achever. Puis, de bien choisir les plus utiles en fonction de leur projet de travail, et d'organiser quels protocoles opératoires ils vont appliquer avec leur aide.

En d'autres termes, il semble qu'une musicologie consciente doive successivement repenser sa finalité, choisir ses méthodes, optimiser ses outils. L'éclectisme, - au sens d'un choix ouvert et judicieux -, et l'esprit de synthèse pour orienter ce choix, sont à l'ordre du jour. Le projet d'une nouvelle musicologie générale est lié au projet de reconnaissance de valeurs universelles en musique. Si toute idée d'une musicologie générale avait été combattue au fur et à mesure des révélations de l'ethnomusicologie, c'est qu'à l'époque elle continuait à servir les prétentions de la culture européenne à constituer un modèle unique. On ne pouvait au début de ce siècle parler d'universalisme musical sans que tout le monde comprenne aussitôt implicitement : "triomphe du système tonal, le seul ou le mieux fondé sur la résonance naturelle".

Les conditions sont bien différentes aujourd'hui. Aussitôt reconnus et appréciés les autres grands systèmes culturels, on assiste à leur obsolescence ou leur mutation rapide, comme si la conférence de Bandung en 1955 avait signé simultanément l'émancipation politique du Tiers Monde et son allégeance progressive aux valeurs européennes admises comme symboles de la modernité et d'un mieux-être normalisé.

Les musicologues occidentaux assistent avec un certain dépit à ce retournement de situation qui les place paradoxalement, eux qui avaient souvent milité pour

l'ouverture aux autres cultures, dans une position conservatrice ou réactionnaire, où ils s'affirment les plus soucieux de maintenir ou de restaurer les traditions musicales que leurs prédécesseurs avaient en général méprisées. Ceux-ci, pour leur part, ne voyaient guère d'inconvénient, la plupart du temps, à évoluer radicalement ou à disparaître. Car les Africains ou les Asiatiques, dont on attendait un peu naïvement qu'ils se montrent jaloux de leur autonomie, voire de leur supériorité culturelle, se révélaient bien souvent impatients d'obtenir une reconnaissance internationale, et persuadés qu'il fallait en payer le prix, c'est-à-dire une standardisation alignée sur les exigences des médias et des industries musicales, ils ont souvent bradé leur patrimoine musical.

Cette standardisation ne porte pas seulement sur l'organisation sonore (tempérament, harmonisation, instrumentation), mais aussi sur les conditions de production (concerts, rétributions, spécialisation, médias etc...). Au moment où les ethnomusicologues sont les plus justement attentifs à ne pas plaquer sur des pratiques musicales étrangères les catégories techniques, esthétiques ou sociologiques qui ont cours en Occident, ils voient leur objet d'étude se dissoudre rapidement et se fondre dans des normes internationales d'origine largement européenne. Ils en sont réduits à être quelquefois plus royalistes que le roi, pour essayer de sauvegarder des cultures qui ne se respectent plus elles-mêmes autant qu'ils l'avaient espéré. MacPhee a sauvé des formes de musique que les Balinais eux-mêmes auraient volontiers abandonnées dès les années 30. C'est un Alsacien qui est devenu un des meilleurs spécialistes de musique arabe classique en Syrie.

Un tel constat oblige donc à reposer de façon urgente, et de nouveau au singulier, la question : qu'est-ce que l'homme musical, s'il lui est si facile en une génération d'abandonner un système pour un autre, ou d'en changer au moins très fortement les traits et les valeurs ? Au lieu de voir là un argument confirmant l'arbitraire de toutes les valeurs culturelles, on peut au contraire chercher sous leur apparente fragilité des invariants cachés. Une même culture peut être à la fois très réticente à admettre des innovations, et adopter sans sourciller une mode totalement étrangère. Comme le métissage génétique repose sur la parfaite compatibilité des chromosomes et des gènes humains, le métissage culturel n'est-il pas rendu possible par l'existence de "noyaux" plus ou moins cachés, qu'on les appelle archétypes ou autrement ? Une nouvelle musicologie générale n'a-t-elle pas pour tâche de cartographier si possible un tel génome culturel ?

Si l'on admet la légitimité d'un tel programme de recherche, on dispose aujourd'hui, pratiquement de six ou sept approches méthodologiques qui sont restées jusqu'à maintenant assez séparées, et dont les rapports méritent d'être précisés :

- La méthode historique : recherche, critique et analyse des sources, est la doyenne de ces méthodes.
- La sociologie musicale, qui tente d'éclairer la réalité musicale dans son contexte d'échanges sociaux. Dans ses positions extrémistes elle en vient parfois à négliger les formes sonores en ne les considérant plus que comme des composantes parmi d'autres de pratiques sociales seules fondées et significatives.
- Le structuralisme, en revanche, a voulu séparer nettement ces pratiques, les objets sonores qu'elles mettent en circulation, et l'imaginaire de leurs producteurs. Cela l'a parfois conduit à isoler et à réifier cette production considérée pour elle-même.
- L'analyse formelle, qu'elle soit schenkerienne, statistique, ou algorithmique, porte de même son attention sur des formes sonores isolées, - en général assimilées à des jeux de signes de préférence inscrits sur une partition -, sans se soucier de leur

origine ni même parfois de leur pertinence perceptive.

- L'analyse auditive par une approche expérimentale, tout comme la psychologie cognitive par une approche plus hypothético-déductive, portent toute leur attention sur les lois fondamentales qui gouvernent les stratégies de l'écoute : conditionnement de la mémoire ou reconnaissance des formes par exemple.

- Enfin la sémiologie, et en particulier la narratologie se présentent comme une des approches les plus synthétiques du phénomène musical dans sa globalité, puisqu'elles s'essaient à intégrer l'imaginaire du compositeur comme celui de ses auditeurs, en liaison avec le repérage de traits sonores précis qui seraient spécifiquement porteurs de ces valeurs imaginaires.

La plupart de ces méthodes s'avouent volontiers partielles, et limitent en général leur ambition à mieux connaître certains aspects du phénomène musical mis en quelque sorte à plat. Est-ce à dire qu'en les additionnant on obtiendrait une vue plus stéréoscopique, et plus complète ? Pour cela il faudrait aussi que les questions posées soient analogues. Les méthodes qui questionnent les codes ou les "langages" musicaux peuvent par exemple rester indifférentes aux connotations émotionnelles des messages. Dans le cas d'une analyse dogmatique, comme celle de Schenker, on ne peut même pas employer un terme comme questionnement, si l'analyse se donne pour seule tâche de retrouver coûte que coûte le schème qu'elle sait d'avance être caché dans son objet d'étude. Lors même qu'il n'y a pas rivalité ou prétention à l'hégémonie de la part des techniques d'investigation, il n'y a ni partage clair des tâches ni protocole d'accord permettant aux différents métalangages de l'analyse de rassembler leurs résultats en une synergie efficace.

Un projet de musicologie générale implique donc d'abord une volonté de trouver un langage commun entre les différentes méthodes d'analyse. Il ne sera sans doute pas question avant longtemps d'unifier les approches musicologiques pour aboutir à un consensus définissant des principes spécifiques qui constitueraient la musicologie comme une vraie science. Mais il semble possible de définir les conditions provisoires d'une complémentarité des approches. La fameuse tripartition de Molino (niveaux poïétique, neutre, et esthétique) traduisait déjà un tel souci ; mais elle s'est heurtée à de vives résistances à l'égard du "niveau neutre", dont l'isolement méthodologique, même purement provisoire, même modestement réduit à un "pense-bête", comme a dit Nattiez, est demeuré souvent contesté. Nous rencontrons ici la même difficulté que toutes les autres recherches à prétention scientifique : des métalangages plus ou moins riches reconstruisent des images plus ou moins neuves, complexes, suggestives, de leur objet, ici l'énigme musicale, mais aucune interface ne fait communiquer pleinement ces images entre elles. Le premier problème de la musicologie générale est pour l'instant un problème de traduction.

Il ne devrait donc pas être insoluble, à condition que l'on puisse, afin de le maîtriser, remonter, comme pour les langues dites "naturelles", jusqu'au niveau des structures sous-jacentes. La collaboration entre les différentes approches méthodologiques de la musicologie ne se fera pas par un simple lexique traduisant une terminologie dans une autre. Il faut remonter jusqu'aux schèmes profonds et universels de la pensée pour identifier et comprendre les réalisations apparentes et partielles de ces schèmes, et par exemple des archétypes musicaux. Une enquête sur ces archétypes universels est la première étape dans la recherche d'une sorte de grammaire générative non seulement des systèmes formels, mais aussi, plus globalement, des pratiques musicales. Si des "phénotypes" universels correspondent à des sources communes ou "génotypes", il y a des chances pour qu'on ait là la trace d'un schème archétypal. À partir de leur repérage, il devrait être

possible de retracer les lois de leur devenir culturel, un peu comme dans les familles linguistiques l'identification des racines et celle des lois de transformation phonétique se sont développées dans un même processus. Il est bien évident que plus le champ d'une telle recherche est immense, plus les hypothèses de travail doivent être précises et peu nombreuses. À noter que ces termes de phénotype et de génotype, que je propose d'utiliser dans une acception quasi-étymologique (forme sonore apparente d'une part, et processus de production d'autre part) ne recouvrent pas exactement les concepts homonymes de la génétique, bien qu'il soit éventuellement possible qu'en musique aussi la réalisation de divers phénotypes à partir d'un même génotype dépende de certaines conditions de l'environnement.

Première hypothèse : on peut identifier les phénotypes en appliquant à tous les corpus (partitions, transcriptions etc...) une même méthode d'analyse structurale de type distributionnel. Ses défauts bien connus, de rester à la surface des choses, et de risquer par là même de créer des artefacts, ne sont pas rédhibitoires ici pour deux raisons. D'abord parce que le but n'est pas d'analyser en profondeur des oeuvres ou des systèmes, mais de repérer dans un premier temps à travers les répertoires les plus divers des formes analogues. Leur interprétation en tant qu'illusions ou comme universaux est réservée pour une étape ultérieure. Ensuite parce que la méthode est éminemment propre à déconditionner la conscience en lui épargnant les a-priori. Un peu comme le haut-parleur dans le dernier demi-siècle a partiellement déconditionné l'écoute en lui proposant dans les mêmes conditions indifféremment : instruments familiers, bruitages, ou systèmes musicaux insolites, on peut espérer que la segmentation distributionnelle, malgré son caractère provisoire et superficiel, déconditionne l'analyse et nous permette de mettre côte à côte musiques de toutes traditions et de tous niveaux, langages parlés et signaux animaux.

Deuxième hypothèse : on peut mettre en évidence, indépendamment des formes sonores résultantes, des processus d'engendrement sonores ou génotypes.. Par exemple, la répétition sous toutes ses formes, ou encore l'accentuation, sont des génotypes susceptibles de prendre une infinité d'apparences phénotypiques. Les recherches de la psychologie cognitive portent souvent sur ce niveau. On n'y accède pas seulement par l'induction analytique, mais aussi par l'exercice de l'imagination créatrice. En ce sens la composition musicale peut à son tour rendre des services à la musicologie, en lui servant de terrain d'exercice en quelque sorte.

Troisième hypothèse : la concomitance éventuelle, à travers des corpus d'exemples empruntés à des domaines aussi divers que possible, des phénotypes et des génotypes constitue un sérieux indice de l'existence d'un schème archétypique sous-jacent. Lorsqu'un tel schème apparaît jusque dans le monde animal, il y a lieu de penser qu'il est lié à des lois neurobiologiques communes à la plupart des systèmes nerveux. Mais le degré d'universalité peut être variable sans que l'hypothèse de la mise en évidence d'un trait universel soit pour autant invalidée.

Une fois repérés avec quelque chance de certitude un certain nombre d'archétypes, la seconde tâche d'une musicologie générale sera de comparer les usages qu'en font les diverses cultures : par exemple camouflage ou exploitation apparente ; omniprésence ou apparitions occasionnelles. Mais c'est là une perspective qui se situe dans un avenir encore imprécis, et sans doute assez lointain. Avant d'en arriver là, une nouvelle musicologie générale peut, sans prétendre réduire la diversité des méthodes d'analyse, mais en s'efforçant de les coordonner dans un effort commun, nous munir d'une légitimité. À ceux qui traditionnellement mettent en doute la musicologie, proposons une réponse précise : nous musicologues cherchons par tous les moyens à comprendre comment et pourquoi l'homme a toujours et partout

estimé si important de créer des formes symboliques à l'aide de formes sonores. Du terrain purement philosophique, la question peut avantageusement se déplacer sur le terrain scientifique, si nous parvenons à inventorier, puis interpréter, quelques-unes de ces formes dont l'universalité laisse présager l'importance particulière. Cela implique sans doute qu'aux partenaires traditionnels des musicologues que sont les historiens et les sociologues, le temps est venu de joindre les anthropologues, et de ne plus écarter les compositeurs.

Et cela me ramène à ma vocation principale, que plusieurs œuvres récemment programmées à cette Biennale ont illustrée. Dans *Melanga*, pour gamelan, voix et échantillonneur, ma dette envers la culture javanaise est certes considérable, mais elle n'est pas beaucoup plus grande que celle de Stravinski envers la Hongrie lorsqu'il utilise le cymbalum, ou celle de Xenakis envers le Japon dans *Nyu-Yô* : dans tous ces cas, nous avons dissocié l'instrument et les organisations sonores pour lesquelles il était ordinairement employé, en exploitant des potentialités nouvelles. Ce n'est pas l'Indonésie qui m'a incité à employer comme solistes les bonang ou les kenong, ni certains modes de jeu comme la frappe à mains nues. En revanche, dans tout le début de *Phénix*, qui est construit comme une sorte d'âlap, ma dette envers l'Inde est purement structurelle : aucun timbre, aucune tournure ne rappelle sa musique. C'est également un peu le même cas chez Messiaen, qui n'empruntait à l'Inde que des éléments de théorie ancienne, et non des pratiques vivantes. Dans *Kassandra*, où j'ai moi-même enregistré les parties de shanaï indien, de serunaï batak, et de mandoura crétoise, j'ai improvisé en compositeur français, et non en imitateur des ayants-droits traditionnels. Enfin, dans *Hiérogamie*, dont le titre rappelle la symbolique sexuelle qui accompagne l'alliance universelle de la flûte et du tambour, mon travail ne s'est référé à aucune des traditions où cette association s'illustre, et j'ai imaginé une sorte de rituel qui serait pratiqué sans qu'il existe encore aucune société pour y participer.

Ce dernier point est certainement critique, et critiquable. Les universaux de la musique n'ont jamais été consciemment utilisés sans de grands risques. Les recettes commerciales des pires sous-produits du cinéma ou du show business relèvent très cyniquement de leur exploitation. C'est la finalité qui diffère : manipulation des auditeurs dans un cas, exploration de potentialités ignorées dans l'autre. Contre la modernité extrême, qui conduit à affirmer l'arbitraire individuel comme une sorte d'absolu au-delà du bien et du mal, et contre la routine extrême, qui n'offre à l'imagination que le rabâchage des émotions déjà éprouvées, le bon usage des universaux me paraît être une recherche de l'innovation avec leur aide, et dans leur sens reconnu, plutôt que contre leurs contraintes.

Pour terminer, je voudrais vous faire en quelque sorte toucher du doigt quelques-uns de ces universaux. Il ne s'agit pas de ma musique, mais de montages illustrant deux universaux. Le premier est l'ostinato :

exemple :

une récitation épique tahitienne enregistrée dans les années 30

un chant de nuit huron du Canada

ma propre pièce *Kemit*, transcrite d'un solo de percussion de Nubie

un Tambourin du Troisième Concert de Rameau;

et enfin, un fragment de musique "techno"

extrait de Yoshihisa Taïra : *Hiérophonie V*

Le second peut être défini comme "polyphonie pentatonique sur bourdon" :

exemple :

1. 1) Vietnam, minorité Nùng An , enreg. Patrick Kersalé 1993, CD Anthologie

Vocale, n°3, plage 16. 24"1/2

2) Niger, Peuls Bororo, chant de gerewol, , enreg. J-CI.Lubtchansky (1974), CD Anthologie vocale n°3, plage 9. 36",2

3) Taiwan, aborigènes Païwan , enreg. Lu Pin-Chuan (début des années 60), Firstophone FM 6031 = CD Inédit W 260011, plage 16 27",4

4) Albanie, Tepelenë, chant dédié à Enver Hodja, enreg. B.Lortat-Jacob, CD Chant du Monde LDX 274897, plage 7. 33",5

5) Inde, Nagaland, chœur Sena disque 30cm Inédit 3, plage A3, enreg. à la Maison des Cultures du Monde, septembre 1985 par Philippe Giber. 28"

6) Indonésie, Sulawesi, Toradja, Dondi' (chœur funéraire assis) enreg. Dana Rappoport 1993, CD Chant du Monde 274 1004, plage 1. 32"

François-Bernard Mâche

In « Hybridations et identités musicales », éd. par Y.Orlarey, Rencontres musicales pluridisciplinaires 2002, Biennale Musiques en scène 2002, Lyon