

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

L'acte musical: éléments d'analyse

Stephen Blum



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24904>

DOI : 10.4000/lhomme.24904

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 231-247

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Stephen Blum, « L'acte musical: éléments d'analyse », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24904> ;

DOI : 10.4000/lhomme.24904

L'acte musical : éléments d'analyse

Stephen Blum

IL FUT UN TEMPS où les ethnomusicologues considéraient l'analyse musicale comme une entreprise présupposant l'existence de notations – attitude que Bruno Nettl (1983 : 65) dénonça discrètement en rappelant le légendaire prétexte invoqué par un critique musical à la première écoute d'une nouvelle œuvre : « Je ne peux rien dire tant que je n'ai pas vu la partition ». Les premiers ethnomusicologues étaient le plus souvent obligés de créer leurs propres « partitions » en transcrivant les exécutions enregistrées à l'aide de la notation occidentale traditionnelle ou d'un système équivalent. Les chercheurs ambitieux pouvaient alors être amenés à soumettre chaque corpus de transcriptions à un ensemble d'opérations analytiques créé pour produire « la description la plus objective possible d'un style musical » (Merriam 1963 : 100 ; Rahn 1983). L'assujettissement à des systèmes de notation dans lesquels des sons complexes étaient seulement représentés par leurs hauteurs fondamentales fut l'un des nombreux facteurs qui mirent à mal une telle tentative de « description objective ». Plusieurs publications ethnomusicologiques des années 1970 et 1980 (notamment Rouget 1981) s'interrogèrent de manière approfondie sur ce qu'il faut apprendre et savoir afin de comprendre des notations spécifiques, et les chercheurs prirent progressivement conscience de la façon dont les différents cadres d'analyse influencèrent la notation elle-même. La croyance selon laquelle une transcription en notation occidentale peut transmettre les mêmes informations à tout lecteur indépendamment de ses habitudes perceptuelles et de ses compétences d'exécution n'était désormais plus défendable.

Les arguments avancés à propos des méthodes de transcription et d'analyse étaient liés aux controverses concernant les rapports entre l'ethnomusicologie et d'autres domaines de recherche. Une des questions les plus centrales fut posée par Constantin Brailoiu en 1931 – « Jusqu'à quel point précis le folklore [musical] peut-il s'approcher de la sociologie sans perdre sa personnalité ? » – et il désignait ainsi les limites des réponses pertinentes : « Seuls pourront en

décider le temps et le lieu où nous travaillons, et le matériel qu'il s'agit d'étudier ; la réponse est dans le concret, non dans l'abstrait » (Brailoiu 1973 : 7-8). Les ethnomusicologues devinrent plus hésitants que les musicologues à considérer l'analyse comme « cette partie de l'étude de la musique qui prend comme point de départ la musique elle-même, plutôt que les facteurs qui lui sont extérieurs » (Bent 2001 : 526), car il leur parut clair que de nombreuses représentations de la « musique elle-même » négligeaient des composantes et des dimensions considérées à tort comme « externes » ou « paramusicales ». Gilbert Rouget (1981) soutint avec conviction que les questions de transcription devaient être abordées en se référant au problème plus général de la représentation. L'analyse est mieux comprise quand elle n'est pas vue comme un ensemble codifié d'opérations effectuées sur un corpus de transcriptions, mais plutôt comme une investigation continue qui adopte n'importe quelle technique, du moment qu'elle est pertinente, à chaque étape d'un projet de recherche – y compris celle qui précède la transcription.

John Blacking (1971 : 95) a brièvement énoncé une conception de l'analyse musicale que beaucoup d'ethnomusicologues partagent désormais : « Les analyses musicales consistent essentiellement en des descriptions de séquences de différents types d'actes créatifs ». Les termes clés sont ici séquence et acte. Ce choix de mots fait par John Blacking rend évident le fait qu'une séquence peut comprendre plusieurs types d'actions, ce qui confère à l'adjectif « créatif » un large éventail de significations possibles. Certaines d'entre elles, mais certainement pas toutes, ont trait à la création, la reproduction et l'adaptation de compositions ; d'autres impliquent une participation collective à des exécutions qui créent ou consolident des rapports sociaux, sans se préoccuper d'une « composition ».

John Blacking s'intéressait particulièrement aux différents genres de collaboration entre les musiciens, lesquels produisent différentes séquences d'actes créatifs. Il souhaitait comprendre les sons et les gestes musicaux comme « des signes et des symboles de l'interaction entre les êtres humains » (*ibid.* : 108). Dans la mesure où les hommes interagissent par l'échange de signes et de symboles, on se livrera plus facilement à l'analyse de la collaboration et de l'interaction en ne traitant pas la production et la réception comme des phénomènes séparés, mais en étudiant les modes de réceptivité dont dépend la production. Dans beaucoup de genres d'exécutions, chaque « séquence à l'intérieur de différents genres d'actes créatifs » est produite par des musiciens capables d'évaluer ce qui se passe à chaque instant et d'y apporter des réponses adéquates. Leur rapide évaluation des changements de situation, ainsi que leurs réponses coutumières ou nouvelles, créent de multiples chaînes d'interprétants, pour reprendre la terminologie bien connue de C. S. Peirce. Car la pensée musicale, pas moins que d'autres modes de pensée, prend son élan à partir de configurations d'habitudes sur lesquelles elle est fondée.

Chaque acte musical – par exemple, une syllabe chantée ou bien un coup d'archet – appelle une ou plusieurs réponses du musicien qui l'a produit et/ou de

ceux qui l'ont perçu et qui vont, dans de nombreux cas, y répondre en musiciens. Savoir chanter, jouer ou danser, c'est être capable de fournir au moins une partie des réponses requises ou souhaitées dans un ou plusieurs jeux de circonstances. L'extension d'un tel savoir au-delà d'un seul genre, style, idiome ou d'une seule pratique, dépend de la complexité de ces jeux de circonstances ; mais celle-ci n'est jamais illimitée : aucun chanteur, instrumentiste, danseur ou auditeur ne pourrait apprendre à répondre de manière adéquate dans tous les jeux de circonstances existants.

Pour pouvoir apporter une réponse adéquate, on doit d'abord appréhender, parmi les gestes et les configurations plus larges, les traits qui exercent les contraintes les plus fortes sur le sens potentiel. À cet égard, une réponse est fournie quand le musicien reconnaît un ensemble de traits distinctifs : par exemple, quand un danseur entend que l'accent principal s'est soudainement déplacé, dans une structure à six temps, du quatrième au troisième temps. Les interprètes sont souvent capables de juger de l'efficacité de leurs actes à partir des réponses que fournissent les autres participants lors de l'exécution (cf. Qureshi 1987 sur le genre soufi *qawwali*).

Traits distinctifs des sons et des gestes

Les musiciens compétents savent immédiatement associer une configuration de sons donnée avec une ou plusieurs formules de gestes grâce auxquels chanteurs, instrumentistes et danseurs sont capables de produire une telle configuration. En faisant l'inventaire de traits distinctifs – et en créant des systèmes de notation – enseignants et analystes pourraient se concentrer sur des différences significatives entre les sons ou entre les gestes, quand bien même ils ne s'occuperaient pas des deux à la fois.

L'emploi de ce que David W. Hughes nomme systèmes « acoustico-iconiques » de syllabes mnémotechniques est une façon particulièrement courante de représenter des traits constitutifs de sons instrumentaux. David Hughes décrit plusieurs systèmes, développés en Asie de l'est et ailleurs, dans lesquels un enchaînement vers une hauteur plus aiguë ou plus grave est représenté par une voyelle dont le formant 2 est respectivement plus aigu ou plus grave. Il cite également des exemples de voyelles fermées qui représentent des sons aux courtes durées et des voyelles ouvertes qui représentent des sons d'une plus grande intensité (Hughes 2000 : 98-106). Les consonnes se prêtent mieux à la transmission de l'information relative aux « *patterns* » rythmiques et aux techniques de jeu ; et leurs traits distinctifs sont souvent employés afin de représenter des qualités contrastées d'attaque et de chute des sons (*ibid.* : 96-97 ; Kubik 1983 : 82-83). Gerhard Kubik avançait la thèse d'après laquelle « il y a un rapport fort et assez standardisé entre paroles, timbre et action motrice, valable vraisemblablement dans les grandes régions d'Afrique centrale et d'Afrique de l'Ouest » (1972 : 176). Lors d'une analyse de formules tambourinées des Luvalé, Kenichi Tsukada (1997, 2002) pour sa part, comparait son analyse spectrographique des changements d'amplitude avec les représentations

verbaux des Luvalé : il y décèle une surprenante corrélation entre syllabes « aiguës » et « légères » avec des sons « graves » et « lourds », et *vice versa* (voir l'exemple 1). En tenant compte de l'étude ultérieure que ce « phénomène d'inversion » exige, Kenichi Tsukada avança l'idée que la notion de « représentation verbale de sons instrumentaux » décrit de telles pratiques de manière plus adéquate que les expressions de « systèmes mnémoniques » de David Hughes (1989) ou les « notations orales » de Gerhard Kubik. Quelle que soit la désignation choisie, sans doute ce sujet de recherche mérite-t-il d'être plus approfondi en tant que domaine majeur de l'activité analytique humaine en rapport avec la musique. Dans la mesure où une telle représentation s'avère être systématique, elle est perçue, de façon tout à fait appropriée, comme une « analyse » dont les principes sous-jacents ne sont guère explicites.

Exemple 1. Formule tambourinée luvalé pour un tambour
(extrait de Tsukada 1997 : 353-354).

1 main droite			
2 main droite			
3 main gauche			
	te	mbu	lya

SON	<i>bas</i>	<i>haut</i>	<i>haut</i>
VOYELLE	<i>haute</i>	<i>basse</i>	<i>basse</i>

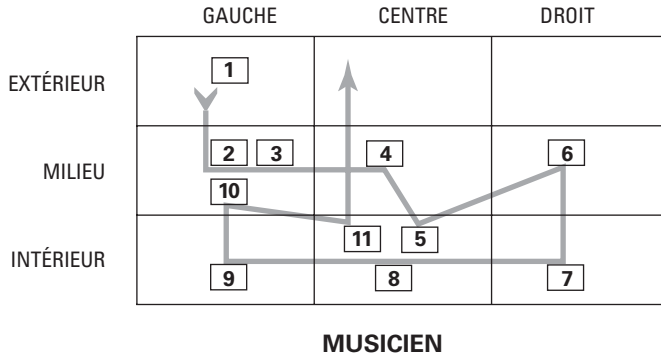
La formule tambourinée est produite par trois types de frappe.

1. (*te*) : une frappe libre avec la partie inférieure de la paume de la main droite au bord de la membrane ;
2. (*lya*) : une frappe faible dont la résonance est bloquée par le bout des doigts de la main droite au bord de la pastille centrale. Ce son est aussi étouffé par la main gauche (3) ;
3. (*mbu*) : une frappe bloquée avec toute la paume de la main gauche entre la pastille centrale et le bord de l'instrument. On garde cette main sur la membrane pour étouffer le son suivant (2).

On a beaucoup écrit sur les difficultés auxquelles les analystes sont confrontés lorsqu'ils tentent d'identifier les traits distinctifs des sons et des gestes. Certains auteurs ont invoqué les différences entre « natifs » et « étrangers » et ont attribué à ceux-là une position « émique » qu'ils seraient à même d'articuler verbalement au sujet de la musique. Cette position est faible car elle aboutit à une fausse adéquation entre « émique » et « les explications tirées du sens commun qu'invoquent les gens pour expliquer leur comportement » (Kaemmer 1993 : 14), à laquelle s'ajoute une tendance à traiter les protagonistes (musiciens ou non) comme des « natifs » censés partager une « culture » définie de manière bien vague. Frank Alvarez-Peyreyre et Simah Arom (1993), tout comme Gerhard Kubik (1996), donnent des conseils pratiques pour éviter ces deux types d'erreurs. On ne peut être sûr, cependant, que ces conseils permettent d'éviter l'usage abusif des distinctions entre natifs et étrangers d'une part, et émique et étique d'autre part, en particulier dans l'ethnomusicologie américaine.

Des classifications partielles de traits distinctifs peuvent être établies à partir de plusieurs perspectives dont celles, qui ne sont pas les moindres, concernant les instrumentistes ayant atteint un certain degré de compétence. Sans doute les nombreux gestes énumérés dans de telles classifications produisent-ils des sons aux nombreux traits distinctifs. Les cas les plus simples du point de vue de l'analyse sont ceux que l'on peut représenter par des syllabes et où les voyelles sont précédées et parfois suivies de consonnes, comme dans les représentations verbales mentionnées ci-dessus et dans les systèmes de syllabes qui se rapportent au jeu des *tablā* dans l'Inde du Nord (dont il existe un aperçu chez James Kippen 1988 : 145-155) et du tambour *mrdangam* dans l'Inde du Sud (cf. l'aperçu de Brown 1965 : 60-90). Les gestes pour lesquels une notation conventionnelle a été développée peuvent avoir de multiples attributs qui résistent à l'analyse en termes d'oppositions binaires – voir, par exemple, l'explication de Bell Yung des gestes de la main représentés par 124 symboles pour le *guqin* chinois (1997 : 79-86), lequel ne rend compte que des symboles utilisés dans six compositions. Dans un travail antérieur, Bell Yung (1984) traita des directions opposées suivies par les mains des joueurs de *qin* à l'intérieur d'un espace tridimensionnel : vers le haut ou le bas, à l'intérieur ou à l'extérieur, à gauche ou à droite. En utilisant une grille bidimensionnelle formée par les neuf combinaisons possibles entre gauche/centre/droite et intérieur/milieu/extérieur, Bell Yung dessina l'enchaînement spatial complet d'une composition au fur et à mesure que les mains du joueur se déplacent sur l'instrument et releva que les auditeurs peuvent faire l'expérience visuelle d'un tel itinéraire alors que les joueurs en font l'expérience à la fois kinesthésique et visuelle (voir l'exemple 2).

Exemple 2. Aperçu des 11 sections de *Mei Hua San Nung* (Trois variations sur les fleurs de prunier) : dessin spatial formé par les gestes de la main gauche du musicien le long du manche du *qin* (adapté de Yung 1984 : 509).



Résumé des mouvements

- 1 - extérieur gauche
- 2 - milieu gauche (harmoniques)
- 3 - milieu gauche
- 4 - milieu centre
- 5 - milieu centre → intérieur centre
- 6 - milieu droit
- 7 - intérieur droit
- 8 - intérieur centre → milieu centre
- 9 - intérieur gauche
- 10 - intérieur gauche → milieu gauche → extérieur gauche
- 11 - intérieur centre → milieu centre → extérieur centre (harmoniques)

Les descriptions analytiques des gestes les plus basiques utilisés lorsque l'on joue d'un instrument donné peuvent être étendues jusqu'à y inclure des formules de gestes plus complexes (voir, par exemple, Kippen 1988 : 155-159 et Bell Yung 1984 : 507, 512-513). Baily (1987, 1991) formulait l'idée d'une « grammaire motrice » comprenant six règles d'engendrement d'unités rythmiques d'une longueur spécifiée de trois sortes d'attaque sur le *rubāb* afghan. Il avait également tenté d'expliquer pourquoi certains joueurs évitent certaines formules générées par les règles en question. Baily (1991 : 152) postule « un isomorphisme précis entre structure musicale et structure du geste : chaque nuance dans la micro-structure d'un élément sonore est le reflet d'une subtile adaptation de l'élément moteur ». D'une façon comparable, l'analyse d'un genre vocal par Adamo, les *canti all'altalena* de Basilicata, met en évidence une « polarisation sur des voyelles que l'on peut à juste titre considérer comme étant opposées, tant du point de vue de l'articulation que de celui de l'acoustique » (1984 : 248). La polarisation peut

être décrite comme un simple système de mouvements centré sur l'articulation des voyelles *a* et *i* : en se souvenant de la sensation qu'ils ont en passant de *i* à *a* et de *a* à *i*, les chanteurs produisent ces séquences plus fréquemment que celles de toute autre paire de voyelles. Le fait que *a* apparaisse comme voyelle finale dans 68 % des vers analysés par Adamo suggère « l'existence d'un modèle dans l'usage des voyelles chantées » qui favorise les voyelles aiguës au début d'un vers et la voyelle grave *a* à la fin (*ibid.* : 248-250).

Un précédent important au travail analytique actuel ayant trait aux caractéristiques acoustiques des techniques vocales et instrumentales fut la comparaison novatrice établie par Gilbert Rouget entre de courtes séquences de syllabes chantées par une femme malinké et une femme selk'nam. Gilbert Rouget résuma les résultats de son analyse acoustique par une liste de neuf traits opposant les deux échantillons pour ensuite avancer l'hypothèse de l'existence d'une liste complémentaire de divergences relatives à la production vocale (1970 : 698-700).

Idéalement, des représentations de séquences de sons ou de gestes devraient permettre aux interprètes de dégager les mouvements les plus appropriés à partir d'une notation ou d'une représentation verbale de sons, et *vice versa*. Comment de telles conclusions sont tirées et quelles compétences doivent être maîtrisées, ce sont là les questions essentielles pour un musicologue qui cherche à décrire une pratique de la représentation orale ou écrite. Par exemple, les indications de Beethoven dans la partition des *Études* de Johann Baptist Cramer qu'il avait annotée pour son neveu Karl apportent des preuves précieuses des habitudes de Beethoven en tant que lecteur de partitions : il attirait l'attention de Karl sur les mètres poétiques que des pianistes compétents étaient capables de reconnaître dans la notation (Cramer 1974 : 8, 10, 14, 24, 30, 40) ainsi que sur la note qui dans chaque groupe de quatre doubles ou triples croches devait être tenue plus longtemps que les trois autres afin de bien faire ressortir la mélodie (*ibid.* : 2, 6, 20, 24, 32).

Les débats parmi les ethnomusicologues et les théoriciens autour des buts et des méthodes de transcription ont montré clairement que nous n'avons pas les mêmes habitudes interprétatives quant à la notation occidentale conventionnelle. Comme le remarque justement Kofi Agawu (1995 : 390), « la notation [...] s'appuie fortement sur une sorte de supplément », que pour ma part je vois surtout comme un ensemble d'habitudes interprétatives et d'objectifs régissant l'emploi de toute notation dans des circonstances spécifiques. Agawu refuse avec véhémence de nouveaux systèmes de notation qui permettraient d'analyser des techniques de jeu, ou l'interaction parmi les interprètes. Refuser d'utiliser la portée occidentale pour transcrire la musique africaine équivaut pour lui à l'exclure des « discours dominants ». Si une telle argumentation ne réussira guère à convaincre les compositeurs ou les musicologues d'abandonner tout intérêt pour les systèmes de notation innovants (qui, pour la plupart, ne s'adressent qu'à un petit nombre de spécialistes), cela permet d'attirer l'attention sur un plus ample enjeu historique, celui relatif à la manière dont diverses communautés ont adapté la notation occidentale à leurs propres fins, lesquelles incluent souvent un désir de participer aux « discours dominants » (Nettl 1985 : 64-68).

Habitudes et modèles

238

Un grand nombre de travaux analytiques inutiles sont issus du postulat naïf d'après lequel l'analyse de partitions ou d'enregistrements ne demande pas que l'on prenne en considération les habitudes interprétatives des personnes dotées d'une compétence de lecture des systèmes de notation ou d'une compétence d'écoute des enregistrements. Les ethnomusicologues se familiarisent souvent avec de telles habitudes en faisant écouter les enregistrements à des musiciens compétents afin d'obtenir leurs avis critiques sur les attributs positifs et négatifs de l'exécution autant que sur la qualité de l'enregistrement (Wachsmann 1969 : 187 ; Stone 1982 : 52-54, 138-157 ; Wegner 1993 : 237-241). Pour autant que ces commentaires soient précieux, aucun être humain n'est capable de décrire de manière exhaustive toutes ses habitudes, et aucun analyste ne doit en attendre autant des musiciens. L'exécution musicale (laquelle inclut tout type d'écoute sauf la plus passive) implique inévitablement des compétences qui, « une fois acquises, sont de plus en plus reléguées à l'arrière-plan » (Gerstin 1998 : 150) et qui sont, pour cette raison, souvent considérées comme une sorte de « connaissance tacite ». Le discours qu'on tient sur ce que l'on écoute, sur ce qu'on lit et sur ce qu'on joue montre souvent la coexistence de plus d'un ensemble d'habitudes interprétatives à l'intérieur d'une seule communauté, voire d'un seul et même individu. Les habitudes fournissent une base pour la pensée – comme lorsqu'un auditeur interprète un moment musical ou une séquence (quelle que soit sa longueur) comme une réponse à un événement antérieur et considère ensuite les implications potentielles de la réponse.

Bien que le discours associé à l'exécution puisse inclure des termes pour plusieurs sortes d'appels et de réponses, les analystes peuvent souvent identifier les appels en observant la régularité dans les réponses suscitées, indépendamment de ce que les interprètes ont pu en dire. Il est probable que la façon la plus courante dont les ethnomusicologues prennent conscience des réponses habituelles à des appels spécifiques se fasse par l'étude des transcriptions d'exécutions enregistrées (McLean 1968) ainsi qu'en apprenant à participer aux exécutions (Gerstin 1998 ; Brinner 1995 : 193-200). Les deux approches pourraient amener à une compréhension des habitudes par laquelle on attendrait et s'autoriserait des exceptions et des variations, bien qu'en général il y ait plus de chances que l'on reçoive d'indispensables corrections de la part d'un enseignant ou d'un confrère dans le groupe que de notre propre mise en question des enregistrements et des transcriptions. La combinaison des deux approches s'avère être la meilleure des stratégies (Widdess 1994).

Dans les cas favorables, les ethnomusicologues qui ont atteint un certain degré de compétence en matière de pratique du chant et/ou d'un instrument sont capables de décrire certaines habitudes acquises lors de l'observation et de l'interaction avec les enseignants et les autres participants. Un compte rendu des gestes habituels d'un interprète peut fournir un fondement assez solide pour amener à réfléchir sur des sujets variés. Klaus-Peter Brenner (1997) utilisa ses

connaissances de la technique de jeu de l'arc en bouche *chipendani* sud-africain (1997 : 366) afin de reconstituer la possible origine d'une progression harmonique en six étapes, qu'on pourrait représenter par les accords à l'état fondamental *fa, la, do, fa, la, ré*, lesquels ont fourni la base des grands répertoires de pièces pour le lamellophone *mbira huru dzavadzimu*. Brenner a été la première personne de non-appartenance shona étudiant ce répertoire à reconnaître que la baguette visant à réduire la largeur de la corde pendant le jeu de *chipendani* permettait de produire les six sons fondamentaux de la progression, tout en renforçant avec la bouche le troisième ou le quatrième harmonique, grâce à l'enchaînement de gestes parfaitement adaptés. Il tenta une reconstruction provisoire des procédés par lesquels la structure de cette progression en six étapes avait pu être soumise à une transformation et à une extension en interprétant les résultats musicaux comme « une forme de représentation cognitive d'une connaissance implicite dans une culture spécifique de certaines classes d'entités mathématiques universelles » (1997 : 366). D'une façon quelque peu comparable, l'analyse de Marc Chemillier du répertoire de harpe *nzakara* (1995) se déplace de la description de la technique de jeu à l'explicitation d'un mode de pensée musical (et mathématique).

Sans doute l'intérêt des ethnomusicologues pour les habitudes et les processus de pensée des musiciens exige-t-il souvent une attention particulière vis-à-vis du langage utilisé lors de l'exécution ainsi que lors de la préparation et de l'évaluation de toute exécution. L'étude de Bernard Lortat-Jacob sur les *canti di passione* de Sardaigne utilise, avec efficacité, l'analyse du discours et d'autres modes d'interaction en même temps qu'il analyse les enregistrements à l'aide de transcriptions et de sonagrammes. Ce répertoire exige que quatre hommes, capables, en d'autres circonstances, de se disputer, puissent mêler leurs voix de façon harmonieuse selon des rôles assignés, en produisant des réalisations uniques des chants qu'ils ont mémorisés – lesquels fonctionnent ainsi en tant que modèles. Le discours des gens eux-mêmes consiste à évaluer les mérites et les échecs des chanteurs ainsi que de la structure formelle des modèles, laquelle rassemble des passages nommés d'après leur fonction dans l'enchaînement global (par exemple, *rispiru, calata, dolci*, etc.). Alors que sa formulation des vingt principes régissant la polyphonie à quatre voix est décrite de manière appropriée comme « une grammaire totalement implicite » (1998 : 155), Bernard Lortat-Jacob donne, néanmoins, des exemples de la façon dont les chanteurs parlent des conséquences des règles qui ne sont pas énoncées.

Parce que la musique est le résultat des rapports sociaux entre ceux qui la produisent, il peut advenir, lorsque ces rapports se détériorent, qu'une exécution ne s'enclenche pas ou qu'une composition ou tout un répertoire soient oubliés et, plus généralement, que s'interrompe un chaînon de transmission. L'approche de Bernard Lortat-Jacob dans l'analyse des *canti di passione* rend compte des défis et des satisfactions que les interprètes peuvent tirer au fur et à mesure qu'ils construisent leur chant. Ils ne coordonnent pas leurs entrées vocales selon une pulsation isochrone ; mais, en se souvenant des proportions relatives des élé-

ments sonores déterminés par les modèles, ils sont capables de les reproduire avec des modifications appropriées pourvu qu'ils restent attentifs les uns aux autres. Bernard Lortat-Jacob parle « d'un contrôle collectif du débit, chaque chanteur calant ses interventions sur celle de ses compagnons avec d'autant plus de facilité et de rigueur qu'il les connaît, qu'il "s'entend bien avec eux", et qu'il les "pratique" depuis longtemps » (*ibid.* : 242). La description, qui s'applique à de nombreux autres groupes jouant sans référence à une pulsation isochrone, apporte au musicologue une alternative spécifique à ce terme ô combien insatisfaisant de « rythme libre ».

Les analyses exemplaires de deux genres vocaux des Kaluli publiées par Steven Feld (1982 : 107-129, 181-216) sont aussi bien documentées que celles de Bernard Lortat-Jacob sur la question du discours et des autres interactions entre chanteurs et auditeurs. Les genres kaluli offrent des modèles de composition à l'intérieur de l'exécution plutôt que des modèles appris et mémorisés en tant que compositions préexistantes. Du point de vue musicologique, la « composition » comprend un large éventail de pratiques qui relient de différentes manières des actes de composition aux modèles ou aux compositions précédentes sur lesquelles elles sont fondées ainsi qu'aux modèles ou aux compositions qui en résultent (Magrini 1986 : 222-223 et 2002 : 112-125).

Coordination

Des éléments de différents ordres doivent être coordonnés dans n'importe quelle série d'actes dont l'intention est de produire de la musique (au sens le plus ample du terme – y compris ces aspects du rituel, de la cérémonie, du théâtre, etc., que l'on considère comme étant « musicaux »). La plupart des exécutions impliquent une coordination de rythmes multiples créés par les différents plans où des types de changements spécifiques ont lieu, tels les changements de timbre, d'articulation, de regroupement et ainsi de suite, chacun à sa propre vitesse. Il est rare que chacune des étapes dans un enchaînement mélodique puisse coïncider précisément avec l'articulation d'une nouvelle syllabe, d'un nouvel accent, d'un nouveau pas de danse ou d'une nouvelle attaque sur un instrument – pour nommer cinq ordres de différenciation couramment invoqués pour faire apparaître des niveaux rythmiques.

Quant à la manière dont les musiciens devraient coordonner leurs actions afin d'atteindre les résultats souhaités, elle a été depuis longtemps un important sujet de débat théorique dans les sociétés les plus diverses. Les noms des formes et des dimensions de l'action à coordonner, comme les termes qui désignent les rôles et les fonctions de ceux qui produisent ou reproduisent les formes, constituent une grande partie de la terminologie musicale mondiale. On ne voudrait pas suggérer par là que les analystes doivent s'appuyer sur des noms et sur des termes pour saisir les variables les plus significatives de l'idiome d'interprétation.

Catherine Ellis et d'autres spécialistes des arts de l'exécution aborigène australienne (cf. Clunies Ross *et al.* 1987; Barwick, Marett & Tunstill 1995) ont effec-

tué des travaux analytiques éclairants et suggestifs sur la coordination et l'entrelacement de multiples formes. Dans une analyse des chants du clan d'Arnhem Land, Clunies Ross et Wild (1984 : 226) ont relevé que « l'exécution est coordonnée à l'aide de signaux ou d'indices que s'échangent les interprétants », ajoutant que « parmi tous les éléments de l'exécution qui seraient à même de rendre efficaces ces signaux, aucun élément ne prévaut absolument, bien que certains soient plus dépendants que d'autres ». Ce type de remarques suggère qu'aucune méthode unitaire d'analyse ethnomusicologique ne peut vraiment s'appliquer également à toutes les situations. Avant d'effectuer une analyse, il est impossible d'énumérer de manière exhaustive tous les facteurs et toutes les dimensions de l'expérience en jeu dans la production de la musique. De même, personne, au terme d'une analyse, ne peut prétendre avoir reconnu toutes les significations potentielles rendues disponibles lors de l'exécution, et dont certaines ne pourraient être audibles qu'au cours d'exécutions ultérieures.

Dans sa description du chant *pitjantjatjara* (*inkanyi*) chez les Aborigènes d'Australie, Catherine Ellis relève que « pour que le chant puisse avoir lieu, l'interprète doit présenter correctement toutes les structures rythmiques, mélodiques et textuelles qui seront l'objet d'entrecroisements ». Lorsque cela n'a pas lieu, « l'exécution pourra, par exemple, être comparée à “un soupir”, à “un pleur”, comme elle pourrait être “parlante”, “chantonnante” ou simplement “mauvaise” » (Ellis 1984 : 152-53). La technique musicale *pitjantjatjara*, telle que Catherine Ellis la décrit, implique des capacités hautement développées, non seulement pour que l'on se souvienne des airs (au singulier, *mayu*, qui veut dire « odeur »), des paroles des chants avec le rythme des paroles, des formules d'accentuation et de pulsation, mais aussi de les coordonner de diverses manières. Les musiciens apprennent comment « l'expansion et la contraction d'unités formelles en deçà de frontières établies [...] peuvent avoir lieu suivant des directions différentes pour différents aspects de la forme globale » – la contrainte principale étant que « certains points fixes doivent s'entrecroiser » (Ellis 1985 : 84).

Dans la plupart des pratiques musicales, on peut identifier des *points fixes* (différemment définis) qui *doivent s'entrecroiser* (de diverses manières). Il y a des exceptions, notamment lors d'interprétations rituelles, lorsqu'on doit effectuer plusieurs actions en même temps. Margarita Mazo (1990 : 128) relève que dans les rites de mariage des villages de la Russie du nord des versions des lamentations matrimoniales par la mère de l'épouse et ses proches « résonnent simultanément, bien qu'il n'y ait pas de correspondance temporelle ou harmonique entre elles ». L'évitement, ou le manque d'intérêt, pour des types spécifiques d'entrecroisement pourraient bien s'avérer être des options hautement significatives dans de nombreuses pratiques musicales du monde.

Richard Kent Wolf suggère quelque chose de semblable dans un court résumé critique de descriptions ethnomusicologiques de musiques « tribales » en Inde. Il identifie une « relative flexibilité et autonomie parmi les éléments d'une exécution » comme un sujet récurrent et cite, parmi d'autres exemples, la description de Geneviève Dournon de « la superposition de différents systèmes

rythmiques ne prenant pas appui sur une unité de temps commune » dans l'un de ses enregistrements d'une danse de mariage des Muria Gonds (Dournon 1980 : A/3). Il y a, parmi les exemples de Richard Kent Wolf, deux versions d'une mélodie jouée au *kol* (hautbois) lors des interprétations cérémonielles des Kota qui sont différemment mises en correspondance par rapport à un motif de percussion constant – une différence qu'il attribue au « choix de point d'ancrage dans la mélodie » (2000-2001 : 19–21). Richard Kent Wolf note que de telles variables de coordination rythmique sont mieux comprises si l'on se réfère à l'éventail complet de pratiques musicales de l'Asie du Sud sans postuler l'existence d'un ensemble de ressources et de valeurs propres aux sociétés tribales mais qui ne s'appliquent pas aux sociétés à castes. Il est difficile de mettre en question son postulat initial d'après lequel « toutes sortes d'idées "circulent" à travers le sous-continent... [et] pourraient engendrer des formes musicales » dont les origines et les trajectoires sont « difficiles à tracer » (*ibid.* : 26). On en dirait autant au sujet d'autres régions importantes. Inventorier certains des modes d'interaction musicale les plus fondamentaux à travers une vaste région, dans les limites de la documentation disponible, pourrait maintenant apporter davantage au travail analytique qu'à l'époque où la documentation disponible était beaucoup plus mince. On peut beaucoup apprendre d'un effort novateur de ce genre, comme c'est le cas dans l'esquisse par José Maceda des six rapports possibles entre bourdon et mélodie dans les pratiques musicales de l'Asie du Sud-Est (1974, 1986). André Schaeffner envisageait des études de l'éventail complet des rapports entre soliste et groupe dans les pratiques musicales polyphoniques, notamment celles d'Afrique, qui rendraient plus riche notre compréhension de « la psychologie de toute polyphonie » (1959 : 465). De même pourrait-on parler de « psychologie d'actes musicaux et chorégraphiques coordonnés », traitant les pratiques polyphoniques comme un large sous-ensemble (quoique non facilement délimité) des dites pratiques.

Tout inventaire, aussi incomplet soit-il, de types de coordination possibles fournit, dans un sens, une base pour l'estimation d'au moins certaines valeurs des choix opérés à un moment donné dans la mesure où ces valeurs ont été créées par le rejet d'autres options. Il en va de même pour les inventaires de traits distinctifs, des habitudes vocales et instrumentales et des modèles utilisés dans la composition et l'exécution. Ferdinand de Saussure l'avait dit auparavant (2002 : 58) : ce qu'un signe représente est spécifiquement le résultat « 1) de *sa différence* avec les autres signes figurant au même moment, 2) de *sa différence* avec les signes qui auraient pu être hissés à sa place, et à la place des signes qui l'accompagnent ». On peut s'attendre à ce que les perceptions de ces deux types de différence varient parmi les participants selon les exécutions musicales. Ferdinand de Saussure dirait ensuite (2002 : 88) que dans la mesure où la valeur d'un signe « n'est jamais déterminée que par l'ensemble des signes présents ou absents au même moment ; et, comme le nombre et l'aspect réciproque et relatif de ces signes changent de moment en moment d'une manière infinie, le résultat de cette activité, pour chaque signe, et pour l'ensemble, change aussi de moment en moment dans une

mesure non calculable ». Heureusement, les analystes de la musique ne sont pas obligés d'assigner des valeurs fixes à tous les signes échangés lors d'une exécution, et nous ne sommes pas non plus obligés de décrire des systèmes musicaux comme des entités stables.

Lors d'un survol de « développements théoriques contemporains » en ethnomusicologie, Martin Stokes (2001 : 394) affirme que « la théorie classique de la musique et l'ethnomusicologie se sont séparées dans les années 1960 ». Ce fut peut-être plus le cas aux États-Unis et en Grande-Bretagne qu'en France, en Italie ou en Allemagne. Quoi qu'il en soit, il y a actuellement bien des signes aux États-Unis d'un intérêt croissant pour l'analyse musicale chez les ethnomusicologues, et pour l'ethnomusicologie chez les théoriciens de la musique (comme le montrent les réunions annuelles de la Society for Music Theory). Michael Tenzer (2000 : 14), parmi d'autres, rejette « la répugnance corporative de l'ethnomusicologie à accepter la valeur de la métaphore du son autonome » et, ajoute-t-il, « même lorsque le contexte paraît absent, il est nécessairement suggéré » dans une analyse. On pourrait supposer que ceux qui entendent ou lisent une analyse remarqueront ou peut-être même suivront les implications contextuelles, et quelqu'un qui prend en compte de telles réponses des lecteurs et auditeurs pourrait remettre en question la possibilité même d'une analyse « purement formaliste ». Martin Scherzinger (2000) a attaqué avec lucidité et vigueur « l'anti-formalisme ethnomusicologique » pour des raisons à la fois politiques et épistémologiques. Avec un peu de chance, nous verrons bientôt les débats sur le formalisme confiés aux historiens de la politique culturelle du XX^e siècle (et traités principalement dans les chapitres sur l'URSS et ses satellites).

« J'aime avancer dans l'analyse d'une question pour savoir si elle repose sur un faux postulat, ou si elle renvoie le problème à un ensemble de paradigmes inadéquat, ou encore si le questionnement est systématiquement ambigu », écrit John Searle (2000 : 2). Des bons conseils à suivre pour tous ceux qui, comme nous, sont impliqués dans l'analyse des actes musicaux.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Giancarlo Siciliano, revu par Régis Meyran.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : exécution/*performance* – sons et gestes/*sounds and movements* – notation musicale/*musical notation* – analyse musicale/*musical analysis*.

Adamo, Giorgio

1984 « Towards a Grammar of Musical Performance : A Study of a Vocal Style », in *Musical Grammars and Computer Analysis, Atti del Convegno, Modena* 4-6 octobre 1982, Florence, Olschki : 245-254.

Agawu, Kofi

1995 « The Invention of "African Rhythm" », *Journal of the American Musicological Society* 48 (3) : 380-395.

Alvarez-Peyreyre, Frank & Simha Arom

1993 « Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue », *The World of Music* 35 (1) : 7-33.

Arom, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*. Paris, SELAF (Ethnomusicologie, 1).

Baily, John

1987 « Principes d'improvisation rythmique dans le jeu de rubab d'Afghanistan », in Bernard Lortat-Jacob, ed., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, SELAF (Ethnomusicologie, 4).

1991 « Some Cognitive Aspects of Motor Planning in Musical Performance », *Psychologica Belgica* 31 (2) : 147-162.

Barwick, Linda, Allan Marett & Guy Tunstill (eds)

1995 *The Essence of Singing and the Substance of Song : Recent Responses to the Aboriginal Performing Arts and Other Essays in Honour of Catherine Ellis*. Sydney, University of Sydney (Oceania Monograph 46).

Bent, Ian D.

2001 « Analysis », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 2^e éd. : 526-589.

Blacking, John

1971 « Deep and Surface Structure in Venda Music », in *Yearbook of the*

International Folk Music Council 3 : 91-108.

Brailoiu, Constantin

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève, La Société française d'ethnologie, Minkoff.

Brenner, Klaus-Peter

1997 *Chipendani und Mbira. Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Brinner, Benjamin

1995 *Knowing Music, Making Music : Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago, University of Chicago Press (« Chicago Studies in Ethnomusicology »).

Brown, Robert

1965 « The Mrdangam : A Study of Drumming in South India », in *Dissertation*. Los Angeles, University of California.

Chemillier, Marc

1995 « La musique de la harpe », in Éric Dampierre, ed., *Une esthétique perdue : harpes et harpistes du Haut-Oubangui*. Paris, Presse de l'École normale supérieure/Nanterre, Société d'ethnologie : 99-208.

Clunies Ross, Margaret & Stephen A. Wild

1984 « Formal Performance : The Relations of Music, Text and Dance in Arnhem Land Clan Songs », *Ethnomusicology* 28 (2) : 209-235.

Clunies Ross, Margaret et al.

1987 *Songs of Aboriginal Australia*. Sydney, University of Sydney.

Cramer, Johann Baptist

1974 *21 Etüden für Klavier nebst Fingerübungen von Beethoven*, Hans Kann, ed., Vienna, Universal Edition (UE 13 353).

Dournon, Geneviève

1980 *Inde : musique tribale du Bastar*. Paris, Le Chant du Monde, LDX 74736 (Collection du CNRS et du Musée de l'Homme).

Ellis, Catherine J.

1984 « Time Consciousness of Aboriginal Performers », in Jamie C. Kassler & Jill Stubington, eds, *Problems and Solutions : Occasional Essays in Musicology Presented to Alice M. Moyle*. Sydney, Hale & Iremonger : 149-185.

1985 *Aboriginal Music, Education for Living : Cross-crucial experiences from South Africa*. St. Lucia, University of Queensland Press.

Feld, Steven

1982 *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Gerstin, Julian

1998 « Interaction and Improvisation between Dancers and Drummers in Martinican Bèlè », *Black Music Research Journal* 18 (1-2) : 121-65.

Gourlay, Kenneth

1972 « The Practice of Cueing among the Karimonjong of North-East Uganda », *Ethnomusicology* 16 (2) : 240-247.

Hughes, David W.

1989 « The Historical Use of Nonsense : Vowel-Pitch Solfège from Scotland to Japan », in M. L. Philipp, ed., *Ethnomusicology and the Historical Dimension*. Beuzlen, Philipp Verlag : 3-18.

2000 « No Nonsense : the Logic and Power of Acoustic-Iconic Mnemonic Systems », *British Journal of Ethnomusicology* 9 (2) : 93-120

Kaemmer, John E.

1993 *Music in Human Life : Anthropological Perspectives on Music*. Austin, University of Texas Press.

Kippen, James

1988 *The Tabla of Lucknow : A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. Cambridge-New York, Cambridge University Press (« Cambridge Studies in Ethnomusicology »).

Kubik, Gerhard

1972 « Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns », *Review of Ethnology* 3 (22) : 169-176.

1983 « Emica del ritmo musicale africano », *Culture Musicali : quaderni di etnomusicologia* 2 (3) : 47-92.

1996 « Emics and Etics : Theoretical Considerations », *African Music* 7 (3) : 3-10.

Lortat-Jacob, Bernard

1998 *Chants de passion : au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris, Éditions du Cerf.

Maceda, José

1974 « Drone and Melody in Philippine Musical Instruments », in M. T. Osman, ed., *Traditional Drama and Music of Southeast Asia*. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka.

1986 « A Concept of Time in a Music of Southeast Asia : a Preliminary Account », *Ethnomusicology* 30 (1) : 11-53.

Magrini, Tullia

1986 *Canti d'amore e di sdegno : funzioni e dinamiche psichiche della cultura orale*. Milan, Franco Angeli.

2002 *Universi sonori : introduzione all'etnomusicologia*. Turin, Einaudi (« Piccolo Biblioteca Einandi »).

Mazo, Margarita

1990 « Stravinsky's *Les Noces* and Russian Village Wedding Ritual », *Journal of the American Musicological Society* 43 (1) : 99-142.

McLean, Mervyn

1968 « Cueing as a Formal Device in Maori Chant », *Ethnomusicology* 12 (1) : 1-10.

Merriam, Alan P.

1963 « Songs of the Gêge and Jesha Cults of Bahia, Brazil », *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 1 : 100-135.

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology : Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, University of Illinois Press.

1985 *The Western Impact on World Music : Change, Adaptation, and Survival*. New York-Schirmer Books / London-Macmillan.

Qureshi, Regula

1987 « Musical Sound and Contextual Input : A Performance Model for Musical Analysis », *Ethnomusicology* 31 (1) : 56-86.

Rahn, Jay

1983 *A Theory for All Music : Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*. Toronto-Buffalo, University of Toronto Press.

Rouget, Gilbert

1970 « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien », in Jean Pouillon & Pierre Maranda, eds., *Échanges et communications : mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*. Paris-La Haye, Mouton : 677-706.

1981 « Ethnomusicologie et représentations de la musique », *Le Courrier du CNRS* 42 : 10-11.

Saussure, Ferdinand de

2002 *Écrits de linguistique générale*, Simon Bouquet et al., eds, Paris, Gallimard.

Schaeffner, André

1959 [1946] « La musique d'Afrique noire », in Norbert Dufourq, ed., *La Musique des origines à nos jours* : 460-465 [3^e éd.].

Scherzinger, Martin

2001 « Negotiating the Music Theory/African Music Nexus : A Political Critique of Ethnomusicological Anti-

Formalism and a Strategic Analysis of the Harmonic Patterning of the Shona Mbira Song Nyamaropa », *Perspectives of New Music* 39 (1) : 5-117.

Searle, John

2002 *Consciousness and Language*. New York, Cambridge University Press.

Stokes, Martin

2001 « Ethnomusicology, IV. Current Trends, 10. Theoretical », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^e éd., Londres, Macmillan, 8 : 386-395.

Stone, Ruth M.

1982 *Let the Inside Be Sweet : The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington, Indiana University Press.

Tenzer, Michael

2000 *Gamelan Gong Kebyar : The Art of Twentieth Century Balinese Music*. Chicago, University of Chicago Press (« Chicago Studies in Ethnomusicology »).

Tsukada, Kenichi

1997 « Drumming, Onomatopoeia and Sound Symbolism among the Luvale of Zambia », in Junzo Kawada, ed., *Cultures sonores d'Afrique*. Tokyo, Institute for the Study of Languages & Cultures of Asia & Africa, Tokyo University of Foreign Studies : 349-393.

2002 « Luvale Drumming and Sound Symbolism : An Analysis by Wavelet Transform », Hiroshima City University, Faculty of International Studies (Division of Culture, Working Paper Series 3).

Wachsmann, Klaus P.

1969 « Music », *Journal of the Folklore Institute* 6 : 164-191.

Wegner, Ulrich

1993 « Cognitive Aspects of Amadinda Xylophone Music from Buganda : Inherent Patterns Reconsidered », *Ethnomusicology* 37 (2) : 201-241.

Widdess, Richard

1994 « Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad », *Ethnomusicology* 38 (1) : 59-79.

Wolf, Richard Kent

2000-2001 « Three Perspectives on Music and the Idea of Tribe in India », *Asian Music* 32 (1) : 5-34.

Yung, Bell

1984 « Choreographic and Kinesthetic Elements in Performance on the Chinese Seven-String Zither », *Ethnomusicology* 28 (3) : 505-517.

1997 *Celestial Airs of Antiquity: Music of the Seven-String Zither of China*. Madison, A-R Editions (Recent Researches in the Oral Tradition of Music, 3).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Stephen Blum, *L'acte musical : éléments d'analyse*. — De nombreux ethnomusicologues en sont venus à partager l'idée de John Blacking que l'analyse de la musique correspond à la description de « séquences de différents types d'actes créatifs ». Les séquences sont composées de réactions découlant de la reconnaissance par le musicien d'un groupe de traits caractéristiques. Dans toute série d'actes dont l'objectif est de produire de la musique (au sens large du terme), des structures de natures différentes doivent être coordonnées. L'inventaire, même incomplet, des types de coordination possibles fournit une base de données permettant d'analyser au moins une partie des critères régissant les choix effectués pour une interprétation musicale donnée, dans la mesure où ces critères ont été créés par rejet d'autres options. Ceci vaut également pour les inventaires des traits caractéristiques des habitudes vocales et instrumentales, et des modèles utilisés pour la composition et l'interprétation.

Stephen Blum, *Analysis of Acts of Music*. — Many ethnomusicologists have come to share the view of John Blacking that to analyze music is to describe « sequences of different kinds of creative act. » Such sequences are composed of responses that follow from one or another performer's recognition of a cluster of distinctive features. Patterns of more than one kind must be coordinated in any series of acts that is intended to produce music (in the broad sense of the term). An inventory, however incomplete, of types of coordination that were in some sense possible provides a basis for estimating at least some values of the choices that have been made in a given performance, to the extent that these values were created by rejection of the other options. The same point holds for inventories of distinctive features, of vocal and instrumental habits, and of models used in composition and performance.