

RIBAULT Mickaël  
CEFEDM BRETAGNE/PAYS DE LOIRE  
JUN 2006

MEMOIRE

**ORALITE ET ECRITURE  
DANS LA  
TRADITION MUSICALE**

**EVOLUTIONS ET ENJEUX  
DE DEUX MODES DE  
TRANSMISSION**

# SOMMAIRE

## Introduction

### I/Le temps de longue durée : l'oralité

#### 1) Des théories pour avancer, pour connaître ?

- a- La théorie évolutionniste
- b- La théorie diffusionniste
- c- Le « particularisme culturel »
- d- La méthode comparative
- e- Les études ethnomusicologiques de Bela BARTOK

#### 2) La musique et l'oralité

- a- L'oralité au cœur de l'évolution culturelle
- b- L'oralité sur le continent africain : l'exemple du Sosso-Bala

### II/Le temps de durée moyenne : l'écrit

#### 1) Une première documentation

- a- Les descriptions écrites
- b- Les descriptions iconographiques
- c- La notation musicale : le chant grégorien

#### 2) L'impact de l'évolution de l'oral vers l'écrit

### III/Le temps de durée courte : la mixité

#### 1) L'ethnographie

#### 2) L'enregistrement

- a- L'exemple du jazz
- b- La musique Carnatique

#### 3) Vers une complémentarité

### IV/Aujourd'hui, le numérique

#### 1) Une définition du numérique

#### 2) L'écriture musicale et le numérique

## Conclusion

## Introduction

Au cours de ma formation pédagogique au CEFEDM Bretagne/Pays de Loire à Nantes, j'ai pu apprécier l'ouverture pédagogique qui nous a été proposée. En effet, la diversité de l'apprentissage nous a permis de découvrir de nombreux courants et idées pédagogiques. Etant jeune professeur, cette richesse didactique va me permettre d'adapter plus facilement mon enseignement aux classes qui me seront attribuées. Toutefois, j'ai remarqué que peu importe la pédagogie utilisée, nous devons en tant qu'enseignant utiliser un support afin de transmettre une information à un élève. C'est ainsi que chaque professeur fait appel à deux modes de transmissions que sont l'oralité et l'écriture.

Traiter de l'oralité et de l'écrit m'a amené à lire de nombreux livres ethnomusicologiques et historiques. Ainsi, j'ai pu remarquer le chemin parcouru par la musique au travers les siècles, les époques, les civilisations, les coutumes, etc. Au fil de mes recherches, j'ai remarqué quelques similitudes avec ma propre expérience musicale, notamment dans la chronologie des événements. Ma formation instrumentale et musicale, avant de suivre un parcours traditionnel (pour un occidental), principalement axée sur l'apprentissage de la partition et de son codage dans le but d'étayer une interprétation toujours plus riche et réfléchie, a démarré par un enseignement uniquement basé sur la tradition orale au sein d'une « clique<sup>1</sup> » communale.

Afin de cerner et de saisir les enjeux et évolutions des différentes traditions musicales couvrants l'ensemble des continents depuis l'origine sonore, les ethnomusicologues ont établi trois espaces temps distincts permettant de situer une tradition musicale dans son contexte culturel. Ces trois périodes sont le temps de longue durée (I), le temps de durée moyenne (II) et le temps de durée courte (III). Une quatrième période semble se dessiner avec l'apparition du système numérique (IV). Ces espaces temps vont permettre aux ethnomusicologues d'établir différents cheminements évolutifs des traditions orales et écrites et leurs conséquences.

---

<sup>1</sup> Ensemble instrumental composé de clairons, de trompettes de cavalerie, de cors de chasse (cuivres naturels), de tambours et grosse caisse. La musique jouée est militaire.

# I/Le temps de longue durée : l'oralité

La période de longue durée, qui couvre des millions d'années, est sujette à de nombreuses controverses. Il est évident qu'il est extrêmement laborieux et ardu de pouvoir établir avec certitude une origine musicale relatant les modalités de fonctionnement d'une quelconque civilisation. Du fait d'un manque d'informations et de documentations suffisantes, les chercheurs ont dû formuler différentes théories.

Au-delà de toutes ces spéculations mettant en évidence les recherches de chacun, dans le but de décrire et d'arriver à une vérité la plus proche possible de la réalité, cette période de longue durée caractérise un mode principal de transmission : l'oralité (qui concerne l'oral, la bouche, transmission par la bouche<sup>2</sup>).

## **1)Des théories pour avancer, pour connaître ?**

De nombreuses recherches ont permis et permettent encore aujourd'hui aux ethnomusicologues d'évoquer de nombreuses théories dans un but évident de se rapprocher le plus possible des réalités culturelles propre à chaque civilisations. Chaque nouvelle théorie affirme ou infirme une théorie précédente. De toutes ces hypothèses, certaines nous ont permis d'aboutir à des certitudes, notamment sur les différentes fonctions attribuées à la musique.

### a- La théorie évolutionniste

En partant de cette théorie, inspirée du célèbre naturaliste anglais Charles DARWIN, les chercheurs ont déduit que les évènements constatés aujourd'hui ne sont que le résultat d'une continuité logique d'une évolution.

Selon Curt SACHS, la musique trouve son origine dans l'imitation des cris d'animaux, dans les jeux de séduction et dans une « intensification de l'inflexion parlée ». Il établit ensuite une soudaine origine musicale dans le chant des pygmées car il fait partie des formes musicales les plus anciennes ayant survécu

---

<sup>2</sup> Le petit Larousse.

jusqu'à nos jours<sup>3</sup>. On perçoit rapidement son approche évolutionniste dans ses analyses. Il conclut que les chants les plus anciens sont ceux étant les moins approfondis. Ainsi, il observe que les premières mélodies étaient constituées de deux hauteurs distinctes (calquées sur l'intonation vocale), puis elles auraient vu leur évolution dans l'apparition de nouvelles hauteurs (2, 3, 4, etc.).

Dans son ouvrage<sup>4</sup>, Walter WIORA détermine 4 âges dans l'évolution de la musique, de son origine à nos jours. La musique la plus ancienne, celle du premier âge, provient de l'âge de pierre, du Néolithique et de l'âge du fer. Elle est issue et survit dans la musique des « peuples primitifs ». La musique du deuxième âge provient des « hautes civilisations de l'Antiquité et de l'Orient », celle du troisième correspond à l'histoire de la musique occidentale et le quatrième âge est celui de la musique de la « culture industrielle globale ».

Ces deux réflexions basées sur le principe évolutionniste sont sommaires dans leurs raisonnements. Il s'agit en effet de constater un processus d'évolution qui va du simple au complexe. On peut donc se demander la légitimité de ces propos et ainsi estimer que ces pensées évolutionnistes ont pour fonction principale de déterminer une origine de notre propre musique occidentale. C'est négliger le fait que chaque musique, chaque tradition ont leur propre histoire et ainsi leur propre évolution, que chacune d'entre elles connaît ses moyens musicaux nés de la rencontre de quelques personnes d'une même culture dans une situation donnée et unique.

#### b- La théorie diffusionniste

Cette théorie appelée *Kulturkreislehre* (théorie des cercles culturels) est basée sur l'idée de la diffusion. Elle soutient « qu'en l'absence de toute autre donnée historique ou ethnographique, la distribution géographique d'objets musicaux et culturels ou de caractéristiques musicales peut servir à en déterminer l'âge. »<sup>5</sup> Il s'agit de regrouper à l'intérieur de cercles géographiques des éléments et objets musicaux et culturels. Ensuite, selon les observations réalisées à l'intérieur de ces cercles, des ethnomusicologues élaborent une chronologie basée sur les développements et les diffusions opérés par différents éléments musicaux

---

<sup>3</sup> "The Rise of Music in the Ancient World. East and West" 1943, New York, Norton.

<sup>4</sup> « Les Quatre Ages de la Musique. De la préhistoire à l'ère de la musique. » Paris, Payot, 1963.

<sup>5</sup> Timothy Rice.

et culturels. Ainsi, les cercles les plus larges (informations et caractéristiques nettement répandues) vont représenter les éléments les plus anciens, et les cercles les plus petits (informations et caractéristiques moins répandues) vont représenter les éléments les plus récents.

Par exemple, selon Marius SCHNEIDER la monophonie semble nettement diffusée au travers des différents continents, elle représente donc les stades antérieurs au développement des diverses formes de polyphonie. De la même manière, Curt SACHS a observé une grande distribution des instruments de type hochet. Il en a conclut alors que cet instrument faisait partie des plus anciens.

Comme la théorie évolutionniste, celle des cercles naturels a été de nombreuses fois discréditée. Le fait d'élaborer une théorie sur des interprétations de différentes observations ou suppositions (pour la plupart faites par des ethnomusicologues ayant une culture occidentale ou équivalente) alimente le doute et le questionnement, des différents confrères, sur l'authenticité, la fonction, l'orientation et le but des propos avancés.

#### c- Le « particularisme culturel »

S'opposant radicalement aux théories diffusionnistes et évolutionnistes, Franz BOAS<sup>6</sup> prône le « particularisme culturel ». Cette théorie est basée sur des études anthropologiques réalisées dans les civilisations mêmes. Par ces études, les chercheurs essayent de reconstruire l'histoire de chaque civilisation. L'idée défendue est que chaque groupe culturel possède sa propre évolution indépendamment de tout autre culture. Les recherches s'appuient sur des données ethnographiques reconnues et avérées. Cette théorie est aujourd'hui celle qui semble la plus conforme à la réalité et est donc reconnue par une majorité d'ethnomusicologues.

A cette théorie va s'ajouter la notion « d'universaux musicaux ». Elle se situe au-delà de toute culture ou civilisation. Cette notion englobe les particularités relevant de l'étude de la psyché et du corps humain. En effet, certains « universaux musicaux » trouveraient leur origine au-delà de la haute Antiquité. Il s'agit de rapprocher toute découverte aux lois de la nature. La notion

---

<sup>6</sup> (1858-1942) Anthropologue américain d'origine yiddish (Il est né en Westphalie et mort à New York). Il aura étudié entre autre la civilisation Inuit du grand nord canadien.

d'équivalence d'octave en est l'une des rares répertoriée. Ce rapport de fréquence simple (2 :1) permet à l'homme et la femme de chanter ensemble à l'octave. Ce « phénomène » est éminemment répandu et supposé universel : « Si nous pouvons découvrir des phénomènes universaux ou largement répandus dans le comportement musical d'aujourd'hui et si nous pouvons les expliquer du point de vue physiologique, il est possible de croire qu'ils existent depuis plusieurs siècles, voire des millénaires. »<sup>7</sup>

#### d- La méthode comparative

Ce procédé de recherche reflète plus particulièrement une réalité. En partant de faits justifiés (historiques, ethnographiques, musicologiques), la méthode comparative permet aux chercheurs de réaliser des analyses plus en accord avec une existence passée. Les différents mouvements de populations, d'ethnies, les migrations humaines sont des éléments ethnographiques permettant aujourd'hui d'établir des liens musicaux et culturels entre populations éloignées.

Dans ses recherches Anna CZEKANOWSKA<sup>8</sup> démontre que le folklorique slave moderne constitue des vestiges des temps anciens. Par la méthode comparative, elle repère des similitudes musicales d'une région à une autre. Par exemple, il existe une grande similarité dans la polyphonie du sud de la Russie et du sud-ouest de la Bulgarie. On peut aussi remarquer que ces régions ont l'habitude de terminer leurs chants par une septième ou une octave suivis d'un glissando. Ces observations permettent d'établir des données historiques sur une époque, une migration, etc.

Cette méthode fut aussi pratiquée pour la musique afro-américaine. Les chercheurs en ont déduit que tout, des gammes blues à l'improvisation, en passant par la polyphonie du jazz à la Nouvelle Orléans, trouve son origine dans la musique africaine<sup>9</sup>.

S'appuyant sur des faits ethnographiques, ethnomusicologiques, historiques, les chercheurs s'accordent à croire que la méthode comparative

---

<sup>7</sup> David Hughes ethnomusicologue anglais.

<sup>8</sup> Née en 1929, d'origine polonaise, musicologue et ethnographe, elle a appliqué des méthodes statistique-mathématiques pour l'analyse de la musique folklorique.

<sup>9</sup> « L'influence de la musique africaine sur les musiques traditionnelles et populaires de l'Amérique latine » Béhague, 2001.

semble la plus pertinente dans l'étude des musiques évoquées dans cette période de longue durée.

e- Les études ethnomusicologiques de Bela BARTOK

Béla BARTOK a réalisé des travaux ethnomusicologiques intéressants. Son travail de recherche s'est axé sur l'étude structurelle des musiques de tradition orale en Hongrie.

Dominés par de nombreuses ethnies européennes (Allemands, Roumains et groupes slaves comme les Serbes, les Croates, etc.) durant une période assez longue (plus de mille ans), les hongrois ont adopté les différentes cultures de leurs envahisseurs. La culture hongroise s'est donc enrichie des cultures voisines jusqu'à en oublier, perdre ou mélanger ses propres caractéristiques.

La difficulté de BARTOK fut de restituer aux hongrois leur répertoire d'origine. Pour cela il va procéder à une étude comparative des musiques hongroises et d'autres musiques. Une fois ses recherches basées sur des traces orales (d'anciens paysans hongrois) et écrites (certaines mélodies furent notées), BARTOK établit une théorie évolutionniste. En effet, il détermina que les airs les plus anciens étaient fondés sur un ou deux motifs (« primitivité »), et que les plus récents totalisaient trois ou quatre vers marqués par une forme de reprise (« complexité »). La rythmique des plus anciens airs était conçue autour d'une pulsation rigide avec des valeurs assez égales (Tempo giusto). Celle des mélodies plus récentes possède une pulsation variée tirée de rythmes issus de l'inflexion parlée (tempo giusto variable). Aussi, les premiers textes étaient constitués de vers courts et présentaient une structure isométrique (le même nombre de syllabes par vers). Les plus récents étaient à l'inverse hétérométriques. Quant aux mélodies, elles voient leur ambitus s'élargir au fil des siècles et des années.

De ses analyses, combinant à la fois des données musicales, historiques et ethnographiques, il déterminera trois styles principaux d'airs hongrois : l'ancien style, le nouveau style et le style mixte (le deuxième style étant l'évolution du premier, tandis que le troisième utilise de façon hasardeuse les caractéristiques des deux premiers).

Pour Timothy RICE, « l'analyse structurelle, la théorie évolutionniste, les données comparatives et les techniques ethnographiques ont permis à BARTOK d'écrire une histoire diachronique à l'aide d'éléments synchroniques ».

## 2) La musique et l'oralité

De toutes ces théories, il ressort que la musique jouée et enseignée à cette période tenait une fonction éducative et élévatrice auprès des différents peuples.

« Bien qu'elle ne réponde apparemment à aucune nécessité biologique, à aucun instinct de survie manifeste, la musique semble faire partie des besoins fondamentaux de l'humanité. Echo de l'âme, elle exprime à la fois une perception du monde et un rapport au monde ; elle est un signe audible de la société. »<sup>10</sup>

### a- L'oralité au cœur de l'évolution culturelle

Le langage parlé est né de l'origine de communiquer d'homme à homme. Toutes les formes sonores et musicales qui en découlent (mélodiques, rythmiques, etc.) ont été développées dans le but de créer des états émotifs permettant de communiquer avec le monde invisible, spirituel, religieux, etc.

L'oralité, et toutes les caractéristiques qui la sous-entendent, a permis à l'homme d'évoluer, de partager, d'apprendre sur son environnement, sur sa culture, sur ses croyances. Si aujourd'hui les ethnomusicologues peuvent rapporter des notions, des faits musicaux antérieurs à l'apparition de l'écriture, c'est que la transmission orale tenait une place extrêmement importante au sein de chaque civilisation. Pour la plupart des civilisations et des cultures, l'oralité au même titre que la musique tenait des fonctions déterminantes dans leur évolution.

J.H.KWABENA NKETIA<sup>11</sup> a réalisé des recherches auprès des populations ghanéennes. Il observe que la tradition orale remonte à environ 500 ans et que le succès de ce mode de transmission est dû à l'intérêt qu'éprouvait les familles dirigeantes à l'art musical. Ainsi, la musique nous renseigne sur les différents exploits royaux (batailles victorieuses, sacres, fiançailles, etc.).

---

<sup>10</sup> Laurent Aubert 2005. «Les cultures musicales du monde. Traditions et transformations». In Jean-Jacques Nattiez, dir. Encyclopédie Musiques, vol. III: Musiques et cultures.

<sup>11</sup> Musicologue et compositeur ghanéen né en 1921.

Au Bénin, la tradition orale musicale nous informe sur les noms des différents rois qui étaient responsables des divers orchestres. On constate que certaines formations instrumentales portent le noms des rois. Ainsi, on attribue au roi TEGBESSOU quatre orchestres, au roi GHEZO trois autres orchestres. Cette tradition orale permettait d'assurer la mémoire, l'histoire des différentes dynasties royales mais aussi de transmettre un savoir musical en perpétuel évolution.

D'après les différentes observations réalisées par les ethnomusicologues, on peut déduire 4 grandes formes d'oralité :

-Par l'instrument, la transmission se fait par l'imitation.

-Par le corps, la transmission se fait par imprégnation et sensibilisation physique et corporelle.

-Par les mots, la transmission se fait par une compréhension intellectuelle.

-Par l'origine sociale, culturelle, religieuse, mystique, etc. la transmission se fait par l'éthique originelle.

S'il existe autant de transmissions liée à l'oralité que de civilisations, on peut légitimement s'interroger sur la fonction de ces quatre grandes formes d'oralité. Cela semble sommaire vis-à-vis de la richesse des communautés vivant au travers le monde. On peut se demander le lien que peuvent avoir les civilisations africaines avec celles de l'Asie en passant par les Inuits du Grand Nord canadien. Ces quatre grandes formes d'oralité auront pour principal intérêt d'apporter une première classification des traditions orales.

#### b- L'oralité sur le continent africain : l'exemple du Sosso-Bala

Le Sosso-Bala<sup>12</sup> est un instrument de musique mythique et un des patrimoines historiques les plus anciens des pays Manding<sup>13</sup>. Ses origines se confondent avec celles du Royaume de Sosso. Selon la tradition, Soumaoro KANTE, roi de ce petit royaume, avait reçu le balafon d'un esprit supérieur, d'un génie qui pourrait être associé à une sorte de divinité de la musique. Dans tous les

---

<sup>12</sup> Long environ de 150 cm, constitué de 20 planchettes soigneusement taillées et de dimension inégale. Sa hauteur au-dessus du sol lorsqu'on le place dans la position de jeu est de 30 cm environ. Sous chacune des planchettes de bois, il y a une gourde de sonorisation.

<sup>13</sup> Populations apparentées, vivant principalement au Mali, au Sénégal, en Gambie, en Côte d'Ivoire, dans la Sierra Leone et au Liberia.

cas, le Sosso-Bala occupait une place très importante dans la vie publique et privée de Soumaoro Kante qui en avait fait un objet de culte personnel. En effet, le balafon sacré tenait lieu d'Oracle au même titre que les Oracles de l'antiquité grecque. La consultation périodique du mystérieux instrument de musique permettait de prévoir les événements heureux ou malheureux touchant la vie du royaume, de même que l'issue des grandes batailles que Soumaoro livrait contre des rivaux.

L'importance de la fonction de cet instrument dans le royaume incombe à un joueur attitré. Cette personne est appelée le Diély. Elle a la charge de s'occuper, de jouer et d'entretenir le Sosso-Bala. Les moments de jeu respectent un calendrier extrêmement rigoureux, le joueur de Sosso-Bala doit jouer les nuits du lundi et du vendredi, lors de célébrations de funérailles d'une notabilité ainsi que les jours de fêtes. A la mort du Diély, l'instrument est transmis au membre suivant de la famille. Il reçoit tous les biens du défunt autant matériel (animaux, argent, etc.) qu'humain (femme, etc.).

L'enseignement de cet instrument est fondé sur un exercice intense de la mémoire et un affinement quasi-spécialisé de l'oreille. Mémoire et fidélité musicales sont ici dans un rapport de nécessaire complémentarité, l'une fixant les récits historiques, l'autre s'attachant à conserver soigneusement la mélodie du chant constituant l'armature de l'histoire. C'est la mémoire auditive qui permet de conserver les morceaux de musique. Il s'agit en effet, d'une reproduction rigoureuse des sons, c'est-à-dire d'une véritable copie. Toute négligence de la part de l'élève serait vécu comme une offense. Il serait donc sévèrement puni.

Cette exemple révèle bien l'importance donnée à la musique. Les africains lui confèrent un rôle majeur dans leurs coutumes, leurs habitudes. Ils attachent une signification particulière à la réalisation de certaines musiques dans des situations données. Les structures musicales et sociales sont liées, l'activité musicale se pratique dans un contexte socioreligieux. Ainsi, la plupart des sociétés africaines sont portées par la musique, le chant et la danse. Tous ces savoirs sont transmis sans le support de l'écrit.

## II/Le temps de durée moyenne : l'écrit

L'espace temps de cette période varie en fonction des régions terrestres. Il couvre un temps de 2000 ans pour l'Europe, la Chine, l'Inde, et de seulement quelques siècles seulement pour l'Afrique et le continent américain.

Le temps de durée moyenne est une période qui aura pour révolution le support de l'écrit, sous différentes formes. L'apparition et l'utilisation de l'écriture, dans les différentes civilisations existantes, va provoquer des bouleversements importants dans l'évolution et la progression des différentes cultures musicales.

### **1)Une première documentation**

Cette documentation historique peut se diviser en trois catégories principales complémentaires : les descriptions écrites, les descriptions iconographiques et la notation musicale. Les différents documents mettent en lumière des caractéristiques instrumentales, des choix d'interprétation, des premiers codages musicaux.

#### a- Les descriptions écrites

Les récits de voyages de nombreux explorateurs sont de véritables outils d'études. En effet, la plupart ont soigné le souci du détail, de la particularité. Certains explorateurs ont clairement décrit des instruments auxquels ils joignaient, de temps à autres, des mesures musicales et des illustrations. Sont décrits aussi des cultures et des contextes d'exécution musicale.

Pour l'exemple, Jean de LERY<sup>14</sup> découvre auprès d'une société indigène brésilienne (cannibale) un instrument appelé maraca fait de fruits séchés et ayant la forme d'un hochet. On peut ainsi évoquer une origine de cet instrument à percussion.

---

<sup>14</sup> (1536-1613) Voyageur et écrivain français auteur de « Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil » (1578).

La littérature chinoise nous renseigne sur les méthodes de classification des instruments (selon leur matériaux de fabrication en huit catégories) ainsi que ses premières réflexions sur une théorie et une notation musicale.

Les propos énoncés par certains auteurs sont parfois dédaigneux. S'appuyant sur leur propre culture, ils se permettaient, le cas échéant, d'apporter leur propre analyse aux différentes observations relevées. Ces analyses pouvaient être quelque peu méprisantes vis-à-vis de ce qu'ils voyaient ou repéraient. « Les siamois ne savent pas chanter »<sup>15</sup>.

#### b- Les descriptions iconographiques

Il existe une grande richesse de documents iconographiques, ce qui a engendré par la même de nombreuses interprétations.

Bonnie WADE<sup>16</sup> s'est intéressée aux systèmes musicaux japonais et indiens (« hindoustanique » pour l'Inde du nord ; « carnatique » pour l'Inde du sud). Elle découvre une série abondante de documents iconographiques couvrant les années 1530 à 1860, époque à laquelle l'Inde subit les invasions islamiques. Durant cette période, se sont succédés de nombreux empereurs Moghols provoquant une scission entre les deux systèmes musicaux.

Ces descriptions, qui prennent la forme de miniatures et d'enluminures, caractérisent les cultures musicales de l'époque. Inspirée par les arts perses et turcs, la musique indienne opère une évolution alliant la culture indienne. Les miniatures traduisent une quantité d'illustrations d'instruments, d'ensembles musicaux et de portraits de musiciens. On peut y voir des choses précises comme la forme des instruments (des luths à longs manches, des tambourins munis de sonnailles et des flûtes noires) qui traduit ici la présence des cultures turcs et perses. On observe aussi l'attitude musicale des artistes musiciens traduisant des idées d'interprétations. La justesse des dessins montre la beauté des costumes, la morphologie du visage et la couleur de peau des hommes et femmes de l'époque.

---

<sup>15</sup> Simon de la LOUBERE, diplomate (1691).

<sup>16</sup> Professeur et ethnomusicologue, elle enseigne à l'université de Berkeley en Californie.

### c- La notation musicale : le chant grégorien

Au travers du chant grégorien, répertoire qui remonte aux tous premiers siècles de l'ère chrétienne, les musicologues ont pu déterminer les prémices et les évolutions de notre système musical actuel. Le chant grégorien est le style musical qui révèle une sorte de paradoxe car en lui s'imbriquent parfaitement les traditions orales et écrites.

On verra plus tard que si le chant grégorien a révélé une première écriture musicale, cette dernière sera à l'origine de conséquences « dramatiques » quant à l'issue de ce style musical.

C'est dans le courant du IX<sup>e</sup> siècle que l'on peut retrouver les premiers signes d'une notation musicale liturgique. Notamment dans le premier antiphonaire (recueil de chant religieux) qui fut écrit de la main du moine ENGYLDEO. Cela dit, ces informations seraient contestables, car selon les musicologues, ces premiers écrits ont un tel avancement que cela paraît difficile de les considérer comme une réflexion originelle (pensée évolutionniste car en déterminant une complexité évidente de ces écrits, les musicologues sous-entendent une étape antérieure plus simpliste). Ces premiers écrits (voir annexe 1) étaient similaires à une prise de note comme la sténographie appelée *in campo aperto* (« en terrain découvert »). Les signes tirés de l'articulation grammaticale servaient de première indication rythmique. Cette forme de notation était appelée l'écriture neumatique. L'orientation des accents indiquait la direction mélodique que devaient effectuer les chanteurs (l'accent aigu indique une élévation de la voix, l'accent grave son abaissement, l'accent circonflexe une faible élévation, le point pour la chute puis l'arrêt de la voix à la fin d'une phrase). L'intérêt de ce mode de communication était que ces signes pouvaient être réalisés par la main du chef de chœur. De plus, il permettait de soulager la mémoire en rappelant aux récitants le dessin mélodique des formules et des cadences. Ce procédé est appelé la « chironomie<sup>17</sup> ». Ce terme et cette technique ont vu le jour en Egypte pendant l'Antiquité.

---

<sup>17</sup> La chironomie est l'ensemble des mouvements de mains et/ou doigts, sorte de langage largement répandu dans l'antiquité notamment dans la musique. Il est à l'origine des premiers gestes des chefs d'orchestre.

Puis est apparue la portée au cours du XI<sup>e</sup> siècle en même temps que la diastématique (notation des intervalles qui constituera le système modal). Il est évident que cette invention aura été un véritable bouleversement dans les mentalités des musiciens de l'époque. En effet, elle va instaurer une nouvelle attitude musicale face au mode même de transmission du répertoire liturgique. Elle permet d'alléger l'effort de mémorisation. Guy d'Arezzo se vante d'avoir, grâce à ce procédé, réduit le temps d'apprentissage de dix à deux années. Les intervalles seront notés avec exactitude respectant la direction ascendante ou descendante de la mélodie.

La solmisation<sup>18</sup>, inventée (ou inspirée) aussi par Guy d'Arezzo, fut la continuité de cette envie créatrice (ou de changement !). C'est à cet homme que l'on octroie aujourd'hui le nom des notes actuelles. Effectivement, il eut l'idée ingénieuse de prendre les syllabes d'une vieille hymne<sup>19</sup> (mélodie basée sur le mode Dorien) à saint Jean-Baptiste qui monte d'un degré à chaque vers (voir annexe 2) : *UT queant laxis, REsonare fibris, Mira gestorum, FAMuli tuorum, SOLve polluti, LABii reatu (Sancte Johannes)*. Plus tard les initiales de Sancte Johannes formeront la note si. Ces degrés, il les positionne ensuite à la portée.

Au fil des années et des siècles, l'écriture musicale continuera à progresser dans l'affinement et la précision du codage. Elle prend peu à peu le pas sur l'oralité, transformant les fonctions mêmes de la musique.

## 2) L'impact de l'évolution de l'oral vers l'écrit

Cependant, écrire la musique sur papier engendre de véritables bouleversements quant au traitement même de la musique. Le premier est suscité par l'interprétation. L'oral perdant peu à peu son importance dans la transmission musicale, cela provoque des interrogations quant à la véracité de l'interprétation basée sur une origine historique. Reprenons cette phrase de Jacques VIRET : « La transmission du répertoire (chants grégoriens) fut alors dénaturée d'une manière telle qu'on peut se demander s'il existait encore à ce moment quelque chose de

---

<sup>18</sup> Terme dérivé des syllabes sol et mi. Basé sur 7 hexacordes (échelle de six sons) comportant chacun un demi-ton. Il y avait deux sortes de si, l'un bas ou « mou » (bémol), l'autre haut ou « dur » (bécarre).

<sup>19</sup> Au féminin car c'est le terme employé pour décrire un chant latin à strophes qui, dans la liturgie chrétienne, fait partie de l'office divin.

vivant et d'authentique de ce même répertoire, élaboré un millénaire plus tôt, ou si au contraire le corpus grégorien n'était pas réduit à l'état de squelette. »

De plus, l'écriture a transformé les pensées et développé les principes théoriques de la musique, principalement basés sur une gymnastique des notes et leurs concordances mutuelles. Le plus important fut de passer d'une monodie liturgique à la polyphonie (apparition du déchant par mouvement contraire et de l'organum à vocalises<sup>20</sup>).

L'aspect rythmique est l'autre point délicat. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le rythme est au départ tiré d'une totale subjectivité. Les chantres de l'époque illustraient mélodiquement et rythmiquement les textes liturgiques. Cette forme de cantillation, situé à mi-chemin entre le vrai chant et la déclamation, servait à « édifier les auditeurs », à les élever vers le spirituel. Le rythme grégorien est un rythme oratoire qui pouvait différer d'un chantre à un autre, d'une région à une autre. Il fut donc beaucoup plus ardu de faire assimiler aux musiciens de l'époque une écriture rythmique qu'une écriture mélodique. La notation provoque l'imprécision rythmique, elle ne représente pas la réalité du chant grégorien.

Il s'opère donc relativement un changement des mentalités. Certains estiment aussi que le chant grégorien subit une perte évidente de ses qualités originales et musicales.

L'apparition de l'écrit est donc un vecteur évident de cette ère temporelle. Il transforme les conceptions mêmes de la musique. On peut y voir une véritable évolution, dans le sens où la musique prend une nouvelle direction dans ses fondements et ses fonctions. Cependant, l'écrit n'est pas nécessairement la continuité ou la progression de l'oralité.

L'écriture invente de nouvelles pensées, de nouvelles interprétations qui bouleversent littéralement la musique de l'époque. De plus, en voulant soulager le poids de la tradition orale, l'écriture a provoqué une perte progressive d'intérêt pour ce mode de transmission. Il est évident que la perte de cette tradition induit l'oubli inévitable du patrimoine culturel lié, entre autre, à ce répertoire musical. L'écrit ne peut donner toutes les indications avec une précision sans faille. Le

---

<sup>20</sup> Consiste à superposer un chant liturgique très ralenti (joué à l'orgue) une ou plusieurs voix vocalisant librement.

chant grégorien joué de nos jours interroge les musicologues sur la fidélité de l'interprétation. La légitimité de l'ensemble de ce répertoire repose dans la tradition orale qui a conduit à sa gestation. L'oral, ayant perdu peu à peu sa vocation au détriment de l'écrit, induit des choix d'interprétations propres aux exécutants, basés sur une réflexion appuyée de recherches et d'analyses.

L'écriture joue un rôle important dans le cadre de la mémoire. Les musiques de traditions orales trouvent un support pour traverser les années, les générations, les siècles. De plus, elle permet d'activer et d'accélérer un premier système de formation des jeunes musiciens.

L'écrit va engendrer une nouvelle notion, jusqu'alors absente dans l'art musical, qui est le concept d'« œuvre ». L'aspect et la réflexion théorique alliés à une codification en perpétuelle évolution (selon les époques, les cultures et les situations géographiques) sont les principaux critères innovants qui amènent à la conception de l'« œuvre » musicale de façon générale.

### **III/Le temps de durée courte : la mixité**

Le temps de durée courte couvre les musiques remontant au début du siècle dernier. Cet espace temps est marqué par l'apparition de deux outils déterminants dans le travail de recherches des ethnomusicologues : il s'agit de l'ethnographie et de l'invention du phonographe. Ces deux outils vont permettre aux chercheurs de déterminer le tracé d'une évolution culturelle et musicale en s'appuyant sur des documents avérés comme les enregistrements et les écrits propres à chaque civilisations.

#### **1)L'ethnographie**

L'ethnographie est un moyen qui étudie de façon descriptive toutes les données relatives à la vie d'un groupe humain déterminé.

Beverly CAVANAGH<sup>21</sup>, ethnomusicologue canadienne, a réalisé une étude sur l'historique des chants de danse à tambour des Inuits netsiliks du Canada. Au-delà de l'intérêt porté à cette culture, elle en a déduit deux approches ethnographiques particulièrement intéressantes par rapport à l'utilisation de cet outil de recherche :

-L'approche émiqque basée sur le point de vue des informateurs indigènes.

-L'approche éthique basée sur le traitement d'une observation d'un fait culturel par un chercheur gardant une certaine distance selon la situation évoquée.

Cette constatation provoquera quelques discordes chez les ethnomusicologues (annexe 3).

Il existe une quantité indéfinie de cultures et de civilisations au travers le monde : « (...), dans un petit pays d'un peu plus de dix millions d'habitants comme l'Ouganda, il y a vingt-cinq ethnies identifiées, avec autant de langues et de cultures musicales, et au Cameroun on en dénombre deux cent soixante, (...) »<sup>22</sup>.

Si la diversité de ces cultures peut paraître disparate ; elles ont des modes de fonctionnements et de vie totalement propres aux lieux, aux climats et aux milieux auxquels elles sont situées et pourvues ; chaque communauté a trouvé dans la musique son média lui permettant de vivre, d'évoluer, d'apprendre, de partager, de communiquer, etc. Il apparaît donc que les fonctions accordées à la musique semblent assez proches d'une culture à une autre.

Déterminer l'origine de la Musique n'est pas une mince affaire pour les ethnomusicologues. Il faut comprendre que toutes les théories et les spéculations qu'ils ont pu avancer, sont issues de données ayant traversées les époques, les cultures, etc. On peut légitimement penser que certaines cultures et modes de pensées ont totalement disparu par le manque ou l'absence totale d'éléments informatifs. Il est également possible de retrouver des éléments musicaux et de ne pas être capable de les recadrer dans un contexte historique et culturel : la découverte en Chine de soixante-cinq cloches de bronze dans le tombeau du marquis de Yi de Zeng datant du Ve siècle avant Jésus Christ reste inexpiquée.

---

<sup>21</sup> "Poblems in investigating the history of an oral traditions. Reconciling different types of data about Inuit drum dance traditions". Anuario musical, n°42, 1987.

<sup>22</sup> Jean-Jacques Nattiez « L'invitation au voyage » Musiques et Cultures.

## 2) L'enregistrement

L'enregistrement est la grande révolution des traditions orales. En plus de l'apport de l'écrit (indications des notes, des rythmes), le phonographe renseigne sur un style musical, une pratique d'exécution ou encore d'interprétation. Inventé en 1877 par Thomas Edison, le phonographe a permis de créer la première discothèque de l'histoire. En effet, les premiers enregistrements (d'une qualité réduite) remontent à plus d'un siècle. Ils nous permettent de faire l'histoire et l'étude des musiques de tradition orale dans les différents domaines que sont la pratique instrumentale, le répertoire, les formes ou les styles. « L'histoire des musiques de tradition orale bénéficie de données aussi fiables que celles dont disposent les historiens des musiques de tradition écrite. »<sup>23</sup>

### a- L'exemple du jazz

Le jazz est un style musical qui a subi un essor fulgurant depuis son origine. Cette musique afro-américaine a été créée au début du XX<sup>e</sup> siècle par la communauté noire et créole vivant au sud des Etats-Unis. Elle est la fusion entre trois courants musicaux jusqu'alors parallèles : la musique populaire des Noirs (la musique religieuse, les chants de travail, le blues), le ragtime et la version « blanche » européanisée de la musique populaire afro-américaine (les chants de vaudeville<sup>24</sup>). Durant une centaine d'années, le jazz va éprouver de nombreux courants et pensées dans ses conceptions de jeux et théoriques (New Orléans, l'ère du swing, le be-bop, le jazz cool, le hard bop, le free jazz, etc.).

L'enregistrement aura été un outil déterminant dans l'évolution du jazz. Bien plus qu'un rôle de mémoire, ce progrès technique va contribuer aux bouleversements de ce genre musical. Effectivement, les musicologues vont se rendre compte que l'apparition des premiers enregistrements dans les années 1920 va influencer et faire progresser les modes de jeux de l'époque.

---

<sup>23</sup> Timothy Rice.

<sup>24</sup> Chansons populaires à caractère satirique.

Le jazz vit le jour dans la ville de la Nouvelle-Orléans aux Etats-Unis (qui donnera son nom au premier courant du jazz) et s'épanouira à Chicago. Les jazzmen de l'époque, plus ou moins légendaires (comme le trompettiste Buddy BOLDEN), développeront un intérêt musical dans le jeu collectif et l'ornementation de vieux standards (Negro spirituals, blues, etc.). Les historiens s'appuient sur des récits oraux pour faire l'histoire de cette première époque du jazz. Le clarinettiste Edmond hall explique qu'au fil du temps, l'improvisation se fait de plus en plus présente ». Un autre clarinettiste ajoute qu'il « embellissait » les mélodies, et que « si, à ce moment là, je n'avais pas compris ce qu'ils entendaient par *improvisation*, je comprenais très bien la signification du terme *embellissement* ».

Les premiers enregistrements réalisés par de grands musiciens tels que King OLIVER (tromboniste et cornettiste), Louis ARMSTRONG (trompettiste désigné comme la première « vedette du jazz ») ou encore Sidney BECHET (saxophoniste), démontrent les débuts d'un changement par le développement de l'improvisation du soliste et de l'écriture orchestrale.

L'enregistrement va donc faire évoluer les modes de jeux des musiciens ainsi que la conception orchestrale. De cette nouvelle tendance, naîtra un second courant musical qu'est le be-bop. L'invention et la technique des grands improvisateurs de jazz atteint la perfection avec des musiciens tels que Kenny CLARKE (batter), Thelonious MONK (pianiste), Dizzy GILLESPIE (trompettiste), Charlie PARKER (saxophoniste).

Le jazz connaîtra tout au long de son histoire de nombreuses volontés d'expressivités musicales portées et amenées par de grandes légendes du jazz.

Ainsi, l'histoire du jazz, dont l'essence se transmet oralement même si la mélodie et le canevas harmonique sont notés, peut se faire grâce à des interviews journalistiques, et à partir de 1923, par les enregistrements qui nous sont parvenus.

L'enregistrement va invoquer le développement d'un nouvel intérêt musical jusqu'alors jamais véritablement soupçonné. Il va contribuer à la starisation des musiciens. Notamment dans le jazz, on va pouvoir apprécier les qualités techniques, sonores et musicales de chaque instrumentiste. Ainsi, ces personnalités reconnues seront porteuses d'un message, d'une caractéristique culturelle provoquant des attitudes musicales parallèles. Les critiques

journalistiques évoquent souvent les qualités d'un musicien d'aujourd'hui, par rapport à celles d'un musicien légendaire.

#### b- La musique Carnatique

Cette musique issue de l'Inde du Sud est, comme la plupart des musiques asiatiques, majoritairement ancrée dans la tradition orale. Cela dit, la particularité de la musique Carnatique, est qu'elle opère un équilibre entre la rigidité des écrits appelés les « *çastra* » et la mobilité de la transmission orale.

L'enseignement de la musique, sous influence musulmane, est basé sur la mémorisation musicale progressive et pratique des différentes théories carnatiques. Les échelles de degrés (par exemple : tonique, seconde mineure, tierce, quarte, quinte naturelles, sixte mineure, septième naturelle), appelés *raga*, serviront d'éléments de progression pour le jeune étudiant. Il apprendra par cœur des compositions appelés *gitam* (mélodie simple ne demandant aucune technique préalable pour une réalisation satisfaisante). Puis viendront les *jatisvaram* (mélodie un peu plus difficile qui illustre généralement une danse). Enfin, l'étudiant affinera sa formation autour de pièces de plus en plus complexes (*varna* ou *krti*) dans un souci de devenir un musicien abouti et réfléchi.

Avant les *çastra*, la transmission orale était aussi précise que l'écrit. La plupart des *veda* (récitations lors de rituels) sont toujours chantés aujourd'hui de la même manière, ils n'ont subi aucune transformation à travers les époques et les siècles. Le grand *guru* (maître) T.R. MAHALINGAM disait que « quatre-vingt-dix-neuf pour cent de l'enseignement passe par l'écoute, on peut concevoir les enregistrements de concerts, sous formes de cassettes ou même mémorisés, comme une forme d'écriture ». Ceci explique le fait qu'un indien considère un enregistrement comme un véritable écrit, il doit être parfait, reflétant une fluidité de jeu, d'expressivité et d'inspiration de la part de l'exécutant.

L'enseignement musical indien naît de la juxtaposition du rôle du maître et de l'écrit. MAHALINGAM rajoute que « le un pour cent d'instruction directe auprès d'un maître est aussi important que les quatre-vingt-dix-neuf pour cent restants : l'oreille du maître qui écoute et corrige est en aucun cas comparable à celle de l'élève ». Par ces mots, ce *guru* veut souligner l'importance des techniques nouvelles. En effet, l'enregistrement va accélérer la formation des

jeunes étudiants car ils pourront écouter et réécouter leurs grands maîtres. En fait, ce qui habituellement demandait des semaines, voire des mois de travail et de patience, devient réalisable grâce à l'apport de ce nouvel outil. MAHALINGAM insistait sur cet enseignement par « l'oreille » car lui-même, il s'était formé de cette manière.

Ainsi, dans cette culture on peut remarquer que l'apparition de l'enregistrement n'est que la conséquence naturelle d'un enseignement pratiquant déjà la formation de l'étudiant par l'écoute et le mimétisme. Les indiens éprouvent autant d'importance dans l'écoute de la musique, que dans les qualités de jeu du musicien. Il n'y a aucune sophistication de la partition (comme le modèle occidental), la distance entre l'importance du codage carnatique et l'exécution instrumentale laisse supposer une variété d'interprétation d'une même pièce au travers des exécutants et des siècles.

### **3)Vers une complémentarité**

Cette période de durée courte est un véritable tournant dans les différentes cultures musicales. L'enregistrement est l'outil qui réaffirme l'oralité comme véritable mode de transmission. Voyons ce retour « aux sources » comme une véritable progression des mentalités. L'enregistrement provoque un renouveau pour l'oralité et engendre ou confirme de nouvelles modalités d'apprentissage. Il est un nouveau support à l'écriture.

De plus, le phonographe va devenir un outil de diffusion incontournable suscitant des vocations ou intérêts pour la musique auprès d'une population toujours grandissante.

L'enregistrement va aussi faciliter la confrontation des différentes cultures musicales et amener à la création de nouvelles « tendances ». Il suffit d'étudier la chronologie des différents courants du jazz pour se rendre compte du lien unissant les différentes phases. Ce lien peut être la continuité ou la discontinuité d'une pensée musicale précédente. Par exemple, le hard-bop, ou jazz funky sera en réaction contre le be-bop et le jazz cool. On peut aussi remarquer la superposition de deux courants musicaux opposés : lors de la période free jazz, les jazzmen vont prêcher une improvisation totalement libérée et se délibérer de toute convention

préétablie. On trouvera une touche contemporaine dans leurs réalisations musicales.

## **IV/Aujourd'hui, le numérique**

Aujourd'hui, la musique continue sa progression avec des compositeurs et interprètes toujours en quête de nouveauté et d'originalité. L'apparition et l'utilisation de l'outil informatique engendre de nouvelles techniques de compositions, d'écritures, d'exécutions instrumentales, etc.

### **1)Une définition du numérique**

Le numérique est la dernière grande innovation dans le domaine informatique et le traitement de données. Le numérique est un système qui utilise les nombres, bien souvent le système binaire, afin d'acquérir, de traiter, de transmettre, de stocker, ou d'afficher des informations (ou données), plutôt qu'un spectre continu de valeurs (un système analogique<sup>25</sup>) ou de symboles non numériques tels que des lettres ou des icônes. Il est notamment utilisé dans l'audio et la photographie. Le format binaire comprend deux signaux distincts sous la forme de pulsation électronique ou optique : le logique 1 (pulsation présente) et le logique 2 (pulsation absente).

Le système numérique dans le cadre de l'informatique n'en est pas à ses premiers pas. On trouve des équivalences de principe dans une balise lumineuse. Elle est soit allumée, soit éteinte. Elle transmet donc des informations binaires. On peut aussi évoquer le même principe avec les signaux de fumée modulés par une couverture.

---

<sup>25</sup> Terme utilisé par opposition au numérique. Un signal est analogique lorsqu'il représente par la variation d'une grandeur physique la variation de l'information qu'il représente : une montre analogique utilise la rotation d'aiguille pour indiquer l'heure alors que la montre numérique affiche directement des chiffres.

## 2) L'écriture musicale et le numérique

Ce nouveau procédé va permettre aux compositeurs d'aller beaucoup plus loin dans leurs recherches et leurs études sonores. Il est possible de numériser toute forme de son à l'aide d'un outil informatique.

A la suite d'un enregistrement quelconque, le compositeur va traiter ses données sur un ordinateur et plusieurs possibilités lui sont maintenant possibles. Il va pouvoir pour la première fois dupliquer un son à l'infini, le manipuler dans tous les sens, le superposer, le confondre. Il n'y a évidemment aucune perte de qualité sonore perceptible pour l'être humain. Une fois le son totalement traité, il est retransmis analogiquement.

La pièce de Fabien LEVY, « L'air d'ailleurs », pour saxophone alto et bande magnétique, en est une illustration. Dans cette pièce, le son de la bande est totalement réalisé à partir de véritables enregistrements du son du saxophone. On peut s'apercevoir que l'enregistrement numérisé permet de créer de nouveaux timbres, de nouveaux procédés musicaux pour un résultat généralement troublant.

Dans la pièce de Kumiko TANAKA, « Night Bird », pour saxophone alto et bande magnétique, le traitement du son est tel que l'oreille confond l'acoustique même du saxophone avec la bande son. Basée sur des valeurs longues, cette pièce donne une sensation aérienne, souple.

Ou encore « Diptère » de Jean-Claude RISSET, pour Saxophone alto et bande magnétique, le dialogue entre la bande et l'instrumentiste est toujours omniprésent. La pièce commence sur un do (mib en ut) tenu en pédale au saxophone et à la bande. Le croisement des nuances entre les deux parties, la simultanéité des articulations et des dynamiques sur le do obstiné crée un phrasé, une rythmique.

Face à ce nouveau moyen d'expression, l'oreille se trouve trompée, déroutée. Il s'agit de l'éduquer à cette nouvelle forme d'écoute.

De la même manière, de nouveaux termes grammaticaux sont créés pour évoquer ce nouvel outil de travail et de recherche provoquant une compréhension difficile pour un musicien non-initié.

De plus, les compositeurs doivent maîtriser l'outil informatique et tout ce qui le compose dans un but de transmettre une simplicité de compréhension et d'exécution pour le musicien.

Le numérique continue son évolution croissante, l'idée à venir serait d'élargir son mode de fonctionnement. Les recherches vont dans l'élargissement du système binaire vers un système plus large. Le morse, à son époque, utilisait un langage numérique plus complexe à base de points, de traits, de petites pauses, de moyennes pauses et de longues pauses.

## Conclusion

L'oralité et l'écriture sont les deux modes de transmission qui ont permis à la musique d'apparaître, d'évoluer, de traverser les époques et les civilisations. Exclusivement orale à son origine, la culture musicale a su trouver dans l'écriture un nouveau souffle dans son mode de communication. Ce nouveau vecteur n'a pour autant pas remplacé l'oralité, car aujourd'hui, ces deux modes subsistent et/ou cohabitent. De nombreuses traditions ont gardé les mêmes méthodes que leurs ancêtres quant à une transmission, un mode de jeu, une fonction attribuée à la musique. Il s'agit de garder un passé, un héritage porteur de toute une tradition et une culture reflétant le patrimoine de chaque civilisation.

Ce passé a influencé et influence toujours nos modes de jeux. Enseigner aujourd'hui, c'est considérer ce patrimoine comme fondement initiatique musical. C'est ainsi que l'étude d'une quelconque œuvre musicale doit entraîner une recherche sur un contexte, une interprétation, une culture qui ont accompagné la création de l'œuvre.

Dans notre culture occidentale, l'apprentissage de la musique se fait presque exclusivement sur la base de l'écriture. Il est extrêmement occasionnel de voir un cours instrumental se réaliser sans la présence de la moindre partition. En fait, l'oralité n'a guère d'autre fonction que l'explication et la compréhension d'une partition écrite. Seule l'improvisation représente une pratique liée au monde de l'oralité, précisément parce qu'elle échappe par définition à l'emprise de l'écrit.

On ne peut occulter le fait que l'oralité est l'essence même de la musique. En tant qu'enseignants, nous ne pouvons négliger ces deux faits fondamentaux : la culture musicale universelle, basée sur l'oralité, et notre propre culture musicale, basée sur l'écriture. Il nous appartient de faire en sorte que ces deux modes de transmission trouvent leur place dans notre action pédagogique. Même si l'oralité et l'écriture possèdent leurs propres limites ou faiblesses, un juste équilibre peut permettre de les dépasser.

# BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE OCCIDENTALE, Jean et Brigitte MASSIN, Fayard/Messidor-temps, 1985.

DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE, volume 1 et 2, sous la direction de Marc VIGNAL, Larousse-Bordas, 1996.

MUSIQUES DE LA TRADITION CHINOISE, Lucie RAULT, Cité de la Musique/Actes Sud, 2000.

GUIDE ILLUSTRÉ DE LA MUSIQUE, Ulrich MICHELS, Librairie Arthème Fayard, 1988.

ORIGINES ET POUVOIRS DE LA MUSIQUE, Alain DANIELOU, Les cahiers mleccha, Kailash Editions, 2005.

MUSIQUES ET CULTURES, sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ, un encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2005.

DE BOUCHE A OREILLE, cahiers de musiques traditionnelles, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg Editeur, 1988.

LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ, Larousse-Bordas, 1997.

Ainsi que de nombreux sites Internet...

f  
 tatem domini hodie factum est enim uobis  
 f  
 ecclesiam nouam ubi populus adorare de  
 f  
 be ac maiestatem dei. **P**laceat uerū  
 c  
 salem. **G**auderunt et per omnes uicos e  
 c  
 uis caracum leticie dicunt. **S**ub  
 f  
 Altare domini sedes accipitis intercedite  
 f  
 pro nobis per quem meruistis. **I**ndie admiss  
 f  
**M**ERIBILIS est locus  
 f  
 hic domus dei est et  
 f  
 porta celi et uocabitur aula  
 f  
 de **P**S Fundamenta **V** Gloriosa **L**ocus  
 f  
 iste a deo factum est inestimabile facta  
 c  
 mentum in reprehensibile est

Graduel vieux-romain des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles : portée d'une ou de deux lignes marquées des clefs f = fa et c = do (Bibliothèque vaticane lat. 5319).

Annexe 2

Ut que-ant la - - xis Re - so - na - re fi - bris  
Mi - ra ge - sto - rum Fa - mu - li - tu - o - rum  
Sol - ve - pol - lu - ti La - bi - i re - a - tum,  
San - cte - Jo - han - nes.

ut re mi fa sol la

The image shows a musical score for the hymn of St. John. It consists of four staves of music in G-clef. The lyrics are written below the notes. The syllables 'Ut', 'Re', 'Sol', and 'La' are highlighted in yellow. Below the lyrics, there is a separate staff showing the solfège syllables 'ut re mi fa sol la' with brackets underneath each syllable. The syllables 're', 'mi', 'fa', and 'sol' are also highlighted in yellow. The syllables 'ut' and 'la' are not highlighted. The syllables 're' and 'mi' are marked with a '3' above them, indicating a triplet. The syllables 'fa' and 'sol' are marked with a '3' above them, indicating a triplet. The syllables 'ut' and 'la' are not marked with a '3'.

**B. Hexacorde et syllabes de solmisation dans l'hymne de St. Jean d'après Gui d'Arezzo († vers 1050)**

## Annexe 3

### Emique

Référence bibliographique : L'Homme, Année 1998, Volume , Numéro 147

Jean-Pierre Olivier de Sardan

L'opposition *emic/etic* a eu son heure de gloire et reste encore assez fréquemment utilisée dans l'anthropologie anglophone. Offre-t-elle, utilisée avec modération et circonspection, plus d'avantages que d'inconvénients ? La réponse apportée ici est « oui », dans la mesure où, en termes d'« épistémologie pratique », une stratégie de recherche qui fait le départ entre les données tirées du discours des acteurs et les données d'observation et de recension semble plus productive qu'une stratégie qui les confond. Il en est de même pour la distinction entre discours populaire (ou « indigène ») et discours savant, qui porte plus de fruits que leur confusion. Telles sont en effet les deux principales paires d'acceptions que recouvre *emic/etic*. Mais la balance peut s'inverser, pour peu qu'on mette *emic, etic*, ou les deux, à toutes les sauces, ou qu'on « joue » leur opposition et leur incompatibilité plutôt que leur complémentarité et leur imbrication. C'est d'ailleurs ce qui est advenu, il y a déjà une trentaine d'années, dans l'anthropologie américaine, où une controverse mal engagée a fait rage pour un temps autour de *emic/etic*. Le retour ici opéré sur cet ancien débat nous permettra pour notre part de proposer quelques clarifications conceptuelles et méthodologiques, débouchant sur la question de la validité empirique des discours et représentations « indigènes », et la nécessaire distinction entre l'interprétation dans l'émique et l'interprétation sur l'émique.