

## Une voix multiple

Entretien avec Simha Arom

Serge Pahaut, Simha Arom et Christian Meyer

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1469>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 1993

Pagination : 185-196

ISBN : 2-8257-0485-7

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Serge Pahaut, Simha Arom et Christian Meyer, « Une voix multiple », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 6 | 1993, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1469>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# Une voix multiple

Entretien avec Simha Arom

Serge Pahaut, Simha Arom et Christian Meyer

---

Serge Pahaut : Musicien avant d'être chercheur, vous avez acquis la pratique d'une rigueur qui n'est pas un fantôme de théoricien. Les nombres pour vous sont d'abord le lieu de repère des événements vécus. Sur les degrés d'une échelle de hauteurs comme au long d'un patron rythmique, vous enseignez à vos élèves comment être exact aux rendez-vous multiples que les auteurs des musiques traditionnelles nous ont fixés. Mais aujourd'hui vous jetez un autre regard sur le travail de ces décennies, et vous voulez nous proposer de reconsidérer le problème du surgissement de la complexité dans les musiques de tradition orale.

Simha Arom : En fait, et pour procéder de façon très schématique, nous pouvons partager les musiques du monde en deux catégories : celles qui sont monodiques et toutes les autres.

...comme on partage les histoires entre celles qui racontent et celles qui brodent...

Quand je dis « toutes les autres », on pense évidemment au mot polyphonie. Pour débroussailler le terrain, je serai obligé d'esquisser comme une ébauche de typologie, que je ne prétends toutefois pas exhaustive ; je proposerais plutôt un projet d'inventaire, qui va du simple au complexe, et ce, à vrai dire, de façon tout à fait théorique, puisque simple et complexe sont des termes qui n'ont pas les mêmes références dans les diverses sociétés de notre monde.

Et quel est le point de départ de cet inventaire ?

Nous devons partir des réalités. Or, il existe un ensemble de procédés musicaux que nous ne pouvons situer qu'à mi-chemin entre monodie et polyphonie. Il s'agit de chants entonnés par des voix multiples, et qui ne sont pas simplement doublés à l'unisson ou à l'octave ; mais qui, comme nous le verrons, ne relèvent pas pour autant de la polyphonie à proprement parler.

Il s'agit de *l'hétérophonie*, qui nous servira donc ici de point de départ. Nous pouvons provisoirement la définir comme la réalisation simultanée, par plus d'une partie (vocale ou instrumentale), d'une quelconque séquence considérée comme *une*.

Que voulez-vous dire ?

Prenons l'exemple d'un musicien d'Afrique de l'Ouest qui chante seul en s'accompagnant d'une vièle monocorde. En gros, sa voix et son instrument feront « la même chose ». Mais il arrive que l'instrument produise des ornements pendant que la voix s'arrête sur une note tenue ; et d'autres fois ce sera l'inverse. Il en résulte une manifestation musicale qui, de façon sporadique, présentera l'ébauche de deux parties. Cette situation musicale concrète nous met devant quelque chose qui n'est déjà plus de l'unisson strict, et qui ne correspond donc pas à l'idéal-type de la monodie, mais qui n'est certes pas une construction plurivocale *délibérée*.

Je comprends qu'ici comme dans d'autres domaines de la culture, le projet et l'intention suivent le déchiffrement de ce qu'ont d'abord permis d'heureuses circonstances.

Nous rencontrons la même situation, à plus grande échelle, avec un ensemble de chanteurs chantant « à l'unisson » ; de nouveau, nous trouverons souvent des écarts par rapport à une ligne mélodique supposée commune. Des déviations sont susceptibles de se produire, dont la quantité, la fréquence et la densité augmenteront très vite avec le nombre des participants.

Mais nous n'avons ainsi rencontré qu'une hétérophonie d'ordre *mélodique*. Il existe aussi une hétérophonie *rythmique*. Prenons des gens qui chantent à l'unisson (ou en hétérophonie mélodique) des musiques qui ne sont pas mesurées, qui ne sont donc pas soumises à une isochronie quelconque (ou, si l'on préfère, à des durées strictement proportionnelles entre elles) ; s'il n'existe pas de « chef de chœur » responsable de la coordination temporelle, nous constatons que se produiront inévitablement des décalages dans le temps, décalages qui, là aussi, ne seront pas délibérés.

C'est précisément pour cette raison qu'il ne s'agit pas encore, dans ce type de situation, de polyphonie véritable... Si l'on fait l'expérience qui consiste à enregistrer à plusieurs reprises une même pièce (celle du joueur de vièle ou de l'ensemble de chanteurs), on constatera que les moments où les voix se séparent ne se situent quasiment jamais aux mêmes points de la pièce. C'est dire que ces moments ne portent pas la marque d'un système. Or, je considère qu'on ne peut parler de polyphonie que lorsque l'on prend son parti de produire et de distinguer *plus* d'une voix. Pour qu'il y ait plurivocalité, et peu importe ici que le phénomène soit sporadique ou continu, il faut qu'il y ait quelque *régularité* dans ses occurrences.



Les esprits attentifs ne s'étonneront pas de voir la polyphonie surgir des ondes en ordre de bataille, bruisante et divisée. Pour exister comme procédure disponible, l'éclatement en voix distinctes doit-il donc selon vous se produire à des moments que l'on puisse anticiper ?

Oui, qui soient prédictibles d'une certaine manière, et récurrents. Prenons par exemple un chant strophique : si des divergences entre parties se manifestent en des points identiques des strophes successives, ce fait suggérera qu'il y a production délibérée, et donc système. A la limite, on pourrait même dire que peu importe le détail de ce qui se produit en ces points, pourvu qu'il y ait divergence des voix. Nous pouvons alors parler de polyphonie, parce que le lieu convenu nous livre la trace même du système. C'est dire que ce critère ne préjuge pas des rapports de fréquence entre les sons simultanément émis.

Vous ne formulez donc aucune exigence sur les intervalles de hauteur pour cette définition générale ?

A ce stade, j'essaie de dégager un « degré zéro » de la polyphonie, soit les conditions minimales sans lesquelles on ne peut pas en parler. Tant qu'il n'y a pas de régularité prédictible, il n'y a pas trace déclarée d'intention de polyphonie.

Or, par définition, l'hétérophonie se caractérise précisément par une intention *monodique*. Quand on demande au musicien africain qui s'accompagne de sa vièle si celle-ci s'écarte de la voix chantée, la plupart du temps il sera très étonné, car pour lui elle fait « la même chose ». Mais quand il y a plurivocalité, les praticiens savent que les parties divergent, et donc qu'elles *ne font pas la même chose*.

Viennent ensuite les procédés sans doute plus connus. Prenons une polyphonie « minimale », comme celle que produit une *mélodie soutenue par un bourdon* : une partie constitutive (vocale ou instrumentale) énonce une mélodie, sous-tendue par un son

continu produit par une autre partie, en général dans le registre grave. Le bourdon peut être continu, ou discontinu, ou suspendu : cela ne change rien au principe.

Même dans la musique occidentale, le bourdon est loin de représenter une structure oubliée ; par exemple, la strette des fugues et la cadence des sonates recourent souvent à ce procédé.

Disons d'emblée, et de façon lapidaire, que, pour ce qui est des procédés élémentaires, il n'existe pas de différence fondamentale entre les diverses traditions culturelles du monde. C'est bien pourquoi l'organologie classificatoire, développée par Sachs et Hornbostel après Mahillon, a pu subsumer sous la même table de catégories, basées sur la mise en résonance des corps vibrants, des instruments aussi différents qu'un orgue à bouche chinois et un Cavaillé-Coll. Il en est de même ici, puisqu'une pédale d'orgue dans une pièce de Widor exécutée sur un Cavaillé-Coll n'est pas différente dans son principe d'un bourdon joué sur une flûte à double tuyau du Rajasthan, où l'un des tuyaux tient la pédale pendant que l'autre parcourt une mélodie. Dans un cas comme dans l'autre en effet, il s'agit d'une note tenue sur laquelle s'appuie une construction mélodique. De fait, le procédé du bourdon se retrouve un peu partout dans l'Ancien Monde, de l'Inde à Byzance ou à la Mongolie : il a beaucoup servi dans nos musiques savantes. Autres sont sans doute les manières dont il est mis en oeuvre ici ou là. Rappelons que ce qui importe ici, c'est d'esquisser un cadre classificatoire. Je mets le bourdon en premier, parce qu'avec lui on a une mélodie contre *une* note, et que cette deuxième voix est ici clairement minimale.

Nous pouvons à présent considérer le phénomène du *tuilage*, qui dans la plupart des cas est lié à une structure fondée sur une *alternance* entre interlocuteurs : soit deux solistes, soit un soliste et un chœur, soit deux chœurs. Le premier chante une phrase qui sera reprise par l'autre (antiphonal) ou complétée (responsorial) ; or, dans ce dernier cas, nous constatons qu'il viendra souvent reprendre sa partie avant que le répondant ait terminé. C'est l'effet de *tuilage*.

Précisons qu'il y a toujours pendant ces moments une cohérence modale entre les deux parties. Il y a donc transmission de contraintes, ce qui correspond à une construction plurivocale rudimentaire, mais systématique. Dans le bourdon, la note tenue est toujours une note fonctionnelle du mode dans lequel la pièce se déploie ; dans le tuilage, les sons que choisira le soliste pour faire son entrée anticipée ne seront pas pris au hasard, comme on le voit si l'on prend en compte le contexte modal de la pièce. Nous pouvons donc observer ici divers traits typiques d'un système, puisque la localisation des entrées des voix et les intervalles verticaux résultants ne sont pas quelconques.

En Afrique (où l'alternance soliste/chœur est prépondérante), l'effet de tuilage est réalisé de manière très dense, puisque le chœur peut lui aussi anticiper sur la fin de la phrase du soliste. En pratique, lorsque les phrases sont courtes et que le tuilage est réciproque, sa durée par rapport à celle de l'ensemble de la phrase est relativement longue : il arrive que près de la moitié de la pièce fasse l'objet d'un recouvrement de voix. Supposons à présent que dans une pièce donnée, une partie rallonge un peu son intervention tuilée, tandis que l'autre anticipe un peu plus tôt : nous voilà entrés dans un système *bivocal*. Il est permis de supposer que c'est là une des façons dont la polyphonie a pu se développer. Sans doute existe-t-il plus d'une manière de parvenir à la polyphonie ; et les hypothèses évolutionnistes ne sont guère à la mode en sciences

humaines. Mais si l'on considère l'étendue des aires culturelles où se pratique le tuilage, on peut, à bon droit, avancer une telle hypothèse.

La musique aurait évolué vers le style concertant comme les habitats humains convergent vers la Ville...

Qui sait ? Comment se trame un tissu urbain ? Si l'on néglige les différences locales, c'est souvent d'abord un ensemble de maisons dispersées, liées par la terre de culture, de pâture, et les terrains vagues. Mais avec le lotissement et la construction, vient un moment où il n'y a plus d'espace entre les maisons. De même, si à l'aide du procédé de tuilage l'on grignote sur le terrain monodique, la polyphonie gagne du terrain. Dans notre dernier exemple, s'agissant de procédés qui instaurent une certaine forme de cohérence, nous risquons de bientôt retrouver une musique à deux voix distinctes et corrélées par construction. Nous serons alors sortis du tuilage comme effet. Encore une fois, je ne dis pas que les choses se sont produites de cette façon-là ; je tente seulement de fixer les idées.

L'analyse révèle que dans certains cas de *polyphonies à deux parties*, le chant à deux voix est construit à partir d'une mélodie à l'unisson qui enchaîne deux segments de durée égale, lesquels présentent la particularité de pouvoir être superposés. C'est dire qu'ils doivent être conçus pour pouvoir l'être, et donc qu'ils font système. Il s'agit là d'un procédé très économique, et riche quant aux effets produits.

Il est temps de dire un mot du chant par *mouvement parallèle*. Si l'on voulait être tout à fait scolastique, c'est-à-dire déduire notre classification d'une logique intemporelle, le chant par mouvement parallèle serait une espèce du genre contrepoint (puisque celui-ci n'implique pas en soi une conduite des voix par mouvement contraire ou divergent). J'aurais toutefois tendance à exclure le mouvement parallèle du domaine des constructions contrapuntiques, parce qu'il est contraint, *par son mode de construction même*, à se développer de façon figée et rigide.

Je comprends que la structure du matériau traité nous interdit de classer les opérations de manière purement formelle.

Tout à fait ; de même, lorsque j'aborde le mouvement parallèle, je préfère exclure *a priori* les chants doublés à l'octave, laquelle est presque partout ressentie comme une fusion. Chanter à l'octave ou à l'unisson, est le plus souvent ressenti comme « chanter la même chose ».

Que fait donc le mouvement parallèle proprement dit ? Il produit un chant où deux parties au moins exécutent la même mélodie, entonnée à diverses hauteurs, à l'exception de l'octave. Deux techniques sont ici prédominantes : les enchaînements de quarts et de quintes parallèles, ou bien de tierces et de sixtes.

Or, le chant par mouvement parallèle tient une place importante dans la musique des sociétés qui parlent une langue à tons. Pour que les paroles chantées soient intelligibles, il faut que le contour de la mélodie respecte l'intonation dont la langue parlée affecte les mots ou les énoncés. Qu'il la suive de près ou de loin est une autre affaire. Le chant peut procéder par parallélisme *strict* ou *tonal*. Cette distinction est riche de conséquences. Si deux parties sont toujours à la quarte ou à la quinte, le fait que les intervalles successifs restent par hypothèse toujours les mêmes produit un phénomène de « bitonalité » : il y a absence de hiérarchie entre les parties. Ce phénomène de parallélisme strict, bien que rare, est attesté dans plusieurs traditions. En revanche, il est fréquent de tempérer l'application du parallélisme pour respecter

l'échelle : c'est ce que l'on a parfois appelé *parallélisme tonal*. En effet, plusieurs sociétés africaines qui pratiquent le système pentatonique, respectent à la fois l'échelle modale et la hiérarchie entre les voix (principale et organale), mais au prix d'une déformation de cette dernière, laquelle en un point donné de la séquence rompra le parallélisme à la quarte et la remplacera par une tierce majeure. Ce non-respect de l'écart entre les voix atteste, encore une fois, la présence d'un système. Si l'on demande à un Africain de chanter la pièce seul, il entonnera la mélodie exécutée par la voix principale. Ce parallélisme sous contrainte scalaire nous est familier. En effet, selon les règles de l'harmonie occidentale, les tierces parallèles seront en pratique ajustées : afin de respecter l'échelle, elles seront majeures ou mineures selon le contexte ; dans ce cas, c'est encore la voix dite d'accompagnement qui fera les frais de l'opération.

L'histoire des mathématiques nous apprend qu'il est arrivé plus d'une fois qu'en répétant en aveugle telle procédure qui donnait localement de « bons » résultats, les usagers se soient retrouvés confrontés à des problèmes insolites (de nos jours, on s'en tire *via* la création de nouveaux corps de nombres ou de nouveaux axiomes). Le malaise ou la contradiction marquent donc quelquefois la place d'un système, ne fût-ce que virtuel. Mais qu'en est-il de l'homophonie ?

L'*homophonie* n'est pas contradictoire avec le chant en mouvement parallèle, qui en relève, puisque dans ce dernier l'articulation rythmique est la même dans les différentes parties. Au terme d'*homophonie*, je préfère celui d'*homorythmie*, puisque le procédé consiste à superposer des voix qui évoluent sur un rythme globalement commun. En ce sens, de nombreux chorals de Bach pour chœur sont homorythmiques. On entend des blocs se déplacer, comme dans les chansons de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; on sait que la musique dite mesurée à l'antique a généralisé ce procédé. En fait, le devoir d'harmonie à quatre voix des cours de conservatoire, sans notes de passage, c'est de l'homorythmie. Certaines musiques populaires de Géorgie en donnent une illustration étonnante : suites homorythmiques de blocs, dont par ailleurs les enchaînements harmoniques ignorent sereinement notre syntaxe tonale.

A l'opposé de l'homorythmie se présente le *hoquet*. Il est composé de plusieurs voix qui se limitent chacune à la production d'un seul son, inscrit dans un système scalaire fermé, une échelle ou un mode. Le hoquet recourt à l'intercalation de sons de hauteurs variées (deux ou plusieurs) ; pour qu'il y ait intercalation, il faut qu'il y ait des silences – d'où le terme hoquet. Cette imbrication de plusieurs sons avec leurs pauses et leurs reprises produit l'effet hoquetant. Nous retrouvons ici une observation que nous avons déjà eu l'occasion de formuler : ces humbles procédés d'intercalation et de remplissage des intervalles de temps (là où l'un se tait l'autre émet) sont comme l'ombre portée, la trace d'un système rythmique cohérent qu'il est parfaitement possible d'explicitier. Il s'agit ici de *polyrythmie*. Plus il y aura d'instruments et de parties, plus la polyrythmie sera complexe. Enfin, puisque le hoquet travaille sur un système de sons de hauteurs diverses, il constitue en même temps une *polyphonie*.

Dans les musiques savantes du Moyen Âge, le hoquet est en quelque sorte un artifice, un jeu intellectuel, comme on le voit dans les motets isorythmiques des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Or, dans les musiques de tradition orale, et c'est tout à fait remarquable, il arrive que le hoquet soit un procédé constitutif de la texture même de la pièce. Il peut être au service d'une construction supplémentaire, comme dans certaines pièces africaines où un bloc est composé de parties confiées aux xylophones et aux chanteurs, tandis que le bloc des trompes assure un hoquet. Le plus souvent, les trompes n'émettent qu'une seule et

même note. Les Banda-Linda d'Afrique centrale, par exemple, ont un orchestre de trompes qui peut compter jusqu'à une vingtaine d'instruments, et qui fonctionne exclusivement selon ce procédé de hoquet ; ils ont par ailleurs un orchestre de sifflets en roseau, qui recourt au même procédé de composition. Cela signifie que dans ces deux formations orchestrales, aucune partie n'assure une mélodie, car la « mélodie » consiste en cet échafaudage de sons ajustés les uns aux autres. Les Indiens Wayana de Guyane ont des orchestres de clarinettes qui recourent au même procédé. Il s'agit en quelque sorte de la mobilisation d'une mosaïque mélodique par le biais de structures rythmiques.

Nous sommes, avec le hoquet, à la charnière entre polyphonie et polyrythmie. Et il est surprenant que nous le trouvions sous des latitudes aussi variées.

Nous en arrivons au *contrepoint* dans son acception usuelle, à savoir une superposition de lignes mélodiques distinctes, qui procèdent par mouvements quelquefois divergents et contraires, quelquefois parallèles, mais – et ce point est crucial – où l'articulation rythmique de chacune doit pouvoir être indépendante par rapport aux autres. Ce détail a son importance, car un contrepoint sur un rythme identique nous ramènerait à l'homorythmie. Dans les sociétés traditionnelles, les exemples de contrepoint proprement dit sont rares. On en trouve notamment en Europe traditionnelle (par exemple en Sardaigne, en Sicile, en Corse, en Géorgie...) et en Afrique (chez les Pygmées et les Bushmen).

Chez les Pygmées Aka d'Afrique centrale, une grande partie de la musique est effectuée par un chœur à quatre parties principales. La partie grave, qui donne l'assise du chant, s'appelle la « mère du chant », et correspond au *cantus firmus* des polyphonies médiévales. Vient ensuite la voix de « celui qui compte », en dénombrant sur des brindilles les points obtenus dans les concours de chant entre campements ; elle désigne ici celui qui entonne le chant, dont le nom est « dessous », ce qui peut paraître paradoxal. En fait, les femmes pygmées chantent sur un registre plus aigu, mais leur partie est subordonnée à celle du meneur de chant, auquel elles répondent par mouvement contraire. Enfin la quatrième voix vient coiffer le tout, et s'appelle *diyeyi*, qui signifie yodel. On sait que le yodel consiste en une alternance régulière de la voix de poitrine et de la voix de tête ; pour ce faire, cette partie emprunte aux autres voix des segments, dont elle renverse les intervalles conjoints.

Le yodel produit une orchestration avec un seul instrument, en jouant sur les contrastes de registres...

On a là un bloc de contrepoint vocal, qui est soutenu par un bloc polyrythmique, assuré par des instruments à percussion, et où ne comptent que des oppositions de rythme et de timbre.

On peut se demander comment les Aka peuvent chanter en véritable contrepoint – c'est-à-dire qu'ils pratiquent la conduite des voix en mouvement contraire – alors que leur langue est une langue à tons. La raison en est très simple : seule la partie de « celui qui compte » dira les paroles du chant ; les autres chanteront sur des syllabes non-significatives, soustraites donc aux règles d'intonation de la langue. N'étant pas contraint par le schéma total de la langue, leur chant peut s'émanciper du mouvement parallèle. Mais, dans les chants de chantefables, les Aka s'en tiennent au mouvement parallèle par quarts ou quintes, vraisemblablement pour que les paroles demeurent

intelligibles. De même, pour la cérémonie de la collecte du miel où les paroles des chants sont importantes, la conduite des voix est parallèle.

D'autres populations africaines chantent en chœur par mouvement parallèle ; mais les instruments qui accompagnent le chant (tels le xylophone, la sanza ou la harpe) procèdent quant à eux en contrepoint. Nous voyons donc que les hommes de ces populations savent travailler des deux façons. Nous trouvons ainsi dans le même contexte une combinaison entre musique vocale en *mouvement parallèle*, musique instrumentale en *contrepoint*, et instruments à percussion qui opèrent en *polyrythmie stricte* : trois procédés simultanés, quelquefois enrichis d'un recours au *hoquet*.

Ainsi, cette brève nomenclature devrait nous permettre d'ordonner quelque peu des phénomènes encore mal connus, et de repérer les combinaisons possibles entre les éléments. L'esprit humain, pour arriver à un résultat donné (et pourquoi celui-là ? nous ne le savons pas) n'a pas une infinité de moyens. Le nombre de procédés est limité, mais les possibilités ouvertes sont immenses.

Voir la culture comme un ensemble de transformations dans un répertoire n'oblige pas à croire que tout est écrit, et moins encore que le futur est déductible du présent. Je suis heureux de voir ici qu'une analyse structurale n'interdit pas de s'émerveiller.

Au terme de ce périple, nous voyons combien l'idée selon laquelle l'Occident a inventé la polyphonie est infirmée par les faits. A cet égard, il n'est sans doute pas inutile de souligner que mise à part la syntaxe tonale de l'harmonie, tous les procédés de la musique savante occidentale sont également présents dans le monde traditionnel. Et on n'oubliera pas que la polyphonie occidentale savante s'est développée sur fond de tradition orale. Le support visuel donné à la composition par l'écriture a incontestablement facilité l'apparition de formes complexes, dont les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles constituent le temps fort que l'on sait. Mais conduire les voix selon un principe d'imitation, ou les faire diverger par mouvement contraire sont des procédés qui ne sont pas étrangers au monde de l'oralité.

Le patrimoine polyphonique oral, il faut le dire, est relativement peu étudié. Certains répertoires majeurs, comme celui des Bushmen, n'ont guère fait l'objet de travaux descriptifs. Il faut dresser des cartes, définir des projets de recherches urgentes, dépouiller et réinterpréter la littérature scientifique écrite dans les langues les plus variées, coder et archiver les données d'observation... Par-delà des collectes parcellaires, il est essentiel que nous disposions de corpus cohérents, qui sont malheureusement trop rares, et dont de nombreux éléments attendent isolés sur les rayonnages des institutions savantes dispersées dans le monde. Dans ce domaine, bien des choses restent à faire ; mais aujourd'hui, il nous faut un état des lieux.

---

## BIBLIOGRAPHIE

## Bibliographie succincte de Simha Arom

- 1969 « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse », *Revue de Musicologie* 55(2) : 172-216.
- 1970 *Conte et chantefables ngbaka-ma'bo (République Centrafricaine)*. Paris : SELAF. 237 p. Cet ouvrage est complété par deux disques 17 cm/33 t. [« Bibliothèque » 21-22].
- 1971a « L'ethnomusicologie », in : *Enquête et description des langues à tradition orale*, vol 3 : 118-123. Paris : SELAF.
- 1971b « Questionnaires thématiques : 1. Instruments de musique ; 2. Musiques vocales, in : *Enquête et description des langues à tradition orale*, vol 3 : 902-914. Paris : SELAF.
- 1973 « Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale », *Revue de Musicologie* 59(2) : 165-190.
- 1974 « Elements pour une analyse opérationnelle des monodies vocales dans les sociétés de tradition orale », in : *Les langues sans tradition écrite : méthodes d'enquête et de description. Actes du Colloque international du CNRS, Nice 1971* : 391-415. Paris : SELAF.
- 1975 *Les mimbo, génies du piégeage et le monde surnaturel des Ngbaka-Ma'bo (République Centrafricaine)* (en collab. avec Jacqueline M.C. Thomas). Paris: SELAF. [« Bibliothèque » 44-45].
- 1976 « The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies », *Ethnomusicology* 20(3): 483-519.
- 1977 « Le langage tambouriné des Banda-Linda : phonologie, morphologie, syntaxe », in : *Théories et méthodes en linguistique africaine* : 113-169 (en collab. avec France Cloarec-Heiss). Paris: SELAF [« Bibliothèque » 54-55].
- 1981a Article « Central African Republic », in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4: 57-62. London: Macmillan.
- 1981b « New perspectives for the description of orally transmitted music », *The World of Music* 23, 2: 40-60.
- 1982 « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », in : *Les fantaisies du voyageur : XXXIII variations Schaeffner* : 198-212. Paris : Société française de musicologie [texte révisé de l'article paru en anglais dans *The World of Music* en 1981].
- 1984a « The music of the Banda-Linda horn ensembles: form and structure », *Selected Reports in Ethnomusicology* V: 173-193. Los Angeles : University of California. [« Studies in African Music »].
- 1984b « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie », *Revue de Musicologie* 70(1) : 5-36.
- 1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. Paris : SELAF. 2 vol. , 905 p. [« Ethnomusicologie » 1] ; traduction anglaise : *African Polyphony and Polyrythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. xxviii - 668 p.
- 1986 « The holistic approach to ethnomusicological studies », *The World of Music* 28, 2: 3-13 (en collab. avec Frank Alvarez-Pereyre).
- 1988a « 'Du pied à la main' : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique Centrale », *Analyse musicale* 10 : 16-22 [« Geste et musique »].

- 1988b « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : conception/perception », in : 'Composition et perception', Actes du Symposium international 'Composition et perception musicales' tenu à l'Université de Genève du 19 au 23 mars 1987. *Contrechamps* 10 (Genève) : 177-195.
- 1988c « Systèmes musicaux en Afrique subsaharienne », *Canadian University Music Review* 9(1) : 1-18.
- 1990 « La 'mémoire collective' dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale », *Revue de Musicologie* 76(2) : 149-162.
- 1991a « Un synthétiseur dans la brousse », *La Recherche* 229 : 222-227.
- 1991b « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale* 22 : 67-78. [« Analyse et modèles »].
- 1991c « L'ethnomusicologie », in : Pierre Bonte et Michel Izard, éd., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : P.U.F. : 248-251 (en collab. avec Frank Alvarez-Pereyre).
- 1991d « L'étude des échelles dans les musiques traditionnelles : une approche interactive », *Analyse musicale* 23 : 21-24 (texte introductif au dossier consacré à l'expérimentation sur les échelles musicales d'Afrique Centrale).
- 1991e *African Polyphony and Polyrhythm<sup>1</sup>. Musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press. xxviii - 668 p.
- 1992 « Symétrie et rupture de symétrie dans les musiques de tradition orale : le cas de l'Afrique Centrale », *QUADRIVIUM, Musiques et Sciences* : 209-216. Paris : IPMC (Institut pédagogique musique et danse, La Villette).

## Discographie succincte

- 1966 *The music of the Ba-Benzéle Pygmies*. Enregistrements, notice, photos en collab. avec Geneviève Dournon. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO « An Anthology of African Music », Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2303.
- 1969 *Musics of the Central African Republic*. Enregistrements, notice, photos en collab. avec Geneviève Dournon. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO « An Anthology of African Music », Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2310.
- 1975 *Ceremonial Music of Northern Dahomey*. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO « Musical Sources », Philips 6586-022.
- 1983 *Greek Vocal Monodies*. Enregistrements, notice, photos en collab. avec Tatiana Yannopoulos. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO « Musical Atlas », EMI 64 1653841.
- 1987 *Centrafrique. Anthologie de la musique des Pygmées Aka*. Coffret de 2 disques compacts, OCORA C 559012/13. (Réédition du coffret paru en 1978 en 30 cm/33 t.).
- 1988a *Grèce. Bouzouki. Hommage à Tsitsanis*. 1 CD OCORA C 559010 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1984).
- 1988b *The Fulani/Les Peuls*. 1 CD Collection UNESCO « Musics & Musicians of the World » Auvidis D 8006 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1976).
- 1989 *Central African Republic*. 1 CD Collection UNESCO « Musics & Musicians of the World » Auvidis D 8020 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1984).

1990a *Liturgies juives d'Éthiopie*. Enregistrements et notice en collab. avec Frank Alvarez-Pereyre. 1 CD Collection « Inédit », Maison des Cultures du Monde W 260013.

1990b *Cameroon, Baka Pygmy Music*. 1 CD Collection UNESCO « Musics & Musicians of the World » Auvidis D 8029 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1977).

1990c *Grèce. Épire « Tokutsia », Musiciens de Zagori*. Enregistrements, notice, photos en collab. avec Tatiana Yannopoulos. 1 CD Collection « Inédit », Maison des Cultures du Monde W 260020 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1987).

1992a *Banda Polyphonies (Central African Republic)*. 1 CD Collection UNESCO « Musics & Musicians of the World » Auvidis D 8043 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1976).

1992b *Polyphonies vocales des Pygmées Mbenzele, République Centrafricaine*. En collab. avec Denis-Constant Martin. 1 CD Collection « Inédit », Maison des Cultures du Monde W 260042.

## Filmographie

1970a *L'arc musical ngbaka*. En collab. avec Robert Sève. 16 mm, noir/blanc, son optique, 10'. Paris : CNRS/Comité du Film ethnographique.

1970b *Les enfants de la danse*. En collab. avec Geneviève Dournon. 16 mm, couleurs, son optique, 11'. Paris : CNRS/Comité du Film ethnographique.

## ANNEXES

### L'Association Polyphonies vivantes

Créée en automne 1990, l'association *Polyphonies vivantes* a pour objet la préservation, l'étude et la diffusion des polyphonies de tradition orale du monde entier, sous toutes leurs formes. Il s'agit avant tout, et d'urgence, de sauver des « espèces musicales en voie de disparition » – de les sauvegarder, non seulement pour le bénéfice des peuples qui les ont créées, mais pour celui du patrimoine culturel de l'humanité toute entière.

Cette association dont Simha Arom, Directeur de recherches au CNRS, assure la direction scientifique, entend entreprendre des campagnes de collecte aussi systématiques que possible, mettre en place les moyens de conserver les documents ainsi réunis et assurer leur accès. Polyphonies vivantes organisera dans ce but des stages de formation à l'enquête, la collecte et la documentation des musiques polyphoniques de tradition orale sous la direction de chercheurs de notoriété internationale. L'enseignement associera des cours théoriques à des exercices pratiques, ces derniers avec la participation active de musiciens issus de cultures de tradition orale. Une médiathèque regroupera les documents existants, indépendamment de leur type de support (écrits, enregistrements, films, photos), de sorte qu'ils puissent être consultés et exploités. A partir de ce fond, une banque de données utilisable à l'échelle internationale pourra être constituée.

Pour soutenir cette activité documentaire, l'association organise régulièrement des colloques réunissant ethnomusicologues et musicologues pour débattre, dans un cadre pluridisciplinaire, de la problématique liée aux polyphonies de tradition orale – notamment de leur rapport avec la polyphonie savante occidentale –, et dresser ainsi le

bilan des connaissances acquises et des travaux en cours, en vue de dégager des axes de recherche futurs. Polyphonies vivantes entend enfin promouvoir à ce titre des activités de recherche : elle définira les aires culturelles prioritaires à prospecter et s'attachera par ailleurs à favoriser la mise au point de nouvelles méthodologies.

Dans le cadre de ce programme d'activités, *Polyphonies vivantes* a ainsi organisé, du 30 mai au 2 juin 1991, en collaboration avec le Centre de la Voix de la Fondation Royaumont et avec le concours du Département du folklore de l'Union des compositeurs russes, un colloque sur les polyphonies populaires russes<sup>2</sup>.

Ce colloque reposait sur le principe d'un échange d'expériences et de méthodes entre ethnomusicologues russes et occidentaux, d'une confrontation théorie/pratique à laquelle avait été associé l'ensemble Pesen Zemli, un groupe de chanteuses moscovites qui ont acquis leur pratique auprès des paysannes russes. Les séances au cours desquelles diverses pièces du répertoire ont fait l'objet d'une « performance » et d'une écoute analytique conduites par Simha Arom, réalisaient une symbiose unique entre un travail d'enquête proche du travail sur le terrain et une élaboration conceptuelle. Les communications présentées par les ethnomusicologues russes et une transcription des « travaux pratiques » réalisés en collaboration avec le groupe Pesen Zemli ont fait l'objet d'un livre<sup>3</sup> qui s'inscrit dans le cadre du programme de publications de l'association.

Le livre, auquel est joint un disque compact réunissant l'ensemble des pièces qui ont fait l'objet d'une analyse, répond à plusieurs sollicitations. En Occident, les polyphonies populaires russes constituent un domaine encore en friche dont la richesse insoupçonnée est apparue au cours de ces journées. De plus, les exécutions et les écoutes analytiques ont fait apparaître certaines caractéristiques musicales aux incidences épistémologiques majeures. Il s'agit, en l'occurrence, de la conception même de ce que l'Occident considère comme les éléments constitutifs d'une organisation polyphonique, à savoir, les rôles respectifs des différentes parties, voire ce que l'on entend par « partie ». Dans tous les chants à deux ou plusieurs parties comportant une voix soliste, celle-ci, contrairement à toute attente, est toujours considérée comme une voix auxiliaire. Par ailleurs, il est apparu que l'exécution d'un chant à deux parties requiert au moins trois participants, la partie principale ne pouvant être chantée par une seule personne. C'est ainsi que la notion de partie se distingue ici de celle d'une ligne mélodique unique. En effet, pour les tenants des traditions russes, la « voix » d'une polyphonie réunit deux ou plusieurs voix physiques qui réalisent toutes une même idée mélodique, mais de manière hétérophonique. La « voix » acquiert ainsi une épaisseur, une densité engendrées par la production simultanée, dans un même registre et sur un ambitus limité, de sons différents. Considérée comme un être collectif, la « voix », par définition, est donc plurielle.

Poursuivant cet effort de décloisonnement des approches des cultures musicales, l'association Polyphonies vivantes a organisé les 26 et 27 septembre en l'Abbaye de Royaumont une rencontre autour des polyphonies traditionnelles *arbëreshes*. Simha Arom avait invité à cet effet deux groupes de quatre femmes, issus de deux villages de la Basilicata. Cette région d'Italie compte en effet quelque 94 villages fondés au XV<sup>e</sup> siècle par des populations albanaises fuyant l'expansionnisme turc. Bien qu'étant parfaitement intégrés à la population locale et complètement ignorés par l'État italien (même s'ils en constituent la minorité ethnique la plus importante), de nombreux habitants de ces villages ont conservé jusqu'à nos jours des traditions garanties par le maintien de

l'ancienne langue albanaise et du rite orthodoxe. Les deux groupes invités à Royaumont étaient issus des villages de San Costantino Albanese et San Paolo Albanese, situés dans le Val Sarmento, qui comptent parmi ceux qui ont le mieux conservé les caractères les plus authentiques de leurs origines, et qui sont aussi les plus représentatifs de la diversité des pratiques musicales cultivées dans ces traditions. Les chants *arbëresh* se caractérisent non seulement par un certain type d'émission vocale particulièrement tendue, mais également par une prédominance du chant polyphonique (les régions du Sud de l'Italie se caractérisent au contraire en général par la monodie). Deux séances d'atelier conduites par Simha Arom avec la participation de Bernard Lortat-Jacob (CNRS) et de Nicolas Scaldaferrri, ethnomusicologue et musicien, ont permis d'analyser sur le vif ces polyphonies articulées autour de deux – le plus souvent –, trois ou quatre parties.

Si les conditions matérielles le permettent, l'association *Polyphonies vivantes* entend engager dès cette année les actions suivantes :

1. Réunion d'un groupe de travail international sur les polyphonies orales, dont l'objectif immédiat sera de dresser le cadre d'un programme de recherche qui devrait se traduire par :

- l'établissement d'une carte mondiale des polyphonies orales ;
- le recensement des différents procédés et techniques polyphoniques connus de nos jours ;
- l'élaboration d'une typologie fondée sur les procédés musicaux qui y sont mis en oeuvre ;
- un examen critique du vocabulaire technique relatif aux musiques polyphoniques, en vue de la mise au point d'un cadre conceptuel unifié, apte à rendre compte aussi bien des phénomènes propres aux musiques de tradition orale que de ceux que l'on observe dans la musique savante occidentale.

2. Recensement des formes polyphoniques en usage chez les Bochimans : inventaire des types de musique existant ; enregistrement de pièces représentatives et, partant de là, mise au point de méthodes appropriées pour l'analyse musicologique de ce patrimoine unique, aussi complexe qu'original.

3. Établissement d'une typologie des polyphonies populaires géorgiennes. La Géorgie apparaît comme un laboratoire unique et exemplaire pour l'étude des polyphonies orales, à la fois sur le plan synchronique et diachronique : elle se singularise non seulement par la richesse et la variété de ses polyphonies orales, mais on observe en outre certaines analogies entre les polyphonies religieuses de Géorgie et certaines polyphonies savantes notées au Moyen Âge. Avec les changements politiques récents, on peut hélas augurer que le déclin réservé aux musiques de tradition orale est imminent. D'où l'urgence de sauver ce pan de la culture musicale avant qu'il ne soit trop tard. L'objectif final de ce projet est à la fois d'établir une typologie ainsi qu'une « grammaire » des polyphonies populaires géorgiennes, et d'entreprendre une étude approfondie des polyphonies liturgiques de tradition orale.

Association Polyphonies vivantes

Directeur scientifique : Simha Arom (CNRS)

Coordination : Janine Maurel, 2, Villa Marcès, 75011 Paris

## NOTES

1. *African Polyphony and Polyrhythm* a reçu en 1992 le prix de l'ASCAP (*American Society of Composers and Publishers*), une distinction rarement remise à un chercheur non américain.
2. Cf. Susanne Ziegler, « Conference on Russian Polyphonic Folksong, Royaumont (France) 29.05. – 2.06.1991 », *The World of Music* XXXIII/3, 1991, et Anne-Hélène Trottier, « Un colloque sur les polyphonies populaires russes », *Analyse musicale*, 1991 : 111.
3. Paris : Créaphis, 79, rue du Faubourg Saint-Martin, 75010 Paris. Paru au cours du premier trimestre 1993.