
Gérer le passage de la tradition à la modernité

Entretien avec J. H. Kwabena Nketia

Trevor Wiggins et J. H. Kwabena Nketia



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/519>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004
Pagination : 315-337
ISBN : 2-8257-0910-7
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Trevor Wiggins et J. H. Kwabena Nketia, « Gérer le passage de la tradition à la modernité », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 01 octobre 2016.
URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/519>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

Gérer le passage de la tradition à la modernité

Entretien avec J. H. Kwabena Nketia¹

Trevor Wiggins et J. H. Kwabena Nketia

- 1 J. H. Kwabena Nketia naquit à Mampong, au Ghana, le 22 juin 1921. Après avoir reçu une formation d'enseignant dans son pays, il se rendit à Londres en 1944 pour étudier la linguistique et la musique. De retour au Ghana en 1949, il enseigna dans les écoles avant de devenir chargé de recherches à l'Institut universitaire d'études africaines et d'accéder graduellement à la chaire professorale dans la nouvelle Université du Ghana, en 1963. À partir de cette date il dirigea l'Ecole de musique de l'université et, dès 1965, l'Institut d'études africaines, jusqu'à sa retraite en 1979. Le Professeur Nketia a été invité, dès 1969, à enseigner dans plus de huit universités en Australie, en Chine et surtout aux Etats-Unis et fut nommé professeur honoraire à l'UCLA, à Pittsburgh et à l'Université du Ghana. En 1993, il fonda le Centre international pour la musique et la danse africaines, situé dans l'enceinte de l'Université du Ghana et subventionné par les fondations Ford et Rockefeller. Il en fut lui-même le premier directeur jusqu'à tout récemment. Sa liste de publications comporte plus de deux cents titres, et son ouvrage le plus célèbre, *The Music of Africa* (1974), est traduit dans plusieurs langues dont le russe et le chinois. À présent il vit la plupart du temps avec sa famille au Ghana et continue à travailler très régulièrement à l'université.
- 2 L'entretien présenté ici est la version écrite de deux entrevues que le Professeur Nketia accorda à Trevor Wiggins à l'Université du Ghana, du 15 au 18 novembre 2003.
T. W.

Fig. 1: J. H. Kwabena Nketia. Photo Wiggins, 2003



Puis-je commencer par vous interroger sur l'ICAMD (Centre international pour la musique et la danse africaines) ? Le Centre est bien établi mais comment voyez-vous son rôle ?

C'est avant tout d'offrir un espace, un lieu où l'on puisse étudier les différents aspects de la musique et de la danse africaines et permettre aux gens qui travaillent dans ce domaine, les interprètes etc., d'avoir occasionnellement un point de référence. En fait c'est ce point de référence qui m'intéresse le plus; car s'il y a un Centre et si tout le monde est au courant de son existence, nous aurons au moins l'assurance que les gens peuvent nouer des liens les uns avec les autres. C'était ma première idée, mais j'en avais une autre qui me tenait à cœur depuis mon retour au Ghana après un long séjour aux Etats-Unis: créer quelque chose en Afrique qui pût servir à tous les continents et devenir un centre de gravité pour les études, car les matériaux se trouvant en Afrique, il est bon d'avoir ici un centre où l'on puisse se rendre ou alors qui soit en mesure de fournir des informations. Voilà la chose importante mais je trouvais aussi qu'en Afrique les gens n'étaient pas assez actifs dans le domaine de la recherche et ne faisaient pas assez de travaux sur la musique africaine, ce qu'elle peut nous apprendre, etc. Alors peut-être que si nous avions quelque chose ici, cela nous aiderait à explorer certains champs d'investigation et sentir qu'ils font partie du courant de la recherche globale.

Je pense aussi qu'il était temps de développer ce Centre sur le sol africain, c'est important, mais aujourd'hui il y a une technologie qui permet de rendre les matériaux recueillis accessibles à l'échelle mondiale.

En fait nous y réfléchissons depuis déjà cinq ans: comment réaliser une diffusion mondiale ? À présent, nous devons même changer notre approche; il est certainement très bien d'organiser des conférences dans un endroit précis où les gens viennent lorsqu'il ont trouvé de l'argent pour le faire, mais il existe une autre voie pour faire circuler les matériaux et permettre aux gens de rester en contact: Internet. C'est un

progrès énorme. Nous souhaitions créer un secrétariat du Centre dans différentes localités parce qu'il était nécessaire de penser au Centre non pas en termes uniquement nationaux, mais comme le coordinateur de quelque chose qui est partagé par tous les Africains. Bien sûr, la difficulté d'obtenir le soutien des universités pour ce projet est liée aux implications financières.

Il est particulièrement révélateur des problèmes économiques que l'endroit où il est le plus difficile d'obtenir des subventions pour un Centre africain soit justement l'Afrique.

Oui, les questions économiques sont toujours aussi difficiles à résoudre. Jusqu'à présent nous ne disposons que de trois lieux qui deviendront actifs: nous avons un Centre à l'Université de Transkei, nous avons aussi inauguré quelque chose de semblable à l'Université d'Ibadan au Nigeria. Nous sommes intéressés par d'autres nouveaux centres: Kampala en Ouganda souhaitait fonder un Centre et collaborer en même temps avec Maseno au Kenya. L'étape suivante consistait à inviter des chercheurs à venir résider au Centre et participer activement à son développement. Vous voyez donc que l'idée d'avoir un Centre africain qui soit en même temps un Centre international n'a jamais quitté notre esprit.

Croyez-vous que l'ICAMD puisse, dans une certaine mesure, devenir financièrement autonome ?

Eh bien ! nous avons reçu des subventions de la fondation Ford pendant dix ans et je pense que nous arrivons au terme de ce type de financement. Nous avons obtenu un dernier subside qui était tout à fait appréciable, donc maintenant nous sommes en train de chercher d'autres moyens pour financer le Centre et lui permettre de réaliser nos projets. A y réfléchir, je crois que nous aurions pu avoir des adhérents dès le début, mais je ne savais pas comment les gens allaient réagir. Maintenant nous avons montré ce que nous étions capables de réaliser, alors peut-être le moment est-il venu d'avoir des membres associés et de proposer une offre intéressante aux particuliers qui ont aussi les moyens de contribuer au maintien du centre. Voici donc une possibilité pour récolter des fonds. Une autre serait de veiller à ce que toutes nos publications et les rapports de nos conférences soient complets et prêts pour la vente. Enfin, une dernière solution est de diffuser de la même façon nos matériaux. Nous arriverons alors à un stade où nous deviendrons plus productifs et ne nous occuperons plus uniquement d'accueillir des gens; nous ferons aussi attention à avoir en permanence des produits à vendre et ferons autre chose que de nous occuper exclusivement du travail de notre bureau.

L'idée de la production me fait découvrir un domaine très intéressant de la politique de l'ICAMD. Est-ce de documenter les événements passés et présents ou cela peut-il être incitatif ?

Voyez-vous, si vous observez ce que nous avons réuni et archivé depuis les années 1950, vous remarquerez que notre grand souci était, à l'origine, de sauvegarder et de documenter; nous continuons d'ailleurs à le faire, mais cela ne suffit pas. Même lorsque nous faisons ce travail, nous étions déjà confrontés au défi d'utiliser une partie de nos matériaux. Il y avait toutes ces nouvelles aspirations politiques, on avait besoin de changer le protocole, l'Etat, le cérémonial etc.: donc la relation entre la recherche et ses applications nous interpellait fortement au moment de l'Indépendance [ghanéenne en 1957]. Aujourd'hui nous continuons notre tâche de sauvegarde, mais l'importance de mettre ce que nous rassemblons à la disposition du système éducatif constitue un grand défi que nous devons relever. L'année passée j'ai organisé une conférence pour voir s'il

n'était pas possible d'avoir quelque chose sur Internet pour les jeunes, parce qu'il y a beaucoup de cyber-cafés au Ghana. Tous les jeunes vont là pour écouter la musique qui est mise à leur disposition sur Napster et nous ne leur donnons pas la possibilité d'écouter leur propre musique traditionnelle ! Il me semblait que si le Ministère de l'éducation créait des structures d'accès à l'Internet dans tout le Ghana, cela donnerait à l'ICAMD l'occasion de promouvoir toutes sortes de musique. En ce qui concerne l'accumulation de matériaux, nous avons fait récemment des enregistrements vidéo d'éminents musiciens pop au Ghana et nous possédons, je crois, environ une cinquantaine de ces interviews. C'est ce genre de matériaux qui doit retourner à notre public, à nos stations de télévision, etc., afin de contribuer à une meilleure compréhension de notre musique. Le potentiel est donc là et c'est important de trouver des personnes capables de participer à ce genre d'activités. C'est ainsi que je conçois actuellement le rôle Centre.

Je crois que ce problème existe partout au Ghana. Les jeunes ne s'intéressent pas beaucoup à leur culture traditionnelle et veulent de la musique pop occidentale. De plus, comme vous venez de le dire, les aspects de cette culture traditionnelle sont en train de changer passablement ou ne sont pas disponibles pour les jeunes.

J'espère pourtant toujours qu'il sera possible d'éduquer les jeunes dans leur propre culture traditionnelle et que cette situation pourra changer. Pas plus tard que la semaine passée, Nana Osei Bonsu, le chef suprême de Mampong [région du Ghana au nord de Kumasi où est né K. Nketia], est venu à Accra pour assister à une manifestation. Nous avions l'intention de récolter des fonds pour Mampong et il est venu pour cela; à ma grande surprise, l'*obrafu*¹, la personne qui accompagnait le groupe pour représenter la poésie dithyrambique des cérémonies de cour et réciter la poésie était un petit garçon, apparemment formé par son père. Donc voilà cet enfant de huit à dix ans qui se lève devant le chef et déclame cette poésie: c'est une première ! Je sais par ailleurs que dans un autre domaine, le jeu des tambours *kete*, des écoliers sont engagés et rassemblés à la cour ashanti de Mampong pour jouer le *kete*, tous les 40 jours, pendant la célébration de l'*Adae ketewa*². Là aussi, ce sont les enfants qui jouent ! J'ai voulu savoir comment ils étaient formés et comment ils pourraient ensuite perpétuer la tradition. J'étais fasciné par l'idée que des jeunes puissent être un facteur de cette continuation. Je me demandais ce que ces enfants feraient une fois grands et si on ne pouvait pas trouver le moyen d'avoir quelque chose comme vos chœurs d'église pour pouvoir les remplacer sans cesse. J'ai vu que certains chefs ashanti encouragent les jeunes étudiants et interprètes. Cela me donne quelque espoir car ces enfants vont tous à l'école et cela montre ce que nous pouvons faire dans le système scolaire si nous enseignons correctement ces traditions. Le seul inconvénient du système scolaire c'est que, pendant la période où nous les enseignons, elles sont considérées comme bonnes et faisant partie de la culture, mais une fois qu'il s'agit de les mettre en pratique, leur champ d'application est très limité; en effet, il est impossible de retourner dans son village et dire: « Je sais jouer l'*adowa*³, laissez-moi faire ! » car ces pratiques sont traditionnellement assignées à des familles spécifiques. De tels problèmes existent. Comment permettre aux jeunes d'utiliser ce qu'ils ont appris dans leur propre vie et face aux défis contemporains ? A moins de le mettre en pratique, ce qu'ils ont appris deviendra une sorte de curiosité, quelque chose de « culturel » qu'on étudie à l'école secondaire et ensuite...

Vous venez de soulever beaucoup de questions ici. Il est naturel que les enfants voient que ce qu'ils apprennent est apprécié par les gens, mais comme vous le dites, que vont-ils faire

de tout cela quand ils seront plus grands ? D'un autre côté, il y a énormément de gens au Royaume-Uni qui, après avoir fait des études avancées de musique, ont décidé de ne pas en faire leur métier, et pourtant ils ne considèrent pas leurs années d'études comme du temps perdu.

C'est une chose que j'apprécie beaucoup en lisant la revue musicale de la BBC. En effet, je vois que cette musique est la culture; pourtant les gens s'intéressent à elle non parce qu'on le leur demande mais parce que cela leur paraît naturel. Je vois dans le magazine des petites annonces pour des instruments d'époque. Cette façon de démocratiser la musique est ce que je recherche pour le Ghana. J'en ai parlé avec mes collègues de l'Institut de formation des maîtres de Winneba. Ils prétendent avoir formé cinq cents étudiants en musique. Mais où sont ces gens ? Probablement tous dans des écoles, etc. Si nous incluons l'Université du Ghana à Legon nous pouvons compter à peu près un millier de gens qui ont reçu une certaine formation. Mais quel impact ont-ils eu sur la musique ? Quelle trace ont-ils laissée dans les écoles ? J'ai aussi fait remarquer à mes collègues que lorsqu'on forme des professeurs de musique et que ceux-ci sont engagés par le Ministère de l'éducation, ils sont sûrs de toucher leur salaire à la fin du mois et n'ont plus aucun souci. Mais ils oublient qu'ils sont des musiciens et pas seulement des professeurs ! Lorsqu'on a de l'argent on peut vivre et par conséquent développer son art musical, ses compétences professionnelles; ces gens pourraient être très efficaces si, en plus de leur enseignement, ils faisaient quelque chose pour la communauté, même avec les enfants; de cette façon nous pourrions voir un nouveau type de vie musicale s'épanouir à notre époque où les rites traditionnels ont disparu.

Qu'en est-il, lorsque les étudiants arrivent à l'université, de l'équilibre entre les études de musique africaine et occidentale ?

Je trouve que l'approche bi-culturelle que nous avons au Ghana – Ephraïm Amu⁴ avait, lui aussi, ce genre de formation – est très bonne. Ce que nous devons faire, je crois, c'est aider les gens à comprendre ce que cela signifie d'être bi-culturel et de leur montrer les défis que l'on peut relever lorsqu'on est exposé à deux cultures faisant, l'une et l'autre, partie de notre expérience. Vous savez, il est impossible d'ignorer l'expérience coloniale tant elle est ancrée dans nos cultures. Mais en la considérant d'un point de vue positif, on peut s'en servir pour enrichir notre expérience. A mon avis, si nous envisageons le phénomène bi-culturel non pas vraiment comme la juxtaposition de deux éléments mais plutôt comme leur fusion, cela correspondrait à notre définition de la musique et permettrait aux gens de développer des voies de réflexion qui faciliteront leur travail dans ces domaines. Pour moi, la musique occidentale peut nous apporter quelque chose, du moins sur le plan artistique et technique. Je dis à certains de mes amis: cela m'est égal si vous enseignez un bon choral de Bach à votre chœur car la technique acquise par ce genre de travail, s'il est bien fait, peut toujours servir. Si vous composez un morceau de musique africaine aussi stimulant ou si vous leur donnez un chant traditionnel et les faites travailler correctement, vous leur apprendrez une technique qu'ils pourront appliquer ailleurs.

Cela pose-t-il un problème que la plupart des modes d'investigation et de systématisation utilisés en ethnomusicologie proviennent de la musique occidentale ? Je pense ici à une de mes citations préférées tirée du livre de Malidoma Patrice Somé, *Of Water and the Spirit*. Somé est un Dagara du Burkina Faso qui a grandi dans un village traditionnel et qui utilise l'anglais pour décrire ses expériences. Il dit: « J'étais confronté à un gros problème en écrivant ce livre, car les événements dont je parlais n'avaient pas eu lieu en anglais, mais dans une langue qui a une autre approche de la réalité. En général tout ce qui est traduit d'une culture à l'autre est fortement malmené. L'anglo-américain moderne convient mieux,

à mon avis, aux solutions de facilité et à l'exaltation de la culture de consommation; lorsqu'il s'agit de communiquer une autre vision du monde, il perd de sa force.»

C'est vrai, le problème de la langue est compliqué. En musique, mis à part les problèmes de définition, on a affaire à quelque chose de senti et de tangible ! Le problème vient, en fait, de la manière dont on traite la musique pour pouvoir en parler. À mon avis, si les linguistes n'avaient pas développé une méthode qui leur permette d'analyser le langage en général – car dans toutes les langues, on trouve des récurrences et des systèmes qui se recoupent – nous aurions de la peine à nous occuper même de linguistique. C'est ce que nous faisons dans le domaine musical: nous prenons les éléments qui étaient dès le départ à notre disposition, nous les développons ou les redéfinissons afin d'accommoder leurs aspects restés dans l'ombre, du fait que leur première formulation reposait sur une expérience particulière. Voilà, me semble-t-il, le rôle important que l'ethnomusicologie peut jouer. Le fait d'introduire de nouveaux éléments musicaux implique que nous remettons en cause nos hypothèses antérieures sur la musique et que nous reformulons nos théories afin de les y intégrer. On pourrait faire une exception, mais dans ce cas, ces éléments seraient marginalisés. Pour moi, il est indispensable de les faire entrer dans le système et de les intégrer aux options qui se trouvent à la portée du musicien. Je serais ravi qu'un programme de musique africaine veuille bien faire cela ! Il le ferait pour l'Afrique et pour les cultures; de cette façon, bien que je sois Akan, je ne réfléchis plus uniquement en fonction de la gamme akan, mais je peux me servir de la gamme ewe ou de n'importe quelle autre échelle que je connais; je dispose donc d'une foule d'options que je peux utiliser dans mon travail de musicien contemporain. Mes parents n'employaient que les matériaux traditionnels avec lesquels ils avaient grandi; mais moi, je me trouve à présent dans une position qui me permet de dépasser cela. Cette façon de tenir compte de toutes les variantes et les différences afin de créer son propre système est donc ce que je souhaite en premier lieu pour l'Afrique.

Y a-t-il ici une différence entre l'approche du musicien et celle de l'ethnographe ?

Oui ! Ce sont effectivement deux approches différentes. L'ethnographe s'intéresse à ce qui est spécifique. Il se crée un problème en se disant: tel fait appartient à tel contexte; il lui correspond parfaitement et il n'a aucun sens hors de lui. Une fois qu'on dit cela, on se met à observer des éléments qui sont différents ou isolés et on se retrouve avec un panier plein de choses variées. Mais si, en plus d'amasser tous ces éléments, on commence à étudier leurs relations, on crée alors quelque chose d'autre, qui dépasse le fait ethnographique. Ces éléments qui se trouvent au-delà du fait ethnographique sont conçus par ceux qui cherchent à systématiser la connaissance et non par ceux qui veulent uniquement décrire la structure des sociétés. L'approche ethnographique est très bonne lorsqu'il s'agit de fournir tous les détails nécessaires à la connaissance d'une culture; mais si on a deux, trois ou quatre ethnographes, la relation entre les ethnographies devient alors un deuxième niveau d'abstraction. Le scientifique est capable d'intégrer, donc de créer un autre niveau de connaissance et de compréhension. C'est ce que nous faisons progressivement en ethnomusicologie pour voir ce qui fonctionne ou ne fonctionne pas. En ce qui concerne le domaine africain, je me suis battu très tôt avec le concept de « musique » au singulier ou au pluriel – la « musique » ou les « musiques d'Afrique » – puis j'ai trouvé que c'était idiot et j'ai abandonné. Je me suis battu avec notre diversité, puis je suis arrivé à un point où j'accepte à la fois toute la diversité et le concept d'une seule « musique d'Afrique ». Je trouve que les peuples Aka, Mbenzele et d'autres encore ont une façon unique de

chanter et je les admire; cependant je considère que leur musique n'est qu'« une » des nombreuses créations du génie africain. Il se fait qu'on la trouve seulement chez les Pygmées, mais je ne vais pas l'exclure pour autant en disant qu'elle ne fait pas partie de « la musique africaine », parce qu'on pourrait découvrir quelque chose d'autre ailleurs. Ainsi, la musique *highlife* d'Afrique occidentale pourrait par exemple servir de base pour étudier la musique africaine d'une tout autre façon.

Je me demande si les outils utilisés d'habitude pour étudier la musique et décrire sa création, et qui sont issus de la musique occidentale, ne négligent pas un élément important pour comprendre les musiques africaines: le mouvement et l'expression corporelle. Je ne parle pas seulement de la danse mais également du mouvement des tambourinaires.

Si, c'est une des différences dont je suis conscient. Si je prends une œuvre de Brahms, je vois, j'entends le mouvement et cela me fascine. C'est d'ailleurs probablement une approche plus personnelle du compositeur que culturelle. Tandis que si je prends une pièce de musique africaine, je me trouve devant un phénomène culturel, car c'est de cette façon que nous fonctionnons. Par conséquent, cette manière de faire que l'on acquiert dans sa culture constitue une base à partir de laquelle on peut aller vers autre chose qui ne fait pas partie de notre expérience.

Vous avez cité un article de Judy van Zile (1988) dans votre conférence à la mémoire de Seeger (Nketia 1990). J'ai lu son article et j'ai trouvé que quelque chose lui a échappé dans les musiques africaines. Opposant l'accomplissement de la tâche à l'esthétique, elle dit: « Lever le bras, s'arrêter, puis le baisser dans un large mouvement circulaire pendant que la main se prépare à frapper les peaux va au-delà de ce qui est nécessaire pour produire le son et entre dans le domaine de l'esthétique visuelle ou de la fonction psychologique. » Pourtant, chez les tambourinaires que j'ai pu observer, deux facteurs importants entrent en ligne de compte lorsqu'ils créent des rythmes: le langage et la dimension physique des mouvements qui produisent le son.

Parfois, d'un geste de la main, vous pouvez faire un spectacle. Certains interprètes le font; mais normalement, la manière de bouger fait partie de la musique et dépend de ce que la musique vous demande, de la propulsion. Si vous lancez votre main, c'est qu'à ce moment précis vous sentez quelque chose, ce n'est pas à cause d'une certaine esthétique car, parfois, vous jouez dans l'obscurité, on ne voit pas tout et les gens ne fixent pas des yeux les tambourinaires. Ce qui en sort est également très important. Personnellement je réfléchis plus au mouvement « dans » la musique qu'à l'acte de produire la musique. Celui-ci possède sa propre dynamique et son interprétation; c'est le mouvement dans la musique qui me paraît très important, car c'est là que se sont développées, me semble-t-il, mes habitudes culturelles. Je fais certaines choses parce que je suis habitué à cette façon de faire. Pour moi, la différence entre la musique occidentale et la musique africaine réside principalement dans cet aspect du mouvement. En regardant la vidéo d'un pianiste, je me disais que si je jouais à l'africaine, je n'utiliserais pas cette tournure, je ferais autre chose. L'acquisition des rythmes d'une autre culture est un processus difficile, et nous étudions les autres cultures précisément pour saisir ces différences.

Nous n'avons apparemment pas de terminologie adéquate pour décrire cet aspect du mouvement. Il nous semble périphérique à la musique.

Je ne critique pas trop la terminologie occidentale même si je suis conscient de ses limites. Comme je viens de le dire, en linguistique, il s'agit d'abord de déterminer les catégories de base. C'est ainsi qu'ont travaillé les linguistes et, pour ma part, je trouve

leur démarche tout à fait satisfaisante. Ils peaufinent en permanence leurs descriptions et leurs termes mais au moins il existe un système linguistique et un langage qui permettent de faire des analyses à des niveaux différents. En musique aussi, on peut étudier un morceau particulier, mais parfois on doit passer outre et voir ce qu'un ensemble spécifique de pièces nous apprend sur la musique en général. Mais je ne crois pas que les termes occidentaux soient nécessairement mauvais. Ils sont peut-être parfois limités au niveau de la formulation à cause de ce qu'ils sont censés expliquer mais on peut toujours travailler avec. Meki Nzewi et les autres se disputent au sujet des rythmes croisés (*cross rhythm*)⁵. À mes yeux, cela n'a pas beaucoup d'importance car dans ma propre langue je dis « *twa* » ou « *twemu* », « nous croisons »; on utilise couramment cette expression (en twi, ces mots signifient couper, croiser, insérer, traverser). Par conséquent, je ne vais pas me battre avec ce concept aussi longtemps que je connais exactement les circonstances et la configuration de ce que nous décrivons par ce terme. C'est un détail plus subtil qui me paraît important: quelles sont les différentes manières de croiser ?

Dans quelle mesure les musiques traditionnelles africaines continuent-elles à se développer en tant que partie intégrante de la société, ou bien sont-elles devenues bien plus des productions conscientes et culturelles ?

Dans l'environnement traditionnel, elles continuent comme à l'accoutumée; mais nous assistons à des changements d'attitude dans le pays depuis l'Indépendance et depuis notre tentative délibérée de recontextualiser la musique dans le nouvel État. Cela a influencé la manière dont certains artistes abordent leur musique, mais c'était une démarche que nous devions faire car, au moment de l'Indépendance, nous n'avions rien à quoi nous rattacher. Pour célébrer l'événement, nous fîmes donc venir des groupes de toutes les régions du pays pour se produire dans le stade, c'était la première fois que nous recontextualisions ces choses, et au début ce n'était pas si simple, car les artistes n'avaient pas assez de temps pour jouer. On leur laissait dix minutes et avant de s'être échauffés ils devaient déjà quitter la scène, mais c'était symbolique. Symbolique dans le sens où cela nous donnait quelque chose à quoi nous rattacher – cela nous appartenait – et c'était un vrai bénéfice pour ceux d'entre nous qui avions abandonné la culture. Quant aux interprètes qui se déplaçaient, c'était une façon de les ramener de la périphérie vers le centre. Politiquement parlant, on leur faisait sentir qu'ils étaient les membres d'une nouvelle nation. Cela s'est passé de cette façon. Maintenant les groupes d'artistes villageois savent qu'ils peuvent se rendre dans d'autres lieux et jouer devant des auditoires qui ne comprennent pas leur langue, ils font donc des adaptations à cause de leurs publics. Mais la tradition continue dans des contextes plus authentiques tels que les cérémonies rituelles et la vie sociale de la communauté.

Comment se présente la situation pour les compositeurs africains ? C'est un genre qui semble encore en plein développement, ce qui crée un espace entre la tradition occidentale et une tradition africaine.

Exactement ! Je parlais de construire des ponts entre le traditionnel et le contemporain. Voilà où nous en sommes sur le plan du développement: en train de gérer le passage de la tradition vers la modernité en construisant des ponts. L'avenir s'annonce bien, mais tout cela dépend beaucoup des tenants et des aboutissants, car on ne peut pas construire convenablement un pont si on ne connaît pas bien les terres qu'il faut relier. C'est là que résident les différences, que le compositeur peut partir d'un point qui n'est pas sa base traditionnelle et essayer ensuite de revenir à la tradition. Cela pose un

problème car on peut trouver que ce qui relève de la tradition est à notre portée, mais qu'on ne peut pas s'en servir comme d'un langage nous appartenant. Je pense que beaucoup de compositeurs africains sont confrontés à ce problème, car nous commençons tous par apprendre notre art dans des conservatoires avant de nous découvrir nous-mêmes. Je crois que j'ai eu la chance de ne pas suivre la même voie, car lorsque j'étais jeune, Ephraïm Amu entra en scène et nous assistions à l'émergence d'un certain nationalisme. Amu parlait de « musique africaine » et bien que ses compositions ne fussent pas traditionnelles, il utilisait suffisamment d'ingrédients de style traditionnel pour montrer qu'il y avait là quelque chose de bon dont on pouvait tirer parti. J'entrai donc de plein pied dans la bi-musicalité; ça n'était pas programmé, c'était un hasard car lorsque j'étais petit, j'étudiais dans la communauté traditionnelle, j'allais voir les danses traditionnelles, etc. Pour ce qui est de mon enfance et de la manière dont j'ai été élevé, mes parents étaient illettrés et ne se souciaient que peu de mon éducation, mais ils m'autorisaient toujours à aller voir les représentations traditionnelles. Mes grands-parents étaient presbytériens, mais eux non plus ne m'ont jamais empêché de voir ces représentations, parce qu'ils venaient d'un environnement traditionnel. En faisant plus tard de la recherche, j'ai découvert qu'ils appréciaient en fait la musique traditionnelle et connaissaient des chants qu'ils m'ont enseignés. J'ai donc grandi dans des circonstances qui m'ont permis de connaître la musique traditionnelle; puis, lorsque j'ai découvert la musique occidentale, je l'ai aussi aimée. Mes professeurs m'enseignaient le solfège, je copiais tout et je m'exerçais. Je n'ai pas construit quelque chose d'occidental pour ensuite retourner vers ma tradition. Excepté lorsqu'Amu me rencontra et me dit que je ne devais pas copier sa musique, mais plutôt revenir vers le peuple traditionnel, il renforça ma détermination car il me fit soudain prendre conscience que la musique traditionnelle avait un rôle à jouer, et que ce rôle était important. Lorsque je suis rentré dans ma ville et que j'ai discuté avec ma grand-mère qui chantait les airs *adowa*, j'ai beaucoup appris d'elle. J'ai appris à chanter, j'ai appris les textes et elle m'expliquait les mots difficiles. A y repenser, je constate qu'elle était un excellent professeur et m'a enseigné beaucoup de chansons qui m'ont permis de composer les miennes à la manière traditionnelle. C'est donc cela qui m'a sauvé, mais cela veut aussi dire que j'appréciais la musique occidentale et me rendais compte de la différence.

Fig. 2: Trevor Wiggins et J. H. Kwabena Nketia

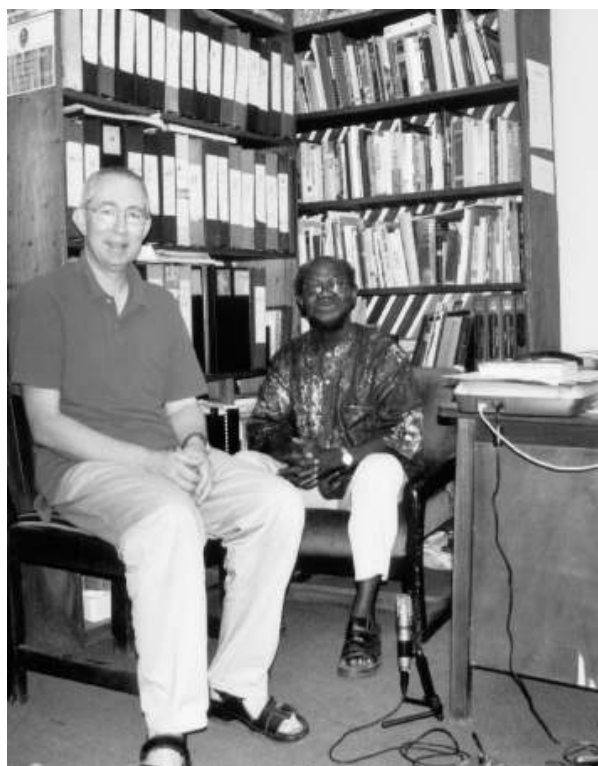


Photo Agyemfra-Tettey, 2003

BIBLIOGRAPHIE

Je peux imaginer à quel point il serait difficile de renouveler une telle expérience pour un compositeur qui débute à l'heure actuelle.

Oui. J'apprécierai toujours ce que m'a dit Zoltán Kodály: « J'insiste pour que mes étudiants de l'Académie Franz Liszt de Budapest apprennent chaque année une centaine de chansons hongroises ». En bon nationaliste, Kodály souhaitait ardemment introduire les rythmes et les tonalités hongroises dans la musique de son pays. Car c'est ainsi que l'on s'exprime en tant que Hongrois, « dans » la musique. Il était conscient de la différence que sa propre culture pouvait faire dans la musique. En apprenant les chants traditionnels et en faisant plus tard de la recherche, je pris moi aussi l'habitude de m'exprimer en mélodie.

Puis-je vous interroger sur votre parti pris de garder, dans vos écrits, un équilibre constant entre des sujets d'une grande complexité et un style d'une extrême clarté ? Je me demande si vous êtes conscient du fait que vous adaptez constamment la difficulté des questions traitées aux capacités de compréhension de votre public ?

En principe, chaque fois que je dois traiter d'un sujet, je l'aborde comme si je devais me l'expliquer à moi-même. Dans la plupart de mes articles, j'essaie de comprendre

quelque chose et j'organise le texte de façon à montrer comment je l'ai compris. Cela m'aide probablement un peu, car je n'en dis pas trop à la fois, je prends chaque petite partie, je l'explique et puis je continue. Je trouve aussi que dans certains de mes ouvrages, je peux faire une observation d'ordre général – observation basée sur une certaine expérience que j'ai eue et dérivée de nombreux exemples – mais normalement je me débrouille pour trouver une assertion qui résume les exemples, plutôt qu'utiliser des exemples pour donner une explication. C'est de cette manière que j'ai procédé pour écrire mon livre *The Music of Africa* (Nketia 1974). Normalement je fais suivre le paragraphe qui contient l'énoncé par une explication, c'est devenu une habitude.

Je sais, vous avez déclaré haut et clair que *The Music of Africa* était un manuel.

C'est la maison d'édition Norton qui m'a proposé de le faire et ils ont bien choisi leur moment car ils se sont adressés à moi quand j'avais déjà donné des cours et amorcé un début dans *African Music in Ghana* (Nketia 1963), où j'avais analysé différentes questions et catégories.

J'ai toujours pensé que la préparation d'un manuel exigeait une double recherche, car non seulement il faut connaître à fond son sujet, mais il faut également connaître parfaitement ses lecteurs, il faut essayer de concilier les deux, expliquant le premier dans des termes intelligibles aux seconds.

A mon avis, le plus important dans la préparation d'un manuel c'est de choisir ce qu'on veut éliminer, ce qui est de l'ordre du détail ou ce qui peut être difficile à comprendre pour un étudiant d'un certain niveau. Dans certains cas, on opte pour plus de simplicité, on préfère un énoncé moins élaboré; l'expérience pédagogique guide celui qui écrit un manuel à l'usage des étudiants. Pour revenir à *The Music of Africa*, le livre s'adressait aussi bien aux spécialistes de la musique qu'aux étudiants en général, comme les débutants qui choisissent les sciences comme branche principale, aux Etats-Unis. Il fallait donc réduire au strict minimum les termes techniques et expliquer les concepts. Le défi était pour moi de sélectionner; j'aurais pu écrire des chapitres entiers sur la musique et la religion mais j'ai préféré les signaler en passant.

Une autre chose qui m'intéresse dans votre livre, c'est son titre, car il s'agit de la musique « de » l'Afrique. Votre ouvrage est une étude générale sur l'Afrique mais pensez-vous que l'on puisse vraiment généraliser en parlant de « la musique africaine » ?

Oui, on le peut. Mais, voyez-vous, je n'appellerais pas cela « généralisations », je parlerais plutôt d'« observations » car ce terme s'applique tout à fait à des exemples qu'on a observés. Lorsqu'on choisit d'autres exemples, qui sont différents, on est forcé de trouver une autre formulation pour en parler; parfois, au lieu de chercher une seule grande généralisation qui résume tout, il est préférable d'avoir une série de termes qui permettent d'étudier telle série d'exemples. C'est de cette manière qu'on traite les séries de données. Ensuite, on peut se faire une idée de la façon dont ces séries se combinent lorsqu'on étudie l'Afrique en général; on voit alors comment telle série s'applique à tel domaine et telle autre à telles sociétés ayant choisi de se spécialiser dans tel genre de choses. Si vous considérez le problème sous cet angle, vous n'avez plus de souci à vous faire au sujet des généralisations qui valent pour tout le monde. Vous n'avez même plus d'inquiétude à avoir à propos des exceptions car elles sont aussi importantes que ce qui nous est commun. C'est ce que j'entends par « alternatives culturelles ». Je suis arrivé à ces conclusions, non seulement par la littérature, mais aussi par les quelques festivals qui ont été organisés dans les années 1960 en Afrique, à commencer par le premier Festival mondial des arts nègres organisé Dakar en 1966 sous l'égide du président Léopold S. Senghor; il rassemblait pour la première fois des groupes d'artistes venus de toute l'Afrique, y compris des Touaregs, que je n'avais jamais rencontrés et qui m'ont beaucoup intéressé. Je voyais pour la première fois les différences aussi bien que les ressemblances. Puis, le concept d'une

Afrique multiple plutôt qu'une entité unique me frappa. Chaque fois que j'assistais à un festival africain de ce genre, j'étais frappé par cette idée, et il me semblait que nous devions trouver le moyen d'étudier cette question et rendre intelligibles les réalités qui étaient différentes.

L'émergence du concept de nationalité au Ghana nous mit immédiatement devant le défi de connaître les autres cultures. Cela devint important lorsque nous décidâmes de créer une compagnie nationale de danse. La Guinée et d'autres régions avaient choisi des artistes expérimentés et versés dans la connaissance des formes de leurs danses, ils arrivaient sur scène à tour de rôle et par petits groupes pour interpréter pendant une dizaine de minutes une danse de leur région. Alors nous avons dit au président Nkrumah⁶ que nous voulions faire autre chose et que nous allions former nos danseurs dans d'autres styles et d'autres traditions au lieu de nous servir des formes de danses préétablies.

En somme, votre but était de créer un cadre qui permette de se focaliser sur votre identité nationale plutôt que d'organiser un lieu de rencontre pour des groupes différents.

C'est vrai. En procédant de cette façon et en leur donnant l'occasion d'apprendre les danses des autres régions, nous donnions naissance à de nouveaux Ghanéens. Leurs parents connaissaient les danses de leur village mais ces jeunes connaissent les danses de toute l'Afrique. C'était notre façon de concevoir l'intégration – non pas en créant une forme unique mais en offrant ce genre d'opportunité pour permettre aux plus créatifs d'entre eux de faire des combinaisons; et cela fonctionne bien parce qu'ils comprennent les danses, ils connaissent les transitions – le passage d'un type de mouvement vers un autre. Nous espérions que cela puisse se produire, en musique comme dans les autres arts.

En y repensant, dans quelle mesure cette notion d'identité nationale est-elle une réussite ? D'un côté, on pourrait dire que ces gens connaissent maintenant les danses de tout le Ghana et qu'ils sont capables de les intégrer à leur connaissance existante. D'un autre côté, on serait tenté de penser qu'ils connaissent les danses de leur propre région, mais qu'ils ont juste appris la danse de telle autre région et seraient donc incapables de créer dans ce style.

C'est un sujet intéressant, car lorsque nous faisons des expériences avec la musique et la danse, nous amenions les danseurs dans les communautés. Assis à l'écart pendant qu'ils dansaient, nous écoutions leurs commentaires. Parfois, un des danseurs se faisait apprécier et, après vérification, nous réalisions qu'il n'appartenait pas à cette culture mais qu'il en avait appris la danse. Une de nos expériences fut d'avoir un maître tambourinaire ewe du Sud-Est du Ghana, Gideon Alorwoye, qui était passionné d'*adowa* ashanti. Il apprit donc à interpréter cette danse et le professeur préférait l'interprétation de Gideon à celle du batteur ashanti. Je veux dire par là que, parfois, le résultat de cette approche est de créer un nouveau type de relation entre les danseurs et les musiciens. Non seulement, ils commencent à interpréter leurs danses respectives, mais ils établissent une sorte de relation qui va au-delà.

Une autre version de votre bi-musicalité ?

Oui, on commence à avoir ce genre de phénomènes. Plusieurs groupes de danse contemporaine sont nés en suivant le style chorégraphique de Mawere Opoku⁷. Mais je crois que c'est le cas peut-être plus à Accra que dans les autres régions, car le peuple ghanéen a, me semble-t-il, une longue histoire dans l'assimilation des autres cultures.

C'est intéressant que vous mentionniez la capacité des Ghanéens à assimiler les nouvelles idées, car je voulais justement vous interroger sur ce sujet. Les nouvelles technologies sont

une de ces choses que les Ghanéens assimilent avec beaucoup d'efficacité. Par certains côtés cela peut être très positif de pouvoir s'engager dans un cadre mondial et d'utiliser par exemple la technologie de l'Internet pour la diffusion. D'un autre côté, lorsqu'on observe la musique populaire actuelle du Ghana, je sais que John Collins (Collins 1994) est désespéré parce qu'il n'a pas entendu de batteur en chair et en os dans les groupes pop depuis plus de dix ans, on utilise la technologie du vocoder pour donner délibérément un effet déshumanisé. Cette technologie a aussi été adoptée aux dépens de tout le reste.

Je sais que John se plaint des machines, mais pour moi cela fait aussi partie du milieu de la musique populaire, changer, adapter, emprunter des nouveautés, donc cela ne me surprend pas. En pensant à cela il y a quelques jours, je trouvais qu'il y a une différence entre les jeunes d'aujourd'hui et ceux de mon époque. À cet âge, ceux de mon temps entretenaient des relations non seulement avec les personnes de leur âge mais également avec les gens plus âgés. En d'autres termes, les musiciens de *highlife* ne jouaient pas seulement pour les jeunes. En fait, ils jouaient aussi pour l'élite de la société et, en établissant des relations avec celle-ci, ils montraient leur attachement à certaines valeurs. Donc ils ne poussaient pas à l'extrême comme les gens le font aujourd'hui car la relation entre jeunes et vieux était peut-être plus proche qu'à présent.

Serait-ce une des choses que le Ghana a appris de l'Occident ? Car les adolescents occidentaux semblent vouloir exactement ce que les adultes ne veulent pas, tandis qu'au Ghana, j'ai l'impression qu'il n'y a pas un monde à part pour les enfants et les jeunes, en tout cas pas dans les zones traditionnelles. Ils sont tous intégrés.

C'est vrai. Au début, j'étais préoccupé par tout ce que j'entendais sur les adolescents en Angleterre, tous ces problèmes de contre-culture et de rébellion. Puis, je me suis dit qu'on avait peut-être exagéré, tout en sachant qu'il y avait une part de vérité dans tout cela. J'étais inquiet parce que cela ne correspondait pas à l'idée que je me faisais des jeunes de mon pays. Mais maintenant, nous assistons de plus en plus au même phénomène, sauf que l'idée de la contre-culture n'est pas encore bien établie, à mon avis. Je constate qu'un petit nombre de jeunes Ghanéens s'éloignent de la culture majoritaire, mais qu'ils ne sont pas en train de créer consciemment une contre-culture, ils font juste ce qui leur plaît. Si ce qu'ils aiment s'oppose à ce que nous aimons, c'est seulement un problème de génération et non une tentative de provoquer une opposition visible et palpable. Lorsque je regarde Nkrumah et tous les dirigeants de la période qui a suivi l'Indépendance, je constate qu'ils étaient assez jeunes à l'époque où ils géraient ce changement politique. En ce temps là, les jeunes avaient donc une certaine énergie et c'était peut-être le défi de leur temps, qui les rendait légèrement différents. Si l'on pense à tous les créateurs de cette époque que ce soit dans le domaine du théâtre ou de la littérature, ils étaient tous très jeunes. Mais bien sûr, l'idée de l'Indépendance leur donnait de l'élan. Je dis souvent aux gens du pays ashanti: quand nous avions les Anglais en face de nous et que nous devions nous battre contre eux, nous avions intérêt à sauvegarder nos traditions. Pour nous, il était crucial de battre le tambour à notre façon; et pendant la guerre anglo-ashanti (1900), lorsque nous avons réussi à confiner l'armée anglaise dans les forts de Kumasi, nous avons créé un morceau de *ƒɔntɔmfɔm*⁸ intitulé « *Buroni bəwu abansoro do* », « L'homme blanc mourra là haut ! » et on le jouait comme une blague en disant « Eh bien ! Voilà où ils sont ! Tous dans le for ! ».

En étudiant le répertoire de la musique de cour – *ƒɔntɔmfɔm*, etc. – j'apprécie la part de créativité qui y est mise, parce qu'ils créent une pièce entière, ils la jouent et cela a une

signification. On peut dire à propos du *fɔntɔmfrɔm* que l'on a un, deux, trois ou quatre morceaux, pourtant « *Buroni bəwu abansoro do* » était la dernière pièce qui fut créée. Je me disais: « Eh bien ! c'est parce que nous étions dominés par les Anglais, rien de grave ne nous est arrivé depuis pour nous pousser à la création ». Notre créativité et notre sens de l'innovation se sont taris et aujourd'hui nous ne faisons que jouer le répertoire hérité du passé. Nous le faisons bien, mais nous en perdons progressivement une partie. Quand je compare ce que je faisais dans les années 1950 et 1960 à ce que j'entends aujourd'hui, je me rends compte qu'il y a eu une certaine perte de vitesse. Vous savez, les événements graves qui sont arrivés nous ont rendu créatifs. La période de l'Indépendance était donc bien différente de maintenant !

Je voudrais vous parler d'un autre domaine, le développement de la musicologie africaine. Plus précisément, lorsque vous avez lancé cette idée, où croyiez-vous que cela conduirait, et où a-t-elle réellement abouti aujourd'hui ?

J'étudie la musique africaine dans la même optique que les autres chercheurs qui ont analysé les matériaux africains. Les linguistes africains s'occupent de langues africaines; peu importe que les chercheurs qui s'intéressent à ce domaine soient africains, indiens ou d'une autre origine; ce qui compte, ce sont les matériaux. Tout ceux qui travaillent sur ces matériaux sont des collègues ou, en tout cas, devraient l'être. Ils progressent en exposant leurs découvertes et en tenant compte des différences de leur environnement culturel. Je veux dire qu'il y a une certaine évolution dans la discipline grâce à l'apport de notre environnement culturel. Pour moi, la musicologie africaine restait avant tout liée à la musique africaine, quelque chose de spécifique que nous reconnaissons dans une région donnée, dans un lieu particulier, pratiqué par un certain nombre de personnes, etc. Voilà le matériau qui intéresse les chercheurs – des chercheurs étrangers qui voudraient comprendre ce matériau, qui voudraient le connaître, et qui, du fait de leur intérêt pour des musiques autres, sont curieux de découvrir la dimension apportée par une bonne analyse et exploration de cet autre matériau. Bien entendu, les musiciens africains font leur musique dans les communautés africaines. Quand ils parlent de musique, ils pensent en fait aux problèmes d'interprétation ou de comportement, car il existe des questions éthiques liées à la nature particulière de certaines musiques. On ne parle pas vraiment de la musique elle-même, on veut connaître les éléments qui entrent dans la musique ou les autres manières de procéder. Les Africains vont à l'école, ils apprennent la musique et soudain ils prennent conscience de leur propre musique. Par conséquent il s'intéressent à l'exploration d'un domaine qu'ils ont négligé jusque là. C'est ce qui arriva à Ephraïm Amu: un des ses collègues, missionnaire à l'Institut de formation des maîtres, lui demanda pourquoi il n'enseignait pas à ses élèves à Akropong quelques chants de laboureurs. Cela déclencha chez Amu la conscience de sa propre musique. Puis, cette prise de conscience liée à l'alphabétisation et à l'intérêt pour les études et la recherche nous pousse à explorer notre propre culture. Voilà où commence notre intérêt pour la musicologie et notre tentative musicologique de comprendre un aspect de notre culture. Les Africains se mettent alors à étudier leur propre musique en tant que musicologues et la musicologie devient un sujet d'intérêt pour toutes les personnes qui veulent connaître l'Afrique, en particulier ceux qui croient pouvoir créer des choses nouvelles à partir de cette connaissance. Par conséquent ce sont la discipline et le champ d'investigation qui définissent tout d'abord le terme de « musicologie africaine ». Pendant longtemps, j'ai refusé de parler d'« ethnomusicologie africaine » car c'est le matériau lui-même qui détermine notre façon de l'approcher.

Je suis satisfait de l'information que je trouve sur les données et je suis persuadé que les contributions à la musicologie africaine sont l'œuvre d'observateurs avisés, capables de partager leurs découvertes. Quant à savoir dans quelle mesure ce qu'ils découvrent leur rappelle leur propre culture, cela les regarde ! Alan Merriam cite un confrère anthropologue qui prétendait interpréter l'« autre » culture pour ceux qui ne la connaissent pas du tout. À mon avis, les détails qu'il fournirait ne seront pas vraiment pertinents. C'est comme votre question à propos des lecteurs, à qui pensez-vous, à qui vous adressez-vous ? Il pourrait y avoir des différences en musicologie africaine en fonction des publics auxquels on s'adresse et, si vous parlez à un groupe particulier parce que quelque chose vous dérange, cela n'a rien à voir avec l'étude des matériaux. Malheureusement, depuis quelques années, il semble que cela soit devenu chez nous la mode en musicologie africaine. Les Africains se rendent compte des problèmes qui existent dans leur culture musicale et veulent les expliquer; ils semblent agacés par les explications des autres, cela les dérange. Peut-être se sentent-ils remis en question sur le plan de l'autorité scientifique, c'est eux qui devraient détenir l'autorité dans leur propre culture et non quelqu'un d'autre. Mais l'autorité scientifique n'est pas une question d'appartenance à une culture, mais plutôt de ce que l'on fait avec celle-ci. J'espère donc que la musicologie africaine continuera d'être un domaine intéressant pour tous les chercheurs parce que c'est une expérience d'acquisition du savoir, un processus de découverte et une voie de partage.

AGAWU Kofi, 2003, *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York & London: Routledge.

COLLINS John, 1994, *Highlife Time*. Ghana: Anansesem Publications.

NKETIA J.H.Kwabena, 1963, *African Music in Ghana*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, Northwestern University African Studies 11.

NKETIA J.H.Kwabena, 1974, *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton and Co., Inc.

NKETIA J.H.Kwabena, 1990, « Contextual Strategies of Inquiry and Systematization ». Charles Seeger Memorial Lecture, *Ethnomusicology* 34(i): 75-97.

NZEWI Meki, 1997, *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum: The Culture-Exponent's Definitions*. Olderhausen (Germany): Institut für populärer Musik.

SOMÉ Malidoma P., 1994, *Of Water and the Spirit: ritual, magic and initiation in the life of an African shaman*. New York: G.P. Puttman's Sons.

ZILE Judy van, 1988, « Examining Movement in the Context of the Music Event: a Working Model ». *Yearbook for Traditional Music* 20: 125-33.

J.H. Kwabena Nketia: bibliographie sélective

1955 *Funeral Dirges of the Akan People*. Legon: University of Ghana; Achimota, Ghana, and Exeter: James Townsend and Sons.

1957 « Modern Trends in Ghana Music ». *African Music* 1(4): 13-17.

« Possession Dances in African Societies ». *Journal of the International Folk Music Council* 9:4-9.

1959 « Changing Traditions of Folk Music in Ghana ». *Journal of the International Folk Music Council* 11: 31-36.

- 1962 *African Music in Ghana: A Survey of Traditional Forms*. London: Longmans Green and Co.
- « The Hocket-Technique in African Music». *Journal of the International Folk Music Council* 14: 44-52.
- « The Problem of Meaning in African Music». *Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology* 6(1): 1-7, January.
- 1963 *African Music in Ghana: A Survey of Traditional Forms*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, Northwestern University African Studies 11.
- Drumming in Akan Communities of Ghana*. Edinburgh and London: University of Ghana and Thomas Nelson and Sons, Ltd.
- Folk Songs of Ghana*. London: Oxford University Press.
- « Traditional and Contemporary Idioms of African Music». *The World of Music* 5(6): 132-133.
- 1967 « Multi-part Organisation in the Music of the Gogo of Tanzania». *Journal of the International Folk Music Council* 19: 79-88.
- « Musicology and African Music: A Review of Problems and Areas of Research», in *Africa in the Wider World: The Inter-relationships of Area and Comparative Studies*, edited by David Brokensha and Michael Crowder. Oxford and New York: Pergamon Press: 12-35.
- « La Musique dans la Culture Africaine». Premier Festival Mondial des Arts Negres (Dakar, 1-24 Avril 1966). *Colloque sur l'Art Nègre (Dakar, 30 Mars-8 Avril 1966): Fonction et Signification de l'Art Nègre dans la Vie du Peuple et pour le Peuple. Rapports: Tome 1*. Paris: Presence Africaine: 147-191.
- 1970 « Approach to the Study of Non-Western Music». *Music in Tertiary Education (Proceedings of the Conference of the Australian National Commission for UNESCO)*: 51-52.
- « Music Education in Africa and the West: We Can Learn from Each Other». *Music Educator's Journal* 57(3): 48-55, November.
- 1971 « History and the Organization of Music in West Africa», in *Essays on Music and History in Africa*, edited by Klaus P. Wachsmann. Evanston, Illinois: Northwestern University Press: 3-25.
- « The Linguistic Aspect of Style in African Languages». *Current Trends in Linguistics: Linguistics in Sub-Saharan Africa*, edited by Thomas A. Sebeok. The Hague: Mouton 7: 737-747.
- 1973 « African Music: An Evaluation of Concepts and Processes», in *Peoples and Cultures of Africa: An Anthropological Reader* edited by Elliott P. Skinner. Garden City: New York: Natural History Press: 580-599.
- 1974 « Community-Oriented Education of Musicians in African Countries». *International Society for Music Education Yearbook (Mainz)* 2: 38-42.
- The Music of Africa*. New York: W. W. Norton and Co., Inc.
- « The Musical Heritage of Africa», in *Slavery, Colonialism and Racism*, edited by Sidney W. Mintz. New York: W. W. Norton and Co. Inc.: 151-160.
- 1975 « Music and Dance of the Black Peoples of Africa», in *World Encyclopedia of Black Peoples*. St. Clair Shores, Michigan: Scholarly Press, 1: 67-80.
- « Musikerziehung in Afrika und im Westen». *Musik und Bildung (Mainz)* 7(1): 7-11, January.
- « The Preservation and Presentation of Traditional Music and Dance: African Cultures». *Les Cahiers Canadiens de Musique (Montreal)* 11-12: 303-315, Summer-Autumn.
- 1976 « The Place of Traditional Music and Dance in Contemporary African Society». *The World of Music* 18(4): 5-15.

- « Traditional Festivals in Ghana and Community Life». *Cultures* (Paris): UNESCO 3(2): 33-44.
- 1977 « New Perspectives in Music». *International Music Education*: 104-111.
- 1979 « Gegenseitige Beziehungen von Musik und Tanz». *Neue Zeitschrift für Musik* 140(6): 579-84, November-December.
- « The Performing Musician in a Changing Society». *The World of Music* 21(2): 65-74.
- 1980 « Africa in the Wider World of Music». *The World of Music* 22(3): 19-27.
- « African Traditions of Folklore». *International Society for Music Education Yearbook* 7: 157-64.
- 1981 « The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis». *The World of Music* 23(2): 22-39.
- 1983 « The Ashanti» and « Drum», in *Man, Myth and Magic: The Illustrated Encyclopedia of Mythology, Religion, and the Unknown*, edited by Richard Cavendish. New York: Marshall Cavendish 1: 160-183 / 3: 725-726.
- 1984 « The Aesthetic Dimension in Ethnomusicological Studies». *The World of Music* 26(1): 3-28.
- « Introduction: Trends in African Musicology» (with Jacqueline Cogdell DjeDje). *Selected Reports in Ethnomusicology V: Studies in African Music*. Los Angeles: UCLA Program in Ethnomusicology, Department of Music: ix-xx.
- « Universal Perspectives in Ethnomusicology». *The World of Music* 26(2): 3-24.
- 1985 « Integrating Objectivity and Experience in Ethnomusicological Studies». *The World of Music* 27(3): 3-22.
- 1986 « African Music and Western Praxis: A Review of Western Perspectives on African Musicology». *Canadian Journal of African Studies* 20(1): 36-56.
- « Perspectives on African Musicology», in *Africa and the West: The Legacies of Empires*, edited by Isaac James Mowoe and Richard Bjornson. Westport, Connecticut: Greenwood Press: 215-253.
- « Processes of Differentiation and Interdependency in African Music: The Case Study of Asante and Her Neighbours», *The World of Music* 28(2): 41-55.
- 1987 « Music and Religion in Sub-Saharan Africa», in *The Encyclopedia of Religion*, edited by Mircea Eliade. London: Macmillan Publishing Company 10: 172-176.
- 1988 « The Intensity Factor in African Music: A Case Study of the Kpatedzo Festival of the Ga of Ghana», in *Performance in Contemporary African Arts* edited by Ruth M. Stone. Bloomington, Indiana: *Journal of Folklore Research and African Studies Program*: 53-86.
- « Observations on the Study of Popular Music in Africa», in *Review of Popular Music* 12: 11-14. International Society for the Study of Popular Music.
- « Exploring Intercultural Dimensions of Music in Education». International Society for Music Education. *ISME YEAR BOOK XV*: 96-106.
- 1989 « The Aesthetic Dimensions of African Musical Instruments», in *Sounding Forms: African Musical Instruments*, ed. Marie-Therese Brincard. New York: The American Federation of Arts.
- 1990 « Contextual Strategies of Inquiry and Systematization». Charles Seeger Memorial Lecture, *Ethnomusicology* 34(1): 75-97.
- 1991 « Music and Cultural Policy in Contemporary Africa», in *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, ed. Max Peter Bauman. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag: 77-94.

1997 *The Play Concept in African Music*, ed. Thomas Vernnum Jr.: The Laura Boulton Ethnomusicology Lecture Series. Phoenix The Heard Museum.

1998 « The Scholarly Study of African Music: A Historical Review », in *The Garland Encyclopedia of World Music vol. 1 Africa*, ed. Ruth Stone. New York & London: Garland: 13-73.

2001 « Asante » and « Ghana », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, edited by Stanley Sadie. London & New York: Macmillan Publishers, 2: 101-2 / 9: 792-9.

NOTES

1. Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.
2. L'*adae* est une cérémonie qu'on rencontre dans tout le territoire ashanti. Généralement organisée tous les quarante-trois jours, elle est l'occasion pour la famille royale de se souvenir et d'honorer les esprits des ancêtres. La récurrence des *adae* constitue la base du calendrier local, tout en fournissant le cadre à partir duquel est fixée la date des autres grandes fêtes.
3. L'*adowa* est une danse traditionnelle ashanti comportant un vaste répertoire de chants. Bien qu'elle ne soit pas directement liée à la royauté, elle est reconnue comme une des musiques les plus importantes, toujours jouée lors des funérailles. La meneuse (qui n'est pas une percussionniste) doit être une bonne chanteuse et poétesse, et connaître bien les traditions; elle est souvent une proche de la Reine Mère.
4. Ephraïm Amu (1899-1994) fut un enseignant, un musicien et un compositeur exceptionnel. Appartenant à la génération précédant celle de Nketia, il reçut une éducation musicale occidentale (à base chrétienne), mais il entreprit de créer un répertoire et un style musical qui fassent sens pour le peuple ghanéen. Il eut une grande influence sur la formation musicale de Nketia, non seulement en tant que modèle, mais aussi comme conseiller alors que celui-ci était à la recherche de son propre style. Amu collabora ensuite avec Nketia pendant plusieurs années en tant que musicologue à l'Université.
5. Voir par exemple Nzewi 1997 et Agawu 2003.
6. Accéda au pouvoir en 1951, à l'époque où la Côte d'Or était une colonie britannique; lors de l'indépendance, il devint le premier président de la république ghanéenne proclamée en 1957.
7. Le professeur Albert Mawere Opoku a été le fondateur de l'Ensemble national de danse du Ghana. Il avait une connaissance approfondie de la tradition ashanti; mais il engagea des danseurs de toutes les régions du Ghana afin qu'ils étudient les danses dans leur contexte traditionnel. Les transformations chorégraphiques qu'il leur imposa furent à la base de sa démarche au sein de l'Ensemble national de danse.
8. Le *ƒɔntɔmfɔm* est une danse martiale de tradition akan, accompagnée par un ensemble de tambours dirigé par deux instruments portant le nom de la danse.

AUTEURS

TREVOR WIGGINS

Trevor WIGGINS est directeur du département de musique du Dartington College of Arts. Il travaille actuellement à la rédaction d'un livre sur la musique récréative du peuple Dagaba, qui

vit dans le nord-ouest du Ghana. Ses recherches, qui s'expriment à travers ses écrits et ses enregistrements, portent sur la musique et l'éducation, sur la pédagogie et sur les mutations culturelles.