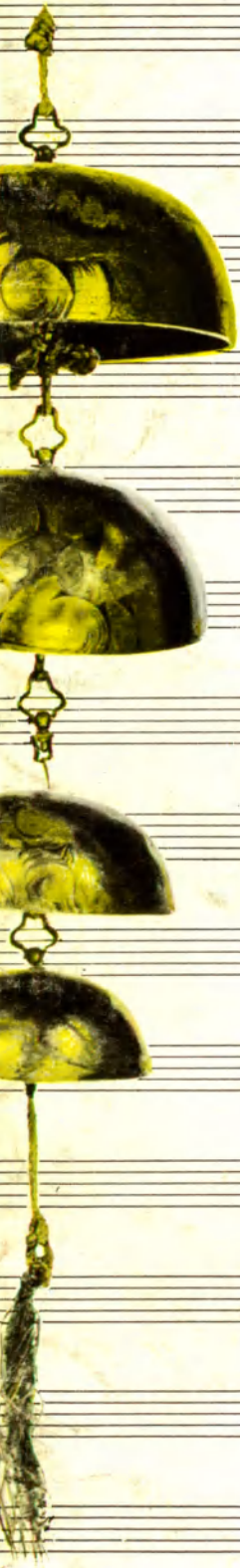




Le **Courrier** Une fenêtre ouverte sur le monde

Juin 1973 (XXVI^e année) - France : 1,70 F - Belgique : 25 F - Suisse : 1,60 F



**LA MUSIQUE
DES SIÈCLES**



ARCHIVES



Photo © Konya Kalman - Corvina, Budapest, Hongrie

Céramiques magyares archaïques

Découvertes en 1958 en Hongrie, ces trois urnes funéraires sont vieilles de quelque 4 000 ans. Hautes de 24 à 48 centimètres, elles sont sorties des mains du potier sous la forme de corps humain schématisé. Ces urnes de couleur gris foncé rappellent des céramiques de même époque qui furent exhumées à Troie. Elles sont conservées au Musée national hongrois à Budapest.

TRÉSORS
DE L'ART
MONDIAL

78 HONGRIE

JUIN 1973
26^e ANNÉE

PUBLIÉ EN 15 LANGUES

Français	Arabe	Hébreu
Anglais	Japonais	Persan
Espagnol	Italien	Néerlandais
Russe	Hindi	Portugais
Allemand	Tamoul	Turc

Mensuel publié par l'UNESCO
Organisation des Nations Unies
pour l'Éducation,
la Science et la Culture

Ventes et distributions :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris

Belgique : Jean de Lannoy,
112, rue du Trône, Bruxelles 5

ABONNEMENT ANNUEL : 17 francs français; 250 fr. belges; 16 fr. suisses; £ 1.30. POUR 2 ANS : 30 fr. français; 450 fr. belges; 27 fr. suisses (en Suisse, seulement pour les éditions en français, en anglais et en espagnol); £ 2.30. Envoyer les souscriptions par mandat C.C.P. Paris 12598-48, Librairie Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris.

★

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne sont renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celles de l'Unesco ou de la Rédaction.

★

Bureau de la Rédaction :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris, France

Directeur-Rédacteur en chef :
Sandy Koffler

Rédacteur en chef adjoint :
René Caloz

Adjoint au Rédacteur en chef :
Olga Rödel

Secrétaires généraux de la rédaction :
Édition française : Jane Albert Hesse (Paris)
Édition anglaise : Ronald Fenton (Paris)
Édition espagnole : Francisco Fernández-Santos (Paris)
Édition russe : Georgi Stetsenko (Paris)
Édition allemande : Werner Merkli (Berne)
Édition arabe : Abdel Moneim El Sawi (Le Caire)
Édition japonaise : Kazuo Akao (Tokyo)
Édition italienne : Maria Remiddi (Rome)
Édition hindie : Kartar Singh Duggal (Delhi)
Édition tamoule : N.D. Sundaravadivelu (Madras)
Édition hébraïque : Alexander Peli (Jérusalem)
Édition persane : Fereydoun Ardalan (Téhéran)
Édition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)
Édition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Édition turque : Mefra Telci (Istanbul)

Rédacteurs :

Édition française : Philippe Ouannès
Édition anglaise : Howard Brabyn
Édition espagnole : Jorge Enrique Adoum

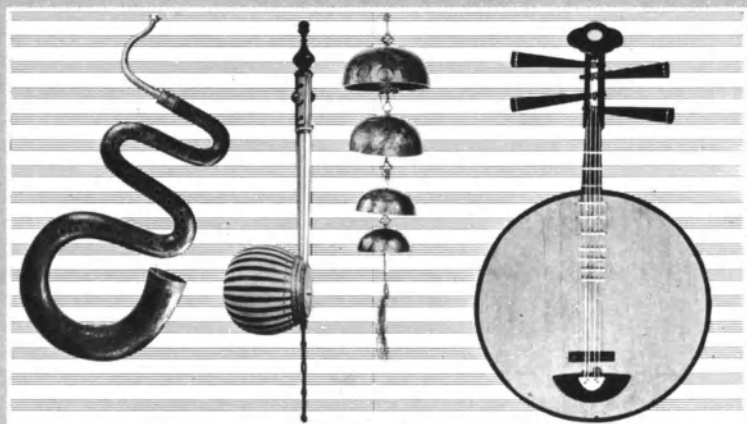
Illustration : Anne-Marie Maillard

Maquettes : Robert Jacquemin

Toute la correspondance concernant la Rédaction doit être adressée au Rédacteur en Chef.

Pages

4	ÉDITORIAL <i>par Alain Daniélou</i>
5	LA MUSIQUE DES SIÈCLES <i>par Maurice Freedman</i>
6	LA MUSIQUE D'ORIENT MALADE DU JUKE-BOX <i>par Tran Van Khê</i>
13	BEETHOVEN CHARME LA FORÊT <i>par Dimitri Chostakovitch</i>
16	QUAND L'ANGE JOUE DES MARACAS <i>par Alejo Carpentier</i>
18	QUATRE PAGES EN COULEUR: L'ÂME DE LA MUSIQUE INDIENNE
23	L'UNESCO ET LA MUSIQUE
24	AFRIQUE : NOUVEAU DÉFI A LA CRÉATION MUSICALE <i>par Akin Euba</i>
28	CETTE MUSIQUE PROFONDE QUI NOUS VIENDE DU « TOIT DU MONDE » <i>par Ivan Vandro</i>
31	DE LA MUSIQUE COMME PASSION PARFAITE <i>par Mohammed Abu Nasr al-Farabi</i>
36	COLLECTION DE DISQUES UNESCO
38	NOS LECTEURS NOUS ÉCRIVENT
2	TRÉSORS DE L'ART MONDIAL Céramiques magyares archaïques (Hongrie)



LA MUSIQUE DES SIÈCLES

Ce numéro est consacré à la place de la musique traditionnelle dans le monde d'aujourd'hui, musique que les quatre instruments publiés sur les deux couvertures symbolisent. De droite à gauche : 1. Guitare lunaire chinoise; 2. un jeu de gong asiatique, où chaque « clochette » de taille différente émet un son particulier; 3. un instrument persan à cordes et archet de type « rebab »; 4. et, enfin, un serpent, instrument à vent souvent utilisé en Occident jusqu'au début du 19^e siècle, lors des processions et des services religieux.

Photos 1, 2, 3, tirées de « Musique antique - Musique d'Orient », par Romain Goldron, éd. Rencontre, Lausanne, et la Guilde du Disque

1 et 2 © Stadtmuseum, Munich 3 © Hausman, Munich

4 Photo © tirée de « L'Éveil des écoles nationales », par Romain Goldron, éd. Rencontre, Lausanne, et la Guilde du Disque

L'HOMME aussi bien que l'animal utilise des éléments sonores comme moyens de communication. Il est souvent difficile de dissocier les éléments articulés que nous appelons le langage des éléments de hauteur et de durée relative des sons qui sont la base de ce que nous appelons la musique. Il existe des langues à tons, des récitations chantées, des structures musicales analogues à celles du langage parlé. Il existe des rapports étroits entre le geste et le langage articulé et entre le geste et la musique, c'est ce que nous appelons la danse.

Dans les sociétés de tradition orale, donc à l'origine de toutes les sociétés, nous rencontrons la psalmodie, le récit chanté comme le véhicule des récits historiques, de la mythologie, de l'enseignement des concepts philosophiques et moraux. Des bardes spécialisés à la mémoire très exercée arrivent à devenir de véritables bibliothèques vivantes. C'est à de telles sources que nous devons l'« Iliade » et les Vedas, et c'est chez ces bardes que subsistent, non encore transcrits, un grand nombre de poèmes épiques de l'Inde et presque toute l'histoire des civilisations et de la pensée de l'Afrique.

Si la récitation chantée a été partout le véhicule de la transmission de la culture parmi les hommes, c'est par l'union du geste, du rythme et de la danse que dans toutes les cultures se sont développés des systèmes d'action psycho-physiologiques qui permettent de créer des états de trances et de communiquer avec le monde surnaturel. Nous retrouvons partout cet usage intoxicant des sons, dans les danses dionysiaques de la Grèce ancienne, dans le Kirtana de l'Inde, dans le Dhekr islamique et dans les danses d'exorcisme et de magie de tous les peuples d'Asie, d'Afrique, d'Amérique précolombienne ou africaine.

C'est en partant de ces formes musicales liées à la vie et à la société humaine que se sont développées dans toutes les civilisations des formes d'art musical plus ou moins libérées de leur fonction sociale et que nous appelons parfois musique savante ou musique d'art.

Ces développements se présentent sous des formes très différenciées selon la conception que les diverses cultures ont pu avoir sur la nature, le rôle et le but des arts.

Parmi les civilisations aujourd'hui existantes nous pouvons envisager, en dehors de la musique harmonique occidentale, de création relativement récente, quatre grands épicycles musicaux, dont l'origine géographique n'est pas déterminée mais qui correspondent à des principes d'art musical qui sont communs à de vastes régions et demeurent fondamentalement distincts dans la manière d'utiliser les sons pour en faire des objets d'art et des moyens de communication.

La première de ces conceptions est la conception modale dans laquelle une mélodie se développe sur la base d'un son fixe et continu appelé la tonique. C'est à cette forme de musique qu'appartiennent la musique de l'Inde, la musique persane, arabe, turque et presque toute l'ancienne musique des pays de la Méditerranée.

La deuxième et très ancienne culture musicale est celle de l'Asie du Sud-Est, de l'ancien Çhampa, du Cambodge, de la Thaïlande, de l'Indonésie, culture tout à fait autonome utilisant essentiellement les percussions dans des relations polyphoniques, c'est-à-dire dans lesquelles plusieurs formes sonores se superposent.

Le troisième groupe est celui de l'Extrême-Orient et comprend la Chine, la Corée, la Mongolie, le Japon, le Viêt-nam. Il s'agit de formes musicales extrêmement sophistiquées, basées sur un système de gammes de cinq notes.

Le quatrième groupe a son centre en Afrique et se caractérise par la prédominance de l'élément rythmique. La culture africaine a beaucoup souffert pendant la période coloniale, mais il existe toujours des formes musicales d'un grand raffinement, issues de cultures très évoluées.

Il existe bien sûr en dehors de ces grands courants culturels quelques régions où survivent des formes musicales très autonomes, telle est la musique des Pygmées au cœur de l'Afrique, celle du Tibet au cœur de l'Asie. Par contre beaucoup des formes musicales de l'Amérique précolombienne semblent se rattacher à la musique de l'Extrême-Orient et la musique de Polynésie s'apparente à une ancienne famille allant de l'Inde des tribus à l'Australie, dont il ne subsiste que des formes populaires. ■

ALAIN DANIELOU

Appel immémorial de l'un des plus vieux instruments du monde : le tambour. Un enfant fait résonner un ancien tambour d'un temple shintoïste, au Japon, lors d'une fête annuelle consacrée aux enfants.

ALAIN DANIELOU, ethnomusicologue de réputation internationale, dirige depuis une dizaine d'années l'Institut d'études comparatives de la musique à Venise. Membre, depuis 1959, de l'Ecole française d'Extrême-Orient (Paris) et conseiller, dès 1960, auprès du Conseil international de la musique, pour la musique africaine et asiatique, il est directeur et éditeur général de trois séries de « Disques Unesco » (« Anthologie musicale de l'Orient », « Atlas musical » et « Sources musicales », voir page 35). Il a écrit une œuvre considérable en plusieurs langues, comprenant des articles de musique comparée, des études sur la philosophie indienne, des traductions du sanscrit (sa collection de manuscrits sanscrits sur la musique est l'une des plus importantes du monde) et des ouvrages comme « The Ragas of Northern India Music », 2 vol., Londres 1953, « Le polythéisme hindou », Paris 1960, ou « Situation de la musique et des musiciens dans les pays d'Orient », Florence 1971.

LA MUSIQUE DES SIÈCLES

Nouveaux regards
sur les horizons musicaux
d'hier et d'aujourd'hui



Photo Silvester © Rapho, Paris

par Maurice Freedman

MAURICE FREEDMAN, anthropologue de réputation internationale, est professeur d'Anthropologie sociale à l'université d'Oxford (Angleterre). Il est l'auteur d'un important chapitre (plus de 200 pages) sur l'Anthropologie sociale et culturelle, qui paraîtra dans la deuxième partie de l'étude entreprise par l'Unesco et intitulée : « Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines. » La première partie a déjà été publiée en français par l'Unesco et Mouton, La Haye, 1970 (voir le « Courrier de l'Unesco », mars 1973, page 4). Le texte ci-dessus est un extrait d'une section spéciale consacrée à la musique.

C'EST au cours de la première moitié du 20^e siècle que l'étude de la musique des sociétés de culture non-écrite et généralement des sociétés non européennes, fut mise en train dans divers secteurs universitaires d'études anthropologiques aux Etats-Unis et en Europe ; mais, dans l'ensemble, la musicologie traditionnelle n'en eut cure. Car, pour celle-ci, la musique était un art relevant à peu près uniquement de la tradition européenne. En matière de musicologie, l'« étrangeté » n'était guère représentée que par les traditions populaires recueillies et analysées dans les études folkloriques de l'Europe continentale.

Ce fut vers 1950 que tout changea.

Alors que, dans l'ensemble du continent européen, la musicologie faisait toujours place à la tradition folklorique, l'ethnomusicologie suscita, au

cours de ces dernières années, divers nouveaux courants de recherche.

D'abord, on tendit quelque peu à dégager l'étude de la musique non européenne du cadre donné par la musicologie occidentale et à examiner les cultures musicales non occidentales en tant que langage original. En ce sens, l'impulsion décisive vint de la formation d'une équipe de spécialistes des « jeunes » nations qui, étudiant leur propre musique, selon les méthodes fondamentales de la tradition occidentale, « donnèrent à voir » simultanément de l'intérieur.

Une tendance analogue, qui compte cependant des chercheurs étrangers, vise en quelque sorte, au niveau de la recherche, à internationaliser la musique non européenne en étudiant la composition et l'exécution ; effort concerté qui s'avère sensible dans les cultures où l'enseignement

LES MUSIQUES D'ORIENT MALADES DU JUKE-BOX

par Tran Van Khê

SUR la carte du monde, les sociétés non industrielles couvrent la presque totalité des pays d'Asie, d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique latine. Dans tous ces pays, comme dans certaines couches sociales des pays occidentaux, pour la majorité de la population constituée par les travailleurs, la musique n'est pas seulement un simple divertissement, une source de « satisfaction spirituelle » ou un « art à cultiver ». Elle est intimement liée aux faits et gestes de tous les jours. Pour les musiciens professionnels ou les « amateurs » aux goûts raffinés, la musique doit revêtir un aspect plus artistique. On lui cherche une théorie, on la fait correspondre à certaines idées cosmogoniques ou philosophiques. Elle devient un élément principal de distraction ou un auxiliaire indispensable des cérémonies.

De toute façon, dans le peuple comme dans l'aristocratie, la musique reste liée à une fonction sociale et religieuse.

Dans les sociétés non industrielles, la musique n'a pas un but artistique en soi, surtout dans les classes populaires. Elle préside aux événements importants de la vie : naissance, fiançailles, mariage, funérailles.

Elle berce les bébés, anime les jeux des enfants, fait oublier la dureté des tâches, et éclore l'amour dans les cœurs, soulage les peines physiques ou morales, enterre les morts et console les vivants.

Elle accompagne tous les travaux des champs : labour, hersage, semailles, repiquage, moisson, battage, décorticage, pilage du riz. Cultivateurs et artisans ont leur répertoire particulier.

TRAN VAN KHE, issu d'une famille vietnamienne, musicienne depuis plusieurs générations, est lui-même musicien et musicologue, spécialiste des musiques d'Asie et directeur du Centre d'études de musique orientale à l'Institut de musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne. Maître de recherches au Centre national de la recherche scientifique (Paris) et membre du Conseil international de la musique, patronné par l'Unesco, il est l'auteur d'une thèse sur la musique traditionnelle du Viêt-nam (1958) et de très nombreux ouvrages, études et articles sur les musiques d'Asie et d'Europe, dont « Musique d'Orient - Musique d'Occident, le refus de l'insolite », paru dans le « Courrier de l'Unesco » en juin 1969. Il a publié quatre disques sur la musique vietnamienne pour lesquels il a obtenu deux Grands Prix de l'Académie du disque français (1960 et 1970) et le Deutscher Schallplatten Preis en 1969. Sur le sujet traité ici par le professeur Tran Van Khê, une étude plus détaillée paraîtra en septembre 1973 dans un numéro spécial, « Musique et Société », de la nouvelle revue internationale « Cultures », éditée par l'Unesco.

La musique est présente à toutes les fêtes ou cérémonies ; fêtes rurales ou saisonnières, cérémonies pour conjurer le sort, calmer les esprits malfaisants ou remercier les dieux protecteurs et les génies tutélaires.

La musique est généralement vocale, accompagnée parfois par des instruments populaires à fonction mélodique ou rythmique, de facture très simple mais ingénieuse. Anonyme, elle est transmise par voie orale et chaque exécutant a le droit d'y mettre son cachet personnel. Les exécutants sont surtout des travailleurs ou des musiciens semi-professionnels.

Cette musique, essentiellement fonctionnelle, diffère de la musique d'art pratiquée par les musiciens professionnels ou les aristocrates. Ceux-ci cherchent à embellir les instruments, perfectionner les techniques vocales ou instrumentales, varier les échelles musicales, enrichir les répertoires. Certains essaient de trouver une théorie musicale, de fixer les règles de composition et d'exécution.

La musique d'art peut prendre son origine dans la musique du peuple mais elle en diffère par le niveau artistique et la fonction. Elle est plus sophistiquée et plus difficile à apprendre. Ceux qui consacrent plusieurs années pour acquérir cet art doivent en faire un gagne-pain, à moins d'être assez riches pour en faire un passe-temps.

Les musiciens professionnels, souvent issus des classes populaires, doivent se mettre au service des chefs, des aristocrates ou de souverains mélomanes. Ils sont dans beaucoup de cas attachés à leurs personnes, comme des domestiques ou des employés subalternes.

A l'ancienne cour de Huê (Viêt-nam) par exemple, les musiciens du palais étaient « ... en général considérés comme des domestiques plutôt que comme des employés du palais » ; on les chargeait « ... de besognes qui n'avaient rien de compatible avec leurs attributions », écrit Gaston Knosp dans l'*Encyclopédie* de Lavignac. Les musiciens, un peu mieux traités en Chine, en Corée et au Japon, ne jouissaient pas d'une grande considération. En Perse ancienne, comme en Inde sous le règne de l'em-

pereur Akbar, les musiciens et les chanteurs avaient la faveur des souverains, mais en Perse moderne, « le concert ordinaire, chez les riches Persans, pendant le repas, se compose de deux ou trois musiciens... », mentionne Claude Huart dans l'*Encyclopédie* de Lavignac. Ces musiciens s'assoient par terre dans un coin.

En Mauritanie, les griots, musiciens professionnels, forment une caste à part.

Michel Guignard, dans son ouvrage intitulé *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, a essayé d'expliquer leur place déshéritée : « ... Placer le griot ailleurs qu'à un rang très bas de l'échelle sociale serait suggérer que les distractions, l'amusement valent autant que le courage, la force politique incarnés par les guerriers, ou la religion et la science incarnés par les marabouts. »

DE toute façon, les musiciens professionnels, même dans les pays où la musique est à l'honneur, ne sont pas bien traités comme ils auraient dû l'être. En Iran, à l'heure actuelle, les maîtres de musique traditionnelle n'osent pas encore avouer leur profession : ils sont plutôt fonctionnaires au ministère des Beaux-Arts, ou professeurs au Conservatoire, à l'Université avant d'être maîtres de musique.

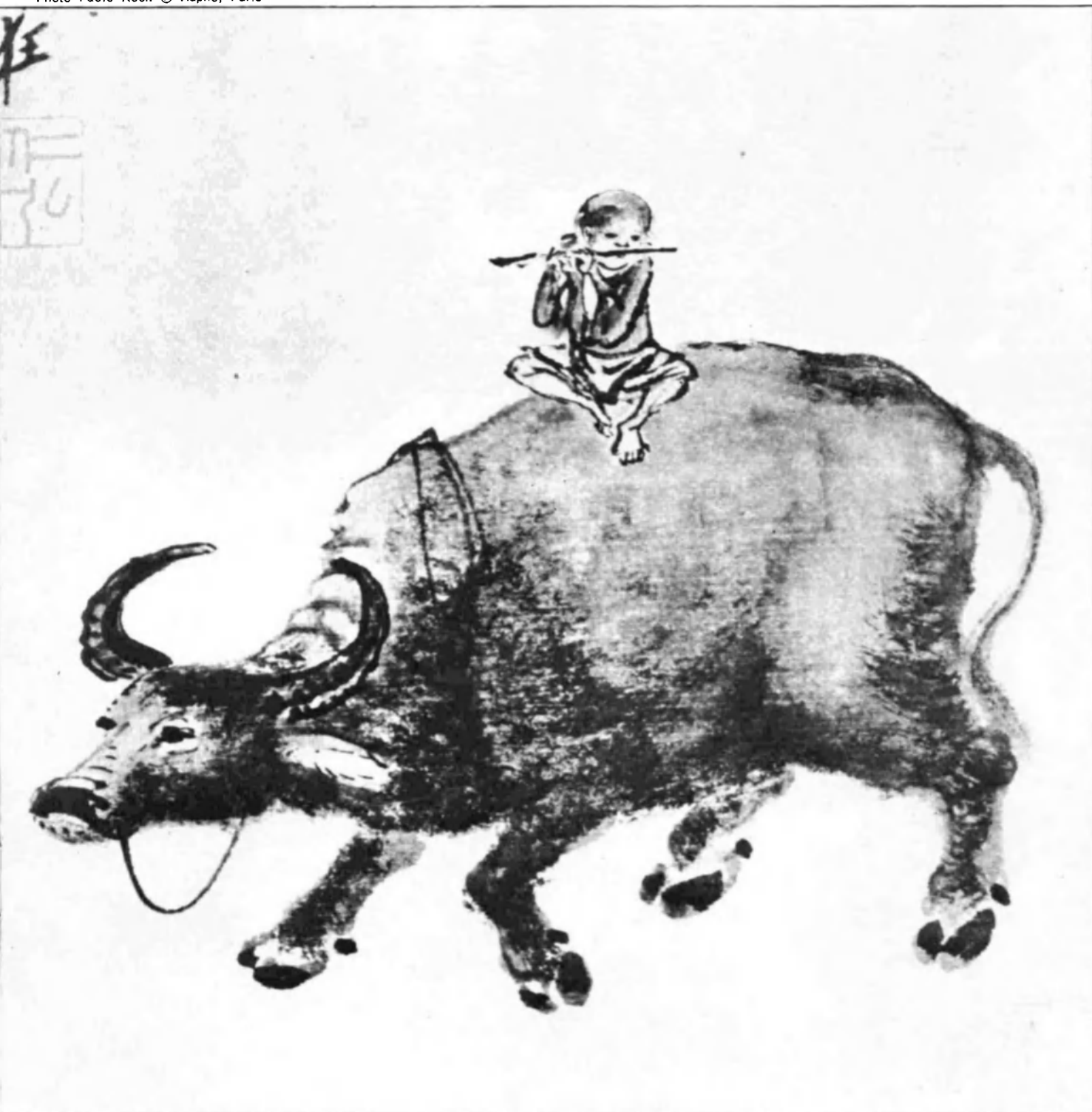
Au 19^e siècle, après les tentatives de « conquête pacifique » par l'évangélisation, les puissances occidentales ont cherché à dominer par les armes les peuples des pays asiatiques et africains. Plusieurs pays ont perdu leur indépendance. D'autres ont été contrôlés économiquement.

La grande majorité de la population des pays colonisés était constituée par la masse rurale attachée aux traditions ancestrales : paysans sans terre travaillant sous le régime du fermage, ouvriers agricoles à la merci de propriétaires terriens et d'usuriers. Les artisans, commerçants et les petits fonctionnaires appartenaient à la classe « moyenne ». Il se formait une nouvelle bourgeoisie possédante plus ou moins occidentalisée.

L'intrusion de la technique et de la vie moderne menace le répertoire traditionnel

Juché sur le dos d'un buffle, un petit pâtre joue de la flûte. Cette ancienne peinture chinoise de la dynastie Song (960-1280) est conservée au Musée de Chang-Hai.

Photo Paolo Koch © Rapho, Paris



L'introduction du système de production capitaliste donna naissance à des masses prolétariennes dans les mines, les manufactures, les filatures, et les grandes plantations.

Tous ces bouleversements politiques et sociaux ont entraîné dans la vie musicale des sociétés non industrielles des transformations profondes.

Certains genres musicaux sont tombés en désuétude ou même ont complètement disparu.

C'est le cas de plusieurs chants de travail. L'utilisation de la science et de la technique au service de l'homme libère celui-ci de certains travaux pénibles. Mais en même temps, plusieurs chants de travail ont déjà disparu ou vont disparaître.

Avec l'utilisation des charrues mécaniques, des machines à décortiquer le riz, des systèmes modernes d'irrigation, on n'entend plus les chants de labour, d'irrigation, de décorticage et de pilage du riz. Sur les rivières, des canots, des chaloupes à vapeur remplacent les sampans, les pirogues et les barques. Les chants de bateliers ne seront plus que des vestiges des temps anciens.

Le développement de la science et de la médecine a balayé la superstition dans beaucoup de pays ; les malades préfèrent s'adresser aux médecins et non aux sorciers pour les guérir : les chants de guérison, les chants de possession, les incantations de médiums sont en voie de disparition.

Les postes à transistors ont envahi les régions parfois très reculées de beaucoup de pays et les paysans, les bergers qui peuvent écouter la musique « à domicile » hésitent à se rendre sur la place des marchés pour écouter les chanteurs ambulants, comme les citadins ne se déplacent plus facilement pour écouter un concert ou voir une pièce de théâtre à cause des programmes de télévision.

En écoutant les musiques « nouvelles » diffusées par les stations de radiodiffusion, les paysans ont tendance à imiter les façons de chanter des citadins, surtout des chanteurs ou musiciens renommés. Ce qui est le plus préjudiciable pour les traditions populaires, c'est le renoncement des jeunes paysans à la création de nouvelles chansons, devant la naissance de la « nouvelle musique » composée par des jeunes gens formés à l'école occidentale.

Ces jeunes, au contact de ceux qui vivent dans les villes, ou à force d'écouter la musique populaire « arrangée, harmonisée », adoptent un nouveau répertoire composé par de jeunes musiciens. Ceux-ci ignorent souvent leur propre tradition et n'ont appris de l'Occident que quelques bribes de l'écriture musicale.

Ils prennent pour modèles des chansons du type des « variétés » et nous assistons partout à un ralentissement de la création et à un abaissement du niveau artistique de la musique populaire.

Par ailleurs plusieurs genres musicaux ont disparu : la musique de cour en Chine, en Corée, au Viêt-nam n'ayant plus de raison d'être après la chute de la monarchie, est en voie d'extinction. On ne l'exécute plus que dans des circonstances exceptionnelles : fêtes nationales, réception des ambassadeurs, voyages touristiques organisés.

La musique dans le temple de Confucius n'est plus exécutée en Chine et au Viêt-nam. On l'entend seulement à Séoul et à Tai Pei où les sociétés pour la préservation des traditions musicales ont tenté de conserver les répertoires des pièces anciennes.

Dans la pratique on ne célèbre plus comme jadis les cérémonies dans les temples de Confucius. En Iran, le *Ta'zié*, cérémonie historico-religieuse — comparable aux « mystères » du Moyen Age français — qui commémorerait sous forme de spectacles le martyr des Imâms, successeurs légitimes du prophète Mahomet, ne se voit plus dans les grandes villes, sauf à Shīraz au cours des festivals internationaux de 1967 et de 1970. La coutume persiste dans les campagnes, mais la spontanéité des participants à cette cérémonie n'est plus la même.

DANS la Mauritanie nouvelle, le « personnage » du griot a beaucoup changé. Michel Guignard que nous citons plus haut, a écrit à propos de l'avenir des griots et de leur musique : « Le griot est de moins en moins le chantre et le familier de telle ou telle famille noble. (...) N'importe qui peut maintenant aller chez les griots et surtout les écouter à la radio. Ils touchent donc une clientèle plus large, ayant des goûts et des besoins différents de ceux de l'ancien groupe restreint qui les entretenait. »

De même chez les Senoufo (Côte-d'Ivoire). Un spécialiste, Hugo Zemp, écrit qu'« aujourd'hui où la vie traditionnelle des chefs est fortement diminuée ou complètement supprimée, à cause du changement des conditions politiques et économiques, l'orchestre de flûtes a perdu sa fonction ».

Au Maroc, au Proche-Orient, en Inde, au Cambodge, tous les observateurs soulignent que la vie moderne et l'intrusion de la technique ne fournissent pas de nouveaux thèmes à la création populaire et semblent tarir l'inspiration musicale.

Partout, une nouvelle musique appelée parfois « musique rénovée » est née. Cette musique est souvent le résultat d'une acculturation de la musique traditionnelle, phénomène aussi préjudiciable pour la tradition que l'extinction des anciens genres musicaux. Acculturation est un néologisme qui désigne l'adoption par un peuple d'une culture différente de la sienne. Ce phénomène ne date pas d'hier. Le Japon, dès le 9^e siècle, a adopté la musique chinoise des T'ang, la musique coréenne et la musique *cham*



pour en faire respectivement les musiques *Togaku*, *Komagaku* et *Rinyugaku* de leur musique de cour (*Gagaku*).

Le Viêt-nam a non seulement assimilé la tradition chinoise mais encore la tradition indienne par l'intermédiaire de la musique de l'ancien royaume du Champa de civilisation indienne. La musique de l'Inde du nord a été influencée par la musique de l'Islam.

Au cours des derniers siècles, c'est surtout la rencontre de la musique occidentale et de la musique traditionnelle des sociétés non industrielles qui a provoqué des bouleversements profonds dans cette dernière.

Les causes de l'acculturation sont très nombreuses.

Au départ, c'est le désir louable de se renouveler, l'amour du progrès, qui poussent les musiciens à faire autre chose que leurs Maîtres ou prédécesseurs, à avoir un « cachet personnel ».

Lorsqu'ils devaient se replier sur eux-mêmes, l'évolution était lente. Mais le contact avec les pays voisins a provoqué des changements plus importants.

DU GESTE A LA VOIX, JOIE DE LA MUSIQUE. Ces deux petits chanteurs ambulants népalais s'accompagnent d'une vièle, dont l'une est particulièrement minuscule ; ils présentent ainsi de place en place, dans une petite ville de la vallée de Katmandou, leur répertoire de chansons populaires. A gauche : le sculpteur a animé d'une grâce admirable la pierre d'un des splendides temples de Jaisalmer, dans le désert de Thar (Inde), pour donner forme à cette danseuse tenant une sorte de trompe.



Photos © Claude Sauvageot, Paris

C'est la rencontre des peuples et des civilisations jointe à l'attrait du nouveau qui provoque l'acculturation.

Le contact avec un pays de même culture est très enrichissant. Nous connaissons l'apport de la musique chinoise (surtout celle de la dynastie des T'ang, 8-9^e siècle) dans la musique japonaise, de la musique des dynasties de T'ang et de Song (10-11^e siècle) dans la musique coréenne, de la musique de la dynastie des Ming (14-15^e siècle) dans la musique de la dynastie vietnamienne des Lê (15^e-16^e siècle). La musique siamoise a beaucoup hérité de la tradition khmère, les instruments de l'orchestre *p'iphat* de Thaïlande sont les mêmes que ceux sculptés sur les bas-reliefs d'Angkor. Les musiciens turcs, arabes et persans se réclament des mêmes théoriciens.

C'est surtout la rencontre avec l'Occident qui a donné naissance à des musiques très hybrides. L'Orient et l'Afrique se sont mis à l'école de l'Occident. Certains y voient une supériorité de la musique occidentale. N'oublions pas que les contacts avec l'Occident ont été établis par les mis-

sions d'évangélisation puis par les guerres coloniales.

Les peuples colonisés cherchent à imiter ceux qui les ont dominés, persuadés de la supériorité des cultures de ceux qui les ont vaincus par la supériorité de leurs techniques. Ils finissent par confondre le progrès, la modernisation, avec l'occidentalisation.

Enfin le développement des moyens de diffusion tels que la radio, la télévision et le disque accélère encore plus le phénomène d'acculturation. Les postes à transistors ont envahi les régions les plus reculées.

On peut en dire autant des disques. A force de subir de tous les côtés une « agression musicale » répétée, les jeunes gens à l'heure actuelle sont attirés ou fascinés par cette musique facile à créer, facile à jouer, facile à retenir : ils n'ont plus la patience de consacrer plusieurs années de leur vie à apprendre la musique traditionnelle.

Pour se distraire, il suffit de savoir plaquer quelques accords de la guitare espagnole et au bout de six mois d'apprentissage, ils sont capables de s'accompagner pour chanter des chan-

sons composées par des compatriotes formés à l'école occidentale.

Et puis, ceux qui se mettent au goût du jour ont peut-être la chance de devenir des « vedettes » de la radio, de la télévision et du disque et de gagner beaucoup d'argent très facilement et en peu de temps.

Ajoutons que le développement des moyens de communication facilite le déplacement des musiciens. Les maîtres orientaux ont pu très fréquemment donner des concerts en Occident. Certains ont été impressionnés par les orchestres symphoniques et, de retour dans leur pays, ont l'idée de composer des concertos pour un instrument traditionnel et orchestre symphonique.

Ainsi naît une musique hybride. Etymologiquement, les termes hybride ou hybridation n'ont pas un sens péjoratif. Biologiquement, hybridation veut dire croisement entre espèces et même croisement fécond entre sujets différant au moins par la variété. Dans la langue courante, une œuvre hybride est composée de deux éléments de nature différente anormalement réunis. On parle d'une langue hybride,



Photo © Claude Sauvageot

MUSIQUE D'EAU, DE BRONZE ET DE BAMBOU. Gongs, xylophones, bols pleins d'eau, etc., sont des instruments de musique qui sonnent par eux-mêmes (idio-phones). Ci-dessus à droite, un khong-vong, instrument thaïlandais formé de 17 gongs bulbés, posés sur un cadre circulaire de bambou qui leur permet de vibrer. A gauche, un musicien indien joue sur des bols à eau. L'eau y a été versée à différents niveaux pour régler la hauteur du son : plus le bol est plein, plus le son est grave. Cet instrument devient de plus en plus rare ; dans le passé, on le rencontrait non seulement en Inde, mais aussi au Viêt-nam. Ci-contre à droite, une classe en Indonésie jouant du anklung, type d'instrument (toujours joué en groupe) fabriqué avec des bambous glissant dans une rainure dont ils heurtent les bords, émettant un son musical.



Photo Unesco - Pierre A. Pittet

MUSIQUES D'ORIENT (Suite)

d'un art hybride, d'une musique hybride avec un certain mépris.

En 1968 à Shiraz (Iran), lors d'un colloque sur les musiques d'Asie, puis au Congrès du Conseil international de la Musique à New York, j'ai moi-même distingué deux sortes d'hybridations.

D'abord une hybridation appauvrissante, avec parfois destruction du caractère national d'une des deux traditions en présence ; c'est le cas de la plupart des musiques de l'Orient et de l'Afrique au contact de la musique occidentale.

Les musiciens orientaux ou africains accompagnent des chants construits

sur des échelles particulières, avec le piano accordé selon la gamme tempérée, ou utilisent des clarinettes, des saxophones, même des guitares électriques pour exécuter des pièces de musique traditionnelle.

Ils font des accords plaqués, des arpèges avec les notes composantes de l'accord parfait pour ponctuer les phrases musicales des pièces traditionnelles.

L'hybridation est appauvrissante parce qu'on a essayé d'utiliser pour une tradition des instruments, des styles d'une autre tradition, incompatibles avec la première.

Par contre, d'autres cas d'hybridation enrichissante ont conduit à l'épa-

nouissement de la musique qui a emprunté des éléments étrangers à sa propre tradition. C'est le cas de la musique de l'Inde du Nord après sa rencontre avec la tradition de l'Islam ; de la musique de Cour du Japon qui s'est enrichie de l'apport de la musique chinoise de la dynastie des T'ang, de la musique coréenne et de la musique cham, de la musique du Viêt-nam qui a bien assimilé les deux traditions chinoise et indienne. Il y a enrichissement parce que les éléments empruntés sont compatibles avec la tradition originelle.

La musique des sociétés non industrielles traverse actuellement une crise qui entrave leur développement et qui menace même leur existence. Les conditions nouvelles de vie ont en-

traîné la disparition de plusieurs genres, l'hybridation de plusieurs autres et la naissance d'une musique « nouvelle » appelée parfois « musique renouvelée ».

L'acculturation, véritable « épidémie » pour les traditions musicales des sociétés non industrielles, a provoqué beaucoup de désastres parce que les Asiatiques et les Africains se tournent vers l'Occident et y puisent des éléments, non pas nouveaux et constructifs, susceptibles de revigorer leurs propres musiques, mais surtout des éléments incompatibles avec les principes fondamentaux des musiques traditionnelles d'Asie et d'Afrique.

L'acculturation est un phénomène universel. Il faut tâcher de transformer en alliées les forces capables de destruction. A notre avis, c'est le problème d'incompatibilité ou de compatibilité. La combinaison d'éléments compatibles est une greffe réussie alors que la rencontre d'éléments incompatibles provoque le phénomène de rejet.

On doit connaître à fond sa propre culture et celle dans laquelle on veut faire des emprunts pour éviter ces « rejets ». Malheureusement, les maîtres traditionnels s'enferment dans leur « tour d'ivoire ». Aveuglés par leur complexe de supériorité, ils refusent toute innovation et ne connaissent souvent que leur propre tradition, la seule valable à leurs yeux.

Les jeunes ne jurent que par la musique occidentale, la seule qui soit

valable alors que celle de leur pays n'est pour eux que du « folklore ». Ni les maîtres, ni les jeunes, dans ces conditions, ne sont capables de discerner les éléments compatibles ou incompatibles afin d'éviter une acculturation préjudiciable pour leur tradition.

La musique nouvelle, dans beaucoup de pays, répond à un besoin nouveau, celui de chanter ensemble dans des réunions de masse. Elle a contribué à réveiller la conscience des peuples et à les préparer à la lutte de libération nationale. Elle a rempli sa mission historique. Mais sa valeur artistique, dans la majorité des cas, laisse encore à désirer.

Plusieurs jeunes musiciens ont appris la composition dans les conservatoires d'Europe ou d'Amérique et ont définitivement adopté l'idiome musical d'Occident. La masse n'est pas encore sensible à leur musique. Ils se désintéressent de la musique traditionnelle qui n'est plus écoutée que par une minorité de connaisseurs. Les concerts privés se font de plus en plus rares. La radio, la télévision et les disques ne présentent que la musique nouvelle fortement occidentalisée.

Nous ne partageons pas le fatalisme de certaines personnes qui se résignent à la disparition à court terme d'une musique « moribonde » qui doit laisser la place à une autre musique moins authentique peut-être mais plus conforme à la société moderne.

La musique des sociétés non industrielles n'est pas « mourante » ; elle est malade, peut-être, et on ne tue pas un malade, on ne le laisse pas mourir, sans lui apporter des remèdes.

La crise actuelle pourrait n'être qu'une « crise de croissance » si des mesures adéquates étaient prises dès maintenant. Bien entendu, la renaissance — et non la survie — des traditions musicales est avant tout un problème d'ordre national.

Les organisations publiques et privées, pour la culture et l'éducation, les gouvernements des pays d'Asie et d'Afrique pourront revaloriser l'enseignement de la musique traditionnelle, relever le niveau de vie matérielle des musiciens traditionnels et réorganiser la vie musicale.

Mais les pays occidentaux pourraient nous aider dans notre travail de sauvegarde de notre patrimoine musical, par l'intérêt qu'ils manifestent pour notre musique traditionnelle authentique. Les maîtres traditionnels invités à donner des concerts dans les pays occidentaux ont plus de prestige aux yeux de leurs compatriotes.

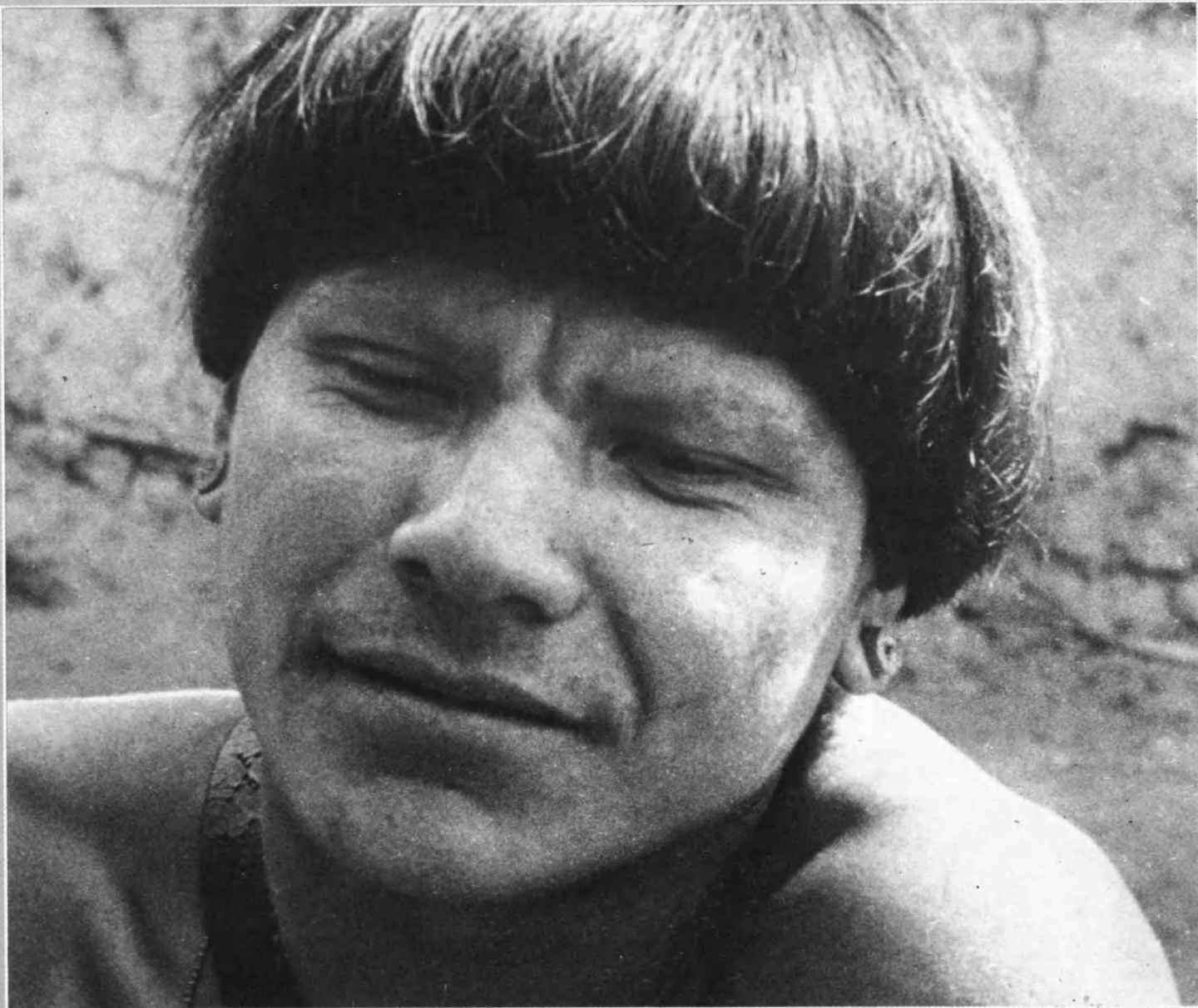
Le Conseil international de la musique, l'Institut international d'études comparatives de la musique et de la documentation ont contribué non seulement à faire apprécier par le public occidental les musiques asiatiques à leur juste valeur, mais encore à redonner la confiance aux maîtres traditionnels de l'Asie. ■

DU COQUILLAGE A LA TROMPE. La conque (à gauche) est un instrument de musique connu presque partout en Asie. Maintenant en voie de disparition, il était uniquement utilisé pour les musiques cérémonielles et les cortèges. On casse le bout de la conque pour en faire l'embouchure. A droite, le pavillon d'une trompette de cuivre.

Photo © Hausman, Munich, Rép. féd. d'Allemagne

Photo © tirée de « Du romantisme à l'expression », par R Goldron, éd Rencontre, Lausanne, 1966





Photos © Alain Gheerbrant

LA OU LES MOTS S'ARRÊTENT

Envoûtés, des Indiens de la tribu des Maquiritares écoutent un enregistrement de la 26^e symphonie de Mozart. Les Maquiritares vivent complètement isolés aux confins du Venezuela et du Brésil. Ces photos sont celles d'un film que réalisa en 1950 l'explorateur français Alain Gheerbrant, lors d'une expédition vers ces régions inconnues de la haute Amazonie. Les Indiens préférèrent Beethoven au « boogie-woogie » et Ravel au « rock », mais c'est Mozart surtout, rapporte Gheerbrant, qui les transporte d'extase.



BEETHOVEN CHARME LA FORÊT

par
**Dimitri
Chostakovitch**

Un célèbre compositeur soviétique nous livre ses réflexions sur la musique sans frontières

LA réciprocité des influences et des liens entre l'Orient et l'Occident, c'est-à-dire entre les peuples élevés dans les traditions de la pensée musicale européenne, et les autres, constitue l'un des problèmes les plus importants pour qui veut comprendre l'évolution des traditions musicales nationales.

A ce propos, je suis d'accord avec ceux qui soulignent le caractère inopportun de l'expression « pays en voie de développement », peu compatible avec les anciennes et grandes cultures des Etats d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine. Pour vrai que soit le retard industriel de ces pays par rapport à l'Europe ou à l'Amérique du Nord, parler sur le ton protecteur de « pays en voie de développement », quand on fait allusion à l'art, est pour le moins déplacé.

Dans quelle mesure les moyens d'expression, élaborés au fil des siècles par un peuple, peuvent-ils être utilisés par une culture d'un autre pays ou soumis à ses normes artistiques ? Pour moi, en ce sens, une question est loin d'être claire : celle de l'« incompatibilité » des systèmes modaux et des systèmes harmoniques, ou celle de la « nocivité ou du bienfait » qu'apportent à l'héritage culturel des pays orientaux les moyens polyphoniques ou harmoniques propres à la musique européenne.

Mais il y a une chose dont je suis bien convaincu : rien n'est plus juste, si l'on considère la culture de l'humanité dans sa totalité, que la thèse de l'égalité de principe des diverses traditions musicales nationales, de l'en-

semble des richesses mélodiques, rythmiques ou sonores, ou encore des finesses poétiques transmises par les chanteurs populaires, les instrumentalistes et les créateurs professionnels.

La question n'est pas de savoir s'il y a « compatibilité » ou « incompatibilité » des divers systèmes musicaux, mais de nous demander comment et par quels moyens le problème des interactions culturelles entre des peuples de diverses parties du monde et appartenant à des ethnies différentes est résolu. Seuls interviennent ici la sensibilité artistique et le talent de tous les intéressés — compositeurs, exécutants, pédagogues ou théoriciens — leur responsabilité devant l'art et leur intégrité.

Certes, les pierres d'achoppement sont imprévisibles. Il y a en effet toujours le danger d'un nivellement, d'un classement selon une « norme européenne moyenne ». Et l'on peut comprendre l'inquiétude de ceux qui ont la tâche de diriger ces processus, qui sont chargés de la formation des cadres nationaux professionnels et connaissent bien toutes les formes de la propagation de la musique.

On ne peut tolérer aucune attitude irréfléchie, ou pire, commerciale, aucune négligence à l'égard de cette grande tradition humaniste qui appartient à tous les peuples de notre planète. De telles pratiques peuvent

SUITE PAGE 14

Dimitri Chostakovitch, à gauche sur la photo, tient une lance d'incendie qu'il dirige sur les foyers allumés par les bombes incendiaires lancées contre Leningrad lors de la Seconde Guerre mondiale. Chostakovitch écrivit les trois premiers mouvements de sa 7^e symphonie (« Leningrad ») en 1941 pendant le siège de la ville.



DIMITRI CHOSTAKOVITCH est l'un des plus célèbres compositeurs soviétiques. Il a écrit plus d'une douzaine de symphonies, des opéras, de la musique de chambre, des ballets, des chœurs et de la musique de films. L'article ci-dessus est une allocution prononcée par Chostakovitch au Congrès International de la musique, à Moscou, en 1971, consacré à la musique traditionnelle et à la musique contemporaine, congrès organisé par le Conseil international de la musique et le Comité national soviétique pour la musique.



Photo © H. Roger-Viollet

Centenaire de deux grands chanteurs : Caruso et Chaliapine

Le monde entier célèbre en 1973 le centenaire de la naissance de deux « voix » extraordinaires : la basse Fédor Ivanovitch Chaliapine et le ténor Enrique Caruso. Né à Kazan (URSS), Chaliapine se rendit vite célèbre par sa stupéfiante voix et par son jeu qui lui permit de camper, sur les plus grandes scènes, les personnages de Don Quichotte (à gauche) de Richard Strauss, ou de Boris Godounov de Moussorgski. Caruso naquit à Naples (Italie). Sa voix, d'une puissance et d'une pureté exceptionnelles, lui acquit la réputation d'un des plus grands ténors qui aient existé. Sa gloire mondiale fut immédiate et sa renommée reste telle que ce « musicien ambulant » (à droite) n'hésite pas à parcourir les rues de Londres avec comme seule affiche les « songs of Caruso », c'est-à-dire les « chansons de Caruso ».

BEETHOVEN CHARME LA FORÊT

(Suite)

conduire à détruire des valeurs artistiques éternelles et à méconnaître ses propres richesses nationales. Mais il ne faut pas non plus chercher à empêcher les arts de bénéficier de contacts qui sont naturels, et dont les proportions sont internationales, des emprunts réciproques entre systèmes de pensée et de langages musicaux différents.

On peut, semble-t-il, ranger au nombre des formes naturelles et légitimes de développement de la tradition nationale non seulement ses liens directs avec la réalité environnante, c'est-à-dire avec les nouvelles conditions sociales et l'évolution des consciences, mais également sa capacité à acquérir d'elle-même, à s'enrichir de tout ce qu'il y a de progressiste, au sens idéologique et technologique du terme, dans des traditions autres et parfois très éloignées.

Bien entendu, ce processus doit être fondé sur l'échange et nullement être imposé de l'extérieur. Pour ne pas

m'en tenir à des affirmations gratuites, je rappelle certains faits connus de l'histoire musicale de la Russie. Les emprunts de Borodine, de Balakirev, de Moussorgski ou de Rimski-Korsakov à des modèles isolés ou à des éléments du folklore des peuples d'Orient n'ont-ils pas enrichi leur art ? Combien plus pauvre serait la musique russe sans les *Danses polovtsiennes*, de Borodine, *Islamey*, de Balakirev, *Les Danses perses*, de Moussorgski, *Schéhérazade*, de Rimski-Korsakov, et nombre d'autres pages d'inspiration orientale.

Et que dire du travail accompli par certains compositeurs de Moscou et de Leningrad, dans les Républiques d'Asie centrale où, dans un délai extraordinairement court, sont apparues des écoles nationales de composition faisant largement appel à l'expérience de la musique russe et d'Europe occidentale dans l'élaboration de leur propre culture nationale et socialiste ?

L'expérience de mon pays — j'entends tout ce qui s'y est passé depuis la Révolution d'Octobre — prouve la justesse d'orientation des efforts des générations successives de musiciens soviétiques pour donner forme à la culture musicale de tous les peuples de l'U.R.S.S. Il faut se représenter les

espaces énormes de ce pays, l'infinie diversité des conditions géographiques et ethniques — qui expliquent la diversité de mœurs et de caractères de peuples parlant et chantant en cent cinq langues — pour comprendre les grandes tâches qui nous sont imparties par l'Histoire.

L'évolution de la culture musicale des peuples de l'U.R.S.S. fait une large part à l'expérience de la musique classique russe et aux remarquables traditions des écoles de composition russes. Ces dernières plongent leurs racines dans les couches profondes de la vie du peuple et de la culture russe. Dans le climat nouveau du socialisme vécu par notre Etat multinational, ces traditions n'ont cessé de s'enrichir grâce à la créativité des artistes soviétiques et à l'unité dialectique des principes national et international.

Loin de moi le désir de présenter le développement de notre culture musicale — qu'il s'agisse de la création, de l'exécution, de l'enseignement ou de la théorie — comme étant à l'abri de toutes contradictions et difficultés, développement lisse en quelque sorte. Des difficultés, il y en a eu, ainsi que des erreurs et des échecs déprimants. Mais, malgré tout, je reste convaincu que l'orientation fut et reste juste et

féconde. Je n'en veux pour preuve que les conquêtes véritablement historiques réalisées dans l'édification d'un art et d'une culture d'avant-garde dans les pays de l'Orient soviétique et que l'on peut mesurer à la quantité, et surtout à la qualité des œuvres produites.

Si le mouvement de la culture musicale soviétique s'est opéré en largeur, englobant des millions de gens dans tous les coins du pays, il s'est également développé et se développe encore en profondeur, enrichissant notre époque de découvertes hardies et véritablement novatrices.

Il suffit ici de mentionner Serge Prokofiev, qui a donné une puissante impulsion aux recherches créatrices de nombreux compositeurs dans le monde entier. Sa part est grande dans la mise à jour des richesses originales et profondes de la musique populaire russe, et pas seulement russe. Que l'on se rappelle seulement son remarquable *Second quatuor à cordes* sur des thèmes kabardino-balkares.

Un compositeur de renommée mondiale, Aram Khatchaturian, qui a profondément pénétré l'essence de la musique transcaucasienne, a su, à partir de là, créer des œuvres symphoniques qui ont principalement influé sur le développement de sa musique natale, la musique arménienne, et sur d'autres. Dans un même esprit, il convient d'apprécier le rôle créateur

d'un compositeur de talent, Kara Karaév, chef de file d'une école de composition intéressante et pleine de promesses, celle de l'Azerbaïdjan.

Il me semble que les partisans des « tendances conservatrices » dans les cultures musicales des peuples non européens perdent quelque peu de vue les réalités : des œuvres universellement reconnues ont été créées jusqu'ici et, j'en suis sûr, nous seront encore données, grâce à l'intervention hardie et féconde du compositeur dans un domaine qui, au premier abord, lui est étranger.

Tout en réprochant l'oppression d'une culture par une autre et tout en réfutant certaines opinions qui ont cours en Occident quant au génocide culturel, nous ne pouvons néanmoins souscrire aux appels à l'isolement d'un système musical par rapport à un autre, sous prétexte de préserver ces cultures dans leur pureté première.

Laissons donc les peuples d'Asie et d'Afrique, qui ont créé un art admirable et dont les traditions sont riches et originales, développer leur art et perfectionner leur langage musical. Mais surtout qu'ils ne se montrent pas sourds aux grandes conquêtes de la musique des autres peuples.

Je me rappelle l'impression inoubliable que j'ai ressentie à la vue d'un documentaire sur la vie d'une tribu indienne tout à fait primitive, à en juger

par les images, et vivant dans une région montagneuse et difficile d'accès de l'Amazonie. Il y eut une scène véritablement émouvante : le chef de cette tribu et certains des siens écoutant le *Concerto pour violon*, de Beethoven, enregistré au magnétophone. Sur les visages de ces gens, que nous venions de voir à la chasse ou au travail dans un paysage des plus rudes, nous pouvions lire un trouble extraordinaire, proche du traumatisme. Beethoven s'adressait à un homme d'un autre monde et celui-ci comprenait son message.

Il me semble que l'on peut en tirer une conclusion : la musique ne connaît pas les frontières nationales, elle n'a pas besoin de mesures protectionnistes destinées à isoler les cultures les unes des autres. Au contraire, il faut que les pays disposant des moyens les plus développés de diffusion de la culture musicale et de pédagogues hautement qualifiés viennent en aide aux peuples qui, pendant des siècles, ont vécu en régime colonial sans aucune possibilité de développer librement leur culture nationale.

Certes, cette aide ne doit pas se transformer en « agression » culturelle. Et c'est à nous, musiciens sincèrement préoccupés des destinées de la musique dans le monde, qu'il appartient de rechercher un langage commun afin d'affirmer et de préserver les grandes valeurs culturelles présentes et futures. ■



Photo Marc Riboud © Magnum, Paris



QUAND L'ANGE JOUE DES MARACAS

La dette
de la musique moderne
envers l'Amérique latine

par Alejo Carpentier

16

UN jour de l'année 1608 on reçoit, en la petite cité cubaine de Bayamo, une affreuse nouvelle : le très cher évêque Fray Juan de las Cabezas Altamirano, a été fait prisonnier par le pirate français Gilbert Giron, vieux routier des Antilles, qui le garde en otage pour mettre sa liberté à prix.

Pleins d'indignation, sans se laisser intimider par une demande d'argent ou de bijoux, les habitants de la ville naissante décident de former une

ALEJO CARPENTIER, *écrivain cubain*, est non seulement un romancier connu dont les œuvres ont été traduites en vingt-deux langues, mais aussi un musicologue averti, auteur du livre « *La Música en Cuba* ». Parmi les traductions de ses œuvres en français (éd. Gallimard, Paris), signalons : « *La Chasse à l'homme* », « *Le Partage des eaux* », « *Le Siècle des lumières* », « *La Guerre du temps* », etc. Il a été chargé de conférences sur la musique aux universités de La Havane et de Caracas (Venezuela). Actuellement conseiller culturel à l'ambassade de Cuba à Paris, il a été professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national de La Havane.



Photo Unesco - Zevaco

Les Indiens de Copacabana en Bolivie fêtent, le 2 février, la « Candelaria » (Chandeleur) en dansant la « Morenada ». Bien que cette danse traditionnelle soit exécutée lors des carnivals et des fêtes religieuses introduites par les Espagnols, l'origine en remonte à une époque bien antérieure. Surmontés de chapeaux aux énormes plumes de couleur, ces somptueux costumes indiens pèsent près de vingt kilos et sont « construits » en forme de crinoline autour de cerceaux de fer, recouverts de perles et de verroteries. Les évolutions de chaque danseur, qui tient à la main des sonnailles, sont conditionnées par le poids et les dimensions des vêtements.

milice pour essayer de reprendre le captif à son ravisseur. Et comme il faut de nombreux hommes pour cette entreprise, ils font appel à Salvador Golomon, esclave noir, connu par sa vaillance. Et c'est le combat. Golomon invitant le pirate à se mesurer avec lui en un combat singulier, lui tranche la tête d'un seul coup de sa « machette » — ou sabre d'abattis. Les forbans prennent la fuite et, pleins de joie, les combattants victorieux reviennent à leur ville, salués d'hommages et de jubilations.

On chante un motet à la gloire de l'évêque en l'église de Bayamo — motet composé à l'occasion par un maître de chapelle instruit en art du contrepoint — tous les voisins sortent guitares et rebecs, guimbardes et petits violons, et il y a un grand bal où non seulement on entend les instruments de l'Europe mais où résonnent des tambours africains, et on joue des maracas et claves, et même de certains instruments indiens — donc, aborigènes — parmi lesquels on nous parle d'une certaine « Tipinagua », qui

devait être quelque chose comme les sonnailles dont les Indiens ont toujours joué en différentes régions de l'Amérique.

Un habitant de la ville, Silvestre de Balboa (1564-1634 ?) assiste aux réjouissances et, d'une inspiration de poète, compose les vers épiques d'un « Miroir de la Patience », qui sera, non seulement l'un des premiers textes de la littérature latino-américaine (poème dont le héros pour la première fois est un nègre regardé avec admiration, ainsi le voulut l'auteur, par tous les dieux de la mythologie grecque...), mais qui constitue aussi la première chronique d'un concert religieux et profane où se retrouveront tous les éléments sonores qui donneront un accent particulier à la musique future du continent, lui permettant de s'affirmer au début de ce siècle, dans le panorama déjà fort dense de la musique universelle.

Lorsque Hernan Cortez aperçoit les côtes du Mexique, son compagnon d'armes et futur historien, Bernal Diaz del Castillo, nous dit que son maître,

voulant « la chance de ses armes », cite un fragment du *romancero* de Charlemagne, où il est question de Roland et de ses preux...

Et, en 1946, l'auteur de cet article eut la surprise de trouver les mêmes strophes, citées par Bernal Diaz del Castillo, dues à la voix d'un poète populaire du Venezuela qui, ne sachant ni lire ni écrire, et n'ayant jamais quitté sa petite région de Barlovento, les connaissait par tradition orale.

Aux temps de notre enfance, les enfants de Cuba chantaient encore, en dansant la ronde, l'étrange « romance » de la Delgadina, malheureuse fille martyrisée « par un abominable Maure et une mère renégate », ce qui nous révèle l'origine moyenâgeuse d'un texte antérieur à la reconquête du royaume de Grenade, dont l'incroyable diffusion en toute l'Amérique latine a été étudiée, avec une érudition extraordinaire, par le savant Ramon Menendez Pidal.

Nous connaissons les noms de musiciens — guitaristes et chanteurs —

qui se joignirent à Hernan Cortez dans sa fabuleuse aventure. Nous savons quelque chose de Juan de San Pedro, joueur de trompette, musicien de la cour de Charles V, qui arriva au Venezuela au début du 16^{ème} siècle. Dans les années 1530-1540, on entendait déjà de petites orgues portatives — ou *regals* — dans la nef de la première cathédrale de Santiago de Cuba, qui n'était d'ailleurs, nous le savons maintenant, qu'un grand hangar, une grande paillote, à toit en feuilles de palmier où se révéla pour la première fois la personnalité d'un musicien cubain : Miguel Velasquez.

Et nous en savons davantage que les premiers prêtres qui voyagèrent dans le Nouveau Monde et s'évertuèrent, de façon fort intelligente, à adapter des paroles de la liturgie chrétienne aux mélodies que chantaient les Indiens récemment colonisés, contribuant ainsi à l'une des premières symbioses de cultures qui se soient jamais affrontées.

De là; au grand concert religieux — profane — décrit par le poète Silvestre de Balboa, il n'y avait qu'un pas à franchir. Mais, dès lors — et ceci s'observe déjà dans le « Miroir de patience » — l'élément religieux et l'élément profane prennent des voies différentes, de même qu'à l'époque, en Europe, une musique cultivée et une musique populaire purent coexister, sans se confondre, suivant leur orientation particulière.

L'élément religieux, avec la construction de cathédrales qui commencent à être de vraies cathédrales, prend le chemin de Mexico, de Morelia, de Lima, où s'amorce le développement d'un art polyphonique très savant en ce qui regarde la technique, très fier de ses orchestres et de ses chœurs, et qui nous offre, dès le 17^{ème} siècle, des œuvres fort intéressantes.

Les églises deviennent de vrais conservatoires : on y chante les grandes compositions polyphoniques de Guerrero et de Morales (Mexico), de Porpora et de Marcello (Cuba), et de Pergolèse partout, dont le *Stabat Mater* fut, dans tout le continent, une sorte de *best seller* musical exerçant une influence considérable sur un grand nombre de nos compositeurs. Ainsi, en ce qui regarde la musique religieuse, nous atteignons le 18^{ème} siècle en un monde assez bien informé de ce qui se fait en Europe, un style de composition qui passe de la plus austère polyphonie à une écriture harmonique qui veut s'aligner sur les courants esthétiques de l'époque.

Les plumes deviennent plus libres. On écrit d'une façon nouvelle. On exige, de la part de l'exécutant certains traits de virtuosité. Les musiciens se laissent porter par leur invention et s'intéressent de plus en plus au côté mélodique du débit vocal. Et après une époque de discipline, le vent de l'Italie envahit le Nouveau Monde, balayant une certaine scolas-

tique sonore, dont l'esprit est représenté en Argentine par le Florentin Domenico Zipoli (1688-1726), qui fut organiste à l'église des Jésuites de Cordoba ; il apportait, avec un lot de partitions bien vite connues de nos maîtres de chapelle, de nouveaux modèles, de nouvelles techniques, qui ne tombaient pas, si l'on peut dire, dans les oreilles des sourds.

De tout cela naît l'œuvre extraordinaire du Cubain Esteban Salas (1725-1803), maître de chapelle de la cathédrale de Santiago de Cuba. A côté de différentes messes, motets, offices, etc., écrits sur des textes latins, il nous a laissé près d'une centaine de « Villancicos » (c'est-à-dire : des Noëls), pour voix, deux parties de violons et basse continue, qui ont la singularité — très exceptionnelle à l'époque — d'avoir été composés sur des poèmes un peu naïfs, mais pleins de fraîcheur, écrits en langue espagnole. (Le plus ancien Noël de Salas qui nous soit parvenu date de 1783.)

MAIS, simultanément, la musique populaire ne cessait de se développer : de la symbiose, des mélanges, du romancero espagnol, des tambours africains, des instruments indiens, naissaient déjà ces « diaboliques sarabandes des Indes », dont parlaient Cervantès et d'autres grands auteurs classiques espagnols, comme de choses extraordinaires et diaboliques. Lope de Vega et Gongora les évoquent aussi.

On les dansait dans les ports de La Havane, de Carthagène des Indes. On les dansait à Portobello, à La Veracruz, à Panama — « il vient du Panama », nous dit Lope de Vega, décrivant un son, c'est-à-dire ce qui sonne, sonare, sonate, que l'on peut trouver dans l'une de ses innombrables pièces de théâtre.

Et là se mêlaient les rythmes nègres, les mélodies du romancero, et la lointaine présence des « sonnailles indiennes », comme les appelaient les chroniqueurs de la conquête, avec l'enrichissement de *claves*, *maracas*, tambours divers, et les instruments de percussion de sonorité idiophone qui trouvent leur plein emploi au-delà même de leurs possibilités particulières, dans les prodigieuses « *batucadas* » brésiliennes où, dans l'action des facteurs rythmiques, se trouve un genre d'inspiration, d'improvisation, de techniques aléatoires, qui seraient étudiées avec grand profit par des ensembles actuels attirés par de tels moyens d'expression, comme celui des Percussionnistes de Strasbourg, dont les disques sont connus de tous.

Et tout à coup, Bizet, dans « *Carmen* », nous fait entendre une « *habanera* », et ainsi le mot « *habanera* », musique de La Havane, s'installe dans le vocabulaire universel. Debussy, dans sa « *Nuit à Grenade* », écrit une pièce en rythme de *habanera*. Ravel

L'ÂME DE LA MUSIQUE INDIENNE

Les quatre miniatures, reproduites en couleur dans les pages suivantes, proviennent de l'Inde du nord et datent approximativement du 17^{ème} siècle. Elles illustrent un type de musique indienne : les ragas. Raga, signifiant « couleur », « sentiment », est difficile à traduire car le mot ne désigne pas seulement une combinaison infiniment variable de sons évoluant dans un module temporel fixe, mais encore l'émotion que cette musique suscite. Chaque raga est conçu dans le but de provoquer et de faire durer un état particulier dans l'âme de l'auditeur et peut s'étendre sur quelques minutes comme sur deux heures. Au fil des âges, les ragas en sont venus à exprimer des états d'âme correspondant aux différentes saisons et aux heures du jour et de la nuit. De telles associations, dans l'esprit indien, sont exprimées par les peintures traditionnelles, comme ces miniatures agrandies, traduisant l'essence des ragas sous une forme visible.



PLUIES ET AMOURS ROMANTIQUES (page 19)

Ancien raga *megh* associé au dieu Çiva. En Inde, les pluies apportent un peu de fraîcheur, le réveil de la nature et l'amour romantique.



LA DAME AU LUTH (page 20)

Le raga *todi* évoque l'état d'âme de tendresse et de solitude d'une dame qui se console par la présence de trois cerfs et par le jeu sur la *vina* (luth indien à sept cordes).



GAIÉTÉ DE PRINTEMPS (page 21)

Un raga *vasant* qui évoque l'allégresse du printemps. Au pied d'un arbre en floraison, un couple danse au rythme d'un tambour.



SÉPARATION DES AMANTS (page 22)

Un raga *lalit* pour le petit jour. Après une nuit de bonheur, un jeune homme quitte son amante avec un sentiment de tendresse et de tristesse.

Photos © Sangitacharya Manfred M. Junius — Banaras Hindu University









L'UNESCO ET LA MUSIQUE

CE n'est point par accident que l'Unesco s'intéresse à la musique. Ses Etats membres ne s'y sont pas trompés qui, dès les premières années de son existence, ont inscrit la musique dans son programme. Ils ont en effet estimé que la musique mettait à la disposition de tous un langage autre que celui des mots, un support privilégié de l'expression artistique, capable de porter un message à caractère universel.

Il n'est donc pas étonnant que l'une des premières organisations non gouvernementales, créées sous l'égide de l'Unesco, ait été le Conseil international de la musique, qui célébrera, au cours de la saison musicale 1973-1974, le 25^e anniversaire de sa création.

Le Conseil international de la musique (C.I.M.) est chargé de suivre l'évolution de la musique dans le monde entier et de maintenir un contact permanent entre l'Unesco et les organismes internationaux et nationaux s'intéressant à la création et à l'éducation musicales, et à la diffusion de la musique, y compris les services nationaux de radio et de télévision.

Le Conseil doit aussi veiller à la promotion de la musique contemporaine et favoriser la connaissance et la diffusion des musiques traditionnelles de toutes les cultures. La préservation de formes musicales non occidentales constitue ainsi une partie importante de son programme et de ses projets; projets dont l'ambition est de couvrir tous les aspects de la musique.

Le jazz, et plus récemment, la musique pop sont autant de manifestations du début d'un bouleversement profond qui remet en question la création musicale. L'importance d'une telle évolution n'échappe pas à l'Unesco. Elle consacre certaines études à de nouvelles formes musicales désormais de plus en plus populaires, sans négliger les instruments employés dorénavant par les musiciens comme le contexte sociologique où naissent et s'expriment les musiques d'aujourd'hui.

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les réunions de spécialistes de la musique organisées par l'Unesco. La première de ces réunions s'est tenue à Yaoundé (Cameroun) en février 1970. Consacrée à l'étude des traditions musicales de l'Afrique subsaharienne, elle a permis de dégager une vision nouvelle sur plusieurs aspects de la musique africaine traditionnelle, en particulier sur son évolution et sa diffusion (voir article de Akin Euba, page 24). Les conclusions de cette réunion ont été publiées dans la « Revue Musicale », Paris, 1972, n° 288-289.

Une seconde réunion, en juin 1970, a été organisée par l'Unesco à Stockholm sur le thème « Musique et Technologie », qui préoccupe la plupart des compositeurs de musique contemporaine. Les différentes contributions à ce colloque ont, elles aussi, été publiées par la « Revue Musicale » (1971, n° 268-269).

Dans le but d'étudier la musique d'Amérique latine, une autre réunion de spécialistes s'est tenue à Caracas (Venezuela) en novembre 1971. Elle a permis d'établir un plan d'étude de cette musique, couvrant la musique traditionnelle, la musique d'avant-garde et la musique concrète.

C'est, aussi dans cette perspective que s'inscrit la collection des disques de l'Unesco, réalisée grâce à la collaboration de l'Institut international d'études comparatives de la musique. L'un des buts de cette association à caractère culturel, créée en 1970 à Venise, est la publication d'enregistrements, du plus haut niveau technique, des meilleurs exécutants et ensembles de diverses cultures musicales des pays d'Orient et d'Afrique.

En 1973, le catalogue de la « Collection Unesco » (voir pages 36 et 39) comporte deux anthologies et deux séries de disques, éditées pour le C.I.M. et l'Unesco par l'Institut international d'études comparatives de la musique. Une autre série, publiée depuis 1972, constitue le prolongement de tribunes organisées par le Conseil international de la musique.

L'« Anthologie de la musique orientale » et l'« Anthologie de la musique africaine », parues toutes deux sous la marque Bärenreiter-Musicaphon, consistent en disques albums dont les textes explicatifs et les illustrations permettent d'aborder l'étude de la musique traditionnelle des pays suivants : Afghanistan, République khmère, Chine, Inde, Iran, Japon, Laos, Malaisie, Tunisie, Turquie, U.R.S.S. et Viêt-nam pour l'Orient; République Centrafricaine, Côte d'Ivoire, Ethiopie, Nigéria, Rwanda et Tchad pour l'Afrique. La série des « Sources Musicales » paraît chez Philips et s'intéresse à la musique ancestrale dans ce qu'elle a de plus pur. Dans cette série, ont paru à ce jour des enregistrements de musique du nord de l'Inde, de Bali, d'Iran, d'Israël, de la République khmère, de Java, du Tibet, d'Arabie, d'Egypte et de Corée.

« Atlas musical » est le nom de la seconde série, qui enregistre la musique traditionnelle vivante, c'est-à-dire telle qu'elle est vécue et pratiquée aujourd'hui par certaines communautés humaines en des lieux géographiquement déterminés. Cette série, publiée par Odéon/EMI Italiana, a été commencée en 1972 et comporte notamment de la musique du Bengale, du Cambodge, de la Côte d'Ivoire et du Portugal.

La musique contemporaine fait l'objet depuis 1954 d'une Tribune internationale des Compositeurs, réunie chaque année par le C.I.M., avec la collaboration de l'Unesco. Trente-quatre pays ont délégué des représentants de leurs stations de radiodiffusion à la tribune de 1971. Chaque station s'engage à choisir et à diffuser 6 œuvres au moins parmi les 89 présentées lors de la Tribune. Depuis 1972, cette tribune est à l'origine d'une série de disques de la « Collection Unesco », intitulée « Musique contemporaine ». Un premier disque sorti sous la marque Hungaroton, fin 1972, rassemble des œuvres de compositeurs roumain et hongrois sélectionnées lors des précédentes tribunes.

La Tribune des Jeunes Interprètes, annuelle depuis 1973, a été organisée en octobre 1972 à Bratislava (Tchécoslovaquie) par le C.I.M., avec la collaboration de l'Unesco. Ces rencontres permettent à de jeunes artistes de se produire devant des impresarii, des directeurs de théâtres lyriques et d'émissions radio et télévision, etc., apportant ainsi une aide précieuse dans la poursuite de leurs carrières. A l'issue de ces tribunes, un disque sera désormais publié par l'Unesco dans une série intitulée « Jeunes Interprètes ».

A ces deux dernières tribunes s'en ajoutent deux autres, réunies alternativement tous les deux ans, à partir de 1969, par le C.I.M., l'Unesco et l'Institut international d'études comparatives de la musique. La « Tribune de la musique africaine » cherche à faire connaître et à diffuser des exemples authentiques de musiques traditionnelles appartenant aux différentes cultures musicales de l'Afrique. La dernière session de cette Tribune, créée en 1970, a eu lieu à Venise en 1972.

« La Tribune de la musique d'Asie », elle aussi, rassemble des représentants des stations de radiodiffusion des pays d'Asie. Ils se réunissent pour écouter et échanger les musiques traditionnelles de leurs pays respectifs et les diffuser dans les autres régions du monde. Huit pays participèrent à la Tribune de 1971 : La Corée, Hong Kong, l'Inde, l'Irak, le Japon, la Jordanie, l'Indonésie et l'U.R.S.S.

D'AUTRES rencontres internationales centrées sur la musique ont lieu tout au long de l'année, comme, par exemple, le Congrès biennal de Musique, organisé par le C.I.M. Celui de 1971, réuni à Moscou avec la collaboration du Comité national soviétique de la musique, avait pour thème principal « Les cultures musicales contemporaines et traditionnelles ». C'est à cette occasion que le grand compositeur soviétique Dimitri Chostakovitch fit une communication sur les traditions nationales en matière musicale et les lois de leur évolution (voir article p. 13).

A l'occasion du 25^e anniversaire de la fondation du C.I.M. par l'Unesco, de nombreuses manifestations musicales auront lieu en Suisse dès septembre 1973 et jusqu'en 1974, organisées avec la collaboration de l'Unesco et du Conseil suisse de la musique. Une place importante y sera réservée aux œuvres et aux artistes sélectionnés lors des quatre Tribunes qu'organise le C.I.M. Le thème de la première manifestation à Genève sera consacré « à la recherche d'un nouveau public musical, grâce à l'animation musicale pour les jeunes et grâce à la présentation de la musique par les moyens audio-visuels ».

Le programme de l'Unesco prévoit, en outre, la réalisation en 1974, d'un atelier musical réunissant des musiciens d'Europe et d'Asie. Parallèlement, l'étude de l'éducation musicale, la relation musique « pop » et jeunesse sera entreprise, en coopération avec la Fédération internationale des Jeunes Musicales, ainsi qu'avec l'Institut international pour la musique, la danse et le théâtre, installé à Vienne sur l'initiative du C.I.M.

Il est enfin prévu, dans le cadre du programme de l'Unesco, d'octroyer des bourses d'études ou de voyage à des musiciens ou des spécialistes de la musique.

Ainsi, la musique trouve-t-elle dans le programme culturel de l'Unesco, la place qui lui est due. Pour certains pays, il s'agit de préserver ou de promouvoir un art, pour d'autres, la préservation et la promotion de la musique sont liées au développement national.



Photo Unesco

LA plupart des Africains gardent un mode d'existence conforme à leur tradition culturelle et conservent leur musique traditionnelle. D'autres ont reçu une éducation occidentale et ont un mode de vie qui les met fréquemment en contact avec divers aspects de la culture occidentale. Une petite minorité a appris à aimer les

AKIN EUBA, ancien chef du département de la Musique et des recherches musicales de la « Nigerian Broadcasting Corporation » et professeur de musique à l'Université de Lagos (Nigeria), est actuellement professeur honoraire de musicologie à l'Université d'Ife. Ses études sur la musique ont été publiées par « International Folk Music Council Journal », « Nigeria Magazine », « Africa Report » et « Odu ». Akin Euba est l'auteur de trois importantes pièces de musique s'inspirant de la musique africaine traditionnelle : « Quatre pièces pour orchestre africain », « Chaka », sur un poème dramatique de Léopold Senghor, et « Lamentations », sur des poèmes d'auteurs africains, pour récitant, chœurs, musiciens et musique africaine préenregistrée. L'article ci-dessus est basé sur une étude présentée lors d'une réunion organisée par l'Unesco à Yaoundé, Cameroun, en février 1970, sur le thème « Les traditions musicales de l'Afrique sub-saharienne ».

formes contemplatives de la musique occidentale — classique ou sacrée (et jazz) ; la grande majorité ne s'intéresse guère qu'à la musique « pop ».

Le jazz a une certaine audience en Afrique. Dans quelques parties du continent (notamment en Afrique du Sud), des joueurs de jazz africains ont créé des styles locaux auxquels on donne parfois le nom de « jazz africain ».

La musique occidentale, classique ou « pop », qui est composée par des Africains, contient quelquefois certains éléments empruntés à la musique africaine, mais elle reste généralement fidèle aux canons occidentaux.

La plupart des Africains vivent dans un milieu culturel où leur première expérience de l'art musical est essentiellement celle de la musique traditionnelle ; ce n'est que dans les zones urbaines d'Afrique que la culture cosmopolite prédomine et qu'on entend partout de la musique occidentale.

Je ne crois pas que les Africains qui ont abandonné la musique africaine pour la musique occidentale l'aient

fait pour des motifs artistiques ; c'est seulement parce que la plupart d'entre eux ont grandi en dehors de la culture musicale traditionnelle.

Si on les initiait de la même façon aux deux types de musique, il est probable que ceux qui sont les plus sensibles aux formes les plus élevées de leur propre culture apprécieraient aussi les meilleures œuvres étrangères. Il y a donc peu de danger que les Africains ayant reçu une bonne formation musicale renient leur musique traditionnelle s'ils entendaient beaucoup de musique occidentale ; cette expérience devrait plutôt élargir leur horizon musical.

Les Africains qui se spécialisent dans l'exécution de la musique occidentale réussissent mieux sur le plan matériel que ceux qui se cantonnent dans la musique traditionnelle. Pour un seul récital, un pianiste de grande classe peut toucher davantage que ce qu'un musicien traditionnel de talent comparable peut espérer gagner en un an. Quant aux Africains qui jouent de la musique « pop », non seulement

nouveau défi à la création musicale

par Akin Euba

leurs cachets sont bien plus élevés mais leur musique est enregistrée et diffusée régulièrement par les stations radiophoniques locales.

Pour aimer la musique occidentale, il faut avoir appris à goûter aussi d'autres aspects de la culture occidentale. L'Africain moyen d'aujourd'hui considère qu'une bonne éducation occidentale permet d'accéder à des emplois importants et d'acquérir du prestige ; voilà pourquoi un excellent joueur de tambour africain encouragera son fils à s'instruire à l'occidentale plutôt qu'à lui succéder dans le métier.

L'un des symboles de la réussite dans l'Afrique d'aujourd'hui est la possession d'un meuble radio-phono imposant et coûteux qu'on achète peut-être surtout pour l'exhiber dans son salon avec aussi l'intention d'écouter de la musique.

Quels que soient les sentiments du possesseur de ce meuble envers la musique traditionnelle, la plupart de ses disques seront inévitablement de musique non africaine ou, dans le meilleur des cas, de musique populaire

En Afrique, deux visages de la musique. Ci-dessous, harpe de la Côte d'Ivoire, dont on joue pour accompagner le chant. En Afrique ce sont les hommes qui jouent de la harpe, alors que les femmes jouent, elles, du luth : sauf en Mauritanie, où c'est le contraire. Le gouvernement éthiopien a, pour sa part, instauré un vaste programme national d'éducation musicale, crée un orchestre symphonique national et dernièrement a demandé l'aide de l'Unesco dans ce domaine. La photo de gauche montre la nouvelle formation orchestrale établie avec le concours d'un expert de l'Unesco, George Byrd, que l'on voit ici (à gauche), baguette à la main.

Photo Edouard Boubat © Top-Réalités, Paris



Le meuble radio-phono : un symbole de la réussite

africaine néo-traditionnelle ; s'il veut des disques de musique africaine, il devra probablement les acheter à l'étranger.

Le possesseur d'un meuble radio-phono est une sorte de mécène, il contribue à la popularité des musiciens qui font l'objet d'enregistrements. Jadis, les chefs africains étaient financièrement les mécènes les plus influents de la musique traditionnelle. Aujourd'hui, leur puissance financière est passée aux possesseurs de ces meubles radio-phono dont les goûts musicaux — même s'ils étaient traditionnels dans le passé — ont été modifiés par les seuls disques qui leur étaient offerts sur le marché.

Le progrès technique est maintenant l'un des objectifs fondamentaux des sociétés africaines. Cela signifie-t-il automatiquement la mort d'une culture artistique non fondée sur la technologie ? Jusqu'à présent, les critères ont été essentiellement fixés en Europe et en Amérique : la technologie moderne est-elle possible en Afrique sans une conversion totale aux normes américano-européennes ? La musique traditionnelle africaine est liée à la vie sociale de l'Afrique traditionnelle : si cette dernière s'occidentalise, la musique peut-elle conserver son identité foncière et survivre ?

Pour quelques chercheurs, le sens de la musique africaine est lié aux fonctions qu'elle remplit dans la société ; comme elle est fréquemment intégrée à des activités non musicales, on a été conduit à faire des généralisations sur sa fonction utilitaire, en sous-entendant qu'elle n'avait pas de signification en dehors de son contexte social spécifique.

La plupart de ceux qui écoutent la musique africaine hors de son contexte, loin de l'Afrique, le font sans doute pour l'étudier et l'analyser. Pour être aussi objectifs que possible, ils précisent rarement quelles sont leurs réactions personnelles et subjectives devant cette musique. Il existe toutefois une autre catégorie d'auditeurs qui se soucient peu d'analyse scientifique et s'intéressent beaucoup plus à « l'âme » de la musique. Le fait qu'ils tirent une satisfaction, même incomplète, de la musique africaine, montre qu'en dehors de son cadre social, cette musique n'est pas entièrement dépourvue de signification.

Néanmoins, pour bien en comprendre le langage, il serait capital que l'auditeur qui n'a pas de contact avec le milieu dans lequel le morceau est joué d'ordinaire et qui ne le perçoit que comme « musique » connaisse la langue parlée par le groupe ethnique auquel il se rattache.

L'élément musical auquel s'intéresse avant tout l'observateur peut avoir en fait un rôle secondaire ; l'impression visuelle ajoute un côté artistique et une note dramatique qui le complètent

et lui donnent une dimension dont celui qui n'assiste pas à la scène et qui se borne à l'écouter ne peut avoir conscience.

La personne qui entend et qui voit en même temps est mieux à même d'interpréter correctement le sens de la musique, mais elle ne fait que s'en approcher, parce que seuls les participants, et non les observateurs, peuvent comprendre toute la signification de la musique par rapport à son contexte.

La place de la musique dans la culture africaine traditionnelle peut donc avoir plusieurs aspects, depuis l'aspect purement tonal jusqu'à l'aspect linguistique et l'aspect sociodramatique. Isolée de son contexte sociodramatique, la musique perd une partie de son sens ; néanmoins, considérée uniquement pour elle-même, elle ne peut manquer d'avoir une signification — partielle mais intense — pour des oreilles musicales ; elle peut même présenter des caractéristiques auxquelles l'auditeur africain moyen accorde peu d'importance ou qu'il ne perçoit pas.

LES gens qui ne sont pas habitués à la musique traditionnelle africaine et qui l'entendent en dehors de tout contexte trouvent parfois que ses motifs se répètent trop. Cependant, plus l'auditeur sera à même de comprendre clairement la fonction de la musique, plus son irritation diminuera jusqu'au moment où il parviendra finalement à voir que la répétition est l'un des principaux moyens que la musique utilise pour remplir son objet.

Au contact de la culture occidentale, quelques musiciens africains ont eu l'idée de composer de la musique destinée uniquement à l'audition ; leur attitude pourrait se répandre en Afrique à mesure que se développera la technologie, que les anciennes valeurs sociales s'effondreront et que la musique se séparera du contexte qui lui avait jusqu'alors donné une bonne part de sa raison d'être. Certains craignent que dans ce cas, la musique traditionnelle africaine ne cesse d'exister.

Il est certain que la musique ne peut vivre si des forces créatrices nouvelles ne viennent la soutenir dans les périodes de bouleversements sociaux. Le génie créateur africain qui a survécu dans le passé aux transformations sociales risque-t-il de devenir désormais stérile dans l'atmosphère de la société contemporaine ?

Si elle venait à perdre son contexte social actuel, la musique traditionnelle ne devrait pas avoir trop de difficulté à se transformer en une forme d'art purement contemplatif. La voie est déjà ouverte, même si les Africains ne sont pas accoutumés à l'audition

contemplative. Parfois en effet, la musique s'appuie beaucoup sur la poésie dont la signification profonde transcende toujours dans une certaine mesure le sens littéral des différents mots ou phrases qui la composent et qui sont le symbole de quelque chose d'autre. Même si l'on ne parvient pas à saisir cette signification profonde, la musique peut toujours donner une émotion artistique.

Le compositeur africain contemporain se trouve devant une tâche difficile : conserver l'essentiel de cette signification poétique de la musique africaine tout en mettant en musique de la poésie africaine moderne écrite dans une langue non africaine.

Les expériences de Senghor et d'autres qui ont employé des instruments traditionnels africains pour accompagner la récitation de poèmes africains écrits dans une langue européenne, laissent entrevoir des possibilités nouvelles de création. De même, dans ses pièces de théâtre, Wole Soyinka juxtapose des textes parlés en anglais et des textes chantés en yoruba et accompagnés d'une musique de style traditionnel. Le défi a été lancé par les écrivains. Il appartient maintenant aux compositeurs de s'efforcer de parvenir à une fusion totale entre les langues non africaines et le langage musical africain.

Les difficultés sont immenses. La composition des chants traditionnels africains dépend de la nature même des langues africaines à tons et semble à première vue incompatible avec celle du chant européen. Mais même si la signification dans les langues européennes ne dépend que partiellement de l'intonation, il est possible — comme dans le « Sprechgesang » d'Arnold Schönberg — de faire un usage artistique de cette intonation. La musique africaine a également recours au récitatif et ce pourrait être un point de départ pour la coordination des styles culturels — c'est-à-dire la mise en musique, selon le langage musical africain, de textes africains écrits dans des langues européennes.

On peut voir comment la musique traditionnelle africaine pourrait peu à peu se prêter à une audition contemplative en considérant les pièces écrites dans des langues africaines pour le théâtre moderne.

Cette musique suit les styles traditionnels et contient même des emprunts au répertoire existant. En fait, ces pièces transposent la musique et le théâtre traditionnels qu'elles sortent de leur cadre social pour les porter sur une scène moderne ; elles découvrent donc directement des formes artistiques traditionnelles qui alliaient la musique et le théâtre. Leur succès et leur popularité croissante renforcent l'auteur du présent article dans son opinion que la musique tradition-

nelle peut survivre par ses propres moyens hors de son cadre social coutumier.

En définitive, on pourrait aboutir à une musique qui ait une existence autonome et soit dépourvue de toute connotation visuelle. Toutefois, si les nouveaux compositeurs africains ne veulent pas se couper du public local, c'est graduellement qu'ils devront s'engager sur la voie de la création abstraite, en profitant des possibilités d'association de la musique et du spectacle qu'offre le théâtre africain contemporain.

Ils peuvent apprendre beaucoup en collaborant avec des dramaturges et des chorégraphes à la représentation de scènes typiques de la culture traditionnelle tels que les rites liés à la chefferie, au mariage et à la puissance. L'intensité dramatique que prennent ces événements dans la vie réelle peut fort bien être transposée sur scène et le spectacle leur donne une signification artistique qui n'était guère perceptible dans la vie réelle.

Les éléments de ce nouvel art musical seront essentiellement ceux de la musique traditionnelle telle que nous la connaissons, mais ils seront assemblés de manière différente ; il s'agira donc d'un élargissement de la culture traditionnelle, par exemple, même si la répétition est conservée, elle sera probablement atténuée ou camouflée. Le motif qui était jusque-là répété par un seul instrument pourra désormais l'être par plusieurs — la répétition subsistera, mais avec des changements de timbres. Et au lieu de rester l'apanage exclusif du principal instrument d'un ensemble, le soin de jouer certaines variations pourra se trouver partagé entre plusieurs instruments qui joueront simultanément ou alternativement.

DANS la musique traditionnelle, la répétition et les variations ont des rapports subtils ; une des modifications les plus importantes pourrait être de changer les rapports ou d'accentuer les variations. La musique africaine n'a pas seulement des bases ethniques ; elle se caractérise aussi par la réserve dont elle a fait preuve devant la nouveauté et l'expérimentation pour elles-mêmes.

Les Africains d'aujourd'hui héritent donc d'un art qui offre de multiples possibilités à tout esprit créateur. Ainsi, les instruments utilisés par un groupe ethnique se rattachent certes à des catégories générales, mais ils ne sont pas employés par les autres groupes ethniques et sont même souvent réservés, à l'intérieur du même groupe, à certaines fonctions précises (ce qui conditionne la structure de l'orchestre). Abandonnant ces restrictions, le compositeur africain moderne pourrait élaborer une technique orchestrale qui associe librement les instruments d'un groupe ethnique à ceux d'autres groupes et mettre ainsi

un ensemble variable de timbres instrumentaux au service de la musique nouvelle.

Géographiquement, la musique occidentale s'est répandue dans le monde entier — non par suite de sa supériorité intrinsèque, mais parce que l'Occident a créé des moyens supérieurs pour la faire connaître. Le phonographe, le magnétophone, les postes de radio et de télévision ont tous été mis au point dans des pays occidentaux et ce sont ces derniers qui, pour une large part, conservent encore le monopole de leur utilisation.

Les Africains ont maintenant accès à ces moyens, mais même en Afrique, les disques distribués par les circuits commerciaux occidentaux ont des chances d'atteindre un public plus large que s'ils sont distribués par des sociétés africaines.

Au Nigéria, par exemple, la plupart des sociétés d'enregistrement sont sous contrôle étranger et les disques de musique africaine qu'elles produisent sont ceux qui sont susceptibles d'être les plus rentables à court terme sur le plan local. Le public qui achète les disques est concentré dans les villes — où l'on préfère la musique populaire néo-traditionnelle ou occidentalisée.

Les rares fois où ces sociétés font des disques de musique vraiment traditionnelle, c'est la plupart du temps sous la pression de musicologues non africains qui ont fait des recherches au Nigéria. Ces disques retournent rarement au Nigéria par les voies normales (c'est-à-dire par les mêmes circuits de distribution que les disques de musique occidentale).

Certes, les disques ne peuvent transmettre que les sons et la meilleure manière de présenter une bonne partie de la musique africaine serait de recourir aux moyens audio-visuels. Jadis, ceux qui voulaient entendre de la musique africaine devaient aller là où elle était exécutée, mais avec le besoin croissant de communication dans l'ensemble du continent, de nouveaux moyens doivent venir compléter et élargir ceux qui étaient utilisés jusqu'ici.

Les disques et la radio sont excellents dans les cas où les éléments visuels ne sont pas très importants ; quand ces derniers sont intégrés aux autres éléments (ce qui arrive manifestement dans la majorité des cas), c'est la télévision et le cinéma qui sont les plus efficaces.

A l'heure actuelle, on n'utilise pas suffisamment ces deux moyens pour présenter la musique traditionnelle. Il faut que les ministères et les organismes qui s'occupent des arts en Afrique élaborent des projets précis et accélèrent considérablement la production de films sur la musique africaine avec le concours de différents experts, et notamment de spécialistes de la musicologie, de l'étude des dan-

ses et de l'anthropologie, qui puissent aider les cinéastes à exprimer sur la pellicule le sens profond de la musique. Etant donné la somme d'efforts et de dépenses qu'ils représenteraient, ces films devraient bénéficier de la plus large diffusion possible dans toute l'Afrique et il faudrait que les organisations qui les auraient patronnés puissent facilement les échanger.

La publication de partitions est tout aussi importante. La transcription d'un art musical traditionnel qui ne connaissait pas la notation soulève de nombreuses difficultés ; il est notamment nécessaire de créer des symboles nationaux pour traduire les nuances particulières des sons qui varient selon les pays. Cependant, pour que les Africains d'aujourd'hui se familiarisent avec la musique africaine, il faut qu'ils puissent l'étudier sans être obligés d'aller l'entendre sur place, d'où l'importance capitale de la partition imprimée accompagnant l'enregistrement.

S l'on améliore les techniques pour mieux faire connaître la musique africaine traditionnelle, il ne faut pas oublier la musique contemporaine. Le public africain doit être mis immédiatement au courant des nouvelles tendances musicales qui se manifestent dans le contexte culturel de l'Afrique car il a un rôle à jouer dans la formation de la nouvelle tradition. L'influence de l'inspiration collective ne doit pas être sous-estimée.

Les compositeurs africains d'aujourd'hui qui ont étudié dans des conservatoires occidentaux écrivent maintenant de la musique qui, utilisant des éléments africains mais s'exprimant dans un langage occidental, peut être classée comme de la musique occidentale africanisée. C'est une nouvelle voie intéressante mais ce n'est pas véritablement l'aboutissement du grand courant africain et on ne peut donc pas la considérer comme la principale tendance de la musique contemporaine africaine.

La plupart des musiciens africains conservent les moyens traditionnels mais plusieurs compositeurs ont cherché à les utiliser de manière nouvelle. A mesure que les sociétés africaines deviendront de plus en plus technologiques, la musique africaine traditionnelle pourrait devenir moins utilitaire et plus contemplative. Toutefois, il est probable aussi que la musique nouvelle ne remplacera pas nécessairement la musique aujourd'hui considérée comme traditionnelle et que les deux formes coexisteront.

La musique africaine a survécu à des vagues antérieures de transformation sociale parce qu'elle avait suffisamment de vitalité créatrice pour s'adapter à l'évolution des circonstances ; elle a toujours cette vitalité et il n'y a donc pas de raison de supposer qu'elle ne continuera pas à survivre. ■

« SONNEZ HAUTOIS... »

Dans le Panthéon tibétain, les instruments à vent ont un rôle important. Toujours joués par paire, ils symbolisent tant le lien indissoluble qui unit Savoir et Méthode, Principe féminin et Principe masculin, que la voix de divinités hostiles ou pacifiques. De gauche à droite et de plus en plus longs, instruments de cuivre et d'argent, parfois rehaussés de pierreries : trompettes courtes, hautbois, longues trompes posées sur un support représentant un être surnaturel, et trompes télescopiques pouvant atteindre des proportions gigantesques (jusqu'à 4 mètres).



Photos © Sangitacharya Manfred M. Junius, Venise, Italie

Cette musique profonde qui nous vient du "toit du monde"

par
Ivan Vandro

QUELS sont donc ces sons d'une ampleur et d'une gravité inouïes ? Quelles sont ces voix gutturales, d'un souffle si continu qu'il semble surhumain, passant d'un noble récitatif à une ligne mélodique qui inclue en elle-même une harmonie, ainsi qu'une seule voix en lie plusieurs ? Quels sont ces instruments à vents d'énorme puissance, écartelant et nouant tour à tour un chant d'une saisissante noblesse, entraînant

l'auditeur vers des horizons musicaux qu'il n'a jamais décelé auparavant, cependant qu'à l'arrière-plan la percussion rompt et soutient tour à tour ce phrasé grandiose ? Quel est donc cet ensemble orchestral, déconcertant au sens étymologique du terme, dont le profane perçoit néanmoins qu'il œuvre en toute rigueur et discipline, sans rien laisser au hasard.

Ce qui nous est restitué sur le plateau de l'électrophone, c'est la séculaire musique bouddhique du Tibet, cette région de la Chine que l'on nomme volontiers le « toit du monde ». Une étonnante civilisation s'est développée dans les massifs montagneux les plus hauts du globe, en effet, où l'altitude ne descend jamais au-dessous de 3 000 mètres pour atteindre plus de 7 000 mètres, où la seule zone relativement hospitalière se situe entre l'Himalaya et les cimes du Trans-Himalaya, sur un plateau de 4 000 mètres d'altitude moyenne.

Rappel géographique qui n'est peut-être pas inutile pour apprécier cer-

tains phénomènes culturels : si, avant la modernisation du Tibet, entreprise par les Chinois dans les années 1950-1960, et la construction de routes, Lhassa — la plus grande ville du Tibet — était à plusieurs mois (voire une année) de Pékin par caravane, le « toit du monde » n'en a pas moins bénéficié des apports enrichissants de nombreux courants de civilisation au cours des siècles.

La population du Tibet, ethniquement hétérogène, demeure dans son ensemble caractéristiquement mongole. Mais le Tibet a été en contact, à l'ouest, avec des éléments indiens, iraniens et même grecs. Au nord, avec les populations turco-mongoles. À l'est, avec la civilisation chinoise des Han. Au sud, au nord et à l'est, avec des populations où la tradition bouddhiste était déjà implantée : au Népal, au Khotan, au Yunnan.

Le bouddhisme fit son apparition au Tibet au cours des 7^e et 8^e siècles de notre ère. Il venait du nord de l'Inde et il était pénétré de tantrisme (du mot sanscrit tantra, qui signifiait « tra-

IVAN VANDOR, compositeur et ethnomusicologue italien d'origine hongroise, fait partie de la Délégation italienne à la Société internationale de musique contemporaine. Il a reçu de nombreux prix internationaux de composition, en particulier le Prix de la société italienne de musique contemporaine pour une œuvre de musique de chambre, et le Prix de Taormine pour « Danse Music », œuvre pour orchestre. Il est l'auteur de diverses études consacrées à la musique du Tibet. L'article que nous publions ici est basé sur une étude exhaustive, « Rolmo : la tradition musicale du Bouddhisme tibétain » qui sera prochainement publiée par l'Institut international d'études comparatives de la musique (Berlin-Venise).



Photo Pradhan © Top-Réalités, Paris

me », d'un tissu à l'origine, puis ultérieurement « doctrine », « règle »).

Quand le bouddhisme apparut au Tibet, il y supplanta lentement la vieille religion locale, appelée « Pön » (prononcer peune) de type chamanique, qui, sous des formes diverses, était largement répandue en Asie centrale, des confins orientaux de l'Iran à la Chine. Le « Pön » n'était pas sans rapport avec le tantrisme : si bien que tantrisme, « Pön » et bouddhisme se mêlèrent et s'associèrent, intégrant aussi une ancienne religion tibétaine dite « religion des hommes » (par opposition à « religion des dieux »), et donnèrent au bouddhisme tibétain son expression originale.

Ce bouddhisme tantrique, qui s'étendit aux pays limitrophes de l'Himalaya, hors la région tibétaine proprement dite : Népal, Bouthan, Sikkim, Laddak (voir « Courrier de l'Unesco », février 1969), outre certaines régions du Bengale occidental et de l'Inde, allait engendrer l'une des plus originales musiques qui soient, celle que le disque permet aujourd'hui d'écouter loin de ses lieux d'origine, du moins en certains de ses fragments.

Les origines et l'histoire de la musique du bouddhisme tibétain n'ont pas encore été étudiées de fond. Cet article est issu des éléments recueillis au cours d'une enquête de huit mois au Népal.

Il s'agit, en tout état de cause, d'une musique extrêmement subtile et complexe, indissociable de traditions anciennes qui lui infusent toute sa signification, une musique essentiellement vouée à la vie spirituelle. Vocale ou instrumentale, elle exige non seulement une parfaite connaissance de textes transmis par tradition orale, mais encore une haute virtuosité des

interprètes. Liée à la vie religieuse, elle constitue une part importante de la vie de toute communauté monastique. Aussi les lamasseries (ou couvents de moines tibétains) sont-elles d'authentiques conservatoires, au sens occidental du terme, c'est-à-dire écoles de musique dispensant aux moines-musiciens une formation hautement qualifiée, constituant des ensembles vocaux et orchestraux, et maintenant une esthétique et des moyens d'expressions particuliers et codifiés.

Les instruments employés (tant à vent qu'à percussion) attestent la fusion d'éléments divers, tant locaux qu'étrangers. Certains d'entre eux, comme la conque, trompette faite d'une grande coquille marine blanche (Dung kar) pêchée sur la côte orientale de l'Hindoustan, sont originaires de l'Inde. C'est elle qui, dans l'orchestre, émet « ce bruit formidable, ébranlant le ciel et la terre » comme le dit la Bhagavad Gita ; elle exige du musicien une ouïe sans défaillance et des poumons robustes. De même sont indiens la clochette et le tambour en sablier, le « damaru », tambour de Civa.

D'autres instruments semblent tibétains d'origine : la trompette faite d'un tibia humain, rhang-gling ; un tambour formé de deux calottes crâniennes (chö dar) à boules fouettantes. L'apport de la civilisation iranienne, direct ou par l'intermédiaire de l'Inde, est attesté par une sorte de hautbois, le rgya-gling (prononcer gya-ling) et l'influence chinoise par les cymbales.

On ne peut guère se prononcer sur l'origine des autres instruments. Mais il est légitime de penser que la musique bouddhique tibétaine, comme le bouddhisme tibétain, a glané ici et

là, tout en gardant certaines caractéristiques anciennes particulières à la civilisation tibétaine.

Dans une tradition aussi imprégnée de religion que la tradition musicale du Tibet, il n'est pas toujours facile de circonscrire précisément la définition de musique religieuse. Car des éléments religieux importants et essentiels sont compris par exemple dans la grande épopée nationale tibétaine de Gesar de Ling (qu'on a nommée « L'Iliade de l'Asie centrale »), aussi bien que dans le théâtre séculier du Lhamo. Et bon nombre de chants populaires même rappellent des thèmes inspirés directement par la religion.

Par musique religieuse, nous entendons ici celle qui est désignée par le terme tibétain de *Rolmo* : c'est-à-dire la musique vocale ou instrumentale des divers rituels. Exécutée exclusivement par les moines, comme nous l'avons dit, elle se distingue des autres traditions musicales tibétaines par sa technique vocale, la composition instrumentale de l'orchestre, les lois qui la régissent, enfin par son symbolisme.

Elle a sa place dans le monastère et hors du monastère. Dans le monastère, elle est exécutée pendant les cérémonies religieuses, surtout dans les salles de prière, et parfois, pour certains rites, dans la cour. Elle est jouée pour donner le signal du début de la méditation des lamas dans leurs cellules, ou pour faire offrande à certaines divinités. Dans ce dernier cas, elle est jouée sur le toit du monastère pour que le son porte loin.

Hors du monastère, elle est jouée dans les maisons privées à l'occasion des naissances, des mariages, des morts, ou de divers événements, ou

parce que certaines personnes veulent s'acquérir un « mérite » afin d'obtenir une meilleure réincarnation. On la joue encore dans les processions, pour des visiteurs de marque, ou... simplement pour étudier les instruments, dont le son, généralement très fort, risquerait de déranger d'autres moines qui prient ou étudient dans l'enceinte du monastère.

On joue encore cette musique, hors du monastère ou dans la cour, pour accompagner les danses religieuses masquées, ou « cham » ; exécutées uniquement par les moines : elles représentent, non sans épisodes comiques, le triomphe du bouddhisme sur la religion tibétaine préexistante.

Dans tous les cas, l'orchestre ne comprend que des instruments à vent et à percussion. Outre la conque marine et la trompette d'os déjà signalées, il comprend des trompettes de cuivre ou d'argent ; de très longues trompes (jusqu'à 4 mètres), aussi de cuivre ou d'argent, et une sorte de hautbois tibétain dont la cloche est relativement longue et ouverte. Ceci, pour le groupe des instruments à vent.

Les instruments à percussion comprennent deux paires de cymbales, dont l'une porte le nom même de la musique qui nous occupe ici : *rolmo* ; deux gongs, dont l'un plus fin et plus petit ; un grand tambour à cadre dont le diamètre peut atteindre la hauteur d'un homme, que l'on fait résonner avec une mailloche ; un tambour à manche, plus petit, dont on joue avec une baguette flexible en forme de point d'interrogation ; les deux tambours évoqués précédemment : le *chò dar* (tibétain) et le *damaru* (indien) ; une clochette à main, et deux disques de métal ou *tingsha*, unis par une corde.

ACES instruments les plus courants, il faut ajouter ceux qui étaient parfois utilisés dans de grands monastères : une longue trompe télescopique, enfilée dans une autre, de proportion gigantesque, qui en amplifie le son de façon impressionnante ; diverses sortes de trompes, également géantes, une flûte traversière, des gongs et une cloche énorme.

Dans cette musique, tout est symbole : les instruments, les sons qu'ils émettent. Ainsi, dans certaines traditions monastiques, le son des trompes symbolise la voix d'un groupe de divinités agressives, tandis que le son des hautbois correspond à la voix des divinités pacifiques.

Dans le Livre tibétain des morts, le « Bardo Thödol », les sons des instruments de musique sont assimilés aux sons intérieurs que seuls peuvent entendre certains lamas très avancés dans la pratique de la méditation. Il s'agit là d'un exercice spirituel, pour lequel la connaissance n'est pas seulement vision, mais perception auditive. La clochette symbolise à la fois

la Sagesse (ou le Savoir) et le pouvoir sacré de la parole. La forme de la clochette, quand elle est vue perpendiculairement d'en haut est à l'image d'un mandala — c'est-à-dire une figure géométrique qui symbolise l'aspect du monde.

Par ailleurs, l'orchestration même de la musique tibétaine est dictée par le rapport qui lie chacun des instruments aux divinités. Aux divinités pacifiques sont associés les hautbois, la conque et une paire de cymbales. Aux divinités combattives, qui ont mission de défendre la vérité et d'exterminer les esprits ennemis, la trompette courte et les cymbales *rolmo*.

Trompes et tambours sont associés à l'un ou l'autre groupe de divinités. En général, c'est le chef d'orchestre qui joue des cymbales, lesquelles déterminent pour une bonne part les rapports entre les parties exécutées par les divers instruments.

C'est encore le chef d'orchestre qui dirige la cérémonie, le chant et la récitation des prières, et donne le « tempo » à l'exécution. Plus la circonstance est importante, plus l'exécution est lente : cette variabilité du tempo peut modifier jusqu'à la partie mélodique des hautbois. Les joueurs de hautbois doivent donc s'efforcer de calculer selon le tempo commandé par le chef (sans accord préalable, d'ailleurs !) sur quelle note de leur propre partie ils doivent s'arrêter au moment où le jeu de l'orchestre touche à sa fin, et combien de temps ils doivent tenir une note donnée pour terminer avec l'orchestre.

Si bien que deux exécutions sont rarement identiques : le rapport entre la rigueur et l'élasticité, entre les règles précises et l'obligation pratique d'une interprétation instantanée est une des caractéristiques de la musique religieuse tibétaine.

Dans les livres de certains ordres religieux, des signes spéciaux notent l'intervention des instruments de musique : la graphie en peut changer d'ailleurs d'un monastère à l'autre. Pour certains instruments, il n'existe aucun type de notation : ainsi du hautbois, des tambours en sablier et des clochettes.

Il existe aussi une notation pour un type particulier de musique vocale appelé Yang : cette notation est contenue dans des livres de prières spéciaux (Yang-Yig), et varie souvent d'un livre à l'autre. Elle indique moins la hauteur du son que les variations de volume, d'ailleurs de très faible amplitude ; elle indique en outre certains détails d'émission de la voix. Parfois sont utilisés pour ces notations le noir et le rouge, le rouge indiquant les parties du texte qui doivent être chantées en solo par le moine qui dirige la cérémonie.

En fait, la notation musicale du bouddhisme tibétain serait pratiquement indéchiffrable sans la tradition orale. De plus, elle est bien loin de couvrir tous les aspects de la pratique musicale. Car la notation n'a qu'un

rôle d'aide-mémoire, et accessoirement d'auxiliaire pour l'étude.

Le chant « Yang » (par excellence ligne ininterrompue) est déterminé par une émission gutturale profonde : l'exécution syllabique du texte est très lente. C'est le « Yang » qui, plus peut-être encore que l'accompagnement orchestral, entraîne chez l'auditeur le moins averti cette singulière impression de pénétrer dans un autre univers, au-delà des apparences sensibles : c'est que le « Yang », comme le précise un commentaire tibétain, vise à communiquer avec les dieux. On ne s'adresse pas à la divinité de la même façon qu'aux être humains. Mais dans ce style singulier, rien d'aléatoire. Tout obéit à des règles qui exigent de l'interprète une maîtrise accomplie.

C'est depuis l'adolescence que les chanteurs s'exercent à forcer leur voix dans un sens guttural et en profondeur. Dans certains monastères, la modification du son de la voix humaine est poussée jusqu'à des extrêmes qui semblent toucher à l'impossible. Il s'agit là peut-être d'une pratique liée à la religion tantrique dans laquelle plus les sons sont graves, plus ils sont immatériels et se rapprochent du silence. Or, le résultat est surprenant : en même temps que le son fondamental, les chanteurs produisent un son harmonique, comme si la voix s'orchestrait elle-même, comme si l'exécutant chantait en chœur à lui tout seul. Cependant, cette technique vocale n'est pas exclusivement tibétaine ; elle existe aussi en Mongolie, aussi bien que dans certaines régions de Sibérie.

Ce phénomène musical relève d'une esthétique qui ne se fonde pas sur un ensemble de notions plus ou moins homogènes, mais semble jaillir du corps même d'une pratique musicale liée intimement à la théorie religieuse.

LA musique du bouddhisme tibétain ne fait d'ailleurs pas état d'une théorie du beau ; en revanche, elle est indissociable du « bien fait », de la bonne exécution : laquelle exige le respect des règles établies, la finesse absolue du sens musical des exécutants, qui se révèle dans la qualité du son (vocal ou instrumental), l'exactitude des rapports entre les diverses parties musicales, tant vocales qu'instrumentales.

Pour les moines, la musique est véhicule spirituel et n'est jouée que pour les dieux. Il n'en reste pas moins que les exécutants sont extrêmement sensibles à la perfection technique. Que le musicien, tout en étant conscient de la fonction de cette musique, éprouve une satisfaction et un intérêt professionnels n'est pas contradictoire avec la nature même de cette musique, mais assure la permanence terrestre de la tradition, une tradition dont l'origine et la nature sont tenues pour essentiellement célestes. ■



Luthier, en Asie centrale soviétique, auscultant un luth dont il vient d'achever la fabrication.

DE LA MUSIQUE COMME PASSION PARFAITE

Réflexions d'un grand philosophe
islamique du 10^e siècle

par *Mohammed
Abu Nasr al-Farabi*

Dans de très nombreux pays à travers le monde, on s'apprête à célébrer le 1100^e anniversaire de l'un des plus grands philosophes de l'histoire islamique : Mohammed Abu Nasr al-Farabi. Né en 873 en Transoxiane (aujourd'hui le Turkmenistan soviétique, en Asie centrale) et mort en 950 à Damas (Syrie), al-Farabi marqua d'un éclat exceptionnel tout le développement culturel, artistique et scientifique du monde islamique. Il fut aussi un théoricien de la musique particulièrement éminent. Le Courrier de l'Unesco rend hommage à ce grand homme en publiant dans ce numéro un passage de son célèbre ouvrage, le Grand Traité de la musique, que nous tirons d'une traduction de l'arabe par Rodolphe d'Erlanger, La Musique arabe, vol. I, éditions Paul Geuthner, Paris (1930).

Texte © copyright
Reproduction interdite

NOUS comptons trois espèces de musique. La première produit simplement du plaisir, la seconde exprime et provoque des passions, la troisième s'adresse à notre imagination. La mélodie (la musique) naturelle est celle qui produit chez l'homme, en général, un de ces trois effets, soit qu'elle agisse sur tous les hommes et toujours, soit qu'elle agisse le plus souvent et sur la plupart d'entre eux. Les mélodies dont l'action est la plus générale sont les plus naturelles.

PASSION PARFAITE (Suite)

La musique qui fait naître en nous des sensations agréables s'emploie au moment du repos ; elle nous procure un délassement. Celle qui éveille en nous des passions se joue quand on se propose de faire agir quelqu'un sous l'influence d'une passion déterminée ou encore de faire naître en lui un état d'âme spécial sous l'empire d'une passion donnée. La musique qui excite l'imagination souligne les poèmes et certaines autres formes oratoires. Elle se joint aux paroles pour en accentuer l'effet.

La première espèce de musique celle qui procure une sensation agréable, peut aussi éveiller les passions ; elle peut aussi exciter l'imagination tout comme celle qui éveille les passions. Nous avons, en effet, montré dans d'autres traités comment les passions éveillent l'attention et l'imagination. Quand, d'autre part, les paroles d'un poème s'accompagnent de notes agréables, elles captivent davantage l'attention de l'auditeur.

La musique qui revêt à la fois les trois qualités dont nous venons de parler est certainement la plus parfaite. Elle agit sur nous comme un poème, mais moins complètement ; elle ne joue qu'imparfaitement le rôle de la poésie.

Quand on l'adapte à un poème, son effet sera plus puissant et les paroles, à leur tour, seront plus expressives. La musique la plus parfaite, la plus excellente et la plus efficace est donc celle qui revêt tous les caractères que nous venons de citer. Il ne peut s'agir alors que de celle qu'exprime la voix humaine. La musique instrumentale possède parfois certaines de ces qualités.

Le talent de l'exécution musicale est donc de deux sortes : l'une concerne l'exécution des mélodies parfaites que fait entendre la voix humaine ; l'autre concerne le jeu des instruments et se subdivise, selon la nature de l'instrument, qu'il s'agisse d'un luth, d'un *tunbur* (lyre) ou d'un autre corps sonore de même genre.

Le chant se subdivise, à son tour, selon le genre des poésies auxquelles s'appliquent les mélodies et selon le but à atteindre. Le talent de chanter une romance, une lamentation, une élégie, tout comme celui qu'exige la déclamation modulée d'une poésie ou de toute autre forme de discours, diffère. La *hida* (chant des chameliers) demande un autre talent.

La musique instrumentale fournit des réponses au chant dans la mesure où elle peut imiter la voix. Elle sert à l'accompagner, à l'enrichir, ou à jouer le rôle de prélude et d'intermède. Les intermèdes permettent au



Photo © Boudot-Lamotte, tirée de « Musique antique, Musique d'Orient », par Romain Goldron, éd Rencontre, Lausanne, 1965

chanteur de se reposer ; ils complètent aussi la musique en exprimant ce que la voix ne peut rendre.

Il est une autre espèce de musique instrumentale ; celle-ci est conçue de telle façon qu'il devient difficile de lui faire imiter la musique parfaite (vocale) ; elle ne peut apporter à cette dernière aucune aide. Nous pourrions comparer cette espèce de musique à une décoration dont le dessin ne rappelle aucune chose réelle, mais qui est simplement un plaisir des yeux. Nous citerons, comme exemple, les *tarayiq* et les *rawashin* du Khurasan et de Perse, qu'aucune voix ne saurait reproduire.

Cette musique, comme nous l'avons dit, manque de certains éléments de perfection. Nous voudrions, en l'entendant, y trouver ceux qui lui manquent. A la longue, elle fatigue l'oreille, l'exaspère, le désir de celle-ci n'étant pas satisfait. On ne devrait employer cette musique que dans le but de s'éduquer l'oreille, de s'exercer le main au jeu des instruments : elle servirait de prélude ou d'intermède au chant.

Ce sont des dispositions naturelles, innées, appartenant à l'instinct de l'homme, qui lui permettent de composer, de créer de la musique. Parmi ces dispositions, nous citons le penchant de l'homme pour la poésie, l'instinct

qui le pousse à émettre des sons spéciaux quand il est en joie et d'autres quand il ressent une douleur.

Il nous faut citer aussi l'instinct qui le pousse à chercher le repos à la suite d'un labeur, à trouver un moyen de captiver son attention pour oublier la fatigue au moment du travail. La musique a, en effet, le don de nous absorber, de dissiper la lassitude résultant d'un labeur. Elle nous fait perdre jusqu'à la notion du temps passé à une besogne, nous aide à supporter, à endurer la fatigue que cette besogne entraîne.

En effet, la notion du temps nous rappelle la fatigue que le mouvement engendre — le temps n'est-il pas fonction du mouvement, comme, du reste, le mouvement fonction du temps ? La fatigue est donc engendrée par le mouvement et le temps est lié au mouvement. Perdre la notion du temps, c'est alors perdre celle de la fatigue. D'autre part, on prétend que le chant a une influence sur les animaux. C'est ce qu'on voit pour le *hida*, chant des chameliers d'Arabie, qui agit sur leurs bêtes.

Voilà pour ce qui concerne l'inspiration musicale. Parlons maintenant de la façon dont sont nées les différentes branches de la musique pratique. La musique s'est développée jusqu'à devenir une science grâce à ces dispo-

sitions innées et à ces instincts dont nous venons de parler.

Certains ont chanté pour se procurer des sensations agréables, du repos, oublier la fatigue, la notion du temps. D'autres ont cherché soit à renforcer, soit à dissiper un état d'âme, une passion, à la modifier, l'attiser, l'oublier ou l'apaiser. D'autres, enfin, ont chanté pour donner plus d'expression à leurs poèmes et leur permettre d'exciter davantage l'imagination de l'auditeur.

Pour ces divers motifs, les hommes ont de bonne heure pris goût à fredonner, à chanter, à vocaliser. Peu à peu à travers les âges, de génération en génération, de peuple en peuple, la production musicale devint plus abondante.

Des hommes spécialement doués acquièrent concurremment le talent de composer de la musique revêtant les trois formes que nous avons décrites. Chacun d'eux cherchait à surpasser ses prédécesseurs. Ayant persévéré dans ce travail, ils se rendirent célèbres. Parmi leurs successeurs, les uns étaient incapables de composer et se contentaient de reproduire les œuvres de leurs devanciers, en développant le talent d'exécution ; les

autres avaient le talent de composer en s'inspirant d'eux, et contribuaient à enrichir la musique.

C'est ainsi que les musiciens se sont succédé. L'art passait de peuple en peuple, d'une génération à une autre, à travers les âges. Les trois espèces de musique finirent par se fondre et se mêler ensemble.

S'agit-il d'exciter ou d'apaiser telle ou telle passion ? On a reconnu aussi qu'on y parvient d'une manière plus parfaite en se servant de la musique consacrée à cet effet et en lui ajoutant des notes qui procurent une sensation agréable, d'autres qui excitent l'imagination, et en y associant des paroles, autrement dit en faisant de la musique vocale.

De même encore, quand on s'est proposé d'exciter l'imagination, de donner plus de force à un poème, on a reconnu qu'il fallait non seulement se servir de la musique consacrée à cet effet, mais encore de celle dont la propriété est d'apaiser ou d'exciter telle ou telle passion chez l'auditeur, comme aussi de celle qui lui donne une sensation agréable.

C'était là un moyen de captiver son imagination, de lui faciliter la compréhension du poème, d'en faire

persister plus longtemps l'impression dans son âme, tout en lui évitant la fatigue et l'ennui. On raconte que le poète 'Alqamah Ibn'Abdih se présenta un jour à la cour d'Al-Harith Ibn Shamr, roi de Ghassan, pour lui lire un poème et lui demander une faveur. Le souverain ne lui prêta aucune attention. Quand il eut adapté une phrase musicale à son poème et se mit à le chanter, le monarque lui accorda de suite ce qu'il demandait.

Les musiciens ayant constaté que la musique vocale accompagnée d'un instrument est d'une sonorité plus riche, plus ample, plus brillante, plus agréable et plus facile à apprendre par cœur, à cause de la poésie et du rythme, cherchèrent à faire rendre aux différents corps des notes comparables à celles du chant.

Ils examinèrent de quel point sort chacune des notes qu'ils avaient en l'esprit comme composant les mélodies connues et retenues par cœur chez eux. Une fois ces notes fixées, on les marqua. Les artistes successifs choisirent parmi les corps naturels ou artificiels ceux qui leur donnaient ces notes avec le plus de perfection. Ils améliorèrent ainsi les divers instruments ; ceux-ci avaient-ils un défaut,

SUITE PAGE 34

Découverte à Ras Shamra, près de Lattaquié, en Syrie, cette faïence date de 1 600 à 1 200 ans avant notre ère. A la place du nez, deux luths attestent la permanence dans cette région d'un instrument qui, avec quelques variantes, est encore utilisé de nos jours.

Pour les Pakistanais, qui adorent les fêtes, les manifestations publiques, les grands rassemblements culturels et folkloriques, la musique occupe une place prépondérante. La photo à droite montre un détail de la fête nationale du Cheval et du Bétail, qui se tient chaque printemps à Lahore, la grande ville-jardin et centre culturel du Pakistan. Toujours accompagnés de chants, du rythme des tambours et autres instruments du pays, prouesses hippiques, polo et danses de chevaux s'y déroulent non loin des marchés des bazars et des rues populeuses de la ville.

Photo Frances Mortimer © Rapho, Paris



petit à petit, ils le firent disparaître ; le luth et les autres instruments se trouvèrent de la sorte achevés.

L'art de la pratique musicale étant ainsi perfectionné, les règles de la mélodie furent fixées et l'on distingua quelles sont les notes et les mélodies naturelles à l'homme et quelles sont celles qui ne le sont pas, et l'on établit des degrés de consonance et de dissonance. Certaines consonances sont, en effet, parfaites, d'autres le sont moins.

La consonance de certains degrés est, d'autre part, si faible que la note est, pour ainsi dire, dissonante.

La consonance parfaite des notes rendues soit par la voix humaine, soit par les instruments, a été comparée aux aliments essentiels ; les autres consonances, moins parfaites, au superflu. Les sons sont très aigus, très assourdissants, ne sont pas naturels, comme aussi les instruments qui les produisent. Ces sons ne sont employés que dans des cas spéciaux ; leur effet est comparable à celui d'un remède ou encore à celui d'un poison ; ils étaient destinés à étourdir et à stupéfier.

Les instruments dont on se servait spécialement sur les champs de bataille produisaient des sons de cette nature. C'est ainsi qu'un roi de l'ancienne Egypte avait ordonné l'emploi de grelots, et un roi de Byzance d'autres instruments. Quand les rois de Perse partaient en expédition, ils étaient accompagnés de hurleurs. Voilà bien des sons dissonants en eux-mêmes ; mais mélangés à d'autres et légèrement modifiés ils peuvent devenir consonants.

C'est ainsi que sont nés les divers arts musicaux pratiques que nous avons énumérés.

En s'occupant ensuite de certains instruments, on a reconnu qu'on pouvait en tirer des notes et des mélodies d'un autre genre que celles que donne la voix humaine ; comme celle-ci, elles peuvent produire du plaisir, et, quoiqu'il n'ayant pas toutes les qualités des notes vocales, elles paraissent naturelles.

Les musiciens, loin de les rejeter, les adoptèrent. Ils s'en sont servis, en s'écartant parfois des règles du chant, et en ont tiré le meilleur parti possible. C'est ainsi qu'est née la musique purement instrumentale, que la voix ne peut imiter. Les anciens *rawashin* de Khurasan et de Perse en sont des exemples. La musique instrumentale, associée au chant, lui donne plus de force, plus de relief, et elle peut y suppléer en diverses circonstances. Ces deux genres de musique sont donc intimement liés.

Le jeu du tambour de basque, du tambourin, des timbales, le rythme battu des mains, la danse, la mimique cadencée font encore partie de la pratique musicale.

Le plus imparfait est, certainement, la mimique cadencée. Le jeu des sourcils, des épaules, de la tête, des mem-

Classe de musique en plein air sur les hauts plateaux andins de l'Amérique du Sud. Les enfants s'initient à la musique en utilisant des bâtons pour jouer des morceaux de musique locale sur de petits xylophones que le maître d'école vient de leur distribuer.

bres n'est, en effet, que mouvements. D'autre part, le mouvement du corps s'effectuant à des intervalles de temps identiques à ceux qui séparent deux chocs, ces intervalles de temps sont par suite mesurables. La mimique cadencée se règle donc sur le rythme battu, quoiqu'elle ne comporte que des mouvements, et les intentions qui y sont attachées.

Le rythme battu des mains, le jeu du tambour de basque, la danse, le rythme frappé du pied, le jeu des timbales appartiennent à une même classe. Ils sont supérieurs à la mimique cadencée, en ce que les mouvements qu'ils exigent aboutissent à un choc engendrant un son. Ce son n'est cependant pas une note ; il manque de la persistance et de la durée qui donnent à un son le caractère de note musicale.

Le luth, le *tunbur*, les cithares, le *rabab* (rebec) et les instruments à vent sont supérieurs aux précédents par la persistance du son.

Ce son est soutenu, mais il n'a pas encore toutes les propriétés de la voix humaine qui, elle, réunit toutes les qualités des sons et en est le plus parfait.

Les notes engendrées par tous les instruments sont de qualité inférieure, si on les compare à celles de la voix. Elles ne peuvent donc servir qu'à enrichir la sonorité du chant, à l'amplifier, à l'embellir, l'accompagner, et le rendre plus facile à retenir de mémoire.

Les instruments qui produisent des notes dont les qualités se rapprochent le plus de celles de la voix humaine, sont le *rabab* et les instruments à vent ; ce sont eux qui l'imitent le mieux. A leur suite se classent le luth, les cithares, les instruments de même famille, puis les autres dont nous avons parlé. Pour le luth, ses sons ressemblent à ceux de la voix parce qu'ils peuvent, comme eux, se soutenir et fluctuer. Quant aux flûtes, au *rabab* et aux instruments qui leur ressemblent, ils correspondent à la voix humaine d'une façon plus parfaite. Leurs notes possèdent certaines qualités qui leur font produire sur nous certains effets de la voix. ■

Photo © A. Benoit, Paris



QUAND L'ANGE

Suite de la page 18

l'emploi dans le troisième mouvement de sa « Rapsodie espagnole ». Erik Satie s'amuse aussi à écrire une habanera pour ses « Sites auriculaires ».

Mais il ne faut pas s'en tenir là : Darius Milhaud, à son retour de Rio de Janeiro, qu'il visita, comme conseiller d'ambassade, en compagnie de Paul Claudel, compose ses « Saudades do Brazil » pour le piano, s'inspirant de tout un folklore brésilien (et il le raconte dans ses « Mémoires ») qu'il avait pu connaître en écoutant les pianistes populaires qui, à ce moment, jouaient de leur instrument dans les cinémas de la Avenida de Rio Branco.

De retour en France, le compositeur écrit « L'Homme et son désir », ballet avec livret de Claudel, qui lui est inspiré par la force, l'envahissement, les mystères de la grande forêt américaine, et où il se sert d'un énorme appareil de percussion dont il avait aperçu les possibilités en écoutant les musiciens du Nouveau-Monde (il utilisera aussi certains rythmes cubains dans une « Ouverture » symphonique)...

Un peu plus tard, Edgar Varèse, dont le génie précurseur se révèle aujourd'hui dans toute sa puissance, allait étudier la graphie, l'écriture de certains instruments latino-américains, dans les œuvres de son ami, le Brésilien Heitor Vi'la-Lobos, et des Cubains Caturla et Roldán, pour écrire des œuvres comme *Ionisation* qui, depuis,



JOUE DES MARACAS

sont devenues classiques dans les milieux de l'avant-garde musicale.

Revenons en arrière et considérons la musique latino-américaine, basée sur des techniques venues de l'Europe; nous verrons que celle-ci (avec une influence directe ou indirecte de ce qui était dû à une présence populaire, à l'invention de certains chanteurs, joueurs d'instruments qui, tant dans les villes que dans les campagnes, inventaient de nouveaux moyens d'expression) éprouve un besoin profond, viscéral, de trouver un style particulier, au moment même où, dans les rues, dans les bals citadins, commencent à se produire des choses nouvelles que l'on appelle le tango, la rumba, la conga, etc., destinées à envahir le monde au 20^e siècle comme le jazz américain.

Ce qui a bientôt une certaine influence sur la production de musiciens formés par les conservatoires. Puisque l'opéra de facture romantique, souvent meyerbeerienne, marquée surtout par Verdi, plaçait en Europe, il était nécessaire d'écrire des opéras, mais des opéras d'un genre national, sinon par le contenu musical, du moins par le sujet.

Et c'est ainsi que l'on écrit des opéras à Mexico, au Venezuela, à Cuba avec de très bonnes intentions, thèmes nobles, historiques ou évoquant des légendes nationales. Mais aucun, finalement, n'atteignit le niveau

des opéras du Brésilien Carlos Gomez (1836-1896) dont le « Guarani » nous reste comme un exemple authentique de la musique romantique latino-américaine, sans que des œuvres d'inspiration analogue, écrites plus tard, puissent lui être comparées quant à la puissance dramatique et au traitement orchestral et vocal du discours.

Il se pose alors, au début du 20^e siècle, aux compositeurs d'Amérique latine, un problème qui ressemble singulièrement à celui que connurent les musiciens russes d'une époque assez récente : arrivés tard sur la scène de la musique universelle, sans autres traditions culturelles que celles du chant liturgique ou religieux, mais héritiers d'une tradition populaire extrêmement riche, ils retournèrent à cette source.

Ils y trouvèrent un accent personnel — comme Glinka, comme Moussorgski en Russie, comme Smetana en Tchécoslovaquie. Ainsi, les musiciens apparus après 1900, c'est-à-dire mûris par quelques années d'expérience, puisèrent leurs forces, vers 1920, dans un folklore qui se révélait comme une nouveauté.

C'est vers l'emploi des richesses folkloriques, des rythmes, des mélodies traditionnelles, qu'ils se dirigent, comme à la boussole : à Cuba, Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro Garcia-Caturlá (1906-1940); au Mexique, Silvestre Revueltas (1898-1965),

Carlos Chavez (né en 1899); en Argentine, Juan-José Castro (1895-1963); au Venezuela, Juan Bautista Plaza (1898-1965), et nous ne voulons citer que quelques-uns d'entre eux. Mais observons l'identité des dates, car elles ont une signification évidente.

Néanmoins il faudrait noter — et ceci est très important — que, si l'on considère la carrière de ces musiciens, on pourra voir qu'à partir d'un idéal national et folklorique, ils en arrivèrent tous (comme on a pu le voir avec Manuel de Falla en Espagne, avec Bartok en Hongrie) à se libérer du document, du thème cueilli, recueilli, en assistant à des fêtes populaires et à des danses collectives, pour en arriver à une expression personnelle, nationale peut-être par l'accent, mais en fin de compte intériorisée.

Et c'est là qu'il nous faut parler enfin du plus génial, du plus extraordinaire, du plus universel des compositeurs latino-américains de ce siècle : le Brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959), dont les œuvres se jouent constamment dans des concerts, des émissions radiophoniques et télévisées d'Europe et d'Amérique, ce dont font foi les programmes musicaux publiés par les journaux et les revues.

Prévoyant peut-être tout ce que la guitare allait signifier pour les générations nouvelles, Villa-Lobos écrit

des préludes et des études qui sont, pour les guitaristes d'aujourd'hui, ce que furent pour les pianistes de toujours les préludes et fugues du « Clavecin bien tempéré » de Bach. Un texte de base, nécessaire (en plus des problèmes techniques qu'il pose à l'exécutant), nous apporte un admirable message musical.

Parallèlement, la discographie s'enrichit de jour en jour. A côté de quelques créations mineures, il s'agit de partitions déjà classiques, comme ces chefs-d'œuvre indiscutables que sont les « Bacchianas n° 1 » (pour violoncelles), n° 5 (pour voix et orchestre), le prodigieux « Choros n° 7 » (pour orchestre de chambre), les *Quatuors* 5 et 6, et des pages merveilleuses pour tous les instruments et combinaisons possibles qui, au lieu de se perdre dans la pénombre d'archives et de dictionnaires de musicologie, vivent leur propre existence après la mort de leur auteur, et agissent dans le monde de la musique comme une présence active de l'Amérique latine.

Vers l'année 1928, nous eûmes l'occasion d'avoir une entrevue avec Heitor Villa-Lobos. Nous lui demandâmes ce qu'il pensait du folklore musical. « Le folklore, c'est moi », nous répondit le musicien en nous donnant par là la vision, même dans le proche avenir, de la musique latino-américaine. Depuis lors, nos instruments, nos rythmes ont trouvé une place dans les orchestres modernes. Il faut les ajouter à la masse extrêmement diversifiée des éléments de percussion dont des maîtres célèbres — Berlioz, Rimski — avaient, dans leurs traités, signalé les ressources. Ce que n'ignoraient pas Olivier Messiaen et Pierre Boulez, ni les animateurs les plus actifs de la musique contemporaine ; Milhaud et Edgar Varèse avaient pris conscience du même phénomène.

L'apport des instruments et de la rythmique latino-américaine fait partie de la grammaire, de la syntaxe, de la phonétique, et nous dirions même de la sémiologie, de tout compositeur contemporain.

Et lorsque nous nous souvenons de la phrase de Villa-Lobos : « Le folklore, c'est moi », nous pensons à un tympan sculpté au-dessus de la porte d'un couvent de Misiones, en Argentine : on peut y voir, au sein du *Concert mystique* traditionnel, luths, harpes et théorbes, un ange qui joue des maracas !... Il nous semble que cette sculpture — un ange éternel, des maracas de nos pays — nous donne un résumé, esprit et formes, de toute l'histoire de la musique latino-américaine, de la Conquête jusqu'aux recherches que font maintenant, en des terres encore pleines d'embûches, mais riches de possibilités nouvelles, les jeunes compositeurs de ce Nouveau Monde qui, en fin de compte, de par ses traditions, son héritage, grâce à tout ce qu'il a reçu, assimilé et transformé, est aussi mûr et aussi vieux que les autres mondes du Monde. ■

DISQUES UNESCO

La collection Unesco est éditée pour le Conseil International de la Musique par l'Institut international d'Études comparatives de la Musique (voir aussi page 39).

PHILIPS

Sources Musicales

Histoire universelle de la musique traditionnelle

Éditeur général : Alain Daniélou

publiée par Philips Phonogram International B.V., B.P. 23, Baarn, Pays-Bas.

Disques seuls : commentaires en anglais seulement.

Des albums seront disponibles pour chaque section avec commentaires en français, allemand et anglais.

Musique cérémonielle, rituelle et magique :

Rituel tibétain : 6586 007

Psalmodie religieuse :

Musique juive : 6586 001

Musique modale et improvisation :

Dastgah iranien 6586 005; Inde du nord, Musique vocale, Dhrupad et Khyal : 6586 003; Musique Arabe, Maqam : 6586 005; Taqasim et Layali, La tradition du Caire : stéréo 6586 010; Inde du nord, musique instrumentale, sitar, flûte, sarangi : 6586 009.

Musique d'art d'Extrême-Orient

Musique coréenne : 6586 011

Musique d'art de l'Asie du sud-est :

Bali, Musique de Cour et Bandjar : 6586 008

Java : Gamelan historiques : 6586 004

Musique de Cour du Cambodge : 6586 002

En préparation : les Pygmées, les îles Salomon, Musique religieuse assyrienne, Musique traditionnelle du Laos du sud, Bali : Musique de théâtre et de danse.

ODEON-EMI

Atlas Musical

Anthologie régionale de musique populaire et traditionnelle

Éditeur général : Alain Daniélou

publiée par Odéon/EMI Italiana, Via del Oceano Pacifico 46, 00144 Rome, Italie.

Commentaires en français, anglais et italien.

Bengale : CO 6417 840; Cambodge : CO 6417 841; Côte-d'Ivoire : CO 6417 842;

Portugal : CO 6417 843.

En préparation : Syrie, Inde, Bali, Moyen-Orient.

HUNGAROTON

Musique Contemporaine

Choix d'œuvres présentées à la Tribune internationale des compositeurs organisée par l'Unesco et le Conseil international de la musique.

Publié par Hungaroton, Budapest, Hongrie.

Premier disque paru: Concerto n° 3 et Concerto n° 4 d'Andras Szollosy; Quatuor pour orchestre à cordes Op. 9 d'Attila Bozay; Rhapsodie hongroise pour deux clarinettes et orchestre de Zsolt Durko : Hungaroton LPX 11525.

BÄRENREITER-MUSICAPHON

Anthologie musicale de l'Orient

Éditeur général : Alain Daniélou

publiée par Bärenreiter-Musicaphon, Heinrich-Schütz-Allee 35, Kassel-Wilhelmshöhe, Réf. féd. d'Allemagne

Commentaires en français, allemand, anglais.

Tunisie : BM 30 L 2008; Géorgie I : BM 30 L 2025; Azerbaïdjan I : BM 30 L 2024; Turquie I, Musique Mevlevi : BM 30 L 2019; Turquie II, Musique classique et religieuse : BM 30 L 2020; Iran I : BM 30 L 2004; Iran II : BM 30 L 2005; Afghanistan : BM 30 L 2003; Inde I, Récitation et chant védiques : BM 30 L 2006; Inde II, Musique de danse et de théâtre du sud de l'Inde : BM 30 L 2007; Inde III, Dhrupad-s : BM 30 L 2018; Inde IV, La musique carnatique (Inde du sud) : BM 30 L 2021; Laos : BM 30 L 2001; Cambodge : BM 30 L 2002; Viêt-nam I, La musique de Hué : BM 30 L 2022; Viêt-nam II, La musique traditionnelle du sud du Viêt-nam : BM 30 L 2023; La musique du Bouddhisme tibétain : Tibet I : BM 30 L 2009, Tibet II : BM 30 L 2010, Tibet III : BM 30 L 2011; Japon I, Sokyoku : BM 30 L 2012; Japon II, Gagaku : BM 30 L 2013; Japon III, La musique de la période Edo : BM 30 L 2014; Japon IV, La musique bouddhique : BM 30 L 2015; Japon V, La musique du Shinto : BM 30 L 2016; Japon VI, Nô : BM 30 L 2017; Malaisie : BM 30 L 2026.

Anthologie de la musique africaine

Éditeur général Paul Collaer

publiée par Bärenreiter-Musicaphon, Heinrich-Schütz-Allee 35, Kassel-Wilhelmshöhe, Réf. féd. d'Allemagne.

Commentaires en français, allemand et anglais.

La musique des Dan : BM 30 L 2301; Musique du Rwanda : BM 30 L 2302; La musique des Pygmées Ba-Benzélé : BM 30 L 2303; Éthiopie I, Musique de l'Église Copte Éthiopienne : BM 30 L 2304; Éthiopie II, La musique des Kouschites de l'Éthiopie du sud-ouest : BM 30 L 2305; La musique du Nigeria, Musique Hausa I : BM 30 L 2306; Musique Hausa II : BM 30 L 2307; La musique des Sénoufo : BM 30 L 2308; Tchad, Musique du Kanem : BM 30 L 2309; Musique de la République Centrafricaine : BM 30 L 2310.

NB. Ne pas passer de commandes à l'Unesco.
S'adresser à son disquaire habituel.

LA MUSIQUE DES SIÈCLES

Suite de la page 5

systematique de la musique est tradition autochtone, ainsi dans les civilisations de l'Asie.

Durant la première moitié du siècle, l'ethnomusicologie était quête de l'« authentique », c'est-à-dire des systèmes musicaux qui n'avaient pas subi l'influence de l'Occident. Mais cependant, nombre d'ethnographes s'efforçaient également, et à la même époque, dans les disciplines les plus traditionnelles de la recherche anthropologique, de passer sous silence ou faire fi des forces occidentales qui obéraient les institutions et les idées.

Mais, dans les travaux récents, les modifications musicales et l'acculturation deviennent problème essentiel ; aujourd'hui, elles sont abordées dans un esprit d'analyse historique, et cette méthode est reliée à celle des historiens de la musique occidentale.

Les plus récentes réflexions sur les musiques non européennes ont conduit à l'étude de la culture musicale de groupes minoritaires, surtout aux Etats-Unis. Elles témoignent d'un intérêt vivace pour l'étude de la musique afro-américaine, dans les Amériques, en tant qu'ensemble ; de la musique des Indiens d'Amérique en tant que

minorité culturelle (plutôt que comme noyau isolé de vestiges culturels), et enfin de la musique des communautés bilingues.

Intérêt qui va croissant et conduit à étudier la culture musicale de certains groupes précis (la jeunesse, par exemple) dans le contexte général des populations actuelles, et à mettre l'accent sur la musique dans la vie urbaine.

A u j o u r d' h u i, l'ethnomusicologie s'étend de plus en plus aux diversifications sociales et les ethnomusicologues jouent un rôle particulier en définissant l'identité culturelle des sociétés et des groupes existant dans ces sociétés, grâce, en quelque sorte, à un travail d'anthropologie vivante.

Dans le domaine traditionnel, l'ethnomusicologie n'a cessé de se spécialiser depuis les années 1960 et, pour employer le langage des sciences sociales, de « coller au problème ».

La recherche ancien-style visait à caractériser l'ensemble de la culture musicale d'une unité : société ou tribu ; la recherche nouveau-style tend pour sa part à examiner une technique ou un problème particulier.

Ainsi, un numéro récent de la revue « Ethnomusicology » contient : une étude générale sur le hautbois en Inde, un examen extrêmement détaillé d'un chant haoussa, analysé sous divers angles, et une étude de la musique et des structures urbaines dans le nord de l'Afghanistan.

De nouvelles techniques d'analyse sont apparues. Les ordinateurs, s'ils sont encore peu employés (nonobstant les travaux expérimentaux accomplis depuis une vingtaine d'années), ont influé sur l'ethnomusicologie. Un développement particulièrement important de l'emploi des machines a conduit à la conversion du son musical en une forme visible. Ces machines, que l'on appelle volontiers des « mélographes », ont été utilisées tout particulièrement à l'Université de Californie de Los Angeles, à l'Université hébraïque de Jérusalem, et à l'Université d'Oslo.

On a cherché à mettre au point des techniques et des procédés descriptifs et analytiques pour traiter des aspects de la musique que l'on n'étudiait guère : ainsi, l'emploi de la voix humaine, la coloration tonale du chant et de la musique instrumentale, les rapports entre chanteurs et instrumentistes dans les ensembles. En ce sens, on a poussé plus avant encore avec des études expérimentales visant à établir les liens entre modes d'exécution et schémas ou formes culturels.

D'une étude faite par Lomax et ses collègues, par exemple, se dégagent, entre autres, certaines hypothèses à propos des rapports entre groupes de travail et parties chorales et des rapports entre direction sélective et chant solo. Cette étude a permis de découvrir que le style de chant de prédilection d'une culture donnée renforce un type de conduite nécessaire à un effort primordial d'existence, aux fins de la centralisation et du contrôle des institutions sociales.

Pour la recherche ethnomusicologique à ses débuts, les musiciens appartenant aux cultures non occidentales n'étaient guère qu'anonymes, ce qui sous-entendait qu'en toute culture le musicien quel qu'il fût en valait un autre, qu'il s'agit du talent ou du rôle assumé.

Aujourd'hui, on tend à tenir le musicien pour une personne et à lui accorder le statut de son homologue occidental. Les études consacrées à tel ou tel musicien particulier, à leur vie, à leur apport à la culture musicale, s'alignent sur d'autres recherches anthropologiques au sein desquelles la création personnelle n'est enfin plus dérobée derrière de vagues définitions de style culturel et de cohésion sociale.

Ainsi, il est clair que l'ethnomusicologie évolue ; néanmoins, elle tarde encore à devenir une véritable anthropologie de la musique, car elle reste liée à des propos trop étroitement musicologiques. Pour l'essentiel, elle reste centrée, dans ses recherches, sur la description et la comparaison des musiques.

Or, elle ne peut pénétrer la musique en tant que culture que si la musique cesse d'être uniquement traitée comme particularité, et si elle est comprise dans une intelligence esthétique de la pensée, des sentiments, des conduites : à l'instar, « mutatis mutandis », de l'art visuel, de la littérature et de la technologie. Il en va de même dans un autre domaine, plus négligé encore : la danse. Il est, bien sûr, des problèmes techniques difficiles à résoudre avant d'aboutir à une anthropologie satisfaisante de la musique et de la danse ; mais ce sont ces problèmes mêmes et leur signification culturelle profonde qui justifient l'anthropologie. Ces problèmes, certes, obscurcissent la vision de l'ethnologue qui peut devenir indifférent ou insensible aux aspects essentiels de la vie culturelle des peuples dont il entreprend l'étude. C'est ainsi que certaines cultures peuvent pâtir de la spécialisation du musicologue et de l'insuffisante qualification technique de l'anthropologue. ■

UN NUMERO SUR LA MUSIQUE « POP » ?

La rédaction du « Courrier de l'Unesco » envisage la publication d'un futur numéro sur la musique « pop » et d'autres formes de la musique moderne. Si vous voulez que nous consacrons un numéro spécial à ce sujet, écrivez-le nous.

Nos lecteurs nous écrivent

UNE INITIATIVE...

Je vous remercie très sincèrement pour un encart destiné aux enfants (avril 1973) sur Copernic, et souhaite que vous nous donniez souvent de telles réalisations.

M. G. Séméria
Professeur d'histoire
Nice, France

... LOUÉE...

Quelle merveilleuse idée que votre supplément pour enfants consacré à Copernic (avril 1973)! Il est probable que malgré cette indication, ce soit les adultes qui le lisent, mais quelle fontaine de jouvence, de spontanéité et de soleil. Merci d'avoir été plus loin que l'idée, jusqu'à la réalisation.

Jacques Mühlethaler
Association Mondiale pour l'Ecole
Instrument de Paix
Genève, Suisse

... A DIVERS TITRES

Je tiens à vous adresser mes remerciements pour la publication, dans votre numéro d'avril 1973, d'un supplément pour enfants consacré à Copernic et à son œuvre. Mais je voudrais aussi attirer votre attention sur le fait que beaucoup d'adultes aujourd'hui ne possèdent que le niveau culturel d'un enfant nouvellement scolarisé. C'est, sans chercher bien loin, le cas de mes parents qui, sans être à proprement parler analphabètes, peuvent se considérer comme tels d'après la définition qu'en donne l'Unesco. Or, le cas de mes parents n'est pas isolé et peut se rencontrer très fréquemment.

Ce qui est merveilleux, c'est qu'en fin de compte et grâce au « Courrier de l'Unesco », mes parents ne quittent pas ce monde sans connaître Copernic, sa vie, son œuvre et ses contemporains. Puis-je vous suggérer que, pour les numéros à venir, vous réserviez la même présentation à des personnages ou des événements qui exigent pareille vulgarisation, destinées certes aux enfants, mais aussi aux nombreux adultes qui sont dans la situation que j'évoquais ?

Rosendo Solé Sainz
Madrid, Espagne

L'HOMME, CENTRE DE L'UNIVERS ?

J'ai lu avec intérêt, dans le *Courrier* d'avril, l'histoire de Copernic racontée aux enfants par Jean-Claude Pecker.

Il est souhaitable que l'histoire des « grands hommes » soit ainsi exposée aux jeunes, avec à la fois le don d'enfance — le sens de l'admiration — et l'objectivité du scientifique.

Il me semble pourtant qu'à la dernière page (p. XVI), l'auteur est sorti de l'objectivité scientifique, en laissant percer ses sentiments philosophiques, si je puis dire. Il a l'air de triompher en relevant que la découverte de Copernic « a permis de se débarrasser de l'idée que l'homme, aussi, était au centre de l'univers... ». Cela le gênerait-il donc que l'homme, par son intelligence, domine son environnement — et peut-être l'Univers ?

Ce n'est d'ailleurs pas parce que la terre serait au centre de l'Univers que l'homme y occuperait une place centrale ! Une chose ne suit pas l'autre nécessairement. L'habitat d'un homme n'est pas une de ses qualifications essentielles. Que j'habite au centre d'une ville ou à sa périphérie ne me donne pas plus d'importance. Il y a bien d'autres qualifications plus importantes dans la vie d'un homme : son degré d'intelligence, son instruction, le sexe auquel il appartient (cela dit sans mépris pour l'autre sexe), etc.

Ainsi, que l'homme habite une petite ou une grosse planète, que celle-ci soit centrale ou non, cela ne modifie en rien la condition humaine, ni n'enlève à l'homme ses prérogatives.

Jean Oger, O.P.
Couvent des Dominicains
Liège, Belgique

RELIGION SPIRITUELLE OU INCONSCIENCE ?

C'est avec un grand intérêt, mais aussi, je ne vous le cacherai pas, avec un mouvement certain de révolte, que j'ai lu l'article consacré à la pensée du philosophe Aurobindo et à la Cité culturelle d'Auroville (voir « Courrier de l'Unesco », octobre 1972). Abonnée depuis maintenant plus de quatre ans au « Courrier de l'Unesco », j'ai toujours approuvé votre position face à la misère dans le monde et la sagesse dont vous faites preuve à cet égard.

D'accord pour le principe de l'essor culturel et de l'effort d'internationalisation qui se rattachent à Auroville ; bravo à l'esthétique, à l'architecture du projet du globe de l'unité. C'est grandiose. Mais combien cela va-t-il coûter ? Quand je pense que le « Courrier de l'Unesco » ne cesse, à juste titre, de soulever le problème de la faim dans le monde, et quand je pense aussi que le peuple indien n'a parfois même pas de quoi subsister, je ne peux m'empêcher de m'indigner devant l'enthousiasme que vous exprimez face à cette folie des grandeurs. Est-ce de l'inconscience, de la provocation ? Oui, la fiéffée pragmatiste que je suis se demande combien d'Indiens profiteront de l'influence culturelle d'Auroville, alors même que leur préoccupation première est un bol de riz.

Le « Courrier de l'Unesco » ne cesse de priser le principe de l'Ecole Universelle, loue la méthode du libre progrès, chère à Aurobindo, mais s'est-il demandé si le noyau d'adeptes de cette « religion spirituelle de l'Humanité » ont le ventre vide, eux ? N'y a-t-il pas là, lorsqu'on considère une réalité tragique, un paradoxe navrant ?

Mme Castel
Nice, France

LA SCIENCE HOMICIDE ?

Parcourant les « 21 points d'une nouvelle stratégie de l'éducation » (novembre 1972), j'y ai trouvé de nombreuses références à ce que l'on peut classer dans la catégorie : connaissance et pratiques, mais rien sur les attitudes de l'esprit. Car, je souhaiterais que les éducateurs du monde entier puissent répondre à la question :

« Connaissance et pratiques pour quoi faire ? » Le danger d'anéantissement que la guerre fait courir à l'humanité ne vient-il pas des nations hautement « éduquées », de leur formidable puissance technologique et militaire, sans oublier les missiles guidés (bien mal guidés en vérité) ? Une meilleure tournure d'esprit n'est-elle pas bien plus nécessaire que la connaissance et l'habileté ? Ne faut-il pas plutôt mettre l'accent sur des buts comme la fraternité mondiale et la loyauté envers l'humanité ?

L'Unesco a-t-elle oublié le mot d'ordre de ses fondateurs : « Les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix ». Certes, il n'y a pas là matière pour la seule éducation, mais aussi pour la science et la culture. Car, si nous ne savons pas comment développer attitudes et compréhension mutuelle en vue de la paix, tournons au moins nos ressources scientifiques dans cette direction.

Théo F. Lentz
Directeur du St. Louis Peace
Research Laboratory
Etats-Unis

DE L'ART DE BIEN CHANTER

Je m'associe pleinement à la lettre de A.I. Popov, de Moscou, (mars 1973) concernant le chant et la culture. Le sujet vaut bien une étude sérieuse. Dans le chant artistique, il faut considérer :

1. La « Matière vocale », c'est-à-dire le son en lui-même, lequel tient sa valeur en grande partie aux harmoniques supérieures inaudibles parce que du domaine des ultra-sons que l'oreille ne perçoit pas, mais que l'hypothalamus ressent avec l'intensité, d'où le charme qui émane de certains ténors dès les premières notes. Un chercheur disposant d'un laboratoire trouverait là un champ, une mine, d'une très féconde richesse.

2. La technique vocale qui consiste à éliminer tout artifice, tout changement de moule buccal qui ne sont que « ficelles » hélas ! si souvent exploitées et, du grave à l'aigu n'utiliser qu'une seule émission, c'est-à-dire, pour employer un terme répandu chez les chanteurs, garder « l'archet à la corde ».

3. Garder l'expressivité, tant musicale, que de parole ; cette dernière reste à peu près totalement estropiée. Chaque voyelle devant conserver sa valeur expressive : celle que l'on emploie dans la voix parlée et dont la palette est si riche que le chanteur qui la néglige se prive de ressources presque infinies. Déformer un phonème en prétendant l'adapter au chant est un barbarisme qui rend la mélodie ou l'opéra conventionnels et ampoulés. Par exemple, dans « Pelléas et Mélisande », de Debussy, le rôle d'Inold tourne au crétinisme congénital avec ses « petit père, petit euméleu » pour petit père et petite mère, alors qu'il est si facile de marquer la tombée du son dans l'E final français.

Il resterait à étudier le jeu scénique ; mais il n'est pas spécifique de l'Opéra.

Raymont Levé
Paris, France

DISQUES UNESCO

Anthologies musicales, Sources musicales, Atlas musical, trois grandes collections de disques Unesco préparées pour le Conseil international de la musique par l'Institut international d'études comparatives de la musique, Berlin/Venise 33 tours - 30 cm

Bärenreiter

ANTHOLOGIES MUSICALES

Séries éditées par Bärenreiter Musikaphon, Kassel, Rép. féd. d'Allemagne

■ Deux magnifiques anthologies illustrent l'inépuisable richesse du patrimoine musical des peuples de l'Asie et de l'Afrique. Chaque disque est accompagné de notices détaillées (français, anglais, allemand) et d'une somptueuse documentation photographique.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Nouvelle série éditée par Hungaroton, Budapest, Hongrie

Pour tous ces disques, voir détails et références page 36

NE PAS PASSER DE COMMANDE A L'UNESCO. S'adresser à son disquaire habituel

Pour vous abonner, vous réabonner et commander d'autres publications de l'Unesco

Vous pouvez commander les publications de l'Unesco chez tous les libraires ou en vous adressant directement à l'agent général (voir liste ci-dessous). Vous pouvez vous procurer, sur simple demande, les noms des agents généraux non inclus dans la liste. Les paiements peuvent être effectués dans la monnaie du pays. Les prix de l'abonnement annuel au « COURRIER DE L'UNESCO » sont mentionnés entre parenthèses, après les adresses des agents.

★

ALBANIE. N. Sh. Botimeve Naim Frasheri, Tirana. — **ALGÉRIE.** Institut pédagogique national, 11, rue Ali-Haddad, Alger. Société nationale d'édition et de diffusion (SNED), 3, bd Zirout Youcef, Alger. — **RÉP. FÉD. D'ALLEMAGNE.** Toutes les publications : Verlag Dokumentation, Postfach 148, Jaisersstrasse 13, 8023 München-Pullach. Unesco Kurier (Édition allemande seulement) : Bahrenfelder Chaussee 160, Hamburg-Bahrenfeld, CCP 276650 (DM 16). — **RÉP. DÉM. ALLEMANDE.** Deutscher Buch-Export und Import GmbH, Leninstr. 16, 701 Leipzig. — **AUTRICHE.** Verlag Georg Fromme et C., Arbeitergasse 1-7, 1051 Vienne. (A.S. 110) — **BELGIQUE.** Agent pour les publications de l'Unesco et pour l'édition française du « Courrier » : Jean De Lannoy, 112, rue du Trône, Bruxelles 5. CCP 3 380.00. Édition néerlandaise seulement : N.V. Handelsmaatschappij Keesing, Keesinglaan 2-18, 2 100 Deurne-Antwerpen. (250 F belges). — **BRÉSIL.** Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 21120, Praia de Botafogo, 188, Rio de Janeiro, GB (Crs. 25). — **BULGARIE.** Hemus, Kantora Literatura, Bd. Rousky 6, Sofia. — **CAMEROUN.** Le Secrétaire général de la Commission nationale de la République fédérale du Cameroun pour l'Unesco B.P. No. 1 061, Yaoundé. — **CANADA.** Information Canada, Ottawa (Ont.) (\$ 5.00). — **CHILI.** Editorial Universitaria S.A., casilla 10220, Santiago. (E° 145) — **RÉP. POP. DU CONGO.** Librairie populaire, B.P. 577, Brazzaville. — **COTE-D'IVOIRE.** Centre d'édition et de Diffusion africaines. Boîte Postale 4541, Abidjan-Plateau. — **DAHOMÉY.** Librairie nationale. B.P. 294, Porto Novo. — **DANEMARK.** Ejnar Munksgaard Ltd, 6, Norregade, 1165 Copenhague K (D. Kr. 27 00). — **ÉGYPTE (RÉP. ARABE D').** National Centre for Unesco Publications, N° 1 Talaat Harb Street, Tahrir Square, Le Caire; Librairie Kasr El Nil, 38, rue Kasr El Nil, Le Caire. 1.350 L.E. — **ESPAGNE.** Toutes les publications y compris le Courrier : Ediciones Iberoamericanas, S.A., calle de Oñate, 15, Madrid 20; Distribución de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vitrubio 16, Madrid 6; Librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Esguicias. 15, Barcelona. Pour « le

Courrier » seulement (260 pts) : Ediciones Liber, Apartado 17, Ondarra (Vizcaya). — **ÉTATS-UNIS.** Unesco Publications Center, P.O. Box 433, New York N.Y. 10016 (\$ 5) — **FINLANDE.** Akateeminen Kirjakauppa, 2, Keskuskatu Helsinki. (Fmk 13,90). — **FRANCE.** Librairie Unesco, 7-9, place de Fontenoy, 75700 Paris. C.C.P. 12.598-48. (F. 17). — **GRÈCE.** Anglo-Hellenic Agency 5 Koumbari Street Athènes 138. — **HAÏTI.** Librairie « A la Caravelle », 36, rue Roux, B. P. 111, Port-au-Prince. — **HAUTE-VOLTA.** Librairie Attie, B.P. 64. Librairie Catholique « Jeunesse d'Afrique », Ouagadougou. — **HONGRIE.** Akadémiai Könyvesbolt, Vaci U. 23, Budapest V. A.K.V. Konyvtárosok Boltja, Népköztársaság 16, Budapest VI. — **INDE.** Orient Longman Ltd.: Nicol Road, Ballard Estate. Bombay 1; 17 Chittaranjan Avenue, Calcutta 13. 36a Mount Road, Madras 2. Kanson House, B-3/7 Asaf Ali Road, P.O. Box 386, Nouvelle-Delhi. Publications Section, Ministry of Education and Youth Services, 72 Theatre Communication Building, Connaught Place, Nouvelle-Delhi 1. Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, Calcutta 16. Scindia House, Nouvelle-Delhi. (Rs 18,75) — **IRAN.** Commission nationale iranienne pour l'Unesco, av. Iranchahr Chomali N° 300, B.P. 1533, Téhéran. — **IRLANDE.** The National Press, 2 Wellington Road, Ballsbridge, Dublin 4. — **ISRAËL.** Emanuel Brown, formerly Blumstein's Bookstore : 35, Allenby Road and 48, Nachlat Benjamin Street, Tel-Aviv. Emanuel Brown 9 Shlomzion Hamalka Street, Jérusalem. (24 I.L.) — **ITALIE.** Licos, (Libreria Commissionaria Sansoni, S.p.A.) via Lamarmora, 45, Casella Postale 552, 50121 Florence. — **JAPON.** Maruzen Co Ltd., P.O. Box 50520, Tokyo International, 100.31 (Y1,440). — **RÉPUBLIQUE KHMÈRE.** Librairie Albert Portail, 14, avenue Bouloche, Phnom-Penh. — **LIBAN.** Librairie Antoine, A. Naoufal et Frères, B.P. 656, Beyrouth. — **LUXEMBOURG.** Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, Luxembourg. — **MADAGASCAR.** Toutes les publications : Commission nationale de la République malgache, Ministère de l'éducation nationale, Tananarive. « Le Courrier » seulement : Service des œuvres post et périscolaires, Ministère de l'éducation nationale, Tananarive. — **MALI.** Librairie populaire du Mali, B.P. 28, Bamako. — **MAROC.** Librairie « Aux belles images », 281, avenue Mohammed V, Rabat. CCP 68-74. « Courrier de l'Unesco » : pour les membres du corps enseignant : Commission nationale marocaine pour l'Unesco 20, Zenkat Mourabitine, Rabat (C.C.P. 324-45). — **MARTINIQUE.** Librairie « Au Boul Mich », 1, rue Perrinon, 66, av. du Parquet, 972 - Fort-de-France. — **MAURICE.** Nalanda Co. Ltd., 30, Bourbon Street Port-Louis (Rs 17,45) — **MEXIQUE.** CILA) Centro inter-americano de Libros Académicos), Sullivan 31-Bis, Mexico 4 D. F., Mexique. (45 pesos) — **MONACO.** British Library, 30, boulevard des Moulins, Monte-Carlo,



Odéon-EMI

ATLAS MUSICAL

Série éditée par Odéon/Emi Italiana, Rome, Italie

■ « La musique de l'Atlas musical qui regroupe l'art populaire vivant de tous les continents est à l'avant-garde de l'avant-garde, » écrit Yehudi Menuhin. Consacré à l'art de la tradition orale à son sommet, cet Atlas est un véritable voyage à travers les cultures musicales du monde.

■ Cette série vient de naître avec un premier disque consacré à des œuvres d'un compositeur roumain, Andras Szollosy, et deux Hongrois, Attila Bozay et Zsolt Durko. La plupart de ces œuvres avaient été présentées à la Tribune internationale des compositeurs organisée chaque année par l'Unesco et le Conseil international de la musique.

— **MOZAMBIQUE.** Salema & Carvalho Ltda caixa Postal, 192, Beira. — **NIGER.** Librairie Mauclet, B.P. 868, Niamey. — **NORVÈGE.** Toutes les publications : Johan Grundt Tanum (Booksellers), Karl Johans gate 41/43, Oslo 1. Pour « le Courrier » seulement : A.S. Narvesens, Litteraturløstene Box 6125 Oslo 6. (Kr 23,00). — **NOUVELLE-CALÉDONIE.** Reprex S.A.R.L., B.P. 1572, Nouméa. — **PAYS-BAS.** Édition néerlandaise du « Courrier » : N.V. Internationale Uitgevers-en Handelsmaatschappij Systemen Keesing, Ruysdaelstraat 71-75, Amsterdam Zuid (fl. 17,5). Agent pour les autres éditions et toutes les publications de l'Unesco : N.V. Martinus Nijhoff Lange Voorhout 9, La Haye. — **POLOGNE.** Toutes les publications : ORWYN PAN. Pałac Kultury i Nauki, Varsovie. Pour les périodiques seulement : « RUCH » ul. Wronia 23, Varsovie 10. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo, 70, Lisbonne (Esc.105). — **ROUMANIE.** I.C.E. Libri P.O.B. 134-135, 126 calea Victoriei, Bucarest. Abonnements aux périodiques Rompresfilatelia, calea Victoriei nr. 29, Bucarest. — **ROYAUME-UNI.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E.1. (£1,30). — **SÉNÉGAL.** La Maison du livre, 13, av. Roume, B.P. 20-60, Dakar. Librairie ClairAfrique, B.P. 2005, Dakar; Librairie « Le Sénégal », B.P. 1594, Dakar. — **SUÈDE.** Toutes les publications : A/B C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan, 2, Box 16356, 103 27 Stockholm, 16. Pour « le Courrier » seulement : Svenska FN-Förbundet, Skolgrand 2, Box 150-50, S-10465 Stockholm - Postgiro 184692 (Kr. 18). — **SUISSE.** Toutes les publications : Europa Verlag, 8, Ramstrasse, Zürich. C.C.P. Zürich VIII 2383. Payot, 6, rue Grenus 1211, Genève 11, C.C.P.-12.236 (FS. 16). — **SYRIE.** Librairie Sayegh Immeuble Diab, rue du Parlement. B.P. 704, Damas. — **TCHÉCOSLOVAQUIE.** S.N.T.L., Spalena 51, Prague 1 (Exposition permanente); Zahraniční Literatura, 11 Soukenicka, Prague 1. Pour la Slovaquie seulement : Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo nam. 6, 893 31 Bratislava. — **TOGO.** Librairie Evangélique, BP 378, Lomé; Librairie du Bon Pasteur, BP 1164, Lomé; Librairie Moderne, BP 777, Lomé. — **TUNISIE.** Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, Tunis. — **TURQUIE.** Librairie Hachette, 469 Istiklal Caddesi; Beyoglu, Istanbul. — **U.R.S.S.** Mehdunarodnaja Kniga, Moscou, G-200. — **URUGUAY.** Editorial Losada Uruguay, S.A. Librería Losada, Maldonado, 1092, Colonia 1340, Montevideo. — **VIËT-NAM.** Librairie Papeterie Xuân-Thu, 185, 193, rue Tu-Do, B.P. 283, Saigon. — **YUGOSLAVIE.** Jugoslovenska Knjiga, Terazije 27, Belgrade. Drzavna Založba Slovenide Mestni Trg. 26, Ljubljana. — **RÉP. DU ZAIRE.** La Librairie Institut national d'études politiques B.P. 2307, Kinshasa Commission nationale de la République du Zaïre pour l'Unesco, Ministère de l'éducation nationale, Kinshasa.



Handwritten red text, possibly a signature or stamp, located at the bottom center of the page.