

Jean-Jacques Nattiez

ETHNOMUSICOLOGIE

Même s'il est difficile de donner une définition entièrement satisfaisante de l'ethnomusicologie, tant ses diverses tendances varient d'objets et de méthodes, on peut dire qu'elle étudie les musiques des divers groupes ethniques et des communautés culturelles du monde entier, musiques qui se distinguent de la musique "savante" occidentale. Oscillant, au cours de son histoire, entre l'analyse scientifique des systèmes musicaux et la description ethnographique des contextes socioculturels dans lesquels ces musiques se situent, l'ethnomusicologie est non seulement une branche de la musicologie, mais aussi de l'anthropologie ou de l'ethnologie. Parce qu'elle doit souvent faire appel à d'autres disciplines (sociologie, psychologie cognitive, choréologie, linguistique, acoustique), elle est sans doute une des plus difficiles des sciences humaines. Sans compter l'engagement physique et humain qu'elle requiert : sur le terrain, l'ethnomusicologue doit payer de sa personne dans des conditions de climat et de vie souvent difficiles, il doit être doué d'un tact remarquable dans les relations humaines et d'un sens diplomatique aigu dans certaines situations politiques. Par les questions qu'elle suscite, l'ethnomusicologie joue un rôle tout à fait spécifique vis-à-vis de la musicologie traditionnelle, car elle oblige à relativiser – en soulignant la spécificité de notre culture – les œuvres et les pratiques musicales occidentales et à considérer "notre" musique comme une modalité particulière du "fait musical" universel, une tendance qui s'est renforcée à la fin du xx^e siècle et dont le volume V de cette encyclopédie se fera largement l'écho. Par ses objectifs et ses champs d'intervention, l'ethnomusicologie participe à la construction progressive d'une musicologie générale.

1. Historique de la discipline

A la fin du xx^e siècle, l'ethnomusicologie avait un peu plus de cent ans, puisqu'on s'accorde, malgré les observations ou les travaux de

Jean-Jacques Rousseau (1768), du père Amiot (1779) et de Guillaume Villoteau (1809), à considérer l'article d'Alexander John Ellis (1885) consacré à l'analyse des échelles non harmoniques, c'est-à-dire étrangères à notre culture occidentale, comme le premier travail d'ethnomusicologie. Il y affirmait que les échelles musicales n'étaient ni uniques ni naturelles. En 1882, l'Allemand Theodor Baker avait publié sa thèse sur *La Musique des Sauvages de l'Amérique du Nord*, monographie entièrement consacrée à la musique des Indiens seneca de l'Etat de New York, dans laquelle on trouve aussi bien des observations ethnographiques que des transcriptions musicales directement réalisées sur le terrain.

Le travail de ceux qu'on appellera beaucoup plus tard les "ethnomusicologues" est grandement simplifié avec l'apparition des moyens mécaniques d'enregistrement. En 1889, l'anthropologue Walter Fewkes réalise les premiers chez les Indiens zuni de Passamaquoddy et, en 1902, Carl Stumpf crée les premières archives de musique non occidentale à l'Institut psychologique de l'université de Berlin. L'existence d'archives et d'enregistrements incite un certain nombre d'ethnomusicologues, surtout en Europe, à travailler d'abord à partir de la musique collectée par d'autres ; ainsi, Benjamin Ives Gilman, en 1891, transcrit et analyse les enregistrements de Fewkes.

1.1. L'école de Berlin

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, avec Carl Stumpf, Otto Abraham et Erich M. von Hornbostel (1975 et 1999), apparaît la première véritable équipe ethnomusicologique qui donnera naissance à ce que l'on appelle l'école de Berlin. Ces chercheurs s'intéressent aux processus mentaux impliqués par la musique (la psychologie est, à l'époque, la reine des sciences humaines) en se fondant sur l'analyse des hauteurs et de la mélodie, sur les systèmes d'accordage et la mesure des échelles et des instruments. Les objectifs sont essentiellement *comparatifs*, et l'on dénomme alors la discipline *vergleichende Musikwissenschaft* (musicologie comparée). Hornbostel établit avec Curt Sachs (Hornbostel et Sachs, 1914) la première grande classification de tous les instruments de musique connus dans le monde, posant ainsi les fondements d'une des branches de l'ethnomusicologie, l'"organologie", qui répartit encore aujourd'hui les instruments entre idiophones, membranophones, cordophones et aérophones. Ils s'inspirent de la *Kulturkreislehre* (théorie des cercles de culture) des anthropologues Fritz Groebner et Wilhelm Schmidt pour étudier la diffusion des instruments et des traits culturels musicaux à travers le monde. Hornbostel propose la théorie des quintes soufflées (*Blasquintentheorie*) avec laquelle il pense prouver que la diffusion de la syrinx s'est faite du Pacifique sud vers le Nouveau Monde.

Sachs développe un type d'approche très en vogue au début du siècle : il isole un trait caractéristique dont il étudie les manifestations dans le monde entier. Sur la base de ces comparaisons, il élabore une théorie de l'évolution musicale. Ce genre de spéculations historiques se prolongeait encore dans les années 1960, notamment dans l'analyse des échelles. Wiora (1961) et Sachs (1962) seront peut-être les derniers à risquer la construction, dans une perspective évolutionniste, d'une histoire générale de la musique incluant les musiques de tradition orale. Toujours dans l'esprit de l'école de Berlin, Mieczyslaw Kolinski consacre l'essentiel de ses recherches (Kolinski, 1961) à l'établissement de méthodes d'analyse comparative des traits mélodiques afin d'en faire apparaître les traits universels. Convaincu que tous les systèmes scalaires observables dans le monde sont dérivés du cycle des quintes, il propose trois cent quarante-huit types de structures mélodiques dont il relève la présence ou l'absence dans chaque culture étudiée.

1.2. *L'ethnomusicologie américaine : description stylistique et aires culturelles*
Le visage de l'ethnomusicologie change du tout au tout lorsque les chercheurs donnent la priorité à l'enquête de terrain sur le travail plus ou moins spéculatif fondé sur les enregistrements d'archives. Les ethnomusicologues centre-européens vont bientôt s'intéresser aux musiques paysannes. Aux Etats-Unis, la musique des Indiens peut être étudiée dans son milieu naturel, près des grandes villes et dans les réserves.

L'ethnomusicologie américaine de l'entre-deux-guerres n'est pas historique, elle est surtout descriptive et monographique, mais l'observation ethnographique y prend une place de plus en plus importante. Certes, les objectifs comparatifs ne sont pas oubliés, mais ils n'ont plus les ambitions grandioses et universelles de la première génération de l'école de Berlin. Ainsi, George Herzog, dont les premiers travaux comparatifs remontent à 1928, confronte dans sa thèse le style de deux cultures musicales indiennes, celle des Pima et celle des Papago (1937). Il s'appuie surtout sur les schémas rythmiques, le tempo, l'accompagnement, le mouvement de l'ambitus mélodique, la manière de chanter, l'équilibre de la structure formelle et le débit de la mélodie. Helen H. Roberts systématise l'usage des listes de traits : par exemple, elle utilise, pour classer les formes des chants de trois groupes d'Indiens californiens (1933), une batterie de trente-six variables. L'extension de la méthode la conduit à proposer une répartition de toutes les musiques indiennes d'Amérique du Nord selon des aires culturelles (1936) ; elle suit ainsi une direction de recherche définie en anthropologie par Kroeber que Bruno Nettl reprendra et affinera au début de sa carrière (1954).

Parallèlement, Frances Densmore développe le genre monographique : préoccupée de préserver des musiques dont elle craint très tôt, comme beaucoup d'ethnomusicologues, l'altération au contact de la civilisation occidentale, elle enregistre, transcrit et décrit la musique d'une vingtaine de tribus indiennes pendant cinquante ans, laissant une œuvre considérable constituée de quinze volumes publiés entre 1917 et 1957, tous réédités en 1970 (voir par exemple Densmore, 1922), et d'un ouvrage de synthèse (1926). Elle cherche essentiellement ce qui, dans une musique, est propre à une tribu et ce qui permet de l'identifier à un genre particulier. Elle relève également de nombreuses informations ethnographiques. Même si les traits qu'elle utilise peuvent nous sembler aujourd'hui triviaux, les questions qu'elle a posées et son style de travail anticipent de plusieurs années l'ethnomusicologie moderne. Elle est ainsi le précurseur d'une tradition qui va s'installer avec David McAlister. Dans son étude *Enemy Way Music* (1954), il juxtapose dans une même monographie une partie consacrée à l'ethnographie des événements musicaux, et une autre à la transcription et à l'analyse de ce répertoire musical. Pour la première fois, un travail nord-américain donne une place égale au matériel anthropologique et à l'étude musicologique, sans toutefois établir de passerelle entre les deux.

Les recherches d'Alan Lomax essaient de combler ce fossé. Il est significatif que le titre de son livre souligne le "et" : *Folksong Style and Culture* (1968). A cette date, il tente de synthétiser les courants antérieurs de l'ethnomusicologie. Objectifs comparatifs et universels : le monde est divisé en six grandes régions et cinquante-six aires culturelles représentées par deux cent trente-trois cultures spécifiques. Objectifs stylistiques et descriptifs : la *cantométrie* décrit le style d'exécution des chants au moyen de trente-sept traits qui font l'objet de treize variables. Objectifs ethnographiques : l'image ainsi obtenue du style de chaque aire culturelle est mise en rapport avec une caractérisation analogue des traits culturels propres à chaque région, empruntée à George P. Murdock (1962). La méthode de Lomax soulève de nombreux problèmes. L'échantillonnage de chaque région est-il pertinent ? La mesure des traits est-elle adéquate ? La mise en rapport des caractéristiques musicales et ethnographiques est-elle convaincante ? Quoi qu'il en soit, il s'agit là, à coup sûr, de l'une des premières tentatives pour répondre, selon l'expression de Charles Boilès, à des questions musicologiques en ethnographie et à des questions ethnographiques en musicologie.

Contemporain de Lomax, Mantle Hood, par ailleurs spécialiste de l'Indonésie, a proposé de combler la distance entre la culture du chercheur et celle de l'autochtone en fondant l'Institut d'ethnomusicologie

de l'université de Californie à Los Angeles (UCLA) sur le concept de bimusicalité (Hood, 1971). Pour Hood, l'une des meilleures façons de pénétrer la musique d'une autre culture consiste à l'étudier intensivement de l'intérieur et à en devenir un interprète. C'est ainsi qu'il a développé à l'UCLA une sorte de conservatoire mondial où sont invités des professeurs et des ensembles instrumentaux de toutes les parties du monde, surtout d'Asie et d'Indonésie, avec lesquels les étudiants pénètrent les systèmes musicaux tout en apprenant à exécuter les pièces.

Il n'est donc pas étonnant que, dans les années 1950, la discipline ait été rebaptisée par Jaap Kunst ou André Schaeffner *ethnomusicologie* (orthographiée initialement *ethno-musicologie*), la paternité du terme demeurant discutée. Des deux côtés de l'Atlantique, la dimension anthropologique des études musicales a pris de plus en plus d'importance.

1.3. *L'ethnomusicologie en Europe : Bartók et Brăiloiu*

En Europe centrale aussi, les ethnomusicologues sont descendus sur le terrain. La collecte et la transcription de corpus propres à une aire culturelle donnée y sont intensives, mais pour des raisons fort différentes. Dès l'apparition du groupe des Cinq en Russie, notamment avec Mili Balakirev, il s'agit de préserver les sources musicales nationales. Parce qu'ils recueillent la musique paysanne et populaire qui voisine, dans le pays concerné, avec la musique dite "savante", ces chercheurs s'identifient comme des folkloristes. Deux noms dominant : Bartók et Kodály. On aurait pu craindre que le travail ethnomusicologique du compositeur Bartók soit "intéressé" et qu'il lui fournisse surtout un matériau musical pour ses œuvres. Si Bartók s'est inspiré de styles et d'échelles dans ses œuvres de musique "savante", on dit qu'il n'y a jamais cité textuellement des mélodies ou des thèmes paysans. En fait, il soulignait clairement l'intérêt et les visées scientifiques de l'ethnomusicologie en demandant au collecteur de passer d'objectifs purement esthétiques à une recherche scientifique (Bartók, 1936).

L'œuvre de Bartók et de ses collaborateurs est immense. Ils ont transcrit trois mille sept cents mélodies hongroises, trois mille cinq cents roumaines, trois mille deux cent vingt-trois slovaques, quatre-vingt-neuf turques et plus de deux cents serbo-croates, ukrainiennes et bulgares, réparties dans neuf ouvrages, sans compter le *Corpus musicae popularis hungaricae*, publié par l'Académie des sciences de Budapest à partir de 1951. Si l'objectif de Bartók restait historique et comparatif – "il faut démêler les filiations et les interdépendances, ramener toutes les musiques de la terre à plusieurs formes, à quelques types et à quelques styles primitifs" –, son travail analytique est surtout classificatoire, avec

une attention particulière à l'inventaire des motifs et de leurs variantes à partir duquel il s'efforçait de faire ressortir les réseaux d'influences (Erdely, 1965).

De Roumanie vient un des grands théoriciens francophones de l'ethnomusicologie : Constantin Brăiloiu. Collecteur acharné (entre 1929 et 1932), il crée les Archives roumaines de folklore en 1929, poursuit sa carrière à Genève où il crée les Archives internationales de musique populaire, toujours actives, puis à Paris où il travaille au CNRS (Centre national de la recherche scientifique) et à l'Institut de musicologie de la Sorbonne, de 1948 jusqu'à sa mort prématurée en 1958. A côté de quelques monographies de sociologie musicale, on lui doit une importante série d'essais (Brăiloiu, 1973) qui reposent sur quatre idées-clés (Nattiez, 1993, chap. I) : les études de folklore musical se situent entre la musicologie et la sociologie ; dans la mesure où il est impossible d'enregistrer tous les membres d'une communauté, il faut définir avec des critères précis quels sont les informateurs types ; il est superflu de rechercher l'origine et la diffusion d'un chant : ce qu'on peut étudier, et qui, de fait, est caractéristique de la transmission orale dans la musique populaire, c'est la "tendance à la variation", d'où la nécessité d'enregistrer plusieurs versions d'une même pièce. Pour en rendre compte, Brăiloiu propose d'établir des tableaux synoptiques dans lesquels on ne réécrit, pour chaque version, que les éléments nouveaux par rapport à la première transcription. A travers l'étude des variations, il cherche à comprendre le fonctionnement de la tradition orale : l'ensemble de son œuvre est dominé par la recherche des *systèmes* qui lui sont sous-jacents. Et ses travaux les plus fouillés, de ce point de vue, portent sur le rythme – la rythmique enfantine, le rythme aksak, le giusto syllabique – et les échelles, notamment le pentatonique. L'œuvre de Brăiloiu a grandement influencé la recherche ethnomusicologique française, mais son audience internationale a été plus tardive. Ses écrits, rédigés entre 1932 et 1958, réunis en France en 1973, ont été traduits en italien en 1978 et en 1982, et en anglais en 1984, en même temps que paraissait en Suisse la réédition de sa *Collection universelle de musique populaire enregistrée*, établie dans les années 1950 (Brăiloiu, 1984).

1.4. *L'anthropologie de la musique*

De son côté, l'ethnomusicologie anglophone privilégiait la composante ethnographique. En 1964, Alan Merriam publiait son *Anthropology of Music*, ouvrage dans lequel le point de départ de l'approche n'est plus la musicologie mais l'anthropologie, car, selon lui, les phénomènes musicaux ne sont compréhensibles que pris dans le contexte de leur culture d'appartenance : "L'ethnomusicologie est l'étude de la musique *dans*

la culture." Il y proposait un modèle en trois moments où les concepts et la culture déterminent les comportements qui, à leur tour, produisent les structures musicales : "La musique est le produit de l'homme et elle a une structure, mais sa structure ne peut pas avoir une existence en soi, séparée du comportement qui la produit. Afin de comprendre pourquoi une structure musicale existe telle qu'elle est, nous devons aussi comprendre comment et pourquoi le comportement qui la produit est ce qu'il est et comment et pourquoi les concepts qui sous-tendent ce comportement sont organisés de telle sorte qu'ils produisent la forme particulièrement souhaitée de sons organisés." (1964, p. 7.) Son ouvrage définit six axes essentiels d'investigation : la culture musicale dans son aspect matériel – les instruments, ce qu'ils symbolisent pour leurs utilisateurs et leur fonction économique ; les textes des chants et leur relation à la musique ; les types de musique tels qu'ils sont définis par les autochtones ; le musicien (quel est son rôle, son statut ? comment le perçoit-on dans sa communauté ? comment s'effectue l'apprentissage musical ?) ; les usages et les fonctions de la musique ; la musique comme activité musicale créatrice. Désormais, l'accent était mis sur le contexte. Ainsi, la belle monographie de Hugo Zemp, *Musique dan* (1971), qui étudie la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine, suit le plan de recherche établi par Merriam, mais sans jamais citer une note de musique. Le petit livre de John Blacking, *How Musical is Man ?* (1973), à l'influence considérable, allait encore plus loin dans cette direction. Selon un schéma qui n'est pas sans rappeler la conception marxiste de l'influence de l'infrastructure sur la superstructure, Blacking considère que la culture *détermine* intégralement la musique : c'est donc par l'ethnographie, affirme-t-il, qu'il convient de *commencer* l'étude d'une culture musicale.

L'anthropologie de la musique a donné naissance, entre autres, à un nouvel axe de recherche capital : l'étude des *ethnothéories*. Alors qu'on a cru longtemps que les "sauvages" ne conceptualisaient pas leur musique, des chercheurs comme Hugo Zemp et Steven Feld se sont avisés qu'ils utilisaient, pour parler des faits musicaux, des métaphores aux significations bien précises pour les autochtones et qu'il nous est possible de décoder en les replaçant dans le contexte de leur culture, de leurs mythes et de leur pensée religieuse. On doit au premier, outre d'importants articles (Zemp, 1979), un superbe film sur les "Are" are, où on voit l'un des "sages" de la communauté expliquer le système musical utilisé, et au second, le livre *Sound and Sentiment* (1982), consacré aux Kaluli de Nouvelle-Guinée, qui a ouvert une nouvelle page de l'ethnomusicologie en même temps qu'il en élevait le niveau d'exigence.

1.5. *L'étude des structures musicales*

Parallèlement à l'émergence et au développement de l'anthropologie de la musique, un courant, apparu en Europe et en Amérique à la fin des années 1950, a proposé d'analyser la structure interne de la musique à l'aide de méthodes empruntées aux différentes branches de la linguistique structurale : la phonologie (Jakobson, Troubetzkoï), le générativisme (Chomsky), la paradigmatique (Jakobson, Harris). C'est ainsi qu'après des observations préliminaires de Bruno Nettle et George P. Springer qui démontraient l'analogie de fonctionnement entre les phonèmes d'une langue et les unités scalaires d'un système musical, Vida Chenoweth a utilisé le modèle phonologique pour reconstituer des échelles musicales de Nouvelle-Guinée (1979). Il existe aujourd'hui de nombreuses grammaires génératives pour décrire des styles musicaux particuliers. On citera en exemple celle de Judith et Alton Becker sur le *srepegan* javanais (1979), particulièrement réussie : elle permet, à partir d'un nombre fini de règles, d'engendrer un nombre illimité de productions musicales qui appartiennent au genre ainsi décrit. La technique d'analyse paradigmatique dérivée des propositions du linguiste et musicologue Nicolas Ruwet (1972) est à la base du monumental travail de Simha Arom sur les polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale (1985), qui représente, à notre sens, l'entreprise d'analyse ethnomusicologique la plus aboutie du *xx^e* siècle. Là où, bien souvent, on postulait que les musiques traditionnelles africaines étaient improvisées, Arom est parti de l'idée que les "primitifs" savaient ce qu'ils faisaient. En utilisant une technique d'enregistrement inspirée du *play-back* qui lui a permis de séparer les parties vocales et instrumentales de pièces polyphoniques complexes, il a pu mettre en évidence que chaque pièce du répertoire centre-africain reposait sur un modèle de référence fort simple, fonctionnement que l'on retrouve aussi bien au Tchad qu'en Ouganda ou en Afrique du Sud. (Pour une présentation détaillée de l'utilisation des modèles linguistiques en analyse musicale, et notamment en ethnomusicologie, voir Nattiez, 2000.)

1.6. *Vers la connexion des structures et de la culture*

Il est évident que l'orientation anthropologique de l'ethnomusicologie a considérablement élargi le champ d'investigation de la discipline, même si elle a tendance à se satisfaire de la description de cet environnement pour expliquer le phénomène musical. On peut d'ailleurs se demander si les nombreuses études empiriques dérivées de cette tendance toujours dominante à la fin du *xx^e* siècle, ont réussi à prouver un conditionnement réel de la musique par son contexte. Si tel était le cas, on devrait être capable de générer les structures musicales à partir

d'une description de l'environnement culturel, ce qui est évidemment impossible. Par ailleurs, on peut fort légitimement reprocher aux approches inspirées de la linguistique de ne pas faire apparaître de lien entre les structures musicales et le fonctionnement culturel global, même si, dans le meilleur des cas comme chez Arom, les structures exhibées sont bel et bien culturellement pertinentes, c'est-à-dire qu'elles correspondent aux catégories cognitives des autochtones.

Diverses tentatives ont été proposées pour tenter de déborder ce que Boilès appelait le "syndrome de McAllester", c'est-à-dire l'impossibilité, pour l'ethnomusicologue, de proposer autre chose qu'une juxtaposition de l'analyse des structures musicales et des contextes socioculturels (voir *supra*, p. 724). Trois voies ont ainsi été explorées : celle de Regula Burckhardt Qureshi (1986) qui établit ce lien en démontrant la connexion entre les patterns culturels et les modalités d'exécution de la musique qui, à leur tour, conditionnent les productions musicales ; celle d'Anthony Seeger (1987) qui, s'inspirant du structuralisme anthropologique de Lévi-Strauss, a proposé de considérer les structures musicales comme homologues des structures sociales, notamment des liens de parenté ; celle, enfin, de Monique Desroches (1996) qui, dans la foulée des propositions initiales de Boilès, fait la démonstration que les structures musicales n'existent pas indépendamment de significations, notamment religieuses, dont elles sont porteuses.

1.7. *Les investigations monographiques*

Au travers de ce survol historique, on a évidemment privilégié les grands axes méthodologiques de la recherche ethnomusicologique. Mais il faut aussi parler des thèmes et des objets traités par la discipline.

Au cours des cinquante ou soixante premières années de l'ethnomusicologie, la petite quantité de monographies et d'enregistrements disponibles permettait aux auteurs de se lancer dans la rédaction de grandes synthèses thématiques. On pense en particulier à *Primitive Music* de Wallaschek (1893), à *La Musique et la Magie* de Combarieu (1909), aux grands ouvrages de Curt Sachs – *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929), *World History of the Dance* (1937), *Rhythm and Tempo* (1953) –, à la *Geschichte der Mehrstimmigkeit* (1934) ou à l'*Origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (1946) de Marius Schneider, à *Die vier Weltalter der Musik* de Walter Wiora (1961) ou à une des grandes contributions à l'organologie : *Origine des instruments de musique* d'André Schaeffner (1936) dont la classification des instruments repose non pas sur leur description morphologique mais sur les systèmes de pensée et le contexte ethnique qui les ont vus naître. L'ouvrage plus récent de Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe* (1980),

est peut-être un des derniers à proposer une synthèse de caractère universel.

A la fin de sa vie en 1935, Hornbostel avait préparé une *Demonstration Collection* à partir de ses enregistrements et des collections des archives de Berlin collectés entre 1900 et 1913. Publiée en 1963, elle consiste en deux disques 33 tours réunissant quarante-deux pièces. Dans les années 1950, la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* de Brăiloiu (1984), déjà citée, réunissait vingt-cinq disques 78 tours, totalisant l'équivalent de six disques 33 tours et présentant cent soixante-neuf pièces. A la toute fin du xx^e siècle, on pouvait avoir accès à environ cinq mille disques compacts de musique de tradition orale. Cette profusion reflète le développement quantitatif des collectes sur le terrain au cours des cinquante dernières années, ce qui explique la réticence actuelle des ethnomusicologues à se lancer dans de grandes synthèses. Au contraire, les études consacrées à des cultures musicales particulières, sous forme d'articles ou de livres, sont légion. Il faudrait citer ici tous ceux qui, dans chaque pays, ont fait ou font de l'ethnomusicologie une science vivante. Retenons aux Etats-Unis, sans doute arbitrairement, les noms de Judith Becker et Mantle Hood pour l'Indonésie, de Gérard Béhague et Carol Robertson pour l'Amérique du Sud, de Jocelyne Guilbault pour les Antilles, de Judith Lynne Hanna et Anya Royce pour l'anthropologie de la danse, de George Herzog et Alan P. Merriam pour les Indiens d'Amérique et l'Afrique, de Bruno Nettl pour les Indiens d'Amérique, le Maroc et l'Iran, de William Malm pour le Japon, de Lorraine Sakata pour l'Afghanistan, d'Anthony Seeger pour le Brésil, de Kay Kaufman Shelemay pour l'Ethiopie, de Mark Slobin pour l'Europe orientale et l'Afghanistan, de Ruth Stone et Paul Berliner pour l'Afrique. Au Canada, signalons les travaux de Charles Boilès pour le Mexique, de Beverley Cavanagh pour les Inuit et les Indiens, de Monique Desroches pour les Antilles et la diaspora tamoule, de Regula B. Qureshi pour l'Inde et le Pakistan ; en Argentine, de Carlos Vega pour l'Amérique du Sud ; au Japon, ceux de Yosihiko Tokumaru, en Pologne, de Anna Czekanowska, au Portugal, de Salwa El-Shawan Castelo-Branco pour la musique de leurs pays ; au Ghana, de J. H. K. Nketia pour la musique africaine ; au Royaume-Uni, de Peter Cooke pour l'Afrique et les îles Shetland, de John Blacking pour l'Afrique ; aux Pays-Bas, de Jaap Kunst pour l'Indonésie ; en Autriche, de Walter Graf et de Gerhard Kubik pour l'Afrique ; en Allemagne, de Klaus Wachsmann pour l'Afrique et d'Artur Simon pour le Moyen-Orient et l'Afrique ; en Belgique, d'Anne Caufriez pour le Portugal ; en Suisse, de Sylvie Bolle-Zemp pour la Géorgie et la Suisse.

En Italie, on doit à Diego Carpitella (1973 et 1975) et Roberto Leydi (1983 et 1991) d'avoir donné ses lettres de noblesse à leur discipline

en l'installant dans l'Université (respectivement à Rome et à Bologne) et d'avoir encouragé l'ethnomusicologie italienne à se préoccuper, comme ils l'ont fait eux-mêmes, de la musique des différentes régions de leur pays (Giannattasio, 1994 ; Giuriati, 1995). C'est pourquoi, à la différence de ce qui s'est passé en France, la plupart des ethnomusicologues italiens ont consacré une grande partie de leurs investigations aux diverses cultures de la péninsule, même s'ils en sont également sortis : Maurizio Agamennone et Sandro Biagiola (Italie centrale et méridionale), Piero Arcangeli (Italie centrale), Sergio Bonanzinga et Elsa Guggino (Sicile), Roberto De Simone (Campanie), Serena Facci (Italie centrale, Zaïre, Burundi), Francesco Giannattasio – qui a succédé à Carpitella à l'université La Sapienza – (Italie méridionale, Sardaigne, Somalie, Népal), Giovanni Giuriati (Italie méridionale, Cambodge, Indonésie), Ignazio Machiarella (Sicile, Sardaigne, chaîne alpine italienne), Tullia Magrini (Toscane, Emilie, Crète), Goffredo Plastino et Antonello Ricci (Calabre), Pietro Sassu (Sardaigne, chaîne alpine italienne), Nicola Scaldaferrì (Albanie, communautés albanaises d'Italie), Marcello Sorce Keller (musiques méditerranéennes), Domenico Staiti (iconographie musicale méditerranéenne), Roberto Tucci (Calabre, Latium, ethno-organologie italienne), Ivan Vador (Tibet).

L'ethnomusicologie française a connu un développement considérable ces trente dernières années, avec, parmi bien d'autres, Simha Arom, Marc Chemillier, Vincent Dehoux, Sylvie Lebomin, Gilles Léothaud, Nathalie Fernando, Suzanne Fürniss, Fabrice Marandola et Gilbert Rouget, principalement pour l'Afrique, Jean-Michel Beaudet pour l'Amazonie et l'Océanie, Sylvie Bolle-Zemp pour la Géorgie et la Suisse, Monique Brandily pour la Libye et le Tchad, Alain Daniélou pour l'Inde, Alain Desjacques pour la Mongolie, Philippe Donnier pour l'Espagne, Geneviève Dournon pour le Rajahstan, Jean During pour l'Asie intérieure, Mireille Helffer pour l'Asie, le Tibet et le Népal, Shéhérazade Hassan, Jean Lambert, Miriam Roving Olsen et Christian Poché pour divers pays du monde islamique, Bernard Lortat-Jacob pour l'Europe méditerranéenne, le Maroc et l'Ethiopie, Yves Defrance, André-Marie Despringre et Claudie Marcel-Dubois pour le folklore français, Rosalia Martinez pour l'Amérique du Sud et l'Espagne, Patrick Moutal pour l'Inde du Nord, François Picard pour la Chine, Pribislav Pitoeff pour l'Afghanistan et l'Inde du Sud, Olivier Tourny pour Israël et l'Ethiopie, Tran Van Khe et Tran Quang Hai pour le Viêt-nam, Hugo Zemp pour l'Afrique de l'Ouest, les îles Salomon et la Suisse.

Dans les différents pays, une nouvelle génération d'ethnomusicologues a choisi de suivre les tendances postmodernes de l'ethnomusicologie, ce dont rend compte Ramón Pelinski dans l'article qui suit.

2. Méthodes et objets de l'ethnomusicologie : entre l'universel et le culturel

Si nous ne pouvons, aujourd'hui encore, donner une définition très sûre de l'ethnomusicologie, c'est qu'elle est difficile à cerner, du point de vue de ses méthodes et de son objet. Le fait même que sa dénomination actuelle n'ait que quarante ans environ montre bien sa relative instabilité.

Du point de vue méthodologique, on peut dire que l'ethnomusicologie oscille entre deux pôles. D'un côté, elle a une vocation comparatiste et universelle : elle se propose d'étudier l'ensemble des musiques du monde, car, comme le dit Nettl avec humour, "l'ethnomusicologue est un glouton". Cette orientation manifeste, selon une distinction bien installée en linguistique et en anthropologie à partir de la terminologie proposée par Kenneth Pike (1967), un caractère *étique*, c'est-à-dire qu'elle est menée à partir du point de vue propre au chercheur et à sa culture. De l'autre côté, l'ethnomusicologie, dans sa version plus ethnologique que musicologique, cherche à privilégier et cerner la spécificité culturelle d'une civilisation musicale : on se méfie des vastes entreprises comparatives ou des grandes généralisations pour favoriser l'approche spécifique et monographique ; le point de vue doit y être *émique*, c'est-à-dire s'appuyer sur les concepts et le système de pensée propres aux autochtones. A la limite, l'analyse devrait être faite par l'autochtone lui-même. On peut, sans excès, pousser plus loin les parallélismes : du côté "étique", on n'hésite pas à formuler des jugements de valeur et à considérer, par exemple, que la musique de Bali ou de Java est plus belle que la "monotone" musique des Indiens d'Amérique. Du côté "émique", on se méfie de toute esthétique ethnocentrique, et les seuls critères admissibles sont ceux qui sont propres à la culture concernée, car les nôtres ne sauraient prétendre à l'universel puisqu'ils sont, eux aussi, conditionnés par notre histoire culturelle.

On voit donc à quel dilemme l'ethnomusicologie est confrontée. Dans sa version comparatiste – qui reste fondamentale, à notre avis et que nous tenterons de réhabiliter dans le volume V de cette encyclopédie –, elle est à la recherche des universaux de la musique, question légitime d'un point de vue anthropologique, comme le rappelle le titre du livre de Blacking : *How Musical is Man?* Dans sa version culturaliste, elle tend à s'intéresser spécifiquement à chaque culture et tente de mettre entre parenthèses la personnalité du chercheur. Mais cette position aboutit sans doute à un paradoxe, car, par définition, la discipline ethnomusicologique, comme institution, est un produit de la civilisation occidentale et elle s'intéresse, à partir de catégories de pensée et d'outils méthodologiques engendrés par *notre* histoire scientifique,

à ce que nous considérons comme fait musical (voir sur ce point l'introduction au présent volume, p. 17-44).

Aussi n'est-il pas étonnant que l'ethnomusicologie, au-delà de sa diversité d'écoles et de tendances, soit perpétuellement confrontée ou ramenée aux mêmes questions, opportunément inventoriées dans l'ouvrage de Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology* (1983), que l'on peut considérer comme le manuel de base le plus riche pour cette discipline. A la conception ethnocentrique de "la musique, langage universel", on oppose aujourd'hui la spécificité des cultures musicales. De plus, on fait observer que, si la plupart des sociétés ont différents termes pour les genres musicaux, elles sont loin de posséder toutes l'équivalent du mot *musique* (Giannattasio, 1992). Et même lorsqu'elles en disposent, ses frontières sémantiques ne correspondent pas nécessairement à la distinction que nous faisons entre musique et non-musique (parole, bruit), en admettant que, dans nos contrées, cette limite soit clairement établie. Ainsi, l'ethnomusicologie s'est-elle parfois interrogée sur les critères de distinction entre le parlé et le chanté et a proposé le continuum "parole-musique-danse", tant il est difficile, dans certaines cultures, de dissocier le geste chorégraphique de l'exécution musicale (List, 1963).

Du point de vue des structures sonores et des processus compositionnels, la comparaison des productions et des renseignements glanés sur la planète fait apparaître une étonnante diversité. Ainsi, on a souvent distingué parmi les musiques extra-européennes les musiques dites "d'art" (Chine, Inde, Bali, Java) et les musiques traditionnelles populaires (musiques des aborigènes d'Australie, des Pygmées ou des Indiens d'Amérique). Une division analogue apparaît dans les pays européens, entre la musique savante (Bach, Beethoven, Schoenberg...) et la musique populaire paysanne. On a longtemps cru que l'on pouvait opposer les secondes aux premières sur la base de la non-existence de théories, au point qu'on a pu définir l'ethnomusicologie comme l'étude des musiques sans théories. C'était faire bon marché des musiques asiatiques et arabes, et il devient difficile, à la suite des travaux de Zemp et de Feld, de nier l'existence des ethnothéories, sans parler des systèmes implicites reconstitués par Brăiloiu. On pourrait bien sûr montrer en quoi les ethnothéories se distinguent des théories occidentales, mais on ne peut leur nier ce statut de théorie dans la mesure où elles se révèlent déterminantes pour la production musicale pratique (Nattiez, 1987, chap. VIII). Du côté compositionnel, tous les cas de figure existent, depuis les pièces composées et répétées de manière stable jusqu'aux musiques à processus continuellement renouvelés. Il n'est pas jusqu'au concept de "musique de tradition orale" qu'il ne faille parfois questionner. Il y a des notations musicales *stricto sensu* dans certaines cultures musicales

de l'Asie (à Java par exemple, mais pas à Bali). Et si la *musique* des chants esquimaux de danse à tambour, composée et apprise de mémoire, est effectivement transmise oralement, les Inuit savent aussi s'aider de l'écriture du *texte* des chants dans l'alphabet syllabique que les missionnaires leur ont appris au début du *xx^e* siècle (voir l'introduction au troisième volume de cette encyclopédie). Il est donc des cas où l'oralité n'est pas aussi pure qu'on le croit.

Si on a longtemps défini l'anthropologie comme l'étude des sociétés "froides" ou sans histoire, jusqu'à ce que l'ethnohistoire vienne bouleverser cette conception, l'ethnomusicologie a été longtemps considérée, de la même façon, comme une discipline purement synchronique. Certes, dans ses débuts et sous l'influence des théories diffusionnistes, les spéculations sur l'origine de la musique n'ont pas manqué, mais elles ont disparu en même temps que la communauté scientifique refusait la reconnaissance de strates établies entre des degrés plus ou moins forts de "primitivité" et d'ancienneté. Est-ce à dire que toute perspective historique ait disparu de l'ethnomusicologie ? En aucune façon (voir l'article de Timothy Rice dans le troisième volume de cette encyclopédie). A côté de recherches spécifiques sur l'évolution de certaines cultures musicales ou l'influence d'une culture musicale sur une autre, les découvertes et recherches récentes sur le fonctionnement du cerveau relancent la vieille question de l'origine de la musique par rapport au langage, mais sur une base biologique, comme on le pressent dans l'essai de Blacking et comme l'atteste un premier colloque de "bio-musicologie" tenu à Fiesole en 1997 (Wallin *et al.*, 2000). Les questions diachroniques réapparaissent aussi avec l'étude du changement musical : la mondialisation de la culture euro-américaine par les médias audiovisuels, le contact étroit désormais établi entre les cultures des chasseurs-cueilleurs et les nôtres, l'apparition d'un "Quart-Monde" dans les pays industrialisés, la présence d'autochtones et d'aborigènes dans les villes et le métissage des musiques traditionnelles et des musiques industrielles occidentales, transforment l'étude des pratiques musicales qui ne porte plus, comme disait Brăiloiu à propos de l'école de Berlin, sur de "fabuleuses migrations", mais sur les bouleversements de l'environnement musical immédiat qui se traduit par le développement d'une ethnomusicologie urbaine et d'un intérêt très fort pour la musique pop des pays du Tiers-Monde et la world music. Pas étonnant, avec le brassage caractéristique de la fin du *xx^e* siècle, que la problématique de l'identité soit devenue une des questions privilégiées de l'ethnomusicologie, notamment en Amérique du Nord.

On dit encore que l'ethnomusicologie s'intéresse surtout à des musiques fonctionnelles. L'introduction d'observations ethnographiques dans la discipline aura permis d'inventorier les *circonstances*

musicales dans lesquelles sont exécutées les musiques étudiées : chants liés au travail, musiques religieuses, musiques théâtrales par exemple (Boilès, 1978), et aussi, plus largement, musiques de fêtes (Lortat-Jacob, 1980 et 1994). Mais cette constatation renvoie à un problème théorique difficile : la structure des pièces est-elle *façonnée* par ces contextes ? La musique aurait pour fonction de renforcer la cohésion de la société, mais on est en droit de se demander comment et, surtout, pourquoi. Et la conception culturaliste selon laquelle la musique est déterminée par la culture tend à faire oublier la possibilité d'une origine historique des langages musicaux, comme Herzog l'avait opportunément démontré dans les années 1930. Le point de vue fonctionnaliste a également conduit à longtemps nier toute dimension esthétique dans les musiques de tradition orale, alors qu'elle y est tout à fait présente : les autochtones de l'île de Malte ont un système de surnoms pour hiérarchiser la qualité des guitaristes improvisateurs ; les Inuit distinguent entre des voix belles et laides ; les Indiens d'Amérique s'entendent souvent pour dire que les musique des Indiens du Nord sont plus réussies que celles du Sud.

Ainsi, même lorsque l'ethnomusicologie se détourne des vastes comparaisons pour étudier des cultures spécifiques, elle constitue peu à peu, par les questions qu'elle pose, une *musicologie générale* qui concerne l'ensemble des musiques. On peut alors légitimement se demander quelles sont les frontières de l'ethnomusicologie. Les musiques de tradition orale ? On a vu que l'oralité n'est pas un critère suffisant. Les musiques populaires ? Mais où placer la limite entre les musiques paysannes d'un côté, le jazz et les musiques de variétés de l'autre ? On serait tenté de proposer une définition négative : l'ethnomusicologie s'intéresse à tout ce que la musicologie classique n'étudie pas, mais, là encore, on risque de connaître quelques surprises. En effet, toutes les questions de musicologie générale soulevées par l'ethnomusicologie ne s'adressent-elles pas aussi à la musique occidentale ? En faisant de notre culture musicale une culture parmi d'autres, n'est-il pas intéressant de comparer les cultures extra-occidentales à nos modes d'apprentissage, de composition, d'interprétation et d'évaluation, à nos circonstances d'exécution et à tout le rituel dont nous entourons le concert ? Quelques paragraphes du manuel de Nettl et un fort beau chapitre, "Lettre sur l'opéra", de *La Musique et la Transe* de Rouget (1980 ; 1990, p. 434-447) où un musicien africain entreprend l'ethnomusicologie apocryphe d'une soirée à l'Opéra de Paris, font entrevoir le jour où la "gloutonnerie" de l'ethnomusicologue le conduira à avaler la musique occidentale. Le renversement sera alors complet : la musicologie comparée, née avec l'école de Berlin, s'intéressait surtout aux paramètres sonores dont elle faisait l'analyse avec

les outils de la musicologie classique ; l'ethnomusicologie de demain absorbera peut-être l'étude de la musique de Mozart et de Wagner, désormais placée sur le même pied que celle des Pygmées et des Papous.

Quelle que soit l'issue réelle de cette évolution, elle témoigne en tout cas du rôle culturel, pour ne pas dire politique, joué par le développement de l'ethnomusicologie. A la fin du XIX^e siècle, Baker parlait en toute bonne conscience de la musique des "sauvages". En 1956, Nettl intitulait encore un livre : *Music in Primitive Culture*. Depuis Radin (1927) et Lévi-Strauss (1962), on sait que "sauvages" et "primitifs" pensent. La connaissance des catégories spécifiques qui sous-tendent chacune des cultures musicales du monde, la reconnaissance de l'existence légitime de styles et de systèmes musicaux différents des nôtres et l'émergence d'une conscience musicale universelle sont autant de contributions non négligeables de l'ethnomusicologie à la lutte contre le racisme esthétique et le racisme tout court.

Bibliographie

- AMIOT, J., 1779 : *Mémoire sur la musique des Chinois*, Paris, Nyon l'Ainé.
- AROM, S., 1985 : *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, 2 vol., Paris, SELAF.
- BAKER, T., 1882 : *Ueber die Musik der Nordamerikanischen Wilden*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- BARTÓK, B., 1936 : "Miért és hogyan gyűjtsünk népzénet ? A zenei folklore törvénykönyve", *Népszertű Zenefüzetek*, n° 5 ; trad. fr., *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? (Législation du folklore musical)*, Genève, A. Kundig, coll. "Archives internationales de musique populaire", 1948.
- BECKER, J. et A., 1979 : "A Grammar of the Musical Genre *Srepegan*", *Journal of Music Theory*, vol. XXIII, n° 1, p. 1-43.
- BLACKING, J., 1973 : *How Musical is Man ?*, Seattle, University of Washington Press ; trad. fr., *Le Sens musical*, Paris, Minuit, 1980.
- BOILÈS, C. L., 1978 : *Man, Magic and Musical Occasions*, Columbus, Collegiate Publishing.
- BRĂILOIU, C., 1973 : *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint.
- BRĂILOIU, C., 1984 : *Collection universelle de musique populaire enregistrée*, J.-J. Nattiez (éd.), Genève, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, coffret de 6 disques 33 tours, VDE-425/430.
- CARPITELLA, D., 1973 : *Musica e tradizione orale*, Palerme, Flaccovio.
- CARPITELLA, D. (éd.), 1975 : *L'Etnomusicologia in Italia*, Palerme, Flaccovio.

- CHENOWETH, V., 1979 : *The Usarufas and their Music*, Dallas, SIL Museum of Anthropology.
- COMBARIEU, J., 1909 : *La Musique et la Magie*, Paris, Picard et fils ; rééd., Genève, Minkoff Reprint, 1978.
- DENSMORE, F., 1922 : *Northern Ute Music*, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, bulletin 75.
- DENSMORE, F., 1926 : *The American Indians and their Music*, New York ; rééd. révisée, 1937 ; réimp., New York, Woman's Press Johnson Reprint, 1970.
- DESROCHES, M., 1996 : *Tambour des dieux*, Montréal, L'Harmattan.
- ELLIS, A. J., 1885 : "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts*, vol. XXXIII, p. 485-527.
- ERDELY, S., 1965 : *Methods and Principles of Hungarian Ethnomusicology*, La Haye-Bloomington, Mouton-Indiana University Publications.
- FELD, S., 1982 : *Sound and Sentiment*, Philadelphie, University of Philadelphia Press.
- GIANNATTASIO, F., 1992 : *Il Concerto di musica*, Rome, La Nuova Italia scientifica.
- GIANNATTASIO, F., 1994 : "Pour une musicologie unitaire. L'ethnomusicologie en Italie", *Ethnologie française*, vol. XXIV, n° 3, p. 587-601.
- GIURIATI, G., 1995 : "Country Report : Italian Ethnomusicology", *Yearbook for Traditional Music*, vol. XXVII, p. 104-131.
- HERZOG, G., 1937 : *A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles*, thèse de doctorat, Columbia University ; repris in *Journal of American Folklore*, vol. XLIX, 1936, p. 283-417.
- HOOD, M., 1971 : *The Ethnomusicologist*, New York, McGraw-Hill ; rééd., 1982.
- HORBOSTEL, E. M. von, 1963 : *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogram-Archiv*, Folkways Records, FE 4175, 2 disques 33 tours.
- HORBOSTEL, E. M. von, 1975 : *Opera omnia*, vol. I, La Haye, Nijhoff.
- HORBOSTEL, E. M. von, 1999 : *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, C. Kaden et E. Stockmann (éd.), Wilhelmshaven, Florian Noetzel.
- HORBOSTEL, E. M. von et SACHS, C., 1914 : "Systematik der Musikinstrumente", *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. XLVI, p. 553-590.
- KOLINSKI, M., 1961 : "Classification of Tonal Structures", in *Studies in Ethnomusicology*, New York, Oak Publishers, vol. I, p. 38-76.
- LEYDI, R., 1983 : *Musica popolare a Creta*, Milan, Ricordi.
- LEYDI, R., 1991 : *L'Altra Musica*, Florence-Milan, Giunti-Ricordi.
- LIST, G., 1963 : "The Boundaries of Speech and Song", *Ethnomusicology*, vol. XX, n° 1, p. 1-16.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1962 : *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- LOMAX, A., 1968 : *Folksong Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science, Publication n° 68.

- LORTAT-JACOB, B., 1980 : *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton.
- LORTAT-JACOB, B., 1994 : *Musiques en fête*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- MCALLESTER, D., 1954 : *Enemy Way Music*, Cambridge, Harvard University Press.
- MERRIAM, A. P., 1964 : *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- MURDOCK, G. P., 1962 : "World Ethnographic Atlas", *Ethnology*, vol. I, p. 113-134.
- NATTIEZ, J.-J., 1987 : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- NATTIEZ, J.-J., 1993 : *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois.
- NATTIEZ, J.-J., 2000 : "Modelli linguistici e analisi delle strutture musicali / Linguistic Models and the Analysis of Musical Structures", *Rivista italiana di musicologia*, vol. XXXV, n° 1-2, p. 321-410.
- NETTL, B., 1954 : *North American Indian Musical Style*, Philadelphie, Memoirs of the American Folklore Society, vol. 45.
- NETTL, B., 1956 : *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- NETTL, B., 1983 : *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, University of Illinois Press.
- PIKE, K. L., 1967 : *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, La Haye, Mouton.
- QURESHI, R. B., 1986 : *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, Context and Meaning in Qawwali*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RADIN, P., 1927 : *Primitive Man as Philosopher*, New York-Londres, Appleton ; nouv. éd., Mineola, Dover, 2002.
- ROBERTS, H. H., 1933 : *Form in Primitive Music*, New York, Norton.
- ROBERTS, H. H., 1936 : *Musical Areas of Aboriginal North American Indians*, New Haven, Yale University Press.
- ROUGET, G., 1980 : *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard ; 2^e éd., 1990.
- ROUSSEAU, J.-J., 1768 : *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne ; in *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1995, p. 603-1191.
- RUWET, N., 1972 : *Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil.
- SACHS, C., 1929 : *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, Bard.
- SACHS, C., 1937 : *World History of the Dance*, New York, Norton.
- SACHS, C., 1953 : *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, New York, Norton.
- SACHS, C., 1962 : *The Wellsprings of Music*, La Haye, Nijhoff.
- SCHAEFFNER, A., 1936 : *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot ; 2^e éd., Paris-La Haye, Mouton, 1968.
- SCHNEIDER, M., 1934 : *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Berlin, Bard.

- SCHNEIDER, M., 1946 : *El Origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelone, Instituto español de musicología.
- SEEGER, A., 1987 : *Why Suya Sing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VILLOTEAU, G.-A., 1809 : "De l'état actuel de la musique en Egypte", in *Description de l'Égypte*, vol. I, Paris, Imprimerie nationale.
- WALLASCHEK, R., 1893 : *Primitive Music*, Londres, Longmans, Green and Co.
- WALLIN, N., MERKER, B. et BROWN, S., 2000 : *The Origins of Music*, Cambridge, MIT Press.
- WIORA, W., 1961 : *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag ; trad. fr., *Les Quatre Ages de la musique*, Paris, Payot, 1963.
- ZEMP, H., 1971 : *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris-La Haye, Mouton.
- ZEMP, H., 1979 : "Aspects of «Are» are Musical Theory", *Ethnomusicology*, vol. XXIII, n° 1, p. 36-67.