
Les corpus de l'oralité

L'acte créateur entre cultures de l'oralité et cognition musicale en Méditerranée

Colloque international

Le 24 novembre 2011 à l'Ircam-Cnrs à Paris
(Salle Igor-Stravinsky)

Le 25 novembre 2011 à l'Université de Strasbourg
(Salle Europe à la Misha)

Organisation
Mondher AYARI
Antonio LAI

Partenaires scientifiques

« GREAM »

Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical
Université de Strasbourg

« Pôle Méditerranée »

Université Paris VIII

« Ircam-CNRS »

Sciences et Technologie de la Musique et du Son, UMR 9912
Paris

« ANR »

Agence Nationale de la Recherche
Programme : *Créativité / Musique / Culture :*
analyse et modélisation de la créativité musicale et de son impact culturel

Thème du colloque

Les corpus de l'oralité

L'acte créateur entre cultures de l'oralité et cognition musicale en Méditerranée

Ce colloque international portera sur la *création musicale* entre *tradition écrite* et *cultures de l'oralité* dans le vaste champ multiculturel du bassin méditerranéen. Il sera co-organisé par le GREAM de l'Université de Strasbourg, le Pôle Méditerranée de l'Université Paris VIII, l'Ircam-CNRS à Paris et l'ANR (projet *CréMusCult*).

Le but principal de cette rencontre entre chercheurs et enseignants provenant d'horizons divers (sociologues, musicologues, compositeurs, musiciens, etc.) porte sur les thématiques suivantes :

- Interaction *oral-écrit*, étude des *processus et stratégies créatifs*, implication de la *mémoire collective et individuelle* dans la création et dans la réception musicales.
- Répercussions de la *tradition orale* dans le domaine de l'*improvisation* et remise en cause des conceptions concernant l'*acte créateur*, laquelle soulève des problématiques utiles à étudier : liens entre *composition* et *performance orale*, *processus cognitifs* mis en jeu, etc.
- Rapports entre *oralité* et *performance*, *oralité* et *improvisation*, *oralité* et *mémorisation*.
- Questionnements au sujet de l'*impact de l'oralité* sur le *rapport subjectif à la création* et à l'*objet artistique*.
- *Mémoire* en acte dans les *interactions humaines* (entre musiciens, maître et disciple) ; *processus d'improvisation* en tant que porteurs d'attitudes et contenus créatifs spécifiques.

Ces interrogations seront traitées selon des approches différentes par des chercheurs spécialistes pendant 4 demi-journées. Thématiques abordées : *oralité* et *écriture*, *oralité* et *création*, *oralité* et *performance* et *oralité* et *perception*. Elles engageront, par ailleurs, des disciplines voisines de la musicologie autour de l'acte créateur en musique et de son interaction avec la culture, l'identité, la société, l'épistémologie, etc. Il s'agit d'interroger en effet l'histoire du bassin méditerranéen, l'anthropologie de l'oralité, la géopolitique, etc.

Planning du colloque

1^{ère} journée :

Le jeudi 24 novembre 2011 à l'Ircam-Cnrs

1 place Igor Stravinsky à Paris

(Salle Igor Stravinsky)

9h30, Présentation du colloque : Mondher Ayari (Université de Strasbourg & Ircam-Cnrs), Antonio Lai (Université Paris VIII) et Gérard Assayag (Ircam-Cnrs)

Président de séance : Rosalia Martinez (Université Paris VIII)

- | | | |
|-------|---|---|
| 10h00 | Jean During
(Univ. Paris X, CNRS) | <i>Fixation et déconstruction des répertoires canoniques en Asie intérieure</i> |
| 10h40 | Bernard Lortat-Jacob
(Univ. Paris X, CNRS) | <i>Dynamiques de l'oralité (traditions méditerranéennes)</i> |

11h20 : Pause café

- | | | |
|-------|---------------------------------------|--|
| 11h40 | Fikret Karakaya
(Univ. d'Istanbul) | <i>La tradition turque du Taksim</i> |
| 12h20 | Jean-Claude Chabrier
(CNRS) | <i>Une liturgie Assyrienne à Urumiye en Iran</i> |

13h00 : Déjeuner (1h50)

Président de séance : Ivanka Stoianova (Université Paris VIII)

- | | | |
|-------|--|---|
| 14h50 | Marcel Pérès
(CNRS) | <i>Le chant vieux romain : nouveaux horizons pour la compréhension du chant grégorien et des répertoires des Eglises orientales</i> |
| 15h30 | Giuliano d'Angiolini
(Compositeur et musicologue) | <i>Invention et changement dans la musique de l'île de Karpathos</i> |
| 16h10 | Dimitri Afgoustidis
(INS-HEA) | <i>Les affordances dans la musique orientale</i> |

16h50 : Pause café

17h00 : Table ronde animée par Constantin Bobas (Université Lille III).

2^{de} journée :

Le vendredi 25 novembre 2011 à l'Université de Strasbourg

(Salle Europe)

9h30, Présentation du colloque : Mondher Ayari (Université de Strasbourg & Ircam-Cnrs), Antonio Lai (Université Paris VIII) et Xavier Hascher (Univ. de Strasbourg).

Président de séance : Alessandro Arbo (Université de Strasbourg)

- 10h00 Dariush Tala'i *Dans quelle mesure peut-on varier un modèle mélodique ?*
(Univ. de Téhéran)
- 10h40 Ignazio Macchiarella *Su trazzu e su Te Deum : créativité musicales contemporaines dans un village sarde*
(Univ. de Cagliari, Italie)

11h30 : Pause café

- 11h40 Jacques Viret *Il était une voix : la lettre et l'esprit, chanter le grégorien aujourd'hui*
(Univ. de Strasbourg)
- 12h20 Damien Poisblaud *La restauration du chant grégorien ou comment imaginer les sons de l'écrit*
(Chanteur)

13h00 : Déjeuner (2h00)

Président de séance : Marta Grabocz (Université de Strasbourg)

- 15h00 Hafedh Lejmi *Oralité et scripturalité dans l'enseignement de la musique tunisienne traditionnelle*
(ISM de Tunis)
- 15h40 Xavier Hascher *Propositions théoriques pour l'analyse de la monodie modale : une étude du répertoire tunisien traditionnel*
(Univ. de Strasbourg)

16h20 : Pause café

- 16h40 Barış Bozkurt *Analyse de la musique Makam en Turquie basée sur l'histogramme de hauteur*
(Université d'Istanbul)
- 17h20 Lara Molaeb *Sketching Models of Arabic Violin Traditional Interpretations of Pre-composed Instrumental Phrases in the Age of Nahda*
(Univ. Antonine-Baabda, Liban)

18h00 : Table ronde animée par Patrick Ténoudji (Université de Strasbourg)

19h00 : Moment Musical avec Nabil AbdMouleh (ISM de Tunis)

Résumés des communications

1^{ère} journée :

Le jeudi 24 novembre 2011 à l'Ircam-Cnrs,

1 place Igor Stravinsky à Paris

(Salle Igor Stravinsky)

10h00, Jean During (Université Paris X, Cnrs)

Fixation et déconstruction des répertoires canoniques en Asie intérieure

Dans l'espace culturel couvert par l'Islam des premiers siècles, succédant aux cultures antérieures, il semble naturel de valoriser au plus haut point un « texte » musical de référence, qu'il s'agisse de nuba-s arabo-andalouse, d'ayin-s mevlevi, de *radif* persan ou azerbaïdjanais, de *shash-maqom* boukharien ou khorezmien, de *onikki muqam* ouïgour, ou d'autres monuments musicaux. La constitution et la canonisation de ces « textes » n'est pas sans analogie avec le phénomène du « Livre » parmi les « peuples du Livre », c'est à dire la collecte, la sélection, la structuration, puis la consécration de fragments transmis oralement pour finalement constituer des vulgates canonisées. Ce qui s'est passé pour la Bible, le Nouveau Testament et le Coran, se répète dans les musiques savantes qualifiées ainsi parce que justement, elles se détachent implicitement sur un fond de textualité, en dépit de leur caractère essentiellement oral, narratif, performatif et aural. A l'époque moderne, les ressources de la philologie, de l'exégèse et des sciences historiques sont toutefois mobilisées pour rendre compte de la complexité de leur genèse.

Cette communication illustrera ce processus par une approche critique de quelques grands textes musicaux d'Asie centrale : le *radif*, le *shash-maqom* et le *onikki muqam*, examinés à la lumière des données les plus récentes et de l'évolution des mentalités.

10h40, Bernard Lortat-Jacob (Université Paris X, Cnrs)

Dynamiques de l'oralité (traditions méditerranéennes)

Opposer les musiques écrites à celles qui relèvent d'une stricte oralité n'est pas une nouveauté. Mais l'oralité est un concept de commodité qui se décline analytiquement de plusieurs façons. À partir d'exemples précis (en Sardaigne, en Roumanie et en Albanie), on suivra à la trace plusieurs formes de tradition. Il s'agira de comprendre comment certaines conduites sociales, souvent discutées sur place, gouvernent et expliquent le fonctionnement de la musique. L'accent sera mis sur le chant de compagnie, "acté" collectivement et exécuté en polyphonie.

11h40, Fikret Karakaya (Conservatoire de l'Université d'Istanbul)

La tradition turque du Taksim

Le terme *taksim* est un mot arabe qui signifie "la division" ou "la fraction". Il semble que l'effort d'unifier ses sens propres et musicaux restera toujours infructueux car, quand on considère le *taksim* de l'époque tôt surtout, comme un terme musical, il désigne plutôt "l'unification" ou "l'assemblage", non la division. Je crois que l'on ne saura jamais la raison du choix de ce mot pour l'utiliser dans le sens "l'improvisation musicale".

L'équivalent du terme *taksim* dans toutes les langues occidentales est un même mot d'origine latine. C'est *l'improvisation* en français. De nos jours, dans ce sens, on utilise un nouveau mot en turc : *doğaçlama*. C'est un néologisme créé pour substituer le mot arabe *irtical*.

Il y a deux espèces d'improvisation : 1. L'improvisation totale ; 2. L'improvisation partielle.

L'improvisation partielle consiste à faire des petits changements pendant l'exécution d'une œuvre composée. Cela peut être une différenciation légère ou un remplacement d'un motif au lieu d'une note longue ou d'un silence. Les musiciens dont les *taksims* sont enregistrés sur les premiers disques 78 tours,

surtout Tanburî Cemil Bey, ont donné des exemples parfaits de l'improvisation partielle, pendant l'exécution de leurs propres œuvres ou des œuvres appartenant à un autre compositeur.

Les musiciens de nos jours qui font de l'improvisation de cette sorte ne sont pas érudits, ils ne réalisent, par conséquent, que des changements pompiers. Les musiciens éduqués n'apprécient pas l'improvisation partielle parce qu'en Turquie, une éducation officielle, qui ne respecte pas la tradition, est en vogue depuis le début du 20^e siècle. L'éducation officielle, commencé avec Dârü'l-elhan au début du 20^e siècle, considère l'improvisation partielle comme une habitude orientale qu'il faut abandonner.

Il existait un seul terme pour l'improvisation complète des instrumentistes et des chanteurs : *taksim*. Cette unité de nom est aboutie probablement au 18^e siècle, le *taksim* des chanteurs a pris le nom *gazel*.

On dirait que l'improvisation de l'époque tôt de la musique ottomane était moins créative. La rumeur dit que les *taksims* anciens se composaient de la juxtaposition de phrases musicales mémorisées selon le goût et le gré du musicien. Après une période de transition vécu sans aucun doute, le *taksim* est devenu un solo créé entièrement par l'exécuteur. Dans ce sens le *taksim* est un genre qui unifie les phénomènes de composition et d'exécution.

Tout comme des genres de composition, le *taksim* et le *gazel* ont aussi quatre divisions : 1. Zemin (l'introduction), 2. Zeman (le développement), 3. Meyan (la division de modulation), 4. Karar (le final).

En général la deuxième et la troisième sont plus longues.

En Turquie on utilise le terme *fasıl* pour la suite de concert composé des œuvres d'un même *makam* et de différents genres. C'est la forme « à la turque » du *nevbet-i müretteb* de l'époque timouride et du *nûbe* arabe de nos jours. Les *taksims* ont des noms différents selon leur place dans le *fasıl* : 1. Taksim d'entrée (*giriş taksimi*), 2. Taksim d'intermède (*ara taksimi*), 3. Taksim de modulation (*geçiş taksimi*).

Le *taksim* peut être réalisé par deux ou plusieurs musiciens. Cela s'appelle *taksim* réciproque ou *taksîm-i muhtelit*. Pendant un *taksim* réciproque les musiciens répondent respectivement au solo d'un autre. Il faut parler aussi des *taksims* superposés. Dans les années 1970 Niyazi Sayın, Necdet Yaşar et İhsan Özgen, probablement inspirés des jazzmen, ont donné les exemples mûrs de cette sorte de *taksim*. Chacun a formé ses phrases, sur les phrases inachevées des autres, en constituant ou non des réponses.

Les seuls documents qui éclairent l'histoire du genre *taksim* sont des enregistrements sonores. Heureusement en Turquie, l'enregistrement sur cylindre a commencé très peu après son invention. Nous n'avons que quelques centaines de cylindres malheureusement. La plupart des enregistrements sur cylindre ne peuvent pas être identifiés excepté ceux des musiciens légendaires tels que Tanburî Cemil Bey ou Hafız Sami. En Turquie, l'enregistrement sur disque 78 tours a commencé deux ou trois années après l'Occident. Plusieurs *taksims* d'instrumentistes et de chanteurs éminents de l'époque, principalement ceux de Cemil Bey avec *tanbur*, *kemençe*, *lavta* et violoncelle, ont été enregistrés. La plupart de ces enregistrements sont parvenus à nos jours.

Comme ceux de Cemil Bey, grâce aux *taksims* des violonistes puissants tels que Bülbülî Salih, İhsan, Memduh et Aşkî nous pouvons obtenir une large opinion sur le genre de *taksim* traditionnel. D'après ces enregistrements le *taksim* traditionnel était un genre dans lequel les quatre divisions dont nous avons parlé plus haut sont plus évidentes. Ici la fluidité musicale est gagnée grâce à un tempo assez vite, on n'utilise jamais les possibilités de nuance pour renforcer l'expression, il n'existe pas de diversité de tempo, on le tisse avec des phrases musicales purement mélodiques et abstraites.

Il y a des instrumentistes qui renouvellent le genre du *taksim* après Cemil Bey. C'est tout d'abord Refik Fersan qu'il faut citer pour son nouveau style dans la façon de composer dans ses *taksims*. Il n'était pas aussi moderniste que Hasan Ferit Alnar pourtant qui est le vrai grand virtuose du *kanun*, mais qui a choisi plus tard la musique occidentale.

Sous l'influence de Mesut Cemil, fils de Tanburî Cemil Bey, Niyazi Sayın, neyzen, et Necdet Yaşar, tanburî, les deux chérissent l'art de Cemil Bey avec un amour profond et chacun a développé un style différent à partir de celui de Cemil Bey. Les deux derniers rénovateurs du genre de *taksim*, furent l'idole des jeunes musiciens idéalistes et traditionalistes.

Finalement, je veux m'interroger pour savoir si les *taksims* turcs sont vraiment des improvisations complètes. Je dois avouer que les *taksimkârs* de toutes les époques, y compris Cemil Bey, le grand génie, ont utilisé des petites phrases ou des motifs qu'ils ont l'habitude d'utiliser depuis leur plus jeune âge. Ce sont ces petites phrases ou motifs qui font le style. Il faut être juste, chez les grands maîtres ce ne sont pas des répétitions, mais des variations de phrases ou motifs dont les commencements ou les finals nous semblent similaires. Sans aucune préparation ou sans utiliser aucun élément préfabriqué, il est impossible de réaliser un *taksim* qui donne à l'auditeur un plaisir ou une émotion esthétique que les œuvres composées ne contiennent pas. Le *taksim* est un discours improvisé. Ici, il existe des idées exprimées avec des mots que tout le monde utilise. Ce qui est important c'est que les mots soient choisis attentivement et que l'idée soit exprimée d'une façon intelligible et esthétique. Il n'est pas acceptable d'attendre d'un *taksimkâr* de créer une langue toute neuve.

12h20, Jean-Claude Chabrier (CNRS)

Une liturgie Assyrienne à Urumiye en Iran

Dès 1957, J.C. Chabrier découvre en Turquie le Turabdîn et la culture syriaque avant de s'initier aux cultures arméniennes, assyriennes, chaldéennes et aux autres cultures de Turquie, Iran, Iraq, Syrie, Liban et des pays voisins. En 1975, dans sa thèse sur *l'École de luth de Bagdad*, il appréhende globalement toutes ces cultures illustrées par les luthistes syriaques orthodoxes irakiens Jamîl Bachîr et Munîr Bachîr, originaires du Turabdîn (Hbâb).

A partir de 1982, J.C. Chabrier essaie de dissocier les musiques des minorités chrétiennes et kurdes de celles des majorités et il identifie, entre la Méditerranée et la Caspienne, un thème musical géo-musicologique. La structure modale de ce thème, probablement antérieur aux invasions islamiques, se démarque nettement des langages modaux étalonnés sur le *tunbûr* ou le *ûd*. Ce serait peut-être un thème issu de l'oralité. Il correspond à un mode *Husaynî* de la nomenclature ottomano-arabe.

La communauté assyrienne d'Urumîyé a survécu aux massacres du début du XX^{ème} siècle et se limite désormais à 3500 personnes. Sa langue vernaculaire est un araméo-syriaque dit Urumiyâî. Sa liturgie est censée remonter au VI^{ème} siècle et se chante en syriaque prononcé à l'orientale. Elle est ici interprétée le dimanche 8 août 2010, en l'église Sainte-Marie, par le jeune évêque Giwargis Benyamîn assisté du « curé » Daryawush Azizyan et de seulement cinq diacres (*shamasha-s*) en raison du décès très récent de l'un d'entre eux : Raman Yonan (que j'ai bien connu).

De cette liturgie, nous avons sélectionné des passages « archaïques » qui ont été imités par les liturgies occidentales postérieures au concile de Vatican II, à la recherche d'un « retour aux sources ». En particulier, entre le moment où l'officiant saisit l'évangile sur l'autel et le début de la lecture s'écoulent cinq minutes. A l'inverse, cette liturgie orientale archaïque a emprunté à l'Occident chrétien moderne l'adjonction de chœurs de jeunes filles. Mais la modalité orientale résiste sous forme d'une structure que l'on pourrait qualifier de *Husaynî* dans la nomenclature ottomano-arabe.

14h50, Marcel Pérès (CNRS)

Le chant vieux romain : nouveaux horizons pour la compréhension du chant grégorien et des répertoires des Eglises orientales

Lorsque les manuscrits de vieux romain furent découverts, peu après 1900, l'Eglise catholique était à la veille d'une grande réforme du chant consacrée par le Motu Proprio de saint Pie X. L'effort accompli par les bénédictins de Solesmes pour restaurer le chant grégorien et la liturgie romaine était sur le point d'aboutir.

Or ces cinq manuscrits, des XI^e et XII^e siècles, montraient que le chant grégorien était bien pratiqué partout en Europe occidentale sauf ... à Rome. De plus, la nouvelle méthode de chant, élaborée par les moines de Solesmes pour servir de modèle, était inapplicable à ce répertoire. Ce chant de Rome faisait éclater le cadre des codifications esthétiques autour desquelles s'était constituée la nouvelle esthétique du chant ecclésiastique. De fait, le chant vieux romain nous révèle une toute autre relation entre l'écrit et le geste vocal que les commentateurs du XX^e siècle ont eu beaucoup de mal à imaginer car trop extérieure à leurs manières de penser la musique.

Le chant vieux romain se situe à la charnière de la musique de l'antiquité tardive et du Moyen Age, il témoigne d'un temps - le premier millénaire - où les Eglises d'Orient et d'Occident communiaient dans une même unité culturelle et spirituelle. La mise en perspective des chants grégoriens et vieux romain, est un précieux révélateur de ce que représentait, pour les hommes de la fin du premier millénaire, la relation entre l'écrit, la mémoire et l'acte du chant.

15h30, Giuliano d'Angiolini (Compositeur et musicologue)

Invention et changement dans la musique de l'île de Karpathos

Dans le sud-est extrême de l'Europe, dans l'île grecque de Karpathos, se perpétue une tradition musicale vivace et riche de formes. Elle a été, jusque dans des années récentes très conservatrice. Depuis peu elle subit une évolution rapide dont les jeunes sont les principaux acteurs. Ces innovations sont le fait d'un mouvement collectif et à leur tour elles sont acceptées par la collectivité dans la mesure où elles s'insèrent de manière constructive dans le langage musical local. Ce phénomène nous montre la manière dont l'invention et le changement interviennent dans une société de tradition orale.

16h10, Dimitri Afgoustidis (INS-HEA)

Les affordances dans la musique orientale

A partir de la notion d'affordance, introduite par Gibson dans le domaine d'analyse de la perception visuelle, nous en suivons les développements récents, en particulier ceux de son application dans le champ de la perception auditive – musicale en particulier. (Travaux de Oliveira & Oliveira)

Les travaux de Berthoz, de Petit, de Pacherie, etc., nous permettent d'en fonder l'intuition première sur les données actuelles concernant la perception, conçue comme indissociable de l'action, données émanant de la physiologie, de la phénoménologie et de la philosophie cognitive de la perception.

Nous proposons ensuite une application possible de la notion dans l'approche de la musique orientale modale, en nous appuyant sur les travaux de Chabrier et de Laliberté, pour mettre en relief le rôle de l'action motrice d'un côté, celui des questions organologiques de l'autre, dans l'improvisation musicale orientale.

17h00 : Table ronde animée par Constantin Bobas (Université Lille III)

2^{de} journée :

Le vendredi 25 novembre 2011 à l'Université de Strasbourg

(Salle Europe à la Misha)

10h00, Dariush Tala'i (Université de Téhéran)

Dans quelle mesure peut-on varier un modèle mélodique ?

Les Iraniens utilisent un système de transmission et de préservation de la musique qui consiste à créer des mélodies de référence – ou « mélodies modèles » en termes musicologiques – comme représentantes de chaque partie d'un système modal. Ces mélodies, appelées *gushe*, sont réparties dans douze systèmes modaux nommés *dastgah*, qui constituent un corpus musical : le *radif*. Ce corpus canonique a pour but la transmission et la préservation du savoir musical, et est de fait principalement utilisé pour l'enseignement. Néanmoins, une fois ce répertoire appris par cœur, et suffisamment répété pour le maîtriser, l'élève est confronté à la question de l'interprétation personnelle.

La façon d'appréhender le *radif* change alors : lorsqu'il s'agit d'éducation musicale, il est nécessaire de se référer à ce système de façon littérale, mais lorsqu'il s'agit de réaliser une interprétation musicale, le musicien ne doit pas jouer ces mélodies telles qu'il les a apprises ; bien au contraire, il est nécessaire de les « personnaliser », c'est-à-dire de les « varier ».

Sur la période qui court du milieu du 19^{ème} siècle à nos jours, celle sur laquelle nous sommes le mieux renseignés sur l'évolution du répertoire et son interprétation, nous constatons que plus la diffusion musicale et les processus d'échange s'amplifient – à travers les concerts, les enregistrements et les progrès dans les moyens techniques de diffusion –, plus la question de la création (c'est-à-dire de la personnalisation, de la variation) devient cruciale. Déjà, à partir de l'établissement de la radio en Iran en 1941, l'exécution de la musique persane change radicalement au profit de styles beaucoup plus personnels et libres. Aujourd'hui plus que jamais, la nécessité de créer est affirmée, et souvent, cette exigence s'exprime sous la forme d'un déchaînement vers la liberté. Dans le même temps, la crainte d'une perte d'identité, qui serait causée par une trop grande ouverture (ou prise de liberté vis-à-vis du modèle), préoccupe nombre de musiciens. Car la musique constitue leur héritage culturel et porte son identité, ou fonctionne comme son symbole.

La question essentielle serait donc : comment un musicien peut-il mettre en œuvre un maximum de liberté de création sans perdre son identité culturelle ? Rester trop attaché à des formules mélodiques fixées et closes peut constituer un frein à la création.

A partir de notre expérience de la pratique de la musique persane et de sa théorie, nous proposons une nouvelle approche pour sa création. Il s'agit d'envisager les « structures modales » séparément du « modèle mélodique », de façon à mener à une plus grande liberté de création – sans pour autant couper la musique de son héritage. Cela permettrait également d'établir un meilleur dialogue et une cohabitation avec les musiques de la grande famille du Maqam, qui partagent les mêmes bases linguistiques musicales, tout en possédant leurs accents nationaux et/ou régionaux.

10h40, Ignazio Macchiarella (Université de Cagliari, Italie)

Su trazzu e su Te Deum : créativités musicales contemporaines dans un village sarde

Tout *music maker* possède des compétences musicales multiples. Cette affirmation est d'autant plus pertinente dans le cadre des pratiques musicales impliquant la transmission orale. En effet, non seulement la ductilité est l'une des qualités essentielles des musiciens de la pensée orale, mais de plus ces musiciens sont généralement en mesure de s'adapter aisément aux différents scénarios sociaux et aux contextes d'interaction humaine les plus disparates.

Dans le complexe cadre « multi-musical » contemporain, les musiciens « de l'oralité » ont développé de nouvelles notions et modalités de créativité musicale. Mises à part les performances contextuelles – impliquant des auditeurs et parfois aussi des exécuteurs appartenant à la même communauté (en mesure donc d'évaluer avec pertinence les mêmes traditions) – bien d'autres occasions performatives se présentent aux musiciens de l'oralité. Ces circonstances s'avèrent parfois très stimulantes et fécondes pour la créativité musicale qui, à partir de micro-variantes du langage ou bien de nuances interprétatives infimes, peut engendrer des (ré)-élaborations importantes des matériaux harmoniques et mélodiques.

Cette intervention traitera ces thématiques dans la perspective très spécifique des recherches que j'ai pu mener à Santu Lussurgiu, un village sarde où se produisent et vivent des douzaines de chanteurs *a cuncordu*

(chant à quatre parties « en accord »). On mettra en évidence les différentes stratégies performatives et les significations que les chanteurs leur associent. La problématique sera abordée selon l'approche « dialogique » déjà expérimentée dans la monographie consacrée aux pratiques musicales de Santu Lussurgiu (Macchiarella 2009).

11h40, Jacques Viret (Université de Strasbourg)

Il était une voix : la lettre et l'esprit, chanter le grégorien aujourd'hui

Le corpus grégorien se situe à l'aube de l'histoire musicale d'Occident, sans continuité avec l'Antiquité gréco-romaine. Il est le carrefour entre les traditions orales, « musiques du monde », en amont, et notre patrimoine musical écrit, en aval. L'actuelle restitution de ce répertoire s'effectue, depuis quelque trois décennies, au confluent de deux canaux : tradition écrite (manuscrits médiévaux) et traditions orales vivantes (modalité proche- et moyen-orientale).

Ce corpus a été créé, depuis le IV^e siècle, dans les conditions de l'oralité. Il en porte des traces bien visibles, en particulier la composition formulaire. Le passage de l'oralité à l'écriture a eu lieu progressivement depuis le IX^e siècle. D'abord apparurent les graphies neumatiques, sans portée, un aide-mémoire. Au XI^e siècle, Gui d'Arezzo inaugure la lecture de la musique et la notation sur portée. Cette évolution vers l'écrit causera une déperdition qualitative de la tradition grégorienne.

Au XIX^e siècle, une prise de conscience de cette dégradation suscitera le mouvement de « restauration grégorienne ». Un texte mélodique plus ou moins authentique est restitué et publié depuis 1908 : Édition Vaticane. Quant à la réalité musicale, chantée, depuis la fin du XIX^e siècle les bénédictins de Solesmes ont mis à l'honneur un style d'exécution dépourvu de justification historique, que depuis 1950 Dom Eugène Cardine s'évertuera à repenser sur une base paléographique (« sémiologie grégorienne »).

Seule la récente option *comparatiste* permet de renouer avec les usages originels. Amorcée vers 1950, en théorie, par Benjamin Rajeczky (grégorianiste et folkloriste, disciple de Zoltán Kodály), elle a acquis dans la pratique sa pleine extension en 1985, grâce à Marcel Pérès et l'Ensemble Organum. Elle croise l'écrit des manuscrits médiévaux avec le sonore des traditions orales vivantes.

Cette démarche implique, notamment, une résurgence de la rythmique déclamatoire : *parlando rubato*. On s'attache aussi à exécuter les ornements, gommés par les solesmiens. Au total, il s'agit de tirer des graphies neumatiques tout ce qu'elles contiennent, et de les compléter par ce qu'elles ne contiennent pas et qui découle d'autres sources.

Damien Poisblaud, membre pendant un temps de l'Ensemble Organum, apparaît aujourd'hui comme un remarquable représentant de l'option comparatiste. Ses exécutions semblent se rapprocher au plus près de ce que devait être la manière des chantres latins en l'an 700 ou 800.

L'exposé sera illustré par quelques exemples enregistrés.

12h20, Damien Poisblaud (Chanteur de grégorien)

La restauration du chant grégorien ou comment imaginer les sons de l'écrit

Imagination et mémoire.

Imagination / mémoire : de l'image à la synesthésie.

Imagination et écriture musicale. Naissance d'une nouvelle représentation du son à travers l'écriture diastématique. Les ressorts de la transmission orale : la mémorisation de formules, les modes musicaux (couleurs), les enchaînements (rythme).

Les premiers systèmes d'écriture musicale : Les neumes grégoriens.

Au IX^e s. apparaissent les premiers éléments de notation musicale en Occident.

La question est : comment écrire un son ? Comment traduire en signes graphiques le flux sonore d'une phrase musicale complexe. (Ex. sonore). Liens avec le geste de la main.

travail d'interprétation du copiste.

Écriture symbolique / écriture diastématique : l'écriture symbolique se réfère au geste vocal ; l'écriture diastématique induit la création d'une spatialisation mentale des sons, donc fait appel à l'imagination plus qu'à la mémoire.

Remonter vers le son : imagination et apports des cultures de transmission orale.

Comment retrouver ce qu'a entendu le copiste qui a écrit ce qu'il entendait ?

Comment se faire une idée de ce qui a pu être consigné ? Comment remonter de la plume à l'oreille du copiste ?

Puiser dans un réservoir de matériaux sonores traditionnels. Éviter pour autant le plagiat, le « copier / coller » replacer le répertoire grégorien dans sa problématique fondamentale d'une rhétorique sacrée. (Ex. sonores) La fonctionnalité du chant liturgique chrétien. Faute de ce double travail, on risque de ne faire que projeter sa propre représentation d'une esthétique sonore du répertoire étudié.

15h00, Hafedh Lejmi (ISM de Tunis)

Oralité et scripturalité dans l'enseignement de la musique tunisienne traditionnelle

Il est évident qu'il y a différentes manières d'enseigner la musique qui dépendent de son contenu. La première, pratiquée dans les pays occidentaux depuis la naissance de la polyphonie, l'invention de la notation musicale, La seconde qu'on rencontre dans les pays pratiquant une "musique traditionnelle", transmise d'une génération à l'autre par "voie orale", sans l'intervention de l'écriture, vise non seulement l'apprentissage d'une technique vocale ou instrumentale, mais veut aussi contribuer au développement de l'individu pour en faire un musicien parfait. Une telle formation exige un milieu favorable où le maître peut transmettre à son élève, "de bouche à oreille" les connaissances et le savoir faire qu'il avait lui-même appris d'un autre maître quelques décennies auparavant. Cette formation traditionnelle demande à l'élève beaucoup de temps et de patience. L'attention en éveil, il doit faire de grands efforts pour comprendre et assimiler l'enseignement de son maître. Assimiler veut dire dans ce cas "tout apprendre par cœur", sans bénéficier des béquilles de la notation musicale sur lesquelles son collègue occidental s'est reposé pendant près d'un millénaire.

Cette manière de concevoir la musique, opposant pendant des siècles l'Occident et l'Orient, la notation musicale et l'oralité de la tradition, est peu à peu battue en brèche au XXème siècle par l'abandon partiel de la formation traditionnelle au profit de méthodes pédagogiques (solfège, notation, instruments) importées de l'Occident.

Le processus d'occidentalisation de la musique tunisienne s'est développé peu à peu pour s'aggraver jusqu'en 1934, date de création de l'Institut de la *Rashîdiyya*. Voulant conserver le répertoire musical classique tunisien (le *mâlûf*), quelques musiciens initiés aux méthodes de notation et de transcription occidentales ont voulu adapter celles-ci (notamment le solfège) à la musique traditionnelle afin d'en transcrire le répertoire. Ce fut une révolution pour tous les musiciens de la *Rashîdiyya*. La plupart, ne "sachant pas lire la musique" furent obligés d'apprendre le solfège dont la connaissance était devenue indispensable pour l'exécution de la musique traditionnelle.

La divergence entre les méthodes pédagogiques occidentalisées et l'enseignement de la musique tunisienne, relevant de la tradition orale, devait engendrer une situation confuse qui se manifeste partout où l'on enseigne la musique. Il est vrai cependant que les méthodes d'enseignement adoptées dans les écoles, lycées ou conservatoires, s'éloignent toujours un peu plus de l'oralité pour aboutir à une situation, où la musique peut paraître sclérosée.

Certes en Tunisie, tous les musiciens, enseignants, inspecteurs et responsables de musique sont confrontés à la même grande question : Quelle méthode choisir pour transcrire et transmettre à nos élèves la musique traditionnelle, exilée de son milieu naturel et transplantée dans un cadre institutionnel (lycée, école) ? Quelle est donc la meilleure méthode? Comment faire la synthèse entre la méthode traditionnelle, enseignant la musique sans le secours de la notation et la méthode occidentale, s'appuyant sur le solfège et l'écriture musicale ?

15h40, Xavier Hascher (Université de Strasbourg)

Propositions théoriques pour l'analyse de la monodie modale :

une étude du répertoire tunisien traditionnel

Partant d'un modèle mathématique de génération des échelles musicales, ces propositions tentent de dégager une méthodologie d'analyse réductive linéaire (comparable à l'analyse schenkérienne pour la musique tonale) applicable à un répertoire monodique modal, et qui permette de dégager une hiérarchie pertinente des éléments scalaires utilisés ainsi que des niveaux structuraux. En mettant en évidence les patterns sous-jacents à la musique, l'analyse montre comment ceux-ci sont élaborés dans le cadre de l'improvisation ou de l'exécution. Enfin, est abordée la question de la grammaticalité des processus mis en jeu.

16h40, Bariş Bozkurt (Université d'Istanbul)

Analyse de la musique Makam en Turquie basée sur l'histogramme de hauteur

Compared to the volume of research on Western music, computational studies on Makam Music in Turkey (MMT) is almost extinct. In this talk we will first discuss the differences between MMT and Western music from an information retrieval perspective putting forward the potential areas, computational analysis would contribute to in music practice and theory. We will present a framework based on pitch distributional analysis which is successfully applied in tuning analysis, automatic makam recognition and automatic tonic detection. We will briefly present an automatic transcription system for MMT. The talk will also include a demo of an analysis toolbox developed for MMT in Matlab.

17h20, Lara Molaeb (Université Antonine-Baabda, Liban)

Sketching Models of Arabic Violin Traditional Interpretations of Pre-composed Instrumental Phrases in the Age of Nahḍa

The new Arabic musical tradition of the Near Orient, which appeared during the second half of the 19th century with the court musician Abdu al Hāmūlī (1843-1901), was characterized by a hermeneutic manner of interpretation which leads to a great tendency towards an improvisatory style.

Improvisation in this tradition usually takes two complementary approaches, that of the instantaneous creation of a new phrase and that of the instantaneous "variation" of a pre-composed phrase.

In the second approach which is my main concern, the "variation" may be superimposed on the pre-composed phrase, which is the case in the heterophonic interpretation of a *talḥt* (traditional ensemble of soloists) performing well-known compositions.

Supposing that every musician performing inside the frame of his tradition supplies a pre-existing musical form or fragment -inherited from tradition- with several variants along one or several interpretations, would it be possible to grab a specific manner or "footprint" of the considered tradition within the studied art of improvised variation?

In this research, I am questioning the possibility of modeling an enunciation of an ephemeral and highly fluctuating character. I chose studying this phenomenon from 78 rpm disks made in early 20th century, comprising performances of two great masters of the Arabic violin, Ibrahīm Sahlūn (1858-1920) and Samī Chawa (1889-1965). The whole idea was to ELABORATE a catalogue that guides the reader to the ways the intervals are dealt with inside a certain variational improvised traditional performance.

Consequently, I had to choose definite forms interpreted by certain instrumentalists in various ways and times, and to carry out a sort of anatomy of the performances.

The recorded interpretations were accurately transcribed, before undergoing a segmentation procedure organizing all the measures in a paradigmatic grouping and putting each ensemble of varied formulas under their original phrase, which I determined by figuring out the "greatest common denominator" of the executed phrases themselves.

Comparing the original phrases with their varied versions, I have done a kind of segmentation, crossing their executions and leading to a catalogue, which showed how each micro segment was being ornamented in various ways.

18h00 : Table ronde animée par Patrick Ténoudji (Université de Strasbourg)

19h00 : Moment Musical avec Nabil AbdMouleh (ISM de Tunis)

Biographies

Dimitri Afgoustidis

Né le 01/01/1959. Enseigne la psychologie cognitive à l'INS-HEA (Institut national supérieur-Handicaps et enseignements adaptés) – membre de l'équipe rédactionnelle et éditoriale de la NRAS, revue de l'institut.

Ancien créateur et directeur de collection des éditions Austral (diffusion CDE-Gallimard).

Formation : Troisièmes cycles de psychologie et de philosophie à Paris Ouest La Défense.

En musique : chant lyrique, conservatoire de Courbevoie ; chanteur pour les concerts de musique grecque et orientale, association « Musiques en voyage ».

Publications : La psychanalyse, éd. Desclée de Brower, Paris, 1990. La mer océane. Essai sur les découvertes, Desclée de Brower, Paris, 1992. Plusieurs articles dans le domaine de la psychologie cognitive, ainsi que coordination de plusieurs dossiers de la NRAS.

Bariş Bozkurt

Bariş Bozkurt obtained his Electrical Engineering degree in 1997 and Master of Science degree in Biomedical Engineering in 2000 both from Boğaziçi University, Istanbul, Turkey. After obtaining his PhD degree (Electrical Engineering (speech processing)) in 2005 from Faculte Polytechnique De Mons, Mons, Belgium, he worked as a researcher in Svox AG, Zurich. During this period he also worked as a visiting scholar in Limsi-CNRS/Orsay for 7 months in 2003. In this first phase of his career, he developed signal processing algorithms for speech analysis and synthesis.

Starting from 2007, he was employed as an Assistant Professor in Izmir Institute of Technology (IYTE), Izmir, Turkey, where he shifted his interest to computational analysis of makam music. Since then, his main interest is developing technology for tuning analysis and automatic transcription of makam music in Turkey. Bariş Bozkurt recently joined Bahçeşehir University, Istanbul, Electrical and Electronics Engineering Department. He is an associate editor of Journal of Interdisciplinary Music Studies.

Jean-Claude Chabrier

1951sq. Découverte de la Yougoslavie (toutes régions dont Kosovo et Metohija) sauf Makedonija.

1955 sq. Remplacements de médecins (toutes régions, notamment Saint Laurent sur Sèvre, Vendée).

1956 sq. *Revue automobile médicale*, Très nombreux articles de relation des divers voyages.

1957. Film en couleurs. « De la Seine à la Caspienne » (quelques plans de Midyat, 98% chrétienne).

1959. *Renault Magazine* n° 23, « En quatre chevaux de la Seine à la Caspienne » (photos). Ce genre de voyage par les Balkans et le proche-moyen-Orient sera désormais effectué presque chaque été.

1959. Doctorat en médecine « Contribution à l'étude du traitement du trismus par les ultra-sons ».

1960-1961. Du Danube au Gange. Paris-Calcutta-Paris en Ariane-Simca. Approfondissement des Balkans, découverte du monde arabe et de l'ancien Afghanistan (avec les Bouddhas de Bamyan), de Géorgie, Arménie, Azerbaïdjan-s (un ramadan). Longs séjours avec enquêtes en Iran et en Turquie.

1962. *La prévention routière*. Outre relations de voyage, article « L'islam et l'automobile ».

1964 sq. Nombreux disques dont Chansons tsiganes et Chants de la Résistance palestinienne.

1967. Diplôme des Langues orientales (langue turque et civilisation proche-moyen-Orient).

1972sq. Enseignement de l'analyse musicologique (Langues'O, ParisIII, Paris-Sorbonne j.2005)

1974. *arabesques 1-5*. Cinq grands prix 1975 de l'Académie du disque français. Notamment, les deux virtuoses du luth oriental, Jamîl Bachîr et Munir Bachîr, syriaques orthodoxes de Habâb. n).

1975sq. Congrès de Bagdad. « Analyse d'un maqâm d'Iraq ». Représentation sur touche de luth-°ûd. Mise au point d'une méthode originale d'analyse acoustique, modale et de langage instrumental.

1976. Doctorat musicologie. «...L'Ecole de Bagdad...». Entrée au CNRS (orientaliste-musicologue). Au CNRS, mes travaux seront occultés parce que mon vécu ne m'a pas conduit à la pensée correcte.

1979. *arabesques 6-10*. (analyse comparative) Cinq grands prix 1980 de l'Académie Charles Cros.

1981. Exclusion de Radio-France Fin de mon émission « Musiques extra-européennes ». Elle sera continuée à Radio-Sorbonne « Langages musicaux » jusqu'à ma mise à la retraite du CNRS (1997).

1982. Découverte en Iraq d'un thème musical interethnique perpétué par Juifs, chrétiens et Kurdes.

1984. Réédition *arabesques 6-10*. (évolution des systèmes acoustiques). Patronage CNRS, IMA, Ministère de la Culture. 1985. Schémas analytiques et évolutifs modèles déposés à l'INPI.

1985. *Revue de Musicologie*. « approche comparative des échelles théoriques arabo-irano-turques ». Cette analyse comparative mène à l'analyse des musiques préislamiques des minorités chrétiennes.

1986 sq. *Encyclopédie de l'Islam*; articles *makâm*, *santûr*, *tunbûr*, °ûd. approche arabo-irano-turque.

1990. La guerre du Golfe favorise l'expansion islamo-kurde au détriment des chrétiens. *Le Figaro*, kurdolâtre, refuse mes articles. Ils finiront dans *Le Monde* 14427 « Les chrétiens en Iraq », *Tonus*, *Présent* et à *Radio-Courtoisie*. On me cataloguera désormais comme *Refuznik* lévophobe, et...

1992. Mon élection au grade de directeur de recherche CNRS est annulée par une main mystérieuse.

1995. Doctorat musicologie. « *arabesques.analyses de musiques traditionnelles* » (dont chrétiennes).

1995-2010. Turquie-Iraq-Iran-Syrie. Inventaire des exactions kurdes contre les chrétiens (1843 sq) En Turquie, après les Assyriens(1918), les Chaldéens meurent ou fuient. Les Syriaques résistent.

1996 sq. article «Science musicale» *Histoire de la Science arabe*, éditions anglaise, française, arabe. Depuis, nombreux articles et communications sur musiques interethniques de Haute-Mésopotamie. 2005. *De la Théorie...* « Hauteurs et intervalles scalaires et modaux aux proche et moyen Orients ».

Giuliano d'Angiolini

Né en 1960, Giuliano d'Angiolini est compositeur et musicologue. Il est l'auteur de livres et d'articles sur la musique, du Moyen-Âge jusqu'à l'époque contemporaine. Parmi les travaux concernant celle de tradition orale il est à signaler, en particulier, un livre sur la musique de l'île grecque de Karpathos.

Jean During

Jean During est directeur de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique, (LESC/CREM, Paris X). Spécialiste des cultures du Moyen-Orient et de l'Asie Centrale, il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages sur les musiques de cette aire, en particulier dans ses rapports avec la société, la pensée et la mystique musulmanes. Trois d'entre eux ont été traduits en persan, et un en anglais et deux italien. En plus des ses nombreux articles, scientifiques, il a produit une quarantaine de CD de traditions musicales allant de la Turquie jusqu'au XinJiang. Son approche est aussi celle d'un musicien qui, au cours d'un séjour de 11 ans en Iran et 5 en Asie centrale, a acquis auprès des meilleurs maîtres, une formation pratique des traditions persane et baloutche qu'il a fait connaître par de nombreux concerts.

Xavier Hascher

Xavier Hascher est professeur à l'université de Strasbourg, où il enseigne la théorie musicale et l'analyse. Il s'intéresse à la nature des systèmes musicaux et à leur fonctionnement tels qu'ils peuvent être appréhendés dans une perspective formalisée. Ses travaux actuels portent sur l'évolution de la tonalité en Allemagne et en France au dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, ainsi qu'à l'analyse tant des musiques traditionnelles du bassin méditerranéen que de la monodie du moyen âge européen. Il milite pour un rapprochement culturel avec la rive sud de la méditerranée.

Fikret Karakaya

Né à Kayseri en 1955, il a pris les premières leçons sérieuses sur la musique dans les années de lycée. En 1972, il est entré au Département des arts décoratifs de l'Académie des beaux arts d'Istanbul. Dans ces années, il a appris le *kémèntché* en prenant des leçons particulières de Kâmran Erdoğru; il fut l'élève de Kemal Batanay pour le rythme et le répertoire; en outre, il est participé aux activités du Choeur de l'Université et de la Société musicale de Scutari. En quittant l'Académie en 1976, il a commencé à l'étude de la philosophie à la Faculté de littérature de l'Université d'Istanbul. Entre 1977 et 1981, il a suivi les cours de français de l'Institut français. Après avoir terminé l'étude universitaire en 1980, il a assumé une charge dans le journal *Hürriyet*. En réussissant un examen il est entré comme joueur de *kémèntché* à la Radio d'Istanbul en 1982. D'autre part, il a écrit des articles sur la musique et la philosophie pour plusieurs encyclopédies. Cette activité le mène à la musicologie, il a commencé à rechercher l'histoire et les théories anciennes de la musique turque. Obtenu le titre de master du Conservatoire d'Etat de la musique turque d'Istanbul en 1990; il a dispersé ses *taksims* entre les oeuvres instrumentales choisies des époques diverses dans son premier album intitulé *Taksimler ve Sazeserleri* ("Improvisations et oeuvres instrumentales") publié en 1993. Et dans son deuxième album intitulé *Korkulu Sularda* ("Dans les eaux terrifiantes") publié en 1996, il a interprété les *sazsemâsis* du XX^e siècle qui contiennent beaucoup de difficultés techniques notamment pour le *kémèntché*. Il a obtenu le soutien de l'Institut français des recherches anatoliennes pour un projet d'enregistrement des anciennes exemples du répertoire de la musique turque sur les instruments des XVI^e et XVII^e siècles reconstitués à partir des miniatures et des sources écrites. Né de ce projet, l'Ensemble Bezmârâ, donnant

plusieurs concerts dans la Turquie et dans l'étranger, a exécuté des *peşrevs* et des *sâzende semâîsis* empruntés de la collection de Cantémir dans deux albums intitulés *Splendours of Topkapi* ("Splendeurs du Topkapi", 1999) et *Yitik Sesin Peşinde* ("A la recherche du son perdu", 2000). L'ensemble, à la direction de Fikret Karakaya qui y joue du *tcheng* (harpe ottomane), a interprété les oeuvres vocales et instrumentales emprunté de la collection (*Mecmûa-i Sâz ü Söz*) d'Ali Ufkî dans son troisième album intitulé «*Mecmûa*» *dan Saz ve Söz* ("Saz et Söz du «Mecmûa»", 2003).

Dans l'album intitulé *Eski Musikinin Rüzgârıyla* ("Devant le vent de la musique ancienne") [2009] il a interprété ses propres compositions instrumentales, exemples de quatre nouveaux *makams* inventés par lui-même.

Professeur de kêmêntché à l'Université de Sakarya entre 2000-2005, professeur d'organologie à l'Université de Mimar Sinan entre 2004-2008, Fikret Karakaya va commencer à enseigner de l'organologie et de la théorie musicale à l'Université d'Istanbul au mois de septembre.

En 2010 Fikret Karakaya a publié deux livres dont l'un est sur *Ali Ufkî Bey* et l'autre sur les *Instruments oubliés ottomants*. Auparavant il a écrit plusieurs articles musicologiques publiés dans les revues ou lus aux congrès. Connu aussi comme facteur de kêmêntché, Fikret Karakaya a fabriqué 100 kêmêntchés environ pendant 37 ans. En outre, il a réparé plusieurs kêmêntchés anciens des grands facteurs comme Izmitli, Baron, Vasil, Zeron et Haldun Menemencioglu. Le tcheng, le kêmantché (rébab), le miskal, le santour et le kanoun de Bezmârâ sont faits par Fikret Karakaya.

Hafedh Lejmi

Tunisien, né le 24-12-1961. Il est maître assistant, enseignant à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis depuis 1992. Chef de département de la musicologie et la formation générale (2005-2011). Il a soutenu une thèse à la Sorbonne Paris IV sur l'enseignement de la musique en Tunisie, les évolutions des idées et les pratiques de la pédagogie. Il s'intéresse au domaine de l'oralité tant dans les recherches scientifiques que dans la création artistique.

Bernard Lortat-Jacob

Bernard Lortat-Jacob est Directeur de recherche honoraire au CNRS, spécialiste des musiques méditerranéennes qu'il a toujours abordées à travers une pratique approfondie du terrain (Maroc, Sardaigne, Roumanie et Albanie essentiellement). Il a été longtemps responsable du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme – actuellement CREM, relocalisé à l'Université de Paris X. Il a publié de nombreux disques et articles, ainsi qu'une dizaine de livres dépassant souvent le cadre de la stricte monographie.

Ignazio Macchiarella

Né à Palerme, Ignazio Macchiarella est professeur d'ethnomusicologie à l'Université di Cagliari (Sardaigne). Il a mené de nombreuses recherches en Sicile, Sardaigne, Corse et dans l'arc alpin. Parmi ses thématiques de recherche : les musiques "*multi-parts*" (il est *vice-chair* du Study Group de l'ICTM on Multipart Music – www.multipartmusic.org), les relations entre musique et religion, la construction de l'identité *sub specie musicae*, l'analyse musicale (il est membre du comité du VI congrès européenne d'analyse musicale – Rome 2011). Parmi ses livres : *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca 1995, *Voix d'Italie*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris 1999, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine 2009 et *Tre voci per pensare il mondo. Pratiche polifoniche confraternali in Corsica*, Nota, Udine 2011.

Lara Molaeb

Having a master degree in Near Oriental Musical Traditions and a diploma in playing the western piano, Lara Molaeb is currently practicing her vocal instrument in her own tradition, and teaching oriental music in a school using the Oriental *santūr* as the basic pedagogical instrument for students.

Moreover, Lara Molaeb is preparing a PHD in the same domain. Her main focus is Improvisation as a phenomenon which she is studying from the neutral level (niveau neutre), analyzing musical executions and taking into her study the accumulation of the tradition holding this art.

Lara Molaeb has also attended workshops held in Germany and Lebanon, concerned in this hermeneutic tradition. She participated as a piano player and/or as a vocalist improvising music to ancient Sufi poetry. However, according to her, this musical tradition cannot be mixed with the western one and cannot be held

in the same way, which was her main focus in the music pedagogy workshops that she held, aiming on treating this tradition as an oral one and avoiding the western academic way of music education.

Marcel Pérès

Après des études d'orgue et de composition au conservatoire de Nice, Marcel Pérès poursuit sa formation en Grande-Bretagne et au Canada. De retour en Europe en 1979, il se spécialisa dans la musique médiévale et fonda, en 1982, l'Ensemble Organum avec lequel il entreprit une exploration méthodique des répertoires liturgiques médiévaux.

Il fonda en 1984 à la Fondation Royaumont un centre de recherche sur l'interprétation des musiques médiévales, le CERIMM (Centre Européen pour la Recherche sur l'Interprétation des Musiques Médiévales) dont il fut directeur jusqu'en 1999.

Avec l'Ensemble Organum il a réalisé une trentaine d'enregistrements discographiques dont la plupart ont reçu les plus hautes distinctions : Diapason d'or, Classical Awards, Choc de l'année du Monde de la Musique.

En 2001, Marcel Pérès a créé à l'ancienne Abbaye de Moissac le CIRMA - (Centre Itinérant de Recherche sur les Musiques Anciennes) - destiné à mettre en valeur - au travers de la musique - la circulation des hommes, de leurs pensées et de leurs savoir-faire au cours des siècles, et à développer des approches complémentaires entre les traditions vivantes et l'archéologie musicale.

L'action internationale de Marcel Pérès a été reconnue en 1990, par l'attribution du *Prix Léonard de Vinci* du Secrétariat d'État français aux relations culturelles internationales. Le Ministère français de la Culture lui a décerné en 1996 la distinction de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Damien Poisblaud

Damien Poisblaud s'oriente dès 1980 vers le chant Grégorien, qu'il pratique en chœur régulièrement pendant plus de quinze ans. Son amour de l'art et de la pensée du Moyen-âge, qu'il étudie parallèlement à ses études de philosophie et de théologie, ainsi que l'ouverture à diverses musiques traditionnelles du monde, l'amènent peu à peu à reconsidérer totalement son approche du répertoire traditionnel d'église. Très attentif à la sonorité de chaque lieu où il chante, il travaille à mettre en valeur les structures mélodiques et découvre l'importance de l'intonation non-tempérée des échelles modales et la nécessité de retrouver le geste vocal approprié à ce répertoire traditionnel.

En 1989, un premier enregistrement réalisé dans l'abbatiale du Thoronet illustre cette démarche originale. En 1991, il crée le Chœur Grégorien de Méditerranée avec lequel il enregistre un Requiem Grégorien (Alphée, Diapason d'or, déc. 96). Depuis 1999, son étude du Chant Byzantin selon les traditions grecque et syrienne d'Alep, tout en confirmant sa démarche, apporte des éléments nouveaux à sa quête. Parallèlement à cette étude, il entreprend avec le groupe des Paraphonistes qu'il a fondé en 1998, de revisiter le répertoire aujourd'hui presque totalement délaissé des faux-bourçons d'église des XVIII^e et XIX^e siècles. Il a enregistré un premier disque de ces faux-bourçons du Nord de la France, que la presse musicale a salué chaleureusement (CD Messe solennelle des Morts, Sisyphe 002/Abeille-musique - Diapason d'or juillet 2000). Durant l'année 2000, il a l'occasion de diriger dans plusieurs capitales culturelles d'Europe - Reykjavik, St Jacques de Compostelle, Cracovie, Prague, Helsinki et Bologne - un programme de chant grégorien du XII^es (Codex Calixtinus - St Jacques de Compostelle) dans le cadre du Festival 2000 des neuf villes de la culture (CD Codex Calixtinus - Cracovie 2000). En 2008, il est demandé pour diriger le chant chaque dimanche à l'Abbaye du Thoronet. Avec son nouveau chœur "Les Chantres du Thoronet" il a enregistré un CD des Grands Offertoires grégoriens (Psalmus 011) et donne plusieurs concerts chaque année à l'Abbaye. Depuis 2009, il enseigne le chant grégorien au Conservatoire de Toulon-Provence.

Dariusz Tala'i

Né en 1953, Dariusz Tala'i débute son apprentissage musical au Conservatoire de Téhéran à l'âge de onze ans, à la fois dans le domaine de la musique classique occidentale et dans celui de la musique savante iranienne (*radif*), notamment avec Ali Akbar Shahnazi, considéré comme l'un des « pères » de cette musique. Poursuivant sa formation à l'Université de Téhéran, il étudie avec les meilleurs maîtres, approfondissant sa maîtrise de la musique iranienne, tout en poursuivant des recherches en musicologie sur ce répertoire. Dès 1972, il se produit en concert et est reconnu comme musicien réputé de *târ*.

Dariusz Tala'i émigre en France en 1979. Il y développe sa formation et enseigne également au Centre d'Études de Musique Orientale, tout en poursuivant sa carrière de soliste. Il enregistre alors deux séries de

disques qui constituent des collections pionnières pour la diffusion de la musique iranienne dans le monde occidental : « Anthologie de la Musique Persane » (Ocora Radio France) et « Le Târ » (Harmundia Mundi). En 1991-1992, il est professeur invité à l'Université de Washington à Seattle. En 1999, il publie *Traditional Persian Art Music: The Radif of Mirza Abdollah* (Costa Mesa: Mazda Publishers [Bibliotheca Iranica: Performing Arts Series, 3]), dans lequel il présente à la fois les résultats de ses recherches sur le répertoire instrumental de la musique iranienne, et introduit un nouveau système pédagogique pour son apprentissage.

Aujourd'hui professeur à l'Université de Téhéran pour la théorie, la composition et l'interprétation de la musique savante iranienne, et directeur du département de musique de cette université, Dariush Tala'i est également un concertiste de renommée internationale. Il a enregistré nombre de disques, d'une part de compositions personnelles, d'autre part des répertoires de référence de *radif* – dont récemment une collection de treize disques avec le grand chanteur Razavi Sarvestani, aujourd'hui décédé.

Son travail et ses recherches ambitionnent à établir les moyens de connecter l'aspect théorique de la musique savante iranienne en tant que structure mélodique et modale agissant comme guide ou fil conducteur, et la performance de cette musique, tout particulièrement dans le champ de la composition et dans celui de l'interprétation improvisée.

Jacques Viret

Jacques Viret est professeur émérite de musicologie à l'université de Strasbourg. Depuis de longues années il se livre à une analyse spectrale du corpus grégorien, au confluent des sources écrites, de l'oralité traditionnelle et des fondements anthropologiques de l'expression musicale.

Liste des Participants

Présentation du colloque

Mondher Ayari	Univ. de Strasbourg & Ircam-Cnrs	ayari@ircam.fr
Antonio Lai	Univ. Paris VIII	antonio.lai@univ-paris8.fr
Gérard Assayag	Ircam-Cnrs	Gerard.Assayag@ircam.fr

Présidents de séance

Rosalía Martínez	Univ. Paris VIII	rosaliamartinez@sfr.fr
Ivanka Stoianova	Univ. Paris VIII	istoianova@univ-paris8.fr
Constantin Bobas	Univ. Lille III	constantin.bobas@univ-lille3.fr
Alessandro Arbo	Univ. de Strasbourg	arbo@unistra.fr
Marta Grabocz	Univ. de Strasbourg	grabocz@club-internet.fr
Patrick Ténoudji	Univ. de Strasbourg	tenoudji@aol.com

Conférenciers

Jean During	Univ. Paris X, CNRS	duringj@yahoo.com
Bernard Lortat-Jacob	Univ. Paris X, CNRS	lortat.jacob@free.fr
Fikret Karakaya	Univ. d'Istanbul	karakayafikret@yahoo.com
Jean-Claude Chabrier	CNRS	jean.claude.cha@aliceadsl.fr
Marcel Pérès	CNRS	ensembleorganum@yahoo.fr
Giuliano d'Angiolini	Compositeur et musicologue	giuliano.dangiolini@laposte.net
Dimitri Afgoustidis	INS-HEA	dimitri.afgoustidis@free.fr
Dariusz Tala'i	Univ. de Téhéran	dtalai@yahoo.com
Ignazio Macchiarella	Univ. de Cagliari, Italie	Macchiarella@unica.it
Jacques Viret	Univ. de Strasbourg	jacques.viret@orange.fr
Damien Poisblaud	Chanteur de grégorien	damien-poisblaud@wanadoo.fr
Hafedh Lejmi	ISM de Tunis	h_lejmi@yahoo.fr
Xavier Hascher	Univ. de Strasbourg	xhascher@unistra.fr
Barış Bozkurt	Univ. Bahcesehir, Istanbul	barisbozkurt@iyte.edu.tr
Lara Molaeb	Univ. Antonine-Baabda, Liban	petitnote@hotmail.com

Illustration couverture

Jean-Marc Chouvel	Univ. de Reims	jeanmarc.chouvel@free.fr
-------------------	----------------	--------------------------

Moment musical

Nabil AbdMouleh	ISM de Tunis	moulanab@yahoo.fr
-----------------	--------------	-------------------

Organisation

Mondher Ayari	Univ. de Strasbourg & Ircam-Cnrs	ayari@ircam.fr
Antonio Lai	Univ. Paris VIII	antonio.lai@univ-paris8.fr

Adresses

Département Musique, Université de Strasbourg

Bâtiment Le Portique, 14 rue René Descartes, BP 80010, 67084 Strasbourg cedex

Département Musique, Université Paris VIII

2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis cedex

Ircam-Cnrs

1 place Igor Stravinsky, 75004 Paris



UNIVERSITÉ
PARIS8
VINCENNES-SAINT-DENIS



AGENCE NATIONALE DE LA RECHERCHE
ANR

