

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

20 | 2007

Identités musicales

Musiques vocales de tradition orale européenne : quatre publications marquantes

Jacques Bouët



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/335>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 345-348

ISBN : 978-2-88474-071-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jacques Bouët, « Musiques vocales de tradition orale européenne : quatre publications marquantes », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/335>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

Musiques vocales de tradition orale européenne : quatre publications marquantes

Jacques Bouët

RÉFÉRENCE

Albanie, Pays labë. Plaintes et chants d'amour. Enregistrements : Radio France (octobre 2003) ; texte (français / anglais) : Bernard Lortat-Jacob, en collaboration avec Viktor Sharra. 1 CD Ocora 560188, 2005.

Chants et récits des Aroumains de Andon Poçi (Albanie) [The Aromanians of Andon Poçi/Songs and stories]. Enregistrements : Thede Kahl ; texte (aroumain / anglais / albanais / grec / roumain) : Thede Kahl, Speranța Rădulescu. Bucarest : Musée du Paysan roumain, 1 CD Ethnophonie 012, 2006.

València. Cant d'estil – Joutes chantées. Enregistrements : Radio France (novembre 2003) ; direction artistique et texte (français / anglais / espagnol) : Bernard Lortat-Jacob, en collaboration avec Vicent Torrent. 1 CD Ocora C 560189, 2005.

Sardaigne. Cantu a chiterra (chant à guitare). Enregistrements : Radio France (décembre 2005) ; texte (français / anglais / italien) : Bernard Lortat-Jacob et Edouard Fouré Caul-Futy. 1 CD Ocora C 560206, 2006.

- 1 Les normes du *bel canto* ne sont pas les seules à avoir produit du beau chant. Ces quatre CD en sont la preuve. S'ils avaient été regroupés en un seul coffret, ils auraient constitué une superbe anthologie des pratiques vocales européennes pouvant fort bien être augmentée de diverses autres musiques significatives comme les chants à tue-tête (*tîpurituri*) de l'Oaş (Transylvanie du nord), les récitatifs chantés des *lăutari* de Valachie, le chant à gorge nouée (*hore cu noduri*) du Maramureș (Transylvanie du nord), le *kulning* des bergers suédois, le *jüüzli* du Muotatal suisse etc. Aura-t-on le temps de produire un tel ouvrage avant que le CD soit détrôné ? Que le marketing triomphant ait trop précocement

transformé en dinosaure ce valeureux support au profit de l'i-pod, voilà qui est fort déplaisant ! Lorsque ce dernier sera à son tour détrôné par un nouveau produit plus respectueux de l'ancrage socioculturel des musiques enregistrées – et, par là même, du travail des ethnomusicologues –, personne n'aura à le déplorer ! Et, au train où vont les choses, cela ne saurait tarder !

- 2 Mais revenons aux pratiques vocales singulières que ces parutions permettent d'écouter sous leurs meilleurs aspects et, en premier lieu, aux populations dont elles sont emblématiques et dont l'identité complexe doit être soigneusement précisée. D'abord, les populations *labë* d'Albanie du sud-ouest qu'on distingue des *tosk* d'Albanie septentrionale ; ensuite, les populations aroumaines, (appelées aussi macédo-roumaines ou valaques sud-danubiennes) dont il faut rappeler qu'elles parlent un dialecte proche du roumain et qu'elles sont disséminées sur un territoire multinational (Grèce, Albanie, Macédoine, Bulgarie, Serbie, Dobrogea roumaine). Il faut pousser l'identification plus loin encore, car les plurivocalités aroumaines dont il est question ici sont exclusivement celles des Aroumains dits *Farshérotés* (groupe originaire de la localité de Frashër, au sud de l'Albanie) dont la musique se distingue de celle des Aroumains nommés *Grammosthènes* originaires des Monts Grammos en Grèce. Le *cant d'estil* (« chant de style ») est, quant à lui, spécifique des Catalans de la Huerta Valenciana ; et enfin le *cantu a chiterra* (chant à guitare) qui constitue un genre bien distinct – tant du chant *a tenore* que du chant religieux des confrères de Castelsardo – est originaire du nord de la Sardaigne avant de s'être répandu dans toute l'île.
- 3 Les voix de la plupart des chanteurs concernés n'ont manifestement rien à envier à celles de nos plus brillants chanteurs d'opéra, ni du point de vue de l'écoute, ni de celui de la phonation. Les voix travaillées et retravaillées qu'on entend aujourd'hui dans les salles de concert n'expriment guère autre chose que l'autosatisfaction, souvent arrogante, de maîtriser le chant selon les critères d'excellence de la société du spectacle. Les voix spontanées et chaleureuses qu'on entendra ici manifestent au contraire une convivialité et une joie de vivre si fortes qu'on les perçoit pleinement, même à travers des enregistrements réalisés hors situation (une fois n'est pas coutume). Pour être exact, il convient de préciser que, si les enregistrements albanais, catalans et sardes ont été effectués à Radio France et non *in situ*, les musiciens n'ont pas été brutalement propulsés sur scène pour y bâcler une prestation artificiellement adaptée aux arts du spectacle. Ils ont été soigneusement préparés à se sentir « comme chez eux » et cela s'entend à l'écoute. Quant aux Aroumains, ils ont été enregistrés en Albanie dans le restaurant de leur village. Il n'y a donc eu ni transplantation, ni folklorisation.
- 4 Bien sûr, les critères d'excellence du *bel canto* ne sont pas vraiment ceux qu'il faut prendre en compte pour apprécier dans toute sa plénitude l'altérité vocale des populations albanaises, aroumaines, catalanes et sardes. Mais, en matière de phonation chantée, l'approche comparative est d'autant plus légitime que l'instrument vocal est le même pour tous les humains, les différences provenant uniquement des innombrables et très inventives façons de l'utiliser.
- 5 Poursuivons donc la comparaison ! Le travail sur la puissance vocale atteint un niveau record dans les *cant d'estil* du pays valencien où l'intensité est poussée à son maximum grâce à l'utilisation en synergie de la voix de gorge et du résonateur nasal. Les chanteurs valenciens n'ont cure du *singing formant*, mais ils obtiennent des *fortissimo* comparables à ceux des professionnels de l'opéra. Il est vrai que, sur ce terrain, une analyse acoustique en bonne et due forme donnerait l'avantage à ces derniers, mais qu'importe ! La voix de

gorge nasalisée a été manifestement décrétée *diabolus in musica* dans l'esthétique du chant classique occidental qui lui confère encore des connotations négatives. Pourtant, ici, elle nous touche au plus profond de nous-mêmes, comme si nous retrouvions là quelque évidence douloureusement perdue et oubliée.

- 6 La confrontation avec les normes occidentales nous réserve d'autres surprises. Comme on le sait, pour que la phonation devienne chant selon les normes de l'esthétique occidentale, il faut que l'émission vocale et la conduite phonatoire soient homogènes dans chaque partie assemblée. Il est des cas où les plurivocalités aroumaines et albanaises homogénéisent semblablement les parties assemblées mais, le plus souvent, elles préfèrent les contraster. Des conduites phonatoires distinctes sont assignées à chaque partie, ce qui génère des contrastes de timbres qu'on n'entend jamais à ce degré dans notre chant choral. À l'homogénéité des voix constitutives du chant choral peut donc être opposée la diversité des timbres des plurivocalités albanaises et aroumaines que l'on entendra ici.
- 7 Il est un autre point sur lequel les techniques vocales qu'on entend ici me semblent en position de nette supériorité – si tant est qu'une telle hiérarchisation ait un sens en esthétique – par rapport à celles qui sont valorisées dans le *bel canto* : c'est celui des mélismes. Cela n'a rien d'étonnant lorsqu'on sait que les premiers Chrétiens leur ont très tôt conféré des connotations païennes incompatibles avec les exigences de la liturgie pour, finalement, les bannir du chant d'église. Plus tard, les pratiques vocales occidentales prescrites par les institutions laïques de l'état-nation dans la mouvance de l'esprit des lumières et de la révolution sont restées fortement tributaires d'un modèle religieux dépouillé des ingrédients de l'oralité.
- 8 En prenant un raccourci qu'on voudra bien me pardonner, je me permettrai donc le jugement esthétique suivant : les quelques vocalises réintroduites dans le chant laïcisé ne sont plus que le pâle reflet de ce qu'elles ont été avant d'être bannies. En revanche, la richesse mélismatique antérieure est encore tout à fait évidente aujourd'hui dans la tradition orale européenne, que ni la religion ni la laïcité n'ont pu domestiquer. C'est là une vérité indéniable dont on prendra clairement la mesure à l'écoute de ces quatre beaux disques de musique vocale.
- 9 Les vérités de ce type sont aujourd'hui d'une fugacité extrême, vu que la globalisation galopante les précipite dans un oubli injuste. Il reste donc indispensable, non seulement de les répéter indéfiniment, mais surtout de les constater concrètement à travers des témoignages sonores qui les démontrent et les illustrent de façon flagrante.
- 10 Lorsque le témoignage ethnomusicologique sort des limites étroites du reportage hâtif et superficiel auquel il est trop souvent cantonné pour prendre – comme c'est le cas ici – une dimension ample et profonde, les conditions sont remplies pour qu'il ait un important impact dans les cultures locales dont il émane. Nul doute que ces quatre CD seront écoutés par des Albanais, des Aroumains, des Catalans et des Sardes et qu'il se trouvera parmi eux quelque esprit réceptif désireux de tout mettre en œuvre pour continuer à valoriser ce patrimoine arbitrairement exclu.
- 11 Les plurivocalités des populations labë et aroumaines d'Albanie ont quelque chose d'absolument bouleversant dans leur simplicité. Elles se trament et se tissent autour de la partie du soliste qui entonne et « tire la voix », selon la formulation locale. Après quelques syllabes chantées, entrent la partie en contrechant (qui « coupe » la partie principale du soliste) et le bourdon. On est à chaque fois étonné qu'un principe de

coordination aussi simple – eu égard aux savants traités d’harmonie et de contrepoint sur lesquels se fonde la polyphonie occidentale – génère une polyphonie d’une si grande plénitude sonore. Et pourtant, c’est bien le cas : le son d’ensemble est d’une ampleur et d’une rondeur remarquables.

- 12 Sans doute la régulation du flot rythmique, tout à fait particulière à ce genre de plurivocalité, est-elle en grande partie responsable de cette qualité sonore. On est dans un temps musical à pulsation très fluctuante qui laisse respirer les voix et phrase la polyphonie selon une agogique qui n’a rien à envier à celle des plus profonds interprètes de musique savante (voir à ce sujet Bouët 1997).
- 13 Quatre CD avec de pertinentes notices multilingues à lire, à écouter – ne serait-ce que pour vérifier l’exactitude des affirmations énoncées ci-dessus –, à diffuser et à conserver précieusement, de préférence sur une étagère plutôt que sous la forme de listes d’ipod !

BIBLIOGRAPHIE

BOUËT Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : les outils de la réalisation rythmique avant l’ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles* 10, « Rythmes » : 107-125.