UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES À ST-DENIS

UFR ARTS, PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE

Département de Musique

Sabina Covarrubias Acosta

Hybridation entre musique de tradition orale et musique occidentale de tradition écrite

Les enjeux compositionnels et les moyens technologiques d'écriture et transmission : Le cas du gusto calentano au Mexique

Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de

Mme Anne Sèdes et Mme Sandrine Loncke

Année universitaire 2009-2010

À mes parents, Héctor et Blanca, pour leur soutien inconditionnel, à mon cousin, Yocupitzio, grâce à qui j'ai appris que la composition peut être un travail collectif et à la mémoire de Hugo Salmerón qui m'enseigna les secrets de la tamborita avant de disparaître prématurément.

Je remercie tous les membres du groupe « Los Salmerón » sans lesquels ce travail n'aurait pas pu voir le jour et Rachel Spire pour sa présence généreuse.

Table des matières

Introduction 6

Chapitre I Introduction au système musical du *gusto calentano* 18

1.1 Les limites de la recherche, le genre musical, sa géographie et ses musiciens 19
1.2 Caractéristiques générales du gusto de la *Tierra Caliente* de l'État de Gerrero 20
1.2.1La fonction de la musique 20
1.2.2 Formation 22
1.2.3 La structure formelle caractéristique du gusto 24
1.2.3.1 Structure générale 24
1.2.3.2. Identité rythmique du genre 27
1.2.3.3 L'introduction 28
1.2.3.4La poésie et les parties chantées 29
1.2.3.5 Les sections instrumentales 36
Les sous-sections d'une section instrumentale : *coreografías, adornos* et *enlaces* 40
Les *coreografías* 38
Les *adornos* 39
Les *enlaces* 40
Les motifs d'appel 41
L'enchaînement de *coreografías,* enlaces et *adornos* 42
Le final 42
1.2.4 Interaction de la musique avec la danse 43
1.2.5 L'identité du genre 44
1.2.5.1 L'identité mélodique 44
Les traits musicaux caractéristiques des parties chantées 44
Systématique pour les fins de phrase 47
Le rythme des mélodies chantées 50
Identité mélodique des mélodies du violon 55

Chapitre 2 Modélisation des aspects déterminant la polymorphie dans le gusto 59

Avant-propos : Enjeux de la modélisation en ethnomusicologie 60
2.1 Le caractère polymorphe du gusto 61
2.2 Les modules de la tamborita et son système de variation 62
2.2.1 Identification des modules de la tamborita 63
2.2.2 Concaténation des modules de la tamborita 71
2.2.3 Les constantes de l'alternance entre groupes de modules 74
2.2.4Les *coreografías, adornos*, et *enlaces* comme unités modulaires 76
2.3 Quelques aspects sur le système de variation du violon 77
2.4 Des aspects extramusicaux déterminant la qualité de la performance 83
2.5 Identification de variables extramusicales déterminant la polymorphie du gusto 83
2.5.1 Les valeurs des variables et leurs conséquences dans la performance 87

Chapitre 3 Traitement des éléments du gusto calentano dans la composition et les moyens technologiques d'écriture et transmission 91

3.1 Pour l'hybridation d'une musique de tradition orale avec la musique occidentale de tradition écrite 92
La notion de musique hybride 92
Des aspects importants à considérer lors de l'hybridation 94
Notre musique 98
3.2 L'irréductibilité des éléments de la musique lors de l'hybridation 101
3.3 Pour une écriture multimédia et une notation descriptive dans la composition 101
Pour la "reconquête" de l'oralité dans la composition de musique occidentale de tradition écrite 102
La prédominance de l'écrit dans la musique occidentale 102
Sur l'écriture conditionnant le langage musical 103
3.3.1 Pour une notation descriptive dans la composition 106
Sur les limites de la notation prescriptive s'agissant des musiques de tradition 107

orale dans la composition
Usage d'une notation descriptive dans la composition 108
3.3.2 Pour une écriture multimédia descriptive dans la composition 109
Écriture multimédia de type prescriptif et descriptif 110
L'imitation d'enregistrements de musique: facteur favorisant la perte des savoirs musicaux 111
Apprendre à faire la musique au moyen d'une vidéo 112
Les ressources interactives 113
3.3.3 Notre support d'écriture 116
3.4 Les éléments du gusto à traiter lors de la composition 130
L'interchangeabilité des modules 130
Le système de variation et du violon et de la tamborita 132
Considération du contexte et de la fonction sociale de la musique 133
Considération des motivations du musicien 134
3.5 Projet de composition 137

Conclusions 148
Bibliographie 152
Annexe 155
Paroles 156
Poème Miguel de Cervantes 163
Plages CD1 Audio et Vidéo 164
Plages CD 2 DVD Vidéo

INTRODUCTION

La nécessité de traiter dans nos compositions certains aspects[1] du genre musical appelé *gusto,* qui est une musique de tradition orale provenant de la *Tierra Caliente Guerrenrense*[2] au Mexique, nous a amené à étudier les caractéristiques et la fonction des emprunts aux musiques de tradition oral qui ont été faits pendant le XX^{e} siècle par des compositeurs de musique occidentale de tradition écrite[3]. Ainsi, nous constatons que la propension d'un grand nombre de compositeurs à se servir de ces emprunts est un fait remarquable tout au long du XX^{e} siècle. En plus, nous remarquons qu'il ne s'agit pas de cas isolés, inconscients ou accidentels. Ainsi, sans les emprunts aux musiques de tradition orale, on ne pourrait pas s'expliquer l'existence de certaines œuvres novatrices ni le développement du langage musical de certains compositeurs, comme par exemple Debussy, Messiaen, Stravinsky, Bartok, Milhaud, Cage, Berio, Ligetti, Stockhausen[4].

> « Dans le domaine des répertoires de tradition occidentale du XX^{e} siècle un *corpus* important de textes musicaux dans lesquels la présence d'éléments empruntés à d'autres civilisations ne peut être ramenée au champ générique des citations inconscientes et autonomiques qui nourrissent au niveau immanent tout type du texte ; cette présence se donne au contraire pour un « acte volontaire du texte », pour une présence claire et affichée

---

[1] Spécifiquement l'improvisation et les variations du violon et des percussions ; l'improvisation de la poésie chantée dans un temps mesuré, ainsi que la qualité du timbre de la voix.

[2] *Tierra Caliente* se traduit comme La Terre Chaude, les spécificités de cette région ainsi que les caractéristiques du *gusto* sont traitées en profondeur dans les chapitres 1 et 2 de ce travail.

[3] Nous reprenons à Philippe Michel cette désignation de la musique "classique" dans ses extensions historiques antérieures et contemporaines. Pour plus d'informations, cf. Michel Philippe, Problèmes de perception formel le dans la musique occidentale du XXe siècle, thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Professeur Eveline Andreani, Université Paris 8, 1997.

[4] La liste et l'analyse de ces œuvres, la liste des emprunts dont le compositeur s'est servi pour créer de telles œuvres, ainsi qu'un approfondissement du le sujet sont tous fournis par l'article de Pasticci, ainsi que par la thèse doctorale de Masse. PASTICCI, Susanna. L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX^{e} siècle. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 182-203
Masse Isabelle .MASSE, Isabelle, Influence des modes d'émissions vocales extra-européens dans la musique contemporaine Thèse pour obtenir le grade de Docteur / de L'Université Paris IV - Discipline Musicologie ;2001, 454p. Dir. François Picard

d'éléments appartenant aux lexiques, aux syntaxes et aux formes étrangères à la musique européenne savante, que l'on peut identifier avec un marge relative de précision ». [5]

Les emprunts aux musiques de tradition orale ont contribué au changement de la pensée musicale du XX[e] siècle au niveau syntaxique, structural et timbrique. Ces emprunts ont permis aux compositeurs d'aller au-delà des limites établies à l'époque par la tradition occidentale, par exemple: pendant la première moitié du XX[e] siècle les emprunts aux musiques de tradition orale ont permis que l'élément "primitif " ou étranger s'exprime de manière inhabituelle pour l'époque.[6] Avec un autre exemple, nous observons aussi comment une connaissance plus approfondie du fonctionnement du système musical de tradition orale en question, a permis aux compositeurs de structurer une œuvre de manière novatrice pendant la deuxième moitié du XX[e] siècle[7].

Ce qui n'a pas encore été travaillé.

À l'issue de cette analyse, nous constatons qu'il y a encore des aspects des musiques de tradition orale qui n'ont pas encore été traités par les compositeurs de formation occidentale.[8]

---

[5] PASTICCI, Susanna. L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX[e] siècle. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 182-203

[6] C'est le cas du célèbre *Le Sacre du Printemps,* (sous titre : Scènes de la Russie païenne) (1913) de Stravinsky. (Pour plus d'information voir :TARUSKIN, R., « Russian Folk Melodies in The Rite of the Spring » Journal of American Musicological Society, Vol XXXIII. p.501-543, 1980.) C'est aussi le cas des l'œuvre *Chansons madécasses* (1925-1926) de Ravel : où "le masque ethnographique des "sauvages" servait à justifier la hardiesse de textes riches d'images érotiques et voluptueuses, très inhabituelles dans la poésie française du XVIII[e] siècle". CALZA, R. *"Forêts, soleils, rives, savanes"... Les Chansons madécasses di Ravel* , Music/Relatà, nº 69, p. 129-149, 2002.

[7] C'est le cas des travaux Berio et Ligueti : Effectivement, *Coro* (1975-1976) de Berio, se caractérise par l'emploi du l'hoquet instrumental des Banda-Linda, une tribue d'Afrique Centrale. Dans cette œuvre, un ensemble d'instruments à vent et de percussions exécutent chacun généralement un seul son, et la richesse de la trame musicale est obtenue par la répétition et la superposition de différents *patterns* rythmiques. On a donc un modèle singulier de la polyphonie générée par la polyrythmie. Les critères d'articulation ont été étudiés par Simha Arom, ethnomusicologue qui a mis à la disposition de Berio les résultats de ses recherches avant même que celles-ci ne soient publiées. Dans *Coro* la technique des Banda-Lilnda n'est jamais employée sous forme exclusive (en tant que simple citation) mais toujours dans le cadre d'un tissu caractérisé par la stratification de différentes entités structurales, où l'objectif est d'expérimenter les potentialités d'interactions entre les divers codes linguistiques et expressifs. Le hoquet des Banda-Linda a aussi intéressé à György Ligueti (1923-2006), qui a utilisé ses techniques dans ces *Etudes pour piano, premier livre* (1986). Pasticci p.198

[8] Nous entendons par *musicien de tradition occidentale,* la personne qui joue ou chante de la *musique occidentale de tradition écrite,* ainsi il exécute de la musique en lisant un texte écrit avec la notation musicale occidentale. Le *compositeur de tradition occidentale*, est un musicien qui écrit de la *musique occidentale de*

En premier lieu, et à notre connaissance, aucun compositeur n'a pris en compte de manière prioritaire les aspects sociaux et contextuels de la musique en question, comme sa fonction sociale ainsi que son contexte géographique et temporel. Bien que la musique de tradition orale soit profondément ancrée dans les pratiques sociales dont elle ne peut être séparée,[9] nous remarquons que la plupart de ces emprunts ont été pris et déposés en dehors de leur contexte. Ainsi, la "décontextualisation" d'éléments musicaux est le dénominateur commun de tous ces emprunts. En second lieu, et à notre avis, le caractère polymorphe de l'œuvre orale n'a pas encore été traité de manière systématique. En effet, un des principaux traits de la musique de tradition orale est la polymorphie, on n'écoute jamais deux versions identiques de la même œuvre. Il nous semble que cet aspect n'a pas été traité en profondeur dans la composition. Et concrètement à notre connaissance, aucun compositeur n'a travaillé ces éléments en relation au genre du *gusto calentano,* musique Mexicaine. C'est pourquoi concernant les aspects qui n'ont pas encore été traités dans la composition de musique occidentale de tradition écrite, nous posons les deux premières questions de cette recherche : *Comment tenir compte de l'aspect fonctionnel et contextuel de la musique du gusto calentano dans nos compositions? Comment traiter l'aspect de la polymorphie du gusto calentano dans nos compositions ?*

Les limites de la notation musicale

Les aspects de la musique du *gusto* que nous voudrions bien traiter lors de nos compositions sont ceux de l'improvisation, de l'ornementation et de la variation ; et plus spécifiquement s'agissant du violon, de la percussion et de la voix (poésie improvisée chantée en temps mesuré). Pourtant, en traitant ces aspects dans la composition, nous nous confrontons à un problème de notation, car le système de notation musicale semble limité pour saisir ces

tradition écrite au moyen du système occidental de notation musicale. Un *musicien ou compositeur de formation occidentale*, est le musicien professionnel, pas nécessairement d'origine occidentale mais ayant reçu une éducation académique de type occidental (par exemple, c'est le cas de la génération des compositeurs qui sont arrivés du Japon en Occident dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, tels Matsudaira, Takemitsu et Mayuzumi.

[9] Molino, Jean, "Qu'est-ce que l'oralité musicale ?", in Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{e} siècle, Vol. 5 L'unité de la musique, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007. p. 477-527.

aspects. En effet, tout d'abord, nous ne pouvons pas transmettre un *savoir faire* au moyen de ce type d'écriture (par exemple : improviser ou varier dans un style de musique spécifique). Ensuite, le jeu des improvisations implique l'exécution de rythmes libres et de rythmes rubatos, aspect qui ne peut pas être transcrit de manière précise. Nous voudrions guider de manière précise et fine le jeu du musicien concernant ces aspects. Pourtant, le système occidental d'écriture musicale est limité pour noter certains éléments qui sont propres des aux musiques de tradition orale. En effet, tout ce qui est sujet à variations en cours d'une performance ne peut pas être fixé par l'écriture ; comme par exemple, les variations, les ornementations, toutes sortes d'improvisations et de variations de la mélodie, de l'harmonie, du rythme, du texte, des nuances, de l'articulation, ainsi que la structure variable d'une même œuvre, etc… Également, il n'est pas non plus possible de noter les caracteristiques d'un timbre au moyen de cette écriture.[10] L'incapacité du système occidentale de notation musicale à saisir ce type de rythmes, a également été remarquée par des ethnomusicologues au moment d'effectuer des transcriptions.[11] En effet, à propos de la notation du rythme Udo Will écrit:

> "Le concept du temps noté produisit la standardisation et la régulation des valeurs temporelles, en rapport avec la visualisation et non avec la pratique musicale. Dire que la notation spécifie le temps, c'est parler d'un temps fondé sur des segments temporels abstraits, en non d'un temps vivant, engendré par les exécutions musicales dans les cultures orales." [12] Il semble également inadéquat de faire usage du système occidental d'écriture pour noter des aspects musicaux provenant d'autres traditions. À ce propos, Udo Will, exprime le problème de la marinière suivante:

---

[10] La représentation graphique la plus précise pour représenter la qualité timbrique d'un son est le spectrogramme. Celui-ci peut nous aider à examiner la composition des fréquences d'un son, mais il semble inapproprié pour la transcription sur une partition, car un musicien ne peut pas réussir à reproduire un timbre à partir de la visualisation du spectrogramme.

[11] Des problèmes spécifiques sont évoqués dans plusieurs articles, par exemple: WILL, U. 1999: *La baguette magique d'ethnomusicologie. Re- penser la notation et l'analyse de la musique.*(The magic wand of Ethnomusicology. Re-thinking notation and its application in music analyses) In: Cahiers de Musiques Traditionelles, Vol. XII. Georg, Genève, pp.9-34., SCALDAFERRI, Nicola "Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique" Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{e} siècle, Tome V. Paris, 2007, p.627-666

[12] WILL, Udo. La baguette de l'ethnomusicologue Repenser la notation et l'analyse de la musique, Traduit de l'anglais par Ramènche Goharian, Cahiers de Musiques Traditionnelles 12/1999 p. 21

"La notation musicale occidentale s'étant créée et développée au sein même de cette musique, il est inévitable que des problèmes surgissent sitôt qu'elle est utilisée pour décrire certains aspects des musiques non occidentales."[13]

De même, on ne parvient pas à noter ou transcrire de manière précise les caractéristiques du timbre vocal dans une partition.[14] Ainsi, comme Scaldaferri, nous constatons que beaucoup de problèmes de notation apparaissent au moment où on essaie de ont lieu lors que l'on essaye de noter une musique qui est caractérisée par l'absence d'écriture, ainsi, la notion de "musique écrite", est utilisée pour désigner des phénomènes qui sont caractérisées par l'absence d'écriture. Cette vision culturelle est celle de la musique appelée savante occidentale et plus particulièrement des milieux universitaires dans lesquels travaille le musicologue et auquel il soumet ses résultats.[15]

S'agissant des compositeurs, les limites de la notation musicale ont été révélés en travaillant avec des musiciens de tradition orale pour les intégrer dans leurs œuvres de musique occidentale de tradition écrite, ou bien, pour s'approprier des techniques non européennes et d'autres aspects propres à ces musiques. Dans le cas du compositeur Jean-Claude Eloy (1938) [16], il a travaillé avec un grand nombre de musiciens tradition orale.[17] Au sujet la notation, Eloy s'exprime de la manière suivante :

"(…) La notation est très difficile. Je me bats aussi avec les problèmes de la culture orale. Nous vivons dans un monde où la culture orale reprend de l'importance avec les moyens technologiques. Cela crée des conflits car pour de nombreux compositeurs, seule la musique

---

[13] Idem p. 10

[14] Le spectrogramme peut nous aider à examiner la composition de fréquences d'un son, mais il semble inadéquat dans le contexte d'une partition, car un musicien ne peut pas arriver à reproduire un timbre à travers de la visualisation de celui-ci.

[15] SCALDAFERRI, Nicola "*Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique* " Musiques, une encyclopédie pour le XXI[e] siècle, Tome V. Paris, 2007, p.628.

[16] Selon Masse, Eloy est un compositeur dont l'œuvre toute entière propose une synthèse Orient-Occident et dont la démarche compositionnelle est basée, suivant ses propres termes, "sur une dialectique constante entre deux grandes sources, "l'orientale" et "l'occidentale". Masse, Isabelle. *Influence des modes d'émissions vocales extra-européens dans la musique contemporaine* Thèse pour obtenir le grade de Docteur / de L'Université Paris IV - Discipline Musicologie, 2001, Dir. François Picard, p. 80

[17] Pour en donner un seul exemple, nous mentionnons son œuvre *A l'approche du feu méditant,* composé en 1983, commandée par le Théâtre National du Japon (Kokuritsu-Gekijo) et son directeur musical, Kido Toshiro, pour vingt sept instrumentistes de l'orchestre traditionnel du Gagaku; deux chœurs de moines bouddhistes (sectes Shignon et Tendai), quatre chanteurs solistes de chant *Shômoyô,* et cinq danseurs de *Bugaku,* en trois parties.

> écrite est importante. Je ne suis plus du tout d'accord parce que je pense que c'est une manière conservatrice de voir la musique (…) Il y a vraiment un problème au niveau de la notation et plus on se confronte à des techniques vocales, des instruments, des corps sonores exceptionnels plus ces problèmes sont énormes. On note des graphiques, des signes qu'on invente qu'on code plus ou moins avec l'interprète. Alors par exemple de *Hirinshi,* je sais à peu près vers quelle fréquence il peut dominer, je sais que je veux un glissé pour l'attaquer, puis un vibrato accéléré, puis ralenti dans le haut, alors j'écris un glissé, un vibrato accéléré, puis je marque *Hirinshi*, et j'espère que ça va sortir et elle s'arrange pour que cela soit le cas. Oui, j'ai noté et à chaque fois qu'on donne *Butsumyôe* et *Sapphohiketis,* c'est la même œuvre mais certains me diront : « mais elles ne sont pas parfaitement notées !".[18]

C'est probablement à cause des limites du système occidental d'écriture musicale que ces aspects restent en dehors des œuvres de la musique occidentale de tradition écrite ; ou bien, quand ils y sont présents, nous trouvons des imperfections d'écriture dans la partition, et par conséquent, des problèmes ultérieurs pour son interprétation. Étant donné la complexité et la difficulté que l'exécution de certaines techniques de tradition orale représentent pour un musicien de tradition occidentale (qui en plus ne pourra probablement jamais obtenir la même qualité sonore dans l'exécution), nombre de compositeurs ont opté pour inclure les musiciens des traditions orales dans l'exécution de leurs œuvres. Cependant, la création d'une composition crée pour un interprète ou un groupe spécifique de musiciens de tradition orale, entraîne en général des problèmes ultérieurs pour réussir une bonne transmission de l'œuvre aux autres interprètes (même s'ils connaissent bien le même système musical de tradition orale). En effet, lorsque l'œuvre a été conçue pour un interprète en particulier il arrive que la musique ne puisse pas être exécutée par d'autres interprètes. Ou qu'en tout cas, la présence du compositeur est nécessaire pour clarifier les éventuels problèmes de notation, cela implique qu'il transmette le savoir oralement au musicien directement.

Il existe un autre problème de notation remarqué par les compositeurs, il s'agit de la transmission d'une technique vocale au moyen d'une partition. Comme exemple de cette problématique, on présente le cas du compositeur et ethnomusicologue François-Bernard Mâche (1935)[19]. Qui a travaillé avec le chant *jodel.* À propos des difficultés qu'entraîne le

---

[18] MASSE, Isabelle, Influence des modes d'émissions vocales extra-européens dans la musique contemporaine Thèse pour obtenir le grade de Docteur / de L'Université Paris IV - Discipline Musicologie ;2001, 454p. Dir. François Picard annexe : entretiens

[19] À propos de la musique du compositeur, Daniel Durney exprime : "sa richerche se focalise sur les traits communs qu'il rencon à travers les civilisations, même très éloignées dans l'espace et dans le temps, mais où la

travail de composition avec des musiciens de tradition orale d'une région spécifique, Mâche commente :

> "Pour le public, le *jodel,* se réfère au folklore suisse alors que je ne l'écris pas dans le style tyrolien ! Je me suis souvent heurté à ce problème. J'ai pensé à un moment à faire venir des gens pour enseigner cette technique aux chanteurs mais, fruit d'un long entrainement depuis leur enfance, ils y arrivent sans savoir l'expliquer ou alors ils ne parlaient aucune langue occidentale"[20]

Après la mention de ces cas qui ne sont pas isolés mais plutôt représentatifs, on remarque que les compositeurs qui ont travaillé en s'appropriant différents aspects des musiques de tradition orale, y compris avec la participation des musiciens de ces traditions, ont fait face à des problèmes de notation et de recréation de l'œuvre. Ainsi, nous donnons lieu à une deuxième série de questionnements : En premier lieu : *Comment transmettre un savoir musical de tradition orale aux musiciens qui n'appartiennent pas nécessairement à la même tradition ou espace géographique ?* En d'autres termes : *Est-il possible de transmettre un savoir musical de tradition orale dans un temps et espace différents à ceux d'origine? Comment transmettre un savoir musical de tradition orale à un musicien de tradition écrite ?*

Étant donné que la notation musicale est limitée pour saisir un savoir musical, c'est à dire, un savoir faire, et aussi d'autres éléments des musiques de tradition orale, (discutés plus haut), nous nous lançons à la recherche de nouveaux moyens d'écriture et de transmission pour des nouvelles œuvres qui contiennent ces éléments. Ainsi, nous nous proposons l'utilisation d'une partition *étendue* qui inclut plus que l'écriture musicale, comme des éléments vidéo et audio. Nous envisagions de créer une espèce de partition incluant des fichiers vidéo et audio, qui soit interactive et disponible sur internet. D'ailleurs, nous constatons qu'il y a déjà des tentatives similaires, mais ses caractéristiques spécifiques ne s'ajustent pas à nos besoins. Premièrement, pour l'étude des musiques de tradition orale, nous constatons qu'un savoir musical peut être modélisé au moyen de sources interactives sur internet. Des ethnomusicologues en collaboration avec des spécialistes de l'informatique ont développé

---

musique n'est pas coupée des autres occupations vitales" DURNEY, Daniel, « La musique et son double: l'œuvre de Mâche », Les cahiers du C.I.R.E.M., décembre 1991-mars 1992, nº22-23, pp.152.

[20] MASSE, Isabelle, Influence des modes d'émissions vocales extra-européens dans la musique contemporaine Thèse pour obtenir le grade de Docteur / de L'Université Paris IV - Discipline Musicologie ;2001, 454p. Dir. François Picard annexe : entretiens

des modélisations interactives appelées *les clés d'écoute*. [21]
Deuxièmement, par rapport aux logiciels qui permettent l'utilisation de fichiers vidéo et audio dans un éditeur de partitions, nous avons trouvé le projet *Interlude*.[22] Finalement, le logiciel *i Analyse.*[23]

Objectifs

En relation avec les questionnements qui vont guider cette recherche, nous envisageons les objectifs suivants:

Objectifs principaux :

- *Création de nouvelles œuvres musicales en traitant des aspects qui donnent le caractère polymorphe au gusto, incluant ici des musiciens de tradition orale, des musiciens de tradition écrite et de nouvelles technologies musicales lors de la mise en scène.*
- *Dans le contexte d'une nouvelle œuvre, développer un moyen d'écriture multimédia interactif qui permette la transmission d'un savoir musical de tradition orale, entre les membres de la même tradition musicale et entre les musiciens externes à cette tradition.*

---

[21] "Les *clés d'écoute* sont des animations musicales interactives. Elles s'appuient sur la notion d'« oreille culturelle » ou « oreille locale » (termes introduits par Bernard Lortat-Jacob), qui consiste à mettre en évidence une manière d'écouter, de faire et de penser la musique culturellement déterminée. L'enjeu est d'imaginer des modes de représentation de la musique adaptés aux paramètres culturellement pertinents (sonagrammes, transcriptions, etc), et de tirer parti du concept d'interactivité : sur quoi est-il intéressant de faire interagir un utilisateur par rapport au sens d'une musique qui lui est étrangère ? L'écriture interactive oblige l'ethnomusicologue à repenser ses hypothèses d'une manière complètement explicite, sous forme de scénario, et à formuler une question précise à laquelle son animation multimédia est supposée répondre. La galerie de clés d'écoute expérimentales a pour vocation d'accueillir les propositions de tous les ethnomusicologues intéressés par cette démarche". Voir :http://ehess.modelisationsavoirs.fr/ethnomus/index2.html

[22] *Interlude* étend la notion de partition à des objets graphiques arbitraires. Ce projet est développé par l'équipe de Dominique Fober, il est en cours de développement, mais une application (un *viewer* de partition augmentée) est téléchargeable sur le site du projet : *http://interlude.ircam.fr/* Dans *Interlude,* des objets vidéo peuvent être utilisés mais cela reste encore expérimental et ce n'est pas encore documenté.

[23] *iAnalyse* est un logiciel d'aide à l'analyse musicale développée par Pierre Couprie. Il permet de synchroniser les pages d'une partition (images PDF) sur un fichier audio ou vidéo. On peut dessiner des annotations (graphismes, textes ou images) sur les partitions. Aussi, le logiciel permet l'incrustation de la vidéo dans les diapositives.

Objectifs secondaires :

- *Dans la mesure du possible, prendre en compte le contexte et la fonction de la musique de tradition orale (le gusto calentano) lors de la composition de l'œuvre.*
- *Guider les improvisations, variations et le degré d'ornementation des musiciens de tradition orale, et écrite, d'une manière précise.*
- *Dans la mesure du possible, transmettre un savoir musical de tradition orale dans un contexte géographique, temporel et culturel différent de celui des musiciens de tradition écrite.*
- *Création d'une musique où ne domine ni le genre de tradition orale, ni le genre de tradition occidentale, c'est à dire : une hybridation de musiques.*[24]

La relevance du problème

Concernant les premiers questionnements,[25] en tant que compositeur de formation occidentale[26], et en tenant compte du fait qu'à partir du début du XX^e^ siècle les emprunts aux musiques de tradition orale ont contribué à un élargissement progressif mais radical des horizons sonores[27], nous considérons pertinent de mener à bien des projets de composition dans lesquels sont traités les aspects du *gusto* mentionnés plus haut. En effet, avec l'ouverture aux éléments de syntaxe et de pensée des traditions musicales de tradition orale, nous cherchons à prolonger un des chemins qui a permis l'agrandissement progressif des horizons sonores dans la musique occidentale de tradition écrite au XX^e^ siècle. Le travail systématique et approfondi des éléments musicaux qui ne sont pas susceptibles d'être notés par l'écriture musicale occidentale, pourrait contribuer à la construction d'un langage musical personnel.

---

[24] Le terme hybridation musicale est traité en détail dans le troisième chapitre, voir la section : *Pour l'hybridation d'une musique de tradition orale avec la musique occidentale de tradition écrite : La notion de musique hybride.*

[25] Comment tenir compte de l'aspect fonctionnel et contextuel de la musique du *gusto* calentano dans nos compositions? Comment traiter l'aspect de la polymorphie du *gusto* calentano dans nos compositions ?

[26] Notre formation musicale correspond à celle d'un musicien de tradition occidentale, c'est pourquoi nous assumons la position d'un compositeur de tradition occidentale au cours de cette recherche. Pour la définition de musicien de formation occidentale, voir la section *Définition des termes* inclue à la fin de cette introduction.

[27] PASTICCI, Sussana. « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX^e^ siècle ».Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle. Tome V. L'unité de la musique. p 183.

Comme conséquence de l'union entre les musiques mexicaines de tradition orale et la musique de tradition occidentale, nous voyons apparaître un terrain esthétiquement original, mais aussi vaste et riche du point du vue expressif. Notre intérêt à travailler avec des éléments de la musique de tradition orale, se retrouve exprimé par le compositeur Jean-Claude Eloy :

> "Cette rencontre entre les musiques les plus anciennes de la terre et les musiques les plus modernes est à mes yeux, aujourd'hui, une nécessité vitale de suivre la diversité musicale de la planète. C'est un combat spirituel autant qu'esthétique et social. Il faut prouver au monde, qu'il existe encore des milliers de façons de concevoir et pratiquer la musique, et non pas une seule musique universelle, globalisée, télévisée, médiatisée, « argentifiée », massivement diffusée. Il faut maintenir élevés les idéaux qualitatifs de toutes les musiques du monde (classiques, religieuses, populaires), et s'imprégner de leurs exemples, en les intégrant comme références et échelles de valeurs à une « modernité » à laquelle elles ne s'opposent pas, mais qu'au connaitre elles peuvent contribuer à élargir, enrichir, approfondir"[28]

En ce qui concerne la deuxième série de questions[29] nous considérons qu'il est nécessaire de fournir des réponses. Le problème concernant les limites de la notation musicale pour saisir certains aspects des musiques de tradition orale n'est pas propre à la composition musicale. Des ethnomusicologues ont aussi du faire face à la même problématique. Ainsi, l'apport d'un support d'écriture qui permet de transmettre des savoirs musicaux de tradition orale dans des contextes temporels, géographiques et culturels différents à ceux d'origine, pourrait être utile dans ces deux domaines.

En ce qui concerne la composition, il faut insister sur la nécessité de trouver des alternatives pour transmettre et noter les aspects sonores ainsi que les savoirs musicaux (dans ce cas, provenant de la musique de tradition orale le *gusto*) qui ne sont pas susceptibles d'être saisis par l'écriture musicale. C'est un fait que nous ne pouvons pas réussir à noter avec cette

---

[28] ELOY-Jean Claude; Quelques repères sur les origines d'une collaboration avec des musiciens d'autres civilisations » texte publié dans le programme général du Festival : « Automne de Varsovie » in Masse Isabelle .P. 85

[29] En relation avec le *gusto* calentano: Comment transmettre un savoir musical de tradition orale aux musiciens qui n'appartiennent pas nécessairement à la même tradition ou espace géographique ? En d'autres termes : Est-il possible de transmettre un savoir musical de tradition orale dans un temps et espace différents à ceux d'origine? Comment transmettre un savoir musical de tradition orale à un musicien de tradition écrite ?

écriture[30] et pourtant, nous voudrions bien les transmettre. L'apport d'un support d'écriture multimédia interactif, peut être utile à tout compositeur qui souhaite transmettre un savoir faire, (Par exemple : une technique de jeu instrumental ou vocal inventé par lui, une technique d'improvisation, l'usage spécifique de divers dispositifs technologiques comme par exemple : des mouvements réalisés avec une manette Wii, ou l'utilisation d'interfaces de control MIDI et autres)[31]. Aussi, au moyen de ce type de support nous pourrions transmettre un aspect purement sonore (par exemple : des rythmes non mesurés, les caractéristiques du timbre d'un son, etc.). Par ailleurs, le développement d'un support d'écriture interactif, à travers lequel il serait possible de transmettre des savoirs musicaux de tradition orale pourrait également être utile dans le champ de l'ethnomusicologie, et même de l'anthropologie. Le concept d'un tel support d'écriture interactif qui fait usage d'une *écriture multimédia de type descriptive*[32] peut être repris et ensuite adapté aux besoins spécifiques de l'anthropologue pour mener à bien la collecte et la sauvegarde des connaissance musicales orales, favorisant ainsi la préservation du patrimoine immatériel. Car en effet, le simple stockage d'enregistrements d'œuvres musicales de tradition orale, n'est pas utile pour sauvegarder une connaissance de tradition orale. [33]

Pour accomplir le premier objectif de cette recherche[34], il a été nécessaire d'acquérir une connaissance importante du fonctionnement du système musical du genre du *gusto.* Pour cela, nous avons réalisé un travail d'ethnomusicologie sur le terrain. Le travail de terrain a été effectué à Mexico (du 23 avril au 20 mai 2010) en collaboration avec le groupe originaire

---

[30] Le sujet es abordé en détail dans le chapitre 3, dans la section : *Pour une écriture multimédia descriptive dans la composition.*

[31] La démonstration descriptive de mouvements sur un support multimédia peut simplifier et faire plus vite la compréhension des mêmes que le simple support sur papier, même s'il a des images inclues. Ce sujet est traité en détail dans le chapitre 3, dans la section *Pour une écriture multimédia descriptive dans la composition,* et dans *Apprendre à faire de la musique au moyen d'une vidéo* et dans *les ressources interactifs.*

[32] La notion d'écriture multimédia descriptive est définie et étudiée en détail dans le chapitre 3, dans la section : *Pour une écriture multimédia descriptive dans la composition.*

[33] Ce sujet est traité en détail dans le chapitre 3, section: *L'imitation des enregistrements de musique: facteur favorisant la perte des savoirs musicaux.*

[34] Création de nouvelles œuvres musicales en traitant des aspects qui donnent le caractère polymorphe au *gusto*, incluant ici des musiciens de tradition orale, musiciens de tradition écrite et de nouvelles technologies musicales lors de la mise en scène.

de la *Tierra Caliente* de *Guerrero* : *Los Salmerón.* Le matériel musical a été collecté au moyen d'une caméra de vidéo. Pendant le temps sur le terrain on a enregistré quatre évènements (présentations on live) de performance du groupe *Los Salmerón* (trois concerts et un *fandango*). Aussi, on a réalisé des enregistrements individuels des instruments en demandant aux musiciens de jouer en situation inhabituelle. Nous avons collecté des informations au moyen d'entretiens, et de conversations informelles avec les musiciens. Il faut signaler que le fonctionnement de la musique de la *Tierra Caliente* de Guerrero a été peu étudié par les ethnomusicologues. Le fonctionnement du système d'improvisation n'a pas encore été étudié. En travaillant sur une tradition d'improvisation qui est sur le point de disparaître, nous profitons de ces informations non seulement pour créer de la musique nouvelle, mais aussi pour réaliser une étude sur lesdites techniques, qui pourrait être utile dans le domaine de l'ethnomusicologie et la musicologie. Ainsi, dans premier chapitre de ce mémoire, nous présentons une étude du genre du *gusto,* abordant tout d'abord les généralités du système musical, et dans le second chapitre des aspects qui déterminent le caractère polymorphe du *gusto* et qui présentent un intérêt pour le projet de composition. Dans le troisième chapitre, nous présentons les considérations nécessaires et les enjeux de l'*hybridation*[35] entre cette musique de tradition orale et la musique occidentale de tradition écrite dans des nouvelles compositions, ainsi qu'un projet de composition en cours. Dans ce même chapitre, nous parlerons également des considérations et des enjeux pour la construction d'une *partition interactive* qui sera disponible sur internet et qui pourra être utilisée par des musiciens de tradition orale ainsi que par des musiciens de tradition occidentale pendant la mise en scène d'une nouvelle œuvre. Cette *partition* incluant une écriture de type multimédia descriptive [36] permettra de saisir et de transmettre des aspects de la musique de tradition orale qui ne sont pas susceptibles d'être saisis par la notation musicale.

[35] La notion d'hybridation en musique est étudié dans la section : La notion de musique hybride, dans le chapitre 3.

[36] Les termes d'écriture multimédia de type descriptive et prescriptive sont traités en détail dans la section Pour une écriture multimédia descriptive dans la composition, dans le chapitre 3 de travail.

Chapitre 1

Introduction au système musicale du gusto calentano

1.1 Les limites de la recherche, le genre musical, sa géographie et ses musiciens.

Dans le présent travail nous étudierons la musique de la région de La *Tierra Caliente,* (La Terre Chaude), appelée *region calentana.*[37] ; En particulier de l'État de Guerrero, municipalité de Tlapehuala et principalement, les interprétations du groupe musical famille *Los Salmerón.*

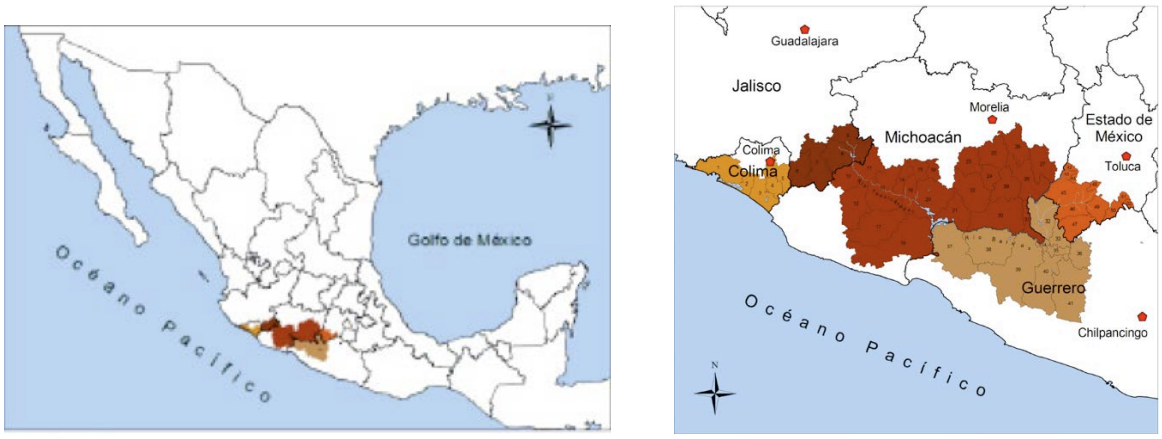


Image 1. Région de la *Tierra Caliente,* en rouge la region *calentana* dans l'état de Guerrero.

Le répertoire de cette région est composé de plusieurs genres[38], cependant nous avons limité la recherche à l'étude de l'un d'entre eux, à savoir : le *gusto.* En effet, c'est dans celui-ci que l'on peut encore trouver des aspects improvisatoires qui sont étudiés dans cette recherche. Les caractéristiques du *gusto* se ressemblent dans les différentes municipalités de la *Tierra Caliente* de l'État de Guerrero. C'est pour cela que, pour étudier les généralités de ce genre, nous avons écouté plusieurs groupes ; pourtant, pour bien approfondir les aspects d'improvisation qui nous intéresse, nous avons décidé de se rapprocher des membres du groupe. *Los Salmerón.* Nous avons choisi ce

[37] La *Tierra Caliente,* est une région culturelle et géographique qui comprend trois États de la République Mexicaine, à savoir *Guerrero, Michoacán* et *l'Estado de México*. Dans le État de Michoacán la région comprend les municipalités de Ario de Rosales, Huetamo, San Lucas, Turicato, Nocupétaro, Tzitzio, Madero, Tuzantla y Carácuaro; à Guerrero, les municipalités de Ajuchitlán del Progreso, Arcelia, Coyuca de Catalán, Cutzamala de Pinzón, Altamirano (avant Pungarabato), San Miguel Totolapan, Tlalchapa, Tlapehuala y Zirandaro; et dans l'Estado de México, les municipalités de Tejupilco, Tlatlaya et Amatepec.

[38] Dans la *Tierra Caliente* on peut trouver comme genres des *minuetes,* des *dancitas,* des *jarabes,* des *ensaladas,* des *malagueñas,des indias,* des pièces funèbres, des *pasodobles*, des marches, des *foxecitos*, des *foxtrots* des *danzones,* des *corridos,* des bolas, des valses, des polkas, des chansons, boléros, ouvertures, des *gutos* , des *sones*, etc. CAMACHO, Camilo. Proyecto de investigación. UNAM, 2010.

groupe dont l'histoire familiale et la réputation comptent parmi les plus prestigieuses dans la municipalité de Tlapehuala. D'ailleurs, le musicien de l'ensemble Rigoberto Salmerón est à connaissance, la seule personne qui soit de cette région encore capable d'improviser des vers en situation de performance. De même, Rigoberto Salmerón qui est le principal héritier des savoirs musicaux de son père, Filiberto Salmerón 1905-1998 qui a été un des musiciens les plus réputés de la *Tierra Caliente* de Guerrero. L'ensemble *Los Salmerón,* qui est composé de membres de la même famille (et un beau fils), se vante d'en être à la cinquième et sixième génération continue de musiciens qui ont hérité de la tradition musicale de la *Tierra Caliente* de Guerrero[39]. Ils se vantent aussi d'être des héritiers directs du musicien Isaías Salmerón 1891-1942[40]. Nous avons donc choisi le dit ensemble pour travailler à la fois en raison de son histoire familial de tradition musicale, et de ses capacités d'improvisation. Il est important de préciser que l'ensemble *Los Salmerón,* réside actuellement à Mexico ; chaque année ils retournent dans leur village d'origine, Tlapehuala pour participer aux diverses activités et festivités, comme *la feria del sombrero,* (la foire du chapeau), où il y a tous les années un concours de composition de *gustos,* et où un prix est donné au group qui présente la composition d'un *gusto* nouveau et original, un tel prix (un chapeau coûteux) a d'ailleurs déjà été gagné par les Salmerón.

1.2 Caractéristiques générales du *gusto* de la *Tierra Caliente* de l'État de Gerrero

1.2.1 La fonction de la musique

La danse dans les fêtes, l'identité culturelle, la socialisation et le prestige du musicien.

Le *son* et le *gusto* de la région *calentana* de Guerrero, tous les deux sont des genres musicaux qui sont interprétés couramment pendant des situations festives[41]. Il s'agit d'une musique faite pour être dansé. Pendante une fête dans cette région, le groupe de musiciens peut

[39] Les membres du groupe sont quatre frères Salmerón : Rigoberto, Hugo, Guadalupe et Juán. Ely, fille de Hugo, et Camilo Camacho, gendre de Hugo.

[40] Le musicien et compositeur, le plus réputé à Tlapehuala, où une statue a été érigée en son honneur.

[41] Fêtes telles que *huapangos*, fêtes annuelles du village, fêtes particulières telle que anniversaires, mariages ou autres. Regarder Annexe CD1 plage 15.*Fandango*

interpréter un répertoire composé de *gustos, sones, foxtrots, danzones*, et *valses*, principalement. La variété des genres musicaux dépend de chaque groupe, cependant, le *gusto* et le *son* seraient indispensables dans le répertoire d'un groupe de la *Tierra Caliente* car ils sont considérés comme les genres qui donnent identité culturelle à la région *calentana* du Guerrereo. Considérés comme "typiques", ce sont ceux qui sont les plus interprétés par tous les groupes caractéristiques de la région.

Le musicien Hugo Salmerón, raconte que quand il était un enfant son group était appelé pour travailler dans plusieurs villages. Quelques fois, même fatigués après avoir travaillé, ils frappaient aux portes des villages qui étaient sur le chemin de son propre village, ils offraient des chansons gratuitement, et de cette façon s'ils étaient chanceux, ils pouvaient recevoir de la nourriture et de l'alcool pendant qu'ils jouaient. Les membres du groupe racontent aussi qu'en jouant de la musique, un musicien pouvait conquérir des femmes, et s'il jouait bien[42] pouvait gagner la reconnaissance des personnes du village. Dans ce témoignage, on remarque comme la musique fonctionne comme un moyen de socialisation, et aussi qu'elle donne une réputation au musicien. Il y a des *gustos* qui racontent l'histoire du village et qui évoquent des personnes qui habitent ou qui ont habité là-bas, comme par exemple le prêtre de l'église, ou des musiciens célèbres. Il y a également des *gusto*s qui parlent des spécificités du village, comme la saveur de la cuisine, la beauté des femmes, la qualité des musiciens. Ainsi, le *gusto* fournit à la région une mémoire de l'histoire locale, et grâce à la musique les jeunes apprennent à apprécier et à connaitre leur village.

La rivalité entre certains groupes de ladite musique dans la région *calentana* est important à remarquer et souligner, il existe une sorte de concurrence entre eux. La concurrence a une influence directe sur la pratique musicale, étant dans plusieurs cas une source de motivation et dans les paroles de Rigoberto, même d'inspiration. [43] Dans le cas de *Los Salmerón,* ils défendent leur position de bons musiciens en situation de performance en improvisant des paroles créatives qui "offensent" (ofenden) les "adversaires" (*contrincantes*), en montrant des

[42] Les musiciens expliquent qu'un bon musicien est capable de composer ses propres mélodies, mélodies qui sont *pegajosas* (colleuses) et qui ont « un message », le bon musicien est capable de jouer dans toutes les tonalités. Si est un violoniste, il ne répète pas des *coreografías* pendant tout un concert.

[43] Rigoberto Salmerón raconte qu'il est capable d'improviser des paroles en situation de performance seulement quand il sens "de l'adrénaline" et cela se passe seulement quand il est écouté un "rival", c'est à dire : une personne qui représente pour lui une menace musicale, un concurrent, ou quelqu'un qui ne soit sympathique pour lui.

compositions et des interprétations originales, en montrant la pureté de sa lignée de musiciens.[44]

1.2.2 Formation

Un ensemble type de la *Tierra Caliente* du Guerro est idéalement composé de deux violons, deux guitares et une *tamborita*[45]. Cependant la composition de l'ensemble peut être flexible. C'est à dire qu'en fonction de la disponibilité des musiciens au moment de la performance, on peut ajouter ou enlever des instruments jouant dans la pièce. Selon les musiciens, le minimum d'instruments indispensables pour pouvoir jouer de cette musique sont : un violon, une guitare et la *tamborita*. Ensuite, il serait mieux d'avoir deux violons, une guitare et la *tamborita* ; finalement les conditions idéales sont d'avoir 2 violons, 2 guitares et la *tamborita.*

---

[44] Ils sont ravis de démontrer l'héritage familial de savoirs musicaux que leurs ancêtres, musiciens réputés et bien talentueux de la région, leur ont transmis. Pour réussir, ils aiment bien d'informer le public sur l'authenticité de cet héritage musical à travers différents moyens. Rigoberto Salmerón a écrit et faire imprimer lui même un livre où il raconte l'histoire de ses ancêtres musiciens. Il a aussi composé aussi une chanson nommé *« Dinastía Salmerón »* (« Dynastie Salmerón » où il parle de son héritage musical direct d'Isaías Salmerón 1891-1942 son grand-oncle, et aussi de tous ses ancêtres musiciens ; pendant quelques concerts ils montrent des photos d'Isaías Salmerón, et de son père Filiberto Salmerón. Ils son ravis de se dire qu'ils sont le seul group qui a six générations continues de musiciens. L'ensemble los *Hermanos Tavira* (les frères Tavira), ont construit un site internet (http://www.hermanostavira.com/) où ils réservent une partie spécifique pour parler de ses ancêtres musiciens Juán Bartolo Tavira 1847-1929, J. Guadalupe Tavira 1915-1960 et Félix Tavira López 1905-1980.

[45] Membranophone à deux membranes de type tambour sur caisse, qui ressemble au tambour militaire.

Fig. 3 *Tamborita.* Membrane faite à partir de la peau d'un *becerro* (veau). Corps du tambour fait à partir de la racine de l'arbre *de parota.* Frappé par deux types différents de baquettes : une brindille courte et un baguette dont la tête est faite à partir de la peau d'une vache ?

La présence de deux violons et de deux guitares est importante car, quand il y a deux violons, il est possible d'effectuer deux voix différents de telle façon que le deuxième violon, en suivant le premier, improvise des motifs, des accompagnements et aussi une deuxième voix.

Fig. Ensemble de musique régional à *Tierra Caliente*, Guerrero (groupe avec Juán Reynoso au Violon).

Le groupe *Los Salmerón* raconte que la formation tient sa raison d'être telle qu'elle est, du fait qu'elle est une version "petite" des orchestres d'harmonie[46] qu'il y a dans la *Tierra Caliente,* à Guerrero depuis le XIX^{e} siècle. Selon les témoignages du groupe, les orchestres d'harmonie ont existé avant le petit ensemble (2 violons, 2 guitares, et une *tamborita*), qui est donc une version réduite de l'orchestre. La formation réduite a été constituée pour pouvoir se déplacer à travers les villages de la région, ou même de maison en maison dans un même village, et aussi, en accord avec Hugo Salmerón, parce que c'est plus facile de payer cinq musiciens qu'une orchestre entier. C'est pour cette raison que le rôle, ou la fonction musicale des instruments du petit ensemble ont un correspondant avec ceux de l'orchestre d'harmonie.[47]

[46] Un orchestre d'harmonie (ou harmonie) est un ensemble musical regroupant la famille des bois, la famille des cuivres et la famille des percussions. Appelée en espagnol *banda sinfónica,* ou connue dans les villages de Guerrero simplement come *banda*.

[47] Il y a des coïncidences dans le répertoire qui jouent les orchestres d'harmonie et les petits ensembles : les « mêmes » chansons. Dans ces cas, selon Hugo Salmerón, joueur de *tamborita*, on peut remarquer que ce qui est joué par la *grande tambora* et le *redoblante*, dans la orchestra, est pris par la *tamborita* dans le petit ensemble. Selon Eli Salmerón, le rôle d'un saxophone principal dans la orchestra est adopté par le première violon dans l'ensemble, etc…

En particulier, les groupes *Los Salmerón,* et *Los Tavira,* ont ajouté un *tololoche* (contrebasse) à la formation. Juán Salmerón, joueur de contrebasse, justifie la présence de cet instrument dans l'ensemble en expliquant qu'il prend le rôle qui joue le *tube* dans les orchestras d'harmonie.

1.2.3 La structure formelle caractéristique du *gusto*

1.2.3.1 Structure générale

Dans cette section nous décrirons tout d'abord de manière générale la structure du *gusto calentano*, et ensuite nous parlerons en détail de chaque section.

Á notre connaissance, nous pouvons trouver, la même structure dans tous les *gustos* de la région *calentana* de Guerrero, même s'ils sont interprétés par divers ensembles.

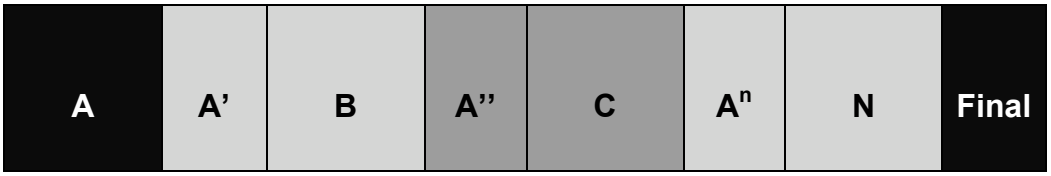


Fig. Représentation de la structure générale d'un *gusto.* Où A représente l'introduction, A', A'', A''' …A^n représentent les parties chantées, B, C,…N représentent les parties instrumentales, et "Final" la formule pour finir le *gusto.*

Il ya d'abord une section **A**, que les musiciens appellent *Introducción*, traduit en français comme introduction, terme que l'on utilisera dans ce travail pour en parler.

Il faut souligner qu'un *gusto* peut varier en longueur, (la même composition peut être élargie ou raccourcie en fonction de chaque situation de performance ou du group qui l'interprète). En général, un *gusto* a trois interventions de parties chantées. (Représentées par **A**', et ses variantes). Les parties chantées sont appelées *versos,* (vers). Il s'agit d'une forme strophique avec des vers en rimes que l'on décria en détail postérieurement). Le thème de l'introduction (**A**) est la même mélodie que l'on trouve avec une légère variation rythmique dans les parties

chantés : **A', A'', A'''** etc... Après de la première section chantée, il y a toujours une partie instrumentale. (Représenté par **B, C, D … N**).

A'B, A''C, A'''D.

Le *gusto* peut s'élargir, dans une version considérée comme longue, jusqu'à six interventions de voix suivies de l'intervention instrumentale.

A'B, A''B, A'''C, A''''D, A'''''E, A''''''F.

Chaque section instrumentale **(B, C, D..N)** est constituée par des modules[48]. Elle est composée de trois différents types de mélodies dont les musiciens appellent : *coreografías, adornos* et *enlaces*, traduit: chorégraphies, ornementations, et liaisons, nous décrirons ces sous-sections ultérieurement. (Nous utiliserons la terminologie originale en espagnol pour en parler).

Les Salmerón indiquent que si la fête est vraiment animée et les danseurs très motivés, ils pourraient prolonger plus le *gusto*. Pour noter un nombre quelconque de répétitions de la structure A' B, nous avons opté pour le noter comme suite : **A^n N**

Section	**A**	**A'**	**B**	**A''**	**C**	**A^n**	**N**	**Final**
Nom de la section donnée par le groupe	**Introducción** (partie instrumentale)	**Versos** (partie vocale et instru-mentale)	**Coreografías Adornos et enlaces** (partie instrumentale)	**Versos** (partie vocale et instru-mentale)	**Coreografías Adornos et enlaces** (partie instrumentale)	**Versos** (partie vocale et instru-mentale)	**Coreografías Adornos et enlaces** (partie instrumentale)	**Final** (partie instrumen-tale)

Fig. Représentation de la structure générale d'un *gusto* montrant les noms des sections donnés par les musiciens. Où A représente l'introduction, **A', A'', A''' …A^n** représentent les parties chantées, **B, C,…N** représentent les parties instrumentales, et "Final" la formule pour finir le *gusto*.

Nous avons trouvé des cas beaucoup moins courants dans lesquels les groupes de musique modifient cette structure. Il s'agit de trois cas possibles : dans le premier cas, la dernière

[48] Nous reprenons à Bernard Lortat Jacob la notion de module. Pour plus d'informations, cf.LORTAT-JACOB, Bernard, *Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale* [version en français d'un article publié en 2005]. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007,p.680

partie instrumentale est supprimée, passant ainsi de la dernière section chantée à la fin. Cette structure est représentée comme suit :

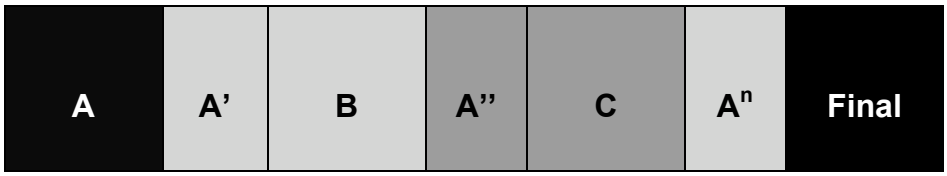


Fig. Représentation de la structure générale d'un *gusto* en supprimant la dernière partie instrumentale. Où **A** représente l'introduction, **A', A'', A''' …A^n** représentent les parties chantées, **B, C,** représentent les parties instrumentales, et "Final" la formule pour finir le *gusto*.

Dans le deuxième cas, après A (mélodie qui est aussi chantée), c'est ajoutée une section B très brève (une seule *coreografía*, *enlace* ou *adorno* ou même une fraction d'une de ces mélodies) est souvent réalisé par les violonistes Juán Reynoso et Filiberto Salmerón.

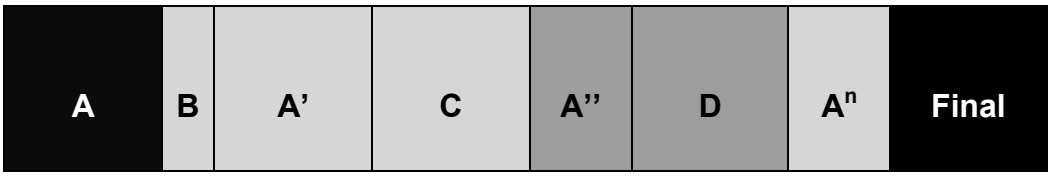


Fig. Représentation de la structure générale d'un *gusto*. Après de la section introductrice **(A),** il y a déjà une section B, avant de l'intervention de les voix. A représente l'introduction, **A', A'', A''' …A^n** représentent les parties chantées, B, C, représentent les parties instrumentales, et "Final" Exemple : Chanson *La Mariquita,* interpreté par l'ensemble de Juán Reynoso. Discos Corazón. Collection El Son en México.

Dans le troisième cas, (la version du *gusto La Mariquita*) interprété plusieurs fois par lle groupe *Los Hermanos Tavira* en ajoutant une introduction avant de l'introduction habituelle.

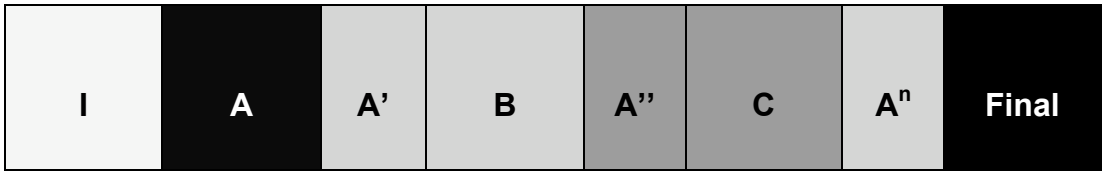


Fig. Représentation de la structure générale d'un g*usto* en ajoutant une introduction avant de l'introduction Où **I** représente une introduction avant de l'introduction habituelle, **A** représente l'introduction**, A', A'', A''' …A^n** représentent les parties chantées, **B, C,** représentent les parties instrumentales, et "Final" la formule pour finir le gusto. Exemple : *La Mariquita*, exécutée par l'ensemble *Los Hermanos Tavira*.. *http://www.youtube.com/watch?v=PRjibJGH2SE*.

1.2.3.2 Identité rythmique du genre

Dans le *gusto*, on observe un système de superposition contramétrique des rythmes.[49] La première contraposition à lieu entre la basse, qui joue toujours des rythmes groupés en 2+2+2, et la guitare et la danse qui marquent en même temps, des rythmes en 3+3.

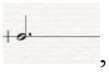
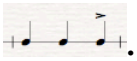
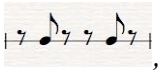
Pourtant, la guitare peut changer son accentuation et jouer aussi un 2+2+2, même si sa référence mentale est un 3+3.

En effet : La guitare joue un accompagnement où les rythmes sont groupés en 3+3. Pendantt le travail sur terrain, nous avons demandé aux guitaristes de marquer le rythme de base avec le pied lors du jeu. Ainsi, ils ont marqué : , cela nous laisse supposer que leur " schéma" mental lors de la performance est surtout un groupement de rythmes en 3+3, même si les accents marqués sont parfois les suivantes : un groupement en 2+2+2. Les accents marqués par la danse sont toujours groupés en 3+3 parce que la danse coïncide avec la marque du rythme de base de la guitare. Nous déduisons que le groupement en 3+3 est la référence mentale commune des musiciens Et les accents 2+2+2 parfois marqués par la guitare et le violon sont un jeu contramétrique par rapport au 3+3.

Les mélodies du violon, et du chant, changent constantement la métrique de 2+2+2 à 3+3. En plus, bien qu'il s'agisse un groupement en 2+2+2, très souvent, c'est le dernier couple de celui-ci qui est le plus accentué : 2+2+**2** **.** De même, lors que nous trouvons un groupe de 3+3, le dernier temps est accentué : **.** Cela crée une espèce de 3+2+1, mais en réalité, il s'agit d'une polyrythmique où la référence commune est un 3+3. La *tamborita*

49 Ce jeu contramétrique peut être un héritage de la musique africaine. Dans l'état de Guerrero au Mexique (état où se trouve Tlapehuala) une grande partie de la population noire est arrivée en Amérique pendant la colonisation Espagnole. Ainsi, nombre d'études démontrent l'influence de la musique noire dans la musique traditionnelle mexicaine de Guerrero. Par exemple : STEVENSON, Robert. 1952. *Music in Mexico: A Historical Survey*. Thomas Y. Crowell. ,Nueva York: CHAMORRO, Arturo. "La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes". En *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*, ed. Agustín Jacinto, Zamora: El Colegio de Michoacán-CONACYT.1995 p.415-448.

change constamment son accentuation. Les motifs rythmiques de celle-ci seront étudiés en détail dans le deuxième chapitre 2, dans la section *Les modules de la tamborita et son système de variation.*

Le jeu de la *tamborita* montre des accentuations en 2+2+2, et aussi en 3+3. En différence en contraste avec les guitaristes, quand nous avons demandé au percussionniste de marquer le rythme de base avec le pied lors de son jeu, il a marqué :  , une unité que parfois il divisait en 2+2+2, et parfois en 3+3. Pourtant, même si c'ést divisé en 2+2+2, l'accentuation du jeu est aussi  **.** Et dans les groupes de 3+3, l'accentuation peut également varier, par exemple :  *,* où les temps forts sont remplacés par des accents. La variabilité des accents que donne la *tamborita* est très vaste. [50] Afin de montrer la superposition contramétrique du *gusto*, nous présentons dans le tableau suivant les accentuations principales de chaque instrument. Pourtant, il faut insister sur le fait que la mélodie des voix, du violon et le jeu de la *tamborita* peut changer constamment leurs accentuations. Nous avons décidé de chiffrer la musique en 6/8 dans nos transcriptions parce que les accents marqués par la danse sont toujours groupés en 3+3 et que cela coïncide avec le rythme de base de la guitare.

1.2.3.3 L'introduction

Dans la section **A,** les violons jouent la mélodie qui, après, sera chantée dans toutes les autres sections **A**, c'est à dire depuis **A'** jusqu' à **A^n**. La mélodie de l'introduction est la même que la mélodie chantée mais "sans paroles", Cela est compris ainsi par les musiciens qui, d'abord apprennent la mélodie chantée et après la jouent au violon pendant l'introduction. C'est cette mélodie qui donne l'identité particulière de chaque *gusto,* c'est à dire, lui donne le nom. Pour commencer un *gusto*, le premier violon joue la mélodie de l'introduction. Ensuite, quand les autres l'identifient, ils savent de quel *gusto* il s'agit et donc ils savent quoi jouer. De même,

[50] Voir des détails Dans le deuxième chapitre dans la section *Les modules de la tamborita et son système de variation.*

dans la section **A**, chez *Los Salmerón*, le premier violon joue la mélodie principale, alors que le deuxième violon improvise une deuxième voix généralement à une tierce plus grave que la mélodie originale, il s'agit d'une harmonisation de la première voix. La mélodie de cette section, et par conséquent de toutes les sections, n'est jamais composée en situation, elle est créée généralement par une seule personne et est forcément apprise par le premier violon avant de la jouer en public. Généralement, cette mélodie est aussi apprise en avance par les autres musiciens. Mais selon *Los Salmerón,* un bon guitariste et un deuxième violoniste seraient capables d'accompagner une nouvelle chanson, sans la connaître avant de la jouer en public. [51] . Les petites variations que l'on pourrait trouver dans cette mélodie ont lieu seulement entre des groupes différents; à notre connaissance le même ensemble ne varie jamais cette mélodie, elle est la "personnalité" du *gusto*, car grâce à elle on peut reconnaître de quel *gusto* il s'agit.

1.2.3.5 La poésie et les parties chantées

Dans les sections **A', A'', A^n**, l'ensemble chante des strophes, en général des quatrains ou des sizains. La construction des strophes est faite à partir dès "règles" de rimes et de répétitions des verses (règles que les musiciens possèdent par fois sans en avoir conscience. Si le chanteur improvise des paroles en situation, il chante seul, si les strophes ont été composées avant de la performance, les membres du groupe chantent ensemble jusqu'à trois voix *isorythmiques* mais dans des hauteurs différentes. Généralement, à la mélodie principale le est ajoutée une voix plus grave.

Dans un *gusto,* nous trouvons des formes poétiques en temps mesuré. Comme l'indique Lacroix[52], la forme des strophes et la structure générale du *gusto* montre qu'il s'agissait de un genre d'improvisation chantée en temps mesurée. Cela est corroboré par des témoignages des musiciens *Los Salmerón*, qui racontent comment leurs ancêtres étaient capables d'improviser

[51] Cela est possible car la plupart des mélodies sont construites à partir des mêmes séquences harmoniques. Celui qui compose la mélodie et celui qui l'accompagne ont en tête lesdites séquences au moment de faire la musique. C'est à dire qu'il y a dans la musique en question une série de formules d'accompagnement que les musiciens ont en tête en situation de performance, comme un "menu", ils choisissent celle qui correspond à la mélodie jouée par le premier violon.

[52] LACROIX, Marie-Hortense. Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles: l'improvisation poétique en temps mesuré. Cahiers de Musiques Traditionnelles 17/2004, p 89-117

des verses du gusto en situation de performance. Le texte est placé de manière syllabique par rapport à la mélodie, et de manière générale, les accentuations de celui-ci coïncident avec les accents rythmiques de la musique.

L'analyse du texte de chaque section chantée dans un *gusto* montre qu'il s'agit d'une suite de deux ou quatre *coplas*[53] (strophes) : quatrains ou sizains[54] d'octosyllabes assonancés aux vers pairs : xAyA' xByB, parfois considérés comme distiques de vers longs 8+8, 7+8 ou 8+7. Pour illustrer nos conclussions prenons comme exemple les premières strophes du texte du *gusto La Mariquita.* À gauche de chaque verse, le chiffre correspond au nombre de syllabes qu'il contient. La syllabe des vers rimés, a été soulignée. On peut précisément remarquer que l'agglutination de deux à trois voyelles dans une même syllabe est due à la formation de diphtongues. C'est le cas dans les verses *Que le da y vamos a ver* (unión de *da* et *y= day)* et *no se vuelve a recoger* (union de *vuelve* et a = *vuel-vea.* Cette procédure est assez fréquente dans toutes les paroles des *gusto*s. Premières strophes du *gusto*

La Mariquita :

Copla A
7 *¡Ay! Mariquita quita*
7 *quítame de padecer*
8 *el rato que no te veo*
7 *loco me quiero volver*

Copla B
4 *¡Ay!, que le da*
7 *Que le da y vamos a ver*
8 *a ver cómo corre el agua*
7 *vamos a verla correr*

Copla B'
4 *¡Ay!, que le da*
7 *Que le da y vamos a ver*
8 *el agua que se derrama*
7 *no se vuelve a recoger*

Ces strophes sont chantées dans l'ordre : **A A B B'** qui correspond à la structure de chaque **A** section chantée dans la structure générale du *gusto calentano*. (Voir section Structure

[53] Une *copla* est une strophe. Les musiciens n'utilisent plus ce terme-ci.

[54] Les musiciens appellent le quatrain *cuarteta* (strophe conformé de quatre vers), et *sexteta* au sizain (strophe conformé de six vers), , et *décima* au vers décasyllabe.

générale) et il est pertinent mentionner que cela correspond aussi à la structure d'une *coreografía* (voir section : Les *coreogrfías*).

Le nombre de syllabes dans chaque vers (octosyllabique ou heptasyllabique) varie en fonction de l'accentuation du dernier mot. En effet, si le mot est accentué, ou s'il y a un accent tonique[55] dans la dernière syllabe (ce qu'on appelle *aguda,* en espagnol), le vers[56] est heptasyllabique; par contre si l'accentuation a lieu dans l'avant-dernière syllabe (ce qu'on appelle *grave* en espagnol), le vers est octosyllabique. Ensuite on illustre les deux cas habituels d'accentuation en correspondance avec le nombre de syllabes du vers :

- *Le dernière mot d'un vers de 8 syllabes est accentué sur l'avant dernière syllabe*.

Exemple : *el ra-to que no te ve-o* (Accent tonique sur la syllabe *ve*)

- *Le dernière mot d'un vers de 7 syllabes est accentué sur la dernière syllabe*

Exemple : *Que le day va-mos a ver.* (Accent tonique sur la syllabe *er,* les mot *da* et *y* sont jointes dans une seule syllabe car elles forment une diphtongue). [57]

Il convient de remarquer que cette "norme" a été utilisée en Espagne dès le XVI[e] siècle pour la construction des strophes en quatrains ; ce qui montre la permanence et l'utilisation de l'héritage baroque espagnol en Amérique. On en trouve un exemple de cette époque dans l'œuvre *La Serva Fregona*, de Miguel de Cervantes, exemple à disposition dans l'annexe (poésie de Miguel de Cervantes).

Même si cela est le principe de construction le plus habituel pour la composition des strophes, on trouve des exceptions. En effet, on trouve des onomatopées dans le vers, et fréquentèrent le mot *¡Ay!* Le vers peut être alors plus court que d'habitud (7 ou 8 syllabes), car l'expression *¡ay !*, par exemple, peut se prolonger pendant plusieurs " mesures" . C'est le cas dans le vers *¡Ay! que le da*, qui ne possède que quatre syllabes et outre, une durée longue de l'expression ¡Ay! Comme dans le vers *¡Ay ! Mariquita quitta,* qui, selon la " règle", devrait avoir 8 syllabes, car le dernier mot est accentué sur l'avant dernière syllabe, pourtant,

[55] L'accent tonique, ou accent d'intensité, est une augmentation de l'intensité de la voix accompagnant l'émission d'une syllabe dans un mot, ainsi mise en relief. La syllabe frappée de l'accent est dite *tonique*, par opposition aux syllabes *atones*.

[56] On entend par vers l'assemblage de mots mesurés et cadencés selon certaines règles fixes et déterminées. Chaque ligne d'une *copla* est un vers.

[57] Une diphtongue est l'union de deux voyelles dans une même syllabe, une d'elles au moins étant faible.

la durée de l'expression *¡Ay!* est prolongée, de sorte que sa durée équivaut à celle de deux syllabes.

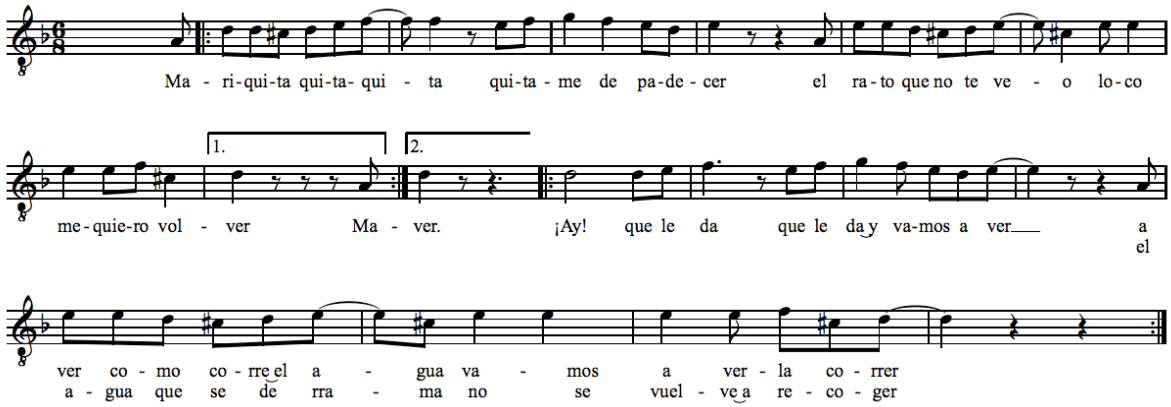


Fig. Transcription des premiers vers chantés de *La Mariquita,* d'après *Los Salmerón,* premier disque. Notez dans la 10ème mesure, le mot ¡Ay ! dont la durée est plus longue que les autres syllabes, puisqu'il est associé à une valeur rythmique de blanche. Cela permet d'inclure un vers de 5 syllabes (*!Ay ! que le da*) dans le strophe. Écouter : Annexe, CD1 plage 20 :*Mariquita paroles*

Pour comparer plusieurs cas et en déduire les "normes" générales pour la construction des strophes dans le *gusto*, on a pris les textes de dix-huit *gusto*s différents[58] pour faire une analyse paradigmatique. Pendant l'analyse on a inclut dans la comparaison chaque strophe de chaque *gusto*. On a donc procédé de la manière suivante, prenons comme exemple le cas de la première strophe de la *Mariquita*, cité ci-dessous.

[58] Les textes sont présentés dans la section " Paroles " de l'Annexe. Pour choisir les *gustos* à analyser, nous n'avons utilisé aucun critère, en réalité nous avons analysé le plus de *gustos* qu'on a pu trouver.

Strophe : **1ère: A**				
Nombre de Syllabes dans le vers	**Accentuation sur le dernier mot**	**Prolongation de la durée d'un mot**	**Vers**	**Type de rime**
4	**G**	**Oui**	*¡Ay!, que le da*	
7	**A**	**Non**	*quítame de padec**er***	**ER**
8	**G**	**Non**	*el rato que no te veo*	
7	**A**	**Non**	*loco me quiero volv**er***	**ER**
			quatrain	**xAxA'**

Fig. Tableau utilisé pour réaliser l'analyse comparative de plusieurs strophes. Première ligne; la strophe à analyser. Première colonne : Nombre de syllabes dechaque vers ; deuxième colonne : accentuation sur le dernire mot, où **G** représente la caractéristique du mot *grave* (mot tenant l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe) **A** représente la caractéristique du mot *aguda,* (mot tenant l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe) ; La troisième colonne montre s'il y a extension de la durée d'un mot ; La quatrième illustre le vers ; et la dernière le type de la rime. Dernière ligne, le type de strophe le schéma de sa rimique.

Les résultats montrent que parmi les 18 *gusto*s analysés, 15 ont été construits en accord avec le principe expliqué plus haut où la durée habituelle d'un vers est de 7 ou 8 syllabes. Et si il y a un vers plus court on trouvera nécessairement la prolongation d'une syllabe, qui est associée à une valeur rythmique longue. Trois *gusto*s montrent une construction strophique peu habituelle. Dans le premier cas, le *gusto El pañuelo,* on trouve des strophes composées par l'alternance de vers octosyllabes et décasyllabes. On remarque aussi la présence de vers de neuf syllabes.

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
8*El pañuelo que me diste*	**8***Como eres la consentida*	**8***Recuerda que me dijiste*
10*Bien de mi vida me lo han quitado*	**10***Yo te idolatro con grande anhelo*	**10***Bien de mi vida ser de tu agrado*
8*El novio que tú tuviste*	**8***Pero si no se me olvida*	**8***Pero luego me mentiste*
10*Bien de mi vida antepasado*	**10***la burla grande de ese pañuelo*	**10***Con el pañuelo que me han quitado*
8*El pañuelo que me diste*	**8***Como eres la consentida*	**8***Recuerda que me dijiste*
10*Bien de mi vida me lo han quitado*	**10***Yo te idolatro con grande anhelo*	**10***Bien de mi vida ser de tu agrado*
8*El novio que tú tuviste*	**8***Pero si no se me olvida*	**8***Pero luego me mentiste*
10*Bien de mi vida antepasado*	**10***la burla grande de ese pañuelo*	**10***Con el pañuelo que me han quitado*
8*Después de haberlo entregado*	**8***Que nos cubra la paciencia*	**8***Pon sentido a lo que digo*
7*Le dije yo lo compré*	**7***Eso le pido a mi Dios*	**7***Si no me supiste amar*
8*Me dice te han engañado*	**8***Para sufrir la vergüenza*	**8***Todo lo que haces conmigo*
9*Ese pañuelo yo lo obsequié*	**9***La que pasamos entre los dos*	**9***Con el que quieras has de pagar*
8*Después de haberlo entregado*	**8***Que nos cubra la paciencia*	**8***Pon sentido a lo que digo*
7*Le dije yo lo compré*	**7***Eso le pido a mi Dios*	**7***Si no me supiste amar*
8*Me dice te han engañado*	**8***Para sufrir la vergüenza*	**8***Todo lo que haces conmigo*
9*Ese pañuelo yo lo obsequié*	**9***La que pasamos entre los dos*	**9***Con el que quieras has de pagar*

Fig. Les premières strophes du *gusto El pañuelo* sont composées par des verses octosyllabiques, décasyllabiques et de neuf syllabes. On a noté à gauche de chaque vers son nombre de syllabes. Écouter : Annexe CD1, plage 8 :El pañuelo

Dans le deuxième cas, le *gusto Me dijiste que tú me querías,* on trouve aussi des strophes composées par l'alternance de vers en octosyllabe et en décasyllabe, on trouve aussi le cas très particulier de strophes composées de vers de 6, 7 et 5 syllabes.

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
10*Me dijiste que tú me querías*	**10***Si supieras mi prenda querida*	**10***Cuanto sufro mi vida por verte*
8*No fue cierto nada de eso*	**7***Prenda de mi corazón*	**8***Y tú muy disimulada*
10*Pues ahora me conformaría*	**10***Por ti diera todita mi vida*	**10***Pues mejor me mandaran la muerte*
8*Con un prolongado beso*	**7***Bajo palabra de honor*	**8***Por no sufrir prenda amada*
6*No te ocupes de mi*	**6***No te ocupes de mi*	**6***No te ocupes de mi*
6*No he de ser para ti*	**6***No he de ser para ti*	**6***No he de ser para ti*
8*No te canses, déjame ya*	**8***No te canses, déjame ya*	**8***No te canses, déjame ya*
7*Agua que no has de beber*	**7***Agua que no has de beber*	**7***Agua que no has de beber*
5*Déjala correr*	**5***Déjala correr*	**5***Déjala correr*
5*Déjala, déjala.*	**5***Déjala, déjala.*	**5***Déjala, déjala.*

Fig. Les vers du *gusto Me dijiste que tú me querías* comptent un nombre de syllabes inhabituel (10, 6 et 5). On a noté à gauche de chaque vers son nombre de syllabes.

Dans le troisième cas, le *gusto Derrama mi alma triste,* on trouve une disposition particulière des vers: une alternance de vers heptasyllabiques avec des vers pentasyllabiques.

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes	4èmegroup de strophes
7*Derrama mi alma triste*	**7***Enferma por la ausencia*	**7***Marchitas en el cielo*	**7***Mil caricias se hacían*
5*Triste y marchita*	**5***De tus amores*	**5***En tus arcanos*	**5***Con embelezo*
7*Derrama mi alma triste*	**7***Enferma por la ausencia*	**7***Marchitas en el cielo*	**7***Mil caricias se hacían*
5*Triste y marchita*	**5***De tus amores*	**5***En tus arcanos*	**5***Con embelezo*
7*La dulces esperanzas*	**7***Al no ver tu presencia*	**7***Las flores que me dieron*	**7***Recibe entre tus labios*
5*de tu boquita*	**5***No veo flores*	**5***Tus lindas manos*	**5***mi humilde beso*
7*La dulces esperanzas*	**7***Al no ver tu presencia*	**7***Las flores que me dieron*	**7***Recibe entre tus labios mi*
5*de tu boquita*	**5***No veo flores*	**5***Tus lindas manos*	**5***humilde beso*
7*De tu boquita guardo*	**7***Las flores que me diste*	**7***Tus manos y la mías*	**7***Estoy agradecido*
5*el dulce emblema*	**5***Del verde prado*	**5***Se entrelazaban*	**5***vengo a ofrecerte*
7*Que mandes el consuelo*	**7***Las flores que me diste*	**7***Y con la luz del día*	**7***Estoy agradecido*
5*a mi alma enferma*	**5***Del verde prado*	**5***se acariciaban*	**5***vengo a ofrecerte*
7*De tu boquita guardo*	**7***Pues desde que te fuiste*	**7***Tus manos y la mías*	**7***Porque a ti te he escogido*
5*el dulce emblema*	**5***Se han marchitado*	**5***Se entrelazaban*	**5***hasta la muerte*
7*Que mandes el consuelo*	**7***Pues desde que te fuiste*	**7***Y con la luz del día*	**7***Porque a ti te he escogido*
5*a mi alma enferma*	**5***Se han marchitado*	**5***se acariciaban*	**5***hasta la muerte*

Fig. Les strophes du *gusto Derrama mi alma triste* tiennent une construction inhabituel, sont constitués conformées par l'alternance de vers de 7 et 5 syllabes, en plus, dans les vers heptasyllabiques le dernière syllabe n'est pas accentuée (ce qui serait normal), mais c'est l'avant-dernière syllabe qui est accentuée. Écouter Annexe, CD1 plage 6 : Derrama mi Alma Triste

Par rapport à la structure des strophes, les résultats montrent que parmi les 18 vers analysés, 13 sont des quatrains, et 5 sont des sizains. Dans tous les cas où il y a un sizain, le chant des deux premiers vers se répète deux fois à l'identique, et ensuite, le reste des vers du sizain sont chantés sans répétition. Avec les répétitions incluses, les vers d'un sizain dans le *gusto* sont dans tous les cas, ils sont regroupés dans une disposition de 4+4. On en trouve un exemple dans les vers de la chanson *El mastuerzo,* le nombre de vers du sizain est présenté à droite de celui-ci.

Al pie de un verde mastuerzo **1**
Donde tu amor conocí **2**
Al pie de un verde mastuerzo **1**
Donde tu amor conocí **2**

Que me tuerzo y que me tuerzo **3**
Vaya que ya me torcí **4**
Ahora cómo me destuerzo **5**
Abrazándome de ti **6**

La disposition de 4+4 des vers cache la structure du sizain en le "déguisant" en deux quatrains. Comme autres exemples, on trouve les *gusto*s : *La rema, El toro rabón*, *El gusto pícaro, Decías que no había caimán*, et *El Mastuerzo.*

En ce qui concerne la disposition globale du texte dans le *gusto,* parmi les dix-huit *gusto*s analysés, dix d'entre eux possèdent une ou deux strophes du type quatrain qui fonctionne comme refrain, qui est toujours chanté à la fin de chaque intervention vocale. Comme exemples de ces *gutsos,* on peut citer : *El toro rabón, Me dijiste que tú me querías, La mariquita, Tlapehuala lucido, No te imaginas, El huisache, La nopalera, El Guerrerense, Los jardines* et *gusto a Tlapehuala.*

1.2.3.5 Les sections instrumentales

C'est pendant l'exécution de ces sections instrumentales que les danseurs réalisent des mouvements très marqués et sonores avec les pieds sur le sol, ils font des tours et ils bougent beaucoup plus que dans les parties chantées. Par contraste, afin de bien pouvoir écouter et laisser écouter le texte, c'est pendant les parties chantées qu'ils bougent peu et sans émission du son sur le sol.[59]

Chacune des sections instrumentales (**B, C, D (…) N.)** est différente à chaque performance, elle peut varier dans son contenu. À l'intérieur de chaque section, **B, C, D,** etc… on trouve une série de mélodies jouées par le premier violon. Le reste des instruments l'accompagne. Mais les accompagnements varient en fonction de ce que joue le première violon. On pourrait voir chaque section instrumentale comme une longue mélodie constituée par des mélodies plus courtes : des modules. Ainsi, chaque section instrumentale est constituée par une "longue mélodie" à son tour constituée de la combinaison de trois types de mélodies: *coreografías* (des choréographies), *adornos* (des ornementations), et *enlaces (*des liaisons).[60] En situation de performance, c'est le premier violon choisit les mélodies qui sont interprétées ainsi que l'ordre d'apparition. Le musicien fait une combinaison des *coreografías*, *adornos*,

[59] Nous parlerons en détail de ceux-ci dans le chapitre: *Interaction de la musique avec la danse.* C'est une section dans la musique pour être dansé.

[60] Nous parlerons en détail des caractéristiques de chaque section par la suite.

et *enlaces* en choisissant dans un répertoire de mélodies, la plupart du temps, déjà composées[61]. En effet, le plus souvent, les mélodies sont composées avant l'exécution de la pièce[62], pourtant des mélodies peuvent être crées, même quelques instants avant d'être jouées sur scène [63]. Ainsi, le violoniste dispose d'un "catalogue" de mélodies dans sa mémoire, prêtes à être combinées en situation de performance. Même si ces mélodies interprétées sont la plupart du temps faites à l'avance, si un musicien les improvisait en situation, cela serait également accepté.

Les sous-sections d'une section instrumentale : coreografías, adornos et enlaces

Dans cette partie, on parlera de manière générale des sous-sections instrumentales : *coreografía*s, *adornos* et *enlace*s; et ultérieurement, on abordera chacune de manière plus approfondie.

Le nom des sous-sections instrumentales a un grand rapport avec leur fonction dans le *gusto*. On soutient l'hypothèse que l'appellation *coreografía*s est donnée à ce type de mélodies car c'est justement pendant l'exécution de celles-ci que les danseurs bougent le plus : C'est là où ils se lancent le défi de reproduire les rythmes de la *tamborita* avec le son de leurs pieds sur le sol.

Selon le témoignage de Rigoberto Salmerón, les chorographies sont des mélodies "plus simples et plus lentes que les *adornos*". Ces dernières sont des mélodies plus rapides et qui comprennent plus de notes qu'une *coreografía*, elles sont donc plus difficiles à exécuter." Mais, le surplus de notes dans un *adorno*, semble être construit d'ornementations sur des mélodies plus simples, d'où son nom *adorno* (ornementation).

Les *enlace*s, sont des mélodies spécifiques (dans le répertoire de *Los Salmeron* on a constaté l'existence de trois *enlace*s différents). Selon le témoignage du violoniste Rigoberto

[61] Nous étudierons les caractéristiques de ces combinaisons dans le deuxième chapitre, section : L'enchaînement de *coreografías, enlaces* et *adornos*.

[62] Les musiciens témoignent que leurs ancêtres étaient capables de créer sur l'instant des nouvelles mélodies, qu'avant les gens improvisaient plus.

[63] Dans un témoignage, le violoniste Camilo Camacho raconte comme le guitariste Lupe lui enseigne une nouvelle *coreografía* juste des instants avant d'entrer sur la scène.

Salmerón, elles sont des mélodies dont la fonction consiste à "connecter une chose avec une autre", (de là son nom liaison), pour exemple: une *coreografía* avec un *adorno*, aussi ils pourraient lier un *coreografía* ou un *adorno* avec un *final* (formule pour finir un *gusto*), ou encore une *coreografía* ou *adorno* avec la section chantée. Les *enlace*s peuvent, selon les mots de Rigoberto Salmerón " être jouées quand tu ne sais pas quoi jouer d'autre", ou selon Camilo Camacho, ils peuvent être joués "pendant que l'on réfléchi à quelle sera la prochaine mélodie à interpréter".

Les coreografías

La *coreografía* est une forme binaire, elle est composée par une partie **« a »** et une partie **« b »** et chaque partie se répète deux fois, presque à l'identique ; de manière que l'on la pourrait la représenter comme suit : **« aabb ».** Dans les transcriptions de *coreografía*s, nous remarquons que, dans la plus part des cas, les parties A et les parties B ont la même durée, étant chacune une phrase d'une durée équivalente à 8 mesures de 6/8, subdivisées en 3+3 ou en 2+2+2. Pour illustrer cela, on présente l'exemple suivant, où chaque partie, **A** et **B** sont des phrases ayant une durée équivalente à 8 mesures, **A** est une phrase, composée de deux demi- phrases, elle mêmes composant chacune 4 mesures (antécédent et conséquent).

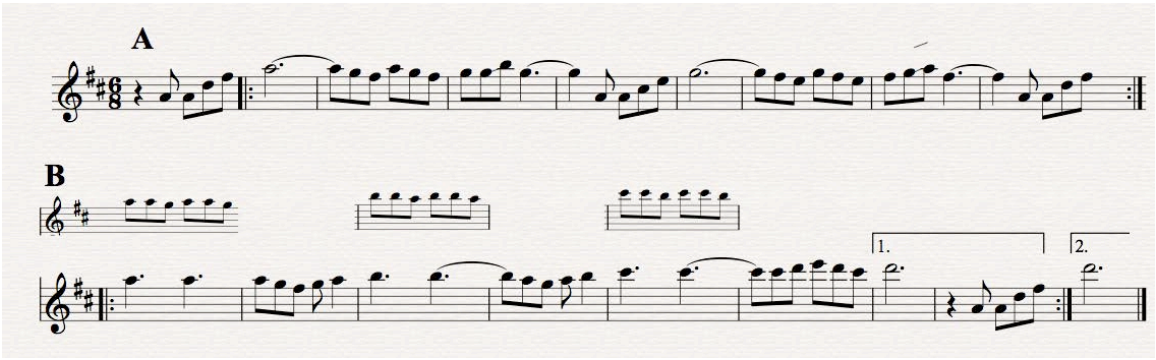


Fig. Transcription d'une *coreografía*. Les parties A et B sont des phrases ayant une durée équivalente à 8 mesures, A est une phrasée, de deux demi-phrases, chacune composé de 4 mesures. (Antécédent et conséquent). La partie A se répète à l'identique et la partie B peut être exécutée avec des variations (présentées dans la portée en haut). Écouter Annexe, CD1, plage 3 (coreografía 1)

Il est commun que les sections soient répétées. Pourtant, il y a des violonistes qui exécutent les *coreografía*s sans répétition de sections. Il y a des violonistes qui répètent les deux

sections sans faire de variations, et d'autres qui réalisent des variations lors de la reprise. Ainsi, on trouve des exécutions où la partie **A** est répétée à l'identique et la partie **B** est exécutée avec des variations (présentées dans le portée du haut). Il est courant trouver des variations pendant la répétition d'une partie, cela est plus fréquent surtout pendant la répétition de **b** qui présente souvent une variation dans la partie finale puisqu'elle est plus conclusive. Ainsi, en tenant compte des variations, la forme est représentée comme suit : soit **« aabb' »,** soit **« aa'bb' ».** Les phrases des *coreografía*s peuvent aussi être plus courtes : l'équivalent à 4 mesures :

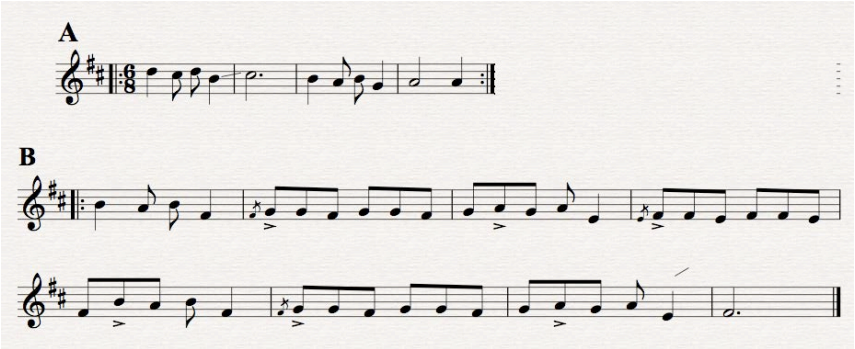


Fig. Transcriptions de deux *coreografía*s. Les *coreografía*s ont des phrases mesurées en 4 mesures de 6/8 chacune. La durée des parties **A**, et **B** est la même. Les variations possibles sont représentées dans la portée du haut. Écouter Annexe, CD1 plage 4 :*coreografía 2*

Les adornos

Contrairement aux *coreografía*s, la mélodie connue comme *adorno* par les musiciens, ne présente pas une régularité dans sa durée ni dans sa structure de phrases et de demi phrases. Quant à la syntaxe des phrases, les *adornos* ne sont pas constituées par un antécédent et un conséquent, ils ressemblent à une espèce de *cadenza* très ornée. Il s'agit d'une mélodie beaucoup plus complexe quant à la technique instrumental. "C'est beaucoup plus rapide qu'une *coreografía*" : ainsi, les musiciens reconnaissent la différence entre les deux.

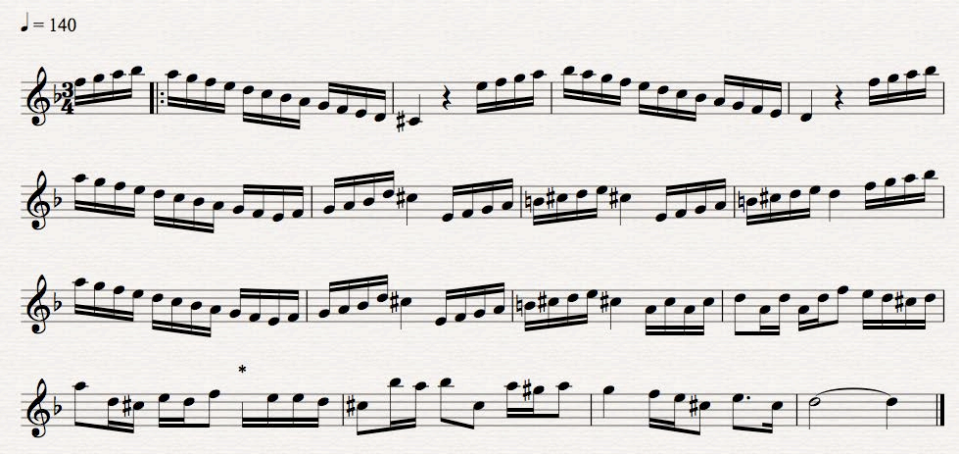


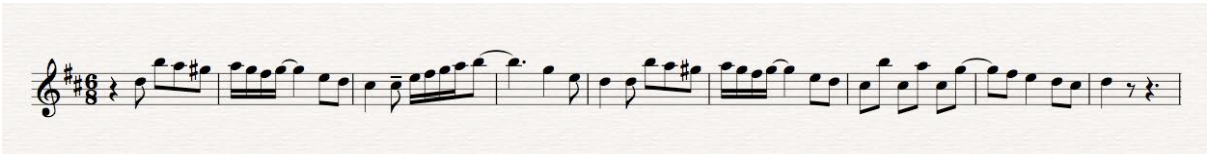
Fig. Exemple d'*adorno*, transcription de l'interpretation de Juán Reynoso. (La transcription de ce passage rapide à été faite grâce à l'outil de time-strech dans le Logiciel Audiosculpt, nous avons réussi à ralentir le temps 4 fois sans altérer la hauteur de l'enregistrement, ainsi, il nous a été possible de saisir et de confirmer l'hauteur de chaque note). Écouter Annexe, CD1 plage 1 :*adorno*

Apparemment, il s'agit d'improvisations sur une harmonie ou mélodie établie. C'est une improvisation même si les deux violons essaient de jouer la même mélodie : quand le premier violon exécute de nouvelles idées, le second réalise un accompagnement harmonique. La plupart des violonistes aujourd'hui n'improvisent pas d'*adorno*ns, mais ils les copient ; ensuite, et après, ils réalisent des variations sur ces mélodies. Pourtant, des exécutions au violon de violonistes comme Filiberto Salmerón et Juán Reynoso, montrent qu'il s'agit d'improvisations et non de variations, car on y trouve peu de répétitions

Les enlaces

La mélodie connue comme *enlace* par les musiciens peut varier beaucoup en complexité : Nous avons découvert qu'il s'agit d'une seule mélodie qui fait l'objet de variations à base d'ornements et de surplus de notes et à partir de laquelle ils improvisent.

Elle peut être courte, longue, très ornementée ou très simple. Il est difficile d'écouter deux fois la même. Il y a toujours une différence même subtile entre chaque exécution. Si une version "simple" est exécutée par le premier violon, le deuxième exécute la même mélodie dans une harmonisation une tierce plus bas, mais si le premier violon exécute des variations ou des improvisations sur cette mélodie, le deuxième violon réalise un accompagnement harmonique, identique à ce qui est exécuté pendante les *adornos*.



Écouter Annexe, CD1 plage 11 :enlace version 2

Le système de variation pour les *adornos* et pour les *enlace*s sera expliqué dans le deuxième chapitre.

Les motifs d'appel

Il existe dans le *gusto,* une série de motifs dont la fonction consiste à faire comprendre au groupe quelles seront les actions suivantes. Ainsi, on trouve des fragments mélodiques bien définis, qu'on appelle motifs d'appel dont la fonction est de:

a) Donner le départ au chant :

Ce motif est utilisé par le violon pour laisser savoir aux membres du groupe que leur intervention est terminée et permettre de donner le départ au chant. Nous avons trouvé des variations rythmiques de ce motif dans l'interprétation de Filiberto Salmerón, mais les notes sont les mêmes. Pour la même action, d'autres violonistes se contentent de donner une note longe, c'est le cas de Juan Reynoso,

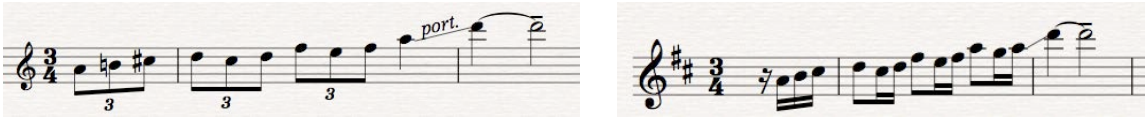


Fig. Motif d'appel joué par le violon. Il sert à indiquer la fin de l'intervention du violon et donner le départ au chant. À gauche, la transcription de Camilo Camacho et Rigoberto Salmerón au violon, á droite, la transcription de Filiberto Salmerón (père et maître de Rigoberto).

b) Finir le *gusto*. Avant de finir, le premier violon peut exécuter un *enlace* ou un fragment de l'*enlace*. Après, il peut introduire deux[64] formules possibles pour finir le *gusto*.

L'enchaînement de coreografías, enlaces et adornos

Pendant les parties instrumentales, (sauf l'introduction A) le premier violon exécute une "longue mélodie", celle-ci c'est constituée par des *coreografía*s, *enlace*s et *adornos*. En faisant des choix en situation de performance, le violoniste réalise un enchaînement de mélodies qu'il a en mémoire. Ainsi, dans une partie instrumentale, il pourrait jouer, par exemple :

Une *coreografía*+ un *enlace* + un *adorno*+ un fragment d'un *enlace*+ la formule pour donner le départ au chant.

Normalement, le violoniste cherche le contraste entre des mélodies virtuoses (rapides, comme les *adornos* ou *enlace*s) et les mélodies lentes, comme les *coreografía*s.

La systématique des enchaînements de *coreografía*s, *adornos* et *enlace*s sera expliqué en détail dans le chapitre 2

Le final

La partie connue comme *el final* (la fin) par les musiciens, consiste à jouer une des mélodies prédéterminées qui sont nommées *finales* (les fins). Existent à notre connaissance dans l'ensemble *Los Salmerón* trois types de *finales* différents. D'autres ensembles présentent des mélodies et des rythmes très similaires dans le final. Le premier violon décide quand la pièce va finir. Néanmoins, cette décision ne peut pas être prise aléatoirement, la fin de la pièce doit toujours arriver après une partie instrumentale. Généralement, un *gusto* comprend trois interventions des verses après l'intervention instrumentale, c'est à dire : **A'B/ A''C/ A'''D,** et ensuite la fin peut venir. On a trouvé des versions de *gusto*s qui tiennent à partir de deux interventions de voix et jusqu'à six. Chaque fois que le violoniste veut finir un *gusto,* il introduit une formule mélodique. Quelque fois, avant de finir, il y a aussi un pont particulier

[64] Rigoberto Salmerón, violoniste, nous raconte que son père connaissait plus des formules pour finir, pourtant, il ne peut pas se les rappeler. Ainsi, il est possible qu'il y ait encore d'autres violonistes qui les jouent encore. Mais nous n'en avons pas connaissance.

(qui après sera retranscrit). Quand l'e groupe écoute ces formules mélodiques (voir les transcriptions dans la section *motifs d'appel*), ils savent que la pièce doit se finir et donc, ils exécutent chacune des formules rythmiques, ou d'accompagnement de la fin de la pièce. Chaque instrument a une "formule" plus ou moins prédéterminée pour la fin de la pièce. La fin est composée de deux parties : nous pouvons transcrire la première partie, mais, la deuxième est en temps non mesuré, c'est pourquoi que nous en présentons l'enregistrement.

Regarder Annexe, CD1, plage19, *les fins.*

1.2.4 Interaction de la musique avec la danse

Un *gusto* est dansé en couple, principalement homme et femme, mais on a trouvé souvent aussi des couples de deux femmes. La danse a lieu généralement sur une *tarima* (sol en bois) où les chaussures sonnent fortement quand les personnes dansent dessous elle. La danse est intrinsèquement liée à la structure de la musique, car pour bien danser il faut savoir reconnaître les sections de la pièce. Ainsi, les danseurs réalisent des mouvements spécifiques pour chaque type de section : Au début des parties instrumentales **B, C',… N''** etc…les danseurs commencent toujours avec deux grands pas, très sonores. Le rythme marqué avec les pieds, coïncide généralement avec un rythme exécuté par la *tamborita*. Tout le groupe de danseurs, suit le rythme de la *tamborita* en dansant deux par deux. Regarder : Annexe CD1 plage 15 :*Fandango* et plage 5 : Tout le monde fait cela en même temps, et si les danseurs sont compétents, le rythme des pas se confond complètement avec celui de la *tamborita.* Après de ce motif d'entrée, ils dansent énergiquement en frappant fortement le sol avec les chaussures. Concrètement : le défi consiste à imiter avec les pieds les rythmes exécutés par la *tamborita*. Hugo Salmerón et les membres de son groupe expliquent que, "un bon danseur est capable d'imiter avec le pieds le rythme qu'exécute la *tamborita* pendant les parties instrumentales, même les roulements ". C'est pour cela que le son des pieds doit être bien précis en marquant le rythme exécuté par la *tamborita*, et sonner dans la mesure du possible à l'unisson avec celle-ci. Pendant les parties chantées **A, A', A'',** les danseurs ne font pas sonner le sol, leur mouvements ne sont pas marqués ils bougent dans une espèce de balancement, en marquant toujours le même motif rythmique avec les pieds. Ils écoutent le texte de la chanson à fin de lui laisser sa place et permettre qu'elle soit entendue. Au moment

du final, les danseurs exécutent une formule qui quelle consiste à faire un tour sur eux mêmes pendant que les instruments exécutent un rythme non mesuré (espèce de *rallentando).*

Le tableau suivant résume les actions exécutées pendant chaque type de section. La section **A**, correspond à l'introduction **$A^{n,}$** représente toutes les sections chantées, et **N**, représente toutes les sections instrumentales (sauf l'introduction). (Nous ne reprenons pas les mêmes lettres **A B A' C** car les danseurs font les mêmes pas pendant chaque type de section).

Section	**A**	**A^n Toutes les parties instrumentales**	**N Toutes les parties instrumentales**	**Final**
Description de la danse	Formule pour le début (deux pas grands) Rythme marqué fortement sur le sol (*Zapateado,* haut), en imitation des rythmes de la *tamborita* Son fort des chaussures sur le sol	Pendant le chant les danseurs ne font pas de bruit avec les chaussures (pas de zapateado), et le mouvement des pieds est plus lent et léger par que pendante les parties instrumentales.	Rythme marqué fortement sur le sol (*Zapateado,* haut), imitation des rythmes de la *tamborita* Son fort des chaussures sur le sol	Arrêt et tour de 360º Par les deux membres du couple.

Fig. Description des mouvements de la danse dans chaque section. Où A, correspond à l'introduction $A^{n,}$ représente toutes les sections chantées, et N, représente toutes les sections instrumentales (sauf l'introduction).

1.2.5 L'identité du genre

1.2.5.1 L'identité mélodique

Pour répondre à la question : Quels sont les traits mélodiques qui définissent un *gusto calentano* ? Nous avons réalisé des analyses paradigmatiques, en comparant des mélodies de 15 *gusto*s différents. Nous avons analysé : les parties A A' A'' (l'introduction et les sections chantées où la mélodie est d'habitude la même), les *coreografia*s et les *adornos*, en comparant chaque type de mélodie les unes avec les autres.

Les traits musicaux caractéristiques des parties chantées

1) Construction d'une mélodie à partir d'une échelle.

Apparemment cette musique possède des traits très similaires aux mélodies baroques, dans lesquelles une mélodie est construite à partir d'un *cantus firmus* ou mélodie *de base* qui après

est ornementée. Ainsi, nous remarquons dans plusieurs *gusto*s, la présence d'une échelle descendante "cachée" par des ornements et des notes répétées. Pour illustrer, nous présentons un exemple représentatif, dans lequel nous montrons l'existence d'une mélodie, ou échelle sous-jacente, qui semble être ornementée. La présence de ce trait dans d'autres mélodies (de violon et chantées), nous laisse supposer qu'il ne s'agit pas de un hasard mais bien d'un procédé systématique lors de la création des *gusto*s.

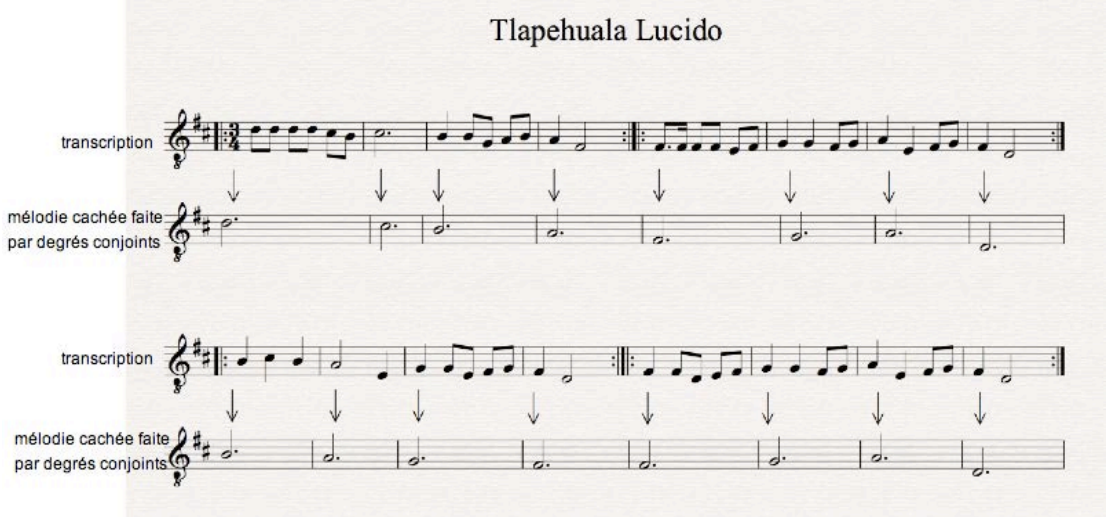


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 7 : Une échelle en blanches pointées est apparemment enrichie avec des notes de passage, et des notes répétées. Écouter Annexe, CD1, plage 24 :*Tlapehuala lucido.*

Nous trouvons des échelles à 7 dégrées. Nous aussi observons que l'ambitus des mélodies chantées ne dépasse pas l'octave

2) Les deux derniers notes d'une phrase sont le plus souvent un intervalle de tierce descendante, un intervalle de seconde descendante, ou intervalle de seconde ascendante. Intervalle de tierce descendante à la fin d'une phrase :

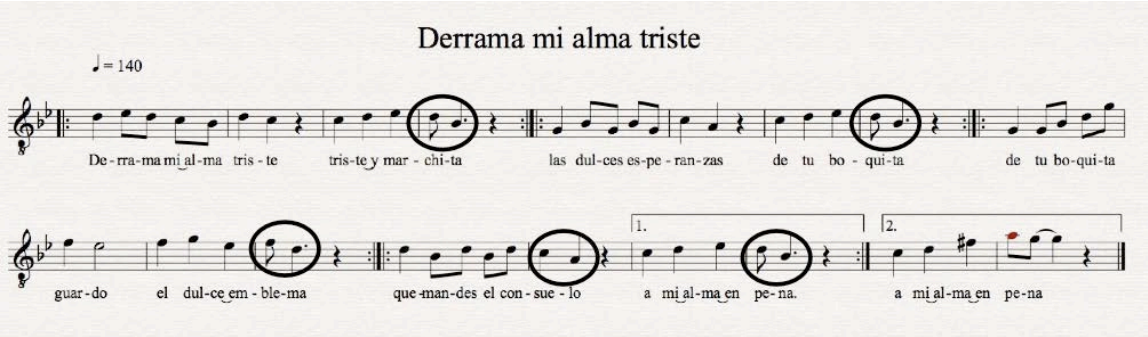


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 1 : intervalle de tierce descendante à la fin d'une phrase.Écouter Annexe, CD1, plage 6 *Derrama mi alma triste.*

L'intervalle de seconde descendante à la fin de la phrase est moins courant que l'intervalle de tierce.

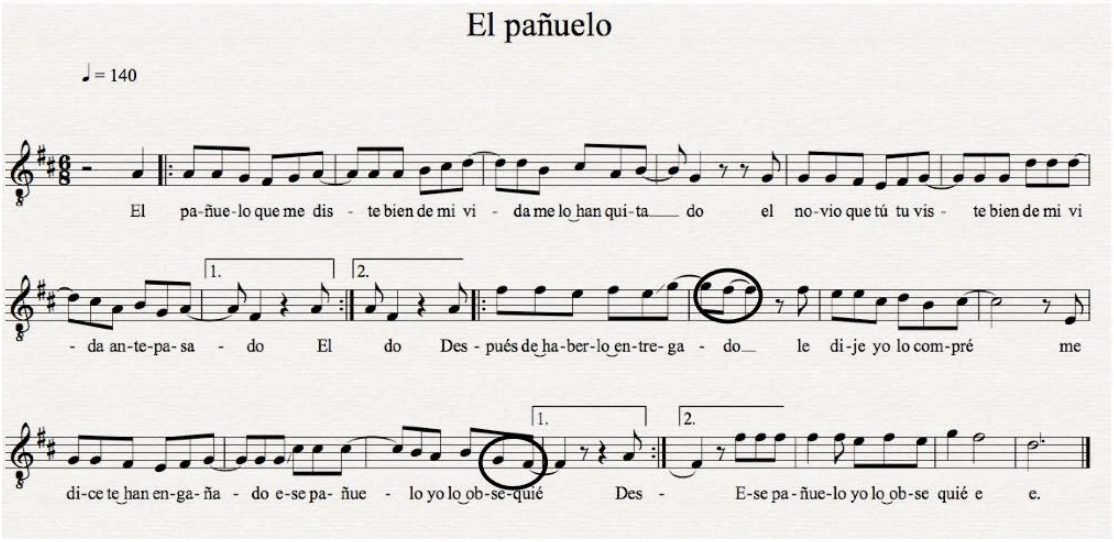


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 2: Intervalle de seconde descendante à la fin d'une phrase Écouter Annexe, CD1, plage 8 :*El pañuelo.*

Intervalle de seconde ascendante à la fin de la phrase, moins courant que l'intervalle de tierce descendante.

Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées Exemple 3 : Intervalle de seconde ascendante à la fin d'une phrase.Écouter Annexe, CD1, plage 18 :*La Mariquita.*

Formule caractéristique employée souvent à la fin de la mélodie chantée. (la dernière phrase). La formule est composée par un intervalle de seconde et une tierce descendantes. Elle présente un *portato* très caractéristique quin'est pas susceptible d'être transcrit avec précision. Nous le trouvons dans les *gusto*s :*El pañuelo, La Nopalera, El Guerrerense, El Pañuelo,* etc…

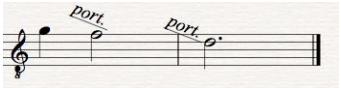


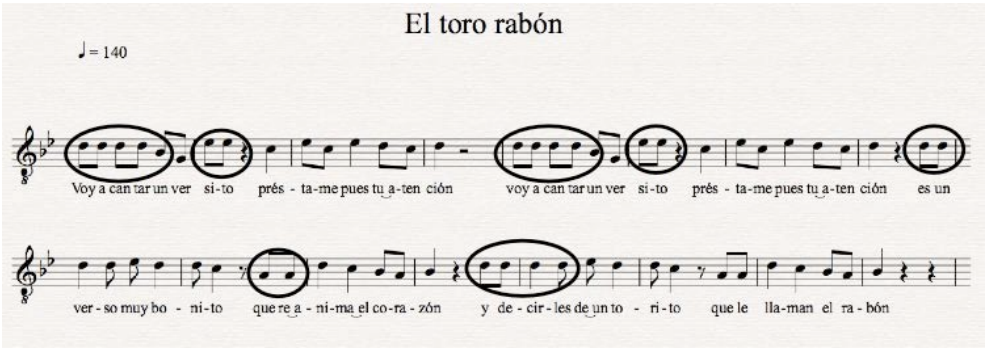
Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 4. Formule trouvée souvent à la fin de la dernière phrase chantée.

Systématique pour les fins de phrase

- Si les deux dernières notes à la fin de la section chantée forment un intervalle mélodique de tierce descendante, nous ne trouvons pas de demi-phrases avec un intervalle de seconde mineure à la fin.
- En ce qui concerne les deux dernières notes des demi-phrases, il est fréquent de à trouver une alternance de seconde descendante, tierce descendante, tout au long de la mélodie. Par exemple : La première phrase finit en 3^{e}, la deuxième finit en 2^{e,} la troisième finit en 3^{e} etc…Exemple : *Derrama mi alma triste.*
- La totalité des phrases et demi-phrases dans un *gusto* peuvent ne présenter que l'intervalle de tierce descendante. Exemple : *El gusto picaro* et *Tlapehuala*

- La totalité des phrases et demi-phrases dans un *gusto* peuvent présenter que les intervalles de seconde ascendante et seconde descendante. Ejem : *La Mariquita* et *El Guerrerense.* (sauf la coda).

3) Mélodie construite à base de notes répétées généralement ayant la même valeur rythmique ou deux valeurs différents (dans les transcriptions, il s'agit de valeurs rythmiques "croches"; ainsi, un son ayant une durée correspondant à une croche dans nos transcriptions, apparaît de deux à six fois consécutives.



Écouter Annexe, CD1, plage 9 :*El toro rabón*

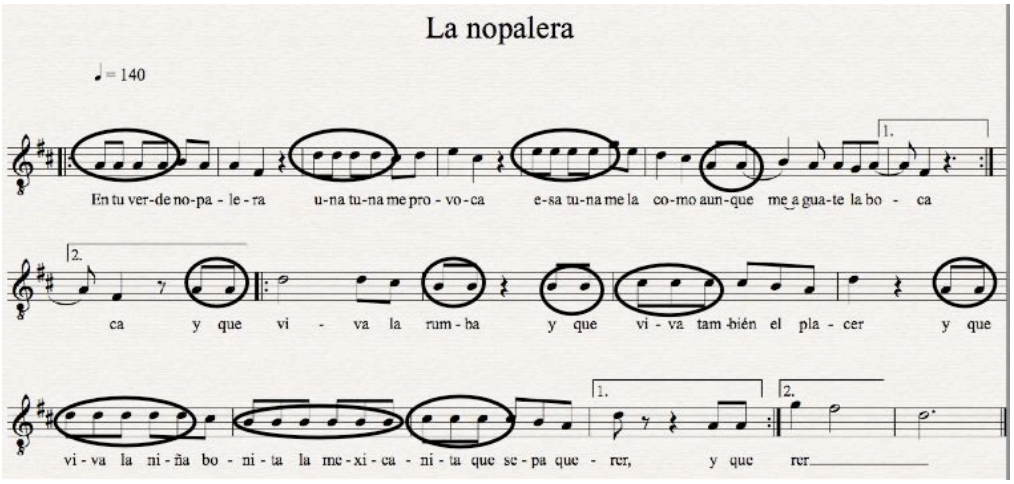


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 5 : Des mélodies construites à base des notes répétées.

4) Mouvements mélodiques.

Les sauts mélodiques sont fréquents, il s'agit de l'usage de sauts répétés de tierce, saut ascendant de quarte et de quinte. Sixte et septième ascendantes sont beaucoup moins communs, accords majeurs et mineurs arpégées.

En l'absence de sauts, nous trouvons soit une note répétée, soit un mouvement par degrés conjoints.

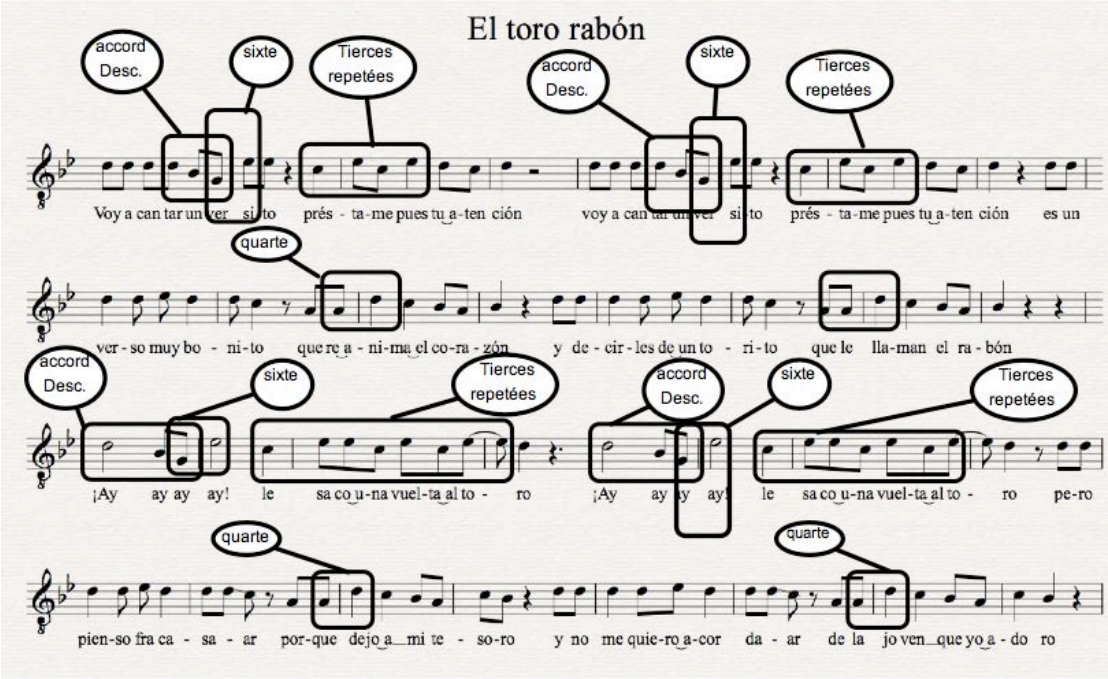


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 6 : Les sauts caractéristiques. Saut de tierce répété, sixte ascendant, accord descendante, quarte et quinte ascendantes (surtout au début d'une phrase).

Le rythme des mélodies chantées

Il y a deux types de phrases rythmiques dans les mélodies chantées :

- en anacrouse dans un rythme groupé en 3+3,

- en commençant sur le temps fort, dans un rythme groupé en 2+2+2.

Nous étudierons d'abord l'usage de la syncope dans le premier type de phrase en anacrouses, puis nous analyserons le deuxième type phrases ; et enfin nous nous intéresserons à d'autres traits rythmiques caractéristiques des mélodies chantées.

1) La syncope sur la sixième note du groupe de six et les anacrouses.

Il existe un trait caractéristique dans les mélodies du *gusto* chantés et jouées par le violon, c'est son caractère contramétrique par rapport au jeu stable de la guitare. Nous trouvons souvent un accent sur le dernier temps du groupe de six (la dernière croche dans nos transcriptions chiffrées en 6/8). Il y a un grand nombre des phrases qui présentent cette caractéristique. Ainsi, le dernier frappement ou note de la mesure est perçu comme un temps

fort. Aussi, le début en anacrouse se rencontre dans la plupart des phrases mélodiques chantées et joués par le violon.

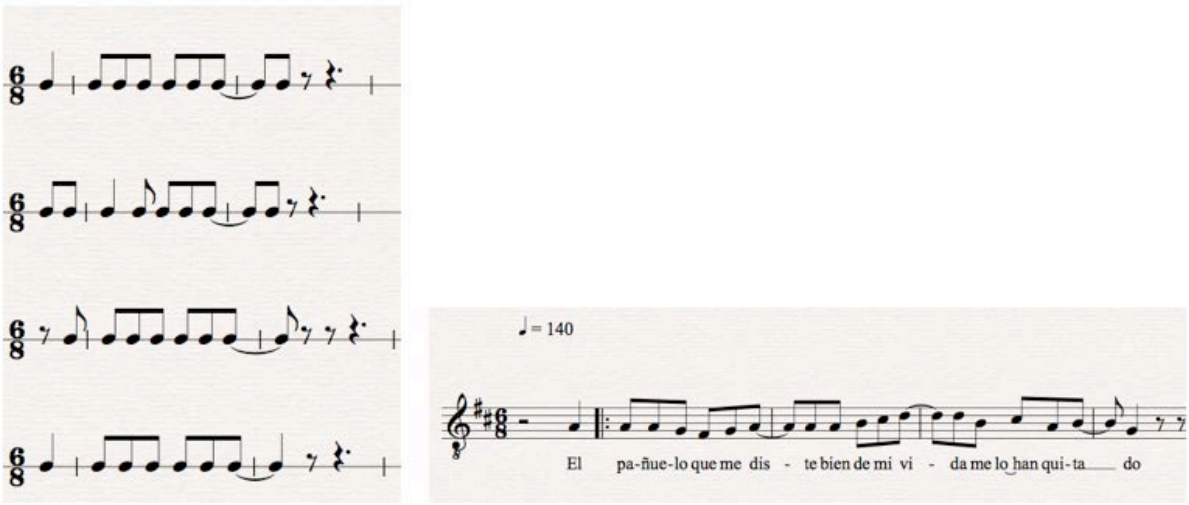


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 7 : À gauche, les possibilités rythmiques pour une phrase. La syncope sur le dernier temps et le début des phrases en anacrouse est un trait assez fréquent dans les mélodies chantées et jouées au violon dans le *gusto*. À droite, phrase du *gusto El Pañuelo*, où on remarque la syncope signalée.

2) Des phrases rythmiques accentués en 2+2+2.

Nous avons trouvé ce type de phrases rythmiques plus souvent dans des mélodies chantées sur une tonalité mineure que sur des modes majeures.

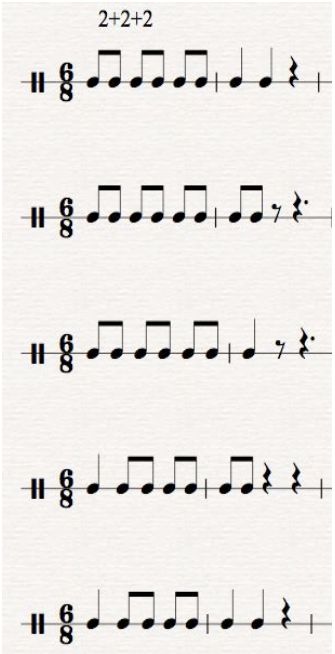


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 8 : Il y a un autre type de mélodies où l'on ne trouve pas de syncope. Les rythmes sont groupés en 2+2+2, pourtant nous les chiffrons en 6/8, car de cette façon, nous pouvons chiffrer les rythmes de la danse et l'accompagnement de la guitare.

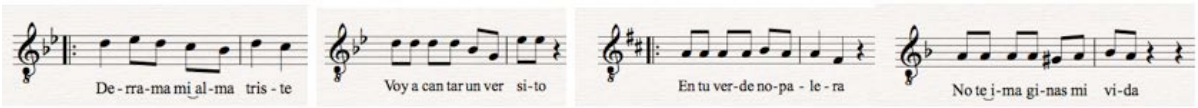


Fig. Le début de quatre *gusto*s différents présentant des modeles rythmiques similaires. De gauche à droite : *Derrama mi alma triste*, *El toto rabón, La nopalera* et *No te imaginas mi vida.*

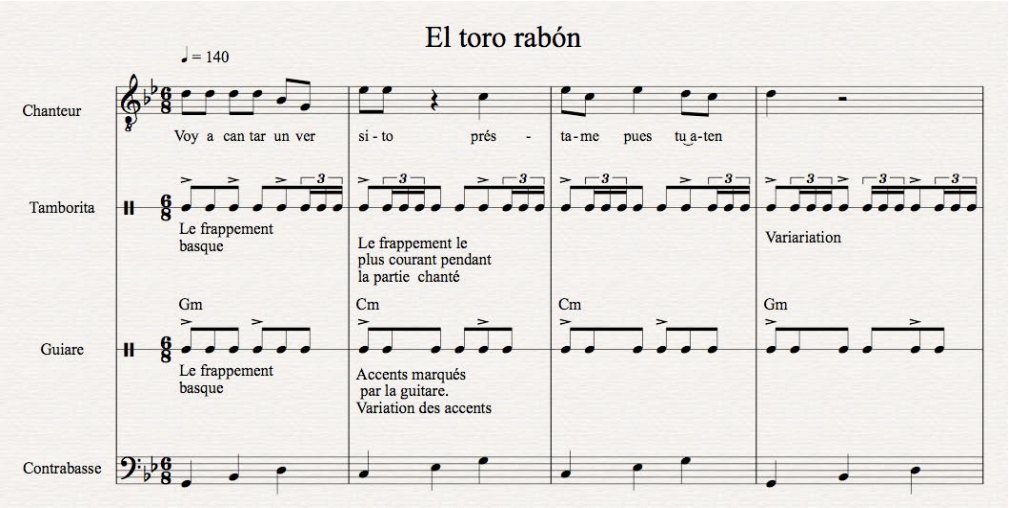


Fig. La mélodie chantée en contexte avec les autres instruments.Écouter Annexe, CD1, plage 9 :*El toro rabón*

3) Les valeurs longues et les pauses au début de la section B.

Les parties chantées sont comme les *coreografías*, composées de deux sections que nous représentons par **A**, et **B.** La partie **B** est différent de la partie **A.** Le contraste est dans une grande mesure, réussi grâce au dessin mélodique. Nous trouvons fréquemment des valeurs rythmiques plus longues au début de la partie **B.** Dans la mélodies ci-dessus *(La Mariquita, et La Nopalera)*, les valeurs rythmiques sont allongées avec l'expression ¡Ay ! Il est aussi commun trouver de pauses dans au début de cette section. Une absence de note longue est géneralement compensée par la présence de pauses.

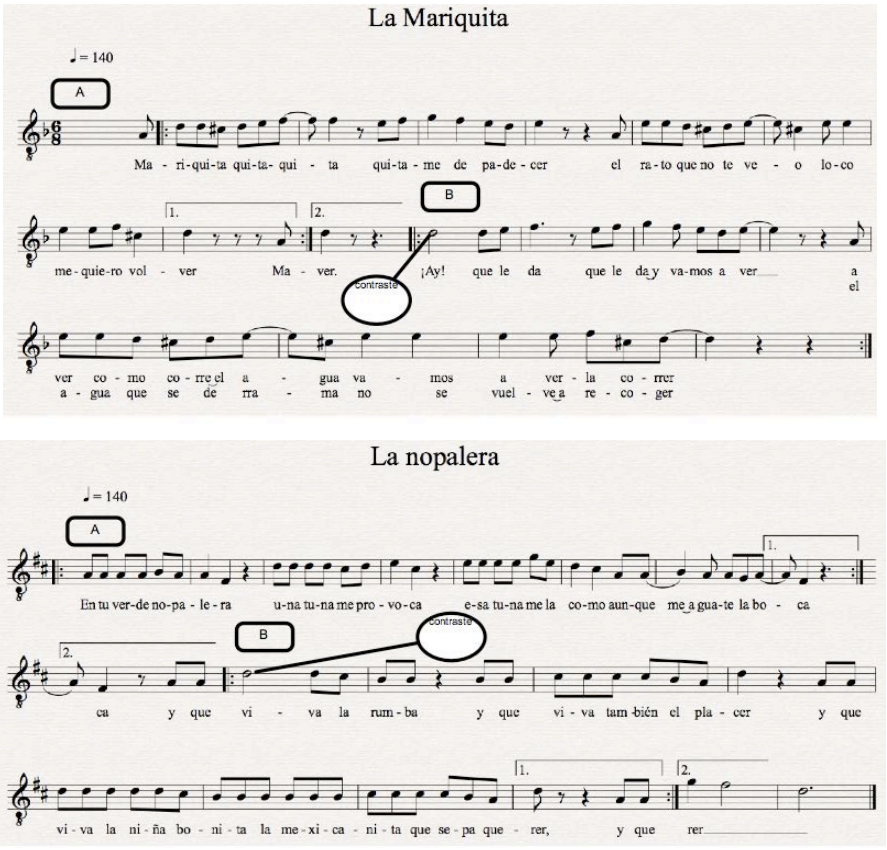


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 7 : La mélodie de la section A, contraste avec la mélodie de la section B. Le contraste est réussi grâce à la dure longue durée des notes au début de la section.

4) Accentuation des temps groupés en 3+3 ou 2+2+2.

Un groupe de six frappements (transcrits en valeurs de croches), est groupé soit en 3+3 ou en 2+2+2. Les changements constants d'accentuation de 3+3 à 2+2+2 dans une même mélodie sont un trait caractéristique dans le *gusto calentano*. (Dans les parties **A** et **B**). Dans les parties chantées, les accentuations de 3+3 et 2+2+2 semblent être pourtant un modèle sur lequel sont ajoutés des accents (syncopes). Ainsi, apparemment pour créer une syncope dans un rythme de 3+3 le sixième frappement est accentué, et dans un group de 2+2+2, c'est le cinquième frappement qui est accentué.

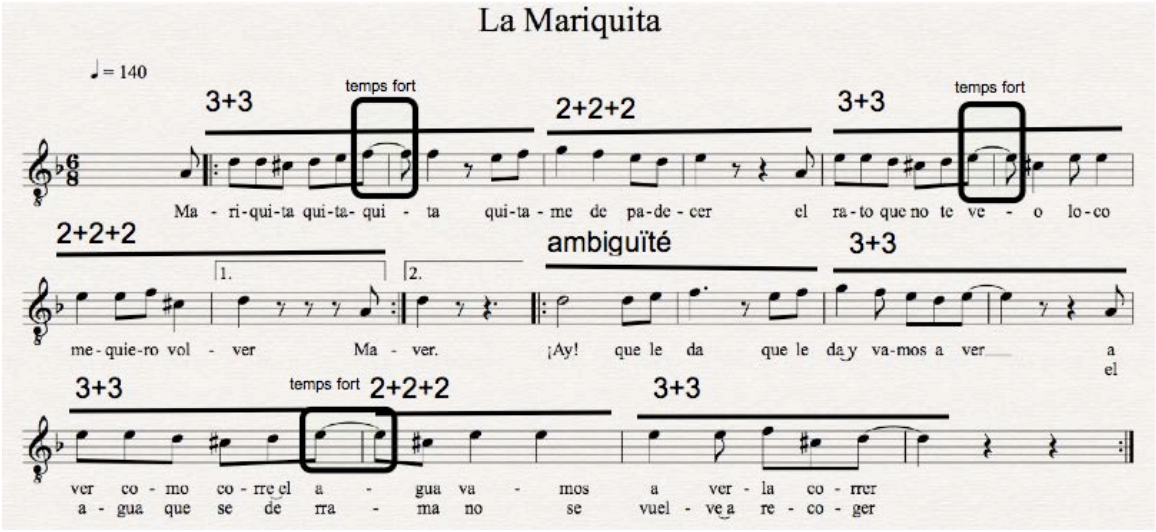


Fig. Traits caractéristiques des mélodies chantées. Exemple 9 : Dans *La Mariquita* nous montrons le changement constant d'accentuation de 3+3 `a 2+2+2 avec des syncopes ajoutés sur ce modèle, cela est un trait rythmique des mélodies du *gusto calentano.* Écouter Annexe, CD1, plage 18 :*La Mariquita.*

Identité mélodique des mélodies du violon

Les coreografías.

Dans les *coreografía*s nous pouvons trouver des traits mélodiques tels que :

1) Des notes répétés.

   Dans un groupement de 3+3 il est commun de trouver ce type de figures mélodiques, où une note est répétée.

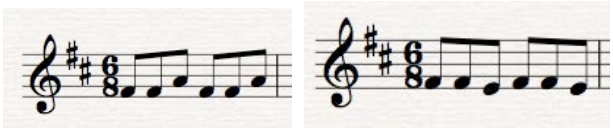


Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon : des notes répétées dans un groupement de 3+3.

Les notes répétées peuvent également se trouver avec des valeurs rythmiques plus longues :

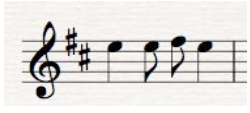


Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon : motif mélodique et rythmique commun dans les *coreografía*s.

2) Echelle enrichie par des triolets.

L'échelle descendante ou ascendante enrichie par des triolets est un trait caractéristique des mélodies du violon dans le *gusto*. Ci-dessous, un exemple des notes do-re-mi enrichies par des triolets.

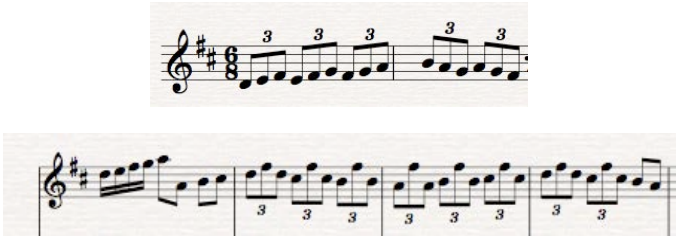


Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon : Des échelles enrichies par des triolets. En haut, un exemple abstrait ; en bas, un fragment de la transcription d'une *coreografía* jouée par Camilo Camacho.

3) Motifs mélodiques fréquents a) espèce de mordant sur la note inferieure ou supérieure, b) mouvement vers une tierce *aller-retour* avec notes de passage, c) mouvements consécutifs vers la tierce avec une note de passage

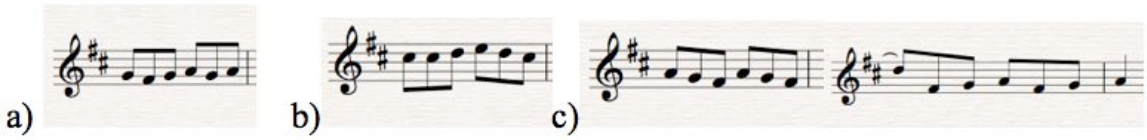


Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon .Motifs mélodiques fréquents dans les *coreografía*s.

4) Des accords majeurs, mineurs et de septime de dominante, arpégés en direction ascendante ou descendante (le plus souvent en direction ascendante).

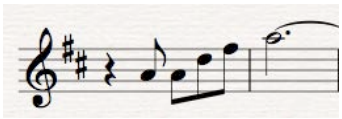


Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon .Motifs mélodiques fréquents dans les *coreografía*s.

Les adornos

Dans les transcriptions des *adornos* nous remarquons que les mélodies sont construites avec un grand nombre de "doubles croches" jouées à grande vitesse, habituellement, (la noire est à 140). Parmi les motifs mélodiques les plus communs nous trouvons :

Des échelles de plus d'une octave,

Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon .Motifs mélodiques fréquents dans les *adornos* : Les gammes de plus d'une octave ascendantes et descendantes.

Motifs mélodiques communs composant une mélodie du type *adorno*:

Un *adorno* resemble à une mélodie simple qui a été ornementée à base de figures mélodiques semblables aux mordantes, gruppettos, et autres ornements baroques. La variété de rythmes et de motifs mélodiques est très vaste, ainsi, chaque violoniste fait usage de certains motifs plus que d'autres. Nous avons choisi juste un échantillon de motifs, les plus fréquentes pendant l'exécution d'un *adorno*.

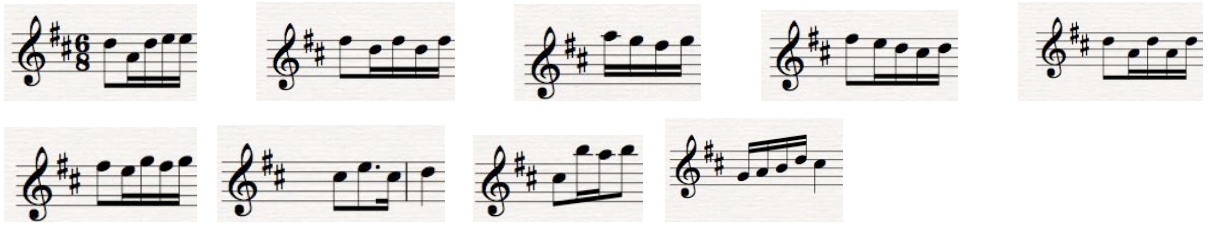


Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon .Motifs mélodiques fréquents dans les *adornos* : Groupes de notes fréquemment trouvés dans un *adorno*, la hauteur est variable, ici nous montrons des exemples tirés de nos transcriptions.

Des accords arpégés

Accords arpégés avec des rythmes différents en combinaisons de triolets, croches et doubles croches. Inclus les motifs rythmiques ci-dessus.

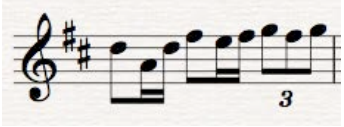


Fig. Traits caractéristiques des mélodies du violon .Motifs mélodiques fréquents dans les *adornos* : Des accord arpégés.

L'enlace.

La mélodie reconnue comme *enlace* par les musiciens peut être jouée de manière ornementée, ou non ornementés. [65]Entre ces deux alternatives il y a un grand nombre de possibilités : il y a une "gamme" divisée en "dégrées d'ornementation". Quand elle est ornementée, la mélodie présente les mêmes traits qu'un *adorno* (sauf les échelles et les accords arpégés). Quand elle n'est pas ornementée, ses caractéristiques correspondent à celles des les *coreografía*s.

[65] Les musiciens ne parlent pas d'ornementation. Ils définissent toutes les versions de l'enlace comme s'il s'agissait de la même mélodie, ainsi, même si les mélodies sont très différentes, pour eux, il s'agit toujours de l'enlace.

Chapitre 2

Modélisation des aspects déterminant la polymorphie dans le gusto

Avant-propos

Enjeux de la modélisation en ethnomusicologie

La création d'un modèle à pour but de comprendre des aspects spécifiques du le fonctionnement d'un système musical. Effectivement, comme Arom nous constatons que : "Toute musique traditionnelle relève d'une systématique. Comme une langue, elle est dotée d'une grammaire et à ce titre, sanctionnée par des règles que sous-tend une théorie, même si celle-ci, étant peu ou prou verbalisée, est le plus souvent implicite ". [66] Ainsi, selon Vecchione, pendant le processus de modélisation la complexité est réduite à un certain nombre de données, propres à répondre à certaines questions seulement. Les caractéristiques d'un modèle musical de type scientifique sont donc la simplicité, la clarté, la cohérence, la justesse (pouvoir d'adéquation aux faits dont il est le modèle), la puissance prédictive.[67] Subséquemment : "Une modélisation à but scientifique vise avant tout la simplification d'une réalité musicale trop riche et trop complexe pour pouvoir être formulée en totalité et une clarté de formulation du modèle autorisant sa validation interne autant que sa validation par confrontation à la réalité"[68]. Pendant de processus de modélisation, on ne se limite pas à "la reconstitution d'objets concrets comme un morceau ou un répertoire donné, on peut aussi explorer certaines propriétés des composantes abstraites dégagées par un travail d'analyse "[69]. Par exemple, le rapport entre la quantité d'ornementations exécutées par le violon et le niveau d'habilité des danseurs.[70] Ainsi, nous adoptons la définition de modèle proposé par Chemillier et Rappoport [71] : "Un modèle, c'est un schéma d'organisation théorique qui vise une représentation précise de la musique. Il est produit par abstraction depuis la réalité musicale qu'il prend en considération."

---

[66] AROM, Simha, "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale", *Enlaces Musicale,* 1991: 68.

[67] VECCHIONE, Bernard, "Musique et modèles : approche d'une typologie", *Enlaces musicale*, 22, 1991. P.13-29

[68] Ibid. p.16

[69] AROM, Simha, "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale", *Enlaces Musicale,* 1991: 68.

[70] Ce modèle se trouve dans la section *: Les valeurs des variables et leurs conséquences dans la performance* dans le présent chapitre.

[71] CHEMILLIER, Marc, RAPPOPORT, Dana, *Pourquoi présenter des modèles musicaux sur Internet ?,* Actes de la table ronde Sémantique et Archéologie : aspects expérimentaux. Renouvellements méthodologiques dans les bibliothèques numériques et les publications scientifiques, organisée par l'Ecole française d'Athènes, Athènes, 18 et 19 novembre 2000, édités par Andrea Iacovella, *Bulletin de Correspondance Hellénique. p.4*

La modélisation de certains aspects du *gusto* nous permet de comprendre les "normes" qui déterminent la multiplicité des réalisations d'une même œuvre, nous considérons pertinent de mener à bien la modélisation des aspects du système musical qui nous intéressent pour notre projet de composition. Ainsi, nous étudierons certains aspects qui donnent un caractère polymorphe au *gusto* : les modules et le système de variation de la *tamborita*, les *coreografías*, *adornos*, et *enlaces* comme unités modulaires. Nous aborderons également quelques aspects du système de variation du violon et enfin, des aspects extramusicaux qui déterminent la qualité de la performance. Il semble pertinent de mentionner quels sont les aspects du *gusto* qui varient en situation de performance, car cela fournira un panorama sur le caractère polymorphe du genre.

2.1 Le caractère polymorphe du *gusto*

L'une des principales caractéristiques du *gusto calentano* tient à la polymorphie d'une même pièce musicale. Ce trait résulte, de la variation et de la "reconstruction" des mélodies du type *enlaces* à partir de modules préexistants, d'autre part, du renouvellement systématique de l'ordre des *coreografías, enlaces* et *adornos* dans chaque version d'une même pièce, qui laisse penser que toute réalisation idéale n'existe que dans l'imaginaire du musicien qui la récrée à chaque occasion.

Prenant en compte le schéma suivant pour représenter la structure générale d'un *gusto* :

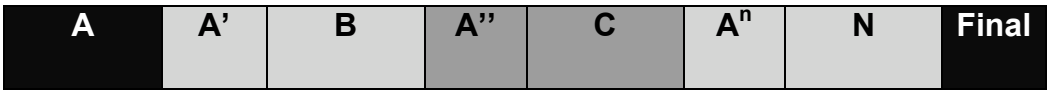


Fig. Représentation de la structure générale d'un *gusto*. Où A représente l'introduction, A', A'', A''' …A^n représentent les parties chantées, B, C,…N représentent les parties instrumentales, et "Final" la formule pour finir le *gusto*.

Dans le tableau suivant nous montrons les aspects qui contribuent à donner le caractère polymorphe au *gusto*. : Chaque lettre représente une section du *gusto*. **A :** l'introduction ; **A^n** : les sections chantées (**A', A'', A'''** …etc…) ; et **N:** les sections instrumentales (sauf l'introduction), c'est à dire **B, C, D,** etc… ;et **FINAL** : représente le moment final de la pièce, appelé par les musiciens comme "*el final*". D'autres aspects qui peuvent varier en

situation de performance et notamment le nombre de membres du groupe. *Tableau : Les aspects qui varient en situation de performance.*

	A	A^n	N	Final
1er Violon	Ornementations de la mélodie principale.	Motifs mélodiques d'accompagnement De type commentaires.	Ornementations de mélodies déjà connues. Logique d'enchaînement des *coreografías*, *enlaces* et *adornos*. La longueur de cette section	Ornementations Type de formule mélodique de finale.
2em Violon	Mélodies d'accompagnement.. (2ème voix).	Type de figures d'accompagnement	Type de mélodies d'accompagnement.. 2ème voix. Type de figures rythmiques d'accompagnement	Type de motifs rythmiques pour la fin
Guitares	Type de figure d'accompagnement	Type de figure d'accompagnement	Type de figure d'accompagnement	Type de figure d'accompagnement
Tamborita	Type de motifs rythmiques Type de technique de frappement, sur la membrane, ou sur le cadre.	Type de motifs rythmiques Type de technique de frappement, sur la membrane, ou sur le cadre.	Type de motifs rythmiques Type de technique de frappement, sur la membrane, ou sur le cadre.	Type de motifs rythmiques pour la fin
Contrebasse	Pas de variations	Pas de variations	Pas de variations	
Voix	Cries ou paroles	Création de la deuxième et la troisième voix Improvisation des verses	Cries ou paroles	

Fig. Les aspects dans le son *calentano* qui varient en situation de performance. **A** : l'introduction, $\mathbf{A^n}$: les sections chantées, **N :** les sections instrumentales et **FINAL** : représente le moment final de la pièce.

2.2 Les modules de la *tamborita* et son système de variation

Afin d'inclure un percussionniste de *tamborita* dans notre projet de composition, ou dans le but de transmettre les connaissances nécessaires à un musicien de tradition occidentale pour pouvoir jouer de la *tamborita*, nous étudions ici les modules de la *tamborita* et son système de variation. Pour parvenir à nos résultats nous avons analysé trois types d'enregistrements :

- Premièrement, les enregistrement de quatre concerts,
- deuxièmement, les enregistrement de deux séances d'apprentissage, où le percussionniste Hugo Salmerón nous a expliqué comment jouer un *gusto* dans la *tamborita* depuis le début,

- enfin, les enregistrements d'une séance où nous avons demandé au percussionniste de jouer des modules, du plus simple au plus compliqué, tout seul puis accompagné uniquement de la guitare.

Nous considérons ainsi qu'il est nécessaire de rappeler la notion de module définie par Berard Lortat Jacob :

"Un module, est un segment mélodique et rythmique strictement calibré. Fixé dans ses frontières, il se compose d'éléments mobiles et d'unités totalement substituables. Un module possède une autonomie fonctionnel, ce qui signifie que les parties d'énoncés qui le précèdent ou lui succèdent n'ont pas d'incidence sur la configuration qu'il adopte (…). Le module peut servir de modèle (pour improviser ou faire des variations), il a une condition de interchangeabilité, il constitue également un espace de réalisation où peuvent entrer d'autres énoncés modulaires équivalents. En d'autres termes, un module est à la fois un énoncé et l'ensemble des énoncés équivalents qui peuvent y trouver lieu et place ". [72] Dans une large mesure, le *gusto calentano* est une musique modulaire, c'est à dire qu'elle est constituée par des segments mélodiques, rythmiques, harmoniques qui sont temporellement strictement calibrés.

2.2.1 Identification des modules de la tamborita

Nous présentons des modules joués par la *tamborita* groupés en accord avec sa fonction dans le *gusto* et avec à son identité rythmique et timbrique.

Groupe 1 : *Modules de type modèle d'apprentissage.*

Ce module correspond à ce que Lortat-Jacob nomme *modèle apprentissage*.

> "Le modèle peut être donné durant la performance elle-même, sous une forme bien précise. Ainsi, dans les musiques à plusieurs parties, les parties les plus simples peuvent constituer le modèle (…), ces parties simples sont des artefacts réalisés par quelques maîtres pédagogues et destinés à leurs élèves afin d'aplanir les difficultés que représente l'apprentissage d'une forme complexe. En général, dans ces modèles, le monnayage en

[72] LORTAT-JACOB, Bernard, *Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale* [version en français d'un article publié en 2005]. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007,p.680

> valeurs rapides est supprimé et les notes ornementales les plus difficiles à réaliser sont sacrifiées pour mieux laisser place à une ligne mélodique (…) par la suite cette ligne mélodique servira de base à l'improvisation "

Dans ce cas nous ne trouvons pas une ligne mélodique, mais un motif rythmique à partir duquel on peut improviser. C'est une version simplifié de ce que le maître percussionniste Hugo Salmerón a nommé "*el golpe básico del gusto*" (le frappement basique du *gusto*). Chaque rythme est accompagné d'une syllabe. Dans une première séance d'apprentissage le maître la "chante", puis, il la chante et la joue en même temps, en suite, il demande à l'apprenti d'imiter. Cette version du module n'est jamais exécutée par le maître dans un morceau. Son existence a une finalité didactique.

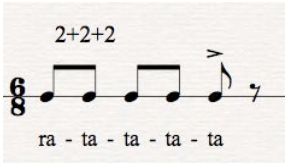


Fig. Transcription : Frappement basique du *gusto*. Modèle d'apprentissage. Les syllabes sont prononcées par le maître lors de la séance d'apprentissage. Lors que l'apprenti est capable d'imiter ce rythme, le maître a ajouté un roulement au début de la formule : C'est le frappement basique du *gusto*.

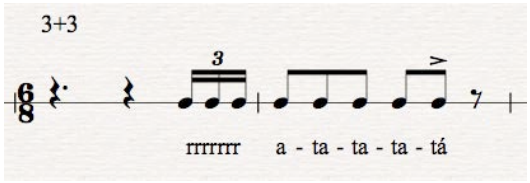


Fig. Transcription : Frappement basique du *gusto*. Deuxième Modèle d'apprentissage. Les syllabes sont prononcées par le maître lors de la séance d'apprentissage.

Groupe 2 *Le frappement basique et ses variations*

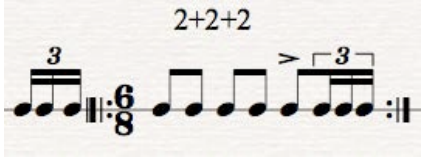


Fig Frappement basique du *gusto* exécuté par Hugo Salmerón.

Il s'agit ci-dessus du "*golpe básico del gusto*" (frappement basique du *gusto*), exécuté par Hugo Salmerón. Son accentuation sur la croche crée une ambigüité ; Ce rythme pourrait donc être transcrit dans une mesure en 6/8 sous subdivisée en 3+3, mais avec un contre temps, ou bien subdivisée en 2+2+2. On a optée pour chiffrer en 6/8 groupée en 3+3, considérant que cette accentuation correspond à une syncope. Car le tambour, réalise des contretemps par rapport au rythme de la guitare, qui marque clairement un rythme en 6/8 subdivisé en 3 +3. Ainsi, pour éviter une homorythmie, le tambour accentue des autres rythmes. Le roulement composé de trois unités est le même quand le musicien répète le module en boucle, mais s'il est joué pour la première fois, le roulement peut avoir plus d'unités, par exemple :

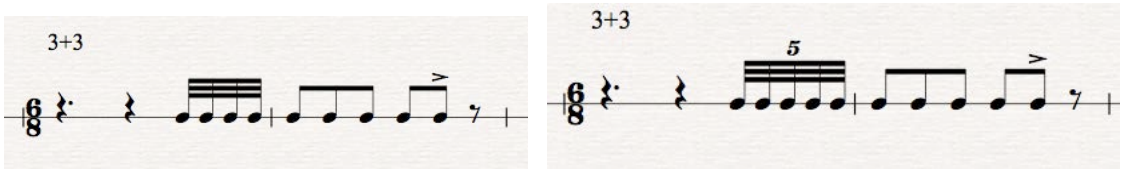


Fig Transcription : Frappement basique du *gusto*. Roulements exécutés au début de la série de boucles.

Le frappement basique du *gusto* exécuté par d'autres percussionnistes peut être modifié en ajoutant le frappement de deux baguettes en même tems comme suit :

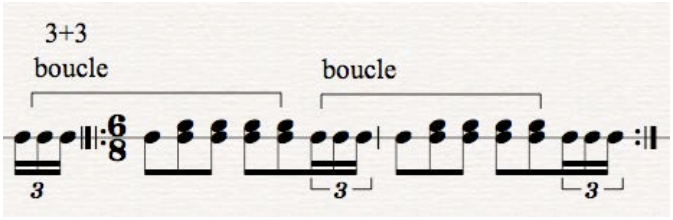


Fig. Transcription : Variation du frappement basque du *gusto* en ajoutant l'intervention des deux baguettes.

Le frappement basique du *gusto* peut être varié par la suppression des frappes :

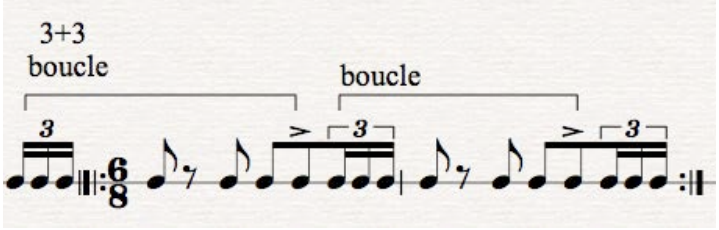


Fig. Transcription : Variation du frappement basique du *gusto* en supprimant des frappes.

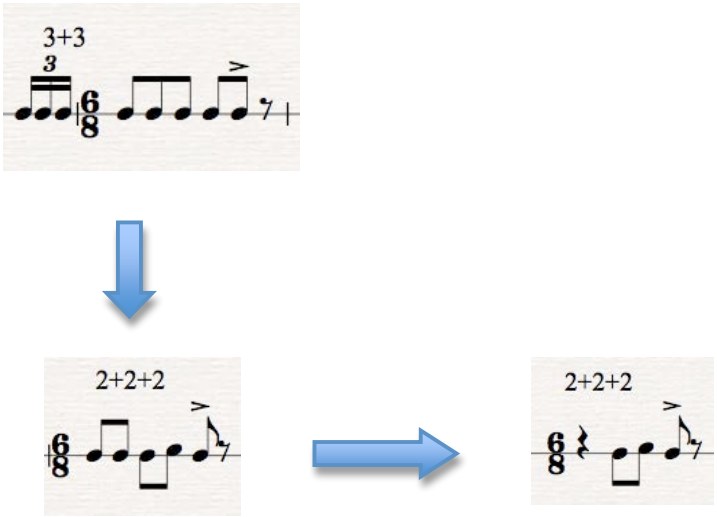


Fig. Transcriptions: Variations du frappement basique en supprimant des valeurs rythmiques. Dans la première étape le roulement a été supprimé, roulement, et dans leadeuxième aussi, ainsi que et les deux frappements .

Groupe 3 *Les "ritmos atravezados"* (rythmes croisées)

Ce groupe de modules, sont appelés les "*ritmos atravezados"* (Les rythmes croisées) par le maître Hugo Salmerón, ont tous la particularité de ne pas accentuer la cinquième croche (c'est le cas de tous les précédents). Ainsi lorsque nous apercevons clairement un groupe de 6 unités, nous pouvons le transcrire en 6/8 subdivisé en 3+3 sans syncope. Dans ce module la première et la quatrième croche sont toujours accentuées au moyen d'un timbre plus haut, qui est obtenu en jouant au bord du tambour sans enlever la baguette après le frapper de la peau. Ces modules sont joués dans les parties instrumentales, lorsque les gens dansent.

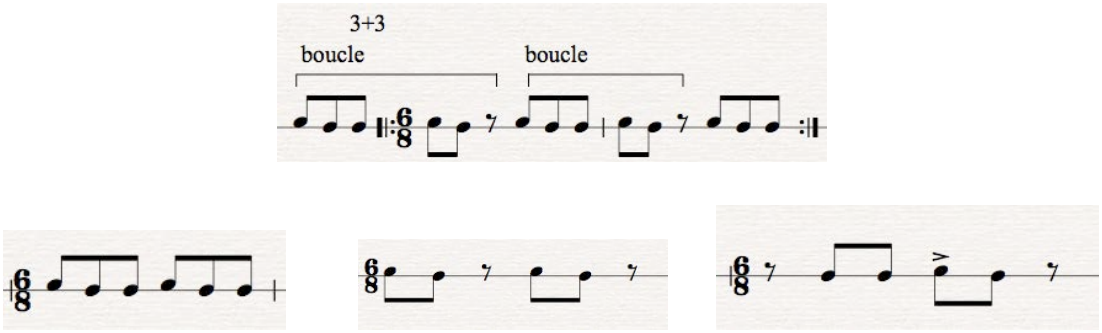


Fig. Transcription : Exemples de modules de type "rythmes croisées" dont l'accentuation se trouve toujours sur la première et quatrième croche. La première et quatrième croche étant joués au bord du tambour, ils -ce-ci provoque donnent un son plus haut que les autres.

Groupe 4 *Les Modules de contraste et de transition.*

Nous avons trouvé ces modules, qui peuvent être introduits entre deux ostinatos, et qui ne sont pas joués en boucle. Nous avons l'impression qu'ils sont joués pour rompre un ostinato, ou bien, pour passer d'un ostinato à un autre.

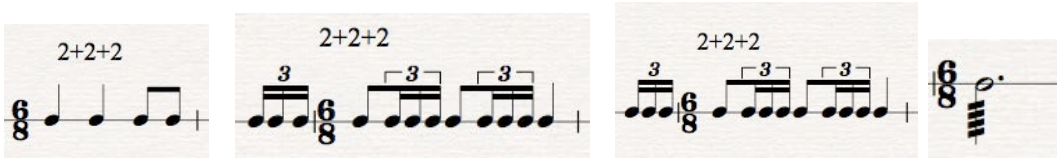


Fig. Transcription: Modules no répétés en boucle.

Groupe 5 : *Les modules ayant une fonction structurelle :*

Ces modules servent à joindre une section du *gusto* avec une autre ou bien à clore une section.

Le module ci-dessous est toujours joué avant de commencer une partie chantée. Quand il est présenté, les danseurs et les musiciens savent que le chant va commencer. Invariablement le percussionniste exécute un roulement de six frappements. Ce module ne présente pas de variations. De même, ce module est régulièrement joué pour introduire le jeu sur le cadre du tambour.

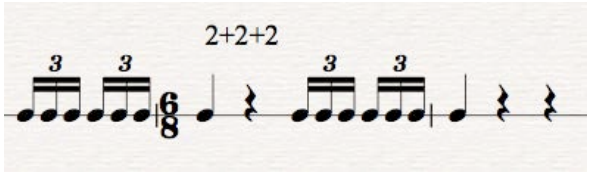


Fig. Transcription du module qui donne lieu au chant.

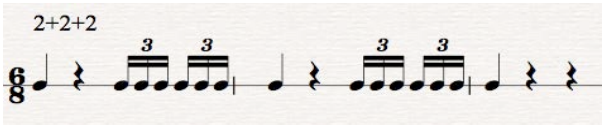


Fig. Transcription variation du module qui donne lieu au chant.

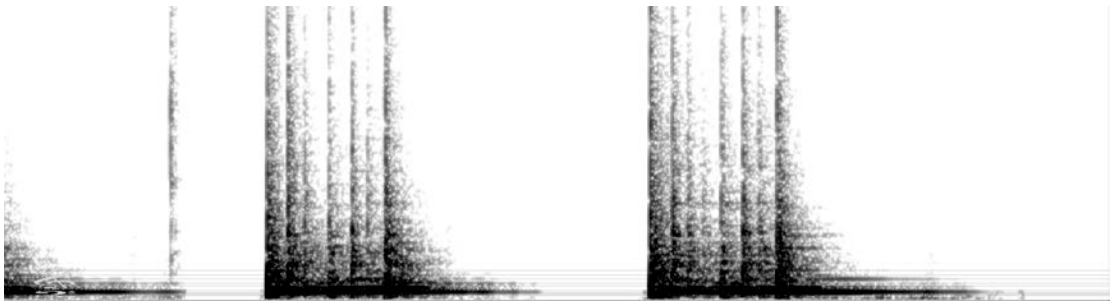


Fig. Spectrogramme du son transcrit. Le module qui donne lieu au chant a toujours le même nombre de frappement dans le roulement. Il ne présente pas de variations.

Le module suivant correspond à un roulement d'une durée fixe correspondant à deux unités de temps peut être joué uniquement au début d'une section instrumentale, et à la fin d'une section chantée.

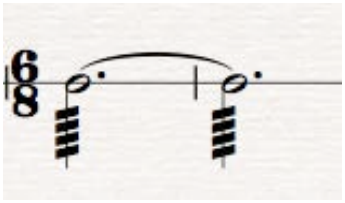


Fig. Transcription du module qui peut être joué au début d'une section instrumentale.

Le *final.*

Invariablement à la fin du *gusto*, est jouée une formule qui est composée d'abord par le module présenté ci-dessus, et ensuite par un rythme non mesuré. Ne trouvant pas pertinent de réaliser sa transcription, nous présentons son spectrogramme et son enregistrement en annexe :

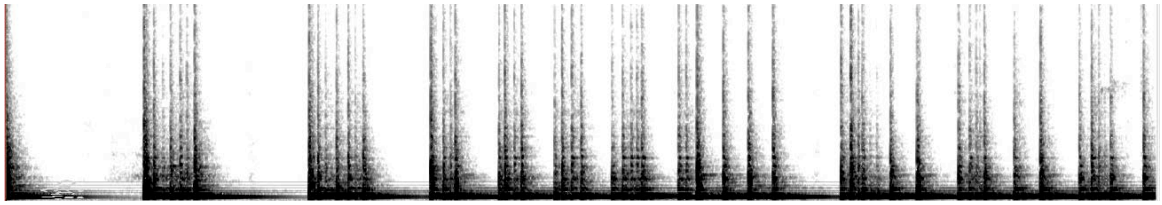


Fig. Spectrogramme: Final du *gusto* , formule où il y a le module transcrit ci-dessus plus un rythme no nmesuré.

Nous le caractérisons comme suit **:**

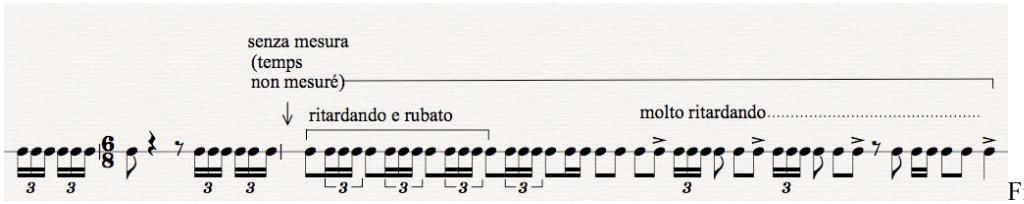


Fig. Caracterisation: Final du *gusto*.

Groupe 6 *Les modules joués sur le cadre du tambour.*

Cette série de modules est principalement jouée pendant les parties chantées, mais elle l'est aussi pendant les parties instrumentales. Ces modules sont joués sur le cadre en bois du tambour, soit pour faire un contraste de son par rapport à la peau, soit pour laisser entendre le chant, car la sonorité sur le cadre est moins forte.

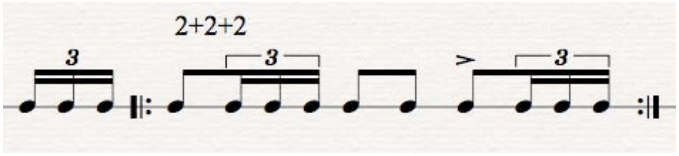


Fig. Transcription : Module joué sur le cadre en bois du tambour pendant la partie chantée. Le percussionniste chante et joue au même temps.

Ce module n'est pas très varié, car le percussionniste le joue en chantant. C'est une espèce d'ostinato. Pourtant, il est joué soit comme ci-dessus, soit comme dans la transcription ci-dessous, mais il n'y a pas une variation de l'un à l'autre pendant le chant.

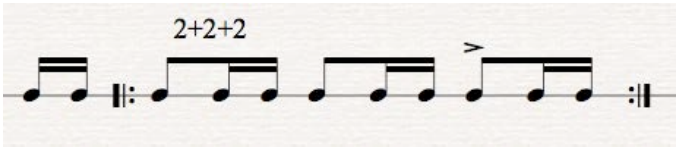


Fig. Transcription : Module joué sur le cadre en bois du tambour pendant la partie chantée. Le percussionniste chante et joue en même temps.

Cette variation du module est jouée sur la peau du tambour en alternant avec le module antérieur, qui est aussi joué sur la peau du tambour. La variation consiste à enlever des sons :

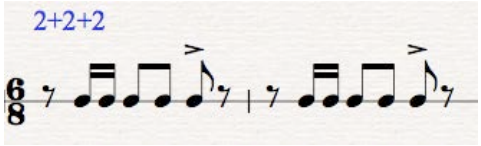


Fig. Transcription : Module joué sur la peau en bois du tambour pendant la partie chantée. En alternant avec le module antérieur. Le musicien peut jouer un module sur la peau, un module sur le bois, et alterner comme ça pour donner du contraste à l'ostinato.

2.2.2 Concaténation des modules de la tamborita

De manière générale, un débutant peut jouer le frappement basique pendant les parties instrumentales, et sur le cadre du tambour pendant les sections chantées. Un apprenti peut aussi jouer le frappement basique sur le cadre du tambour quand il ne peut pas jouer le module correspondant.

Dans le tableau suivant, on donne plusieurs options de ce qui peut être joué par un débutant pendant un *gusto* :

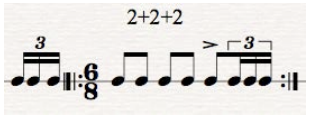
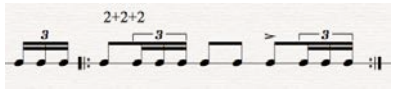
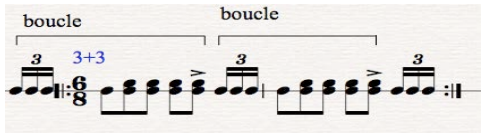
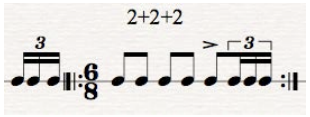
Section	**INTRODUCTION**	**SECTION CHANTÉE**	**SECTION INSTRUMENTAL**	**FINAL**
Modules qui peuvent être joués par un débutant	Jeu sur la peau du tambour en boucle pendant toute la durée de la section. 	Jeu sur le cadre du tambour en boucle pendant toute la durée de la section:  	Jeu sur la peu du tambour en boucle pendant toute la durée de la section. 	Jeu de la formule de la fin.

Fig. Possibilités de jeu pour un débutant pendant un *gusto*

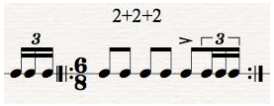
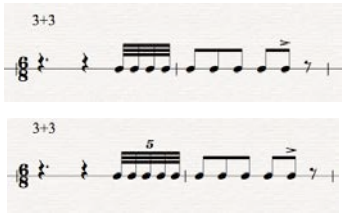
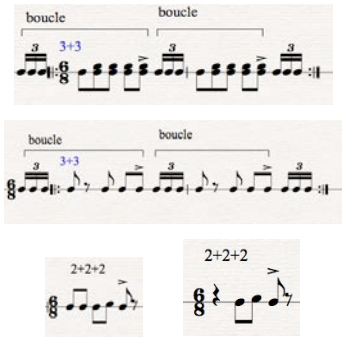
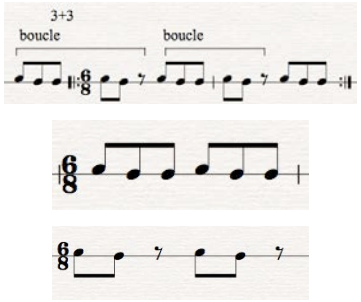
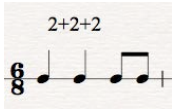
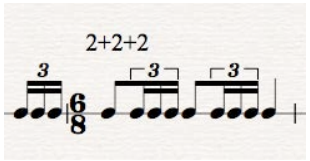
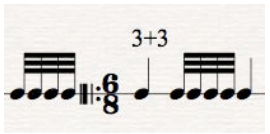
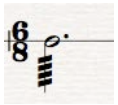
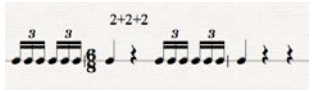
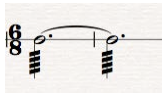
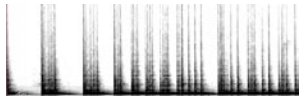
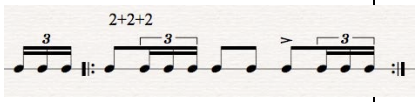
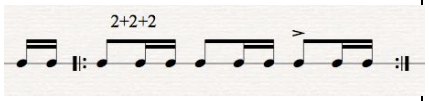
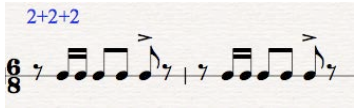
Le musicien plus expérimenté évite les ostinatos longs, il joue la répétition d'un module cinq ou six fois pendante la section instrumentale. Ainsi, il cherche le contraste de plusieurs autres manières :

1) En marquant la fin et le début de chaque section avec les modules correspondants. (module du groupe 5)
2) En alternanant entre un ostinato composé des modules du groupe 2 (frappement basique), et un ostinato composé par des modules du groupe 3 ("*ritmos cruzados*" rythmes croisés).
3) En alternant entre un du jeu sur la peau du tambour et un jeu sur le cadre du tambour. Pendant une section instrumentale, le jeu sur le cadre du tambour présente toujours le jeu des modules du groupe 6.
4) En interrompant un ostinato (fait à base des modules soit du groupe 2, soit du groupe 3.

En fonction du tableau suivant nous expliquerons la logique d'enchaînement des différents modules. Les modules ont été classés en fonction de leur accentuation et de leur fonction structurelle, c'est à dire que chacun est utilisé pendant une section spécifique du *gusto* et cela permet de clarifier la structure de l'œuvre. Par exemple : l'usage d'un module dont la fonction est d'accompagner le chant pendant le moment de la fin serait vu comme une action incorrecte par les musiciens.

Tableau : Classification des modules en fonction de leur accentuation et leur fonction dans la structure du *gusto*.

Ce tableau nous permet d'avoir une visualisation globale de l'ensemble des modules, et de les identifier.

Groupe 2	***Groupe 3***	***Groupe 4***	***Groupe 5 :***	***Groupe 6***
Frappement basique et variations, accent sur la premier et la cinquième croche	*"Ritmos atravezados" (Rythmes croisées) Accent sur la première et la quatrième croche*	*Modules de contraste et de transition.*	*Modules ayant une fonction structurelle*	*Modules joués sur le cadre du tambour, accent sur la premier et la cinquième croche*
2A  **2B**  **2C** 	**3A** 	**4A**  **4B**  **4C**  **4D** 	**5A**  **5B**  **5C** 	**6A**  **6B**  **6C** 

2.2.3 Les constantes de l'alternance entre groupes de modules

Pour identifier les modules et les groupes de modules, on se réfère au tableau ci-dessus.

- Les modules du groupe 2 s'alternent avec les modules des groupe 3, 4 et 6 pour varier l'accopagnement.
- Pendant une section instrumentale et quand il s'agit d'une *coreografía* qui marque l'alternance entre n'importe quel module des groupes 2, 3, et 4 (des modules sur la peau) et un module du groupe 6, le musicien peut rester pendant une phrase sur la peau de l'instrument (modules 2, 3, 4) et pendant une phrase sur le cadre du tambour.
- Pendant une section instrumentale, si le violon execute un *adornos*, le percussioniste joue des modues du group 6A , a fin de laisser entendre le "jeu virtouose" du violon, joue des modues du group 6A (car le cadre sonne moins fort).

- Pendant une section instrumentale, le percussioniste peut réaliser une alternance entre le module 6A (sur le cadre du tambour) et 6C (sur la peau du tambour). Dans ce cas, le percussioniste joue seulement une fois chaque module, et il peut répeter cette action aproximativement de 1 à quatre fois seulement.

Dans le tableau suivant, nous présentons plusieurs options de ce qui peut être joué par un musicien expérimenté pendant un *gusto* :

Tableau : Jeux possibles de la *tamborita* lors d'un *gusto* :

Nom de Section	**INTRODUCTION**			**SECTION CHANTÉE**	**SECTION INSTRUMENTALE**			**FINAL**
Moment dans la section	Début De l'Intro.	Introduction	Entrée pour le chant	Section Chantée	Début	Section instrumentale	Possible Entrée pour le chant	Final
Modules qui pouvent être joués *	**5B**	Alternance entre : **2A 2C 3A 4A 4B 4C 6A 6B 6C**	**5A**	**6A 6B 6C**	**5B**	Alternance entre : **2A 2C 3A 4A 4B 4C 6A 6B 6C**	**5A**	**5C**

*Le numéro suivi d'une lettre représente la catégorie de modules (voir le tableau de la page précédente). Ainsi, le percussionniste peut choisir des modules appartenant à cette catégorie : Par exemple, pour la catégorie 2B il y a 4 choix, alors que pour la catégorie 4A il n'a qu'un choix possible.

2.2.4 Les *coreografías, adornos,* et *enlaces* comme unités modulaires

Les *coreografías*, les *adornos* et les *enlaces* sont des éléments interchangeables, qui forment une section, et que l'on considère comme des modules qui sont à leur tour de modules. En situation de performance, le premier violon décide comment combiner ces mélodies qui normalement existent déjà. Nous représenterons ces trois types de mélodies par **c**, **ad**, et **e** Où c = *coreografía*, ad =*adorno* et e= *enlace*. C'est pour cela que, à l'intérieur d'une des sections **B, C, D**, etc…, on peut trouver par exemple ce qui suit : **c/ad/c/e/e,** (une *coreografía* puis un *adorno*, un *enlace*, un *adorno*, et finalement un *enlace.* Pendant une section instrumentale, les *coreografías* peuvent être jouées de manière incomplète. Ainsi, le musicien peut jouer seulement une phrase de celles-ci, il peut aussi répéter la même *coreografía,* mais en la faisant varier la deuxième fois. Les musiciens racontent qu'il n'y a pas de règle d'enchaînement des mélodies : chaque violoniste peut décider d'enchaîner les mélodies qu'il veut selon son goût, à condition de ne pas jouer plusieurs fois la même pendant un concert ou une fête. Cependant, nous observons qu'il existe une constante : la tendance à introduire une seule mélodie à la fin du *gusto,* soit la version la plus simple de l'*enlace,* soit une *coreografía*. De même, nous observons une tendance constante à interpréter deux ou trois *coreografías* dans la même section instrumentale, ainsi que la concaténation de la mélodie *enlace* dans la même section.

Pour arriver à ces conclusions, nous avons analysé les sections instrumentales de 5 *gustos* différents et nous trouvons les enchaînements suivants :

Section	*La Mariquita :*	*El Toro Rabón*	*El Pañuelo*	*Tlapehuala Lucido*	*Derrama mi alma triste*
B	**c/c /ichant**	**ad/ad/c/ichant**	**e/e/e/ad/e/i chant**	**c/c/c/ichant**	**e/e/c/e/ichant**
C	**e/e/ad /i chant**	**c/c/c/ichant**	**c/c/ichant**	**e(version 1)/c/ad/ad/ichant**	**c/c/ichant**
D	**e/e/c/ad/ad/c /ichant**	**e (version 1)(fin**	**c/fin**	**c/c/c/ichant**	**c/ad/ichant**
E	**c/e/e/ ichant**			**c/fin**	**e (version 1)/fin**
F	**e/c(incomplète)/ ad/en/ ichant**				
G	**e (version 1)/fin**				

Fig. Enchainement des différents mélodies pendante une section instrumentale (la section dansé). Nous représenterons les trois types de mélodies par **c**, **ad**, et **e** Où c = *coreografía*, ad =*adorno* et e= *enlace*. Les sections instrumentales sont représentées par **B, C, D**, **i chant** = formule mélodique pour introduire le chant, **fin**= formule mélodique pour finir le *gusto*.

2.3 Quelques aspects sur le système de variation du violon

Pour comprendre le fonctionnement du système de variation employé par le violon, nous analyserons plusieurs versions d'une mélodie : l'*enlace*,[73] Ainsi que d'autres exemples de *coreografías* et *adornos.* Nous avons appliqué une *enlaces* paradigmatique sur les transcriptions de cinq versions de l'*enlace,* ces versions ont été interprétés par des violonistes différents, mais tous ont été identifiés comme la même mélodie par les violonistes Rigoberto Salmerón et Camilo Camacho.

[73] Nous rappelons que cette mélodie est exécutée par le violon selon les témoignages de Rigoberto Salmerón et Camilo Camacho, pour joindre "une chose avec une autre " aussi" si on n'a rien d'autre en mémoire". Nous avons constaté que ladite mélodie est fréquemment jouée juste avant d'exécuter la formule qui introduit une section chantée, ou juste avant de jouer le motif qui donne lieu à la fin de l'œuvre. La mélodie est aussi intercalée entre des *coreografías* et des *adornos* dans les sections instrumentales. Aussi, nous rappelons que, si elle est jouée sans ornementation, elle partage certains traits caractéristiques de type mélodique et rythmique avec des *coreografías.* Donc si des ornementations sont ajoutées, elle peut ressembler aux mélodies appelées *adornos*.

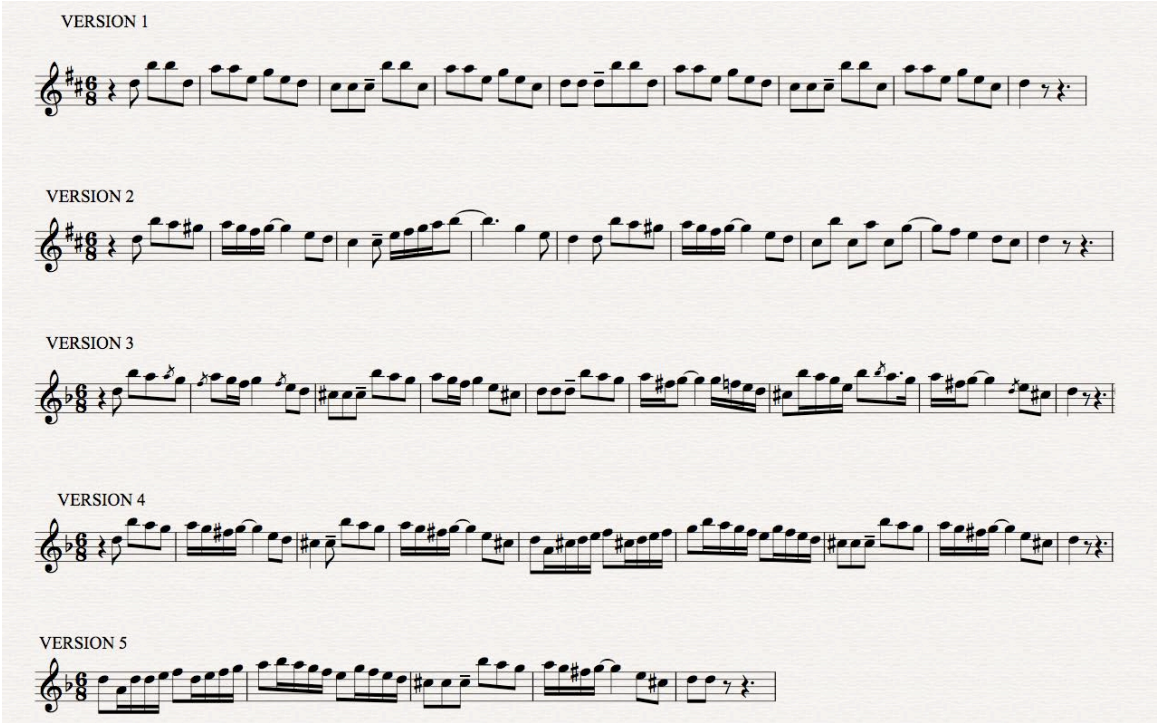


Fig. Transcription de cinq versions différentes d'une mélodie appelée *enlace*. Écouter :Annexe, CD1, plages : 10 , 11, 12, 13, et 14 *enlace version 1,enlace version 2,enlace version 3,enlace version 4,enlace version 5.*

Lors de l'analyse paradigmatique, nous avons cherché les points communs et les différences entre les mélodies. Il faut préciser que, parfois les musiciens jouent les *coreografías*, l'*enlace* et les *adornos* de manière "incomplète" (avant de finir une mélodie déjà connue, ils en introduisent une autre), cela semble le cas dans la version 5 qui, apparemment, ne comporte que la moitié de la mélodie originale.

Le tableau suivant montre la méthode employée pour trouver les points communs des les mélodies. Les coïncidences entre les mélodies sont déterminées en fonction de leur emplacement dans le temps et dans la hauteur. Dans l'exemple suivant, dans les cercles joints par des lignes certaines des points de coïncidence. Les rectangles marquent les passages dont l'objectif est de conduire à une note déterminée. Il semble que, dans chaque version ce passage remplace la mélodie "originelle".

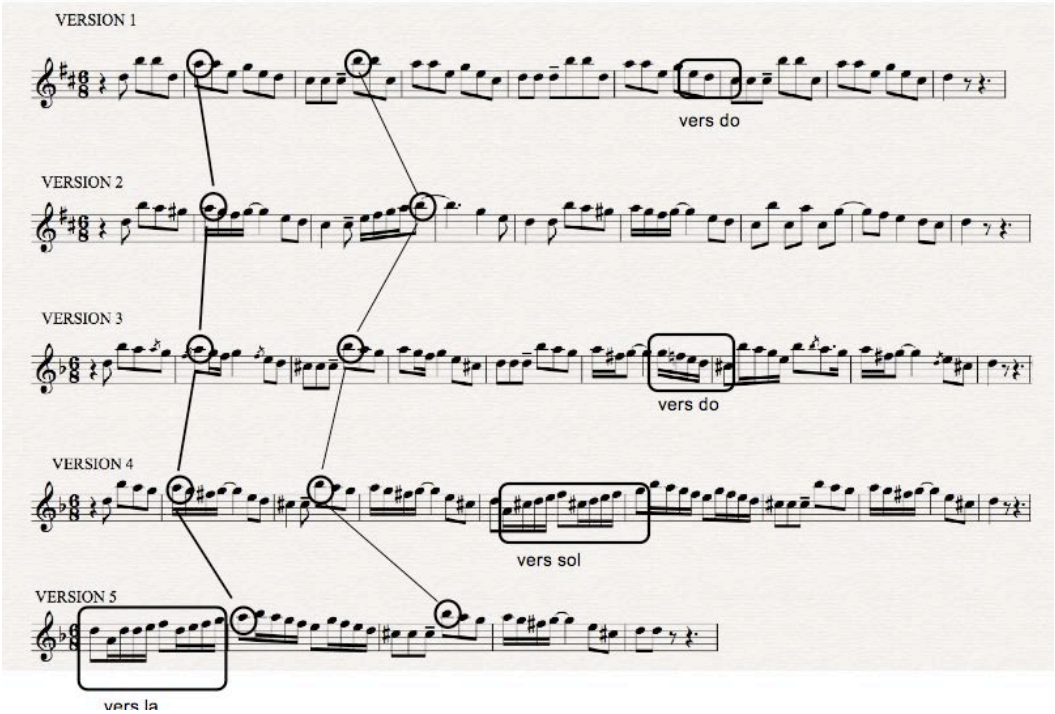


Fig. Exemple montrant quelques points communs entre les mélodies ainsi que des passages qui conduisent vers des notes spécifiques.

La grille ci dessous permet de comparer les points spécifiques de chaque mélodie. Dans la partie inférieure, nous présentons les notes communes à toutes les mélodies (partie inférieure).

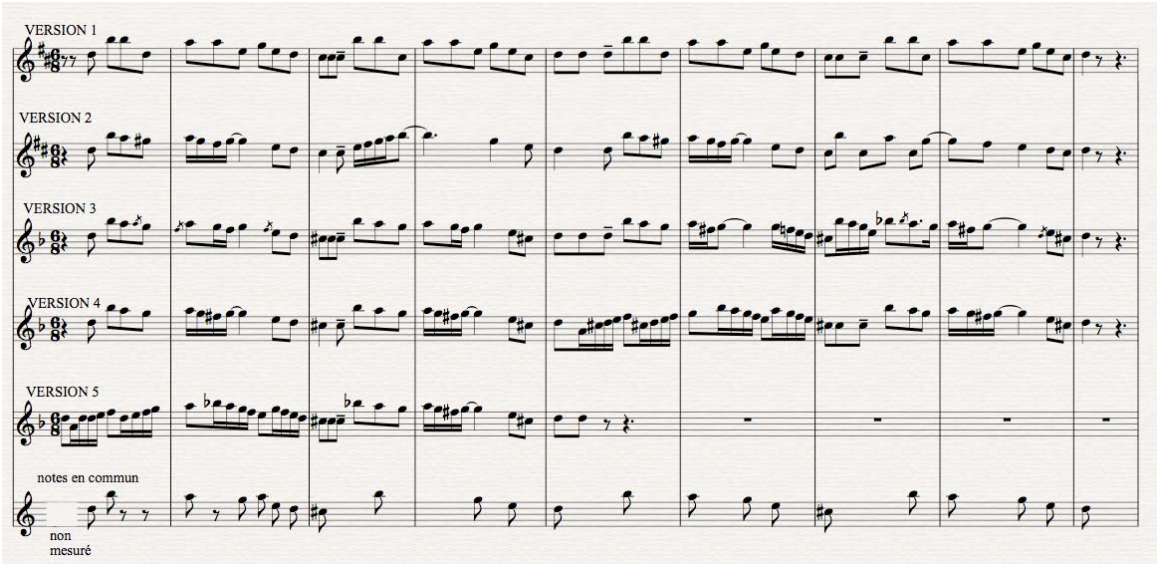
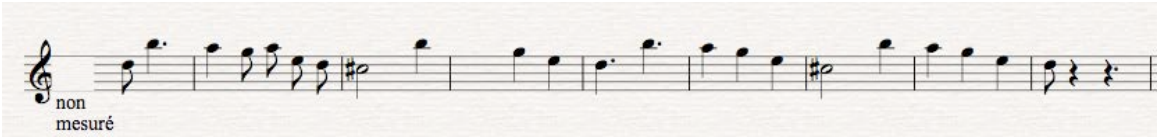


Fig. Grille de comparaison des mélodies, la partie inférieure montre les notes communes aux cinq mélodies.

Les points communs trouvés pourraient aider à mettre en évidence le modèle mental de référence du musicien lors de la performance. Avec l'analyse comparée ces cinq mélodies nous pouvons relever deux procédées différents de variation : l'ornementation (par l'ajout de notes), et l'insertion de notes de passage pour arriver à des notes apparemment importantes dans le schéma mental du musicien.

Concernant le premier procédé :

Si nous comparons le début des quatre premières versions, leurs points de coïncidence, nous permettent de déduire une mélodie constituée par des valeurs de noire ou de noire pointée :



Rappelant les procédés de division employés dans le baroque, nous remarquons la division d'un temps long en mélodies à valeurs rythmiques plus courtes. Ainsi, les notes de cette longue mélodie peuvent varier ou être divisées comme suit : Répétition de la note, progression vers la suivante par dégrées conjoints, ou en l'entourant de broderies.

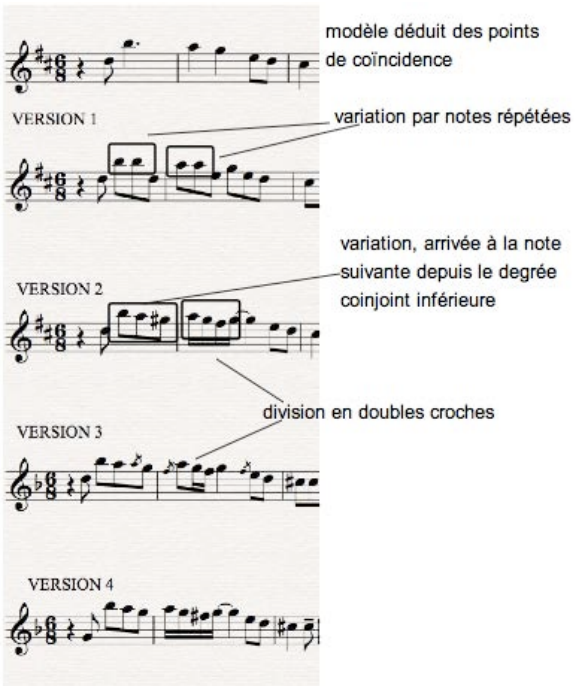


Fig. L'analyse du début des différentes versions de l'*enlace* laisse voir un procédé de variation où est mis en œuvre la division d'une valeur longue en valeurs rythmiques plus courtes dont les hauteurs sont dirigées vers la suivante note de la mélodie modèle.

L'hypothèse de la variation d'une mélodie comportant des valeurs rythmiques plus longues, peut être soutenue grâce à l'exemple suivant : Un musicien joue une *coreografía* la première fois, en exécutant des valeurs longues, et la deuxième fois, il met en œuvre le procédé de variation que nous trouvons dans l'exemple précédent: variation par notes répétées.

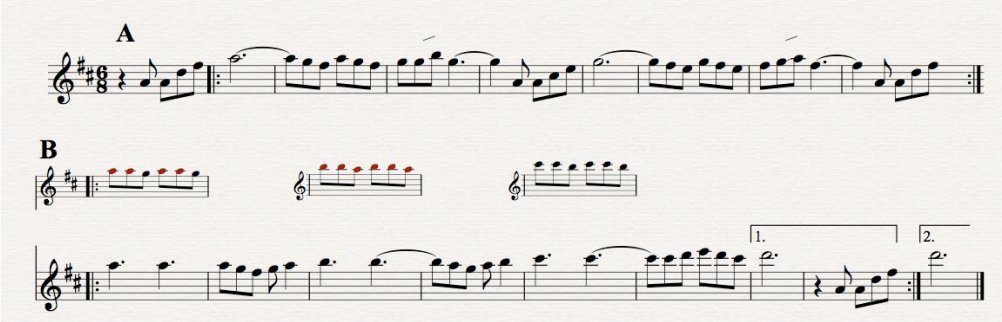
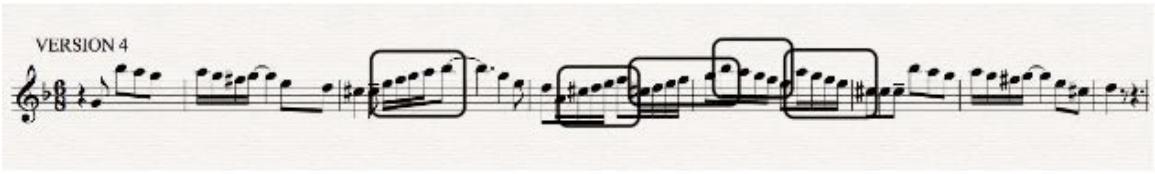
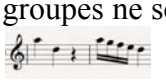


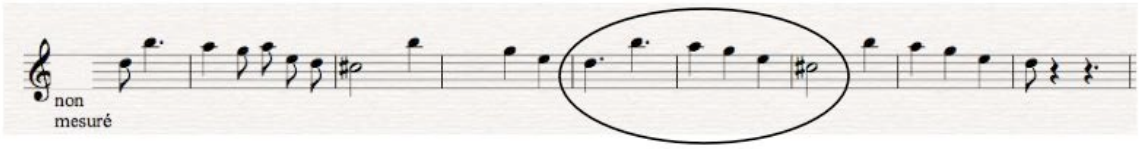
Fig. Transcription d'une *coreografía* montrant un procédé de variation où une note longue est répétée. La note LA (deuxième mesure) avec une valeur de blanche pointée, varie dans la première mesure de la partie B: en deux noires pointées, puis en croches. Les portés *ossia* montrent différentes possibilités qui peuvent avoir lieu à ce moment. Ëcouter Annexe,CD1, plage 3 : *coreografía 1.*

Quant au *deuxième procédée* de variation remarqué dans les cinq versions de l'*enlace*, nous trouvons des groupes de notes dirigées vers une note importante. Ce procédé semble relever davantage de l'improvisation que de la variation.



Ces groupes ne semblent pas être la subdivision d'une valeur plus longue, comme c'est le cas de : 

Nous revenons à la mélodie déduite à partir des points communs entre les versions des *enlace*s et nous mettons l'accent sur les mesures 4 et 5 de cette transcription :



Dans le tableau ci-dessous : à gauche, nous présentons ce fragment de cette mélodie déduite de la comparaison entre les versions des *enlaces* ; et à droite, nous montrons de la

comparaison avec la version 4. Nous remarquons que les seuls points communs sur le plan temporel entre cette version et la mélodie déduite sont le début et la fin de cette petite phrase.

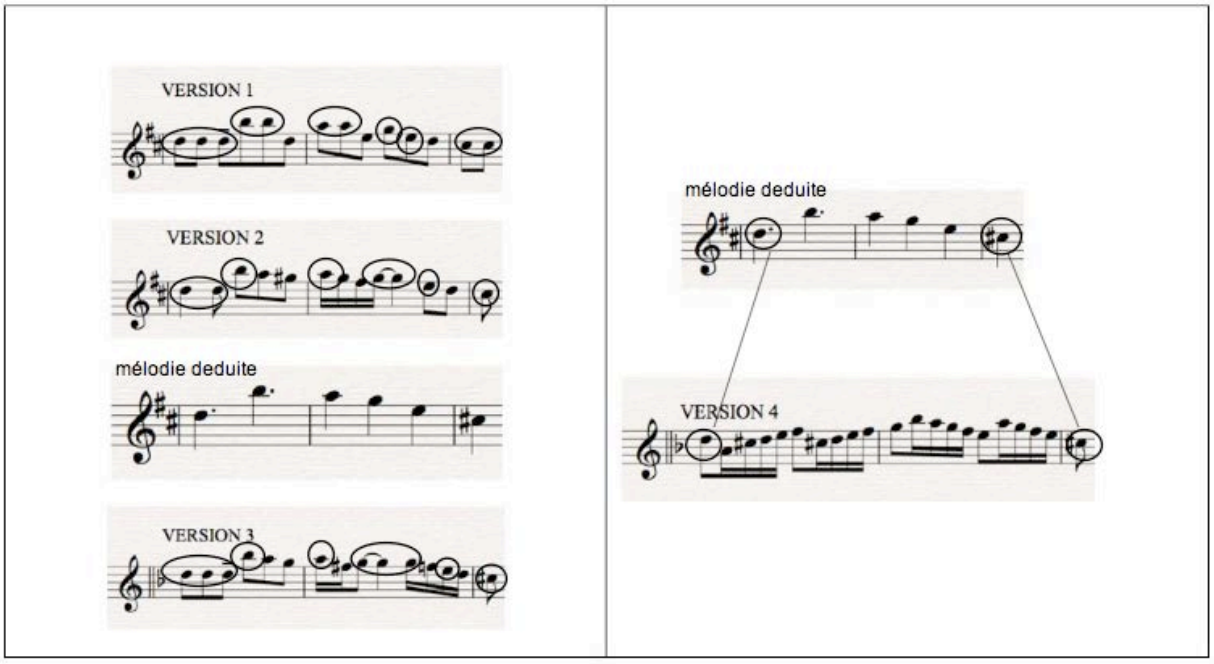


Fig. À gauche, est illustré un procédé de variation où des notes longues sont divisées en valeurs rythmiques plus courtes, le motif mélodique est dirigé vers la note suivante et est déterminé en fonction de l'harmonie. À droite, on voit un procédé de variation où sont conservés uniquement les points de départ et d'arrivée, au milieu de ces points, on trouve une ligne mélodique apparemment déterminée en fonction de l'harmonie. Dans ce tableau, nous remarquons aussi la variation de certains degrés par changement d'échelle.

Même si l'on retrouve bien dans la version 4 les notes Si, La, Sol et Mi. Elles sont devenues des notes de passage, elles ont été déplacées temporellement et ont perdu de leur poids. En effet, si le musicien prend en compte le point de départ et le point d'arrivée de cette petite séquence pour faire varier, cela ne signifie pas qu'il ne prend pas en compte le reste des notes de la mélodie déduite (le modèle) lors de son jeu. Tout le contraire, il semble qu'il connaît tellement bien le modèle, qu'il est capable d'en sortir et d'y retourner au moment choisi. En plus, les deux points les plus hauts sont aussi présents dans le même ordre d'apparition (les notes si et la), et deux des notes de la mélodie modèle ont une durée plus longue (sol et mi). Apparemment la pensée du musicien tend à la conservation des points de départ et de début, en soulignant également les notes de la mélodie modèle.

Les points de départ et d'arrivée sont des notes importantes pour définir le mode. Ce procédé a été est mis en œuvre aussi pendant l'exécution de cette mélodie, un *adorno* joué par Juan Reynoso au violon. Apparemment les points de départ et d'arrivée sont les notes La, Do#, Re et Fa.

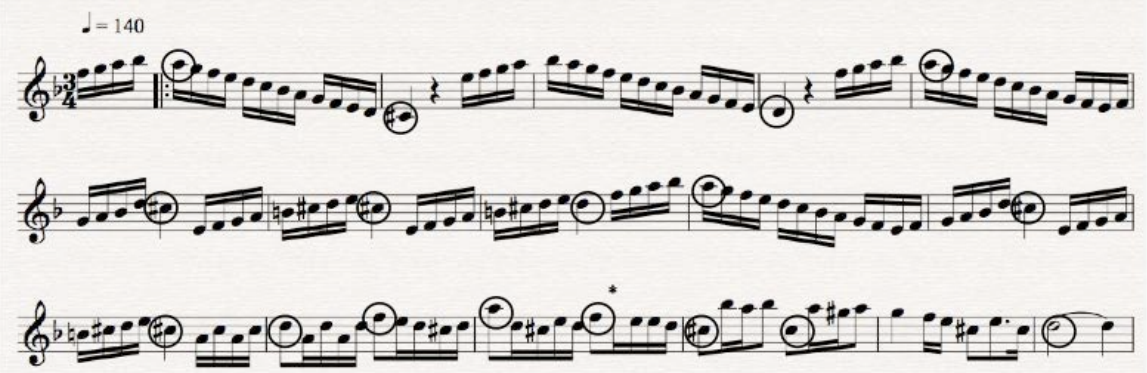


Fig. Les ornementations d'un *adorno*, comportent un point de départ et un point d'arrivée. Dans cet exemple, il s'agit des notes la, do#, re et fa. Écouter Annexe, CD1, plage1 :*adorno*

2.4 Des aspects extramusicaux déterminant la qualité de la performance

2.4.1 Identification de variables extramusicales déterminant la polymorphie du *gusto*

Pour répondre à la question de savoir quelles sont les variables qui déterminent le caractère polymorphe d'un *gusto,* nous nous attachons à chercher des aspects de contexte extramusical car cela joue un rôle déterminant dans le caractère polymorphe du *gusto*. Ainsi, la qualité sonore obtenue lors de la performance ne peut pas s'expliquer sans une série de variables extramusicales qui sont en jeu lors de la performance. Nous mettrons l'accent sur la performance du violon, de la *tamborita*, et sur le chant. [74]

Les aspects géographiques et l'identité de l'ensemble musical

Le caractère géographique est un paramètre qui favorise le phénomène de polymorphie. Des pièces circulent dans la région *calentana* et au-delà de celle-ci. À l'intérieur de la *Tierra*

[74] Nous rappelons que l'accent sera mis sur la performance de la *tamborita*, le violon et le chant, en raison des caractéristiques du projet de composition.

Caliente, elles sont transmises d'une municipalité à une autre, comme en témoignage de Hugo Salmerón, les musiciens font connaître leurs répertoires dans plusieurs villages en voyageant pour travailler dans les fêtes. De même, les émigrants qui habitent dans d'autres villes, et même dans d'autres pays, comme c'est le cas des émigrants aux États Unis, ont du adapter les genres à leurs nouveaux environnements.[75] Dans chaque région les pièces sont "réinterprétées" d'après des critères formels et esthétiques différents[76].

Bien que les aspects culturels et géographiques soient des variables importants déterminant le caractère polymorphe d'une œuvre, en limitant la recherche nous étudierons uniquement le cas de l'ensemble *Los Salmerón.*

Variables influençant l'improvisation des paroles

La qualité des paroles improvisées dépend beaucoup du contexte de la performance. Chez les Salmerón, Rigoberto est le seul qui compose et improvise des paroles. Lors d'une entretien, il raconte qu'il a besoin de "sentir l'adrénaline" pour après être capable d'improviser un vers, et que cela peut se passer s'il sent quelqu'un comme un "adversaire" parmi le public. Il faut préciser que le sens d'adversaire est entendu dans un sens "ludique", ainsi, très souvent, il s'agit d'un membre d'un autre groupe de musique, à qui il faut lui démontrer sa capacité à déclamer un bon vers en situation de performance[77].

---

[75] Des immigrés mexicains de la ville de Dallas, aux États Unis, organisent aussi la *La feria del sombrero* (la foire du chapeau), festivité qui provient de la région de Tlapehuala. Dans cette fête, les *gustos* sont réinterprétés d'après des critères formels esthétiques différents, incluant des instruments électroniques, par exemple : un clavier substitue le violon, et une batterie substitue la *tamborita*

[76] Le cas de l'ensemble Los Salmerón est une exception : même s'ils habitent à Mexico leurs critères esthétiques restent en accordance avec ceux de la ville de Tlapehuala, car ils y jouent dans les fêtes importants, notamment à l'occasion de la compétition musicale où est récompensée "la meilleure composition et exécution d'un nouveau gusto", que *Los Salmerón* ont d'ailleurs déjà gagnée. Cette compétition fait partie de la *Feria del sombrero,* qui a lieu chaque année à Tlapehuala.

[77] Il y a des témoignages qui soutiennent que le gusto est l'héritier d'une forme de joute et de tournoi poétique. En effet les poètes combattaient dans des joutes à caractère amical. Cela explique le sentiment du poète, Rigoberto Salmerón, qui a besoin d'un "adversaire musical" dans le public pour se sentir capable d'improviser est également issu de cet héritage.

Variables influençant la longueur de l'œuvre

Normalement, le premier violon détermine la durée de l'œuvre. Il peut décider de prolonger les parties instrumentales en ajoutant plus des *coreografías*, *adornos*, et *enlaces* à son intervention. Aussi, un *gusto* peut avoir plus de trois interventions chantées (nous en avons constaté jusqu'à six, dans *La Mariquita*). Mais, quelles sont les variables qui sont en jeu lors de ces choix ? D'abord, la durée d'un *gusto* peut dépendre du caractère de la fête, concrètement de la qualité de la danse. Les témoignages de Camilo Camacho et de Rigoberto Salmerón se rejoignent en disant que si les danseurs sont animés[78] et qu'il y a une du bonne ambiance dans la fête, ils vont prolonger plus le *gusto,* afin de prolonger la danse. Ensuite, la longueur d'un *gusto* peut être aussi fonction de la finalité du concert, s'il s'agit d'une démonstration de musique (par exemple : quand les musiciens font un concert dans une Université pour faire connaître leur tradition), les musiciens laissent entendre davantage d'interventions chantées, afin de faire connaître leur répertoire.

Enfin, s'il y a une chanson qui plaît plus aux musiciens, comme c'est le cas de *La Mariquita,* ils la prolongent et laissent écouter plus de strophes.

Variables influençant le niveau de difficulté dans les ornementations et le niveau de variation

Pendant l'intervention du violon, les mélodies préétablies[79] peuvent être enrichies avec des ornementations. Aussi, les motifs rythmiques peuvent être variés (par exemple : conversion d'un rythme binaire en ternaire). Ainsi, les processus de variation impliquent parfois un changement des accents des mélodies. Plusieurs variables extramusicales influencent les choix du violoniste quant à l'ornementation et à la variation.

[78] Par "danseurs animés", nous entendons que les gens dansent de manière motivée, avec beaucoup d'énergie et joie.
[79] *Coreografías* et *adornos*. Concernant l'*enlace*, il y a plusieurs versions différentes.

D'abord, la qualité de la danse : quand les danseurs sont experimentés, ils connaissent bien le style et ils suivent bien le jeu de la *tamborita*, les musiciens peuvent "cacher" le schéma d'accentuation originale 2+2+2 ou 3+3 avec des accents imprévus, favorisant un jeu contramétrique. Celui qui danse bien, marque les rythmes accentués sur le schéma 3+3. Les pas de danse suivent ce schéma rythmique. Le danseur chevronné peut continuer à danser sur le schéma de 3+3 même si le violon et la *tamborita* masquent cette accentuation. Également, si les danseurs sont habiles, tous exécutent le même rythme sur l'estrade de manière synchronisée (comme dans une *coreografia* où tous dansent la même chose) alors, la danse marquée sur le bois est comme un autre instrument, car tous les danseurs sont à l'unisson. Pourtant, si il y a une majorité de danseurs novices sur la *tarima*[80] le son des pieds sur celle-ci sera imprécis et le résultat sera une sonorité "chaotique". Ainsi, pour bien faire danser le public, il convient de marquer davantage le schéma de base : Le violon et la *tamborita* jouent en marquant plus le rythme de base, le violon effectue moins des variations sur les accents, le jeu de la *tamborita* restera plus proche de celui d'un débutant. C'est à dire qu'il s'abstiendra d'interrompre ses ostinatos de base en introduisant des modules des groups 3, et 4 (voir tableau Classement des modules de la *tamborita* en fonction de leur accentuation et de leur fonction dans la structure du *gusto*). Section : *Les modules de la tamborita et son système de variation.*

Ensuite, le niveau des ornementations du violon, et des variations de la *tamborita* est fonction de l'habilité du musicien. Chez *Los Salmeron,* nous remarquons que le maître, Rigoberto Salmerón effectue un grand nombre des variations de son apprenti, Camilo Camacho.

Enfin, la qualité du jeu dépend aussi du public, comme avec la poésie, le violoniste Rigoberto raconte que s'il y a un "rival musical" dans le public, le nombre d'improvisations et de variations sera moins important, car ils préféreront jouer des mélodies déjà étudiées, cela empêchera un éventuel échec face à l'adversaire. C'est ainsi que la présence d'un adversaire dans le public peut être un facteur qui ôte de la spontanéité à la performance du premier violon.

---

[80] La *tarima* est l'estrade faite en bois sur laquelle les danseurs font sonner leurs pieds au rythme de la *tamborita*. Mais si la *tamborita* abandonne son schéma rythmique pour faire varier l'ostinato, les danseurs risqueront de se perdre en continuant de danser sur le schème en 3+3.

Les motivations des musiciens

La qualité du jeu est aussi fonction des motivations des musiciens. Indépendamment des motivations individuelles de chaque membre du groupe, concernant la musique, celles du groupe dans son ensemble ainsi que celles de la communauté (le village de Tlapehuala) comptent aussi. Dans cette recherche, nous mentionnerons uniquement la motivation du groupe. Quels sont les facteurs qui amènent le groupe *Los Salmerón* à offrir une performance de qualité ?

Avant de gagner leur vie de la musique, ou simplement de gagner de l'argent pour la faire, un intérêt plus fort les amène à jouer : c'est l'objectif de diffuser son répertoire musical pour faire connaître leur tradition musicale. Également, pour eux il est fondamental de maintenir la tradition vivante[81]. Aussi, chez les Salmerón, existe l'intérêt de perpétuer leur *lignée* musicale, et de faire connaître l'histoire de leur "dynastie". C'est pour cela qu'il existe une composition appelée *Dinastía Salmerón* : (Dynastie Salmerón), qui parle de leurs ancêtres musiciens. Quand ils en ont l'occasion dans les concerts, ils parlent de leurs ancêtres musiciens qui ont été aussi leurs maîtres. Étant de la quatrième génération des musiciens de la famille Salmerón, ils se considèrent comme les héritiers directs de Isaías Salmerón. Faire connaître leur histoire musicale et familiale pendant les concerts et au moyen de leurs chansons est aussi une motivation pour eux.

Les valeurs des variables et leurs conséquences dans la performance

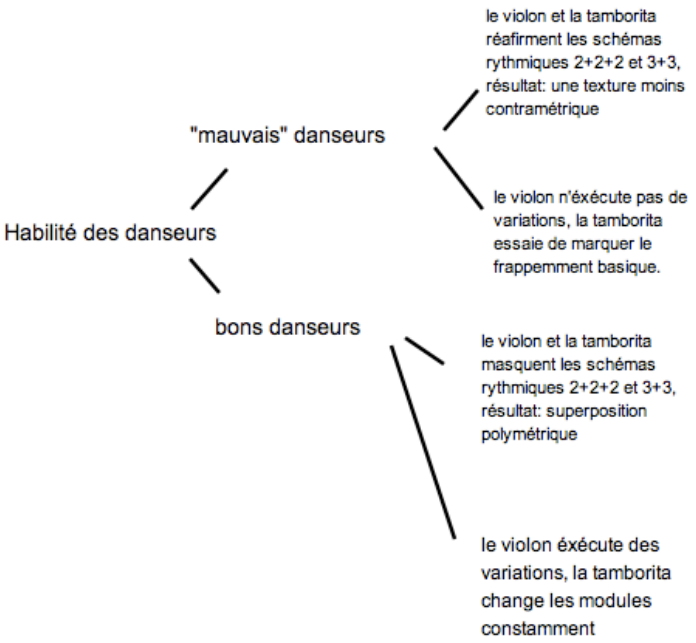
De lors que nous nous sommes intéressés à faire participer un musicien du *gusto* lors d'une nouvelle œuvre, nous avons besoin de savoir quelles sont les conditions nécessaires pour qu'un musicien du groupe *Los Salmerón* offre une exécution où il soit capable réaliser des improvisations, des variations, avec comme résultat une texture contramétrique par rapport aux rythmes de base (groupés en 2+2 +2 et 3+3). Une fois que nous savons quels sont les

[81] (C'est pour ça que l'ensemble Los Salmerón, joue dans une diversité grande de scénarios : Dans de théâtres et festivals face à un publique étranger à la communauté, dans des présentations du type concert, et aussi dans les fêtes de son village, et dans les fêtes appelées *huapangos* : (des fêtes similaires à celles de son village).

facteurs extramusicaux qui influencent les plus les choix des musiciens lors de la performance, nous construisons un modèle qui schématise les interactions entre les variables qui déterminent la qualité du jeu lors de la performance. Les témoignages des musiciens ont été fondamentaux pour construire ces modèles. Les informations qu'ils ont donnés ont été confirmées pendant l'observation de quatre présentations du groupe accompagnées de danse. Ainsi, à travers les diagrammes suivants, nous représentons les variables en jeu, leurs valeurs et leurs conséquences musicales. Par exemple : dans le premier cas, Variable : habilité des danseurs ; valeurs de la variable : mauvais danseurs, bons danseurs ; conséquences sur la texture et le niveau d'ornementation et de variation du violon.

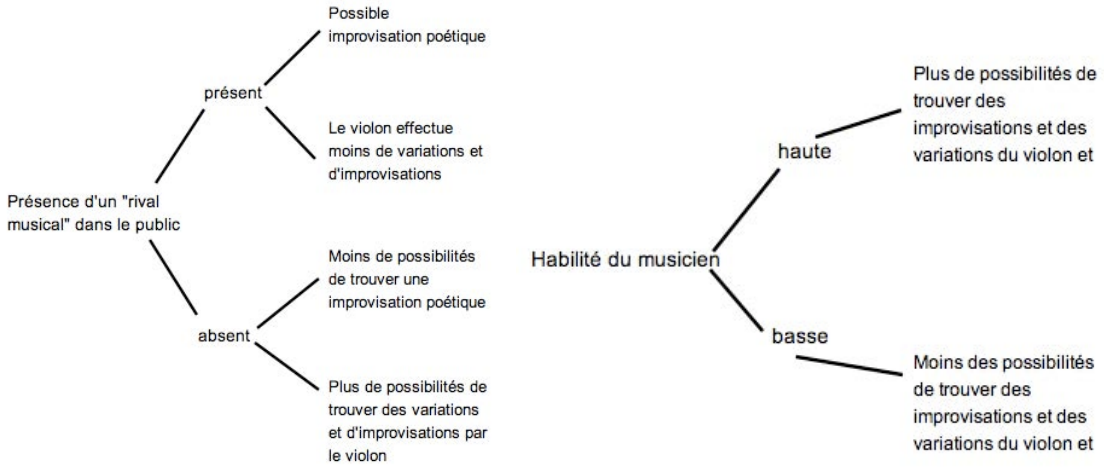
TEXTURE CONTRAMETRIQUE ET NIVEAU D'ORNEMENTATION ET DE VARIATION DU VIOLON.

Variable : habilité des danseurs



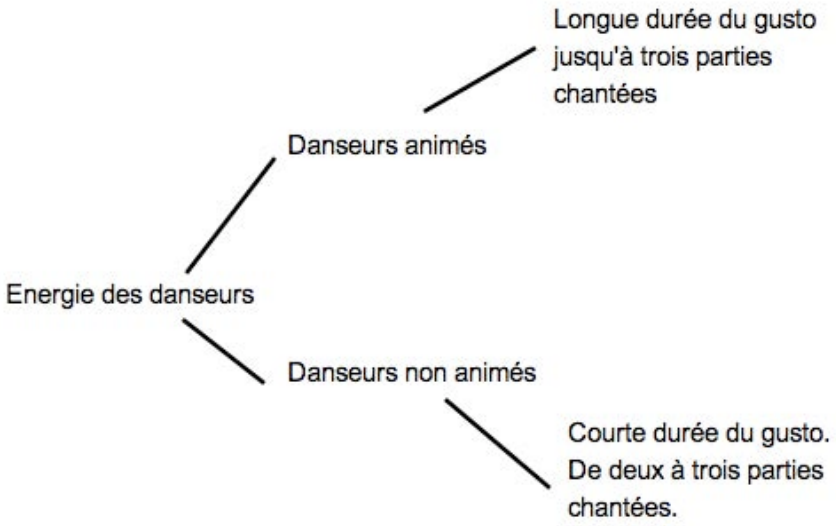
IMPROVISATION POETIQUE ET NIVEAU D'IMPROVISATION ET DE VARIATION DU VIOLON

Variables: Présence d'un « rival musical » dans le public et habilité du musicien.

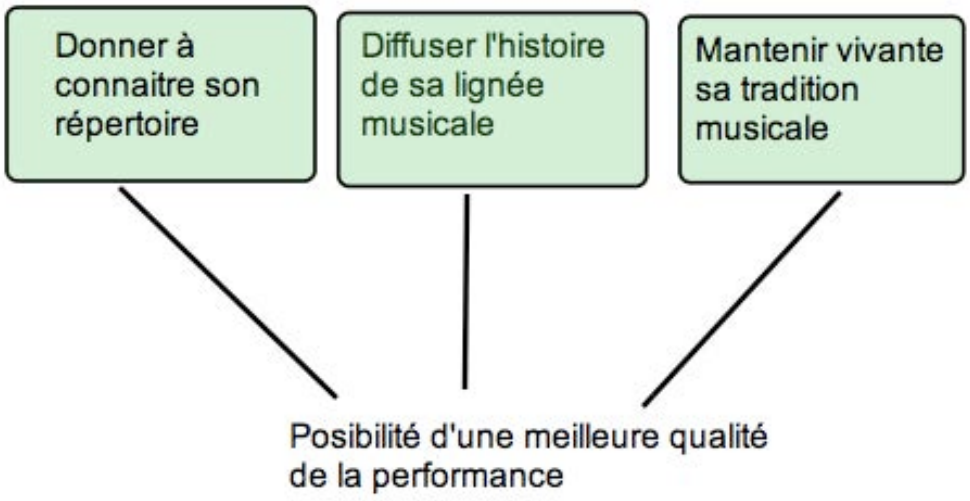


LONGUEUR DU *GUSTO*

VARIABLE : Energie des danseurs.



TROIS FACTEURS FAVORISANT LA QUALITE DE LA PERFORMANCE.



Chapitre 3

Traitement des éléments du gusto calentano dans la composition et les moyens technologiques d'écriture et transmission

3.1 Pour l'hybridation d'une musique de tradition orale avec la musique occidentale de tradition écrite

La notion de musique hybride

Comme cela a été déjà évoqué dans l'introduction du présent travail, nombreux sont les travaux de musique occidentale de tradition écrite[82] où l'on trouve des emprunts aux musiques de tradition orale. En travaillant sur l'idée selon laquelle les compositeurs de tradition occidentale ont fait des emprunts aux musiques non écrites, nous proposons une approche différente.

Nous soutenons qu'une connaissance plus approfondie du fonctionnement du système musical de tradition orale de la part du compositeur pourrait permettre un nouveau type d'approche vers la création de nouvelles œuvres de musique incluant des aspects provenants de musiques non écrites. Nous soutenons aussi que l'utilisation des nouvelles technologies pour transmettre les savoirs musicaux de tradition orale compris dans l'œuvre, de même qu'une notation de type descriptive, pourrait favoriser l'utilisation des aspects non susceptibles d'être notés par l'écriture musicale pendant le processus de composition, comme c'est le cas des musiques orales. Cela pourrait aider à revaloriser la pratique de l'oralité dans le cadre de la musique occidentale de tradition écrite et cela, à son tour, aurait une conséquence directe sur les propositions artistiques et les caractéristiques du langage musical des compositeurs.

Jusqu'à présent, dans les œuvres de musique occidentale de tradition écrite incluant des éléments de musiques orales, ces derniers ont nécessairement été adaptés, ou choisis pour qu'ils puissent exister dans le monde de l'écrit. Effectivement, bien que ces emprunts aient été faits à des musiques qui ne connaissent pas la partition, les œuvres de musique

[82] Nous reprenons à Philippe Michel cette désignation de la musique "de tradition classique occidentale" dans ses extensions historiques antérieures et contemporaines. Pour plus d'informations, cf. Michel Philippe, Problèmes de perception formel le dans la musique occidentale du XXe siècle, thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Professeur Eveline Andreani, Université Paris 8, 1997.

occidentale incluant ces emprunts restent dans le monde de l'écrit.[83] Si la fusion entre les deux genres de musique était plus équilibrée dans l'œuvre musicale, dans le sens où il ne dominerait pas l'écriture, mais que l'on considère aussi l'oralité comme un trait importante de celle-ci, on pourrait parler de la gestation d'un hybride, résultant de l'union entre les deux musiques. Une musique qui gardera encore une fonction sociale ressemblante à celle de ses "parents", jouable dans les théâtres pour la musique occidentale de tradition écrite, mais aussi forcément dans les villages parmi les communautés d'où elle est aussi originaire. (Car il ne nous semble pas cohérent d'emprunter sans partager les fruits des tels emprunts). En effet, le résultat serait une hybridation. Dans le cas de la musique, on vise à hybrider deux types de genres qui pourraient avoir un degré de complémentarité au niveau du résultat sonore attendu, et cette union donnerait comme résultat une musique de caractéristiques mixtes. Il s'agit d'une musique où il n'y a pas une prédominance plus importante ni de l'écrit, ni de l'oral. C'est important à remarquer qu'un hybride, en tant que résultat d'un mélange entre deux éléments, n'est plus ni l'un ni l'autre[84]. De manière comparable, dans la musique, l'hybridation entre une musique occidentale de tradition écrite et une musique de tradition orale donnerait comme résultat une autre musique possiblement difficile à classer dans une de ces deux catégories. Mais il ne nous appartient pas de nommer ou de classer le résultat de cette fusion, mais dans ce chapitre l'accent sera mis sur les tentatives pour la mener à bien.

La notion de musique hybride a été traitée par Jean Molino, qui souligne le fait que les mondes de l'oralité et de l'écrit ne sont pas monolithiques, en effet, il faut reconnaître l'existence de multiples cas de figure ; on n'est pas passé d'un seul coup du monde oral au monde de l'écrit : il existe un grand nombre de formes intermédiaires où l'écriture coexiste avec l'oralité.[85] Même dans la musique occidentale de tradition écrite il y a plusieurs aspects

---

[83] En effet, comme nous l'avions déjà abordé dans l'introduction du présent travail, laissant de coté tous ces aspects n'étant pas susceptibles d'être saisis par l'écriture. S'il y a des aspects de ces musiques qui n'ont pas été notés dans les œuvres, ou qu'ont été écrits en se servant d'une notation inadéquate, alors, la transmission de l'œuvre reste imprécise.

[84] "Composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles…*les faunes, les sirènes, les chimères, créatures hybrides*." Le Grand Robert de la langue française.

[85] MOLINO, J. *Qu'est-ce que l'oralité musicale ?* Musiques une encyclopédie pour le XX^{e} siècle. Tome V . L'unité de la Musique. Sous la direction de Jean-Jaques Nattiez. Cité de la Musique, Paris, 2007 p.482

qui échappent à la notation. On distingue donc trois mondes : le monde de l'oralité, le monde de l'écrit et le monde hybride où coexistent les deux technique.[86] Molino appelle hybrides les musiques du monde où coexistent l'écriture et l'oralité :

> "L'oralité se compose de plusieurs continents musicaux et, comme nous l'avons vu, il faut au moins distinguer deux grands types de musique orale, les musiques totalement orales et les musiques hybrides, qui connaissent la stratification sociale, l'écriture et la théorie" .[87]

Notre notion de musique hybride, comprend plus que les aspects concernant l'écriture, car nous prenons aussi en compte les aspects contextuels et fonctionnels des musiques en jeu lors de l'union. Ainsi, ayant le souci d'inclure dans nos compositions des aspects d'une tradition musicale spécifique qui rendent possible le caractère polymorphe d'une œuvre, et en voulant la transmettre, on se voit contraint de mener à bien une fusion dans laquelle de manière anormale, on réunira deux styles de musique différents : une hybridation entre deux types de musique.

Des aspects importants à considérer lors de l'hybridation

Afin de mener à bien une hybridation entre deux musiques (une musique de tradition orale et une musique occidentale de tradition écrite) pendant la création d'une nouvelle œuvre, il est nécessaire de disposer d'une connaissance approfondie sur le fonctionnement du système musical de tradition orale en question (c'est pourquoi on a consacré à l'étude de celui-ci les deux premiers chapitres de cette recherche). En outre, il est aussi forcément nécessaire de connaître les traits généraux d'une œuvre orale.

Face à la question: "qu'est-ce qu'une œuvre orale ? "Autrement dit : "l'œuvre orale possède-t-elle des traits spécifiques qui l'opposent à l'œuvre écrite ?" Jean Molino, reconnait que cette question essentielle, nous nous lance dans des "terres mal connues". [88] Ainsi, dans une

---

[86] ROSENBERG, B.,A., "The complexity of oral tradition" , *Oral Tradition,* vol.II, nº1, p.73-90.

[87] MOLINO, J. Idem p.516

[88] MOLINO, J. Idem p.487

tentative pour répondre à cette question, comme Molino nous transposons au monde de la musique les traits différentiels qui opposent le monde de l'oralité et le monde de l'écrit, qui sont résumés par Walter Ong[89], apportant ainsi la conception considérée aujourd'hui comme la conception canonique de l'oralité : D'abord, l'homme de l'oralité est plus proche de la vie immédiate et des situations concrètes, alors que avec l'homme de la culture écrite est plus enclin à l'abstraction et à l'objectivité ; c'est pourquoi la musique est profondément ancrée dans les pratiques sociales, dont elle ne peut être séparée. Par ailleurs, les sociétés orales sont à la fois conservatrices, réglées par la tradition, et homéostatiques ne conservant que ce que ce qui est nécessaire à leur équilibre. Le patrimoine d'une communauté a donc tendance à se maintenir tel qu'il est sans modification importante ou du moins à assimiler le nouveau en l'intégrant à son système. Il y a des caractéristiques qui ont une valeur à la fois morphologique et poïétique : cela correspond aux stratégies grâce auxquelles est construite une œuvre orale : L'œuvre orale est créée par l'addition ou la coordination de segments placés sur le même plan plutôt que sur la subordination. Elle est faite non à partir d'unités élémentaires, mais à partir d'agrégats préétablis. Finalement, l'œuvre orale est polymorphe, le trait le plus remarquable dans la poésie et la musique orale est la variation. On n'écoute jamais deux versions identiques d'une œuvre orale.[90]

---

[89] ONG,W., *:Orality and Literacy. The Technologizing of the World,* Londres-New-York, Methuen.1982, 201p.

[90] Molino, J. p.487-488

ASPECTS DE UNE ŒUVRE ORALE A CONSIDERER PENDANT L'HYBRIDATION DES MUSIQUES	
Les traits caractérisant le monde de l'oralité. Définition de Walter Ong.	**Les traits caractérisant l'œuvre musicale de tradition orale. Définition de Jean Molino appuyé sur Ong.**
• L'homme de l'oralité est plus proche de la vie immédiate et des situations concrètes	• Musique profondément ancrée dans les pratiques sociales, dont elle ne peut être séparée.
• Les sociétés orales sont conservatrices réglées par la tradition	• Le patrimoine d'une communauté a tendance à se maintenir tel qu'il est sans modifications importantes ou du moins, à assimiler le nouveau en l'intégrant à son système
• L'œuvre orale est créée sur l'addition ou la coordination de segments placés sur le même plan. Elle est faite non à partir d'unités élémentaires, mais à partir d'agrégats préétablis • L'œuvre orale a un caractère polymorphe.	

Fig. Aspects d'une œuvre orale à considérer pendant l'hybridation des musiques

Il faut insister sur l'importance du contexte culturel et sur la fonctionnalité de la musique de tradition orale. Aspects qui plus tard seront pris en compte lors de l'hybridation.

Il convient de parler du caractère polymorphe: la conception de l'œuvre musicale de tradition orale, intègre donc la dimension de variation dans sa définition. La notion de partition, défendue par un copyright, comme étalon auquel il faudrait mesurer les autres productions musicales, n'existe pas dans l'oralité musicale.

Pour étudier une œuvre orale il faut absolument distinguer l'œuvre proprement dite, avec ses caractéristiques intrinsèques, (étudiés dans analyse de niveau neutre) et les stratégies qui permettent de la produire et de la recevoir (étudiés dans l'analyse de niveau poïétique et dans l'analyse esthétique). Ainsi, pour comprendre la nature d'une œuvre orale, celle-ci doit être étudiée dans deux perspectives complémentaires : mettre en évidence d'un côté la morphologie différentielle de la musique orale, et d'un autre côté les compétences et les

stratégies qui permettent de la produire et de l'écouter.[91] Il est donc important de parler de la transmission d'une œuvre orale, qui oppose les sociétés traditionnelles aux autres, pourtant, malgré son importance ce domaine est l'un des moins étudiés aujourd'hui.[92] Ainsi, au moment d'effectuer l'hybridation, on devrait considérer aussi ces aspects, dont la question de la transmission de l'œuvre orale.

La question de la transmission dans l'oralité est jusqu'à aujourd'hui posée uniquement sur le terrain du folklore ou des textes religieux, et cette question est réduite au dilemme suivant : la transmission est-elle fidèle, exacte, ou au contraire y a t-il déperdition et transformation ?[93] « On affirme d'un côté que seule l'écriture peut transmettre fidèlement un message : *Verba volant, scripta manent ».*[94] En conséquence, on verra que pendant la transmission de notre musique hybride comprenant une partie d'oralité, le message transmis ne sera pas toujours le même.

Selon Cecil Sharp, la transmission des œuvres orales a lieu en accord avec trois principes qui s'inscriraient dans le cadre de ce que Richards Dawkings appelle "darwinisme universel" (1983).

- Le principe de continuité : assure la relative stabilité de l'œuvre.
- Le principe de variation : modifie constantement l'œuvre, et pour cela est en conflit avec le principe antérieur.
- Le principe de sélection : retient uniquement certaines des variantes engendrées.

Pourtant, cet ensemble de principes n'explique pas pourquoi certaines modifications se maintiennent et d'autres disparaissent. Selon Molino, le hasard joue un rôle dans ce mécanisme. Mais aussi, il remarque l'intervention de deux autres facteurs qui sont susceptibles d'orienter l'évolution : la pression exercée par le patrimoine poétique et musical de la communauté, mais aussi le rôle du poète-musicien lui même. Ainsi, le patrimoine (avec son style, ses types mélodiques et les dimensions de variation déjà admises), sans imposer une direction à l'évolution, canalise les modifications et retient de préférence celles qui

[91] MOLINO, Jean. Idem. p.484
[92] MOLINO, Jean. Idem. p.494
[93] FINNEGAN, R. *Oral Poetry. Its Nature, Significance, and Social Context,* Cambridge, Cambridge University Press. 1977. P. 299
[94] MOLINO, Jean. Idem. p.494

s'intègrent plus facilement. Le musicien aussi joue un rôle : il choisit dans le cadre offert par la tradition, mais peut aussi apporter des variations.[95] Ainsi, tenant en compte l'importance que joue le musicien de tradition orale, on n'hésiterait pas à lui donner un rôle important lors de la performance de la nouvelle œuvre, étant lui aussi responsable de la forme et du contenu de celle-ci.

Notre musique

Dans notre projet d'hybridation du *gusto* avec notre musique, nous envisageons de considérer les aspects suivants :

- *Le contexte et la fonction de la musique* : nous envisageons de créer une musique qui puisse être jouée dans la région d'où est originaire le *gusto* (la région de la "Tierra Caliente"), ainsi que dans les espaces prévus pour la musique contemporaine. En effet, il s'agit de créer une musique qui soit jouable à la fois dans le contexte des festivités régionales de la Tierra Caliente, et à la fois pendant des festivals de musique contemporaine. Cela implique que la musique conserve, au moins partiellement, son caractère dansable. Aussi, elle permettra aux musiciens et aux danseurs de démontrer leur habilité en matière de variation et d'improvisation, et aux poètes chanteurs de s'exprimer à travers l'œuvre.

- *Les stratégies qui permettent de produire la musique* : si le musicien ou le poète chanteur de tradition orale est absent, sa partie sera confiée à un musicien de tradition occidentale. Ce dernier devra donc, dans la mesure du possible, connaître les stratégies qui permettent de produire la musique. C'est pour cela que nous avons consacré une partie de cette recherche à l'étude du jeu de la tamborita et du violon. Ces stratégies devront être comprises par le musicien de tradition occidentale, elles devront lui être transmises. C'est pourquoi il nous faut aussi prendre en compte la transmission des stratégies qui permettent de produire la musique lors de notre travail de composition.

---

[95] MOLINO, Jean. Idem. p.496

- *Le caractère polymorphe et l'importance du musicien* : nous envisageons de créer une musique qui sera différente à chaque exécution. Elle sera encore récréée par les musiciens qui la jouent, de cette façon, elle deviendra une création collective.

3.2 L'irréductibilité des éléments de la musique lors de l'hybridation

De même qu'il y a des traits des deux musiques qui peuvent se fusionner en donnant comme résultat un hybride, il y en a d'autres qui sont absolument irréductibles à l'hybridation. Dans cette partie nous étudierons lesquels ils sont et pourquoi ils ne peuvent pas être soumis à une hybridation.

D'abord, nous parlerons des traits de la musique orale : l'acquisition d'un savoir à travers une longue période de temps (la formation du musicien), de la *mémoire procédurale et corporelle,* de et de la transmission d'un savoir au moyen de la *gestualité* du maître. Ces deux aspects posant un problème lors de la transmission d'un savoir musical oral à un musicien externe à la communauté.

La formation du musicien

Pour qu'un savoir musical de tradition orale, c'est à dire un « savoir faire », puisse être transmis, il faut prend en compte l'aspect de formation du musicien et aussi la réception de l'œuvre par le public. Le musicien de tradition orale reçoit une éducation qui lui donne les moyens de composer/improviser/jouer de la musique ; ce savoir pratique lui permet de créer une œuvre. L'œuvre est reçue par les auditeurs, qui ne sont pas forcément distincts du musicien et qui disposent aussi d'un savoir, l'œuvre est transmise en particulier à la génération suivante.

Formation {Mémorisation, composition /mémorisation} Production/Œuvre /Réception/Transmission.[96]

Ainsi qu'on en a fait mention avant, il arrive que l'on enseigne à jouer la forme la plus simple du module, son squelette mélodico-rythmique, ce que Arom appelle le "modèle" et peu à peu

[96] MOLINO, J. p.484

le musicien apprenti maîtrise l'ensemble des variations qui peuvent lui l'être associées.[97] Dès son plus jeune âge, le membre d'une communauté a entendu les variations associées au modèle. En effet, le musicien a mémorisé et connaît l'ensemble de substitutions paradigmatiques qu'il peut effectuer, selon le contexte, à un moment donné de l'œuvre. Ainsi, on remarque les limitations qu'un musicien externe à la communauté trouverait au s'il souhaite acquérir un savoir musical dans une courte période de temps, c'est pratiquement impossible.

La mémoire procédurale, corporelle et la *gestualité*

La musique de tradition orale s'apprend par l'oreille. Mais elle s'apprend aussi par la main et par le corps, selon Gilbert Ryle[98] il existe deux types de connaissance : la connaissance propositionnelle, verbale *(know what),* et la connaissance pratique non verbalisable *(know how).* Les neurosciences distinguent entre une mémoire déclarative et une mémoire procédurale, cette dernière est liée à la capacité de réaliser des tâches motrices ou cognitives sans intervention d'une représentation symbolique, linguistique ou autre[99] Il y a une gestualité indépendante de l'oralité et antérieure à elle et qu'il est nécessaire d'étudier dans sa spécificité. C'est elle qui intervient dans l'apprentissage par imitation, qui joue un rôle essentiel dans toutes les cultures mais plus encore dans les cultures dites orales, en accord avec Molino, cultures que l'on pourrait appeler gestuelles. Ainsi, dans les musiques de tradition orale, c'est à dire l'apprentissage des techniques vocales ou instrumentales, de la danse, du rythme ainsi que de la maîtrise du système musicale, c'est le corps qui apprend sans passer par l'intermédiaire du symbolique.[100] Quelques musiciens transmettent un savoir musical en touchant à l'apprenti, c'est à dire en lui montrant le geste, pas uniquement de manière visuelle. C'est pour cela que l'on se demande dans quelle mesure cette gestualité

---

[97] AROM, Simha. *Polyphonies et polyrithmies instrumentales d'afrique centrale,* vol. 2,PARIS, SELAF.1985

[98] RYLE, G.,*The concept of mind,* Londres, Hutchinson. 1949

[99] SQUIRE, L. 1987 *Memory and brain,* New York, Oxford University Press.

[100] MOLINO, J. Idem p.483

pourrait être transmise au moyen d'un *film* ou d'un *website* interactif.[101] En effet, la mémoire qui retient les modèles et les variations est une mémoire corporelle, un *know how*, c'est à dire, un savoir pratique dans lequel intervient plus que l'intellect, les mouvements et les gestes du corps entier.

Ainsi, nous montrons l'acquisition des savoirs de tradition orale au moyen d'une vidéo serait limitée. En conséquence, un musicien externe à la communauté productrice de la musique orale en question, ne pourrait pas acquérir en totalité (par aucun moyen) les savoirs musicaux qui impliquent l'intervention d'une formation longue du musicien, l'intervention de la mémoire procédurale de même que la transmission d'un savoir transmis par une gestualité qui ne soit pas visuelle.

La notion d'"auteur unique"

La notion d*'auteur* unique de l'œuvre ne trouverait pas de place dans le résultat d'une telle hybridation. Effectivement la participation des musiciens qui improvisent et effectuent des variations sur des idées déjà donnés, ou bien qui composent des paroles en situation, remplira aussi le contenu de l'œuvre. C'est pour cela que cette hybridation donnerait lieu à une composition collective. Après des expériences de travail de composition avec des musiciens de tradition orale dans l'œuvre *Canción del Alba*[102]*,* un musicien déclarait justement que s'il jouait dans cette pièce, il serait aussi l'auteur.

3.3 Pour une écriture multimédia et une notation descriptive dans la composition

> "Comme nous l'avons vu pour l'écriture, les nouvelles techniques ne remplacent pas les précédents, elles s'ajoutent et se mêlent à elles en donnant naissance à de nouvelles formes d'hybridation : nous avons maintenant affaire à toutes les modalités possibles d'association entre l'oreille, la main, l'écrit et la technique." Jean Molino.

[101] La présence d'un site web interactif ferait partie de la notation multimédia que l'on propose dans la section :*Notre support d'écriture.*
[102] Pièce pour chorale mixte et ensemble de son Calentano de Sabina Covarrubias composée en 2008

Bien que l'écriture musicale soit limitée pour saisir quelques aspects de la musique de tradition orale,[103] nous voudrions inclure certains d'entre eux dans nos compositions. Ainsi, prenant en compte des travaux récents des ethnomusicologues concernant la notation des œuvres orales, nous avons choisi de ne pas les écrire en faisant usage d'une notation musicale du type prescriptive mais plutôt de les inclure dans la composition. Cela impliquerait que certains aspects de la musique resteront non notés dans l'œuvre.[104] Pour réussir cela, il faut d'abord se débarrasser d'une conception de la musique fondée sur la prédominance de l'écrit. Cette prédominance est un fait dans la conception occidentale de la musique, mais il faut insister sur la nécessité de trouver des alternatives pour transmettre et noter les aspects des musiques orales qui ne sont pas susceptibles d'être saisis par la notation musicale, car c'est un fait que nous ne pouvons pas réussir à les noter avec cette écriture et pourtant, nous voudrions bien les transmettre**.**

Pour la "reconquête" de l'oralité dans la composition de musique occidentale de tradition écrite

La prédominance de l'écrit dans la musique occidentale

La prédominance de l'écrit pendant le processus de composition dans la musique occidentale, appelée aussi *savante,* est un fait confirmé. Cette prédominance de l'écrit dans la musique occidentale s'observe aussi dans la musicologie : La musicologie a des difficultés pour se débarrasser d'une conception de la musique fondée sur la prédominance de l'écrit. Même si l'on reconnaît l'importance de l'oralité en musique on n'a pas pu rien à en dire, car on ne la conçoit que de façon négative : c'est ce qui reste lorsqu'on a soustrait l'écrit. Il y a donc en

[103] Ces aspects on été étudiés dans l'introduction du présent travail.

[104] La musique occidentale de tradition écrite possède aussi un grand nombre des aspects qui sont transmis oralement, (tout ce qui peut varier lors des différentes interprétations du même texte), mais qui sont compris grâce à l'existence d'une *text community*. Pourtant, lorsqu'on parle d'inclure des aspects de tradition orale dans nôtres compositions, on fait référence aux aspects concernant la musique de tradition orale en question. .

musicologie plusieurs obstacles à l'étude de l'oralité : comme elle est conçue de façon négative, il faut en reconquérir la positivité.[105] Dans les milieux universitaires, dans lequel travaille le musicologue et auquel il soumet ses résultats, on remarque aussi la prédominance de l'écriture musicale. La notion de "musique écrite" est utilisée pour désigner des phénomènes qui sont justement caractérisés par l'absence d'écriture. Cette vision culturelle est très précisément celle de la musique écrite de tradition occidentale.[106] Ainsi, dans le domaine de la composition de tradition occidentale on remarque aussi la même prédominance de l'écrit lors de la création de nouvelles œuvres. En ce qui concerne la composition, il faut reconquérir aussi la positivité de l'oralité pour s'occuper de certains aspects qui ne sont pas susceptibles d'être notés. En plus, il serait aussi nécessaire d'opter pour l'usage d'autres moyens d'écriture, car comme cela a déjà été étudié, l'écriture musicale ne parvient pas à tout noter. Pourtant les limites de l'écriture musicale ne sont pas la seule raison qui nous amène à la recherche des nouveaux moyens d'écriture et de transmission de nouvelles œuvres. La notation musicale peut conditionner les caractéristiques du langage musical du compositeur. Ainsi, une "augmentation" des moyens d'écriture aurait aussi forcement des conséquences sur les caractéristiques du langage musical.

Sur l'écriture conditionnant le langage musical

Ayant vu comment, dans le domaine de la composition de tradition occidentale, la notion de "musique écrite" prédomine, on se demandera si l'écriture conditionne les caractéristiques du langage musical et le processus de composition. En effet, s'agissant du processus de composition, on se demande s'il arrive que le compositeur laisse de côté toutes les idées conçues qui ne sont pas susceptibles d'être écrites. De plus, on se demande s'il est possible que, même s'il est conditionné par l'écriture, le compositeur n'arrive pas à concevoir des idées musicales qui sont exclues de la notation musicale. Ainsi, on soutiendra l'hypothèse

[105] MOLINO, J. Idem p. 478

[106] SCALDAFERRI, Nicola « Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique » Musiques, une encyclopédie pour le XXI[e] siècle, Tome V. Paris, 2007, p.627-666

que les limites de l'écriture musicale interviennent dans le processus créatif du compositeur en le contraignant à "matérialiser" les idées qui peuvent être saisis par l'écriture.

La notion de "pensée boiteuse" fournie par Imbriani, nous donne une piste pour envisager que les limites de l'écriture musicale conditionnent la pensée du compositeur au moment de la conception d'idées.

> " *Pensée boiteuse* : c'est à dire un mécanisme de la pensée occidentale, dû surtout aux anthropologues, qui permet de construire des catégories pour l'étude des faits culturels en les enfermant ainsi dans les limites de sa propre logique." Imbriani[107]

Ainsi, de la même façon que, chez l'anthropologue une "pensée boiteuse" intervient au moment de l'étude de l'autre, dans le cas du compositeur, il se peut qu'il existe un mécanisme de la pensée utilisé pour concevoir seulement des idées musicales qui sont susceptibles d'être écrites, il s'agiterait d'une pensée musicale créatrice enfermée ainsi dans les limites de l'écriture musicale. Pourtant, on n'étudiera pas ce qui se passe dans la tête du compositeur au moment de la conception des idées, ce qui nous intéresse c'est le fait que les limites de l'écriture peuvent conditionner le résultat final de la pensée, en d'autres termes: le langage musical.

En effet, l'écriture peut conditionner les caractéristiques du langage :

Des études anthropologiques des dernières décennies ont montré que l'écriture n'est pas une activité neutre et mécanique mais qu'elle implique des parcours cognitifs et comportementaux précis, ainsi que des technologies particulières de communication et de transmission. Une des conséquences les plus importantes de ce fait est qu'elle exerce une action en retour sur les données qu'elle entendait symboliser, c'est à dire sur le langage lui-même" [108]et[109].

On trouve un exemple de l'écriture influençant le langage dans la musique avec le passage d'une conception horizontale, à une conception verticale pendant le XVI[e] siècle. En effet, c'est à cette époque que l'écriture joue un rôle décisif dans le passage à une pensée par

---

[107] Imbriani, E.,*Il Pensiero zoppo. Antropologia e retorica,* Venosa, Osanna.1996

[108] CARDONA, G,R., *"Introduzione",La Ricerca folklorica,* vol.V, 1981 p.3-7.

[109] GOODY, J.,*The Interferecnce between the Writen and the Oral,* New York, Cambridge University Press.*1987 p.630*

accords et à la tonalité moderne. C'est là qu'apparaît l'usage systématique de la partition au sens moderne.[110] La transition à une conception verticale de la musique n'aurait pas été possible sans l'écriture. Ainsi, on constante la manière dont l'écriture a influencé les caractéristiques du langage.

Aussi, on remarque le fait que le processus de composition est inséparable de l'écriture. Même si le rapport des compositeurs avec l'écriture varie selon les époques, on remarque comment chez Beethoven le processus de composition devient inséparable du papier, où un thème n'est pas trouvé mais lentement construit comme le prouvent les esquisses qui accompagnent le travail de composition. Ainsi, en remarquant le lien entre écriture, processus de composition, et langage musicale il est logique de penser que si les processus de composition et l'écriture sont inséparables, une transformation des technologies d'écriture et des moyens d'écriture aurait aussi une conséquence sur le langage musical, et ça implique forcement un changement dans les processus de composition, et la pensée musicale du compositeur. C'est pour cela que la conception d'un moyen d'écriture musical a évolué: n'incluant pas seulement une écriture de type prescriptive, mais aussi de type descriptive. En plus, des aspects multimédia pourraient être utiles pour la transmission des aspects musicaux pas traités auparavant dans la composition, et en conséquence favoriseraient un changement dans la pensée musical du compositeur lors de la création.

[110] MOLINO, Jean. *Qu'est-ce que l'oralité musicale ?* Musiques une encyclopédie pour le XX^{e} siècle. Tome V . L'unité de la Musique. Sous la direction de Jean-Jaques Nattiez. Cité de la Musique, Paris, 2007 p. 510

3.3.1 Pour une notation descriptive dans la composition

> « Je crois donc qu'est en train de se construire une nouvelle culture musicale dans laquelle la musique savante occidentale n'est plus la seule référence et j'en veux pour prévue le succès en France du magnifique livre de Jaques Siron, *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées* (1997) (…). On imagine en particulier l'enrichissement qu'apporterait une formation musicale " bilingue " au cours de laquelle, au lieu d'enseigner le respect superstitieux de la lettre, on apprendrait les libertés réglées de l'improvisation »
>
> Jean Molino.

La distinction proposée par Charles Seeger entre la fonction descriptive et la fonction prescriptive de la notation musicale[111] nous donne la clé pour comprendre pourquoi l'usage indistinct de l'une ou de l'autre semble limité au moment où nous essayons de noter des sons qui sont différents de ceux que l'on trouve dans les musiques des "arts classiques et populaires d'Occident".

La notation prescriptive prétend saisir un évènement *auralo-temporel* au moyen de symboles graphiques,[112] qui devront être lus pour les reproduire. Par contre, une notation descriptive, permet de comprendre comment un événement auralo-temporel peut être mené à bien, ainsi, la notation descriptive peut faire référence aussi aux aspects non nécessairement musicaux, mais qui sont en jeu pour la production du son ; par exemple des aspects concernant la spatialisation du son, la fonction d'un son dans une cérémonie[113], de la gestualité mise en œuvre pendant la production du son, etc…

De même, cette différentiation des fonctions, nous donne la clé pour trouver de nouvelles alternatives d'écriture et de transmission d'œuvres nouvelles. Ainsi, dans cette section, nous

---

[111] SEEGER, Charles, 1958 : "Prescriptive and Descriptive Music Writing" *The Musical Quarterly,* vol. XLIV, nº2, 1958 p.184-195; repris in Id.,*Studies in Musicology* (1935-1875), Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1977, p.168-181; trad. Fr., " Notation prescriptive en notation descriptive", *Analyse musicale,* nº24, 1991, p. 6-12.

[112] WILL, U. 1999: *La baguette magique d'ethnomusicologie. Re- penser la notation et l'analyse de la musique.*(The magic wand of Ethnomusicology. Re-thinking notation and its application in music analyses) In: Cahiers de Musiques Traditionelles, Vol. XII. Georg, Genève, p.9-34.

[113] Dans le cas d'une musique étudié par l'ethnomusicologie.

analyserons d'abord, une des principales raisons pour lesquelles l'écriture prescriptive est limitée lorsqu'elle concerne des musiques de tradition orale dans la composition. Ensuite, on verra pourquoi, comment et pour quoi utiliser la notation descriptive pendant les processus de composition, et lors de la transmission ultérieure de l'œuvre.

Sur les limites de la notation prescriptive s'agissant des musiques de tradition orale dans la composition

Comme nous l'avons étudié dans l'introduction, nombre de compositeurs ont utilisé l'écriture musicale pour désigner des phénomènes qui sont justement caractérisés par l'absence d'écriture. C'est le cas, lorsqu'ils ont voulu saisir des aspects provenants de musiques de tradition orale. Mais ce fait a impliqué des imprécisions de l'écriture au moment de saisir et de transmettre la musique.

Le problème réside dans le fait que les compositeurs essaient de saisir par l'écriture musicale un phénomène sonore sans prendre en compte les mécanismes qui ont rendu possible sa matérialisation. Cette matérialisation du son implique forcement la possession d'un savoir musical, (un savoir faire) de la part du musicien, ainsi que l'intervention d'une série de variables extramusicales, même contextuelles, permettant aussi sa production. Ainsi, la matérialisation d'un son et ses caractéristiques impliquerait forcement l'intervention de variables extramusicales qui permettrait sa production (par exemple : le contexte culturel, le processus de création, la motivation des musiciens, les savoirs musicaux, les savoirs de lutherie, la fonction social de la musique, etc…). C'est précisément cela que l'écriture ne peut pas saisir, car son caractère prescriptif se limite à donner des "instructions" à suivre pour reproduire des sons. C'est donc le son noté qui constitue un étalon de référence dans toutes les interprétations.

En plus de laisser de côté toutes les conditions extramusicales qui rendent possible la matérialisation d'un son, l'usage d'une écriture prescriptive implique forcément l'adoption d'un rôle de "lecteur obéissant" de la part du musicien : il se limite à lire et il interprète sans forcement pouvoir comprendre le fonctionnement du système musical, et dans beaucoup de cas, sans bien pouvoir s'approprier une technique, mais aussi sans pouvoir apporter plus de

sons que ceux dictés par le texte : ainsi il ne réalise pas des variations ou des improvisations que si cela lui est demandé.

Disons que, alors que l'écriture prescriptive s'occupe de saisir et de transmettre seulement le résultat final, celui-ci étant de caractère sonore, dans notre proposition l'écriture descriptive s'occuperait d'expliquer au musicien comment rendre possible la production d'un son, ou d'une multiplicité de sons, sans donner un étalon de référence à reproduire à l'identique à chaque fois. Copier un résultat sonore, provenant d'autres cultures, ou bien essayer de le noter sans comprendre son contexte serait comme cueillir une fleur sans ses racines. On ne voudrait pas reproduire, ou extraire juste le sommet d'un iceberg pour le mettre dans autre contexte,[114] mais reconstruire sa structure sous-jacente permettant la formation du sommet : ce que l'on peut apercevoir.

Usage d'une notation descriptive dans la composition

Ainsi, on constate que la difficulté d'une écriture essayant de saisir des phénomènes musicaux des autres cultures, n'est pas uniquement du au fait que la notation musicale soit limitée pour saisir les caractéristiques du son en question. Mais c'est aussi le fait qu'une notation du type prescriptive, ne pourra jamais saisir le « savoir faire » et les conditions du contexte extramusical permettant la matérialisation du son en question. C'est à dire, tout le savoir et toutes les conditions qu'il y a derrière un résultat sonore. En conséquence, même si nous continuons d'utiliser la notation prescriptive lors de la composition, il nous semble pertinent de faire également usage d'une notation descriptive quand la première présente des limites.

L'utilisation d'une notation descriptive dans la musique écrite de tradition occidentale n'est pas une proposition nouvelle, en effet, notre proposition consiste à reprendre son usage. Effectivement, à l'origine, l'écriture musicale servait d'aide-mémoire pour l'exécutant et d'outil pour l'apprentissage : la copie était encore, au temps de Bach et de Mozart, un

[114] La métaphore du point d'un *iceerg* pour décrire la matérialisation d'un savoir musical permettant l'improvisation est attribuée à Bernard Lortat-Jacob. Publié dans: Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale *[version en français d'un article publié en 2005]. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 669-689*

instrument essentiel de la formation du musicien. [115] Pendant long temps le compositeur n'a noté qu'une partie de la musique qui était ensuite exécutée. À l'époque baroque, on voit prospérer l'usage des traités d'ornementation. Les traités de gloses, et de divisions, qui permettent au musicien débutant d'apprendre à improviser sur une basse donnée. Aussi, à la même époque, sont élaborées des techniques de la basse continue et des manuels qui montrent des modèles de cadences et d'enchaînements. Ainsi, dans la musique baroque on peut voir comment le monde de l'oral et le monde de l'écrit coexistaient dans une œuvre, car le musicien mémorise des formules, des enchaînements de basse continue, des types d'ornement.

Une notation de type descriptive pourrait donc favoriser la transmission et la sauvegarde des savoirs musicaux de tradition orale lors de la composition et de la transmission des phénomènes appartenant aux musiques de tradition orale. Effectivement, nous le constatons en regardant la reprise actuelle de la musique ancienne : ce n'est que grâce à l'écriture de type descriptive du baroque que sont aujourd'hui exercées des pratiques d'improvisation, ornementation, variation, etc… en dehors de tout usage. Ainsi, dans la mesure du possible, on vise à réaliser un matériel descriptif appuyé sur des ressources multimédia permettant aux musiciens externes à la communauté, ou même membres de la même communauté, de récréer une musique de tradition orale. Nous traiterons se sujet dans la section suivante.

3.3.2 Pour une écriture multimédia descriptive dans la composition

> " …on écoute maintenant la musique où on veut et comme on veut, tout seul dans sa chambre ou dans la rue avec un baladeur. Mais surtout on peut l'apprendre en écoutant les enregistrements des artistes que l'on admire et en essayant de les imiter : le passage par l'écriture n'est pas nécessaire et l'on s'approche ainsi des conditions de l'oralité traditionnelle (…) On parlera alors non plus de tradition orale, puisque le disciple n'est plus à l'écoute directe d'un maître qui lui parle, mais de tradition purement *aurale* et cette *auralité* est d'une nature technique" . J. Molino

[115] MOLINO, Jean. *Qu'est-ce que l'oralité musicale ?* Musiques une encyclopédie pour le XX^{e} siècle. Tome V . L'unité de la Musique. Sous la direction de Jean-Jaques Nattiez. Cité de la Musique, Paris, 2007 p.510

Écriture multimédia de type prescriptif et descriptif

Décrire les processus au moyen desquels une certaine musique est menée à bien, pourrait contribuer à favoriser la sauvegarde et la transmission des savoirs musicaux de tradition orale. Ainsi, en se servant d'un tel moyen d'écriture, un compositeur pourrait s'occuper de saisir et de transmettre des idées musicales qui ne sont pas susceptibles d'être saisis par l'écriture musicale. La notion de notation musicale descriptive et prescriptive, peut être transposée à l'écriture multimédia. Ainsi, une écriture de type *prescriptive* sur un support audiovisuel pourrait, par exemple, montrer comment jouer une pièce de musique, en donnant des instructions qui favorisent l'imitation. Par analogie, cela ressemblerait aux émissions dans laquelle le maître cuisinier donne des instructions pour préparer une recette, ou bien, dans laquelle un entraineur donne des instructions précises en guidant une séance sportive pour améliorer la condition physique. Dans aucun de ces cas, les spectateurs n'obtiennent l'information nécessaire pour leur permettre de développer leurs propres recettes ou entrainements. En ignorant le fonctionnement d'un système (soit la "chimique de la cuisine", soit le "métabolisme humain"), les élèves se limitent à suivre une prescription (des instructions). Par contre, grâce à des descriptions et des illustrations, une écriture de type *descriptive* sur un support audiovisuel, permettraient d'enseigner le fonctionnement d'un système. Imaginons par exemple, une sorte de traité d'improvisation sur un support audiovisuelle : au moyen de descriptions, le récepteur peut créer une multiplicité de formes. Si nous ajoutons aux moyens audiovisuels un composant interactif, nous parlerions alors d'une *écriture multimédia de type prescriptive.* Par contre, si les éléments du support mettent en valeur les instructions à suivre et permettent de donner une description du fonctionnement d'un système, alors il s'agit *d'une écriture multimédia de type descriptive*.

L'imitation d'enregistrements de musique: facteur favorisant la perte des savoirs musicaux

Pour s'occuper de l'écriture et de la transmission des aspects musicaux provenants des musiques de tradition orale, d'abord, le compositeur se demande quels sont aujourd'hui les alternatives pour mener à bien la sauvegarde et la transmission d'une musique orale.

Ainsi, on s'aperçoit que parmi les mesures prises par l'UNESCO, c'est principalement le stockage d'enregistrements des œuvres musicales. Des efforts semblables peuvent être relevés par dans d'autres institutions, par exemple : la conférence satellite de l'Ifla (Fédération internationale des associations de bibliothèques) en août 1999 consacrée au thème de la collecte et de la sauvegarde des traditions orales[116] a pu se réunir en présentant des sections « Conservation et préservation » et « Documents audiovisuels ». Concernant la sauvegarde de musique, ils n'ont pas autre réponse que le stockage de musique enregistrée. Ainsi, à propos de la sauvegarde du son, l'intervention de Kevin Bradley au cours de cette conférence, a mis en évidence les principes d'une politique de conservation spécifique de documents sonores.[117] À cette égard, Sylvie Le Ray a indiqué dans son article: "Même si la fixation des cultures orales bénéficie d'une longue tradition d'érudition, nombre de gestes et savoir-faire, rituels et codes ne peuvent être compris et interprétés que s'ils sont reproduits sur un support indiciel. Les archives sonores et audiovisuelles représentent dans quelques cas les seules chances de survie de ce patrimoine." [118] À défaut d'adopter cette solution de sauvegarde, nous mettons en péril le contenu des tels archives.

---

[116] Les actes de la conférence satellite de Khon Kaen publiés par l'Ifla sous le titre Collecting and Safeguarding the Oral Traditions (http://www. ifla.org). McILWAINE, j. WHIFFIN J, KAEN, K.,Collecting and Safeguarding the Oral Traditions: an international conference , 16-19 August 1999. 2001, VIII, 158 p.

[117] Le premier principe est de privilégier la préservation du signal sonore sur la conservation du support de l'enregistrement. Le second est de recopier constamment d'un support à l'autre et d'un format au suivant. En fin, la numérisation du son serait la meilleure réponse, en termes de coût et de qualité du son, à la nécessité de recopier constamment les données en raison de l'instabilité des supports et de la faible durée de commercialisation des systèmes de lecture et de gestion.

[118] LE RAY, Silvie. "*Collecte et sauvegarde des traditions orales Un rôle nouveau pour les bibliothèques?" BBF*, 2000, n° 5, p. 126-130 [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/> Consulté le 24 août 2010

Effectivement, pour sauvegarder et transmettre une connaissance musicale de tradition orale le simple stockage sonore des œuvres musicales ne suffit pas. Car tous les moyens mis en œuvre pour réussir la matérialisation de la musique resteraient inefficaces. Nous avons constaté, au sein de l'ensemble Los Salmerón, un intérêt plus important pour l'imitation des enregistrements de son ancêtre Filiberto Salmerón, que pour improviser des nouvelles mélodies et verses en situation (pratique que ses ancêtres, savaient bien exécuter). Le support audiovisuel s'est transformé dans son principal point de référence ; c'est comme si le maître (déjà absent en vie) continuait à leur parler en leur indiquant les normes à travers ses disques ses et films. C'est ainsi qu'un enregistrement, loin de contribuer à sauvegarder et à transmettre une connaissance de tradition orale, peut favoriser sa disparition. De manière comparable au musicien qui lit une partition de type prescriptive, le musicien qui imite un enregistrement n'a pas besoin de comprendre le fonctionnement du système musical. Ainsi pour faire sonner une mélodie il suffit de la lire, ou de la copier.

Apprendre à faire la musique au moyen d'une vidéo

Ainsi, pour transmettre une connaissance de caractère oral, il ne suffit pas de présenter le résultat final attendu, mais il convient d'expliquer comment l'accomplir. Dans le cas de l'improvisation, on ne pourrait même pas présenter le résultat final, mais seulement des exemples illustrant le cas. Cette démarche n'est pas nouvelle. Nombreux sont les exemples des films où un maître explique une technique, ou une façon de jouer une musique de tradition orale. [119] Parmi les vidéos qui sont diffusées gratuitement par internet, nous trouvons peu d'exemples réalisés par des professionnels et une grande quantité faite par des amateurs. Ainsi, en regardant un cours sur vidéo il est possible d'apprendre à jouer du *didjeridu,* ou des *montunos* de salsa au piano. Pourtant, les explications illustrés et graduées de maîtres de musique permettent de guider l'apprenti. Les vidéos réalisées par des amateurs et diffusées sur internet, pour la plupart, ne présentent pas une méthodologie solide d'enseignement. Pourtant, parmi ces vidéos, il est possible de trouver une grande diversité de musiques.

[119] Pour donner un exemple on fait mention de la série des cours par vidéo réalisées par David Courney, qui enseigne à jouer des instruments indiens. Diffusés sur le site : http://chandrakantha.com et aussi sur le site www.youtube.com sous le nom du DAVID COURTNEY (TABLA) Part 01.

Parallèlement, on trouve à la vente un grand nombre de méthodes incluant un livre et un DVD[120] dont la méthodologie d'enseignement semble plus solide. Cependant, ces ressources ne s'occupent que de musiques qui sont plus facilement vendables : c'est le cas du rock, du jazz, du blues, du flamenco, du tango, etc…Compte tenu des bons résultats que ce type de support apporte en terme de transmission d'un savoir musical, on reprendra ce type de ressource pour notre projet. Si on analyse la question, on découvre qu'une telle sorte de vidéo fonctionne pour réussir la transmission d'un savoir musical grâce à l'usage d'une écriture descriptive dans une ressource audiovisuelle. De cette manière, le compositeur au lieu d'écrire sur le papier, pourrait écrire sur la vidéo, cela le permettrait de transmettre une technique, d'enseigner comment jouer d'un instrument et d'illustrer.

Les ressources interactives

Le moyen audiovisuel diffusé par Internet n'est pas la seule ressource à notre disposition pour sauvegarder et transmettre un savoir musical.

Aujourd'hui, les possibilités techniques offertes par le développement multimédia ouvrent de nouvelles perspectives pour « donner à voir » les musiques du monde. Concernant les musiques de tradition orale ainsi que d'autres répertoires musicaux, il existent déjà plusieurs productions significatives sous la forme de cédéroms ou de pages web[121]. L'objectif de la diffusion de modèles musicaux par Internet, selon Chemillier et Rappoport est de donner à comprendre le plus clairement possible un problème musicologique, c'est pourquoi le support multimédia qu'offre l'Internet semble le plus approprié pour cela. Ainsi, l'*adoption des nouvelles formes d'écriture facilite la compréhension et permet une lecture plus rapide*[122].

---

[120] Pour exemple le *Flamenco Guitar Method* de Gerhard Graf-Martinez, *The Mel Bay's Modern Drum Method grades 1-3*, *The Rock House Method: Learn Rock Guitar - Intermediate Program* de Rock House.

[121] CEMILLER, Marc. *Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie.* Cahiers de Musique Traditionnelle 16, 2003 p.59-72

[122] M. Chemillier, D. Rappoport, *Pourquoi présenter des modèles musicaux sur Internet* ?, Actes de la table ronde Sémantique et Archéologie : aspects expérimentaux. Renouvellements méthodologiques dans les bibliothèques numériques et les publications scientifiques, organisée par l'Ecole française d'Athènes, Athènes, 18 et 19 novembre 2000, édités par Andrea Iacovella, *Bulletin de Correspondance Hellénique.*

L’objectif, ajoute encore Chemillier, "est de synthétiser par des moyens de l’écriture multimédia une parcelle de connaissance ethnomusicologique".[123]

[123] CEMILLER, Marc. *Pour une écriture multimédia de l’ethnomusicologie.* Cahiers de Musique Traditionnelle 16, 2003 p.59-72

Concernant cette perspective, un travail significatif a été réalisé par le laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme où a été développé une série d'animations musicales interactives appelées « *clés d'écoute* »[124] , ces travaux sont diffusés sur Internet. [125] Dans les premières clés d'écoute (sur la musique de harpe Nzakara ou les rondes funéraires Toraja), le multimédia reprenait des procédés déjà utilisés dans le film et la vidéo : des schémas sonorisés et animés. La technologie multimédia consistait à intégrer le son et l'image, à souligner des parties de l'image et à déplacer des éléments dans l'animation, dans le but d'attirer l'attention du spectateur sur certains aspects. Plus récemment, une innovation beaucoup plus spécifique de la technologie multimédia est apparu : la possibilité de faire interagir l'utilisateur avec l'image et le son, en cliquant sur divers composants de l'interface visuelle.[126]

Dans les *clés d'écoute* nous trouvons nombreux types de transcription :

1. la notation usuelle sur portées de musique
2. le sonagramme pour visualiser le spectre acoustique
3. différentes formes de tablatures pour codifier les doigtés
4. des modes de représentation plus spécifiques aux répertoires (Chemillier, 2003 p.61).

Ainsi, encore selon Chemillier, l'intégration d'une transcription dans un objet multimédia permet les traitements suivants :

1. le soulignage des certaines parties de la transcription (ou d'un schéma)
2. la sonorisation de l'image en synchronisation avec le son
3. l'animation d'éléments de l'image

---

[124] Les premiers exemples ont été présentés en avril 2000 aux journées de la SFE à Royaumont. Une série de nouvelles animations a été réalisée en 2002 par un équipe de professionnels multimédia convoquée par Annick Armani, ces clés d'écoute on été montrés lors d'une journée organisée au Cube d'Issy-les-Molineaux par Annick Armani en mars 2002, sur le thème de : l'écriture multimédia pour l'ethnomusicologie et ses implications dans la communauté scientifique.

[125] Les clés d'écoute sont disponibles sur le site web : http://ehess.modelisationsavoirs.fr/ethnomus/index.html D'autres ressources sont disponibles sur le site web de la Cité de la Musique : cite-musique.fr « gamelan mécanique » http://www.citedelamusique.fr/gamelan/ Réalisée en collaboration avec Catherine Basset, pour servir du support pédagogique.

[126] CEMILLER, Marc. *Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie.* Cahiers de Musique Traditionnelle 16, 2003 p. 60

4. l'interactivité avec le récepteur

L'adoption d'une écriture multimédia pour montrer ou expliquer certains aspects des musiques de tradition orale dans l'ethnomusicologie nous donne une clé pour imaginer une solution similaire à celle utilisée lors de l'écriture et de la transmission de nouvelles œuvres (celles-ci ayant ou non des éléments des musiques traditionnelles). En effet, si les ethnomusicologues ont opté pour ce type d'écriture, c'est dans une grande mesure à cause des limitations du système de notation musicale occidentale[127]. Donc, lorsqu'on rencontre la même problématique dans la composition, cette solution nous offre nécessairement une base pour commencer le développement d'un support d'écriture ajusté spécifiquement aux besoins de la composition.

3.3.3 Notre support d'écriture

Objectif général

> Considérant les bons résultats que peut avoir l'apprentissage d'une musique par la vidéo, les avantages qu'apporte un support interactif sur Internet,[128] et le potentiel d'une écriture multimédia descriptive, nous envisageons de développer un type de *partition multimédia interactive*. Un tel support d'écriture nous permettra de sauvegarder et de transmettre de nouvelles œuvres contenant des aspects musicaux qui ne sont pas susceptibles d'être saisis par une notation musicale. Ce moyen est

[127] M. Chemiller et D. Rappoport justifient la diffusion des modèles musicaux sur Internet : "Certains supports - disques, films, cédéroms - ont un caractère de vulgarisation que n'ont pas le livre et l'article scientifique. Or dans ces derniers, publications à caractère savant, la musique a souvent été pauvrement représentée. Elle y est figurée par des transcriptions musicales, schématisations souvent inadéquates à retranscrire des critères autres que le rythme, les durées et la hauteur alors que les musiques de tradition orale développent des procédés que l'Occident ne sait pas encore noter conjointement tels par exemple le timbre, l'intensité des zones du spectre harmonique, le dynamisme, le non mesuré, l'hétérophonie. Certains ethnomusicologues inventent leur propre système de notation qu'eux seuls peuvent en fait lire correctement. "
CHEMILLIER, M., RAPPOPORT, D. *Pourquoi présenter des modèles musicaux sur Internet* ?, Actes de la table ronde Sémantique et Archéologie : aspects expérimentaux. Renouvellements méthodologiques dans les bibliothèques numériques et les publications scientifiques, organisée par l'Ecole française d'Athènes, Athènes, 18 et 19 novembre 2000, édités par Andrea Iacovella, *Bulletin de Correspondance Hellénique. p. 3*

[128] Ces sujets ont été traités dans ce travail dans les *sections apprendre à faire la musique au moyen d'une vidéo*, et *les ressources interactives.*

conçu sous la forme d'une page web et il est dirigé vers deux types d'utilisateurs : Musiciens de tradition orale et musiciens de tradition occidentale.

Objectifs secondaires :

- Transmettre aux musiciens de tradition écrite participant à l'exécution de la nouvelle œuvre, les savoirs musicaux sur le fonctionnement du système de tradition orale en question. Ex: Le fonctionnement du système de variation, d'improvisation et d'ornementation ; les techniques de frappement de la *tamborita* et le touché de la guitare, etc.
- Transmettre aux musiciens de tradition orale participant à l'exécution de la nouvelle œuvre, les instructions nécessaires.
- Réaliser une contribution pour la sauvegarde et la transmission des connaissances de tradition orale.
- Réaliser une contribution pour les moyens de notation et de transmission des nouvelles œuvres en général.

Type de matériaux employés :

Sur notre page web nous trouverons plusieurs types de notation :

Notation multimédia de type descriptive :

Des vidéos et enregistrements d'audio démonstratives :

Des fichiers vidéo et des fichiers audio dans lesquelles les musiciens de tradition orale fournissent des exemples sur l'exécution de certains aspects de la musique.

Des vidéos explicatives :

- Des fichiers vidéo où les musiciens de tradition orale fournissent une explication sur comment exécuter la musique. Exemple : les techniques d'improvisations, de variations, d'ornementations, l'exécution d'un type de mélodie spécifique, la variation du tempo, les techniques de frappement etc…
- Des vidéos où le musicien de tradition orale explique comment faire usage des contrôleurs MIDI en question.

- Des fichiers vidéo où les musiciens de tradition orale expliquent le fonctionnement global de l'œuvre.
- Des fichiers vidéo de type *capture d'écran* où une voix *off* explique comment utiliser les différents logiciels de la page web (fonctionnement de la page web en générale, explication pour imprimer les partitions, pour télécharger les fichiers vidéo, etc..)

Le soulignement de certains parties de la transcription

- Une animation dans l'ordinateur peut mettre en correspondance le son et la partition. Donc, pour comprendre le système de variation et d'ornementation, une animation soulignerait les notes sur la portée de la mélodie qui est fait l'objet de variation (signalant la mélodie "modèle")

Interactivité avec le récepteur

- Afin de comprendre le système de variation et d'ornementation, l'utilisateur aurait l'opportunité de choisir le degré de complexité des variations d'une même mélodie tout en regardant la mélodie de base soulignée par une animation.
- Les vidéos comporteraient des exemples d'exécution et des commandes à cliquer où l'utilisateur pourrait arrêter la vidéo et voir en détail le passage musical en question pour mieux le comprendre ainsi par exemple, pendant l'exécution d'un rythme de la *tamborita,* l'écran affichera la possibilité d'activer un lien. Si le lien est activé, une autre fenêtre s'ouvrira, dans laquelle il sera expliqué comment exécuter ce passage.

Notation descriptive

Notation musicale usuelle sur portées de musique

- La partition pour guider les musiciens de tradition occidentale sera écrite sur des portées de musique, de même que les exemples des variations, d'improvisations et d'ornementations. À partir de ces partitions, le musicien devrait effectuer ses variations (cela ressemblerait à une partition de jazz ou une partition de musique baroque, celle-ci n'étant que un guide pour l'exécution de l'œuvre).

Des photographies pour souligner certains aspects des techniques d'exécution

- On pourrait trouver des photographies des doigts sur un manche de guitare, (sorte de *"tablatures"* en image pour codifier des doigtés), des photographies sur la position des mains avec des baguettes de tambour, des photographies sur les contrôleurs midi en question, etc.. qui seraient toutes accompagnées de descriptions.

Textes

- Il s'agirait de matériaux écrits expliquant le fonctionnement de la notation, sous forme de fichiers PDF téléchargeables.

Nous envisageons de créer un site web pour chaque nouvelle œuvre incluant des aspects de musiques traditionnelles que ne peuvent pas être saisis par l'écriture musicale. Ainsi, le site web remplacerait la partition sur papier[129]. De cette façon, le compositeur ne remettrait pas au musicien un texte sur papier, mais l'adresse internet d'un site web. Dans le site web, le musicien de tradition orale, comme celui de tradition écrite trouveraient l'information nécessaire pour exécuter la nouvelle œuvre. Pour pouvoir inclure des éléments de musique traditionnelle qui ne peuvent être notés par l'écriture musicale, nous avons choisi d'inclure des musiciens de tradition orale lors de la performance de nos compositions. Ainsi, une partie du site web, a été conçue pour être utilisée par des musiciens qui ne lisent pas de la musique. Pourtant, il n'y a pas toujours un musicien de tradition orale disponible pour jouer nos compositions[130]. C'est pour cela que le site web d'une même œuvre, doit pouvoir être utilisé aussi bien par un musicien de tradition écrite que de tradition orale. Le contenu des matériaux destinés au musicien de tradition orale, et celui destiné au musicien de tradition occidentale seront différents dans l'approche de la transmission de la musique. Alors que les matériaux destinés au musicien de tradition orale auront surtout pour objectif de familiariser le musicien avec un contexte diffèrent ; les matériaux destinés au musicien de tradition écrite auront pour but de transmettre les savoirs musicaux (un savoir faire) permettant de jouer la musique traditionnelle en question. En effet, pour le musicien du monde oral, seront prévus

[129] Pourtant, sur le site web on trouve des partitions guide (aides mémoire) qui peuvent être imprimées.

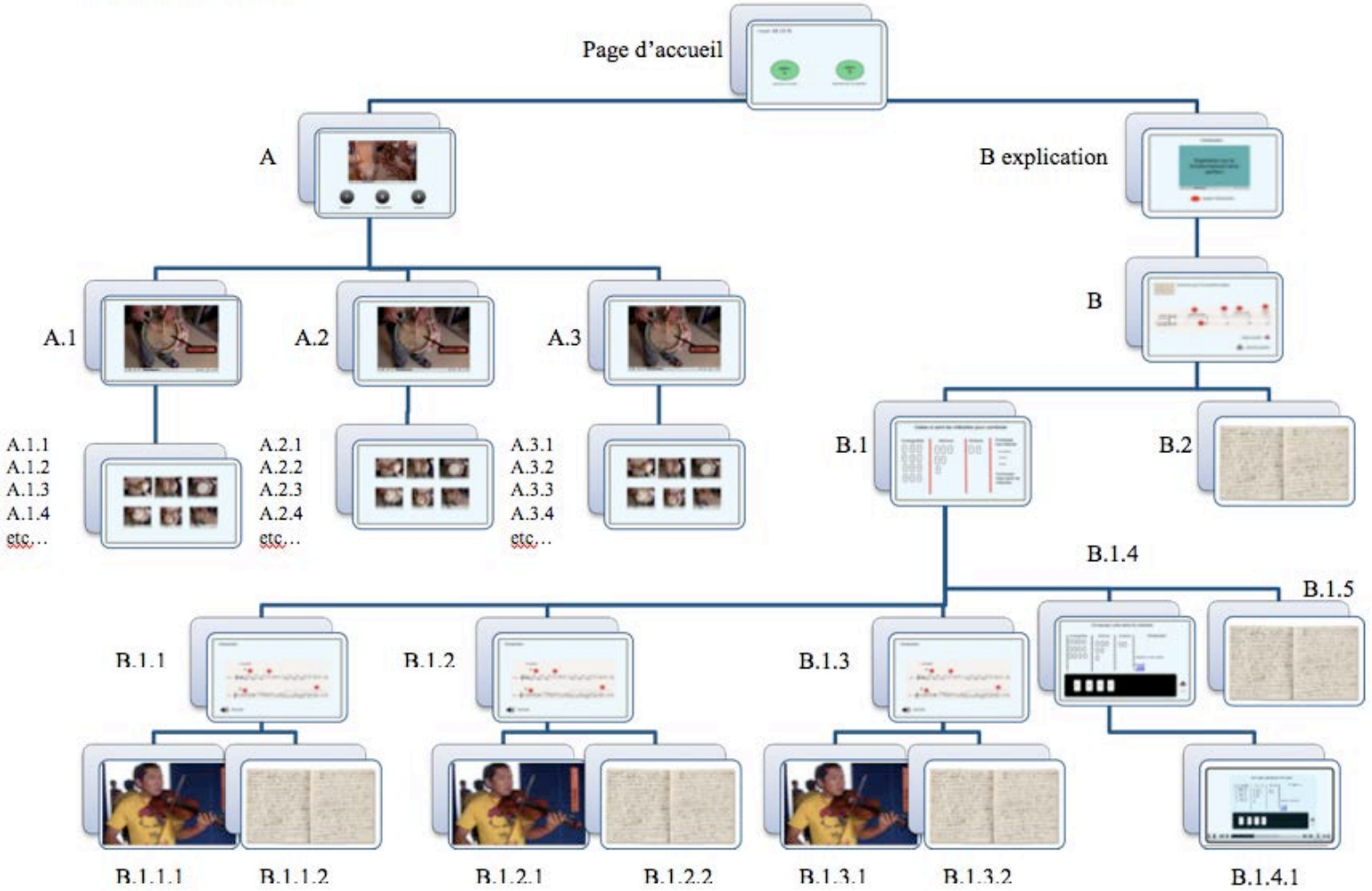
[130] C'est le cas si la musique est jouée dans différents pays, par exemple.

des vidéos dans lesquelles un autre musicien, de la même tradition lui parle, avec ses propres termes musicaux et dans un langage colloquial. Il explique des aspects tels que : comment et où faire une entrée, quand est-ce le moment pour improviser une strophe, comment et quand utiliser une pédale de contrôle MIDI, etc…Pour sa part, le musicien de tradition écrite, aura à sa disposition des matériaux qui visent à lui transmettre les règles d'improvisation, de variation et d'ornementation du système musical, les caractéristiques du timbre, etc…il s'agira des partitions écrites sur des portées, mais qui auront une fonction de guide ou d'aide mémoire.

Ensuite, nous présentons un prototype du site web en question. Même si chaque composition disposera d'un site web différent, adéquat aux caractéristiques de l'œuvre (le site va changer principalement en fonction de la formation de l'œuvre), nous présentons une version du site web qui contient tous les éléments nécessaires. Ainsi, le prototype que nous présentons correspondrait à une œuvre conçue pour un seul musicien avec et des moyens électroniques.

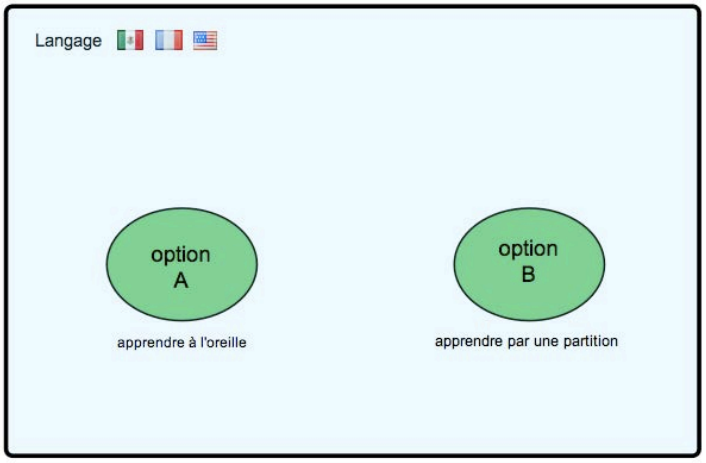
L'œuvre peut être jouée soit par un musicien de tradition orale, soit par un musicien de tradition écrite.

Fig. Plan du site web



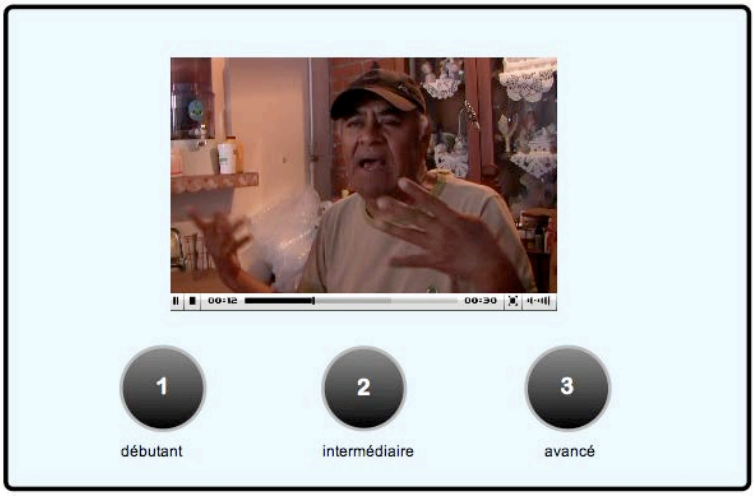
En suite nous présentons chaque fenêtre du site web.

Page d'accueil



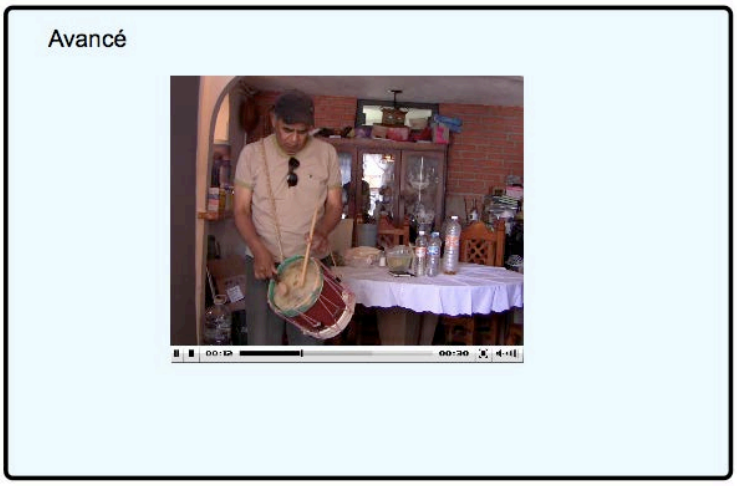
Les utilisateurs ont le choix entre apprendre la nouvelle œuvre à l'oreille (option A), ou par une partition, (option B). Ils peuvent également choisir la langue des textes entre espagnol, français et anglais

A

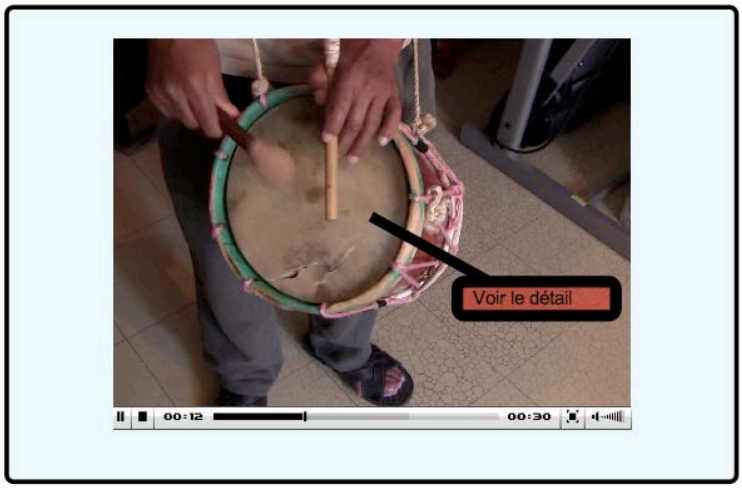


Dans une vidéo d'accueil un musicien de tradition orale explique le fonctionnement de la page web aux autres musiciens de tradition orale. Il explique que tout d'abord il faut choisir le niveau musical de l'utilisateur 1 Débutant, 2 Intermédiaire ou 3 Avancé.

A.1, A.2 et **A.3**

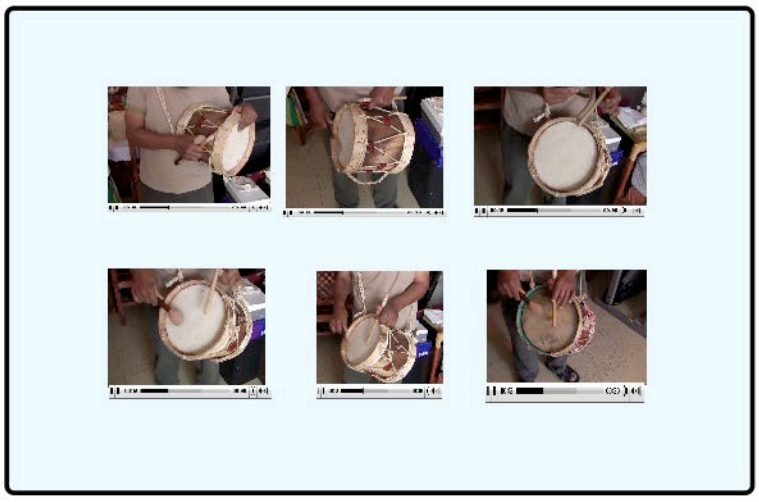


Pour chaque niveau (Débutant, intermédiaire ou avancé) il y a une vidéo explicative dans laquelle le maître musicien explique avec son propre vocabulaire musical comment exécuter la pièce. (Rappelons que la vidéo est destinée aux autres musiciens de tradition orale). Il s'agit d'une sorte de séance d'apprentissage. Après l'explication, le maître montre comment exécuter la musique.Le processus d'apprentissage de l'utilisateur ne consiste pas à imiter le jeu du musicien, mais à comprendre le fonctionnement du système musical. Le maître explique comment réaliser des improvisations et des variations. Il donne des exemples, mais aucune version définitive. Le maître encourage à l'utilisateur à exécuter sa propre version de la musique. Pour les utilisateurs débutants, le maître montre les figures musicales les plus basiques (selon B.L.Jacob, ce qui est conçu comme des modèles d'enseignement). Le niveau de complexité augmente pour les intermédiaires. Finalement, pour les avancés, le niveau des explications et des démonstrations est celui d'un maître ; C'est pourquoi dans la vidéo, le musicien parlera comme s'il s'adressait à un autre maître, et les démonstrations auront le degré maximum de complexité qu'on puisse trouver dans le système musical de tradition orale.



Dans les vidéos où le maître exécute la musique on trouvera des liens lors de l'exécution de certains passages musicaux. (Le lien indiqué : "VOIR LE DÉTAIL") Ce type de lien est actif uniquement pendant l'exécution d'un passage musical particulier et il disparaît à la fin du passage. Tout au long du film, plusieurs liens s'afficheront pendant l'exécution. Les liens "VOIR LE DÉTAIL" s' affichent quand il y a un passage jugé complexe. En cliquant sur le lien, l'utilisateur a accès à une autre vidéo ou le dit passage est montré et expliqué plus en détail (plus lentement, ou bien sans des ornementations). De cette manière, l'utilisateur a l'opportunité de voir en détail les passages de la musique qui seront les plus complexes à apprendre.

A.1.1, A.2.1, A.3.1, etc…

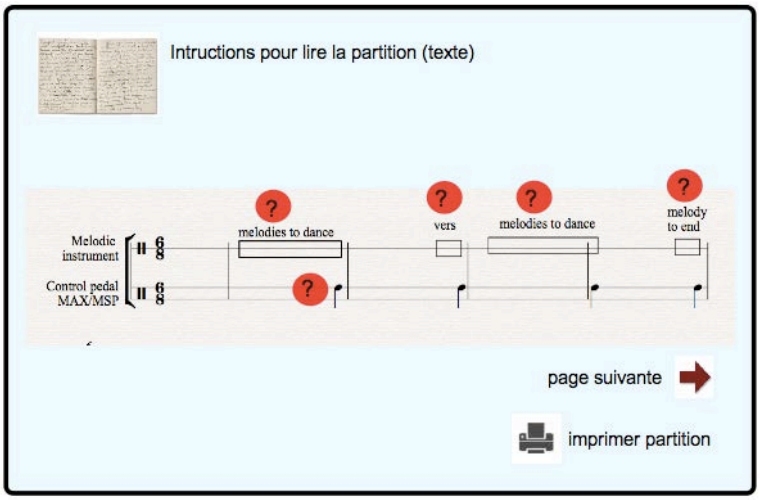


Certains passages de l'œuvre sont expliqués et montrés plus en détail. Soit plus lentement, soit avec moins d'ornementations ou de variations, ou encore au moyen de ce que B.L.Jacob appelle un modèle d'apprentissage.

B Explication.

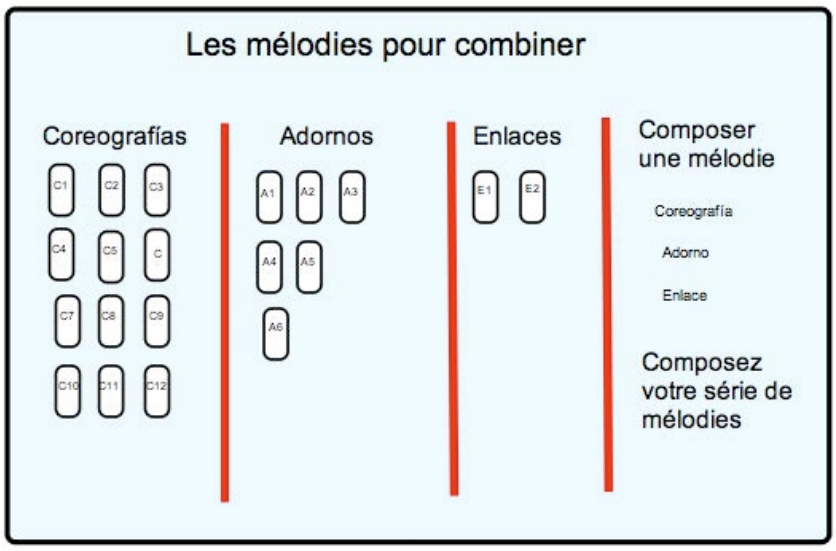
Dans l'option pour les musiciens de tradition écrite, la première page est une vidéo qui explique le fonctionnement de la partition interactive. L'utilisateur peut passer cette introduction.

B



La page B contient une partition guide et des instructions écrites pour l'exécuter. Sur la partition, figurent des liens (points rouges). Par exemple, on trouve des liens sur les mots : *mélodies pour danser*, *vers, fin,* ou sur la marque de la pédale du contrôle MIDI. En cliquant sur les liens, l'utilisateur peut accéder à une autre page où il est expliqué comment exécuter cette partie.

B.1



Dans l'option B.1 nous fournissons un exemple pour un violoniste. Néanmoins, s'il y avait un poète chanteur un percussionniste, ou un guitariste dans la partition, cette page et ses liens ultérieurs seraient adaptés selon chaque cas. En effet, il conviendrait de faire comprendre le fonctionnement du système pour chaque instrumentiste[131]. Nous considérons que, pour donner à comprendre le fonctionnement de ce site web, l'exemple du cas du violon résulte pertinent et suffisant.

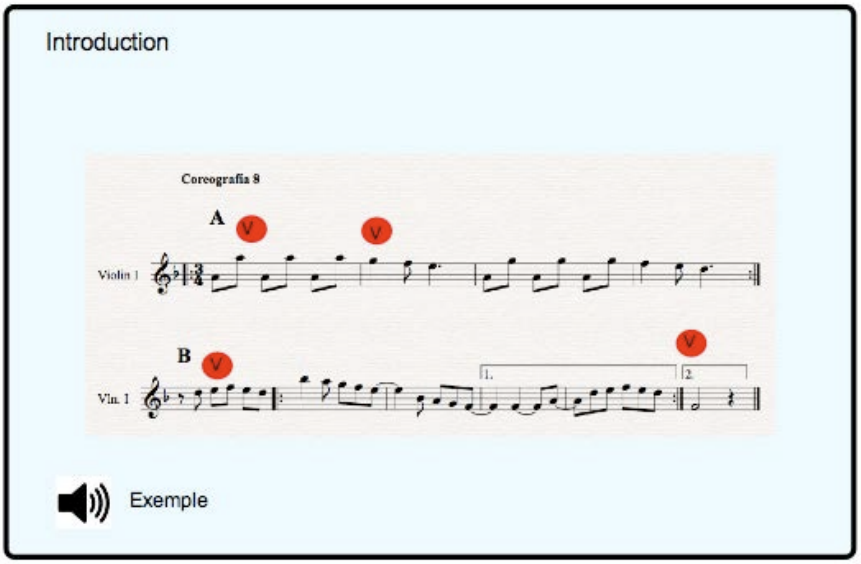
Dans cet exemple, l'utilisateur peut choisir un type de mélodie pour apprendre à la jouer. Il peut choisir entre *coreografías, adornos* ou *enlaces.* La page montre l'ensemble des mélodies transcrites. De même, il peut choisir d'apprendre à composer une mélodie, ou à composer une série de mélodies. S'il y avait un percussionniste, un guitariste, et un poète chanteur dans la partition, c'est dans le niveau B.2, B.3, B.4 que les l'explications concertant ces musiciens se trouveraient.

[131] Par exemple, pour le poète chanteur, les "normes" de la construction des strophes, pour le percussionniste, les "normes" de la utilisation et combinaison des modules, etc…

B.2

Un exemplaire écrit de la partition guide et les instructions pour l'exécuter peut être imprimé.

B.1.1, B.1.2, B.1.3

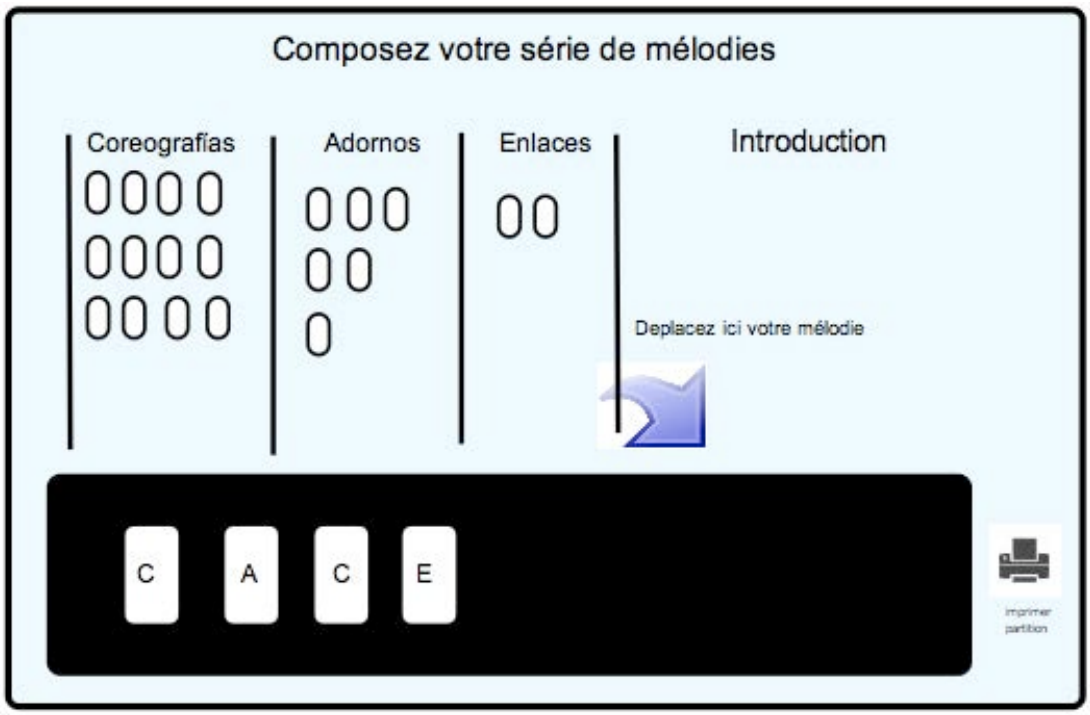


Dans l'option B.1.1, nous fournissosns l'exemple de ce qui sera fait avec chaque *coreografia* qui a été transcrite. (Dans cet exemple il s'agit d'une *coreografia* en particulier, mais elle est emblématique de toutes). La cateorie B.1.2 represente tous les cas d'*adornos* transcrits. De même, B.1.3, represente les deux *enlaces* disponibles à la transcription. Dans ces transcriptions, les mélodies sont presentés sans variation. Il s'agit de la version la plus "simple" de la mélodie. Selon les "normes" du système musical, ces mélodies peuvent faire l'objet de variations. Ainsi, sur plusieurs parties de la partition, on trouve des liens. En cliquant sur un lien, (un V dans un point rouge), les variations possibles (écrites sur une portée) pour cette partie s'afficheront dans une autre fenêtre. En cliquant sur le lien *exemple,* une vidéo ou un enregistrement commence (option B.1.1.1, B.1.2.1, B.1.3.1, etc…). Il s'agit d'exemples de cette mélodie joués par un musicien de tradition orale. Au début de ce type de page il y a une introduction, qui explique comment utiliser cette partie du site web. De même il est possible d'imprimer ces partitions (options B.1.1.2, B.1.2.2, B.1.3.2 etc..).

Options B.1.1.1, B.1.2.1 , B.1.3.1, etc…et options B.1.1.2, B.1.2.2, B.1.3.2 etc..

Les fenêtres B.1.1.1, B.1.2.1 , B.1.3.1, etc…sont des exemples de mélodies *coreografías, adornos* et *enlaces*) e par des musiciens de tradition orale. Les fenêtres B.1.1.2, B.1.2.2, B.1.3.2 etc..sont des partitions de ces mélodies dans leur version la plus simple.

B.1.4



Cette fenêtre présente un logiciel dans lequel l'utilisateur pourrait déplacer des images représentant chacune une mélodie, dans l'espace noir. Chaque utilisateur peut construire une concaténation de mélodies. Une fois qu'il a constitué la série, il peut l'imprimer en cliquant sur l'option *imprimer*. En cliquant sur l'option *introduction* l'utilisateur a accès aux "normes" pour construire une chaîne de mélodies (fenêtre **B.4.1.1**). Le système ne permettrait pas la construction d'une chaîne qui échappe aux normes du système musical, par exemple : une série trop longue ou une série sans contraste de vitesse. (Voir chapitre 2, section : concaténation des mélodies).

B.4.1.1

Une vidéo de type capture d'écran explique le fonctionnement de la fenêtre B.4.1.

Le processus d'enseignement utilisé dans les vidéos

Dans les vidéos où le maître explique comment jouer un passage, c'est la version la plus "simple" de celui-ci qui sera présentée. Ensuite, nous présenterons à l'utilisateur des versions de plus en plus complexes. Ainsi, il s'agira de "reproduire artificiellement" la méthode d'enseignement des maîtres musiciens. Il arrive que l'on enseigne la forme la plus simple du module, son squelette mélodico-rythmique, et peu à peu le musicien débutant maîtrise le jeu de variations qui peut lui être associé". [132] , [133] et [134] . Nous disons artificielement, car la méthode originale prends beaucoup de temps. Il conviendrait de réduire le temps nécessaire pour ensegner une nouvelle oeuvre à un musicien de tradition écrite. Le musicien de tradition orale a mémorisé et connait l'ensemble des substitutions paradigmatiques asociées à un modèle qu'il peut exécuter à un moment de l'oeuvre. C'est pourquoi nous estimons que les guides de mémoire et les processus d'apprentissage adaptés au musicien de tradition écrite pourraient l'aider à parvenir à jouer l'oeuvre en peu du temps.

---

[132] AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale,* vol.2,PARIS, SELAF.1985

[133] DEHOUX, V. *Les "Chants à penser" des Gbaya de Centrafrique,* Thèse Doctorale de 3º cycle, Paris, Université de Paris X. 1980

[134] DEHOUX, V., *Chants à penser gbayas (Centrafrique),* Paris, SELAF,1986.

3.4 Les éléments du *gusto* à traiter lors de la composition

Après d'avoir étudié des caractéristiques générales du fonctionnement du *gusto calentano,* et les traits généraux d'une œuvre orale, on se consacrera dans cette partie à décrire les éléments du gusto que l'on considère pertinent à traiter lors de la composition de nouvelles œuvres. Pour chaque cas, on a choisi en fonction d'abord d'un critère esthétique[135] ; en suite, d'un critère d'innovation : en essayant de choisir des éléments de ces musiques qui n'ont pas encore étés traités jusqu'à présent, et en essayant également, de les traiter d'une manière nouvelle ; finalement, d'un critère fonctionnel : en essayant de choisir les éléments nécessaires pour que l'œuvre puisse être menée à bien sans problème et qu'elle soit cohérente et fonctionnelle.

L'interchangeabilité des modules

Comme cela a été étudié dans le chapitre 2, dans une large mesure le *gusto* est une musique modulaire : ses modules ne sont pas uniquement la forme et la longueur des interventions instrumentales, mais aussi la forme de chaque mélodie composant cette intervention instrumentale : des les mélodies (*coregrafias*, *enlaces* et *adornos*). Nous rappelons que, comme l'a indiqué Lortat-Jacob, le module a une condition d'interchangeabilité, il constitue donc un espace de réalisation où peuvent entrer d'autres énoncés modulaires équivalents. En d'autres termes, un module est à la fois un énoncé et l'ensemble des énoncés équivalents qui peuvent y trouver place. [136]

Compte tenu du fait que la nature des dits modules est l'interchangeabilité, on peut penser à échanger quelques modules composant le gusto pour des modules nouveaux : des modules créés "artificiellement" exprès pour une nouvelle œuvre. La substitution des modules ne devrait pas affecter la condition des modules précédents ou suivants, au raison de la nature du module:

---

[135] Le critère esthétique, d'après nous, dans ce cas opère de façon pas rationnel : les matériaux sonores pour la création d'une œuvre doivent forcement nous faire plaisir.

[136] LORTAT-JACOB, Bernard, *Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale* [version en français d'un article publié en 2005]. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007, 669-689

> "Fixe dans ces frontières, il se compose d'éléments mobiles et d'unités en partie ou totalement substituables. Un module possède une autonomie fonctionnelle, ce qui signifie que les parties d'énoncés qui le précédent ou lui succèdent n'ont pas d'incidence sur la configuration qu'il adopte."[137] .

Il faut prendre en compte que, si un musicien de tradition orale joue dans la nouvelle composition, il devra reconnaître encore l'identité musicale du genre pour pouvoir y jouer, quand bien même, il pourrait reconnaître les éléments lui permettant de mener à bien sa performance. Par exemple, dans le *gusto*, un danseur ne pourrait pas exécuter les pas sans le rythme de la *tamborita*, dont il essaie de reproduire les rythmes et le son avec les pieds.

Pour donner un exemple illustrant la substitution de modules dans le *gusto*, on commence par concevoir la grande structure du *gusto* comme une unité composée des modules[138] :

A	**A'**	**B**	**A''**	**C**	**A^n**	**N**	**Final**

Fig. Représentation de la structure générale d'un *gusto*. Où A représente l'introduction, **A', A'', A''' …A^n** représentent les parties chantées ; **B, C,…N** représentent les parties instrumentales, et "Final" la formule pour finir le *gusto*. Chaque composant de la structure est conçu comme un module interchangeable.

Ainsi, on peut penser à substituer toutes les parties chantées, **(A', A''…A^n)** par un autre type de musique : par exemple, une partie exécutée par d'autres musiciens ou par l'ordinateur.

La substitution de modules pourrait permettre d'inclure des fragments de musique nouvelle à l'intérieur d'une concaténation de mélodies des parties instrumentales. Par module, on entend désigner un type de mélodie, ou fragment de mélodie qui forme la grande mélodie d'une section instrumentale : *coreografía, enlace* et *adorno*. Ici, on représente la substitution des mélodies de type *coreografía* par d'autres musiques nouvelles, représentée par la lettre **X.**

---

[137] LORTAT-JACOB, Bernard, *Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale* [version en français d'un article publié en 2005]. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p 680

[138] Cette structure et ses variantes sont expliquées Dans le premier chapitre.

E/C/AD/CH/E substitution → **E/X/AD/X/E**

Fig. Exemple de substitution de modules composant la mélodie d'un *gusto* ou une *coreografía* est substituée par un nouveau élément sonore, où E=*enlace,* C=*coreografía*, AD=*adorno* et X=nouveau élément.

Une musique composée par modules pourrait permettre non pas uniquement la substitution des uns par les autres, mais aussi l'ajout davantage de modules dans la musique déjà existante. Ainsi, par exemple, le *gusto* pourrait "tolérer" l'ajout davantage des "nouveaux modules" tels que: des sections structurelles, superposition d'autres sonorités sur celles déjà existantes.

Dès lors qu'il serait menaçant pour l'identité de la musique d'enlever un module. Au lieu de faire cela on pourrait le substituer par un silence, en demandant au musicien de tradition orale de réaliser son exécution dans la pensée au lieu de jouer cette partie.

Il faut absolument insister sur le fait que, si un musicien de tradition orale joue dans la nouvelle composition, la substitution des modules ne devrait pas l'empêcher de jouer. En étudiant la marge de variabilité que permet le genre, c'est à dire, en comparant les multiples versions d'une seule œuvre et en estimant le grandeur de la différence entre elles, on peut déterminer le caractère des nouveaux éléments.

Le système de variation et du violon et de la tamborita

Ainsi que cela a été abordé dans le chapitre 2, le violon exécute des variations et des improvisations en accord avec les "normes" du système musical, ses choix n'étant pas des faits aléatoires. Dans le chapitre 2, on a essayé de saisir les dites "normes", ou le *schéma* mental qui permet au musicien d'effectuer les choix en situation de performance.

Pour intégrer un système d'improvisation et de variation déjà existante dans de nouvelles compositions on voudrait d'une part, rendre compréhensibles et accessibles aux musiciens de tradition occidentale les "normes", ainsi que le *schéma* mental du musicien de tradition orale. Ainsi, une partie du savoir musical pourrait être transmis en dehors de la communauté d'origine. D'autre part, on voudrait que le musicien de

tradition orale puisse jouer dans de nouvelles œuvres en improvisant et en réalisant des variations, non seulement pas par rapport aux mélodies de son propre répertoire, mais aussi par rapport aux nouvelles mélodies. En effet, les connaissances du système d'improvisation et de variation du *gusto* pourraient nous permettre mener à bien la création de nouvelles idées musicales qui ultérieurement pourraient être modifiées, ou improvisées par les musiciens de tradition orale de la communauté, ou par un autre musicien externe à la tradition. Ce dernier pourra saisir les règles du jeu au moyen d'une solution de transmission utilisant une écriture descriptive multimédia. (À manière d'un traité d'ornementation illustré par un maître, originaire de la communauté).

Considération du contexte et de la fonction sociale de la musique

Considérer les aspects contextuels et fonctionnels de la musique de tradition orale en jeu lors de la composition nous semble donc indispensable pour obtenir le résultat sonore souhaité : c'est à dire le plus conforme la musique orale de son lieu d'origine. Si l'on veut que les musiciens de tradition orale jouent dans une nouvelle œuvre, et qu'ils puissent y jouer en apportant tout son potentiel, il faut forcement prendre en comte des aspects contextuelles et fonctionnelles de la musique. Comme cela a été étudié au début de ce chapitre, une musique de tradition orale est profondément ancrée dans les pratiques sociales, elle ne peut en être séparée. Le contexte culturel et le fonctionnement de la musique, prennent en quelque sorte racine ensemble, c'est pour quoi le résultat sonore se verra forcement affecté si on laisse de côté ces aspects.

Quant à fonctionne du *gusto*, il faut se rappeler qu'il s'agit surtout d'une musique conçue pour être dansée. Elle est jouée pendant les fêtes afin d'avoir des moments agréables. La thématique des chants sont des histoires qui mettent en valeur la beauté et les particularités du village de Tlapehuala, ils contiennent des paroles pour la femme aimée, des histoires drôles pour faire rire et des conseils sages pour la vie. Pendant les performances, les musiciens jouent alors que les gens dansent, rient, mangent ou écoutent assis (comme si c'était un concert). La musique donne lieu aux rencontres sociales. Aussi, les musiciens se servent de la musique pour gagner du

prestige dans la communauté, car celui qui est bon musicien gagne la reconnaissance des autres. [139] C'est pendant la fête appelée "*la feria del sombrero*" (la foire du chapeau), qu'a lieu une compétition de composition de nouveaux *gustos,* les gagnants acquièrent la reconnaissance de le village.

Ainsi, lors de la composition, en ce qui concerne la fonction de la musique, on essaiera de créer une musique dont quelques parties sont dansables. On voudrait créer une musique qui soit jouable aussi bien dans une salle de concert que dans la communauté d'origine. On a parlé avec les organisateurs de la "foire du chapeau" qui étaient d'accord pour permettre l'exécution d'une nouvelle œuvre incluant des éléments du *gusto,* non pas pour faire partie de la compétition, mais plus comme une attraction plus pendant celle-ci. On se demande si les gens du public vont danser. On ne sait pas les rections que la présentation amènerait, mais le seul fait qu'elle soit accueillie dans le contexte d'une des fêtes les plus importants du le village, révèle déjà l'acceptation d'un élément nouveau dans le cadre de ces festivités. Si la demande de jouer l'œuvre est acceptée d'être jouée, ce n'est que grâce à son caractère hybride qui permet que les musiciens de la communauté eux-mêmes puissent jouer. Ainsi, si on laissait une partie pour la libre improvisation et les variations du violon, de même que pour l'improvisation des vers avec des thématiques qui leur sont familières pouvant donner lieu à ce que les poètes et les musiciens "brillent" dans leurs exécutions et aient aussi l'opportunité d'être appréciés par la communauté, cela donnerait un résultat musical à notre avis, plus riche que celui qui serait obtenu si l'on se limitait à déraciner le musicien pour le faire jouer que dans les théâtres de la musique occidentale de tradition écrite.

On peut se demander comment le musicien de tradition orale réagirait au moment d'effectuer la performance de la même œuvre en dehors de sa communauté. La question reste entière lors de l'exécution de l'œuvre. Pourtant, prenant en compte le goût que plusieurs groupes ont pour jouer dans plusieurs villages, et même des villes

[139] Cela a été le cas de Isaías Salmerón, un des plus célèbres musiciens dans Tlapehuala qui, après avoir gagné la reconnaissance du village, a mérité d'avoir une statue de sa figure dans celui-ci.

et des pays, [140]on peut prévoir un résultat favorable quant à l'exercice du musicien sur la scène.

Considération des motivations du musicien

Nous envisageons d'inclure, dans la mesure du possible, la participation des musiciens de tradition orale dans les œuvres de ce projet. S'agissant du violoniste, il aurait un rôle de protagoniste. Ainsi, en improvisant et variant sur des mélodies, une grande responsabilité sur la forme et le contenu de l'œuvre lui incomberait. Dès lors, il nous semble intéressant de se pencher sur les motivations du musicien de la tradition orale. Car la différence entre l'exécution d'un musicien qui se sent bien, et motivé dans le projet et celle du musicien démotivé ou impossibilité à jouer à cause d'être "dehors du contexte" peut signifier le "succès" de l'œuvre, ou dans le pire des cas, un chaos incontrôlable. C'est pour cela que le compositeur intéressé d'inclure des parties de musiques orales jouées par un musicien de tradition orale, aurait du succès dans son travail en répondant à la question :

Quelles sont les conditions nécessaires pour que le musicien soit motivé, pour qu'il jouer dans tout son potentielle ?

Bien que chaque individu ait des motivations différentes, en tant que musicien du *gusto,* et en tant que musicien d'un même ensemble (dans ce cas, nous prévoyons de consacrer des œuvres aux Salmerón), il y a des motivations partagées.

Ainsi, on tiendra en compte d'abord de la rivalité entre les musiciens d'un même village ou genre de musique : Comme on l'a étudié dans le chapitre 1, dans la région de Tlapehuala, la concurrence entre musiciens provoque des exécutions de majeur qualité. Ainsi, pendant chaque exécution réalisée en face des autres musiciens et du public, un groupe ou un musicien a l'opportunité de gagner du prestige. De la sorte, nous prévoyons dans la mesure du possible que la musique soit interprétée avec un public de la même communauté pour le moins connaisseur du genre. Une autre façon de créer la rivalité serait, par exemple en donner à jouer la même œuvre à plusieurs

[140] Le Groupe Los Tavira a même visité Paris pour faire à connaitre sa musique. Los Salmeron aiment bien se présenter en plusieurs théâtres de la Ville du Mexique.

ensembles, de façon à ce qu'ils puissent comparer les différentes versions. Dans ce jeu, le musicien qui se sent le plus menacé par le jeu de l'autre mettra plus d'effort pour mieux jouer que son adversaire. En suite, on tiendra en compte du fait que les musiciens sont concernés par diffusion de sa musique. Chez les Salmerón, par exemple, il est important de pouvoir diffuser sa musique parmi plusieurs scènes, et une fois de plus, de faire aussi une trajectoire "artistique" en tant qu'ensemble musical : ceci, permettrai de les convaincre de jouer dans des contextes différents de leur habitude.[141]

Étant donné les motivations spécifiques de chaque ensemble ou musicien, un travail pour les connaître devrait être mené à bien pour chacun. Cela impliquerait dans les taches du compositeur un effort pour connaître à l'autre à chaque fois.

[141] En fait, d'ailleurs de jouer pendante les fêtes, ils ont joué déjà dans des théâtres de l'UNAM (Université Nacional Autónoma de México), et ils sont assistées dans des émissions des radio sur la musique populaire.

3.5 Projet de composition

Le présent projet de composition se trouve en cours de création. La procédure de composition comporte cinq phases[142], dont nous avons complété les deux premières.

Objectifs

Le présent projet à pour objectif principal la création d'une œuvre musicale à caractère polymorphe (différente à chaque exécution) où aura lieu une hybridation entre le *gusto calentano* et une musique occidentale de tradition écrite.

La collaboration des musiciens des deux traditions sur la même scène implique la familiarisation des musiciens de tradition occidentale aux pratiques improvisatoires et aux contextes culturels différents, ainsi que la familiarisation des musiciens de tradition orale aux moyens technologiques et aux contextes culturels différents.

Formation

La formation est modifiable en fonction des musiciens qui sont disponibles, ainsi il y a trois options possibles :

> Option A : viola da gamba, ou violon baroque (Musicien de tradition occidentale, de préférence spécialisé dans la musique baroque familiarisé avec des pratiques d'improvisation et de variation), avec l'option d'un danseur de *gusto.*
>
> Option B : viola da gamba (ou violon baroque) (Musicien de tradition occidentale, de préférence spécialisé dans la musique baroque familiarisé avec des pratiques d'improvisation et variation). et violon *calentano* (musicien du *gusto calentano*), avec l'option d'un danseur de gusto.
>
> Option C : violon *calentano* (musicien du *gusto calentano)*, avec l'option d'un danseur de *gusto.*

[142] Les phases sont décrites en détail dans la section *Processus de composition* de cette section.

Choix technologiques :

Matériel

- Un ordinateur *Macintoch.*
- Quatre enceintes
- Un mixeur avec quatre sorties
- Une carte audio. *FIREFACE 400,* ou *FIREFACE 800*
- Contrôleurs : Pédale MIDI et manette *Wii*

  Pour l'option A : 1 Microphone (pour capturer le signal de la viola da gamba), et 1 pédale de contrôle MIDI

  Pour l'option B : 2 Microphones (pour capturer le signal de la viola da gamba et du violon),1 pédale de contrôle MIDI et une manette Wii

  Pour l'option C : 1 Microphone (pour capturer le signal du violon), 1 pédale de control MIDI et une manette Wii

  Partition Multimédia. Pour l'apprentissage de l'œuvre il y a trois options possibles:

  Pour l'option A : (Pour le violiste) : partition multimédia : ressource audiovisuelle interactive disponible sur Internet accompagnée d'un guide d'exécution écrit).

  Pour l'option B : (Pour le violiste et le violoniste), partition multimédia : 2 ressources audiovisuelles interactives accompagnées d'un guide d'exécution écrit. (La ressource multimédia est différente pour chaque musicien le violoniste de tradition orale n'aurait pas besoin du guide d'exécution).

  Pour l'option C : partition multimédia: ressource audiovisuelle disponible sur Internet ou sur DVD.

- Une estrade en bois pour que le danseur puisse faire sonner ses pieds lors de la danse.

<u>Pour la production :</u>

- Caméra vidéo caméra avec microphone de qualité.
- Echantillons à utiliser :
- Audio : Enregistrements de *gusto* : jeu de la *tamborita*, jeu de la guitare, jeu des voix.

- Vidéo : Explications et illustration des maîtres musiciens, violonistes, guitaristes, danseurs et percussionnistes.

Software :

Pour la mise en scène :

- Mac OS X
- MAX for LIVE
- MAX/MSP 5
- External supervp.play~ [143]
- Spatialisateur de l'IRCAM
- Soundflower
- OSCulator

Pour la production :

- Éditeur audio
- Éditeur vidéo
- Enivrement de programmation : *Flash, dreamweaver*
- (choix en cours)

Procédure de composition

Phase 1 : Travail sur le terrain

Recherches sur le système musical du *gusto calentano*

Premier canevas de l'œuvre

Premières épreuves avec les musiciens

Recueil des échantillons

Recueil des témoignages des maîtres

Phase 2 : Analyse des résultats et planification de l'œuvre

Analyse des résultats de la recherche :

[143] L'objet *external* supervp.play~ fait partie de la librairie IMTR transformation du FORUMNET de l'IRCAM

Création des modèles qui expliquent le fonctionnement du système musical et détection des variables en jeu.

Compréhension des processus de transmission du maître à l'apprenti.

Détection des éléments du *gusto* à conserver dans une nouvelle œuvre pour que le musicien de tradition orale puisse jouer

Commencement du développement d'une application MAX /MSP

Evaluer quels aspects de la musique peuvent être transmis et comment. Puis Élaborer une stratégie pour le faire.

Trouver des points de convergence entre les deux types de musique.

Réalisation des épreuves du son avec les musiciens.

Phase 3 : Création et écriture

Achèvement de la création de l'application sur MAX/MSP

Création du plug-in Max for LIVE

Réalisation des connections entre MAX for LIVE/OSCulator, Sound Flower et SPAT de l'IRCAM

Début de la création de la partition multimédia pour le musicien de tradition écrite

Début de la création de la partition multimédia pour le musicien de tradition orale

Phase 4. Épreuves et corrections

Culmination de la partition multimédia/Épreuve de la partition multimédia et correction de fautes possibles.

Culmination de la création du plug-in Max for LIVE/Épreuve de software et correction des fautes possibles.

Épreuves de connections internes de software MAX for LIVE/OSCulator, Sound Flower et SPAT de l'IRCAM

Épreuves de spatialisation du son

Phase 5. Mise en scène

Présentation de l'œuvre à Tlapehuala (municipalité du *gusto calentano*) lors de la festivité appelée la *feria del sombrero* (la foire du sombrero)[144].

Présentation de l'œuvre lors du festival *Mujeres en la Música* : dans le théâtre de *Bellas Artes,* à Mexico.

Présentation de l'œuvre dans un théâtre à Paris.

Disposition des musiciens et des enceintes sur la scène

Les artistes et les équipements devront être placés selon le diagramme de la page suivante :

L'estrade en bois doit être placée à droite de scène, le musicien et son microphone derrière le danseur et à gauche, (pour que le microphone ne capte pas le son produit par le danseur). Au fond de la scène se trouve l'ordinateur (carte audio, mixeur et ingénieur du son). Les quatre enceintes devront être placées autour du public. (Jamais derrière du microphone).

[144] Une des fêtes des plus importants à Tlapehuala, voir Chapitre 1, section : La fonction de la musique.

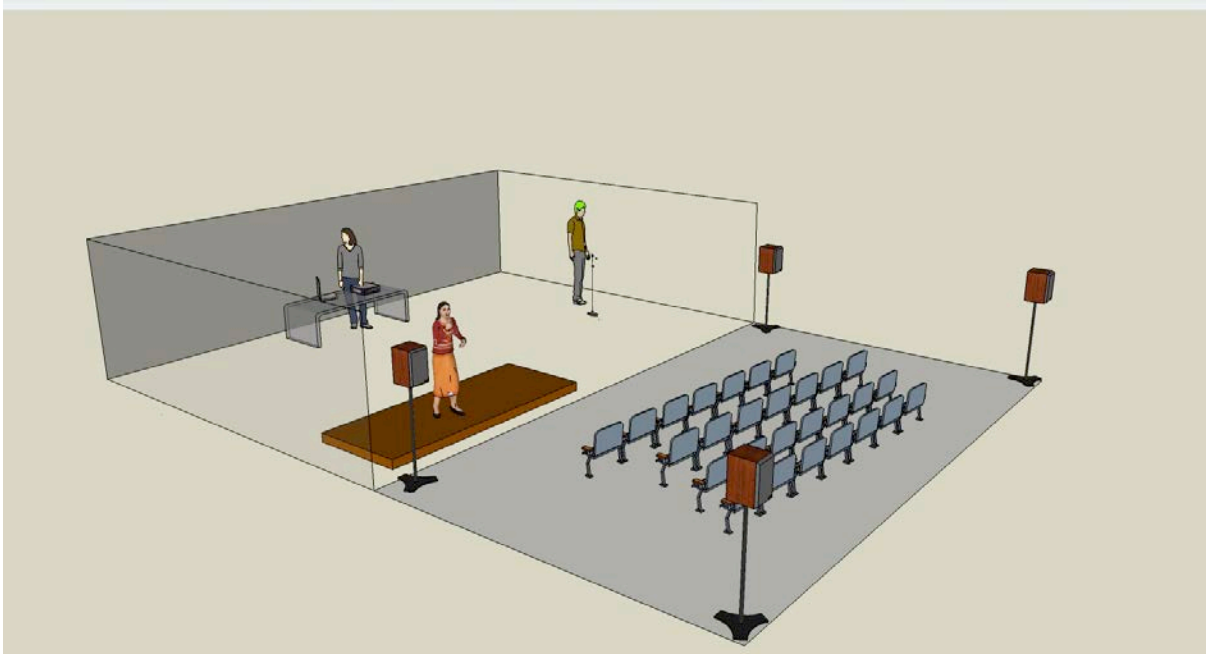


Fig. Placement des musiciens et des enceintes. Les enceintes entourent le public. Le microphone est derrière les enceintes, de pour qu'il ne parasite pas le son des enceintes. L'ingénieur audio se trouve au fond de la scène.

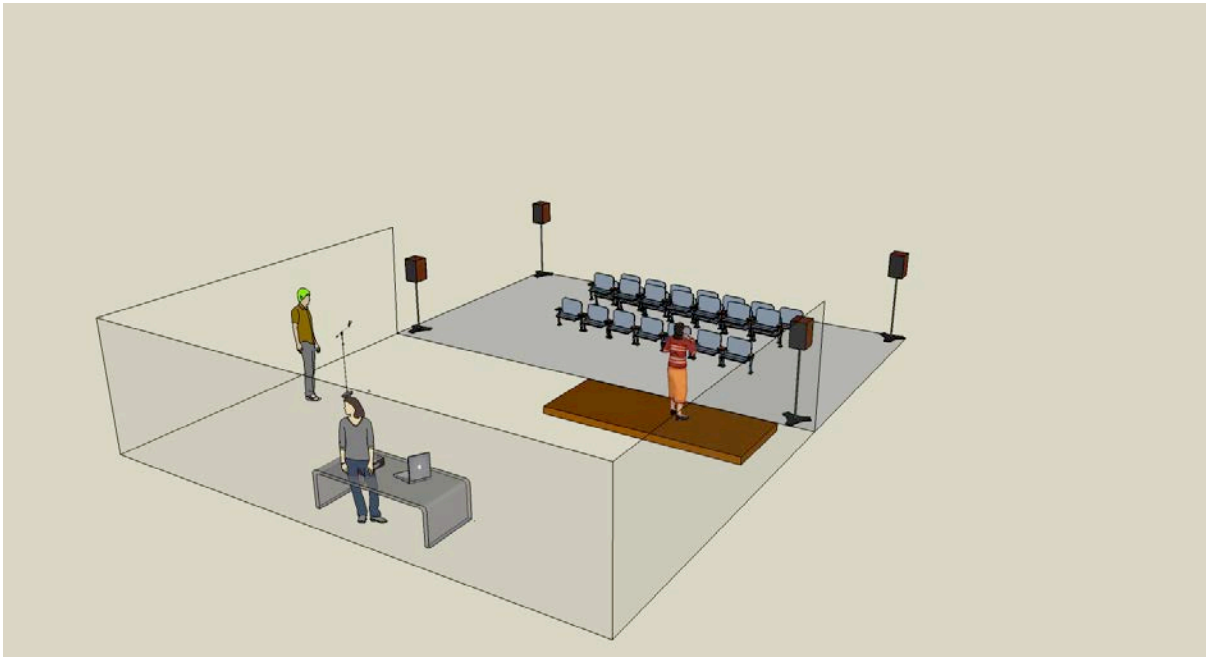
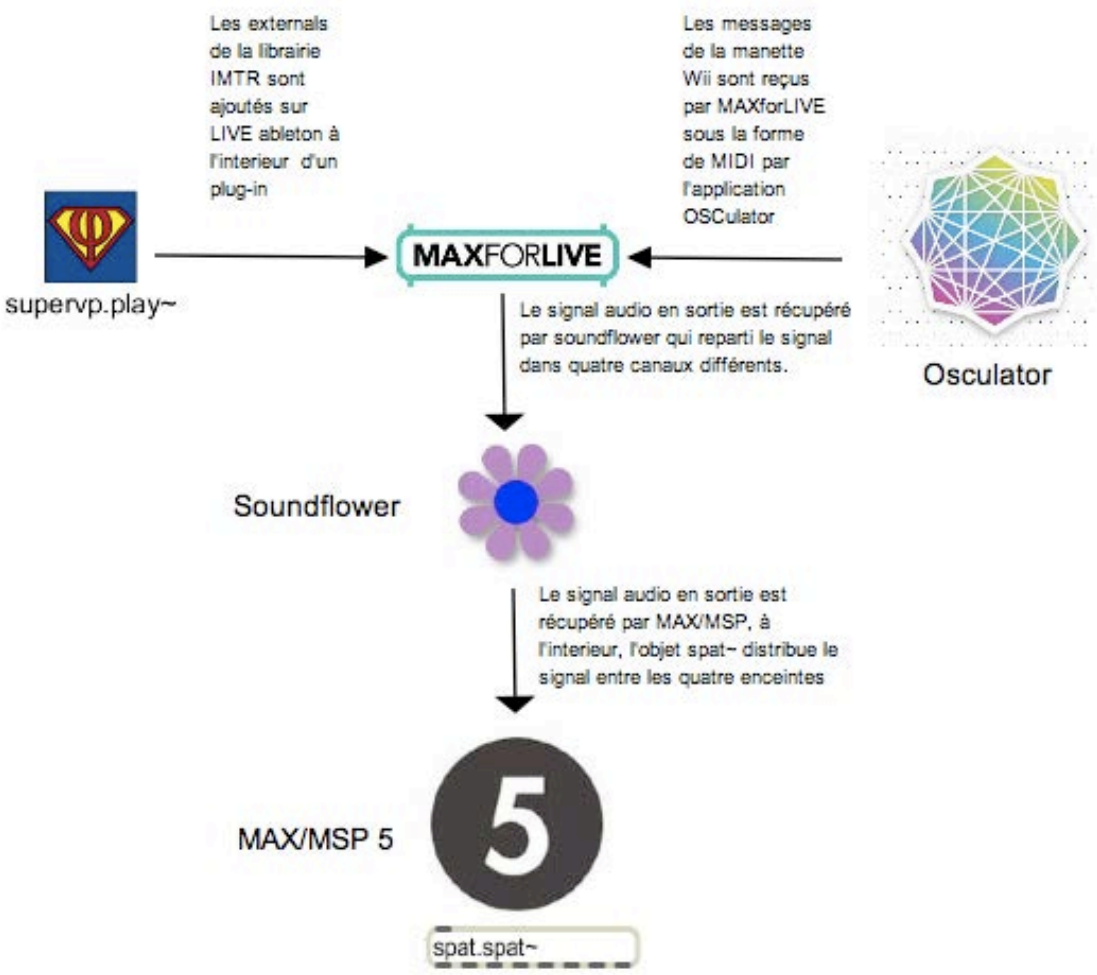


Fig. Placement des musiciens et des enceintes. Le musicien et son microphone sont derrière de l'autre côté de la scène par rapport à la danseuse. Le microphone ne doit pas capter le son de la danseuse.

Aspects techniques

Interconnexion des applications.

Pendant l'exécution de l'œuvre quatre applications fonctionnent en même temps. Elles sont connectées comme suit :

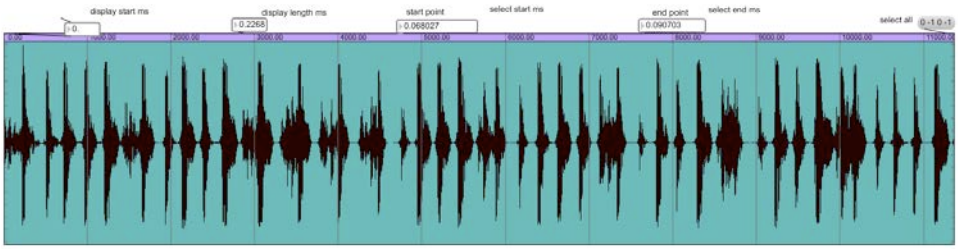


Le signal audio est reçu par *MAXforLIVE,* et finalement celui-ci sort via *MAX/MSP.* Les messages de la *mannette Wii* sont récupérés par *Osculator,* qui envoie des messages MIDI à *MAXforLIVE.* La Manette de contrôle de la vitesse de reproduction d'un fichier son à travers l'objet *supervp.play* qui se trouve à l'intérieur d'un plug-in fonctionnant dans *MAXforLIVE.*

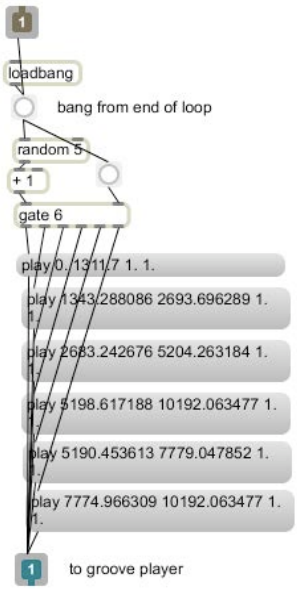
Le traitement du son

Création d'un *"accompagnement" en temps réel en MAX/MSP* (le plug-in dans *MAXforLIVE*).

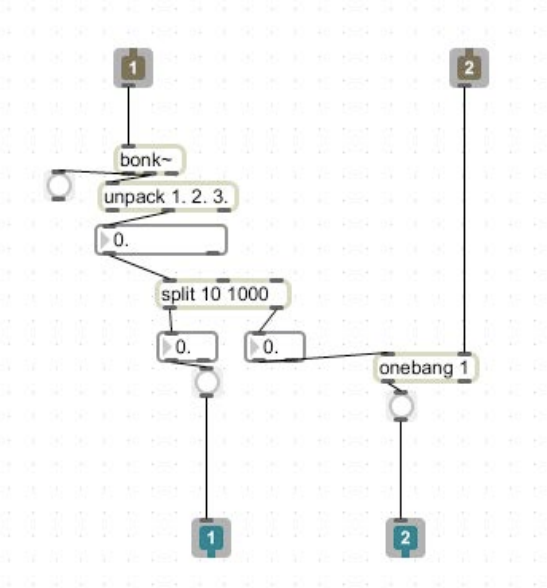
Dans un fichier audio, nous avons enchaîné "artificiellement" six modules rythmiques différents joués par la *tamborita* dans le *gusto*. Le fichier a été chargé dans un objet *waveform.*



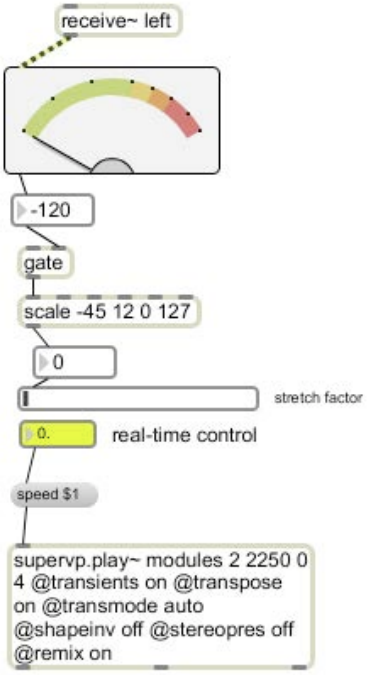
Ensuite, les frontières de chaque module ont été mesurées en millisecondes, ces chiffres ont été mis sur des messages *play* qui ont été envoyés à l'objet *supervp.play~* (une espèce de *loop player* - voir la figure ci-dessus). À chaque fois qu'un *bang* est reçu par l'*inlet 1,* l'objet *random,* choisit aléatoirement la lecture d'un fragment du fichier audio, c'est à dire : d'un module.



L’objet qui envoie des *bang* à l’objet *random* pour activer la lecture des modules, est un objet *bonk~*



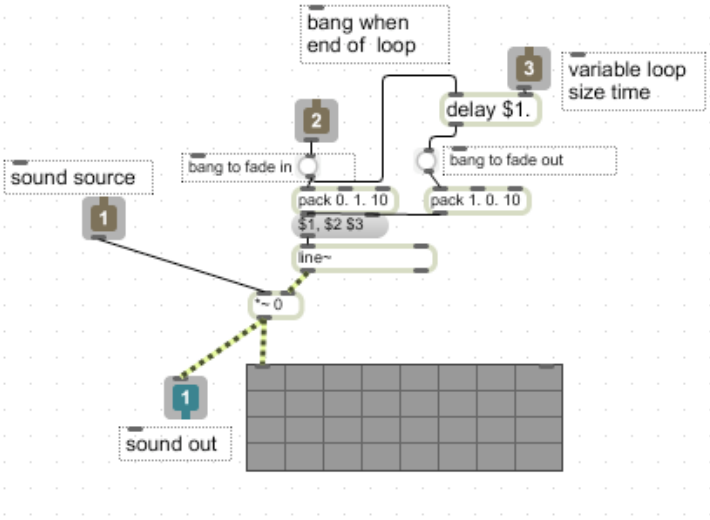
D’autre part, le signal audio en entrée est récupéré par un objet *bonk~* (*inlet* 1 de le *patch* en dessous). Si l’intensité du signal en entrée est significative, (dans ce cas, *bonk~* est gradué pour détecter les accents joués par le violon dans les mélodies du *gusto*) un *bang* est envoyé vers l’*inlet* 1. L’*inlet* 1 est connecté à l’objet *supervp.play~* (une espèce de *loop player*). Ainsi, à chaque fois que *bonk~* détecte un accent fort dans la mélodie du violon, *supervp.play~* la lecture d’un échantillon d’audio commence. Si *bonk~* détecte un silence du violon ou une mélodie pas accentuée alors, *supervp.play~* continue à jouer le même module en boucle pendant le silence. Ainsi, le résultat est un jeu rythmiquement varié pendant le jeu du violon, et un jeu statique pendant les parties non accentués, et pendant les silences.



D'autre part, le lecteur *supervp.play~* permet de faire varier la vitesse de la lecture des fichiers audio sans modifier la fréquence du son. Ainsi, nous avons mis en relation la vitesse de lecture du fichier audio avec l'intensité du son, de telle manière que plus le violon joue fort, plus le fichier est lu vite, et *vice et versa.* Ainsi, la lecture d'un fichier audio peut aussi être modifié en fonction des mouvements de la mannette Wii, qui serait manipulée par le joueur de *tamborita*, marquant avec la manette des rythmes basiques qu'il joue normalement sur le tambour.

Autres ajouts dans le patch

Parfois la lecture d'un module est interrompue quand il arrive autre *bang* avant qu'elle se termine. C'est pour cela que la présence d'un dispositif chargée de faire des *fade-in* et *fade-out* est nécessaire à chaque fois que recommence et finit une nouvelle lecture. Ci dessus, nous remarquons que les objet *pack* ont la taille du *fade out,* et *fade in.* (10 millisecondes).


bang when
end of loop
3
variable loop
size time
delay $1.
2
bang to fade out
bang to fade in
sound source
pack 0. 1. 10
pack 1. 0. 10
$1, $2 $3
line~
*~ 0
1
sound out

CONCLUSIONS

Notre travail propose une nouvelle approche dans l'union d'une musique de tradition orale (le *gusto* de *Tierra Caliente,* au Mexique) et la musique occidentale de tradition écrite. Dans cette fusion de deux traditions musicales, les emprunts à la musique de tradition orale ne sont pas adaptés au monde de la notation musicale, et une partie de la tradition musicale orale (comme est le cas de tout savoir musical[145]) peut continuer à évoluer dans le contexte d'une nouvelle œuvre musicale. Dans un effort pour faire coexister ces musiques nous proposons une *hybridation* entre les deux. Et en recherchant comment transmettre cette musique hybride, nous avons abouti à l'utilisation d'une *notation descriptive multimédia* dans la composition. Celle-ci nous permettrait de saisir et de transmettre des aspects de la musique de tradition orale qui ne sont pas susceptibles d'être saisis par une notation musicale.

Dans le domaine de l'ethnomusicologie, cette recherche nous a permis de comprendre de manière générale le fonctionnement du système musical du *gusto calentano,* alors qu'aucune étude n'existait sur le sujet. Nos résultats ont été obtenus à partir de l'analyse de différentes sources : des enregistrements audiovisuels réalisés sur le terrain, des entretiens avec les membres du groupe *Les Salmerón* et leurs danseurs, l'observation et la participation à des séances d'apprentissage, mais aussi des séances de travail individuel avec chaque musicien du groupe *Les Salmerón.* La réalisation d'analyses paradigmatiques nous a permis de réaliser la modélisation de plusieurs aspects du *gusto* et de comprendre certaines carctéristiques du fonctionnement du système musical : la structure formelle typique du *gusto,* la construction des parties chantées, et des parties instrumentales, l'interaction entre la musique et la danse, l'identité rythmique et mélodique du genre, le système de variation de la tamborita et celui du violon, ainsi que certains aspects extramusicaux qui déterminent les caractéristiques de la performance.

[145] Parmi les savoirs musicaux de tradition orale que nous intégrons dans notre projet de composition il y a, le jeu de la *tamborita,* et le jeu du *violon* dans le *gusto* de la *Tierra Caliente.* Le musicien qui joue d'un instrument dans le *gusto* doit connaître les "normes" d'improvisation et de variation ainsi que les techniques instrumentales.

La compréhension des aspects du *gusto* qui varient en situation de performance[146] à travers la modélisation a été fondamentale pour concevoir un projet de composition dans lequel nous avons pris en compte des aspects contextuels et fonctionnels de la musique, ainsi que les changements qui s'opèrent en situation de performance. Ainsi, nous avons répondu aux deux premières questions à l'origine de cette recherche.

En réponse à la première question : *Comment s'occuper de l'aspect fonctionnel et contextuel de la musique du gusto calentano dans nos compositions ?,* nous avons pris en compte le scénario original du *gusto* ainsi que sa fonction lors de la création du projet de composition. C'est d'ailleurs pour cela que la première production de l'œuvre aura lieu pendant la *feria del sombrero,* une des festivités les plus importantes à la municipalité de Tlapehuala, (région originaire du *gusto calentano*). En effet, les habitants de cette municipalité ont accepté de recevoir une nouvelle œuvre même si elle n'est pas traditionnelle, et ce, grâce au fait que les musiciens de leur région y joueront et car il sont reconnaissants que nous nous soyons intéressés à leurs traditions et à leur musique. Ainsi, ils acceptent l'œuvre dans la fête comme un cadeau. Il convient de rappeler que le *gusto* est une musique *dansable,* c'est pourquoi, dans certaines parties de l'œuvre nous avons choisi de respecter les traits rythmiques qui permettent la danse. De même, nous laissons une place au jeu des musiciens de tradition orale, ainsi qu'aux poètes chanteurs dans l'œuvre, de cette façon, ils s'exprimeront aussi à travers de cette nouvelle musique.

En ce qui concerne la seconde question : *Comment traiter l'aspect de la polymorphie du gusto calentano dans nos compositions ?* L'inclusion de musiciens de tradition orale ou bien de tradition écrite qui réalisent des variations et des improvisations pendant l'œuvre donnera lieu à une œuvre polymorphe. D'ailleurs, dès lors que le violoniste contrôle le jeu de l'ordinateur, son jeu de variation se répercutera également au niveau des sonorités autres que celles de son instrument. Pour construire la structure de notre œuvre, nous nous sommes basés sur la structure formelle caractéristique du *gusto*, qui est propice à la variation de durée. Nous considérons que les mélodies qui constituent une partie instrumentale sont des unités modulaires. Dès lors, nous remplaçons certains modules originaux d'un *gusto* par de nouveaux

[146] Le système de variation de la tamborita, le système de variation du violon ainsi que l'influence des aspects extramusicaux dans le caractère de la musique.

modules, qui sont complètement différents en raison de la participation de l'ordinateur.

D'autre part, concernant les questions : *Comment transmettre un savoir musical de tradition orale à un musicien de tradition écrite ?* Et, *comment transmettre un savoir musical de tradition orale dans un temps et espace différent à ceux d'origine ?* Cette recherche a permis la conception d'une *partition multimédia interactive.* Ce support utilise une *notation descriptive multimédia* qui est conçu sous la forme d'un site web. Dans la conception de l'interface web, nous avons précisé l'architecture interactionnelle, l'organisation des pages, l'arborescence et la navigation dans le site web. Ce support d'écriture vise à sauvegarder et à transmettre de nouvelles œuvres contenant des aspects de la musique de tradition orale qui ne sont pas susceptibles d'être saisis par une notation musicale. Il est dirigé vers deux types d'utilisateurs : des musiciens de tradition orale et des musiciens de tradition écrite. Une des stratégies utilisées pour transmettre un savoir musical de tradition orale à travers de ce moyen, est la présentation des séances d'apprentissage fournies par un maître musicien. Le support d'écriture montrera le musicien qui présente les "modèles d'apprentissage"[147] d'un aspect musical, avec une graduation en fonction de la difficulté : des formes les plus simples aux plus complexes. Ainsi, dans l'élaboration d'un tel support, le travail de l'ethnomusicologue consisterait en la saisie des modèles d'apprentissage, puis à leur classement des plus simples aux plus complexes, et il s'agirait enfin de rendre compréhensible le "langage musical" du musicien de tradition orale aux musiciens de tradition écrite.

Même si nous avons conçu un projet de composition et un support d'écriture pour le sauvegarder et transmettre, les réponses aux questions de notre recherche restent incomplètes, car le support d'écriture n'a pas encore été intégralement construit ni testé, et car la réalisation du projet de composition n'est pas encore terminé[148]. En effet, le développement d'un tel support d'écriture ne peut se concevoir que sur le long terme. Il conviendrait de l'effectuer dans le cadre d'une recherche approfondie,

[147] Nous reprenons à Bernard Lortat Jacob cette notion de "modèle" d'apprentissage Pour plus d'informations, cf. LORTAT-JACOB, Bernard, *Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale* [version en français d'un article publié en 2005]. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007,p.673.

[148] Le processus de composition prévu est composé de cinq phases, desquels nous avons accompli que deux.

car pour garantir le succès de son fonctionnement, nous devrons passer par plusieurs étapes de construction et d'expériences. Ainsi, le support d'écriture doit être construit puis testé par un nombre représentatif d'utilisateurs. Après avoir été testé il devra être évalué et amélioré, puis testé à nouveau, ce processus devant ainsi continuer jusqu'à ce que le support soit effectif. Pendant le processus de développement du support d'écriture, un certain nombre d'œuvres musicales seraient crées simultanément.

Ainsi, dans un projet de doctorat, nous envisagerons de créer de nouvelles œuvres simultanément au développement de ce support d'écriture. Mais il ne s'agira pas uniquement de sauvegarder et de transmettre des éléments de musiques de tradition orale qui sont dans nos compositions, mais de prendre en compte aussi d'autres types d'information. Nous considérons que l'usage d'une notation descriptive multimédia peut aussi permettre de sauvegarder et de transmettre d'autres types de savoirs et d'informations lors de la mise en scène d'œuvres musicales. Ainsi, nous sommes confrontés à de nouvelles questions. Même si la poursuite de cette recherche peut rencontrer des limites, nous posons d'ores et déjà plusieurs questions qui nous semblent intéressantes dans le cadre d'une nouvelle œuvre musicale : Une écriture descriptive multimédia peut-elle permettre la transmission de mouvements ou de trajectoires spécifiques à réaliser avec un contrôle MIDI, ou OSC ? De même, une écriture descriptive multimédia permet-elle de transmettre l'information nécessaire pour saisir une technique vocale ? Et finalement, ce support d'écriture pourrait-il être utilisé par d'autres compositeurs ? Comment adapter notre support d'écriture pour qu'il soit utilisé par d'autres compositeurs ?

Bibliographie

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale,* vol.2, PARIS, SELAF.1985

AROM, Simha, *Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale, Enlaces Musicale,* 1991

BRAILOIU, Constantin. Problèmes de ethnomusicologie. Minkoff Reprint, Genève, 1973. 466 p.

CARDONA, G,R., *"Introduzione",La Ricerca folklorica,* vol.V, 1981 p.3-7.

CEMILLER, Marc. *Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie.* Cahiers de Musique Traditionnelle 16, 2003 p.59-72

CHEMILLIER, M., RAPPOPORT, D. *Pourquoi présenter des modèles musicaux sur Internet* ?, Actes de la table ronde Sémantique et Archéologie : aspects expérimentaux. Renouvellements méthodologiques dans les bibliothèques numériques et les publications scientifiques, organisée par l'Ecole française d'Athènes, Athènes, 18 et 19 novembre 2000, édités par Andrea Iacovella, *Bulletin de Correspondance Hellénique. p. 3*

DEHOUX, V. *Les "Chants à penser" des Gbaya de Centrafrique,* Thèse Doctorale de 3º cycle, Paris, Université de Paris X. 1980

DEHOUX, V., *Chants à penser gbayas (Centrafrique),* Paris, SELAF,1986.

DURNEY, Daniel, "La musique et son double: l'œuvre de Mâche", Les cahiers du C.I.R.E.M., décembre 1991-mars 1992, nº22-23, 152p.

FERNANDO, Nathalie, *De la dynamique du chème dans les musiques de tradition orale: Problematique de la polymorphie des formes envisagé à travers des répertoires d'Afrique centrale*. p. 239-278 , in Muisique et Schème: Publications de l'Université de Saint Étienne, 2007, 283 p.

FRIGYESI, Judit. *Transcription de la pulsation de la métrique et du rythme libre.* Cahiers de Musiques Traditionelles, Nº12 Noter la musique, 1999 p 55-73.

GAGNARD Madeleinne *La voix dans la musique contemporaine et extraúropéenne, Éditions de* Van de Velde, Van de Velde 1987, 117 p.

IMBRIANI, E., *Il Pensiero zoppo. Antropologia e retorica,* Venosa, Osanna.1996

LACROIX, Marie-Hortense. *Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles: l'improvisation poétique en temps mesuré*. Cahiers de Musiques Traditionnelles 17/2004, p 89-117

LE RAY, Silvie. "*Collecte et sauvegarde des traditions orales Un rôle nouveau pour les bibliothèques?" BBF*, 2000, n° 5, p. 126-130 [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/> Consulté le 24 août 2010

LORTAT-JACOB, Bernard, *Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale* [version en français d'un article publié en 2005]. in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 669-689

MASSE, Isabelle, Influence des modes d'émissions vocales extra-européens dans la musique contemporaine Thèse pour obtenir le grade de Docteur / de L'Université Paris IV - Discipline Musicologie Dir. François Picard;2001, 454p.

McILWAINE, j. WHIFFIN J, KAEN, K.,Collecting and Safeguarding the Oral Traditions: an international conference , 16-19 August 1999. 2001, VIII, 158 p.

MOLINO, Jean. *Qu'est-ce que l'oralité musicale ?* Musiques une encyclopédie pour le XX^{e} siècle. Tome V . L'unité de la Musique. Sous la direction de Jean-Jaques Nattiez. Cité de la Musique, Paris, 2007 p. 477-527

PASTICCI, Susanna. *L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX^{e} siècle.* in J.-J. Nattiez ed. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5). Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 182-203

ROSENBERG, B.,A., *The complexity of oral tradition*, *Oral Tradition,* vol.II, nº1, p.73-90.

SCALDAFERRI, Nicola *Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique.* Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{e} siècle, Tome V. Paris, 2007, p.627-666

SEEGER, Charles, 1958 : "Prescriptive and Descriptive Music Writing" *The Musical Quarterly,* vol. XLIV, nº2, 1958 p.184-195; repris in Id.,*Studies in Musicology* (1935-1875), Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1977, p.168-181; trad. Fr., "Notation prescriptive en notation descriptive", *Analyse musicale,* nº24, 1991, p. 6-12.

VECCHIONE, Bernard, "Musique et modèles : approche d'une typologie", *Enlaces musicale*, 22, 1991. P.13-29

VERNALLIS, Carol. "Teaching Music Video: Aesthetics, Politics and Pedagogy" *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 9-10, No. 1. (1997), pp. 93-99.

WILL, U. 1999: *La baguette magique d'ethnomusicologie. Re- penser la notation et l'analyse de la musique.*(The magic wand of Ethnomusicology. Re-thinking notation and its application in music analyses) In: Cahiers de Musiques Traditionelles, Vol. XII. Georg, Genève, p.9-34.

ANNEXE

Paroles

La Mariquita

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes	4èmegroup de strophes	5èmegroup de strophes
Mariquita quita quita *Quítame de padecer* *El rato que no te veo* *Loco me quiero volver* *Mariquita quita quita* *Quítame de padecer* *El rato que no te veo* *Loco me quiero volver* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *vamos a verla correr* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *Vamos a verla correr*	*Ay, cielos con qué dolor* *Dijo una garza morena* *Hay muertos que no hacen ruido* *Y son mayores sus penas* *Ay, cielos con qué dolor* *Dijo una garza morena* *Hay muertos que no hacen ruido* *Y son mayores sus penas* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *vamos a verla correr* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *Vamos a verla correr*	*Lucero de la Mañana* *De la mañana lucero* *Su supieras vida mía* *Lo bastante que te quiero* *Lucero de la Mañana* *De la mañana lucero* *Su supieras vida mía* *Lo bastante que te quiero* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *vamos a verla correr* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *Vamos a verla correr*	*Qué bonita es mi prietita* *Cuando se pone camisa* *Parece plátano asado* *Revolcado en la ceniza* *Qué bonita es mi prietita* *Cuando se pone camisa* *Parece plátano asado* *Revolcado en la ceniza* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *vamos a verla correr* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *Vamos a verla correr*	*Mariquita quita quita* *Tan hermosa y tan zagala* *Aunque haya otras Mariquitas* *Sólo la de Tlapehuala* *Mariquita quita quita* *Tan hermosa y tan zagala* *Aunque haya otras Mariquitas* *Sólo la de Tlapehuala* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *vamos a verla correr* *Ay, que le da* *Que le da y vamos a ver* *A ver como corre el agua* *Vamos a verla correr*

Tlapehuala Lucido

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes	4èmegroup de strophes	5èmegroup de strophes
Viva Dios que es lo primero *Porque él nos iguala* *Viva Dios que es lo primero* *Porque el nos iguala* *Como es justo y verdadero* *Nos dio ciencia en Tlapehuala* *Como es justo y verdadero* *Nos dio Ciencia en Tlapehuala.* *¡Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido*	*Amigos con alegría* *Les cantaré por escala* *Amigos con alegría* *Les cantaré por escala* *Para la sombrerería* *Solamente Tlapehuala* *Para la sombrerería* *Solamente Tlapehuala* *¡Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido*	*Tlapehuala resonante* *Por música y cantadores* *Tlapehuala resonante* *Por música y cantadores* *Tiene muchos comerciantes* *Hombres muy trabajadores* *Tiene muchos comerciantes* *Hombres muy trabajadores* *¡Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido*	*Hay muy buenos zapateros* *En nuestra tierra querida* *Hay muy buenos zapateros* *En nuestra tierra querida* *Sombrereros y plateros* *que saben dar la medida* *Sombrereros y plateros* *que saben dar la medida* *¡Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido*	*Estos versos que yo canto* *Los canto de corazón* *Estos versos que yo canto* *Los canto de corazón* *Vamos a hacer un recuerdo* *de Isaías Salmerón* *Vamos a hacer un recuerdo* *de Isaías Salmerón* *¡Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Ay ay ay ay!* *Tlapehuala lucido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido* *Aunque ando ausente de ti* *No creas que yo te olvido*

El toro rabón.

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
Voy a cantar un versito *Préstame pues tu atención* *Voy a cantar un versito* *Préstame pues tu atención* *Es un verso muy bonito* *Que reanima el corazón* *Y decirles de un torito* *Que le llaman el rabón* *¡Ay ay ay ay!* *Le saco una vuelta al toro* *¡Ay ay ay ay!* *Le saco una vuelta al toro* *Pero pienso fracasar* *Porque dejo a mi tesoro* *Y no me quiero acordar* *De la joven que yo adoro*	*Apa torito rabón* *Que vives en tu majada* *Apa torito rabón* *Que vives en tu majada* *Ay ven y ten compasión* *No me des una cornada* *Porque me hechas al panteón* *y yo dejo a mi adorada* *¡Ay ay ay ay!* *Le saco una vuelta al toro* *¡Ay ay ay ay!* *Le saco una vuelta al toro* *Pero pienso fracasar* *Porque dejo a mi tesoro* *Y no me quiero acordar* *De la joven que yo adoro*	*Ya no quiero ya no quiero* *Tocar el toro rabón* *Ya no quiero ya no quiero* *Tocar el toro rabón* *Mejor quiero chiquitita* *Que me des tu corazón* *Y si me quieres bonita,* *Bailaré contigo un son.* *¡Ay ay ay ay!* *Le saco una vuelta al toro* *¡Ay ay ay ay!* *Le saco una vuelta al toro* *Pero pienso fracasar* *Porque dejo a mi tesoro* *Y no me quiero acordar* *De la joven que yo adoro*

El pañuelo

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
El pañuelo que me diste *Bien de mi vida me lo han quitado* *El novio que tú tuviste* *Bien de mi vida antepasado* *El pañuelo que me diste* *Bien de mi vida me lo han quitado* *El novio que tú tuviste* *Bien de mi vida antepasado* *Después de haberlo entregado* *Le dije yo lo compré* *Me dice te han engañado* *Ese pañuelo yo lo obsequié* *Después de haberlo entregado* *Le dije yo lo compré* *Me dice te han engañado* *Ese pañuelo yo lo obsequié* *Ese pañuelo yo lo obsequié*	*Como eres la consentida* *Yo te idolatro con grande anhelo* *Pero si no se me olvida* *la burla grande de ese pañuelo* *Como eres la consentida* *Yo te idolatro con grande anhelo* *Pero si no se me olvida* *la burla grande de ese pañuelo* *Que nos cubra la paciencia* *Eso le pido a mi Dios* *Para sufrir la vergüenza* *La que pasamos entre los dos* *Que nos cubra la paciencia* *Eso le pido a mi Dios* *Para sufrir la vergüenza* *La que pasamos entre los dos* *La que pasamos entre los dos*	*Recuerda que me dijiste* *Bien de mi vida ser de tu agrado* *Pero luego me mentiste* *Con el pañuelo que me han quitado* *Recuerda que me dijiste* *Bien de mi vida ser de tu agrado* *Pero luego me mentiste* *Con el pañuelo que me han quitado* *Pon sentido a lo que digo* *Si no me supiste amar* *Todo lo que haces conmigo* *Con el que quieras has de pagar* *Pon sentido a lo que digo* *Si no me supiste amar* *Todo lo que haces conmigo* *Con el que quieras has de pagar* *Con el que quieras has de pagar.*

Derrama mi alma triste

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes	4èmegroup de strophes
Derrama mi alma triste	*Enferma por la ausencia*	*Marchitas en el cielo*	*Mil caricias se hacían*
Triste y marchita	*De tus amores*	*En tus arcanos??*	*Con embelezo*
Derrama mi alma triste	*Enferma por la ausencia*	*Marchitas en el cielo*	*Mil caricias se hacían*
Triste y marchita	*De tus amores*	*En tus arcanos??*	*Con embelezo*
La dulces esperanzas	*Al no ver tu presencia*	*Las flores que me dieron*	*Recibe entre tus labios*
de tu boquita	*No veo flores*	*Tus lindas manos*	*mi humilde beso*
La dulces esperanzas	*Al no ver tu presencia*	*Las flores que me dieron*	*Recibe entre tus labios mi*
de tu boquita	*No veo flores*	*Tus lindas manos*	*humilde beso*
De tu boquita guardo	*Las flores que me diste*	*Tus manos y la mías*	*Estoy agradecido*
el dulce emblema	*Del verde prado*	*Se entrelazaban*	*vengo a ofrecerte*
Que mandes el consuelo	*Las flores que me diste*	*Y con la luz del día*	*Estoy agradecido*
a mi alma enferma	*Del verde prado*	*se acariciaban*	*vengo a ofrecerte*
De tu boquita guardo	*Pues desde que te fuiste*	*Tus manos y la mías*	*Porque a ti te he escogido*
el dulce emblema	*Se han marchitado*	*Se entrelazaban*	*hasta la muerte*
Que mandes el consuelo	*Pues desde que te fuiste*	*Y con la luz del día*	*Porque a ti te he escogido*
a mi alma enferma	*Se han marchitado*	*se acariciaban*	*hasta la muerte*

El gusto picaro

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
El hombre que va pa viejo	*Una alegre americana*	*Dime si me has de querer*
Nomás se pasa quejando	*Me dijo "welcom to me"*	*No me tengas padeciendo*
El hombre que va pa viejo	*Una alegre americana*	*Dime si me has de querer*
Nomás se pasa quejando	*Me dijo "welcom to me"*	*No me tengas padeciendo*
Estando el suelo tan parejo	*Se encueró y se metió en mi cama*	*Siquiera déjame ver*
Nomás se lo va brincando	*También dijo "camon here"*	*Aquello que estoy pidiendo*
Va enseñando lo pendejo	*Me mandó pa la chingada*	*Se te va a echar a perder*
De lo que le está quedando	*Le dije yo no entendí*	*Pues ya se te está pudriendo*
Me acerqué a reciente viuda	*Ayer me fui a confesar*	*Anoche dormí con Juana*
Y darle mis condolencias	*Y me dijo el confesor*	*Y se me enojó la Lola*
Me acerqué a reciente viuda	*Ayer me fui a confesar*	*Anoche dormí con Juana*
Y darle mis condolencias	*Y me dijo el confesor*	*Y se me enojó la Lola*
Le dije la vida es ruda	*A usted lo voy a condenar*	*Le dio rabia a la Cipriana*
Y tiene sus consecuencias	*Porque es pecado mayor*	*Le dio chorro a la Carola*
Pero no le quede duda	*Se acaba usted de chingar*	*Ahora estoy solo en mi cama*
Supliré al muerto en su ausencia	*A mi primito Nabor*	*Jugando con mi pistola.*

No te imaginas

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
No te imaginas mi vida	*Lloro como llora un niño*	*Que no me ves afligido*
No te imaginas mi vida	*Lloro como llora un niño*	*Que no me ves afligido*
Lo que sufro por tu amor	*Lágrimas muy exquisitas*	*Prenda de mi corazón*
Lo que sufro por tu amor	*Lágrimas muy exquisitas*	*Prenda de mi corazón*
Tú serás la consentida	*No me niegues tu cariño*	*No seas ingrata conmigo*
Bajo palabra de honor	*Te suplico Mariquita*	*Ay de mi, ten compasión.*
¡Ay, ay , ay , ay! Déjame llorar	*¡Ay, ay , ay , ay! Déjame llorar*	*¡Ay, ay , ay , ay! Déjame llorar*
¡Ay, ay , ay , ay! Déjame suspirar	*¡Ay, ay , ay , ay! Déjame suspirar*	*¡Ay, ay , ay , ay! Déjame suspirar*
Se me han de acabar los llantos	*Se me han de acabar los llantos*	*Se me han de acabar los llantos*
Si tú me sabes amar	*Si tú me sabes amar*	*Si tú me sabes amar*
Se me han de acabar los llantos	*Se me han de acabar los llantos*	*Se me han de acabar los llantos*
Si tú me sabes amar	*Si tú me sabes amar*	*Si tú me sabes amar*

Me dijiste que tú me querías

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
Me dijiste que tú me querías	*Si supieras mi prenda querida*	*Cuanto sufro mi vida por verte*
No fue cierto nada de eso	*Prenda de mi corazón*	*Y tú muy disimulada*
Pues ahora me conformaría	*Por ti diera todita mi vida*	*Pues mejor me mandaran la muerte*
Con un prolongado beso	*Bajo palabra de honor*	*Por no sufrir prenda amada*
No te ocupes de mi	*No te ocupes de mi*	*No te ocupes de mi*
No he de ser para ti	*No he de ser para ti*	*No he de ser para ti*
No te canses, déjame ya	*No te canses, déjame ya*	*No te canses, déjame ya*
Agua que no has de beber	*Agua que no has de beber*	*Agua que no has de beber*
Déjala correr	*Déjala correr*	*Déjala correr*
Déjala, déjala.	*Déjala, déjala.*	*Déjala, déjala.*

Titre inconnu

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
Decías que no había caimán	*Decías que no había caimán*	*Decías que no había caimán*
En el barrio de la presa	*En el barrio de las flores*	*En el barrio del Calvario*
Decías que no había caimán	*Decías que no había caimán*	*Decías que no había caimán*
En el barrio de la presa	*En el barrio de las flores*	*En el barrio del Calvario*
Ayer que me fui a bañar	*Ayer que me fui a bañar*	*Ayer que me fui a bañar*
Con mi querida Teresa	*Con mi querida Dolores*	*Con mi querida Rosario*
¡Ay por Dios cuánto animal	*¡Ay por Dios cuánto animal*	*¡Ay por Dios cuánto animal*
Lavándose de cabeza!	*de diferentes colores!*	*estudiando el silabario!*

??

El huisache

1er group de strophes	2ème group de strophes	3ème group de strophes
Chaparrita de mi vida *Qué ganas tenía de verte* *Como eres la consentida* *Naciste para quererte* *Chaparrita de mi vida* *Qué ganas tenía de verte* *Como eres la consentida* *Naciste para quererte* *Qué culpa tiene el huisache* *De haber nacido en el campo* *La culpa la tengo yo* *Porque te he querido tanto*	*Ya cumpliste los quince años* *Y no me das tu hermosura* *La fruta debe comerse* *Cuando se encuentra madura* *Ya cumpliste los quince años* *Y no me das tu hermosura* *La fruta debe comerse* *Cuando se encuentra madura* *Qué culpa tiene el huisache* *De haber nacido en el campo* *La culpa la tengo yo* *Porque te he querido tanto*	*La vecina de allá enfrente* *Tiene su panadería* *A los casados les vende* *Y a los solteros les fía.* *La vecina de allá enfrente* *Tiene su panadería* *A los casados les vende* *Y a los solteros les fía.* *Qué culpa tiene el huisache* *De haber nacido en el campo* *La culpa la tengo yo* *Porque te he querido tanto*

El Guerrerense

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes	4èmegroup de strophes
Permiso pido primero *Escuchen mi melodía* *Permiso pido primero* *Escuchen mi melodía* *Yo les canto con esmero* *Con gusto y mucha alegría* *Yo les canto con esmero* *Con gusto y mucha alegría* *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala*	Voy a cantar un versito Que tengo pues en mi mente Voy a cantar un versito Que tengo pues en mi mente Lo digo recio y quedito Viva mi Tierra Caliente Lo digo recio y quedito Viva mi Tierra Caliente *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala*	De un son pues el guerrerense De Tlapehuala lucido De un son pues el guerrerense De Tlapehuala lucido Donde todo resplandece Mi pueblo lindo y querido Donde todo resplandece Mi pueblo lindo y querido *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala*	Yo soy de los salmerones De corazón muy sincero Yo soy de los salmerones De corazón muy sincero Les tocaré muchos sones Que es el alma de Guerrero Les tocaré muchos sones Que es el alma de Guerrero *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Yo le pido a mi creador* *Que nos guíe por escala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala* *Para catar con valor* *Y realzar más Tlapehuala*

El mastuerzo

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
Al pie de un verde mastuerzo *Donde tu amor conocí* *Al pie de un verde mastuerzo* *Donde tu amor conocí* *Que me tuerzo y que me tuerzo* *Vaya que ya me torcí (Ándale que me torcí)* *Ahora cómo me destuerzo* *Abrazándome de ti* *Que me tuerzo y que me tuerzo* *Vaya que ya me torcí* *Ahora cómo me destuerzo* *Abrazándome de ti* *Abrazándome de ti*	*Tengo un nicho de cristal hecho con mis propias manos* *Tengo un nicho de cristal hecho con mis propias manos* *Donde te he de colocar* *Si seguimos como vamos* *Pero si me pagas mal* *Pues hasta el nicho quebramos* *Donde te he de colocar* *Si seguimos como vamos* *Pero si me pagas mal* *Pues hasta el nicho quebramos* *Pues hasta el nicho quebramos*	*Le dije a una chaparrita* *Que me lavara mi paño* *Le dije a una chaparrita* *Que me lavara mi paño* *Me respondió la maldita* *Si usted quiere hasta lo baño* *Véngase de mañanita* *Porque tarde le hace daño* *Me respondió la maldita* *Si usted quiere hasta lo baño* *Véngase de mañanita* *Porque tarde le hace daño* *Porque tarde le hace daño*

La Rema

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes	4èmegroup de strophes
Ya me moría por llegar *Por ver a mi prenda amada* *Ya me moría por llegar* *Por vera mi prenda amada* *Cuando salgas a bailar* *Me fijas una mirada* *Que te quiero retratar* *Aunque no me pagues nada*	*Anda chiquitita rema* *Ah, rema para la unión* *Anda chiquitita rema* *Ah, rema para la unión* *Tu serás la (…)* *Yo seré el verde limón* *Eres agua cristalina* *Que riega mi corazón*	*No hay rama que no se tuerza* *Cuando está tierna la luna* *No hay rama que no se tuerza* *Cuando está tierna la luna* *Pero a mi no me hace…* *Yo me atengo a mi fortuna* *Porque he vito que el que almuerza* *No se acuerda del que ayuna*	*Anda chiquitita rema* *Ah, rema y vamos andando* *Anda chiquitita rema* *Ah, rema y vamos andando* *Declárame tu intención* *No me hagas andar penando* *Mira que mi corazón* *Nomás te anda suspirando*

Gusto a Tlapehuala

1er group de strophes	2ème group de strophes	3èmegroup de strophes
Tlapehuala tiene fama *Por el arte musical* *Tiene conjuntos y bandas* *Y también la regional* *También tiene su palacio* *Bonito y municipal* *Son recuerdos de los Jaimes* *Y de Leiva Baltazar* *Tlapehuala con su templo* *Y la asunción de María* *Que veneró mucho tiempo* *El padre Amado García* *Tlapehuala con su templo* *Y la asunción de María* *Que veneró mucho tiempo* *El padre Amado García*	*Tlapehuala es afamado* *Por la industria del sombrero* *Cuando se van a Sahuayo* *Traen las pacas del dinero* *Hermano Santa María* *Compitieron con dos cruces* *Y por esa rebeldía* *No quedaron ni sus luces* *Tlapehuala con su templo* *Y la asunción de María* *Que veneró mucho tiempo* *El padre Amado García* *Tlapehuala con su templo* *Y la asunción de María* *Que veneró mucho tiempo* *El padre Amado García*	*Los años vienen y van* *Los digo de corazón* *Ustedes recordarán* *A Isaías Salmerón* *A todos les enseñó* *Por ser bueno y muy famoso* *Filiberto Salmerón* *Bardomiano y Juan Reynoso* *Tlapehuala con su templo* *Y la asunción de María* *Que veneró mucho tiempo* *El padre Amado García* *Tlapehuala con su templo* *Y la asunción de María* *Que veneró mucho tiempo* *El padre Amado García*

Poème Miguel de Cervantes

8*Salga la hermosa Argüello,*

7*Moza una ves, y no más,*

8*Y haciendo una reverencia,*

7*Dé dos pasos hacia atrás.*

8*De la mano la arrebate*

7*El que llaman Barrabás,*

8*Andaluz mozo de mulas,*

7*Canónigo del Compás*

8*De las dos mozas gallegas*

7*Que en esta posada están,*

8*Salga la más carigorda*

7*En cuerpo y sin delantal.*

8*Engarráfela Torote*

7*Y todos cuatro a la par*

8*Con mudanzas y meneos*

7*Den principio a un contrapás.*

CERVANTES Miguel de *Novelas ejemplares (La ilustre fregona*), tome II. Ediciones Cátedra. Madrid. 2002. P .166-167.

Annexe CD 1 Audio et Vidéo

Plages

1. Adorno 1
2. Concert à la radio (vidéo)
3. Coreografía 1
4. Coreografía 2
5. Danse (vidéo)
6. Derrama Mi Alma Triste
7. El Gusto Pícaro
8. El Pañuelo
9. El Toro rabón
10. Enlace version 1
11. Enlace version 2
12. Enlace version 3
13. Enlace version 4
14. Enlace version 5
15. Fandango
16. Formule 1 pour finir le gusto
17. Formule 2 pour finir le gusto
18. La Mariquita
19. Les fins (vidéo)
20. Mariquita Paroles
21. Me dijiste que tú me querías
22. No te imaginas mi vida
23. Séance d'apprentissage (vidéo)
24. Tlapehuala Lucido

Annexe CD 2 Vidéos :

Danse

Fandango

Les fins

Séance de apprentissage

Structure Générale

Travail avec Camilo

Travail avec Hugo Salmerón

Travail avec Ely