

Les apports de la musicologie francophone à la musicologie généralisée

François PICARD*

Le plus souvent, les ethnomusicologies de France comme de Grande-Bretagne ou des États-Unis d'Amérique se réclament d'une rupture avec une autre discipline, définie comme « l'École de Berlin » de musicologie comparée. Nous essaierons ici de déconstruire cet épouvantail que constitue cette école de Berlin, d'une part comme école, d'autre part comme épouvantail. La musicologie généralisée, qui englobe l'étude de toutes les musiques du monde pourvu qu'elles existent, comme chaque musicologie particulière doivent beaucoup aux travaux, outils et actions de quelques-uns, Hornbostel, Sachs, Robert Lachmann.

Par « musicologie généralisée », on désigne ainsi (Nattiez, 2010) cette démarche qui part de la première réussite d'une musicologie transculturelle et transhistorique, l'organologie, et s'étend à l'étude des systèmes d'accordages, de tempéraments, des échelles et des modes, aux systèmes de valeurs de durée, aux rythmes et aux allures, aux textures et aux formes. Elle est un ensemble important d'une étude générale du sonore, qui inclut les chants d'oiseaux (leur reconnaissance, leur typologie), les sons de la nature et tous les bruits, et se préoccupe donc aussi d'espaces et de géographie. De manière plus modeste, elle produit des classifications en incantation, cantillation, psalmodie, chant à partir de critères comme la mélodie conjointe, son caractère syllabique. Les pionniers en sont, après Hornbostel et Sachs, Constantin Brăiloiu (1948, 1953, voir 1973 et Aubert 2009) avec son rythme enfantin, ses aksaks, et Tran Van Khê (1971) avec la distinction entre modalité et pentatonisme.

La rupture entre « la vieille musicologie comparée » et « la vraie ethnomusicologie » est généralement attribuée à l'émergence du nom ethnomusicologie /

* Professeur d'ethnomusicologie analytique à Sorbonne Université, membre de l'IREMus, président de la Société française d'ethnomusicologie. francois.picard@sorbonne-universite.fr.

*ethnomusicology*¹, selon certains par Jaap Kunst entre 1950 et 1955 (puisque la première édition de son ouvrage en 1950 était intitulée *Musicologica* et la seconde *Ethno-musicology*), selon d'autres en décembre 1952², date à laquelle David McAllester, Alan Merriam, Willard Rhodes, Charles Seeger fondent ce qui deviendra la Society for Ethnomusicology. Mais il s'agissait d'unir les forces de l'ethnologie et de la musicologie à l'intersection des deux disciplines, pas d'en finir avec la musicologie comparée. Les trois jeunes chercheurs font en effet appel à Charles Seeger, à propos duquel Carleton Sprague Smith écrit :

*His international preoccupation with the field was such that in 1935 he became Chairman of the Gessellschaft für vergleichende Musikwissenschaft which was suffering increasing repression under the Nazi regime of Adolf Hitler. He had been a founding member of the American Society for Comparative Musicology in 1934 and had served as its president in 1945 and 1946*³.

De plus, si Jaap Kunst lui-même écrit :

The name of our science is, in fact, not quite characteristic; it does not 'compare' any more than any other science. A better name, therefore, is that appearing on the title page of this book: ethno-musicology (Kunst, 1955).

et met effectivement le nom de *comparative musicology* en question, il ne renie certainement pas la discipline ni les gens de Berlin, puisqu'il se nomme (p. 26) dans les gens sous l'influence de Hornbostel⁴ :

Von Hornbostel trained a number of talented pupils, several of whom worked for some years as his assistant. I would mention Georg Herzog, now a prominent authority on North American Indian Music and attached to the University of Indiana, Bloomington (as an anthropologist), and the late Robert Lachmann who specialized in the Japanese Noh and the Arab and Berber music, and to whom we owe one of the cleverest and best-written ethno-musicological publications, i.e. Musik des Orient. There is further Walter Wiora, author of several elaborate and dependable essays on Central European folk-music; Hans Hickmann, an authority in the field of African and North African music; Marius Schneider; Heinrich Husmann. Further, Mieczyslaw Kolinski may be reckoned among Von Hornbostel's pupils, as well as Fritz Bose.

But his sphere of influence didn't and doesn't confine itself to his direct pupils. Among those who have been inspired by his personality and

¹ Tous les témoignages et les documents écrits retrouvés témoignent du fait que l'utilisation en ukrainien du terme */etnomuzykovedenie/* par Klyument Kvitka (Климент Квітка) en 1928 n'a pas été connue à l'Ouest et n'a donc eu aucune conséquence (Lukanyuk, 2006).

² Novembre 1953 selon Rhodes https://www.ethnomusicology.org/page/History_Founding.

³ Carleton Sprague Smith, AMS [American Musicological Society] *Newsletter*, cité dans Rhodes, 1980.

⁴ Des travaux déjà anciens (Klotz 1998) ont rappelé qu'il n'était pas seulement musicologue, mais aussi psychologue, à une époque où l'ethnologie n'avait pas encore remplacé la « psychologie des peuples ».

publications I may mention, for instance, Heinrich Simbriger, Manfred F. Bukofzer, Siegfried Nadel, and myself.

C'est donc plutôt du côté d'une anthropologie elle-même en rupture avec l'ethnologie qu'il faudrait chercher la relégation au passé d'une musicologie comparée ou générale et des études folkloriques, soit donc, probablement, Merriam (1964) et Blacking (1973). C'est ce que fait Nattiez (2004) :

Il fut un temps où l'ethnomusicologie ne se préoccupait pas de la présence des significations dans les musiques qu'elle étudiait, mais se concentrait sur le matériau « purement » musical des musiques traditionnelles. L'école de Berlin comparait les échelles et les structures des nouveaux systèmes musicaux qu'elle découvrait. Les folkloristes d'Europe centrale se donnaient pour mission de classer les chants en espérant remonter à leurs origines communes. [...] La situation change avec l'émergence de l'orientation anthropologique de l'ethnomusicologie, marquée par la parution des ouvrages bien connus de Alan P. Merriam (1964) et John Blacking (1973).

Lortat-Jacob (1990) choisit la même période 1954-1960 et les « colloques de Wégimont qui jouèrent un rôle-charnière entre une ethnomusicologie héritière de la musicologie comparée [...], et une ethnomusicologie plus moderne qui, sans renoncer à un projet global, est plus volontiers descriptive et s'ouvre davantage aux données de terrain » et affirme que les ethnomusicologues « se classent volontiers dans l'un ou l'autre camp » : les « musicologues de l'ethnique » et les « ethnologues du musical ». Quant à la séparation entre ethnomusicologie et musicologie (restreinte donc à la musicologie historique et la musicologie analytique), on la date de la fondation de la Société française d'ethnomusicologie (1983, voir Bachir-Loopuyt et Belly, 2018).

Alors que les récits nord-américains, y compris de Merriam lui-même, sans doute encore proches de l'arrivée des réfugiés allemands qui ont constitué l'ethnomusicologie, revigoré la musicologie et rempli les orchestres, distinguent des moments sans en faire une opposition ou un rejet d'une musicologie comparée ou générale (Merriam, 1977 ; Nettle & Bohlman, 1991), ce n'est qu'un peu plus tard, dans les années 2000, que l'on constate la constitution en France d'une prétendue « école de Berlin » comme antithèse à l'enquête de terrain, que ce soit chez Brice Gérard (2009), historiographe de la discipline :

Il est d'usage, quand on présente l'histoire de l'ethnomusicologie, de distinguer trois écoles avant la Seconde Guerre mondiale : l'école de Berlin (qui comparait les échelles et les structures de différents systèmes musicaux, sans recours à des données relevant de l'ethnologie), l'école nord-américaine (qui considérait le fait musical comme un fait culturel parmi d'autres) et l'école est-européenne (qui visait à une typologie des formes musicales, en étudiant par exemple les multiples versions d'une même pièce).

ou chez Yves Defrance⁵ (2009), ethnomusicologue de Bretagne, de France et d'Europe :

Au contraire de la tendance musicologique de l'École de Berlin - qui consistait à enregistrer des musiciens de passage, puis à en transcrire les prestations et étudier la musique collectée par d'autres pour pouvoir les comparer entre elles - la mission Basse-Bretagne de 1939 ouvre en France une nouvelle conception de l'ethnomusicologie. Sensibilisée aux données ethnographiques, cette méthode demande au chercheur d'aller recueillir lui-même sur le terrain la plus grande partie du matériau musical qu'il se donne pour principal objet d'analyse.

ou encore chez Charles Duvelle (2010, p. 152), fondateur de la collection Ocora :

En Allemagne, plusieurs chercheurs vont contribuer à l'essor de l'ethnomusicologie naissante : Carl Stumpf, Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs forment ce qu'il est convenu d'appeler l'école de Berlin. Ils appuient leurs travaux essentiellement sur l'analyse d'enregistrements réalisés par d'autres et regroupés dans un premier temps à l'Institut de psychologie de Berlin, endroit révélateur de l'angle d'approche de la nouvelle discipline intitulée Vergleichende Musikwissenschaft, musicologie comparée.

Ce grand récit est repris avec la maestria qu'on lui connaît par Nattiez (2010), qui semble prôner Merriam plutôt que Hornbostel :

L'ethnomusicologie a connu ses débuts, d'inspiration comparatiste, dans les laboratoires de l'école de Berlin à l'aube du XX^e siècle, mais bientôt les ethnomusicologues vont se rendre sur le terrain : dans les campagnes de l'Europe centrale pour y enregistrer les musiques paysannes, dans les réserves voisinant les grandes cités nord-américaines et où sont regroupés les Indiens, dans les villages de la brousse africaine. Aussi, l'ethnomusicologie va-t-elle être de plus en plus sensible aux contextes culturels, et elle prendra un tournant nouveau, à partir des années 1960, en se fondant sur une deuxième ontologie de la musique, celle qui fait affirmer à Merriam : « La musique est un produit de l'homme et elle a une structure, mais sa structure ne peut avoir une existence en soi séparée du comportement qui la produit. Afin de comprendre pourquoi une musique existe comme elle le fait, nous devons aussi comprendre comment et pourquoi le comportement qui la produit est ce qu'il est, et comment et pourquoi les concepts qui sous-tendent ce comportement sont organisés de telle manière qu'ils produisent la forme particulière souhaitée de son organisé. » (Merriam, 1964, p. 7).

⁵ Du même, on lira avec intérêt Luc Charles-Dominique et Yves Defrance 2008.

Reprenant ce récit à propos de Ferdinand Brunot, qui sortit le phonographe du laboratoire pour l'installer dans les Ardennes, le Berry et le Limousin, dès 1913, j'en fis une autre lecture pour le colloque du centenaire⁶ :

- *au départ, il y a une centaine d'années, des ethnologues, des linguistes, des folkloristes, des voyageurs enregistrent. Puis, peu après, séparément, des musicologues transcrivent et analysent (c'est ce qu'après coup on a appelé la musicologie comparée, l'École de Berlin, alors qu'en fait la musicologie comparée comportait aussi des musicologues de terrain, de vrais ethnomusicologues, comme Lachmann, avec il est vrai des musicologues "en chambre")*
- *ensuite, l'ethnomusicologie s'est consacrée aux enregistrements de première main : seules étaient légitimes les données que l'ethnologue avait lui-même enregistrées sur le terrain.*
- *depuis seulement la fin des années 1980 (à préciser), on découvre l'intérêt des enregistrements anciens, la nécessité de les écouter, les analyser, les comparer. Parallèlement, on continue à collecter. Parallèlement encore, des chanteurs et des instrumentistes interprètent des chansons et des airs qui ne leur ont été transmis que par l'enregistrement.*

D'une manière assez surprenante vue de France, le récit nord-américain est différent, sans doute, on l'a vu, à cause de la proximité ressentie avec les fondateurs germanophones. Timothy Rice (2014) remonte en effet à la distinction posée par Guido Adler (1885) entre histoire de la musique et musicologie systématique.

Comparative musicology

In nineteenth-century Europe the rise of nationalism and its concern with the music of a national self overshadowed the Enlightenment and colonialist fascination with music of the Other. However, those preoccupations were relaunched in the late nineteenth century when the Austrian scholar Guido Adler (1855–1941) published his 1885 outline of a new field of study called Musikwissenschaft, musical science or, in English, musicology. Arguing that its purpose was the "discovery of the true and advancement of the beautiful," he divided musicology into two main branches, historical and systematic. The first was concerned primarily with the history of European art music. The systematic branch, on the other hand, was divided into a plethora of subfields, including music theory, pedagogy, aesthetics, and comparative musicology. In this conception, comparative musicology and historical musicology were subfields of a broadly conceived musicology. Since that time the term "musicology" has come to refer, principally though not exclusively, to the historical study of European art music. Ethnomusicology is no longer one of its subfields.

⁶ François Picard, préambule à la Journée *Ferdinand Brunot, la musique et la langue*, Paris, Maison de la Recherche, 9 novembre 2013.

The ability to compare things is greatly aided by systematic analytical methods and classificatory frameworks into which particular instances can be placed. Simple examples in music theory include melodic modes, which can be classified by the number of tones in the octave (pentatonic, heptatonic, octatonic) and meters (duple, triple, additive). Ethnomusicologists routinely use these sorts of schemes to talk about music. Comparative musicologists elaborated them to a great extent, and one that continues to be used today is a system for the classification of musical instruments created by Curt Sachs (1881–1959) and Erich von Hornbostel (1877–1935) in Berlin, and published in 1914.

Since 1980, the comparative impulse of early ethnomusicology has receded into the background. Ethnomusicologists' desire to study human musical behavior in all its forms has tended to take the form of idiographic studies of particular musical cultures, genres, and scenes. To answer the big questions about why and how humans are musical, ethnomusicologists have spent the bulk of the last thirty years in an effort to champion, reveal, show respect for, understand, and document music in all its particular forms around the world.

Il est aisé de démonter le fait qu'il y aurait eu une telle école : quoi de commun entre les approches, les méthodes, les engagements, les résultats et les destins de Robert Lachmann et de Marius Schneider ?

J'écrivais ici même (Picard, 2010) :

Ce n'est pas le lieu ici de refaire l'histoire, désormais bien documentée, des archives sonores de Berlin et de la prétendue « école de Berlin » de musicologie comparée, mais je voudrais rappeler deux faits, établis à l'occasion des ouvrages du centenaire par Ziegler (2006) : il n'existe pas d'« école de Berlin » pour la bonne raison que le régime national-socialiste a établi une rupture terrible, forçant Hornbostel à l'exil, ce dont il mourra, au profit d'un authentique nazi, Marius Schneider, qui échappera à toute épuration ou réparation en se mettant au service de l'Espagne franquiste. Mieczyslaw Kolinski comme Robert Lachmann seront également contraints à l'exil, et on notera avec intérêt que ce dernier, qui avait participé au Congrès du Caire, quitta l'Allemagne avec une malle remplie de cylindres avec lesquels il fonda le Zentrum und Archiv für Orientalische Musik de l'université Hébraïque de Jérusalem ».

Il importe de ne pas confondre Robert Lachmann (1892-1939), ethnomusicologue et musicologue comparatiste allemand, chassé de son emploi parce que considéré comme juif, qui mourra de faim et de manque de soins en Palestine (Katz, 2003), et Robert Lach (1874-1958), musicologue viennois, antisémite notoire et nazi engagé (Lach, 1924). Les deux ont pourtant œuvré dans la musicologie comparée. Mais Lachmann apprit l'arabe, vécut dans le monde arabe, joua de la musique arabe, tandis que Lach est un compositeur spécialiste de Wagner et ouvertement antisémite (Staudinger, 2005, p. 160-161).

Pourtant, Lach est cité, sans avertissement, par Brice Gérard d'après Alvarez-Pereyre et Arom (2007).

Pour l'autre célèbre nazi figure de la musicologie comparée⁷, Marius Schneider - dont Jaap Kunst ne fait que citer le nom dans le paragraphe où il tresse l'éloge de Lachmann -, on se reportera à Zimmermann (2003). On y lira par exemple p. 5 (en anglais) tout ce qui opposait Lachmann à Schneider.

Les amoureux des musiques traditionnelles colportent le récit (Bourse, 2012) de l'étonnante et détonnante rencontre entre Alan Lomax « le Rouge » (1915-2002) et Marius Schneider « le nazi » (1903-1982) :

Lomax souffrait beaucoup du fait d'être en ce pays [l'Espagne] sous la dictature de Franco. Il parle d'ailleurs de sa rencontre avec un professeur allemand chargé de recherches sur les traditions musicales espagnoles. Cet homme était un « réfugié nazi ». « Je n'avais pas l'intention de rester en Espagne », écrit Lomax, « je n'avais que quelques bandes avec moi et n'avais fait aucune étude sur l'ethnologie espagnole. Cependant c'était ma première expérience avec un nazi, et lorsque j'ai regardé par-dessus la table en direction de cet idiot autoritaire, je me suis juré que j'enregistrerais la musique de ce pays étouffé, même s'il fallait y passer le reste de ma vie » (cité dans les livrets de ces trois disques exceptionnels).

comme le font les biographes de Lomax⁸, toujours à propos des enregistrements en Espagne :

In the summer of 1953, I was informed by Columbia that publication of my series depended on my assembling a record of "Spanish folk music" and so, swallowing my distaste for El Caudillo and his works, I betook myself to a folklore conference on the island of Mallorca with the aim of finding myself a Spanish editor. At that time, I did not know that my Dutch traveling companion was the son of the man who had headed the underground in Holland during the German occupation; but he was recognized at once by the professor who ran the conference. This man was a refugee Nazi, who had taken over the Berlin folk song archive after Hitler had removed its Jewish chief and who, after the war, had fled to Spain and was there placed in charge of folk music research at the Institute for Higher Studies in Madrid. When I told him about my project, he let me know that he personally would see to it that no Spanish musicologist would help me. He also suggested that I leave Spain.

I had not really intended to stay. I had only a few reels of tape on hand, and I had made no study of Spanish ethnology. This, however, was my first experience with a Nazi and, as I looked across the luncheon table at this authoritarian idiot, I promised myself that I would record the music of this

⁷ Plus généralement, l'étude des rapports entre musicologie et troisième Reich mérite d'être développée. Voir Gerhard, 2001.

⁸ Alan Lomax, « Saga of a Folksong Hunter - A Twenty-year Odyssey with Cylinder, Disc and Tape », *HiFi Stereo Review*, May 1960. http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_saga.php. Écouter Alan Lomax, *The Spanish Recordings: Mallorca - The Balearic Islands*, Rounder 11661.

benighted country if it took me the rest of my life. Down deep, I was also delighted at the prospect of adventure in a landscape that reminded me so much of my native Texas.

Schneider⁹ lui-même instaurait un grand partage entre musiques : « Ces musiques nous intéressent en tant qu'objets d'études scientifiques. Mais *la musique* c'est Bach et Mozart. »

Il est aisé aussi de montrer tout ce que les unes et les autres doivent à Curt Sachs et donc Hornbostel.

Ayant déjà exposé l'invention par Hornbostel de la présentation synoptique et de la présentation paradigmatique (Picard, 2010) bien avant son adoption par Gilbert Rouget, je ne prendrai qu'un exemple ici, l'invention du diagramme d'analyse mélodique en Allemagne, sa transplantation aux USA, d'où Rulan Chao Pian l'a transmis en France sans source ni explication par la lecture que je fis de son ouvrage. D'ici j'ai pu l'appliquer à la Chine et le faire appliquer par des ethnomusicologues que j'ai formés, venus de Pologne, Corée, France, Tunisie.

Le diagramme d'analyse mélodique, histoire d'une invention et de sa transmission

Après l'avoir utilisé et automatisé¹⁰, il restait à faire l'histoire de l'invention et de l'utilisation du *diagram of melodic analysis*. En effet, la musicologue, ethnomusicologue et historienne de la musique Rulan Chao-Pian (1922-2013), née à Cambridge, Mass., l'utilise mais sans dire comment elle l'obtient, ni d'où lui vient l'idée. Voici ce que l'on peut en dire : cette chercheuse réalisait son travail de doctorat sur la musique de la période chinoise des Song (XI^e siècle), une musique modale basée sur une théorie et des noms de modes venue d'Inde à travers l'Asie centrale, et qui avait été transférée au Japon sous les Tang (VII^e - X^e siècles). Son patronyme est Zhao 趙 (qu'elle transcrit Chao), Rulan son nom personnel 如蘭 (« semblable à l'orchidée »). Elle a étudié la musicologie à Harvard University¹¹ avec A. Tillman Merritt (1902-1998) et avec John M. Ward (1917-2011)¹². Nous avons donc questionné les meilleurs spécialistes de l'histoire de l'analyse musicale, et jusqu'à la successeure de Chao-Pian à Harvard, l'ethnomusicologue Kay Kaufman Shelemay, ainsi que Joseph Lam 林, son disciple. Tous se sont montrés intéressés, mais personne n'a pu nous fournir d'indication. Heureusement, l'étude de l'histoire de l'ethnomusicologie nous a mis sur la piste. Dans son fameux ouvrage, considéré comme l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire par Jean-Jacques Nattiez et comme

⁹ Schneider, cité dans An., « ethnomusicologie », Marc Vignal, dir., *Dictionnaire de musique*, Paris, Larousse, 1^e édition 1987, 2005.

¹⁰ Voir le numéro collectif spécial sur Monika de *Musurgia*, soumis.

¹¹ <http://www.fas.harvard.edu/~musicdpt/faculty/people.html>
<http://rulanchaopian.lib.cuhk.edu.hk/autobiography.html>
<http://news.harvard.edu/gazette/1999/06.03/merritt.html>.

¹² Membre de l'American Musicological Society en 1954-1957-1959-1969-1970.

l'exemple de la vraie ethnomusicologie par les États-Uniens, *Enemy Way Music*, David P McAllester affirme ainsi :

“Herzog¹³, von Hornbostel¹⁴, and others have pointed out that the relative melodic importance of the notes making up a scale is more significant for its understanding than the mere definition of which notes occur within its compass” (McAllester, 1954a; 1954b, p. 35).

McAllester cite « Von Hornbostel, 1928, p. 36 » et « Herzog, 1936, p. 286 », soit

“The importance assigned to single tones in a tonal structure must depend upon their empirically determined importance, or “melodic weight”.”

Herzog 1936 cite quant à lui un article de Abraham et Hornbostel (1909-1986) :



Figure 1 Abraham - Hornbostel « Leiterntabellen » 1909, p. 25

On a donc une filiation interne à l'ethnomusicologie, de Hornbostel à Herzog, puis McAllester, Chao-Pian, Picard et enfin Stern (2002)¹⁵. Mais cette ethnomusicologie analytique transperce les frontières supposées avoir existé entre une prétendue « école de Berlin » et une prétendue invention américaine, comme elle traverse les objets étudiés, de l'Afrique à la Chine des Song en passant par les Navajos et en allant jusqu'à Vanuatu.

L'apport de la tradition francophone à l'ethnomusicologie se tient pour partie dans le développement, marqué en particulier par Tran Van Khê puis Jean-Jacques Nattiez, d'une musicologie généralisée, et pour partie dans un attachement tout particulier à la qualité artistique des musiques et des interprétations et non pas seulement à la dimension sociale ou anthropologique des phénomènes, répertoires et situations étudiées.

En deçà de l'ethnomusicologie, avant 1955, il convient de rappeler que les questions de musicologie générale sont posées par les physiciens et psychologues,

¹³ George Herzog, "A comparison of Pueblo and Pima musical styles", *Journal of American Folk-Lore*, vol. 49, no. 194, 1936, pp. 283-417. (JSTOR) loc. p. 287. Id., "Review of Songs of the Copper Eskimo, by Helen H. Roberts and Diamond Jenness", *Journal of American Folk-Lore* 39, 1926, p. 218-225. (JSTOR) loc. p. 222. Id., "The Yuman musical style", *Journal of American Folk-Lore* 41, 1928, p. 183-231. (JSTOR).

¹⁴ Erich Maria von Hornbostel, "African Negro music", *Africa*, vol. 1, no. 1, 1928, p. 30-62 (loc. p. 36).

¹⁵ Et puisque pour Hornbostel la *Tonika* est l'*Hauptton*, terme emprunté à la tonalité, on suggère pour la modalité d'appeler cette note la *Monika*.

Helmholtz (1863), Ellis (1885), et par les organologues (Gevaert, 1904). En France comme aux Etats-Unis, l'apport des réfugiés allemands est fondamental : Curt Sachs, directeur en 1919 du musée instrumental de Berlin, jusqu'en 1933, professeur étranger en France de 1933 à 1937, collaborateur distingué du musée d'ethnographie du Trocadéro, puis nommé en 1937 professeur à l'université de New York, où il demeure jusqu'en 1953, puis professeur à Columbia, est considéré par des Américains (Brown, 2014) comme des Français comme fondateur :

Dans les milieux des arts, de la musique et de la musicologie, Curt Sachs était universellement connu. Des ethnomusicologues et organologues du monde entier le tiennent pour le fondateur de leur discipline. Nous sommes de ceux-là (Marcel-Dubois, 1960).

La musicologie généralisée, une science allemande ?

Le terme « Science de la musique » provient indubitablement de l'expression germanique *Musikwissenschaft* et selon toute vraisemblance le concept lui-même. Le professeur de musicologie, grand praticien de l'analyse musicale et historien de la musique Serge Gut (1976), germanisant, a ainsi écrit les articles sur les systèmes des hauteurs dans l'ouvrage *Science de la musique*, dirigé par Marc Honegger, de l'université de Strasbourg, également germanisant. On trouve dans une histoire allemande de la musique de 1862 (Ambrosch, 1862) des exemples de musique chinoise qui serviront à Helmholtz (1863) pour illustrer les cinq échelles pentatoniques. On remarquera ici un glissement sémantique : Ambrosch utilise (en allemand) le terme « histoire de la musique », tandis que Helmholtz (en allemand, ou traduit par Ellis en anglais) qualifie l'étude des mêmes matériaux de « bases pour la théorie de la musique ».

Peut-être une piste qui rejoindra, au-delà du cas particulier de l'ethnomusicologie, l'Allemagne, la Belgique (avec Gevaert, 1904) et la France, en les distinguant des Etats-Unis, est celle d'employer le terme « théorie de la musique » pour qualifier le solfège, comme le fait encore aujourd'hui Claude Abromont (2001), professeur en titre d'analyse musicale au Conservatoire national supérieur de Paris. Alors qu'Outre-Atlantique la séparation est violente entre *musicology* et *music theory*. Il y a sans doute cette liaison entre analyse, histoire, solfège, enseignement et recherche, théorie et histoire des théories, telle qu'on la voit pratiquée au sein ou entres sociétés savantes¹⁶ ou dans une même équipe¹⁷.

À propos des modes et de modalité

L'organologie est la grande réussite et le modèle d'une musicologie générale, pluriculturelle. La question des échelles et en particulier de l'enchaînement des quintes

¹⁶ La Société française de musicologie, la Société française d'ethnomusicologie, la Société française d'analyse musicale et l'Association francophone pour l'informatique musicale ont tenu les 18-19 janvier 2019 un Symposium commun, sous le titre général de *Sciences de la musique*.

¹⁷ L'Institut de recherche sur les patrimoines musicaux en France IRPMF, l'Observatoire Musical Français OMF et l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux ont fusionné en 2014 pour fonder ensemble l'Institut de recherche en Musicologie IReMus.

apparaît dès les premières discussions comparatives. Arnaud (1761) discutant Amiot¹⁸, puis La Borde (1780, p. 125-148), Fétis (1869, p. 52-79), seront suivis par un des premiers musicologues à avoir appris la musique et la musicologie européenne et pratiqué une musique extra-européenne, en l'occurrence l'indienne, l'Américain Powers (1958 ; 1980). En cette fin des années 1950 où s'est constituée l'ethnomusicologie, musicologues et ethnomusicologues français, belges, roumain, allemands se rencontrent et discutent des échelles. Brăiloiu « souleva constamment à partir d'observations ou d'enregistrements de terrain des problèmes de musicologie générale » (Lortat-Jacob, 1990).

À la suite de l'indispensable exposé par Chailley (1960) des confusions entre nomenclatures, Tran Van Khê (1971a, 1971b), s'appuyant sur des documents et savoirs originaux, de la littérature secondaire et beaucoup d'écoutes et de réflexions, proposera plusieurs articles de musicologie généralisée concernant les « modes musicaux » dès 1971¹⁹. Ces très importants travaux demeurent remarquablement ignorés des auteurs publiés aux USA, même si un exposé en anglais des travaux de Tran Van Khê a tenté d'y remédier récemment (Picard, 2011-2012). De nouveaux travaux en langue française ne cessent d'explorer la question des modes, de l'histoire de la théorie européenne des modes (Meeùs, 1997) à l'utilisation d'une échelle universelle (Labussière, 1997). On alterne encore entre universalité et particularismes, ceux-ci, comme le pentatonisme ou la modalité, pouvant être largement distribués à la surface du Globe (Brailoiu, 1953-1990 ; Tran, 1971c ; Molino, 1997 ; Picard, 2001 ; Lavenère, 2006 ; Labussière, 2014 ; Picard, 2014).

À propos de rythme

Curt Sachs a écrit, en allemand rapidement traduit en anglais puis directement en anglais, une histoire mondiale des instruments (Sachs, 1929), une histoire mondiale de la danse (Sachs, 1933) et une histoire mondiale de la temporalité musicale (Sachs, 1953). Si les travaux sur les échelles musicales semblent occuper tout le devant de la scène de la musicologie comparée ou généralisée²⁰, ceux sur le rythme, le tempo occupent une place tout aussi importante et vivante. Dans ceux-ci, la musicologie comme la pensée francophone ne sont pas en reste non plus²¹.

Vers une anthropologie musicale

J'ai proposé il y a de cela plus de dix [en 2019, lire aujourd'hui vingt] ans, d'abord dans mon dossier d'habilitation à diriger les thèses (EHESS,

¹⁸ [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois*, s. l. [Pékin], s. d. [c. 1754], Ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, RES VMB MS-14 (mis en ligne sur Gallica le 19/11/2017).

¹⁹ La date de 1971, soit largement avant Powers dans le *New Grove*, a disparu au profit de l'édition en ligne ou des références secondaires à 1991. Elle est donnée par Tran lui-même dans « Tran Van Khê et le Viet Nam », Paris, *La Revue musicale*, triple n° 402-403-404, 1987, p. 139.

²⁰ Sentiment exprimé par Jérôme Cler, communication publique, 2018.

²¹ Les chercheurs roumains et serbes sur l'aksak (Djoudjeff, 1931 ; Brailoiu, 1948 ; 1953) ; Pierre Sauvanet, Jean During, Jérôme Cler et Jean-Pierre Estival dans leurs fameuses contributions aux *Cahiers de musiques traditionnelles* n° 10 « Rythmes » (1997) ; Arom, 2005 ; Wunenburger et Lamy, 2018.

1995), puis dans ma candidature à la chaire d'ethnomusicologie analytique en Sorbonne (1998), une musicologie générale, que j'ai appelé « musicologie généralisée ». Il s'agissait de continuer l'œuvre de mon maître Tran Van Khê et d'intégrer l'étude des musiques orientales à un complexe qui ne pouvait plus être la musicologie comparée *vergleichende Musikwissenschaft* (Picard, 2007).

Voici à titre de documentation le programme d'une telle musicologie généralisée telle qu'elle figure, sous forme de table des matières, en 1996 (Picard, 1996) :

<i>Un parcours</i>	40
<i>La direction</i>	45
<i>Orientations</i>	47
Projets	
<i>Pour un département de musiques orientales</i>	49
<i>Les contenus de l'enseignement d'une musicologie généralisée</i>	55
<i>Pour une étude des musiques liturgiques</i>	66
<i>Et en détaillant la partie « Musicologie généralisée » :</i>	
<i>Types de voix</i>	53
<i>Rythmes</i>	53
<i>Systèmes</i>	53
<i>Formations</i>	53
<i>Répertoires</i>	53
<i>Organologie</i>	53
<i>Systématique des instruments</i>	53
<i>Gestique des instruments</i>	53
<i>Les musiques comme organisations</i>	54
<i>Analyse musicale</i>	56
<i>Histoire sociale de la musique</i>	58
<i>Anthropologie musicale</i>	59
<i>Vers l'orient</i>	61

On rectifiera aussi une des multiples idées fabriquées et colportées contre la *vergleichende Musikwissenschaft* :

« La musicologie comparée qui, paradoxalement, s'était exclusivement intéressée aux musiques non-européennes » (Gérard, 2014, p. 286)²².

Ceci est vrai, c'est ce qui avait été raconté oralement par Schaeffner, mais factuellement faux : parmi les enregistrements de Berlin (Simon, 2000), on trouve les Suisses, les Basques, et même Wanda Landowska au clavecin.

La passion musicale

En ce qui concerne l'importance apportée à la dimension artistique de l'œuvre comme à la dignité humaine de ses interprètes, il est tout à fait faux et injuste d'opposer l'éthique de Rouget à l'esthétique d'Arom, l'humanité de l'un à la technicité neutre

²² Il s'agit en fait de la part de Gérard d'un commentaire d'une communication de Schaeffner à Wégimont, qui retranscrit, parfois en style indirect, le cheminement de sa pensée.

de l'autre, comme le fait pourtant Hennion. On commentera ce que dit le sociologue de la médiation de la dichotomie ethnologie / musique en ethnomusicologie (Hennion, 2007) :

La même opposition a envahi la littérature sur la musique, sous les espèces d'un clivage entre deux grandes directions d'analyse : celles qui acceptent et commentent l'objet musical, et celles qui le contestent et cherchent à rapporter son étrange pouvoir à ses déterminations sociales ; opposition qui a certes sophistiqué la dualité entre la musique comme objet transcendant et comme médiateur de l'identité du groupe, mais qui l'a finalement à peine déplacée. Prenons, pour illustrer ce grand écart, l'exemple de l'ethnomusicologie : rien ne l'exprime de façon plus tranchée que sa situation schizophrénique. Tantôt elle se fait ethnologie et la musique n'existe plus, tantôt elle se fait musicologie et crée sur mesure son objet musical accumulant gammes et instruments dans un musée universel de la musique.

Dans le premier cas, on trouve G. Rouget. Les évidences sont toujours les symptômes les plus révélateurs : le problème de la musique comme art ne l'effleure pas. [citant La musique et la transe, 1980, p. 103-104]

Dans le second cas, on trouve la position objectiviste extrême de S. Arom, illustrée par les extraordinaires photos qu'il publie au milieu de sa thèse, de Pygmées Aka contrôlant leur "re-re", un casque sur les oreilles : ainsi équipés, s'ils ne "voient" pas l'objet de la musique, c'est vraiment qu'ils sont sourds !

Hennion, comme il le dit lui-même, ne tient ici en aucun cas un discours scientifique d'historien, d'ethnologue, de sociologue²³, ni de spécialiste de la question : il affirme sur le mode de l'évidence : « Les évidences sont toujours les symptômes les plus révélateurs ». Il n'a vraisemblablement lu ni Rouget ni Arom, juste glané quelque citation pour exprimer un propos hautement caricatural.

On ira d'abord chercher chez Rouget et Arom eux-mêmes la preuve que le premier aime la musique, et que le second aime les petites gens.

Rouget :

Il est indispensable, lorsqu'il s'agit de travaux se rapportant à une musique de tradition orale, de mettre entre les mains du lecteur l'objet musical que l'on se propose de commenter pour lui.

Le but de l'ethnomusicologie n'est pas seulement de recueillir et d'étudier les musiques de tradition orale, toutes gravement menacées dans leur existence même par l'évolution du monde contemporain. Il est aussi et autant de les faire connaître, en respectant et en restituant aussi fidèlement

²³ Pour bien montrer qu'il ne s'agit pas ici du point de vue de la sociologie de la musique contre la musicologie ou l'ethnomusicologie, il suffira de comparer à la connaissance qu'a de Horbostel Christian Kaden (1997), grande figure de la sociologie de la musique.

que possible la plus précieuse de leurs qualités, celle d'être souvent de beaux et irremplaçables exemples d'art (Rouget, 1961).

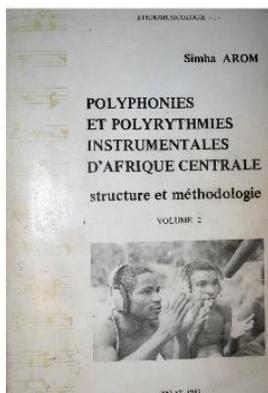


Figure 2 Simha Arom, 1985 vol. 2, couverture

Arom :

La systématique qui sous-tend les polyphonies et polyrythmies africaines constitue un admirable témoignage de l'ingéniosité d'esprit des hommes qui les ont conçues et des sociétés qui les pratiquent encore à l'heure qu'il est.

Il n'empêche que pour beaucoup, étrangers à ces sociétés, la "musique africaine" n'évoque encore rien d'autre qu'un cliché, celui d'hommes à moitié nus et couverts de sueur, tapant avec frénésie sur des tambours et autres instruments percussifs une musique prétendue "improvisée", c'est-à-dire totalement spontanée et qui ne serait soumise à aucune organisation rationnelle, cliché que le terme péjoratif de "tam-tam" résume éloquemment.

Face à cette situation, il m'a semblé que montrer la cohérence et la complexité de ces musiques, mettre au jour les règles qui les régissent et la théorie qui les sous-tend, rendre compte de la taxonomie ainsi que de la terminologie vernaculaires dont il est fait usage pour les classer et les conceptualiser, éclairer la créativité qu'elles mettent en œuvre et la subtilité dont elles font preuve, décrire enfin le lien organique qui associe les différentes catégories musicales à des circonstances socio-culturelles, pourrait conduire à réviser une telle attitude.

C'est là une façon de contribuer, un tant soit peu, à susciter un plus grand intérêt, une évaluation plus équitable et une meilleure compréhension, à susciter, en un mot, la reconnaissance de la culture des Autres.

C'est encore — et ce n'est certes pas moins important — une façon comme une autre, et peut-être pas la plus mauvaise, de combattre la discrimination aveugle qu'est le racisme (Arom, 1985).

On estimera ici que comparer la violence de la dichotomie exprimée par Hennion avec les déclarations de ses protagonistes suffit pour montrer que la dichotomie Musée de l'Homme / Musée des Arts et Traditions Populaires est aussi futile, aussi intéressée, aussi fabriquée que celle qui oppose l'étude de l'autre comme exotisme à l'étude du populaire paysan comme folklore : ce ne sont que des histoires (“*narratives*”), et on s'attachera donc à qui les raconte.

L'attrait de compositeurs comme Iannis Xenakis et François-Bernard Mâche envers les musiques de l'ailleurs-que-l'Europe est une des étapes dans ce développement.

Le compositeur, architecte et penseur Iannis Xenakis, en position de diriger des thèses en tant que professeur des universités, ne souhaitait ni des travaux le concernant, ni d'autres concernant ses contemporains, qu'il considérait vraisemblablement comme des concurrents. Mais son oreille avait été frappée par l'étonnante ressemblance entre les polyphonies des Dong qu'il a avait découvertes au festival d'Automne à Paris et les polyphonies d'Épire, en fait plus connues sous leur variante albanaise. Il aurait souhaité qu'un travail soit développé dessus. Il faudra attendre la thèse d'Ikbal Hamzaoui (2017) pour qu'une musicologue-ethnomusicologue applique le protocole, rompant radicalement avec l'ethnocentrisme, qui permette de rendre compte de ces écoutes croisées, de cet étonnement et cet émerveillement devant des ressemblances improbables, mais pas inouïes. François-Bernard Mâche, compositeur, helléniste, musicologue, qui fit avec Xenakis (comme Maurice Fleuret ou Jean-Yves Bosseur) le pèlerinage à Bali dans les années 1970, a développé une expertise incroyable en pièges à sons, faisant entendre des enregistrements de Chine du Sud qui sonnent bulgares, d'Afrique centrale qui sonnent rock, piégeant les universaux dans les ostinatos ou les hétérophonies.

Aujourd'hui, grâce aux savoirs encyclopédiques (*The Garland Encyclopedia of World Music*), aux archives sonores ouvertes²⁴, à l'institutionnalisation d'un enseignement d'ouverture aux musiques du monde, il est possible d'allier, comme le faisaient Constantin Brăiloiu et Tran Van Khê, connaissance experte, profonde, intime, d'une musique particulière, compétences musicologiques professionnelles et connaissances larges de toutes les musiques du monde, et de les allier avec des savoirs incarnés sur les musiques dans les cultures et les musiques comme cultures. On trouve cependant encore de beaux essais de musicologie comparée où l'on (Jean-Luc Idray²⁵) compare avec des tableaux de gammes ou des échelles sonores synthétisées des « accords, échelles, modes » :

un accord de cornemuse écossais
une échelle d'Al-Farabi
mode arabe selon Al-Kindi
mode indien Gandhaara Grama

²⁴ Le Fonds Brăiloiu en ligne http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo_ph.php. Archives sonores du CNRS - Musée de l'Homme <https://archives.crem-cnrs.fr/>.

²⁵ Un projet IRCAM, 2002, coordination Jean-Luc Idray, inspecteur d'académie, inspecteur pédagogique en éducation musicale.

*une gamme du Rajasthan
un pelog javanais
slendro javanais (touches noires)*

crédits

un projet

ircam
Centre
Pompidou

**ministère
Éducation
nationale**

Direction de la technologie

équipe ircam

coordination:
Marie Héléne Serra
Directrice de la pédagogie

réalisation:
Benjamin Thigpen
Roland Cahen
Thierry Fournier
Emmanuel Jourdan
Développeurs

graphisme:
Françoise Courbis
Christian Rondet

Réalisé dans le cadre du dispositif de soutien aux ressources multimédia

équipe MEN

coordination:
Jean Luc Idray
Inspecteur d'académie
Inspecteur pédagogie régional
Éducation musicale

professeurs:
Martine Buensoz
Pascale Hertu
David Jannequin
Daniel Marfaing
Patrick Sirop
Professeurs d'éducation musicale

quitter le programme

Figure 3 Un projet IRCAM

do-ré-mi-fa+- sol- la- sib+

choix de l'échelle
un accord de cornemuse écossais

degrés chromatiques d'une octave du tempérament égal

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Octave

quinte

1 2 3 4 5 6 7

Figure 4 un accord de cornemuse écossais (IRCAM)

do-réb-mi-fa-sol-lab-si-do



Figure 5 une échelle d'Al-Farabi (IRCAM)

Il serait totalement injuste cependant, et mal venu d'un ethnomusicologue professionnel, de simplement rejeter comme archaïque ou faisant preuve d'amateurisme une telle démarche²⁶. À sa disparition en 2010, le milieu musical, en dehors même de l'académie, a tenu à rendre hommage à ce musicologue, comme l'écrit le festival 38^e Rugissants²⁷ :

« Jean-Luc Idray a eu une forte influence sur le développement de la musique en Isère, notamment auprès du public scolaire et des professeurs. »

Le projet développé aujourd'hui autour d'Erik Marchand et DROM pour un portail francophone des musiques modales²⁸ tente de croiser ces ambitions : mettre à la disposition des publics - élèves, étudiants, professeurs, musiciens, musicologues - documents sonores, analyses, discours, savoirs. Ce qui est faire servir les musicologies particulières à une musicologie générale au service de la mise en valeur de la beauté des musiques, de leurs constructions savantes comme de leur dimensions sociales et anthropologiques.

Références

- [AMIOT, Joseph-Marie], *De la Musique moderne des Chinois*, s. l. [Pékin], s. d. [c. 1754], Ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, RES VMB MS-14 (mis en ligne sur Gallica le 19/11/2017).
- ABRAHAM, O. und HORNBOSTEL, E. M. v., 1909, „Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien“, *Sammel-bände der Internationalen Musikgesellschaft*, Vol. IX, 1909, Leipzig, Franz Steiner, p. 1-25. (« Leiterntabellen », p. 24-25). <http://www.jstor.org/stable/929275>. Repris dans Erich M. von Hornbostel, *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Christian Kaden et Erich Stockmann (dir.), Leipzig, Reclam, 1986.
- ABROMONT, Claude, 2001, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard - Henry Lemoine, « Les indispensables de la musique ».

²⁶ Contacté pour contribuer au projet, j'ai surtout suggéré de noter l'échelle chromatique do = 0, sol = 7, octave = 12, plutôt que respectivement 1, 8 et 13.

²⁷ 38^e Rugissants - *Hommage à Jean-Luc Idray* : <http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/DAAC/champs/musique/files/b6d66c0b5948c4a17dcf4f4193b53f07-120.html>.

²⁸ <http://cirief.fr/accueil/actualites/item/portail-pedagogique-des-musiques-modales> (5 janvier 2016); <http://drom.digimob.fr/fr/oeuvres>.

- ADLER, Guido, 1885, « Anfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, p. 5-20.
- AMBROSCH, August Wilhelm, 1862, *Geschichte der Musik*, Leipzig, 1862, vol. 1 p. 30. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11081550_00056.html.
- ARNAUD, François, 1761, « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par *Ly-koang-ty*, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c », *Journal étranger*, juillet 1761, p. 5-49.
- AROM, Simha et ALVAREZ-PEREYRE, Franck, 2007, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Éditions.
- AROM, Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*, Paris, SELAF, « ethnomusicologie », p. 884-885.
- AROM, Simha, 2005, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 « formes musicales », p. 11-48.
- AUBERT, Laurent (dir.), 2009, *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu*, Genève, Musée d'Ethnographie de Genève, « Infolio ».
- BACHIR-LOOPUYT, Talia et Marlène BELLY, 2018, « Musicologie / ethnomusicologie. Les aléas d'une frontière au prisme de la *Revue de musicologie* », Yves Balmer et Hervé Lacombe (dir.), *Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie*, vol. 2, *Revue de musicologie* tome 104, n° 1-2, p. 693-736.
- BLACKING, John, 1973, *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press; trad. fr., *Le sens musical*, 1980, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURSE, Etienne, 2012, « Alan Lomax », Médiathèque de Belgique, 20 mars 2012, http://www.lamediatheque.be/dec/portraits/lomax/discographie_filmographie_biographie.php, repris <https://www.pointculture.be/article/portrait/alan-lomax/>
- BRAILOIU, Constantin, 1948, « Le giusto syllabique *bichrone* », *Polyphonie*.
- BRAILOIU, Constantin, 1953, « Le rythme aksak », *Musique Russe*, n° 2, Paris.
- BRAÏLOIU, Constantin, 1953, « Sur une mélodie russe », P. Souvtchinsky (dir.), *Musique russe II*, Paris, Presses universitaires de France, 1953, p. 329-391.
- BRAÏLOIU, Constantin, 1973-1990, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Gilbert Rouget ed., Genève, Minkoff, rééd. 1973.
- BROWN, Howard Mayer, 2014, "Sachs, Curt." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 9 Nov. 2014.
- CHAILLEY, Jacques, 1960, *L'imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc et Yves DEFRANCE, 2008, *L'ethnomusicologie de la France : de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation*, Paris, L'Harmattan.
- CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 60-80.

- DEFrance, Yves, 2009, « Le contexte scientifique de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne », Marie-Barbara Le Gonidec (dir.), *Les archives de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée National des arts et tradition populaire*, par Claudie Marcel-Dubois et François Falc'hun assistés de Jeannine Auboyer, co-édition CTHS-Dastum, 2009, p. 35-55.
- DJoudjeff, Stoyan, 1931, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, Paris, Librairie ancienne Champion, « travaux publiés par l'Institut d'études slaves XII ».
- DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 17-36.
- DUVELLE, Charles, 2010, *Aux sources des musiques du monde*, Paris, Éditions UNESCO.
- ELLIS, Alexander J., 1885, « On the Musical Scales of Various Nations », *Journal of the Society of Arts*, n° 1688, vol. 33, 27 mars 1885, p. [485]-527.
- ESTIVAL, Jean-Pierre et CLER, Jérôme, 1997, « Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 37-59.
- FÉTIS, François-Joseph, 1869, *Histoire générale de la musique*, vol. 1, Paris, Firmin Didot, 1869.
- GÉRARD, Brice, 2009, « De l'ethnographie à l'ethnomusicologie », *L'Homme*, 191 (2009), p. 139-173.
- GÉRARD, Brice, 2014, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, « Histoire des Sciences Humaines ».
- GERHARD, Anselm, 2001, « Musicology in the "Third Reich": A Preliminary Report », *The Journal of Musicology* 18, n° 4, p. 517-543. Accessed January 15, 2020. doi:10.1525/jm.2001.18.4.517.
- GEVAERT, F. A., 1904, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Bruxelles, Lemoine.
- GUT, Serge, 1976, « Échelles », « Gammes », « Modalité », « Pentatonie », « Tonalité », Marc Honegger, dir., *Science de la musique*, Paris, Bordas.
- HAMZAOUI, Ikbal, 2017, *Le son jarocho, un genre musical métissé à Veracruz, Mexique*, thèse (non publiée) de doctorat en Musique et Musicologie de l'université Sorbonne Université, sous la direction de François Picard, soutenue le 12 septembre 2017.
- HELMHOLTZ, Hermann von, 1863, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, F. Vieweg, 1863, p. 400-402; *On the Sensation of Tone as a physiological basis for the theory of music*, transl. Ellis, 1875, London, New York, Longmans, Green, and Co, 1885, p. 260-261, rééd. New York, Dover, 1954.
- HENNION, Antoine, 2007, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, éd. revue et corrigée, p. 22-23.

- HONEGGER, Marc dir., 1976, *Science de la musique*, Paris, Bordas.
- HORNOSTEL, Erich Maria von, "African Negro music", *Africa*, vol. 1, no. 1, 1928, p. 30-62.
- KADEN, Christian, 1997, « Round Table V: Musikwissenschaft und Soziologie: Horizonte, Perspektiven », *Acta Musicologica* 69, n° 1: p. 29-39. Accessed January 15, 2020. doi:10.2307/932798.
- KATZ, Ruth, 2003, "*The Lachmann Problem*" *An Unsung Chapter in Comparative Musicology*, Jerusalem, The Hebrew University Magnes Press.
- KLOTZ, Sebastian, 1998, "*Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns*" : *Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler ; Studien und Dokumente*, ["Du tourbillon sonore de l'activité humaine": Erich M. von Hornbostel en tant que psychologue de la Gestalt, archiviste et musicologue; Etudes et documents], Berlin, Schibri.
- KUNST, Jaap, 1955, *Ethno-musicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, 2nd enlarged edition, The Hague, Martinus Nijhoff.
- LA BORDE, Benjamin-Marie de, 1780, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780. Voir Tome I, Livre premier, chapitre XVII *De la Musique des Chinois*.
- LABUSSIÈRE, Annie, 1997, « Réflexion sur la modalité à partir de productions vocales d'enfants d'âge scolaire », *Musurgia* IV/3 (1997), « La modalité revisitée », p. 81-118.
- LABUSSIÈRE, Annie, 2014, « D'un pentatonique l'autre : processus, structure, gestuelle, polarités dans le chant traditionnel à voix nue », *Musimédiane* n° 3, « Musiques non écrites » 2008, <http://www.musimediane.com/numero3/ALabussiere/index.html>.
- LACH, Robert, 1924, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien, Holder-Pichler-Tempsky.
- LAVENÈRE, Véronique de, 2006, « L'analyse mélodique en ethnomusicologie : quelques avancées récentes », *L'Analyse mélodique, Actes de la rencontre interartistique du 20 mars 2006*, Université Paris-Sorbonne, OMF (Observatoire Musical Français), « Conférence et Séminaires » n° 28 (2007), p. 45-57.
- LORTAT-JACOB, Bernard, 1990, « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica* 62 (2-3) (1990), p. 289-301.
- LUKANYUK, Bohdan, 2006, « Do istoriyi termina "etnomuzykolohiya" », *Visnyk Lviv Univ. Ser. Philologi*, 2006, n° 37, p. 257-275 <http://textarchive.ru/c-2670700.html>.
- MARCEL-DUBOIS, Claudie, 1960, « Curt Sachs », *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 12 (1960), p. 88-89.
- MCALLESTER, David P., 1954a, *Enemy Way Music, A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*, Cambridge, The Museum,

- MCALLESTER, David P., 1954b, « Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology », v. 41, no. 3, « Reports of the Rimrock Project », Values series, no. 3, 1954.
- MEEÛS, Nicolas, 1997, « Mode et système – Conceptions ancienne et moderne de la modalité », *Musurgia*, Vol. 4, n° 3 (1997), « La modalité revisitée », p. 67-80.
- MERRIAM, Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- MERRIAM, Alan P., 1977, 'Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective', *Ethnomusicology*, vol. 21, n° 2 (mai 1977), p. 189-204.
- MOLINO, Jean, 1997, *L'Afrique et l'Europe médiévale : la théorie du pentatonisme à travers les systèmes africains de tradition orale* (à propos de Simha Arom, "Le « syndrome » du pentatonisme africain", *Musicae Scientiae*, automne 1997, vol. I, n° 2, p. 139-163), *Musicae Scientiae*, Forum de discussion 1, 2000.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004, « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, p. 53-81.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 2010, « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : Une musicologie générale est-elle possible ? » *Musicae Scientiae*, 14/2 (2010), p. 333-355.
<https://doi.org/10.1177/10298649100140S218> repris <http://ctupm.com/fr/musicologie-historique-ethnomusicologie-analyse-musicologie-generale-possible/>.
- NETTL, Bruno, & BOHLMAN, Philip V. (dir.), 1991, *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago / London: University of Chicago Press.
- PICARD, François, 1996, « Document de synthèse » (non publié), *Demande d'habilitation à diriger des recherches*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, novembre.
- PICARD, François, 2001, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale*, n° 39 (2001), p. 37-46.
- PICARD, François, 2007, « Pour une musicologie générale des traditions », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 1, Baabda, Editions de l'Université Antonine, p. 37-56.
- PICARD, François, 2010, « Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 4 (2010) « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », Baabda, Editions de l'Université Antonine, p. 11-24.
- PICARD, François, 2011-12, « Back to modality. Musical Modes Revisited », *NEMO-Online 1 1* |2012-11| p. 11-18. <http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2016/12/INTERNET-02.-Article-NEMO-n%C2%B01-1-Fran%C3%A7ois-Picard-Reissue-201612S.pdf>

- PICARD, François, 2014, « Analyse comparée de musiques modales et pentatoniques d'Afrique du Nord », Mohamed Gouja (dir.), *Arts et musiques tunisiens, dimensions maghrébines, arabes, africaines et méditerranéennes, l'Empreinte Maghrébine*, Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès, Université de Gabès, Tunisie, 2014, p. 73-88.
- POWERS, Harold S., 1958, "Mode and Raga", *The Musical Quarterly*, Vol. 44, N° 4 (1958), p. 448-460.
- POWERS, Harold S., 1980, "Mode", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (dir.), London, Macmillan, (12), 1980, p. 378-418.
- RHODES, Willard. 1980, 'A Short History of the Founding of SEM', www.ethnomusicology.org/?page=History_Founding.
- RICE, Timothy, 2014, *Ethnomusicology A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press.
- ROUGET, Gilbert, 1961, « Un chromatisme africain », *L'Homme*, I, 3, 1961, p. 32-46. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/hom_0439-4216_1961_num_1_3.
- SACHS, Curt, 1929, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, Dietrich Reimer.
- SACHS, Curt, 1933, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Reiner & Voksen.
- SACHS, Curt, 1953, *Rhythm and Tempo: a Study in Music History*, New York, Norton.
- SAUVANET, Pierre, 1997, « L'ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène "rythme" », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie.
- SIMON, Artur (dir.), 2000, *Das Berliner Phonogrammarchiv, 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt*, Berlin, VWB — Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- STAUDINGER, Michael, 2005, « Musikwissenschaft an der Universität Wien 1945-1955 », Margarete Grandner, Gernot Heiß, Oliver Rathkolb (dir.), *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, Innsbruck-Wien, StudienVerlag.
- STERN, Monika, 2002 *Les femmes, les nattes et la musique sur l'Île de Pentecôte (Vanuatu)*, thèse de doctorat sous la direction de François Picard, université Paris-Sorbonne.
The Garland Encyclopedia of World Music, 1998-2004, New York and London, Garland Publishing.
- TRAN Van Khê, 1971a, « Les "modes" en Asie et en Afrique », *Bulletin du Centre d'Études de Musique Orientale*, n° 8-9, Paris, 1971, p. 1-20.
- TRAN Van Khê, 1971b, « Modes musicaux », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, tome XI, p. 148-153. Repris entre autres 1990, Corpus 15, p. 562-566.

- TRAN Van Khê, 1971c, « Musicales (traditions) - Musiques d'inspiration chinoise », *Encyclopædia Universalis*, tome XI, p. 148-153. Repris entre autres 1990, Corpus 15, p. 562-566.
- VIGNAL, Marc, dir., 1987-2005, *Dictionnaire de musique*, Paris, Larousse, 1^e édition 1987, 2005.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques et LAMY, Julien (dir), 2018, *Rythmanalyse(s)*, Lyon, Jacques André éditeur.
- ZIEGLER, Susanne, 2006, *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, S M B Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin.
- ZIMMERMANN, Walter, 2003, « Tonart ohne Ethos. Der Musikforscher Marius Schneider », *Mainz Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Stuttgart, Steiner, http://home.snafu.de/walterz/biblio/tonart_ohne_ethos.pdf.