

Art of Immersive Soundscapes is a worthy contribution to existing soundscape literature. It will appeal to many composers and artists, as well as to interested scholars. The book and its accompanying DVD will also be of interest to teachers and students interested in ongoing conversations about what an immersive soundscape is, and what it will become. 🍀

REFERENCES

- Chu, Miyoko. 2008. *Birdscapes: A Pop-up Celebration of Bird Songs in Stereo Sound*. San Francisco: Chronicle Books.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. NY: Alfred A. Knopf.
- Shelemy, Kay Kaufman. 2001. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: W.W. Norton.
- Thompson, Emily. 2002. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Boston, MA: MIT Press.
- Truax, Barry. 1978. *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver, BC: World Soundscape Project.

DISCOGRAPHY

- Feld, Steven. 2001. *Rainforest Soundwalks: Ambiances of Bosavi Papua New Guinea*. Eartheart. Compact disc.

La Steppe musicienne. Analyse et modélisation du patrimoine musical turcique. 2014. Frédéric Léotar. Préface de Jean-Jacques Nattiez. Paris : Vrin, « Musicologies ». 303 pp., 92 tableaux, 24 modélisations, 22 illustrations couleur hors-texte, un site dédié <http://lasteppemusicienne.oicrm.org/>

FRANÇOIS PICARD

Université Paris-Sorbonne

Frédéric Léotar a soutenu une thèse sur *Les mélodies huchées touvas et ouzbèkes : aspects compositionnels et dimension culturelle* à l'Université de Montréal en 2004. Mais ce livre est bien plus qu'une thèse : cette œuvre magistrale tente une ethnomusicologie complète, au sens défini par Nattiez à propos de Monique Desroches (1996), évitant le « syndrome de McAllester » qui sépare 1) le contexte et 2) la musique. Ici, une relation profonde lie le système musical et le contexte culturel (ch. VIII), montrant l'unité des peuples nomades d'Asie centrale de langues turques à travers un modèle générateur de mélodie commun. Une ethnographie profonde, sensible, impliquée (ch. I « La place de la musique dans la vie quotidienne et rituelle »), se joint avec un bonheur rare à une audace méthodologique qui ne recule pas devant les propositions systémiques et structurales (ch. II « Questions de méthodologie ») dont il serait vain de chercher la trace dans le discours des gens (Léotar renvoie au neuropsychologue la réponse que l'on attendrait pourtant de l'ethnologue, voir p. 96). Des centaines d'heures d'enregistrement audio vocaux fournissent la matière à de très nom-

breux exemples choisis, situés, décrits, transcrits, analysés, mis en présentation paradigmatique et que l'on peut entendre sur le site dédié. L'ensemble de ce dispositif se déploie de lieu en lieu, de pièce en pièce, des Tuvas (ch. III) aux Kirghizes (ch. IV), des Ouzbeks (ch. V) aux Karakalpaks (ch. VI).

Le principe d'analyse est explicité clairement page 68 : « La structure dégagée sera caractérisée en termes de cellules fondées sur des hauteurs exclusives, un positionnement récurrent au sein de la chaîne syntagmatique, voire une fonction musicale ». Il faut malheureusement attendre la page 70 pour avoir la définition de la « cellule type » qui justifie le découpage de la Modélisation 3 : « une même lettre renvoie à des cellules identiques ou similaires d'un bout à l'autre du corpus ». On obtient ainsi une structure en arche A B C D E D C B A de laquelle peut n'être réalisé dans une culture donnée (kirghize) que A B C B A ou pour un morceau donné que ABA (ex. 63). Pour ce faire, Léotar a choisi de tout transcrire de manière schématisée, en valeurs de durées longues et courtes, et en privilégiant une échelle constituée de groupes de notes ou « cellules » :

A	B	C	D	E	D	C	B	A
<i>fa</i> (#)- <i>sol</i>	<i>la</i> (b)- <i>si</i> (b)	<i>do</i> - <i>ré</i>	<i>mi</i> (b)- <i>fa</i>	<i>sol</i> (b)- <i>la</i> (b)	<i>mi</i> (b)- <i>fa</i>	<i>ré</i> - <i>do</i>	<i>si</i> (b)- <i>la</i> (b)	<i>sol</i> - <i>fa</i> (#)

L'intrigue est remarquablement bien agencée (trop ?) puisque l'on part d'un modèle réduit à une quinte pour aboutir au-delà de l'octave, et de trois cellules à cinq.

Alors que le livre se lit bien et avec plaisir, on regrettera quelques coquetteries langagières : les transcriptions intuitives « représentations graphiques » (127) ou « représentations visuelles » (150) ;

« terrain » employé pour « séjour » (171) ; « mœurs » pour « économie » ; les inexactitudes terminologiques : le terme « structure » est le plus souvent utilisé indifféremment pour « forme » (127), si bien que la « forme en arche » n'est pas vraiment discutée par rapport à d'autres formes ; quelques coquilles (209, « la note noire *sol* » est un *do*, certes quinte du *fa*), erreurs de conjugaison (« après que », 127 ; « si », 94) ou fautes de syntaxe (93, « dans l'exemple 8 où le *do* avait le statut de note ornementale, il fait figure, dans l'exemple 9, de note structurale »).

On discutera deux points qui ne sont pas que méthodologiques, puisque c'est l'ensemble de la démonstration qui leur est liée : Léotar affirme effectuer des découpages paradigmatiques, alors que bien souvent il s'agit non pas d'un découpage interne mais d'une présentation syntagmatique par rapport à un modèle figé, même si le récit le fait se découvrir progressivement à nos yeux. Ainsi dans l'Exemple 8 (91), l'analyse paradigmatique n° 1 identifierait B comme *incipit* et comme *finalis* et n° 2 aurait tort (voir aussi ex. 32 p. 137). Ainsi dans l'exemple 60, où le modèle fait apparaître

un retour sur A alors que cette cellule n'est qu'une note de passage faussement ramenée sur l'axe du modèle ; ainsi de la *finalis* de l'exemple 13 donnée pour *fa* alors que la dernière note est *sol* ; ainsi de la cellule A dans l'exemple 34 qui conclut les phrases et ne saurait être en initiale. Il y a ici un tour d'illusionniste (le « modèle caché » du tableau 45) habilement brouillé par une discussion renvoyée dans

la note 91 qui touche en fait la mise en évidence même d'un modèle global : de plus, ce modèle mélodique ascendant-climax-descendant ne saurait être limité aux peuples turciques et on imagine que la virtuosité de Léotar permettrait de le découvrir chez les Bretons, les Basques, le ni-Vanuatou, comme Annie Labussière (2007) le fait avec son modèle génératif, d'ailleurs assez proche. Mais, second problème, alors qu'Annie Labussière (une fois passé la coquetterie de l'écriture en clef d'*ut* quatrième ligne) transpose toujours le diton pour l'appeler *fa-la*, Léotar propose un système qui n'est ni celui-là, ni celui de la tonique/finale sur *do* (ou *Sa* comme les Indiens), ni celui d'une échelle modale structurée par quarts ou quintes avec des degrés fixes et des degrés mobiles, mais d'un nuage flou, d'une échelle élastique qu'il détend tellement

qu'il arrive à des embrouillaminis qui n'aident ni la lecture, ni la compréhension (l'explication de la note 26 est incompréhensible), et font donc douter de la validité de la démonstration : ainsi de la prétendue quarte diminuée (assez improbable en musique asiatique) *fa#-si b* qui n'est jamais qu'une tierce majeure (96) ; ainsi des exemples 12 et 13 : deux musiques semblables devraient être transcrites de manière semblable. Ou encore l'écriture avec sept bémols à la clef (ex. 60), improbable et indéchiffrable sauf pour les harpistes.

Si je reprends l'ensemble des matériaux et transcriptions proposés, un chiffrage simple permet d'aboutir à une vision d'ensemble claire et plausible : l'aspect—ou mode—est déterminé par la finale, indiquée en gras dans l'échelle, qui énumère les notes du grave à l'aigu ;

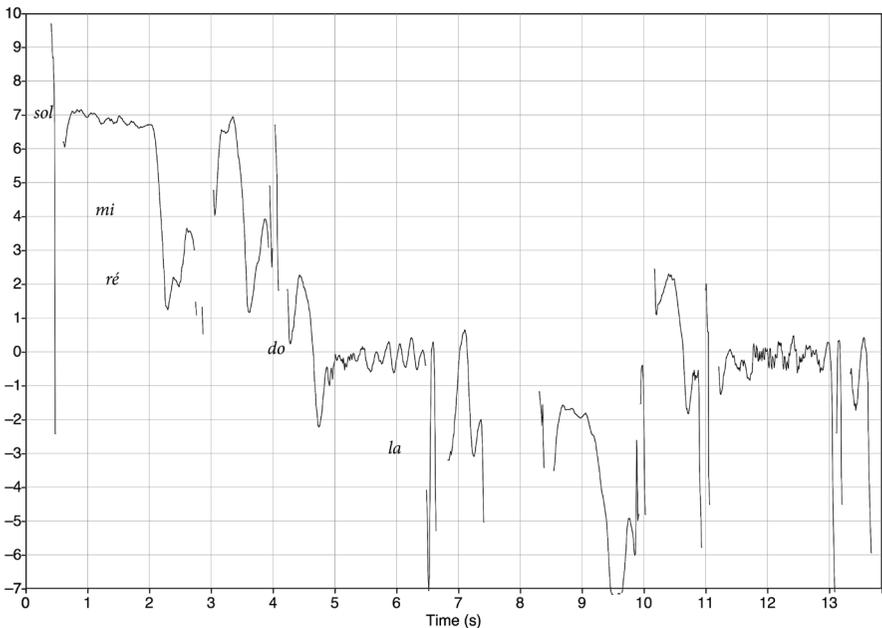


Fig. 1: Exemple musical 13 de Čalama Inče, mélodie huchée de chèvre (*Ču-ču*), Tuva, 1998

D+4
n. m.

1
2
3

[1-3]

ré sol ré mi ré do la

B C B A

Exemple 13.

Fig. 2: Exemple musical 13 de Čalama Inče, mélodie huchée de chèvre (*Ču-ču*), Tuva, 1998. Transcription Frédéric Léotar, codage ré-sol-ré-mi-ré-do par François Picard.

je transpose systématiquement sur *do* la « tonique écrite » définie par le *do* de *do-ré-mi-fa-sol-la*.

On a ainsi pour le corpus touva les aspects *do*, *sol* et *la*. On découvre des similarités entre des mélodies (les exemples 1 et 3 ont la même échelle, mais 3 n'utilise pas le degré du bas). On s'aperçoit que quasiment tous les exemples (8, 13, 14) qui donnent des échelles problématiques ou étonnantes sont dus à la même interprète, Čalama Inče, âgée de 63 ans, et on s'interroge sur la flexibilité des intervalles qu'elle chante. Ainsi de la mélodie huchée pour chèvre (ex. 13) dont la visualisation sous Praat selon le protocole établi par Miramon-Bonhoure et Beyhom (2010) montre une échelle pentatonique anhémitonique classique avec un *la* à peine effleuré mais une structure *do-sol* forte et juste.

On a pour le corpus kirghize un sous-groupe 15 à 22 d'aspects *do*, *ré*, *mi* et *la* et un sous-groupe 23-30 d'aspects *do*, *ré*, *sol* ou *la*.

On remarquera l'absence d'aspect de *sol* et le grand nombre d'aspects de *mi* chez les Ouzbeks.

Le corpus karakalpak comprend des pièces en aspect de *mi*, *la*, *ré* et *do*.

Le peuple kazakh ne se distingue guère par ses échelles, mais se caractérise par l'usage exclusif, dans ce corpus, des deux aspects de *ré* et de *mi*.

La récapitulation de toutes les échelles et de tous les aspects montre que l'échelle diatonique à structuration pentatonique est omniprésente. Les aspects de *do* (20 fois), *ré* (20 fois), *mi* (14 fois), *la* (13 fois) et *sol* (3 fois) sont employés, certains presque exclusivement par un peuple (*sol*), d'autres par

tous (*do, la*) ; les Touvas se distinguent assez clairement des autres peuples.

En conclusion, et quelles que soient les critiques ou réserves émises, le travail de Léotar est complètement abouti dans son objectif et sa logique. Même si on peut imaginer, et on ne s'en est pas privé, d'autres lectures, l'originalité, l'intérêt du matériau recueilli et analysé, la précision des observations, des hypothèses, des méthodes, la possibilité même de se référer aux enregistrements, transcriptions et modélisations font de ce travail un modèle pouvant s'appliquer bien au-delà de l'Asie centrale et du monde turcique.



RÉFÉRENCES

- Desroches, Monique. 1996. *Tambour des dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Montréal : L'Harmattan.
- Miramón-Bonhoure, Jeanne et Amine Beyhom. 2010. *Logiciel Praat : un protocole de visualisation des hauteurs pour débutants*. https://www.academia.edu/984843/Logiciel_Praat_un_protocole_de_visualisation_des_hauteurs_pour_débutants.
- Labussière, Annie. 2007. Geste et structure modale dans le chant traditionnel à voix nue. Dans *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 : *L'unité de la musique, 980-1024*. Dir. Jean-Jacques Nattiez. Arles et Paris : Actes Sud / Cité de la musique.

India's Kathak Dance in Historical Perspective. 2014. Margaret Walker. Surrey : Ashgate, SOAS Musicology Series. 159 pp. Illustrations et photos en noir et blanc.

CATHERINE SERVAN SCHREIBER
EHESS, Paris

Plus encore que Bollywood, les répertoires et spectacles de danse classiques¹ indiens, dont les plus connus sont le bharata natyam, du sud, et le kathak, du nord, rencontrent un vif succès auprès d'un vaste public occidental. Si l'on prend l'exemple des scènes parisiennes, le Théâtre de la Ville, le Théâtre des Abbesses, le Musée Guimet, le Soleil d'Or ou encore le Mandapa, qui les programment, font salle comble. Pour autant, non seulement l'origine de ces danses reste mal connue, mais il circule autour de leur évocation une floraison de mystifications, mythifications et légendes. L'étude de Margaret Walker, *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, propose de déconstruire ces fausses approches et de lever le voile sur « la véritable histoire du kathak ». La virtuosité frappante des mouvements de pieds rapides et saccadés du kathak, sa chorégraphie qui alterne entre des poses de douceur et de sensualité, caractérisent cette danse et la rendent proche à la fois du bharata natyam et du flamenco. Elle-même formée au kathak dans des écoles de danse canadiennes et indiennes, Walker adopte pour son analyse une démarche ethnographique et historique, qui offre l'avantage de faire bénéficier le lecteur de compétences cumulées de chercheur et de praticienne. Même si la tendance