

EDITORIAL

Lundi 7 Novembre 1988. 18 h 30. La mine sombre, sourcils froncés, Pierre Corbepin marmonne une série de noms incohérents, aux consonnances bizarres. Quant à moi, le regard absent, je subis sans la voir ni l'entendre l'agitation fébrile de la rue en cette fin d'après-midi noire et pluvieuse. Seule compte cette lancinante question qui nous accapare totalement et tourne à l'obsession : comment allons-nous intituler notre nouveau bulletin de liaison? Est-il stupide d'être embarrassé par un tel problème alors que tout le reste a été résolu : éthique du journal, structuration, format, pagination. Nous nous quittons frustré de cet échec relatif.

Deux jours plus tard, Pierre Corbepin nous propose "PASTEL". Un nom à la coloration douce, non agressive et péremptoire, avec une évidente connotation artistique mais également identitaire, puisque le pastel a, très longtemps, fait la fortune de Toulouse avant d'être détrôné par l'indigo venu d'Orient.

Tout y est maintenant. Des textes rédigés fébrilement, quelques illustrations, un sommaire composé de rubriques fixes. Et pour le numéro de lancement, un éditorial d'encouragement que notre président, le Professeur Pierre Puel, Maire-adjoint aux affaires

culturelles de Toulouse, a eu l'amabilité de rédiger. Et c'est avec la satisfaction d'avoir, enfin, pu réaliser un rêve vieux de plusieurs années, que nous engageons la fabrication du premier numéro.

Aujourd'hui PASTEL a un an. L'heure du bilan, mais aussi de l'inventaire des possibilités et des perspectives.

La création d'un espace rédactionnel périodique a, semble-t-il, considérablement amélioré la relation existant entre notre association et le public régional, national, international. L'espace de trois numéros, notre fichier d'adresses (adhérents, lecteurs, sympathisants) a doublé. Vous avez été très nombreux à nous renvoyer le petit coupon d'adhésion. De plus, PASTEL circule, passe de main en main, générant toujours plus de lecteurs. Ce phénomène est particulièrement sensible en Espagne et en Italie.

PASTEL est le bulletin de liaison d'une association. A ce titre, il ne lui appartient pas de traiter l'actualité de la musique traditionnelle des régions occitanes. "INFOC", bulletin associatif d'actualité culturelle occitane, remplit parfaitement ce rôle. Mais notre situation de "centre régional de musique traditionnelle" intégré dans un réseau plus large, structuré à l'échelon national (la F.A.M.T.), nous

suite page 10

SOMMAIRE

♦ **Editorial :**
Luc Charles-Dominique Page 1

♦ **Programme du Trimestre**
Page 2

♦ **Compte rendu :**
LES III^{èmes} JOURNEES
DE LA DANSE TRADITIONNELLE
EN MIDI-PYRENEES
Pierre Corbepin Page 5



LES III^{èmes} ASSISES NATIONALES
DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE
Luc Charles-Dominique
Pierre Corbepin Page 11

♦ **Conservatoire Occitan :**
INFORMATIONS Page 9

♦ **Dossier :**
DU COTE DES EXCLUS
Luc Charles-Dominique Page 14

♦ **Répertoire** Page 21

♦ **La "Boutique"** Page 22

♦ **Conservatoire Occitan :**
NOUVEAUTES Page 24

PROGRAMME

JANVIER

MARDI 9

21 h, Au CONSERVATOIRE OCCITAN

BAL avec GARLUCHE Musiques et Chants de Gascogne

"Garluche", un groupe de la région bordelaise composé de :

Maurice Lavesque, chant-vielle

Jean-Paul Landais, chant-cornemuses-flûtes-clarinette-bombardes

Patricia Landais, accordéon diatonique

Michel Taffard, accordéon diatonique

Gilles Goulvestre, vielle-musette

Jean-Daniel Laine, percussions-violon
dont le répertoire est essentiellement axé sur le patrimoine des chants et musiques de la Gascogne girondine et des régions voisines.

SAMEDI 20

de 14 h 30 à 18 h 30

Au CONSERVATOIRE OCCITAN

STAGE DE DANSES DE GASCOGNE A L'USAGE DES ENFANTS

Animé par Henri Marliangeas (Centre Lapios).

Ce stage s'adresse plus particulièrement aux enseignants et aux éducateurs désirant acquérir un bagage technique et pédagogique à partir du patrimoine des danses gasconnes et dans la perspective d'une éducation motrice, chorégraphique et culturelle des enfants.

Niveau : une expérience préalable de la danse est souhaitable.

Conditions : 150 F

200 F avec le repas du soir.

SAMEDI 20 DIMANCHE 21

Au CONSERVATOIRE OCCITAN

STAGE DE CORNEMUSE GASCONNE (BOHA)

Animé par Bernard Desblancs (Conservatoire Occitan).

L'objet de ce stage : étude des diverses possibilités d'obtention du son, travail du jeu individuel de la musique de danse (assise rythmique, variation mélodique) ou de la musique à écouter (expression...). Le répertoire est emprunté au domaine landais et gascon en général.

Important : toutes les cornemuses doivent être réglées et en bon état de marche dès le début du stage. Pour tous problèmes de réglages, d'anches, prendre contact le plus tôt possible avec l'animateur. Lors de l'inscription, les stagiaires voudront bien préciser la tonalité de leur instrument.

Niveau : non débutant (bon équilibre de la pression d'air, obtention aisée de l'octave complet).

Horaires : Samedi 14 h 30 à 18 h

Dimanche 9 h 30 à 12 h

14 h à 17 h

Conditions : 370 F (avec 2 repas)

430 F (2 repas et nuitée).



FEVRIER

MARDI 6

21h Au CONSERVATOIRE OCCITAN

ATOUT VENT Musiques du Morvan pour cornemuses

Bernard Jacquemin, cornemuses 20 et 23 pouces

Raphaël Thiery, cornemuses 14 et 20 pouces

Le Morvan, centre de la Bourgogne, est un pays de moyenne montagne dans lequel la tradition musicale est restée encore très vivante. Pays de cornemuseux et de vielleux, le Morvan possède un répertoire de chants, musiques et danses très riche.

"ATOUT VENT", c'est la rencontre de deux cornemuseux qui ont mis en commun des airs appris aux quatre coins de cette région. Les mélodies retenues sont le plus souvent les plus simples, celles qu'on qualifie de cornemusables (airs traditionnels, déchiffrement de collectages du XIXème, compositions).

Un duo qui permet de découvrir la cornemuse du Centre et le pays qui se cache dedans: le Morvan.



SAMEDI 24 DIMANCHE 25

STAGE " RETRANSMETTRE LA DANSE"

Animé par **Pierre Corbefin** (Conservatoire Occitan).

Cette session est destinée à celles et ceux qui ont le projet de prendre en charge un atelier de danse traditionnelle. A partir du répertoire gascon et pyrénéen ce stage propose une première approche des problèmes que pose la retransmission de la danse.

Aspects historiques et sociaux : synthèse des travaux des historiens et des chercheurs en danse traditionnelle (J.M. Guilcher). Le corpus local : les témoignages des folkloristes du XIXème siècle, les collectages récents. La danse et son environnement social.

Aspects pédagogiques : montrer une danse : la relation orale, visuelle et gestuelle entre celui qui montre et le groupe auquel il s'adresse. La relation sociale à l'intérieur du groupe.

Aspects techniques : un vocabulaire technique possible. Les processus de l'analyse d'un pas (appuis, trajets, rythmes). Les styles et interprétations. La gestualité. Le support musical et rythmique.

Ce stage est l'amorce d'un cycle consacré à la retransmission (danse, chant, pratique instrumentale) au cours duquel seront invités des intervenants aux compétences techniques et pédagogiques reconnues. Un week-end consacré à la retransmission du chant est prévu les 19 et 20 Mai prochains.. Animateur : Jean-Laurent Imianitoff.

Niveau : une pratique confirmée de la danse est souhaitable.

Horaires : Samedi 14 h 30 à 18 h
Dimanche 9 h 30 à 12 h
14 h à 17 h

Conditions : 370 F (avec 2 repas)
430 F (2 repas et nuitée).

MARS

MARDI 6

à 21 h au CONSERVATOIRE OCCITAN

"POUR CENT ECUS...OU QUELQUE CHOSE D'AVANTAGE"

Chansons et musiques traditionnelles des Pays de France et des Îles Britanniques, avec John Wright et Catherine Perrier.

Un concert de chansons et d'instrumentaux qui s'articule autour d'un thème extrêmement présent dans la chanson traditionnelle : l'argent... "celui qu'on a, ou qu'on a pas, dont on se moque ou qui fait tuer, et qui fait vivre aussi".

Catherine et John ont joué depuis la fin des années 1960 un rôle important dans le renouveau, en France, des musiques traditionnelles. John, né en Angleterre, chante déjà dans les folk-clubs anglais, lorsqu'il découvre la guimbarde, puis le violon à la façon des violoneux. Il arrive en France en 1967, et de 1968 à 1973, il travaille au Département de Musicologie du Musée de l'Homme, à Paris, sur un "catalogue de guimbardes" qui sera publié en 1978 avec G. Dournon-Taurelle. Il a été également violoneux dans le groupe "Cabestan", spécialisé dans les chants de marins.

Catherine est née en Anjou de parents auvergnat et languedocien. Elle chante depuis toujours mais c'est surtout le contact avec les chanteurs de tradition qui a été déterminant pour elle. Dès 1969, tous deux avec d'autres amis musiciens, fondent le premier folk-club français, le Bourdon, qui sera longtemps un centre important de concerts, d'ateliers, de recherches et d'échanges. Catherine enseigne depuis 1986 au CFMI de la Faculté d'Orsay.

SAMEDI 17 DIMANCHE 18

AU CONSERVATOIRE OCCITAN

STAGE D'ACCORDEON DIATONIQUE

Animé par Riccardo Tesi.

Riccardo Tesi, de Pistoia (Italie) est accordéoniste professionnel depuis 1978. Il a participé à de nombreuses expériences musicales avec Caterina Bueno, le groupe Ritmia, Jean-Marie Carlotti, Patrick Vaillant (Anita-Anita/Duo Tesi-Vaillant), Marc Perrone, John Kirkpatrick.

Animateur depuis dix ans, il mène en parallèle à ses activités de concertiste une action pédagogique en faveur de l'accordéon diatonique, son instrument de base. Son enseignement s'appuie sur le répertoire traditionnel italien (Centre Italie, Sardaigne) et sur les techniques liées à l'improvisation.

Niveau : confirmé.

Horaires : Samedi 14 h 30 à 18 h
Dimanche 9 h 30 à 12 h
14 h à 17 h

Conditions : 390 F (avec 2 repas)
450 F (2 repas et nuitée).



LES III^{èmes} JOURNEES DE LA DANSE TRADITIONNELLE EN MIDI-PYRENEES

Par Pierre Corbepin

Du 25 Octobre au 1er Novembre, le Conservatoire Occitan a proposé sa troisième édition des Journées de la Danse Traditionnelle. Un cru original, un moment de convivialité, mais aussi et surtout un lieu de pratique et de débat qui veut servir la cause de la danse d'expression populaire.

UN STAGE A TROIS ETAGES

A l'ouverture du stage, Jeudi 26 octobre, 82 stagiaires investissaient les 10 ateliers prévus. La formule 89 se voulait pluridisciplinaire. Chaque stagiaire pouvait choisir trois matières parmi les dix proposées. Trois cours quotidiens de deux heures permettaient cette rotation. Objectif recherché : offrir un éventail très large pour permettre la découverte de matières nouvelles, favoriser les échanges entre stagiaires et animateurs par une plus grande circulation à l'intérieur du stage. Objectif atteint ? Au moment du bilan les danseurs-chanteurs présents (il y avait deux ateliers de chant : technique vocale et chant à danser) soulignaient ce double intérêt. Ainsi que son revers : le trop peu de temps consacré à chaque discipline. Et ce sont probablement les animateurs qui pâtirent le plus de la nouvelle formule : impression de rabâchage,

jointe à celle, plus désagréable encore, d'avoir simplement effleuré le sujet.

La bonne grille reste à imaginer. Pourquoi pas, d'ailleurs, reprendre celle de 88 : une matière principale (4 h par jour) et une matière plus légère (2 h par jour)? Ou inventer une formule qui serait la synthèse des deux ? Malgré ce handicap, les instructeurs invités mirent toute leur compétence et toute leur énergie à la disposition de leur public. Et, à cet égard, le stage fut exemplaire.

MUSIQUE AUX MAZADES

Des quatre soirées prévues, celle du Théâtre des Mazades à Toulouse, était consacrée aux Chants et Musiques de la Méditerranée. Au programme, le duo Tesi-Vaillant et Talip Özkan.

Le récital donné par Riccardo Tesi, accordéon diatonique, et Patrick Vaillant, mandoline, voix,

apporte d'abord la preuve que la virtuosité n'exclut pas l'émotion. Elle la sert, au contraire, chacun mettant tout son savoir-faire, autant au service de son instrument que du partenaire et de l'œuvre elle-même, qui s'exprime alors dans sa plénitude. Et sans artifices. Empruntant à de multiples sources -des Beatles au répertoire des apaches du pays Nissard, avec un gai détour par les tarentelles transalpines- le récital du duo Tesi-Vaillant reste une composition très subtile, dont la couleur des instruments et des voix dessine le contour particulier, tout en impressions suggérées, en émotion retenue. C'est très beau.

L'art de Talip Özkan, quant à lui, semble entièrement fondé sur l'intériorité. Le saz et la voix, simplement, pour inviter au voyage à travers la prosodie musicale du peuple Turc. Univers complexe, aux sonorités à la fois familières et nouvelles, dans lequel on entre peu à peu, sensible au charme qui émane de cette présence puissante et sensuelle : le musicien, seul



La conférence de Talip Ozkan.
Photo M.F. Orpi

au milieu du plateau, totalement habité par son interprétation, ne livrant rien d'autre -aucune explication, aucun commentaire- que l'enchaînement des paysages sonores de cette terre de confins qui marque l'entrée en Orient.

LES DANSEURS BASQUES DE MUSCULDY

Vendredi soir, la MJC La Maisoun de L'Isle-Jourdain accueillait les danseurs de Musculdy, de la province basque de Soule.

L'invitation lancée aux danseurs du village de Musculdy avait l'ambition de faire pendant au spectacle du Ballet Jok. Pour simplifier, disons qu'il s'agissait de montrer une tradition chorégraphique dans sa forme la plus directe, telle qu'elle peut être vécue et vue sur les lieux mêmes. Par opposition au parti pris de mise en scène attendu le lendemain soir.

Bien que privés de leurs repères -une communauté soulétine se donnant en spectacle à elle-même dans l'espace bien délimité de la mascarade- les huit danseurs présents interprétèrent la suite des danses du rituel carnavalesque avec une aisance et une conviction telles que les prouesses

techniques individuelles passaient au second plan derrière la beauté du mouvement général et la joie de danser.

Heureux souletins qui se transmettent la danse d'une génération à l'autre ! Cette disposition -devenue très rare- en dit long sur l'organisation sociale des communautés villageoises basques, sur leur degré de cohésion, sur la permanence des formes culturelles autochtones qui, jusqu'à ce jour, ont su résister aux coups de boutoir de la mode. Bravo ! D'autant que cette permanence est un terrain favorable à la création. Ce que nous expliqua fort bien Michel Etchecopar, le musicien-présentateur, dont les commentaires finement didactiques (salut, au passage, à la malice basque) surent éclairer notre lanterne sur le contexte absent.

LES DANSEURS MOLDAVES DE KICHINEV

Aux antipodes de la prestation des Basques -dans l'esprit et dans les moyens- celle du Ballet Jok de Moldavie, le Samedi à Odyssud Blagnac, fut de nature à nourrir un débat -souvent très gestuel- sur, entre-autres, les finalités du spectacle chorégraphique d'inspiration populaire.

Ici cinquante danseurs et trente musiciens exécutent au millimètre une suite de danses et de mélodies dont le rythme général, déjà très intense, est encore accéléré par des effets scéniques et des acrobaties dans la grande tradition de la formule mise au point par Igor Moisseiev. C'est souvent un plaisir de l'œil et de l'oreille mais -et cette appréciation n'engage que son auteur- jamais une émotion durable ne vous étreint au spectacle de ce western moldave où les clichés s'enchaî-

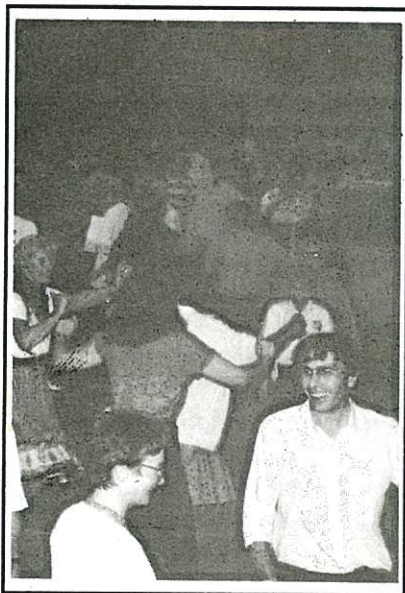


Les danseurs basques de Musculdy
Photo M.F. Orpi

nent sans nuances et dans un climat général de prouesses acrobatiques qui, à l'inverse des basques, relègue en arrière-plan l'essence même de la danse communautaire. Laquelle n'a plus ici qu'une fonction de décor, de faire-valoir.

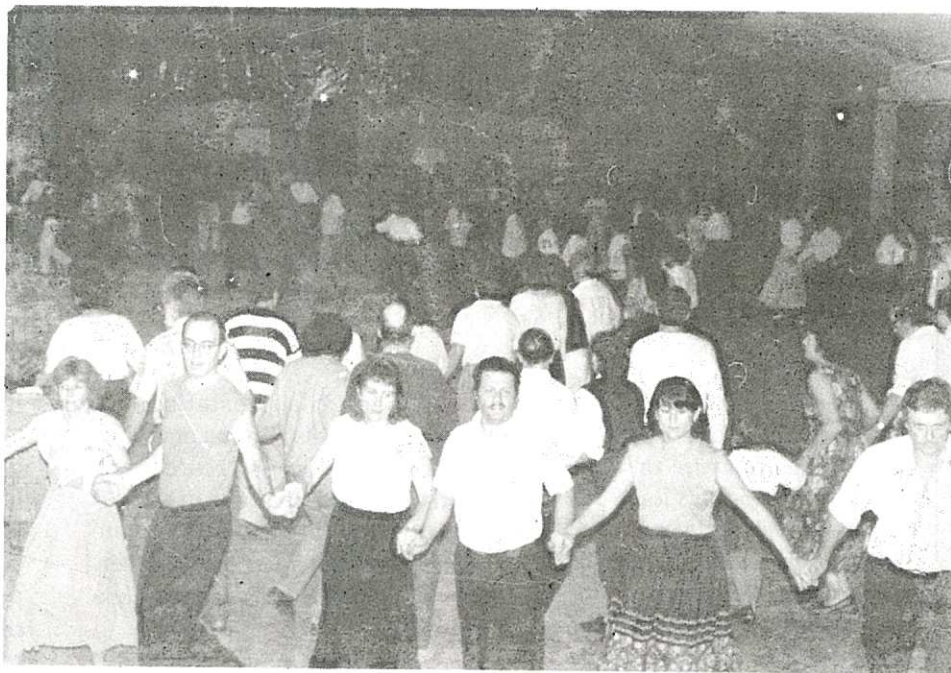
Que veut prouver une telle école chorégraphique? Qu'elle n'a rien à envier aux metteurs en scène de Broadway? A cet égard le pari est gagné. Mais au détriment du pouvoir émotionnel dont le couple danse-musique est, par nature, porteur. Alors est-il réellement possible de porter la danse populaire à la scène sans l'amputer de sa part la plus sensible? Sans doute, mais à une condition, au moins : que la danse ne soit pas dévoyée au profit d'un autre message que le sien propre.

Sur ce point les huit jeunes basques de Musculdy prouvèrent, sans aucune ostentation, beaucoup plus que leurs collègues moldaves de Kichinev. Ce qui, sans vouloir justifier quoi que ce soit "à posteriori" n'était pas un des moindres intérêts de la confrontation, à vingt-quatre



LA NUIT DE LA DANSE

Photo Pastourelly



heures d'intervalle.

D'une année à l'autre la Nuit de la Danse peaufine elle aussi sa formule. L'année passée elle avait péché par manque de danses simples. Cette année le choix du répertoire réalisait un meilleur équilibre entre danses simples et danses plus complexes. En sorte que les 500 participants - stagiaires et visiteurs confondus - purent évoluer jusqu'à l'aube grâce au soutien des musiciens invités : Pascal Guerin et Jany Rouger (Poitou), Eric Elsener et Frédéric Paris (Bourbonnais), Marc Castanet et Michel Le Meur (Gascogne), Patrick Vaillant (Vallées Occitanes d'Italie), Lo Jas et La Couble des Hautbois du Conservatoire Occitan. Et puis il y avait les quatre chanteurs d'Au Son de Votz, qui, eux, faisaient danser à la voix.

Les Journées dans les médias

Les Journées de la Danse Traditionnelle ont bénéficié d'une bonne couverture médiatique. Outre les "papiers" réalisés par les rédactions gersoises et haut-garonnaises de La Dépêche du Midi, la presse audiovisuelle a largement rendu compte de la manifestation.

Talip Özkan a été présenté au Magazine de 12 heures de FR3 Midi-Pyrénées, laquelle a dépêché une équipe pour réaliser un reportage complet sur les ateliers et la Nuit de la Danse.

France Musique, quant à elle, a consacré toute une émission à cette même Nuit de la Danse, enrichie d'interviews, le tout réalisé par Henri Leconte et François Picard.

Cette soirée, qui se veut le point d'orgue des Journées de la Danse, permet aussi de mesurer le niveau général des danseurs de bal en Pays toulousain. Et ce niveau est, de toute évidence, en progression régulière, tant quantitative que qualitative. Si bien que la Nuit de la Danse de L'Isle-Jourdain est en passe de devenir -avec le Festival de Vaour dans le Tarn à Pentecôte, avec la Fête du Rondeau à Castelnau-Barbarens (Gers) pour la Saint-Jean- un des temps forts de la pratique de la danse traditionnelle en Midi-Py-

Un recrutement européen

L'adjectif n'est pas exagéré. Les Journées de la Danse drainent un public qui, d'année en année, s'europeanise. Témoins les 82 stagiaires qui représentaient, outre 32 départements de l'Hexagone, la Belgique, l'Allemagne et l'Italie. Témoins les passagers catalans d'Espagne venus en voisins et amis. "Hospès atque fidelis" - Hospitalière ainsi que fidèle : quand la devise d'une ville (L'Isle-Jourdain) se confond avec celle de la danse.

Les soutiens et les partenaires

Pour réaliser ce "Festival-Stage" consacré à la danse, le Conservatoire Occitan a bénéficié d'une aide financière spécifique du Conseil Régional de Midi-Pyrénées (Commission Culture et Communication). Outre l'aide de la Ville de Toulouse, qui veille depuis toujours aux destinées de l'Association, et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées, le Conservatoire Occitan a reçu le soutien de :

Conseil Général de la Haute Garonne (C.O.D.A.C.S.), Conseil Général du Gers (A.D.D.A.), la Ville de L'Isle-Jourdain, la Ville de Ségoufielle, le Théâtre des Mazades de Toulouse, Odyssud Blagnac, la MJC La Maisoun de L'Isle-Jourdain, l'Office du Tourisme de L'Isle-Jourdain, la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports du Gers, les établissements scolaires (Lycée et Ecole Primaire Mixte 1) de L'Isle-Jourdain.

Le Conservatoire Occitan leur exprime une nouvelle fois sa vive gratitude. Avec une mention particulière à la Ville de L'Isle-Jourdain, à son Maire, à ses adjoints et à tous ceux qui ont su faire de cette ville du Gers un lieu d'accueil d'une exceptionnelle qualité.

renées.

Quant à la prestation des musiciens, elle a, (nous en avons recueilli les échos très directs tout au long de la nuit), fait l'unanimité, tant pour la qualité des exécutions que pour la diversité des styles et des modes d'expression.

En ouverture, les élèves des Ecoles Primaires de l'Isle-Jourdain nous avaient régalié d'un bref mais très convaincant récital de chants traditionnels. Ceci sous la houlette des deux animateurs

de chant du stage -Jean-Laurent Imianitoff et Jean-Luc Madier- et en préfiguration à une Année des Arts et Traditions Populaires que le Conseil Général du Gers, par le truchement de son Association Départementale pour le Développement des Arts (A.D.D.A.), se propose d'inaugurer dès la rentrée 90/91.

CE NUMERO A ETE TIRE A 2500 EXEMPLAIRES

Conservatoire Occitan

Association régie par la loi de 1901.

B.P. 3011

1, Rue Jacques Darré,

31024 Toulouse

Tél. : 61.42.75.79

Président : Monsieur Dominique BAUDIS, Maire de Toulouse, représenté par Monsieur le Professeur Pierre PUEL, Maire-Adjoint à la Culture.

Il est aidé par :

- la ville de Toulouse
- le Ministère de la Culture et de la Communication. (Direction Régionale des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées).
- le Conseil Régional de Midi-Pyrénées

- le Conseil Général de la Haute-Garonne. C.O.D.A.C.S.

- la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports.

Directeur de la publication :
Pierre Corbefin.

Rédacteur en chef :

Luc Charles-Dominique

Reproduction des articles soumise à l'accord préalable de la direction du bulletin.

DEPOT LEGAL DECEMBRE 1989

ISSN en cours

Photocomposition - Maquette :

Edicopie

2, Rue Porte du Moustier

82000 Montauban

Tél. : 63 66 13 47

● Le 23 Septembre dernier, au Fauga (31), l'orchestre Lo Jaç a fêté ses 10 ans. Une date finalement mal choisie, puisque, entre temps, a été décidée la tenue du colloque de St Sever (Landes) pour le week-end du 23 et 24 Septembre ! Malgré cela, quelques 250 amis ont pu répondre à notre invitation: les plus "mordus" des danseurs, ceux qui n'hésitent pas à faire deux-cents kilomètres pour participer à un bal traditionnel, mais aussi des organisateurs occasionnels ou inconditionnels, des amis musiciens, et même Georges VAUR, alias Piroulet, qui n'a pas hésité à s'arrêter au retour de Lavelanet où il donnait un récital, pour venir nous distraire de ses meilleures histoires. Il y avait, bien entendu, les musiciens qui ont fait l'histoire du Jaç, mais aussi ceux qui ont participé à la Collection Musiques et Voix Traditionnelles Aujourd'hui, ou d'autres, comme les violoneux de l'Ensemble des Violons de Gascogne. Une nuit pleine de monde, pleine de musiques différentes, pleine de danse, pleine d'émotion aussi. Une nuit blanche, bien sûr, mais quelle nuit !

● Du 25 au 29 Septembre, se tenait à Carcassonne un stage d'ethnologie des pays méditerranéens à l'initiative du G.A.R.A.E. Au programme, deux grandes directions de travail : les sources de l'ethnologie et les voies actuelles de l'ethnologie des pays méditerranéens d'une part, et l'ethnologie du christianisme d'autre part. Participaient à ce stage une quarantaine de personnes, particuliers, chercheurs,

▲ LES TEMPS FORTS DU TRIMESTRE

ethnologues. Les différents intervenants, en présentant des aspects divers de l'ethnologie du christianisme posèrent la question du rôle déterminant, voire fondateur, de la chrétienté dans les sociétés rurales européennes, et de la pertinence d'un nouvel espace regroupant l'ensemble des zones d'influence de la religion chrétienne. J'ai été, personnellement, très intéressé par les conférences de Claudine Fabre-Vassas et de Daniël Fabre. La première nous présenta un phénomène bien connu en musique traditionnelle : les vacarmes de la Semaine Sainte et le rôle majeur qu'y jouent les garçons de 8 à 10 ans. Mais au lieu de considérer et le vacarme et ses instruments du seul point de vue réducteur de l'ethnomusicologie, Claudine Fabre-Vassas y introduisit des notions et une méthodologie entièrement nouvelle pour nous, dont la base est l'histoire des comportements religieux et notamment le rejet du juif par le chrétien. Daneil Fabre, lui, nous présenta, à partir d'un point précis de sa recherche, sa propre méthodologie. Il mit tout particulièrement l'accent sur la nécessité d'une recherche pluri-disciplinaire en anthropologie.

Je n'ai pu suivre, malheureusement, que les trois premières journées de ce stage, et je le regrette. Il est absolument indispensable que nous nous formions en permanence à un certain nombre de disciplines, dont

par Luc CHARLES-DOMINIQUE

l'ethnologie. Mais le type même de fonctionnement de nos diverses structures nous interdit toute formation scientifique sérieuse et durable. Quels ne sont pas, en effet, les problèmes énormes que rencontrent tous ceux, permanents polyvalents de "centres régionaux de musique traditionnelle", qui suivent un cursus d'ethnologie ou d'ethnomusicologie, ou qui préparent un diplôme ou une maîtrise ? Je pense que ce problème de la formation est à placer en amont de celui de la diffusion de la recherche, et que la revalorisation de la recherche, si elle passe nécessairement par une politique éditoriale soutenue, passe également par des aides concrètes à la formation.

● Le 4 Novembre, la Couple des Hautbois du Conservatoire Occitan, en compagnie des Violons du Limousin et des Violons du Poitou, a animé un apéritif musical, à la Maison des Cultures du Monde, dans le cadre des Deuxièmes Assises Nationales de la Musique Traditionnelle.

▲ PROGRAMME

● A l'heure où nous imprimons, peu de dates ont été retenues pour l'orchestre Lo Jaç, pour le premier trimestre 1990. A noter le Samedi 24 Février, le Carnaval de Pau (défilés et bal nocturne).

● Le Vendredi 9 Mars, dans le cadre du festival catalan Tradicionarius, Pierre Corbefin et Luc Charles-Dominique présenteront à Barcelone le Conservatoire Occitan, son action, et ses publications.

Vous souhaitez recevoir Pastel, ou le faire connaître autour de vous ?
Retournez ce bon au Conservatoire Occitan, BP 3011, 31024 Toulouse cédex
Nom _____ Prénom _____

Adresse _____

Code _____

Tél. : _____

▲ TROIS NOUVELLES RUBRIQUES POUR PASTEL !

● Une rubrique "Répertoire"

Dès ce numéro, PASTEL inaugure une nouvelle rubrique (p.21) que vous retrouverez désormais dans les futurs numéros : la rubrique "Répertoire". Vous y trouverez une page de partitions de musique traditionnelle, avec mention de la provenance des airs diffusés.

● Le "Courrier des Lecteurs"

Dès le prochain numéro, PASTEL aura son "Courrier des Lecteurs" ! Vous souhaitez exprimer votre avis sur notre action, sur PASTEL, sur nos articles, nos publications, ou sur tout autre sujet extérieur à notre association ? Ecrivez-nous : PASTEL, Conservatoire Occitan, BP 3011, 31024 Toulouse cédex.

Les lettres doivent nous parvenir avant le 10 Février 1990 pour être diffusées dans le numéro 5.

● La Publicité !

PASTEL s'ouvre à la publicité. Nous mettrons dès le prochain numéro (numéro double printemps-été), une page à la disposition d'éventuels annonceurs.

Les annonces publicitaires doivent nous parvenir avant le 10 Février 1990. N'oubliez pas de nous joindre tous les documents nécessaires : logos, clichés photographiques, etc...

TARIFS :

1/4 de page : 600 F TTC

1/3 de page : 800 F TTC

1/2 de page : 1 000 F TTC

2/3 de page : 1 500 F TTC

pleine page : 1 800 F TTC

Editorial

Suite de la page 1

incite naturellement à nous ouvrir. C'est pourquoi, dès le début, nous avons proposé la rubrique "boutique" qui assure la promotion, sur deux pages, des publications extérieures à notre association.

Cependant - la question reste posée sans aucune arrière-pensée - cette ouverture est-elle suffisante ? PASTEL ne dispose pas, pour l'instant, d'espace ouvert au lecteur. Cette lacune sera définitivement comblée à partir du prochain numéro. D'autre part, nous avons décidé, dès le numéro 5, de vendre des espaces publicitaires à concurrence d'une page par numéro. Enfin, PASTEL diffusera prochainement des interviews et reportages, réalisés par les permanents du Conservatoire Occitan, concernant des centres ethnographiques et ethnomusicologiques internationaux.

Bien-sûr, de nombreuses autres questions restent en suspens. De-

vons-nous ouvrir nos pages à des rédacteurs extérieurs à l'équipe des permanents du Conservatoire Occitan ? (La demande nous en a été faite). Pourrions-nous encore longtemps offrir une gratuité totale aux lecteurs, alors que la pagination du journal a augmenté (de 16 à 24 pages) et risque encore de s'accroître dans les mois à venir ? Enfin, quelle articulation trouver entre la formule du bulletin interne et la volonté d'ouverture qui nous anime, sans gêner les bulletins déjà existants dont la vocation est l'information régionale ?

Laissons le temps au temps, selon la formule consacrée. PASTEL n'a qu'un an et doit encore grandir et mûrir. Mais au-delà des nombreuses "feuilles de choux" que nos différentes associations produisent (elles couvriraient, selon la commission "Communication et musique traditionnelle" des 2èmes Assises nationales de la musique traditionnelle, environ 13 000 lecteurs réguliers), la démonstration n'est-elle pas faite au travers des

constantes et nombreuses sollicitations dont PASTEL est l'objet, qu'il y a place pour un grand média de musique traditionnelle, profondément "méridional" dans l'âme, à la fois fédérateur et trait d'union entre les associations de musique traditionnelle du Centre et du Nord de la France, et celle de la bouillonnante Europe du Sud ?

Luc CHARLES - DOMINIQUE

▲ LES TEMPS FORTS DU TRIMESTRE

(suite)

● Les 25 et 26 novembre Pierre Corbepin a animé un stage de danse gasconne à Soissons à l'invitation de Chants et Danses de France.

LES II^{èmes} ASSISES NATIONALES DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE

REFLEXIONS A CHAUD !

Par Pierre CORBEFIN

Je n'ai pas vécu les Assises de Ris-Orangis en 1982. Les Assises de Paris - Maison des Cultures du Monde, 3, 4, 5 novembre 1989 - m'ont malgré cela ramené sept années en arrière et je me suis fait plusieurs fois la remarque que la vraie question était de savoir si nous avions avancé ou pas. De quel outil d'analyse disposons-nous, au-delà des appréciations immédiates et faciles -les effectifs présents à ces rencontres, leur représentativité géoculturelle, la reconnaissance très manifeste du Ministère de tutelle- et quelle perception plus fine pouvons-nous avoir de la vitalité du mouvement ? Et de sa solidité, tant structurelle que sociale ? Est-il vraiment la traduction convaincante d'une réalité de terrain intéressant l'ensemble du pays, ce bouillonnement -constaté à un autre niveau par Jean Blanchard- et qui présidait aussi à l'ambiance générale de ces Deuxièmes Assises ? Ne faut-il pas se poser la question de savoir si l'optimisme qui semble avoir gagné les participants de ce long et studieux week-end n'est pas de nature à nous aveugler, au moment d'évaluer nos véritables forces ?

Je n'ai nulle envie de jouer les rabat-joie et les donneurs de leçon. Mais je garde encore très vif le souvenir cuisant de nos déconvenues des années 70. L'euphorie qui

a marqué la décennie a finalement fonctionné comme un écran de fumée. Abondance de biens ne nuit pas, mais à condition de penser à l'hiver. Il ne faudrait surtout pas rééditer l'erreur de cette, par ailleurs, fascinante période, où, faute d'avoir su ou pu le structurer localement, nous avons laissé se diluer un mouvement qui concernait la quasi-totalité des régions.

On peut certes penser que ce creux de vague était inévitable, voire nécessaire. Que cette dynamique manquait de maturité, qu'une croissance s'est opérée depuis, qu'aujourd'hui les acteurs que nous sommes ont tiré les enseignements qu'il fallait tirer.

Sans doute. Aujourd'hui un certain nombre de structures semblent en effet solidement amarrées, reconnues. Leur audience et leur crédibilité sont à ce point évidentes qu'elles ont su générer une fédération, laquelle est devenue l'interlocuteur écouté du Ministère de la Culture.

Mais cela ne saurait nous faire oublier notre fragilité. Elle est là, en seconde lecture, derrière le nombre - important - des associations qui ont, dimanche 5 novembre, manifesté le souhait d'adhérer à la F.A.M.T. (Fédération des Associations de Musique Traditionnelle) (1). N'y a-t-il pas derrière cette richesse et cet enthousiasme, l'expression plus ou moins

consciente d'un besoin de prise en charge ? Et cette toute jeune fédération a-t-elle les forces nécessaires pour gérer et organiser cette demande ? L'avenir très proche va fournir des réponses. Une chose au moins me paraît certaine. La construction que nous envisageons de mener à terme passe d'abord par la prise en compte très rigoureuse des besoins qui se sont manifestés au sein des commissions réunies ces trois jours. Certaines ont dépassé le stade du vœu pieux. Des projets ont été élaborés, à partir d'une problématique claire et avec un échéancier précis. Il faut conduire ces projets à leur terme, tout en continuant à réfléchir sur nos difficultés, nos lacunes. Les Assises nous ont aussi renseigné sur ce point. Et c'est peut-être à ce niveau qu'elles ont été le plus utiles. Combien de fois, par exemple, a surgi dans le débat la question de l'image ? Problème central. Car tout peut dépendre, au bout du compte, de l'image que nous saurons forger de la musique traditionnelle. L'adhésion du grand public est à ce prix, et la discussion sur ce sujet doit rester permanente.

Ce qui n'exclut pas que nous restions fidèles à ce qui, en profondeur, nous anime et qui ne peut, ni s'exprimer à grand renforts de slogans publicitaires, ni obéir servilement aux exigences du goût du jour.

(1) F.A.M.T. Jany ROUGER.

La Falourdière

79380 ST JOUIN DE MILLY

LES II^{èmes} ASSISES NATIONALES DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE

ET LA RECHERCHE DANS TOUT ÇA ?

Par Luc CHARLES-DOMINIQUE

● Une Commission peu fréquentée

La recherche en musique et danse traditionnelles serait-elle en passe d'être marginalisée au sein même de l'univers des acteurs de la musique traditionnelle ? La séance de travail du dimanche 5 au matin, moment où toutes les commissions ont rapporté leurs travaux en assemblée plénière, nous autorise à poser la question. Hormis la commission "Archives et documentation" - très spécialisée, très technique et donc relativement peu fréquentée-, la commission "Recherche", si ma mémoire ne me trompe pas, était la moins représentée avec seulement douze inscrits. Certes, le fonctionnement même de ces Assises ne permettait pas aux participants de suivre les travaux de plusieurs commissions et, pour certains, le choix a été complexe, voire douloureux. Mais là n'est pas, à mon sens, la véritable origine d'une fréquentation si intime.

Vendredi 3 novembre, à la fin d'une séance de travail réunissant les deux commissions "Recherche" et "Archives et documentation", Jacques Cheyronnaud (Chargé de recherches au CNRS, Musée National des Arts et Traditions Populaires) a posé le vrai problème, à savoir celui de la diffusion sonore et écrite de la recherche. Comment motiver encore des chercheurs de terrain, des universitaires, à la recherche fondamentale ethnomusicologique dans l'immense et complexe domaine français, alors que rien -ou presque- n'existe pour valoriser leurs travaux ? Les chercheurs vont-ils continuer long-

temps -et par la force des choses- à chercher pour eux-mêmes ? La finalité de la recherche n'est-elle pas au contraire la plus large diffusion possible ?

Le dimanche matin, en assemblée plénière, certains, interpellant la commission "Recherche" ont tenu le langage suivant: -"Vous vous plaignez d'une non-diffusion de la recherche, mais d'une part les chercheurs boudent les revues spécialisées, d'autre part il y a de moins en moins de publications de recherches!". Lothaire Mabru, et les rapporteurs de la commission ont alors vivement répondu que certaines revues et certains médias publiaient toujours certains résultats de recherches, et que le nombre des publications de recherche n'était pas en baisse très sensible. Mais comment les faire connaître ? Comment intéresser un large public et en premier lieu celui de la musique traditionnelle, de moins en moins enclin à acquiescer et assimiler ce type de publications ? Quelle diffusion imaginer ? Quel type d'édition choisir ? L'émergence, dans le débat, de ce genre de questions démontrait les carences de l'information et de la diffusion.

● Pas de commission "Editions écrites"

La plupart d'entre-nous attendions impatients les résultats des travaux de la commission "Editions écrites". Mais on nous annonça alors que ladite commission n'avait pu siéger... faute de participants ! La démonstration est donc faite d'un processus grave et totalement négatif : le manque de poli-

tique éditoriale en matière de recherche ethnomusicologique conduit les chercheurs à résoudre leurs problèmes au cas par cas, les décourage de plus en plus d'entreprendre ou de poursuivre une recherche fondamentale.

Le résultat immédiat de cette politique de dérive se lit dans les titres (et les compte-rendus de travaux) des différentes commissions de ces Assises. "Communication et musique traditionnelle", "formation", "musiciens professionnels", "éditions sonores" (il n'a été question ici que de l'édition de la musique "vivante", c'est-à-dire de la production "revivaliste"), "diffusion du spectacle vivant", prouvent un intérêt croissant pour l'actualité, la communication, le statut, l'identité, le développement et la structuration du mouvement de renouveau des musiques traditionnelles. Ce mouvement est en train de mûrir et nous avons tout lieu de nous en réjouir. Mais si les résultats de la recherche ne sont pas réellement valorisés, nous assisterons à une fracture peut-être définitive (le clivage existe déjà) entre les sources de la musique traditionnelle et ses acteurs d'aujourd'hui.

Je ne peux ici que formuler le souhait que la F.A.M.T. mette toute son énergie et son efficacité au service de ce secteur en difficulté, et fasse -très rapidement- des propositions au Ministère de la Culture et de la Communication.

LA COMMISSION "CONSERVATION-CLASSEMENT-DOCUMENTATION"

Par Luc CHARLES-DOMINIQUE

● Le débat d'ouverture

Cette commission a regroupé environ une dizaine de personnes et était animée par Pierre Bouthillier (Dastum). Parmi elles, quelques chercheurs (Olivier Durif notamment), mais aussi des représentants de centres de documentation ethnomusicologiques : Sylvain Roux (Sonothèque des Archives Départementales de la Dordogne), Pierre Laurence (Sonothèque de l'O.D.A.C. de l'Hérault), Henri Francès (Institut de Musique Populaire de l'Europe Méditerranéenne, Perpignan), Véronique Pérennou (Dastum), Luc Charles-Dominique (Conservatoire Occitan, Toulouse). Était invitée Madame Marie-France Calas, Directrice de la Phonotheque Nationale. Les travaux de la commission se sont déroulés en deux temps.

Le vendredi après-midi, jonction était faite avec la commission "Recherche", animée par Lothaire Mabru (Centre Lapios, Gironde), et dont l'invité principal était Monsieur Jacques Cheyronnaud (CNRS, Directeur du Département Musique au Musée National des Arts et Traditions Populaires). Le débat porta d'abord sur le problème de l'accessibilité des fonds. Là, apparurent deux politiques très différentes, mais au fond complémentaires. L'une (celle des institutions), se retranchant derrière les problèmes très complexes de protection juridique des collecteurs et des personnes collectées, préconise une accessibilité très contrôlée - lorsqu'elle existe - aux fonds existants. L'autre (celle du mouvement associatif) pratique une plus grande souplesse, autorisant presque toujours l'accessibilité et souvent la copie, à certaines conditions, toutefois, dont la règle générale demeure la confiance. La fin de ce

débat posait la question des rapports entre documentalistes, conservateurs d'une part, et chercheurs d'autre part, surtout dans la phase essentielle du classement de l'objet documentaire, celle de la description et parfois de la transcription.

● Un tour de table instructif

La séance du samedi matin allait apporter les réponses précises et concrètes que tous les représentants de centres de documentation présents attendaient, et dissiper le sentiment de frustration ressenti par tous à l'issue de la séance de la veille. Il fut d'abord procédé à un tour de table où chacun exposa très précisément le contenu et l'état des fonds documentaires dont il a la charge. Certains centres, comme Dastum, sont très en avance au plan de l'analyse, du classement et de la conservation des documents, de l'informatisation et de l'accessibilité aux fonds documentaires, d'autres sont loin d'avoir achevé l'analyse et le classement de leurs fonds. Tous sont néanmoins soit déjà informatisés, soit sur le point de l'être très prochainement.

● Classement, conservation une décision et des projets

Cet état des lieux posa immédiatement la question de la conservation des documents originaux. Lorsque rien n'existe déjà en région pour conserver efficacement les documents audio-visuels originaux, pourquoi, au lieu de réclamer la création de centres régionaux de conservation, ne pas verser les fonds originaux à la Phonotheque Nationale ? Les associations et les centres de documentation travailleraient alors sur des copies de bonne qualité qu'ils gèreraient en toute liberté. Un fonc-

tionnement à deux niveaux en somme. Une dissociation de ce que Olivier Durif a qualifié de lieux de conservation et de lieux de mémoire. En faveur de cette démarche plaident le constat désolant d'un manque de soutien croissant à la gestion patrimoniale des archives sonores.

La deuxième conclusion de ce "tour de table" fut la nécessité, exprimée par tous, d'adopter des méthodes de travail communes, surtout de description et de classement, qui soient non pas uniques (ce serait totalement impossible) mais qui permettent une harmonisation générale des différents centres entre eux, et donc d'établir des passerelles par le biais de l'interrogation informatique.

Il a donc été décidé que tous les représentants des centres de documentation présents à cette commission, auxquels se joindront, nous l'espérons, d'autres représentants que nous contacterons très bientôt, se réuniront au début du mois de février 1990 pour définir une méthode commune de classement et de description de l'objet documentaire sonore, visuel et écrit. Il va être demandé prochainement au Ministère de la Culture et de la Communication une aide spécifique pour la formation technique et juridique des gestionnaires de fonds sonores et visuels. Enfin, il a été voté une motion de soutien à la politique patrimoniale de la Phonotheque Nationale, menacée dans son fonctionnement même de service public par le projet de la Bibliothèque de France.

CONSIDERATIONS SUR L'ETAT DE MARGINALITE
CHRONIQUE DES MUSICIENS A TRAVERS L'HISTOIRE

DU COTE DES EXCLUS...

Les sources documentaires, iconographiques et écrites, révèlent, depuis le début de notre ère, une volonté, consciente ou non, de marginaliser le musicien. Plus tard, les écrivains et les historiens de la musique prolongeront cet état de fait. Il faudra attendre, pratiquement, le début des années 1970 pour que dans deux directions tout à fait différentes -la musique traditionnelle et la musique baroque-, soit entreprise une recherche systématique sur l'instrument de musique et le musicien. Quelles sont les causes de cette marginalité ? L'influence judéo-chrétienne ? La nature même de l'exécution musicale ? L'histoire -et la formation- très particulière de la musique classique ? Ou tout cela à la fois ?

Par Luc CHARLES-DOMINIQUE

LA MARGINALITE REVELEE

● D'abord, l'iconographie

L'iconographie musicale, en France, jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, est une réalité complexe car protéiforme. D'une part en raison des multiples techniques auxquelles elle a recours, mais surtout en raison de la diversité des thèmes et de la façon de les traiter. Car que cherche-t-on à représenter ? Dans quel but ? Et comment le chercheur doit-il interpréter ces données ?

Il y a tout d'abord l'iconographie essentiellement axée sur l'instrument de musique. Là, le contexte n'influe pas, le personnage du musicien non plus. Cette iconographie (sculpture, enluminure, peinture murale, plus tard gravure, peinture, dessin) met en situation un instrument, assez fidèlement représenté, entre les mains d'un personnage soit anthropomorphe (le plus souvent tellement anodin

qu'il n'est possible d'en rien conclure), soit zoomorphe (peut être s'agit-il là de survivances de rites et de jeux masqués de l'ère préhistorique dont on trouve des traces dans les hautes civilisations de l'Antiquité et qui se sont transmis jusqu'à nous) , (1), soit religieux (il s'agit alors, par le biais de l'instrument, de conforter tel personnage -Roi David, par exemple, au moyen de sa harpe- ou tel sentiment religieux).

Ce type de représentation permet tout au plus de conclure quant à l'organologie, la facture et la tenue de l'instrument. Et encore, peut-on affirmer que tel ou tel trait de l'instrument n'a pas été exagéré ? (Pour accroître le prestige du Roi David, le sculpteur n'a-t-il pas été tenté de représenter une harpe plus grande, munie d'un nombre de cordes plus important ?). Cette iconographie date principalement du Moyen-Age et de la Renaissance. Ne la renions pas : il s'agit là de la partie la plus riche et souvent la plus réaliste de

notre iconographie musicale.

Mais les artistes s'attachent aussi à marginaliser le musicien en présentant de lui une image négative : sa mendicité -à une époque où cet état est vivement condamné-, sa gueuserie, ou bien ses attitudes grotesques, sa position ridicule, ses traits déformés, ses grimaces, ses joues gonflées à l'extrême, ses yeux exorbités. Là, l'instrument en tant qu'objet n'a plus aucune importance : il est seulement le prétexte à fustiger une expression corporelle excessive. Cette iconographie moraliste rejoint le discours dogmatique de l'Eglise médiévale : "Il en est qui se tiennent au chœur, l'esprit vagabond et le regard distrait, malséants dans leurs gestes, chantant faux et paresseusement (...) Le son de la voix est tantôt étranglé, tantôt brisé, tantôt enflé, tantôt prolongé sans mesure, tantôt, j'ai honte de le dire, ils en arrivent à hennir comme un cheval(...) Entre temps, leur corps entier est agité de gestes d'histrion ; on tord les lèvres, on

roule les yeux, on joue les épaules, et à chaque note répondent des flexions du doigt. C'est cela, que cette ridicule dissolution que l'on appelle la religion !" (traduction de l'anathème du franciscain Guibert de Tournay. 1283).

Ce type de représentation caricaturale est remarquable par sa permanence tout au long de l'histoire de l'iconographie musicale. Née avec la jonglerie, au Moyen-Âge, elle connaîtra son apogée au XVII^{ème} siècle, mais se poursuivra jusqu'au début du XX^{ème} siècle avec le grand mouvement caricaturiste du siècle dernier. Cette iconographie n'est pas à négliger, bien au contraire : nous verrons l'importance de la notion de caricature dans l'origine de notre musique "classique".

L'iconographie musicale est aussi, très souvent, un appoint dans la peinture classique française. Selon le sujet du tableau, le triomphe et la gloire, ou bien la force et l'équilibre (force du pouvoir, équilibre engendré par la connaissance et la sagesse), on utilisera respectivement les instruments aux timbres "guerriers" (trompes, trompettes, et autres cuivres), ou ceux au contraire dont l'organologie repose sur l'harmonie.

Ce type de représentation ne nous apprend rien sur le personnage du musicien, cette peinture étant soit rétrospective, soit allégorique. Par contre, il est intéressant de noter la permanence dans notre histoire musicale (depuis la Haute Antiquité jusqu'à une époque récente) d'une symbolique certes schématique, mais cependant vivace : l'instrument monophonique (flûte, hautbois, violon) est associé à la sensualité, la sexualité, le langage corporel ; l'instrument harmonique (harpe, lyre, cithare, plus tard luth, claviers) représente la connaissance, la raison, la sagesse, le pouvoir.

Il existe malgré tout une iconographie vraiment documentaire,

car contemporaine des événements musicaux figurés, et attachée à reproduire le plus fidèlement possible la réalité. Ce sont alors les peintures, gravures ou enluminures, représentant des fêtes, entrées, réceptions, plus tard des concerts, des bals nobles ou bourgeois. Cependant, leur nombre reste limité. De plus, les musiciens n'y figurent pas systématiquement, ou alors souvent très mal. Enfin, seules les fêtes du pouvoir et de l'élite sont jugées dignes d'être peintes. C'est là un trait de l'histoire de l'art, au moins de l'art français méridional : la vie populaire n'est pas (on pourrait dire presque jamais) représentée avant le XIX^{ème} siècle. Cependant, malgré quelques peintres comme les Le Nain, la France du Nord n'est pas beaucoup mieux lotie et ne peut en aucun cas rivaliser avec la peinture flamande, par exemple, très attachée à représenter la vie populaire et musicale.

● Ensuite l'écriture.

Je n'aborderai dans ce paragraphe que le cas de l'écriture littéraire, le problème de la notation musicale étant développé plus loin. Sur quelles traces écrites le chercheur peut-il compter pour tenter d'écrire (enfin !) une histoire de la musique instrumentale ?

D'abord sur les sources administratives (traces comptables, contrats, etc...). Elles sont capitales, car rigoureusement neutres. Là, aucune volonté apparente de marginaliser : dans le personnel servant à une réception, les musiciens apparaissent au même titre que les cuisiniers, artisans, décorateurs, etc. Un seul regret cependant : elles n'ont ja-

mais passionné les musicologues, et restent pour la plupart à découvrir. Ce sont surtout elles qui déterminent à la fois la fonction de musicien et sa considération sociale.

Ensuite les sources juridiques (statuts corporatifs, contrats notariés, procès), essentielles, mais encore mal connues. Ce sont elles qui nous informent le plus précisément sur le métier de musicien. Ces deux types de sources n'ont rien d'exceptionnel en soi : elles existent pour toutes les professions, s'appliquent à toutes les personnes qui exercent une activité salariée, sous l'Ancien Régime.

Puis sur les témoignages (récits d'événements musicaux, chroniques, récits de voyages, création littéraire au sens large -poésie, théâtre, roman-). Là, nous abandonnons la neutralité objectivante de la production administrative pour mesurer réellement ce qu'est l'image du musicien auprès de l'élite lettrée. Et l'on s'aperçoit que, quand elle n'est pas négative, cette

Deux chanteurs.

Caricature anonyme, début du XVII^e siècle



image brille tout simplement par son absence, les textes nous suggérant tout au plus l'emploi de certains instruments en certaines circonstances. Alors que l'on décrit longuement le luxe qui entoure la fête, les corps de métiers, tous les participants, les spectateurs, les réjouissances publiques (feux, illuminations, jeux) un voile de silence recouvre tout ce qui a trait à l'animation musicale. Silence involontaire ou conscient ? Priorité donnée par le chroniqueur au "beau", à "l'extraordinaire", au "sensationnel" plutôt qu'au quotidien, ou volonté délibérée de ne pas "ternir" son récit par la mise en valeur d'un groupe social marginal et marginalisé ?

Enfin, le chercheur devrait avoir à sa disposition une production écrite émanant des musiciens eux-mêmes. Or, à de rares exceptions près, il n'en a pas. Pas de récit autobiographique, pas de correspondance. (Je ne parle ici que des instrumentistes et non pas des

théoriciens ou compositeurs-instrumentistes). On a longtemps accusé l'analphabétisme de cet état de choses. Or, il s'avère qu'à Paris, par exemple, au XVII^e siècle, 86 % des hommes et 58 % des femmes signent leur testament et qu'en 1634-1636, 75 % des maîtres de métiers et 82 % des compagnons signent leur acte de mariage. Nous savons, d'autre part, que les ménestriers toulousains, membres de la Couble des hautbois des Capitouls, au XVII^e siècle, maîtrisaient parfaitement bien l'écriture. Alors, pourquoi ce silence ? Certes, jusqu'au XVII^e siècle, la pratique musicale est essentiellement routinière, même chez les musiciens "savants". L'oralité a pu alors envahir l'ensemble du comportement musical. Mais, ne faut-il pas lire dans cette absence de textes écrits, la marque d'une marginalité consommée ? L'acte d'écrire est, en premier lieu, l'amorce d'un dialogue, d'autre part la quête d'un ancrage social et

d'une reconnaissance assurant la pérennité ou tout au moins la survie de l'écrivain et de son groupe social. Mais, il n'y a écriture, au sein d'un groupe que s'il existe d'autres groupes récepteurs, donc si le groupe producteur jouit de la considération et de la reconnaissance produira aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles, en pleine montée de la bourgeoisie urbaine, lorsque les marchands se lanceront dans la publication de leurs récits de voyage. Mais, quel intérêt les musiciens auraient-ils eu à écrire et donc à dialo-

guer, dans une société qui les rejette fondamentalement ?

● Les historiographes, malgré eux évoquent les musiciens

L'analyse critique de la grande majorité des sources de la musique instrumentale amène la constatation suivante : l'iconographie et l'écriture, visualisation et concrétisation du regard porté par un certain nombre d'acteurs, de témoins, d'historiographes, d'une époque donnée sur leur civilisation, sont là pour rappeler que, jamais, les faiseurs d'images et les écrivains n'ont considéré la communauté instrumentale comme une réalité objective, comme une entité permanente.

L'instrumentiste, en soi, ne fait jamais l'objet d'une source documentaire, mais, c'est seulement parce qu'il vient en filigrane - ou en opposition - des événements, que l'artiste ou l'homme de lettres est obligé d'y faire allusion.

Comment expliquer autrement l'immense silence de près de dix siècles qui sépare le début de notre ère du début de la jonglerie ? Cette absence de sources durant cette longue période signifierait-elle que la musique instrumentale est alors inexistante ? Non. Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas historiographie, qu'il n'y a pas histoire. Ce millénaire est totalement dominé par la naissance et le développement d'une musique sacrée exclusivement vocale. L'instrument étant alors exclu du culte, et peut être, au début, de la féodalité, il n'est pas nécessaire d'y faire allusion ou de le représenter.

Vers le X^e siècle, la musique instrumentale fait, pour la première fois en France, une apparition brutale. Les musiciens sont alors des jongleurs. En fait, la jonglerie est certainement antérieure au X^e siècle, mais si elle occupe, d'un coup, le devant de la scè-

"Caricature de choristes répétant "Judith" de Haendel, par Hogart"



ne, c'est que les jongleurs, malgré eux, se trouvent être les révélateurs du mouvement troubadour.

Pour la première fois dans l'histoire de la féodalité, des chevaliers inventent une lyrique profane, érotique, revendicatrice ou sociale, dont la lointaine origine est liturgique mais qui se développe indépendamment de l'institution et du cadre religieux. Cette poésie de "trouveurs" ne peut être que colportée par les jongleurs : leur état de chevalier interdit à la plupart des troubadours d'interpréter eux-mêmes leurs compositions, c'est-à-dire de s'abaisser au rang d'histrien. La jonglerie musicale disparaît au XIV^e siècle, mais à partir de là les musiciens ne cessent d'être peints ou décrits. Toujours en référence, cependant, à un phénomène ou à un groupe social auxquels ils sont étrangers, mais néanmoins intimement mêlés.

On insistera sur l'apparition de la Ménestrandie, non en opposition à la jonglerie -ce qui aurait été essentiel-, mais en référence au nouveau mécénat de l'élite féodale qui apparaît ainsi cultivée, raffinée, protectrice des arts.

On trouvera, à cette époque, de nombreuses références à la musique et aux musiciens, mais elles proviennent de l'Eglise catholique qui, touchée de plein fouet par une remise en cause du dogme et de la hiérarchie, multiplie les anathèmes. En effet, une partie de ses clercs, les vagants, choisit la voie de la jonglerie, et, de l'office religieux, naît le drame liturgique, le Mystère, qui donnera naissance au théâtre profane, populaire ou savant, amateur ou professionnel.

Au XVII^e siècle, la communauté instrumentale est à nouveau à l'honneur. Textes littéraires, textes juridiques, gravures -souvent caricatures-, se succèdent à un rythme effréné, illustrant la lutte fratricide qui agite la communauté instrumentale. Cependant, il

s'agit moins de présenter les éléments d'un grave conflit institutionnel, artistique, que de défendre l'idée force de l'académisme, et par là même du rôle et de l'importance des arts -en l'occurrence la musique- à la Cour du "plus grand des Rois".

La musique instrumentale est présente au XIX^e siècle dans les écrits littéraires romantiques ; mais cela s'inscrit dans le mouvement populiste général de ce siècle, et les musiciens n'y sont pas plus présents que les autres catégories socio-professionnelles du monde rural et urbain. Notre propos et la place qui m'est impartie ici ne le permettent pas, mais il serait pourtant très intéressant de développer les nouveaux thèmes de la littérature romantique pour la musique et les musiciens, et de démontrer à quel point ces derniers sont victimes d'une nouvelle forme de marginalité : l'exclusion du temps et du rationnel.

LES ORIGINES DE CETTE MARGINALITE

● Les influences judéo-chrétiennes

Le problème du manque de références à l'instrumentiste, à "l'exécutant", dans les sources de l'histoire de la musique étant posé, il reste maintenant à apporter des réponses quant à son origine.

La première de celles-ci, au moins au plan chronologique, est contemporaine du christianisme primitif. En effet, les premiers moralistes chrétiens décident déjà l'interdiction des instruments de



Estampe. Début du XVII^e siècle

musique qu'ils voient alors usités dans les sacrifices païens et les festins lascifs. Leur seule référence musicale liturgique est le chant "a cappella" de la synagogue, qui sera à l'origine de la musique vocale sacrée chrétienne. Cette conception esthétique perdure jusqu'au Moyen-Age, avec le chant grégorien qui "se distingue de façon frappante de la musique culturelle archaïque par le fait qu'il exclut les instruments et la danse rituelle, et aussi qu'il est déclamé sans rythme pulsateur" (2). Au Moyen-Age cependant, quelques instruments font une timide incursion dans l'église. Mais leur emploi dans la liturgie chrétienne, loin d'être systématique, est vivement contesté par les théologiens : dans un anathème de 1283, le franciscain Guibert de Tournay déclare : "Pourquoi tant d'orgues, de cymbales, tant d'autres monstrueux instruments ?".

● La nature même de l'exécution musicale

Plus généralement, il me semble que c'est de la nature même de l'exécution musicale que résulte cette attitude générale, consciente ou non, de rejet. Le lien obligé entre le compositeur et le

public demeure, évidemment, l'instrumentiste. Ce lien vivant est extrêmement fragile. Car, de même que l'interprétation théâtrale, l'exécution musicale est unique, dans sa durée comme dans sa forme. Elle peut servir l'œuvre, comme la desservir. Et cela, le musicologue ne peut l'admettre. "Tenant l'exécution musicale pour un accident sans importance et même fâcheux, il ignore ou redoute cette contre-épreuve toujours troublante d'une forme animée". Le musicologue travaille alors plus volontiers sur le texte écrit que sur le texte joué. André Pirro (première moitié de ce siècle) déclarait : "Je n'ai pas besoin d'aller entendre de la musique, j'en lis, cela me suffit".

On voit donc l'importance du texte musical dans le mécanisme d'occultation de l'exécutant. On peut même se demander si les rapides et décisifs progrès de la notation musicale occidentale n'ont pas été guidés moins par le souci de perfectionner un code imprécis que par celle d'amoindrir le rôle et la personnalité de l'instrumentiste. Ce qui n'était au début qu'un simple aide-mémoire (voir J. Chailley : *La musique et le signe*) se transforme progressivement en un langage autoritaire où tous les traits musicaux (liaisons, attaques, détachés, etc) ainsi que l'expression elle-même (indication de mouvement, les "forte" ou "piano", les "crescendo", les ralentis, retenu, etc) sont codifiés et imposés à l'instrumentiste. André Schaeffner rappelle d'ailleurs (3) que "l'exécution musicale fondée sur un texte n'est pas d'usage universel - à peine dix siècles d'histoire, et seulement dans les villes d'une faible partie de la Terre habitée-. Partout ailleurs, la musique se passe de texte et vit dans la re-création pure".

Nous savons bien que les sociétés occidentales, pourtant à l'origine de la notation musicale, produisent bon nombre de musi-

ciens "routiniers" qui ignorent tout de l'écriture. Lorsque la "routine" a pour la première fois divisé la communauté instrumentale au XVII^e siècle, les routiniers ont été qualifiés de musiciens ignorants ou d'entraves au progrès musical. Mais, malgré cela, la plupart d'entre-eux ont choisi de rester hors du carcan de la notation musicale, de ne pas devenir des "exécutants". Avaient-ils déjà la certitude que l'écriture musicale (alors en pleine évolution) n'était pas adaptée à leur art ? C'est peu probable. Ont-ils entrevu, bien avant l'heure, les effets pernicieux que pourraient avoir ce système



sur leur condition ? Ceci est encore moins probable. En fait, le conflit entre ménestriers et "harmonistes", surtout institutionnel, focalisa un certain nombre de traits distinctifs entre ces deux communautés instrumentales. En luttant contre les "harmonistes", on rejetait l'idée d'une Académie de Musique, mais aussi, pêle-mêle, celle du "Roi-Clavier" et de la notation musicale.

Cette solution fut -de fait- la moins contraignante mais la plus marginale, le musicologue éprouvant un fort "désarroi devant une musique de tradition purement orale, du fait que notre musique artistique, la seule qu'il ait en vue, lui paraît exclure, puisqu'écrite, de tels caractères de relativité". (4)

L'exécution musicale est généralement collective. Elle est assimilée à une création collective. Or rien ne répugne plus à l'historien de la musique, comme à l'historien de la littérature, que l'idée d'une création collective. Ce dernier, "toute sa vie durant, ne peine-t-il pas à rechercher le texte original et son auteur nécessairement unique ?".

Les historiens de la musique ne vont cesser alors d'opposer le compositeur, le théoricien, le chef d'orchestre, aux orchestres taxés d'inertie, déclarés responsables de tous les maux. Le génie individuel, en somme, face à la pesanteur médiocre du groupe des "exécutants". Seuls échappent à cette déconsidération les "virtuoses", instrumentistes solitaires.

● La genèse très particulière de la musique classique

Mais la clé du problème, me semble-t-il, se trouve dans l'histoire même de notre propre musique savante.

Le Moyen-Age divise les instruments de musique en deux catégories bien distinctes : les "hauts" et les "bas" instruments. Le critère de définition n'est pas la tessiture de l'instrument, mais son volume sonore, et par là-même, son utilisation dans la société médiévale. Il ressort en effet que les seigneurs et les rois de l'ère médiévale sont officiellement représentés par les trompettes, les hautbois, les tambours, tous instruments "hauts", seuls éléments autorisés de ce que Maria Carmen Gomez-Muntané appelle "la mu-

sique héraldique" (5). La musique qui s'en dégage, précise A. Schaeffner, est alors "haute par ses relations avec le pouvoir, et non pour sa valeur intrinsèque". Quant aux "bas" instruments, ils comprennent les instruments à cordes, même le luth, peut-être le clavicorde ou le clavecin, "précisément ceux qui participeront le plus à l'établissement des formes instrumentales". Et A. Schaeffner de constater qu'une "telle répartition est à l'opposé de celle que nous attendrions si nous considérons d'un point de vue historique ou esthétique l'apport véritable de chacun". Car dans notre musique instrumentale, le concept de musique "pure" provient moins d'une musique haute que d'une musique d'instruments dont aucun n'avait été au Moyen-Age au rang des hauts instruments. N'est-il pas significatif que le violon, "le dernier apparu, qui se placera à la tête de notre orchestre, soit venu de très bas, même de si bas qu'au regard des autres instruments il fait longtemps humble figure -jusqu'au XVIIème siècle ?".

La contradiction est d'autant plus flagrante que le joueur de "bas" instrument, encore au XIVème siècle, est un personnage qui tente par tous les moyens de se marginaliser. "Le ménestrel s'efforce d'attirer les regards par quelque singularité, tondu lorsque les cheveux longs sont à la mode, barbu quand les élégants sont rasés. Souvent comme le mime antique, il est revêtu d'une tunique bariolée... et pour cela encore, il est différent des honnêtes gens". A. Schaeffner démontre ensuite la permanence de cet état de fait dans bon nombre de sociétés dites "primitives" où "certains individus, musiciens ou non, font tout à l'envers de ce qui se fait ordinairement, dont les moindres gestes et l'habillement sont le contraire de ceux considérés comme normaux". (Nous avons tous en mémoire les

faits extravagants de quelque ménestrier que nous avons collecté : tel accordéoniste qui se rendait au bal sur un vélo dont il avait enlevé les pneus, tel violoneux qui jouait de son instrument tout en pédalant, etc.). Au terme de sa démonstration magistrale et pertinente, A. Schaeffner conclut : "Il n'est pas dit qu'à toute époque la musique n'ait pas eu ses bouffons. Des points d'histoire s'expliquent par la présence, à ses côtés d'une réplique d'elle-même, parodie dérisoire, sans doute nécessaire, dont, en tout cas elle a tiré parti. Peut-être aucun art ne s'est autant inspiré, et avec plus de sérieux, de sa propre caricature" (6).

On comprend mieux, à présent, que les musicologues n'aient jamais travaillé sur le musicien, son statut, son rôle, son histoire. (Les quelques travaux du début du siècle, traitant de l'histoire des ménestriers parisiens ont été l'œuvre de juristes qui ont abordé cette partie de notre histoire musicale par le biais du droit). Voilà peut-être ce qui explique les énormes carences de toutes nos histoires de la musique jusqu'il y a une vingtaine d'années. (Quelques musicologues d'envergure n'ont pas attendu les années 1970 pour aborder ce problème : Michel Brenet, Edmond Faral, Amédée Gastoué, Paul Loubet de Sceaury, François Lesure, Norbert Dufourcq, André Pirro, ont publié entre 1900 et 1960 quelques études majeures. Mais, les historiens chargés de la rédaction et de la publication des *Histoires de la musique* n'ont que très rarement pris en compte les conclusions de ces travaux). "Toute l'histoire de la musique, telle qu'elle est généralement présentée et résumée, se borne à peu près à une succession de noms de compositeurs, comme si l'on s'était passé d'interprètes, de concerts, de toute espèce de manifestation musicale".

Le mouvement hexagonal de

renouveau des musiques traditionnelles, dès les années 1970, après s'être débarrassé de certains instruments du "folk" (lui-même héritier direct du protest-song) au premier rang desquels figure la guitare, axe sa quête d'identité culturelle régionale autour de l'instrument de musique. Instruments anciens redécouverts (puis reconstitués et repratiqués) mais aussi intérêt immédiat pour leurs utilisateurs : très rapidement la recherche ne dissocie plus l'instrument de musique traditionnelle du ménestrier qui le pratique. Et apparaissent alors, dès le début des années 1980, les premières publications synthétiques traitant de l'instrument mais surtout de la pratique instrumentale. Elles se présentent comme autant de petites histoires de la musique limitées cependant pour la faible étendue de l'aire culturelle concernée, par la minceur de l'époque traitée, par l'unicité de la tradition instrumentale étudiée.

Dans le même temps, et dans une direction à première vue opposée, quelques musiciens, choristes "classiques", chefs d'orchestres et musicologues entament une vaste réflexion sur l'instrument de musique, sur l'interprétation et la stylistique. L'époque qui les préoccupe s'étend du Moyen-Age à l'époque baroque. Mais ce sont surtout les musiciens et les musicologues intéressés par l'époque baroque qui pousseront le plus leur réflexion, au point, pour la première fois de l'histoire de notre musique, de créer une musicologie baroque. Voilà que paraissent les premiers enregistrements sur lesquels on peut lire en gros caractères : "enregistré à l'aide d'instruments d'époque". Voilà qu'émergent, sous la direction d'éminents historiens de la musique, les premiers ouvrages consacrés non seulement à l'instrument de musique baroque, à ses luthiers, mais, plus insolite, à

ses musiciens. Ainsi les travaux de Marcelle Benoît, Yolande de Brossard, Madeleine Jurgens, Catherine Massip, A.P. de Mirimonde, etc., nous éclairent sur le métier, la considération sociale, le rôle, le statut des musiciens français du Nord, surtout parisiens. Certains ouvrages régionaux d'Histoire de la musique n'hésitent plus à réunir une histoire ménétrière, une histoire baroque et une histoire classique de la région concernée. Enfin, des travaux récents, comme celui de Jean-Christophe Maillard (7), apportent un éclairage nouveau sur l'esthétique de la musique baroque française.

La musique traditionnelle et la musique baroque n'ont, à l'évidence, pas beaucoup de points communs, que ce soit, dans leur approche, leur pratique ou leur fonction, même si un mouvement musical récent -heureusement minoritaire- tend à amalgamer les instruments, les répertoires, et la fonction de ces deux musiques. Cependant, il est tout à fait remarquable de constater que ces deux univers musicaux, en principe disjoints, sont à l'origine d'une démarche analogue et simultanée, visant, pour la première fois dans l'histoire de la musique française à réhabiliter l'instrument de musique et surtout le personnage clé de l'instrumentiste.

(1) Lire Walter WIORA "Les quatre âges de la musique". Payot, 1963.

(2) Walter WIORA. Op. cit. p 89

(3) André SCHAEFFNER "Musique populaire et art musical" in Essais de Musicologie et autres fantaisies. Paris, Le Sycomore, 1980

(4) Idem

(5) M.C. GOMEZ-MUNTANE "La musica en la casa real catalano-aragonesa. 1336-1442" Barcelone, 1979

(6) André SCHAEFFNER "Instruments de musique et musique d'instruments", in Essais de musicologie et autres fantaisies. Paris Le sycomore, 1980

(7) Jean-Christophe MAILLARD "L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760" Paris, Sorbonne 1987

STAGE DU 20 JANVIER 90 DANSES GASCONNES - ENFANTS

NOMPrénom

Adresse et Tél
.....
.....

Verse 100 F d'arrhes : ☐

La totalité : ☐

A retourner à :

CONSERVATOIRE OCCITAN
BP 3011 - 31024 Toulouse Cédex

STAGE DES 20, 21 JANVIER 90 CORNEMUSE GASCONNE

NOMPrénom

Adresse et Tél
.....
.....

Nuitée avec : ☐ Sans : ☐

Verse 100 F d'arrhes : ☐

La totalité : ☐

A retourner à :

CONSERVATOIRE OCCITAN
BP 3011 - 31024 Toulouse Cédex

STAGE DES 24, 25 FEVRIER 90 RETRANSMETTRE LA DANSE

NOMPrénom

Adresse et Tél
.....
.....

Nuitée avec : ☐ Sans : ☐

Verse 100 F d'arrhes : ☐

La totalité : ☐

A retourner à :

CONSERVATOIRE OCCITAN
BP 3011 - 31024 Toulouse Cédex

STAGE DES 17, 18 MARS 90 ACCORDEON DIATONIQUE

NOMPrénom

Adresse et Tél
.....
.....

Nuitée avec : ☐ Sans ☐

Verse 100 F d'arrhes : ☐

La totalité : ☐

A retourner à :

CONSERVATOIRE OCCITAN
BP 3011 - 31024 Toulouse Cédex

REPERTOIRE

La page "Répertoire" de ce numéro est consacrée au violon traditionnel gascon. Quatre morceaux proviennent du répertoire de Joseph Roméo, un de celui d'Ulysse Salesses. Le premier était violoneux en Agenais de 1920 à 1932, le second était violoneux à Garganvillar (Tarn et Garonne). Les deux hommes ne se sont jamais connus, mais leurs "professeurs", eux, ont joué ensemble à plusieurs reprises.

Les trois rondeaux, dans cet ordre, forment une série qui a été enregistrée par Xavier Vidal, Luc Charles-Dominique (violons) et Jean-Claude Maurette (guimbarde) dans le 4^{ème} Volume de la Collection Musiques et Voix Traditionnelles Aujourd'hui, consacré aux violons et aux flûtes. Cette série, interprétée par Luc Charles-Dominique et Jean-Claude Maurette à la Fête du Rondeau 1989 de Castelnau Barbarens, a obtenu le Premier Prix.

Les quatre airs de Joseph Roméo ont été collectés par Pierre Corbief et Luc Charles-Dominique ; celui de Ulysse Salesses, par Xavier Vidal.

Rondeau (Joseph Roméo)



Rondeau (Joseph Roméo)



Rondeau (Ulysse Salesses)



Scottish (Joseph Roméo) "La Vague"



Scottish (Joseph Roméo) Rose de Mai



LA "BOUTIQUE"

Le Conservatoire Occitan diffuse les publications de nombreuses associations de musique traditionnelle (Centre Lapios, la Talvera, FAMT, AMTA, Perlinpinpin Folc, Menestrers Gascons, Musica Nostra, etc...) . Nous avons reçu ce dernier trimestre de nombreuses nouveautés dont il est impossible de faire état ici en totalité. Le catalogue général peut nous être commandé.

COMPAGNIE CHEZ BOUSCA.
Chants de quête de la période de Pâques.
Compact- Disc. Editions AMTA, OCORA.
Durée totale : 64 ' 05 ''.
Prix : 120 F + port.

COMPAGNIE CHEZ BOUSCA.
CHANTS DE QUÊTE DE LA PÉRIODE DE PAQUES



PAIN DE SEIGLE ET VIN DE GRIVES.

Réalisation : *Georgette LAPORTE-CASTEDE*

L'histoire d'une famille de métayers landais, dont nous suivons de 1897 à 1919, et presque jour après jour, les travaux et les fêtes.

Editions *Ultreia*.

Livre de 332 pages (textes et photos).

Prix : 150 F + port.



CENTRE LAPIOS.

11 Danses gasconnes pour enfants.

Réalisation : *La Ripataoulère. Jacques AYMONINO (guitare, percussions), Lothaire MABRU (vielle à roue, violon), Henri MARLIAN-GEAS (accordéon diatonique).*

CASSETTE : 60 F + port



**11 DANSES
GASCONNES
POUR ENFANTS**



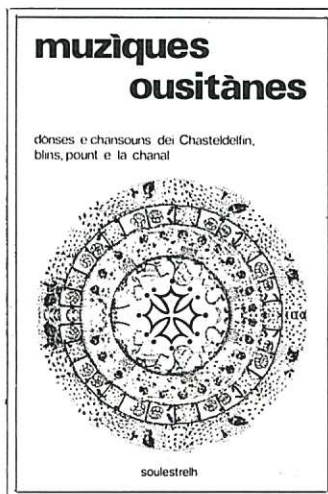
P. N. R. L. G.

MUZIQUES OUSITÂNES.

Danses e chansouns dei Chasteldelfin, Blins, Pount e la Chanal. Musiques de danses des Vallées Occitanes d'Italie.

Réédition sous forme de livret et cassette d'un disque paru il y a un peu plus de dix ans et épuisé depuis longtemps.

Cassette et livret : 65 F + port.



JUZEP DA' ROUS.

Violonista della Val Varaita. Vita e epertorio.

Réalisation : *Jan Peire de Bousquier, Maurizio Padovan.*

La vie et le répertoire d'un violoniste des Vallées Occitanes d'Italie.

Editions *Soulestrelh*. 173 pages (Textes, photos et musiques).

Prix : 150 F + port

JUZEP DA' ROUS



ICONOGRAPHIE DE LA CORNE-MUSE. Inventaire des représentations conservées en France. Edition 1989.

Réalisation : Catherine et Jean-Luc MATTE.

960 Références. 180 pages.

Prix : 150 F + port.



A TOUT VENT.

Duo de cornemuses, musiques du Morvan.

Réalisation : Bernard JACQUEMIN, Raphaël THIERY.

Cassette : 70 F + port.



LES FRERES BRIANÇON.

Hautbois du Languedoc.

Réalisation : Pierre LAURENCE

Compilation d'enregistrements anciens des deux ménétriers hautboïstes les plus fameux que le Languedoc ait connu.

Edition Musica Nostra.

Disque L.P. Prix : 70 F + port.

LES FRERES BRIANÇON



Hautbois du Languedoc

"MATIN GRIS". Musiques pour cornemuses et accordéons.

Réalisation : Christian VESVRE et Serge DESAUNAY.

Compact-disc.

Editions : AMTA, OCORA.

Durée : 61 ' 28 "

Prix : 120 F + port

Christian VESVRE et Serge DESAUNAY

MUSIQUES POUR CORNEMUSES ET ACCORDÉONS

"MATINS GRIS"



am
ta

ocora
Radio France

EN FRANCE - IN FRANCE

HERMINE CALASTRENC. Cançons del lauragues. (Chansons du Lauragais).

Réalisation : Xavier VIDAL, dans le cadre de la Collection "memoires sonores" dirigée par le Groupement Ethnomusicologique de Midi- Pyrénées.

Prix : 60 F + port.

"mémoires sonores"

Hermine Calastrenc



cançons del Lauragués
chansons du Lauragais

GEMP

C.O. NOUVEAUTES

OFFRE EXCEPTIONNELLE DE FIN D'ANNEE

Avez-vous pensé à offrir des disques et des livres de musique traditionnelle ? Profitez d'une réduction exceptionnelle de fin d'année sur la totalité des publications du Conservatoire Occitan de ces cinq dernières années. Cette offre est valable du 1/12/89 au 27/01/90.

■ DISQUES L.P. et CASSETTES

Collection "Musiques et Voix Traditionnelles Aujourd'hui".

Vol. 1 : Les cornemuses (Prix Charles CROS 87) ;

Vol. 2 : La danse (Prix Charles CROS 88)

Vol. 3 : Les hautbois (Prix Charles CROS 89) ;

Vol. 4 : Les violons et les flûtes

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| • 1 lot de 2 disques au choix | 130 F au lieu de 150 F |
| • 1 lot de 3 disques au choix | 195 F au lieu de 225 F |
| • 1 lot de 4 disques au choix | 250 F au lieu de 300 F |
| • 1 lot de 2 cassettes au choix | 115 F au lieu de 130 F |
| • 1 lot de 3 cassettes au choix | 175 F au lieu de 195 F |
| • 1 lot de 4 cassettes au choix | 230 F au lieu de 260 F |

■ DISQUE COMPACT

Collection "Musiques et Voix Traditionnelles Aujourd'hui".

Vol. 1 : Les cornemuses (Prix Charles CROS 87) et Vol. 2 : La danse (Prix Charles CROS 88). Durée : 69' 47"

110 F au lieu de 120 F

■ LIVRES

"Musiques et Chants de la Révolution dans le Midi-Toulousain", par Luc CHARLES-DOMINIQUE.

- Livre de 180 pages (textes et musiques). 80 F au lieu de 95 F

"Musiques et Chants de la Révolution dans le Midi-Toulousain" (180 pages textes et musiques) ; "800 ans de musique populaire à Toulouse" (114 pages de textes et illustrations) ; "Musique populaire en Pays d'Oc" (32 pages textes et photos noir et blanc et couleur), tous trois de Luc CHARLES-DOMINIQUE.

- le lot des trois 150 F au lieu de 195 F

■ VIDEO-CASSETTE

"4 danses de Gascogne expliquées". Vidéo-cassette pédagogique d'apprentissage de 4 danses traditionnelles gasconnes. Durée 28'.

- La vidéo-cassette 190 F au lieu de 250 F

Le port n'est pas inclus dans ces tarifs. Référez-vous, pour cela, au bon de commande inséré dans la revue.

Musiques et Voix
traditionnelles
aujourd'hui ...



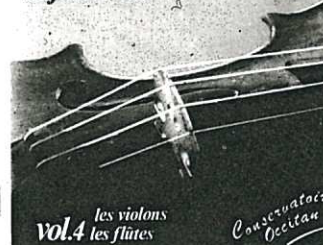
Musiques et Voix
traditionnelles
aujourd'hui ...



Musiques et Voix
traditionnelles
aujourd'hui ...



Musiques et Voix
traditionnelles
aujourd'hui ...



LES CORNEMUSES • LA DANSE

