

Le *revival* qui « revient »

Quelques remarques sur les conséquences du *revival* dans les musiques
des communautés d'origine

*The 'returning' revival. A few remarks on the consequences of revival in the
music of communities of origin*

Giovanni Giuriati



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/insitu/43432>

DOI : 10.4000/12w7o

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Giovanni Giuriati, « Le *revival* qui « revient » », *In Situ* [En ligne], 54 | 2024, mis en ligne le 05 décembre 2024, consulté le 11 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/43432> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12w7o>

Ce document a été généré automatiquement le 11 décembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Le *revival* qui « revient »

Quelques remarques sur les conséquences du revival dans les musiques des communautés d'origine

The 'returning' revival. A few remarks on the consequences of revival in the music of communities of origin

Giovanni Giuriati

- 1 Généralement, en abordant les contextes dits traditionnels de la musique des communautés rurales italiennes, le point d'observation du chercheur de ma génération tend à traiter avant tout de ce qui est « authentique » et non influencé par la musique de la société de masse. La plupart du temps, les contextes dans lesquels les changements de fonction de la musique sont les plus évidents ne sont même pas jugés dignes d'intérêt. Telle était, du moins, l'attitude dominante, issue d'une phase de la recherche, celle des années 1970 et 1980, dans laquelle était privilégiée la découverte de l'autonomie et de l'altérité du folklore, jusqu'alors méconnue ou ignorée. À cela s'est ajoutée une position idéologique qui tendait à considérer le folklore comme progressif et alternatif à la culture dominante, selon une lecture particulière de Gramsci par de nombreux anthropologues et ethnomusicologues de notre pays¹.
- 2 Dans les mêmes années, et pour des raisons à bien des égards similaires, naît le mouvement du *folk music revival*, qui reprend les modèles musicaux de la musique folklorique italienne et les repropose – sous forme de calque ou avec des transformations – sur une scène pour un public urbain, accédant également au marché de la musique de masse et médiatisée².
- 3 Presque cinquante ans se sont écoulés et une chose est évidente aujourd'hui, même après que certaines modes musicales et positions idéologiques ont passé, tant les recherches des ethnomusicologues que les spectacles de *revival* ont eu des répercussions importantes même dans les contextes que nous pouvons appeler « d'origine », qui se sont maintenant profondément transformés par rapport à ces années-là. Cependant, je n'ai pas trouvé dans la littérature de l'ethnomusicologie italienne beaucoup de réflexions sur ces « répercussions » que la recherche

ethnomusicologique et surtout, le *revival folk*, ont eues sur la musique dont elle est issue et sur la façon dont ce mouvement a contribué à la transformer.

- 4 La réflexion a plutôt porté sur les liens entre la recherche ethnomusicale et le mouvement idéologico-politico-musical du *revival folk*. Francesco Giannattasio écrit à juste titre à ce sujet :

I nessi fra indagine etnomusicologica e movimento politico-culturale del folk revival furono comunque così stretti (e spesso simbiotici) da determinare non poche sovrapposizioni e commistioni improprie, tali da richiedere oggi un'analisi retrospettiva al fine di valutare, senza equivoci, l'effettivo contributo dell'etnomusicologia italiana alla conoscenza della nostra storia culturale³.

- 5 Les liens entre la recherche ethnomusicologique, les phénomènes de *folk revival* et les effets que ceux-ci ont eus sur le terrain où la recherche a été menée ont été beaucoup moins explorés. Ces connexions, dans une perspective postcoloniale et avec une vision moins essentialiste des contextes musicaux de la tradition orale, se révèlent à nous de manière plus évidente, grâce aussi aux fréquents « retours » que beaucoup de nos collègues effectuent sur les lieux mythiques des premières recherches.
- 6 On peut donc réfléchir aujourd'hui, dans la logique d'une ethnologie du présent⁴ sans regret pour un passé désormais lointain, aux interactions que la musique de tradition orale a eues et a maintenant, même au niveau local, avec la musique urbaine et populaire (y compris le *revival*), processus qui a caractérisé et caractérise encore la scène musicale contemporaine. Je continue à me référer à un niveau local parce qu'il existe encore aujourd'hui, malgré tout, des contextes dans lesquels la musique de tradition orale maintient sa vitalité dans le cadre de pratiques communautaires encore fonctionnelles, surtout, mais pas seulement, dans la sphère rituelle et cérémonielle.
- 7 On pourrait donc essayer de penser à « l'envers » en réfléchissant au processus d'aller-retour que certaines musiques ont connu en Italie à partir des années 1970, quand le *revival* a commencé à s'imposer, surtout dans un milieu urbain et engagé, et réfléchir aussi aux conséquences que la recherche ethnomusicologique a eues dans les contextes qui ont fait l'objet de l'attention des chercheurs, en essayant d'évaluer son impact là où la recherche et le *revival* ont été particulièrement importants.
- 8 Et en effet, si nous regardons les contextes traditionnels avec cette perspective visant à identifier les interactions et influences mutuelles, nous pouvons identifier plusieurs facteurs qui, à première vue, pourraient nous échapper. Le centre d'intérêt n'est plus – et ne pourrait plus être aujourd'hui – celui de l'authenticité et de l'altérité mais celui d'un développement des pratiques musicales qui nécessairement, s'influencent mutuellement, aujourd'hui peut-être encore plus dans un monde où les *mass medias* (et maintenant aussi les réseaux sociaux) sont omniprésents.
- 9 Pour essayer de faire un premier essai de recherche sur certaines de ces questions, sans aucune prétention systématique, je voudrais me référer à un exemple que je connais depuis plus de quarante ans et qui a été un de mes lieux de recherche privilégié : celui de la musique du carnaval de Montemarano, un village d'Irpinia, région située dans les montagnes de l'arrière-pays de Naples, en Campanie. À Montemarano, il y a un carnaval riche et particulier, avec une procession dansée des carnavaliers masqués accompagnés par un petit ensemble de clarinette, accordéon et tambourin.

Figure 1



Gianni Cantone avec sa clarinette et l'ensemble d'Achille D'Agnesse pendant la procession du carnaval de Montemarano (Campanie, Italie), 2009.

© Giovanni Giuriati.

- 10 La procession se déroule pendant trois jours (dimanche, lundi et Mardi gras) et recommence le dimanche suivant avec la mort et les funérailles de Carnaval, suivies encore une fois de la procession masquée accompagnée par la « *tarantella montemaranese* »⁵.

Figure 2



Les masques défilent sur la via Roma à Montemarano (Campanie, Italie) pendant le carnaval de 2009.
© Giovanni Giuriati.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/insitu/43432>

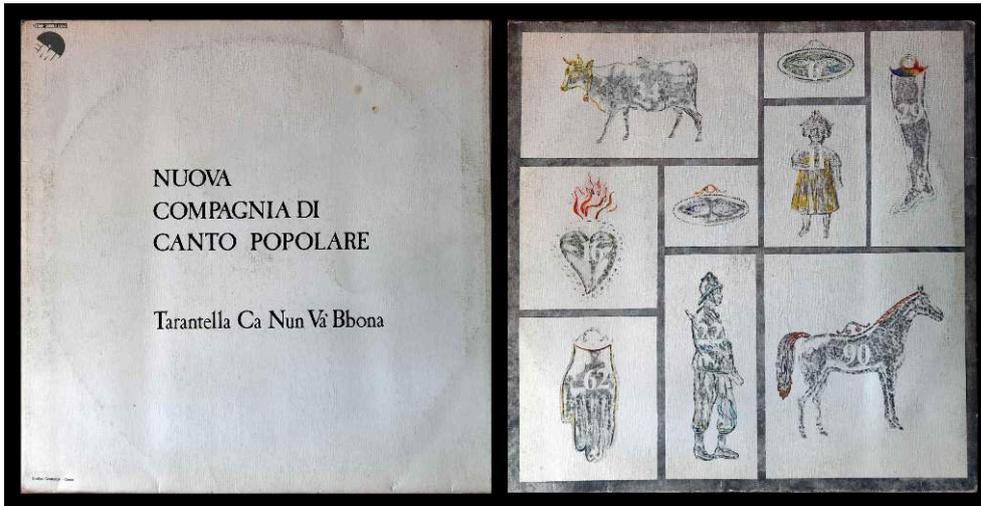
11

12 Montemarano fait l'objet d'études presque depuis le début de l'ethnomusicologie systématique en Italie, à commencer par Alan Lomax, qui a fait des enregistrements dans le village en janvier 1955, partiellement publiés dans les deux disques qu'il a produits avec Diego Carpitella, sur le folklore musical en Italie qui ont été (et sont toujours) une référence pour des générations de chercheurs italiens⁶. Les 18 enregistrements de Lomax à Montemarano sont déposés aux Archives d'ethnomusicologie de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia⁷, à Rome.

13 Plus tard, dans les années 1970, deux équipes importantes ont travaillé simultanément à Montemarano, celle de l'anthropologue Annabella Rossi avec Roberto De Simone et celle dirigée par Diego Carpitella⁸.

14 Outre l'intérêt suscité par la recherche dans un environnement intellectuel et engagé, par le biais de publications et d'enregistrements à des fins documentaires et scientifiques, c'est dans ces années-là que la tarentelle de Montemarano a été relancée, grâce à l'enregistrement de cette musique sur un disque de la Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP), un groupe de *folk-music revival* raffiné formé à Naples, combinant la recherche sur les chants populaires de la région napolitaine avec la récupération de la musique napolitaine de la Renaissance (villanelle) jouée et chantée selon des modes d'interprétation inspirés de la tradition orale, dont le fondateur et directeur artistique était Roberto De Simone [fig. 3].

Figure 3



Recto de la pochette et page du livret du disque 33 T. *Tarantella Ca Nun Và Bbona* de la Nuova Compagnia di Canto popolare, Art-work Lamberto Lambertini.

© EMI Italiana S.p.A. 1975. Reproduction Giovanni Giuriati.

- 15 De Simone a essayé de reproduire les modalités particulières d'exécution des répertoires de la tradition orale, laissant beaucoup de liberté aux interprètes. Son entreprise avait aussi cependant pour toile de fond l'idée que de tels répertoires pouvaient s'inscrire d'une certaine manière dans la plus ancienne tradition napolitaine qui, du XVI^e au XVIII^e siècle, avait fait de Naples l'une des capitales de la musique. Pour ce faire, il a associé dans son groupe des musiciens d'origine populaire (ou folklorique) et des musiciens de formation académique (conservatoires), dans un mélange très réussi et qui a conquis la faveur du public.
- 16 Ainsi, la tarentelle de Montemarano de la Nuova Compagnia di Canto Popolare comprenait une mandoline, une flûte et d'autres instruments à cordes qui, tout en conservant leur structure mélodico-rythmique (quoiqu'avec de fortes « normalisations » sur le plan de l'intonation, de la rythmique et du timbre), ont fortement modifié son timbre et son exécution⁹.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/insitu/43432>

- 17
- 18 L'impact de la tarentelle de Montemarano sur le mouvement revivaliste italien a conféré à cette musique un rôle iconique [fig. 4]. En raison de l'attention particulière que lui ont portée les ethnomusicologues, la tarentelle (soit la musique, soit la danse) est très populaire chez ceux qui se sont intéressés à la musique populaire italienne, notamment à l'accordéon. Elle est ainsi entrée dans le circuit revivaliste et a été adoptée par de nombreux musiciens confirmés dans le monde de la musique populaire. On peut mentionner Eugenio Bennato avec son projet « MusicaNova » et, plus tard, avec le Taranta Power qui a également produit des CD intitulés *Scuola di Tarantella* dans lesquels jouent directement les protagonistes des traditions musicales locales. D'autres musiciens importants ont participé au *revival* de la tarentelle de Montemarano,

notamment Riccardo Tesi¹⁰ et aussi quelques grands interprètes français, Marc Perrone, par exemple¹¹.

Figure 4



Grille de tombola napolitaine, pratique populaire emblématique de la période de Noël, à l'effigie de la Nuova Compagnia di Canto Popolare.

Reproduction Giovanni Giuriati.

- 19 Le *revival* comprend également les aspects chorégraphiques, promus surtout dans les années 1990 avec les stages d'été d'Estadanza, organisés par l'association Taranta dirigée par Pino Gala et plus récemment, par les habitants de Montemarano eux-mêmes, avec la « Scuola di tarantella montemaranese » présidée par Roberto D'Agnesi¹².
- 20 La question du *revival* doit cependant être considérée non seulement par rapport à la circulation spécifique de la tarentelle de Montemarano dans des lieux très éloignés de ceux où elle était traditionnellement jouée mais aussi par rapport aux processus de diffusion et aux choix esthétiques que le spectacle et les médias ont entraînés dans différents contextes locaux. La musique revivaliste a connu, en effet, depuis les années 1970, son propre développement qui s'est parfois croisé avec les musiques traditionnelles, mais qui a aussi produit des formes autonomes.
- 21 En particulier, certaines musiques revivalistes à succès ont eu et ont encore une résonance significative dans les contextes locaux, servant de modèle, tant en termes de choix « artistiques » qu'en termes de perspectives de développement économique, ce dernier passant avant tout par le tourisme et la patrimonialisation.
- 22 Un premier élément que je voudrais souligner concerne l'impact que le mouvement revivaliste de la *néo-pizzica*¹³ a eu récemment sur la musique italienne de tradition orale et donc aussi sur Montemarano. La *néo-pizzica* est aussi le résultat d'un enjeu entre

recherche ethnomusicologique et reposition musicale. Le mouvement a pris ses sources à partir des recherches menées par Carpitella et De Martino dans les années 1960 sur la thérapie chorégraphique et musicale pratiquée pour guérir les *tarentate*, femmes tombées malades à cause de la morsure d'une araignée mythique¹⁴. La « *pizzica* », tarentelle exécutée à des fins thérapeutiques, a été reprise à la fin des années 1990 par un nouveau mouvement musical qui a redéfini cette musique, en la développant selon des critères inspirés par une fruition spectaculaire, à des fins libératrices, et en accentuant son caractère de virtuosité, en l'insérant dans le circuit de la musique populaire contemporaine¹⁵.

- 23 La néo-*pizzica* s'est développée dans le Salento (autour de Lecce, dans les Pouilles) dans les années 1990, en particulier avec la fameuse *Notte della taranta*, un moment spectaculaire caractérisé, entre autres, par l'importance accordée au volume sonore, grâce à la multiplication des musiciens sur scène et à l'amplification.
- 24 Dans ce contexte d'énorme succès médiatique et public (que tout le monde en Italie voudrait reproduire, compte tenu de l'énorme impact économique sur le territoire), un modèle sonore s'est imposé, basé sur l'intensité et la quantité du son, au détriment de la subtilité du traitement rythmique et mélodique.
- 25 Ce modèle s'est progressivement transféré dans des contextes où les fêtes ont conservé leur vitalité, comme à Montemarano.
- 26 Le retour des répertoires et des pratiques musicales renaissant dans leurs lieux d'origine est un sujet qui mérite certainement d'être approfondi et dont je n'ai pas encore entrepris l'étude spécifique. Cependant, je tiens à les signaler, pour les avoir rencontrés dans mes recherches, précisément parce qu'ils sont à mon avis révélateurs d'un système de relations plus complexe qu'on ne le pense dans le rapport entre folklore et *revival*. Je mentionnerai ici brièvement cinq aspects concernant Montemarano.

La multiplication des instrumentistes

- 27 Dans les années 1970, l'ensemble qui accompagnait la procession dansante était rigoureusement composé de trois instruments (clarinette ou *ciaramella*, accordéon, tambourin). Aujourd'hui, nous assistons à une multiplication d'instrumentistes, de sorte que chaque équipe peut aussi compter sur une dizaine de tambourins, quatre ou cinq accordéons et, plus récemment, deux ou trois clarinettes qui jouent simultanément.
- 28 Il est également révélateur qu'il y a de cela quelques années, l'un des clarinettes de Montemarano les plus influents, Battista Salvio, a inséré dans ses compositions un motif mélodique dans lequel ont été combinées, en les juxtaposant dans les deux sections de la mélodie, la mélodie typique de Montemarano et celle de la *pizzica*.
- 29 Tout aussi significatif, le fait qu'une sorte de compétition finale est née à la fin du carnaval, il y a quelques années, fondée principalement sur le volume sonore, dans lequel la prévalence d'un groupe sur un autre est jugée au nombre de masques qui sont restés à côté des musiciens, et surtout sur le volume sonore des trois ou quatre clarinettes jouant ensemble, avec un nombre indéterminé d'accordéons et de tambourins, les joueurs de clarinette étant hissés sur les épaules de leurs supporteurs.

- 30 Il s'agit d'une évolution qui, à mon avis, se reflète dans deux aspects liés au *revival*.
- 31 En premier lieu, la présence, depuis les années 1970, de plus en plus de musiciens venant « de l'extérieur » dans le cadre des mascarades. Déjà, dans les années 1970, je me souviens de la présence de Carlo Mariani (surtout connu pour son étude approfondie des *launeddas* en Sardaigne avec Dionigi Burranca, qu'il a repropoées dans ses créations musicales avec le groupe Tanit) avec son saxophone, puis de beaucoup d'autres personnes issues des rangs du *folk revival* urbain qui ont rejoint les musiciens de la mascarade, augmentant ainsi leur nombre ; je me souviens aussi de la présence, certaines années, de musiciens du groupe MusicaNova d'Eugenio Bennato. Par ailleurs, le modèle de la *Notte della taranta*, où, au fil des ans, les « orchestres » de *pizzica* sont devenus toujours plus grands avec, par exemple, plus de dix tambourins jouant en même temps, devenant ainsi un modèle de succès de plus en plus imité.

L'incidence de la professionnalisation

- 32 Le nombre de musiciens est aujourd'hui beaucoup plus élevé que par le passé tandis que le nombre de danseurs diminue. En effet, l'activité musicale a évolué vers le semi-professionnalisme, grâce aux opportunités que les musiciens de Montemarano ont également de jouer lors de manifestations (festivals, foires, fêtes) qui se déroulent tout au long de l'année. Dans ce cas, l'impact du *revival* agit en offrant plus d'occasions aux musiciens de se produire dans des circuits hors de la sphère strictement locale et festive, créant un déséquilibre avec les danseurs à qui le *revival* n'offre pas encore d'opportunités similaires. En effet, à Montemarano les danseurs sont restés cantonnés à la dimension festive et échappent encore (peut-être pas pour longtemps) aux logiques patrimoniales et professionnalisantes de plus en plus prégnantes dans l'activité musicale. Rappelons qu'il existe également une Scuola di tarantella à Montemarano, qui pourrait conduire à une professionnalisation (ou semi-professionnalisation) des danseurs, mais ce n'est pas encore le cas.

La *ciaramella*

- 33 Le son de ce hautbois populaire, utilisé dans le carnaval jusque dans les années 1940 puis largement remplacé par la clarinette, a quelque chose d'archaïque. Il a été considéré jusque vers 1990 comme une relique du passé qui n'était utilisée que dans les « interstices » de la fête, rappelant, surtout pour les nostalgiques, les anciens usages pastoraux de l'instrument.
- 34 Récemment, deux phénomènes liés à la *ciaramella* se sont produits. D'une part, elle a été investie d'une fonction « identitaire », dans une sorte d'autoreprésentation des racines culturelles locales. « Notre groupe utilise la *ciaramella* » signifie « notre groupe respecte ses racines et sa tradition » et crée ainsi, par l'usage, qui n'est qu'une citation limitée dans le temps, une sorte de valeur ajoutée. D'autre part, il y a maintenant des joueurs de *ciaramella*, au sein du mouvement revival folk – y compris à Montemarano –, qui parviennent à la jouer d'une manière beaucoup plus virtuose que les paysans. On peut ainsi écouter à présent cet aérophone à anche double interpréter les mélodies dans le mode mineur alors que, pour les musiciens traditionnels, cela n'était pas prévu. Il s'agit ainsi d'une double récupération de l'instrument à des fins identitaires et par des

innovations dans son répertoire. Dans ce cas également, la récupération se fait à la fois par un processus local de patrimonialisation et par l'apport d'influences extérieures dues au mouvement revivaliste.

La production de CDs

- 35 Aujourd'hui, les principaux musiciens de Montemarano enregistrent des disques dans lesquels on trouve une longue tarentelle avec d'autres chansons qui font partie du répertoire folklorique local ou des chansons liées à l'univers des danses du *ballo liscio* et collectives. Sur le modèle de la *popular music* et du *folk revival*, le musicien se « détache » ainsi de la fête avec l'ambition de devenir un professionnel et de trouver sa place dans le monde du spectacle, à commencer par les festivals locaux, qui se déroulent tout au long de l'année avec des soirées publiques, et de nombreux festivals d'été. Jouer pour le carnaval devient donc susceptible de changer progressivement de sens pour les musiciens. De moment central de l'année et de l'activité du musicien qui – même sans rémunération – joue pour être reconnu par sa communauté de référence (et par tout le village), le Carnaval devient une occasion de se montrer, comme une sorte de promotion pour d'autres occasions plus rémunératrices. On pourrait presque paradoxalement affirmer que le carnaval devient un moment de promotion de leur CD, dans une sorte de perspective inversée. Le défilé de carnaval est ainsi devenu à la fois source de revenus pour les musiciens (grâce aux subventions publiques) et opportunité d'autopromotion en vue de conquérir un public élargi qui pourra l'inviter pendant le reste de l'année.

La question du droit d'auteur

- 36 La tradition orale implique, dans le sens commun du terme, une idée de création collective, qui est généralement opposée à celle de paternité de la musique écrite. Cette altérité musicale des musiques traditionnelles, qui a une base concrète, a été soulignée dans les années 1970 pour valoriser la musique paysanne et pastorale. Elle se reflète également dans les politiques de la Société des auteurs (SIAE) qui protègent de manière très relative la musique qui n'est pas déposée par écrit. Ce système, paradoxal, fait que dans les dernières années, on trouve un certain nombre de musiciens issus du *revival* qui ont déposé leur version de la tarentelle de Montemarano sous leur propre nom. Il s'agit d'une question, celle de la gestion inégale des droits, que certains chercheurs comme Hugo Zemp et Steven Feld ont clairement mise en évidence à l'époque de la World Music¹⁶. Dans ce cas également, la dynamique du *revival* revient à Montemarano où, depuis quelques années des musiciens traditionnels locaux s'attribuent la paternité de la musique qu'ils jouent dans des contextes festifs, selon les normes du SIAE. S'ils en sont d'une certaine manière à l'origine parce qu'à Montemarano, de nouvelles mélodies sont créées chaque année sur des modèles traditionnels et que chacun connaît (et reconnaît) leur auteur, et qu'ils se protègent ainsi d'une éventuelle appropriation de leur musique par des musiciens venant de l'extérieur, il est vrai aussi que le cadre mélodique et rythmique de cette musique est essentiellement collectif et partagé par tous ceux qui la jouent. Encore une fois, le revivalisme contribue à créer un paradoxe dans lequel certains modèles, qui « reviennent » vers le local, créent des contradictions

et contribuent à modifier certaines pratiques sociales communautaires (celles que le *folk revival* célèbre).

- 37 Je souligne que je n'attribue pas ces changements de pratique musicale à Montemarano au seul *revival*. Plusieurs facteurs entrent en jeu, notamment l'importante référence au *ballo liscio* (« musique et danse de salon ») et, plus généralement, à la dynamique de la *popular music*. Cependant, il est utile de réfléchir sur les interactions qui se sont développées au cours de ces décennies entre trois pôles : la recherche ethnomusicologique, le mouvement du *folk revival* et les contextes dits « traditionnels » qui, de source primaire, sont eux-mêmes devenus partie prenante de la production musicale contemporaine. Si, dans les années 1950, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* de Carlo Levi¹⁷, pour citer un livre fondamental pour l'anthropologie italienne, et les premiers chercheurs ont « dévoilé » une musique encore inconnue au monde intellectuel urbain italien, aujourd'hui cette prétendue altérité a disparu et le modèle interprétatif de la musique de tradition orale doit changer en conséquence.
- 38 Nous pouvons encore à ce propos citer Giannattasio :
- Viene comunque da chiedersi quanto l'idea del folklore musicale come contestazione, frutto di certa demagogia populista del folk revival combinata al mito antropologico delle alterità culturali da salvaguardare, abbia involontariamente concorso alle attuali ideologie 'ecologiste' createsi intorno al 'popolare', che sembrano orientare l'immaginario e gli usi, assolutamente impropri, delle musiche folkloriche, divenute soprattutto oggetto di consumo e di mercificazione a fini turistici*¹⁸.
- 39 Si, d'une part, l'ethnomusicologie et le revivalisme ont contribué à faire connaître et à donner une dignité culturelle à une musique qui, jusqu'alors, ne circulait que localement, ils ont également participé à la création d'un modèle de représentation qui a contribué à saper les fondements du modèle communautaire rituel et cérémoniel, ouvrant la porte aux processus de spectacularisation qui prévalent actuellement.
- 40 Nous, les jeunes étudiants engagés de la ville, sommes allés écouter dans les années 1970 Giovanna Marini sur les scènes de la Festa dell'Unità et avons découvert un monde inconnu, riche et alternatif, dont la diversité (altérité) était proclamée. Mais cela a aussi provoqué un retour de ces pratiques dans leurs lieux d'origine, les modifiant profondément et transposant, au fil des années, des modèles culturels urbains de masse dans les contextes les plus périphériques. Il s'agit là d'un processus inévitable que nous devons accepter, même si nous regrettons personnellement ce que nous avons vécu et qui n'existe presque plus. En tant que chercheurs, nous devons essayer de comprendre les processus culturels, sociaux et économiques en œuvre depuis les années 1970, qui ont entraîné ces changements, ainsi que notre rôle dans ces processus. En ce sens, le revivalisme doit être considéré comme un facteur important à la fois de promotion et de désintégration. Mais, au-delà des généralisations, ce processus de retour peut être observé également au niveau de pratiques musicales et sonores spécifiques, comme j'ai essayé de le démontrer dans cet article, dans les moments festifs communautaires, lorsqu'ils existent encore, même s'ils sont en profonde transformation, comme à Montemarano, essayer de comprendre quelles sont les stratégies de résilience et d'adaptation qui permettent encore à certains contextes musicaux locaux de survivre, en continuant à se transformer tout en remplissant leur fonction de soutien aux pratiques vivantes, cérémonielles ou communautaires.

NOTES

1. Sur les différentes positions et le débat dans l'anthropologie italienne des années 1960 et 1970, voir CIRESE Alberto Mario, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palerme, Palumbo, 1971 ; DEI Fabio, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Rome, Meltemi, 2002.
2. Pour des considérations générales sur le renouveau de la musique folk en Italie, voir : LEYDI Roberto (dir.), *Il Folk Music Revival*, Palerme, Flaccovio, 1972 ; CARPITELLA Diego, « Le false ideologie sul folclore musicale », in *Id.*, CASTALDO Gino, PINTOR Giaime, PORTELLI Alessandro & STRANIERO Michele L., *La Musica in Italia*, Rome, Savelli, 1978, p. 207-239 ; CARPITELLA Diego, « Ethnomusicologica. Considerazioni sul folk revival », in *Id.*, *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*, a cura della Società Italiana di Etnomusicologia, Florence, Ponte alle Grazie, 1992, p. 52-64 ; GIANNATTASIO Francesco, « Etnomusicologia, 'musica popolare' e folk revival in Italia: il futuro non è più quello di una volta », *AAA-TAC : Acoustical, Arts and Artifacts-Technology, Aesthetics, Communication*, n° 8, 2011, p. 65-85 ; PLASTINO Goffredo (dir.), *La Musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milan, Il Saggiatore, 2016.
3. « Les liens entre la recherche ethnomusicologique et le mouvement politico-culturel du revival folk étaient en tout cas si étroits (et souvent symbiotiques) qu'ils ont déterminé de nombreux chevauchements et mélanges inappropriés, au point de nécessiter aujourd'hui une analyse rétrospective pour évaluer, sans équivoque, la contribution efficace de l'ethnomusicologie italienne à la connaissance de notre histoire culturelle ». GIANNATTASIO Francesco, art. cit., p. 68.
4. ALTHABE Gérard, FABRE Daniel & LENCLUD Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France. Cahiers », 1992.
5. Parmi les nombreuses publications sur le carnaval de Montemarano et sa musique, on peut citer ici : ROSSI Annabella, DE SIMONE Roberto, *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di carnevale in Campania*, Rome, De Luca, 1977 et D'AGNESE Luigi & GIURIATI Giovanni, *Mascarà, mascarà, me 'na 'fatto 'nnammorà. Le tarantelle e i canti di Montemarano*, Udine, Nota, 2011. Sur YouTube, on peut trouver de nombreuses vidéos sur la danse processionnelle du carnaval de Montemarano. Je n'en citerai qu'une à titre d'exemple, de 2009, dans laquelle on peut entendre ensemble trois des meilleurs clarinettes : Giacomo Di Dio (Giacomino), Battista Salvio (Battista) et Pasquale Zivello (Pasqualino). Voir en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=refOkjLlRbc> [lien valide en octobre 2024].
6. LOMAX Alan & CARPITELLA Diego (dir.), *Southern Italy and the Islands*, World Library of Folk and Primitive Music, vol. XVI, Columbia Masterworks, KL5174, 1957, 33 T.
7. Fonds 24T. Voir BRUNETTO Walter, « La Raccolta 24 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia », *EM-Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, III, 1995, p. 115-187. Luigi D'Agnesse a récemment mené des recherches sur les enregistrements de Lomax à Montemarano, apportant de nouvelles contributions à la connaissance de cette campagne d'enregistrement en Irpinia ; voir le texte inédit *Alan Lomax a Montemarano (1955)* dans lequel D'Agnesse reconstruit les circonstances relatives aux enregistrements du chercheur américain dans le village, en interviewant également certains participants de Montemarano qui se souviennent de ces événements.
8. Parmi les principales publications des recherches de Roberto De Simone, outre le volume *Carnevale si chiamava Vincenzo* déjà mentionné, on peut citer l'importante série de 7 33 T édités par Roberto De Simone sur *La tradizione in Campania*, EMI 3C 164-18431/37, 1979, dont l'un est presque entièrement consacré à Montemarano. Les enregistrements ont été réédités sur CD, avec

quelques ajouts, dans le volume *Son Sei Sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, Rome, Squilibri, 2010. Diego Carpitella, quant à lui, a publié un essai important sur la découverte d'un joueur de flûte double, « Der diaulos des Celestino. Über einen ethnomusikologischen Fund bei Neapel », *Die Musikforschung*, vol. XXVIII, 4, 1975, p. 422-428. Toujours à Montemarano, Carpitella a mené l'une des premières campagnes de documentation audiovisuelle en Italie en 1974-1975.

9. Il s'agit du morceau *Alla montemaranese*, publié par la Nuova Compagnia di Canto Popolare dans l'album *Tarantella ca nun va 'bbona* (1975). Voir en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=JFt8vV8bHH0> [lien valide en octobre 2024].

10. « Siscari » in Ritmìa, *Forse il mare*, New Tone 6726 2, 1986, qui reprend librement le motif de la flûte double.

11. « Tarentelle de Montemarano » (arrangement Bernard Lubat), in PERRONE Marc, *La Farcelle*, Le Chant du Monde, LDX 274795 CM 211, 1983. Perrone affirme avoir entendu cette chanson d'Ambrogio Sparagna, un autre représentant du renouveau de la musique folk qui, bien qu'il n'ait jamais enregistré la Montemaranese, l'a souvent interprétée lors de ses concerts.

12. Voir le site de l'association, <https://www.scuoladitarantellamontemaranese.it/> [lien valide en octobre 2024].

13. Sur l'histoire du mouvement et des relations qu'il entretient avec la recherche en ethnomusicologie, voir AGAMENNONE Maurizio, « An Historical Perspective on Ethnomusicological Enquiry: Studies in the Salento », in GIANNATTASIO Francesco & GIURIATI Giovanni (dir.), *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology*, Udine, Fondazione Giorgio Cini/Nota, 2017, p. 226-245.

14. DE MARTINO Ernesto, *La Terra del Rimorso*, Milan, Il Saggiatore, 1961.

15. Il existe une vaste littérature sur le mouvement de la néo-pizzica. Voir, entre autres, AGAMENNONE Maurizio, « Sulle origini del progetto La Notte della Taranta. Un possibile modello: la terza edizione, quella del 2000 », *PALAVER, nuova serie*, vol. IV/2, 2015, p. 61-114 ; GERVAZI Flavia, « De l'ethnomusicologie historique à la *Notte della taranta* : l'impact du chercheur sur l'objet étudié », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, 2016, p. 157-174, disponible en ligne, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2594> [lien valide en octobre 2024].

16. ZEMP Hugo, « The/An Ethnomusicologist and the Record Business », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 28, 1996, p. 35-56 ; FELD Steven, « A Sweet Lullaby for World Music », *Public Culture*, XII, 1, 2000, p. 145-171.

17. *Le Christ s'est arrêté à Eboli* [1945], trad. Jeanne Modigliani, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1948.

18. « On se demande cependant dans quelle mesure l'idée d'un folklore musical comme protestation, fruit d'une certaine démagogie populiste du *revival folk* combinée au mythe anthropologique des altérités culturelles à sauvegarder, a involontairement contribué aux idéologies "écologiques" actuelles créées autour du "populaire", qui semblent orienter l'imaginaire et les usages, absolument inappropriés, de la musique folklorique, devenue avant tout un objet de consommation et de commercialisation à des fins touristiques. » GIANNATTASIO Francesco, art. cit., p. 83.

RÉSUMÉS

La littérature ethnomusicologique, en abordant la question du *folk-revival*, accorde peu d'attention à un phénomène notable ; c'est-à-dire que tant les recherches des ethnomusicologues que les spectacles de *revival* ont eu des répercussions importantes dans les contextes que nous pouvons appeler « d'origine ». On peut donc réfléchir aujourd'hui, dans la logique d'une ethnologie du présent sans regret pour un passé désormais lointain, aux interactions que la musique de tradition orale a eues et a maintenant, au niveau local, avec la musique urbaine et populaire (y compris le *revival*). Et sur l'influence du mouvement revivaliste italien sur certains répertoires de musique de tradition orale de l'Italie du Sud.

L'article prend comme exemple le cas de la tarentelle de Montemarano. Cette tarentelle jouée par les clarinette, accordéon et tambourin a eu un impact sur le mouvement revivaliste italien qui lui a conféré un rôle iconique. En raison de l'attention particulière portée par les ethnomusicologues, cette tarentelle (soit la musique, soit la danse) est très populaire parmi ceux qui se sont intéressés à la musique populaire italienne. L'étude propose cinq éléments qui montrent l'effet, au niveau local, de la musique du *revival* sur les transformations de cette musique toujours fonctionnelle aujourd'hui en temps de carnaval, pour soutenir et ordonner la fête dans ce village : la multiplication des instrumentistes, l'incidence de la professionnalisation, l'utilisation de la *ciaramella*, la production de CDs, la question des droits d'auteur.

Ethnomusicological literature, in addressing the question of folk music revival, devotes little attention to a relevant phenomenon; that is, both the research of ethnomusicologists and performances of revival have had significant repercussions in the contexts we can call "of origin". We can therefore reflect today, in the logic of an ethnology of the present without regrets for a distant past, on the interactions that music in the oral tradition has had and has still nowadays, at a local level, with urban and popular music (including revival). And consider the influence that the Italian revivalist movement has had on certain repertoires of oral tradition in southern Italy.

The article takes the case of Montemarano's tarantella as an example. This music played by clarinet, accordion and frame drum had a strong impact on the Italian revivalist movement, which conferred it an iconic role. Because of the special attention paid by ethnomusicologists, this tarantella (both music and dance) is very popular among those who have taken an interest in Italian popular music and was widely performed in folk revival settings. The study suggests five elements that show the effect that, at the local level, has the music of folk-revival on the transformations of this music for Carnival, which still functions in Montemarano to support and order the feast: the multiplication of instrumentalists, the impact of professionalization, the use of *ciaramella*, the production of CDs, the issue of copyright.

INDEX

Mots-clés : ethnomusicologie, musique populaire, revivalisme, revivalisme musical, musique populaire italienne, tarentelle, tarentelle de Montemarano, musique de tradition orale, musique du revival, mouvement revivaliste italien

Keywords : ethnomusicology, popular music, revivalism, musical revivalism, Italian popular music, tarantella, Montemarano's tarantella, music of the oral tradition, revival music, Italian revivalist movement

AUTEUR

GIOVANNI GIURIATI

Professeur d'ethnomusicologie à la faculté des sciences humaines de l'université La Sapienza de Rome

giovanni.giuriati@uniroma1.it