

L'oreille jazz : essai d'ethnomusicologie

The Jazz Ear: an Essay in Ethnomusicology

Bernard Lortat-Jacob

Volume 14, Number 1, 2003

Qui écoute? 2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902300ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902300ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lortat-Jacob, B. (2003). L'oreille jazz : essai d'ethnomusicologie. *Circuit*, 14(1), 43–52. <https://doi.org/10.7202/902300ar>

Article abstract

The crux of this article: the particular hearing properties of a relatively well-defined group of people, jazzmen. Jazzmen have quite precise judgements with respect to correct pitch, judgements that generally contradict those voiced (in a generally peremptory manner) by another category of musicians: those who are classically trained. This study was conducted in a particularly concrete fashion beginning with a song performed by Chet Baker (historical recording) and then re-interpreted at our request by a classically trained singer. The analysis revealed major differences from the point of view of the system of pitch which hark back to two categorical conceptions of accuracy which appear irreconcilable. Being a jazzman also supposes that one has integrated an aptitude to establish a corresponding relationship between theme and variations as much as that between harmony and melody. Focusing on a well-known 1945 standard by Charlie Parker, the analysis succinctly reveals the specific attributes of two population types: on the one hand, jazzmen and on the other classical musicians, all highly accomplished. The results demonstrate once again that one is speaking of clearly antagonistic attributes that are not shared culturally.

L'oreille jazz : essai d'ethnomusicologie

Bernard Lortat-Jacob

On attendrait d'un ethnomusicologue écrivant sur le jazz qu'il apporte des réponses documentées sur une de ses propriétés majeures : à savoir son caractère hybride, né de l'esclavage et de contacts historiquement circonscrits entre populations noire et blanche. Or, il ne sera pas du tout question de cela ici, mais seulement de musique et d'oreille musicale.

Ce que, néanmoins, il y a d'ethnomusicologie dans la démarche présentée ici, c'est sa distance analytique : celle d'un ethnomusicologue prenant méthodologiquement ses marques par rapport à une musique exogène ou ethnique. Je précise en effet que ma passion pour le jazz ne suffit pas à faire de moi un « jazzman ». Pas plus que la musique pygmée ne l'est pour un ethnomusicologue africaniste, le jazz n'est en rien ma langue musicale ; vis-à-vis de lui, je fais preuve d'une attention à la fois amoureuse et distanciée, propre en somme à satisfaire les exigences ordinaires de l'ethnologie.

Le présent travail a pour origine un ensemble d'anecdotes dont Chet Baker¹ a été le principal protagoniste. Je suis en effet frappé depuis de longues années par les réactions que suscite sa musique. Réactions contrastées et jugements franchement contradictoires, selon que ceux qui les expriment sont des musicologues formés à l'art classique ou des jazzmen expérimentés.

Rendons-nous directement à ce qui pourrait sembler être une conclusion, mais qui, en fait est une hypothèse : pour les premiers, Chet Baker chante faux ; pour les seconds, il chante juste. « Horriblement faux », disent même parfois les musicologues classiques ; « délicieusement juste », rectifient les jazzmen. Et sur ce seul chapitre, je n'ai jamais rencontré de jugement hésitant ou mitigé.

Chet Baker est donc un sujet de diatribe. Et cette diatribe intéresse au plus haut point l'ethnomusicologue car elle révèle avec une évidente clarté l'existence de deux groupes sociaux² qui se distinguent non seulement par des jugements esthétiques divergents — ce qui, en soi, serait banal — mais par deux types d'évaluation diamétralement opposés concernant des données prétendument objectives.

1. Trompettiste et chanteur dont on peut dire d'ailleurs qu'il chante comme il joue de la trompette (cf. son timbre et son intensité, *mezza voce*, sans beaucoup d'harmoniques ni vibrato).

2. Il se peut, par exemple, que votre voisin de palier soit jazzman — amateur de Chet Baker et de sa justesse, donc — et qu'à l'étage en dessous réside un violoniste de l'Opéra de Paris n'appréciant pas ce chanteur-trompettiste notamment au prétexte que ses intonations sont singulièrement approximatives. La musique a toujours l'étonnante capacité de créer de la micro-culture.

La démarche que je propose est donc de caractériser « l'ordre de justesse » de Chet Baker à partir d'un exemple, puis de l'interpréter. Bien entendu la démonstration gagnerait à être complétée par l'écoute de l'exemple sonore lui-même, mais des contraintes éditoriales nous l'interdisent. Chacun a cependant la possibilité de recourir à l'enregistrement par l'intermédiaire d'une quelconque discothèque — à moins qu'il ne connaisse déjà l'enregistrement référencé, car il ne constitue en rien une rareté.

Figure 1. Chet Baker, 1956 : *I Fall in Love Too Easily* (transcription B. L.J.)

The figure displays a musical transcription of the song "I Fall in Love Too Easily" by Chet Baker. It is presented in four staves, all in bass clef. The key signature is two flats (Bb, Eb). The first staff shows the vocal line with lyrics "I fall in love too ea - si - ly" and chords Fmi⁹ and Cmi. The second staff shows the vocal line with lyrics "I fall in love too fast" and chords G⁷ and Cmi⁹. The third staff shows the piano accompaniment with chords G⁷ and D⁷. The fourth staff shows the piano accompaniment with chords D⁷/A and G⁷. Triplet markings (3) are present above several notes in the vocal and piano parts.

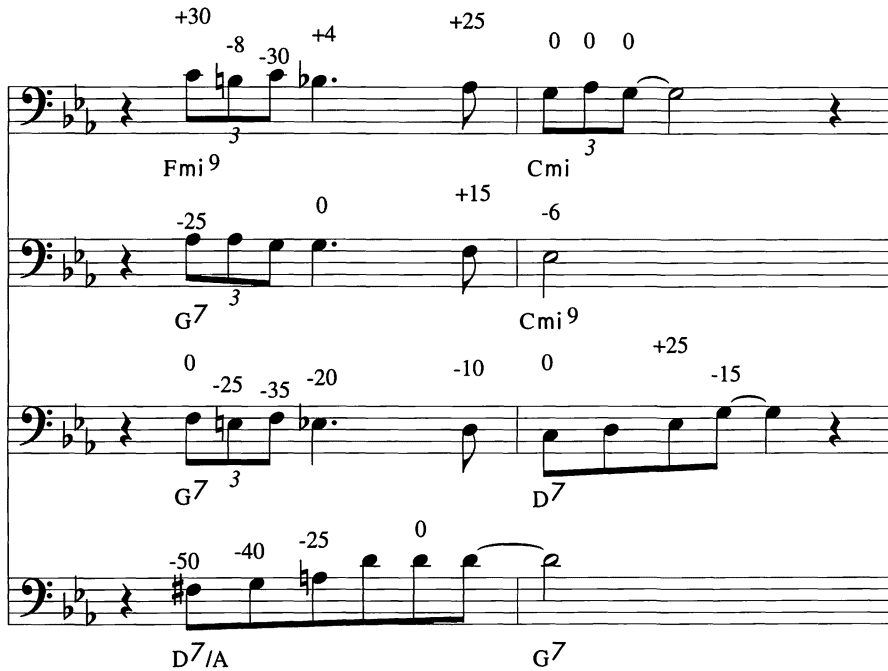
La chanson choisie, *I Fall in Love Too Easily*³, est loin d'être un chef-d'œuvre. Elle est plutôt plate et son texte relativement commun. L'ensemble est beau pourtant, pleinement conforme au style de Chet, et assez facile à analyser. Celui-ci donne toujours l'impression de conformer sa voix aux nécessités de l'analyse. Le caractère lisse de l'émission « croonée », une utilisation systématique de sons filés et une absence de vibrato permettent en effet d'obtenir des analyses précises. Nul doute qu'avec des chanteurs plus expressifs — en fait tous le sont plus que lui — exploitant de longs transitoires et ayant recours à des enveloppes de son plus hétérogènes, les résultats obtenus auraient été moins convaincants.

Pour mesurer les écarts de hauteur par rapport au système tempéré⁴, on s'est servi du logiciel AudioSculpt — son degré de précision semble largement suffisant — en se calant sur l'harmonique 2, sensiblement plus saillant que le 1 (comme souvent dans le chant). L'examen du spectre, très clair jusqu'à l'harmonique 8, permet de confirmer les données de l'analyse.

3. Référence : *Chet Baker Sings*, enregistrement : 1956, Pacific jazz Records, 23234, page 13.

4. Précisons que l'orchestre (piano, basse, batterie) est accordé sur un *la* = 441.

Figure 2. Chet Baker, 1956, chantant *I Fall in Love Too Easily*



Les déviations obtenues à partir du logiciel AudioSculpt ont été reportées en cents au-dessus de la portée. Les écarts signalés le sont par rapport à l'échelle tempérée.

Les résultats, qui ont été portés sur la figure 2, peuvent être résumés, non sans avoir noté au préalable des écarts considérables par rapport au tempérament (+50 cents, soit $1/4$ de ton, et -30 cents) :

- 1) certains degrés sont d'une grande stabilité et justesse : notamment les finales en valeur longue et ce, quelle que soit leur fonction tonale ;
- 2) En ce qui concerne les d'intervalles, les tierces majeures sont systématiquement réduites (jusqu'à -50 cents, de sorte qu'elles ne sont plus majeures ni mineures) ;
- 3) les tierces mineures systématiquement élargies (jusqu'à +30 cents) ;

Ces deux phénomènes s'analysent bien en terme de « *blue notes* », système dans lequel l'opposition majeure/mineure est régulièrement gommée (en témoigne très clairement le *fa#* très bas sur l'accord de *ré* de la dernière portée).

Mais on notera également :

- 4) un renoncement systématique au chromatisme tempéré. Tous les $1/2$ tons sont systématiquement élargis.

- 5) Enfin, le rôle de la pente mélodique : tendance à descendre les degrés pour les pentes mélodiques descendantes et à les monter pour les pentes ascendantes. Mais il s'agit là d'un phénomène qui ne semble pas propre à Chet Baker, ni même aux jazzmen.

Ces données pourraient être affinées. Retenons cependant qu'elles sont largement confirmées par l'analyse d'autres *tunes* du même musicien.

On s'est ensuite laissé tenté par une expérience qui consista à demander à un chanteur de formation classique de déchiffrer la notation de la figure 1 en lui donnant comme consigne, tout simplement, de chanter juste, mais sans toutefois lui interdire d'imprimer à la chanson le caractère expressif qu'il souhaite. Précisons que l'expérience sollicitant le savoir-faire d'un chanteur expérimenté mais non professionnel, s'est faite sans référence à la version originale, et sans que ne figure sur la partition l'harmonie d'origine. On a cependant orienté l'attention de l'interprète en suggérant des schémas de tonalité les plus classiques, en privilégiant les accords à trois sons (sauf pour les dominantes). Le résultat obtenu est reporté sur la figure 3.

Figure 3. La même chanson, exécutée par un chanteur de formation classique

The figure shows a musical score for the song "I Fall in Love Too Easily" in bass clef with a key signature of two flats. It consists of four staves of guitar notation. Above the notes, numerical deviations from the standard temperament are indicated: +10, +20, +10, +20, +20, +20, -10, 0, -10, 0, 0, +5, +20, +10, -10, +10, +10. Circles highlight specific notes, and rectangles highlight groups of notes. The lyrics are: "I fall in love too ea - si - ly" and "I fall in love too fast". Chord symbols include Eb, Cmi, Fmi, G7/B, Cmi/C, and D.

Les déviations par rapport au tempérament sont écrites au-dessus des portées. La chanson, simple dans sa forme est clairement sous-tendue par une pensée tonale. Les cercles signalent les sensibles, toujours hautes, les rectangles soulignent les ajouts de brillance impliquant un léger rehaussement des degrés ; les lignes indiquent les pentes mélodiques introduisant, elles aussi, une altération des hauteurs.

On s'en rend compte, les déviations imprimées par une exécution classique de *I Fall in Love* (de +20 cents à -10 cents), sont moins importantes que dans l'exécution « jazz » de Chet Baker ; mais elles n'en sont pas moins présentes. Elles semblent d'abord répondre à un souci de renforcement de l'harmonie tonale — un souci dont ne faisait apparemment pas montre l'exécution de Chet Baker. Cette pensée tonale invite tout naturellement à « monter les sensibles » (encerclées dans la figure 3). Par ailleurs, les quintes de l'accord sous-jacent sont systématiquement un peu hautes — sans doute pour répondre à un souci de brillance (elles figurent dans des rectangles aux bords arrondis) ; les mouvements ascendants et descendants semblent également jouer un rôle dans la distorsion du tempérament.

Ces deux analyses — ici très condensées — ont pour principal mérite de compléter efficacement notre question initiale. À l'évidence Chet Baker ne chante pas juste, sauf lorsqu'il s'efforce, avec une précision très remarquable de prolonger les finales, point d'arrivée de ses mélodies. Il s'évertue, semble-t-il systématiquement, à « casser » les deux propriétés du système tonal et la distinction très franche instaurée entre chromatisme et diatonisme. De sorte qu'il y a dans sa façon de faire non pas la négation d'un tempérament, mais bien le germe d'un autre tempérament unificateur tendant à ignorer autant le chromatisme (intervalles à 100 cents) que l'opposition majeure/mineure fondatrice du système tonal.

Notre interprète classique quant à lui, s'oriente vers d'autres conventions : soucieux de marquer sa compréhension de l'harmonie tonale sous-jacente, il n'hésite pas à surligner les sensibles⁵ (en les altérant vers le haut) et à donner une certaine emphase aux modulations (cf. son *fa#* introduisant le passage en *ré* majeur de la dernière portée). Si l'on s'en tient à une définition strictement acoustique de la justesse, on ne peut pas dire qu'il chante juste, lui non plus.

C'est ainsi que jazzmen et classiques sont, pour ce qui est de la justesse, renvoyés dos à dos. Il ne s'agit pas d'approfondir la diatribe, mais plutôt d'en comprendre les mécanismes, tout en prenant au pied de la lettre le caractère irréconciliable de leurs positions.

Nous ferons donc l'hypothèse qu'elles mettent en œuvre des aptitudes fondamentalement différentes. Nous nous intéresserons ici à celle des jazzmen, produit d'une pratique de « leur » musique (instrumentale, vocale et, tout autant, acquise par l'écoute) — aptitude qu'il est relativement facile de mettre en évidence par une série d'expériences. C'est ainsi qu'à l'écoute d'un disque de Charlie Parker ou de Miles Davis des années quarante, un « bopper » qualifié n'aura pas de difficultés à mettre en relation une variation avec son thème sous-jacent et son harmonie d'origine — et ce, quelle que soit la distance qui les sépare. Pour un jazzman entraîné, — mais non pour un musicien classique — le thème demeure sous la pression constante des variations improvisées. Quant à la grille harmonique, cyclique comme on sait, elle reste toujours déductible même lorsque l'énoncé musical semble nous en éloigner (cf. le relevé de la figure 4 et ses commentaires).

5. D'une certaine façon, ce goût pour le surlignage traduit bien une forme de vulgarité — vulgarité d'autant plus paradoxale que l'art classique aspire toujours à la « distinction » et prétend même, en toutes circonstances, l'incarner.

Figure 4. Relevé de cinq prises successives de *Billie's Bounce* (1945) et du chorus de Charlie Parker, différent à chaque reprise

$\text{♩} = 162$

THÈME SOUS-JACENT

HARMONIE
DÉDUITE: FA M SIB 7 FA M DOM 7

Le thème sous-jacent est inscrit sur la portée du bas (notes en losange).

À partir de ce relevé, l'expérience réalisée a consisté à faire entendre ces courts énoncés sur un synthétiseur, tels qu'ils sont transcrits, c'est-à-dire sans l'harmonie ni l'accompagnement. Deux populations d'experts ont été sollicités : trois musiciens classiques (dont deux titulaires d'un prix de conservatoire) et quatre jazzmen, dont un professionnel. Il leur a été demandé d'écrire en bas de page l'harmonie commune aux cinq énoncés. Rien de très probant n'a été obtenu auprès de la première population d'experts ; la grille de blues – *fa M*, *sib 7*, *fa M*, *do M7* – a été sans grande difficulté identifiée et reportée par écrit par les quatre jazzmen.

On retiendra de cette expérience que si l'expression « avoir de l'oreille » peut revêtir une certaine signification à l'intérieur d'un conservatoire supérieur de musique, elle la perd sitôt franchies les portes de ce même conservatoire : un musicien classique expert, quels que soient ses dons — disons Pierre Boulez, par commodité — est sans doute incapable de se repérer dans les finesses timbriques de la musique techno, et probablement peu sensible à la qualité de « swing » des jazzmen⁶. À

6. L'histoire n'est pas nouvelle : cette observation avait déjà été faite à propos de Poulenc et de Stravinsky, sous forme de reproche, par le grand musicologue de jazz, André Hodeir : les « rag-times » de ce dernier sont, selon lui, bien classiques et fort peu « jazzy », HODEIR, A. [1981] [1954], *Hommes et problèmes du jazz*, Parenthèses/Epistrophe, p. 223-239.

l'inverse, il ne sera pas étonnant de trouver chez ces derniers des surdités occasionnelles portant, par exemple, sur des grandes formes du répertoire romantique.

Ce qui est étonnant est que cette « oreille jazz », dont on n'a relevé ici que quelques caractéristiques, n'a guère plus de 60 ans ; elle s'est formée avec l'objet qu'elle a découvert, entendu et domestiqué. C'est une oreille culturelle, que chacun peut acquérir, et dont le fonctionnement suppose l'existence d'un double dispositif, conforme au moins en partie à celui que soulignent les ethnolinguistes (Hess, Foss, Simpson) qui, pour la production et la reconnaissance d'énoncés linguistiques supposent la présence de deux modèles : 1) un modèle d'activation des connaissances et 2) un modèle d'intégration des événements dans une structure globale. Or, si ces deux modèles sont communs à toute l'humanité pensante et entendante, ils touchent à des ordres de compétences culturellement très variables — sans parler du fait qu'on est loin d'avoir fait le tour de l'immense diversité des connaissances sollicitées dans les actes de cognition musicale sollicités par tous les hommes de notre planète. Ce qu'on sait, en revanche, c'est que les événements musicaux sont fondamentalement soumis à la façon dont on les pense et qu'ils ont d'abord et surtout une existence mentale. Et c'est bien pour cela que toute démarche strictement analytique concernant la musique a peu de chances d'arriver à des résultats convaincants. Construire une musicologie générale oblige au contraire à prendre en compte ce qui constitue peut-être même l'essence de la musique — à savoir ses « sous-entendus⁷ ». Au nom d'une science positiviste il semble dès lors illusoire de considérer que les stratégies d'écoute sont secondaires dans l'acte de cognition musicale. Celles-ci ont la capacité non seulement d'orienter l'attention de l'auditeur, mais aussi celle de l'organiser complètement au point même de créer les objets qu'on lui donne à entendre.

Tout musicologue est — ou devrait être — confronté aux deux caractéristiques fondamentales de l'oreille humaine : naturelle et culturelle. L'ethnomusicologue, quant à lui est bien placé pour en souligner et en approfondir les propriétés culturelles. S'il veut rendre compte efficacement des faits qu'il observe, il doit construire et constamment réorganiser son écoute au contact étroit de la matière musicale qu'il observe sur un mode participatif. Sa qualification le dote en principe d'une oreille à la fois caméléon et ascétique, qui s'adapte aux réalités sonores qu'on lui donne à entendre et dont elle se nourrit⁸. Curieusement, alors même que, depuis de longues années, cette oreille est au centre des débats⁹ de notre discipline et qu'aucune thèse d'ethnomusicologie digne de ce nom n'en ignore l'existence, elle n'a pas, en tant que telle, donné lieu à des publications décisives. C'est ainsi que la grosse bibliographie de *Penser les sons* de Stephen McAdams et Emmanuel Bigand (1994), qui ne compte pas moins d'un demi-millier d'items, ne comprend guère que trois ou quatre articles évoquant, de près ou de loin, les limites des expériences conduites sur des musiciens européens et l'intérêt qu'il y aurait à mieux appréhender les aspects culturels de la cognition auditive¹⁰.

Pour sa part, l'ethnomusicologue est étrangement discret sur ce problème pourtant central. Il se contente le plus souvent de faire entendre sur disque ou de trans-

7. On doit à un musicologue suisse, Z. Estreicher, un article déjà ancien ayant pour titre « Le sous-entendu, facteur de la forme musicale », *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, Publication de la Société suisse de musicologie, Verlag Paul Haupt, série III, p. 133-156.

8. Je réduis ici l'opération à son expression minimale. L'oreille n'est pas simplement en situation de dépendance par rapport à la culture qui est la sienne, puisqu'elle est également productrice de cette culture.

9. Sous des appellations diverses, bien entendu : ainsi la notion de « pertinence » empruntée à la linguistique ou l'opposition *Etic/Emic* [différenciant drastiquement les faits culturels et leur réalité objective], très répandue dans toute notre discipline depuis au moins une trentaine d'années. Comme on sait, cette problématique a été mise en place par Pike, il y a soixante-dix ans et, à ma connaissance, n'a jamais donné lieu que très localement à un débat critique sérieux pour ce qui est de son application au champ musical (cf. notamment, de Marcia Herndon, 1993, « Insiders, Outsiders, Knowing our Limits, Limiting our Knowing [Emics and Etics in ethnomusicology] » *Ethnomusicology*, vol. 18, n° 2, p. 219-262).

10. Une exception : le *Music Cognition* de W. Jay Dowling et Dane L. Harwood, Academic Press, 1986, dûment cité qui, de façon au moins programmatique (p. 3-4) expose les principes d'une cognition déterminée par des conduites culturelles.

crire du mieux qu'il peut la production musicale des gens chez qui il travaille, en soulignant, bien entendu, son contexte spécifique, mais sans dire grand chose sur ce que cette pratique implique sur le plan des aptitudes cognitives. Tous les ethnomusicologues semblent s'être mis d'accord pour laisser de côté les aspects théoriques de la question et pour se rappeler à loisir — peut-être même abusivement — que «chez eux», c'est-à-dire sur «leur» terrain, ce n'est pas comme ailleurs : la production esthétique et, plus exactement, l'art de produire du sens avec des sons, y est particulière. «Là-bas, disent-ils en substance [chez les Pygmées, les Zoulous, mais aussi les Sardes ou les Roumains du Pays de l'Oach], les codes divergent des nôtres, autant que les aptitudes qui servent à les déchiffrer.»

En pratique, on peut relever chez eux trois positions :

La première — impériale (pour ne pas dire impérialiste) — consiste à s'attribuer l'aptitude des autres sans trop se poser de questions : à reconnaître certes l'existence de savoirs musicaux particuliers mais sans stipuler que leur mise en œuvre implique une «mentalité culturelle», pourrait-on dire, tout aussi particulière. L'(ethno)musicologue serait un super-musicien dont les connaissances techniques engloberaient celles de tous les autres. Dans cette optique, science universelle et construction personnelle du chercheur s'aplatissent pour constituer un seul et même discours.

À l'opposé, la deuxième position est franchement négative et plutôt décourageante. C'est celle du maître de musique persane disant à son élève, Bruno Nettl, pourtant grand professeur d'ethnomusicologie à Illinois-USA : *You will never understand this music* («Vous ne comprendrez jamais [notre] musique¹¹»). Sous-entendu : ne perdez pas votre temps à l'apprendre !).

La troisième adopte la voie du milieu — celle que je défends. Cette position prend acte du constat courageusement relaté par Nettl (courageux car le propos du maître de musique en cache un autre, qui peut se résumer en ces termes : «comment, Monsieur Nettl, pouvez-vous écrire des livres sur quelque chose que vous êtes incapable de comprendre ?»). Mais elle soutient qu'à moins d'être totalement sourd ou handicapé, la musique des autres est accessible, et que cette accessibilité problématique constitue justement le cœur de la recherche ethnomusicale¹².

Il n'en reste pas moins que, grâce à l'ethnomusicologie, l'acoustique musicale n'est plus tout à fait une science exacte ; elle est aussi une science humaine dans la mesure où, à partir de l'épais spectre offert par un son musical quelconque, tout homme sélectionne ce qu'il veut bien entendre — ou ce que sa culture lui a appris à entendre. De sorte qu'il n'est pas présomptueux de penser qu'une musicologie générale centrée sur l'écoute musicale ne peut ignorer les sentiers et chemins apparemment adventices que notre petite science emprunte inlassablement, le plus souvent à petits pas.

11. Anecdote citée par Bruno Nettl lui-même dans *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, 1983, p. 259.

12. Très récemment, un livre entier a été consacré à cette question, écrit en collaboration avec Jacques Bouët et Speranta Radulescu, *À tue-tête, Chant et violon au Pays de l'Oach*. Société d'ethnologie, coll. «Hommes et musiques».

Bibliographie

- BOUËT, J. , B. LORTAT-JACOB et S. RADULESCU, (2002), *À tue-tête, Chant et violon au Pays de l'Oach [Roumanie]*, Paris, Société d'ethnologie, coll. « Hommes et musiques ».
- CUGNY, L. (2001), *L'analyse de l'œuvre de jazz. Spécificités théoriques et méthodologiques*. Thèse non publiée, Université de Paris IV.
- DOWLING, W. J. et D. L. HARWOOD, (1986), *Music Cognition*, Orlando, Academic Press.
- ESTREICHER, Z. (1970), « Le sous-entendu, facteur de la forme musicale », *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, série III, p. 133-156.
- HESS, D. J., FOSS, D. J. et P. CARROLL, (1995), « Effects of Global and Local Context on Lexical Processing During Language Comprehension », *Journal of Experimental Psychology : General* 124, p. 62-92.
- HERNDON, M. (1993), « Insiders, Outsiders, Knowing our Limits, Limiting our Knowing (Emics and Etics in Ethnomusicology) », *Ethnomusicology*, vol.18, n° 2, p. 219-262.
- HODEIR, A. (1981) [1954], *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses/Epistrophe, p. 223-239.
- McADAMS, S. et E. BIGAND (s. la dir.) (1994), *Penser les sons*, Paris, Presses Universitaires de France.
- NATTIEZ, J.J. (1997), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/passé/présent ».
- NETTL, B. (1983), *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press.
- PINEAU, M. et B. TILLMANN (2001), *Percevoir la musique : une activité cognitive*, Paris, L'Harmattan.
- SIMPSON, G. B., R. R. PETERSON, M. A. CASTEEL et C. BRUGGES, (1989), « Lexical and Sentence Context Effects in Word Recognition », *Journal of Experimental Psychology : Learning, Memory and Cognition*, 15, p. 88-97.

