

Trois continents, une passion

Entretien avec Salwa El-Shawan Castelo-Branco

ESTELLE AMY DE LA BRETÈQUE et VICTOR A. STOICHIȚĂ

Salwa El-Shawan Castelo-Branco est professeure d'ethnomusicologie à l'Université nouvelle de Lisbonne. Elle y dirige l'*Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em Música e Dança* (INET-MD). Elle est par ailleurs, depuis juillet 2013, présidente de l'*International Council for Traditional Music* (ICTM) et a été vice-présidente de la *Society for Ethnomusicology* (SEM) entre 2007 et 2009.

Nous l'avons rencontrée au printemps 2012 dans un café du bord de Seine, près de l'Institut du monde arabe. Elle a accepté de revenir avec nous sur son parcours professionnel et personnel, qui l'a menée du Caire aux États Unis, puis au Portugal.



Vous avez grandi au Caire...

Oui, dans une maison pleine de musique... Mon père, Aziz El-Shawan, était compositeur de musique occidentale dans un style nationaliste influencé par le «Groupe des cinq», puis plus tard par Khatchaturian. Il composait de la musique tonale dans le style de la fin du XIX^e siècle, mais en introduisant des thèmes égyptiens. Il croyait beaucoup en la supériorité de la musique occidentale et il avait une perspective très évolutionniste. C'est l'environnement dans lequel j'ai grandi, et la musique classique occidentale a fait partie de ma vie depuis mes premiers souvenirs. J'accompagnais mon père à tous les concerts de l'orchestre symphonique du Caire, et à l'opéra. C'était alors dans l'ancien opéra, celui qui a brûlé en 1971.



Fig. 1. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, portrait.

Vous intéressiez-vous à la musique arabe à l'époque ?

Mon père nous interdisait d'écouter à la maison autre chose que de la musique occidentale. Mais bien sûr, en vivant au Caire, j'écoutais aussi Oum Kalthoum, Abdel Wahab, Abdel Halim Hafez et la récitation coranique. J'entendais ces musiques dans les magasins qui avaient tous un transistor, et par les fenêtres des voisins. Il fait chaud au Caire et mes parents n'ont eu la climatisation qu'à la toute fin des années 1970. Avant cela, nous avons un ventilateur et nous gardions les fenêtres ouvertes en croisant les volets, alors on entendait la musique de partout.

Et vous avez commencé tôt la pratique instrumentale.

J'ai commencé à apprendre le piano à l'âge de 5 ans. Mon professeur, Maestro Ettore Puglisi, était Italien, disciple de Busoni; il était venu au Caire dans les années 1930 afin être le professeur privé du roi Farouk. Quand le conservatoire national de musique du Caire a été fondé en 1959, j'y suis entrée avec Maestro Puglisi. J'avais alors 9 ans. C'était l'époque où je fréquentais l'école anglaise. Puis, en entrant au collège, je suis passée dans une section en horaires aménagés. Maestro Puglisi était vraiment un professeur excellent, mais il avait ses idées sur ce qu'il était approprié que les femmes jouent. À son avis, Rachmaninoff ou les pièces de Chopin les plus difficiles n'étaient pas appropriées à une femme pianiste. Mais il m'a fait travailler Mozart, et les premières sonates de Beethoven.

C'était l'époque du Caire cosmopolite...

À l'époque de mes parents c'était une ville très cosmopolite en effet. Il y avait beaucoup de Grecs, d'Italiens, il y avait aussi des Français, des Arméniens... Dans mon enfance, durant les années 1950-1960, les étrangers sont progressivement partis, surtout après l'invasion militaire du canal de Suez menée par le Royaume-Uni, la France et Israël en 1956. La crise de Suez a été suivie par une montée des nationalismes et, au début des années 1960, par la nationalisation des entreprises privées par Nasser. De nombreux chrétiens et Juifs sont partis à cette époque. Ma famille est chrétienne et sans qu'il y ait de réelles discriminations, les gens dans notre entourage, sentaient leur liberté réduite. Et puis c'était aussi l'époque des nationalisations et les gens qui avaient une entreprise familiale ont été dépossédés.

C'est à cette période que Khatchaturian a invité votre père à Moscou.

Exactement. Khatchaturian était venu au Caire car ses œuvres étaient présentées à l'Opéra. C'était en 1965-1966, période de rapprochement entre l'Égypte et l'Union soviétique. Pendant sa visite il a manifesté son intérêt pour la musique de compositeurs égyptiens. Il avait aimé la musique de mon père. Il l'a alors invité pour une résidence de deux ans (1968-1970) au conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Mon père parlait couramment le russe. Il parlait en fait pas moins de sept langues! Je suis allée lui rendre visite à Moscou et nous avons assisté à de nombreux concerts...

Entre temps vous aviez terminé le secondaire...

Oui et je voulais faire carrière comme musicienne. À cette période, certains de mes collègues sont partis en Union soviétique pour y continuer leurs études. Mais



Fig. 2. Première représentation publique de Salwa El-Shawan Castelo-Branco à Al-Salam College au Caire en 1959.

au retour de Moscou, mon père m'a conseillé d'aller plutôt aux États-Unis. Au cours des deux années en Union soviétique il avait vécu sous pression. Il s'était senti suivi et observé... Ce sont des choses que vous connaissez sans doute!...

Et vous avez découvert l'ethnomusicologie aux États-Unis...

Oui. Je suis partie en 1970 étudier à la Manhattan School of Music à New-York. J'y ai fait un master en piano auprès de Constance Keene qui était une enseignante merveilleuse. C'est dans ce cursus que ma professeure de musique médiévale, Madame Ethel Thurston, nous a donné à lire des chapitres du livre de Bruno Nettl *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964)... Ce fut une découverte extraordinaire! Alors, comme j'avais envie d'en savoir plus, je me suis inscrite au Département d'ethnomusicologie de la City University (Hunter College)



Fig. 3. Salwa El-Shawan Castelo-Branco interprète le concerto pour piano de Aziz El-Shawan accompagnée par l'orchestre symphonique du Caire, Juillet 1973.

tout en continuant le piano à l'École de musique de Manhattan. Ma professeur, Rose Brandel, avait été élève de Kurt Sachs, elle n'avait jamais fait de terrain, mais était spécialiste de l'analyse musicale des musiques de l'Afrique sub-saharienne. Et c'est là que j'ai pour la première fois pris conscience de la diversité des musiques. J'étais fascinée !

Étiez-vous intéressée par la découverte d'autres musiques ou plutôt par l'approche théorique ?

Les deux. C'était passionnant de découvrir des musiques et de comprendre comment les gens font la musique. J'ai alors déposé des candidatures pour un master (puis un doctorat) d'ethnomusicologie et j'ai obtenu une bourse à Columbia University. J'avais espéré continuer mes études de piano en parallèle, mais c'était trop difficile ! Je devais étudier à la fois l'anthropologie, la linguistique, l'ethnomusicologie et la musicologie historique. Dès lors, j'ai dû me consacrer entièrement à mes études d'ethnomusicologie.

Quels sujets vous intéressaient à l'époque ?

Pour mon master en ethnomusicologie j'ai travaillé sur la musique copte. Mais pour mon doctorat, je me suis intéressée aux « changements musicaux » et aux politiques culturelles entre les années 1920 et 1970 dans la musique arabe en

Égypte. J'ai fait mon premier terrain au Caire en 1976-1977, puis en 1978 sur l'impact des politiques culturelles et des médias sur la musique arabe. Et de fait, le régime de Nasser s'est beaucoup intéressé à la musique. Le ministre de la culture de l'époque était très influencé par la France et il avait voulu renforcer en Égypte la musique occidentale, le ballet, le cinéma etc. Son idée était de créer une musique qui lie l'Occident au monde arabe. J'ai ainsi étudié en détail l'histoire de la création de l'ensemble de musique arabe (*Firqat al-Musiqa al-'Arabiyah*) et l'émergence d'un nouveau modèle de musique arabe en 1967. Les solos avaient été éliminés et les chœurs introduits; l'improvisation avait disparu et de nouvelles normes et concepts étaient apparus. J'étais intriguée par l'attrait du public, et en particulier des jeunes, pour ce paradigme de performance musicale complètement nouveau. J'ai voulu savoir qui ils étaient, ce qui les intéressait. Comment la nouvelle politique culturelle introduisait de nouveaux paradigmes de performance musicale? Et comment les musiciens les mettaient-ils en œuvre? J'avais des difficultés avec mon terrain, car la musique arabe et la musique occidentale étaient perçues comme deux catégories complètement différentes, et s'appeler Salwa El-Shawan n'était pas neutre dans ce milieu. J'étais la fille de mon père et les professionnels de musique arabe me disaient: «Va étudier la musique arabe et reviens nous voir après». À l'époque, étudier par l'observation était très étrange. J'avais un problème de légitimité. Et du côté de la musique classique, les réactions n'étaient guère plus favorables (y compris celle de mon père): «Quelle perte de temps! Tu vas étudier cette musique inférieure?» J'ai finalement défendu ma thèse en 1980 et j'ai été directement embauchée de 1979 à 1982 à l'Université de New-York (NYU) avec un contrat de *Assistant Professor*. C'est un contrat de trois ans renouvelable, qui pouvait se transformer en poste permanent. J'ai été très chanceuse car cette année-là il n'y avait eu que trois postes aux États-Unis.

Et comment donc êtes-vous arrivée au Portugal?

J'avais rencontré Gustavo en 1971. Nous habitions tous deux à l'International House près de l'Université de Columbia. Nous nous sommes mariés à New-York en 1974. Il étudiait la physique et il était déserteur... Il n'était pas allé faire la guerre coloniale en Afrique lusophone et ne pouvait donc pas retourner au Portugal. En avril 1974, la révolution des œillets a eu lieu et il a eu son premier post-doc à Bonn en Allemagne. Nous étions alors partagés entre Bonn, New York et le Caire. Je passais trois mois ici, trois mois là. Nous n'avions pas d'enfant bien sûr. Il a ensuite eu son deuxième post-doc à l'Université Carnegie Mellon à Pittsburgh. Nous partagions nos week-ends entre New-York et Pittsburgh. Cela a duré pendant six ans. Puis la situation s'est améliorée au Portugal et on lui a offert un travail à l'Université technique de Lisbonne en 1982. J'ai alors pris rendez-vous avec la fondatrice du Département de musicologie de l'Université nouvelle de Lisbonne, Maria Augusta Barbosa, pour voir quelles opportunités il

pourrait y avoir pour moi. Il y avait déjà un ethnomusicologue dans le département, João Ranita Nazaré, qui avait étudié la sociologie de la musique au Portugal. Maria Augusta Barbosa m'a dit que mon parcours et mes recherches sur des musiques non portugaises pourraient être un bon complément. J'ai alors pris une année de disponibilité et je suis venue au Portugal. J'avais aussi envoyé ma candidature à l'Institut grégorien, qui m'a offert de donner quelques cours. C'est ainsi que j'ai partagé mon temps entre l'Université nouvelle et l'Institut grégorien. C'était une période très difficile pour moi. Mon niveau de portugais était bon pour la conversation, mais pas pour enseigner. J'écrivais l'intégralité de mes cours sur papier... Vous savez tous les deux ce que c'est (rires)! La seconde année, mon contrat s'est un peu consolidé, et j'ai pensé que c'était un défi de construire la discipline au Portugal.

*Quel était le paysage académique au Portugal à l'époque ?
Dans quelle société êtes-vous arrivée ?*

Le Département de musicologie en était à ses tout débuts, les cours avaient commencé en 1981. Le département était encore faible: il n'y avait alors que quatre membres, pas de bibliothèque... Mais il y avait une très bonne énergie, celle des temps d'après la révolution. L'état d'esprit général était: « Nous avons été privés de plein de choses, mais maintenant on peut construire notre futur ». Alors j'ai créé quatre cours d'ethnomusicologie au département pour les années de licence. Les dix premières années, le niveau des étudiants était excellent! Les étudiants étaient très motivés, ils lisaient des langues variées, et j'ai pu leur donner le même matériel que j'avais enseigné aux étudiants de Master de l'Université de New-York. C'était merveilleux! Le premier objectif était alors de former une génération à l'ethnomusicologie moderne. Le but était ainsi d'établir la discipline et de changer le sens du mot ethnomusicologie qui était jusqu'alors lié au collectage et au folklore. Après le départ à la retraite de Maria Augusta Barbosa en 1983, j'ai été nommée directrice du département. Je l'ai dirigé entre 1983 et 1988, puis encore pendant deux ans de 1995 à 1997. Quand j'ai laissé ma place de directrice du département, la licence était consolidée, et je venais de créer un programme de master qui avait deux orientations possibles: ethnomusicologie et musicologie.

C'était déjà quelque chose !

Oui, mais le département était encore petit et je me sentais isolée: il n'y avait pas de mail, pas d'internet, la poste était lente, le Portugal était un pays périphérique. Mon projet était d'arriver à inclure le Portugal sur la carte du monde académique en ethnomusicologie, à faire la liaison avec la recherche à l'extérieur du pays, et bien sûr à continuer mon parcours de chercheur. C'était un challenge très dur.

Comment avez-vous affronté ce défi ?

Au début, c'est surtout l'ICTM qui m'a aidée à faire partie d'un réseau international de chercheurs. Dieter Christensen avait été mon directeur de thèse à l'université de Columbia. Secrétaire général de l'ICTM de 1981 à 2011, il m'a très tôt impliquée à l'ICTM et je l'en remercie vivement. J'ai présenté mon premier papier en 1979 à Oslo, avant même que je vienne au Portugal. Puis, en 1985, Dieter m'a proposé d'intégrer le CA, et dès 1986 nous avons organisé un colloque de l'ICTM au Portugal, à la fondation Gulbenkian. La thématique était *Cross Cultural-Processes in Music: Portugal and the World*. J'ai fait participer tous mes collègues musicologues du Portugal. Cette conférence a été un tournant important pour l'ethnomusicologie ici. D'un jour à l'autre mes collègues internationaux, tels Dieter Christensen, Antony Seeger ou Margaret Kartomi, ont vu ce que nous faisons. De même, pour la fondation Gulbenkian, qui était à l'époque un mécène important. Cet événement a considérablement augmenté ma crédibilité à l'époque. J'étais une jeune chercheuse à l'époque, j'avais 36 ans. Ce colloque a aussi renforcé l'intérêt et la motivation de plusieurs de mes étudiants de l'époque pour envisager l'ethnomusicologie comme une carrière professionnelle. Et certains sont aujourd'hui des collègues !

L'institut d'ethnomusicologie (INET) est apparu ensuite ?

J'ai créé l'INET en 1995. C'était aussi l'année où la Fondation pour la Science et la Technologie (FCT) a commencé à subventionner les sciences humaines et sociales. Jusqu'alors ils ne soutenaient que les sciences dures. Ce fut une chance car la fondation a tout de suite ouvert des appels à projets pour les sciences sociales. Dès l'année suivante j'ai déposé des candidatures pour trois projets. Et nous avons gagné les trois ! Le premier était pour mener les recherches qui ont abouti à la publication de l'Encyclopédie de la Musique au Portugal au XX^e siècle (2010a), le second portait sur le *revival* au Portugal et le troisième sur les communautés migrantes à Lisbonne. Ces financements ont permis d'inclure de jeunes chercheurs et de les faire travailler ensemble.

Tous ces projets étaient collectifs.

Ceci n'est pas toujours évident en ethnomusicologie ?

Dans un petit pays comme le Portugal, j'ai voulu créer un endroit où l'on pourrait travailler ensemble plutôt que de se faire la compétition. Et cela nous a permis de mener des projets à grande échelle. Un chercheur seul n'aurait pas pu comprendre aussi bien les processus de folklorisation que ce que nous fîmes en équipe pour la préparation du livre *Vozes do povo* (2003). Et une personne seule n'aurait pas pu produire une encyclopédie ! Mais pour ce faire, il nous fallait des



Fig. 4. Salwa El-Shawan Castelo-Branco avec un interlocuteur à Sohar (Oman) en 1991.

financements permettant de travailler sur des projets pendant plusieurs années, en équipe. Et pour ma part j'ai dû être à la fois collègue et directeur de projet. J'ai appris à trouver le bon équilibre. Ça s'est affiné avec le temps. En 2002, nous avons eu une collaboration avec un groupe d'étude sur la danse de la Faculté de motricité humaine qui est devenu un pôle de l'INET, puis nous avons ouvert un second pôle de l'INET à l'Université d'Aveiro, dirigé par Susana Sardo. Cette volonté d'élargissement est née de collaborations ainsi que d'une volonté politique du Ministère de la recherche qui encourageait la création de grandes institutions. De nombreux chercheurs de l'INET ont un engagement pratique et social et je pense que nous avons réussi à changer l'image du collecteur en celle d'un chercheur travaillant pour la société dans laquelle il vit.

L'orientation des recherches a-t-elle changé depuis les débuts de l'INET ?

Oui, les sujets ont évolué. Dans les années 1980, il y avait une pression énorme pour que les recherches soient orientées sur le Portugal ou sur des sujets liés à la lusophonie. Je me souviens que j'avais fait une candidature pour un travail de recherche dans le monde arabe, et la bourse ne m'a pas été attribuée parce que cela ne faisait pas partie de l'aire d'influence portugaise... Heureusement



Fig. 5. Salwa El-Shawan Castelo-Branco avec une interlocutrice à Madeira (Portugal) en 1997.

cela a changé. Les décideurs ont réalisé que s'ils veulent que le Portugal fasse partie de la carte, les chercheurs doivent travailler sur tous les sujets et être ouverts à la recherche en divers lieux. Dans les premières années, nous avons mis au centre la question de la relation entre musique et pouvoir. Nous avons aussi réalisé l'importance des médias et de l'industrie phonographique et mené des recherches de plusieurs années sur ce sujet. Nous avons aussi très tôt travaillé sur les musiques populaires. Et cet intérêt pour la musique populaire a été stimulé par les étudiants ! Ce sont notamment Antonio Tilly et Pedro Felix, alors en master, qui ont mené des recherches sur le pop/rock au Portugal. J'ai pensé qu'il fallait encourager leur intérêt et j'ai ouvert un cours de musiques populaires pour les cours de *pós-graduação* (un cursus d'un an). Ce sont eux qui l'ont assuré dès qu'ils ont eu leur master. Ça a été un succès.

Vous associez souvent les étudiants à vos projets.

Et parfois même vous semblez vous laisser influencer par eux...

Je pense que c'est ma mission. Je dois aider les jeunes chercheurs à trouver la place qu'ils souhaitent et les soutenir dans leurs projets plutôt que d'imposer un modèle pour tous. Je ne veux pas créer des modèles identiques. Et il y a de la place pour tous, tant que le travail est sérieux et fondé sur des bases ethnomusicologiques solides.

Vous avez publié une encyclopédie des musiques du Portugal en 4 volumes. Le premier a été publié en 2010 et les autres peu de temps après. Ce travail a duré une décennie. Pourquoi avoir orienté votre équipe sur un tel projet ?

En arrivant au Portugal j'ai réalisé qu'il manquait un ouvrage de référence contenant des informations de base sur ce qui s'est passé musicalement au Portugal au XX^e siècle. Il manquait par exemple une bonne biographie d'Amalia Rodrigues ou de José Afonso, ou une description de la danse *vira* qui ne soit pas folklorique. Il manquait également une réflexion sur le concept de folklore, sur la radio au Portugal, sur le jazz et le pop-rock... Et la liste pourrait s'allonger! Enfin, il manquait un ouvrage qui réunisse musique savante et musique populaire... Lorsque la Fondation pour la science et la technologie a ouvert un concours pour la production de travaux de référence sur la culture portugaise, j'ai d'abord pensé à un dictionnaire de termes et de personnes. Mais dès que nous avons commencé à lister les entrées du dictionnaire, nous nous sommes aperçus qu'il faudrait aller au delà d'un dictionnaire de termes. Et c'est là que nous avons pensé à une encyclopédie. Nous imaginions alors un seul volume, puis nous sommes passés à deux, et finalement l'encyclopédie en compte quatre. Le programme de la fondation était prévu pour trois ans, de 1997 à 2000. Les trois premières années ont été passées à choisir les entrées, interviewer les musiciens, choisir les auteurs qui pourraient écrire. En 2000, la structure de l'encyclopédie était prête. Mais le travail d'écriture et d'édition a duré dix ans. Nous avons ensuite obtenu des financements de la fondation Gulbenkian, du Ministère de la culture et d'autres fondations... Ceci m'a permis de garder l'équipe au complet et d'employer même d'autres personnes. Au final, l'encyclopédie est à 90% un travail original, un travail fait spécialement pour cette encyclopédie. Certaines entrées partaient vraiment de zéro. Par exemple, Léonor Losa, alors en master sous ma direction, a orienté son travail sur l'industrie phonographique, et c'est ainsi que, pour la première fois, nous avons eu une histoire de l'industrie phonographique. Mais le travail a été extrêmement long et difficile.

Comment vos propres recherches ont-elles évolué pendant ce temps ?

Mon doctorat avait porté sur la musique arabe au Caire entre 1920 et 1970 et sur l'impact des politiques culturelles, des médias, notamment dans sa relation avec la musique occidentale. La question des liens entre musique et pouvoir était là dès le début. Dans les années 1980 et 1990, j'ai réussi à avoir des financements pour retourner régulièrement au Caire et j'ai publié une dizaine d'articles issus de ma thèse et de recherches faites par la suite. J'ai ainsi écrit un article sur les ensembles de musique arabe dans *Ethnomusicology* (1984), un autre sur les processus de transmission dans le *Yearbook* (1982), deux sur les changements

musicaux dans *Asian Music* (1980 et 1985), un article sur l'industrie des cassettes en Egypte dans *The World of Music* (1987). J'ai également écrit des entrées du MGG, du Grove et de Garland sur les musiques dans l'Égypte contemporaine. J'ai essayé de continuer autant que possible mes recherches sur l'Égypte ; mais, en arrivant au Portugal, j'ai réalisé que je devais faire des recherches sur la musique portugaise. Il me fallait explorer l'environnement dans lequel je vivais et ses implications. C'était d'autant plus nécessaire que la plupart de mes étudiants menaient à l'époque leurs recherches au Portugal ou dans l'espace lusophone. Je devais pouvoir les guider correctement.

Vous avez alors commencé à faire du terrain au Portugal.

Ma première recherche au Portugal a été dans l'Alentejo (1986-1988). J'en parle dans *Voix du Portugal* (1997) et dans l'encyclopédie. J'ai aussi écrit à ce sujet dans le MGG, le Grove et le Garland. Puis j'ai continué ma recherche sur les musiques du Nord du Portugal et sur Madeira. Grâce au projet sur la folklorisation, j'ai été capable de comprendre ce qui avait pu mener aux objets que j'observais. Les chorales d'hommes, les femmes jouant le *adouf*, les *ranchos folclóricos*, etc. J'ai écrit avec Manuela Toscano (une de mes étudiantes de l'époque qui est devenue une collègue) un article sur la littérature publiée par les folkloristes et collecteurs sur la musique rurale du Portugal. Cet article a été publié dans le *Yearbook for Traditional Music* (1988). J'ai édité (avec l'anthropologue Jorge Freitas Branco) *Vozes do povo: A folklorização em Portugal* (2003). Ce livre comprend 42 articles (600 pages) portant sur divers aspects de la folklorisation. Entre temps je me suis intéressée à la question de la catégorisation et des domaines musicaux et j'ai écrit *Voix du Portugal* (1997). La majeure partie de mon travail était alors centrée sur le Portugal, mais j'ai aussi pu faire du terrain à Oman avec Dieter Christensen. C'était dans les années 1990. Nous avons ensuite publié un livre : *Traditional Arts in Southern Arabia: Music and Society Sohar, Sultante of Oman* (2009). Et puis il y a eu d'autres projets internationaux, tel l'édition du livre *Music and Conflict* (coédité avec John O'Connell, 2010).

Et pour le futur ?

J'ai été invitée par Oxford University Press à écrire dans la collection *Global Music Series* un livre sur les musiques en Espagne et au Portugal (avec Susana Moreno). Nous avons par ailleurs à l'INET un projet sur le celtisme en Galice et au Nord du Portugal, qui va aussi mener à la publication d'un livre. Et puis j'ai en tête un livre ethnographique sur les chants polyphoniques dans l'Alentejo, et un autre sur le nationalisme musical dans l'Égypte des années soixante, qui inclut des récits personnels sur mon père. Voici mon programme pour les prochaines 50 années (rires)!

Les difficultés économiques mettent en péril le financement de la recherche dans de nombreux pays européens. En même temps, le public de ces pays montre un intérêt grandissant pour les musiques du monde. Comment imaginez-vous le futur de l'ethnomusicologie au Portugal et en Europe ? Y a-t-il de nouveaux besoins ou des opportunités auxquelles les ethnomusicologues devraient être attentifs ?

Comme vous le savez, j'ai été impliquée activement dans des organisations internationales telles l'ICTM. J'ai été membre du CA depuis de nombreuses années, j'en suis maintenant la vice-présidente et j'ai été nommée présidente par le CA pour la prochaine élection en juillet 2013. Cette position me donne une vision très large de la discipline, un point de vue européen et mondial. Au Portugal et en Europe je pense que les ethnomusicologues peuvent faire beaucoup et développer des activités très variées. Certains d'entre nous sont de bons chercheurs, publient des livres, mais ne sont pas impliqués dans un travail avec des communautés locales, ou dans des programmes d'éducation musicale ou des projets d'intégration. D'autres apportent des contributions très importantes dans le domaine des politiques d'intégration, des politiques éducatives et culturelles. Ils aident les gouvernements à penser leurs politiques culturelles afin d'utiliser de manière positive le pouvoir de la musique. Car je pense que la musique a un pouvoir énorme. Les gouvernements ne réalisent pas combien la musique est puissante. Pour le futur de l'ethnomusicologie au Portugal et en Europe, il nous faut continuer à développer la discipline sur des bases solides, continuer à essayer de comprendre la musique dans un sens plus holistique. Je pense qu'on peut offrir aux sciences sociales des idées nouvelles, un point de vue que seul le regard ethnomusicologique permet d'appréhender. Je n'aime pas beaucoup le terme *Applied Ethnomusicology*, mais je pense qu'il faut aussi être plus engagé avec les communautés locales, avec l'éducation et les politiques culturelles, et utiliser nos connaissances de la manière la plus productive possible. À l'avenir, je pense que nous devrions être plus connectés en Europe, plus unis. Avec l'Espagne nous sommes maintenant beaucoup plus proches et nous développons des projets en partenariat. La présence successive de deux post-doctorants espagnols dans nos équipes a aidé en cela. Et votre venue au Portugal a changé le panorama de nos relations avec la France. Mais il faut consolider et élargir le réseau. La crise économique peut nous ralentir, mais pas nous stopper. Quand je suis venue au Portugal, la situation était bien pire. Maintenant on peut faire des candidatures pour des projets européens. J'étais seule entre 1982 et le début des années 2000 quand les premiers étudiants ont fini leur doctorat, mais maintenant ce n'est plus le cas ! Nous constituons désormais une équipe avec de bonnes bases et des orientations variées. Et nous allons continuer à construire des ponts avec l'Europe, avec le monde lusophone, et avec l'Amérique du Nord. C'est ce que je vois pour le futur... Je suis toujours optimiste !

Bibliographie sélective**Livres**

- 2010b *Music and Conflict* (co-éditrice avec John O'Connell et auteur de l'épilogue). Urbana: Illinois University Press.
- 2010a *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX* (édition et auteur de l'introduction et de 50 entrées) 4 vols, 1250 entrées, 550 photographies, index thématique et index des noms. Lisboa: Círculo de Leitores et Temas e Debates.
- 2009 *Traditional Arts in Southern Arabia: Music and Society Sohar, Sultante of Oman* (avec Dieter Christensen). Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- 2003 *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Édition et introduction avec Jorge de Freitas Branco. Lisboa: Celta Editora.
- 1997 *Voix du Portugal*. Livre avec CD encarté, Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud.
- 1997 *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*. Ouvrage bilingue portugais-anglais, Édition et introduction. Lisboa: Dom Quixote.

Articles

- 2008 «The Aesthetics and Politics of Multipart Singing in Southern Portugal», in Aradian Ahmedaja and Gerlinde Haid eds.: *European Voices: Multipart Singing in the Balkans*: 15-37.
- 1994 «Change in Arab Music in Egypt: A Major Issue in the 1932 Arab Music Conference», in Ellen Leichtman ed.: *To the Four Corners of the World: A Festschrift for Rose Brandel*. Michigan: Harmonie Park Press: 71- 78.
- 1994 «The Dialogue between Voices and Guitars in Fado Performance Practice», in Joaquim Pais de Brito ed.: *Fado: Voices and Shadows*. Lisboa: Museum of Ethnology,: 125-140.
- 1992 «Mutation dans la Musique Egyptienne: Une Question Majeure Au Congres de Musique Arabe», in *Musique Arabe: Le Congres du Caire de 1932*. Cairo: CEDEJ,: 41-49.
- 1988 «"In Search of a Lost World": An Overview of Research and Documentation on the Traditional Music of Portugal», in collaboration with Maria Manuela Toscano, *Yearbook for Traditional Music* 20,: 158-192.
- 1987 «Aspects de l'improvisation dans la Musique Arabe d'Egypte», in Bernard Lortat-Jacob, dir.: *L'improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*. Paris: Selaf: xxx-xxx.
- 1987 «The Commercial Cassette Industry in Egypt», *The World of Music* 29 (2): 32-47.
- 1985 «Western Music and its Practitioners in Egypt (ca. 1825- 1985): The Integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment», *Asian Music* 17 (1): 143-153.
- 1984 «Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967: The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework», *Ethnomusicology* 28 (2): 271-288.
- 1982 «The Role of Mediators in the Transmission of Al-Musiqa Al-'Arabiyyah in Twentieth Century Cairo», *Yearbook for Traditional Music* 14: 55-74.
- 1980 «The Socio-Political Context of Al-Musiqa Al-'Arabiyyah in Cairo, Egypt: Policies, Patronage, Institutions and Musical Change (1927-77)», *Asian Music* 12 (1): 86-128.