

# Entretien avec Honjō Hidetarō, maître de *shamisen*. Tokyo, 05/12/2024

Luc Deduytschaever

## Résumé

Cet entretien avec Honjō Hidetarō, maître de *shamisen*, retrace son parcours du *nagauta* et du *min'yō* à la création du *risogaku* en 1971. Il insiste sur la richesse régionale des musiques folkloriques, par opposition aux genres urbains, et sur son désir d'en préserver l'individualité. Honjō met en avant des notions clés de la musique japonaise – *neiro* (couleur sonore), *ma* (silence/intervalle) et *iki* (souffle) – qu'il rapproche des recherches de la musique contemporaine occidentale. Pour lui, la spécificité japonaise repose sur l'hétérophonie et la ligne mélodique plutôt que sur l'harmonie. Il met en garde contre un usage exotisant des instruments traditionnels et affirme qu'un syncrétisme entre tradition et modernité est possible, à condition de rester fidèle aux spécificités sonores et gestuelles de la musique japonaise.

Mots clés : exotisme ; gestualité ; *shamisen* ; syncrétisme ; tradition.

## Abstract

This interview with Honjō Hidetarō, master of the *shamisen*, retraces his journey from *nagauta* and *min'yō* to the creation of *risogaku* in 1971. He emphasizes the regional richness of folk music, in contrast to urban genres, and his desire to preserve their individuality. Honjō highlights key notions of Japanese music—*neiro* (tone color), *ma* (silence/interval), and *iki* (breath)—which he relates to explorations in Western contemporary music. For him, Japanese specificity lies in heterophony and melodic line rather than harmony. He warns against an exoticizing use of traditional instruments and asserts that a syncretism between tradition and modernity is possible, provided one remains faithful to the sonic and gestural specificities of Japanese music.

Keywords : exoticism; gesturality; *shamisen*; syncretism; tradition.

Cet entretien s'inscrit dans le cadre d'une enquête de terrain menée afin de mettre à l'épreuve un certain nombre d'hypothèses élaborées dans le contexte d'une recherche doctorale. Cette dernière porte sur les phénomènes d'hybridation musicale, en accordant une attention particulière aux processus d'exotisme et de syncrétisme à l'œuvre dans les musiques contemporaines et actuelles. Dans cette perspective, une série d'entretiens a été conduite auprès de compositrices, de compositeurs ainsi que d'instrumentistes issus de traditions musicales japonaises diverses. Ces entretiens visaient plus spécifiquement à interroger les notions de paramètre musical et de geste, envisagé à la fois dans ses dimensions musicales, instrumentales et idiomatiques. Le recours à la parole d'instrumentistes traditionnels apparaissait, à cet égard, comme particulièrement décisif pour l'examen des hypothèses formulées, dans la mesure où ces praticiens sont en mesure d'explicitier, d'une part, les modalités d'usage traditionnelles du répertoire qu'ils pratiquent et, d'autre part, les formes de réinvestissement des techniques qui lui sont associées dans des contextes d'hybridation avec des systèmes musicaux exogènes.

Honjō Hidetarō<sup>1</sup> (1945-) est un maître de *shamisen*, compositeur et pédagogue japonais, reconnu pour son travail à la croisée des traditions musicales japonaises et de la création contemporaine. Formé dès les années 1950 à plusieurs genres majeurs de la musique japonaise, notamment le *nagauta*, le *hauta*, le *kouta* et le *min'yō*, il développe une pratique profondément ancrée dans les répertoires vocaux et instrumentaux traditionnels. En 1971, il élabore le *risogaku*, un style musical personnel inspiré des musiques régionales japonaises et de leur richesse expressive. Son parcours se distingue également par une intense activité de collecte, de transmission et de valorisation du répertoire traditionnel, en particulier du *hauta*, dont il a rassemblé plusieurs centaines de pièces. Parallèlement, Honjō Hidetarō mène une carrière de compositeur et d'interprète ouverte à de nombreux contextes scéniques et médiatiques, au Japon comme à l'international, collaborant avec les milieux du théâtre, de la télévision, du cinéma, ainsi qu'avec des musiciens issus d'autres horizons esthétiques. Son œuvre et son engagement en faveur de la musique pour *shamisen* lui ont valu de nombreuses distinctions officielles.

**Luc Deduytschaever** : Bonjour Honjō Hidetarō. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. Je voudrais m'excuser pour mon niveau de japonais qui est loin d'être parfait. Pouvons-nous parler lentement pour que je puisse tout comprendre ? J'aimerais aussi vous parler de mes recherches. En tant que chercheur, je travaille sur l'expansion du modèle musical japonais, à partir de deux corpus : la musique contemporaine et la musique populaire, des années 1950 à nos jours. Ce qui relie les deux corpus dans mon travail, c'est leur rapport à la tradition. Tout d'abord, j'aimerais commencer par une question un peu simpliste : quel a été votre parcours jusqu'à présent ? Quels genres musicaux avez-vous étudiés ? Quel type de musique jouez-vous le plus ?

---

1 Voici quelques exemples non-exhaustifs de prestations données par Honjō Hidetarō : [https://www.youtube.com/watch?v=nvCMZ7zd\\_GQ&list=RDnvCMZ7zd\\_GQ&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=nvCMZ7zd_GQ&list=RDnvCMZ7zd_GQ&start_radio=1), [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_t50OcFQA&list=RDf\\_t50OcFQA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=f_t50OcFQA&list=RDf_t50OcFQA&start_radio=1).

**Honjō Hidetarō** : Il y a différents genres dans la musique japonaise, il n'est donc pas courant de tout faire. Dans le cas de la musique *nagauta*<sup>2</sup>, les gens qui jouent du *nagauta* ne jouent que du *nagauta*. Je joue du *hauta*<sup>3</sup> depuis longtemps. J'ai commencé à jouer du *nagauta* lorsque j'étais au collège. J'ai commencé à étudier la musique ou les chansons folkloriques japonaises, également connues sous le nom de *min'yō*<sup>4</sup>, à l'âge de dix-neuf ans. La première occasion qui m'a été donnée de me produire a été pour la Nippon Hōsō Kyōkai (NHK), la société publique de radiodiffusion japonaise.

Il existe différents types de *min'yō*. Le Japon est un pays long et étroit, et dans le passé, selon la région, selon l'endroit, il était divisé en « petits pays », de sorte que tous les *min'yō* ne sont pas identiques. Il en va de même pour les cultures, la musique, les caractéristiques régionales et l'individualité des gens. Je ne sais pas si c'est l'histoire ou non, mais ce genre de fait est resté jusqu'à très récemment, et je pense que ces caractéristiques régionales expliquent aussi pourquoi il y a beaucoup de chansons et de musiques folkloriques au Japon. Ces caractéristiques régionales s'expriment clairement dans la musique et les arts du spectacle, en particulier dans les chansons et la musique folkloriques. Par ailleurs, les genres classiques *nagauta* et *kiyomoto*<sup>5</sup> sont des musiques urbaines. La musique chantée et populaire à Kyoto, Osaka, Tokyo et plus tard à Nagoya, et dans ces endroits, était ce que nous appelons généralement la musique classique, et les chansons et la musique folkloriques avaient un caractère plus régional, plus inattendu. Aujourd'hui, tout est distribué de manière plus intensive, ce qui rend les choses plus égales. J'aimerais préserver et laisser derrière moi la musique qui a l'individualité d'une région. Tous les types de musique sont différents, par exemple en termes de rythme, d'atmosphère ou de sentiment. Selon le type de travail que vous effectuez, vous utilisez des muscles différents, et je pense qu'il en va de même pour la musique et le divertissement.

**L. D.** : Les rythmes varient selon le type de *min'yō*. Mais qu'en est-il des modes ?

**H. H.** : Le mode est presque le même. Mais en fonction des caractéristiques régionales, il existe différents modes, comme le fait de jouer une note plus aiguë et une autre plus grave, ce qui diffère des gammes utilisées dans la musique occidentale. Il y a

---

2 Le *nagauta* (長唄) est une forme de chant populaire née au Japon à l'époque d'*Edo*, issue à l'origine de la pratique de moines aveugles s'accompagnant au *shamisen*. Apparu dans le *Kansai* à la fin du dix-septième siècle, il s'est diffusé à *Edo* via le théâtre *kabuki*, dont il accompagnait les danses. Porté à sa perfection par Fujita Kichiji et ses successeurs vers 1760, il a connu son apogée au début du dix-neuvième siècle. Genre lyrique et descriptif appartenant au chant (*utai-mono*), il se distingue du *jōruri*, qui relève de la récitation modulée (*katari-mono*).

3 *Hauta* (端歌) : genre de courte chanson développé à l'époque *Edo* (1603-1868), souvent accompagné au *shamisen*.

4 *Min'yō* (民謡) : désigne la chanson folklorique japonaise, transmise oralement dans les régions, souvent liée au travail, aux fêtes ou aux rituels, et caractérisée par des styles vocaux et instrumentaux qui lui sont propres. C'est de ce genre que découle le mode *min'yō*.

5 Le *kiyomoto* (清元) s'inscrit dans la catégorie du *jōruri*, genre de musique narrative japonaise accompagnée au *shamisen*. Il remplit une double fonction : d'une part, il constitue un accompagnement au sein du théâtre *kabuki* ; d'autre part, il existe en tant que forme de concert autonome, interprétée dans un cadre scénique distinct. Le *kiyomoto* mobilise un narrateur – le *tayū* – ainsi que des interprètes de *shamisen*. D'un point de vue stylistique, ce genre se distingue par le recours à un registre vocal particulièrement aigu, au sein duquel alternent passages versifiés et sections en prose, tous deux caractérisés par une forte charge émotionnelle et une grande sophistication narrative.

également une légère différence entre le mode utilisé dans la musique urbaine et celui utilisé dans la musique folklorique.

**L. D. :** Vous êtes le créateur de la musique *risogaku* (un nouveau style de *shamisen* contemporain créé en 1971 par Honjō Hidetarō). En quoi consiste cette musique, par rapport aux autres genres musicaux que vous interprétez ?

**H. H. :** Les différents types de musique japonaise utilisent des motifs. Par exemple, dans la musique théâtrale, *nagauta* a un motif *nagauta*, *kiyomoto* a un motif *kiyomoto*, et *gidayū*<sup>6</sup> du théâtre de marionnettes a un motif *gidayū*, et ils diffèrent tous légèrement en fonction de la façon dont le morceau est développé, mais lorsque vous les considérez tous ensembles, ils sont tous de la musique de *shamisen*, en termes de hauteur et de mode, même si chaque genre a son propre mode. Tous les genres sont composés avec des motifs uniques, et plutôt que de superposer les notes comme dans la musique occidentale avec un son moyen, la musique de *shamisen* est appréciée par la succession mélodique horizontale des notes. D'un point de vue littéraire, chaque genre possède un style de chant unique, et ces deux mélodies (vocale et instrumentale) constituent une seule et même chanson.

Au Japon, il n'y a pas beaucoup de pièces instrumentales composées uniquement d'instruments, et elles sont presque toujours accompagnées de voix. Je pense qu'une musique idéale serait basée sur des événements urbains et historiques et inclurait ces éléments autant que possible. Par exemple, des histoires comme celles des pièces de théâtre *nō* sont souvent utilisées dans d'autres genres. Les chansons folkloriques *min'yō* ne parlent pas de cela, mais de la manière dont nous parcourons la Terre et cultivons les choses, de la vie de tous les jours. Je pense que beaucoup de gens de la campagne apprécient la nature, alors que ce sentiment s'est affaibli chez les citadins. Je suis un joueur de *shamisen*, et je voulais donc créer une forme de musique dans laquelle je pourrais utiliser divers instruments japonais pour créer un ensemble avec eux. Le caractère « ri » dans *risogaku* signifie « région ». Si Tokyo et Kyoto sont des villes, nous utilisons le mot japonais *hinabita* pour désigner les zones non urbaines. Les types de musique qui correspondent à ces espaces sont différents selon le lieu. Les gens sur les bateaux ont le rythme des gens sur les bateaux, les gens dans les montagnes ont le rythme des montagnes, et je veux exprimer ces choses en musique.

**L. D. :** Vous composez beaucoup de pièces traditionnelles. Ces œuvres peuvent-elles être qualifiées de renouveau de la tradition ?

**H. H. :** Les Japonais sont un peuple qui s'intéresse à la nouveauté, et cet esprit leur a été transmis depuis des temps immémoriaux. Les Japonais ont donc un grand sens de la créativité et de l'ingéniosité, et ils ont créé de la musique dans cet esprit. Je pense que cela permet une sorte d'actualisation pour les personnes qui veulent créer

---

6 Le *gidayū* (義太夫) est un genre de musique narrative japonaise associant chant et *shamisen*, intimement lié au théâtre de marionnettes *bunraku*. Créé par Takemoto Gidayū (1651-1714) à Osaka, il se distingue par sa complexité dramatique exceptionnelle : le narrateur doit incarner plusieurs personnages tandis que le joueur de *shamisen* restitue l'atmosphère et les états intérieurs des protagonistes. Adopté ultérieurement par le théâtre *kabuki*, il a également été pratiqué par des femmes dès l'époque *Edo*, donnant naissance au *musume gidayū* à l'ère *Meiji*, puis au *jōryū gidayū*, dont les interprètes collaborent aujourd'hui avec des danseurs et diverses troupes de marionnettes.

une situation où elles peuvent pousser la musique plus loin. Je pense que c'est la raison d'être de la création musicale (et de l'arrangement). Ainsi, au fur et à mesure que les nouvelles choses s'accumulent, elles prennent forme.

**L. D.** : Avez-vous déjà joué de la musique tonale sur le *shamisen* ? Si oui, quelle est votre opinion sur l'utilisation de ce type de musique avec un instrument traditionnel ?

**H. H.** : Oui, j'en ai déjà joué. Le *shamisen* est un instrument qui se joue avec une grande conscience des harmoniques. Mais lorsque vous jouez de la musique occidentale, si vous ne la jouez pas dans un tempérament égal, vous avez l'impression qu'elle ne sonne pas de la même manière. Ainsi, lorsque j'étais jeune et que je jouais avec des instruments occidentaux, s'ils jouaient plus haut, j'ajustais simplement le diapason du *shamisen*, puis je l'adaptais au son des instruments occidentaux. Lorsque je jouais avec d'autres instruments, je modifiais toujours le diapason. En faisant cela, le son était très proche de celui d'un *shamisen*, et les caractéristiques du *shamisen* étaient pleinement utilisées, alors que si je n'avais joué qu'à l'occidentale, les caractéristiques du *shamisen* auraient été perdues. Je pense que le son du *shamisen* est très difficile à manier dans ce contexte.

Certains disent que toute musique est une musique absolue, composée uniquement d'éléments musicaux, mais connaissez-vous le mot « *jinkaku* » ? La musique y est semblable, et chaque note a son propre caractère dans sa relation avec le *shamisen*. Ainsi, avant de dire « quelle note dois-je combiner avec quelle autre note pour obtenir cet accord ? », je pense qu'il est important de s'interroger sur la combinaison des différentes personnalités de chaque note, ou de combiner celles qui vont bien ensemble. Comme je l'ai dit précédemment, le chant et le *shamisen* ont toujours été associés, mais en fait, lorsque le son du *shamisen* est joué, les voix sont créées en utilisant la hauteur du son naturel du *shamisen*. Il semble donc que le chant soit créé en écoutant le son du *shamisen*. Ce son, comme je viens de le dire, a sa propre personnalité, de sorte que certaines notes et hauteurs sont sélectionnées en fonction de l'individualité du son. Comme chaque note a sa propre personnalité, je l'appelle « *onkaku* ». La mélodie du chant est superposée à celle du *shamisen*, ce qui fait qu'il n'y a pas de sens de l'harmonie dans la musique japonaise [hétérophonie]. La signification des paroles est également incluse, de sorte que les paysages et les émotions peuvent être perçues à travers la musique.

En bref, dans le cas de la musique occidentale, la superposition de sons pour créer des accords et le plaisir de créer des accords complexes sont quelque peu différents, et cela ne fonctionne pas bien dans la musique japonaise. En résumé, je pense que la différence entre la musique classique et la musique japonaise réside là. Les sons utilisés sont différents et, bien sûr, les instruments sont également différents.

**L. D.** : Pensez-vous que l'utilisation de la musique tonale occidentale avec un instrument traditionnel peut être perçue comme « exotique » ? Si oui, comment éviter cet exotisme ?

**H. H.** : Cela est dû à la différence de hauteur que j'ai mentionnée précédemment. C'est particulièrement vrai pour le *shamisen*. S'il s'agissait d'un *koto* ou d'un instrument de ce type, il suffirait d'ajuster la hauteur. C'est très bien, mais dans le cas du *shamisen*, lorsque vous passez d'une note aiguë à une note grave, la hauteur change légèrement. Invariablement, lorsque vous passez de la note aiguë à la note grave, vous devez jouer



la même note un peu plus bas pour qu'elle s'adapte. Le son peut donc être un peu plus haut ou un peu plus bas que la note du dessus<sup>7</sup>. Je pense que les hauteurs des deux types de musique sont différentes, tout comme les matériaux, ce qui peut conduire à une forme d'exotisme. Cela diffère également en fonction de l'instrument : si l'on compare un *shakuhachi* à une flûte traversière, il y a des similitudes possibles, mais ils sont fondamentalement différents. Les techniques utilisées dans la tradition japonaise n'existent pas vraiment dans la musique classique occidentale. L'une des raisons en est le « *neiro* » – connaissez-vous cette notion ? En fait, dans la musique japonaise, la couleur des sons est très importante. Cette couleur du son [*oto no iro*] est en fait plus importante que la notion de hauteur. Qu'il s'agisse d'un *shakuhachi* ou d'une flûte, le son est le même en termes de hauteur, mais le caractère de la musique japonaise est très différent, même si les hauteurs sont les mêmes. Le son et le caractère de l'instrument sont plus importants car c'est là que la technique et l'expression entrent en jeu. C'est pourquoi il existe plusieurs types de *shamisen*. Même parmi les *shamisen*, s'ils ont été fabriqués vers 1500, ils ont été façonnés et formés de différentes manières, l'épaisseur des cordes a été légèrement modifiée, et la tension unique des cordes a été ajustée. Le plectre (*bachi*) est utilisé pour exprimer le *neiro* que je viens de mentionner. En résumé, ce n'est pas parce que les instruments japonais sont joués à l'occidentale qu'ils ont une sonorité exotique, c'est parce que la notion de couleur, le *neiro*, n'est pas utilisée. Mais la notion de couleur est très ambiguë : ce que nous entendons par « la couleur est différente » signifie que le son n'est pas bon.

**L. D.** : Pensez-vous que cette couleur, le *neiro*, est utilisée dans la musique occidentale ?

**H. H.** : Seulement dans la musique contemporaine, mais pas dans la musique classique. Dans la musique contemporaine, les compositeurs et les musiciens ont essayé de faire des choses qui n'existent pas dans la musique classique. Mais une chose est sûre : dans la musique japonaise, les matériaux et moyens d'expression utilisés dans la musique contemporaine existent depuis très longtemps. D'une certaine manière, les Japonais font cela depuis des temps immémoriaux. Par exemple, au Japon, nous considérons que la musique se compose d'un seul temps appelé *ma*. En occident, nous disons « un rythme », mais au Japon, nous n'avons pas le mot « un rythme ». Il existe toujours un rythme. D'un endroit à l'autre, et dans l'espace qui les sépare, même s'il s'agit d'une courte période d'ici à là. C'est le *ma*<sup>8</sup>. Maintenant, nous pouvons décomposer ce *ma* en fractions plus petites comme une fraction de pourcentage. Dans le cas de la musique japonaise, il y a parfois des triolets et des doubles croches dans les pauses, et d'autres fois, il s'agit simplement d'une demi-note. Ainsi, lorsque vous utilisez ces pauses (*ma*), dans la musique japonaise, on considère que ne pas jouer de notes est aussi de la musique. Si vous jouez de la musique européenne, vous comptez les temps, mais dans la musique japonaise, nous ne faisons pas cela, nous ne comptons pas les temps. C'est ce qu'on appelle *iki*. On peut dire que l'*iki* ne sert pas seulement

7 Honjō Hidetarō fait ici référence à la construction particulière des modes tétracordaux de la musique traditionnelle japonaise, qui articule des hauteurs fixes et d'autres variables, ce que l'on appelle en général l'indéterminisme. Cette structure est particulièrement présente dans les musiques pour le *shamisen*.

8 *Ma* (間) : conception traditionnelle de ce qui se situe dans un entre-deux, autant du point de vue de l'espace que du temps.

à la respiration, mais qu'il transmet également les nuances temporelles et émotionnelles de la musique. C'est pourquoi il n'y a pas de chef d'orchestre. Sur le *shamisen*, par exemple, un joueur dirige les autres musiciens, qui ressentent les *iki* et les *ma*, et utilisent pour ce faire ce que l'on appelle le *kakegoe*<sup>9</sup>. Il sert à rester en place.

**L. D.** : Peut-on dire que la musique traditionnelle et la musique contemporaine sont étroitement liées ?

**H. H.** : Plutôt que proches, je pense qu'elles sont similaires.

**L. D.** : Voyez-vous des similitudes entre la musique contemporaine et la musique traditionnelle ? Si oui, quelles sont-elles ?

**H. H.** : Je pense vraiment que c'est la notion de *ma*. *Ma* et *iki*. Et par rapport à cela, le *neiro*. Une autre chose très intéressante se trouve dans *Sen III* pour *shamisen* de Toshio Hosokawa, où il y a plusieurs signatures temporelles irrégulières comme le 3/5. Les pauses (*ma*) du *shamisen* et les rythmes complexes écrits dans la musique occidentale contemporaine sont exactement les mêmes. Si vous jouez du même point de vue, lorsque vous passez de telle note à telle autre [dans la musique traditionnelle], dans l'écriture, cela passerait sûrement par ce type de notation contemporaine. Je pense que c'est ce qui rend le syncrétisme possible.

**L. D.** : Pensez-vous qu'il existe des gestes communs entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine ?

**H. H.** : Les mouvements sont la chose la plus importante que j'enseigne à mes disciples (*deshi*). Les gestes du *shamisen* contemporain sont les mêmes que les mouvements naturels du *shamisen* traditionnel. Dans la musique classique occidentale, de nombreux instruments sont joués avec les doigts. Au Japon, à l'époque, il n'y avait qu'un seul instrument qui pouvait être joué avec les doigts, mais il n'était pas très populaire. Plus tard, d'autres instruments ont été utilisés, comme le *koto*, le *biwa*, le *shamisen* et, en Occident, la guitare qui se joue avec les doigts. Avant tout, il faut garder à l'esprit des mouvements simples, comme la façon dont on lève la main, la façon dont on l'abaisse à partir d'ici jusqu'à ce que l'on touche les cordes. Vous devez toucher les cordes avec ce genre d'équilibre. Si vous faites cela, le son que vous produisez lorsque vous frappez les cordes avec votre main près des cordes est totalement différent dans son expression du son que vous produisez lorsque vous les laissez tomber de plus haut. Si vous n'apprenez pas ces mouvements que j'ai mentionnés plus tôt, vous ne pourrez pas différencier les sons. Je ne pense donc pas qu'il suffise de jouer un morceau contemporain en jouant les notes, mais il faut aussi y ajouter des techniques d'interprétation spécifiques à l'instrument. Avec ce type de connaissances et de techniques, vous pouvez jouer n'importe quelle pièce contemporaine pour *shamisen*, car vous savez comment utiliser le son de l'instrument à partir du mouvement.

**L. D.** : Selon vous, est-il possible de créer un syncrétisme entre les deux types de musique ? Si oui, comment ?

**H. H.** : C'est possible, et en bref, même si la musique contemporaine est très détaillée, très mathématique, je pense que la profondeur des deux types de musique est la

---

<sup>9</sup> *Kakegoe* (掛け声) : désigne les interjections ou cris rythmiques lancés par les chanteurs, musiciens ou comédiens et peut avoir différentes fonctions.

même. Comme je l'ai mentionné plus tôt à propos du travail de Toshio Hosokawa, je pense que c'est la même chose. En ce sens, la musique contemporaine et la musique japonaise sont identiques. Si nous encourageons de plus en plus d'interprètes à jouer cette musique, nous pourrions peut-être le faire ensemble. Bien sûr, si nous voulons parvenir à un tel résultat, nous devons nous efforcer de ne pas interpréter les œuvres contemporaines de manière trop occidentale. Cela concerne les systèmes et l'utilisation des techniques d'interprétation et des structures musicales. Je pense que nous avons tendance à pencher un peu trop vers la musique occidentale, ses systèmes, ses méthodes musicales ou ses méthodes d'interprétation. On peut réussir à faire de la musique syncrétique, à condition qu'elle soit fermement et correctement mise en œuvre de cette manière. Il faut faire très attention à ne pas se déconnecter de la musique traditionnelle.

**L. D.** : Pensez-vous qu'il soit possible de créer une nouvelle musique japonaise en utilisant des matériaux issus de la tradition musicale japonaise et de la musique contemporaine ?

**H. H.** : Je pense que c'est possible. Si nous parvenons à créer des œuvres dans lesquelles nous pouvons partager des points communs, la relation créée sera un succès.