

## Préservation du chant long mongol *urtyu duu* : enjeux, dynamiques et limites



Crédit : Marta Amico

Par Ivonig Beauvais, Emma Bodin Foucher, Chloé Cougoulic, Aurore Esposito, Sara Fleury, Hidemasa Goda, Hadrien Hauguel, Richard Hoareau, Milann Kerleaux, Ariane Le Naour, Quentin Lepellec, Eliaz Mauduit, Kateryna Prykazchikova et Helios Rigaudin

Étudiant-es 2025 - 2026, Master 1 en Musicologie, Université Rennes 2, encadré-es par Marta Amico

### Introduction

Dans le cadre du cours du Master 1 intitulé “Enquêter sur la musique”, nous avons effectué une étude collective de la pratique de la musique mongole et plus particulièrement du chant long (*urtyu duu*), ainsi que des enjeux de préservation de ce dernier.

Nous avons enquêté sur ce répertoire à travers l’observation d’un concert qui s’est tenu le 11 mars 2026 aux *Champs Libres* de Rennes et du soundcheck qui l’a précédé. Le concert était assuré par un trio féminin composé de la chanteuse Erdenetsetseg Khenmedekh, originaire de la région du Gobi, de la joueuse de vièle Khulan Navaandemberel, vivant en Allemagne ainsi que de la jeune flûtiste Erkhes Otgonbayar, qui habite la capitale Oulan-Bator.

Ce concert a eu lieu dans le cadre d’une tournée européenne proposée par l’association *Routes Nomades*, fondée en 2006 par l’ethnomusicologue, compositeur et acteur culturel Johanni Curtet et sa compagne Nomindari Shagdarsüren, interprète et coordinatrice. L’association œuvre pour la sauvegarde de cette musique, sa découverte, sa diffusion et sa transmission à travers des concerts et projets culturels liés à la Mongolie en Europe.

Le lieu du concert, les *Champs Libres*, est un établissement culturel rennais qui attire un large public en proposant notamment des concerts chaque mercredi à 12h30 dans son auditorium d’une capacité de 450 places assises.

Lors de la représentation, une partie de notre classe s’est chargée d’observer le public présent et de s’entretenir avec 41 participants. Les autres étudiants étaient présents en qualité d’observateurs auprès des techniciens et des musiciennes. A la suite de ce concert, nous avons organisé un temps d’échange avec les musiciennes à l’Université Rennes 2 et nous avons mené des entretiens avec les acteurs de l’évènement, musiciennes, ethnomusicologue, ingénieurs du son et public. La question qui a guidé notre étude a été la suivante : comment le concert à Rennes a pu contribuer à une dynamique de préservation et de transmission du chant long mongol *urtyu duu* ?

### Les balances, négociations artistiques et techniques

Mercredi 11 mars à 10h30, aux Champs Libres, nous sommes entrés dans l’auditorium guidés par la programmatrice de la salle, Astrid Massiot. L’installation préalable de la scène avait déjà été faite par des régisseurs. Nous nous sommes installés à notre guise pour prendre connaissance du lieu.

Les régisseurs Jean-Paul, électricien de formation et Frank, ingénieur du son formé à l’ESRA (École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle) de Rennes, nous ont accueilli à leur tour. Avant les balances, Jean-Paul nous a expliqué que selon lui “dans les steppes il n’y a pas de reverb, alors [on] fait au plus fidèle”. Leur idée pour ce concert était donc de faire sentir le public en “immersion” dans les steppes.

En attendant les musiciennes, les techniciens nous ont expliqué que l’auditorium est doté d’un système de spatialisation sonore. Cette technique de sonorisation par spatialisation consiste en la répartition dans l’espace des instruments et de la voix, à savoir trois flûtes *limbes*, deux vièles cheval *morin-khuur* ainsi que la chanteuse, afin de favoriser un rendu équilibré et le plus fidèle possible par rapport à une représentation acoustique.

Peu après, les musiciennes sont entrées sur scène, ont accordé leurs instruments et étaient prêtes à jouer. Les balances ont commencé. Dans un premier temps les artistes, assistées par Jean-Paul et Johanni, ont ajusté les microphones avec l’objectif de bien restituer l’ensemble des fréquences sonores. En s’adressant aux techniciens, Johanni a déclaré qu’il souhaitait un rendu homogène entre les instruments, sans qu’aucun ne prenne le dessus sur les autres.

Les musiciennes ont parcouru l’une après l’autre l’ensemble de la tessiture de leurs instruments. Johanni, quant à lui, a communiqué avec elles en mongol pour leur donner des consignes et proposer des ajustements. Les régisseurs ont relevé que le souffle de la flûtiste s’entendait.

Johanni a souligné qu’il s’agissait d’un élément à ne surtout pas corriger. Pour ce qui est de la joueuse de vièle, elle a suggéré une coupe basse dans l’égaliseur pour son instrument, suggestion partagée avec la flûtiste qui a demandé également une coupe haute ainsi que de la compression. L’intérêt était ici d’empêcher tout déséquilibre sonore lors de la représentation.

L’impressionnante puissance vocale de la chanteuse a surpris les régisseurs. Ces derniers ont proposé de compresser sa voix en tenant en compte l’avertissement plus tôt formulé par Johanni “qu’elle pousse encore plus pendant les représentations”. Johanni s’y est opposé en mentionnant que “cela enlève des harmoniques aigus”. Ils ont trouvé ensuite un compromis en ajoutant une compression légère sur la voix. Johanni a suggéré enfin l’ajout d’une reverb pour “noyer le tout”, ce qui n’était pas de l’avis des ingénieurs du son qui s’y sont exécutés malgré tout.

A la suite des balances sonores, les musiciennes sont retournées en coulisses pour se préparer. Johanni s’est rendu en régie pour discuter des ambiances lumineuses, accompagné de Nomindari. Pour lui le choix des lumières devait rester sobre pour accentuer le côté contemplatif de la musique. Tous deux ont expliqué aux régisseurs l’histoire des chants et ont proposé d’adapter l’ambiance lumineuse selon la thématique des morceaux, tout en laissant libre cours à l’interprétation du public.

Ce qui était remarquable en observant l’interaction entre Johanni et l’équipe technique en charge de la régie de l’auditorium, était la négociation entre deux visions par rapport à un même objet, le concert de chant long mongol. Organisateur et techniciens avaient un but commun qui était celui de la restitution, mais l’idée de cette restitution demeurait différente des deux côtés.

Du côté de la technique, tout était mis en œuvre pour respecter une restitution sonore maîtrisée, notamment grâce à la spatialisation sonore. Le travail premier des techniciens était donc de garantir une restitution sonore conforme aux normes techniques proposées par le système de sonorisation, sans connaissance préalable du répertoire qui allait être présenté.

Du côté artistique, Johanni a affiché une volonté de respecter la pratique du chant long telle qu'il l'a connue en Mongolie. Ses indications précises sur le chant long découlaient de son positionnement de spécialiste du répertoire ainsi que de la tradition, la technique, le registre, l'histoire.

Comme expliqué dans les films *Maître de chant diphonique* (J. F. Castell 2009/2010) et *Voyage en Diphonie* (J. F. Castell 2018) Johanni a consacré ses recherches doctorales à la musique traditionnelle mongole et il a appris lui-même certaines techniques de chant afin d'observer l'interaction entre la nature et l'homme dans le répertoire. Selon lui, le concert devait permettre de préserver les chants et transmettre une forme d'authenticité tout en ouvrant la tradition à un public étranger. Les musiciennes, quant à elles, n'ont pas pris part à ce type de discussion sur le rendu de leur pratique dans la salle de spectacle, représentées par l'ethnomusicologue/manager.

## Le concert, sauvegarder une tradition ?

Intitulé *Övgön shuvuu khoyor* (Le vieil homme et l'oiseau), le premier extrait interprété lors du concert a révélé la richesse du chant long. Cela représente soniquement un dialogue entre un vieillard et une grue. Ce genre que les musiciennes ont défini d'"ancien" est composé de quarante strophes : vingt du point de vue de l'homme et vingt de celui de l'oiseau. Il a abordé des thèmes existentiels profonds et a reflété la vision du monde propre aux nomades. Pour cette interprétation, la chanteuse a choisi un style considéré comme l'un des plus anciens, dont les origines remonteraient à l'époque de l'empire mongol et aux cérémonies de cour. Ce style se distingue par une grande élégance : Erdenetsetseg a "joué" librement avec la mélodie, l'a ornée de méliismes raffinés, a effectué des passages soudains en falsetto et a démontré une maîtrise virtuose du souffle.

Par la suite, afin de montrer la diversité de cette tradition, les musiciennes ont interprété des exemples de formes courtes et moyennes de l'*urtyu duu*, répandues parmi différents groupes de Mongolie. Contrairement aux formes plus longues, qui peuvent durer plusieurs dizaines de minutes et couvrir plus de deux octaves, ces chants sont plus concis mais tout aussi expressifs. Ce choix musical a permis d'entendre comment des techniques anciennes, transmises oralement de génération en génération, continuent de vivre dans la pratique artistique contemporaine.

Les trois musiciennes appartiennent par ailleurs à trois générations différentes et les deux instrumentistes ne connaissaient que peu, voire pas du tout, les différents chants longs proposés par la chanteuse. Leur travail commun a donc été l'occasion d'une découverte et d'un apprentissage, avec un véritable enjeu de transmission entre les interprètes elles-mêmes, en amont de toute transmission au public. Elles nous ont raconté qu'elles ont, dans un premier temps, travaillé à distance, en échangeant par messages, avant de jouer ensemble pour la première fois à la Elbphilharmonie de Hambourg, une quinzaine de jours avant leur concert rennais.

Pour cette tournée, les musiciennes ont choisi des pièces solistes, afin de faire entendre clairement le timbre des instruments et de la voix. Pour la flûte, la pièce jouée a permis à la soliste de mettre en valeur la diversité des instruments qu'elle pratique. Intitulée *Khan khökhii* (nom d'une montagne), cette pièce a été créée pendant la période soviétique et se joue habituellement avec une flûte et une cithare à table, appartenant à la famille du cymbalum. Elle l'a choisie pour son caractère très descriptif, ce qui permet justement de jouer avec les différences de timbres et de jeux des trois flûtes, rendant le morceau encore plus captivant pour le public. Elle y a intégré une tenue de note exceptionnelle, de plus de deux minutes, grâce à la technique de la respiration circulaire, qui donne une impression de souffle infini. Sa maîtrise technique a d'ailleurs grandement impressionné le public rennais.

Pour la vièle à tête de cheval *morin khuur*, le public a pu entendre la pièce *Builgan sharyn yavdal* (Allure du chameau qui pleure), issue du répertoire ancien de l'instrument. Celle-ci repose sur une imitation de l'allure du chameau, très rythmique. La musicienne y a ensuite adjoint un air de chant long, intitulée *Önchin tsagaan botgo* (Le chameau blanc orphelin âgé d'un an), qui raconte l'histoire d'un chameau blanc orphelin âgé d'un an, un chant très connu en Mongolie. Chargé d'une grande tristesse, cet air suscite beaucoup de compassion envers l'animal. Pour ouvrir et fermer la pièce, elle a ajouté des glissandos dissonants imitant le blatèment du chameau.

Concernant le choix des chants, la chanteuse a exprimé une volonté de mettre en avant la diversité des techniques du chant long selon l'appartenance ethnique et la région d'origine. Ces chants ont épousé les contours des paysages et décrit la nature : des steppes du centre aux dunes du désert de Gobi au sud, jusqu'aux montagnes et forêts de conifères du nord, leurs morphologies varient sensiblement.

Le concert s'est présenté ainsi comme un véritable panorama des paysages mongols. Pour rendre cela possible dans le cadre d'une présentation d'une heure, Erdenetsetseg Khenmedekh a sélectionné des chants longs de courte (*besreg*) et moyenne (*suman*) durée. Enfin, dans une perspective de sauvegarde de ce répertoire, elle a choisi des chants peu joués en Mongolie, et elle nous a assuré que son but avec la présentation en Europe était de continuer de les faire vivre.

Les vêtements mongols présentés lors du spectacle ont captivé immédiatement le regard grâce à leurs couleurs profondes et intenses – telles que le rouge éclatant ou le bleu profond – ainsi qu'à la finesse de leurs détails. Les artistes nous ont raconté que malgré cette richesse esthétique, les vêtements mongols demeurent étonnamment pratiques : pendant des siècles, ils ont été conçus pour offrir un maximum de confort et s'adapter aux conditions rigoureuses de la vie dans les steppes. Leur base est une longue robe ample, dotée de manches longues et d'un col haut.

Cette alliance d'esthétique et de fonctionnalité a façonné une tradition durable, qui selon nos interlocutrices, continue de vivre dans la société mongole contemporaine. Malgré l'influence des tendances mondiales sur la mode urbaine d'Oulan-Bator, les tenues traditionnelles conservent une place importante dans la culture mongole. La jeune génération adopte volontiers des versions modernisées de ces vêtements nationaux, les portant aussi bien lors de festivals et de célébrations officielles que dans la vie quotidienne. Selon les musiciennes tout cela contribue à préserver cette extradition pour les générations futures. L'ensemble de ces éléments sont de fait soumis à la fois à des dynamiques au premier abord de préservation et de diffusion, résultant en la présentation d'une forme traditionnelle et de ce qui l'environne tout en ne pouvant négliger son statut (très) contemporain.

## Le public, découvrir la steppe dans une salle de concert

Pour mener à bien notre enquête, nous avons jugé essentiel de nous intéresser à un paramètre central du concert : la question du public. Nous avons donc effectué de courts entretiens avant et après le concert en nous basant sur les trois mêmes questions, à savoir : "Que faites-vous dans la vie ?", "Comment avez-vous connu l'existence de ce concert ?", "Quelles sont vos attentes ?". Et enfin, lorsque l'entretien se déroulait après le concert nous demandions : "Quel est votre ressenti sur le concert ?".

La majorité des personnes que nous avons interrogé a déclaré avoir été informé du concert par les moyens de communication des *Champs Libres* (plaquettes de la saison, affiches). D'autres en ont eu connaissance grâce à des articles dans des journaux comme *Ouest France* ou encore *L'Essentiel Rennes*, ainsi que par l'association *Routes Nomades*. Néanmoins, mélomanes, habitués des concerts ou complets néophytes, toutes ces personnes ont été rassemblées autour de la curiosité qui suscitait ce concert. En effet, beaucoup ont exprimé leur envie de se laisser porter par cette musique dont ils ne connaissent presque rien.

Nous avons remarqué que, au cours des entretiens, les personnes interrogées n'ont jamais fait mention du terme de chant long. A une dénomination musicale par le "genre", le "style", ou le "répertoire" s'est substituée une dénomination géographique. En effet, le public, pour désigner cette musique, parle de "musique mongole", de "musique asiatique" ou encore de "musique orientale". Il est également fait référence au terme "musiques du monde" ainsi qu'au terme "musique diphonique" *khöömii*, un style de musique mongole mieux connu du public occidental que la chant long *urtyu duu*.

Ces catégories, loin de se résumer à une simple fonction de désignation, participent activement à construire les attentes du public. En effet, au cours d'un entretien, une dame nous a expliqué sa venue au concert par son intérêt pour les cultures asiatiques : "Je viens à ce concert parce que j'ai toujours aimé la musique et j'aime bien la culture des pays asiatiques. C'est quelque chose qui m'intéresse particulièrement". Dans d'autres entretiens, il est fait mention d'un intérêt pour les "musiques orientales" ou encore d'un désir de se rendre en Mongolie.

Ces échanges révèlent une autre forme d'attente de la part du public : celle de la découverte, de dépassement et de l'entente de quelque chose qui diffère de ce que chacun a l'habitude d'écouter. En effet, dans un entretien, une personne venue écouter le concert nous a dit : "Je ne connais pas du tout ce type de musique, donc je viens pour découvrir".

Cependant, l'affirmation du public de venir au concert sans attentes particulières est loin de correspondre à la réalité. Il s'agit plutôt d'une posture d'écoute idéalisée alors que pour s'imprégner de cette "découverte", le public a à sa disposition le programme des *Champs Libres*, issu du prospectus de *Routes Nomades*. Ce support écrit présentant les différents concerts du mercredi a constitué une première forme de médiation. Il a permis d'anticiper l'écoute en donnant quelques repères culturels et musicaux.

Ainsi à la lecture du prospectus, les spectateurs peuvent comprendre que l'*urty duu* entretient un lien étroit avec les paysages mongols, inscrivant d'emblée la musique dans un imaginaire géographique et culturel. Le document mentionne également les instruments présents, comme la flûte *limbe* ou la vièle *morin khuur*, des instruments jugés "inhabituels".

Pour les plus curieux, il était possible de lire une version plus détaillée du programme sur les brochures de présentation de *Routes Nomades*. Ces brochures proposent un discours plus développé autour du chant long mongol en mettant en avant une dimension poétique de l'*urty duu* : l'idée qu'une mélodie puisse suivre le contour d'un paysage inscrivant le chant dans un contexte lié à la culture nomade. Ce texte apporte, de plus, des éléments de contextualisation historique et esthétique : il explique que le chant est dit "long" en raison de ses mélodies étirées, non mesurées et mélismatiques et il évoque ses fonctions lors des cérémonies domestiques et nationales. Il mentionne également les transformations liées à la scène contemporaine, notamment la réduction de la durée des chants et les effets de la mondialisation.

Cependant, les deux discours écrits n'ont pas été les uniques vecteurs d'information. Pour les spectateurs n'ayant pas consulté le programme ou pour compléter cette première approche, Johanni a assuré une introduction orale d'une dizaine de minutes. Ce discours a joué un rôle essentiel : il a rendu l'expérience plus accessible pour les spectateurs en contextualisant la musique en amont de l'écoute. En annonçant que le public allait entendre de la musique mongole et plus précisément du chant long, il a orienté la réception et a donné des clés d'écoute immédiates qui ont plongé les spectateurs dans l'imaginaire des steppes et leur a fait percevoir les liens entre musique, paysages et mode de vie nomade.

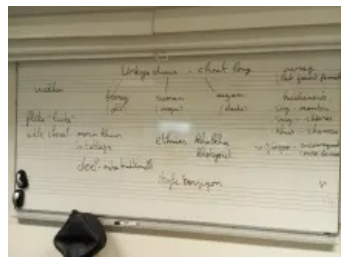
On peut donc considérer que la réception du public s'est construite à travers une double médiation, à la fois écrite et orale, permettant de guider la compréhension tout en influençant la manière dont la musique a été perçue. Néanmoins, cette médiation, bien que précieuse, est restée partielle. Certaines spécificités musicales n'ont pas été réellement expliquées au public. Par exemple, le fonctionnement précis de l'accompagnement instrumental n'a pas été détaillé : le fait que la vièle *morin khuur* puisse reprendre la ligne vocale avec un léger décalage n'a pas été clairement mentionné. De même, si l'introduction a évoqué une inspiration générale des instruments par les animaux et la nature (cheval, chameau), elle n'a pas toujours précisé les procédés musicaux concrets, ni les différences que le public ne pourrait pas distinguer seul. Par ailleurs, des éléments techniques propres à cette tradition, tels que la respiration continue, n'ont pas été explicités.

Enfin, l'absence de traduction des chants, des titres du programme et leur contenu lors de la présentation a pu constituer une limite à la compréhension pour une partie du public. Si l'expérience sonore et esthétique est restée accessible, le sens des textes a échappé en grande partie aux auditeurs, ce qui pouvait créer une forme de distance. Ainsi, malgré la présence d'un discours d'escorte qui accompagnait la musique, certains aspects essentiels de la performance sont restés implicites. Cela montre que la réception du public ne repose pas uniquement sur les informations transmises, mais aussi sur la capacité à interpréter, ressentir et compléter ce qui n'est pas dit.

Johanni a suggéré lors de la présentation du concert de se plonger dans une écoute plus contemplative en fermant les yeux. Une personne du public nous a dit à la fin du concert : "Bonne explication de Johanni Curtet. Fermer les yeux durant le concert, cela a permis de créer des histoires dans notre tête. On ressent [même] les steppes ainsi que le galop des chevaux".

Toutefois, cette écoute "contemplative" n'a pas empêché de susciter des réactions spontanées de la part du public, notamment lors de la tenue exceptionnelle d'une note du solo de flûte de Erkhes Otgonbayar. Peut-être était-ce un parti pris de ne pas aborder la technique qui a permis un tel exploit pour ainsi préserver un effet de surprise.

Pour ce qui est du ressenti des musiciennes à propos du public, ces dernières ont affirmé qu'il a été particulièrement réceptif à leur musique, demeurant ainsi de toute importance dans le cadre de sa préservation, de sa diffusion et pour ainsi dire, de sa spectacularisation. Cette écoute attentive correspond à l'enjeu de la tournée, celui de faire apprécier au public français une forme de chant et un répertoire dont la reconnaissance et l'écoute en Mongolie décline.



Crédit : Marta Amico



Crédit : Marta Amico



Crédit : Marta Amico



Crédit : Marta Amico

## Notes

### conclusives. Préservation ou mutation?

En conclusion de cette analyse nous pouvons nous demander si, par la mise en concert de ce répertoire et sa diffusion, notamment en réaction à une menace de disparition constatée en Mongolie, ses dynamiques sont celles d'une préservation ou d'une mutation.

Les spécialistes d'ethnomusicologie ont montré qu'en Mongolie depuis 1921 – soit l'année où le pays est devenu soviétique – il y a eu d'importants changements dans le répertoire, sa transmission ainsi que dans l'écoute de ce dernier. Environ 2500 chants longs auraient disparu depuis cette période, sa pratique et sa transmission faisant face à des dynamiques d'abandon de la part des Mongols.

Les musiciennes nous ont parlé des nouvelles tendances d'écoute qui se font apercevoir au sein des nouvelles générations, avec un public plus tourné vers l'écoute de musique pop, de rock ou encore de rap. Pendant notre entretien, Erdenetsetseg et Johanni sont arrivés jusqu'à affirmer qu'un concert de musique mongole en Mongolie ou à l'étranger n'attire que très peu de natifs.

Autre cas évoqué par un étudiant lors de ce même entretien est celui du groupe d'ethno rock *Altan Urag* dont la chanteuse a fait partie. Mêlant musique traditionnelle, folk et contemporaine, le chant long y est présent dans sa forme la plus ancienne. Au cours de notre entretien, Erdenetsetseg a affirmé qu'elle ne voit pas cela comme une perte ou une contamination négative, et a même évoqué le fait que sa fille a apprécié l'*urty duu* à travers l'écoute de ce groupe.

Même si ce dernier n'a pas su trouver de large public ni de producteur, il reste important selon la chanteuse qui le voit comme un moyen pour initier les nouvelles générations à un répertoire traditionnel menacé qui peut perdurer par la rencontre avec d'autres sphères artistiques.

Ce concert ainsi que les entretiens que nous avons mené nous ont permis d'en apprendre davantage sur ce répertoire, de ses origines aux enjeux de préservation et d'évolution auxquels il fait face. Si cette préservation passe par l'importance accordée à la tradition, de la pratique vocale et instrumentale jusqu'aux tenues traditionnelles, de nouveaux moyens de le sauvegarder se font jour, dans le cas présent celui d'une tournée à l'étranger ainsi que la production d'un disque à paraître fin 2026. La nécessaire sauvegarde de la tradition musicale mongole passe ici par une adaptation du répertoire, un mélange avec des influences plus récentes ainsi qu'une volonté de diffusion. Toutefois la question de la préservation se heurte à des limites et des paradoxes comme la baisse d'intérêt pour les répertoires de musique traditionnelle mongole en Mongolie et la compréhension partielle du public étranger. Pour être préservé, le chant doit voyager vers l'Europe et se donner les moyens de conquérir un public non initié. Loin d'être uniquement un moment de divertissement ou de découverte, le concert auquel

nous avons assisté est une réponse concrète et sonore à la question de la préservation d'un répertoire de tradition, et des nouvelles circulations qui en garantissent la longévité.

## Remerciements

- Nous tenons à remercier l'équipe des *Champs Libres*, notamment Astrid Massiot, Jean Paul et Frank pour leur accueil et leurs explications.
- Nous remercions également Johanni Curtet et Nomindari Shagdarsüren de l'association *Routes Nomades* ainsi que les musiciennes Erdenetsetseg Khenmedekh (chant long *urtyn duu*), Khulan Navaandemberel (vièle à tête de cheval *morin khuur*) et Erkhes Otgonbayar (flûtes *limbes*) de nous avoir donné de leur temps lors des entretiens.
- Enfin, un grand merci à notre enseignante Marta Amico pour avoir rendu cette rencontre possible.

## Bibliographie

- CURTET Johanni, *L'institutionnalisation du khöömii en Mongolie : De la steppe à la scène, de l'université au patrimoine de l'humanité*, Revue d'anthropologie des connaissances, vol.14, 2020
- POST Jennifer, *Mongolian sound worlds*, University of Illinois Press : Champaign, 2022
- YOON Sunmin, *What's in the Song ? Urtyn duu as Sonic Ritual among Mongolian herder-singers*, MUSICultures, vol. 45, n°1-2, 2018, p. 92-111

## Filmographie

- CASTELL Jean-François, 2009, *Maîtres de chant diphonique*, 53', Les Films du Rocher/La Curieuse.
- CASTELL Jean-François, 2018, *Voyage en Diphonie*, 70', Les Films du Rocher/A Propos productions/Routes Nomades.

## Sitographie

- ROUTES NOMADES, *Routes Nomades - Concerts, tournées, disques et médiation culturelle autour des traditions musicales mongoles*, <https://routesnomades.fr/>
- UNESCO, *L'Urtyn duu*, chant longs traditionnels populaires, inscrit en 2008 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, <https://ich.unesco.org/fr/RL/l-urtiin-duu-chants-longs-traditionnels-populaires-00115>

12 juin 2026