

CHANT FLAMENCO ET ORALITÉ : DE L'ÉCOUTE À L'ANALYSE

Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA

Université de Paris III

*Les paroles ont des ailes,
les écrits n'en ont pas*

Pierre Jakez Hélias¹

Depuis les travaux de collecte de chants des folkloristes du XIX^e siècle à l'ethnomusicologie² actuelle, les amateurs de musiques traditionnelles, qu'ils soient quêtesurs ou chercheurs, n'ont eu de cesse de vouloir mettre l'oral par écrit. Leur démarche, d'abord compilatoire, puis analytique, se trouve au centre du conflit entre oralité et scripturalité³. Pour les premiers, il était question de fixer par l'écrit et l'imprimé une production orale afin de la conserver. Pour les seconds, il s'agit d'expliquer, d'un point de vue logique et scientifique, ce que les interprètes et les musiciens autochtones réalisent dans la pratique, par instinct ou par tradition, sans trahir leurs raisonnements ou leur propre conceptualisation, en utilisant pour cela la médiation de l'écrit, la description ou la transcription. L'ethnomusicologue s'appuie en effet sur des documents sonores, recueillis dans leur contexte socioculturel de production, contrairement au musicologue qui dispose pour l'analyse de textes figés — les partitions. Pendant près d'un siècle, l'une des finalités de l'étude des musiques traditionnelles non-écrites a été d'apporter des solutions méthodologiques⁴ à ce conflit résultant de la tension inéluctable entre le corps vibrant de l'oralité et sa mise par écrit, autrement dit de la transformation d'événements aurolo-temporels en structures spatio-visuelles.

Le chant flamenco, expression musico-culturelle de la communauté gitano-andalouse, mais aussi art scénique exercé par des professionnels à l'attention d'auditeurs-clients, peut être considéré, en dépit de cette dichotomie qui le caractérise, comme une musique de tradition orale. En effet, le flamenco n'utilise pas de notation musicale ou picturalité dont la fonction est de représenter symboliquement dans un cadre spatio-visuel la forme acoustico-temporelle évanescence de la musique, afin de la conserver et de la transmettre. Dans son cas, c'est

le milieu socioculturel — les familles gitano-andalouses de l'Andalousie méridionale et les *peñas flamencas* (associations d'*aficionados*) — qui assure collectivement cette fonction, bien que, à notre époque et grâce au progrès technique, il soit concurrencé par l'enregistrement sonore.

En partant de l'exemple du chant flamenco, en particulier de l'évolution des études le concernant, depuis la *Colección de Cantes Flamencos* de Demófilo⁵, au XIX^e siècle, aux travaux actuels, ces quelques pages ont pour but d'exposer comment la diversification des outils et de l'approche méthodologique, concernant la transcription littéraire, la notation musicale et la prise en compte de la performance orale, a tenté de mieux appréhender l'oralité dans l'espace de la scripturalité.

C'est dans le cadre de ses recherches sur le folklore, dans le dernier quart du XIX^e siècle, qu'Antonio Machado y Álvarez, alias Demófilo, s'intéresse au flamenco. En 1881, il publie *Colección de Cantes Flamencos*, première compilation de chants flamencos transcrits et annotés. Cet ouvrage est fondamental à double titre : d'une part, il aura une influence déterminante pour la suite des études sur le flamenco ; d'autre part, il recense et conserve une partie d'une production orale (les textes des chants uniquement), en la faisant passer du domaine de l'oral à celui de l'écrit. La question est de savoir comment Demófilo rend compte de l'oral en analysant ses choix de transcription strophique et phonétique.

Dans le prologue de son anthologie, Demófilo présente les textes chantés sur une musique de *soleá* comme des quatrains octosyllabiques⁶. Or, si l'on écoute un enregistrement et que l'on essaie de transcrire, le plus fidèlement possible, le nombre de vers chantés successivement lorsqu'un cantaor interprète une strophe de *soleá*, on obtient le résultat suivant :

A rebato toquen
 que las campanas del *olvío*
 que las campanas del *olvío*
 que toquen a rebato
 que las campanas del *olvío*
 que han visto que era fuego
 que esta gitana ha *ensendió*
 que era fuego y que toquen
 que esta gitana ha *ensendió*⁷.

On constate que cette strophe est constituée de neuf vers, de métrique variable, dont les deuxième, troisième, cinquième, septième et neuvième ont une rime assonante ; le premier et le neuvième une rime consonante, et le quatrième et le sixième sont des vers libres. Quelles sont les raisons qui ont poussé Machado y Álvarez à transcrire les strophes de la *soleá* chantée sous forme de quatrain octosyllabique avec des rimes assonancées aux vers pairs ? On peut raisonnablement penser que la référence mentale et surtout visuelle du quatrain écrit a

déterminé ce choix de transcription. Dans la strophe citée en exemple, si l'on excepte les répétitions de vers et les chevilles emphatiques (entre crochets dans l'exemple) on reconnaît effectivement un quatrain plus ou moins octosyllabique avec des rimes assonancées aux vers pairs :

[A rebato toquen
que las campanas del *olvío*
que las campanas del *olvío*]
que toquen a rebato
[que] las campanas del *olvío*
que han visto que era fuego
que esta gitana ha *ensendío*
[que era fuego y que toquen
que esta gitana ha *ensendío*]

On remarque d'emblée que le quatrain écrit apparaît comme artificiel par rapport à sa version chantée, car il ne rend compte de l'oral que très partiellement. Par ailleurs, ce qui, à l'écrit, semble être une redite ou une répétition, peut acquérir à l'oral, dans le cadre de la conduite interprétative du chant, une fonction structurelle⁸.

Pour ce qui est de la transcription phonétique, Demófilo, qui destinait sa collection à l'éminent professeur Hugo Schuchart, de l'université de Graz, voulant réaliser une étude philologique et phonétique de l'andalou⁹, se heurta au problème caractéristique lorsqu'il s'agit de cerner l'oralité par les outils de la scripturalité : l'orthographe normative de l'espagnol ne pouvait restituer fidèlement la prononciation, ni le système phonologique andalous. Il élaborait, pour sa transcription, un système orthographique qui tentait de les reproduire et dont il était, lui-même, peu satisfait¹⁰. En effet, si l'écriture est une forme de picturalité dont la fonction est de noter la parole par un système de représentations symboliques, l'attribution d'un sens, autre que l'usuel, à l'un de ces symboles compromet la cohérence du système et par conséquent la lisibilité du message¹¹.

Alors qu'il s'avoue incompetent¹² dans le domaine musical, Demófilo fait œuvre novatrice en choisissant de classer les différents textes collectés par formes de chant — *soleares de tres versos*, *soleariyas*, *soleares de cuatro versos*, *seguiriyas gitanas*, etc. — et non par thèmes, contrairement aux autres collections — antérieures ou contemporaines — de textes dits « populaires » comme celles de Fernán Caballero, Rodríguez Marín ou Melchor de Palau. Ce choix méthodologique reconnaît la spécificité musicale des chants flamencos par rapport aux autres chants de tradition orale.

L'ensemble de ces remarques sur les choix de transcription adoptés par Demófilo pour sa collection montre qu'il s'était interrogé sur la façon dont il pouvait restituer le plus fidèlement possible l'oralité. La science folklorique en

étant alors à ses débuts, il avait tenté de résoudre les conflits posés par la mise en écrit de l'oral avec les moyens qui étaient les siens et qui étaient communément adoptés par les folkloristes de sa génération, dont le but premier était de collecter et de sauvegarder l'oralité à une époque où l'enregistrement sonore, à l'aube de son invention, ne pouvait aider à assurer cette fonction.

Depuis la parution de la *Colección de Cantes Flamencos*, toutes les publications anthologiques de chants flamencos reproduisent les modèles de transcription strophiques établis par Demófilo. Quant à la question phonétique, la plupart adopte une orthographe normative assortie de quelques conventions scripturales et typographiques qui tentent de reproduire les particularités du parler andalou¹³. Ce système de transcription, même s'il n'offre de l'oral qu'une vision partielle, présente l'avantage de privilégier la compréhensibilité du texte transcrit. Ces formes de chants flamencos, figées par l'écrit, sont aussi communément adoptées lorsqu'ils font l'objet d'une étude thématique, c'est-à-dire lorsque la performance orale n'est pas l'enjeu premier de l'analyse.

Par ailleurs, les chants flamencos n'ont suscité que de très rares études linguistiques, qui se limitent pour la plupart à des questions de lexique et qui utilisent, comme corpus, les anthologies du XIX^e siècle¹⁴. Il reste, dans ce domaine, beaucoup de voies à explorer, en partant de nouvelles collectes réalisées sur le terrain ou d'enregistrements discographiques et en utilisant les avancées qu'a connues la linguistique depuis l'époque de Demófilo, afin de trouver d'autres solutions méthodologiques aux problèmes posés par la transcription écrite des textes chantés.

Quarante ans après la *Colección de cantes Flamencos* de Demófilo, c'est le musicien Manuel de Falla qui pose le deuxième jalon en matière de recherches sur le chant flamenco. En 1922, il organise, avec d'autres intellectuels — écrivains, poètes, musiciens — tels que Federico García Lorca, le *Concurso de Cante Jondo*, à Grenade. Afin de créer un climat propice au déroulement du concours et de rendre prestigieux l'art musical qu'il se propose de valoriser, M. de Falla publie à la même époque un écrit, intitulé *El «cante jondo», cante primitivo andaluz*¹⁵, qui représente en quelque sorte l'embryon de toutes les théories et hypothèses, reprises et développées postérieurement, sur les origines musicales du flamenco.

Dans ce texte, M. de Falla expose également les traits musicaux qui lui paraissent caractéristiques du chant flamenco : l'utilisation de l'enharmoine, autrement dit de micro-intervalles inférieurs au demi-ton, et de la voix comme moyens privilégiés d'expression, ainsi que de modes mélodiques typés et non-tempérés. Ces particularités apparentent davantage le chant flamenco à la monodie et à la musique orientale qu'à la musique savante occidentale. Conscient d'employer, dans un autre contexte, des termes propres à la musique occidentale, parce qu'il les maîtrise, M. de Falla essaie de leur donner une nouvelle signification appli-

quée au système original qu'il se propose d'étudier. Cette volonté de respecter la spécificité du chant flamenco explique peut-être le fait qu'il ne propose pas de transcription musicale pour illustrer son analyse¹⁶. Ces choix méthodologiques montrent que M. de Falla adopte, face à une musique autochtone, l'esprit qui préside de nos jours à la démarche de l'ethnomusicologue et ce, à une date bien antérieure à la constitution de la discipline.

Toujours dans ce contexte de réhabilitation du flamenco auprès des intellectuels qui précède la célébration du concours de Grenade, F. García Lorca donne une série de conférences sur la question où il révèle une autre des singularités du flamenco : l'occidentalisation du chant par l'accompagnement de la guitare¹⁷, instrument occidental tempéré à intervalles égaux. C'est cette rencontre de deux approches musicales distinctes, la monodie orientale du chant et l'harmonie occidentale¹⁸ de la guitare qui a fasciné de nombreux musiciens et musicologues : Maurice Ohana¹⁹, Manuel García Matos²⁰, Manuel Granados ou Éric Pérez, entre autres. Leur désir d'appréhender la musique *flamenca* dans sa globalité les a conduit, après la phase d'écoute, à vouloir la lire et donc à la transcrire. Leur approche méthodologique de l'analyse de la musique *flamenca* au moyen de la transcription musicale en notation occidentale pose des problèmes similaires à la transcription littéraire : la notation crée des structures qui n'ont pas de réalité dans une musique de tradition orale. La notation occidentale (la portée) est un système pictural conçu par et pour la musique occidentale, qui permet essentiellement de noter la hauteur des notes, ainsi que les intervalles qui les séparent, et la durée des sons. Les concepts de note et surtout de mesure, structures spatio-visuelles spécifiques à la musique occidentale, sont inadaptés pour noter et restituer la singularité de la mélodie non-tempérée et de la rythmique *flamencas*. Par ailleurs, cette inadéquation entre l'événement aurolo-temporel et sa transcription spatio-visuelle ne permet pas de mettre en valeur ce qui, pour le musicien autochtone est pertinent musicalement. Prenons l'exemple de la rythmique *flamenca*, entre autre du *compás*²¹ de *soleá* dont l'analyse a donné lieu, jusqu'à une époque très récente, à des notations en mesure occidentale.

Le *compás* inhérent à l'accompagnement instrumental de la *soleá* est le suivant²²:

		>			>			>			>			>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2			

La séquence rythmique a été transcrite telle qu'elle est comptée, dans la pratique, par les Flamencos (professionnels ou amateurs compétents). Bien qu'elle se compose de douze unités, ils comptent jusqu'à dix et finissent par un et deux. Cette façon particulière de compter les douze unités rythmiques a deux raisons : l'une technique, l'autre culturelle. D'une part, les nombres onze et douze, «once, doce» en espagnol, sont plus difficiles à prononcer qu'un et deux «uno, dos», d'autant plus lorsque le tempo s'accélère. D'autre part, cette façon de compter

semble assez primitive et renvoie à une perception corporelle du temps (nous n'avons que dix doigts), de même que le nom donné aux accords joués à la guitare²³, à une perception corporelle de l'espace, conceptualisation typique des cultures de tradition orale²⁴.

La séquence rythmique de la *soleá* a souvent été transcrite par une suite de quatre mesures à 3x4 avec ajout d'accents irréguliers²⁵. Cette notation est impropre pour diverses raisons. En premier lieu, la notion de mesure est perceptible par l'oreille grâce à la hiérarchisation entre les temps forts et les temps faibles (dictée par les accents) et à leur alternance régulière. D'autre part, la subdivision des douze temps binaires de cette suite rythmique en vingt-quatre unités à la croche dénote une confusion entre deux notions musicales distinctes : les temps (les différentes parties d'une mesure ou d'une séquence rythmique) et l'unité rythmique (unité de valeur des temps)²⁶. Afin de respecter la spécificité de la séquence rythmique (douze unités isochroniques réparties en cinq cellules non-isochroniques alternant ternaire et binaire, déterminées par la pulsation accentuelle) on peut éventuellement noter le *compás de soleá* dans une mesure composée à 12x8 alternant deux temps ternaires et trois temps binaires avec un départ en anacrouse pour faire coïncider les accents structurels de la mesure avec ceux de la séquence rythmique. Cette transcription descriptive²⁷, qui permet, en outre, d'établir un lien de parenté entre le *compás de soleá* et le *compás de seguiriya* (douze unités isochrones réparties en cinq cellules non-isochrones alternant, cette fois, binaire et ternaire), montre que l'alternance de cellules non-isochroniques constitue la singularité de la rythmique *flamenca*, caractéristique que la matrice accentuelle régulière de la mesure occidentale à 3x4 était incapable de restituer²⁸.

La connaissance du chant flamenco dans sa dimension orale a connu des progrès significatifs lorsque les recherches ne se sont plus centrées uniquement sur les formes «visuelles» de la musique, autrement dit les analyses d'après transcription en notation occidentale, ni sur les transcriptions littéraires anthologiques, figées et fossilisées par l'écrit. L'introduction de la notion de performance dans l'étude du chant flamenco, qui met davantage l'accent sur la description des formes d'exécution de la musique, ainsi que de son environnement socioculturel, a étendu le champ d'analyse à des domaines fort peu explorés jusqu'à présent dans les études *flamencas*²⁹.

La description de la forme d'exécution d'un chant a donné lieu à d'autres types de transcription du message verbal, beaucoup plus solidaires de sa réalité aurolo-temporelle, qui ont notamment permis d'analyser le rituel d'interprétation d'un chant, avec ses différentes phases et le rôle joué par chacune d'entre elles³⁰, et les différents modèles d'interprétation³¹. Grâce à cette nouvelle approche, les caractéristiques mélodiques et rythmiques de la voix *flamenca*, ainsi que la gestuelle du *cantaor* ont également pu être étudiées³².

Considérée sous l'angle de la performance, l'interprétation d'un chant apparaît comme la mise en œuvre, par le *cantaor*, de schémas mélodiques et interprétatifs traditionnels, préalablement mémorisés, destinés à être reçus, dans un acte de communication, par un public compétent. Cette perspective, qui étudie les conditions de réception du chant, autrement dit les relations entre l'interprète et son auditoire, les circonstances et les lieux de la pratique du chant, insère et décrit le fait musical dans son contexte socioculturel³³.

Cette nouvelle approche méthodologique, qui caractérise les travaux sur le flamenco depuis une dizaine d'années, a pour avantage non pas de résoudre, mais d'atténuer les rapports problématiques entre oralité et écriture.

Si ces quelques pages ont eu pour but de montrer, à travers plusieurs exemples, les limites de la transformation d'événements aurolo-temporels en structures spatio-visuelles, aboutissant nécessairement à des malentendus, cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille, à l'avenir, renoncer à ce type de systématisation symbolique nécessaire à la structuration et à la transmission de la réflexion. On a vu que dans le domaine de la transcription littéraire des améliorations pouvaient être apportées en explorant de nouvelles voies. Quant à la question musicale, il faudrait également repenser la notation ou plutôt envisager un processus d'analyse où celle-ci serait substituée par l'utilisation d'appareils électroniques susceptibles de traiter des données de façon beaucoup plus objective que les outils et concepts de la musique occidentale³⁴.

¹ P. Jakez Hélias, *Le quêteur de mémoire*, Paris, Terre Humaine / poche, Plon, 1990, p. 191.

² L'ethnomusicologie, discipline qui n'existe que depuis une cinquantaine d'années, est une ethnosciences ou spécialisation de l'ethnologie, dont le champ d'analyse est le phénomène musical dans toutes les cultures, à l'exception de la musique savante occidentale. Par ailleurs, c'est la primauté de l'oralité qui établit la démarcation entre ethnomusicologie, ou anthropologie musicale, et musicologie. Voir P. Bonte; M. Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Quadrige / PUF, 2000, p. 248-241.

³ «L'oralité est la propriété d'une communication réalisée sur la base privilégiée d'une perception auditive du message. La scripturalité est la propriété d'une communication réalisée sur la base privilégiée d'une perception visuelle du message.» (M. Houis, «Oralité

et scripturalité», dans *Éléments de recherches sur les langues africaines*, AGECCOOP, 1980, p. 12).

⁴ F. Álvarez-Pereyre, «De la matière sonore à l'analyse musicale : les cheminements de l'ethnomusicologue», dans *Analyse Musicale*, n° 11, avril 1988, p. 22-29 ; S. Aron, C. Delière, J. Molino, «Musicologie et ethnomusicologie : vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes», *Ibidem*, p. 9-15.

⁵ A. Machado y Álvarez (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos* [1881], Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.

⁶ *Ibidem*, p. 40. Je choisis l'exemple de la transcription de la *soleá*, mais il en va de même avec celle des autres chants.

⁷ *Magna antología del Cante Flamenco*, (album de veinte discos), dirigida y prologada por J. Blás Vega (HISPAVOX), vol. VI A, A. Sellés, «Que toquen a rebato», soleares de Cádiz. J'ai sélectionné cette *soleá* traditionnelle car elle est une variante de la *soleá* n° 10 recueillie par Demófilo : «Aunque toquen a rebato / las campanas der sentío / no s'ha de apagar er fuego / que esta serrana ha ensendío», dans *Colección de Cantes Flamencos*, *op. cit.*, p. 95.

M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. Salaün, Université de Paris III, janvier 2000, p. 60-98.

⁹ Cf. *Post-scriptum* a los *Cantos españoles*, de F. Rodríguez Marín, dans *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p. 282.

¹⁰ «Hemos empleado casi constantemente la *b* por la *v*, la *r* por la *l*, la *y* por la *ll*, la *z* y la *c* por la *s* ; hemos eludido la *d* en la mayor parte de los casos, sustituyendo en muchos la *i* por la *r*, como en la palabra *poique*, y a veces en medio de la dicción por la *s*, suprimiendo a excepción de esta consonante que al final de la palabra suena como *b* aspirada, las consonantes finales. También en muchos casos, ajustándonos siempre a lo que dice el pueblo, hemos cambiado una vocal por otra como en *isirte* por *esirte* (decirte) *osté* por *usted*», A. Machado y Álvarez, *Colección de Cantes flamencos*, Ediciones Demófilo, «Prólogo», p. 22.

¹¹ La transcription du *martinete* n° 23, *Ibidem*, p. 155, est un exemple, parmi d'autres, qui illustre le conflit entre l'orthographe «phonétique» et la lisibilité : «los jéres po las bentanas / con faroles y belón / si arcaso el no s'entregara / tirasle que era cabó».

¹² A. Machado y Álvarez, «Los pregones», dans *El Folk-Lore Andaluz*, órgano de la Sociedad de este nombre dirigida por A. Machado y Álvarez, 1882-83, edición conmemorativa del Centenario, col. Alatar, Madrid, Tres-catorce-diecisiete, 1981, p. 248.

¹³ Il s'agit de l'élision du «d» intervocalique ou inclus dans un groupe consonantique, type *desgraciao*, *mare*, *piera*; la suppression — lorsque cela ne nuit pas à la compréhension — de certaines consonnes finales ou de syllabes comme *Cái*, *colorá*. Les mots modifiés sont en général en italique comme c'est le cas pour les différentes transcriptions citées en exemple. Cf. J. A. Fernández Bañuls; J. M. Perez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983, p. 27-34 et p. 68-69.

- ¹⁴ M. Roperó Núñez, *El léxico caló en el lenguaje del Cante Flamenco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo, 1978, 223 p. ; M. Roperó Núñez, *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Sevilla, Alfar, 1984, 245 p. ; F. Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, Colección Telethusa, 1990, tome I, p. 937: «Aspectos lingüísticos de los cantes flamencos».
- ¹⁵ M. de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 4^e édition, 1988, p. 168 à 171.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 169.
- ¹⁷ F. García Lorca, *Conferencias*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 65.
- ¹⁸ Les accords joués par la guitare sont classables selon les critères de la musique occidentale, mais les contraintes techniques (les difficultés d'exécution et les changements rapides de position) ont donné lieu à des solutions harmoniques propres au flamenco. Voir P. Donnier, «Le flamenco ou le temps falsifié», dans *Analyse musicale* n°11, avril 1988, p. 32.
- ¹⁹ Voir R. Molina ; A. Mairena, *Mundo y formas del Flamenco*, Seville-Grenade, Librairie Al Andaluz, 4^e édition, 1979. Cet ouvrage propose des transcriptions de la rythmique *flamenca* réalisées par Maurice Ohana aux pages 173 et 211.
- ²⁰ Voir M. García Matos, *Sobre el Flamenco, estudio y notas*, Madrid, Cinterco, Colección Telethusa, 1987, «Acerca del ritmo de la seguriya», p. 113-124.
- ²¹ Le *compás* est la séquence rythmique inhérente à l'accompagnement instrumental d'un chant ou d'une famille de chants.
- ²² Le signe « > » indique l'accent rythmique.
- ²³ Les *Flamencos* appellent les deux principaux modes d'accompagnement du chant flamenco *toque por arriba* pour le mode de mi et *toque por medio* pour le mode de la ; ils font référence à la façon dont sont placés les doigts sur la touche de la guitare lorsqu'ils exécutent ces accords ; pour l'accord de mi, la main est sur la moitié supérieure de la touche (5^e, 4^e et 3^e cordes), alors qu'elle est sur la moitié inférieure pour l'accord de la (2^e et 3^e cordes).
- ²⁴ Voir L. J. Calvet, *La tradition orale*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1984, chapitre : «Oralité, gestualité et mesure du monde».
- ²⁵ É. Pérez, *Flamenco, parcours d'un art*, Lyon, PUL, 1992, p. 45 : «L'élément principal de la forme est le *compás*, carrure rythmique de la phrase qui doit être strictement respectée. La phase dure douze temps (mesure 3x4) et les accents ne sont pas réguliers » ; M. Granados, *Teoría musical de la guitarra flamenca, fundamentos de armonía y principios de composición*, Barcelona, Casa Beethoven publicaciones, 1998, p. 51.
- ²⁶ Voir A. Danhauser, *Théorie de la Musique*, édition revue et corrigée par H. Rabaud, Paris, Éditions Henry Lemoine, 1929 : «Les temps» p. 81, «Des mesures simples» p. 83, «Des mesures composées» p. 85, «De la mesure à cinq temps et autres» p. 90 ; *Encyclopédie de la Musique*, sous la direction de F. Michel, Paris, Pasquelle, 1958, 3 tomes : «rythme», tome 3, p. 605 ; «temps», tome 3, p. 787.

- ²⁷ L'ethnomusicologie distingue la transcription prescriptive, destinée à l'exécution dont les structures renvoient à une réalité dans la musique occidentale, de la transcription descriptive ou notation adaptée, strictement réservée au cadre de l'analyse.
- ²⁸ P. Donnier, « Le flamenco ou le temps falsifié », *op.cit.*, p. 31-32. Cet ethnomusicologue compare le fonctionnement du *compás* à un synthétiseur engendrant une série d'impulsions sonores isochrones sur laquelle intervient un opérateur d'« accentuation » introduisant un motif rythmique. Pour l'analyse complète des *compás de seguiriya* et *de soleá*, voir M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, *op. cit.*, p. 46-52.
- ²⁹ On note, dans cette démarche, une similitude avec les recherches concernant le conte traditionnel. Après les phases de transcription, de collection et de classification, les chercheurs se sont intéressés à l'art de conter et à la pratique du contage, autrement dit à la forme d'exécution du conte et à la pratique sociale qu'il véhicule. Voir M. Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1981, « La pratique du contage », p. 47-54.
- ³⁰ M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, *op. cit.*, p. 60-99.
- ³¹ Voir L. Soler Guevara, R. Soler Díaz, *Antonio Mairena en el mundo de la seguiriya y la soleá*, Málaga, Fundación A. Mairena, 1992. Cet ouvrage propose une transcription, séquence par séquence, de chaque modèle de chant des types *soleá* et *seguiriya*, assortie d'une abondante discographie.
- ³² M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, *op. cit.*, « La voix comme moyen privilégié d'expression », p. 99 ; « La gestuelle du *cantaor* », p. 132.
- ³³ C. Pasqualino, *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, « Le chant », p. 114-145 ; M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, *op. cit.*, « Le *cantaor* et son public », p. 112-163.
- ³⁴ L'analyse musicale sans notation est une question qui préoccupe depuis quelques années la musicologie comparée. Voir U. Will, « La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse musicale », dans *Noter la musique*, Cahiers de musiques traditionnelles n° 12, Genève, Atelier d'ethnomusicologie, 1999, p. 9-34.

Bibliographie

- ÁLVAREZ-PEREYRE F., «De la matière sonore à l'analyse musicale : les cheminements de l'ethnomusicologie», dans *Analyse Musicale*, n° 11, avril 1988, p. 22-29.
- ARON S. ; DELIÈGE C. ; MOLINO J., «Musicologie et ethnomusicologie : vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes», dans *Analyse Musicale*, n° 11, avril 1988, p. 9-15.
- BONTE P. ; IZARD M., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Quadrige / PUF, 2000.
- CALVET L. J., *La tradition orale*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1984.
- DANHAUSER A., *Théorie de la Musique*, édition revue et corrigée par Henri Rabaud, Paris, Éditions Henry Lemoine, 1929.
- DONNIER P., «Le flamenco ou le temps falsifié», dans *Analyse musicale* n° 11, avril 1988, p. 30-36.
- Encyclopédie de la Musique*, sous la direction de F. Michel, Paris, Pasquelle, 1958, 3 tomes.
- FALLA M. de, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, collection Austral, 4^e édition, 1988, p. 168 à 171.
- FERNÁNDEZ BAÑULS A. J. ; PÉREZ OROZCO J. M., *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Séville, Mairie de Séville, 1983.
- GARCÍA LORCA F., *Conferencias*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- GARCÍA MATOS M., *Sobre el Flamenco, estudio y notas*, Madrid, Cinterco, collection Telethusa, 1987.
- GARCÍA PLATA ép. GÓMEZ M., *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÚN, Université de Paris III, janvier 2000.
- GRANADOS M., *Teoría musical de la guitarra flamenca, fundamentos de armonía y principios de composición*, Barcelone, Casa Beethoven publicaciones, 1998.
- GUTIÉRREZ CARBAJO F., *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, collection Telethusa, 1990.
- HOUIS M., «Oralité et scripturalité», dans *Éléments de recherches sur les langues africaines*, AGECCOOP, 1980.
- JAKEZ HÉLIAS P., *Le quêteur de mémoire*, Paris, Terre Humaine/poche, Plon, 1990.
- MACHADO Y ÁLVAREZ A., (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos [1881]*, Madrid, Editions Demófilo, 1975 et Éditions Cultura Hispánica, 1975.
- MACHADO Y ÁLVAREZ A., «Los pregones», dans *El Folk-Lore Andaluz*, órgano de la Sociedad de este nombre dirigida por Antonio Machado y Álvarez, 1882-83, édition commémorative du Centenaire, col. Alatar, Madrid, Tres-catorce-diecisiete, 1981, p. 247-255.
- MOLINA R. ; MAIRENA A., *Mundo y formas del Flamenco*, Sevilla-Granada, Librairie Al Andaluz, 4^e édition, 1979.
- PASQUALINO C., *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

- PÉREZ É., *Flamenco, parcours d'un art*, Lyon, PUL, 1992.
- ROPERO NÚÑEZ M., *El léxico caló en el lenguaje del Cante Flamenco*, Séville, Université de Séville, Collection de poche, 1978.
- ROPERO NÚÑEZ M., *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Séville, Alfar, 1984.
- SIMONSEN M., *Le conte populaire français*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1981.
- SOLER GUEVARA L. ; SOLER DÍAZ R., *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soleá*, Málaga, Fondation A. Mairena, 1992.
- WILL U., «La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse musicale», dans, *Noter la musique*, Cahiers de musiques traditionnelles n° 12, Genève, Atelier d'ethnomusicologie, 1999, p. 9-34.

Discographie

- BLAS VEGA J. (dir. et prologue), *Magna antología del Cante Flamenco*, (album de vingt disques), HISPAVOX.