

Voyage Musical aux Asturies

Constantin Brailoiu and Laurent Aubert

Number 8, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014936ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014936ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brailoiu, C. & Aubert, L. (1987). Voyage Musical aux Asturies. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (8), 134–195. <https://doi.org/10.7202/1014936ar>

VOYAGE MUSICAL AUX ASTURIES

Constantin Brailoiu

Texte et musique transcrits, annotés et préfacés par Laurent Aubert

Préface

Le texte que nous présentons ici est la transcription de deux conférences données par l'ethnomusicologue roumain Constantin Brailoiu à la Radio suisse romande les 19 et 26 février 1953 sur la musique des Asturies, région du nord de l'Espagne. Ces conférences s'inscrivent dans un cycle de vingt-six causeries dont la Radio avait chargé Brailoiu entre 1951 et 1954,¹ en vue de présenter à ses auditeurs la Collection universelle de musique populaire enregistrée, une série de disques 78 tours qu'il éditait depuis 1951 pour le compte des Archives internationales de musique populaire (AIMP) de Genève sous les auspices de l'UNESCO.²

La Collection universelle ayant récemment été rééditée, il nous a paru opportun de faire connaître aux lecteurs de cette revue les conclusions que Brailoiu devait tirer de son "Voyage musical aux Asturies", effectué à l'été 1952, et dont la teneur était jusqu'à aujourd'hui restée inédite. Les deux émissions ici transcrites sont en effet les seules du cycle radiophonique mentionné n'ayant pas pour axe un disque de la Collection universelle. On peut toutefois supposer que, si le destin lui en avait laissé le temps, Brailoiu aurait au moins consacré un disque aux découvertes musicales, à son sens prodigieuses, qu'il avait faites aux Asturies et dans les régions avoisinantes. Mais la Collection fut interrompue par son décès, survenu le 20 décembre 1958, alors qu'il venait d'en publier le quarantième disque, consacré à quelques aspects de la musique populaire allemande.

¹ Les deux émissions sur les Asturies sont les dix-neuvième et vingtième de la série. Elles portent les références RSR MS/ 53/ 168 et 169. Pour une liste complète et une analyse globale de ces émissions, cf. Nattiez (1984 : 15-21).

² La *Collection universelle de musique populaire enregistrée* a été établie par Constantin Brailoiu avec les Archives internationales de musique populaire (AIMP) de Genève et le concours de l'UNESCO de 1951 à 1958 ; elle comportait quarante disques 78 tours 25 cm. Elle a été rééditée en 1984 par les AIMP, avec notamment la collaboration de l'Université de Montréal, sous forme d'un coffret de six disques 33 tours 30 cm. accompagné d'une importante plaquette (réf. VDE 30-425/430).

Cette mission aux Asturies fut l'une des rares expéditions de Brailoiu sur le terrain après son départ de Roumanie en 1943. A notre connaissance, il n'en réalisa que deux autres, toutes deux en Yougoslavie : l'une en 1951, dans la région de Skoplje, portant sur la musique des Serbes de Macédoine, et l'autre en 1955, parmi la population roumanophone du Banat yougoslave.³ L'idée d'une campagne de recherche aux Asturies, hors de son aire de spécialisation, s'inscrivait pour Brailoiu dans une "tentative scientifique nouvelle", dont un des buts était, comme il le dit ici, de "multiplier les contacts de pays à pays, afin de mettre les spécialistes à même de prendre connaissance, dans leur travail actif aux côtés de collègues étrangers, des réalités autres que la leur propre".⁴ L'article que voici revêt un intérêt particulier à cet égard, car il est le seul témoignage des fruits retirés par Brailoiu de sa collaboration avec deux éminents musicologues : Marius Schneider, le grand maître allemand de la symbologie musicale, alors directeur de la section Folklore de l'Instituto Español de Musicología de Barcelone, et Manuel García Matos, professeur au Conservatoire de Madrid, un des meilleurs spécialistes des musiques populaires espagnoles, que Schneider lui avait recommandé.

Brailoiu avait fait la connaissance de Schneider quelques années auparavant, lors de congrès internationaux ; il appréciait les grandes qualités humaines et intellectuelles de son collègue allemand. De nombreuses affinités allaient rapprocher les deux érudits : leur intérêt commun pour les polyphonies "primitives", leurs études sur le rythme, leurs vues sur les relations entre musiques savantes et musiques populaires, ou encore leur goût partagé pour l'application étendue de la méthode comparative — goût d'ailleurs relativement récent chez Brailoiu, si l'on se réfère à ses monographies roumaines.⁵ Brailoiu avait dû être impressionné par l'ampleur peu commune de la vision de Schneider, lequel ne craignait pas d'inclure dans son approche du fait musical ou, plus globalement, "audible", des données relatives à la mythologie, à la cosmogonie, voire au rôle "agissant" de la musique dans les rites des civilisations traditionnelles.⁶ Or, Brailoiu n'avait jamais eu l'occasion de se pencher sur ces questions dont — certains de ses écrits l'attestent — il ressentait cependant la prééminence.

³ Brailoiu réalisa également une série d'enregistrements de chansons et formulettes enfantines à Genève en 1946. Une description de ces diverses missions figure dans notre article "La quête de l'intemporel" (1985 : 46-50).

⁴ Cf. *infra*.

⁵ Voir notamment Brailoiu (1960 et 1973).

⁶ Parmi l'oeuvre considérable de M. Schneider en ce domaine, citons les études se rapportant plus spécifiquement à l'Espagne dont Brailoiu avait pu avoir connaissance en 1951 : Schneider (1946a, 1946b, 1948 et 1949). Pour un complément bibliographique, voir, par exemple, Günther (1969).

Il approcha donc son collègue allemand pour lui proposer d'entreprendre une mission commune, dans ce qu'il jugeait être des conditions optimales :

[...] il nous est apparu que la cause qui nous occupe serait servie de manière particulièrement efficace par la collaboration sur le terrain même d'équipes restreintes composées de chercheurs de plusieurs pays. Pareille association, en effet, permettrait non seulement le contact per-sonnel entre chercheurs, si précieux, scientifiquement et moralement parlant, mais également l'application pratique des règles de travail établies d'un commun accord [...] Nous estimons également que la participation à ces travaux d'un érudit tel que vous et l'intérêt hors pair que, de tout point de vue, offre la musique populaire de l'Espagne sont les gages certains d'un succès scientifique certainement appelé à un retentissement considérable.⁷

Quant à M. García Matos, il était alors un des proches col laborateurs de Schneider, qui venait d'éditer son Cancionero popular de la provincia de Madrid (1951). Il collaborait aussi régulièrement à l'Anuario musical de l'Institut de Barcelone, auquel il a fourni d'importantes contributions, notamment sur les origines du cante flamenco (1950) et sur l'organologie (1954, 1956). García Matos était un homme rompu aux techniques de terrain, ayant déjà parcouru la plupart des provinces espagnoles pour en immortaliser les manifestations musicales les plus caractéristiques. Il sentait l'urgence d'une collecte extensive destinée, sinon à en maintenir la tradition, du moins à préserver la mémoire de musiques irrémédiablement menacées de dissolution à plus ou moins brève échéance par la propagation de la culture urbaine dans les campagnes espagnoles.

L'oeuvre discographique de García Matos dans ce domaine est considérable. Il publia, en 1960 et en 1971, deux Anthologies du folklore musical d'Espagne, et travaillait à sa réalisation majeure, Magna antología del folklore musical de España, lorsque la mort l'emporta le 26 août 1974. Cette publication parut en 1979 sous les auspices du Conseil international de la musique de l'UNESCO, sous forme d'un volumineux coffret de dix-sept disques 33 tours 30 cm., contenant 330 enregistrements, soit au total plus de dix heures de musique.

Une équipe idéale paraissait donc réunie pour cette expédition dont l'un des buts était, à travers la collecte d'exemples musicaux significatifs principalement aux Asturies, de confirmer l'inanité de la "thèse arabisante" sur l'origine des musiques populaires espagnoles, thèse à laquelle Schneider s'était déjà attaqué dans une étude antérieure (1946a).

* * *

⁷ Lettre de C. Brailoiu à M. Schneider, datée du 7 avril 1951.

La reproduction des deux émissions que Brailoiu a consacrées à ce voyage est intéressante à plus d'un titre. Elles ont en effet, comme le souligne Jean-Jacques Nattiez, un caractère didactique, voire scientifique, accusé : "[...] Brailoiu lit un texte, fait un véritable cours et n'a pas peur d'user de termes musicologiques techniques : par chance pour nous, il fait ce qu'on considérerait aujourd'hui comme de la mauvaise radio!" (Nattiez 1984 : 15). On voit apparaître au cours du texte l'application au domaine espagnol, et plus particulièrement asturien, de plusieurs des thèmes de prédilection de Brailoiu, tels que l'étude des échelles, celle des rythmes, le "chant long",⁸ ou encore la distinction entre les musiques populaires à proprement parler — c'est-à-dire pratiquées par des amateurs généralement paysans — et leur cristallisation par des musiciens professionnels — tsiganes ou d'origine urbaine —, signe, selon lui, de leur décadence.

Le cadre limité de ces deux émissions ne permettait malheureusement pas à Brailoiu d'aborder toutes les questions suscitées par une matière aussi riche. Les arguments qu'il oppose à la thèse "arabisante" sont certes probants, mais ils n'apportent en définitive que peu d'éléments nouveaux par rapport aux études antérieures de Schneider (1946a) et de García Matos (1950). On aurait aimé qu'il se prononce par exemple sur la thèse "celte" ou "celto-ibère", appuyée par de nombreuses investigations aux Asturies et en Galice,⁹ ou qu'il éclaire certaines données restées obscures concernant les rapports entre musique asturienne et musique andalouse, rapports pourtant attestés — au moins dès la Reconquista — par d'importants mouvements migratoires des Asturies en Andalousie, en particulier à Cádiz et à Séville.¹⁰

Il aurait aussi été intéressant que Brailoiu développe quelque peu la question de l'organologie, qui se situe pourtant au centre du débat dans lequel s'inscrit cette "causerie". On sait en effet que la quasi totalité des instruments de musique populaire espagnols sont de souche arabe — selon Arcadio de Larrea, seuls deux types de flûtes, le chistu (ou txistu) et le flaviol, auraient une origine non-arabe (1978 : 3). La cornemuse elle-même, sacrée "reine du Nord" par Brailoiu, porte en espagnol le nom de gaita, une altération de l'arabe al-ghaita, qui désigne encore aujourd'hui le hautbois au Maghreb et en Afrique

⁸ Le "chant long" est un chant au rythme non mesuré. Dans son étude sur Brailoiu, Nattiez répertorie les différentes définitions qu'en a données le musicologue roumain (1984 : 17, 4a). Nous retiendrons celle-ci : "Une longue mélodie, librement construite à l'aide de quelques formules mélodiques, sans cesse reprises, alternées, variées, enjolivées." (Serbes, disque 8 ; réédition : AIMP, IV A 1.)

⁹ Cf. n. 22 et 23.

¹⁰ Cf. D. Modesto Gonzalez Cobas (1975 : 75-83).

de l'Ouest. Comment notre auteur expliquait-il que cette filiation instrumentale et étymologique, attestée jusqu'aux Asturies, fût accompagnée par l'absence de toute influence mauresque dans les techniques de jeu ?

A ce propos, un autre sujet n'est ici qu'effleuré : celui de l'éventuelle influence espagnole sur la musique arabe, et plus précisément maghrébine, sujet qui a entretemps fait couler beaucoup d'encre.¹¹ Après avoir reconnu sa méconnaissance de la (des) musique(s) arabe(s), Brailoiu ne fait que suggérer de façon sibylline qu'"on pourrait imaginer une opération téméraire, consistant à retrouver cette musique populaire arabe, que nous ignorons presque, à travers l'andalouse."¹² Qu'entend-il au juste par là, et à quelle musique populaire arabe fait-il allusion ? S'il veut parler de la musique dite "arabo-andalouse" (al-cala al-andalusiya), laquelle, bien qu'ayant pris forme sur le sol andalou, n'a pas pour autant été nécessairement influencée par les traditions indigènes, il ne s'agit pas, en tout état de cause, d'une musique "populaire" ; et s'il se réfère aux différentes musiques maghrébines qu'on est en droit de taxer de "populaires", elles sont, dans l'ensemble, de souche plus berbère qu'arabe. Brailoiu avait pourtant tout le moins accès, à cette époque, aux travaux d'Alexis Chottin (notamment 1938) qui mettent clairement en évidence l'originalité de la musique berbère en regard de la musique arabe.

Mais, peut-on objecter, il ne s'agit pas ici, en définitive, d'une étude à prétentions scientifiques, mais d'un travail de vulgarisation sous forme de simples émissions de radio, lesquelles sont d'ailleurs d'un très haut niveau. Cependant, dans le cas présent, on aurait souhaité que cette unique expédition de Brailoiu dans la péninsule ibérique débouche sur autre chose, qu'elle suscite une nouvelle orientation dans ses recherches, une nouvelle application, voire un élargissement, des méthodes d'investigation qu'il avait élaborées en Roumanie. Mais, à part quelques notes de terrain manuscrites qui n'ajoutent rien à la teneur de ces deux conférences, Brailoiu n'a laissé aucun écrit sur sa mission aux Asturies.

* * *

Voici le découpage que nous proposons de ces deux émissions radiophoniques sur le "Voyage aux Asturies" :

1. Considérations générales

- a. Résumé de la vision commune de la musique espagnole (réf. : P. Aubry).

¹¹ Voir, entre autres, M. Schneider (1946a : 56 s.).

¹² Cf. *infra*.

- b. *Diversité musicale de l'Espagne* (réf. : P. Aubry, H. Anglés, M. Schneider).
2. *Prémises et buts de l'expédition de 1952*
- a. *Méthodologique : contacts internationaux entre chercheurs* (Espagne : M. García Matos ; Allemagne : M. Schneider ; Roumanie : C. Brailoiu).
- b. *But immédiat : travail de terrain visant à l'approfondissement de la connaissance de la musique asturienne.*
- c. *Justification : existence de travaux préparatoires* (M. García Matos).
- d. *Intention : réfutation de la théorie "arabisante".*
3. *Argumentation*
- a. *Les échelles : absence en Espagne d'un chromatisme "à l'arabe" (réf. : magâm Hijaz); fréquence des degrés mobiles (aigus dans l'échelle ascendante, graves dans l'échelle descendante) ; fréquence des intervalles non tempérés.*
- b. *L'ornementation vocale : pas spécifiquement arabe ; présente là où les Arabes n'ont pu étendre leur conquête".*
- c. *Le chant "long" : id.*
- d. *L'émission vocale : nasale et gutturale chez les Arabes, mais non chez les Andalous ; ouverte, au timbre claironnant chez les Asturiens.*
- e. *Les instruments : présence, dans chaque région, d'instruments autochtones ou d'origine étrangère, mais non arabe.*
- f. *Les rythmes : conceptions rythmiques et métriques distinctes, en Espagne, de celles des Arabes ; présence du rythme aksak et du giusto syllabique bichrone (non mentionné dans le texte, mais attesté par les exemples musicaux).¹³*
- g. *Les structures musicales : spécificités régionales.*
- h. *La persistance de composantes pré-chrétiennes : notamment aux Asturies.*
- i. *Le comparatisme : références aux musiques balkaniques, hongroise, irlandaise, kabyle, turque, grecque, serbe, roumaine, touarègue, suisse*

¹³ Brailoiu explique dans deux articles la signification qu'il donne à ces termes. Ces articles ont été publiés dans Brailoiu (1973 : 301-340 et 151-194).

alémanique, en plus de celles des différentes régions espagnoles et de celles des Arabes.

4. *Itinéraire musical*

a. *Fictif*¹⁴ :

Salonique (exemple musical 1)

Malaga (ex. 2)

Salamanque (ex. 3)

Séville (ex. 4)

Valence (ex. 5)

Ibiza (ex. 6-7)

Catalogne (ex. 8)

Pays Basque (ex. 9)

Vieille-Castille (ex. 10)

b. *Réel* :

Vieille-Castille (ex. 11-12)

Asturies : région de Luarca (ex. 13-15)

région de Llanes (ex. 16-19, 22)

région d'Oviedo (ex. 20-21)

Laurent Aubert

¹⁴ Par "itinéraire fictif", il faut entendre la partie des émissions ne se rapportant pas au voyage effectué par Brailoiu et ses collègues. L'itinéraire "réel", lui, correspond au trajet qui les mena de Madrid aux Asturies en 1952 ; les enregistrements afférents ont, pour la plupart, été réalisés par les trois musicologues sur le terrain.

VOYAGE MUSICAL AUX ASTURIES

Vers 1907, au retour d'un voyage en Espagne, le musicologue Pierre Aubry écrivait à peu près ceci :

Allez là-bas et revenez avec une riche moisson de chants populaires récoltés en Castille, en Galice, en Estrémadure, en Andalousie, et montrez votre bulletin à quelque compositeur de rhapsodies ou de caprices espagnols, à n'importe quel dilettante, voire même à un critique averti. Vous verrez leur sourire, et leur pensée secrète sera que ces chants populaires n'ont aucun caractère espagnol. C'est qu'il y a du chant populaire à l'usage du music-hall dans toutes les capitales d'Europe. Il a ce trait particulier d'accompagner toujours une danseuse habillée de rouge, et son partenaire vêtu en *torero*. On l'appelle uniformément *bolero*, *fandango*, *habanera* ou *jota* sur les programmes des cafés-concerts. Vainement on chercherait, dans les provinces les plus authentiques de l'Espagne, ces *bailes populares* entendus à Paris, à Londres ou à Berlin. C'est un produit national destiné uniquement à l'exportation.¹

Et plus loin, Aubry ajoute qu'il y a autant d'Espagnes qu'il y a de provinces, et qu'il faudrait s'attacher séparément à chacune d'elles, alors que l'on a fait de l'Andalousie toute l'Espagne.

C'est parler d'or ; nous reconnaissons bien ce morcellement dialectal saisissant, que l'histoire de notre vieux continent a provoqué même dans de très petits pays, comme la Suisse, et qui a déjà amené la Collection Universelle à revenir sur ses pas, en Roumanie, en Italie, en Yougoslavie, et à prévoir semblable retour pour la France par exemple, ou pour la Grèce.

La prodigieuse diversité musicale de l'Espagne est un fait, et Aubry a bien raison de le souligner. On a attribué cette diversité aux races nombreuses — Celtes, Ibères, Finnois, Arabes, Berbères — qui ont

¹ Pierre Aubry (1907-08).

successivement ou simultanément habité la péninsule, et Monseigneur Anglés n'hésite pas à remonter, par delà les Wisigoths, jusqu'aux Grecs anciens.² C'est de quoi nous nous garderons bien de discuter. De l'état de choses présent, nous nous sommes borné à tirer un enseignement pratique, ce qui nous interdisait absolument d'envisager un disque espagnol autre que régional. Mais l'absence des phonographes³ indispensables a impliqué la nécessité d'un déplacement qui permit d'en rapporter ; et c'est l'itinéraire de l'expédition organisée à cette fin en été 1952 que vous êtes invités à suivre en pensée. Une fois la campagne de recherche reconnue inévitable, il fut décidé de saisir l'occasion qui s'offrait, aux fins d'une tentative scientifique nouvelle. Son but ne peut être exposé ici que dans ses très grandes lignes. Il suffira de rappeler qu'un très grand nombre de thèses soutenues dans le passé quant à l'art populaire, sa nature, ses origines, porte la marque trop visible d'une expérience purement personnelle et locale. De l'état fortuit de cet art en un moment et en un lieu précis, des savants de grande autorité ont cru pouvoir tirer des lois générales, applicables sensément toujours et partout.⁴ Et le moins que l'on puisse dire est que, leur prestige aidant, les savants en question n'ont pas fait que du bien, malgré la quantité d'idées neuves qu'ils ont remuées. Il apparaissait donc hautement souhaitable de multiplier les contacts de pays à pays, afin de mettre les spécialistes à même de prendre connaissance, dans leur travail actif aux côtés de collègues étrangers, des réalités autres que la leur propre. C'est pourquoi l'Institut espagnol de musicologie et les Archives internationales de musique populaire de Genève, auxquelles est confiée l'édition de la Collection universelle de l'UNESCO,⁵ ont convenu, avec l'approbation et l'assistance de cette dernière, de déléguer une équipe de trois chercheurs de nationalité différente, comprenant le professeur García

² Voir notamment Higini Anglés (1964 : 54-56) et H. Anglés et J. Pena (1954).

³ Brailoiu veut probablement dire "phonogramme", et non "phonographe".

⁴ Les principaux défenseurs de la thèse arabisante étaient Henry George Farmer (notamment 1929, 1930) et Julián Ribera y Tarragó (1922, 1927).

⁵ Cf. n. 2.

Matos, du Conservatoire de Madrid, le musicologue allemand bien connu Marius Schneider, et l'éditeur de la Collection. Restait à choisir la province d'Espagne qu'ils visiteraient, et après mûre réflexion, leur choix se porta sur les Asturies, la vieille principauté du nord. Trois raisons importantes en ont décidé ainsi : tout d'abord, la musique populaire asturienne est encore peu connue ; ensuite, les conditions matérielles d'une exploration fructueuse semblaient assurées par des travaux préparatoires ; enfin, parce que de l'avis de ceux qui s'y préparaient, c'était là que l'on pouvait espérer acquérir quelques notions positives sur un problème capital de la musique populaire espagnole.

On a fait de l'Andalousie toute l'Espagne, protestait Aubry. Mais au vrai, c'est encore bien trop peu dire. Schneider, plus tard, écrira que "lorsqu'on examine la littérature existante sur l'histoire de la musique espagnole, on constate une tendance absolument épidémique à considérer la musique espagnole comme une création arabe".⁶ Ainsi pensent en effet la plupart des gens. Ce qui semble à un Français, à un Anglais ou à un Allemand, original ou savoureux, ou exotique dans le folklore musical de l'Espagne, est à leurs yeux essentiellement andalou, et le charme de l'andalou ne serait dû à son tour qu'à ce qu'il contient de résidus arabes ; ce qui vaudrait d'ailleurs, mais dans une moindre mesure, pour le pays tout entier. Le bien-fondé de cette opinion doit encore être vérifié soigneusement, et ne pouvait l'être mieux, pensions-nous, que dans les Asturies, antique rempart des Chrétiens, où jamais Maure ne mit le pied. La découverte de ressemblances fondamentales avec le *cante jondo*, le "chant profond", présumé mauresque, du midi, ne pouvait manquer d'affaiblir la théorie arabisante, alors que des différences tranchantes l'auraient sinon confirmée, du moins laissée subsister jusqu'à plus ample informé. Or, lorsqu'on demande les arguments sur lesquels se fondent les défenseurs de l'arabisme, on a tôt fait de se rendre compte que, tout bien pesé, il s'agit bien plutôt d'impressions, de sensations, d'un effet d'ensemble, que d'une analyse objective. Si l'on insiste, on entendra le plus souvent invoquer le chromatisme, c'est-à-dire les gammes à intervalles augmen-

⁶ Marius Schneider (1946a : 31).

tés, et l'allure mélismatique, c'est-à-dire fleurie, ornée, des mélodies, laquelle a longtemps passé, même dans le chant grégorien par exemple, pour un caractère foncièrement oriental. Ces deux critères, supposés décisifs, venant à manquer en Aragon, en Galice ou en quelque autre endroit, on trancha la question en déclarant, comme le déplorait Aubry, qu'on n'a plus affaire là à rien d'espagnol.

Regardons-y tout de même d'un peu plus près. Pour commencer, le chromatisme, à supposer qu'il foisonne, dénoterait à coup sûr l'influence de la musique arabe, et qui plus est, de la musique arabe savante. On pourrait alors certifier que l'un des *magâm*, ou "types mélodiques" de celui-ci, à savoir sans doute celui qu'on nomme *Hijaz*, a pénétré dans le peuple et s'y est perpétué, ainsi qu'il est arrivé dans les Balkans et en Hongrie. Mais est-ce bien le cas ? On ne peut aucunement le soutenir. Des anciennes chansons lyriques et d'anciens trésors de romances, de ballades et de styles légendaires chantés, dont l'Espagne est si riche, les Juifs ont emporté dans leur exil bien des restes précieux où, après des siècles de cohabitation avec des Orientaux, la plus puissante loupe musicologique ne découvrirait ni la moindre affection chromatique, ni même quoi que ce soit de proprement oriental.

Ainsi vous souvient-il peut-être encore de la tragique histoire des "Nouveaux-nés substitués" de notre neuvième disque, recueillie à Salonique⁷ (cf. exemple 1).

Non qu'il n'y ait aucune trace d'échelle chromatique en Espagne ; mais ce qui nous frappe surtout, fût-ce au café-concert, c'est tout autre chose, à savoir une formule, dont d'ailleurs de grands compositeurs tels que Debussy ou Ravel n'ont pas dédaigné la vertu colorante : une sorte de lieu commun mélodique que l'on voit apparaître dès le XVII^e siècle dans les livres de guitare. Ce qui le caractérise si fortement, c'est la mobilité de l'un de ses sons, aigu à la montée, grave à la descente. Cela est dans toutes les mémoires, dans toutes les oreilles (cf. exemple 2).

⁷ Ballade : *Partos trocados* ("Les nouveaux-nés substitués"), enregistrée en 1951 par Léon Algazi à Salonique (édition originale : CU 9 II b ; réédition : AIMP III B 7).

Que ce signe mélodique, encore que non chromatique, est bien distinctif, on ne saurait en avoir meilleure confirmation que par le rapprochement avec une danse chantée de Salamanque, où tout rentre dans l'ordre qui nous est coutumier (cf. exemple 3).

Si, du chromatique, nous passons maintenant au style vocal orné, nous accorderons assurément qu'il n'est nulle part plus florissant que dans le midi de l'Espagne, et qu'on aurait grand-peine à trouver, où que ce fût, des gosiers plus agiles. Mais les Arabes y sont-ils nécessairement pour quelque chose ? Nous sommes tombé sur un *bel canto* campagnard à vocalises en Irlande,⁸ et à l'inverse, des documents récents dignes de toute confiance nous apportent la preuve irréfutable que les Kabyles, de toute évidence plus proches des Arabes, ne serait-ce que topographiquement parlant, pratiquent une diction dépouillée, syllabique, ignorant absolument la fioriture et la roulade.⁹ Par ailleurs, il y a lieu, particulièrement en vue de ce qui nous attend dans les Asturies, de rappeler que la musique populaire andalouse est, dans l'ensemble, le fait de chanteurs plus ou moins ou tout à fait professionnels, en majorité Bohémiens ou Gitans, *Gitanos*. Certains donnent de grands récitals et font des tournées, écoutés par une foule muette.¹⁰ Ce n'est pas qu'il soit impossible de rencontrer des gens du peuple, des "civils", si l'on peut dire, capables de nous délecter de longues heures durant par d'inoubliables performances de *cante jondo* ; mais dans ce cas même, l'ombre du musicien de métier se profilera sans faute, d'une manière ou d'une autre, dans le fond du tableau, soit que le nom illustre d'un incomparable modèle vienne à être prononcé avec respect par le chanteur dilet-

⁸ Brailoiu a édité une de ces ballades : *The Hay Rope* ("La corde de foin"), (CU 12 I a ; AIMP V B 1).

⁹ L'auteur se réfère ici aux chansons kabyles dont il a eu connaissance, celles enregistrées par Jean Servier chez les Kabyles At Yänni du Djurdjura, Algérie, en 1952 (CU 35 ; AIMP I B 10-15).

¹⁰ L'audience du *cante flamenco* est, en général, loin d'être "muette". Au contraire, elle manifeste toujours vivement son émotion par ses célèbres *jaleos* (*Olé !*), qui ponctuent chaque moment particulièrement intense de l'interprétation d'un chant.

tante au cours de l'entretien, soit que lui-même, un jour de disette, s'essaie à tirer profit de ses talents dans quelque café.

Régulièrement, les étoiles du chant andalou s'accompagnent¹¹ ou se font accompagner à la guitare, sans aucun doute empruntée au milieu citadin, et en tirent des accords parfaits, évidemment citadins aussi. Comment expliquer cette situation singulière ? Apparemment d'une seule façon : elle représente probablement un état de décadence du chant populaire vocal, hérissé par nature de difficultés techniques, et passé petit à petit, à cause de ces difficultés, aux mains d'une classe experte, qui en a fait son gagne-pain. Un seul genre fait exception dans une large mesure. C'est la *saeta*, littéralement "flèche", chantée sans accompagnement sur le passage des solennelles processions de la Semaine Sainte, escortées de fanfares et de tambourinaires municipaux. Pathétiques déplorations de la Passion, que le premier venu ou la première venue peut lancer soit du haut d'un balcon, soit dans la rue même.¹² Dès que le premier son s'en fait entendre, le cortège s'arrête net, on fait silence, et seuls les tambours continuent à ponctuer sourdement la douloureuse cantilène (cf. exemple 4).

La *saeta* est un de ces chants dits "longs", à demi improvisés, que les Arabes connaissent probablement, mais que nous avons surtout rencontrés en Turquie, Grèce, Serbie, Roumanie, chez les Touaregs, et auxquels nous avons cru pouvoir rattacher également le briolage des pâtres français et la prière des bergers catholiques suisses, le *Betruf*.¹³

¹¹ Traditionnellement, le chanteur ne s'accompagne jamais lui-même à la guitare.

¹² Selon Marius Schneider (1946a : 60), la *saeta* serait le seul exemple, encore qu'incertain, d'emprunt à la musique arabe : "Les autres similitudes entre musiques arabe et espagnole sont des éléments méditerranéens communs, qui ne sont jamais explicables par l'apport arabe, [...] les éléments communs entre musiques espagnole, arabe, persane et indienne doivent remonter à une époque bien antérieure à l'invasion musulmane." Sur l'origine de la *saeta*, voir aussi A. de Larrea (1949 : 117-122).

¹³ Turquie : cf. CU 13 II (AIMP II A 2) ; Grèce : cf. CU 10 (AIMP III B 1-2) ; Serbie : cf. CU 8 II a (AIMP IV A 2) ; Touaregs : cf. CU 11 (AIMP

Rien ne nous autorise à la qualifier de spécifiquement arabe. Disons bien, au surplus, que la comparaison hispano-arabe ne peut se référer qu'à la musique arabe savante, dont nous avons quelque connaissance, et non à la musique populaire, sur laquelle de rares lumières n'ont été jetées que ces tout derniers temps. Or, les traits saillants de celle-là sont — *grosso modo* et mis à part certains préludes et interludes libres, mais dissemblables du chant long — : d'abord, la composition par association constante d'une mélodie à un rythme obstiné ; ensuite, des échelles très divisées ; enfin, une émission systématiquement nasale ou gutturale, toutes choses qu'on chercherait vainement en Andalousie. Au rebours, on pourrait imaginer une opération téméraire consistant à retrouver cette musique populaire arabe, que nous ignorons presque, à travers l'andalouse. On aurait peut-être une faible chance d'y parvenir si tout le territoire de domination maure présentait un style musical rigoureusement unitaire. Voyons un peu : prenons au hasard une aubade de la région de Valence (cf. exemple 5).

Certes, des parentés avec l'Andalousie sont indéniables, mais déjà la forme se clarifie, la prolifération des ornements diminue, l'expression tonale diffère, et les instruments nous orientent plutôt vers la Catalogne. Et que dire des Baléares, particulièrement d'Ibiza, d'où nous arrive justement un étonnant Noël, suivi d'un refrain instrumental dansé ? Il n'y a plus là qu'un récitatif absolument nu, achevé par une sorte de sanglot étrange, un bêlement plutôt (cf. exemple 6).

Plaçons entre parenthèses deux danses ibicaines qui nous parviennent en même temps. Nous n'aurons peut-être plus l'occasion d'y revenir. Elles sont rythmées au moyen d'énormes castagnettes en bois d'olivier, inconnues semble-t-il ailleurs, et sonores comme des cloches (cf. exemples 7a et 7b).

Hors des provinces autrefois maures, les contrastes s'accroissent en effet. La guitare se fait rare et cède la place à d'autres instruments, avant d'être complètement supplantée par la cornemuse, reine du Nord. La

I A 3, 4, 6) ; Français : cf. CU 7 I (AIMP V A 1) ; Suisses : cf. MPS 1 (AIMP VII A 1-2).

Catalogne, apparentée au domaine folklorique français, lui préfère les hautbois rustiques du type *grallas*¹⁴ (cf. exemple 8).

Le Pays Basque, unité ethnographique particulière, aime surtout les flageolets, *txistus*,¹⁵ accompagnés de tambours (cf. exemple 9).

Dans les régions proprement espagnoles, de même, les chromatismes disparaissent, le chant long également, le rythme se raffermir. Témoin, ce chant de noce de Vieille-Castille (cf. exemple 10).

L'hypothèse de l'apparemment hispano-arabe se limite donc à l'Andalousie seule, et n'a pour tout soutien que le faux argument du chant richement orné ; mais celui-là même s'écroulerait si pareil chant devait réapparaître là où les Maures n'ont pu étendre leur conquête, aux Asturies par exemple ; et c'est précisément pourquoi nous nous dirigeons de ce côté-là. Voulant bien faire comprendre ce qui nous a attiré dans les Asturies, il nous a fallu préparer notre expédition vers cet antique refuge chrétien par une active randonnée en esprit à travers le reste de l'Espagne.¹⁶

Dans le réel, le voyage n'est pas rapide à l'excès non plus. Venant de France et passant la frontière dans la matinée, on sera acheminé sur voie étroite d'abord vers Bilbao, ensuite vers Santander par des trains de compagnies ferroviaires privées, en changeant de train, de gare et

¹⁴ Brailioi prononce ici "*grales*", ou "*grailles*" ; mais il semble qu'il s'agit du hautbois catalan *gralla(s)*, à six trous. Cf. P. José Antonio De Donostia et Juan Tomás (1947 : 140-141 et 152, fig. 9).

¹⁵ Le *txistu*, ou *chistu*, appelé aussi *txirola*, *txirula* ou *txulubita*, est une flûte à bec proche du galoubet provençal, légèrement cônica et percée de trois trous. Les *txistus* sont toujours joués par groupe de trois : deux musiciens jouent d'un petit *txistu* d'environ 43 cm. de long d'une main (dans la transcription musicale : *txistus* I et II), et s'accompagnent du tambour *tamboril* de l'autre ; le troisième joue d'une flûte accordée une quinte plus bas, appelée *silbote*, qui nécessite l'usage des deux mains (cf. De Donostia et Tomás, 1947 : 123, 137).

¹⁶ Début de la seconde émission.

de compagnie, pour n'arriver à Oviedo, au coeur des Asturies, que vers le soir. On traversera d'abord le Pays Basque, puis la Vieille-Castille, où le tracé de la ligne du chemin de fer longe une des régions accidentées dites *montaña* ; pays de vie pastorale annonçant les Asturies. Les bergers s'y interpellent dans les vallées, et si nous nous y arrêtons un instant, nous pourrions y avoir un avant-goût de la mélodie asturienne (cf. exemple 11).

Quelque chose de nouveau a résonné là, un accent que nous n'avons pas encore perçu ailleurs, qui fera infailliblement tressaillir tous ceux à qui la musique populaire asturienne est tant soit peu familière. Pour l'instant, il nous étonne, nous ne savons pas encore bien par quoi, mais assurément par l'émission ouverte, le timbre claironnant de la voix (cf. exemple 12).

Deux remarques, en passant, sur la ritournelle : primo, c'est une danse, *jota* ou *fandango* au choix, en tout cas l'une de ces danses à trois temps que maudissait Pierre Aubry dans sa charge contre l'Espagne de pacotille du café-concert. Les érudits sont maintenant d'avis que le *fandango* est relativement récent. Mais, récent ou ancien, il envahit petit à petit l'Espagne entière, non seulement celle des music-halls. En second lieu, l'instrument qui l'a joué était un flageolet,¹⁷ le Pays Basque reste proche, et la cornemuse ne règne pas encore seule comme plus loin. Plus loin, ce sont les Asturies, ancienne province d'Espagne, lit-on dans le Larousse, couverte par les Pyrénées asturiennes. Sur la carte, l'ancien royaume, principauté plus tard, affecte la forme approximative d'un triangle, couché le long de la côte, la base à l'ouest, vers la Corogne, la pointe à l'est, vers Santander. C'est une contrée verdoyante, que dominent partout les montagnes, dressées très près du rivage. Au couchant, derrière la petite ville de Luarca, s'étend un vaste territoire de pâturages habité par les fameux *vaqueiros* ("vachers"), ou ce qui en reste, population indépendante de pasteurs, propriétaires de leur bétail, vivant en marge des villageois sédentaires et plus ou moins tenus à l'écart par ceux-ci aux temps passés. Leur autorité suprême et

¹⁷ Il ne s'agit pas ici d'un instrument de type "flageolet" (flûte à bec), mais d'un hautbois, *chirimía* ou *dulzaina*.

conseillère en toute chose est aujourd'hui, si elle vit encore, une vieille femme de l'Hospice catholique des vieillards à Luarca, âgée de plus de 90 ans, et nommée simplement Rugelia,¹⁸ laquelle, malgré son grand âge, va encore de temps à autre rendre visite à ses administrés spirituels dans la montagne, et secoue toujours son *pandeiro* avec une vigueur remarquable. *Pandeiro*, c'est-à-dire, par opposition au petit tambourin *pandereto*, le grand, seul instrument employé ici sauf la cornemuse, qui se fait quelquefois entendre près du rivage. Ni guitares, ni hautbois, ni flûtes d'aucune sorte. Le répertoire des *vaqueiros* consiste, à cette heure, essentiellement en danses vocales, rythmées par le *pandeiro*, donc certainement anciennes quant au genre.¹⁹ Mais l'obsédant *fandango* s'en est mêlé, et beaucoup sont à trois temps²⁰ (cf. exemple 13²¹).

Souvent, une danse sert de refrain à un vieil air lyrique. En dépit de la liberté du rythme, le profil de ces airs-là, de plus en plus rares, reste sévère, quelque peu rude même, sans aucune propension à la virtuosité (cf. exemple 14).

Quant à la cornemuse, c'est un engin déjà standardisé, fabriqué par des artisans marchands, et généralement décoré de rubans et de franges

¹⁸ Cette informatrice se nomme Rogelia Gayo, dite "Rogelia la Vaqueira". Elle a été enregistrée dans les années 50 par Alan Lomax pour la BBC, ainsi que par D. Modesto Gonzalez Cobas, qui s'y réfère (1975 : 16).

¹⁹ Sans la nommer, Brailoiu fait ici allusion à la *Vaqueirada*.

²⁰ Cette opinion de Brailoiu est contredite par celle de D. M. Gonzalez Cobas qui, après avoir réfuté avec raison le point de vue de H. Anglés, pour qui "les *Vaqueiradas* se distinguent des *Asturianas* en ce qu'elles ne comportent aucun type de mélisme" (1954 : 424), écrit : "Nous partageons par contre son critère selon lequel la *Vaqueirada* est construite sur des rythmes concrets, parmi lesquels ceux de forme ternaire abondent." (1975 : 56)

²¹ Les exemples musicaux 13 et 14 ont manifestement été intervertis dans l'émission de la RSR ; nous rétablissons donc dans nos transcriptions l'ordre des pièces tel qu'il avait dû être prévu par Brailoiu.

bleus et rouges. Il a le privilège de se produire à l'église pendant la messe, notamment au moment de l'élévation²² (cf. exemple 15).

Il faut passer d'un bond par-dessus Oviedo, dans la partie Est du pays, pour nous rendre compte que nous venons de parcourir une sorte de sous-unité territoriale tout à fait distincte. C'est à l'autre bout des Asturies que nous connaissons leur musique populaire la plus typique. Là fleurit encore une vie paysanne exubérante, riche en cérémonies de toute espèce. On y vénère un grand nombre de Madones, et leur culte est l'occasion de grands pèlerinages, *romerías*, aux lieux de cette vénération.²³ Ce sont des festivités auxquelles participe tout un chacun, et qui durent parfois plusieurs jours. Certaines représentent visiblement dans leur état présent une fusion de rites divers, fondus en un ensemble organisé où se mêlent religieux et profane, chrétien et païen.²⁴ On y porte d'habitude en cortège soit des statues saintes, soit quelque symbole immémorial, tel qu'un grand arbre ébranché jusque près du sommet, et que l'on plantera près de la chapelle où l'on va, soit plusieurs de ces petits arbres artificiels, chargés de pains rituels ou de fleurs, où point le souvenir d'un ancien culte des morts. Arbres et statues ont une escorte nombreuse de jeunes filles, qui revêtent, en ces seules occasions, le costume populaire, déjà tombé en désuétude. Elles tiennent toutes entre leurs mains un *pandereto*, qui leur sert à marquer la cadence de leur propre chant. On voit des tambourinaires de la Vierge qui n'ont pas encore atteint leur dixième année — et nous avons pu rencontrer

²² Cette pratique subsiste encore aujourd'hui. J'ai pu l'observer en août 1983 dans plusieurs villages de la région de Llanes (L.A.).

²³ Si l'on se réfère à Gonzalez Cobas, l'origine des *romerías* serait liée à la *Danza de los Romeros* ("Danse des Pèlerins"), dans laquelle "les danseurs portaient la cape, le bourdon et la gourde", qui sont les attributs notamment, encore aujourd'hui, des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle. "Son origine doit se rattacher au temps des pèlerinages "à San Salvador de Oviedo" (1975 : 18).

²⁴ Plusieurs folkloristes et auteurs asturiens ont étudié la question de l'origine de ces coutumes selon le point de vue de la thèse celte, ou celto-ibère, notamment : N. Alvarez (1962), F. Carrera (1956) et J. Caso Gonzalez (1959).

dans la bourgade de Llanes un ouvrier portant dans ses bras une Asturienne de quatre ans, armée d'un tambourin minuscule — ; et ce qu'elles chantent, ce sont des cantiques pieux, tout au moins quant aux paroles. Les mélodies, au contraire, ne rappellent guère la liturgie. Très allantes et d'un rythme vif, elles semblent plutôt indiquer que les siècles ont imposé là un compromis entre l'antique tradition campagne et l'esprit de l'Eglise. Ecoutons quelques bribes, enregistrées avec un petit appareil portatif, aussi bien que faire se pouvait, et à franchement parler plutôt mal que bien. Leur authenticité totale fera oublier, espérons-le, l'imperfection du rendu acoustique (cf. exemple 16a).

Ces cantiques conservent leur forme de danse ou de marche, même lorsqu'il y est parlé de la Passion, des portes du Paradis et de la rédemption de l'homme (cf. exemple 16b).

Il est toujours fait une place, dans ces fêtes, à une façon de spectacle où se danse devant une assistance nombreuse et au son de la cornemuse le *Pericote*, presque un ballet, à coup sûr rituel jadis, mais dont la signification a été oubliée.²⁵ Une rangée de filles y fait face à trois danseurs dont les mouvements sont chargés, au gré des ethnographes, d'un symbolisme compliqué, tout spécialement un de leurs gestes, qui consiste à lever le bras gauche et le plier à la hauteur du visage. L'aire de répartition du *Pericote* va jusqu'en Vieille-Castille. Tout s'achève par une danse de la population du village tout entière, la très célèbre

²⁵ D'après F. Carrera, Le *Pericote* serait "antérieur à la christianisation de cette région — les Asturies. Le plus probable est qu'il soit celte : la cadence de sa musique, la similitude avec certaines danses gaéliques appuient cette hypothèse" (1956 : 304). L'origine du *Pericote* semble par ailleurs liée à celle du *Corri-Corri*, une danse de la région asturienne d'Arenas de Cabrales, qui a échappé à l'investigation de Brailoiu. Le symbolisme du *Pericote* serait de nature érotique, vitale et amoureuse, complémentaire à celui du *Corri-Corri*, qui serait une danse de fécondité. Voir, à ce sujet, E. Pola Cuesta (1952 : 99) et García Matos (1979 : 27).

Danza Prima,²⁶ immense serpent humain qui avance lentement par les rues en faisant sans hâte trois pas en avant et un en arrière.

Alors même que l'on ignore ce que son nom signifie, la *Danza Prima* nous est décrite depuis le XVIIIe siècle par un Asturien, et nous en avons déjà fait mention sans la nommer parmi les ballades proprement dites, les récits dansés. Ce qu'on chante en dansant est en effet indubitablement narratif, bien qu'aujourd'hui fragmentaire. Les mélodies de tout cela, peut-être différentes d'ailleurs autrefois, n'ont plus rien de saillant aujourd'hui et ne prennent leur sens que jointes à leur chorégraphie, auquel cas leur enregistrement mécanique rencontre bien des obstacles. Toujours est-il que toutes ces choses, si intéressantes soient-elles, ne nous rapprochent guère de la solution du problème qui nous a conduit dans les Asturies, à savoir l'influence musicale arabe en Espagne. La réfutation de la thèse arabisante exigeait en effet un dernier argument : l'existence, en quelque endroit que les Maures n'ont pu atteindre, d'un chant aussi vocalisant que celui de l'Andalousie ; et ce chant, nous ne l'avons pas encore découvert. Par bonheur, il nous reste encore à prendre connaissance du suprême symbole musical des Asturies, de la musique la plus complètement représentative de l'endroit ; elle s'appelle, et c'est tout dire, l'*Asturiana*.²⁷ Le mieux sera d'aller à sa rencontre sans préparation. Elle est encore si vivante en cette moitié occidentale du *Principado* que nous n'aurons pas besoin de la chercher beaucoup. Il suffira de pénétrer dans la première guinguette, où des jeunes filles s'abandonnent aux joies d'une conversation animée par des boissons liquoreuses, et nous verrons cette quintessence d'Asturien dans toute sa fraîcheur ; vous voudrez bien excuser les interventions trop explosives des auditeurs (cf. exemple 17).

Le voilà enfin, en effet, ce chant orné que nous recherchions, mais plus orné encore — de beaucoup — que nous ne pouvions l'imaginer. Vous avez sans doute remarqué, outre certains coups de glotte retentissants — terreurs des micros — si caractéristiques du *bel canto* régional, le

²⁶ Sur la *Danza Prima*, voir notamment M. Gonzalez Cobas (1975 : 15-21).

²⁷ *Ibid.* : 65-72.

foisonnement des menus ornements et, aux fins de phrases, ces larges vocalises où la voix tourne longuement autour de la finale, comme battrait des ailes un oiseau avant de se poser. C'est un style traditionnel qui suppose une habileté consommée et que, néanmoins, tout homme et toute femme doués d'une bonne voix possèdent ; un style vocalisant encore vivace, au rebours de l'andalou, que seuls perpétuent des artistes pour le moins semi-professionnels. Mais ceci ne ressemble guère à cela. Il y a ici un mordant qui fait défaut en Andalousie et, de plus, les mélodies sont cette fois de construction rigoureusement régulière.²⁸ Les plus fréquentes s'appuient sur une suite de cinq sons, tels que do, ré, mi, fa, sol, que l'ornementation déborde parfois légèrement au grave et à l'aigu (cf. exemple 18).

Les gens chantent si peu pour autrui dans ce coin de pays, qu'on peut y voir, les jours de *fiesta*, plusieurs chanteurs se cotiser pour engager à la journée un cornemusier, qu'ils auront sous la main dès que les travaillera le besoin de s'épancher en musique (cf. exemple 19).

Telle étant la situation aux confins de la Vieille-Castille, on n'en revient pas de se trouver autour d'Oviedo en présence d'une population "muette". L'*Asturianada* y a-t-elle disparu ? Non pas, mais elle n'y est plus à proprement parler présente. A force d'investigations, on finira par apprendre qu'il y a, à quarante kilomètres de là ou bien dans la rue voisine, un interprète incomparable ; et les *stars* en question, nous sera-t-il expliqué, s'ils ne donnent pas de concerts, ont cependant vu leurs mérites récompensés en des concours folkloriques publics, obtenant des diplômes et emportant chez eux des coupes de championnat. Leur métier importe peu, mais il n'y a pas de vrais paysans parmi eux : ils sont peintres en bâtiment, chauffeurs, miniers²⁹ ou bonnes à tout faire.

En moins cristallisé, on retrouve là l'état de choses constaté en Andalousie, professionnalisation d'un répertoire présumé à l'origine

²⁸ *Ibid.* : 75-83.

²⁹ Brailoïu veut sans doute dire "mineurs".

paysan là-bas, certainement paysan ici. C'est qu'Oviedo est situé à l'entrée de la "vallée à charbons", de cette *cuenta minera* que l'industrie a submergée presque du jour au lendemain. Une musique archaïque ardue, affaiblie par les conditions de vie nouvelles de la société, et désormais impraticable par le commun des mortels, s'est réfugiée auprès d'individus particulièrement doués, forcément dispersés. Conséquences : d'une part, une virtuosité accrue des exécutants exceptionnels, et d'autre part, une tendance progressive au concert et à la représentation devant un public. C'est pour cette dernière raison que des chanteuses, d'ailleurs brillantes, se font maintenant accompagner, à l'exemple des hommes, par la cornemuse (cf. exemple 20).

Il y aurait à ce propos un mot à dire des cornemusiers. Leurs préludes et interludes, abstraction faite des danses par lesquelles ils ont pris la mauvaise habitude de conclure, se nomment *estribillos*,³⁰ et chaque bon instrumentiste en détient un petit assortiment ne dépassant pas la dizaine. L'*estribillo* est intéressant du point de vue de la musique espagnole savante ancienne, où l'on surprend certaines de leurs formules. Ajoutons en outre, concernant l'*Asturianada* elle-même, qu'elle ne se cantonne pas toujours dans la série do, ré, mi, fa, sol. Il arrive même que la mélodie embrasse une étendue considérable, tantôt descendant posément vers un point de repos, placé dirait-on à la limite inférieure extrême du registre vocal, tantôt s'élançant vers son extrême aigu (cf. exemple 21).

L'analyse n'est pas assez avancée encore pour que l'on puisse décider si pareils types sont aberrants par rapport à une norme, ou s'il s'agit d'individus mélodiques réguliers, simplement devenus rares. Tout ce qu'il est permis d'affirmer, c'est que presque toutes les chansons usuelles se meuvent entre do et sol. Il semblerait que les génies populaires s'évertuent à épuiser toutes les combinaisons de sons possibles entre ces deux jalons. Et comme le mouvement, très lent, ne varie guère, que le rythme se plie docilement au bon plaisir du chanteur, que l'émission

³⁰ L'existence de l'*estribillo* ("refrain", "ritournelle") est en effet très ancienne dans le nord de la péninsule, également dans la musique "savante", comme l'attestent notamment les *Cantigas de Santa María* (XIII^e siècle).

vocale, absolument spécifique aussi, demeure uniformément limpide, éclatante, ni gutturale, ni nasale, et constamment poussée à sa plus haute intensité, on a l'impression d'une perpétuelle répétition de la même mélodie, sans cesse variée. L'effet de cette fausse monotonie est puissant ; on dirait un lent engourdissement, un envoûtement, une manière de narcose, et cela aussi est à tel point particulier que, pour quiconque a séjourné là-bas, la moindre bouffée d'*Asturianada* évoque irrésistiblement les lieux où elle est née, ce dont rien ne rendra mieux compte que le chant magnifique que nous inclinons à tenir pour la perle du fonds asturien acquis jusqu'ici (cf. exemple 22).

Tel est, en quelques mots, le chant asturien. Il ne peut rien devoir aux Arabes dont l'expansion n'a pas atteint les Asturies. L'Andalousie, elle, les a connus, mais rien ne prouve qu'elle leur a emprunté sa musique.

Constantin Brailoiu

Commentaires des transcriptions

La détermination des mélodies qui constituent les exemples s'est révélée particulièrement ardue, du fait de la rareté des informations s'y rapportant. Dans certains cas, la dénomination des pièces et des instruments n'a pu être établie que par recoupements et par comparaison avec d'autres enregistrements, notamment ceux réalisés par Manuel García Matos et édités dans sa Magna antología del folklore musical de España (1979). Par souci d'intelligibilité, nous avons fait suivre le titre générique et le lieu de collecte de chaque pièce de leur traduction française ; faute d'un équivalent exact, une description lapidaire a été jugée suffisante. C'est ainsi que verdiales a été rendu par "air de fête", alborada par "ritournelle" — nous avons ici repris le terme utilisé par Brailoiu —, et que saeta et asturianada apparaissent tous deux comme "chants longs". Nous avons procédé de même pour le nom des instruments, en nous basant sur le vocabulaire typologique courant. Ainsi, par exemple, corneta est traduit par "clairon", sans autre commentaire ; mais nous indiquons pour bandurria : "mandore, petit luth à fond plat", et pour grallas : "hautbois catalans". L'orthographe de noms comme donsaina, txistu ou pandeiro variant d'une région d'Espagne à l'autre, d'une langue ou d'un dialecte à l'autre, nous avons adopté celle correspondant au lieu où l'enregistrement a été réalisé. Finalement, chaque fois qu'apparaît la cornemuse (gaita), figurent les termes de cantante : "chanter",¹ et de bordón : "bourdon", qui définissent les deux tuyaux de l'instrument.

La diversité du matériel enregistré a posé un certain nombre de problèmes de transcription, autant sur le plan mélodique que sur celui du rythme. La hauteur absolue des sons indiqués correspond autant que possible à celle mesurée sur les bandes qui nous ont été fournies. Une pièce comme celle de l'exemple 11 s'est révélée être un véritable casse-tête, car la ligne mélodique de ses différentes parties n'a rien à voir avec le cadre tonal commun aux autres exemples musicaux ; il a donc fallu adopter là une restitution approximative n'ayant d'autre prétention que de montrer son contour mélodique. Pour ce qui concerne l'armature et les altérations d'une manière générale, les transcriptions 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 17 et 21 n'étant manifestement pas réductibles au tempérament égal, nous avons choisi les signes ♭ et ‡ pour noter les tons intermédiaires ; mi ♭ correspond ainsi à un son situé entre mi ♭ et mi, et fa ‡ à un son entre fa et fa♯. Les mélismes sont signalés par des courbes de liaison et les sons ornementaux sont rendus par des notes plus petites que les autres. Une ligne horizontale suivant une note signifie que celle-ci est tenue ; lorsque la ligne est sinueuse, c'est que la tenue est affectée d'une oscillation microtonale ou d'un trille, ce dernier étant précédé du signe tr.

¹ "Chanter" : nom breton du petit hautbois qui produit la mélodie de la cornemuse ; le mot est aussi utilisé dans la langue française.

Ces exemples musicaux font par ailleurs état d'une grande disparité rythmique, laquelle a nécessité l'adoption de plusieurs types de transcription :

Les "chants longs" — exemples 4(B), 5(B"), 10(D), 11, 12 (derniers AA' B), 14(A), et 15 à 22 inc. —, au rythme libre, non mesuré, ont bien sûr été transcrits sans barres de mesure et les notes y sont dépourvues de queue.

Dans la pièce 1, les rapports de durée sont mesurables mais font apparaître une pulsation rythmique variant du binaire au ternaire, voire au quinquenaire, irréductible à un mètre itératif. La solution des demi-barres de mesure permet de signaler cette pulsation sans enfermer l'air dans une métrique étrangère à sa logique propre.

Tout le reste est mesuré, parfois d'une manière claire et évidente — exemples 2, 3, 6, 7b, 8, 9, 10(ABC), 12 (premiers AB), 13, 14(B à E), 16a et 16b —, parfois par le seul battement de tambours — exemples 4(A), 7a —, ou même par une pulsation sous-entendue — exemple 5(ABB'A [...] A) —, mais la mélodie y évolue librement.

Dans tous ces cas, une restitution rythmique conventionnelle a été adoptée.

La plupart des morceaux sont subdivisés en sections, distinguées par des lettres majuscules. Quant la ou les reprises d'une section sont identiques à leur exposition, elles sont mentionnées par la répétition de la lettre (AA) ; lorsqu'elles comportent des variations mélodiques ou rythmiques, la présence de ces dernières est indiquée par les signes ', ", etc. (AA'A"...). Dans certains cas (exemples 2, 10, 12), la structure globale de la pièce ne transparait pas à la lecture, de façon à ne pas la surcharger d'inutiles répétitions ; elle a donc été signalée en sous-titre. Les parties purement instrumentales y figurent entre parenthèses, pour qu'elles ne soient pas confondues avec celles qui sont chantées.

Bien que la grande majorité de ce matériel soit vocal, il n'a malheureusement pas été possible d'en reproduire les paroles. Brailoïu ne les avait pas notées, et les spécialistes auxquels nous avons fait appel n'ont pu les établir avec certitude ; nous avons donc renoncé à en livrer les fragments compréhensibles, trop rares et incomplets. Un aspect important de ce répertoire semble bien perdu, et c'est d'autant plus regrettable qu'il aurait permis de se faire une idée de la quantité insoupçonnée de dialectes existant en Espagne au sein des quatre groupes linguistiques que sont le castillan, le catalan, le galaïco-portugais et le basque.

Laurent Aubert

RÉFÉRENCES

- ALVAREZ, N.
1962 : *Origen, proyecciones y enlaces de la música popular asturiana*. Oviedo : Bidea.
- ANGLÉS, H.
1964 : "Relations of Spanish Folk Song to the Gregorian Chant", *Yearbook of the International Folk Music Council*, XVI, 54-56.
- ANGLÉS, H. et PENA, J.
1954 : *Diccionario de la música*. Barcelone : Labor.
- AUBERT, L.
1985 : "La quête de l'intemporel. Constantin Brailoiu et les Archives internationales de musique populaire", *Bulletin du Musée d'ethnographie* (Genève), 1985/27, 39-64.
- AUBRY, P.
1907-08 : "Iter Hispanicum : Las Cantigas de Santa María", *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, IX, 32-51.
- BRAILOIU, C.
1960 : *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Dragus (Roumanie)*. Paris : Institut universitaire roumain Charles Ier.
1973 : *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par G. Rouget. Genève : Minkoff Reprint.
- CARRERA, F.
1956 : *Algo sobre las tradiciones populares en el oriente de Asturias*. Oviedo : Bidea.
- CASO GONZALEZ, J.
1959 : *El celtismo de la canción tradicional asturiana*. Oviedo : Bidea.
- CHOTTIN, A.
1938 : *Tableau de la musique marocaine*. Paris : Geuthner.
- DONOSTÍA, J. A. de et TOMÁS, J.
1947 : "Instrumentos de música popular española. Terminología general. Ensayo de clasificación", *Anuario musical* (Barcelone), II, 105-152.
- FARMER, H. G.
1929 : *History of Arabian Music in the Thirteenth Century*. Londres : Luzac & Co.
1930 : *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. Londres : Luzac & Co.

GARCÍA MATOS, M.

1950 : "Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes", *Anuario musical* (Barcelone), V, 97-124.

1951 : *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Ed. critique par M. Schneider et J. Romeu Figueras. Barcelone-Madrid : C. S. I. C.

1954 : "Instrumentos musicales folklóricos de España. I. Las xeremies de la Isla de Ibiza", *Anuario musical* (Barcelone), IX, 161-178.

1956 : "Instrumentos musicales folklóricos de España. II. La gaita de la sierra de Madrid. III. La alboka vasca", *Anuario musical* (Barcelone), XI, 123-163.

GARCÍA MATOS, María C.

1979 : "Especies musicales folklóricas del pueblo español en su ciclo vital", in M. García Matos (réalisateur) : *Magna antología del folklore musical de España* (coffret de 17 disques 33 t. 30 cm. avec plaquette), p. 15-35.

GONZALEZ COBAS, M.

1975 : *De musicología asturiana. La canción tradicional*. Oviedo : Instituto de estudios asturianos.

GÜNTHER, R.

1969 : "Special Bibliography : Marius Schneider", *Ethnomusicology*, XIII/3, 518-526.

KATZ, I. J.

1974 : "The Traditional Music of Spain : Explorations and Perspectives", *Yearbook of the International Folk Music Council*, XVI, 64-85.

LARREA, A. de

1949 : "La saeta", *Anuario musical* (Barcelone), IV, 105-135.

1978 : "Arab Music in Spain", *Second Baghdad International Music Conference*. Baghdad : Iraqi National Music Committee (ronéotypé).

NATTIEZ, J. J.

1984 : *Brailoiu, collecteur, comparatiste et structuraliste. Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie*. Genève : Archives internationales de musique populaire.

POLA CUESTA, E.

1952 : *El Pericote*. Oviedo : Bidea.

RIBERA Y TARRAGO, J.

1922 : *La música de las cantigas : Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid.

1927 : *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid.

SCHNEIDER, M.

1946a : "A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval", *Anuario musical* (Barcelone), I, 31-141.

1946b : *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Barcelone : Instituto español de musicología.

1948 : *La danza de espadas y la tarantela*. Barcelone : Instituto español de musicología.

1949 : "Los cantos de lluvia en España", *Anuario musical* (Barcelone), IV.

1. **Balada sefardita : “Partos trocados”, Salonica**
(Ballade sépharadique : “Les nouveaux-nés substitués”, Salonique)

Voix de femme

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking '♩ = 104'. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern typical of Sephardic folk music. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns.

Exemples dans cet article produit par **MusPrint 3.4** © Keith A. Hamel, 1986.

2. Verdiales, Málaga
 (Air de fête, Malaga)
 (AA)AABAAB(AA)

Bandurria*
 Guitare
 Castagnettes
 & paumes

Musical notation for Bandurria* in 4/4 time, tempo 130. The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4-measure phrase. The first measure is marked with a circled 'A' and 'acc'. The notation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the staff, there are guitar chord symbols: 'si b', 're b', 'si b', and 'si b'. The piece concludes with a double bar line and a circled '4'.

Voix de femme
 Guitare
 Paumes seules

Musical notation for Voix de femme in 4/4 time, tempo 130. The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4-measure phrase. The first measure is marked with a circled 'A' and 'acc'. The notation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the staff, there are guitar chord symbols: 'si b', 're b', 'si b', 're b', and 'si b'. The piece concludes with a double bar line and a circled '4'.

Voix
 Guitare
 Paumes

Musical notation for Voix in 4/4 time, tempo 130. The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4-measure phrase. The first measure is marked with a circled 'A' and 'acc'. The notation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the staff, there are guitar chord symbols: 'si b', 're b', and 'si b'. The piece concludes with a double bar line and a circled '4'.

Bandurria
 &
 Castagnettes

*Mandore, petit luth à fond plat

3. **Bolero, Salamanca**
(Danse chantée, Salamanque)

Voix de femmes
Pandereta*
Castagnettes
(seulement 2, 3, 5, 6)

Musical score for voice and percussion. The top staff is for the voice (Voix de femmes) and the bottom staff is for the percussion (Pandereta and Castagnettes). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked with a quarter note equal to 176 (♩ = 176). The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The voice part starts with a quarter rest, followed by a series of quarter notes. The percussion part starts with a quarter rest, followed by a series of quarter notes. The score ends with a double bar line.

Vx

Musical score for Vx. The staff is for the Vx instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The Vx part starts with a quarter rest, followed by a series of quarter notes. The score ends with a double bar line.

*Tambourin, tambour-sur-cadre à cymbalettes

4. Saeta, Sevilla
("Chant long", Séville)

Corneta*
Tambor**

Voix d'homme

The musical score is arranged in a system with three staves. The top staff is for the Corneta (marked with an asterisk) and Tambor (marked with two asterisks). The middle and bottom staves are for the Voix d'homme. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as 'f' and 'mf'. The score includes fingerings (e.g., 1-3-7, 6-6) and breath marks (V). A circled 'A' is placed above the first measure of the Corneta staff, and a circled 'B' is placed above the first measure of the Voix d'homme staff. The score concludes with a double bar line.

*Clairon

**Tambour

5. Alba, Valencia
(Aubade, Valence)

Donsaina* 

Voix de femme I 

Voix de femme II 

Donsaina 

The musical score consists of five staves. The first staff is for 'Donsaina*' and contains five lines of music with various ornaments (3, 4, 6) and dynamics (f, -120). The second staff is for 'Voix de femme I' and contains one line of music with a long melodic line. The third staff is for 'Voix de femme II' and contains one line of music with a long melodic line. The fourth staff is for 'Donsaina' and contains one line of music with ornaments (3, 4) and dynamics (f, -120). The fifth staff is empty.

*Douçaine, hautbois de Valence

6. Canción navideña, Ibiza
(Noël, Ibiza)

*Flûte à bec de Catalogne et des Baléares
**Petits tambours de Catalogne et des Baléares

Voix d'hommes

Flaiol*

Tamborets** a. g.

Vx

Fl.

Tb. a. g.

Fl.

Tb. a. g.

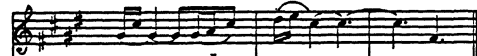
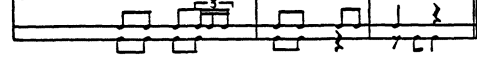

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the parts are: Voix d'hommes (Men's voices), Flaiol* (Catalan and Balearic flute), Tamborets** (Catalan and Balearic small drums) with two parts labeled 'a.' and 'g.', Vx (Violoncelle), Fl. (Catalan and Balearic flute), Tb. (Catalan and Balearic tuba) with two parts labeled 'a.' and 'g.', another Fl. (Catalan and Balearic flute), and another Tb. (Catalan and Balearic tuba) with two parts labeled 'a.' and 'g.'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. A tempo marking of '♩ = 150' is present at the beginning of the first staff. The bottom staff includes a drum notation system with a 6/8 time signature and rhythmic patterns.

Fl. 
Tb. a. 
g. 

The first system of music features a Flute (Fl.) part on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Below it, the Trombone parts (Tb. a. and g.) are shown on two staves. The Trombone A part (Tb. a.) has a treble clef and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Trombone G part (Tb. g.) has a bass clef and plays a similar rhythmic accompaniment. Both Trombone parts include four-measure rests indicated by a '4' above the notes.

Fl. 
Tb. a. 
g. 

The second system continues the musical material. The Flute part (Fl.) continues with a melodic line. The Trombone A part (Tb. a.) and Trombone G part (Tb. g.) continue with their respective rhythmic accompaniments. The Trombone G part includes a double bar line and a repeat sign at the end of the system.

Fl. 
Tb. a. 
g. 

The third system shows the final measures of the music. The Flute part (Fl.) concludes with a few notes. The Trombone A part (Tb. a.) and Trombone G part (Tb. g.) also conclude with their respective parts. The Trombone G part ends with a double bar line and a repeat sign.

7a. Cobla ibicenca, Ibiza
(Danse, Ibiza)

Flaviol*
Tamboret**
Castagnettes

Flaviol*
Tamboret**
Castagnettes

Fl.
Tb.
Cas.

Fl.
Tb.
Cas.

*Flûte à bec

**Petit tambour

7b. **Cobla ibicenca, Ibiza**
(Danse, Ibiza)

Flaviol*
Tamboret**
Castagnettes

Fl.
Tb.
Cas.

Fl.
Tb.
Cas.

*Flûte à bec
**Petit tambour

8. Cobla catalana, Cataluña
(Danse, Catalogne)

Grallas*
I & II

Tamboret**
Roulement (1er temps accentué)

Gr. I & II
Tb.
id.

Gr. I & II
Tb.

Gr. I & II
Tb.

fade out

*Hautbois catalans **Petit tambour

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. The first staff is for Grallas I & II, starting with a tempo marking of quarter note = 65. The second staff is for Tamboret, labeled 'Roulement (1er temps accentué)', and includes a '3' over a triplet of eighth notes. The third staff is for Horns I & II, with a '3' over a triplet of eighth notes and the instruction 'id.'. The fourth staff is also for Horns I & II, ending with first and second endings and the instruction 'fade out'. The instrumentation is identified as *Hautbois catalans and **Petit tambour.

9. Banda de Txistularis, Pais Vasco
 (Gaboulets et tambours, Pays Basque)
 AA'BB'CCDAB'

Txistu* I
 Txistu II
 Silbote**
 Tamboriles***

Tx.I
 Tx.II
 Sil.

Tx.I
 Tx.II
 Sil.

The image displays two systems of musical notation for three instruments: Tx.I, Tx.II, and Sil. (Silence). The first system shows the initial melodic lines for each instrument. The second system shows more complex rhythmic patterns, including triplets, and a 'D.C.' marking.

*Gaboulet, flûte à bec basque

**Gaboulet basse (se dit aussi *txistu aundia*)

***Petits tambours basques

10. Canción de boda, Castilla la Vieja
 (Chant de noce, Vieille-Castille)
 (AABB'CB'')D(CB'')

Chirimía*
 Tambor**

Ch.

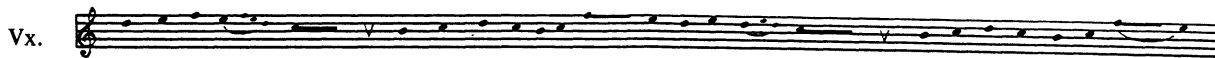
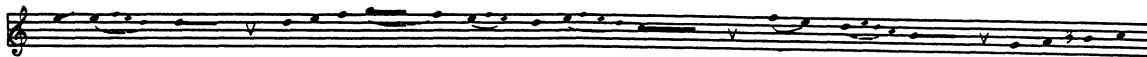
Ch.

Ch.

Ch.

Voix de femme

The musical score is written on six staves. The first staff is for Chirimía* and Tambor**, with a tempo marking of quarter note = 218 and a 10/8 time signature. The second through fifth staves are for Ch. (Chirimía). The sixth staff is for Voix de femme. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and circled letters A, B, C, and D marking specific sections of the music.

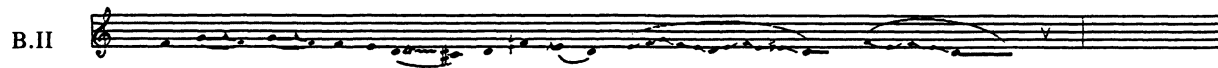
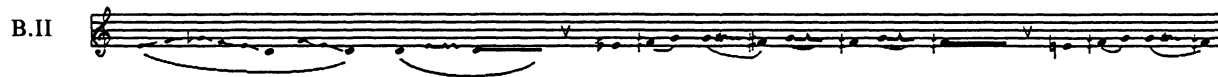
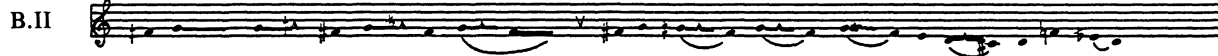
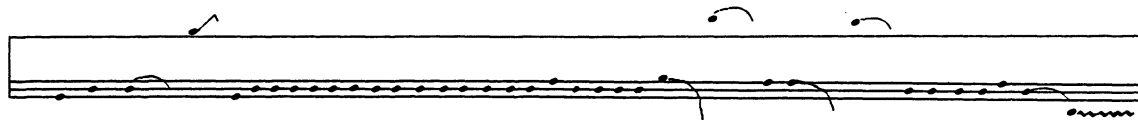


*Chalemie, hautbois

**Tambour

11. Llamamiento de pastores, Castilla la Vieja
(Appel de bergers, Vieille-Castille)

Voix d'homme,
Berger I
Voix d'homme,
Berger II



12. Alborada, Castilla la Vieja
 (Ritournelle, Vieille-Castille)
 (AA'BB'AA'BB')AA'B

Chirimía*
 Tambor**

8 \downarrow . 392 A

Ch. 8 A' B

Ch. 8 B' A


Ch. A'

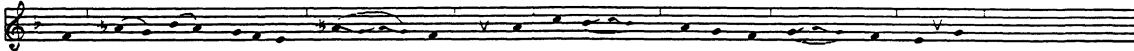
Ch. B

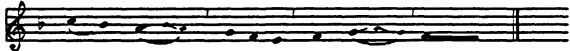
Ch. B' A

Voix d'homme

Vx A'

Vx. 

Vx 

Vx 

*Chalemie, hautbois
**Tambour

13. Vaqueirada, Asturias, región de Luarca
(Chant de vacher, Asturias, région de Luarca)

Voix d'homme

A

Vx

B

Vx

C

Pandeiro*

Vx

C'

Vx

D

Vx

The image shows a musical score for five voices, labeled Vx. The score is written on five staves. The first staff (Vx) is in 3/4 time and features a melodic line with a final chord marked 'E'. The second staff (Vx) is in 2/4 time and features a melodic line with a final chord marked 'F'. The third staff (Vx) is in 3/4 time and features a melodic line with a final chord marked 'F'. The fourth staff (Vx) is in 3/4 time and features a melodic line with a final chord marked 'F'. The fifth staff (Vx) is in 3/4 time and features a melodic line with a final chord marked 'F'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

*Tambour-sur-cadre

14. **Vaqueirada, Asturias, région de Luarca**
(Chant de vacher, Asturies, région de Luarca)
ABB'CDEE'

Voix d'homme

A

Vx

Vx

B

Vx

B'

Vx

C

Vx

Vx

D

E

E'

15. Toque de gaita, Asturias, región de Luarca
(Sonnerie de cornemuse, Asturies, région de Luarca)

Cantante*

Bordón**

Can.

Can.

Can.

Can.

Can.

Can.

The musical score consists of eight staves. The top staff is for the 'Cantante*' (singer) in a soprano clef, with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is for the 'Bordón**' (bourdon) in a bass clef. The remaining seven staves are for 'Can.' (canes) in a soprano clef. The music is written in a single system with a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

**Chanter*, hautbois mélodique de la *gaita* (cornemuse)

**Bourdon

16a. Canto de romería, Asturias, región de Llanes
(Chant de pèlerinage, Asturies, région de Llanes)

Voix de fillettes

Panderetas*

Vx

*Tambourins, tambours-sur-cadre à cymbalettes

16b. Canto de romería, Asturias, región de Llanes
(Chant de pèlerinage, Asturies, région de Llanes)
AAA'B / AAA'B

Voix de fillettes

Panderetas*

Vx

Vx

*Tambourins

17. Asturianada, Asturias, región de Llanes
("Chant long", Asturias, région de Llanes)

Voix d'homme

The musical score consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff is labeled 'Voix d'homme' and contains a melodic line with several long, sweeping phrases indicated by horizontal lines above the notes. The second, third, and fourth staves are each labeled 'Vx' and contain similar melodic lines, often with 'v' markings above specific notes. The fifth staff, also labeled 'Vx', features a melodic line that begins with a long, high-pitched note that gradually descends, followed by a more active melodic passage. The overall texture is that of a multi-part vocal setting.

18. Asturianada, Asturias, région de Llanes
("Chant long", Asturies région de Llanes)

Voix d'homme



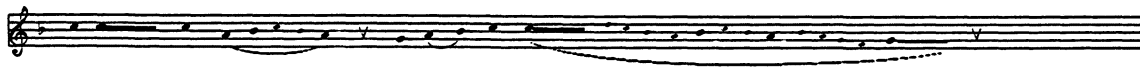
Vx



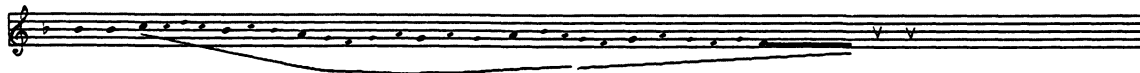
Vx



Vx



Vx



19. Asturianada, Asturias, región de Llanes
("Chant long", Asturies région de Llanes)

Cantante*

Musical notation for the Cantante* part, featuring a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and a fermata at the end.

Bordón**

Musical notation for the Bordón** part, consisting of a single staff with a bass clef. It shows a few notes, likely representing the drone accompaniment.

Can.

Musical notation for the first Can. part, featuring a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a series of eighth notes.

Can.

Musical notation for the second Can. part, featuring a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a series of eighth notes with some slurs.

Can.

Musical notation for the third Can. part, featuring a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a series of eighth notes with some slurs.

Voix d'homme

Musical notation for the Voix d'homme part, featuring a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a series of eighth notes with some slurs and a fermata at the end.

Can.

Musical notation for the fourth Can. part, featuring a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a series of eighth notes.

The image displays a musical score for two instruments, Vx and Can., arranged in five systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for Vx and the lower for Can. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Vx part features a melodic line with various note values and rests, often marked with a 'v' above the notes. The Can. part provides a rhythmic accompaniment with a steady pattern of notes. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Vx

Can.

Vx

Can.

Vx

Can.

Vx

Can.

Vx

Can.

*Chanter, hautbois mélodique de la gaita (cornemuse)
**Bourdon

20. Asturianada, Asturias, región de Oviedo
("Chant long", Asturias, région d'Oviedo)

Cantante*
Bordón**



The first system of music features two staves. The top staff, labeled 'Cantante*', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line of quarter notes. The bottom staff, labeled 'Bordón**', is in bass clef and contains a single whole note chord consisting of three notes: G2, B1, and D2.

Can.



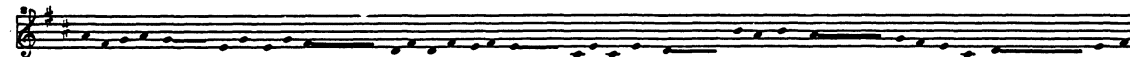
The second system consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line of quarter notes.

Can.



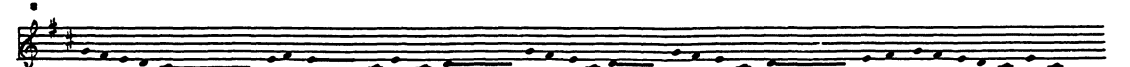
The third system consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line of quarter notes.

Can.



The fourth system consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line of quarter notes.

Can.



The fifth system consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line of quarter notes.

Can. 

Voix de femme 

Can. 

Vx 

Can. 

Vx 

Can. 

Vx 

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled 'Can.' and the bottom staff is labeled 'Vx'. All staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

- System 1:** The 'Can.' staff contains a melodic line of quarter notes. The 'Vx' staff contains a line of quarter notes with a slur over the first four notes and a 'v' marking above the fifth note.
- System 2:** The 'Can.' staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The 'Vx' staff is mostly empty, with a few notes at the beginning.
- System 3:** The 'Can.' staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The 'Vx' staff contains a few notes at the beginning.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled 'Can.' and the bottom staff is labeled 'Vx'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first three systems show a melodic line in the 'Can.' part and a more rhythmic, often dotted, line in the 'Vx' part. The fourth system shows the 'Can.' part continuing its melodic line, while the 'Vx' part has a long, sweeping line that spans across the system boundary.

**Chanter*, hautbois mélodique de la *gaita* (cornemuse)

**Bourdon

21. Asturianada, Asturias, région de Oviedo
("Chant long", Asturias, région d'Oviedo)

Voix d'homme

The musical score consists of six staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is characterized by long, sweeping melodic lines that span across multiple measures, often indicated by long horizontal lines above the notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some longer note values. The overall style is that of a traditional folk song, with a focus on melodic contour and rhythm over complex harmonic structures. The score is written in a single system, with the six staves stacked vertically.

22. Asturianada, Asturias, región de Llanes
("Chant long", Asturias région de Llanes)

Cantante*
Bordón**

Can.

Can.

Voix d'homme

Can.

Vx

The musical score is arranged in five systems. Each system contains two staves. The top staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff of each system is in bass clef. The first system is for Cantante* and Bordón**. The second system is for two Can. parts. The third system is for two Can. parts and a Voix d'homme part. The fourth system is for two Can. parts and a Vx part. The Voix d'homme and Vx parts feature long, sweeping melodic lines with slurs and accents. The Bordón** part consists of a few chords in the bass clef.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled 'Can.' and the bottom staff is labeled 'Vx'. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The 'Can.' parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The 'Vx' parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes, some marked with 'v' for accents, and slurs. Each system begins with a small asterisk above the first staff. The fourth system is enclosed in a rectangular box.

*Chanter, hautbois mélodique de la *gaita* (cornemuse)