

## Flamenco : structures temporelles

*Flamenco : temporel structures*

Philippe Donnier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/854>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 127-151

ISBN : 2-8257-0579-9

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Philippe Donnier, « Flamenco : structures temporelles », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/854>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Flamenco : structures temporelles

*Flamenco : temporel structures*

Philippe Donnier

---

- 1 Odeurs de jasmin, douce chaleur émanant des murs blancs d'une étroite ruelle de la *judería*, l'ancien quartier juif de Cordoue<sup>1</sup>, silence de la nuit andalouse troublé par un *tacatac* lointain qui s'amplifie peu à peu... débouche soudain un groupe de jeunes qui semblent ne pas nous voir, tout occupés qu'ils sont à leur jeu de *palmas*<sup>2</sup> sec et rapide.
- 2 Le lendemain, je tente vainement de m'initier au *compás*<sup>3</sup> du Fandango de Huelva ; ce rythme apparemment simple me glisse entre les doigts sans que j'en puisse saisir le secret. Le guitariste de rencontre qui met toute sa bonne volonté à me montrer les doigtés observe d'un regard amusé mes tentatives infructueuses.
- 3 Premiers contacts avec le flamenco, curiosité du néophyte, premiers germes d'une passion qui ne me lâchera plus.
- 4 Quelque trente ans plus tard, sur la scène de La Bulería, *tablao*<sup>4</sup> gitan du centre de Cordoue, ce sont mes propres mains qui me surprennent parfois lorsqu'elles répondent instantanément à un contretemps inattendu de la danseuse. Guidées par des schémas inconscients, ces mains qui me semblent étrangères s'adaptent en un instant à une situation qui pourrait occuper des heures d'analyse musicale. Cette expérience m'a permis de comprendre, longtemps après, que l'apparente mauvaise volonté de nombreux guitaristes à transmettre leur technique n'était que la conséquence d'une incapacité à verbaliser des savoirs acquis dès l'enfance par simple imitation.

« Lorsque la musique suit les mouvements sans trop de contraintes, la part purement intellectuelle diminue, laissant une part importante à la libre mise en œuvre des réflexes digitaux. C'est comme si la pensée était prise de vitesse par l'acte, ou comme si les mains se mettaient à penser. Heidegger ne dit-il pas qu'il faut penser avec la main ? L'intellect devient alors comme l'auditeur attentif mais passif de l'improvisation ; il n'intervient que pour sa mémorisation du développement de la performance et il en détermine implicitement ou délibérément les grandes lignes, l'architecture d'ensemble » (During 1987 : 43).
- 5 Ces réflexions de Jean During s'appliquent particulièrement bien au cas de l'accompagnement de la danse *por Bulería* dont la rapidité du tempo et les changements

constants de schémas rythmiques rendent pratiquement impossible un contrôle conscient de la mécanique gestuelle. Malgré cette complexité apparente, les nombreuses variantes du *compás de Bulería*, comme de tous les rythmes flamencos, sont construites, consciemment ou inconsciemment, sur quelques schémas structuraux dont le nombre est assez restreint. El Mori, *palmero*<sup>5</sup> de La Bulería, me commentait récemment qu'il était capable de réaliser « la même chose » de multiples manières. Cette réflexion anodine révélait de façon simple l'existence d'un schéma mental, modèle de référence de toutes les versions réelles, improvisées ou réactualisées sur le vif par ses mains. L'objet de cet article est d'aborder succinctement certains modèles structuraux choisis parmi les plus caractéristiques du répertoire flamenco.

## Les divers modes d'expression dans l'art flamenco

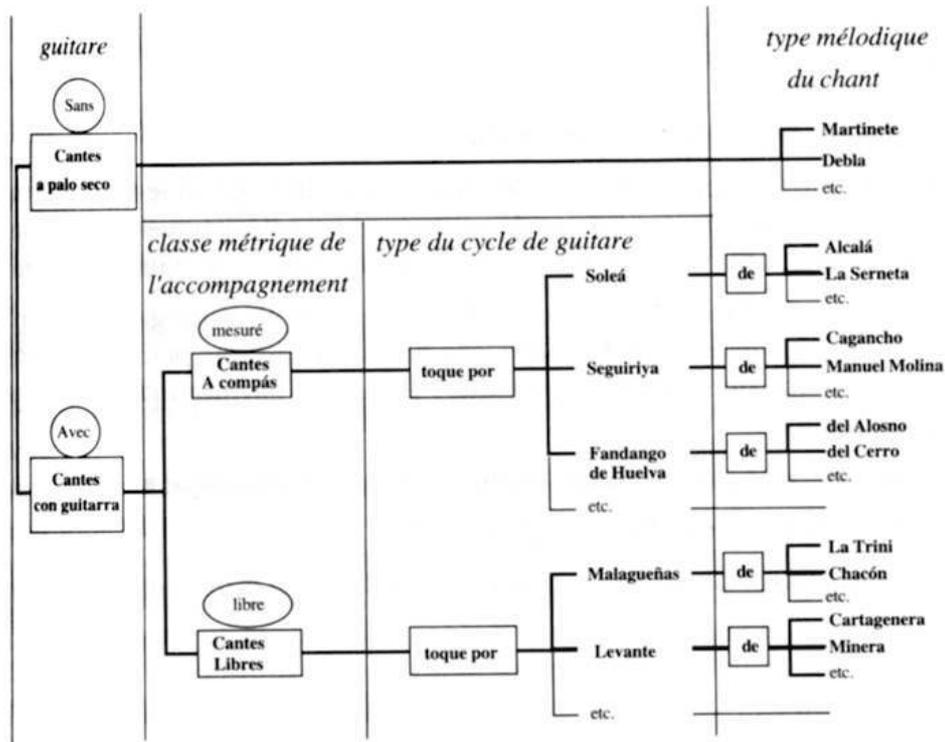
- 6 Les spectacles de danse offrent la formation d'artistes la plus complète. L'organisation la plus courante (*cuadro*) comprend deux chanteurs (*cantaos*), deux guitaristes (*guitarristas*), deux claqueurs de main (*palmeros*) et un(e) ou deux danseurs(euses) (*bailaores(ras)*) ; le jeu d'interjections et d'onomatopées (*jaleo*), apparemment non structuré, est un élément essentiel au bon déroulement de la danse ; son rôle de ponctuation rythmique met en valeur les sections les plus importantes et participe au renforcement de la tension émotive. Le succès des grands spectacles de masse a, depuis le début du siècle, favorisé l'éclosion de véritables troupes théâtrales. La danse flamenca, fondamentalement individualiste, cède alors la place aux ballets flamencos. Le flamenco a donné naissance à une grande palette de modes d'expression : depuis les grandes représentations d'Antonio Gades, popularisées par les films de Carlos Saura, jusqu'aux spectacles de music-hall des Gypsy King. Seuls le chant, la guitare et les *palmas*, piliers inébranlables de l'art flamenco pour l'aficionado andalou, sont concernés par cet article.

## Organisation du répertoire

- 7 La classification traditionnelle<sup>6</sup> reconnaît trois grandes catégories de chant définies par le type d'accompagnement de guitare : absence d'accompagnement (*cantes a palo seco*), accompagnement mesuré (*cantes a compás*), accompagnement non mesuré (*cantes libres con guitarra*).
- 8 L'introduction de guitare, la grille d'accompagnement et les variations mélodiques (*falsetas*) définissent un type de jeu de guitare cohérent ou *toque* (*toque por Soleá, por Seguiriya* ou *por Tiento*), *por* signifiant « du type ». Les *cantes a compás* sont introduits par une série de cycles rythmico-harmoniques (*compás*) et les *cantes libres con guitarra* le sont par une série de *rasgueos*<sup>7</sup> et de traits mélodiques caractéristiques souvent non mesurés.
- 9 La catégorie des chants accompagnés (*cantes con guitarra*) est subdivisée en classes d'accompagnement de guitare (*palos*). Ces *palos* ou classes guitaristiques sont subdivisés en types mélodiques identifiées par l'origine géographique (*Soleá de Cadiz, de Utrera... ; Fandango de Huelva, de Almería, de Lucena... ; Malagueña, Cartagenera, Granaína... ; Bulería de Jerez, de Cadiz...*) ou par l'auteur supposé dont la version sert de référence (*Soleá de La Serneta, de Juaniqui... ; Fandango de Cepero, de Caracol... ; Malagueña de La Trini, de Chacón... ; Tango del Piyayo, del Titi de Triana...*). L'interprétation d'un type mélodique donné autorise certaines marges de liberté, tant dans l'ornementation mélodique que dans la structure

temporelle. Le tableau suivant donne une vue d'ensemble de la classification traditionnelle du répertoire flamenco.

Fig. 1 : Classification traditionnelle des chants flamencos.



- 10 Ce tableau peut prêter à confusion si l'on ne prend pas garde aux projections dues aux habitudes acquises propres à la culture musicale classique. Lorsqu'on parle de *cante a compás* (chants mesurés) le caractère mesuré ne concerne que la guitare<sup>8</sup>. Comme nous le verrons plus loin, la plupart des chants flamencos sont non mesurés et, lorsqu'il est possible d'analyser un chant en termes de structures mesurées, ce sera bien souvent au prix d'une profusion de rubatos et/ou de points d'orgue. Une analyse des structures temporelles propres au flamenco suppose donc une étude séparée du chant, de la guitare et des différentes combinaisons chant-guitare.

## Les grandes structures des chants avec guitare

- 11 Quelle que soit la classe guitaristique choisie (*palo*), le déroulement d'un chant respecte pratiquement toujours un ordre immuable faisant se succéder les éléments suivants (l'étoile indique les sections que chanteur et guitariste peuvent éventuellement omettre) :

### Guitare

- 12 On distinguera cinq types d'intervention.
- Sections d'introduction : de caractère mesuré ou libre selon le type métrique, elles sont se succéder des figures de percussion caractéristiques du style interprété ; pour simplifier l'exposé, nous les appellerons pour l'instant *rasgueos*.

- Les *falsetas* : brefs intermèdes mélodiques faisant alterner gammes rapides (*picados*), arpèges et jeux de pouce, chaque *falseta* est une petite composition autonome qui suit les caractéristiques rythmico-harmoniques propres au *toque* interprété.
- *Rasgueo de salida* : intervention permettant de céder la place au chant.
- Accompagnement du chant proprement dit.
- Section de conclusion ou *remate* : termine la dernière intervention du chant.

## Chant

13 On distinguera trois types d'intervention.

- *Ayes* ou *temple* : vocalises propres à chaque type mélodique qui permettent au chanteur de centrer sa voix et d'introduire le chant par une séquence mélismatique.
- *Copla* ou *letra* : strophe constituant le chant proprement dit, le contenu littéraire de chaque strophe est, le plus souvent, indépendant et sans relation thématique avec les autres strophes.
- *Remate* : dernière strophe de contenu littéraire souvent stéréotypé et de structure rythmico-harmonique caractéristique.

## Organisation générale

14 (Les pointillés « ..... » représentent les zones de non intervention du chanteur)

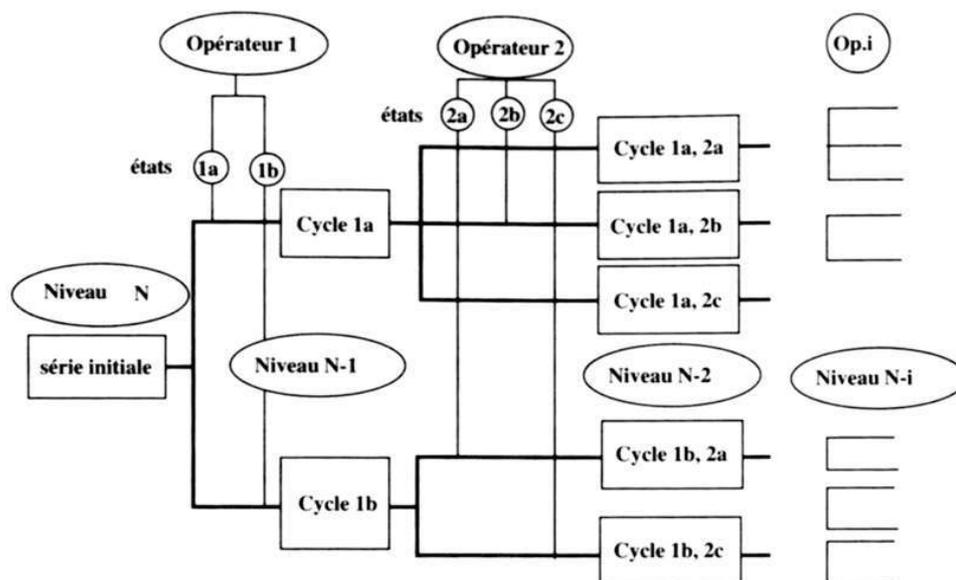
| Chant             | Guitare                                      |
|-------------------|--|
| « ..... »         | <i>rasgueo, falseta, rasgueo, falseta...</i> |
| « ..... »         | <i>rasgueo de salida</i>                     |
| <i>Ayes</i>       | accompagnement                               |
| « ..... »         | <i>rasgueo, falseta, rasgueo, falseta...</i> |
| « ..... »         | <i>rasgueo de salida</i>                     |
| <i>copla n° 1</i> | accompagnement                               |
| « ..... »         | <i>rasgueo, falseta, rasgueo, falseta...</i> |
| « ..... »         | <i>rasgueo de salida</i>                     |
| .....             | .....  |
| <i>copla n° n</i> | accompagnement                               |
| <i>remate</i>     | <i>remate</i>                                |

## La guitare

### Les toques *a compás* (mesurés) autres que les *Fandangos*

- 15 Afin de ne pas surcharger outre mesure cette étude, nous nous limiterons à l'analyse de versions simplifiées des principaux cycles rythmico-harmoniques d'introduction que nous appellerons dorénavant simplement *compás*. La mise en évidence d'un certain nombre de paramètres musicaux permet de définir une hiérarchie de classes d'équivalence, dont le niveau dépend du nombre et de l'ordre des paramètres descriptifs choisis. Le choix de l'ordre des paramètres est soumis à deux types de contraintes, l'un formel et l'autre culturel. Une organisation hiérarchique correctement construite implique que l'introduction de chaque niveau supplémentaire entraîne une subdivision des classes du niveau antérieur. D'autre part, le degré de pertinence de la description sera d'autant plus grand qu'il s'ajustera mieux au système de classification traditionnel. Cette double exigence nous a conduit à séparer l'étude de l'ensemble des *Fandangos* de celle du reste des autres *toques*. Cette séparation ne sera pleinement justifiée qu'à la fin de cette analyse.

Fig. 2 : Système de classification formelle.



### Les paramètres descriptifs

- 16 Au cours de la construction de la classification hiérarchique, chaque niveau fait apparaître de nouvelles classes de cycles sonores par diversification des classes du niveau antérieur. Chaque nouveau paramètre intervient comme un opérateur à états discrets qui modifie la structure des cycles antérieurs. Chaque nouvelle classe est engendrée par un état particulier de l'opérateur correspondant. L'application du premier opérateur engendre le niveau de description le plus élevé.

- 17 Chaque opérateur peut agir par le truchement d'un ou de plusieurs générateurs spécifiques. En ce qui concerne les jeux de percussion inharmoniques, la guitare est avantageusement remplacée par les *palmas* ou par les percussions produites par les pieds du danseur (*taconeo*). Nous appliquerons successivement six opérateurs qui correspondent aux paramètres musicaux de la pulsation, de l'intensité, du déphasage, de la texture sonore, du mode et des types de doigtés.

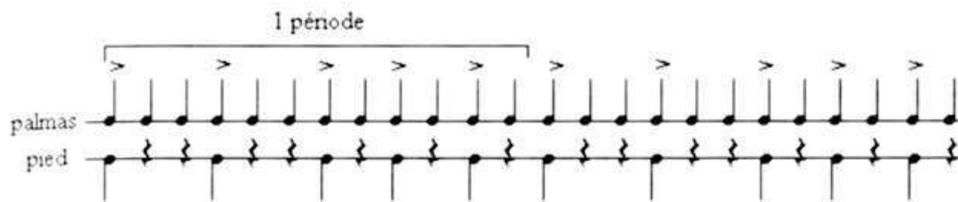
## Niveau 6 : pulsation

- 18 Tous les *toques a compás* sont susceptibles d'être accompagnés par des cycles de *palmas* mesurés. La pulsation, lorsqu'elle est explicite, peut être assurée par un des *palmeros*, par le chanteur ou par le danseur. Cette série initiale d'impulsions « métronomiques », d'intensité constante, constitue la matière première à partir de laquelle on pourra engendrer différents cycles par l'action des opérateurs successifs.

## Niveau 5 : intensité sonore

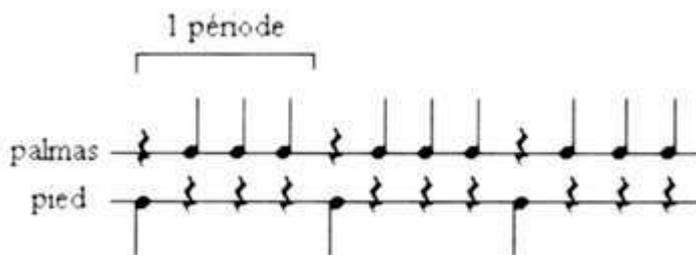
- 19 Le changement d'intensité des *palmas* où une frappe du pied permet de contraster la série précédente, engendrant deux types de cycles périodiques dont l'origine reste indéterminée à ce niveau de description.

Fig. 3 : Cycle à 12 temps faisant alterner groupes ternaires (3/4) et groupes binaires (6/8).



- 20 La classification traditionnelle ne nomme pas explicitement cette classe d'équivalence mais certains traits structuraux communs à tous les *compás* qu'elle regroupe sont connus et explicités par la plupart des professionnels. Nous nommerons cette classe « type 3/4, 6/8 » par analogie avec la mesure classique correspondante.

Fig. 4 : Cycle de *palmas por Tango*, à 4 temps.

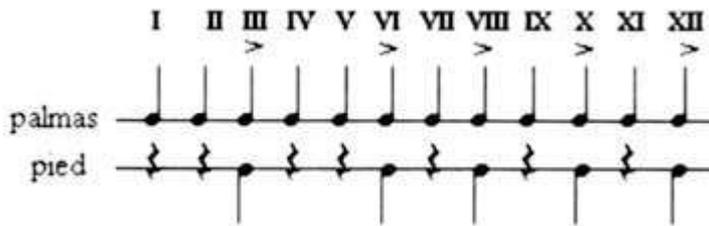


- 21 La classification traditionnelle reconnaît explicitement que tous les *compás* regroupés dans cette classe sont dérivés du *compás de Tango* ou ont une structure affine. Nous nommerons donc cette classe « type *Tango* ».

### Niveau 4 : déphasage

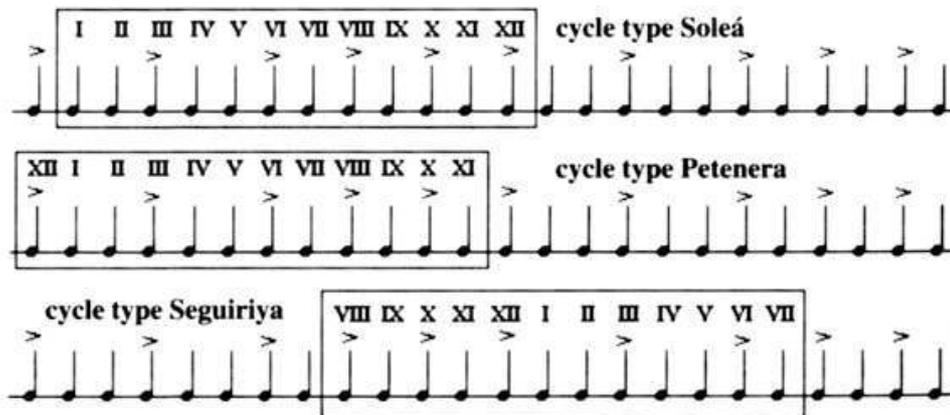
- 22 Cet opérateur ne correspond pas à une dimension musicale mais il détermine l'origine des cycles engendrés par les variations d'intensité. Le générateur par l'intermédiaire duquel agit l'opérateur déphasage est psychologique. C'est la projection d'une représentation mentale préalablement construite<sup>9</sup> qui détermine l'origine (phase) du cycle engendré au niveau précédent.
- 23 •Type 3/4, 6/8 : Les phénomènes de déphasages perceptifs permettent théoriquement douze possibilités, la culture flamenco n'en a sélectionné que trois. Les danseurs et les guitaristes ont l'habitude de compter le *compás de Soleá* de la manière suivante :
- un dos **tres** cuatro cinco **seis** siete **ocho** nueve **diez** un dos
- 24 Pour des raisons euphoniques, les temps XI et XII (*once doce*) sont dits « un dos ». Ce comptage explicite est superposé à la série de percussions engendrée au niveau précédent.

Fig. 5 : Cycle type *Soleá* et numération de référence.



- 25 Cette série numérique nous servira de référence pour décrire les types engendrés à ce niveau par déphasage du cycle de la *Soleá*.

Fig. 6 : Déphasages perceptifs.



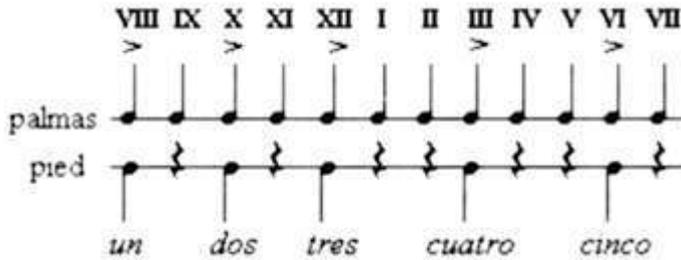
- 26 •Type *Soleá* : Il regroupe les *compás* dont le cycle débute sur le temps I.
- 27 •Type *Petenera* : Il regroupe les *compás* dont le cycle débute sur le temps XII du cycle de la *Soleá*. Le comptage traditionnel est, au déphasage près, le même que celui de la *Soleá*.

- 28 •Type *Seguiriya* : Il regroupe les *compás* dont le cycle débute sur le temps VIII du cycle de la *Soleá*. Le comptage traditionnel est marqué par trois pulsations rapides et deux pulsations lentes.

*un dos tres cuatro cinco*

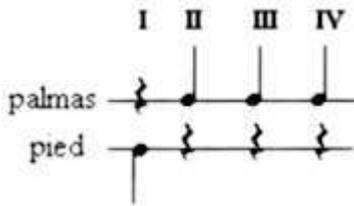
- 29 Ce comptage subdivisé en deux permet de retrouver le cycle de la *Soleá*.

Fig. 7 : Palmas type *Seguiriya*.



- 30 •Type *Tango* : Tous les cycles des *compás* regroupés sous le type *Tango* commencent sur le temps I du cycle de référence suivant.

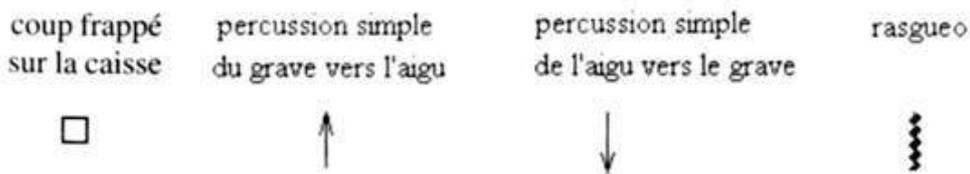
Fig. 8 : Phase du cycle de palmas por *Tango*.



### Niveau 3 : texture sonore

- 31 Les techniques de percussion propres au flamenco enrichissent la palette de contrastes sonores des cycles engendrés par les seuls contrastes d'intensité du niveau précédent. Une description simplifiée est rendu possible en réduisant la palette variée des techniques de *rasgueo* à quatre éléments clairement opposables.

Fig. 9 : Système de percussion simplifié.



- 32 Les redoublements de *palmas* et/ou de frappes de pied permettent également d'augmenter les contrastes sonores des cycles précédents mais leur description dépasserait le cadre de cette étude.

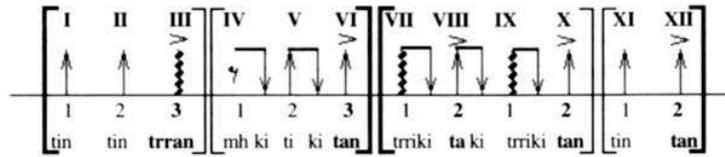
- 33 Le seul type nouveau révélé à ce niveau est celui de la *Bulería*, *compás* complexe qui joue constamment sur les ambiguïtés perceptives entre cycles du type 3/4, 6/8 et cycle du type

*Soleá*. Nous en étudierons les principales caractéristiques après avoir décrit les transformations subies par les cycles du niveau précédent.

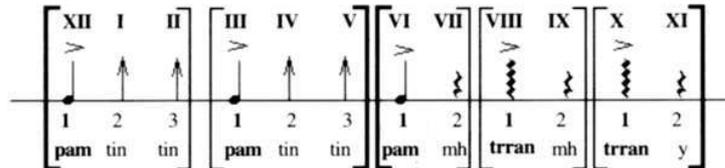
- 34 Les danseurs ont l'habitude de mémoriser et d'énoncer les *compás* sous forme de séries d'onomatopées sans qu'il existe pour autant un système formalisé comme c'est le cas pour la verbalisation des *tâla* (cycles rythmiques indiens). Nous proposons ci-dessous un système qui formalise cette pratique. Les cellules rythmiques constitutives de chaque *compás* sont entre crochets.

Fig. 10 : Cycles de percussion du type 3/4, 6/8.

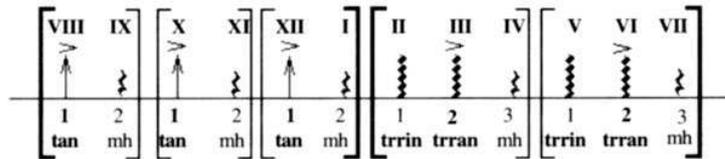
•Type *Soleá*



•Type *Petenera*

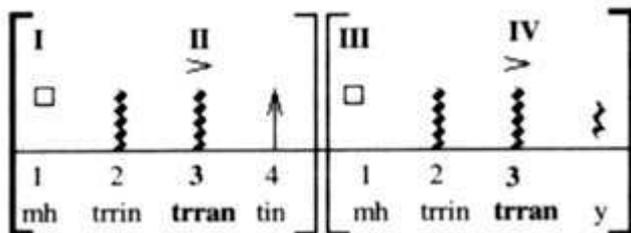


•Type *Seguiriya*



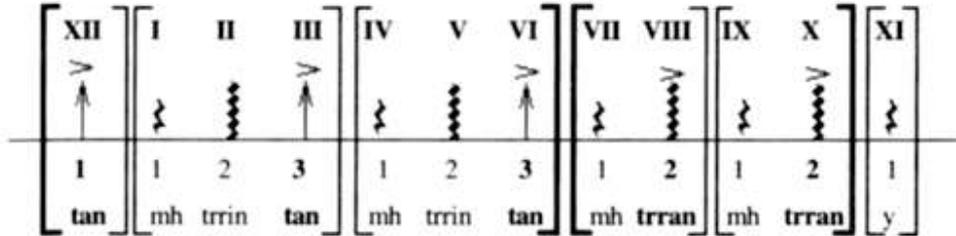
- 35 •*Compás de Tango* : Alors que la majorité des *compás* correspondent à des cycles rythmico-harmoniques et ne peuvent être identifiés sans la réalisation des accords de guitare correspondants, le *compás* de Tango est d'essence rythmique, il est identifiable même si l'on assourdit les cordes, neutralisant ainsi le paramètre harmonie. Le système de *rasqueo* introduit une dissymétrie par rapport au cycle simple de palmas décrit ci-dessus, le cycle de *rasqueo* de référence se déroule sur huit temps simples ou quatre temps doubles.

Fig. 11 : Cycle de percussion *por Tango*.



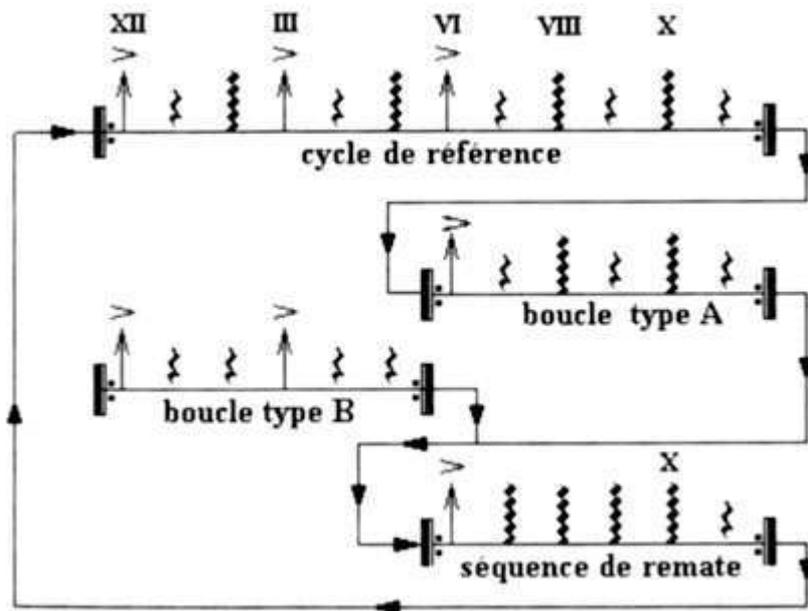
- 36 •*Compás de Bulería* : De même que celui du *Tango*, le *compás de Bulería* est identifiable sans le recours à la couleur harmonique. Le cycle de référence est obtenu par déphasage du cycle de type *Soleá* et par un changement des figures de *rasgueos*.

Fig. 12 : Cycle de percussion *por Bulería*.



- 37 La grande complexité de ce *compás* provient de la versatilité avec laquelle il est traité. Les cycles précédents sont, dans la grande majorité des cas, interprétés avec des structures voisines des cycles de référence que nous avons décrits. Le *compás de Bulería* se prête par contre à de multiples segmentations, déphasages et regroupements réalisés à partir du cycle de référence. Le schéma suivant montre comment on peut décrocher du cycle principal en effectuant des séries de boucles de six temps de type A ou B et y revenir grâce à une séquence standard de *remate*.

Fig. 13 : Demi-cycles *por Bulería* et relations avec le cycle de référence.



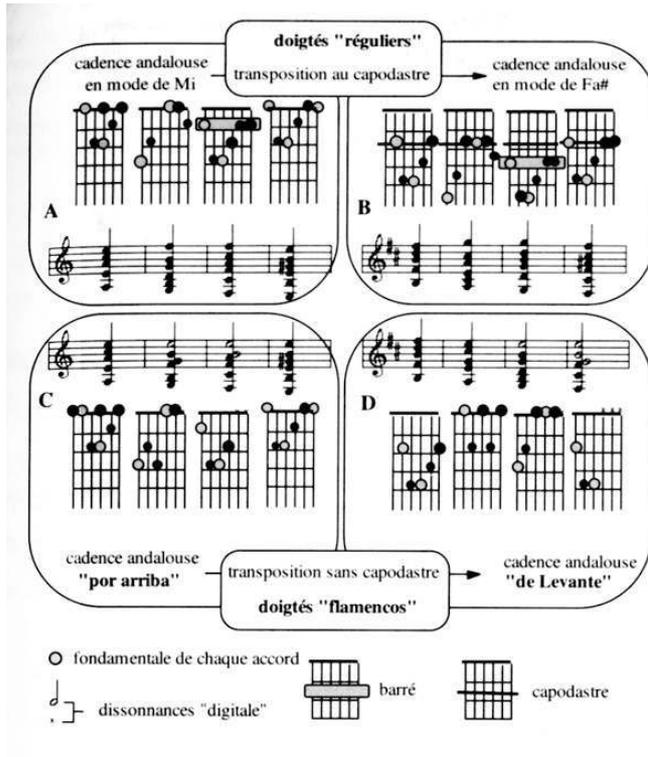
### Niveau 2 et 1 : harmonie

- 38 Au même titre que les techniques de *rasgueos*, les systèmes d'accords utilisés par les guitaristes sont spécifiques à la guitare flamenca. Il est assez difficile pour des non-

- guitaristes de comprendre cette spécificité due aux techniques inhérentes aux conformations respectives de la main gauche du guitariste et de la touche de la guitare.
- 39 Les guitaristes de jazz ont résolu les problèmes de transposition en ajoutant de nombreuses dissonances compatibles avec l'utilisation de doigtés « complets » (toutes les cordes sont soumises à la pression d'un doigt de la main gauche, pression qui détermine une note autre que celle de la corde à vide). Par contre, la technique primitive de la guitare flamenca est basée sur l'utilisation d'accord dits « ouverts » pour lesquels on utilise un certain nombre de cordes à vide. Bien que le guitariste de jazz moderne utilise des dissonances « lointaines » (9<sup>e</sup>, 11<sup>e</sup>, etc.) il le fait au sein d'un système harmonique fondé sur une cohérence externe à la guitare, ce qui n'était pas le cas des guitariste de blues primitifs.
- 40 La carence de contact quasi complète des guitaristes flamencos avec la culture musicale classique a perpétué une harmonie digitalo-instrumentale peu soucieuse du respect des canons de l'harmonie officielle. La couleur harmonique si caractéristique de la guitare flamenca provient de ces accords inattendus, dont la structure atypique est le résultat d'un compromis entre modèle harmonique, technique digitale fruste et structure géométrique de la touche de la guitare.
- 41 Lorsqu'un pianiste transpose un accord quelques tons plus hauts, il peut conserver pratiquement la même position relative des doigts, aux changements de touche noires ou blanches près. Confronté à la même difficulté, le guitariste dispose de trois solutions : utiliser le capodastre qui permet de conserver un doigté identique en raccourcissant la longueur vibrante de toutes les cordes à la fois, utiliser essentiellement des doigtés « fermés » transposables à l'identique, changer de type de doigté en utilisant des doigtés « ouverts » non transposables. C'est cette dernière solution qu'ont utilisée les guitaristes flamencos primitifs, au prix de ces dissonances atypiques si propres à l'esthétique flamenca.
- 42 Cette habitude a engendré de véritables catégories de doigtés qui permettent aux flamencos d'opposer certains *compás*. Par commodité, nous qualifierons d'andalous les modes correspondant à toute échelle du type *mi, ré do, si, la, sol, fa, mi* (*Mi* andalou). Cette échelle est transposable dans toutes les tonalités. Ainsi, l'échelle *fa#, mi ré, do, si, la, sol, fa#* correspond au mode de *Fa# andalou*. On appelle cadence andalouse en mode de *Mi* la série d'accords La m, Sol 7<sup>e</sup>, Fa, *Mi*.
- 43 La transposition à l'aide du capodastre situé à la deuxième case monte tous les degrés d'un ton, la même séquence de doigtés correspond alors, selon les normes classiques en hauteurs absolues, à la cadence andalouse en mode de *Fa#* : Ré m, Do 7<sup>e</sup>, Sol, *Fa#*.
- 44 La hauteur absolue n'étant pas pertinente pour les flamencos, ces deux séries d'accords sont considérées comme identiques, car la couleur harmonique est semblable dans les deux cas, les inversions des accords étant les mêmes. Le tableau ci-contre illustre le mode de classification utilisé par les flamencos.
- 45 Les ensembles de positions A et B, qui correspondent respectivement aux cadences andalouses en *Mi* flamenco et *Fa#* flamenco en hauteurs absolues, sont considérés comme identiques et définissent une seule catégorie de positions digitales ou *posturas*, qui caractérise le « *toque por arriba* »<sup>10</sup>. Par contre les ensembles de position C et D correspondent respectivement à deux *toques différents* (*toque por arriba* et *toque de Levante*). En effet, les dissonances et/ou les inversions, conséquences des doigtés « ouverts » de l'ensemble D donnent une couleur harmonique toujours opposable à la couleur

caractéristique de l'ensemble C. Usant d'un système qui évoque les mutations utilisées dans la solmisation, les flamencos considèrent comme identiques, et partant, de même nom, les ensembles d'accords engendrés par des doigtés et des enchaînements identiques, quelle que soit la position du capodastre. Nous appellerons ces ensembles « catégories de doigtés ».

Fig. 14 : Doigtés flamencos.



- 46 Chaque catégorie de doigtés correspond à une catégorie de *toques* clairement définie dans la nomenclature autochtone lorsque le mode principal est le mode andalou : *toque por arriba* (Mi fl.), *toque por medio* (La fl.), *toque de Levante* (Fa# fl.) ou *de Granaína* (Si fl.).
- 47 La nomenclature est beaucoup moins claire lorsque le mode principal est majeur ou mineur. Conservant la logique de la nomenclature traditionnelle, nous nommerons la classe de doigtés par la tonique du ton de référence. Le tableau ci-dessus montre différentes classes de doigtés en modes majeurs et flamencos.

Fig. 15 : Catégories de doigtés, cadences conclusives dans les modes relatifs majeurs et flamenco des tons de référence.

Fig. 15 displays eight musical staves, each representing a different category of fingering and concluding cadence. The staves are arranged in two columns. The left column shows four major modes: Do majeur, Ré majeur, Fa majeur, and Sol majeur. The right column shows four flamenco modes: Mi flamenco por arriba, Fa# flamenco de Levante, La flamenco por medio, and Si flamenco de Granaina. Each staff contains a sequence of chords and notes, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

Fig. 16 : Catégories de doigtés, transpositions dans les tons de Do majeur et de Mi flamenco.

Fig. 16 displays eight musical staves, each representing a different category of fingering and transposition. The staves are arranged in two columns. The left column shows four major modes: Do majeur, Ré majeur, Fa majeur, and Sol majeur. The right column shows four flamenco modes: Mi flamenco por arriba, Fa# flamenco de Levante, La flamenco por medio, and Si flamenco de Granaina. Each staff contains a sequence of chords and notes, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

- 48 Le mode n'est donc qu'une dimension théorique qui ne peut se réaliser que par le choix d'une catégorie de doigtés donnée. Le choix du mode permet cependant d'introduire de nouvelles oppositions dans certaines catégories de niveau 3.

## Niveau 2 : modes

- 49 •Type Soleá : Le compás de Soleá est en mode flamenco. Le cycle de percussion du type Soleá interprété en mode majeur correspond au compás d'Alegrías.
- 50 •Type Petenera : Le compás de Petenera est en mode flamenco, le cycle de percussion type Petenera interprété en mode majeur correspond au compás de Guajira.
- 51 •Type Seguiriya : Les compás de Seguiriya et de Serrana sont en mode flamenco. Le cycle de percussion type Seguiriya interprété en mode majeur correspond au compás de la Cabal ou Seguiriya cambiá (changée).
- 52 •Compás de Tango et de Bulería : Comme nous l'avons vu précédemment, ces compás sont définis indépendamment des modes et des catégories de doigtés.

## Niveau 1 : catégories de doigtés

- 53 Nous pouvons présenter maintenant un tableau (ci-contre d'ensemble des compás avec les grilles harmoniques les plus courantes pour les compás qui en admettent plusieurs.

The diagram illustrates the rhythmic patterns and harmonic grids for several flamenco compás. Each compás is represented by a sequence of notes (I to XII) with arrows indicating the direction of the stroke (up or down) and the number of fingers used (1, 2, 3). Below each rhythmic pattern are the corresponding harmonic grids for the most common modes.

- Petenera**: Rhythmic pattern I to XI. Harmonic grids for La m (Lan), Mi7 (Mí7), La m (Lan), Sol7 (Sol7), Fa (Fa), Mi (Mi), and Sol7 (Sol7), Mi (Mi).
- Guajira**: Rhythmic pattern I to XI. Harmonic grids for La (La) and Mi (Mi).
- Bulería en La flamenco (por medio)**: Rhythmic pattern I to XII. Harmonic grids for La (La), Si (Si), La (La), and Mi (Mi), Sol7 (Sol7), Mi (Mi).
- Bulería en Mi majeur**: Rhythmic pattern I to XII. Harmonic grids for Mi (Mi), Sol7 (Sol7), Mi (Mi), Sol7 (Sol7), Mi (Mi).
- Soleá en Mi flamenco (por arriba)**: Rhythmic pattern I to XII. Harmonic grids for Mi (Mi), Mi7 (Mí7), Fa (Fa), Mi (Mi), Fa (Fa), Mi (Mi).
- Alegría en Mi majeur**: Rhythmic pattern I to XII. Harmonic grids for Mi (Mi), Sol7 (Sol7), Mi (Mi), Sol7 (Sol7), Mi (Mi).
- Seguiriya**: Rhythmic pattern VIII to VII. Harmonic grids for La (La), Si (Si), La (La), La (La), Mi7 (Mí7), La (La), and Mi (Mi), Fa (Fa), Mi (Mi).
- Cabal**: Rhythmic pattern I to VII. Harmonic grids for La (La), Mi7 (Mí7), La (La), and Mi (Mi), Fa (Fa), Mi (Mi).
- Serrana**: Rhythmic pattern I to VII. Harmonic grids for Mi (Mi), Fa (Fa), Mi (Mi).
- Tango en La flamenco (por medio)**: Rhythmic pattern I to IV. Harmonic grids for Si (Si), La (La), and Mi (Mi), Sol7 (Sol7), La (La).
- Tango en La majeur**: Rhythmic pattern I to IV. Harmonic grids for Mi7 (Mí7), La (La).

## La catégorie des Fandangos flamencos

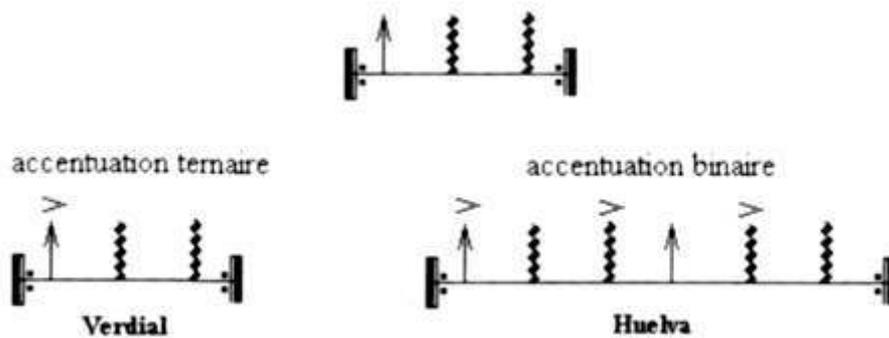
- 54 Cette catégorie regroupe des chants *a compás* et des chants dits libres. La structure strophique et la structure harmonique de l'accompagnement est commune (à quelques exceptions près) à tous les types de chant, quelles que soient les structure métriques et harmoniques. L'introduction de guitare est en mode flamenco, le chant se déroule dans le mode majeur relatif, sauf la dernière phrase qui module au mode flamenco de l'introduction de guitare.

|                             |   |
|-----------------------------|---|
| Phrases mélodiques du chant | Accord concluant chaque phrase du chant dans le ton majeur de référence |
| vers n° 2                   | 1 <sup>er</sup> degré   |
| vers n° 1                   | 4 <sup>e</sup> degré  |
| vers n° 2                   | 1 <sup>er</sup> degré   |
| vers n° 3                   | 5 <sup>e</sup> degré  |
| vers n° 4                   | 1 <sup>er</sup> degré   |
| vers n° 5                   | 3 <sup>e</sup> degré  |
|                             | (tonique du ton flamenco relatif)                                       |

### Les Fandangos a compás

- 55 Ils ont en commun le même système de *rasgueo* qui, accentué de manière binaire ou ternaire engendre les deux grandes classes de *compás* : *compás* de *Fandangos de Huelva* et *compás* de *Verdial* (également dénommé de *Fandango abandonao*).

Fig. 18 : Cycles de percussion type Fandango de Huelva et Fandangos Verdial.



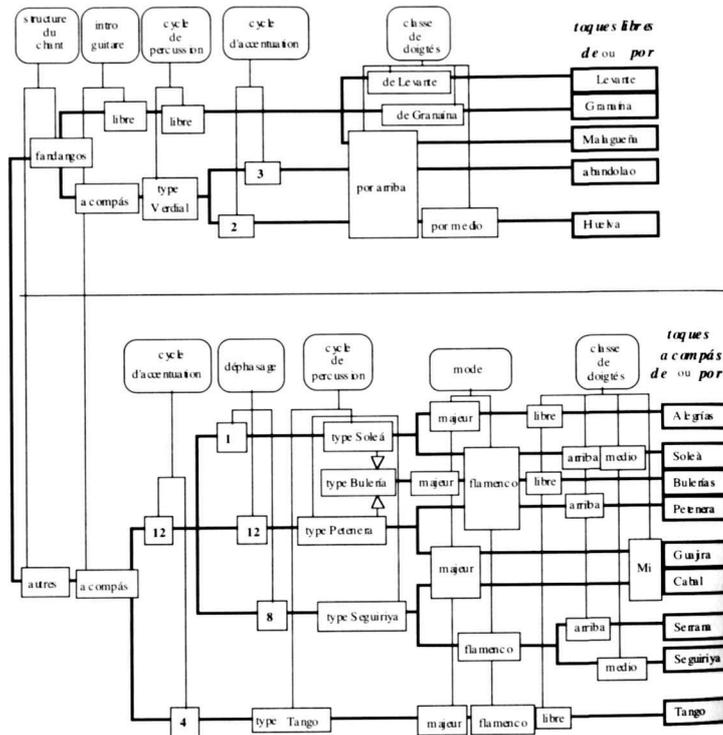
- 56 Lorsque l'on introduit les cycles harmoniques correspondants, on obtient les structures simplifiées des *compás* de Huelva et de *Verdial*. Le *compás* de Huelva peut se jouer *por arriba* et *por medio* alors que le *compás* de *Verdial* ne se joue que *por arriba*.

Fig. 19 : *Compás* d'introduction type Huelva et type Verdial.

| I                        | II   | III        | IV  | V    | VI          | VII | VIII | IX      | X   | XI   | XII  |             |    |
|--------------------------|------|------------|-----|------|-------------|-----|------|---------|-----|------|------|-------------|----|
|                          |      |            |     |      |             |     |      |         |     |      |      |             |    |
| tan                      | trin | tran ti    | tan | tran | trin ti     | tan | trin | tran ti | tan | tran | y    |             |    |
| <b>Huelva por arriba</b> |      |            |     |      |             |     |      |         |     |      |      |             |    |
| Mi                       |      | La         |     |      | Sol $\flat$ |     | Fa   | Mi      |     |      |      |             |    |
| <b>Huelva por medio</b>  |      |            |     |      |             |     |      |         |     |      |      |             |    |
| La                       |      | Si $\flat$ |     |      | La          |     |      |         |     |      |      |             |    |
|                          |      |            |     |      |             |     |      |         |     |      |      |             |    |
| tan                      | trin | trin ti    | tan | trin | trin ti     | tan | trin | trin ti | tan | trin | trin |             |    |
| <b>Verdial</b>           |      |            |     |      |             |     |      |         |     |      |      |             |    |
| Mi                       |      | Fa         |     |      |             |     | Sol  |         |     |      |      | Sol $\flat$ | Fa |

## Les *Fandangos* libres

- 57 Les formes folkloriques originelles qui accompagnaient des danses populaires de groupe ont acquis un caractère flamenco en se libérant du carcan du *compás*. L'accompagnement de chacune des six phrases a été réduit à une simple ponctuation cadentielle soulignant la fin de chaque phrase chantée.
- 58 •Les *Fandangos personales* : Déformations des *Fandangos* de Huelva, ils en ont conservé l'introduction de guitare *a compás* jouée d'une manière rubato. L'introduction se fait en mode flamenco selon les classes de doigté *por arriba* ou *por medio* qui correspondent respectivement au développement du chant en mode majeur selon les classes de doigtés *Do majeur* ou *Fa majeur*.
- 59 •Les formes libres dérivées des chants de type *Verdial* : De macro-structure semblable à celle des *Fandangos* libres, les classes guitaristiques s'en distinguent par les séquences d'introduction à caractère non mesuré identifiables par des catégories de doigté spécifiques et des clichés mélodiques caractéristiques. Chaque classe guitaristique porte un nom qui reflète l'origine géographique du groupe de chants correspondant : *Málagañas* (*toque por arriba*, soit *Mi fl.*), *Granaínas* (*toque de Granaína*, soit *Si fl.*) et chants de *Levante* (*toque de Levante*, soit *Fa# fl.*).
- 60 Après cette présentation très schématique des *toques* libres, il est possible d'élaborer un tableau génératif qui regroupe les classes guitaristiques les plus significatives du répertoire flamenco.

Fig. 20 : Arbre génératif des principaux *toques* flamencos.

- 61 Ce tableau génératif fait apparaître clairement l'existence de deux systèmes musicaux, celui des *Fandangos* et celui des autres *compás*. Cette opposition formelle est le reflet d'origines géographiques et historiques différentes. Le système qui regroupe les classes d'accompagnement du type accentuel 3/4, 6/8 correspond aux chants les plus primitifs (chants *por Soleá* et *por Seguiriyá*, tous originaires de la région Séville-Cadiz) et ceux qui en dérivent. La classe du *Tango* regroupe les accompagnements de chants dont les types mélodiques sont très hétéroclites. Certains chants *por Tango* sont clairement du même type mélodique que celui des *Soleá* et *Seguiriyas* les plus primitives ; d'autres, en modes majeur et mineur proviennent de l'adaptation de mélodies folkloriques autochtones ou de mélodies d'origine sud-américaine.
- 62 Les mélodies primitives, dont les chants *a palo seco* comme les *Tonás* sont vraisemblablement des vestiges, étaient chantées sans guitare. Celle-ci n'a été associée au chant qu'au cours du siècle dernier, lorsque le flamenco est devenu un art de scène. Les exigences mêmes de la scène ont amené des artistes tel que Antonio Chacón à enrichir le répertoire en « flamenquisant » les *Fandangos* d'origine folklorique originaires des régions de Huelva et de Málaga. Le tableau précédent met en évidence de nombreuses ressemblances structurales qui sont le reflet de proximités géographiques et d'évolutions historiques souvent mal éclaircies. La mise en évidence de ces traits communs peut permettre d'émettre nombre d'hypothèses qui resteront à confirmer par d'autres méthodes.

## Le chant

- 63 Il est difficile de rendre compte de la grande diversité des structures temporelles du chant flamenco dans un cadre aussi restreint. Nous réduirons donc cette étude aux chants

a *compás* non mesurés, catégorie la plus représentative de l'expression flamenca. Cette catégorie constitue plus une classe esthétique qu'une classe formelle. En effet, certaines classes guitaristiques impliquent, « normalement », des interprétations « plutôt mesurées » (*Tangos, Alegrías, Fandangos* de Huelva...), d'autres impliquent des interprétations « plutôt non mesurées » (*Seguiriya, Soleá...*). Selon le chanteur et les circonstances, la structure temporelle d'un « même » chant peut subir des fluctuations importantes. La version d'un chant réalisée pour la danse (*p'atrás*<sup>11</sup>) aura un caractère plus mesuré que celui d'une version du même chant réalisée en récital (*p'alante*<sup>12</sup>). Certains chanteurs impriment à leurs chants un caractère « plutôt mesuré » (Fosforito, Luis de Córdoba) alors que d'autres sont habituellement plus « anarchiques » (Manolo Caracol). Le *sens du compás*, compris comme une sorte de *swing* propre aux chanteurs flamencos, est d'ailleurs moins lié à la métricité du chant qu'à une gestion judicieuse des décalages et recalages successifs du chant avec le *compás* de la guitare, seul garant de la métricité.

- 64 S'il est possible de déceler une (ou plusieurs) structure rythmique de référence pour certains chants *por Tango* ou *por Fandango de Huelva*, cela devient illusoire pour les chants *por Soleá* ou *por Seguiriya*. Le caractère non mesuré est mis en évidence par deux propriétés temporelles : il n'existe que rarement des rapports simples entre durées successives, il n'existe pas non plus de retours périodiques apparents de figures temporelles stables. Ceci entraîne deux difficultés majeures liées à la transcription. L'utilisation de la notation classique fondée sur les rapports simples entre durées n'est pas pertinente et il devient difficile sinon impossible de faire apparaître des périodes temporelles au sens strict du terme. Nous avons donc adopté un système original inspiré de la notation neumatique grégorienne. Les notes syllabiques sont représentées par des neumes proches de la notation grégorienne encore utilisée actuellement et les groupes mélismatiques le sont par des neumes inspirés des notations primitives.

Fig. 21 : Transcription neumatique d'une phrase *por Soleá* du type de *La Serneta*.

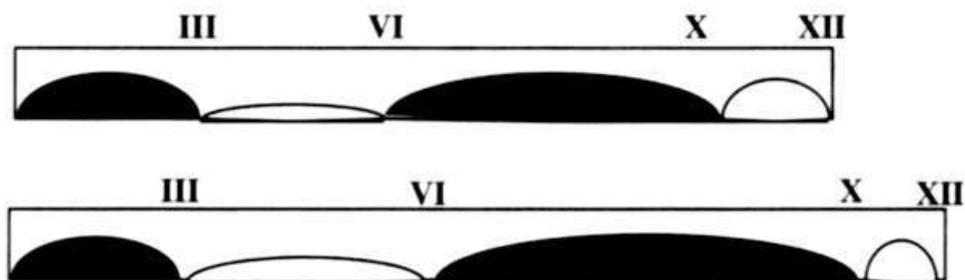


- 65 Les traits communs à plusieurs versions d'un même type mélodique permettent de définir un schéma mélodico-temporel dont la structure, très lâche, met en évidence une alternance de zones mélodiques stables (qui définissent le type mélodique) et de zones mélodiques propres à chaque chanteur (improvisées ou non), certaines zones étant plus susceptibles d'étirements temporels que d'autres. En remplaçant les transcriptions musicales conventionnelles par des schémas géométriques déformables et en appliquant un certain nombre de règles formelles de réduction qu'il serait trop long de justifier ici, on obtient des schémas mélodiques réduits. Les réductions mélodiques de ce type réalisées sur de nombreux chants d'une même classe guitaristique suffisent à mettre en évidence des oppositions claires entre différents types mélodiques.

Fig. 22 : Réductions et oppositions de trois types mélodiques *por Soleá*.

### Chant, guitare et marge d'improvisation

- 66 Le chant flamenco, apparemment très libre, respecte des cadres mélodico-temporels très structurés. La gestion originale de ces cadres permet cependant au chanteur et au guitariste de conserver des marges de liberté assez grandes qui favorisent une grande liberté d'expression. L'absence de pulsation dans le déroulement du chant libère celui-ci des coïncidences temporelles fines avec le *compás* de guitare. La multiplicité des paramètres musicaux qui définissent chaque type de *compás* donne naissance à des formes sonores qui définissent des zones très contrastées. Ces contrastes permettent de se repérer dans le cycle par la reconnaissance de figures sonores parfaitement identifiables. La fin de chaque figure correspond à un temps important du cycle.

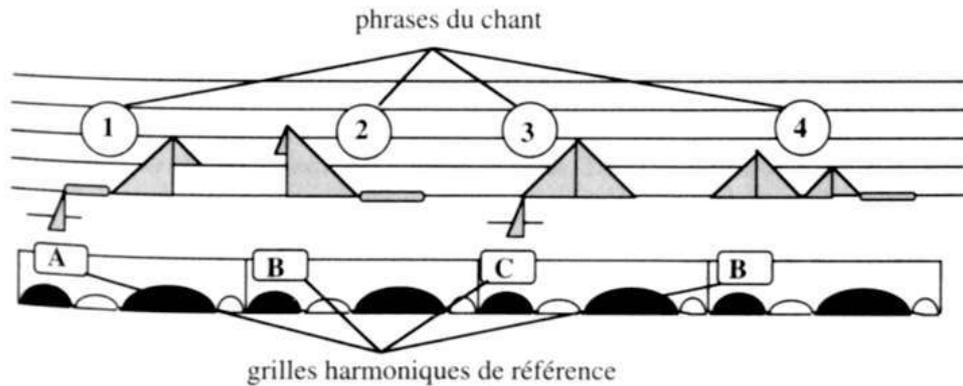
Fig. 23 : Réduction du cycle type *Soleá* en zones contrastées et flexibilité du cycle.

- 67 La correspondance pulsation/forme permet une grande flexibilité temporelle, l'apparition d'une pulsation donnée n'étant plus liée à une mesure métronomique, mais à l'identification de la forme correspondante. Chaque cycle de guitare est un cadre de

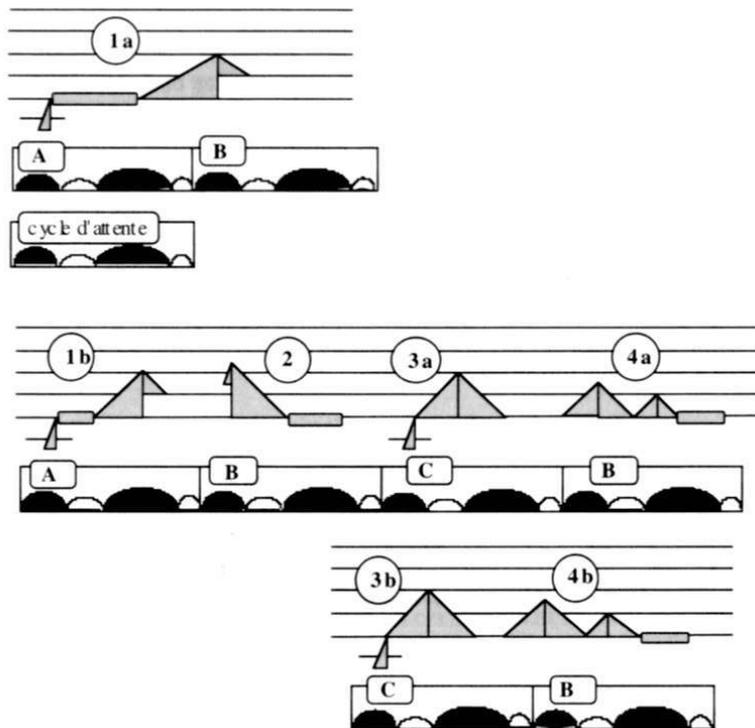
référence flexible à l'intérieur duquel le chant peut se positionner avec une assez grande liberté.

- 68 Tout chant est susceptible d'être interprété d'une manière concise, la grille de guitare adoptant alors une structure minimum qui servira de référence à toutes les autres interprétations.

Fig. 24 : Schématisation d'une version concise d'un chant *por Soleá* du type *de La Serneta*.



- 69 Cette version concise peut être amplifiée par dilatation et/ou répétition de chaque phrase.
- 70 L'accompagnement du chant met en jeu des relations dialectiques constantes entre deux dynamiques contradictoires. Le chant est soumis à la force centrifuge de l'expressivité vocale qui tend à l'éloigner du cadre du *compás*. Le *compás* joue le rôle d'attracteur centripète qui tend à faire coïncider certaines zones mélodiques du chant avec des temps remarquables du *compás*. Cette tension constante entre la liberté expressive du chant et la métrique plus ou moins déformée du *compás* de guitare est une des conditions indispensables pour que puisse surgir le mystérieux *duende*.

Fig. 25 : Schématisation d'une version dilatée d'un chant *por Soleá* du type de *La Serneta*.

## Aujourd'hui et demain

- 71 Comme on a pu le voir tout au long de cet article, la grande liberté d'expression propre au flamenco est bridée par une structuration des formes encore plus grande. Depuis le concours de Grenade organisé sous l'impulsion de Manuel de Falla en 1922, de nombreuses institutions se sont portées garantes de la pureté du répertoire. La profusion de flamencologues et critiques officiels, membres influents des jurys de multiples concours, ont réussi à enfermer le cri primitif du chant dans le carcan stérile des formes « traditionnelles ». Seules les structures complexes et trop techniques de la guitare ont pu tromper la vigilance des critiques conservateurs, permettant ainsi une évolution constante depuis Ramón Montoya, Sabicas, Niño Ricardo et tant d'autres jusqu'à nos jours. L'œuvre innovatrice de Paco de Lucía et les enregistrements récents de Vicente Amigo sont là pour démontrer le dynamisme créateur de la guitare flamenca.
- 72 Quant au chant, si longtemps paralysé par le respect obligé des formes canoniques, il se trouve de plus en plus confronté aux assauts répétés des guitares virtuoses, du *cajón*<sup>13</sup> de la flûte traversière ou de l'orchestre symphonique. Les *peñas*<sup>14</sup>, les festivals d'été et les concours sont les derniers refuges du flamenco traditionnel. Le flamenco classique tend à n'être plus que l'expression figée d'un art qui a perdu sa dynamique créatrice et qui n'en finit plus de se répéter lui-même, de plus en plus paralysé par la peur de sa propre disparition. De nombreux chanteurs enregistrent encore, avec de plus en plus de résistance de la part des éditeurs, les énièmes versions de la *Malagueña de La Trini* ou de la *Soleá de La Serneta*. D'autres, de plus en plus nombreux, suivent les traces de Camarón de

La Isla ou d'Enrique Morente, créant des mélodies originales dans un nouvel environnement sonore plus adapté à la culture musicale et aux goûts actuels.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Paris : SELAF.
- BLAS VEGA José, 1982, *Magna Antología del Cante Flamenco*. Madrid : Hispavox.
- BLAS VEGA José et RÍO RUIZ Manuel, 1988, *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*. Madrid : Cinterco
- CARDINE Dom Eugène., 1970, « Sémiologie grégorienne », in : *Etudes Grégoriennes Tome XI*. Sablé sur Sarthe : Abbaye Saint Pierre de Solesmes
- CHAILLEY Jacques, 1967, *La musique et le signe*. Lausanne : Editions Rencontre.
- DONNIER Philippe, 1996, *Flamenco, structures temporelles et improvisation*. Thèse de doctorat. Paris X-Nanterre.
- DONNIER Philippe et MERENGUE DE CÓRDOBA R., 1985, *Flamenco, Méthode de guitare*. Paris : Billaudot.
- DONNIER Philippe et MERENGUE DE CÓRDOBA R., 1988, « Le flamenco, ou le temps falsifié ». *Analyse musicale* 11 : 30-36.
- DURING Jean, 1987, « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », in : *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris : SELAF : 33-44.
- GRANDE Felix, 1979, *Memorias del Flamenco*. Madrid : Espasa-Calpe.
- LEBLON Bernard, 1995, *Flamenco*. Paris : Cité de la Musique / Arles : Actes Sud.
- MCADAMS S. et Bigan E., 1994, *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition*. Paris : PUF.
- MOLINA Ricardo et MAIRENA Antonio, 1979, *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla : Librería Al-Andalus.
- QUIÑONES Fernando, 1992, *Qu'est-ce que le flamenco ?* Madrid : Cinterco.
- ROSSY Hipólito, 1966, *Teoría del cante jondo*. Barcelona : Credsà.

## NOTES

1. Ancien quartier juif.
2. Claque de main.
3. Cycle rythmico-harmonique.
4. Salle de spectacle consacrée au flamenco.
5. Artiste spécialiste de la claque de main ou *palmas*.
6. Traditionnel se réfère ici à ce qui fait l'accord entre la majorité des ouvrages édités en Espagne, les critiques de flamenco, les normes des concours de chant et les milieux aficionados.

7. Technique de percussion rapide faisant intervenir successivement plusieurs doigts de la main droite qui permet d'obtenir des roulements continus sur un accord donné.
  8. La plupart des ouvrages de flamenco assimilent à tort rythme du chant et rythme de la guitare.
  9. L'existence du phénomène de déphasage perceptif a été clairement confirmée par de nombreuses expériences menées au sein des milieux de culture flamenca. La stabilité des différents déphasages reste encore à démontrer pour des auditeurs non flamencos.
  10. Ou jeu « en haut », localisation qui se réfère à l'accord de Mi dont les positions des doigts sont situées vers les cordes graves, les plus hautes sur le manche (voir la leçon de guitare sommaire de Boby Lapointe).
  11. Contraction de *por detrás* (en arrière) en référence au chanteur qui se situe alors debout *en arrière* de la scène.
  12. Contraction de *por delante* (en avant) en référence au chanteur qui se situe alors assis *sur le devant* de la scène.
  13. Caisse en bois importée de Cuba qui substitue ou accompagne les palmas.
  14. Associations culturelles dédiées à la conservation, la pratique et la promotion du flamenco traditionnel.
- 

## RÉSUMÉS

Chant et guitare flamenca respectent des cadres formels relativement stricts malgré une grande liberté apparente. La classification traditionnelle oppose la catégorie des chants a capella (*a palo seco*) et celle des chants accompagnés à la guitare qui comprend les chants *a compás* (mesuré) et *libres* (non mesuré). Le caractère mesuré ou non mesuré se réfère à l'accompagnement de guitare, la plupart des chants flamencos étant non mesurés. Les chants accompagnés à la guitare sont regroupés en classes guitaristiques (*palos*) définies par le type de jeu de la guitare (*toque*). La mise en évidence d'un petit nombre de paramètres permet de formaliser un processus qui engendre des structures simplifiées représentatives des principaux *toques* flamencos. Chaque niveau de l'arbre hiérarchique révèle de nouvelles classes d'équivalences définies par les différents états du paramètre correspondant. L'analyse du chant met à jour les caractéristiques de types mélodiques qui permettent de confirmer ou d'affiner la classification traditionnelle. L'absence de pulsation et la non pertinence des rapports de durées rigoureux conduisent au choix d'un système d'écriture inspiré du grégorien. Toutes les versions d'un même chant ont en commun une série de cellules mélodiques qui se succèdent toujours dans le même ordre, séparées par des zones libres propres à chaque chanteur. Un système de réduction conduit à des représentations schématiques qui permettent d'opposer simplement les différents types mélodiques d'une même classe guitaristique. L'étude de l'accompagnement du chant met en évidence les marges de liberté des chants non mesurés au sein du cadre flexible des cycles de l'accompagnement de guitare.

Flamenco song and guitar adheres to a relatively strict framework in spite of great apparent freedom. The traditional classification sets songs «a capella» (*a palo seco*) against songs with guitar accompaniment which include *a compás* (measured) and *libres* (unmeasured). The measured or unmeasured character relates to the guitar, most Flamenco songs being unmeasured. Songs with guitar accompaniment are grouped into guitar classifications (*palos*), defined by the style of guitar playing (*toque*). Highlighting a small number of parameters, allows for the formalising of a process which engenders simplified structures representative of the main

Flamenco toques. Each hierarchic level reveals new classes of equivalence defined by the different states of the corresponding parameter. Analysis of the song brings to light characteristics of a melodic type which makes conformation or refinement of the traditional classification possible. The absence of beat and the irrelevance of regular length relationships, readily leads one to a song writing system of Gregorian inspiration. All versions of the same song have in common a series of melodic 'cells' which systemically follow each other in the same order, separated by 'free' areas unique to each and every singer. A reduction system leads to schematic representation which makes possible simple differentiation of different melodies within the same 'class' of guitar work. Study of song accompaniment brings to the fore the degree of freedom open to unmeasured songs within a flexible framework of guitar accompaniment cycles.

## AUTEUR

### PHILIPPE DONNIER

Philippe DONNIER a abordé le monde du flamenco par la guitare. Après avoir obtenu un diplôme d'ingénieur de l'École supérieure de Physique et Chimie de Paris, il a étudié au Conservatoire de Cordoue, où il a obtenu le diplôme de professeur de guitare classique en 1978. En 1987, il obtient un certificat d'aptitude pour l'enseignement des musiques traditionnelles et, en 1996, un doctorat en ethnomusicologie à l'Université de Paris X Nanterre. Aujourd'hui établi à Cordoue, il partage son temps entre la pratique de la guitare flamenca et la recherche. Il est l'auteur de deux livres et de divers articles consacrés au flamenco.