

un aperçu de
musique vocale
polyphonique sarde.

Jean-Christophe ROSAZ
mémoire d'ethnomusicologie
sous la direction de M^{me} Yvette GRIMAUD.

C.N.S.M de LYON
juin 1985

TABLE DES MATIÈRES

- Avant - propos	p 3
- Approche historique	p 6
- Musique vocale monodique	p 21
- La polyphonie	p 34
- Les deux genres principaux (le chant a fence la tasgia)	p 38
- Choix d'enregistrements au musée des arts et traditions populaires	p 51
- Centres de recherches en Italie	p 52
- Discographie	p 53
- Bibliographie	p 55

Et je sais aussi que partout, et
jusque dans mon entourage citadin, se dis-
cèle la permanence d'une sorte de mélodie
originelle, préservée par la seule fidélité du
souvenir, irréductible aux normes de nos traits

Je remercie, pour les documents musicaux et littéraires
qu'ils ont bien voulu me signaler:

Le directeur de la bibliothèque municipale de Florence.
M^{me} Mireille Helffer, directeur d'études au CNRS et
au département d'ethnomusicologie du musée de l'homme.
M^r Bernard Lortat-Jacob, chargé de mission auprès
du ministère des affaires culturelles (Arts et Lettres)
M^r José Gansemans, directeur du musée de Tervuren
en Belgique (archives de musique populaire tradi-
tionnelle fonds Paul Collaer).

Pour ce qui est du musée des arts et traditions populaires
il m'a été possible d'écouter sur place mais hélas sans
possibilité d'enregistrement.

Je remercie tout particulièrement M^{me} Yvette Grimaud,
sans qui ce travail aurait été impossible.

Et je sais aussi que partout, et
jusque dans mon entourage citadin, se de-
cèle la permanence d'une sorte de mélodie
originelle, préservée par la seule fidélité du
souvenir, irréductible aux normes de mes traités
et où se perpétue comme une âme première
de l'homme. Lorsque je m'informe des danses
eskimo ou des batteries de tambour touareg,
lorsque je confronte des chœurs dalmates
et formosans, je sais que je suis à l'affût
de secrets essentiels. (1)

Constantin Brăiloiu.

(1) Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui, congrès de Köln, 1958
Bärenreiter - Verlag

Permettez-moi donc d'ouvrir ce bref exposé sur une préoccupation commune et chère à des êtres tels que Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Paul Collaer et qui m'habite également : c'est le souci d'ancre nos recherches dans notre temps, notre espace "planétaire" et notre vie quotidienne ; sans quoi tout cela serait vain. On pourrait et on devrait démontrer les rapports culturels ancestraux de peuples aujourd'hui éloignés les uns des autres ; on pourrait éclaircir bien des incertitudes historiques, notamment celle de l'établissement des diverses populations ; on pourrait définir les modalités de contacts entre les peuples voisins ; les affinités et les oppositions de leurs mentalités » (1) écrit Bartók, à qui ajoute Brăiloiu : « notre ouvrage », sans doute, aide à une meilleure entente entre les hommes » (2).

AVANT - PROPOS

Reste à dire pourquoi il est important de connaître cette préhistoire de la musique. Desir d'extension de la

Ce travail se veut être la première pierre humblement posée d'un projet d'ensemble d'études qui recouvriront les polyphonies d'Europe méditerranéenne. (1) En effet une étape préalable est de se concentrer sur une région particulière, mais combien il me sera cher d'élargir le cercle - comme suivre du regard l'onde imperceptible qui parcourt la surface de l'eau après l'impact de la pierre lancée.

(1) « Actuellement, la polyphonie archaïque est encore pratiquée couramment, normalement, au Nord de la Méditerranée dans le Caucase (Abkhazie et diverses provinces de l'Est et de l'Ouest de la Géorgie) ; dans les Balkans (Istrie, Dalmatie, Serbie, Macédoine, Albanie, Bulgarie et Roumanie) ; plus à l'Ouest dans les Abruzzes, la Sicile orientale, la Sardaigne et certains coins de la Corse. Il en reste des traces au Portugal et jusqu'aux Açores. »

Paul Collaer, Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne in: Acta musicologica Basel, Bärenreiter 1960.

Permettez-moi donc d'ouvrir ce bref exposé sur une préoccupation commune et chère à des êtres tels que Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Paul Colloer et qui m'habite également : c'est le souci d'ancrer ces recherches dans notre temps, notre espace "planétaire" et notre vie quotidienne ; sans quoi tout cela serait vain.

« On pourrait et on devrait démontrer les rapports culturels ancestraux de peuples aujourd'hui éloignés les uns des autres ; on pourrait éclairer bien des inconnues historiques, notamment celle de l'établissement des diverses populations, on pourrait définir les modalités de contacts entre les peuples voisins, les affinités ou les oppositions de leurs mentalités » (1) écrit Bartók, à quoi ajoute Brăiloiu : « notre ouvrage a, sans doute, aidé à une meilleure entente entre les hommes » (2).

« Reste à dire pourquoi il est important de connaître cette préhistoire de la musique. Désir d'extension de la connaissance, certes : mais ce désir n'est après tout qu'une affaire de spécialistes. Il y a plus général et plus grave. Nous savons que l'humanité est engagée dans une des plus grandes révolutions qu'elle ait jamais connues. Qu'elle soit lente ou explosive, cette révolution remet en question tout le comportement de l'homme, les relations entre individus et entre peuples, la révision de toutes les valeurs intellectuelles (et j'ajouterai morales et spirituelles). Le problème qui se pose aujourd'hui pour tous les arts et qui domine toute autre préoccupation de cet ordre, est proprement la justification des arts, leur raison d'être,

(1) Comment et pourquoi recueille-t-on la musique populaire

(2) Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui. congrès de Köln. 1958

leur fonction d'expression et de relation. Dans notre temps d'anarchie, il faut remonter aux sources pour réadapter et reconstruire, et cette nécessité est portée par l'opinion dans la conscience de tous. Elle se manifeste dans les arts plastiques, dans les lettres, dans la musique. La musicologie se doit de participer à cet inventaire général, à cette enquête en profondeur. Il faut étendre le champ d'action. Maintenant que l'étude de la région européenne, sur une période de 1500 ans est presque réalisée, il importe de considérer cette région et cette période dans le cadre de la musique du monde entier et des niveaux de culture les plus divers; c'est désormais le phénomène musical qui devient le but vers lequel tend notre désir de compréhension, en ce qu'il est représentatif de l'humanité toute entière. » (3)

(3): Paul Collaer, Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne, in: Acta Musicologica, Basel Bärenreiter 1960

APPROCHE HISTORIQUE

« Certaines contrées et certaines populations d'Europe sont longtemps restées méconnues, parce que leur développement géographique limité ne leur a guère permis que d'exercer une influence régionale. En marge des grands courants de civilisations, elles ont été négligées par l'histoire officielle. Aujourd'hui cependant, on a pris conscience des valeurs auxquelles elles ont donné naissance au cours des millénaires. (1)

Tel est le cas de la Sardaigne.

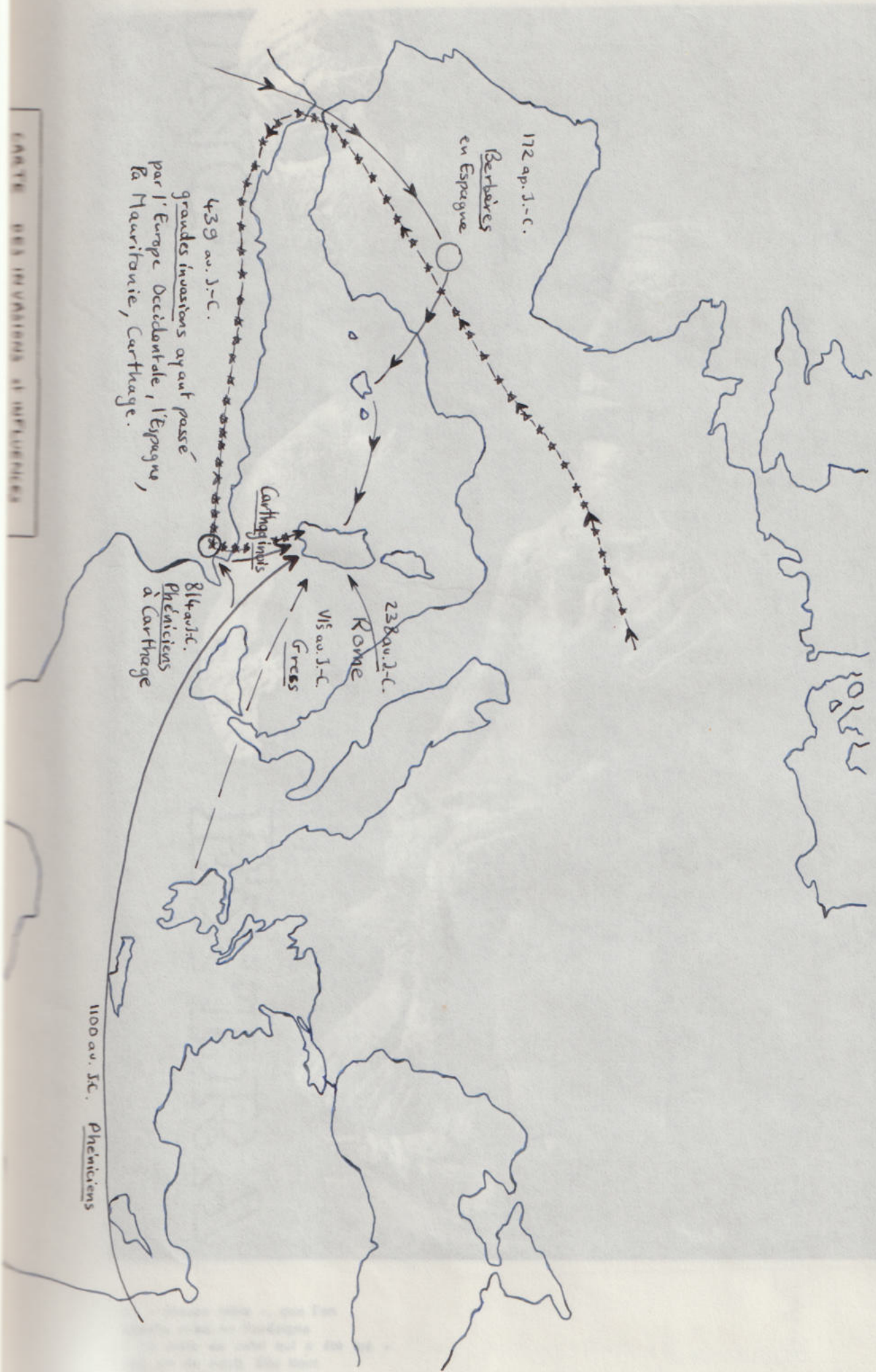
Cette grande île (superficie: 24 089 km²), que sa situation au milieu de la Méditerranée rend d'accès facile et livre depuis toujours aux invasions et à la mainmise de l'étranger est paradoxalement restée à l'écart de presque tous les grands mouvements historiques au cours de deux millénaires, comme quelque coin perdu de la planète.

Et pourtant un peuple ancien et mystérieux, dont l'origine n'a pu être établie, a créé au cours du deuxième millénaire avant J.-C. - bien avant que ne commence avec les Phéniciens la série des invasions - une forme originale de civilisation s'étendant sur un millénaire au moins (1500-500 avant J.-C. environ), civilisation dont les origines sont liées à la légende du roi Sardas, le héros éponyme qui aurait régné, selon Pausanias, sur les premiers habitants de l'île.

De cette civilisation, où l'on décèle notamment l'influence de civilisations plus riches et plus développées de Méditerranée orientale et d'Asie mineure,

(1) voir note p. 10

CARTE DES INVASIONS ET INFLUENCES





La « déesse mère », que l'on appelle aussi en Sardaigne « La mère de celui qui a été tué » (9,5 cm de haut). Elle tient sur ses genoux un adolescent mort, peut-être un guerrier, peut-être un jeune dieu.



Nuraghi à Barumini en Sardaigne

(9) tiré de l'article de Antonio Berio: Bronzes miniatures de la Sardaigne antique. in: Revue de l'Université sept. 1966

subsistent des vestiges d'un intérêt singulier : d'importants monuments tronconiques, des *nuraghi*, disséminés par milliers le long des côtes et à l'intérieur du pays, et quelques centaines de statuettes, les *bronzetti*. La période nuragique constitue la première forme d'une société sarde autonome, pourvue de structures et de motivations originales (nouvelle forme de vie communautaire, économie mixte : élevage et agriculture). Les *bronzetti* représentent des chefs de tribu, prêtres et prêtresses, guerriers, lutteurs, musiciens, officiants chargés d'offrandes pour la divinité (culte fondamental de la Grande Déesse, de la Terre Nourricière ou Grande Génitrice) : galettes, animaux sacrificiels, nacelles funéraires, paignées de stylets et d'épées. » Elles ont d'après l'archéologue italien Massimo Pallottino « certaines similitudes de structure, de technique et d'expression avec les figurines de bronze du Lounistan, de l'Arménie, de la Syrie, de l'Asie Mineure, de la Grèce de l'Italie et de l'Espagne » tout en « témoignant d'une expérience artistique originale qui se distingue des courants comparables des régions méditerranéennes ». (1)

L'histoire de la Sardaigne, par la suite, reste mouvementée (influences arabes, espagnoles, pisanes, françaises, italiennes).

(1) tiré de l'article de Antonio Boria : Bronzes miniatures de la Sardaigne antique in : Courrier de l'Unesco sept. 1966

Archer, chargé sur l'épaule,
de protection. Cette statue est
de style oriental.



LE PORTEUR D'OFFRANDE
Les anciens Sardes offraient
aux dieux des animaux,
des mets et des boissons.



LA DESSE MERE
sculpture sur pierre (calcaire)
de 0,42 m de hauteur,
représentation abstraite de la
grande divinité féminine
dont le culte, d'origine
orientale, était répandu dans
toute l'île de Sardaigne.



PRETRESSE
offrant à boire
à la divinité.

Archer, carquois sur le dos, portant cuirasse et tablier de protection. Cette statuette témoigne d'une certaine influence du style oriental.





OFFFRANDE. Un fidèle,
la main droite levée
en geste d'adoration,
présente de la main gauche
une galette à la divinité
(bronze de 17 cm).

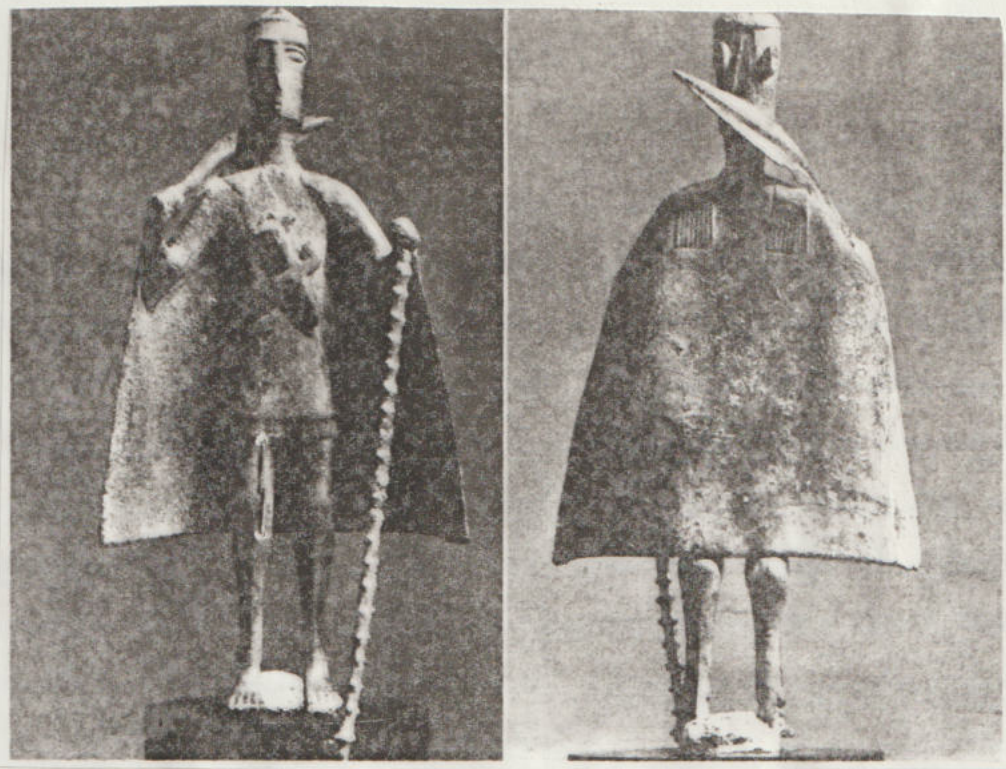
Photos © Hugo Herdeg Erben, Zurich

Le peuple sarde a cependant résisté farouchement en se repliant dans les régions montagneuses du centre de l'île. (Encore aujourd'hui les principales activités sont l'agriculture et l'élevage ovin, les pêcheurs viennent de l'Italie continentale) Le sarde s'est toujours méfié de la mer qui pour lui est synonyme d'invasions étrangères.

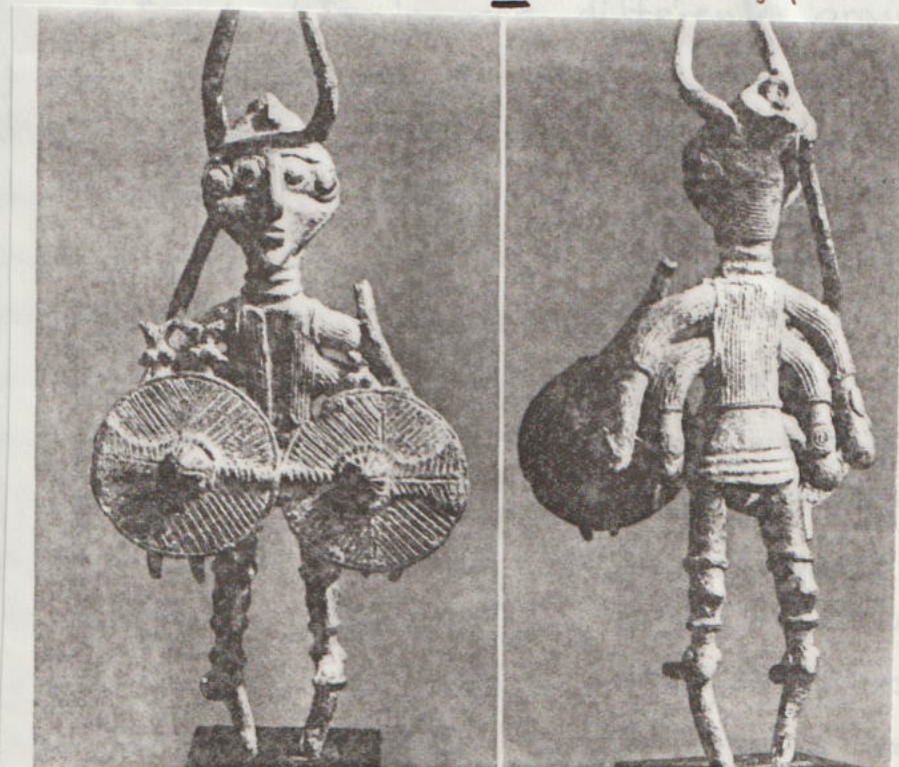
Au cours de son histoire très active va se pétrir et se forger ce peuple qui aujourd'hui offre, selon Giulio Fara « un champ très fertile pour l'étude ethnologique et en particulier ethnomusicologique ». La Sardaigne est un des exemples les plus saisissants de synthèse musicale. Du même matériau originel il sortira maintes constructions. Fara continue : « elle est, au regard de la musique traditionnelle véritablement archaïque*, de toutes les régions d'Italie, peut-être la plus intéressante ». Elle s'y développe d'ailleurs comme un micro-système, en un univers sonore bien circonscrit. Il y a également des variantes suivant les régions de l'île. On trouve certaines formes dans telles parties de l'île et pas ailleurs. (par exemple la *tascia gallurese* - polyphonie à 5 voix - est caractéristique de la Gallura et ne se chante pas dans le Campidano.

Il faut noter également 3 dialectes : méridional, central, septentrional ; avec, en outre, deux aires de répartition : les plaines où le dialecte est plus obscur et fermé, les monts où il est plus clair et ouvert. La langue sarde contient d'ailleurs un curieux amalgame de sonorités italiennes, espagnoles et grecques.

(* : archaïque : au sens premier du terme, proche d'un archétype transmis au cours des générations d'une manière juste.)



Chef de clan (face et dos), portant les attributs du pouvoir civil et religieux : l'épée, le bâton et le couteau du sacrifice. L'équilibre des formes et des volumes font de ce bronze (29cm) un chef d'œuvre de l'art nouragique.



L'homme armé aux quatre yeux et quatre bras. (ainsi que deux boucliers)
On remarque dans ces quelques représentations deux grandes écoles de sculptures, qui sont peut-être le fruit d'influences diverses.

« Surtout, la pratique musicale s'inscrit dans le parler quotidien qui dessine des cadences fortement chantantes : Fara nomme à ce sujet la cadence *do...si...do* (demi-tongué avec tremblement plus ou moins long sur le premier *do* — il va de soi qu'il n'est pas question de hauteur absolue) très usitée dans la voix parlée. » Il est d'ailleurs par fois difficile de dire exactement où se situe la limite entre les deux manières » écrit A. Schaeffner dans Origine des instruments de musique.

Ainsi tout au long de la journée les voix du laitier, du berger, du cultivateur, du pêcheur, d'une femme à son enfant, d'une autre après le *setaccio* (tamis pour différentes graines), des jeux enfantins, du mendiant égrennent les heures. A cela il faut ajouter les cloches des églises romanes, des troupeaux de moutons (les sonnailles). Un grand sens de la fête (par exemple *segarepèzza*, la période de Carnaval) porte tout cet univers sonore à son apogée = où costumes et chants sont un même feu, à tel point que les *mamathones* (personnages masqués des processions de Carnaval) portent des vestes où sont cousues des cloches de différentes tailles. Il y a d'ailleurs une grande variété de costumes (chaque village du centre de l'île à ses propres vêtements de fête, ses couleurs) réputés pour leur grande beauté. Comme l'habit est la parure du corps extérieur, le chant de ce peuple en est la parure intérieure. C'est en effet dans cette tradition à la vitalité exceptionnelle que naissent spontanément, à partir de schémas précis les mélodies vocales et instrumentales.

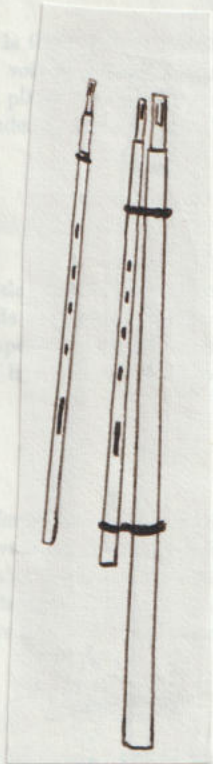
Comme d'autres peuples du Monde oral, le peuple sarde est avant tout poète. Encore aujourd'hui il y a les jours de fêtes la *gara poética* que l'on trouve dans d'autres civilisations (En particulier en Amérique du Sud). Il y a des textes anonymes de transmission orale et des textes dont les auteurs sont connus et recherchés (ceux-ci ont tendance maintenant à écrire les textes). On découvre rapidement une grande variété d'agencements qui eux-mêmes incluent une infinité de "variantes". Il y aurait grand intérêt à étudier ce domaine comme l'a fait Constantin Brăiloiu pour le vers roumain chanté.

Profondément religieux, comment ne le serait-il pas, après le passé qu'a connu ce peuple. Aujourd'hui encore le peuple sarde reste relié à la nature, à ses défunts, habité du "feu central". Un haut sens de l'honneur commande la loi de l'hospitalité. Le christianisme cohabite naturellement avec les pratiques ancestrales, les deux sphères se juxtaposant ou parfois se superposant en un puissant équilibre, en un tout fondu au même feu, en un unique souffle. Comme à l'intérieur de peuples homologues, la musique de la liturgie et des processions est toute proche de celle que nous appelons "profane", au même titre que la musique de Jean-Sébastien Bach est fondamentalement religieuse (1). La liturgie chrétienne s'est coulée dans le moule préexistant du répertoire "profane" sarde.

(1) voir à ce sujet:

SONNEUR EN DIALECTE SARDE

TRADUCTION



Statuette de bronze représentant
le sonneur préhistorique de
launeddas. Musée archéologique
de Cagliari.

Launeddas
sarde.

Un exemple de poésie sarde.
L'art de la rime ly est d'une
grande finesse et d'une
grande précision.

CHANSON EN DIALECTE SARDE

environ d'Oliena (centre)

Cando a sos pes de una roca umbrosa
 M'incontresi unu die appoggiadu,
 Tand'ido una Ae chi lesta e fastosa
 Su olu in una valle hat ispiccadu.
 Si parat poi in sa silva orrorosa
 Ue su tilibricu est preparadu,
 Ispettende s'allegra congiuntura
 Pro fagher d'issa una grata pastura.

Non pius t'avanzas in sa silva oscura
 Firma lì nesi, o bella cardeglina,
 Vides chi cue est fattende congiura.
 Contra de te cussa Ae de rapina;
 Ama su padru, e i sa pianura
 Sa fecunda campagna, sa collina,
 E non cherzas incaut'abitare
 In ue podes vittima restare.

Non des a cussas alas libertade;
 Pro t'acostare a boscu, o a malesa
 Non podes tener nò securidade
 Cum aes de rapina e de fieresa.
 Ne pius t'avanzas chi est temeridade,
 Già chi finzai como ses illesa.
 Una Ae che a tie delicada
 In ogni logu amenu est disigiada.

Bae mira, et osserva in sa campagna;
 Ispiega sas plumas a su olu,
 Rivos currentes l'irrigan e bagnan,
 De sas aes chi tue pro consolu
 In ie podes tenner pro compangias,
 Sa Filomela e i su rosignolu.
 Ne non li hat terrore ne bisbigliu
 Ne tenet logu su rapace artigliu.

Eccu fattu datteglu Ae dechida,
 Eligi sa campagna o sa foresta,
 In custas tristas aes bi annidan;
 In cudda rosignolos faghen festa.
 Ola a su campu proue ses naschida
 Et abbandona sa silva molesta.
 Non degghen sas auzones paurosas
 In mesu de sas tigres coragiosas.

TRADUCTION.

Assis un jour au pied d'un noir rocher, je vis un léger et brillant oiseau s'élancer dans la vallée. Bientôt après il s'abattit vers l'effroyable forêt où le rapace épervier guette l'occasion favorable de s'en repaître avec délice.

Ne t'avance pas davantage dans la forêt obscure; arrête-toi, lui dis-je, ô beau chardonneret! Ne vois-tu pas cet oiseau de proie qui conspire ta perte? Cherche la plaine et la prairie, la campagne et la colline, et garde-toi, imprudent, d'habiter des lieux où tu serais dévoré.

Réprime l'essor de ton vol rapide; fuis le bois et ses dangers; tout est à craindre pour toi près de ces oiseaux cruels et rapaces. Trop heureux de leur avoir échappé jusqu'ici, ne va pas plus loin; ce serait téméraire. C'est dans un lieu plus agréable qu'on aime à voir un gentil oiseau comme toi.

Va, regarde, considère cette fertile campagne; dirige ton vol vers les fleuves qui la baignent, vers les ruisseaux qui l'arrosent. Là, parmi ces oiseaux dont tu n'auras que du contentement, tu pourras choisir pour compagnon la fauvette (1) et le rosignol. Là, point de terreurs, point de querelles, point de serres cruelles à redouter.

Voilà ce que j'avais à te dire, ô bel oiseau! choisis entre la plaine et la forêt: l'une est peuplée d'oiseaux perfides; les rosignols s'ébattent gaîment dans l'autre. Vole aux champs qui t'ont vu naître. Les timides brebis ne fraient point avec les tigres féroces.

(1) C'est la fauvette à tête noire, que les Sardes désignent sous le nom de *filomela*; le *tilibricu* est la cresserelle.

Un exemple de poésie sarde.
 L'art de la rime y est d'une
 grande finesse et d'une
 grande précision.

MUSIQUE VOCALE MONODIQUE

IL CANTO BELLA COLLA (le chant de berceau)

C'est l'ordinaria. Le style musical est des plus mélancoliques avec le Dura-dura, l'Attitu et l'Andamento, toujours interprétée par une femme seule. La forme usuelle consiste en une série de couplets (chaque premier de couple : couple de vers) rimant deux à deux, entre lesquels est

Les diverses manifestations des lois naturelles gisent toutes là, hors de nous, telles des sphinx, immuables, inflexibles, et silencieuses. Chaque nouveau phénomène perçu est une nouvelle découverte.

Section formelle (ainsi que l'improvisation peut être ut Goethe. n'est pas débordant alors d'une forme précise). Sept strophes de chacune deux vers de sept syllabes avec pour la première la redite de la phrase stéréotype sous une forme réduite (cette variation ainsi que au contraire est une manière très fréquente dans l'assemblage d'une poésie sordide). A chaque strophe se trouvera plus ou moins dissimulé le principe fondamental, (ici la phrase stéréotype est réduite à son essence sémantique : niani - ie a étant simple adoucissement). Il y a aussi un grand détail du détail : la cellule mire niani (nani, nani) peut se déplacer à l'intérieur de la strophe (verticalement) mais aussi à l'intérieur du vers (horizontalement). Car elle est associée à une pratique ingénieuse écartante : les deux vers se rejoignent toujours précédemment.

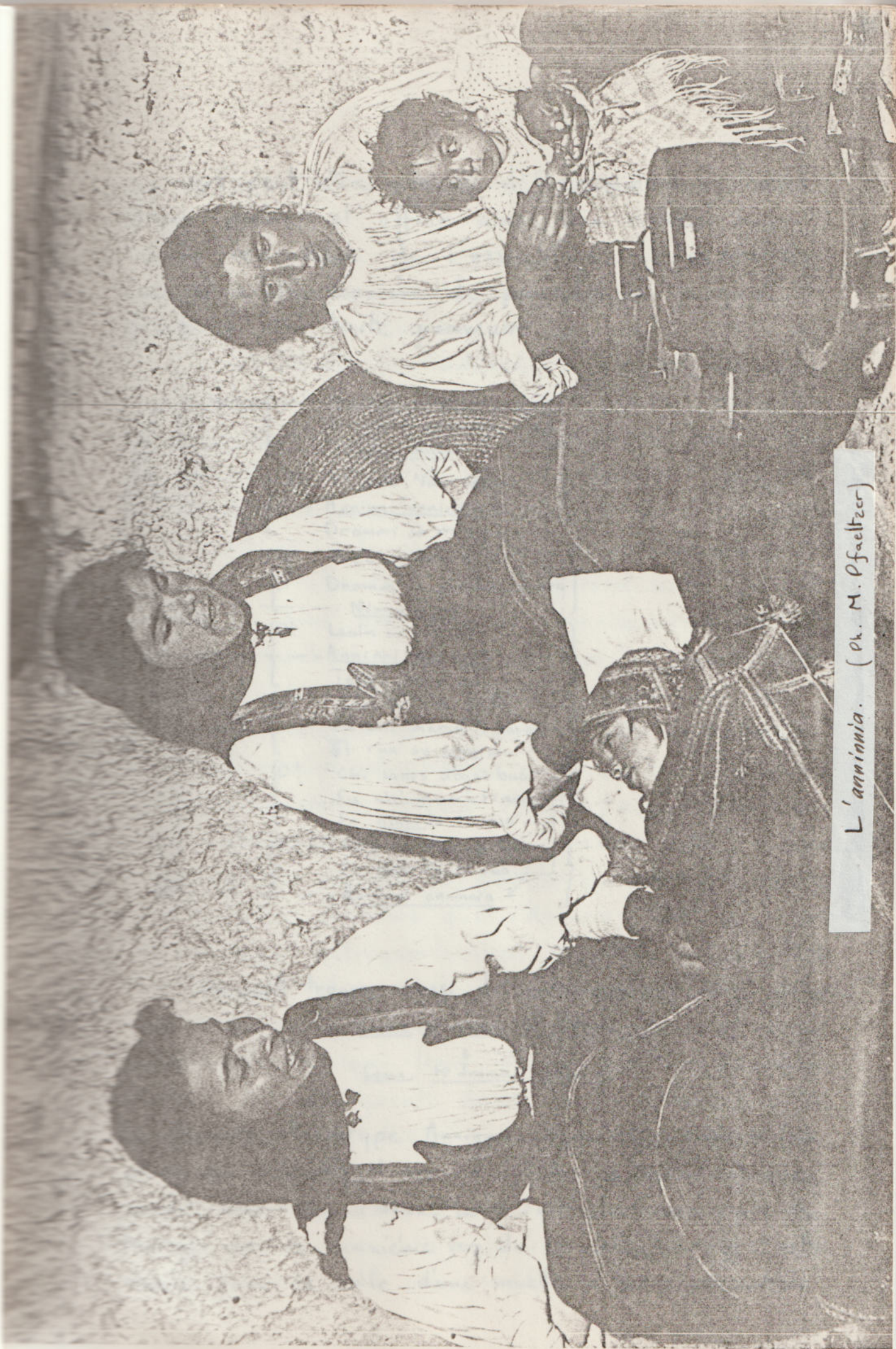
MUSIQUE VOCALE MONODIQUE

IL CANTO DELLA CULLA (le chant de berceau)

C'est l'*annin'na*. Le style musical est des plus archaïques* avec le *Dura-dura*, l'*Attita* et l'*Andimironnai*; toujours interprétée par une femme seule. Sa forme usuelle consiste en une série de couplets (au sens premier de *cobla* : couple de vers) rimant deux à deux, entre lesquels est insérée une ligne stéréotype comme *Anninni'annin'na, fizu meu, ninna ninna...*

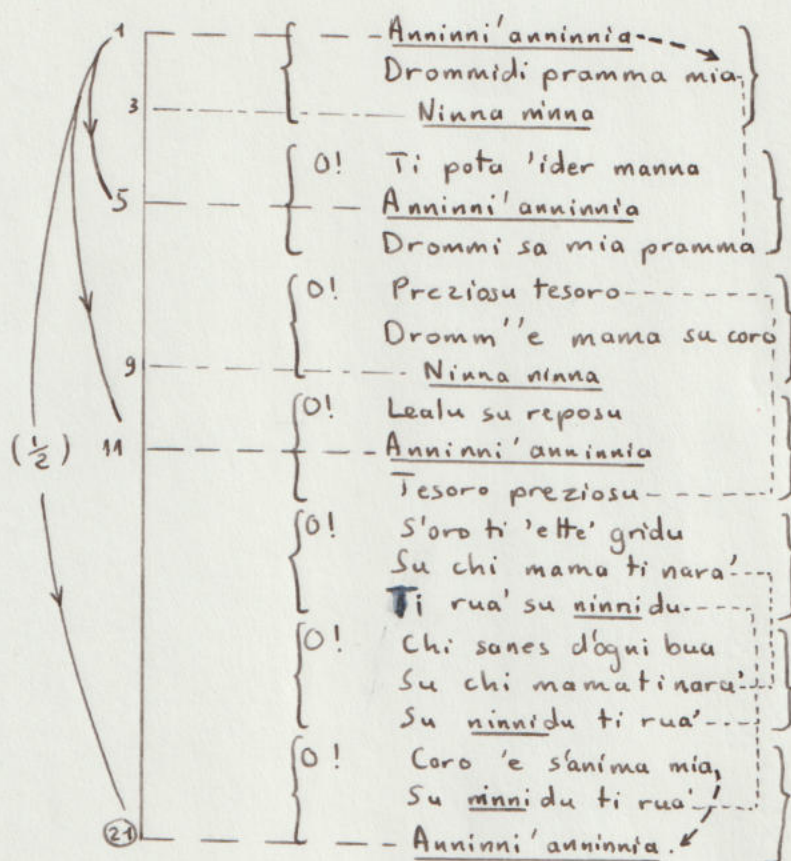
Le cadre n'est pas rigide : cette ligne stéréotype peut être chantée deux fois, être accompagnée d'exclamation, de soupir "chanté". Voici un exemple où l'on note plusieurs subtilités et une grande perfection formelle (alors que l'improvisation peut être utilisée spontanément et déborder alors d'une forme précise). Sept strophes de chacune deux vers de sept syllabes avec pour la première la redite de la phrase stéréotype sous une forme réduite (cette variation ainsi que son contraire est une manière très fréquente dans l'assemblage d'une poésie sarde). A chaque strophe se trouvera plus ou moins dissimulé le principe fondamental (ici la phrase stéréotype est réduite à son essence sémantique : *ninni* - le a étant simple adoucissement). Il y a aussi un grand travail du détail : la cellule-mère *ninni* (*nin'na, nina*) peut se déplacer à l'intérieur de la strophe (verticalement) mais aussi à l'intérieur du vers (horizontalement). Car elle est ici associée à une pratique ingénieuse et courante :

(*) dans le sens où nous l'avons souligné précédemment.



L'anninua. (ph. M. Pfaltzer)

un vers peut être agencé différemment au cours d'une poésie et offrir ainsi une richesse sans cesse renouvelée de l'assemblage. Il faudrait savoir si cette manière de procéder va jusqu'à faire fi de toute grammaire.



On peut trouver aussi des inversions sur trois groupes:

Como mamma ti drommi

↓

Como ti drommi mamma

La formule stéréotype Anninni'anninnia et son dérivé (un parmi une infinité) N-anninnia peuvent encadrer chaque couplet rimant deux à deux. Le "N" est alors une sorte de "tuilage" avec le deuxième vers du couplet. En effet cette nasale joue le rôle d'une muette à peine perceptible

qui a le rôle de technique de passage, d'enchaînement subtil.

IL CANTO DELLA MORTE (chant de mort)

C'est l'*attitu* (ou *attitidu*). Tendant à disparaître il est cependant toujours en pratique dans certaines localités. Le texte fait de fréquentes références à la vie et aux qualités du ou de la défunte. Dans le cas d'une mort violente l'*attittadu* a exhorté les parents de la victime à la vengeance à travers son chant. L'*attitu* est chanté par une femme seule, parente proche ou bien une personne connue et recherchée pour ses qualités et qui est alors rémunérée. Parfois d'autres femmes présentes peuvent prendre une part active à ce véritable rituel. La même forme peut être aussi utilisée pour d'autres circonstances rituelles cruciales, comme l'*argia* (séance d'exorcisme: le tarantisme sarde) (1) ou parfois même pour exprimer au temps des moissons la dureté du labeur. L'*attitu* suit la même structure que l'*Anninnia*, les vers sont de diverses métriques: sept, huit ou onze syllabes. Par exemple: des strophes de deux couplets s'enchaînent entrecoupés de cris de douleur, plus ou moins stéréotypés, ce qui leur donne une grande plasticité, ils atteignent dans la souffrance même une grande objectivité qui impressionne profondément l'auditeur. La phrase ou cellule stéréotype peut aussi s'incruster à un rythme beaucoup plus rapide: tous les vers, qui eux riment par deux. Ceux-ci alors ont une métrique irrégulière.

Le soucis de vie est toujours constant dans ces formes chantées.

Autre variante : l'invocation stéréotype débute chaque strophe d'un couplet puis au cours du chant fait disparaître un des deux vers si bien qu'il ne reste plus côte-à-côte que cette invocation (où est souvent inscrit le nom ou le lien de parenté du défunt) et un seul vers, ce qui donne l'effet littéral d'un englobissement. Le pôle d'attraction étant bien entendu l'invocation :

« E fizu ohi fizu meu
In coro appo fiamma. »

Cela a pour effet également un rapprochement dans le temps et l'invocation se fait entendre encore plus souvent, alors la tension monte, monte selon la loi de la dynamique. Cependant l'affitadora rétablit les strophes initiales peut-être pour laisser transparaître une lueur d'espoir farouche :

« Fils, oh mon fils
Ta mère te veut
Reviens pour Pâques! »

« Il y a des correspondances avec les *lamenti* et *voceri* corses, ainsi que les chants funèbres kabyles de l'Afrique du Nord » montre Fara, à l'appui d'exemples musicaux.

LE DORU-DORU (de l'arabe *duru* = tourner)

Il a la fonction de conduire la danse ou, aussi bien, désigne l'air chanté en faisant danser les enfants sur les genoux. Dans ce cas c'est

toujours une femme seule qui le fait entendre. Le texte verbal est fait d'une suite de couplets octosyllabiques avec reprise du vers d'ouverture (*pesada*) pour finir. (celui-ci peut aussi être une cellule stéréotypée). C'est une forme parallèle sinon dérivée de *l'annunzia*. Elle est employée entre autre pour chanter la *filastrocca* ("histoire sans queue ni tête") qui est comparable au monde de la poésie surréaliste, avec en plus cette fraîcheur particulière à ce style populaire :

Duru duru durusia...
 Sas Campanas de chisgià
 Las toccana su manzanu
 Su puddu cagliaritanu
 Sa pira campidanesa
 Cando su coro si pesa
 No lu ido e né lu tocco
 Cariasa e barracoco
 B'aiad 'in binza mia
 Duru duru durusia...

les cloches de l'église
 elles sonnent le matin
 le cog de Cagliari
 la poire du Campidano
 Quand le cœur se lève
 j'e ne levois ni ne le touche
 Cerises et abricots
 Voici qu'ils sont dans mon
 verger.

↑
8→

Exemple très clair du double rapport des vers deux à deux (que l'on trouve souvent) : le sens est établi sur deux vers de rimes différentes, alors même qu'il se lit une série de couplets. Quel bel exemple d'imbrication.

Dans la forme *dansée* le texte tend à se stabiliser en quatrains entre lesquels s'insère le vers initial, lui-même enrichi d'ajouts et de variations dites "nonsenses". Ce sont en fait des déformations* de syllabes ou de mots entiers. Cela rejoint le phénomène des onomatopées chères à tant de peuples. Ce sont, en particulier dans la danse, des phonèmes qui permettent une grande rapidité et une grande souplesse d'exécution (donc rôle actif de la langue) :

(* ausens de variantes; il suffit qu'un mot soit répété une ou plusieurs fois)

les consonnes qui se projettent derrière les dents du haut : d, l au du moins en avant du palais : r (le r italien légèrement roulé avec la partie avancée de la bouche contrairement au r français qui part de la gorge - et donc n'a ni projection, ni facilité d'émission) et br. Voici l'ossature à laquelle on adjoint les voyelles, cela donne, par exemple :

diridi-ridella
ou diride-ride
ou dillrida-rido
ou a dullurudu ...

Autre exemple de juxtaposition de la cellule-mère et de couplets hendecasyllabiques ; elle sert d'hémistiche première au vers initial et, dédoublée, termine la pièce :

A duru dura l'a' natu su babbu
A la picare a sa 'est' a caddu
A cudda 'esta de Santa Vantulu
Sa bella manna de su mucatoru
E l'app'a ponné su fiocu in testa
A la picare a cadd'a so festa
A dura dura 'a duru dura. ← 9 syllabes

On trouve le *dura-dura a ballo* sous la désignation de *a boghe é ballu*. On peut le rapprocher (sur le plan littéraire) de la *battorina* propre à la région de Nuoro : quatrain de vers de sept syllabes en rimes alternées. Mais il est alors composé de plusieurs quatrains (comme nous l'avons vu) de vers libres. Mais le rythme est respecté par l'emploi du *giusto syllabique* : (comme le définit Constantin Brăiloiu dans son étude) (1)

« les attributs distinctifs du *giusto syllabique* sont :

(1) Le giusto syllabique - Un système rythmique populaire roumain
in *Annuario musical* vol. VII Barcelone 1952

1) l'emploi exclusif de deux durées invariables dont le rapport est 1:2 ou 2:1.

2) la libre alternance de groupes rythmiques élémentaires, formés de 2, 3 (ou plusieurs) de ces durées. » De plus le peuple sarde pratique également ce que Brailoiu appelle « restitution syllabique ». « Elle consiste dans l'adjonction d'une atone « d'appoint » ayant pour but de parfaire la série écourtée. » N'oublions pas en effet qu'il s'agit de vers dansés. C'est aussi une direction de travail très riche à propos de ce peuple essentiellement poète, mais qui demande l'indispensable connaissance parfaite de la langue.

L'ANDIMIRONNAI

Cette forme n'obéit pas à une circonstance déterminée. L'Andimironnai se pratique de diverses manières (voix de femme, voix d'homme et chœur...). Sa structure est semblable à celle du *Matettu*. C'est une forme entendue dans l'argia par exemple. Le (ou les) vers stéréotype(s) commande les rimes (de ou) des strophes, phénomène poétique semblable à celui de l'*isterru* dans le *Matettu*. Il revient à intervalles réguliers et termine la pièce (forme de l'*anninnia*, l'*attitu*, le *dura-duru*).

exemple de
vers stéréotypes

{ I. andimironnai
 Andirennorandira
 I. andimironnai

début de
1^o (première) strophe

Si b'andu a passillai
O assargia bella et cara
:

final

I. andimironnai
Andirennorandira.

l'i) jouant le même rôle que le n) dans l'exemple que nous avons vu précédemment.

Quelle caractéristique ont en commun ces deux "notes de passage" ? On remarque qu'elles libèrent toutes deux une grande montée vers les harmoniques élevées du son. Elles ont ainsi un rôle dynamisant très marqué, je dirai même catalysant (bien que le *n*) soit bouche fermée - du moins langue collée au palais).

MUTU (MUTOS) et MUTETTU

Ce sont des chants plus diffusés, facilement adaptables à diverses circonstances (chantées ou chantées et dansées). Il y a également des modalités de transmission variables. Ils sont largement utilisés dans le rite de l'argia. Ils ont une forme binaire :

1) l'introduction est une strophe de deux ou plusieurs vers sans rime, appelée *isterria* (ou *isterrimentu**) énonçant le thème.

2) le thème proposé est répété, amplifié et conclus dans la *torrada*.

Dans la forme la plus élaborée : le *mutos torrados*, la *torrada* (ou *cobertanza**) comporte autant de strophes (*cambas*) que l'*isterria* compte de vers. Chaque *camba* est précédée d'un vers de l'*isterria* (le même vers peut être repris deux fois, l'ordre chronologique peut être varié). La distinction entre *Mutu* et *Mutettu* n'est pas nettement définie. Telle composition, d'après la structure littéraire et métrique, devrait être considérée comme un *mutettu*, bien qu'elle montre une

(* : dans le cas du *Mutettu*)

ISTÉRRIA

I [A ssant' Anghelu in terra,
II [And'a ccollire s'oro
III [Si zeda custu bentu.

autres
possibilités:

I I
II II
III III

TORRADA

I [A ssant' Anghelu in terra
2 [Ca nos amamus, coro,
3 [Sos meos sun i llamentu /
1 [Sos tuos pesan gherra. ▲

I I
2 2
3 3
1 1

prima camba.

II [And'a collire s'oro.
1 [Sos tuos pesan gherra,
3 [Sos meos sun i llamentu
2 [Ca nos amamus coro.

III
2
1
3

seconda camba.

III [Si zeda custu bentu
2 [Ca nos amamus coro,
1 [Sos tuos pesan gherra,
3 [Sos meos sun i llamentu.

II
1
2
3

terza camba.

MUTOS. (forme la plus
courante)

I [}
II [}
III [}
I [}
3 [}
2 [}
1 [}
I [}
3 [}
2 [}
1 [}
II [}
1 [}
3 [}
2 [}

C'est un *mutettu*. (Le dialecte est du Campidano). Sans doute le *mutettu* est-il une pièce moins strict au plan formel, comme une variation libre du *mutos* (il y a d'ailleurs ce sens dans l'ajout : *mutos* → *mutettus*)

I [}
II [}
III [}
I' [}
II' [}
III' [}

Mutettu : appartenant à l'aire de culture la plus archaïque de l'île (Desulo, au sud de Nuoro). C'est peut-être l'écho du *mutu* primitif, sans *cambas*, bien que le principe strophique soit tout en germe dans cette forme (vers et sémantique différents et déjà inversion de la rime).

structure musicale composite appartenant au *mutu* le plus élaboré. Il nous est plus facile de relever une distinction sur la base des aires linguistiques et géographiques : ainsi il apparaît que le *mutettu* appartient au Campidano tandis que le *mutu* se trouve dans le Logudoro et la Barbagia.

Il semble qu'il y ait une coupure dans la pensée logique entre l'*isternia* et la *torrada* mais une concordance interne du rythme, de la sémantique, de la musique et de l'expression assure à la pièce une grande unité. Il y a dans ces deux genres une infinité de possibles qui montre combien, de la moindre chose, peut naître une multitude de variations, comme de la fondamentale s'épanouit la sphère harmonique. Il est passionnant de découvrir que cet art de la variation s'applique au mot lui-même (appelée alors la variante) comme à la grande forme (c'est la variation proprement dite). Ne retrouvons-nous pas ici les préoccupations de Bartók ou Lajtha, qui vont même jusqu'à chercher dans la variation la clef du grand mystère de la création populaire.

du premier: « En tous ceux que des conditions identiques telles que la langue, les occupations, le tempérament, un étroit contact quotidien, un isolement plus ou moins complet du monde extérieur rapprochent jusqu'à les fondre en un tout compact, l'instinct de variation s'exerce de la même manière inconsciente et donne naissance à des groupes de mélodies homogènes, par un lent travail d'unification des éléments musicaux dont ils disposent. » (1)

A l'appui de cela, en ce qui concerne la Sardaigne, on remarque un "groupe mélodique" très usité : la descente de la quinte* à la fondamentale enrichie de tremblements, amplifications (vers le haut et vers le bas) modulations de la tierce (b, # : ne correspondent pas à notre gamme tempérée), variations rythmiques.

(1) cité par C. Brăiloiu in Le Folklore musical. (cf. notes page suivante)
(* intervalle juste)

du second: « La musique populaire est par excellence l'art de la variation. La musique populaire produit du nouveau par un processus de variation. Le penchant pour la variation et la spontanéité... assurent... la force, la capacité d'évolution, la vie de la musique populaire, qui se manifeste tant que celle-ci conserve sa malléabilité et sa ductilité » (2)

Il n'est que d'écouter ce qu'aujourd'hui encore - l'on a la chance de pouvoir retrouver dans ce peuple. Les myriades d'harmonie qu'il libère de son chant ne sont-elles pas synonymes de cette force, de cette vie ? Constantin Brailoia continue lui-même:

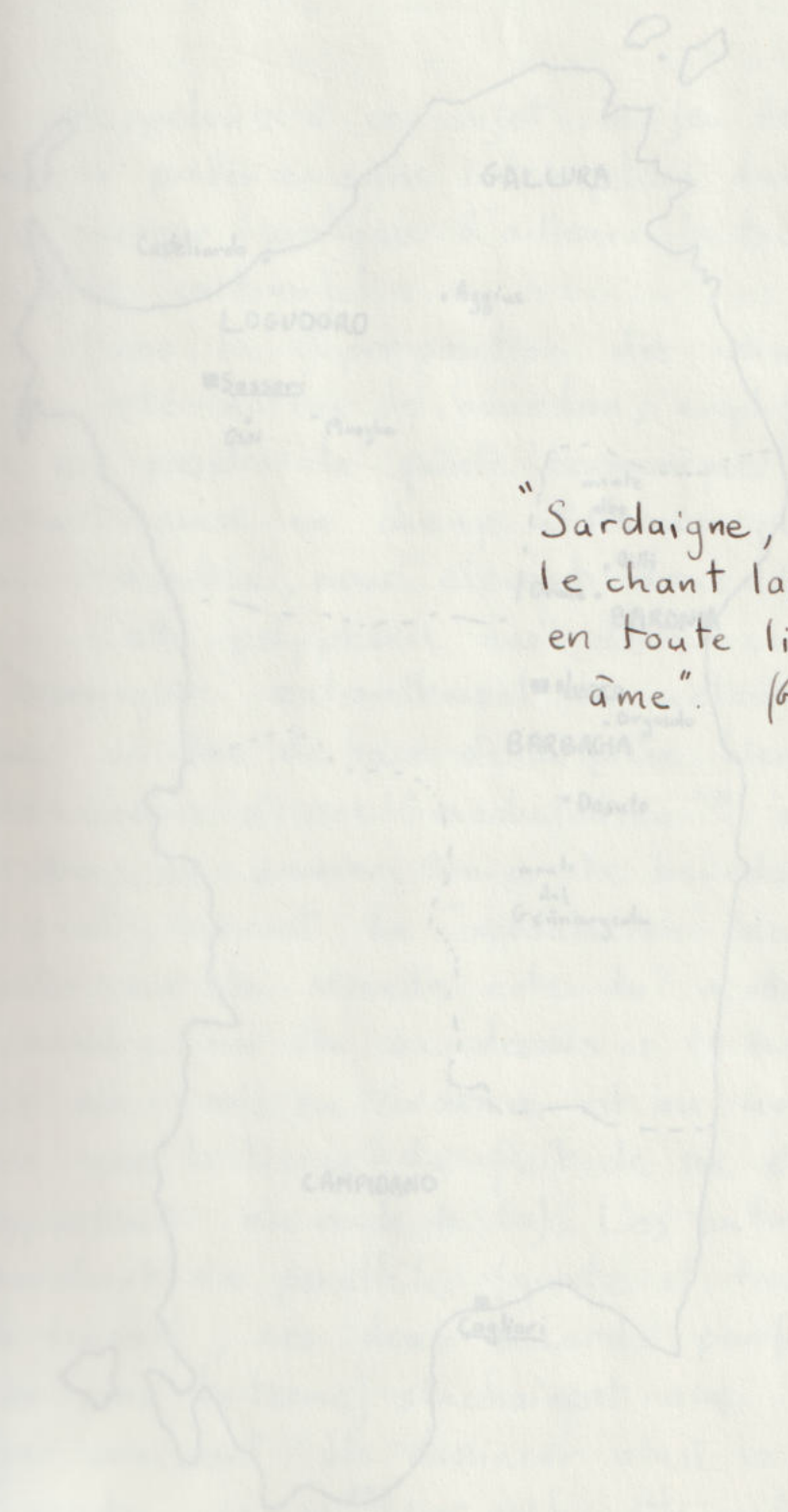
« La musique populaire use de schémas inflexibles ; pour demeurer un art de tous elle doit permettre l'adaptation de ces schémas, forcément sommaires à l'infinité des tempéraments individuels : c'est la variation. La variation nous fait comprendre par quels moyens la musique populaire tire ses grands effets de moyens relativement réduits : leur exploitation intense ou même à proprement parler systématique lui tient lieu de richesse » (3)

Toutes ces considérations sont incluses dans l'approche de la polyphonie sarde. En effet son trait caractéristique le plus perceptible, et toujours présent (en ce qui concerne ce que nous pensons appartenir au vieux-fond) est qu'elle veille à faire entendre en un premier temps une voix soliste qui chante le matos par exemple. La polyphonie n'efface pas la poésie, sa compréhension mais la laisse vibrer pour mieux s'y accorder. C'est une coloration harmonique et rythmique qui suit le déroulement du poème. (4)

(2) et (3) in Le Folklore musical . extrait de *Musica aeterna*.

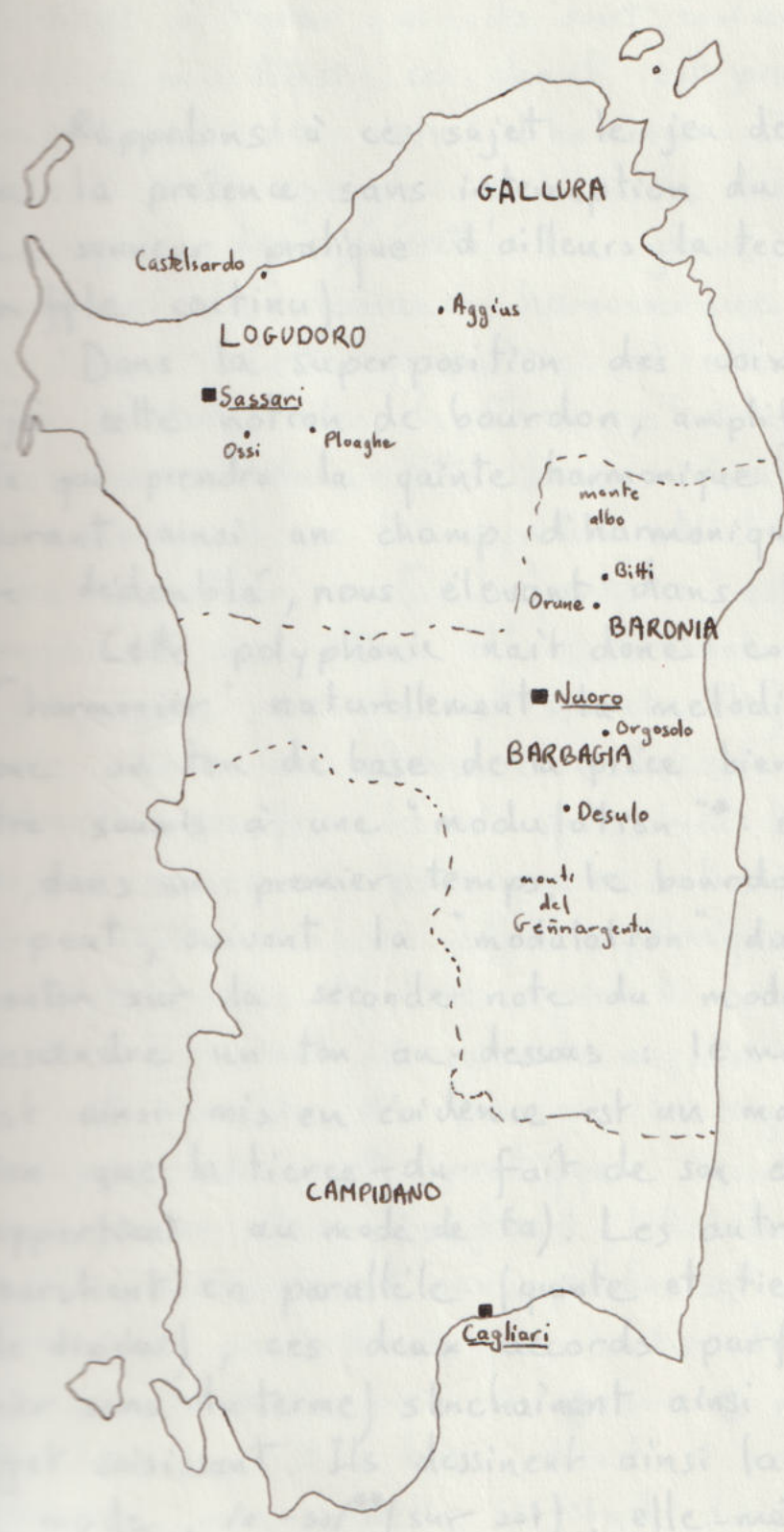
Zurich. M.S. Metz 1949

(4) à la base de ce travail sur la monodie citons l'ouvrage de G. Fara l'Anima della Sardegna et les liurets de D. Carpitella/Sassu/Sole accompagnant Tes disques musica sarda (cf. références à la discographie).



"Sardaigne, terre dont
le chant laisse vibrer
en toute liberté ton
âme". (G. Fara)

LA SARDAIGNE



LA SARDAIGNE

le son premier du terme : inflexion (au grand ton)

C'est cette LA POLYPHONIE fait dire de ces chœurs d'hommes à Fara... ils sont comme une orgue humaine. Ainsi, ce chant est pratiqué exclusi-

Rappelons à ce sujet le jeu des launeddas avec la présence sans interruption du bourdon. (Le sonneur pratique d'ailleurs la technique du soufflé continu).

Dans la superposition des voix il y a déjà cette notion de bourdon, amplifiée par une voix qui prendra la quinte harmonique supérieure ouvrant ainsi un champ d'harmoniques pour ainsi dire dédoublé, nous élevant dans l'espace.

Cette polyphonie naît donc comme le fait d'"harmonier" naturellement la mélodie. Il y a donc un ton de base de la pièce bien qu'il peut être soumis à une "modulation" *: en effet, si, dans un premier temps, le bourdon reste fixe, il peut, suivant la "modulation" du soliste, monter sur la seconde note du mode (parfois descendre un ton au-dessous : le mode qui est ainsi mis en évidence est un mode de sol - bien que la tierce - du fait de son émission tendue appartient au mode de fa). Les autres voix marchant en parallèle (quinte et tierce (à distance de dixième), ces deux accords parfaits (au premier sens du terme) s'enchaînent ainsi sont d'un effet saisissant. Ils dessinent ainsi la cadence de ce mode, la-sol** (sur sol), elle-même née de l'incise au contour descendant de la voix solo (re x la) sol). Il faut ajouter le type d'émission de voix très caractéristique.

(* au sens premier du terme : inflexion). (** grand ton)

C'est cette technique qui fait dire de ces chœurs d'hommes à Fara : « ils sont comme un orgue humain ». Ainsi ce chant est pratiqué exclusivement par des voix d'hommes. Elles seules offrent cette grande variété de timbre du grave au registre de *falsetto*. Le grave portant plus facilement la résonance harmonique que le médium ou l'aigu. Cette formation est-elle la souvenance d'un lointain rite ? Fara n'hésite pas à voir et à entendre dans cette base - émetteur superbe d'harmoniques - « le symbole de l'éternité de l'être divin créateur ». Le répertoire est d'ailleurs confié à des êtres d'une certaine maturité (physique, morale et spirituelle). Une voix seule invite au silence et à l'écoute, les trois autres entrent - parfois la voix qui émet la quinte entre un peu en avance pour que les autres s'y accordent produisant ainsi un effet rythmique encore plus catalyseur - : et l'on croirait entendre « des prêtres officiant à un rite mystérieux » (Fara). Il est sensible de mesurer la signification religieuse de cette pratique : le chanteur, chaque chanteur se fond littéralement avec les autres, curieusement sans perdre sa personnalité, comment peut-il ne pas sortir de cette expérience commune avec un nouveau regard sur les liens qu'il a tissé d'instinct avec ses compagnons, une nouvelle certitude du lien qu'il a tissé avec le Créateur, ou la Déesse-Mère comme l'exprimait ses ancêtres ?

Il y a plus exactement deux techniques vocales : la plus originale et particulière à l'île de Sardaigne (bien qu'on la rencontre dans d'autres parties du monde) est la manière d'émettre la voix dans le grave : le son est guttural, il part véritablement de la gorge et enrichit l'ensemble de toutes les harmoniques propres à cette région (larynx, pharynx, haut de la gorge). La voix supérieure vient naturellement compléter cette base par un son nasal, qui à son tour ouvre les cavités nasales et supérieures du dessus du palais, jusqu'au sommet de la tête. Il y a en effet de nombreuses cavités osseuses qui sont alors mises en vibration mais dont on ne peut changer la hauteur, contrairement aux harmoniques que l'on peut moduler dans la bouche. Ce sont elles qui forment le timbre de la voix. D'ailleurs le chanteur sarde n'utilise pas la possibilité de "modulations" harmoniques : ce qu'il recherche c'est la plénitude de l'ensemble ; c'est de la justesse des voix les unes par rapport aux autres, de leur extériorisation (sons fortement projetés en avant : nous pourrions écrire : antériorisation) que naissent les divers harmoniques. Il faut dire à ce sujet que, suivant le chanteur soliste, celui-ci est à même d'en faire entendre quelques uns. (Il suffit pour cela d'allonger certaines valeurs - les valeurs courtes n'ayant pas le temps de s'inscrire dans une résonance).

On comprend alors que la perception plus ou moins fine des harmoniques dépend de nombreux paramètres.

En premier lieu rien ne vaut l'écoute en direct, *in vivo*, car un appareil enregistreur est susceptible de variations de vitesse qui, même infimes, agissent considérablement sur la justesse. (il en est de même pour toute musique comportant des micro intervalles, et quelle musique n'en possède pas?) D'autre part l'appareil filtre toujours quelque chose. Les harmoniques très élevés souffrent beaucoup de cela. Quand il faut ajouter le problème de l'appareil retransmetteur, on découvre que tous les appareils n'agissent pas de la même manière sur les divers harmoniques (certains correspondent à des fréquences du moteur et sont ainsi amplifiés, d'autres sont contrariés...). Maintenant intervient le rôle du lieu d'écoute (alors que ces chants sont des chants d'extérieur) et sa réverbération. Enfin et surtout peut-être l'auditeur lui-même est sujet à bon nombre d'influences parasites. L'écoute ne sera-t-elle pas variable suivant l'heure de la journée, l'âge, l'état psychique et physique, et même physiologique du moment, et nombreuses autres données?

Cependant il nous est possible de percevoir la "dimension de profondeur" de ce qui nous entoure, au gré d'une meilleure attention. (1)

(1) Voir. A. Tomatis Vers l'écoute humaine Tome I
Paris P.U.F. 1974(?)



Le chant à Fenore (photo G. Lortet-Jacob)

gémissements, et le bâton du pèlerin, le bâton est l'appui, le
soutien, la première étape de ce bâton est l'appui qu'il nous est
donné encore de considérer aujourd'hui, est le prolongement
du son sur les finales des vers d'une mélodie monotone.
De cette façon s'établissent des points d'orgue qui, à l'origine,
n'ont pas encore de caractère polyphonique.

LES DEUX GENRES PRINCIPAUX

LE CHANT A TENORE

Il se pratique dans la province de Nuoro et la partie sud de la région de Sassari.

Il est à quatre voix, exactement une + trois. Le texte est toujours mis en évidence. Les trois autres voix émettent une manière de poppsyme, par exemple :

Oloibimbom

mama bambala

laïlalaïlala

boim ...

Dans le cas d'un matos par exemple la voix solo (sa boghe) donne l'isterrìa et les cambas avec à chaque respiration l'incrustation du chœur (sa concordà) sur une durée plus ou moins étendue. Ce qui est intéressant c'est de voir que cette juxtaposition va jusqu'à une complète superposition (dans les danses en particulier).

En passant par le stade du tailage.

Voici à ce propos une réflexion tirée de l'article de Paul Collaer, Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne :

« le mot "bourdon" ne désigne pas seulement un fait musical : il désigne aussi la perche servant de guide à des plantes grimpantes, et le bâton du pèlerin. Le bourdon est l'appui, le soutien. Le premier état de ce bourdon-appui qu'il nous est donné encore de considérer aujourd'hui, est le prolongement du son sur les finales des incises d'une mélodie monodique. De cette façon s'établissent des points d'orgue qui, à l'origine, n'ont pas encore de caractère polyphonique. »

Mais si le chant est alterné, ce point d'orgue se prolonge pendant que la voix alternante a déjà commencé son chant. Le recouvrement partiel, souvent, n'est pas organisé d'une façon consciente. Mais parfois le recouvrement est total, le son continu persistant pendant toute la durée de l'incise suivante. Un tel recouvrement soutenu est réalisé consciemment. »

Il y a exactement le même phénomène en ce qui concerne la musique sarde à tenore. De plus ce bourdon est enrichi d'une rythmique très variée (dans les *motos* et les *ballu*). La forme générale serait : une introduction avec intervention et mise en place du chœur plus ou moins libre. Puis installation d'une cellule régulière plus ou moins développée, qui peut être redonnée une ou plusieurs fois, après chaque strophe du soliste (Avec, de plus, possibilité de variation, d'accélération).

Ce qu'il faut souligner c'est qu'à l'intérieur du chœur même il y a des variations : la voix basse (*bassu*) qui émet la fondamentale marche en relation étroite avec la voix médiane (*contra*) : la plupart du temps une quinte (avec appogiatures inférieures ou supérieures suivant le jeu de la voix supérieure). Cette dernière (la voix supérieure) appelée *sa mesa boghe* dessine des mélismes beaucoup plus libre : elle chante sur la tierce tendue comme nous l'avons vu, qu'elle brode (par exemple *si^{da} si^{la} si*).

Le chœur peut intervenir de différentes manières donc, exploitant toutes les possibilités de variation :

- statique → harmoniques émises
- statique avec articulations fortes de consonnes b, l, m
→ mise en activité différentes des harmoniques (variation d'attaque)

- formes lentes et formes rapides
- variation à l'intérieur d'une forme donnée : de hauteurs, de tempo)
- variation de timbre du à l'emploi de syllabes différentes.

Il est un phénomène qu'il faut souligner, c'est ce qui se produit à la fin de certaines interventions qui laissent entendre une petite chute des voix ; ce serait sans grande conséquence sans doute s'il n'en était pas de même du mouvement général harmonique qui est entraîné par cette chute. Certains chœurs ont une coupure très nette. Faut-il en déduire que cela change suivant les régions ? Cet effet très particulier ne peut être produit inconsciemment.



RAPPEL DE LA
SUITE HARMONIQUE



DISPOSITION
DES VOIX

EXEMPLE

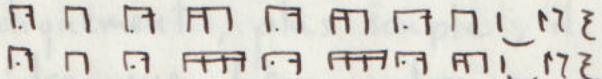
DE "POSSIBILITES HARMONIQUES"

(à partir d'enregistrement du musée des a.t.p. côté 71.9.22)

Rappelons que les hauteurs sont indiquées par souci de commodité mais ne correspondent pas à l'intonation.

L'exemple donné, il faut le reconnaître, est assez extraordinaire, mais existe. Cette pièce a conservé fidèlement les harmoniques élevés. Habituellement les harmoniques inférieurs sont plus aisément perceptibles.

Quelques rythmes constituant les différentes pièces chantées (et dansées parfois):

MUTOS: ♩ 116: 

I. a.b.c.d. Musica Sarda. disque III Albatros

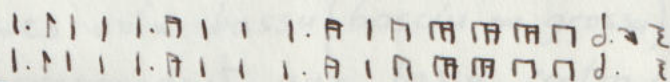
SUTENORE: ♩ 112: 

pièce préluée puis ce "compas" rythmique est donné deux fois (après chaque strophe)

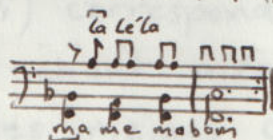
glissement jusqu'à l'extinction des voix

58.4.74 enregistrement au musée des a.t.p. Paris (1)

BOGHE E'NOTTE



A BALLU ♩ 112:



← mesa boghe

(attaques différentes)

71.9.11 musée des a.t.p.

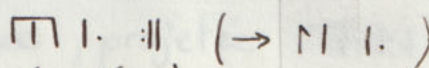
BALLU 'ETRESE



7 temps sur FA, 3 temps sur SOL ::

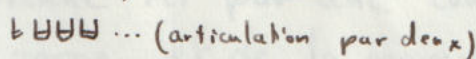
Faa A. II disque de B. Lortat. Jacob.

SUTENORE A BALLU



(contract bassu)

la mesa boghe:

 (articulation par deux)

puis



figidi

(articulation par trois)

58.4.75. musée des a.t.p.

C'est les différentes articulations qui donnent naissance aux rythmes. Il faut noter de plus l'emploi de certains "poppsymes" qui donneront une accentuation plus forte sur certains appuis. (l'égalité peut être recherchée également)

(1) voir en fin de volume, références exactes.

LA TASGIA

Elle se pratique dans la Gallura, au Nord-Est de l'île. Elle se chante à cinq. Il y a toujours une voix principale chargée de la partie narrative. Mais cette fois le texte est repris à toutes les voix. Celles-ci sont ici beaucoup plus indépendantes. La voix narrative (*tinor* ou *bóci*) est plus développée mélodiquement, plus souple, il y a des mouvements rapides que l'on ne trouve pas dans le chant *a tenore*. Celui-ci d'une manière générale est plus archaïque. La *tasgia* d'ailleurs n'est qu'une conséquence logique de la pratique de la technique du chant *a tenore* : élargissement des mouvements parallèles (maintenant sur plusieurs notes consécutives). Les voix *bassu* (*basciu* ou *grossu*), *contra*, *trippi* (*tipli*) correspondent aux *bassu*, *contra* et *mesa boghe* du chant *a tenore*. Ces quatre voix utilisent les mêmes caractéristiques que dans la forme précédente. Son originalité est due entre autre à l'ajout d'une cinquième voix : le *falsittu*⁽¹⁾ qui comme son nom l'indique est une voix de tête chantant donc à l'octave supérieure. C'est aussi une voix tendue, projetée dans le "masque". Il semble qu'elle s'obtienne ici par une contraction vers le haut de la gorge et de la pomme d'Adam.

Les différentes résultantes harmoniques des quatre ou cinq voix (suivant qu'il y a superposition au *tinor*) produisent l'impression d'un ensemble très compact. Cela est dû en particulier au *falsittu* qui écrase les harmoniques vers le

(1) appelé *quintu*, les autres conservent également leur appellation d'origine. Comme si le *falsittu* était la cinquième voix ajoutée au chant *a tenore* donnant ainsi naissance à une forme plus complète : la *tasgia*.

bas. Celui tend également à une certaine autonomie. (celle que commençait à acquérir la voix *mesa boghe* est ici amplifiée, par le phénomène d'octave et par un lyrisme plus grand). C'est cette pièce que Nataletti nomme *chant lyrique polyphonique*.

Toutes les voix d'ailleurs - même s'il existe toujours la distinction : voix narrative - chœur - chantent le texte (du moins certaines parties).

Il serait intéressant de développer une plus grande connaissance des polyphonies du monde méditerranéen pour essayer de comprendre l'origine de la *faggia* et du chant *a tenore*. A propos de la *faggia*, Paul Collaer écrit dans son article sur les polyphonies (cité plus haut) : « Le mouvement parallèle se fait uniquement sur les notes fonctionnelles de la mélodie, celle-ci étant extrêmement mélismatique, comme dans toutes les cultures qui sont arrivées du Proche-Orient par les Cyclades et la Crète.

Sardaigne: "Gloria, Lauda, Ottava." (INR 151 063)

The image shows a musical score for a Sardinian polyphony. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: a vocal staff for 'tenors' (labeled '(sa boghe)' and '(falsittu)'), a vocal staff for 'voix moyenne (mesa boghe)', and two piano accompaniment staves for 'basses' (labeled '(contra)' and '(bassu)'). The tempo is marked '♩ = 60'. The second system continues the music with similar staves, including a 'fals.' marking and a 'w' marking at the end.

fragment de transcription proposé
par Paul Collaer dans *Polyphonies
de traditions populaires en monde
méditerranéen*.

Le chant *atenore* semble bien être l'ancêtre de la *fasgia*. C'est pourquoi j'ai été plus attentif à sa technique. Cependant il ne faut pas en déduire qu'il est plus ancien. Cela peut correspondre à des couches historiques différentes, dues à l'histoire mouvementée de ce pays. Il se peut qu'il y ait eu au cours des siècles des affaiblissements de la transmission autochtone et par contre à d'autres moments une recrudescence de sa vitalité. Et cela avec quelques nuances suivant les régions, c'est ce qui donne cette répartition géographique aujourd'hui.

Il semble que la *fasgia* soit réservée à des textes religieux (christianisme) alors que le chant *a tenore* recouvre une "littérature" beaucoup plus étendue.

Tous deux vont servir à maintes variations et créer ainsi plusieurs pièces mineures. (en particulier la musique religieuse utilise un grand nombre de ces pièces). Ce sont les *canti liturgici e processionali*. Les textes généralement en latin sont des psaumes, ou bien tirés des évangiles, ou encore appartiennent à la liturgie de l'église catholique. L'interprétation est normalement laissée aux soins de chanteurs appartenant à la fraternité religieuse du village. La semaine sainte en particulier est riche de ce répertoire (chaque jour a ses pièces caractéristiques). Certains chants sont interprétés, sont récités en chœurs antiphonaux. La liturgie chrétienne semble avoir pris à son compte l'ancien répertoire, s'y juxtaposant et s'y coulant même. Il ne

pouvait en être autrement. L'origine était d'une telle vitalité qu'elle ne pouvait être détruite par des éléments venus de l'extérieur de ce pays, l'extérieur du peuple sarde. Elle a, au contraire, et je dirai bienheureusement, revitalisé de son souffle l'évangile. Lequel a été conquis par l'autre, voyez comme il est difficile de répondre. Mais ce qui importe c'est ce que révèle Brađoiu à ce sujet dans ses "réflexions sur la création musicale collective" : (1)

« C'est pourquoi le désir d'innover ne tient, en vérité, aucune place dans les préoccupations du « primitif ». Par rapport à quoi innoverait-il ? Son souci est de sauvegarder son bien, non de le remplacer. Bien mieux, ce comportement psychique met l'homme moderne devant un fait qu'il tarde encore à saisir : c'est l'intemporalité des créations dites primitives. Edifiée de la veille d'après un plan traditionnel, une maison ou une case n'est neuve que par sa réalité matérielle, mais le moment de son achèvement n'importe guère : elle est millénaire par sa réalité spirituelle. Elle varie un type architectonique, à la manière dont un chant varie un type mélodique. Moins le milieu du constructeur et du chanteur ont subi d'influences étrangères et résorbé d'infiltrations plus ils défient tous deux l'histoire. »

LE REPERTOIRE :

La musique vocale polyphonique recouvre plusieurs genres : - nous avons un le matos et le matettus (formes poétiques)

- il y a ce qu'on appelle les gosos. (chants religieux au contenu hagiographique - dédiés aux Saints ou à la Vierge - chantés pendant la Semaine Sainte) Ils suivent certaines règles de versification comme par exemple : le sens logique est contenu dans deux vers non rimés alors que la pièce se déroule en couplets.

- la *gobala*, chanson de quête : alternativement se font entendre : une voix solo (recto-tono par exemple) énonce un vers qui est repris par le chœur à l'unisson. Il y a donc ce jeu de question / réponse, solo / tutti et la notion de bourdon.

- la *perantunada*, chanson de quête qui raconte la vie du Saint - Antoine (elle est interprétée le jour de la fête du Saint le 17 janvier) Son principe est entre le chant *a tenore* et la *tasgia* : la *bogi* (voix solo) chante un vers qui est repris par la *bassu*, la *contra* et la *mesa bogi* avec la même disposition que dans le chant *a tenore* mais celles-ci prononcent le texte comme dans la *tasgia*.

- des formes improvisées comme le *duine*, le *terzine*, le *quartine* et surtout l'*ottave*. L'improvisation est en effet très pratiquée dans la tradition poétique et musicale sarde. C'est la voix solo qui improvise sur un thème, le chœur intervenant en fin de vers à la manière du chant *a tenore*. (1)

- il faudrait traiter également la danse accompagnée du chant *a tenore*. Cette étude dépasserait les proportions de cet ouvrage.

Le mot générique est *ballu*. (*ballu torrau*, *ballu sartiu*, *ballu 'etrese*, *pasa torrau*, *ballu tundu*...)

Il y a des variantes suivant les régions et des danses communes à toute l'île.

(1) de 2, 3, 4 et 8 vers. Le contenu de l'*ottave* est très variable : critique sociale, politique, religieuse ; chant d'amour ; mythologique ; historique, actualité (lieu d'expression du sarde)

En conclusion, je voudrais rappeler divers éléments qui sont communs à d'autres civilisations (1)

- la forme alternée solo - chœur
- la "technique" (les techniques plus précisément) d'émission de la voix. (2)
- l'émission harmonique très intense
- les schémas mélodiques descendant
- le déplacement parallèle (correspondant à une "marche harmonique" au sens premier du terme, se souciant peu d'ailleurs des rapports qu'il peut en résulter entre les parties)
- l'intonation qui découle de cette présence accentuée des harmoniques.
- le tuiage entre solo et chœur : où les extrémités se superposent avec un rapport très variable : du tuiage sur une pulsation, sur la première attaque du chœur - le solo s'y fondant - jusqu'à la superposition complète.
- l'évolution du chœur du "simple" bourdon (harmonique appendant) à des déplacements nés de l'inflexion mélodique : Le déplacement du ton étant la première pierre posée (c'est en effet la quinte de la quinte qui apparaît en premier lieu après l'accord parfait des premières harmoniques sur fondamentale, quinte, tierce) ; il va ensuite enchaîner deux tons consécutifs, puis passer à des sauts de quarte, quinte. (comme dans la *tasgia*). Cette prédominance du ton est sans doute due à l'inflexion mélodique descendante sur la tonique.

(1) voir à ce sujet : A. Schaeffner. Polyphonie primitive in origine des instruments de musique. Paris. Payot 1936

(2) s'il n'y a pas de méthode, il y a cependant une véritable technique à acquérir.

Le chanteur l'a réutilisé lui-même d'ailleurs quand il déplacera l'incise mélodique d'un ton vers le haut. Ainsi l'enchaînement de la tonique au second degré et le retour à elle dessine véritablement une cadence sarde.

Toutes ces remarques dessinent il me semble les caractéristiques d'une origine archaïque de la musique sarde, transmise jusqu'à nos jours, à travers l'histoire d'un peuple.

Hélas il est triste de découvrir que c'est seulement ces dernières années que cette transmission se détériore, ployant sous le poids de la "civilisation occidentale". Beaucoup d'instruments d'une grande diversité recensés par Fara en 1940 ont, d'après Nicola Valle, disparu aujourd'hui.

Le peuple sarde a résisté devant les vagues successives d'envahisseurs. Saura-t-il défier l'invasion la plus terrible que l'homme ait peut-être inventé : celle du transistor? (1)

me sembla qu'une larme voilait le bleu extraordinaire de ses yeux. Qu'est-ce donc qui, dans ce souvenir, l'émouvait tant? La chanson? Il en connaissait des centaines de semblables. Le paysage? Il en avait vu de plus beaux. La sérénité d'une fin d'après-midi d'été? Il l'avait maintes fois goûtée. C'était, au delà de tout cela l'émotion d'une des minutes privilégiées où nous est permise une incursion dans

(1) toute proportion gardée tout de même.

De même que ce travail s'est ouvert sur des préoccupations essentielles, de même il s'efface devant cette "histoire" qui pourrait à son tour entrer dans le grand recueil de la poésie populaire, à sa juste place. C'est Constantin Brăiloiu qui la conte :

« Je n'oublierai pas de sitôt comment un soir, au hasard d'une causerie, Bela Bartok me raconta que, rentrant, vingt ou vingt-cinq ans plus tôt, d'un village où il avait travaillé, il longeait au coucher du soleil, un petit cours d'eau, portant son légendaire phonographe Edison. Sur le sentier, il rencontra une paysanne, et ils échangèrent quelques paroles. La voyant confiante, Bartok lui demanda de chanter, mais elle se déroba, sous les prétextes bien-connus : « Je ne me souviens pas ; — à la campagne, nous n'avons pas le temps de penser aux chansons ; — je n'ai pas de voix »... Pourtant, à peine avait-elle disparu au tournant du chemin, que son chant s'éleva, remplissant la vallée ensoleillée, et Bartok l'écouta longuement. Et comme il relevait la tête, qu'il avait tenue penchée jusque là, il me sembla qu'une larme voilait le bleu extraordinaire de ses yeux. Qu'est-ce donc qui, dans ce souvenir, l'émouvait tant ? La chanson ? Il en connaissait des centaines de semblables. Le paysage ? Il en avait vu de plus beaux. La sérénité d'une fin d'après-midi d'été ? Il l'avait maintes fois goûtée. C'était, au delà de tout cela l'émotion d'une des minutes privilégiées où nous est permise une incursion dans

l'âme d'une humanité secrète et que l'ombre déjà recouvre.

Bartok ne savait pas qu'avant lui, Uhland avait vécu cette même aventure, à la différence qu'il a entendu chanter de jeunes garçons, qui se sont tus, à son approche. Mais lorsqu'il se fut éloigné, ils reprirent, à son intention, la chanson d'abord refusée, tout comme la paysanne de Bartok. Cette chanson, Uhland allait la retrouver plus tard, ailleurs; mais, dit-il, le parfum qu'elle portait, la première fois, sur ses ailes brillantes s'était envolé...» (1)

~~l'homme aux ethnomusicologues de préférer ce paradis
fantasme à celui qui exhalent les poudres éternelles~~

Organo : su tenore 58. 4. 76 Columbia 1951

Organo : su tenore e balla 58. 4. 75

Organo : su tenore e balla 71. 9. 41 (Karpitella, Cagnetta)

Organo : su pianoforte 71. 9. 41 (Verletta Records 1957)

Organo : miscelata 71. 9. 22

Organo : su balla 60. 23. 6 (Natali) 1950

Organo : su cassotto 60. 23. 7 (Natali) 1950

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

Organo : chent in piano e balla 64. 13. 14 (Bianchi) 1951

(1) Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui. in Bericht über den
Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress
Köln 1958, Bärenreiter-Verlag.

CHOIX D'ENREGISTREMENTS
APRES ECOUTE DU MUSEE
DES ARTS ET TRADITIONS
POPULAIRES.

lieu - titre	côte	collecteurs / maisons de disque (-)
Aggius: Ottava	50. 14. 1	
" Candu notti caniscia	50. 14. 2	S ^{ra} Cecilia accademia 1950
" Lu passu	50. 14. 3	
" Li salti	50. 14. 3 ²	(Roma)
" Tassgia	50. 14. 4	
Chant lyrique polyphonique	56. 7. 45	Unesco 1956
Campidano: Mutettus	58. 4. 70	(Milano)
Orgosoto: su tenore	58. 4. 74	Columbia Popolare 1951
Orune: su tenore a ballu	58. 4. 75	
Orgosoto: sus tenores a ballu	71. 9. 11	(Carpitella, Cagnetta)
Nuoro: su pizzineddu	71. 9. 14	Vedette Records 1967
Nuoro: miserere	71. 9. 22	
su ballu	60. 28. 6	(Nataletti) 1960
su cassetu	60. 28. 7	
chant improvise' altuné	61. 13. 14	(Braibant) 1961

- Catalogo delle registrazioni dell'Archivio etno-linguistico-musicale della Direzione di Stato Roma 1970 (2^a ed.)
- Materiali dell'Archivio Etnofonico Siciliano dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. Palermo s.d.
- Documenti orali nei primi centonovantasei nastri del fondo Ida Pelligrini; Milano 1970.
- Cartografia regionale delle registrazioni etno-musicali del centro nazionale s.d. n. p. et. dell'Ar. Et. della Direzione di Stato Roma 1973.

CENTRES DE RECHERCHES

(possédant archives
sonores, photographiques,
littéraires)

EN ITALIE

- Centro nazionale studi di musica popolare
dell' Accademia nazionale di S. Cecilia
(Roma)
- l' Archivio etnico linguistico-musicale
della Discoteca di Stato
- Istituto Ernesto De Martino (Milano)
- Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari
- Folkstudio di Palermo
- Archivio etnofonico siciliano
- Istituto sardo di studi etnomusicologici.

CATALOGUES

- Catalogo sommario delle registrazioni 1948-1962 del Centro
Nazionale studi di musica popolare (Acc. naz. di S. Cecilia
Radiotelevisione Italiana) Roma 299 p. 42 ph. 1963
- Catalogo delle registrazioni dell' Archivio etnico-linguistico-
musicale della Discoteca di Stato Roma 1970 (2^a ed.)
- Materiali dell' Archivio Etnofonico Siciliano dell' Associazione
per la conservazione delle tradizioni popolari Palermo s.d.
- Documenti orali nei primi centonovantasei nastri del fondo
Ida Pellegrini, Milano 1970.
- Cartografia regionale delle registrazioni etnico-musicali del
centro nazionale s.d.m.p. et dell' Ar. Et. della Discoteca di Stato
Roma 1973.

DISCOGRAPHIE

- Sardaigne launeddas

- Folk musik of Luigi Lai : Spinellu, Fiorassiu,
Mediana a pipia

Aurelio Porcu : Mediana a pipia

Ethnic Folk Fiuda bagadia

- Folk music juin 1984 Paris Ocora 558611

- Sardaigne polyphonies

enregistrements de Jos Gansemans et Thomas Gallia

en hommage à P. Collaer (réalisés au cours
de deux semaines sur le terrain, "in vivo")

réédition juin 1983 Paris Ocora 558595

- Europe 2 (disque IV) Sardes appartenant à la

collection universelle de musique populaire enregistrée
établie par Constantin Brăiloiu

Archives internationales de musique populaire. Genève

disques VDE-Gallo 1984 CH-1411 Donneloye

[collecteur: G. Nataletti. 1950]

2 pièces: f. chant lyrique polyphonique (ch. d'hommes)

l. launeddas: Ballu Sardu

- Musica Sarda 3 volumes

vol. I canti monodici

vol. II canti polivocali - canti liturgici e processionali

vol. III canti polivocali profani - (il tenore barbaricinu)

gli strumenti musicali

a cura di Diego Carpitella, Pietro Sassa e Leonardo Sole

VPA 8150, 1 et 2 Albatros distribuzione Editoriale Sciascia

Via G. Bradolini - 20089 Rozzano (Milano)

[de 1954 à 1969]

DISCOGRAPHIE (suite)

- Folk musik of the Mediterranean (Sardinia)
selection et notes : Henry Cowell
(F. W. Records and Service corp. 117 W. 46th Street New York 36)
Ethnic Folkways Fe 4501 A/D (PS01A/D)
- Folk musik from Italy (Sardinia)
collecteur: Walther Henning
Fe 4520 (PS20)
- World collection of recorded folk musik (p/a Unesco,
avenue Kléber, Paris XVI)
ed. C. Brăiloiu en collaboration avec Unesco.
disque n° III Sardinia
- Sardinia, Southern Italy, Sicily
sel. rec. and notes A. Lomax e Diego Carpitella
American Columbia (799, 7th av. New York)
- Polyphonies de Sardaigne
enregistrements, photographies et textes B. Lortat-Jacob
collection du centre national de la recherche scientifique et du
musée de l'homme. Paris. harmonia mundi LDX 74760
impression: 1981
(enregistrements: en 1979 et 1980).

BIBLIOGRAPHIE

METHODIQUE

HISTOIRE ANCIENNE et
CONTEMPORAINE

- Antonio Borio . Sardaigne . Ed. Arthaud Paris 1957
- " " Bronzes miniatures de la Sardaigne antique
in Courrier de l'Unesco sept. 1966
- La Marmora (A.de) Voyage en Sardaigne Paris 1830
- " " Voyage en Sardaigne 2^{me} edition
Paris Bertrand 1839-1840
- " " L'itinéraire de l'île de Sardaigne
Turin Bocca 1860
- G. Vuillier Les îles oubliées Baléares, Corse, Sardaigne
Paris Hachette 1893
- A. Boullier l'île de Sardaigne Paris Dentu 1865
- encyclopédie Bordas Histoire. tome I
- revues diverses d'histoire contemporaine dont
les articles à propos de la Sardaigne sont
d'intérêt relatif, donnant cependant - nous osons
l'espérer - une image assez juste de la réalité
d'aujourd'hui.
- Edmont Demolins Les grandes routes de l'antiquité
Paris Firmin-Didot 1912
- E. de Martino Morte e pianto rituale nel mondo antico
Torino 1958
- " " La terra del rimorso
Milano 1961

ETHNOMUSICOLOGIE

- a cura di D. Carpitella L'etnomusicologia in Italia
via Ruggero Settimo 37, Palermo S.F. Flaccovio ed. 1915-1982
- Constantin Brailoiu Problemes d'ethnomusicologie
textes réunis par G. Rouget
Genève Minkoff reprint 1973
- André Schaeffner Origine des instruments de musique
106, Brd S^t Germain. Paris, Payot 1936

SARDEGNE

- Bonaccorsi (Alfredo) Italian folk music in Groves dictionary
5th edit. vol. III p299, ss 1954.
- Fara (Giulio) L'anima della Sardegna
La musica tradizionale
Udine, istituto delle edizioni accademiche 1940.
- " " Giocattoli di musica rudimentale in
- " " Sardegna Cagliari 1916
- " " Musica popolare sarda Turin 1913
- Carpitella (Diego) L'esorcismo coreutico-musicale del
tarantismo in La terra del rimorso (E. de Martino)
Milano Il Saggiatore, 1959
livrets des 3 disques Albatros en collaboration
avec P. Sassu et L. Sole.
- Gallini (Clara) I rituali dell'Argia Padova, CEDAM 1967
- " " Il consumo del sacro - Feste lunghe
di Sardegna Bari, Laterza, 1971.
- " " Dono e Malocchio. Palermo, Flaccovio, 1973.

- Gallini (Clara) Dinamiche di produzione, trasmissione, fruizione del canto sardo.
in L'etnomusicologia in Italia a cura di D. Carpitella.
- Gabriel (G.) Voci et cante d'armonia in Sardegna
Constantin Brailorin Problems Rome 1954
- Paduano (Luigi) La musica folkloristica nella vita culturale italiana Roma, Ed. Enal 1952
- P. Sassu et L. Sole La funzione degli stereotipi nel canto popolare sardo Firenze 1972
(in Rivista italiana di Musicologia n° 1, 115-144)
- " " Un esempio d'integrazione nell'analisi delle strutture musicali e verbali sarde.
in L'etnomusicologia in Italia a cura di D.C.
- Toschi (P.) Problemi cronologici della musica e della poesia sarda Bari 1958
- Valle (Nicola) Origine et tradizione dei canti caratteristici della Sardegna.
in Ricreazione juillet-août 1949 p 83-84
-
- Carpitella (Diego) COMPLEMENT
- Paul Collaer Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne.
in Acta Musicologica Basel, Bärenreiter 1960 oct.
- Diego Carpitella Rassegna bibliografica degli studi di etnomusicologia in Italia dal 1945 a oggi
in Acta Musicologica Basel, Bärenreiter 1960 av. sept.
- Georgio Nataletti Il folklore musicale in Italia dal 1918 ad oggi.
Dino & Molochini Firenze 1973