

**Enregistrements de prisonniers basques de la Première Guerre Mondiale (1916-1917).
Enregistrements de chants effectués par la Commission Phonographique de Prusse.
Transcription musicale : présentation et critères**

Agustin Mendizabal

Table des matières

1. Présentation

1. Introduction. Principales caractéristiques du recueil
2. Thèmes
3. Autres éléments qui titillent la curiosité
4. Caractéristiques de cette façon de chanter

2. Sur la transcription musicale

1. Style de chant du recueil
2. Choix de la précision de transcription
3. Critères de transcription

1. PRESENTATION

1. Introduction. Principales caractéristiques du recueil

Pendant la Première Guerre Mondiale, en 1915, fut créée, à l'initiative du linguiste allemand Wilhem Doegen, la Commission Phonographique de Prusse qui avait pour objet la constitution d'un recueil des "voix de tous les pays du monde". Entre 1916 et 1917 la commission s'est donc attachée à l'enregistrement des chants et récits d'une dizaine de basques du Pays Basque Nord. Les copies de ces enregistrements, qui sont actuellement conservés dans les phonothèques du Phonogramm-Archiv du Musée Ethnologique de Berlin et Lautarchiv de l'Université Humboldt, sont, après cent ans de péripéties, en notre possession.

Puisque l'occasion se présentait, l'Institut Culturel Basque m'a commandé une transcription musicale de ces enregistrements, ce qui était pour moi un véritable honneur. Je tiens à remercier du fond du cœur cet institut, mais aussi l'Archive Basque de la Musique Eresbil et particulièrement Jon Bagües pour son aide précieuse dans la définition des critères.

Nous avons reçu 104 enregistrements de chants : 81 d'entre eux étaient au Musée Ethnologique (pour environ 63 minutes) et 23 à l'Université Humboldt (45 minutes environ). Les premières chansons ont été enregistrées sur des cylindres de cire et sont très courtes : elles ne sont généralement que d'une ou deux strophes. Par contre, pour les secondes — sur disques gramophoniques —, toutes les strophes sont chantées, et parfois on a même de belles surprises.

Les motifs ne manqueraient pas pour qualifier ce recueil de remarquable, mais en ce qui nous concerne, nous insisterons sur son caractère ancien et sur le nombre de chants qu'il enferme. En voici quelques caractéristiques :

- Il est constitué de chants populaires, issus de la tradition orale du Pays Basque.
- Ils sont interprétés *a capella*.
- Ils sont généralement interprétés à une seule voix ; quelques exceptions à deux voix.¹
- Entièrement en euskara, dans des variantes linguistiques du Pays Basque Nord.
- Apparemment ce sont de simples chanteurs qui n'ont pas suivi d'études musicales.

En effet, alors que la transformation violente qu'allait provoquer la Première Guerre Mondiale dans la société basque n'avait pas encore eu lieu, les simples citoyens étaient issus d'une société traditionnelle et totalement bascophone. Les chants populaires traditionnels avaient une grande importance dans leur quotidien, tout comme la culture orale. Ces enregistrements nous font parvenir, à nous qui vivons dans ce XXI^{ème} siècle si différent, un petit morceau de cette société traditionnelle et bascophone.

Il convient, afin de bien appréhender l'importance de ces enregistrements, de donner quelques exemples de recueils antérieurs et postérieurs, ainsi que quelques caractéristiques :

- Il y a celui réalisé par Léon Azoulay pour l'Exposition Universelle de Paris en 1900. On y trouve, en tout, cinq chants dont trois sont également présents dans ce recueil-ci : *Donostiako hiru damatxo*, *Maitia, nun zira* et *Prima eijerra* ; de plus, dans les deux recueils, *Donostiako hiru damatxo* est lié à un autre chant, *Zezenak dira*, soit les deux l'un après l'autre, comme s'il s'agissait de deux parties de la même chanson. Ils ont été publiés par Eusko Ikaskuntza dans un CDROM en 2000.

- Les enregistrements réalisés par Rudolf Trebitsch au Pays Basque Nord et Sud en 1913. Il y a au total, si je ne me trompe pas, sans compter les morceaux instrumentaux, seize chants. La plupart est audible sur CD.

- La session de bertso de Txirrita et Migel Bitoria Agote "Anbuerrri" ou "Asteasu" enregistrée par la maison de disques Regal (dans ce cas il ne s'agit pas de chants traditionnels mais d'improvisations).

- Deux chants interprétés par le père Jean Larrasquet (Larrasketa) et enregistrés par Hubert Pernot de la Sorbonne en 1927 : "Etxahun eta Oxalde" et "Ürzo xuria" (présents également dans notre recueil) ; ces enregistrements sont actuellement à la Bibliothèque Nationale de France, à Paris.

Les enregistrements postérieurs :

- Les enregistrements de Claudie Marcel-Dubois et Marie-Marguerite Pichonnet-Andral en 1947 (Sare, Arcangues, Saint-Jean-Pied-de-Port, Garindain et Alos) pour le compte du Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris. Il y a une centaine d'enregistrements consultables au Pôle d'archives de Bayonne et du Pays Basque. C'est un recueil vraiment intéressant.

- En 1952, Gérard Colliot enregistra au Pays Basque Nord une session de bertso, quelques couplets du réveillon du Nouvel An, des chants d'église, des txistulari, des irrintzina qui furent publiés par Constantin Brailoiu sur CD.

- La même année, Alan Lomax enregistra de nombreux chants au Pays Basque Nord, en Gipuzkoa, Biscaye et Navarre, publiés sur disque par Rounder (réédition en 2002).

¹ *Ziburutik Sarara (3), Amodio ohore (2) et Adios izar ederra (1).*

- Les nombreux enregistrements réalisés par Ximun Haran dans les années 1950 dans tout le Pays Basque, et publiés vers 1960 dans le "Club du disque basque" du Musée Basque de Bayonne.

- Dans les années 1970 ce type d'enregistrement se développa avec notamment, Herri Gogoia, Agorila et d'autres maisons de disques.

- On ne peut oublier le formidable travail de collecte réalisé par l'association Sü-Azia à partir des années 80. On ne citera pas ici les très nombreuses collectes réalisées depuis.

On remarquera que cela fait plus de cent ans que des personnes se sont adonnées à la collecte de chants basques ; et on remarquera également que dans la plupart des cas ces travaux étaient faits pas des étrangers. Il semblerait que le premier citoyen basque à avoir collecté de manière systématique des vieux chants était Ximun Haran dans les années 1950. Que s'est-il passé pour que les folkloristes locaux aient tardé aussi longtemps à utiliser les moyens technologiques permettant d'enregistrer le son ? En effet, Aita Donostia et Azkue, qui ont fait un travail colossal de collecte de notre folklore, n'ont pas utilisé de gramophone, bien qu'il était un instrument habituel des chercheurs de l'époque (bien qu'anglais, Rodney Gallop qui leur était contemporain et ami, pourrait faire partie de ce petit groupe). Par exemple, Bela Bartok et Zoltán Kodály sont bien connus dans ce domaine en Hongrie. Combien il serait intéressant de pouvoir entendre "avec leurs oreilles" ce répertoire basque que ces chercheurs ont fouillé, étudié et analysé ! Ce serait formidable de pouvoir entendre le son d'origine de ces transcriptions "maladroites" dont parlait Aita Donostia. Malheureusement, nous n'aurons pas cette chance.

On ne sait pas exactement pourquoi il en a été ainsi, mais nous disposons d'une information étrange. Quoi qu'il en soit, ce manque est en partie comblé par les chants enregistrés par la Commission Phonographique de Prusse dont le présent travail fait l'objet, puisque ces enregistrements sont contemporains de ce trio. En ce sens, ce riche recueil devrait nous permettre de confirmer ou d'infirmer les transcriptions, descriptions et théories du trio. Mais, ce recueil a encore un autre intérêt.

Ce recueil a la vertu de nous permettre de mieux étudier le chant traditionnel du Pays Basque Nord : grâce à lui nous allons savoir comment on chantait il y a cent ans, et donc, comment la pratique a évolué dans le temps.

Mais, revenons un instant sur cette question de la non-utilisation du gramophone. Parce que nous savons qu'Eusko Ikaskuntza avait l'intention d'acheter un tel instrument : dans leur 15ème bulletin (*Eusko-Ikaskuntzaren Deia – Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos*), il est dit que lors de l'Assemblée du 11 avril 1922, à la demande de monsieur Urabaien il a été décidé d'informer Aita Donostia et Azkue de l'achat de phonographes pour les activités de l'association. Il avait également été décidé de filmer les danses et épreuves sportives du Congrès de Gernika². Mais il semblerait que la décision n'a pas été suivie d'effet, ou que du moins cela ait tardé outre mesure, puisque onze ans après, dans le bulletin N° 58 qui reprenait les décisions de l'Assemblée du 26 février 1933 il est dit qu'Aita Donostia avait eu connaissance d'un gramophone suisse très adapté à l'enregistrement de chants populaires. Cependant, la décision de l'assemblée ne fut pas de l'acheter tout de suite ; une fois de plus, elle demandait à Aita Donostia de confirmer l'utilité de l'outil afin que l'association l'achète.³

D'après nos informations, l'affaire en est restée là. Sans prétendre minimiser le travail de ces géants de l'époque, et en tenant compte des moyens phonographiques, informatiques et de gestion de l'information

² Mené par Manuel Ynchausti.

³ Je dois ces données à Jon Bagüés, que je remercie.

dont nous disposons aujourd'hui, nous sommes obligés de faire plus précis que leur travail. Nous, nous pouvons écouter plusieurs fois la même chanson, voir l'onde du son, si besoin modifier la vitesse, faire des analyses acoustiques lorsque la qualité des enregistrements nous le permet, nous pouvons aussi rechercher sur Internet des références et d'autres enregistrements, ... Et tout ceci est une chance, mais ça nous obligera à fournir un gros travail si nous voulons des résultats de qualité.

Nous pouvons répartir les chants de ce formidable recueil en quatre groupes :

1. Les chants connus du grand public, soit parce qu'on n'a jamais cessé de les chanter, soit parce qu'ils ont été très diffusés. Évidemment, il y a de nombreuses versions qui diffèrent des versions connues, dans les paroles et dans la mélodie. D'après mes connaissances il y en a quarante-six, sans compter les répétitions. On retrouve dans ce groupe plusieurs versions de chants, mais aussi des informations sur la façon de chanter et sur son évolution du point de vue de la mélodie, du rythme, de la vitesse, de l'intonation, du registre vocal, du mariage entre les paroles et la mélodie, de l'expressivité... En voici quelques-uns : *Lurraren pean*, *Xoriñuak kaiolan*, *Haurrak ikas'azue*, *Bankako kantuak (Antton eta Maria)*, *Otxalde eta Etxahun*, *Gaztetarzünak*, *Prima eijerra*, *Agota*, *Kaiku (Neure andrea andre ona da)*, *Zü zira zü* (en deux airs), *Bortian Ahüzki*, *Adios ene maitia*, *Ürzo lüma gris gaxua*, *Goizian goizik jaiki nindüzün*, *Xorrotxak*, *Mendian zoin den eder*, *Atharratze jauregian*, *Iragan besta biharamunian*, *Iruten ari nuzu*, *Partitzeko tenoria*, *Maitia nun zira* (deux fois ; l'une avec toutes les strophes), *Urzo xuria* (avec de nombreuses strophes), *Ikazketako mandoa*, *Argizale ederra* (la 3ème strophe est-elle inédite ?), *Gizon bainiz eta (Oi xarmagarria) eta Goizetan jelkitzen dit (Goizetan ikusten da)*, enregistré sur disque par Bedaxagar, *Hirigoyenen kantuak* (c'est-à-dire, *Zeta haria*, enregistré sur disque par Bedaxagar et Xuburu...)⁴

2. Les chants qui sans être inédits sont pratiquement inconnus. Soit des chants qui ont une fois été collectés (soit sur support audio ou à l'écrit) dans un autre recueil que celui-ci, mais qui sont aujourd'hui presque inconnus ; ils n'ont été par la suite que très peu ou pas du tout enregistrés. Il y en a treize. C'est un groupe intéressant puisqu'il redonne vie à des chants presque perdus. En voici quelques-uns : *Amerikanoa* (avec deux airs), *Eztei ederrak (Pierre Dibarrart)*, *Lurreko ene bizia (Oxalde)*, *Bihotzetik minez nago* (paroles et air presque inconnu bien que recueillis par Azkue à Larrau), *Belhaude bortietan (Etxahun Barkoxe)*, la pastorale *Aymunen lau semeak*, et le couplet (sur l'air d'*Arrarasko Zozo-dantza*) et la strophe (sur l'air d'*Arraiñak eijer begia*) de la pastorale *Robert le Diable*.⁵

3. Le groupe des chants totalement inconnus ou inédits : ce sont des chants dont, d'après notre connaissance, les paroles n'ont jamais été publiées. Ils sont au nombre de 23. Pour huit d'entre eux, même l'air est inconnu ou pratiquement inconnu. Pour le reste, l'air est connu parfois sous forme de variante. D'après mes connaissances en voici la liste :

a. Avec des airs connus : *Sekulakoz*, *adios kantaria* (air d'*Intxauspeko*), *Aiarreko herrian* (air d'*Atharratze jauregian*), *Arrangoitzeko kantuak* (air de *Mehetegiko xakurra*), *Karrikarten kantoriak* (air de *Haika mutil*), *Abentüko gaietan* (air version d'*Otxalde et Etxahun*), *Emaztea eder hartzen dien gizonak* (air d'*Hiru txito*), *Elizalderen idiak* (air de *Mehetegiko xakurra*), *Espil Mendibilen kantoriak* (air d'*Ene Lukas maitea*), *Lürrian belar eta itsasuan legar* (air de *Xarmagarri bat badit*), *Gaztalondoko kantoriak* (air de *Dama*

⁴ Souvent dans la tradition basque, un ensemble de strophes n'a pas été appelé chanson, mais plutôt chansons au pluriel (kantuak ou kantoreak). Au-delà de ce recueil, nous avons pour témoignage celle qui commence par *Kantore berri xarmant batzuen hastera noa kantatzen*, ou dans ce recueil *Lakarriko kantoriak* qui commence par "*Kantoriak berririk*", et encore bien d'autres exemples. C'est ce qui est également écrit dans le rapport de la Commission Phonographique de Prusse. Cependant, nous connaissons des exemples en Soule où elles sont aussi dites au singulier.

⁵ En l'état de mes connaissances, sans avoir pu fouiller tous les répertoires de A à Z.

gazte xarmant bat), *Lakarriko kantoriak* (air d'Urzo xuri pollit bat), *Espusa-espusen kantoriak* (air d'Oihan beltzian), *Beskoitzeko besta* (air d'lturingo arotza).⁶

b. Avec des airs publiés mais presque inconnus : *Santa Graziko kantoriak*, *Lau korteliar gazte*.

c. Dont même l'air est inconnu : *Adios Getaria*, *Amodiozko begi xarmantak*, *Ligets-en kantoriak*, *Jente hunak nahi zütie*, *Ûharte jauregian*, *Maiatzian eder da*, *Donaduen kantuak*, *Urtxo xuri pollit bat*.

4. Les cantiques (chants d'église). Il y en a quatre et ils sont tous connus ou publiés : *Hots aingurieki*, *Oi mirakuilu guziz*, *Huna bildots eztia*, *Amodio ohore*.

Dix-huit d'entre eux sont répétés ; souvent un même chanteur chantait deux chansons, car certains chanteurs ont été enregistrés dans deux camps de concentration différents en 1916 et 1917.

2. Thèmes

Au premier coup d'œil on distinguera les thèmes ou types de chants suivants (y compris les répétitions) : amour, 47 ; satiriques, 8 ; biographies : 7 (ou 6) ; évènements, 5 ; religion, 5 ; sujets de société, 5 ; le bertsolarisme, 2+2 ; balades, 1+2 ; chants de pastorales, 3 ; de mascarades, 1 ; exilés et appelés, 3 (ou 4) ; noces, 2 ; obsèques, 1+1 ; la boisson, 1+1 ; en Amérique, 1+1 ; l'éducation, 1 ; les foires, 1 ; inconnus, 3.

Les titres donnent des informations complémentaires. On y trouve par exemple les noms de personnes qui ont pu en être les auteurs : *Azküne*, *Hirigoien*, *Ligets*. Il y a aussi des vers qui racontent des évènements produits dans un village ou un lieu ; *Bankako kantuak*, *Senpereko kantuak*, *Hazparneko kantuak*, *Arrangoitzeko kantuak*, *Santa Graziko kantoriak*, *Gaztalondoko kantoriak*, *Lakarriko kantoriak*, *Iratiko oihanen kantoriak*, *Espil Mendibilen kantoriak* ; mais aussi : *Intxauspeko (...)*, *Iruñako (...)*, *Bortian Ahüzki*, *Atharratze (...)*, *Gernikako (...)*, *Donostiako (...)*, *Ikazketako (...)*, *Ziburutik Sarara*, *Belhaude (...)*, *Aiarreko (...)*, *(...) Getaria*, *Ûharte (...)*, *Beskoitzeko (...)*, *Karrikarten kantoriak* (*Karrikarte Athereiko*).⁷

3. Autres éléments qui titillent la curiosité

- On y trouve des auteurs connus dont ceux-ci sont les plus anciens : *Etxahun-Barkoxe* (1786-1862) ; *Joanes Etxeto* "Katxo" l'*Hazpandar* (1789-1872), auteur de *Nahi balin bagira* (*Agoniako kantoriak*) entre autres.

- Apparaît également une auteure : *Aña Etxegarai de Mendionde* (Marie Anna Etchegaray Baraziat) (1873-1939), auteure des bertso *Senpereko kantuak* ; elle est par ailleurs la lauréate des Jeux Floraux (*Lore Joko*) de 1894. L'air est celui de *Aurten mudantza berria dugu* (soit *Mendizaleak aurrera*).

- Autres auteurs connus : *J. B. Diharce* "Pudes", *Dibarrart*, *J. B. Oxalde*, *Ñarro*, *Petti Irigoien*, *Erbintto Lakarri Jujef*, *Elizanburu*, *Iparragirre*...

- On retrouve, un demi-siècle plus tard chez *Pierre Caubet*, *Igaran merkatian*, sur le même air mais sous un autre titre : "*Gizon ordizaliaren* [ou "*asekariaren*"] *kantoria*" ; le titre en dit long sur le contenu. L'air est semblable à *Haika mutil* et *Arranoak bortietan*.⁸

- *Mila zortziehun eta hemeretzi* (que l'on appelle aussi *Bidarraitarra*), écrit par l'*Hazpandar* *Ñarro* (1815-), est le vestige le plus ancien de l'air en huit points utilisés encore de nos jours par les bertsolari.

- *Lili bat ikusi dut*, est chanté par trois chanteurs : les frères *Suhas* (labourdins) et *Jaureguiber* (souletin). Des interprétations très intéressantes de par les styles propres à chaque interprète.

⁶ D'après la base de données du bertsolarisme.

⁷ Maison de Moncayolle-Larroy-Mendibieu (Mitikile-Larroy-Mendibil en basque), en Soule.

⁸ Pierre Caubet. "Pethi Xubuko Arhane". Fondation "Soinuenea Fundazioa". HMB-2018-1329-CD-DVD. Pages 64 et 90.

- Il y a des chants de deux pastorales : *Robert le Diable*⁹ (couplet et strophe) et *Aymunen lau semeak*¹⁰ (cinq strophes). Il ne semble pas que Jaureguiber, qui du fait qu'il était de Larrau, ait participé à ces pastorales, mais elles sont interprétées dans un très beau style ; c'est d'ailleurs ce qui me fait dire que Jaureguiber était bien ancré dans sa tradition.

- *Oilanda gazte*, chanté dans une variante particulière de l'air bien connu de Pello Joxepe.

- Nous trouvons également trois chants du Pays Basque Sud, avec des airs et des variantes rythmiques particulières : *Donostiako hirur damatxo - Dira, dira* (les deux chants sont enchainés, comme pour l'enregistrement de 1900), *Ume eder bat* (Iparragirre), *Gernikako arbola* (Iparragirre).

- Nous avons deux chants de mariage : *Eztei ederrak* (bertso de Dibarrart) et *Espusa-espusen kantoriak*. Le deuxième air est le même que celui d'*Oihan beltxian* de Ligetx (1901-1940). Ceci peut nous faire penser que les vers bien connus de Ligetx ne sont que la suite d'un usage antérieur.

- Par ailleurs, ce que nous connaissons comme *Ligets-en kantoriak* est difficilement attribuable à Luis Ligetx (ou Ligeix), celui-ci étant né en 1901.

- Bien que le chant *Lau korteliar gazte* ait été collecté précédemment par Aita Donostia, mais avec des paroles et des rythmes différents, il ne nous serait pas connu si Aita Riezu ne l'avait pas intégré sous le nom de *Fistuka* et si J. I. Ansorena ne l'avait pas intégré dans la pièce du même nom pour ensemble de txistus. Il apparaît dans la base de données du bertsolarisme sous le nom de *Basoko erregea*.

- *Arranoak bortietan*, chant connu et magnifique, apparaît sous le nom d'*Iratiko Oihana(r)en kantoriak* dans les archives de la Commission Phonographique de Prusse et révèle ainsi le lieu où se sont déroulés les événements dont il est inspiré.

4. Caractéristiques de cette façon de chanter

Bien que les caractéristiques de la façon de chanter et du style seront abordés par la suite, voyons néanmoins quelques-unes des caractéristiques stylistiques des enregistrements de ce recueil.

1. L'intonation neutre ou intermédiaire

On notera dans de nombreuses chansons une intonation particulière des notes. Les meilleurs exemples nous sont donnés par J. Jaureguiber dans : *Agot artzainaren kantoriak* (très typique), *Goizian goizik (1)* (très typique), *Goizian goizik (2)* (très typique), *Goizian goizik (3)* (très typique), *Argizale ederra* (caractéristique), *Karrikarten kantoriak*, *Gaztetarzunak*, *Jente hunak*. On peut également noter la même chose chez Antoine Suhas dans quelques notes de *Lili bat ikusi dut (1)* ; et chez le même interprète on ressentira la même chose dans la première strophe de *Lurraren pean (2)*.

Cette façon très particulière d'entonner les notes a fait l'objet d'études que nous avons menées Marie Hirigoyen-Bidart et moi-même. Alors qu'elle les compare aux phénomènes de notes mobiles, pour ma part je les nomme intonation intermédiaire ou neutre. C'est un phénomène semblable à ceux qui ont été décrits dans d'autres cultures d'Europe¹¹ et du monde. En effet, ils chantent des notes qui ne sont pas dans la gamme tempérée ; soit des notes qui se situent entre deux touches du clavier d'un piano, c'est-à-dire avec des quarts de tons qui sont autant de variantes de ce système (créant des intervalles neutres¹²). Le fait que ce type d'intonation n'est pas répété en permanence nous permet d'affirmer qu'il n'est pas systématisé chez ces chanteurs, ni même qu'ils en soient conscients ; de plus, cette déviance de l'intonation tempérée n'est souvent pas très perceptible et rend son appréciation douteuse. En revanche, il convient de souligner que

⁹ Mise en scène après la Première Guerre Mondiale.

¹⁰ Joué en 1909 à Menditte.

¹¹ En Corse, dans les Alpes (*yodela*), Andavías (Zamora).

¹² *Intervalo* et *intervalle* en castillan et français.

ces intervalles neutres sont présents à des passages précis de la mélodie, et nous laisse donc entrevoir une certaine structure. Pour comprendre tout ceci il n'est pas utile d'essayer de retrouver une quelconque connaissance théorique du supposé système ; il vaut mieux se tourner vers un mode de transmission perpétuel de tradition orale et dénué de théorisation, qui dure depuis des siècles, parfaitement intégré par les chanteurs. Il est très difficile de savoir où se situe l'origine de cette tradition, mais il semblerait qu'elle se situe au Moyen-Âge où les intervalles inter-notes que nous connaissons actuellement n'étaient pas encore définis, et où de tels tons étaient courants. Plus tard, comme pour l'Andavías et la Corse, cette tradition se serait adaptée par-delà les évolutions culturelles et liturgiques du XVI^{ème} siècle, préservant ainsi ces intonations particulières. Toutefois, la dernière origine, qui ne remet pas en question la précédente, pourrait être la suivante : en effet, les flûtes, et plus globalement les instruments à vent, de par leurs caractéristiques créent une intonation particulière qui a perduré dans le temps. Il nous faut aussi rappeler qu'au Pays Basque Sud ces intonations intermédiaires ont existé jusqu'à récemment, et qu'au Nord elles n'ont toujours pas disparu, même si, c'est une évidence, leur présence est moindre que précédemment.

2. Deux mots sur les aspects rythmiques

Même si c'est un aspect que nous allons aborder plus avant, il convient de souligner que les chanteurs ne "marquent" presque jamais le tempo. Et cela se produit aussi bien dans les chansons au rythme régulier que dans celles où il ne l'est pas. Dans le premier cas, c'est cette régularité qui crée la sensation de rythme, et dans le second on ressent que ce sont les paroles qui portent la façon de chanter, rendant impossible toute tentative de recherche de tempo strict. En effet, le sens des paroles est, sans aucun doute, le critère le plus important dans ce style de chant ancien. Rodney Gallop et Aita Donostia ont déjà traité le sujet. Dès lors, il est primordial de bien s'apercevoir que c'est la façon de chanter de l'interprète qui s'adapte aux paroles, et pas l'inverse. Ainsi, bien que l'air soit connu, notamment de l'interprète, celui-ci le fait évoluer en permanence, d'une façon ou d'une autre, pour parvenir à une meilleure communication. En témoignent les prolongements et contractions de notes, des *puntu hankamotz* et *hankaluze* (Ndt : termes propres au bertsolarisme) -que l'on produit en introduisant des notes en plus ou en moins—, etc.

3. Autres aspects musicaux

De l'émission vocale. L'émission vocale de certains interprètes, tout comme leur façon de chanter, se rapproche, en quelque sorte, du style académique, comme à l'église, à la manière des chantres. Pour d'autres, leur émission vocale et leur façon de chanter est, en revanche, plus sauvage, plus "naturelle", plus éloignée du style académique. Quant au maintien de la tonalité, normalement -c'est une chose qu'il faudrait mieux étudier-, il semblerait que ceux qui ont un style plus académique ont tendance à abaisser la tonalité. Ceux qui ont un style "plus naturel", du fait qu'ils ont une émission plus nette, restent mieux dans la tonalité (parfois ils la réhaussent). Comme exemple des premiers on pourrait citer Jean-Baptiste Suhas, et comme exemple des seconds, Joseph Jaureguiber. Cependant, nous ne devons pas oublier que ces personnes étaient des prisonniers de guerre. Pourtant, bien qu'ils devaient souffrir de fatigue physique et psychologique, les membres de la Commission Phonographique leur ont accordé de bonnes conditions, proposant même quelques faveurs en échange de leur coopération. Il n'est donc pas facile de savoir quel a été l'impact de ces conditions difficiles, mais dans la plupart des cas, il ne semble pas qu'elles les aient affectés au moment de chanter ; du moins pas de manière évidente.

Chers lecteurs et auditeurs, ce recueil a de quoi vous réjouir !

2. SUR LA TRANSCRIPTION MUSICALE

1. Style de chant du recueil

Après avoir étudié et transcrit la totalité du recueil, et dans l'attente d'études plus approfondies, voici ce que l'on peut dire sur la façon de chanter, sur le style :

1.1. Le rythme et le temps :

- a. Généralement ils sont très libres. Ils utilisent rarement des rythmes et mesures réguliers, mais plutôt des rythmes libres (de manière plus ou moins évidente selon les cas) ; ils allongent ou contractent certaines notes (parfois pour donner plus d'emphase à certaines syllabes) ; ils font des coupures et des pauses... Souvent nous pouvons envisager qu'il s'agit de se rapprocher de la façon de parler en chantant.
- b. Dans ce rythme libre on notera qu'ils ne respectent pas la durée de notes. Nous avons des exemples de mesures en 3/8 où le couple noire-croche est transformé en croche-croche (ce qui génère souvent des mesures en 5/8), ou encore l'inverse, en 2/4 les deux croches-noires sont transformées en deux croches-croche (générant ainsi une 3/8). Mais il y a encore autre chose : en ajoutant ou en enlevant une petite partie à la durée "idéale" des notes, ils donnent naissance à des durées qui ne peuvent pas être exprimées avec précision.
- c. Comme nous l'avons déjà dit, les interprètes ne "marquent" presque jamais la mesure ; ce qui veut dire qu'ils ne distinguent pas, par leur volume sonore, les temps forts des temps faibles. En ce sens, toutes les notes se ressemblent ; c'est-à-dire que la façon de chanter est "lisse" (néanmoins, il se peut que l'auditeur, grâce à la composante psychologique de la perception du rythme, ressente une mesure, une certaine structure métrique).
- d. Il y a d'incessantes et importantes variations de vitesse. Ce phénomène se produit parfois par la portée du sens des mots, et plus souvent sans aucune justification apparente.

1.2. Le lien entre la rythmique musicale et la métrique littéraire. Il est peut-être inutile de rappeler que le style de chant que l'on retrouve dans l'ensemble des enregistrements est syllabique, comme l'est d'ailleurs toute la chanson basque. Mais il y a quand même quelques variations ici et là. On remarquera, par exemple, qu'il est courant que la métrique littéraire ne soit pas régulière, ce qui veut dire que le nombre de syllabes de chaque vers ne correspond pas à la strophe : c'est ainsi qu'apparaissent ce que l'on appelle dans le bertsolarisme les "*puntu hankaluze*" et "*puntu hankamoz*". En conséquence, le plus souvent c'est la musique qui s'adapte, de la façon suivante : en fonction des besoins, on ajoute ou on soustrait des notes de durée équivalente. Dans ces cas-là, on ne tient plus la mesure, et par contre, on augmente ou on réduit le nombre de mesures. Il y a un autre type d'adaptation qui revient moins souvent : sans changer la mesure, on intègre plus de notes de moindre durée. Dans cette collection, on a également très peu souvent recours à la diphtongue pour réduire le nombre de syllabes (solution qui est devenue bien plus courante de nos jours)¹³ ; je n'ai pas trouvé d'exemples où l'interprète prononçait un mot ou un texte de manière forcée ; enfin, je n'ai presque jamais observé que par manque de syllabe on ait laissé intact le

¹³ Schubarth/Santamarina dans l'œuvre (Cancioneiro Popular Galego (1988)), Volume II, Festas anuais, Tomo I, Melodías) disent: "b) Cantos con un concepto *rítmico aditivo* de lo que no resulta una secuencia rítmica repetida (...)". Nous appellerions cela un *rythme supplémentaire*. Un exemple parmi d'autres, *Zü zira zü (1)*, dans la cinquième mesure. On le retrouve dans la plupart des chansons.

nombre de notes de la mélodie, ce qui les aurait contraint à recourir au mélisme (que nous retrouvons bien souvent de nos jours).¹⁴

1.3. Concernant la mélodie, ils créent sans cesse des variations. Cela se produit souvent pour les raisons évoquées précédemment ; tout aussi souvent, ces variations sont induites par le tempérament, la créativité, l'intuition... de l'interprète.

1.4. Quant à la modalité, plusieurs points font place au doute. On peut avoir des chants modalement changeants (parce qu'une même note passe d'un stade non altéré à altéré ou neutre), ou parce que tous les degrés ne sont pas présents. Dans ces cas-là, la modalité n'est pas évidente, et la tonalité encore moins. Ainsi, on pourrait dire que l'armature est de convenance et qu'elle n'exprime pas forcément une tonalité. Cependant, il n'y a aucun doute sur le fait qu'elle facilite la lecture de la partition.

1.5. L'articulation est généralement *legato*, c'est-à-dire que l'on distingue peu souvent les notes les unes des autres, et elles sont encore moins souvent piquées (*staccato*) dans l'articulation. Dans quelques rares cas, dans des parties très rythmées, on peut deviner un léger accent (*sforzato*).

1.6. Quant à la dynamique, les chants sont toujours interprétés *forte* ou *mezzoforte*, sans la moindre variation de dynamique dans une même pièce, hormis quelques cas de *sforzato* dont nous avons déjà parlé, sauf dans une chanson : *Adios izar ederra* (1).

1.7. L'intonation. Elle ne suit pas les paramètres habituels de la musique académique. On l'observe de quatre façons :

a. Certains chanteurs parviennent, globalement, à maintenir un même ton ; d'autres, en revanche, font des variations importantes.¹⁵

b. Nonobstant, on peut percevoir, chez ceux qui arrivent à garder le même ton, l'intonation intermédiaire, ou neutre, que nous avons évoqué précédemment (ce que certains appellent les notes mobiles). Ce phénomène est parfois évident, et d'autres fois, très incertain ; dans ces cas-là, nous aurons recours aux flèches que je présente plus avant.

c. Dans certains cas, si nous considérons les notes une par une, on remarquera qu'elles ne sont pas très stables : ce sont des notes qui ne conservent pas le même ton pendant toute leur durée.

d. Tel que cela a déjà été exposé, on retrouve chez certains chanteurs qui essaient de se rapprocher du style académique, une technique vocale inadaptée, et par conséquent, au fil de la chanson nous assistons à une baisse progressive.

1.8. De plus, nous devons avoir à l'esprit que dans de nombreux cas la première note de la chanson n'est pas très sûre, c'est-à-dire que souvent l'interprète tarde deux, trois ou quatre notes avant de reproduire la note qu'il a à l'esprit (voir, dans les critères, "les notes exploratoires").

1.9. L'émission vocale : en lien avec le point précédent, il semble que ceux qui n'ont pas de style académique ont une émission vocale plus propre.

¹⁴ C'est encore autre chose de faire une sinalèphe en reliant deux mots, ce qui est plus courant.

¹⁵ Par exemple A. Suhas, même s'il suit généralement bien la tonalité, parfois il s'éloigne notablement ; par exemple dans *Kaiku et Infidelitatia*. Son expression émotionnelle a-t-elle à voir avec ce que dit la chanson ?

1.10. L'étendue¹⁶ : quelques chanteurs (notamment Joseph Jaureguiber et Antoine Suhas), ont une étendue très large et chantent dans un registre très élevé : dans certains cas ils donnent même du si, du do voire du ré supérieur. ¹⁷

1.11. La respiration. Dans certains cas (notamment Joseph Jaureguiber et Antoine Suhas) il est étonnant de voir la longueur des phrases, même s'ils se situent dans les registres les plus bas ou les plus élevés.¹⁸

1.12. D'autre part, lorsqu'ils chantent ils ne recherchent pas une expressivité particulière, car leur premier objectif est de dire les mots le plus clairement possible, mais dans quelques rares cas ils trouvent le moyen de renforcer l'expressivité des mots. Un très bel exemple en est le vibrato "nigarrez" dans *Agot artzainaren kantoriak*. Une autre astuce consiste à jouer sur la vitesse, comme déjà exposé en 2.1.

1.13. De plus, ils ont constamment recours à l'ornementation, notamment *glissando* et *portamento*, *mordente* ou *acciaccatura*¹⁹ et/ou des demi-pépiements. ²⁰

2. Choix de la précision de transcription

Après avoir évoqué le style, voyons maintenant quels ont été les critères retenus pour la transcription musicale. En premier lieu, nous avons considéré que les destinataires de ces partitions, sans être des experts en ethnomusicologie, ont une bonne connaissance de la musique et qu'ils sont en mesure d'en faire un usage pratique. D'après les experts, il n'y a pas une seule bonne façon de transcrire la musique, mais chaque type de transcription répond à un objectif. Il nous faut aussi garder à l'esprit qu'une transcription ne représentera jamais le véritable traitement musical, ni même le contexte dans lequel celui-ci s'est déroulé. La partition sera, dès lors, une première analyse de la chanson, et une vision réduite de ce qui s'est réellement produit. À l'une des extrémités des attitudes que l'on peut adopter pour effectuer une transcription, on trouverait celle consistant à exprimer la plus infime nuance (comme le faisait Béla Bartók), éminemment analytique et spécifique, et à l'autre extrémité, celle qui consiste à produire une partition simplifiée ou idéalisée, bien plus globale, qui ne reprend que les principales notes et qui ne reflète la mélodie que de manière superficielle, (E. von Hornbostel, J. Kunst). Mais, selon Mantle Hood, la complexité de la culture musicale et l'objectif attendu nous amènent à tendre plutôt d'un côté ou de l'autre, ouvrant ainsi un champ infini d'approches, une ligne ou un axe qu'il appelle "Spécifique-Global".²¹


Ce qui suit est en lien direct avec ce qui vient d'être dit : une vision "extérieure" à la culture musicale – dénommée (phon)éthique²² –, nous amène normalement à une transcription spécifique ou analytique, alors qu'une vision "de l'intérieur", – (phon)émique –, à une transcription – globale. Par notre travail nous avons

¹⁶ *Ambitus*.

¹⁷ Le plus remarquable des deux est Joseph Jaureguiber : dans *Zü zira zü (2)* il monte au Ré majeur, et dans *Espil Mendibilen kantoriak* et *Goizetan jelkitzen da* en Do majeur.

¹⁸ Par exemple, *Lau korteliaz gazte* (J. Jaureguiber) et *Hazparneko koplak* (A. Suhas).

¹⁹  et .

²⁰ 

²¹ HOOD, M. (1971), *The Ethnomusicologist* (50-85). New York: McGraw Hill. Traduction au castillan: Fco. Cruces (ed.), 2001: "Transcripción y notación". *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta.

²² En utilisant une certaine parité par rapport à la linguistique.

voulu restituer la façon de chanter de ces basques d'il y a cent ans, en proposant des clés de compréhension de leur style de chant. Il nous faut, cependant, considérer qu'en cent ans la société, les valeurs, la culture, l'esthétique et donc les façons de chanter ont totalement changé. C'est ce que nous avons jugé important d'expliquer par notre travail. Ce voyage dans le temps nous a donc obligés à tendre plutôt vers la première partie de la ligne Spécifique-Globale, soit vers une vision "extérieure", plutôt éthique, pour transcrire avec précision ce que l'on entend, et, in fine, retrouver la façon d'interpréter de ces chanteurs d'époque.

Néanmoins, comme ce travail doit également avoir une utilité pratique et donc pour ne pas trop charger la partition, nous avons, dans un exercice compliqué d'équilibristes, procédé à des conventions et simplifications (voir plus avant).

Il va sans dire que ces partitions sont plus descriptives que prescriptives : elles tentent de décrire une façon de chanter. Et ceci mérite également une remarque : bien que la plupart des signes sont issus de l'écriture musicale, leur signification n'est pas la même. Alors qu'ils sont prévus pour indiquer comment il faut jouer une partition, dans notre cas ils veulent dire ce que fait le chanteur. Et, bien évidemment, ces partitions peuvent être utilisées de deux façons : premièrement par la lecture pour s'imprégner du style du chanteur, et deuxièmement, en prenant la partition comme point de départ pour faire sa propre interprétation. Les deux possibilités sont ouvertes.

Enfin, une dernière observation : en raison du choix du type de transcription que nous avons fait, l'éventuelle structure et la fluidité de la mélodie s'en trouvent voilées, au profit de la description du style ou de la façon de chanter. Mais, en partant de ces partitions il est toujours possible, avec une grande attention, d'en extraire une mélodie ou une structure. Alors que si nous avions fait le choix de la voie plutôt globale de la ligne Spécifique-Globale, il aurait été impossible, à l'inverse, d'en déduire la façon de chanter.

3. Critères de transcription

3.1. Critères et conventions employés pour les transcriptions

Comme expliqué précédemment, ces transcriptions ont été faites avec un haut niveau de détail, mais avec toutefois quelques simplifications. En voici les éléments :

a. Généralités :

- Lorsque dans un seul et même enregistrement il y a plusieurs chansons ou plusieurs interprètes, nous indiquons à quelle seconde intervient le changement ou le nouvel interprète.
- La partition reprend le titre avec lequel l'enregistrement est classé aux archives de Berlin. En dessous, est ajouté entre parenthèses et caractère plus petit, un incipit, lorsqu'il diffère du titre.

b. La durée :

- Les durées. Nous avons essayé d'écrire la durée réelle des notes (pas selon une interprétation idéale ou corrigée).
- Le tempo. Nous avons inséré en début de partition un métronome et au fil de la partition nous avons signalé les changements de métronome (soit avec un nouveau métronome, soit par des annotations comme *accel.*, *rit.* etc.).
- L'expression des mesures. Nous avons déjà vu (en 1.1.c) que le style de chant ne présente pas de variation volumique, et sur cet aspect toutes les notes sont identiques ; de plus, certaines chansons sont interprétées en rythme libre. Ces caractéristiques seraient bien

mieux reflétées dans les partitions sans expression de la mesure ou sans barre de mesure, mais cela compliquerait la lecture de la partition et gênerait la perception des nuances du style de chant. C'est la raison pour laquelle, dans la majorité des cas, et en tenant compte des objectifs de ce travail, la mesure est exprimée de façon habituelle.

Quoi qu'il en soit, lorsque la chanson est interprétée dans un rythme très libre, nous avons interrompu les barres de mesure (et lorsqu'une chanson comporte des passages libres mais qu'elle est malgré tout très régulière, nous n'y avons pas fait d'interruption).²³

- En lien avec ce qui précède, je dois évoquer la façon que j'ai choisie pour exprimer les croches et les notes de plus courte durée : plutôt que de les relier entre elles²⁴ je les ai écrites indépendamment, afin que dans l'accentuation aucune n'ait plus d'importance que l'autre (c'est, en somme, la convention rédactionnelle de musique vocale la plus répandue dans la tradition académique). Cependant, lorsqu'il y a deux notes dans une même syllabe, elles sont reliées par un crochet.²⁵
- Nous avons également utilisé des abréviations, qui présentent l'avantage de ne pas trop entrer dans le détail et à la fois de faciliter la lecture (pour les notes courtes et longues) ; le lecteur pourra, à sa convenance, en tenir compte ou pas :



- i. Note légèrement plus longue que celle exprimée, mais très difficile à exprimer par des figures. La durée de la mesure change en proportion.



- ii. Note légèrement plus courte que celle exprimée. La durée de la mesure change en proportion.



- iii. Signe de respiration : très court mais sans durée déterminée ; le temps est légèrement retardé.



- iv. Coupure très brève ; le temps n'est pas retardé (donc, on enlève un peu de durée à la note qui précède).



- v. Signe utilisé entre les phrases ou entre demi-phrases, pour exprimer que le chanteur n'a pas pris d'inspiration (on le retrouve normalement à la fin des longues demi-phrases). Évidemment, il n'a pas été utilisé en fin de *glissando* ou

²³ Ahaide zahar huntan, Agot artzainaren kantoriak, Atharratze jauregian, Argizale ederra, Goizian goizik (1), Goizian goizik (2), Goizian goizik (3), Gernikako arbola, Espusa-espusen kantoriak, Igaran merkatian (1), Igaran merkatian (2), Hirigoyenen kantuak, Ûrzo luma gris.

²⁴ ko he

²⁵ li -

après une appoggiature, puisqu'on reconnaît que dans ces cas il n'y a pas de coupure.

c. L'intonation :

- Nous avons transcrit les notes réelles, pas selon une interprétation idéale ou corrigée.
 - Première remarque. Dans la grande majorité des cas, en fin d'enregistrement nous entendons un son de 435Hz. On peut connaître le ton véritable dans lequel les chansons ont été chantées.
 - Seconde remarque. Lorsqu'il s'est agi de mettre le ton, la transcription a été faite sur le ton réellement employé, à deux exceptions près : d'une part, pour les chansons qui n'avaient pas un ton tempéré évident, on les a transcrites dans le ton tempéré le plus proche. D'autre part, dans quelques rares cas, et afin de ne pas compliquer la lecture, elles ont été transcrites un demi-ton plus haut ou plus bas.²⁶
- Les sons qui s'éloignent de l'intonation tempérée ont été exprimés par un signe spécifique apposé à la note correspondante :



- 1/4 de ton plus bas que le dièse. Cela crée un intervalle neutre ou intermédiaire.



- 1/4 de ton plus haut que le bémol. Cela crée un intervalle neutre ou intermédiaire.



- Les flèches : elles expriment un ton légèrement plus haut ou plus bas que la note tempérée, mais à une hauteur indéfinie. Il peut y avoir trois cas :
 - a) Lorsqu'il y a un léger écart par rapport à l'intonation tempérée, mais sans pour autant être suffisamment clair pour être considéré comme intervalle neutre.
 - b) Les notes difficilement identifiables à l'oreille en raison de la forme de la ligne mélodique.
 - c) Dans le cas de plusieurs notes suivies, elles ont été exprimées ainsi pour signifier que tout le passage est plus haut ou plus bas, mais sans préciser l'écart de chaque note.



- Les notes à tonalité instable.

- Lorsque l'on rencontre des passages qui vont au-delà du ton employé jusque-là, elles ont été transcrites dans ce même ton mais avec une remarque qui précise l'écart.²⁷


²⁶ *Adios izar ederra (1)*, écrire six dièses aurait été exagéré ; *Iruñako ferietan* et *Senpereko kantauak*, des altérations intermédiaires ou neutres en mode intuitif pour mieux comprendre.


²⁷ Cas le plus évident, *Infidelitatea*. Chanté par Antoine Suhas


d. Concernant le texte

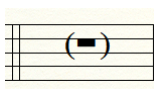
- Les paroles ont été transcrites de la façon la plus fidèle possible.
- On a utilisé la transcription semi-phonétique, en restant au plus près de ce qui est prononcé, de façon à transcrire au mieux le langage local, et en suivant ces quelques règles :
 - a) L'orthographe est celle préconisée par Euskaltzaindia (Académie de la Langue Basque) lorsque le point suivant le permet.
 - b) On se rapproche de la phonétique du chanteur, mais en utilisant des signes communs (lettres). Par exemple les mouillures seront exprimées comme prononcées par l'interprète : *burdiñaz*, etc.
 - c) En même temps, nous avons laissé quelques particularités. Notamment dans le cas de chanteurs souletins : ü, le 'h' après une consonne, 'ij' (*eijer*)...

e. Autres aspects

-  Les "notes exploratoires". Dans certains cas, en début de chanson, l'interprète fait une sorte "d'exploration" jusqu'à trouver le bon ton ; ces notes sont exprimées avec un triangle, et elles ne se situent pas là où le voudrait le sens musical, en fonction du ton que prendra rapidement la chanson.

-  Ces notes indiquent une erreur d'enregistrement (répétitions de notes, etc.).

-  [A] Les notes sans tête et les mots entre crochets : cette note n'est pas dans l'enregistrement, mais on sait, ou on sent, qu'elle fait partie de la chanson.²⁸
- Les altérations passagères (tempérées et non tempérées) valent pour toute la mesure, mais les flèches décrites plus haut correspondent à chaque note. Malgré tout, dans certains cas (sauts en huit, ornements...), elles sont rappelées (altérations de *courtoisie*).

-  Le silence entre parenthèses exprime une durée indéfinie. C'est ainsi qu'ont été transcrits les silences compris entre deux strophes.

À Errenteria, en avril 2020

²⁸ *Senpereko kantuak, Oilanda gazte et Hirigoyenen kantuak.*