

Compte rendu critique de *Sobre la guitarra flamenca* de Manolo Sanlúcar

L'ouvrage théorique de Manolo Sanlúcar, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, a été publié en 2005 par une petite maison d'édition de la ville de Cordoue et comporte environ deux-cents pages. Il répond au besoin de Manolo Sanlúcar de comprendre les éléments musicaux qui différencient le flamenco des autres musiques. Curieusement, et malgré la notoriété de son auteur, ce livre n'a pas eu un grand retentissement : il est presque passé inaperçu dans le milieu du flamenco. Il n'a pas été traduit en français et de plus il n'existe pas, selon nos connaissances, de compte-rendu critique de cet ouvrage, d'où l'intérêt du présent article. Au cours de celui-ci, nous ne nous contenterons pas de résumer la pensée de Manolo Sanlúcar, nous essayerons aussi de discuter certaines des thèses avancées et de réfléchir à la place qu'occupe cet ouvrage dans l'œuvre globale de Manolo Sanlúcar.

Contenu du livre

Pourquoi la théorie chez Manolo Sanlúcar ?

Au-delà de la description des spécificités du langage harmonique de la guitare flamenca, un des objectifs secondaires de ce livre est de montrer que le flamenco est une musique savante qui se base sur un système complexe. Ainsi, dès le début du livre, Manolo Sanlúcar nous invite à rompre avec l'image romantique du flamenco qui l'associe au monde de la nuit et à la magie. Selon lui, il est préférable d'apprécier et d'étudier son contenu artistique et non pas ce qui l'entoure. Les dangers des « mystères » qui entourent le flamenco sont multiples :

- considérer que la musique ne doit pas être expliquée et sombrer ainsi dans l'ignorance,
- penser que le flamenco est une manifestation artistique supérieure aux autres,
- décourager les personnes qui souhaitent s'approcher de cet art.

Au-delà de l'approche romantique du flamenco, d'autres dangers existent : l'influence parfois excessive qu'exercent des cultures musicales extérieures sur le flamenco, l'homogénéisation des modes de vie qui pousse à une homogénéisation des différentes cultures musicales, le fait que les apprentis guitaristes apprennent la musique sur des disques où des guitaristes reconnus expriment un langage personnel qui ne correspond pas toujours aux canons de la tradition. Les règles qui sont

le fondement et la base du flamenco, selon Sanlúcar, ne peuvent être conservées et respectées si on ne les connaît pas. Il s'agit donc, dans son livre, d'exposer les origines et les éléments caractéristiques de cette musique. Leur connaissance est essentielle pour la survie du flamenco dans un monde globalisé.

Dans la théorie de Manolo Sanlúcar, les justifications de ses hypothèses ne sont ni historiques, ni anthropologiques mais bien musicologiques. Pour l'auteur, le fait de pouvoir définir sa culture musicale permet de résister aux facilités de la mondialisation sans tomber dans l'immobilisme. Au-delà du domaine du flamenco, nous pensons que la démarche de Manolo Sanlúcar illustre de nombreuses problématiques propres à l'époque contemporaine. La mondialisation et l'homogénéisation culturelle qu'elle entraîne partout dans le monde poussent de nombreux artistes à s'interroger sur la manière de conserver des particularités culturelles sans les figer. Pour continuer à faire avancer sa tradition musicale, Manolo Sanlúcar a dû se retourner et chercher les origines du système musical sur lequel se base le flamenco. Les recherches théoriques, nécessaires pour continuer à créer sa musique tout en l'inscrivant dans la tradition du flamenco, témoignent d'une évolution dans la manière de penser la musique chez les acteurs du flamenco, mais aussi, plus généralement, chez les musiciens de tradition orale.

Caractéristiques du flamenco et de la guitare flamenca

Manolo Sanlúcar insiste sur l'importance de la guitare du point de vue organologique sur l'évolution du flamenco. Ce sont les particularités de cet instrument qui permettent de créer les harmonies et les dissonances traditionnelles de la guitare flamenca. Dans le cas de l'accord de *fa#* caractéristique de la Taranta, par exemple, la septième mineure (*mi*), la neuvième mineure (*sol*) et la quarte (*si*) correspondent aux trois cordes les plus aiguës de la guitare jouées à vides¹.



Exemple 1 : Accord traditionnel de Taranta avec les trois cordes les plus aiguës de la guitare jouées à vide.

¹ Les notes correspondant aux cordes à vide de la guitare lorsqu'elle est accordée de manière standard sont, de la plus grave à la plus aiguë : *mi – la – ré – sol – si – mi*.

L'auteur explique aussi que, dans le flamenco, ce sont les accords utilisés par les guitaristes qui déterminent le style et non pas la tonalité, c'est-à-dire la hauteur de la tonique. Le capodastre² permet aux guitaristes de changer la hauteur des notes sans changer les positions de la main gauche. Par conséquent, si on place le capodastre à la deuxième case et que l'on joue l'accord traditionnel de la Taranta, cet accord, bien que ce ne soit plus un *fa*# mais un *sol*# (puisqu'en mettant le capodastre à la deuxième case la hauteur des notes est haussée d'un ton), reste un accord de Taranta.

Une grande partie de l'ouvrage est consacrée à une critique de l'analyse que l'école académique occidentale fait du flamenco en l'observant depuis le système tonal : en inscrivant la cadence andalouse dans le mode mineur, ces théoriciens considèrent que la tonique n'est pas l'accord de *mi*, qui a alors la fonction de dominante, mais le *la* mineur. Cette analyse a pour mérite d'expliquer pourquoi, à la fin de la cadence, l'accord de *mi* est majeur et pas mineur, comme le voudraient les caractéristiques de la gamme utilisée. En effet, dans les développements mélodiques le *sol* est le plus souvent bécarre tandis qu'il est dièse lorsque l'on joue l'accord de *mi*.



Exemple 2 : Cadence andalouse.

Cette explication reste néanmoins inexacte puisque dans le flamenco, la tonique est bel et bien le *mi* et non pas le *la* d'après Manolo Sanlúcar. C'est d'ailleurs cela qui lui permet de distinguer la chanson andalouse et la musique « savante » andalouse (Manuel de Falla, Joaquín Turina, etc.) du flamenco : les premiers utilisent la cadence andalouse à partir du système tonal tandis qu'elle est utilisée à partir du mode dorien grec (c'est-à-dire du mode phrygien moderne ou de ce qu'on appellera ici le « mode de *mi* » pour éviter les confusions) dans le flamenco.

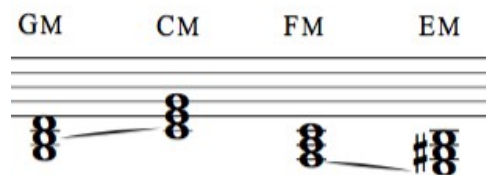
L'auteur essaie par la suite de lister les éléments parfois utilisés dans le flamenco qui proviennent d'une utilisation tonale de la cadence andalouse afin de corriger ces « erreurs ». Par exemple, il vaut mieux utiliser l'accord de *si* diminué comme accord de transition vers l'accord de *la* mineur plutôt que celui de *mi* septième (dans une tonalité *mi* mode de *mi* ou *por arriba*, nous nous baserons sur cette tonalité pour expliquer les caractéristiques harmoniques du flamenco). En effet, en ce qui concerne les fondamentales des accords, les mouvements de quarte ascendante sont propres à la musique tonale tandis que la musique modale favorise les mouvements conjoints.

² Accessoire que l'on place sur le manche de la guitare et qui permet de changer les hauteurs des cordes à vide.

L'emploi du mode de mi dans le flamenco

Pourquoi le dernier accord de la cadence andalouse est-il majeur et non pas mineur ? Pour Manolo Sanlúcar, on peut théoriquement exécuter la cadence en terminant avec un accord de *mi* mineur, bien que l'on n'obtienne pas de cette manière le même sentiment de repos que lorsque l'accord de tonique est majeur. L'explication de l'auteur est plutôt historique : il s'agirait d'une part de l'influence de la musique arabo-andalouse³ et de ses nombreux chromatismes, et d'autre part, de la musique ecclésiastique qui avait l'habitude de terminer par un accord majeur des mélodies basées sur une gamme mineure (cadence en tierce picarde). Selon Sanlúcar, le flamenco est indissociable de sa terre d'origine, l'Andalousie. Cette musique a donc été influencée par de nombreuses cultures et le fait de jouer un accord de *mi* mineur à la fin de la cadence, serait faire comme si « l'histoire n'avait pas existé⁴. »

Dans son livre, l'auteur nous offre quelques observations sur le système modal du flamenco. Les mouvements de quarte ascendante n'étant pas propres à ce système, la dominante de la tonique *mi* n'est pas l'accord de *si* septième (V^e degré de la gamme) mais l'accord de *fa* (II^e degré de la gamme). Il est intéressant de remarquer que, étant donné que la lecture du mode se fait de manière descendante, la note *fa* est la sensible de *mi*. La tonique *mi* exerce donc une force d'attraction très puissante sur l'accord de dominante *fa* puisque la sensible ne correspond pas à la tierce de l'accord, comme c'est le cas pour l'accord de dominante du système tonal⁵, mais à sa fondamentale.



Exemple 3 : Cadence parfaite majeure avec le mouvement ascendant de la tierce de l'accord de dominante vers la fondamentale de l'accord de tonique et cadence « parfaite flamenca » avec le mouvement descendant de la fondamentale de l'accord du II^e degré vers la fondamentale de l'accord de tonique.

3 L'Andalousie, terre d'origine du flamenco, a été musulmane pendant environ huit siècles, de l'an 711 jusqu'à 1492.

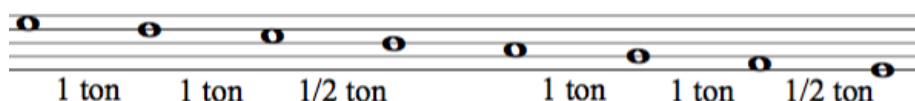
4 SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, Córdoba, La Posada, 2005, p. 144. « No sostenizar la nota (*sol*) en el acorde de *MI*, es como si la historia no hubiera existido. »
Toutes les traductions de cet article sont de l'auteur.

5 Dans la tonalité de *do* majeur par exemple, la sensible ascendante *si* est la tierce de l'accord de dominante *sol*.

L'origine grecque du flamenco

Comme Hipólito Rossy avant lui⁶, Manolo Sanlúcar est partisan d'une origine grecque du flamenco. Les deux auteurs vont utiliser des arguments similaires pour le démontrer : ils accordent une place centrale à la cadence andalouse et font une analogie entre celle-ci et le tétracorde dorien grec⁷. Pour Manolo Sanlúcar, le fait que les quatre degrés de cette cadence suffisent à faire de la musique sans utiliser tous les degrés de l'échelle diatonique, comme chez les Grecs qui n'utilisaient qu'un tétracorde, et que les mélodies du flamenco soient majoritairement descendantes, et non pas ascendantes comme dans la musique tonale, permet de justifier l'origine grecque du flamenco. Son raisonnement fonctionne donc selon le syllogisme suivant : l'essence du flamenco est la cadence andalouse, or la cadence andalouse a les mêmes caractéristiques que le tétracorde dorien grec, donc le flamenco a pour origine la musique de la Grèce antique.

Afin de comprendre le système de la guitare flamenca, Manolo Sanlúcar remonte au système musical qu'il juge être à l'origine du flamenco, c'est à dire aux modes de la Grèce antique. Pour l'auteur, le système modal grec se base sur le tétracorde dorien qui apparaît dans cette partie du livre avec les notes *mi ré do si*. Pour former la gamme complète, on place un second tétracorde identique au premier un ton en dessous de celui-ci, ce qui nous donne : 1 ton - 1 ton - 1/2 ton (*mi-ré-do-si*) + 1 ton - 1 ton - 1/2 ton (*la-sol-fa-mi*).



Exemple 4 : Gamme complète dorientale composée de deux tétracordes descendants identiques.

On peut créer trois autres modes à partir du premier tétracorde : phrygien (*ré*), lydien (*do*) et mixolydien (*si*). Ensuite, en inversant les tétracordes de ces modes on obtient les modes hypotonaux : mode hypodorien (*la*), mode hypophrygien (*sol*), mode hypolydien (*fa*) et mode hypomixolydien (*mi*).

⁶ Voir : ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Barcelona, CREDSA, 1998 (première édition : 1966).

⁷ Un tétracorde est un ensemble de quatre notes. Le tétracorde dorien est constitué de quatre notes jouées de manière descendante et espacées respectivement d'un ton, d'un ton et d'un demi-ton (ex : *la-sol-fa-mi*).

The image displays eight musical staves, each representing a Greek mode. The modes are arranged in two columns and four rows. The left column contains the principal modes: Mode dorien, Mode phrygien, Mode lydien, and Mode mixolydien. The right column contains the corresponding hypotonic modes: Mode hypodorien, Mode hypophrygien, Mode hypolydien, and Mode hypomixolydien. Each mode is shown as a two-measure staff with notes and accidentals. Brackets are used to group notes into tetrachords, and some notes in the hypotonic modes have a horizontal line above them, indicating they are lowered by a semitone.

Exemple 5 : Tableau des quatre principaux modes grecs et des quatre modes hypotonaux obtenus en inversant les tétracordes des modes principaux.

Le mode hypomixolydien est le même que le mode dorien, le système se referme donc sur lui-même, ce qui témoigne, selon Manolo Sanlúcar, de sa perfection et de son autonomie.

Les limites de la pensée théorique de Manolo Sanlúcar

Bien que Manolo Sanlúcar soit une figure d'autorité et l'un des plus grands guitaristes qu'ait connu la tradition du flamenco, sa pensée théorique présente néanmoins certaines limites. En effet, l'explication qui lui permet de présenter la cadence andalouse comme l'héritage du tétracorde dorien grec peut sembler insuffisante pour relier deux traditions musicales qui sont séparées par plus de deux millénaires. Par ailleurs, Manolo Sanlúcar défend l'idée que la cadence andalouse est « l'essence du flamenco », ce qui ne va pas de soi. Or, c'est l'analogie qu'il fait entre cette cadence et le mode dorien grec qui lui permet d'affirmer que le flamenco provient du système musical de la Grèce antique.

Le problème des origines

L'hypothèse de l'origine grecque du flamenco pose de nombreux problèmes qui ont déjà été soulevés par certains auteurs, en réponse aux écrits de Hipólito Rossy notamment. Salvador Valenzuela est le seul auteur, à notre connaissance, à la remettre en cause en citant directement le

livre de Manolo Sanlúcar⁸. Les problèmes de cette hypothèse sont principalement l'ancienneté de la tradition musicale de la Grèce antique vis-à-vis des premiers témoignages dont nous disposons sur le flamenco et le fait que les pratiques musicales de la Grèce antique sont peu connues. Ainsi peut-on lire dans le prologue de *La llave de la música flamenca* :

En Grèce, il y avait une gamme de *mi* que l'on appelait *dorienne*, et une de *ré* appelée phrygienne. D'autre part, dans le système des modes ecclésiastiques médiévaux il y avait deux modes de *mi* – le *deuterus* (authentique et plagal) – que les théoriciens médiévaux, en essayant de les mettre en relation avec la théorie musicale de l'Antiquité classique, appelèrent, en se trompant, *phrygien* et *hipophrygien*, respectivement. Mais détrompons-nous : à part ça, le mode phrygien ou de *mi*, dans le flamenco, n'a absolument rien à voir ni avec les modes grecs – dont nous ne savons presque rien de la pratique et desquels on parle beaucoup – ni des huit modes ecclésiastiques médiévaux. De la même manière, ces deux types de systèmes – grec et médiéval – n'ont rien à voir entre eux.⁹

Le point de vue des frères Hurtado Torres nous semble exagéré puisque les différents modes dont il est question dans l'extrait partagent tout de même une structure commune et une disposition des intervalles longs et courts similaires (le ton et le demi-ton dans le système tempéré moderne). Nous pensons que l'origine grecque du flamenco n'est ni juste ni fautive, elle est indémontrable et donc irréfutable. Cependant, les origines de certaines spécificités propres au flamenco peuvent se retrouver dans des traditions musicales plus récentes, comme le souligne Salvador Valenzuela : « Manolo Sanlúcar fera appel au tétracorde descendant de l'ancien mode dorien grec (...) Mais nous ne voyons pas la nécessité de recourir à la théorie de la Grèce antique pour cela, les sources musicales se trouvent beaucoup plus proches¹⁰. »

La cadence andalouse

Selon Manolo Sanlúcar, la cadence andalouse est l'essence du langage musical utilisé dans le flamenco : « Notre essence musicale est la cadence andalouse et elle est absolument parfaite¹¹ »

8 Voir : VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Armonía Modal, Modo de Mi y Flamenco: Aproximación al "Modo de Mi Armónico" como Sistema Musical de Tradición Hispana*, thèse, Université de Grenade, 2016.

9 HURTADO TORRES, David y Antonio, *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura, 2009, p. 17. « En Grecia había una escala de Mi a la que llamaban *Dórica*, y una de Re llamada *Frigia*. Por su parte, en el sistema de modos eclesiásticos medievales había dos modos de Mi – el *Deuterus* (*Authentus* y *Plagalus*) – a los que los teóricos medievales, al tratar de vincularlos con la teoría musical de la Antigüedad Clásica, llamaron, de forma equivocada, *Frigio* e *Hipofrigio*, respectivamente. Pero desengañémonos: aparte de esto, el Modo Frigio o de Mi, en el flamenco, no tiene absolutamente nada que ver ni con los modos griegos – de cuya práctica se sabe muy poco y se habla mucho – ni con los ocho modos eclesiásticos medievales. A su vez, estos dos tipos de sistemas – Griego y Medieval – tampoco tienen nada que ver entre sí. »

10 VALENZUELA LAVADO, Salvador, *op.cit.*, p. 43. « Manolo Sanlúcar acudirá al tetracordio descendente del antiguo modo dórico griego (...) Pero no vemos necesario recurrir a la teoría de la antigua Grecia para tal fin, las fuentes musicales se encuentran mucho más cercanas. »

11 CURAO, Manuel, *Los flamencos hablan de sí mismos*, vol. 1, Sevilla, Université Internationale d'Andalousie, 2007, p. 63. « Nuestra esencia musical es la *cadencia andaluza* y es absolutamente perfecta. »

peut-on lire dans une de ses interviews. L'importance qu'il lui accorde nous paraît excessive, nous nous appuyerons sur les recherches de Salvador Valenzuela pour montrer cela. Ce chercheur ne pense pas qu'il soit nécessaire d'octroyer à la cadence andalouse une place si importante dans le flamenco et remet ainsi en cause les thèses de Manolo Sanlúcar mais aussi celles de Manuel Granados et des frères Hurtado Torres :

Une autre tendance dans ses mêmes écrits [les écrits théoriques sur le flamenco] est de se limiter au tétracorde descendant comme matrice du flamenco. Nous ne nions pas l'importance de ce tétracorde, ni la relation très étroite entre les notes « *mi-la↔la-mi* » comme nous l'avons déjà mentionné. Mais ce n'est qu'une variante parmi d'autres et elle n'explique pas à elle seule le développement complet des mélodies basées sur le mode de *mi*.¹²

Pour Manolo Sanlúcar, le fait de considérer la cadence andalouse, avec ses enchaînements de secondes, comme étant l'essence du flamenco, va le conduire à s'éloigner de certains enchaînements harmoniques. En particulier les enchaînements de type V-I (aussi appelé dominante-tonique) qui sont caractéristiques de la musique tonale. Ces enchaînements ne concernent pas uniquement le V^e et le I^e degré du mode de *mi* mais tous les degrés de la gamme, l'enchaînement du III^e degré (*sol*) vers le VI^e (*do*), par exemple, est considéré comme un enchaînement de ce type. De manière plus générale, le fait de rechercher une essence au langage musical du flamenco en dehors des œuvres nous semble déjà questionnable. Manolo Sanlúcar semble avoir besoin d'un modèle pur pour développer sa pensée théorique, modèle qu'il a trouvé avec la cadence andalouse.

Un système derrière chaque comportement musical

Dans son ouvrage théorique, Manolo Sanlúcar déconseille l'utilisation d'enchaînements d'accords dont se servent certains guitaristes reconnus. Pour l'auteur, les compositions des guitaristes ne constituent pas toujours des exemples scolastiques :

12 VALENZUELA LAVADO, Salvador, *op. cit.*, p. 334. « Otra tendencia en esos mismos escritos es limitarse al tetracordio descendente como matriz del flamenco. No negamos la importancia de dicho tetracordio, ni la relación tan estrecha entre las notas “mi-la↔la-mi” como ya hemos mencionado, pero ésta es una variante de entre muchas y no explica por sí sola el completo desarrollo de las melodías en el modo de Mi. »

Dans les cours internationaux de guitare que je donne, j'observe comment les jeunes *aficionados*, de plusieurs pays (et aussi les andalous), entrent dans le monde de la guitare à travers le disque, c'est-à-dire en écoutant les enregistrements des concertistes reconnus, sans prendre en compte que ceux qui, comme moi, partagent leur musique sur scène, ne s'ajustent pas toujours aux canons qui définissent la tradition. Puisque lors d'un concert, ou dans un disque, il n'est pas habituel que l'on prétende donner une classe magistrale.¹³

On comprend bien Manolo Sanlúcar lorsqu'il dit que les guitaristes ne composent pas toujours de manière scolastique et ne respectent pas systématiquement les conventions et les règles du flamenco. Mais on peut dès lors se poser la question de savoir quels sont les exemples scolastiques, si ce ne sont pas les compositions des guitaristes. De fait, on ne trouve qu'un seul exemple musical provenant du répertoire d'un autre guitariste dans *Sobre la guitarra flamenca*. Pour le reste, on retrouve beaucoup d'exemples musicaux qui sont composés par Manolo Sanlúcar pour l'occasion et des *falsetas* traditionnelles ou des exemples musicaux dont la source n'est pas indiquée.

Comment peut-on considérer que la musique des compositeurs reconnus ne constitue pas de bons exemples à montrer aux élèves ? Nous pensons que cela provient de la croyance en un système antérieur à la composition qui constituerait une essence du langage musical. Manolo Sanlúcar sent lui-même le besoin de rappeler l'objectif de son livre dans les dernières pages :

Je rappelle que cette analyse musicale veut montrer la nature pure de ce système musical. Elle est donc pensée depuis la théorie scolastique et je ne parlerai pas du traitement qu'en fait, depuis la liberté artistique, le compositeur, qui, dans un tel cas, est guidé par son goût.¹⁴

On peut lire dans *Sobre la guitarra flamenca* : « Les règles scolastiques, fondement et base du flamenco, ne peuvent pas être respectées et conservées si nous ne les connaissons pas¹⁵. ». Ici, on pourrait se demander si de telles règles existent vraiment si personne ne les connaît. On comprend que Manolo Sanlúcar pense qu'elles sont connues des interprètes mais qu'ils ne sont pas capables de les expliquer puisqu'ils les auraient apprises de manière inconsciente. De la même manière, Simha Arom a pu montrer l'existence de « règles » dans les polyrythmies d'Afrique Centrale que les

13 SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 20-21. « En los cursos internacionales de guitarra que imparto, observo cómo los jóvenes aficionados, de múltiples países (también andaluces), entran en la guitarra a través del disco, es decir, escuchando las grabaciones de los concertistas destacados, sin tener en cuenta que quienes exponemos nuestra música en un escenario no siempre nos ajustamos a los cánones que marca la tradición. Pues en un concierto, o en un disco, no es habitual que alguien pretenda dar una clase magistral. »

14 SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 200. « Recuerdo que este análisis musical quiere mostrar la naturaleza pura de este sistema musical. Está visto, pues, desde la teoría escolástica y no interferiré en el trato que, desde la libertad artística, haga el compositor que en tal caso se guía por el gusto. »

15 SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 21. « Las reglas escolásticas, fundamento y base del flamenco, no pueden ser respetadas y conservadas si no las conocemos. »

musiciens ne pouvaient pas expliquer¹⁶. Mais dans ce cas-là, s'agit-il vraiment de règles et pas plutôt de codes ou de constantes ? Ce n'est pas uniquement un problème terminologique puisque l'idée de règle induit un aspect prescriptif et que cela est palpable dans l'ouvrage théorique de Manolo Sanlúcar. De manière générale, nous pensons qu'il est important de souligner que, pour Manolo Sanlúcar, il existe un système et des règles en amont des œuvres, et donc, que les œuvres musicales ne constituent pas en elles-mêmes les règles.

Les oublis de Manolo Sanlúcar

Dans son livre, Manolo Sanlúcar ne parle pas des Fandangos qui constituent une grande part du répertoire du chant flamenco. Ils sont à l'origine des chants du Levant, de la Granaína, de la Malagueña, des Verdiales et d'autres styles qui partagent la même trame harmonique. Ces chants sont en grande majorité composés de six phrases mélodiques. Nous faisons apparaître ci-dessous l'harmonisation traditionnelle de celles-ci à partir de la tonalité de *mi* mode de *mi* (cette harmonisation est transposée à la tonalité de *si* mode de *mi* pour la Granaína, de *fa#* mode de *mi* pour la Taranta, etc.) :

Première phrase	<i>sol7</i> → <i>do</i>
Deuxième phrase	<i>do7</i> → <i>fa</i>
Troisième phrase	<i>sol7</i> → <i>do</i>
Quatrième phrase	<i>ré7</i> → <i>sol</i>
Cinquième phrase	<i>sol7</i> → <i>do</i>
Sixième phrase	<i>fa</i> → <i>mi</i> (b9)

Tableau 1 : Trame harmonique traditionnelle des Fandangos et des styles dérivés du Fandango.

Les successions d'accords à distance de quarte ascendante, ou enchaînements de type V-I, sont présents dans les cinq premières phrases. Cela nous montre que Sanlúcar s'éloigne de la réalité musicale de sa tradition lorsqu'il les considère impropres au flamenco. La seule façon de justifier cette opinion serait de revenir à une division du répertoire flamenco en différentes catégories plus ou moins pures selon le degré d'influence de la musique populaire rurale andalouse sur le chant. En effet, selon toutes vraisemblances, les Fandangos proviennent de la musique populaire rurale d'Andalousie. Mais dans ce cas, il n'y aurait que les Siguiriyas qui seraient ainsi majoritairement sauvées, puisque les enchaînements de type V-I sont utilisés dans l'accompagnement de tous les

¹⁶ Voir : AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*, Paris, S.E.L.A.F, 1985.

autres styles. On comprend donc pourquoi Sanlúcar préfère ne pas parler de certains pans du répertoire du flamenco : sans cela il ne pourrait justifier ses thèses qu'en revenant à une séparation entre les éléments plus ou moins purs du flamenco héritée de la flamencologie traditionnelle et d'une conception romantique de cette musique, de laquelle il souhaite s'éloigner.

Par ailleurs, Manolo Sanlúcar traite avant tout d'aspects harmoniques dans *Sobre la guitarra*, et ne s'intéresse pas, ou très peu, aux autres paramètres de la musique. La conception rythmique propre au flamenco est très singulière, comme le montrent les cycles rythmiques sur douze temps, le fait que les premiers temps soient souvent des temps faibles ou encore les liens entre la musique et la danse. Ces différents éléments ainsi que d'autres liés au timbre auraient aussi pu lui permettre de prendre conscience de certaines particularités du flamenco et de se protéger de la mondialisation.

La théorie d'un point de vue extra-musical

Nous avons montré que la pensée théorique de Manolo Sanlúcar présente de nombreuses limites, cependant certaines erreurs peuvent être fertiles et on peut être tenté de penser comme Pierre Boulez : « (...) peu m'importe que l'analyse soit fautive si elle est productive¹⁷. » Si les thèses exposées par Manolo Sanlúcar ne vont pas soi, elles peuvent donc nous apprendre des choses sur ce musicien. Par ailleurs, nous avons déjà dit que la thèse centrale de Manolo Sanlúcar, celle de l'origine grecque du flamenco, ne nous semble ni juste ni fautive, juste indémontrable. Il nous paraît donc tout aussi important de s'interroger sur la symbolique de cette idée que sur sa validité musicologique. Nous allons voir dans la dernière partie de cet article que certains aspects extra-musicaux jouent un rôle central dans la pensée théorique de Manolo Sanlúcar.

La théorie comme conséquence du rejet des émotions hors de la « matière musicale »

Une des valeurs fondamentales de l'esthétique traditionnelle du flamenco est l'expressivité du musicien, poussée à l'extrême avec l'idée de *duende*. Or, dans la dernière partie de sa carrière illustrée par le disque *Locura de brisa y trino*¹⁸, Manolo Sanlúcar semble se méfier des émotions que procure la musique. Il ne nie pas le fait que la musique puisse procurer des émotions, mais celles-ci ne sont pas l'essence de la musique et ne doivent pas, selon-lui, constituer le moteur de la création musicale au risque, pour l'artiste, de tomber dans un conformisme narcissique. Cet extrait d'un livre autobiographique nous semble révélateur :

17 BOULEZ, Pierre, *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, IRCAM/ Ch. Bourgeois, 1985, p. 275.

18 SANLÚCAR, Manolo, *Locura de brisa y trino*, Mercury, 2000, Espagne.

Je dois reconnaître que depuis mes débuts et pendant de nombreuses années, les sentiments m'ont servi de référence pour ma créativité artistique, mais je n'en peux plus. Maintenant ils me dégoutent presque. Oui, ils me révulsent. Tout du moins, ceux qui se placent comme l'alpha et l'omega pour justifier l'art. Je m'en méfie parce que j'ai découvert que, pour l'artiste, l'émotion est une facilité qui nous pousse au conformisme et à la passivité. En ayant les sentiments comme moteur principal, il n'y aura pas de véritable évolution.¹⁹

Cette position rappelle celle du critique musical Edouard Hanslick, exprimée dans son livre *Bu beau dans la musique*²⁰, ou du compositeur Igor Stravinsky qui écrit dans *Chroniques de ma vie* : « Car je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique²¹. » Si cette posture nous semble difficile à tenir pour tous types de musiciens et en particulier pour les compositeur-interprètes, cela l'est peut-être encore plus pour un musicien de flamenco, compte tenu de l'importance accordée aux émotions dans cette culture musicale. Nous pensons qu'une des raisons d'être des recherches théoriques de Manolo Sanlúcar peut trouver son origine dans cette mise à distance de l'émotion musicale. Étant donné la difficulté que représente assurément cette prise de position, la théorie pourrait être, pour Manolo Sanlúcar, un moyen de redonner du sens à sa musique. Bien que cela puisse paraître paradoxal, la théorie musicale dote certains éléments musicaux d'une force poétique dont ils étaient dépourvus auparavant. Cela nous semble assez flagrant dans le cas de la cadence andalouse, qui n'est plus simplement une succession de quatre accords, mais le symbole de l'héritage grec et de l'histoire de l'Andalousie. Cette cadence contient les traces de l'histoire et c'est cela qui fait dire à Manolo Sanlúcar que jouer un accord de *mi* mineur à la fin de la cadence serait faire comme si « l'histoire n'avait pas existé ». Si Manolo Sanlúcar s'éloigne des émotions, il ne défend pas pour autant l'indépendance du matériau musical : il met en musique des poèmes de Federico García Lorca dans *Locura de brisa y trino* et s'inspire de la peinture de Baldomero Romero Rensendi dans sa suite de pièces *La voz del color*²².

19 SANLÚCAR, Manolo, *El Alma Compartida*, Almuzara, 2007, p. 377. « Debo reconocer que desde mis principios y durante muchos años, los sentimientos han sido para mí un referente impulsor en mi creatividad artística, pero ya estoy harto de ellos. Ahora casi me repelen. Sí, me rebotan. Al menos, aquellos que se colocan como principio y fin en la justificación del Arte. Sospecho de ellos porque descubrí que la emotividad para el artista es una alhuceta aduladora que despierta en nosotros conformismo y pasividad. Poniendo los sentimientos como motor principal, no habrá verdadera evolución. »

20 HANSLICK, Edouard, *Du Beau dans la Musique*, traduit par Charles Bannelier, Paris, Ch. Bourgeois, 1986 (première édition: 1854).

21 STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie musicale*, Paris, Denoël, 2000 (première édition : 1935), p. 63.

22 Cette suite a été présentée lors de la quinzième biennale de Séville en 2008. Elle n'a pas encore été enregistrée à l'exception de l'Alegría « La danza de los pavos » que l'on peut écouter dans le film *Flamenco Flamenco* de Carlos Saura (2010) et de la Bulería « El majareta y el serio » qui a été enregistrée pour une série documentaire dirigée par Manolo Sanlúcar. La série a pour titre *La guitarra flamenca. Manolo Sanlúcar* et n'a pas encore été diffusée.

Un geste politique

L'originalité principale de *Sobre la guitarra flamenca* semble être avant tout son auteur, une des figures les plus importantes de l'histoire du flamenco. Avec ce livre, l'artiste prend la parole et à travers lui c'est le flamenco qui prend la parole. Il s'agit d'un geste politique que l'on peut mettre en parallèle avec certains discours issus de la pensée post-coloniale et dé-coloniale qui insistent, entre autres choses, sur la nécessité pour les anciennes colonies, d'écrire elles-mêmes leur propre histoire et de ne pas se contenter de « l'histoire des vainqueurs ». Manolo Sanlúcar compare d'ailleurs, dans son ouvrage, les relations entre l'Andalousie et l'État espagnol à celles qui peuvent exister entre un empire et ses colonies :

Dans le pays du flamenco, culture d'intérêt universel, celui qui veut connaître et étudier la guitare flamenca n'a presque pas d'endroits où aller. S'il existe quelques centres publics d'enseignement qui répondent à cette nécessité, c'est l'exception qui cache une situation lamentable causée par une politique honteuse, qui méprise la culture autochtone en cherchant sa dignité dans des cultures étrangères qu'on appelle *culture de tous*, pour justifier un comportement qui n'a pas d'explication, au regard de la nécessaire direction égalitaire et pluraliste de l'État, si ce n'est dans les privilèges d'une classe qui favorise sa culture et l'impose, reléguant la culture autochtone à une considération coloniale à la marge de l'État.²³

À travers sa théorie, Manolo Sanlúcar défend le fait que l'on puisse élaborer un discours depuis l'intérieur de sa culture d'origine. Cela est non seulement possible, mais nécessaire puisque les discours provenant de l'extérieur commettent de graves erreurs, en analysant cette musique à partir du système tonal par exemple. La démarche de Manolo Sanlúcar nous montre que le musicien de flamenco peut parler de sa musique et qu'il n'a pas besoin de prêter sa voix au journaliste ou à l'académicien. C'est ainsi que les recherches pourront se concentrer sur le contenu musical du flamenco et pas seulement sur la poésie ou certains aspects socio-anthropologiques de cette culture. Il y a cependant des limites à cette démarche puisque Manolo Sanlúcar utilise la notation solfégique et de nombreux concepts issus de la théorie musicale académique occidentale (les concepts de dominante et sous-dominante ou d'accords relatifs par exemple).

23 SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 13-14. « En el país del Flamenco, cultura de interés universal, quien quiere conocer y estudiar la guitarra flamenca apenas tiene donde acudir. Si existe algún centro público de enseñanza que responda a esta necesidad, vendría a ser la excepción que descubre un estado bochornoso causado por una política vergonzante, que menosprecia la cultura autóctona, buscando dignidades en culturas extranjeras y a las que denomina *Cultura de todos*, para justificar un comportamiento que no tienen explicación ante la necesaria dirección equitativa y pluralista del Estado, sino en el privilegio de una clase que favorece a su cultura y la impone, relegando la autóctona a una consideración colonialista, al margen del Estado. »

Il convient de rappeler que le flamenco est une culture qui est souvent dévalorisée par les institutions et certains intellectuels espagnols²⁴. Manolo Sanlúcar, doté d'un fort sentiment de responsabilité vis-à-vis de sa culture, exprime son opinion à ce sujet de manière polémique à chaque fois qu'il a en l'occasion. Or, le discours lui permet non seulement de défendre le flamenco mais aussi de le valoriser, comme le souligne Salvador Valenzuela :

La référence qu'il [Manolo Sanlúcar] fait au tétracorde grec comme étant la matrice du flamenco est purement théorique et spéculative, même si cela contient une énorme charge symbolique en unissant le monde de la musique modale au flamenco comme musique populaire. On connaît le mépris qu'ont les institutions musicales pour cette musique, Sanlúcar opère un tournant substantiel en dirigeant le regard vers la théorie modale grecque.²⁵

Pour Manolo Sanlúcar, le flamenco est la musique classique d'Andalousie. Or, en prenant pour origine la théorie modale grecque, il revendique l'héritage d'une culture prestigieuse. Par ailleurs, cela lui permet de s'opposer d'une manière positive à une analyse tonale du flamenco ce qui va aussi de pair avec des revendications d'ordre politique, la musique tonale représentant un pouvoir central, tandis que le système modal symbolise les spécificités de l'Andalousie.

Le discours comme justification

À partir de la fin de sa trilogie *Mundo y formas de la guitarra flamenca*²⁶ jusqu'à aujourd'hui, les éléments novateurs sont nombreux dans l'œuvre de Manolo Sanlúcar qui semble à bien des moments s'éloigner de la tradition du flamenco. Malgré cela, l'appartenance à la « famille » du flamenco est d'une importance capitale pour le compositeur qui considère son travail comme la continuité de la tradition :

Je considère que je poursuis le travail de mes aînés, de Javier Molina, de Niño Ricardo, de Diego del Gastor. Ce que beaucoup ne savent pas c'est que je suis le Diego del Gastor, le Niño Ricardo, le Javier Molina du XXI^e siècle, et ils ne veulent pas le comprendre. Ils ne comprennent pas que Diego del Gastor aujourd'hui ne serait pas le même que celui qu'il fut, il serait le Diego del Gastor du XXI^e siècle.²⁷

24 À propos du mépris de certains intellectuels espagnols pour le flamenco voir : LEBLON, Bernard, « L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 7, 1994, <http://ethnomusicologie.revues.org/1286> (consulté le 15 septembre 2017).

25 VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Aproximación a la Modalidad como Sistema de Comunicación Musical. El Modo Frigio en la obra Locura de Brisa y Trino de Manolo Sanlúcar*, mémoire non publié, Université de Málaga, 2007, p. 43. « La referencia que hace sobre la matriz del flamenco al tetracordo griego es puramente teórico y especulativo, aunque ello contenga una enorme carga simbólica al unir el mundo de la música modal al flamenco como música popular. Es sabido el menosprecio de esta música por parte de instituciones musicales, Sanlúcar da un giro sustancial poniendo la mirada en la teoría modal griega. »

26 SANLÚCAR, Manolo, *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, 3 vol, CBS, 1971-1973, Espagne.

Manolo Sanlúcar propose, dans son discours théorique (son ouvrage mais aussi ses prises de parole en public, ses livrets de disque et ses interviews), une nouvelle définition du flamenco qui lui permet d'inclure son travail au sein de cette tradition. Comme l'a fait le compositeur Arnold Schoenberg avec son *Traité d'Harmonie*²⁸, Manolo Sanlúcar va écrire une histoire du flamenco qui montre que ses compositions musicales sont la conséquence logique de l'évolution de cette tradition musicale : « La solution à laquelle je suis parvenu finira par s'imposer d'elle-même, non parce que j'en suis l'inventeur, mais simplement parce qu'il n'y en a pas d'autre²⁹. » dit-il dans une interview datant de 2006. C'est en particulier à la musique du disque *Locura de brisa y trino* que Manolo Sanlúcar fait ici référence. Pour le compositeur l'aspect novateur de la musique de ce disque tient à l'utilisation du mode de *si* (c'est-à-dire le mode locrien moderne) qu'il nomme « mode mixolydien » en référence à la théorie musicale grecque. L'utilisation de ce mode peut sembler arbitraire étant donné qu'il n'a pas été utilisé avant lui dans le flamenco traditionnel. Dans un premier temps, la reconnaissance de cette sonorité comme étant propre au flamenco se fait de manière purement intuitive. Ce n'est que plus tard qu'il va trouver une justification théorique qui lui permettra de rattacher cette nouvelle sonorité à sa tradition musicale. Il lui faudra pour cela remonter jusqu'à l'Antiquité. En effet, en étudiant les modes de la Grèce antique, Manolo Sanlúcar se rend compte d'une part du lien entre le tétracorde dorien grec et la cadence andalouse, et d'autre part des similarités entre la sonorité qu'il était en train d'explorer et le mode mixolydien grec. Il comprend dès lors pourquoi cette sonorité lui semblait si proche du flamenco : elle appartient en réalité au même système musical que la cadence andalouse, c'est-à-dire au système modal de la Grèce antique. Manolo Sanlúcar raconte tout cela dans le livret de *Locura de brisa y trino* :

Jusqu'à ce que, enfin, j'eus trouvé la clef qui allait m'ouvrir la porte de son espace musical : la gamme en question [le mode mixolydien grec] était la matrice créatrice d'une autre fondamentale dans le flamenco, celle qui conclut et ferme les bases de notre système cadentiel. Mon obsession était dorénavant justifiée et, en pensant cette musique, je pouvais la comprendre et la développer, en la faisant vivre avec les formes traditionnelles comme une seule famille, en ajoutant de nouvelles couleurs et des chemins modulants qui, naturellement, enrichissent notre musique. Tout cela se faisant, et c'est peut-être ce qui est le plus positif, depuis l'intérieur.³⁰

27 CURAO, Manuel, *Los flamencos hablan de sí mismos*, vol. 1, Sevilla, Université Internationale d'Andalousie, 2007, p. 67: « (...) me considero una continuación de mis mayores, de Javier Molina, del Niño Ricardo, de Diego del Gastor. Lo que muchos no saben es que yo soy el Diego del Gastor, el Niño Ricardo, el Javier Molina del siglo XXI; y no quieren entenderlo. No entienden que Diego del Gastor ahora no sería el mismo que el que fue, sería el Diego del Gastor del siglo XXI. »

28 SCHOENBERG, Arnold, *Traité d'harmonie*, traduit par Gérard Gubisch, Paris, J.C. Lattès, 1983.

29 WORMS, Claude, « Entretien avec Manolo Sanlúcar », *Flamenco magazine*, avril/ mai 2006, p. 26.

30 SANLÚCAR, Manolo, *Locura de brisa y trino*, Mercury, 2000, Espagne. « Hasta que por fin encontré la llave que me abriría la puerta de su espacio musical: la escala en cuestión era matriz engendradora de otra fundamental del flamenco, la que concluye y cierra las bases de nuestro sistema cadencial. Ahora quedaba justificada mi obsesión y razonando esta música podía comprenderla y desarrollar su ámbito de influencia, haciéndola convivir con las formas musicales tradicionales como una sola familia, sumando colores nuevos y caminos modulantes que con naturalidad enriquece nuestra música. Haciéndose además, y tal vez sea esto lo más positivo desde dentro. »

Depuis des années, Manolo Sanlúcar avait le sentiment que les explications des caractéristiques du flamenco depuis une approche tonale n'étaient pas satisfaisantes. Il dispose dorénavant d'un système parallèle au système tonal qui lui permet d'expliquer le flamenco traditionnel. De plus, après avoir montré que le flamenco se base sur le système modal grec, Manolo Sanlúcar peut dorénavant utiliser tout son potentiel. C'est ce qu'il fait en explorant le mode mixolydien grec. Ayant montré dans *Locura de brisa y trino* que ce mode fonctionne non seulement pour la guitare mais aussi pour le chant, il considère que celui-ci offre une nouvelle manière de composer qui a enrichi le flamenco. Ce mode pourra donner naissance à de nouveaux styles : de la même manière qu'une Alegría est une Soleá qui est passée du mode de *mi* au mode majeur, on peut appliquer le même processus avec le mode mixolydien et créer de nouveaux styles pour la guitare et le chant flamenco. Cette culture musicale peut ainsi continuer à évoluer sans perdre son identité.

Conclusion

La principale originalité de l'ouvrage théorique de Manolo Sanlúcar est l'importance de son auteur au sein de sa tradition musicale, le flamenco. Les thèses défendues dans l'ouvrage ne sont pas nouvelles et Manolo Sanlúcar semble devoir beaucoup à la *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossy. Ce livre nous renseigne cependant sur le développement d'une nouvelle approche de leur art chez les guitaristes de flamenco, bien qu'ici aussi Manolo Sanlúcar ait ses prédécesseurs (nous pensons en particulier à Manuel Cano). Manolo Sanlúcar va plus loin que les guitaristes qui tâchent de transmettre leurs connaissances à travers des ouvrages pédagogiques qui font appel à la théorie musicale puisque, pour lui, la théorie est aussi un moyen de créer, de donner du sens à sa musique et de sortir le flamenco de la torpeur qu'il connaît actuellement (selon Manolo Sanlúcar). Si cet ouvrage présente des limites d'un point de vue musicologique, il est néanmoins précieux pour aborder d'un nouvel angle l'œuvre de Manolo Sanlúcar et en particulier la musique du disque *Locura de brisa y trino*.

Article écrit par Maël Goldwaser et publié le 6 mai 2018 sur flamencoweb.fr.

Bibliographie

AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*, Paris, S.E.L.A.F, 1985.

BOULEZ, Pierre, *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, IRCAM/ Ch. Bourgeois, 1985.

CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1960.

CURAO, Manuel, *Los flamencos hablan de sí mismos*, vol. 1, Sevilla, Université Internationale d'Andalousie, 2007.

LEDERMANN, Carlos (dir.), *Manolo Sanlúcar*, Córdoba, La Posada, 2007.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola, *Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía y Forma*, Madrid, Acordes Concert, 2004.

GRANADOS, Manuel, *Teoría musical de la guitarra flamenca*, Barcelona, Casa Beethoven, 1998.

—, *Armonía del flamenco*, Barcelona, Ventilador, 2004.

HANSLICK, Edouard, *Du Beau dans la Musique*, traduit par Charles Bannelier, Paris, Ch. Bourgeois, 1986 (première édition originale : 1854).

HURTADO TORRES, David et Antonio, *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura, 2009.

LEBLON, Bernard, « L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique? » , *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 7, 1994, <http://ethnomusicologie.revues.org/1286> (consulté le 15 septembre 2017).

ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Barcelona, CREDSA, 1998 (première édition : 1966).

SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, Córdoba, La Posada, 2005.

—, *El Alma Compartida*, Córdoba, Almuzara, 2007.

SANLÚCAR, Manolo, WHITHEAD, Corey and ALCANTARA ROJAS, Javier, « The Speculative Theories of Manolo Sanlúcar: The Greek Origin of Flamenco Music », *International Journal of the Humanities*, vol. 9, 2012.

SCHOENBERG, Arnold, *Traité d'harmonie*, traduit par Gérard Gubisch, Paris, J.C. Lattès, 1983 (première édition originale : 1911).

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie musicale*, Paris, Denoël, 2000 (première édition: 1935).

TORRES CORTÉS, Norberto, « Manolo Sanlúcar en el mundo de la guitarra flamenca », dans *Guitarra flamenca*, vol. 2, Séville, Signatura, 2010.

—, *Historia de la Guitarra Flamenca*, Córdoba, Almuzara, 2005.

VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Armonía Modal, Modo de Mi y Flamenco: Aproximación al "Modo de Mi Armónico" como Sistema Musical de Tradición Hispana*, thèse, Université de Grenade, 2016.

—, *Aproximación a la Modalidad como Sistema de Comunicación Musical. El Modo Frigio en la obra Locura de Brisa y Trino de Manolo Sanlúcar*, mémoire non publié, Université de Málaga, 2007, p. 43.

WORMS, Claude, « La décade prodigieuse / 2 » , *Flamenco web*, 2009, <http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article210> (consulté le 20/06/2016).

—, « Entretien avec Manolo Sanlúcar », *Flamenco magazine*, avril/ mai 2006.