

BRĂILOIU,
COLLECTEUR, COMPARATISTE ET STRUCTURALISTE
Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie
par Jean-Jacques Nattiez

1. L'œuvre de Brăiloiu p. 2
 2. La collection universelle de musique populaire enregistrée p. 3
 3. Modalités de la présente réédition p. 4
 4. Brăiloiu comparatiste p. 5
 5. Brăiloiu et l'histoire p. 12
 6. Un modèle de la création musicale collective p. 14
 7. Brăiloiu précurseur du structuralisme p. 17
- Annexe : Ecrits de Brăiloiu recueillis en volumes p. 37
Références p. 38

BRĂILOIU,
A STRUCTURALIST AND COMPARATIVIST COLLECTOR
A Contribution to the History of Ethnomusicology
by Jean-Jacques Nattiez

1. The work of Brăiloiu p. 20
 2. The World Collection of Recorded Folk Music p. 21
 3. Modalities of the present re-edition p. 22
 4. Brăiloiu the comparativist p. 23
 5. Brăiloiu and history p. 30
 6. A model for collective musical creation p. 32
 7. Brăiloiu, a forerunner of structuralism p. 34
- Appendix : Brăiloiu's writing as Collected in volumes p. 37
References p. 38

© 1984 AIMP&VDE-GALLO © 1984/2009 AIMP&VDE-GALLO
Archives internationales de musique populaire enregistrée
International Archives of Folk Music
Musée d'Ethnographie
Genève

Disques VDE-GALLO
Lausanne

BRĂILOIU, COLLECTEUR, COMPARATISTE ET STRUCTURALISTE

Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie

Jean-Jacques Nattiez

1. L'œuvre de Brăiloiu

Constantin Brăiloiu, né à Bucarest le 26 août 1893, mort à Genève le 20 décembre 1958, est considéré par les chercheurs qui ont eu accès à son œuvre – principalement en langue française – comme l'un des ethnomusicologues les plus importants du siècle : « En dépit des dimensions et de la portée théorique de son œuvre, C. Brăiloiu est resté jusqu'ici peu connu en dehors d'un cercle étroit de spécialistes. Il n'y a guère qu'en Roumanie, son pays natal, que son importance soit pleinement reconnue. Pour le plus grand tort de l'ethnomusicologie, il est encore presque totalement ignoré aux Etats-Unis » (Rouget 1973 : VII).

Le fait est que, récemment encore, Brăiloiu n'était connu en langue anglaise que par une traduction de son « Esquisse d'une méthode de folklore musical » (1931), parue dans *Ethnomusicology* (1970 : 389-413) et suivie d'une note biographique (1970 : 414-417), et ce n'est qu'en 1984 que la traduction de ses principaux articles a paru en anglais dans un volume édité par Cambridge University Press. Il est frappant de constater que Brăiloiu n'apparaît pas dans les brèves histoires de l'ethnomusicologie publiées aux USA (Nettl 1956 : 24-44 ; 1964 : 12-24 ; McLeod 1966 : 1-36 ; 1974) et, comme le souligne Rouget (1973 : VIII), qu'aucun des grands ouvrages classiques de l'ethnomusicologie américaine (Nettl 1964, Merriam 1964, Hood 1971) ne tient compte de ses travaux. La situation a à peine évolué depuis les années 1960 et 1970. Si l'article « Theory and Method : Analysis of Musical Style » du manuel consacré à l'ethnomusicologie dans la collection du New Grove, fait une présentation rapide de l'idée de système chez Brăiloiu (Blum, in Myers éd. 1992 : 176-7), Bruno Nettl, dans *The Study of Ethnomusicology*, son ouvrage, par ailleurs remarquable, qui propose la synthèse actuelle la plus complète de la discipline, n'accorde à Brăiloiu que deux remarques incidentes, sans même citer dans la bibliographie la traduction anglaise de ses écrits (Nettl, 2005). En revanche, l'école italienne d'ethnomusicologie a été beaucoup plus attentive à son œuvre : Diego Carpitella a préfacé la traduction, en deux volumes de ses écrits (Brăiloiu 1978, 1982). Francesco Giannattasio, et Roberto Leydi font amplement référence à sa pensée dans leurs livres *Il Concetto di Musica* (Giannattasio 1992) et *L'altra musica* (Leydi 1991).

C'est qu'en effet, l'œuvre de Brăiloiu est à la fois physiquement volumineuse et intellectuellement importante, et nous souscrivons au jugement de Rouget : si ses œuvres complètes devaient un jour être réunies, « elles constitueraient un ensemble qui, par sa qualité, son ampleur et sa variété, n'a guère d'équivalent dans l'histoire de l'ethnomusicologie. » (Rouget 1973 : XVII). C'est ce qu'atteste l'édition roumaine de ses écrits en cinq volumes qui avaient commencé à paraître en 1967 et en 1969, mais qui s'est poursuivie, après que Rouget ait écrit ces lignes, en 1974, 1979 et 1981.

En procédant à la réédition du travail discographique majeur de Brăiloiu, accompagné de ses commentaires bilingues, nous espérons continuer à attirer l'attention de la communauté scientifique et du monde musical sur l'une des figures les plus marquantes de la musicologie du XX^e siècle.

Avant d'étudier la collection de disques qui nous occupe, nous voudrions donc dire quelques mots de l'ensemble de l'œuvre de Brăiloiu dans laquelle elle s'insère. Pour un résumé en anglais de la carrière de Brăiloiu, nous renvoyons à la note, déjà citée, qui suit la traduction de l'« Esquisse... ». André Schaeffner a publié immédiatement après la mort du chercheur roumain une bibliographie quasi-complète (Schaeffner 1959). Seuls les articles de critique musicale ne font pas l'objet d'un inventaire exhaustif. Pour une bibliographie plus récente et à jour, cf. Vlad 1979. En 1973, Gilbert Rouget a publié une sélection très représentative des écrits de Brăiloiu parus en français (Brăiloiu 1973), répartis en deux grandes sections : « Méthodologie et critique » et « Systématique ». Ces treize articles sont suffisants pour se faire une idée de l'orientation et de la qualité de ses recherches. Toutefois, une connaissance quasi-exhaustive de son œuvre n'est possible qu'en se référant à l'édition roumaine de ses travaux, entreprise par Emilia Comișel. Elle comprend 5 volumes, pour l'instant épuisés, dans lesquels les articles scientifiques sont publiés en roumain et en français. Lorsque les textes que nous citons figurent dans l'édition Rouget, nous donnons nos références selon cette dernière ; ce n'est que lorsqu'ils n'y apparaissent pas que nous faisons appel à l'édition Comișel, notamment pour les contributions de Brăiloiu au *Précis de musicologie* de Jacques Chailley (Comișel II : 167-185) et à *l'Histoire de la musique de l'Encyclopédie de la Pléiade* (Comișel II : 187-203). (La lettre R. se réfère à l'édition Rouget et le chiffre romain

désigne le volume de l'édition de Comișel). On trouvera en Annexe une bibliographie chronologique des écrits de Brăiloiu de langue française, répartis selon ces deux éditions¹.

Les textes de Rouget (1973) et Schaeffner (1959) précédemment cités, ainsi que la préface de Comișel à ces cinq volumes, analysent le contenu de son œuvre et nous ne nous y substitueront pas. Pour resituer dans son travail la collection de disques que nous occupé ici, nous résumons le classement en cinq rubriques que Schaeffner (1959 : 9) propose de ses travaux :

1. la musique populaire roumaine : ses chants, ses danses, ses rites de noces, ses plaintes funèbres (éditions musicales, notices, études) ;
2. la définition du folklore musical et les méthodes d'enquête folklorique ;
3. comme application, l'étude exhaustive du répertoire de la commune paysanne de Drăguș ;
4. l'analyse des rythmes spécifiquement populaires, universels ou non, le *giusto* syllabique, le rythme *aksak*, la rythmique enfantine, plus une étude de la versification populaire roumaine ;
5. l'étude de problèmes d'échelle et de tonalité : « Sur une mélodie russe », « Un problème de tonalité » et « Pentatonismes chez Debussy ».

A ces travaux, il faut ajouter l'œuvre discographique de Brăiloiu. Schaeffner en a fourni un catalogue détaillé (1959 : 18-26). Nous la diviserons en deux groupes :

a) *l'œuvre discographique non commentée* : elle comprend vingt-trois disques de musique populaire roumaine², les treize disques de la « Série suisse »³, ainsi qu'une « Série internationale » comprenant sept disques (cf. Aubert 1985 : 61-63).

b) *l'œuvre discographique commentée* : tout d'abord, les quarante disques de la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* : elle se présentait en huit albums reliés de cinq disques 78 tours, 25 cm, accompagnés chacun de notices bilingues de 7 à 8 pages, avec une préface d'Ernest Ansermet. C'est elle que nous rééditons ici. Brăiloiu a également fait publier par le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme de Paris un album relié de quatre disques, intitulé *Musique populaire roumaine*, accompagné d'une notice de quatre pages en français⁴.

2. La Collection universelle de musique populaire enregistrée

Elle a été publiée entre 1951 et 1958 sous les auspices du Conseil international de la musique de l'UNESCO et des Archives internationales de musique populaire que Brăiloiu avait créées en 1944 au Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, avec l'aide du professeur Pittard. Dans un article publié le 28 novembre 1950 dans *Le Courrier* de Genève, on pouvait lire : « Sous la présidence du Professeur Eugène Pittard, directeur du Musée d'ethnographie, le directeur des Archives internationales de musique populaire, le professeur Brăiloiu a informé la presse de l'heureux développement que prend cette institution dont il est le promoteur et qui vient de recevoir de tangibles encouragements de la part de l'UNESCO (...). Une des raisons qui militent en faveur d'une plus grande divulgation des trésors, c'est ce qu'elle est susceptible de donner des réponses aux questions fondamentales que n'ont pas fini de se poser les ethnomusicologues ». Et l'article rapporte que, fin 1949 à Paris, le Conseil international de la musique avait décidé de lancer la *Collection universelle*, à raison de cent exemplaires par disques, soixante pour les différents offices de l'UNESCO et quarante pour permettre aux Archives d'augmenter leurs collections par des échanges.

Rouget écrit au sujet de cette collection : « Extrêmement sélective, ayant fait connaître et parfois découvrir des documents musicaux du plus haut intérêt scientifique (...), elle a malheureusement été interrompue au quarantième disque. Publiée au moment où le microsillon commençait à détrôner le 78 tours, elle est restée très injustement méconnue. Parues en deux langues, anglais et français, les notices qui l'accompagnent sont du plus haut intérêt documentaire » (Rouget 1973 : XVII).

1 Voir en annexe la concordance des deux éditions.

2 Selon Schaeffner (1959 : 18-20), sept de ces disques ont été édités pour le compte de la Société des compositeurs roumains, trois sont dépareillés, et une série de treize disques sans mention de firme porte spécifiquement sur la musique des Ukrainiens roumanophones. Brăiloiu a écrit un article (1946b) sur les disques roumains déposés aux Archives internationales de musique populaire.

3 La Série suisse est rééditée en CD parallèlement à la présente collection de CD.

4 Pour une sélection d'enregistrements roumains réalisés par Brăiloiu et ses collaborateurs, voir aussi *Roumanie : musique de village*, AIMP IX-XI, VDE CD 537-539, 1988.

Les 40 disques de la toute première édition de la *Collection universelle* comprennent cent soixante-neuf pièces, avec un disque consacré aux Esquimaux⁵, six à l'Asie, sept à l'Afrique et le reste à l'Europe. Ce sera au spécialiste de chacune des ethnies ou de chacun des pays représentés, de dire si la présente réédition remet en circulation de pièces ou de genres disparus ou oubliés. Sur la base de la documentation dont nous disposons, on peut simplement souligner les points suivants : les enregistrements de Gabus, en 1938, sont les premiers jamais réalisés sur disque chez les Esquimaux Caribous ; à l'époque où elle parut, cette collection faisait entendre pour la première fois, comme le note Rouget (1973 : XVII), des chants tritoniques d'Italie et des polyphonies de Formose (tirées d'une collection détruite aux trois-quarts) ; le disque 9 de la *Collection universelle* (CD 2 : 33-38)⁶, consacré aux Juifs de Salonique, était représentatif d'une population de quatre-vingt-dix mille personnes, réduite à cinq mille après les persécutions antisémites ; enfin, la *Collection* comporte des enregistrements réalisés avant ou pendant la dernière guerre dans des pays passés ensuite sous le régime communiste : à propos de la musique russe du disque 25 (CD 2 : 5-10), Brăiloiu n'hésite pas à parler de la musique d'un « monde paysan évanoui à jamais ». Signalons encore que cinquante-neuf des pièces de la *Collection* ont été enregistrées avant 1945, et nous tenons à signaler l'importance particulière de la « briolée aux bœufs » (CD 3 : 11), enregistrée en 1913 par Ferdinand Brunot dans le Berry français.

Mais cette *Collection* présente un intérêt non seulement pour les documents remis en circulation, mais pour l'histoire de l'ethnomusicologie. Un certain nombre d'enregistrements sont dus à des chercheurs, aujourd'hui bien connus, de la seconde génération de l'ethnomusicologie (après Hornbostel, Sachs et Stumpf) : Alain Daniélou, Claudie Marcel-Dubois, Giorgio Nataletti, Gilbert Rouget et bien sûr, Brăiloiu lui-même. On n'écoute pas sans émotion un enregistrement d'une informatrice de Cecil Sharp, ce pionnier de l'étude du folklore anglais mort en 1924 (CD 4 : 12).

Enfin, la *Collection* permet de réfléchir à un problème sur lequel notre ami Bernard Lortat-Jacob attire notre attention et dont il faudra tenir compte dans une histoire globale de l'ethnomusicologie : de quels enregistrements les ethnomusicologues disposaient-ils avant l'avènement du microsillon ? Brăiloiu a établi cette collection à partir des phonogrammes qu'il avait réunis aux Archives de Genève, provenant de ses propres collectes ou d'échanges avec d'autres institutions (Athènes, Berlin, Bratislava, Budapest, Neuchâtel, Paris, Tokyo, Vienne, etc.). Maître de recherche au Centre national de la recherche scientifique de France, Brăiloiu avait centralisé sa documentation au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme auquel il était attaché et qui avait mis à sa disposition son infrastructure technique. Une série d'émissions réalisées par la Radio suisse romande entre 1951 et 1954 sur les vingt-cinq premiers disques – série dont nous reparlerons plus loin – montre que chacun d'eux constitue une sélection soigneuse, et sans doute déchirante, par rapport à la dizaine ou la vingtaine de pièces dont il disposait et qu'il fait entendre dans ces émissions. A son tour, cette collection donne une image de la documentation sonore dont pouvaient disposer, dans les années 1950, d'autres musicologues désireux de travailler dans une perspective généraliste et comparative : ainsi Chailley s'appuie-t-il très souvent sur cette *Collection* lorsqu'il présente sa théorie de la formation des échelles musicales (Chailley 1954-5 : 136, 137, 167, 196 et 204).

3. Modalités de la présente réédition

En raison du caractère de document de cette collection, on a essayé d'être aussi près que possible de l'information originale. La table détaillée des pièces reproduit les indications portées sur les étiquettes. On en a seulement unifié la présentation selon les principes suivants :

a) les titres des disques sont ceux de l'étiquette : ils sont parfois plus complets que les titres de notices ; afin de faciliter la comparaison avec les notices originales, la partie soulignée coïncide avec le titre des notices

b) le nom du collecteur apparaît après le titre du disque quand il est le même pour tout le disque ; sinon, il est indiqué après la face ou la (les) plage(s) concernée(s) ;

c) les informations sont regroupées dans l'ordre suivant : nom du genre (le terme original, quand il est donné, est entre parenthèses) ; titre de la pièce entre guillemets (traduction éventuelle entre parenthèses) ; nature de la voix ou instrument ; lieu de l'enregistrement ; ethnie, pays ou région ; année de l'enregistrement ; durée de la plage. Quand l'une de ces informations est commune à tout le disque original ou à plusieurs plages, elle est donnée avant la description de détail.

5 Nous conservons dans cette présentation le terme et l'orthographe du mot « Esquimaux » utilisé par Brăiloiu, même si l'usage ethnographique moderne préfère employer le mot « Inuit » par lequel les Esquimaux se désignent eux-mêmes.

6 La référence entre parenthèses renvoie aux pages des quatre CDs de cette réédition.

Le repiquage a été réalisé sur un égalisateur Orban 672 A. Même si ce travail a été effectué à partir de disques qui n'avaient jamais été écoutés auparavant, la qualité sonore en demeure inégale. On n'oubliera pas que certains de ces 78 tours reproduisaient eux-mêmes des documents antérieurs. On a pensé qu'il fallait donner la priorité aux propriétés sonores des documents, Aussi, lorsque le travail de filtrage aurait éliminé les bruits du fond ou les bruits de surface au détriment de ce qui nous a semblé être le timbre original des voix ou des instruments, on a préféré l'inconvénient de ces bruits parasites à la « pureté », de toutes façon illusoire, à laquelle le microsillon, puis le CD nous ont habitués.

Nous remercions encore M. Jacques Cloarec, directeur de la collection *Musical Sources* de l'Unesco, de nous avoir signalé l'existence d'une série d'émissions de Brăiloiu sur la *Collection universelle* réalisées par la Radio suisse romande ainsi que les services du studio de Lausanne qui ont mis cette série à notre disposition.

Mme Emilia Comișel, de Bucarest, nous a fourni des informations supplémentaires sur la collection et nous a fait connaître la version imprimée des conférences suisses, parues en 1955 et 1957 dans l'hebdomadaire de la radio belge *Micro-Magazine*.

Enfin, nous remercions chaleureusement Mme Emilia Comișel et MM Laurent Aubert, Samuel Baud-Bovy, Jean Molino et Gilbert Rouget, pour les commentaires et suggestions qu'ils ont en leur temps bien voulu nous adresser au sujet de la présente introduction.

4. Brăiloiu comparatiste

Les disques réédités ici ne constituent pas seulement un document pour l'histoire de l'ethnomusicologie. Ils permettent de mettre l'accent sur un aspect de la pensée et de la méthodologie auquel les commentateurs de Brăiloiu n'ont accordé, nous semble-t-il, qu'un coup d'œil rapide : le comparatisme. Brăiloiu, pourtant, soulignait son importance : « La comparaison devenait loi suprême et raison d'être de la discipline nouvelle [l'ethnomusicologie]. Elle l'est restée jusqu'à nos jours » (II : 193).

Outre la préservation, c'est la comparaison qui motiva la création des Archives internationales de musique populaire d'où sont tirés les documents de la *Collection universelle* : « C'est en 1944 qu'enfin été créée, à Genève, la première institution pour une étude comparative de la musique populaire. (...) La musicologie ethnographique se nourrit de confrontations, unique moyen de dégager les traits spécifiques où se marque l'apport original de chaque nation. » (Brăiloiu 1964a : 164). L'intérêt de Brăiloiu pour l'entreprise comparative est encore plus évident dans la série d'émissions réalisées par lui entre 1951 et 1954 pour la Radio suisse romande à partir des disques de la *Collection universelle*. Dans la troisième d'entre elles (Ecosse), il propose un panorama du pentatonisme, mais il s'interroge : « Reste-t-il semblable à lui-même partout au Congo comme en Appenzell, en Indonésie comme en Russie blanche ? Ou bien les divers peuples du monde en font-ils, au contraire, un emploi conforme au goût de chacun d'eux ? Ou bien encore tout en s'en servant d'une manière identique, leur originalité s'y fait-elle jour par d'autres voies que la gamme, telles que le rythme, l'architecture particulière de leurs chants ou leurs manières spécifiques de chanter ? Seule une confrontation étendue de leurs créations nous le dira. Et c'est là justement ce que la *Collection universelle* propose avant toute chose : multiplier les points de comparaison, à l'échelle mondiale. Mais pour qu'une comparaison de cette envergure soit un jour possible, il faut que ce qui subsiste encore d'intact, en matière de musique populaire, soit conservé par l'enregistrement sonore, en tout lieu, avant que la pénétration de plus en plus profonde des modèles européens n'en efface irrévocablement la mémoire. »

Comment se présentent ces émissions ? Selon les documents auxquels nous avons eu accès, elles portent sur les vingt-cinq premiers disques, à l'exception de celui consacré aux Belges (N° 18). Par contre, deux d'entre elles (émissions 19 et 20) sont consacrées aux Asturies, auxquelles Brăiloiu aurait probablement consacré plusieurs faces si la collection ne s'était pas arrêtée, avec sa mort, au quarantième disque. C'est pourquoi cinq enregistrements asturiens ne figurant pas dans l'édition originale de la *Collection universelle* ont été rajoutés dans la présente réédition (CD 3 : 30-34).

Voici la liste de ces émissions, avec le N° du disque de la *Collection universelle*, la localisation dans nos rééditions successives (microsillon et CD), la référence de la conférence dans la phonothèque du Studio de Genève, la durée de l'émission et la date de sa publication dans *Micro-Magazine*.

A noter que les émissions reportent la conférence concernant le disque sur la France (N°7) après les Judéo-Espagnols (N° 9) mais la parution des textes dans *Micro-Magazine* suit l'ordre des disques.

Emission N°	Objet	Disque C.U. (éd. 33 tours)	Notre réédition CD	Référence Radio suisse Romande	Durée	Date de publication dans Micro-Magazine
1	Haoussas	1	CD 1 : 1-2 (I, A 1-2)	Pas conservé au Studio de Genève		06.02.1955
2	Suisse	2	CD 4 : 26-28 (VI, A 1-3)	Pas conservé au Studio de Genève		13.02.1955
3	Ecosse	3	CD 4 : 7-10 (V, B 7-10)	Pas conservé au Studio de Genève		20.02.1955
4	Roumanie	4	CD 2 : 16-17 (III, A 1-2)	Pas conservé au Studio de Genève		27.02.1955
5	Italie	5	CD 3 : 1-4 (IV, A 7-10)	Pas conservé au Studio de Genève		06.03.1955
6	Esquimaux	6	CD 4 : 55-56 (II, B 12-13)	MS /51 /242	22'	13.03.1955
7	Serbes	8	CD 2 : 24-26 (IV, A 1-3)	MS /51 /243	22'5	03.04.1955
8	Judéo-Espagnols	9	CD 2 : 33-38 (III, B 3-8)	MS /51 /244	23'5	10.04.1955
9	France	7	CD 3 : 11-13 (V, A 1-3)	MS /51 /245	21'3	20.03.1955
10	Grèce	10	CD 2 : 31-32 (III, B 1-2)	MS /51 /246	28'5	17.04.1955
11	Touaregs	11	CD 1 : 3-6 (I, A 3-6)	MS /52 /32	24'	24.04.1955
12	Irlande	12	CD 4 : 1-6 (V, B 1-6)	MS /52 /33	23'	01.05.1955
13	Turquie	13	CD 1 : 29-30 (IV, A 1-2)	MS /52 /34	22'5	08.05.1955
14	Sardaigne	14	CD 3 : 5-6 (IV, A 11-12)	MS /52 /35	19'	15.05.1955
15	Hindous	15	CD 1 : 31-32 (II, A 7-8)	MS /52 /224	35'2	22.05.1955
16	Peuls	16	CD 1 : 7-12 (I, A 7-12)	MS /52 /239	27'6	07.07.1955
17	Estoniens	19	CD 4 : 48-54 (VI, B 9-15)	MS /53 /166	28'	
18	Bosniaques	20	CD 2 : 39-41 (IV, A 4-6)	MS /53 /167	20'3	
19-20	Asturiens	–	CD 3 : 30-34 –	MS /53 /168	28'5 + 36'5	
21	Roumains	17	CD 2 : 18-20 (III, A 3-5)	MS /53 /170	30'9	
22	Formosans	21	CD 1 : 39-43 (IV, B 5-9)	MS /54 /5	30'	
23	Anglais	22	CD 4 : 11-16 (V, B 11-16)	MS /54 /5	28'7	
24	Bulgares	23	CD 2 : 21-23 (III, B 9-11)	MS /54 /5	27'5	
25	Ukrainiens	24	CD 2 : 11-15 (III, A 6-10)	MS /54 /5	26'	
26	Russes	25	CD 2 : 5-10 (VI, B 16-21)	MS /54 /5	22'	

Le principe de ces émissions est simple. Brăiloiu part du disque concerné puis, ou bien il fait entendre d'autres disques de la même ethnie ou de la même région, et l'ensemble de l'émission constitue une véritable anthologie qui donne une idée de ce qu'il aurait regroupé s'il avait eu le microsillon à sa disposition, ou bien il procède par comparaison autour d'un problème particulier, et c'est, à notre sens, ce qui fait le prix méthodologique de cette entreprise. La collection de disques apparaît alors comme la pointe de l'iceberg, comme la trace publique d'une activité de recherche et de réflexion comparative dont la série d'émissions conserve la trace. Dans une lettre d'avril 1939 citée par Schaeffner (1959 : 8), Brăiloiu regrettait le « caractère trop local et trop didactique » de ses publications. Il disait même craindre « les vues d'ensemble, les généralisations », et préférer « les observations microscopiques », puisque les « systèmes cachés de l'art populaire » ne se révèlent que « par des détails infimes ». En fait, le projet même de la collection de disques et les émissions qu'elle suscita manifestent la tentation d'une ethnomusicologie comparées des musiques du monde. Rien n'indique qu'il ait eu le projet de l'entreprendre systématiquement : le livre qu'il a laissé inachevé devait encore une fois porter sur une région particulière : « les chants, rites et coutumes funéraires paysans de l'Olténie » (Rouget 1973 : XV-XVI). Mais les émissions permettent de dégager ce que, en définitive, peu d'ethnomusicologues ont *thématisé* dans leur travaux, même si leur science s'est d'abord appelé « musicologie comparée » : *une méthodologie de la comparaison*. Cela n'a rien d'étonnant de la part d'un homme dont Schaeffner dit si justement, à propos du reste de son œuvre, qu'il avait « le génie de la méthode » (1959 : 7). Brăiloiu avait découvert l'importance des *systèmes* musicaux mais celui qui se décrivait lui-même comme un « incurable oriental » n'organisait peut-être pas son travail de façon systématique.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de faire l'inventaire des axes de comparaison qui traversent les émissions et les notices des disques. Il arrive que Brăiloiu établisse dans les émissions des comparaisons d'un disque à un autre que les notices ne signalent pas, et vice-versa. On excusera donc la lourdeur des références : c'était le seul moyen qui permettait de faire cette réédition un instrument de travail, de donner du contenu des émissions – dont la reproduction exigerait un investissement gigantesque – une image aussi fidèle que possible, et, surtout, de montrer la nature du travail comparatiste par l'établissement des correspondances entre les émissions, les disques et les écrits de Brăiloiu.

Il arrive, dans les émissions, que Brăiloiu paraphrase ou reproduise le texte des notices des disques, ce qui est normal. On a donc mis l'accent sur ce que les émissions apportent de plus par rapport aux notices. Il n'est pas inutile de signaler que les émissions ont un caractère didactique, voire scientifique, plus accusé que les notices, comme s'il avait voulu faire de la *Collection universelle* un instrument de vulgarisation. Dans les émissions, Brăiloiu lit un texte, fait un véritable cours et n'a pas peur d'user de termes musicologiques techniques : par chance pour nous, il fait ce qu'on considérerait aujourd'hui comme de la mauvaise radio !

Dans l'analyse qui suit, on partira le plus souvent de ces émissions, mais on montrera aussi comment les notices des disques rééditées ici, participent de cette large investigation comparatiste.

1. Un premier ensemble d'émissions est consacré, en tout ou en partie, à une région ou à un peuple : elles permettent de mesurer par rapport à quelle documentation plus vaste Brăiloiu a préparé la sélection des pièces représentatives pour la *Collection universelle*. Elles s'apparentent au genre traditionnel de la « monographie sonore » qui permet de faire l'inventaire des genres, des styles ou des instruments, capital pour la connaissance ethnomusicologique de base mais qui n'a rien d'original sur le plan de la méthode. En voici la liste : Suisse (émission 2, disque 2)⁷, Roumanie (émission 4, disque 4), Italie (émission 5, disque 5), Grèce (émission 10, disque 10), Irlande (émission 12, disque 12), Turquie (émission 13, disque 13) – axée sur la plainte – Sardaigne (émission 14, disque 14), Peuls (émission 16, disque 16), Asturies (émission 19 et 20, pas de disque correspondant), Roumains (émission 21, disque 17), Formose (émission 22, disque 21), Anglais (émission 23, disque 22), Ukrainiens (émission 25, disque 24).

2. Nous pénétrerons dans le comparatisme proprement dit – et nous ne le quitterons plus – avec les anthologies consacrées à un genre. Elles prennent pour point de départ celui qui est présenté dans un disque, puis elles en inventorient les manifestations au-delà du pays concerné :

a) Les chants de travail et de magie, à propos de la France (émission 9, disque 7), Dans cette émission, il cite les Gaëls des Hébrides (disque 3), les payageurs du Congo (disque 31), les Suisses du Valais (disque 2).

⁷ Dans le reste de cette section 4, le numéro du disque indiqué est celui de l'édition originale.

A noter que les notices concernant les Peuls (disque 16), les Japonais (disque 26), les Norvégiens (disque 33) et les Corses (disque 37) renvoient toutes à la briolée (disque 7). Enfin, dans les notices sur les Suisses (disque 2), et dans l'émission correspondante, dans les notices sur les Peuls (disque 16) et sur les Formosans (disque 21), il insiste sur la fonction magique de ces chants.

b) La distribution géographique de la cornemuse en Europe, à propos de l'Irlande (émission 17, disque 19).

c) Un panorama de la polyphonie en Europe, à propos des Estoniens (émissions 17, disque 19).

3. Une partie des émissions et des notices des disques procèdent à une comparaison – ou y font allusion – autour des thèmes auxquels Brăiloiu a consacré ses essais systématiques les plus importants : la rythmique enfantine, le rythme *aksak*, les échelles et le *giusto syllabique* (cf. bibliographie en annexe). Cet aspect de la collection est particulièrement important puisqu'il apporte une illustration sonore aux travaux théoriques majeurs de notre auteur.

a) *La rythmique enfantine* : à propos des Esquimaux (émission 6, disque 6) : comparaison avec l'Europe, l'Afrique et la Suisse ; à propos des Touaregs (émission 11, disque 11) : comparaison avec les Allemands, les Italiens, les Français, les Esquimaux ; diverses allusions comparatives à propos de la Turquie (émission 13, disque 13).

b) *Le rythme aksak* : différents exemples de « rythme boiteux » chez les Grecs (émission 11, disque 11) ; renvoi aux disques 19 (Grèce) et 13 (Turcs) à propos des Hindous (émission 15, disque 15) ; pour les Bosniaques (émission 18, disque 20), comparaison avec les Grecs (disque 10).

Dans l'émission 24 (correspondant au disque 23) à propos des Bulgares, Brăiloiu entreprend une véritable anthologie sonore du rythme *aksak* à travers l'Europe, ce qui est légitime puisque ce rythme a d'abord été qualifié de bulgare. Il en fait d'abord l'histoire à partir de Bartók, puis on entend des échantillons provenant des Touaregs du Hoggar (disque 11), de Bulgarie, de Catalogne, encore de Bulgarie, de vieille Castille, de Suisse alémanique, de Roumanie, de Grèce, des Indes, du Congo et du pays Basque. L'auteur termine ce tour de force comparatiste sur un mode détaché : « Rien n'est plus divertissant que de suivre à la trace ces claudications et de les classer.

A noter que la notice du disque consacré à la Bulgarie (disque 23) renvoie au seul disque 10 (Grecs), mais cite dans son contexte les Balkans, les Turkmènes, les Indes, l'Afrique noire et blanche, l'Espagne et la Suisse.

Brăiloiu mentionne encore le rythme *aksak* dans la notice du disque 32 (Basques) à propos duquel nous ne possédons pas d'émission, mais il renvoie aux disques 23 (Bulgarie) et 24 (Ukrainiens roumanophones). A noter que le rythme *aksak* n'est mentionné ni dans la notice ni dans l'émission qui correspondent à ce dernier disque.

Toutes ces illustrations musicales sont d'autant plus intéressantes que, dans l'article consacré au rythme *aksak* (R. : 307-346), Brăiloiu s'intéresse surtout à la systématisation de ce rythme. Les exemples ne sont cités que comme en passant (roumain, turkmène, bulgare, suisse, grec, albanais) (R. : 310-311), en tout cas, comme la concrétisation d'une matrice de possibilités abstraites.

c) *Les échelles* : Brăiloiu mentionne leurs problèmes à propos des Touaregs (émission 11, disque 11). A propos de Formose (émission 22, disque 21), comme pour le rythme *aksak*, il nous entraîne à travers le monde (dix-sept exemples). L'émission 3 (sur l'Ecosse) présente une particularité : précédant les échantillons écossais de pentatonisme, des extraits de Chopin, Liszt, Ravel, Debussy, Mendelssohn et Wagner démontrent l'universalité de l'échelle.

Dans la notice des disques 12 (Irlandais) et 34 (Chinois), il souligne le pentatonisme des échantillons réunis.

d) *Le giusto syllabique* : il n'est jamais mentionné dans les émissions, mais Algazi le signale dans la notice du disque 9 (Judéo-Espagnols) et Brăiloiu y fait référence à propos des Africains (disque 32) , avec renvoi au disque 9.

4. Enfin, les émissions, toujours d'un point de vue comparatif, abordent une série de problèmes qui n'ont pas fait l'objet d'études spécifiques dans l'œuvre publiée par Brăiloiu mais qui révèlent des champs d'intérêt dont la persistance témoigne de préoccupations monographiques et théoriques qui avaient pu échapper. C'est peut-être cet aspect de la *Collection* et des émissions qui est le plus neuf par rapport à la connaissance que nous avons du travail de Brăiloiu.

a) *Le « chant long »* : c'est, à coup sur, un genre qui le préoccupait et le fascinait. Il est d'ailleurs intéressant de regrouper les définitions qu'il en donne au travers des notices :

« Une longue mélodie, librement construite, à l'aide de quelques formules mélodiques, sans cesse reprises, alternées, variées, enjolivées. » (Serbes, disque 8).

« Chant à structure variable et libre dont chaque chanteur improvise la forme selon son caprice, en répétant, enchaînant ou omettant à volonté quelques formules mélodiques fixes ». (Roumains, disque 4).

La *hora lunga* : « C'est une mélodie ornée, coupée de gloussements semblables à des sanglots et librement construite, à l'aide d'un jeu de formules mélodiques invariables : intonation lancée à pleine voix, corde récitative, vocalise tournant obstinément autour d'un son central, finale plusieurs fois répétées. C'est ce que veut dire le terme *creg* : forme asymétrique, improvisée, « ouverte ». (Roumains, disque 17).

Dans la notice des quatre disques de Musique populaire roumaine, on peut lire : « Il s'agit d'une "mélodie infinie", dont l'interprète improvise l'architecture, à l'aide d'un jeu de formules constantes, qu'il assortit, répète ou élude, selon son bon plaisir. Confinées dans une échelle diatonique restreinte, ces formules s'apparentent étroitement aux intonations, flexes, médiantes et terminaisons de la psalmodie liturgique romaine, à cela près, que l'on a affaire, ici, à une psalmodie fleurie, comportant, à côté de la récitation syllabique, force vocalises, gloussements (« *Gluckslaute* », dit Bartók) et parfois même, de brusques passages du chanté au parlé. En général, une tenue ou un élan vers l'aigu fait office d'intonation, une finale répétée de terminaison. »

Dans les émissions, le « chant long » est fréquemment souligné ; mentions à propos des Roumains (émissions 4) présentant une brève comparaison du point de vue de l'asymétrie avec le *Betruf* suisse (émission 2) ; à propos des Serbes (émission 7, disque 8) ; à propos des Touaregs (émission 11, disque 11) : allusion à sa présence dans d'autres pays ; pour la Turquie (émission 13, disque 13), Brăiloiu renvoie au disque 4 dont la notice consacre un paragraphe à la *doïna*, et au disque 8 ; dans l'émission 14 sur les Asturies, il signale qu'on le trouve beaucoup ailleurs et qu'il n'a rien de spécifiquement arabe.

A propos des Roumains (émission 21, disque 17), Brăiloiu se prononce sur l'origine du chant long. Bartók avait d'abord pensé qu'il avait été emprunté aux Ukrainiens mais changea d'avis plus tard. Pour notre auteur, « à n'en pas douter, il est d'origine sud-orientale, perso-arabe ». Il renvoie à la Yougoslavie (disque 4), mais aussi aux Turcs, aux Grecs, aux Espagnols et aux Indochinois.

Les Bulgares (émission 24, disque 23) lui fournissent l'occasion d'un commentaire dans l'émission et dans la notice où il renvoie aux Roumains (disque 17), aux Serbes (disque 8), aux Haussas (disque 1), à la vieille Roumanie (disque 4), au briolage français (disque 7) et au *Betruf* suisse. (Pas de mention dans la notice de ces deux derniers disques, mais seulement dans l'émission 24).

b) La musique polyphonique populaire est un des autres champs d'intérêt majeur de Brăiloiu. On peut même considérer la *Collection universelle* comme une « anthologie dans l'anthologie » : dans les notices des disques 38 et 39, il souligne que les disques 2, 3, 8, 10, 14, 20, 21, 25, 29, 31, 32, 36, 37, 38 et 39 sont consacrés à la polyphonie. A propos des Formosans (disque 21), des Géorgiens (disque 36) et des Macédo-Roumains (disque 38), il est frappé par l'utilisation de types polyphoniques différents au sein d'une même culture musicale. Peut-être Brăiloiu leur aurait-il consacré une étude spécifique s'il avait vécu plus longtemps : à propos des Géorgiens (disque 36), il parle de « vrais systèmes polyphoniques entièrement différents les uns des autres » ; même s'il a eu la politesse d'adresser un coup de chapeau à Schneider pour ses études sur la *Mehrstimmigkeit* (II : 171), la phrase qu'il consacre à la polyphonie dans « La vie antérieure » fait précisément allusion aux découvertes nouvelles que permet la *Collection universelle* (II : 193-4) ; enfin, il termine l'émission consacrée aux Estoniens (émission 17, disque 19) en déclarant à propos de la polyphonie que « notre information » s'est sensiblement accrue. Que l'examen et la recherche des documents nécessaires à l'établissement de la *Collection universelle* l'aient rendu possible, c'est de quoi ses auteurs ne sont pas peu fiers. »

Conjuguées aux disques, les émissions permettent de voir ce qui fascinait particulièrement Brăiloiu dans la polyphonie populaire : il y voyait l'origine de la polyphonie « savante ».

A propos des Grecs (émission 10, disque 10) et des Peuls (émission 16, disque 16), il s'interroge sur l'origine de la polyphonie en général, et plus précisément dans le cas des Peuls, sur la légitimité de parler de polyphonie ; la polyphonie sarde (émission 14, disque 14) lui fournit non seulement l'occasion d'en proposer un panorama mais d'y voir l'origine de la musique polyphonique médiévale : « On pense de plus en plus, maintenant, que de modèles populaires sont probablement à l'origine des compositions polyphoniques de notre Moyen Âge, et quelques randonnées à travers l'Europe, l'Afrique et l'Asie voisines de l'Europe ont suffi à nous convaincre qu'entre ces compositions médiévales et les manières d'assembler plusieurs sons pratiquées

spontanément par les paysans d'Europe ou par les populations dites primitives, des analogies indiscutables s'affirment à tout instant. » Les Estoniens (émission 17, disque 19) lui fournissent une nouvelle occasion de proposer une anthologie de la musique polyphonique chez les Roumains, les Grecs, les Italiens, les Lituanais, les Yougoslaves, les Hollandais – en tout dix exemples. Il s'agit, d'une part, de montrer que les configurations polyphoniques échappent aux sacro-saintes règles des traités en usage dans les Conservatoires, d'autre part, qu'elles pourraient bien avoir été à l'origine de la musique savante européenne, et non à l'inverse.

A propos des Africains (disque 31), il rappelle qu'ils ont été à l'abri de toute influence européenne et il ajoute malicieusement : « (sans que, pour autant, des maîtres illustres n'aient cessé de professer que la musique à plusieurs parties est une invention de l'Europe occidentale) » ! Et dans l'émission 17, il souligne, au sujet des Lituanais, que « s'ils chantent en seconde, c'est qu'ils ressentent cet intervalle comme consonant et c'est ce que nous avons bien peine à concevoir ».

c) *La « musique à programme »* : dans un esprit proche d'une des tendances de la sémiologie en ethnomusicologie (Boilès), Brăiloiu s'intéresse aux pièces instrumentales qui racontent des histoires d'une manière particulièrement dénotative : Suisse (émission 2, disque 2), Touaregs (émission 11, disque 11), Turcs (émission 13, disque 13), Bulgares (émission 24, disque 23) où il renvoie aux deux précédents. « Il paraît que des Berbères, dit-il dans l'émission 11, savent raconter sur leur flûte une chasse au lion (...) et les pâtres roumains, tout comme les Bulgares d'ailleurs, jouent un morceau appelé « Quand le berger a perdu ses moutons ».

On peut encore signaler deux champs de préoccupation générale mais moins développés :

d) *Le chromatisme oriental* dont il parle à propos d'une pièce grecque (émission 10, disque 10) en renvoyant aux disques 4 (Vieille Roumanie), 8 (Serbes), et 9 (Judéo-espagnols) ;

e) *La distinction, au sein d'une même ethnie entre « musique populaire » et « musique savante »* : à propos de l'Italie (émission 5, disque 5), des Turcs (émission 13, disque 13), des Hindous (émission 15, disque 15), des Peuls (émission 16, disque 16) qu'il compare aux musiques populaires arabes qui ignorent le *maqam*. C'est cette préoccupation de Brăiloiu qui explique que la première face du disque 34 soit consacrée à la musique populaire chinoise, et la seconde à sa musique savante.

f) Nous nous attarderons sur une question particulière à laquelle Brăiloiu s'est arrêté : *l'examen des théories concernant le lien entre la poésie homérique et la tradition balkanique*. Pour reconstituer sa pensée sur ce point, il est nécessaire de faire appel à trois textes de Brăiloiu : un passage de l'émission 10 sur les Grecs, un autre de l'émission 18 sur les Bosniaques, et la notice du disque 20 qui leur est consacrée.

Le texte de l'émission 10 mérite d'être reproduit. Brăiloiu y parle du « pont d'Arta » (disque 10, face 11) et donne les précisions suivantes : « On désigne d'habitude le thème traité ici par l'appellation de « pont d'Arta » ; dans la version présente, c'est le « pont du cheveu ». Pour achever ce pont, le maître maçon qui le construit est obligé de sacrifier sa propre femme, donnant ainsi une « âme » à son ouvrage. La poésie populaire de la Roumanie a remplacé le pont par une église ; celle de la Hongrie par une forteresse. Plus à l'ouest, ce thème, très probablement originaire d'Asie mineure, n'a pas encore été identifié ». Et à son sujet, Brăiloiu entre dans une assez longue réflexion :

« Passons à la danse nommée *omal*. L'étiquette du disque d'origine nous avertit qu'il s'agit, en réalité, d'un récit chanté, et dansé, en sorte que nous nous trouvons là devant l'un de très rares exemplaires de ballade proprement dite que la phonographie ait fixés jusqu'ici : « Ballade » signifiant dans l'acceptation la plus stricte : « chanson épique à danser ». Il en est de semblables ailleurs qu'en Grèce, en particulier aux îles Féroé, dont les ballades dansées sont célèbres, quand bien même nous n'en possédons aucun enregistrement satisfaisant, du moins qui nous soit connu. Récemment, un musicologue grec a émis, en s'appuyant sur force arguments, l'hypothèse que l'Iliade et l'Odyssée pourraient bien n'être que des cycles de ballades de cette sorte, soudées l'une à l'autre, à opposé de celles qui, dans la tradition yougoslave, demeurent des unités entières bien que faisant également parties de cycles très étendus. L'érudit en question⁸ conjecture en outre que les poèmes homériques seraient dansés sur des rythmes de la famille même à laquelle appartient notre *omal*. Quoi qu'il en soit, cette théorie suffit à nous faire entrevoir quelles perspectives imprévues nous ouvre l'étude du folklore et à quels domaines insoupçonnées on vient à toucher quand on approfondit cette étude. » Le rythme auquel il est fait allusion ici n'est pas autre chose que le rythme *aksak* qu'on a déjà rencontré.

Dans l'émission 18 (Bosniaques, disque 20), il parle d'un « professeur américain », sans le nommer, qui aurait vu dans les chants d'hommes des *guslars* l'origine de la déclamation homérique. Il s'agit fort

8 Le professeur Baud-Bovy nous indique que le musicologue auquel Brăiloiu fait allusion est Thrasybulos Georgiades (cf. Baud-Bovy 1982-3 :194 et sq.).

probablement de Parry dont Lord (1960) a popularisé et développé les idées, puisque Brăiloiu parle de sept cent cinquante textes recueillis sur quatre mille quatre faces des disques.

Dans la notice du disque 20, Brăiloiu reprend à peu près ce qu'il dit dans l'émission : « Des cycles semblables se retrouvent ailleurs (l'acritique, en Grèce moderne, par exemple), et nous avons déjà entendu des poèmes narratifs adaptés à des mélodies de forme fixe : en Irlande (disque 12) ou chez les Juifs espagnols (disque 9). De plus [et ici Brăiloiu fait allusion à Georgiades dont il est question dans le texte de l'émission 10 qu'on vient de citer], on a fait récemment remarquer que la dactyle homérique était fort probablement irrégulier et s'apparentait, musicalement, au rythme que les turcs nomment *aksak* (boiteux), ce qui nous conduirait – non pas à la litanie récitative, ajoute-t-il dans l'émission, mais – à la danse, à la « ballade » proprement dite. Or c'est précisément sur un air à danser de ce rythme qu'un joueur de *lyra* grec nous a conté l'histoire du Pont d'Arta (disque 10). » « Il est toujours hasardeux de remonter d'un bond jusqu'à la Grèce antique » et il nous invite à écouter la pièce de la face I du disque bosniaque « sans arrière-pensée archéologique ».

g) Nous voudrions faire allusion à une enquête de Brăiloiu à laquelle il consacre deux des émissions de la Radio suisse romande, même si elle ne trouve pas de traces dans les disques réédités ici, car elle est propre à approfondir notre compréhension de Brăiloiu comparatiste : il s'agit d'une mission entreprise aux Asturies afin de *déterminer le degré d'influence de la musique arabe sur la musique de cette région* (cf. CD 3 : 30-34). Brăiloiu fit le voyage des Asturies au cours de l'été 1952, en compagnie de M. García Matos et M. Schneider, dans le cadre d'une collaboration de l'Institut espagnol de musicologie et des Archives de Genève, subventionnée par l'UNESCO. Alors qu'il est admis que la musique andalouse a été influencée par celle des Arabes, la mission avait pour objectif de vérifier si c'était le cas pour les Asturies. « Un très grand nombre de thèses portent la marque prévisible d'une expérience personnelle et locale, dit Brăiloiu, il faut donc multiplier les contacts de pays à pays ».

C'est peut-être à travers cette émission que la finesse de la méthodologie comparatiste de Brăiloiu apparaît le plus clairement. « On croit que le *cante jondo* est mauresque. C'est plus une impression, une sensation d'ensemble, que le résultat d'une analyse objective. Les critères décisifs manquent. » Et de nouveau, il nous entraîne dans un voyage musical comparatif : il rencontre un « chant long », c'est pour rappeler qu'il n'est pas spécifiquement arabe comme on l'a vu ; il ne retrouve pas les traits connus de la musique arabe savante : la composition par association, les sonorités nasales et gutturales, les modes brisés. Mais il apporte un autre critère : si nous rencontrons un trait « arabe » là où les Maures n'ont pu étendre leur conquête, alors leur influence dans une région où ils peuvent être allés n'est pas nécessairement prouvée. Brăiloiu part donc à la recherche du chant orné de type andalou, et il le trouve enfin dans l'*Asturianada*, une musique qui semble bien le symbole des Asturies, mais la musique y est caractérisée par un mordant qui fait défaut en Andalousie. L'influence arabe sur cette région n'est donc pas prouvée, de quelque façon qu'on s'y prenne.

h) Enfin, nous voudrions signaler un aspect de la première émission (Haoussas) : dans un esprit voisin de l'enquête sur les Asturies, Brăiloiu tire de l'entreprise comparatiste des leçons de scepticisme quant à la *spécificité des traits stylistiques* propres à une ethnie : « On estime communément que [la musique arabe populaire] s'oppose à celle des Noirs par son ton fleuri, la pratique courante des formes improvisées, la prédilection pour le chant solo et l'absence de toute polyphonie. Au contraire, la musique noire présenterait, sur tout le continent, divers traits typiques, à savoir, syllabisme rigoureux, préférence pour le chant dit responsorial, ingéniosité rythmique inépuisable, affection marquée pour l'échelle de cinq sons ». Un petit voyage chez les Bédouins et les Malgaches réduit à néant cette trop claire classification. L'émission se termine par un aperçu intéressant sur le changement culturel : si ces propos étonnent moins aujourd'hui, ils devaient déranger à l'époque certains tabous ethnomusicologiques : « La culture « qui lèche le monde entier », comme dit sarcastiquement Méphisto, décolore de plus en plus le continent noir. Mais en attendant qu'elle en ait aboli toute l'originalité, il se produit parfois, dans la zone de contact entre l'art indigène et l'étranger, une manière de fusion, d'où sortent certains hybrides, ethnographiquement parlant, impurs, mais esthétiquement (à notre gré) souvent bien proches du chef-d'oeuvre. »

On voit donc ce qui caractérise le comparatisme de Brăiloiu : grâce aux « voyages comparatifs », il rencontre des procédés et les techniques similaires d'une région du monde à une autre (rythmes enfantins, rythme *aksak*, pentatonisme, polyphonie) qui peuvent conduire à postuler l'existence d'« universaux » de la musique ; cette quête lui inspire une méfiance certaine à l'égard des explications diffusionnistes trop rapides ; et elle l'amène à nuancer le rôle de l'histoire dans la musique de tradition orale. C'est le lien entre ces trois thèmes de sa pensée que nous voudrions élucider maintenant.

Brăiloiu n'a jamais procédé à un exposé complet et systématique de ses théories. Mais lorsqu'on lit l'ensemble de ses articles, on est frappé par l'homogénéité de ses idées. On ne relève pas de contradictions fondamentales et on montrera dans un instant que ce qu'on peut prendre pour des ambiguïtés n'en sont pas. Peut-être relèvera-t-on seulement qu'au début de sa carrière (1929), il assignait comme « but final » à l'entreprise comparative « de caractériser un ou plusieurs styles musicaux nationaux, ou plutôt ethniques, avec leurs sous-styles : les dialectes musicaux » (IV : 78), alors que ses travaux descriptifs concrets ont plutôt été consacrés sinon à des universaux, du moins aux phénomènes, largement répandus dans le monde, qu'on vient de rappeler. En réalité comme il le dit dans la septième émission, il s'est intéressé tout autant au particulier qu'au général, au national qu'à l'international. On sent au début de sa carrière une emphase sur la sociologie, et c'est par une étude de sociologie musicale que se ferment ses publications. Les essais de systématique se concentrent entre 1948 et 1956, même si Schaeffner nous assure que ses réflexions sur les échelles « primitives » le préoccupaient déjà avant cette période. L'homogénéité de ses idées vient sans doute de ce qu'il ne s'est mis à écrire qu'après avoir acquis une longue expérience de terrain et que, en définitive, il a rédigé l'essentiel de son travail au cours d'une période de dix ans. C'est ce qui nous autorise, croyons-nous, à tenter une reconstitution cohérente de sa pensée.

5. Brăiloiu et l'histoire

Il est tout d'abord nécessaire de lever ce qui pourrait apparaître comme une ambiguïté dans la pensée de Brăiloiu : son attitude vis-à-vis de l'histoire.

En effet, on est frappé, à la lecture des notices, et dans certaines émissions (Suisse, Ecosse) par le grand nombre d'allusions à l'ancienneté des pièces. A propos du *Betruf* suisse (programme 2) : « ce récit psalmodique venu du fond des âges » ; disque 2, face II : « les curieux appels aux bêtes, les sonnailles, les cris et le jodel lui-même sont antiques » ; Gaëls (disque 3) : « la plus ancienne musique écossaise, aujourd'hui agonisante » ; Touaregs (disque 11, face Ib) « des systèmes [4 sons] qu'ont a tout lieu de tenir pour très archaïques », Flamands (disque 18) : « Le passé ne meurt jamais tout à fait » ; à propos de la musique populaire arabe (Peuls, disque 16) : « Aussi en vient-on à se demander si le chant populaire des Arabes eux-mêmes n'ignore pas, au même point, toute théorie savante et, vivant sa vie propre, perpétue le souvenir de quelque âge antérieur »

Cette insistance sur le passé peu surprendre si on compare ces remarques avec d'autres qu'on trouve aussi dans les notices : à propos d'une hypothèse de Farra qui voit dans les *launeddas* sardes (disque 14) une trace de la préhistoire musicale de l'Europe, il glisse : « Plutôt que de poursuivre la solution de l'insoluble (...), laissons-nous donc emporter par les puissantes vagues de ces incomparables combinaisons sonores. » Et à propos des Corses (disque 37) : « Il est visible que plusieurs grands courants, d'âge et d'origine divers, se sont rencontrés sur ce territoire en somme exigü. Mais quels étaient-ils ? Venaient-ils d'Europe ou d'Afrique ? Du nord ou de l'est ? Aperçoit-on les débris d'un antique style autochtone ? Les quelques modèles de chants que nous donnons ne permettent guère de répondre à ces questions ».

C'est en fait en retournant à ses articles, en confrontant les propositions, qu'on peut clarifier cette contradiction apparente entre l'insistance sur le passé et le renoncement à l'explication des origines. Très tôt, Brăiloiu s'est fait connaître par ses réticences vis-à-vis du diffusionnisme de l'école ethnomusicologique berlinoise (Stumpf, Hornbostel, Sachs) et notamment de sa *Kulturkreislehre* (théorie des cercles de culture). Dans un texte violent, « Folklore musical », publié dès 1949 à une époque où il avait accumulé une grande expérience de terrain mais encore peu de contributions originales personnelles, il écrit : « L'heure n'a pas encore sonné d'attribuer d'autorité, et en dissimulant la fragilité de nos connaissances derrière une terminologie coriace, tel élément musical à telle race, à tel « cercle de culture » ou à tel climat. » (R. : 325). Sur la base de pareilles attributions, la *Kulturkreislehre* se proposait de dater les faits culturels, les races et les cercles correspondant à un certain niveau de développement chronologiquement daté. Dans l'un de ses derniers textes, la position de Brăiloiu n'a pas varié : « La thèse d'un berceau unique des cultures apparentait entre elle toutes les préfigurations de la plus haute que l'on se croyait fondé à placer au même niveau d'une évolution interrompue ou avortée. Elles se groupaient ainsi en « cercles » dont il devint urgent d'établir la hiérarchie. » (II : 195-6). Puis, après s'être gaussé des prétendus « contacts préhistoriques » et des « fabuleuses migrations », il poursuit : « Une classification par états de développements appelait impérieusement un étalon de primitivité, et l'on crut le trouver dans un syllogisme. L'« étroitesse de la conscience » du primitif aurait pour corollaire matériel l'étroitesse de son

chant, dont l'amplitude n'excède pas l'étagement de peu de sons contigus. Parallèle qui, malheureusement, assimile, sans y prendre garde, une métaphore à une propriété concrète. » (II : 197). Brăiloiu, semble-t-il, pense tout particulièrement ici aux *Anfänge der Musik* de Stumpf (1911), mais on trouvera, en langue anglaise, des thèses absolument identiques dans l'ouvrage posthume de Sachs, *The Wellsprings of Music*. Le fait que, dans le même article (II : 189), Brăiloiu cite Stumpf positivement ne doit pas faire illusion : il possédait le sens de cette élégance rhétorique qui dit son fait sans heurter, ou glisse la critique sous le compliment. Ainsi, sur Hornbostel : « un esprit très original et dont les erreurs même ont tant contribué au progrès de la science » (R. : 59). Et s'il cite sans acrimonie, dans son « Etude interne » de l'ethnomusicologie, la protohistoire de la musique illustrée par Wiora (*passim*) et Sachs (1936) qu'il critique ouvertement ailleurs, c'est parce que la polémique ne sied pas dans un chapitre d'un *Précis de musicologie*. Qu'on en juge : « C'est, à coup sûr, trop légèrement qu'on a parlé, dans le présent, de musiques néolithiques et de l'âge du bronze » (II : 198, cf. aussi R. : 128 et II : 175). « La déficience ou la débilité de l'information nous détourne de trop vastes projets. » (R. : 110).

Les critiques de Brăiloiu contre l'école berlinoise portent donc sur ses imprudences méthodologiques et à la fragilité de ses raisonnements. Cette critique est de nature logique, en quelque sorte. Mais c'est aussi une critique fondée sur l'expérience : l'optique comparatiste, qui est fondamentalement synchronique, on l'a vu plus haut, intervient ici pour montrer la fragilité de ces constructions : « Aussi longtemps que la comparaison internationale n'avait pas encore révélé des analogies capables d'orienter les regards hors de la sphère étroite des premières découvertes locales, il était inévitable qu'on prît la production populaire occidentale pour l'état embryonnaire et la préfiguration informe de la savante. » (R. : 88). L'article « Folklore musical », d'où provient cette citation, fourmille d'exemples : « Hensel n'a pas moins tort de considérer comme un héritage de la préhistoire germanique une combinaison de rythmes certainement commune aux Allemands de partout, aux Hollandais, aux Finnois (qui ne se sont pas des Germains !), mais tout aussi familière aux Français, aux Italiens, aux Roumains, aux Anglais, aux Espagnols et... aux Esquimaux » (R. : 96). Et lorsque, dans les notices, il écrit à propos du « jodel africain » (disque 31) que sa « découverte, en pleine forêt équatoriale, a renversé bien des théories savantes sur la nature et la provenance (longtemps certifiée européenne et alpine) de cette manière de chanter », il fait allusion à Hornbostel dont il a démoli les théories à propos du jodel dans une communication préparée exprès pour cela (R. : 55-60).

Mise en garde méthodologique donc, dès son premier texte publié (1928) : « On ne saurait être assez prudent quand il s'agit de généralisations et nous ne baserons nos conclusions que sur des faits nombreux et rigoureusement vérifiés. » (IV : 91). Mais il ne nie pas pour autant la dimension historique : « L'oral devenait documentaire, partant historique » (R. : 132). « Le folkloriste doit s'occuper tout particulièrement du présent, du « fait vivant, direct », mais aussi du passé, lorsque cela lui sera possible, lorsque le présent lui fournira un matériau informatif pour des inductions pas trop voisines de l'hypothèse. » (IV : 77). D'où les commentaires historiques qu'il propose lorsqu'il croit pouvoir le faire : en termes très mesurés, à propos du répertoire du village de Drăguș : « On peut *se hasarder à crayonner, à grands traits*⁹, une esquisse du Drăguș musical antérieur » (IV : 240-1) ; ou encore à propos de la *doïna* dans les notices (disque 4, face I) : elle « appartient à une couche très ancienne de la musique paysanne du pays ». Il risque cette affirmation parce qu'il existe des témoignages montrant comment, au XIX^e, la *doïna* a été supplantée par des genres nouveaux (cf. IV : 242).

De la même façon, il y a un aspect de la théorie diffusionniste que Brăiloiu a conservé, au moins dans les notices : c'est l'idée que les faits culturels les plus anciens d'une aire donnée se trouvent dans la zone la plus éloignée par rapport à son centre de diffusion. Il l'endosse à deux reprises : à propos de l'Autriche (disque 29) : « une des zones de « récession » où l'on voit survivre souvent des traditions disparues ailleurs », et à propos des Allemands (disque 40) : il parle d'un « caractère [qui] s'est mieux maintenu à la périphérie du territoire national et dans les îlots linguistiques d'au-delà qu'à l'intérieur même du pays ». Il y fait encore allusion dans deux des émissions (17 et 23).

C'est que Brăiloiu, en réalité, s'il se refuse à proposer d'hypothétiques reconstructions historiques, est très sensible au passé, à sa présence, sa profondeur et sa poésie. Il en goûte toute la saveur et la nostalgie : « une humanité bien attachante, aujourd'hui engloutie à jamais, mais à jamais chère à son cœur » (IV : 256), dit-il à propos des paysans de Drăguș. Il évoque ailleurs « les brumes d'un passé si lointain » (R. : 126) ou « l'émotion d'une des minutes privilégiées où nous est permise une incursion dans l'âme d'une humanité secrète et que l'ombre déjà recouvre » (R. : 133).

9 C'est nous qui soulignons.

Aussi y a-t-il, chez Brăiloiu, l'existence d'un âge historique mais en quelque sorte *indifférencié* : « Affranchis des servitudes spatiales, les faits spirituels premiers le sont non moins des temporelles, ou, plus précisément, de la chronologie absolue qui nous sert à définir la durée » (II : 198-9). Ou encore : « Ces locutions ou élocutions stéréotypes (...) n'ont pas d'âge, ou du moins n'ont-elles qu'un *âge relatif*¹⁰ ». (R. : 112-3). L'histoire que retient Brăiloiu appartient à ce qu'il a si joliment appelé, dans le titre baudelairien de l'article déjà cité : « La vie antérieure ». D'où cette constatation, épistémologique cette fois : « Les méthodes historiques sont inaptes à l'exploration de l'intemporel » (R. : 127).

Donc, tout en reconnaissant l'existence d'un âge archaïque, Brăiloiu s'engage dans une méthodologie exempte de toute considération diachronique. Rouget (Rouget in Brăiloiu 1973 : XIII) a vu fort pertinemment en Brăiloiu le Troubetzkoy de la musicologie pour ce qui est de la conception systématique qu'il introduit en ethnomusicologie et dont nous allons reparler. La comparaison s'impose aussi avec Saussure qui, tout en ayant reconnu la légitimité de la linguistique historique et ayant fait œuvre, comme Brăiloiu, de comparatiste à une certaine période de sa vie, introduisit la cassure radicale entre une organisation et une appréhension synchronique des faits linguistiques et les approches diachroniques. Et comme chez Saussure, Brăiloiu substitue à l'explication historique l'explication systématique, avec cependant une préoccupation qui fait défaut chez le maître de Genève mais qu'on trouve chez d'autres auteurs postérieurs (Jakobson, Lévi-Strauss, Chomsky) : ce qu'on appelle aujourd'hui la recherche des universaux.

Chez Brăiloiu, analyse systématique, quête des universaux et, on va le voir, une certaine métaphysique de la « création collective » son inséparables, le tout fondé sur l'entreprise comparative.

6. Un modèle de la création musicale collective

On ne peut comprendre la méthode de Brăiloiu si on ne la confronte pas à sa conception générale de la musique de tradition orale.

Tout d'abord, une chanson de musique populaire a-t-elle un auteur ? Il résume ainsi, pour la critiquer, la conception allemande : « Toute chanson a son auteur et par conséquent, un lieu de naissance et une date. » (R. : 139). Mais, ajoute-t-il tout de suite : « On n'a jamais pu prendre sur le fait le créateur illettré. » (R. : 139). Et en se fondant sur son expérience de terrain, il montre que les témoignages obtenus sont contradictoires : il y a « prolifération excessive du nombre des auteurs » (R. : 143-4).

Brăiloiu en vient donc à soutenir la légitimité du concept de « création collective ». « L'incompris n'est pas irrévocablement incompréhensible, ni l'inimaginable forcément impossible. Le nombre des phénomènes naturels que nous avons fini par comprendre s'est, au contraire, vertigineusement accru. Et peut-être la création collective est-elle précisément un de ces phénomènes naturels ? » (R. : 140).

A ce magma premier sur lequel Brăiloiu ne donne pas plus de détails, correspond la base de la création particulière, et c'est la première justification de l'approche systématique : « Les systèmes n'ont point d'auteur et ne peuvent en avoir, mais ils ne fournissent que les matériaux d'une création. » (R. : 145). A partir de là, un dispositif est en place : « Un travail créateur a donc bien lieu cette fois-ci. Serait-il individuel ? Il se pourrait » (R. : 145). Mais « on se méprendrait en entendant par là le pouvoir de tirer du néant une *res facta* sans pareille. » (R. : 146). Comme on vient de le voir, Brăiloiu ne pense pas possible ni utile de rechercher ce créateur individuel.

Cela est d'autant moins nécessaire que la création musicale populaire est caractérisée par un second trait : « On ne recueille jamais "une chanson" mais toujours une variante seulement » (IV : 84). Le « primitif » « n'a pas le souci d'innover (...) Son souci est de sauvegarder son bien, non de le remplacer » (R. : 143). Mais cette œuvre n'est pas une chose "faite" mais une chose "que l'on fait" et refait perpétuellement. C'est dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent du même poids dans la balance du jugement. C'est dire aussi que l'"instinct de variation" n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable » (R. : 142). Il n'y a donc pas d'« œuvre », à proprement parler : « L'exécution est à la fois interprétation et création. » (IV : 84). Donc, deux tendances ; la perpétuation par reproduction et la variation au cœur de la reproduction.

C'est ici qu'intervient la seconde justification du système : « La tendance au système définit l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive : il faut que ses éléments constitutifs fondamentaux soient assez rigides pour que, d'une part, elle puisse, privée d'écriture, se perpétuer inaltérée, quant à l'essentiel, et, de l'autre, tolérer l'intervention constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique « de tous ». » (II : 171).

10 C'est nous qui soulignons.

Tout ceci permet de nuancer, une fois encore, la position de Brăiloiu par rapport à l'histoire : d'une part, il y a, selon lui, « intemporalité des créations dites primitives » (R. : 143), c'est-à-dire qu'il est de peu d'importance de dater l'origine première – qui est inconnaissable – et les changements – qui se produisent graduellement. Mais cette conception résolument achronique n'exclut pas le changement, précisément puisqu'il est inscrit au cœur du *Variationstrieb*, au cœur de l'instinct de variation. « Il faut distinguer et définir des variations individuelles et des variations collectives, ensuite des variations constantes, organiques et des variations fortuites, accidentelles » (IV : 82). A un changement de degré correspondra un changement de nature : « En passant aux variations collectives, nous touchons à la question même de la création populaire. (...) A quel point cessent les variantes et où commence un nouveau type mélodique ? » (IV : 83). Brăiloiu enregistre l'existence du point de passage, mais il ne semble pas être allé plus loin, ni théoriquement, ni pratiquement.

Bien qu'il n'en ait jamais proposé de systématisation, il existe bien chez Brăiloiu un modèle général de la « création musicale collective » qu'il est permis de reconstituer selon trois niveaux :

1. Tout d'abord une sorte de « combinatoire universelle » des éléments de base (mélodiques, rythmiques, scalaires) qui fournit l'ensemble des possibilités combinatoires de ces éléments.

2. Chaque groupe culturel fait un choix à partir de ces possibilités : c'est le « dialecte régional ». « Chacun d'entre eux ne représente jamais que la stabilisation d'une combinaison particulière – et souvent particulièrement ingénieuse – d'éléments mélodiques et rythmiques primitifs. Dans le triage de ces éléments, se manifeste le don créateur de l'« inconscient collectif ». » (R. : 330).

3. Les créations individuelles sorties de cette combinatoire particulière se trans- mettent et se transforment selon le principe de l'« instinct de variation » et parfois, la variation va si loin qu'il y a apparition d'un nouveau type.

A ces trois étages du modèle correspondent les trois moments dans les analyses systématiques que Brăiloiu a réalisées concrètement.

1. Sur la base de tout le matériau rassemblé et fourni par l'enquête comparative, il définit la nature et le fonctionnement d'un système particulier. C'est ce qui apparaît dans ses études de rythme et de métrique : le *giusto syllabique bichrone*, le rythme *aksak* et la rythmique enfantine. Dans les deux premiers cas, il établit une combinatoire de toutes les combinaisons possibles dont il évalue le nombre mathématiquement (R. : 170-1 et 311).

Dans l'étude du rythme enfantin, Brăiloiu en ramène le fonctionnement à cinq principes (R. : 270-1). Cela, c'est le système : on le rencontre « chaque fois que l'investigation met à nu un ensemble cohérent de procédés artistiques dominés par des lois intelligibles. Encore qu'elles ne soient pas codifiées et que leurs gardiens n'en aient aucune science, ces lois étonnent souvent par leur rigueur. Il incombe au folkloriste de les pénétrer et de les énoncer » (R. : 153). Le système combinatoire stable est fondamentalement premier et échappe à toute détermination historique.

2. Mais il s'agit là de virtualités, et après l'étude des possibles, Brăiloiu se tourne vers l'étude des réalités attestées. A propos du rythme *aksak*, il dit : « Resterait à savoir dans quelle mesure la musique vivante exploite ces moyens » (R. : 310). A propos du *giusto syllabique* : « Demandons-nous si notre inventaire de rythmes ne représente qu'un registre de virtualités théoriques, ou si la musique paysanne des Roumains épuise réellement les moyens qui s'y trouvent réunis. Dans l'état présent des connaissances, toute réponse serait téméraire. Néanmoins, les spécimens de *giusto syllabique* étudiés ici, bien que peu nombreux, illustrent assez la tendance de tout art populaire à l'exploitation exhaustive d'une technique donnée, pour faire prévoir des découvertes qui attesteront la mise en œuvre de toutes les ressources qu'on vient de voir ». (R. : 167-8)

Brăiloiu retrouve dans le rythme enfantin les mêmes caractéristiques de « toute forme d'art "primitive" » : « un nombre restreint de principes d'une grande simplicité, mais exploités dans l'extrême mesure de leurs possibilités » (R. : 270). Au-delà des cinq principes, il y a un certain nombre de variations et des transformations qui aboutissent aux rythmes concrets.

Brăiloiu a également consacré deux études aux échelles « primitives » pour montrer comment la tritonique, la tétratonique et la pentatonique constituent aussi des systèmes. Ainsi la pentatonique se caractérise : 1. par un certain comportement des *pyens*, 2. par l'incertitude de la tonique, 3. par la grande étendue de ses mélodies, 4. par des tours mélodiques qui lui sont caractéristiques (les pentatonismes). (R. : 356 et sq.). Dans le cas de la métabole, il montre que ce que Riemann prenait pour des changements de tonalité, s'explique par le mécanisme interne du système lui-même (R. : 409), c'est-à-dire un système entouré de quatre satellites (R. : 419-20).

Ce que donc Brăiloiu a cherché à cerner, c'est ce que nous appellerions aujourd'hui des universaux : le pentatonisme et le rythme enfantin sont répartis sur toute la surface du globe ; le *giusto syllabique* et le rythme *aksak*, s'ils ne le sont pas autant, se retrouvent dans des contrées qui débordent celles où on avait voulu les confiner, et entre lesquelles toute possibilité de contact doit être écartée. Les enregistrements nous en apportent la preuve sonore. « Lentement et au prix de mille peines, leur comparaison à l'échelle du globe dégage l'un ou l'autre des *Naturgesetze* cachés dans les phénomènes qu'ils engendrent (...) [Ils sont] enracinés dans la constitution psychologique de l'homme et nous portent vers un âge « anté-historique » de la musique » (R. : 131).

La systématique de Brăiloiu s'oppose à deux aspects de l'école ethnomusicologique berlinoise. D'abord son ethnocentrisme : « Un rythme insolite ne pouvait être qu'une exploitation imprévue du nôtre ; une série de sons encore inconnue qu'une déformation ou un présage de celles dont nous visons. (...) C'est à la description de ces systèmes qu'il convenait de nous attaquer en premier lieu. » (R. : 125). En second lieu, sa vision téléologique de l'histoire musicale : Riemann essayait de « voir dans le pentatonisme une préfiguration du majeur contemporain (...). Pour y réussir, il a fallu, après une pétition de principe arbitraire, l'omission voulue de tout ce qui, dans le concret, pouvait embarrasser une argumentation guidée vers un but établi d'avance. » (R. : 320).

Est-ce à dire que Brăiloiu n'ait pas été tenté lui-même par une vision téléologique des choses ? Son étude des systèmes tritonique, tétratonique, et pentatonique ne vise en aucune façon à proposer que le premier aurait précédé le second qui aurait précédé le troisième, ce que Chailley, lui, n'a pas hésité à faire (1954-5). De plus, il se refuse à expliquer la pentatonique et le tétratonique par les cycles de quintes, car il ne voit pas comment les intervalles de quarts et de quintes auraient ensuite été « rassemblés dans l'octave du son initial » (R. : 351) « Pour quiconque possède la moindre expérience du chant populaire et du comportement psychique de l'illettré, il va de soi que l'opération concertée que cette théorie présume n'est qu'une pure vue de l'esprit » (*ibidem*). Par contre, précisément parce qu'elle concorde avec une possibilité empirique, il note comme en passant que « la chaîne de quintes (...) semble bien avoir été à l'origine des échelles tritoniques : n'excédant pas l'étendue normale de sa voix humaine, elle était utilisable à côté des alternances de quarts et de quintes » (R. : 394). Est-ce à cause de cela qu'il a tout de même écrit, dans « La vie antérieure » : « A ne s'en tenir qu'aux documents, tout semble se passer comme si, le premier son à vibrations régulières (ou musical) trouvé, les voies vers une musique étaient tracés de toute éternité. L'avance sur ces voies est lente, à la fois entravée et soutenue par des lois physiques, élémentaires » (II : 199), ce qui va dans le même sens que ce qu'il écrivait dix ans plus tôt : « Ces solutions et élocutions stéréotypes et apatrides, issues des données élémentaires de la physique, semblent la première étape d'un chemin fatal et comme des conquêtes acoustiques initiales » (R. : 112). On ne peut s'empêcher de remarquer que le bitonique, le tritonique, et l'hexatonique qu'il cite, ne sont constitués que des notes « justifiées » par le cycle des quintes, alors que les mélodies écrites avec un bitonique, tritonique ou hexatonique qui leur échappent, seraient plutôt expliquées par lui comme des morceaux des systèmes qu'il étudie : c'est ce que l'on peut déduire de ses remarques sur les *Fanfarenmelodien* (R. : 376).

Brăiloiu, on l'a rappelé plus haut, n'a pas rédigé de synthèse de ses idées, et la confrontation d'articles écrits à différents moments de sa carrière laisse penser que sa conception des échelles n'était pas entièrement stabilisée. Mais, en ramenant toutes les échelles possibles à la vibration première d'un son primitif, Brăiloiu est fidèle à sa conception a-chronique générale : tout se ramène à un point unique et antérieur du Temps.

3. A la conception de l'« instinct de variation » correspond une *méthode* particulière pour en rendre compte : ce sont les tableaux synoptiques qui regroupent les différentes versions d'une même pièce, et dans lesquels on n'inscrit que les variations par rapport à la première ligne. Cette méthode est illustrée par Brăiloiu dès son « Esquisse » de 1938 (R. : 3-40) ; on la retrouve encore dans la « Note sur la plainte funèbre du village de Drăguș » (1932) dont seule l'introduction est en français (V : 115-194) et également dans l'article, entièrement en roumain, « Plaintes funèbres de l'Oaş » (1938 ; V : 195-280) ; elle aurait constitué un des chapitres de son travail inachevé et inédit sur la musique du département du Gorj (Rouget 1973 : XV). Mais si la méthode a été utilisée depuis, notamment en Europe, par de nombreux folkloristes et ethnomusicologues, Brăiloiu n'a jamais publié de travail synthétique sur un genre ou un style dans lequel, au-delà du seul relevé ethnographique, il aurait montré ce que la méthode permet de connaître du fonctionnement particulier ou général de la tradition musicale orale. Ce qui n'enlève rien à l'importance de cette proposition ni à la grandeur de son œuvre.

7. Brăiloiu précurseur du structuralisme

Ce qui frappe, une fois que l'on a procédé à la reconstitution de l'organisation de cette pensée, ce sont les analogies qu'elle présente avec les divers modèles d'esprit structuraliste. Rouget a déjà signalé ce qui rapprochait Brăiloiu de Lévi-Strauss (les chants populaires, tout comme les mythes, n'ont pas d'auteur) et de Troubetzkoy (reconstruction des systèmes rythmiques et tonals analogue à la reconstruction des systèmes phonologiques) (Rouget 1973 : XIII). Reprenons le rapprochement que nous avons posé avec Saussure.

Tout comme ce dernier, Brăiloiu ne nie pas l'histoire, mais il découpe dans les phénomènes un ordre de réalité pour lequel il propose un nouveau type d'explication, le systématique. Et tout comme chez certains successeurs de Saussure, le diachronique suit le synchronique dans l'ordre des connaissances, il ne le précède pas : il y a passage d'un stade stabilisé à un autre par changement des composantes internes. Comme dans la théorie des changements phonologiques de Martinet, la cause du changement reste *interne* au système.

L'organisation de ce système n'est pas sans analogie avec la méthode de Jakobson, binarisme mis à part. Car de même que Jakobson voit dans la série des onze traits phonologiques binaires la matrice de tous les systèmes phonologiques possibles, Brăiloiu identifie d'abord la combinatoire des éléments primitifs possibles pour examiner ensuite ceux qui sont effectivement réalisés. Et le parallélisme que Jakobson a établi lui-même entre ses tableaux phonologiques et la classification des éléments par Mendeleiev pourrait s'appliquer tout aussi bien aux analyses rythmiques de Brăiloiu.

Son analyse du rythme enfantin fait irrésistiblement penser à Chomsky : tout comme dans la grammaire générative, Brăiloiu identifie d'abord une base (la « structure profonde ») dont tous les rythmes « de surface », c'est-à-dire effectivement attestés, sont dérivés par transformation. Et même, les cinq principes rythmiques de la base sont censés donner accès aux traits universels de la rythmique infantine tout comme Chomsky pensait trouver les universaux dans la « structure profonde ».

Enfin, on peut voir dans les transcriptions synoptiques de Brăiloiu, la toute première démonstration de la technique paradigmatique que l'on retrouvera dans l'analyse des mythes selon Lévi-Strauss et l'analyse musicale selon Ruwet (1972 : 116).

Mais précisément parce que l'œuvre de Brăiloiu présente tant d'affinités avec le structuralisme, il n'est pas interdit, maintenant que celui-ci appartient à l'histoire, de la considérer sous un angle critique.

Tout d'abord, cette notion de « création collective ». Brăiloiu a-t-il eu raison de constater que « plus elle progresse, moins l'enquête conduit à l'histoire réelle, à des dates ou des noms, à un auteur (R : 126). En revanche, l'*inconnaisable* ne signifie pas l'*inexistant*. Il ignorait, semble-t-il, la notion de « chant personnel », présente dans de nombreuses cultures indiennes et certaines aires culturelles Inuit : lorsque Qango et Qumangapik, à Pond Inlet, nous ont confié leur répertoire (Nattiez éd. 1993), la première chose qu'il faisait, avant de chanter, était de nous donner le nom du compositeur quand ils le connaissaient et de raconter les circonstances de composition du chant, nécessaires pour en comprendre le contenu. Et une analyse patiente du texte des *pisit*, les chants de danse à tambour, a permis à Berverley Cavanagh (1982), de les dater à quelques années près chez les Inuit Netsilik.

Il semble donc possible, lorsque les circonstances du terrain le permettent, de ressusciter le compositeur et même le contexte historique qui a entouré la composition. Parce qu'il ne croyait pas possible de cerner le moment de la création individuelle, Brăiloiu a fait appel au concept d'« inconscient collectif », encore plus obscur que la vague notion de « création collective ».

En fait, cette notion sert à justifier, nous dirions presque ontologiquement, l'analyse par le système des possibilités et par le choix dans les possibilités. Mais là encore, est-ce bien ainsi que les choses se déroulent ? Brăiloiu ne fait-il pas du système une sorte d'invariant platonicien donnée de toute éternité – comparable aux « structures universelles de l'esprit humain » chez Lévi-Strauss – dans lequel le « primitif » va puiser, inconsciemment bien entendu, et que le chercheur a la tâche de découvrir et de reconstituer ? A propos du rythme enfantin, il parle d'« un dispositif rythmique que l'on dirait préétabli » (R : 268). Du reste, cet universel rythmique n'apporte pas la solution ultime, comme il le reconnaît : « Reste surtout à savoir comment il se fait que toutes les langues semblent l'avoir, en quelque sorte, subi et comment s'explique son aire de répartition immense. » (R : 299).

Est-ce à dire que, sur la base de cette critique, entendions dénier toute valeur à la méthode ? Non, car l'ontologie ou la métaphysique achronique qui *explique* la méthodologie de Brăiloiu ne *la justifie* pas. Pas plus qu'on n'a besoin de souscrire au déisme de Leibniz pour admettre le projet d'une *ars combinatoria*, de même on n'a pas besoin de voir dans les systèmes reconstitués par Brăiloiu la traduction de l'inconscient

collectif pour en apprécier l'élégance et surtout l'utilité. Brăiloiu nous semble avoir frôlé en passant ce qui nous apparaît plus conforme à la réalité lorsqu'il écrit : « Les caractères concrets du rythme enfantin sont à tel point accusés et sensibles que nous les reconnaissons du premier coup. » (R. : 268). Autrement dit, les constantes systématiques du rythme enfantin correspondent aux traits récurrents d'un *style*, et il nous paraît suffisant que, par sa méthode, Brăiloiu ait montré comment le *décrire*, sans que l'on soit tenu d'accepter l'hypothèse d'un « inconscient structural » qui a peut-être aussi peu de réalité que les « fabuleuses migrations » qu'il reprochait à l'école de Berlin. De la même façon que la *Kulturkreislehre* ramenait la culture humaine à un centre unique, de même Brăiloiu, comme la plupart des structuralistes qui l'ont suivi dans le temps, est parti à la recherche des « primitifs » - non les êtres humains, mais les éléments primitifs d'un système. Et cette parenté avec le romantisme – c'est bien le seul point qu'il partage avec l'école berlinoise –, il la reconnaît lui-même dans un de ses essais : « Ceux qu'on appelle encore « romantiques » ne doutaient pas qu'il y eût un chant spontanément jailli des profondeurs de l'âme populaire et qu'il pût naître par le concours unanime de tous » (R. : 138). Et il termine ainsi : « Si bien que, pour conclure, les poètes ont vu, tout compte fait, plus juste que les docteurs, et les rêveurs plus juste que les hommes de sens » (R. : 147). Ce n'est pas notre avis.

Ce que Brăiloiu a fait, en réalité, c'est d'imaginer un certain processus de création collective à partir de la méthode utilisée pour reconstruire un système. Ce système apparaît surtout pertinent, non pour expliquer un processus, mais pour décrire un style. Un style, une fois établi, est vécu par chaque membre d'une communauté comme une norme à partir de laquelle l'invention individuelle peut se développer. Tout acteur de la tradition orale, en effet, crée à partir d'un système reçu dans le cadre d'un style donné, et à ce titre, les propositions de Brăiloiu sont décisives, contrairement à ce qu'il croyait, pour l'élucidation du processus compositionnel propre à chaque individu dans une société de tradition orale. Mais telles qu'il les fournit, elles échouent à en cerner la *dynamique* spécifique. Si analyse de la création il doit y avoir, elle s'appuiera sur trois éléments : la reconstitution du système stylistique vécu par les musiciens, la description du passage de ce système aux propriétés particulières de chaque pièce, et le recours à des informations extérieures au système, comme celles que l'on peut avoir la chance de glaner sur le terrain. Mais, soulignons-le, on n'aurait pas pu imaginer cette perspective si Brăiloiu n'avait pas démontré de manière aussi décisive la possibilité et la nécessité de faire apparaître d'abord une systématique.

Brăiloiu nous apparaît donc aujourd'hui surtout comme un précurseur, et non comme un chercheur qui aurait exercé une influence directe sur l'évolution des sciences.

Précurseur du structuralisme, d'abord. La dispersion de ses écrits, et les barrières entre musicologie et sciences humaines – encore plus grandes à l'époque qu'aujourd'hui – ne lui ont pas permis le dialogue avec les linguistes et les anthropologues. Brăiloiu avait « la génie de la méthode », comme dit Schaeffner, mais il n'avait pas le goût de la théorie : il n'a pas donné de son entreprise un exposé systématique, il n'a pas thématise à l'aide de quelques mots-clefs percutants ce qui constituait l'originalité de son approche.

Mais Brăiloiu est aussi un précurseur de l'ethnomusicologie d'aujourd'hui. Peut-être que s'il avait écrit son œuvre en anglais, notre discipline aurait vu son cours s'infléchir dans une autre direction.

Dès 1938, il a rédigé des consignes pour le travail de terrain qui demeurent plus que valables aujourd'hui. Il a rompu des lances pour abattre les barrières non seulement entre le folklore et l'ethnomusicologie, mais aussi entre l'ethnomusicologie et la musicologie. Il s'est intéressé à des questions aujourd'hui d'actualité : les *meaningless syllables*, les circonstances musicales, ce qu'il appelait les « musiques à programme » ; il était sensible à l'histoire – on l'a vu –, tout en cherchant à dégager, des ensembles hétérogènes de faits, des systématiques que la musicologie générale peut désormais faire siennes ; l'approche immanente des phénomènes qui l'intéressaient, ne l'a pas détourné de l'ethnographie musicale – nous dirions aujourd'hui l'anthropologie de la musique –, insistant sur « la fonction dont la musique (...) est investie au sein de la communauté où elle vit » (II : 171), ce qui l'a conduit à des études fines de sociologie musicale proprement dite. Et ne serait-il pas temps, après des décennies consacrées à de nombreuses cultures musicales particulières, de revitaliser la perspective comparatiste qu'il a illustrée lui-même avec tant de bonheur ? Méthodologue, collecteur, éditeur de recueils de chants et de disques, auteur de monographies particulières comme d'essais scientifiques de portée générale, Constantin Brăiloiu compte parmi les ethnomusicologues aux horizons les plus larges et à l'envergure la plus vaste.

Il est encore un exemple à imiter.



BRĂILOIU, A STRUCTURALIST AND COMPARATIVIST COLLECTOR

A contribution to the History of Ethnomusicology

by Jean-Jacques Nattiez¹¹

1. The work of Brăiloiu

Born in Bucarest on August 26, 1893, Constantin Brăiloiu is considered by those researchers who have access to his works – mainly in the French language – as one of this century's most significant ethnomusicologists; he died in Geneva on December 20, 1958. Rouget (1973: VII) writes: "In spite of the size and importance of the theoretical aspects of his work, C. Brăiloiu remains virtually unknown outside a narrow circle of specialists. Only in his native Romania is his importance fully recognized. Much to the loss of the field of ethnomusicology, he is still largely ignored in the United States."

Indeed until recently, Brăiloiu was only known in the English language from a translation in *Ethnomusicology* (1970: 389-413) of the "Outline of a Method of Musical Folklore" (1931) which was followed by a short biographical note (1970: 414-417); the English translation of his main articles only appeared in 1984, in a volume edited by Cambridge University Press. It is shocking to realize that Brăiloiu does not appear in the short histories of ethnomusicology published in the States (Nettl 1956: 22-44; 1964: 12-24; McLeod 1966: 1-36; 1974) nor, as Rouget (1973: VIII) notes, do any of the major classical studies in American ethnomusicology (Nettl 1964, Merriam 1964, Hood 1971) take his works into account.

And yet Brăiloiu's work is both physically enormous and intellectually significant, and we subscribe to Rouget's view that if Brăiloiu's work were one day to be brought together "they would constitute a whole which, because of its quality, variety and magnitude, has no equal in the history of ethnomusicology" (1973: XVII).

In undertaking the re-edition of Brăiloiu's major discographic works, accompanied by his bilingual comments, we hope to attract the attention of the scientific community and the musical world to one of the most striking figures of twentieth century musicology.

Before discussing the record collection as such, we would like to make some remarks about the body of his work that encompasses the record collection under discussion here. The note, already quoted, that precedes the English translation of the "Outlines..." provides a summary of Brăiloiu's career. Immediately following the death of the Romanian researcher, André Schaeffner published a nearly complete bibliography (Schaeffner 1959), neglecting only to compile a rough inventory of the articles of music criticism. For a more recent and up-to-date bibliography, see Vlad (1979). In 1973, Gilbert Rouget published a representative selection of Brăiloiu's writings in French (Brăiloiu 1973); these writings were grouped under two main headings: "Methodology and Critique", and "System". These thirteen articles are sufficient for one to gain a sense of the quality and orientation of his research. However, total comprehension of Brăiloiu's work will only be possible after its complete publication in Romania by Emilia Comișel in both Romanian and French. Five volumes have appeared to date: volume I in 1967, volume II in 1969, volume III in 1974, volume IV in 1979 and volume V in 1981. When the texts we refer to are included in the French Rouget edition, we will indicate our references according to the latter; only when the texts do not appear there, we will refer to the Comișel edition, namely concerning Brăiloiu's contributions to the *Précis de musicologie* of Jacques Chailley (Comișel II: 167-185) and to the *Histoire de la musique* of the *Encyclopedie de la Pléiade* (Comișel II: 187-203). (The letter R. refers to the Rouget edition and the Roman numeral indicates the volume of the Comișel edition). A chronological bibliography of Brăiloiu's writings in French, as found in both editions, appears in an appendix to this text¹².

The papers of Rouget (1973) and Schaeffner (1959) quoted above and the Prefaces to the five volumes by Comișel, analyse the content of Brăiloiu's work and we do not wish to substitute our own analysis. To situate the record collection within Brăiloiu's complete works, we summarize the five-heading classification of his work proposed by Schaeffner (1959: 9):

11 Translation from the French: Nicole Beaudry and Isabelle Schulte-Tenckhoff.

12 See Appendix p.28, for the concordance of both editions.

1. Romanian folk music : songs, dances, wedding rites, funeral chants (musical editions, notes, studies) :
2. definition of musical folklore and folklore enquiry methodology :
3. practical application : a complete study of the Drăguș peasant commune repertory ;
4. Analysis of specific folk rhythms, whether they are universal or not ; syllabic *giusto*, *aksak* rhythm, children's rhythms, and a study of Romanian folk versification ;
5. The study of the problems of scale and tonality: "On a Russian melody"; "A problem of tonality"; and "Pentatonicism in Debussy".

To these works must be added Brăiloiu's discography. Schaeffner has established a detailed catalogue (Schaeffner 1959: 18-26) that we will divide into two categories :

a) *Discographic works without commentary* : they comprise twenty-three records of Romanian folk music¹³ and twenty-one records of the International Archives of Folk Music (thirteen of Switzerland, seven of Africa, and one of Italy), as well as a series of ten so-called "international" records.

b) *Discographic works with commentary*: they comprise, first of all, the forty records of the World Collection of Recorded Folk Music made of eight bound albums of five records (78 r.p.m., 255 cm), each completed with bilingual notes of seven or eight pages, with a preface by Ernest Ansermet. This is the collection we are re-editing here. Brăiloiu also had a bound album of four records published by the Ethnomusicology Department of the Musée de l'Homme in Paris, entitled *Musique populaire roumaine* and completed by a four-page commentary in French.

2. The World Collection of Recorded Folk Music

This *Collection* was published between 1951 and 1958 under auspices of the UNESCO International Music Council and the International Archives of Folk Music created in 1944 by Brăiloiu at the Geneva Ethnographic Museum and with the help of Professor Pittard. An article published in the *Courrier de Genève* on November 28, 1950, says : "Under the presidency of Professor Eugène Pittard, director of the Musée d'ethnographie, Professor Brăiloiu, director of the International Archives of Folk Music, is happy to inform the press of developments in the institution he himself helped to promote and which has just received very real encouragement from UNESCO (...). One of the reasons for disseminating such treasures more widely, is that they may help to answer some of the fundamental questions that ethnomusicologists forever raise." The article also states that at the end of 1949 the International Music Council had decided to release in Paris the *World Collection*, with an order for a hundred copies of each record, of which sixty were to go to the different offices of UNESCO and forty were to be used by the Archives to augment their collection through exchanges.

About this collection, Rouget writes: "Extremely selective and having contributed to the knowledge, and sometimes even the discovery of musical documents of the highest scientific interest. (...) it unfortunately had to be interrupted with the fortieth record. Published at a time when modern records were replacing 78 r.p.m. records, it has remained unjustly ignored. The accompanying notes in two languages, French and English, are of the utmost documentary interest" (Rouget 1973: XVII).

The *World Collection* comprises one hundred and sixty-nine pieces; one record is devoted to Eskimos¹⁴, six to Asia, seven to Africa and the rest to Europe. Specialists of the different countries and ethnic groups will be able to say if this re-edition uncovers forgotten or lost genres or pieces. On the basis of the documentation that we do have, the following points can be made: the recording of Gabus of 1938 were the first ones ever done on record of the Caribou Eskimos; Rouget (1973: XVII) tells us that triton melodies from Italy and polyphony from Formosa (taken from a collection for the most part destroyed) were heard for the first time

13 According to Schaeffner (1959 : 18-20), seven of these records were published on behalf of the Society Romanian Composers, three are broken, and a series of thirteen records without a label specifically focuses on the Romanian-speaking Ukrainians. Brăiloiu wrote an article (1946b) on the Romanian records stored at the International Archives of Folk Music.

14 We preserve here the appellation "Eskimos" as used by Brăiloiu himself, despite the fact that, following Eskimo usage, modern ethnography prefers the term "Inuit".

through the release of these records ; record 9 of the *World Collection* (CD 2: 33-38)¹⁵, devoted to the Jews of Salonica, is representative of a population of 90 000 people, which was reduced to 5000 after the anti-Semitic persecutions ; finally, the *Collection* contains recordings made before or during the last World War in countries now under Communist regime : Brăiloiu does not hesitate to speak of music from a “forever gone peasant world” when speaking of the Russian music of record 25 (CD 2: 5-10). Remember also that fifty-nine of the *Collection* pieces were recorded before 1945, and we attach much importance to the “plough song” (*briolée aux bœufs*) (CD 3: 11) recorded in 1913 by Ferdinand Brunot in the French county of Berry.

But this *Collection* is just as interesting for the history of ethnomusicology as it is for the documents that is puts back into circulation. We owe a good number of recordings to currently well known researchers of the second generation of ethnomusicology (That is, after Hornbostel, Sachs and Stumpf): A. Daniélou, C. Marcel-Dubois, G. Natalleti, G. Rouget and, of course, Brăiloiu himself. And listening to one of Cecil Sharp’s informants never fails to awaken emotion; Sharp, who died in 1924, was a pioneer in the study of English folklore (CD 4 : 12).

Finally, this *Collection* allows us to recognize a problem Bernard Lortat-Jacob brought to our attention, to be taken into account when establishing a global history of ethnomusicology: what recordings were ethnomusicologists using before the advent of the long-playing record? Brăiloiu built his collection from the sound recordings that he had gathered for the Geneva Archives, some of which had been collected by himself, other acquired through exchanges with other institutions (Athens, Berlin, Bratislava, Budapest, Neuchâtel, Paris, Tokyo, Vienna, etc.). As head of research at the French Centre National de la Recherche Scientifique, Brăiloiu had subsequently centralized his documentation at the Ethnomusicology Department of the Musée de l’Homme that he was attached to and whose technical infrastructure he was in a position to use, A series of programs about the first twenty-five records was made for the French-speaking Swiss Radio between 1951 and 1954 ; we will come back to this series later. The series shows what a careful and doubtlessly heart-breaking selection was made in terms of the ten or twenty pieces he could have chosen for each record, and those he actually played on the program. Equally this collection reflects the sound documentation available in the fifties to other musicologists who wanted to working a general and comparativist perspective: thus, Chailley often refers to this *Collection* (to be exact, on pp. 137, 167, 196, 204) when presenting his theory of musical scale formation (Chailley 1954-55).

3. Modalities of the present re-edition

In keeping with the documentary quality of this *Collection*, we have tried to remain as close as possible to the original information. The detailed list of the pieces reproduces the specific label notes. We have only unified their presentation, according to the following principles:

a) the titles of the records are those of the labels; sometimes, they are more complete even than the titles on the jacket notes; in order to facilitate comparison with the original notes, we have underlined the parts that coincide with the jacket titles;

b) when it remains the same for the whole record, the name of the collector appears after the record title; otherwise it is indicated after the side number or the relevant band number;

c) information is grouped in the following order: the name of the genre (when given, the original term figures in parenthesis); the title of the piece in quotation marks (and possibly its translation in parenthesis); the nature of the voice or instrument; place of recording ; ethnic origin, region or country; year of recording; duration of the selection. Where one of these items refers to the record as a whole or to one of its sides, it is given before the detailed description.

Dubbing was done on an Orban Equalizer 672 A. Although the dubbing was made from records which had never been used beforehand, sound quality remains uneven. We must not forget that some of these 78 r.p.m. records were themselves reproductions of former documents. Priority was given to sound properties of the document. Therefore, when filtering background and surface noises meant sacrificing what we thought to be the original sound of the voices or instruments, we have preferred these accompanying noises to the often illusory “purity” we are now accustomed to, owing to the long-playing record.

15 The numbers in parenthesis refers to the tracks of the present edition’s four CDs.

The re-edition of the *World Collection* was made possible thanks to the authorization of Mr. Jack Bornoff, at the time Executive Secretary of the UNESCO International Music Council. Mrs. Gisèle Lombardi of the same Council put together the records and their notes. The Faculty of Music of the University of Montreal footed the technical bill for the preparation of the master tape that was assembled by Mr. Jean Décarie at the Studio for Electro-Acoustic Music of the same Faculty, and also covered the cost of the translation of the present introduction by Mrs Nicole Beaudry. Mr Louis Necker, director of the Ethnographic Museum of the City of Geneva, Mrs Marguerite Lobsiger-Dellenbach and Mr Samuel Baud-Bovy, both the latter on behalf of the Board of the International Archives of Folk Music, suggested that this re-edition be published in Geneva, through IAFM. Mr. Laurent Aubert was entrusted with the task to implement this project; in particular, he took the fortunate initiative in regrouping the records of the original edition by continents.

We also wish to thank Mr. Jacques Cloarec, director of the UNESCO *Musical Source* Collection, who brought to our attention the existence of the series of programs Brăiloiu did for the French-speaking Swiss Radio; and we thank the studios in Lausanne who made this series available to us.

Mrs Emilia Comișel of Bucharest provided us with additional data on the Collection and informed us about the written version of the Swiss conferences published in 1955 and 1957 in *Micro-Magazine*, a weekly publication of the Belgian Radio.

Finally, we warmly thank Mrs Emilia Comișel and Messrs Laurent Aubert, Samuel Baud-Bovy, Jean Molino and Gilbert Rouget for their comments and suggestions on the present introduction.

4. Brăiloiu the comparativist

The records re-edited here are not only a document for the history of ethnomusicology. They also allow us to accent one facet of Brăiloiu's thought and methodology, i.e. comparativism, an aspect which his commentators seem to have bypassed too rapidly. Brăiloiu, however, emphasized its importance: "Comparison became the supreme rule and the "raison d'être" of the newly-founded discipline (ethnomusicology). It has remained so until now" (II: 193).

Aside from the purpose of preservation, comparison has motivated the creation of the international Archives of Folk Music from which the documents for the World Collection are taken: "In 1944 in Geneva, the first institution for comparative studies of popular music was finally created (...). Ethnographic musicology feeds on juxtapositions, the only way to clarify the specific and original characteristic of each nation's production." (Brăiloiu 1946a: 164). Brăiloiu's interest in the comparative undertaking becomes even more obvious in the series of programs recorded between 1951 and 1954 for the French-speaking Swiss Radio, on the records of the World Collection. In the third program (Scotland), he suggests an outline of pentatonicism, yet question himself: "Does it remain the same in the Congo as in Appenzell, in Indonesia as well as in White Russia? Or, on the contrary, do the different peoples employ it differently, according to each one's taste? Or, when used in a similar manner, is their originality revealed by means other than the scale, such as rhythm, the architecture of their songs or the specific manner in which they are performed? Only an extensive juxtaposition of their creations will reveal this. And this is what, first and foremost, the World Collection proposes to do: multiply points of comparison on a worldwide scale. What popular music remains intact must be preserved by sound recordings from everywhere, before the ever deepening penetration of European models erases all memory of them, and makes a worldwide comparison impossible."

What do these programs look like? According to the documents we were able to consult, they revolve around the first twenty-five records with the exception of the one for Belgium (n° 18). On the other hand, two of them (n°s 19 and 20) are devoted to the Asturias, to which Brăiloiu would doubtlessly have granted several sides, had not the collection been interrupted by his untimely death after the fortieth record. Therefore the present re-edition includes five of these Asturian recordings, which did not appear in the original edition of the *World Collection* (CD 3 : 30-34)..

Here is a list of these programs with the corresponding record number of the Worlds Collection, their place in our re-edition, the reference to the Lausanne Studio Sound Library, their duration and the reference to their publication in *Micro-Magazine*. (Note that the programs place de lecture on the record on France (n° 7) after the one on Judeo-Spanish (n° 9) whereas their publication in *Micro-Magazine* follows the order of the records).

Program Nr	Subject	World Coll Nr	Our CD reedition (LP)	French Swiss Radio reference	Duration	Date of publication in Micro-Magazine
1	Hausas	1	CD 1 : 1-2 (I, A 1-2)	Not preserved at the Geneva Studio		06.02.1955
2	Switzerland	2	CD 4 : 26-28 (VI, A 1-3)	Id.		13.02.1955
3	Scotland	3	CD 4 : 7-10 (V, B 7-10)	Id.		20.02.1955
4	Romania	4	CD 2 : 16-17 (III, A 1-2)	Id.		27.02.1955
5	Italy	5	CD 3 : 1-4 (IV, A 7-10)	Id.		06.03.1955
6	Eskimos	6	CD 4 : 55-56 (II, B 12-13)	MS /51 /242	22'	13.03.1955
7	Serbia	8	CD 2 : 24-26 (IV, A 1-3)	MS /51 /243	22'5	03.04.1955
8	Spanish Jews	9	CD 2 : 33-38 (III, B 3-8)	MS /51 /244	23'5	10.04.1955
9	France	7	CD 3 : 11-13 (V, A 1-3)	MS /51 /245	21'3	20.03.1955
10	Greece	10	CD 2 : 31-32 (III, B 1-2)	MS /51 /246	28'5	17.04.1955
11	Tuaregs	11	CD 1 : 3-6 (I, A 3-6)	MS /52 /32	24'	24.04.1955
12	Ireland	12	CD 4 : 1-6 (V, B 1-6)	MS /52 /33	23'	01.05.1955
13	Turkey	13	CD 1 : 29-30 (IV, A 1-2)	MS /52 /34	22'5	08.05.1955
14	Sardinia	14	CD 3 : 5-6 (IV, A 11-12)	MS /52 /35	19'	15.05.1955
15	Hindus	15	CD 1 : 31-32 (II, A 7-8)	MS /52 /224	35'2	22.05.1955
16	Fulahs	16	CD 1 : 7-12 (I, A 7-12)	MS /52 /239	27'6	07.07.1955
17	Estonians	19	CD 4 : 48-54 (VI, B 9-15)	MS /53 /166	28'	
18	Bosnia	20	CD 2 : 39-41 (IV, A 4-6)	MS /53 /167	20'3	
19-20	Asturians	–	CD 3 : 30-34 –	MS /53 /168	28'5 + 36'5	
21	Romanians	17	CD 2 : 18-20 (III, A 3-5)	MS /53 /170	30'9	
22	Formosans	21	CD 1 : 39-43 (IV, B 5-9)	MS /54 /5	30'	
23	English	22	CD 4 : 11-16 (V, B 11-16)	MS /54 /5	28'7	
24	Bulgarians	23	CD 2 : 21-23 (III, B 9-11)	MS /54 /5	27'5	
25	Ukrainians	24	CD 2 : 11-15 (III, A 6-10)	MS /54 /5	26'	
26	Russians	25	CD 2 : 5-10 (VI, B 16-21)	MS /54 /5	22'	

The underlying principle of these programs is simple. Brăiloiu takes off from a record; then, either he uses other records of the same ethnic group or of the same area, in which case the program becomes a veritable anthology which lets us guess at the kind of grouping he would have done had he had access to the long-playing record; or he proceeds by comparisons relevant to a particular problem and this is, in our opinion, what constitutes the methodological value of the undertaking. The record collection is the tip of the iceberg, a public sign of comparativist reflexion and research activity of which the series of programs preserves a trace. In a letter dated April 1939 quoted by Schaeffner (1959: 8), Brăiloiu comments regretfully about the “overly local and didactic character” of his publications. He even said how he feared “overview and generalizations” and how he preferred “microscopic observations” since “the hidden systems of popular music” are revealed through “minute details”. In fact, the record collection project and the programs it gave rise to, reveals the temptation of a comparative ethnomusicology of world musics. Nothing indicates that Brăiloiu planned to undertake this systematically: the unfinished book he has left us with, again concentrates on a particular region: “The funeral songs, rites and customs of Oltenian peasants” (Rouget 1973: XV-XVI). The programs bring out what all but a few ethnomusicologists have made the theme of their work, *methodology for comparison*, even though ethnomusicology first named itself “comparative musicology”. This is not surprising, coming from a man of whom Schaffner so appropriately says, with regard to his work, that he was “a genius of method” (1959: 7). Brăiloiu had discovered the importance of musical systems; however, the man who described himself as an “incurable Oriental” did not organize his work in a systematic fashion.

In the following pages we wish to catalogue the comparison axes apparent throughout the programs and the record jacket notes. Sometimes in the programs and the Brăiloiu makes comparisons between records which do not appear in the record jacket notes and vice-versa; thus, cumbersome use of references should be forgiven because it was the only way to make a useful tool out of this re-edition, and to give as faithful an image as possible of the content of the programs – whose cost of reproduction could be enormous. Most importantly, this demonstrates the nature of comparative work by establishing links between the programs, the records and the writings of Brăiloiu.

Brăiloiu occasionally reproduces or paraphrases the text of the records jackets in the programs and this is normal. We have therefore chosen to emphasize information offered in the programs and not in the records notes. The programs have a more didactic or even scientific nature than the records notes, as if Brăiloiu might have wanted to use the *World Collection* as a popular tool. In the programs, he reads a text and gives a real lecture, not hesitating to use technical musicological terms; much to our advantage he does what we would consider today, “bad radio”!

In the following analysis we will emphasize the programs but will also show how the records notes, re-edited here, are part of a wide comparativist investigation.

1. A first group of programs is devoted entirely or in part, to an area or to a people: they provide a measure of the vast documentation Brăiloiu had access to in preparing his selection of representative pieces for the *World Collection*. The programs are very much like the traditional genre of “sound monography” which allows the inventory of genres, styles or instruments so important for basic ethnomusicological knowledge, even though from a methodological point of view it may lack originality. Here is a list: Switzerland (program 5, record 5)¹⁶, Greece (program 10, record 10), Ireland (program 12, record 12), Turkey (program 13, record 13) – based on dirges – Sardinia (program 14, record 14), Fulahs (program 16, record 16), Asturias (programs 19 and 20, no corresponding record), Romanians (program 21, record 17), Formosa (program 22, record 21), English (program 23, record 22), Ukrainians (program 25, record 24).

2. After the anthologies devoted to a genre, focus shifts to comparitivism as such. The programs take one genre that is presented in the records as a point of departure and then inventory its manifestations beyond that particular country:

a) For France, songs of work and magic are studied (program 9, record 7). In this program he quotes Gaelic people from the Hebrides (record 3), paddlers from de Congo (record 31), Swiss from Valais (record 2). Note that the record notes concerning Fulahs (record 16), Japanese (record 26), Norwegians (record 33), and Corsicans (record 37) all refer to the plough-song (record 7). Finally in the notes on the Swiss (record 2) and

16 In the remainder of this fourth section, the number given for the record is that of the original edition.

in the corresponding program, in the notes on Fulahs (record 16) and Formosans (record 21), he insists on the magical function of the chants.

- b) The geographic distribution of the bagpipe in Europe, while discussing Ireland (program 12, record 12).
- c) A panorama of polyphony in Europe, starting from the Estonians (program 17, record 19).

3. Some of the programs and the record notes compare themes – or allude to comparisons – that Brăiloiu had used in his most important systematic essays: children’s rhythms, the aksak rhythm, modes and *syllabic giusto* (cf. bibliography in annex). This aspect of the collection is particularly important because it provides a sound illustration for the major theoretical works of our author.

a) *Children’s rhythms*: he begins with the Eskimos (programs 6, record 6) making comparisons with Europe, Africa and Switzerland; the tuaregs are introduced (program 11, record 11) and compared with Germans, Italians, French, Eskimos, different comparative allusions are made to Turkey (program 13, record 13).

b) *Aksak rhythm*: different examples of “limping rhythms” of the Greeks are given (program 10, record 10); four samples of the Tuaregs (program 11, record 11); reference to records 10 (Greece) and 13 (Turkey) concerning the Hindus (program 15, record 15); he compares the Bosnians (program 18, record 20) with the Greeks (record 10).

In program 24 about Bulgarians (corresponding to record 23), Brăiloiu undertakes a genuine sound anthology of the *aksak* rhythm throughout Europe, which is legitimate since this rhythm was first qualified as Bulgarian. He first describes its history, starting from Bartók and then gives samplings from the Tuaregs of the Hoggar (record 11), from Bulgaria, from Catalonia, again Bulgaria, from Old Castile, from German Switzerland, from Romania, Greece, India, the Congo and the Basque Country. He sounds almost detached as he ends this comparativist feat: “There is no better diversion than to follow these halting steps and to classify them.”

Note that the record notes on Bulgaria (record 23) refer only to record 10 (Greece) but in the notes he mentions the Balkans, Turkmenians, Hindus, Black and White Africa, Spain and Switzerland. Brăiloiu again mentions the *aksak* rhythm in the notes to record 32 (Basques), for which we have no corresponding radio program; he also refers to the record 23 (Bulgaria) and 24 (Romanian-speaking Ukrainians). Note that the *aksak* rhythm is mentioned neither in the notes nor in the program corresponding to the latter record.

These musical illustrations are all the more interesting because in the article devoted to the aksak rhythm (R.: 307-346), Brăiloiu is most interested in the systematization of this rhythm. Examples are only mentioned in passing (Romanian, Turkmenian, Bulgarian, Swiss, Greek, Albanian) (R.: 310-311) seemingly like a solidification of a matrix of abstract possibilities.

c) *Scales*: Brăiloiu mentions their problems in relation with the Tuaregs (program 11, record 11), Discussing Formosa (program 22, record 21) as he did for the aksak rhythm; Brăiloiu takes us on a trip through pentatonic scales and scales of less than five sounds throughout the world (seventeen examples). Program 3 (Scotland) is particularly interesting because before hearing examples of Scottish pentatonicism, excerpts from Chopin, Liszt, Ravel, Debussy, Mendelssohn and Wagner demonstrate the universality of this scale.

In the notes for records 12 (Ireland) and 34 (Chinese), he emphasizes the pentatonicism of the samples he put together.

d) *Syllabic giusto* is never mentioned in the programs, but Algazi does mention *syllabic giusto* in the notes for record 9 (Spanish Jews) and Brăiloiu refers to it while speaking of Africans (record 32) with another reference to record 9.

4. Finally, the program, from a comparativist point of view, still tackle a series of problems never subjected to systematic study in Brăiloiu’s published work and reveal areas of interest ; his persistence with these issues is witness to monographic and theoretical concerns which had previously gone unnoticed. It is probably this aspect of the Collection and of the programs which is the most novel in relation to our previous knowledge of Brăiloiu’s work.

a) *The “long chant”*; assuredly, this genre fascinated and occupied Brăiloiu, It is interesting to group the definitions he gives for it in the record notes:

“A lengthy recitative, composed freely with the help of a few melodic formulae, always repeated, alternated, varied and ornamented.” (Serbians, record 8).

“A free and variably structured chant for which each singer improvises the form according to whim, by repeating, linking or omitting at will some of the fixed melodies formulae” (Romanians, record 4).

The *hora lunga*: “An ornate recitative, it is broken by sob like chortling and constructed freely with a set of invariable melodic formulae: full-voiced intonations, vocalizations obstinately revolving around a central sound, recitative string, often repeated finales. The term *creg* defines this: asymmetrical, improvised and “open” form. (Romanians, record 17).

The notes accompanying the four records of Romanian Folk Music reads: “It is an “infinite melody” and the performer improvises its architecture with the help of a set of constant formulae that he assort, repeats or omits as it pleases him. Confined to a restricted diatonic scale, these formulae are closely similar to the intonations, flexes, mediants and endings of the Roman liturgical psalmody, were it not here for a flowered psalmody that, apart from syllabic recitation, is made up of numerous vocalises, clucks (Bartók calls them “*Gluckslaute*”) and even sudden changes from singing to talking. In general, a sustained note or movements towards high pitch act as intonations, a repeated ending finale.”

In the programs the “long chant” is frequently emphasized: it is mentioned in relation to the Romanians (program 4), used in a brief comparison from the point do asymmetry with the Swiss *Betruf* (program 2); while talking about Serbians (program 7, record 8) and Tuaregs (program 11, record 11) Brăiloiu alludes to its presence in other countries; about Turkey (program 13, record 13) he refers to record 8 and to record 4 whose accompanying notes devote one paragraph to the *doina*; in program 14 on the Asturias he indicates that it is frequently found elsewhere without being specifically Arabian.

While discussing Romanians (program 21, record 17), Brăiloiu expounds on the origin of the “long chant”. Bartók had first thought that it had been borrowed from the Ukrainians but he later changed his mind. Brăiloiu feels that “no doubt, it is of a southern Oriental origin, Perso-Arabian”. He refers to Yugoslavia (record 8) and to old Romania (record 4) but also mentions the Turks, the Greeks, the Spanish and the Indochinese.

Bulgarians (program 24, record 23) provide an occasion for comments in the program and in the notes where he refers to Romanians (record 17), to Serbians (record 8), to Hausas (record 1), to old Romania (record 4), to the French plough-song (*briolée*) (record 7) and to the Swiss *Betruf*. These last two records are only mentioned in program 24.

b) Polyphonic folk music is without doubt another major field of interest for Brăiloiu. We could even consider the *World Collection* as an “anthology within the anthology”: in the notes for the records 38 and 39, he specifies that records 2, 3, 8, 10, 14, 20, 21, 25, 29, 31, 32, 36, 37, 38, and 39 are devoted to polyphony. Concerning Formosans (record 21), Georgians (record 36) and Macedonian- Romanians (record 38) he is stuck by the many different polyphonic types within a single musical culture. Had he lived longer Brăiloiu might have devoted specific study to them : discussing Georgians (record 36) he speaks of “genuine polyphonic *systems*, entirely different from one another”, even in politely revering to Scneider’s studies of the *Mehrstimmigkeit* (II:171), the sentence he uses for polyphony in *La vie antérieure* alludes precisely to new discoveries made possible by the *World Collection* (II: 193-4); finally he ends the program devoted to Estonians (program 17, record 19) by declaring “our information about polyphony has significantly broadened, and this broadening of information was made possible by the examination and research for the documents necessary for the construction of the World Collection. And this is the pride of its authors,”

In conjunction with the records, the programs show what truly fascinated Brăiloiu in folk polyphony: he saw, there, the origin of “scholarly” polyphony.

Discussing Greeks (program 10, record 10) and Fulahs (program 16, record 16), he questions the origin of polyphony in general but more precisely in the case of the Fulahs he wonders whether the term “polyphony” can be used legitimately ; Sardic polyphona (program 14, record 14) serves not only as an occasion for an overview but also as a possible source of medieval polyphonic music: “More and more now, we believe the polyphonic compositions of our Middle Ages to have originated from popular models; a few trips across Europe, and areas of Africa and Asia neighboring Europe, have been sufficient to convince us that between medieval compositions and the ways of combining several sounds spontaneously practiced by the peasants of Europe or by so-called primitive populations, unquestionable analogies are constantly formed”. Estonians (program 17, record 19) are a further occasion for proposing an anthology of the polyphonic music of the Romanians, Greeks, Italians, Lithuanians, Yugoslavs, and Dutch – ten samples in all. On the one hand, it is a sacrosanct rule of scholarly treatises; on the other hand it indicates they might indeed have given rise to European scholarly music rather than the reserve.

About Africans (record 31), he reminds us that they have been protected against European influences and teasingly he adds: "(illustrious masters have continued to profess that multipart music is a Western European invention)"! And in program 17, about Lithuanians he stresses that if they "sing in parallel seconds, it is because they feel this interval to be consonant and this is what we accept with difficulty."

c) "*Program*" music: in a spirit similar to one of the directions of semiology in ethnomusicology (Boilès), Brăiloiu is interested in instrumental pieces which tell stories in a particularly donatives manner: Switzerland (program 2, record 2), Tuaregs (program 11, record 11), Tuks (program 13, record 13), and Bulgarians (program 24, record 23) where he refers to the two preceding ones. "It seems that the Berbers know how to tell about a lion hunt on their flutes (...)" says Brăiloiu in program 11, noting that Romanian shepherds, as well as the Bulgarian ones, play a piece called "When the shepherd has lost his sheep".

Although less developed, two more areas of general thought should be mentioned:

d) *Oriental chromaticism* of which he speaks in the context of a Greek piece (program 10, record 10) while referring to records 4 (Old Romania), 8 (Serbians) and 9 (Spanish Jews);

e) The distinction, within a single ethnic group, between "popular music" and "scholarly music" is examined among Italians, (program 5, record 5), Turks (program 13, record 13), Hindus (program 15, record 15), and Fulahs (program 16, record 16), who he compares to Arabian folk musics that ignore *maqam*. It is this preoccupation of Brăiloiu which explains why the first side of record 34 is devoted to Chinese folk music and the second side to its "elite" music.

f) Will spend some time on one particular issue to which Brăiloiu himself gave much attention: *the examination of the theories concerning the relationship between Homeric poetry and Balkan tradition*. In order to be able to reconstruct his thoughts on this, it is necessary to make use of three texts of Brăiloiu: one excerpt from program 10 on the Greeks, another from the program 18 and the record notes of record 20, both devoted to Bosnians.

The text from program 10 ought to be reproduced. In it, Brăiloiu speaks of the "Arta Bridge" (record 10, side 2) and gives the following explanation: "The present theme is normally called the "Arta Bridge"; but in the present version, it is the "Hair bridge". To terminate the construction of this bridge, the mason must sacrifice his own wife, thus giving a "soul" to his work. Popular Romanian poetry has replaced the bridge with a church; that of Hungary by a fortress. Further west, this theme, probably originally from Asia Minor, has not yet been identified."

Brăiloiu gives much thought to this subject. "Let us consider the *omal* dance. The label of the original record wars that it is in reality a story in song and dance form. We thus find ourselves with one of the very rare examples of the ballad proper, that has until now been captured in phonograph form: in the strict sense of the term, "ballad" means "epic song to be danced". There are some in places other than Greece, particularly in the Faroe Islands where dance ballads are famous even though we have no satisfactory recording of them, at least to our knowledge. Recently, using strong arguments, a Greek musicologist¹⁷ has hypothesized that the Iliad and the Odyssey could very well be ballad cycles of the same sort welded together, unlike those of Yugoslav tradition which remain as whole units even though they may also belong to extended cycles. This scholar also suggests that the Homeric poems would be danced on rhythms of the same family as those to which our *omal* belongs. Nevertheless, this theory satisfactorily demonstrates the unpredictability of the perspectives opened up by the study of folklore and the unsuspected areas one has to deal with when going deeper into the study." The rhythm he alludes to here is nothing else than the aksak rhythm we have encountered earlier.

In program 18 (Bosnians, record 20) he mentions without naming him an "American professor" who would have understood the *guslars* men's songs to originate from Homeric declamation. Probably he meant Parry whose ideas were developed and popularized by Lord (1960), since Brăiloiu speaks of seven hundred and fifty texts recorded on four thousand record sides.

In the notes for record 20, Brăiloiu more or less repeats what he says in the program: "Similar cycles are found elsewhere (for example, the acritic in modern Greece) and we have also heard narrative poems adapted to fixed-form melodies: in Ireland (record 12) or with the Spanish Jews (record 9). Also [and here Brăiloiu refers to Georgiades, previously alluded to in the text of program 10 which was just quoted] it was recently thought that Homeric dactyle was probably irregular and was akin musically to the aksak (limping) rhythm, as the Turks call it; he adds that this would lead us towards dance, towards the "ballad" proper rather than to

17 Professor Baud-Bovy informed us that the musicologist Brăiloiu refers to is Thrasybulos Gerogiades (cf. Baud-Bovy 1982-83: 194 sq.).

recitative litany. But it is precisely about a dance tune with this rhythm that a Greek *lyra* player told us the story of the “Arta Bridge” (record 10)”. In program 18 he says that “it is therefore to be feared that we will never know how the great blind man read the Iliad. It is always hazardous to leap back to Greek antiquity”, and he invites us to listen to the piece on side 1 of the Bosnian record without archeological ulterior motive.

g) Because it deepens our awareness of Brăiloiu as a comparativist, we wish to allude to an inquiry he made and to which he devoted two of the programs for the French-speaking Swiss Radio, even though it is not found in the records re-edited here. This inquiry was a field study undertaken in the Asturias in order *to determine the degree of influence Arabian music had on the music of this area* (see CD 3: 30-34). In the summer of 1952, Brăiloiu, in the company of Mr. Garcia Matos and Mr. Scheneider travelled to the Asturias, as part of a collaboration between the Spanish Institute of Musicology and the Geneva Archives, subsidized by UNESCO. Admittedly, Andalusian music had been influenced by Arab music and the field study was to verify whether this was also the case for the Asturias. “A great number of these are predictably marked by a local and personal experience, says Brăiloiu; we must therefore multiply contacts between countries”.

It is probably through this program that the subtlety of the comparativist methodology of Brăiloiu appears most clearly. “We believe the *canto jondo* to be Moorish. This results more from an impression, a holistic feeling than from an objective analysis. Decisive criteria are lacking. “And again we are taken on a comparative musical voyage: He comes upon a “long chant” as if to be reminded that it is not specifically Arabian, as we have seen : he does not find the known elements of Arabian scholarly music that is, composition by association, guttural and nasal sonorities, broken modes. However he uses another criterion: Moorish influence in areas where they might have gone is not necessarily proven even if Arabian musical traits are sometimes found outside Moorish areas of conquest. Brăiloiu then looks for the ornamental chant of the Andalusian type and finally finds it in the *Asturianada*, a type of music seemingly a true symbol of the Asturias, but in it he finds a mordant, uncharacteristic of Andalusia. Arab influence in this area is not proven, no matter how one goes about it.

h) Finally, we would like to point out one aspect of the first program (Hausas): in a spirit similar to that of the inquiry about the Asturias, Brăiloiu has learnt from the comparativist under taking to be skeptical with regard to the *specificity of stylistic* traits proper to an ethnic group : “It is common knowledge that popular Arabian music, with its flowery turns, its common practice of improvisation, its preference for solo singing and the absence of polyphony contrasts with Black music. Black music on the contrary has a whole range of typical traits throughout the whole continent, namely, being rigorously syllabic, preferring so-called responsorial chant, containing endless rhythmic ingeniousness and a marked preference for the five-tine scale”. A little trip through Bedouin and Malagasy country reduces this clear-cut classification to ashes. The program ends with an interesting outlook on culture change, and the opinion voiced, though less surprising today, must have come up at the time against certain ethnomusicological taboos: “Mephisto sarcastically declares that the Black Continent loses more and more of its color as it is “lapped up by Western culture”. Before destroying all of its originality, a kind of fusion sometimes occurs in the contact zone between indigenous and foreign art which produces certain hybrids; ethnographically speaking, they are impure but often esthetically, at least in our sense, they come close to being masterpieces.”

What characterizes Brăiloiu’s comparativism is thus apparent: owing to his comparative “voyages”, he encounters similar techniques and procedures in different areas of the world (children’s rhythms, aksak rhythms, pentatonicism, polyphony) that may lead to postulates on the existence of “universals” in music; this search arouses his suspicions about hasty diffusionist explanations and it induces him to qualify the role history plays for music based on oral tradition. Let us now turn to a deeper analysis of the link that unities these three themes of his thinking.

Brăiloiu never gave a complete and systematic account of his theories. But never gave a complete and systematic account of his theories. But in reading his articles one is struck by the homogeneity of his ideas. Fundamental contradictions are nowhere to be found and in a moment we will demonstrate that apparent ambiguities may not really be taken as such. Suffice is to say that at the beginning of his career (1929), he defined the “ultimate objective” of the comparativist endeavor as “characterizing one or several national or rather ethnic musical styles with their sub styles being musical dialects” (IV: 78), whereas his concrete descriptive works have mostly been devoted, if not to universals, at least to phenomena widely spread throughout the world, as we just mentioned. In reality, as he says in program 7, he was just as interested in the particular as he was in the general, in the national as well as the international. A sociological influence can be felt at the beginning of his

career and it with a sociological study that he ends his publications. Systematic essays are concentrated between 1948 and 1956, even though Schaeffner assures us that Brăiloiu's thoughts on "primitive" modes were already present at an earlier date. The homogeneity of his ideas is no doubt due to the fact that he acquired long fieldwork experience before writing and the essential part of his work was really written throughout a ten-year period. We believe that this is what allows us to make an attempt at a coherent reconstruction of his thought.

5. Brăiloiu and history

Brăiloiu's attitude towards history might appear ambiguous and it seems necessary to clarify it.

Indeed, in reading the record notes and in listening to some of the programs (Switzerland, Scotland) we are struck by his constant references to the antiquity of the pieces : about the Swiss *Betruif* (program 2) he says that "this psalmodic recitation comes from long-gone ages" and on record 2, side II : "the strange calls to animals, the cow-bells, the yells and the *Jodel* itself are antique"; Gaels (record 3): "the most ancient Scottish music, albeit today, dying" ; Tuaregs (record 11, side Ib): "[four sounds] systems we have all reasons to believe to be archaic"; Flemish (record 18): "The past never completely dies" ; about popular Arabian music (Fulahs, record 16): "We are led to ask ourselves whether the popular song of the Arabs themselves does not ignore, at the same level, all scholarly theory and while living a life of its own, it perpetuates the memory of a former age".

Such emphasis on the past can seem surprising if these remarks are compared with others also found in the record notes. Concerning Farra's hypothesis that in the Sardinic *launeddas* a trace of Europe's musical prehistory can be seen, Brăiloiu suggests, "rather than pursuing the solution to the insoluble (...) we should let ourselves be carried away by the powerful waves of these incomparable sound combinations." And about the Corsicans (record 37) he says that "it is apparent that many major currents of diverse origins and ages have met on this rather tiny territory. But which were they? Did they come from Europe or Africa? From the North or from the East? Can we see the debris of antique native styles? The few song models that we offer do not allow us to answer such questions."

By returning to his articles and confronting propositions this apparent contradiction between their emphasis and their renunciation of the explanation of origins can be clarified. Early on, Brăiloiu was known for his reticence vis-à-vis the diffusionism of the Berlin ethnomusicological school (Stumpf, Hornbostel, Sachs) and its *Kulturkreislehre* (theory of cultural circles). In "Folklore musical", a rather violent text published as early as 1949, at a time when he had accumulated enormous fieldwork experience but had not yet offered original contributions, he writes that "the time had not yet come to authoritatively attribute such-and-such a musical element to such-and-such a climate or "cultural circle" while concealing the fragility of our knowledge behind some tough terminology" (R.: 325). On the basis of such assertions, *Kulturkreislehre* was ready to assign dates to cultural facts, with races and circles corresponding to certain levels of dated chronological developments. Brăiloiu's position does not change in one of his later texts: "We ourselves believed the theory of a single birthplace of culture slinking all prefigurations of the highest culture , was entitled only to a place at the level of an evolution that had been aborted or interrupted. Thus cultures could be grouped in "circles" for which it became urgent to establish a hierarchy." (II: 195-6). Then, after mocking the so-called "prehistoric contacts" and the "fabulous migrations", he continues: "a classification by stages of development imperiously calls for a standard of primitivism and it was thought to be found in a syllogism. Corollary to the narrowness of the primitive mind would be the narrowness of his song, the amplitude of which would never exceed layering a few contiguous sounds. Unfortunately, this parallel assimilates without caution a concrete property into a metaphor." (II: 197) Brăiloiu seems to refer more specifically here to Stumpf's *Anfänge der Musik* (1911); however, absolutely identical theories can be found in English in Sachs' posthumous work *The Wellsprings of Music*. The fact that Brăiloiu quotes Stump positively in the same article (II: 189) must not deceive us: he possessed a sense of rhetorical elegance which can have its say without offending, can conceal a criticism under a compliment. Thus, he says of Hornbostel: "an original mind whose very mistakes have contributed so much to science's progress" (R.:59). It is only because polemics have little place in a *Précis de musicologie* that he quotes without bitterness Wiora's and Sachs' illustrated proto-history of music in the "Internal Study" of ethnomusicology (1936), which he overtly criticizes elsewhere. Here are statements open to judgment: "One has no doubt spoken too lightly at the present tense of Neolithic music or of bronze-age music" (II: 198; cf. also R.: 128 and II: 175). "We are deterred from overly vast projects by deficient or weak information." (R.: 110).

Brăiloiu's criticism of the Berlin School is thus turned against its careless methodology and the weakness of its arguments. This criticism is somewhat of the order of Logic. But it is also founded on experience: the comparatist perspective, which – remember – is in its very nature *synchronic*, *plays his part here in showing* the fragility of these constructions: “It was inevitable that the popular Western product was taken for a prefiguration and an embryonic form of scholarly production, as long as international or intercontinental comparisons remained powerless to reveal analogies capable of focusing attention beyond the narrow spheres of the early local discoveries.” (R.: 88). “Folklore musical”, whence came this quotation, is full to the brim with similar examples : “Hensel is no less wrong in considering a rhythmic combination as a heritage from Germanic prehistory, certainly common to Germans from everywhere, as well as to the Dutch and the Finns (who are not Germanic). But is also familiar to the French, Italians, Romanians, Spanish and... Eskimos” (R.:96). When he writes in the record notes (record 31) that the discovery of the “African *Jodel*” in the middle do equatorial forest has upset many scholarly theories about the origin and nature of this manner of singing (which for some time had been considered to come from Alpine Europe); he refers here to Hornbostel whose theories about yodelling he demolished in a paper prepared especially for that purpose (R.: 55-60).

Thus, he shows methodological prudence as early as in his first published text (1928): “We can never be too careful when dealing in generalizations and we will base our ^conclusions only on numerous and rigorously verified facts. (IV: 91). Still he never denies historical dimension: “Orality became documentary, and then historical” (R.: 132). “A folklorist must busy himself with the present times, with the direct “living fact”: he must also, whenever possible, occupy himself with the past, whenever the present will offer informative material allowing for conclusions sufficiently remote from hypotheses”. (IV: 77). Thus he makes historical comments whenever he feels entitled to them: for example, about the repertory of the village of Drăguș he says in measured terms: “We can try *etching*, in large strokes, a *sketch* of former musical Drăguș” (IV: 240-1); emphasis ours); or again in the record notes (Record 4, side 1) he says that the *doina* “belongs to a very ancient strata of this country's peasant music”. He can risk making this statement because there is evidence on how, in the XIXth century, the *doina* was replaced by new genres (cf. IV: 242).

In a similar manner Brăiloiu retains one aspect of diffusionist theory, at least in the record notes, namely the idea that the oldest cultural facts of a given area are to be found in the farthest zone in relation to its center of diffusion. Twice he endorses this idea: he defines Austria (record 29), as “one of these “recession” zones where traditions, which have elsewhere disappeared, still often survive; and while discussing the Germans (record 40) he speaks of a “characteristic, better preserved at the periphery of the national territory and in the linguistic enclaves of yonder, than in the interior of the country itself”. He again alludes to this in two of the program (17 and 23).

As he might refuse to offer hypothetical historical reconstructions, Brăiloiu is really very sensitive to the past, to its presence, its depth and its poetry. Brăiloiu loves the flavor and nostalgia of the past: “an engaging humanity, forever submerged but forever dear to his heart” (IV: 256), he says about the peasants of Drăguș. Elsewhere he evokes” the haziness of a faraway past” (R.: 126) or “the feeling of one precious twilight moment when an insight into the soul of secretive humanity can be had.” (R.: 133).

For Brăiloiu a historical age exists though somewhat amorphous: “Freed from spatial servitudes, the prime spiritual facts are also freed from temporal ones or more precisely, freed from absolute chronology which we use to define duration.” (II: 198-9). Or again he says that “these expressions or interlocutions are ageless or at least they only have a *relative age*” (R.: 112-3); emphasis ours). The history Brăiloiu holds on to belongs to what he has so prettily named in the previously quoted article with a Baudelairian title: *La vie antérieure*. Thus he expresses the realization, epistemologically this time, that “historical methods are inept for the exploration of the timeless.” (R.: 127).

Therefore Brăiloiu, while recognizing the existence of an archaic age, is bound by a methodology exempt from any diachronic consideration. With regard to his system, Rouget pertinently considers Brăiloiu as the Troubetzkoy of musicology (Rouget 1973: XIII) in the concept of system that he introduced into ethnomusicology, as we shall review. Saussure, who had recognized the legitimacy of historical linguistics and who, at a certain period of his life, was, like Brăiloiu, a comparativist should be compared with him; Saussure introduced a radical break in the synchronic organization and the comprehension of linguistic facts as opposed to diachronic approaches. Like him, Brăiloiu substitutes a systematic explanation to the historical explanation, albeit concerned with what is nowadays known as the search for universals; such a preoccupation was absent from the Geneva master but very real later authors (Jakobson, Lévi-Strauss, Chomsky).

For Brăiloiu, systematic analysis, the search for universals and, as we will see, a metaphysical vision of “collective creation” are all inseparable, and all based on comparison.

6. A model for collective musical creation

Brăiloiu’s method cannot be understood without relating it to his general conception of oral tradition music.

First, who composes folk music? In criticizing the German approach he summarizes it: “Any song has an author and consequently a date and a birthplace.” (R.: 139). However, he immediately adds that “the illiterate creator could never be caught in many accounts are contradictory: there is an excessive proliferation of the number of authors” (R.: 143-4).

Hence Brăiloiu supports the legitimacy of the concept of “collective creation”. “What is misunderstood is not irrevocably incomprehensible, nor is the unimaginable forcibly impossible. On the contrary, the number of natural phenomena we have finally understood has radically increased. Collective creation might precisely be one of these natural phenomena?” (R.: 140).

The basis for individual creation corresponds to the original chaos about which Brăiloiu offers very few details, and this constitutes the justification for a systematic approach: “Systems have no authors and cannot have any; they only provide materials for creation.” (R.: 145). From there on, a device is in place: “this time, creative labor is in progress. Could it be individual? This could be.” (R.: 145). But “it would be a mistake to grant the power to create a unique *res facta* from nothing”. (R.: 146). As we have seen, Brăiloiu finds the search for an individual creator neither possible nor useful.

This is even less necessary because folk music creation is characterized by another feature: “A song is never collected only one of its variants” (IV. 84). The aim of the “primitive” “is not to innovate (...) He aims to retain what belongs to him, rather than replace it.” (R.: 143). But this labor is not a thing already accomplished; rather it is something that is to be perpetually done and redone. “Every individual realization of a melodic pattern is equally true and carries the same weight. The “variation instinct” is not only a compulsion to vary but a necessary response to an unimpeachable model.” (R.: 142). We therefore cannot speak of “finished works”: “Performance is both creation and interpretation.” (IV: 84). Thus, two tendencies appear: perpetuation through reproduction, and variation at the core of reproduction.

Here arises a second justification for this system : “The tendency towards a system defines one of the most important properties of so-called primitive music : its fundamental constituent elements must be sufficiently rigid so that on the one hand it can perpetuate itself, unaltered in its essentials, without the support of writing. On the other hand, it can tolerate the constant intervention of individual arbitrariness, while remaining “everyone’s’ music” (II: 171).

Once again we can appreciate the subtlety of Brăiloiu’s position with regard to history; on one side there is the “time-lessness of the so-called primitive creations” (R.: 143); it is relatively unimportant to assign a date to the first origin – which is unknowable – and the changes which occur gradually. But this resolutely a-chronic conception does not exclude change, precisely because it is right at the core of the *Variationstrieb*, at the heart of the variation instinct “ Individual and collective variations must be distinguished and defined, but so must constant, organic, fortuitous or accidental variations.” (IV: 82). To a change in degree corresponds a change in nature: “In dealing with collective variation, we touch upon the very question of popular creation (...) At which point to variants end and a new melodic type begin?” (IV: 82). Brăiloiu registers the existence of the point of transformation but does not seem to have gone any further, either theoretically or practically.

In reality there exists in Brăiloiu’s work a general model of musical creation, even though he has never explained it systematically; three levels can be reconstituted:

1. Firstly, there is a sort of “universal combinatory” of basic elements (melody, rhythm, scale) that comprises all of the combinatory possibilities of those elements.

2. From these possibilities each cultural group makes a choice for the specific exploitation of these domains; that is what constitutes the “regional dialect”. “Each represents only the stabilization of a particular combination – often truly ingenious – of primitive rhythmic and melodic elements. The creative gift of the “collective unconscious” shines through the selection of these elements.” (R.: 330).

3. Individual creations stemming from this particular combination are transmitted and transformed according to the principle of the “variation instinct” and sometimes, variation goes so far as to produce a new type.

To the three levels of the model as reconstituted above correspond the levels of systematic analysis that Brăiloiu concretely achieved.

1. On the basis of the whole assembled material stemming from comparative investigation, he defines the nature and functioning of a particular system. This appears in his studies on rhythm and metrics: *biocronic syllabic giusto*, *aksak* rhythm and children's rhythm. In the first two cases he establishes a combinatory of all possible combinations whose number he evaluates mathematically (R.: 170-1) and 311). In his study on children's rhythm, Brăiloiu reduces its functioning to five principles (r.: 270-1). Here lies the system, to be found "each time the investigation reveals a coherent set of artistic procedures governed by intelligible rules. The strictness of these rules is astonishing even though they are not codified and their guardians are not really aware of them. It is incumbent upon the folklorist to penetrate and to express them." (R.: 153).

2. Yet these are but potentialities, and following his account of the possible Brăiloiu turns to the study of certified truths. On *aksak* rhythm he states: "It remains to be seen to what extent live music exploits these means" (R.: 310). About *syllabic giusto* he says: "Let us ask ourselves whether our inventory of rhythm represents only one register of theoretical possibilities, or whether Romanian peasant music really exhausts its means. Any answer would be rash at the present state of knowledge. Nevertheless, the specimens of syllabic giusto studied so far, although not numerous, sufficiently illustrate the tendency of any folk art to exhaustively exploit any given technique in order to predict discoveries that attest the implementation of all the resources we have just considered." (R.: 167-8). The stable system of combination is primary and fundamental, free of any historical determination.

In children's rhythm, Brăiloiu uncovers the same characteristics of "all forms of "primitive" art": "a restricted number of principles of great simplicity but exploited to the extreme of their possibilities" (R.: 270). Beyond the five principles there is a number of variations and transformations that result in concrete rhythms.

Brăiloiu also devoted two studies to "primitive" scales, in order to demonstrate that tritonicism, tetratonicism and pentatonicism constitute systems in their own right. Thus pentatonicism is characterized by 1. a certain behavior of the *pyens*, 2. the uncertainty of the tonic, 3. the wide range of its melodies, 4. characteristic melodic turns (pentatonicisms) (R.:356 sq.). In the case of metatons, he demonstrates that what Rieman took for tonality changes can be explained by the internal mechanism itself (R.: 409), i.e., a system surrounded by four satellites (R.: 419-20).

What Brăiloiu really tried to encompass is what we would now call universals: pentatonicism and children's rhythm are found throughout the world; *syllabic giusto* and *aksak* rhythm, although not as widespread, are found in areas that go beyond those in which we tended to confine them, and have not been linked through culture contact. The records supply evidence in sound: "Slowly and painstakingly, their world-wide comparison reveals one or the other *Naturgesetz* concealed within the very phenomena they engender (...) Rooted in the psychophysical constitution of mankind, they carry us back to a pre-historic age of music." (R.: 131).

Brăiloiu's system clashes with two aspects of the Berlin ethnomusicological school. First, its ethnocentrism: "An unusual rhythm could only be an unexpected exploitation of our own; a series of still unknown sounds could only be a deformation or a foretaste of those we expect to find (...), We had better first tackle the description of these system." (R.: 125), secondly, its teleological view of music history: Rieman "tried to see in pentatonicism a prefiguration of the contemporary major mode (...). To succeed, it presupposed the omission of anything that could concretely burden an argument aimed at a previously fixed goal" (R.: 320).

Can it be said that Brăiloiu was himself tempted by the teleological view of things? His study on the tritonic, tetratonic and pentatonic systems in no way suggest that the first preceded the second whose turn it was then to precede the third, as Chailley had not hesitated to affirm (1954-55). Furthermore, Brăiloiu refuses to use the "cycle of fifths" as an explanation of pentatonicism or tetratonicism, not believing that intervals of a fourth or a fifth could then have been "assembled in the octave of the initial tone" (R.: 351). "For whoever has the slightest experience with folk song and the psychic behavior of the illiterate, it goes without saying that the thoughtful operation that this theory assumes is only a fiction of the mind" (*ibid.*). On the other hand, he suggests casually that "tritonic scales really seem to have originated from the cycle of fifth (...). Precisely because this fits empirical possibilities: "never exceeding the ambitus of the human voice, it was usable next to the alternation of fourths and human voice, it was usable next to the alternation of fourths and fifths" (R.: 394). Is this at the source of the statement he makes in "*La vie antérieure*": "If one relied solely on documents,

it would seem that the first (musical) sound with regular vibrations paved the road to music. The process is slow, both supported and hindered by physical, elementary rules” (II: 199). This strongly resembles what he had said ten years earlier: “These stereotyped, stateless locutions and elocutions, stemming from elementary facts of physics, seem to be first step on a fatal road, similar to early acoustical victories” (R.:112). One cannot help noticing that the bitonic, tritonic and hexatonic modes he mentions are constituted almost entirely from notes that may be “justified” according to the cycle of fifths, whereas melodies using a different bitonic, tritonic or hexatonic mode can be explained as parts of the systems he studies; at least, this can be deduced from his remarks on the *Fanfarenmelodien* (R.: 376).

As we began by observing, Brăiloiu never produced a synthesis of his ideas, and comparing articles written at different points in his career leads one to think that his concept of scales was never quite settled. However, in tracing back all possible scales to the initial vibrations of primeval sound Brăiloiu is true to his generally a-chronic position : everything hangs on a unique, earlier point of time.

3. There is a particular method to explain the concept of “variation instinct”: different versions of the same piece appear in synoptic charts and the variations are only inscribed in relation to the first line. Brăiloiu illustrates this method as early as in his “Outline” of 1938 (R.: 3-40); again it can be found in his “Note on the Funeral Chant of the Village of Drăguș” (1932) of which only the introduction is in French, and again in his article entirely written in Romanian : “Funeral Chants from Oaș” (1938: V: 195-280); it would have constituted one of the chapters of his unfinished and unedited work on the music from the Gorj department (Rouget 1973: XV). Brăiloiu never published a comprehensive piece of work on a genre or style in which he might have demonstrated beyond mere ethnographic description how music of oral tradition functions in general, even though folklorists and ethnomusicologists, namely in Europe, have used the method since. But this takes nothing away from the importance of this assertion or the greatness of his work.

7. Brăiloiu, a forerunner of structuralism

Once one has finally reconstructed the organization of his thought, analogies with other models of the structuralist enterprise are striking. Rouget has already indicated what brought Brăiloiu close to Lévi-Strauss (folk songs like myths, have no author) and to Troubetzkoy (the reconstructions of the phonological systems) (Rouget: 1973: XIII). Let us go back to the parallel we established between him and Saussure.

Like Saussure, Brăiloiu does not deny history but he isolates within it phenomena, an order of reality for which he proposes a new type of explanation, the system. As for many of Saussure’s successors, the diachronic follows the synchronic in the ordering of knowledge, it does not precede it: there is a passage from a stable stage to another, by changing internal components. As in Martinet’s theory of phonological changes, the cause of the change remains internal.

Apart from binarism, the organization of this system is not without analogies with Jakobson’s method. Brăiloiu first identifies the combination of the possible primitive elements in order to be able to see which ones are realized effectively, in the same manner as Jakobson who sees the matrix for all possible phonological systems in the series of eleven binary phonological traits. The parallelism Jakobson establishes between his phonological charts and Mendeleiev’s classification of elements could well apply to the rhythmic analyses of Brăiloiu.

His analysis of children’s rhythm unmistakably reminds us of Chomsky : Brăiloiu first identifies a basis “deep structure” of which all the “surface” rhythms, those definitely identified, are derived by transformation, like in generative grammar. More-over, the five basic rhythmic principles supposedly give access to the universal traits of children’s rhythm just like Chomsky thought he would find universals in “deep structure”. Finally we can see in the synoptically transcriptions of Brăiloiu the very first demonstration of the paradigmatic technique we will find later in Lévi-Strauss analysis of myth and Ruwet’s musical analysis. It is permissible, now that it belongs to history, to view the work of Brăiloiu from a critical angle, precisely because it presents so many affinities with structuralism.

First, this notion of “collective creation”. Brăiloiu is justified in saying “the more it progresses, the less an inquiry leads to true history, to dates, names or a single author” (R.: 126). However, the *unknowable* does not infer *inexistence*. It seems he was unaware of the idea of “personal song” to be found in many Indian cultures and some Inuit cultural areas: when the Qango and Qumangapik of Pond Inlet let us hear their

repertoire (Nattiez ed. 1993) their first requirement before they sang was that they should give us the name of the composer when they knew it, and recount how the song came to be composed – this was so that its content could be understood. Similarly, by careful analysis of the text of the *pisiit* Beverley Cavanagh (1982) has been able to date to within a few years the drum dance songs of the Netsilik Inuit.

It seems possible, then, given the right circumstances in the field, to resurrect the composer and even the historical context of the composition. Because he did not believe it possible to pin down the moment of individual creation, Brăiloiu relied on the concept of “collective unconscious”, which is even more obscure than the vague idea of “collective creation”.

In fact, ontologically speaking, we would say, this notion is useful in justifying the analysis by the system and choice of possibilities. But there again, is this manner in which things really happen? Does not Brăiloiu turn the system into a kind of Platonic invariant, given for eternity – comparable to Levi-Strauss’ “universal structures of the human mind” from which, unconsciously of course, the “primitive” will draw and which the researcher is put to the task of discovering and reconstituting? Concerning children’s rhythm he speaks of a “rhythmic device, seemingly preestablished” (R.: 268). Besides, he recognizes that this rhythmic universal does not offer the ultimate solution; “It remains to be seen how it evolves and, in a way, harnesses all languages and how its immense area of distribution can be explained” (R.: 299).

Is this to say that on the basis of this criticism, we intend to deny any value to the method? No, for the achronic ontology and metaphysics that explain Brăiloiu’s methodology do not *justify* it. We do not need a translation of the collective unconscious into the systems recreated by Brăiloiu to appreciate their elegance and especially their usefulness, no more than we need to subscribe to Leibniz’deism to admit the idea of an *ars combinatoria*. It seems to us that, on his way, Brăiloiu brushed against what we consider more consonant with reality, namely when he writes: “The concrete characteristics of the children’s rhythm are emphasized and sensitive to a point where we are able to recognize them at first sight” (R.: 268). In other words, the systemic constants of the children’s rhythm correspond to recurrent traits of style and suffice is to say that on the basis of his method, Brăiloiu showed how to describe the latter without obliging anyone to subscribe to the hypothesis of a “structural unconscious” that may well be as unreal as the “fabulous migrations” he held against the Berlin school. In a manner similar to that of the *Kulturkreislehre* which reduced human culture to a unique center, Brăiloiu as most of the structuralists who followed him went in quest of the “primitives” – not human beings but the primitive elements of a system. And this kinship with romanticism – which happens to be the one aspect he shares with the Berlin school – is recognized by himself in one of his essays: “Those who may still be called the “romantics” had no doubt that there existed a song spontaneously sprung up from the depths of folk soul, and that it could arise from a unanimous collective act” (R.: 138). He then concluded: “All things considered, poets have seen more accurately than sensible men.” (R.: 147). With this we disagree.

What Brăiloiu really did was to conceive of a certain process of collective creation based on the method used to reconstruct a system. Now this system seems to be pertinent above all, not to explain a *collective* process, but to describe a style. A style, once established, is experienced by each member of a community as a norm on the basis of which individual invention can develop. Every member of the oral tradition creates on the basis of a received system with the framework of a given style, and therefore, contrary to what he believed, Brăiloiu’s protocol is central to the elucidation of the *individual* compositional process. Yes in doing this it fails to embed the process in a specific dynamics. If we really have to analyse creation, this analysis will rest on three elements: the reconstruction of the stylistic system experienced by musicians, the description of how this system informs the particular properties of each piece, and the recourse to external information outside the system, such as we may be able to glean *in situ*. It should be underscored, however, that we could not have imagined this perspective, had Brăiloiu not demonstrated in such a decisive fashion that, above everything else, it is both possible and necessary to bring to the fore a systematic.

This is why Brăiloiu emerges today more as a precursor than as a researcher who would have exercised direct influence on the evolution of science. Let us first examine Brăiloiu as a precursor of structuralism. The dissemination of his writings together with the barriers between musicology and social sciences – even worse at the time than they are nowadays – did not allow for a dialogue between linguists and anthropologists. As Schaeffner says, Brăiloiu had “a genius for method” but he had no taste for theory; he gave no systematic statement of his endeavor; nor did he organize what made up the originality of his work with the help of a few striking key-words.

But Brăiloiu is also a forerunner of the ethnomusicology of today. Had he written in English our discipline might have taken a different course.

As early as 1938, he offered fieldwork instructions that are still valuable today. Brăiloiu fought to abolish barriers between ethnomusicology and musicology. He was interested in matters current today : “meaningless syllables”, musical occasions, and what he called “programs musics”; he was sensitive to history – as we have seen – even in trying to draw from heterogeneous facts, systems which musicology from now on, can use as its own; the imminent approach to phenomena that interested Brăiloiu, never deterred him from musical ethnography – today we would say anthropology of music – and he was always insistant on the “function that music (...) fulfills in the midst of the community that brings it to life” (II: 171). This led Brăiloiu to fine studies of so-called sociology of music. After decades of studying a large number of individual musical cultures, has the time not come to revive the comparatist perspective to which he contributed in such an outstanding fashion? Methodologist, collector, editor of song and record collections, author of monographs as well as scientific essays of general interest, Constantin Brăiloiu remains one of the ethnomusicologists with the largest horizons and the widest scope.

He remains a model to emulate.

Jean-Jacques Nattiez
University of Montreal

ANNEXE :

Ecrits de Brăiloiu recueillis en volumes

APPENDIX:

Brăiloiu's writings as collected in volumes

	Ed. Rouget	Ed. Comișel ¹⁸
Du folklore musical dans la recherche monographique (1928)	–	IV.69-92
Esquisse d'une méthode de folklore musical (1931)	3-40	IV : 55-68
Note sur la plainte funèbre du village de Drăguș (1932)	–	V : 117-122
Sur une ballade roumaine (la Mioritza) (1936)	41-54	V :331-337
Technique des enregistrements sonores (1937)	–	V : 13-19
Idem (1939)	–	V : 20-22
Modèles de fiches d'observation (1939)	–	IV : 259-292
Questionnaire sur la musique populaire. La mort (1940)	–	V : 23-77
Le <i>giusto syllabique bichrone</i> (1948)	151-194	I : 173-234
Le folklore musical (1949)	61-118	II : 19-130
A propos de <i>jodel</i> (1949)	55-60	V : 338-340
Le rythme <i>aksak</i> (1951)	301-340	I : 235-279
Sur une mélodie russe (1953)	341-406	I : 305-400
Elargissement de la sensibilité devant les musiques folkloriques et extra- occidentales (1954)	–	II : 225-236
Le vers populaire roumain chanté (1954)	195-264	I : 15-118
La rythmique enfantine (1954)	265-300	I : 119-171
Un problème de tonalité (1955)	407-422	I : 281-303
Pentatonismes chez Debussy (1956)	423-466	I : 401-454
L'ethnomusicologie II. Etude interne (1958)	–	II : 167-185
Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui (1958)	119-134	II : 131-165
Réflexions sur la création musicale collective (1958)	135-150	II : 205-223
La vie musicale d'un village (1958)	----	IV. 93-258
La vie antérieure (1958)	----	II : 187-203

¹⁸ Nous n'indiquons ici que les références des textes de cette édition publiés ou traduits en français. / *We only refer here to the texts of this edition that have been published or translated in French.*

Références / References

AUBERT Laurent

1985 « La quête de l'intemporel. Constantin Brăiloiu et les Archives internationales de musique populaire ». *Bulletin annuel*, 27. Genève : Musée d'ethnographie, pp. 39-64.

BAUD-BOVY Samuel

1982-3 « L'épitrète était-il un rythme dorien ? ». *Ellênika*, 34, pp. 191-201.

BRĂILOIU Constantin

1946a « Les Archives internationales de musique populaire ». *Archives suisses d'anthropologie générale*, XII, pp. 164-6.

1946b « Les disques roumains des Archives internationales de musique populaire ». *Musée de Genève*, 1, p. 3 et 2, p. 3.

1949 Lettre circulaire adressée par Brăiloiu à ses collègues, fin juillet 1949 (inédit).

1967 *Opere I*, traductions et préface de Emilia Comișel. Bucarest : Editura Muzicala a uniunii compozitorilor din republica socialista romania.

1969 *Opere/Œuvres II*, traductions et préface de Emilia Comișel. Bucarest : Editura Muzicala a uniunii compozitorilor din republica socialista romania.

1970 « Outline of a Method of Musical Folklore ». *Ethnomusicology*, vol XIV, N°3, pp. 389-417.

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*, textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève : Minkoff Reprint.

1974 *Opere III (Chroniques)*, textes réunis par Emilia Comișel. Bucarest : Editura Muzicala a uniunii compozitorilor din republica socialista romania.

1978 *Folklore musicale*, vol. I (trad. it. de Brăiloiu 1973), vol. I, préface de Diego Carpitella. Rome : Bulzoni.

1979 *Opere/Œuvres IV*, préface et traductions de Emilia Comișel. Bucarest : Editura Muzicala.

1981 *Opere/Œuvres V*, étude introductive et traductions de Emilia Comișel. Bucarest : Editura Muzicala.

1982 *Folklore musicale*, vol. II (trad. it. de Brăiloiu 1973), vol. I, préface de Diego Carpitella. Rome : Bulzoni.

1984 *Problems of Ethnomusicology*. Oxford : Cambridge University Press.

CAVANAGH Beverley

1982 *Music of the Netsilik Eskimo : a Study of Stability and Change*. Ottawa : National Museums of Canada, Mercury Series No. 82, 2 vol.

CHAILLEY Jacques

1954-5 *Formation et transformation du langage musical, I. Intervalles et échelles*. Paris : Centre de documentation universitaire.

COLLAER Paul

1957 « Gramophone records : Collection universelle de musique populaire enregistrée » (review). *Journal of the International Folk Music Council*, vol. IX, p. 115.

GIANNATTASIO Francesco

1992 *Il concetto di Musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma : La Nuova Italia Scientifica.

HOOD Mantle

1971 *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.

- LEYDI Roberto
1991 *L'Altra Musica. Etnomusicologia*. Florence : Giunti Ricordi.
- LORD Albert B.
1960 *The Singer of Tales*. New York : Atheneum.
- McLEOD Norma
1966 *Some Techniques of Analysis for Non-Western Music*. Ph. D. dissertation, Northwestern University.
1974 « Etnomusicological Research and Anthropology », *Annual Review of Anthropology*, vol. 3, pp. 99-115.
- MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- MYERS Helen (éd.)
1992 *Ethnomusicology. An Introduction*. Londres et Houndmills : The Macmillan Press, « The New Grove Handbooks in Music ».
- NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.)
1993 *Inuit Iglulik – Canada*. Berlin : Museum für Völkerkunde, « Museum Collection , No. 19, un CD et un livret en français et en anglais.
- NETTL Bruno
1956 *Music in Primitive Culture*. Cambridge : Harvard University Press.
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York : The Free Press.
2005 *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts* (nouvelle éd.). Urbana & Chicago : University of Illinois Press.
- ROUGET Gilbert
1973 Préface à : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève : Minkoff Reprint, pp. VII-XVIII.
- RUWET Nicolas
1972 *Langage, musique, poésie*. Paris : éditions du Seuil.
- SACHS Curt
1936 « Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe ». *Revue de musicologie*, vol. XVII, No. 57-60, pp. 22-26.
1962 *The Wellspring of Music*. The Hague : Nijhoff.
- STUMPF Carl
1911 *Die Anfänge der Musik*. Berlin : J.A. Barth.
- SCHAEFFNER André
1959 « Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu ». *Revue de musicologie*, vol. XVIII, pp. 3-27.
- VLAD Ulpui
1979 « Bibliografie Constantin Brăiloiu ». *Revista de Etnografie si Folclor*, tomul 24, nr. 1, pp. 89-104.

LA COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE ENREGISTRÉE
THE WORLD COLLECTION OF RECORDED FOLK MUSIC

éditée par / *edited by*

CONSTANTIN BRĂILOIU (1951-1958)

Réédition intégrale / *Complete Re-edition*

4 CDs: Ref. VDE CD-1261, 1262, 1263, 1264

ARCHIVES INTERNATIONALES DE MUSIQUE POPULAIRE

Musée d'ethnographie

65-67 boulevard Carl-Vogt, CP 191, CH-1211 Genève 8

www.ville-ge.ch/musinfo/ethg

www.adem.ch

Collection dirigée par / *Series editor*: Laurent Aubert

Disques VDE-GALLO

Rue de l'Alé 31, CH-1003 Lausanne

Tel: ++41(0)21 312 11 54 Fax: ++41(0)312 11 34

info@vdegallo.ch www.vdegallo.ch