

La musique BRETONNE



rené abjean

On ne peut en quelques pages développer une étude exhaustive de la musique bretonne. Cette monographie, par conséquent limitée, s'adresse avant tout aux curieux, aux jeunes, à tous ceux qui peuvent trouver quelque intérêt pour cette musique. Ainsi que l'aurait fait un guide dans un vieux château historique, il a fallu parfois employer un langage un peu ésotérique. Il faut espérer qu'il sera compris de tous et n'aura pas trop ennuyé ceux pour qui tout cela n'est qu'évidence.

Avec imprudence je me suis avancé, en melomane et en physicien sur le terrain des musicologues et des ethnologues. Je plaide coupable par avance pour les erreurs involontaires ou les affirmations trop peu étayées, je n'ai que l'excuse de l'Amour et de la Foi pour cet Art qui est peut-être l'Art Majeur en Bretagne, celui de la musique populaire.

René ABJEAN.

Editions JOS Le Doaré
29150 Châteaulin

LA MUSIQUE BRETONNE

René Abjean

« ...ha te, ma n'ouzout ket skrivañ,
ma n'ouzout ket lenn, te a oar ka-
nañ ha te a gano da vro ».

Jakez Riou.

UNE MUSIQUE POPULAIRE

On a dit que la grande gloire littéraire de la Bretagne réside dans sa collection de chants populaires. C'est un fait que la chanson populaire y a occupé une place très importante, plus qu'elle ne l'a fait peut être chez d'autres nations voisines. Venue du fond des âges, au commencement des temps, plus ou moins préservée par on ne sait quel miracle, la musique bretonne nous offre plus d'un sujet de méditation à l'heure où la voici projetée sous les feux de l'actualité. Point d'ambiguïté ici, il s'agit bien de musique du peuple, même si, ça et là, elle a inspiré comme toute autre des grands musiciens, non des moindres. Il ne sera question que de la musique populaire par opposition à la musique savante : populaire, mais pas forcément anonyme car la Bretagne sait encore engendrer des bardes faits à son image. Cette musique reste encore un mode d'expression privilégié car, langage universel, elle conserve malgré tout l'étrange paradoxe de véhiculer les « permanences » fondamentales de l'ethnie qui l'a créée. Il y a peut-être dualité entre ces deux conceptions de la musique, mais il n'y a pas d'opposition. Il n'y a pas, a dit quelqu'un, de grande et de petite musique : il n'y a que la bonne et la mauvaise. Celle du peuple n'est pas toujours la meilleure, quant elle l'est il faut savoir l'entendre.

UNE MUSIQUE DU FONDS DES TEMPS

Aux yeux des savants du XVIII^e les Bretons autrefois n'étaient que « des barbares ne cultivant point les muses, et leur langue, à en juger par celle des Bretons d'aujourd'hui un jargon grossier qui ne paraît pouvoir se prêter ni à la mesure, ni à la douceur et l'harmonie des vers ».

Cette manière de voir n'était point nouvelle puisqu'Abélard lui-même, né à Nantes et qui connut le sort que l'on sait, traitait déjà ses compatriotes

de barbares. Que restait-il donc de l'ancienne Celtie où les bardes, caste de privilégiés puissants et écoutés, jouaient un rôle que n'ont jamais tenu troubères et troubadours puisqu'ils gouvernaient parfois la cité et gardaient le temple ?

Que reste-t-il aux Celtes des étranges et merveilleuses harmonies célestes de leur antique paradis païen, Tir na N'og, Terre de l'éternelle jeunesse ?

Non, la musique bretonne, à l'instar des autres pays celtiques est simplement un des arts majeurs d'une culture minoritaire écrasée par des cultures étrangères dominantes. Malgré la tourmente, le miracle subsiste dans ce qui est parvenu jusqu'à nous de cette musique profondément originale.

Marquée par les origines propres de cette population venue du bassin de l'Indus, la musique bretonne a gardé le souvenir des musiques orientales et méditerranéennes. Le plain-chant, ou chant grégorien y a laissé ses marques indélébiles. Comme lui elle est monodique, c'est-à-dire sans harmonie et la mélodie est essentiellement diatonique.

LES MODES DE LA MUSIQUE BRETONNE

La façon d'être d'une gamme s'appelle un mode. Disons pour ceux qui ne le savent pas, et pour simplifier très schématiquement, qu'un mode majeur sera caractérisé par une tierce majeure, do-mi par exemple, et la quinte juste do-sol ; alors qu'un mode mineur sera caractérisé par la tierce mineure, la-do par exemple et la quinte juste la-mi.

La musique moderne, populaire il s'entend, ne reconnaît officiellement que ces deux modes, majeur et mineur. Dans la musique occidentale de Variétés on les emploie quasi-exclusivement. Les airs majeurs sont utilisés pour les chants gais, les marches, etc... les airs mineurs étant plutôt réservés aux chants tristes, complaintes, etc... Pour les musiciens qui font cette musique, tout ce qui n'est pas du majeur est du mineur et réciproquement. Une idée assez répandue prétend que tous les airs bretons sont en mineur en raison de leur caractère souvent mélancolique. Il faut bien évidemment abandonner ce point de vue romantique et envisager une réalité beaucoup plus complexe. Il y a des airs en majeur, des airs en mineur, les airs joyeux ne sont pas toujours en majeur, les airs tristes ne sont pas toujours en mineur. Enfin il existe encore dans la chanson populaire bretonne des airs qui ne sont ni en majeur ni en mineur.

La Bretagne n'a pas le privilège de cette richesse. On retrouve dans beaucoup de musiques ethniques ces modes qui selon toute probabilité ont dû exister dans la musique antique et notamment dans la musique grecque qui nous a été transmise en particulier par le chant grégorien (d'où le nom parfois de modes ecclésiastiques).

Les musicologues se disputent parfois pour savoir si en Bretagne on utilise 3 modes, 7 ou... plus, et comme les modes ont reçu des noms grecs on pourrait en conclure que la musique bretonne a des origines grecques. Peu important ces subtilités mais il est certain qu'on peut relever comme on l'a dit plus haut des airs qui ne sont ni en majeur ni



Un des premiers joueurs de bombarde du Bagad des Cheminots de Carhaix en 1950.

en mineur. En voici un, très beau, consacré à la légende de la ville d'Is et à d'autres nombreux thèmes :

KER-IS

Pe-tra zo ne — vez e Ker — is? Ma ze ken foll ar ya —ouank — iz?

Ma kic-van me ar bi-ni — ou, ar vom-bard hag an del-en — nou?

La mélodie commence sur un ré et finit sur un ré. On serait tenté de reconnaître un ré mineur s'il y avait à la clé un si b. D'aucuns pensant à l'oubli de quelque copiste seraient tentés de replacer ce si b. Ce serait évidemment une grave erreur, une faute contre la musique bretonne puisque ce serait supprimer un mode qui en fait une de ses originalités. Cer-

tains appellent ce mode le mode phrygien, d'autres le premier mode du plain-chant (Grégorien). Il est facile à distinguer du mode mineur correspondant car il contient un \sharp de plus (ou un \flat de moins). Par exemple, Sol phrygien : sol mineur sans mi \flat donc avec un seul \flat (si), etc...

Il est facile de monter, en mode phrygien, la gamme de ré sur la flûte à bec en levant chaque doigt successivement à partir du second trou qui donne le ré, jusqu'au dernier trou (si naturel).

Le mode mineur, en Bretagne, est le mode mineur pur et non le mode mineur moderne ou mode mineur harmonique : il n'y a pas de note sensible, pas plus que dans le plain-chant. Cette note sensible, utilisée depuis deux-cents ans environ dans la musique occidentale, a parfois été tardivement introduite dans la musique bretonne. C'est le cas notamment des airs du BARZAZ-BREIZ où elle a été introduite dans la 2^e édition alors qu'elle ne figurait pas dans la 1^{re}.

Prenons par exemple le chant populaire An Alarc'h (le Cygne) de ce recueil :

AN ALARCH

Eun A-larc'h, eun a-larc'h tra-mor, eun A-larc'h eun a-larc'h tra-mor, war lein tour moad kas-
tel ar-vor , Din din daon, d'en em-gan, d'an em-gan o! din din daon d'an emgan ez an.

Il est clair que la mélodie n'a pas du tout même caractère suivant que l'on chante le sol \sharp ou le sol naturel. Le goût breton, et il est encore ancré heureusement chez les jeunes, choisit sans hésitation la version avec le sol naturel, donc le mode mineur sans sensible.

Notons qu'il en est de même dans les musiques des autres pays celtiques.

Dans de très nombreux cas de musique ethnique la mélodie se tient dans un tétracorde, c'est-à-dire qu'elle se tient dans les quatre notes élémentaires inférieures ou supérieures d'un mode. C'est le cas de beaucoup de complaintes bretonnes « levées » par les chanteurs ambulants, ces mélodies aux cents couplets ou plus qui peuvent faire dire à l'observateur superficiel que la musique bretonne est monotone.

Parfois la mélodie « mord » un peu au delà du tétracorde et se tient alors dans la quinte.

Un des plus beaux cantiques, presque universellement connu est ainsi conçu sur seulement 4 notes. C'est le fameux cantique du Paradis attribué au barde aveugle St Hervé qui aurait vécu au XI^e siècle.

AR BARADOZ

Je-zuz, pe-gen bras ve pli-ja-dur an e-ne pa-vez e gras Dou-
e hag en e ga-ran-te, pa-vez e gras Dou-c, hag en e ga-ran-te.



Panneau de rétable représentant la Nativité avec un berger jouant du biniou et un ange musicien tenant une viole (début du XVIII^e siècle) chapelle Saint-Sébastien en Saint-Ségat.

Il y aurait encore fort à dire sur les modes ou sur leurs particularités dans la musique populaire bretonne, mais qu'importerait après tout de savoir tout cela pour chanter nos vieilles mélodies ? Rien sans doute jusqu'au moment où l'on prend un instrument harmonique et qu'on s'essaye à quelques accords. Sans entrer pour l'instant dans le débat du principe de l'harmonisation des chants populaires on doit bien reconnaître qu'il y faut de la prudence...ou du génie.

Voici donc défini plus ou moins rigide-ment le mode où s'inscrira la mélodie. Mais dans ce canevas l'imagination du chanteur ou du musicien va encore se donner libre cours. Quiconque a entendu un chanteur populaire s'est bien rendu compte que même lorsqu'il chante juste la mélodie est « interprétée » d'une façon totalement différente de celle que ferait un citadin par exemple. On a gardé dans nos campagnes le goût des voix

calleuses et nasillardes. Il y a une façon bien particulière de chanter par le nez qui est difficilement imitable pour quelqu'un qui n'est pas né dans ce milieu populaire des campagnes. Ce n'est point jugé comme un défaut mais une qualité indispensable que les jeunes essaient d'acquiescer lorsqu'ils participent au Kan ha Diskan par exemple.

Outre ce nasillement que les bretons partagent avec les orientaux dans le chant ils ont aussi conservé la modulation qui, bien que moins prononcée que chez les orientaux — dans le chant arabe par exemple — est également un des ornements appréciés de notre musique.

Ceci nous amène à reparler de la gamme ainsi que des relations entre la musique chantée et la musique instrumentale.

LA GAMME DE BACH ?

La gamme majeure, telle que l'engendrent les accords parfaits majeurs formés par les sons harmoniques (tierce majeure et quinte juste) est sensiblement différente de la gamme du piano. Les notes d'un piano sont accordées de telle sorte que tous les tons y soient égaux entre eux et que chaque demi-ton soit exactement la moitié d'un ton. Ainsi chaque octave juste du piano étant composée de 5 tons et 2 demi-tons contient exactement 12 demi-tons égaux entre eux. On a, depuis Bach surtout, l'habitude d'accorder ainsi le piano et tous les instruments à clavier, selon l'accord tempéré ou le tempérament égal. La gamme naturelle correspond à la résonance naturelle des corps sonores (cordes, tuyaux) qui lorsqu'ils entrent en vibration font entendre des harmoniques, c'est-à-dire des sons dont les fréquences sont dans des rapports simples. Elle est légèrement différente de la gamme tempérée : la quinte juste naturelle est très légèrement plus grande et la tierce majeure naturelle est légèrement plus petite.

Mais revenons en Bretagne. Il est évident que le piano, pris à titre d'exemple car c'est le roi des instruments de la musique occidentale classique, n'était pas l'instrument favori de nos campagnes. Ces instruments quels étaient-ils ? On parlera plus loin de chacun d'eux en détail. Mais pour l'instant relevons seulement que les flûtes primitives qui étaient l'apanage de toutes les musiques ethniques, pipeaux, hautbois, n'avaient certainement pas la gamme tempérée. Ceci n'aurait d'ailleurs pas d'importance, puisqu'il ne subsiste pas de témoignages pour le confirmer ou l'infirmer, si parfois, certains exécutants ne semblaient employer systématiquement, et bien involontairement, des gammes différentes de celles que nos oreilles si formées, ou si déformées, on l'habitude d'entendre. En un mot il serait présomptueux d'affirmer qu'en Bretagne on employait telle ou telle gamme : Zarlín, Pythagore ou Bach ?

Lorsqu'on entend des chanteuses comme les sœurs Goadeg, de Carhaix, on peut se demander en toute bonne foi si elles chantent juste. On aura en effet tendance à juger comme juste ce qui est conforme à une musique répandue chaque jour et chaque nuit à force de haut-parleurs, radios, transistors et autres. Mais quand le défaut à la gamme tempérée tombe toujours au même endroit de la même façon, il est permis de douter..., et de rêver par quel miracle certaines oreilles pourraient sensibles

certe si rex israel descendat ne destruat et crederet
 et confidat in deo liberet eum nichilominus dixit enim
 di filius sum. Et ipsum autem et latrones qui crucifiguntur
 cum eo inperabant et postquam crucifiguntur
 ut ab hora autem sexta tenebre facte sunt super universam
 terram usque in horam nonam. Circueuntes
 horam nonam clamavit ihesus voce magna dicens
 heli heli l'ama zabdani hoc est dicitur ut qui

écriture neumatique (sur la dernière ligne)
 Evangélaire de Landévennec - IX^e siècle.

ont pu jusqu'à ce jour être préservées de la règle uniformisante. Nous dirions que telle note dans tel mode n'est pas juste ; par exemple le mi est toujours trop bas ou le sol toujours trop haut... etc... Cette violation des règles occidentales se retrouve couramment dans d'autres musiques, dites primitives, comme dans le cas du « shruti » des Indes. Ainsi que le fait remarquer le physicien acousticien Leipp, « ces musiques ne sont évidemment ni meilleures ni moins bonnes que la musique occidentale harmonique ; elles ne sont ni plus grossières, ni plus raffinées, elles sont autre chose et exploitent d'autres échelles, tout simplement ». Ceci dit, par le fait même de la diffusion et de l'internationalisation le combat pour un retour aux sources dans ce sens serait un combat parfaitement inutile. Il en est d'autres à mener dans des domaines bien plus importants.

GAMME PENTATONIQUE ET AUTRES...

Et puis s'il existait encore d'autres gammes ? Il faudrait parler de la gamme pentatonique, qui n'utilise que 5 des 7 notes de la gamme diatonique sans demi-ton, par exemple :

do, ré, mi, sol, la, (ou encore les touches noires du piano).

C'est une gamme très répandue dans la musique orientale, mais aussi dans certaines musiques celtiques, écossaise en particulier. Citons pour la Bretagne l'air de *Diogan Gwenn'hlan* (la prophétie de Gwenn'hlan) dans le Barzaz-Breiz (avec quelques fautes de copie).

Bien des mélodies ont été inventées sur des instruments simples, parfois primitifs et l'instrument a forcé ainsi l'inspiration du musicien en la canalisant dans ses possibilités.

Un exemple frappant de cette déformation due à l'instrument réside dans un phénomène courant dans la musique celtique, écossaise en particulier. En effet sur un binioù, ou sur une bombarde on peut jouer dans

une octave, en laissant de côté pour l'instant le passage à l'octave supérieure par augmentation du souffle. Appelons ces notes possibles do, ré, mi, fa, sol, la, si.

Il y a une possibilité de plus, c'est la sous-tonique donc le *si* inférieur. Mais très souvent dans les instruments ordinaires cette note n'était pas, et n'est pas, à un demi-ton comme elle devrait l'être, mais à un ton, parfois entre les deux. Il est évident que ceci donnera un caractère tout particulier à une mélodie où interviendra cette note et du même coup, si l'on a un *si* bémol au lieu d'un *si*, cela peut donner lieu à des originalités d'harmonie.

Mais l'imagination celtique ne s'arrête pas là. Point de cadres rigide qui ne se brise à force de mal contenir l'explosion de cette musique. Alors on finit des airs sur la tonique, sur la dominante, sur la médiane, même la sous-tonique ; un air commence en majeur, il finit en mineur, ou la moitié de la gamme est en majeur, l'autre en mineur, ce qui était le cas sur la « musette », sorte de petit biniou du Morbihan. Il y a des airs assez curieux qui changent de tonalité. On trouve ainsi dans le Barzaz Breiz des airs de ce type : *Alan Al Louarn, an Eostig...* etc...

Que retenir de ces gammes et ces modes ? Il y a assurément trois modes musicaux utilisés en Bretagne : le mode majeur, le mode mineur sans sensible, le mode phrygien ou mode mineur du plain-chant. Les autres modes peuvent se rattacher à ces trois principaux, mais oublier le troisième au seul profit des deux autres serait un appauvrissement certain de la musique bretonne, venue du fond des âges, peut-être du bassin de l'Indus, berceau de notre race, et transmise avec tant d'amour jusqu'à nos générations actuelles.

MESURE, RYTHME, MOUVEMENT.

La musique bretonne n'offre pas seulement une grande variété modale, elle possède aussi une grande richesse de rythme. On y trouve à peu près toutes les ressources usitées dans la musique savante. On a souligné parfois la complexité des mesures dans certaines mélodies où le 2/4 succède au 3/4, au 4/4, etc... En fait si ceci est exact il faut tout de même admettre certaines objections. En effet les vieux chanteurs populaires perdent parfois la mesure et le rythme, particulièrement lorsqu'ils chantent en dehors de tout support visuel de danseurs. Il ne faudrait pas conclure trop rapidement à une absence de mesure ou à des mesures trop complexes quand c'est seulement l'âge qui ajoute ici ou là un temps un peu plus long qu'il ne le faudrait pour la respiration. C'est un défaut observé partout chez les chanteurs populaires qui bien évidemment ne sont pas des chanteurs professionnels.

Ceci dit, on trouve en Bretagne les deux mesures de base de toutes les musiques rythmées : le rythme binaire (basé sur deux temps et le rythme ternaire (basé sur trois temps). Le rythme binaire est par excellence celui basé sur le mouvement naturel de la marche et se trouve dans de nombreuses danses où les pas sont un multiple de 2 : danses à 4, 6, 8 temps. L'accentuation musicale qui suit celle de la langue introduit dans certaines régions le rythme ternaire : c'est en quelque sorte une façon

d'allonger certaines notes au profit d'autres sur des syllabes moins fortes. Le mélange des deux produit un rythme composé comme le 6/8 qui est très répandu en Bretagne, dans les cantiques du pays vannetais notamment et dans beaucoup de danses.

Un des traits essentiels de la musique bretonne, comme de toute musique populaire, est l'accord entre l'accent tonique de la phrase et des mots et l'accent rythmique de la mélodie. La musique est avant tout destinée à servir un texte, cette habitude vient de la plus lointaine antiquité : l'étendue de la phrase mélodique se calcule rigoureusement sur la longueur du vers, le rythme musical sur la métrique poétique, ceci indépendamment de toute « carrure » régulière. La tendance de la musique savante a été plutôt inverse : la mesure règne en maîtresse, la phrase se plie, plus ou moins bien, aux accents forts de la mesure, le rythme poétique se soumet au rythme musical. Les vieux chanteurs bretons sont particulièrement choqués d'entendre ainsi dans les chansons actuelles des accents mal frappés ou tombant hors de propos on peut citer à ce sujet l'exemple du chant *An Alarc'h*, qui se chante :

An Alarc'h, eun — alarc'h tramor...

Ce qui reviendrait à peu près à chanter en français :
un cygneau — cygneau des mers...

Une faute de ce genre suffit à faire douter de l'authenticité du poème ou de la musique ou en tout cas de leur correspondance originelle.

On voit par conséquent que la musique populaire, en dehors des airs dansés où la régularité de mesure s'impose, sera construite assez librement. On trouve ainsi très souvent des mesures impaires et on ne peut à ce sujet ne pas évoquer le fameux sommet de Verlaine :

« De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'impair... »

Mais même lorsqu'on emploie une métrique régulière, des vers de 8 pieds par exemple, le repos nécessaire pour permettre au chanteur de respirer impliquera automatiquement la création d'un temps supplémentaire de repos, on trouvera donc des mesures de 8 puis de 9 temps qu'on indiquera souvent par des mesures à 4/4 suivies de 5/4. Ce cinquième temps, nécessaire, ne peut être supprimé pour des raisons évidentes d'accentuation. Voici à titre d'exemple un air du vannetais *Merhed ar Breghero* (Les filles de Breghero).

MERCHED AR BREGERO

D'ar pemp a ve-zo-ven, so tu deoh da gle-ved, so tu deoh da gle-ved
Mer-hed ar Bre-ge-ro, ma lu ron ma lu rett', Mer-hed ar Bre-ge-ro, 're-zo zo gla-ha-ret.

On constate que l'on a dans cet air les mesures suivantes :

4/4, 4/4, 5/4 puis 4/4, 4/4, 4/4, 5/4.



Kan ha diskan, Danseurs de Poullaouen.

On pourrait être tenté de régulariser la mesure pour en faire un air à danser en supprimant les temps de silence des mesures à 5/4. Mais il est évident que l'existence d'un nombre impair — 3 — de mesures dans la première phrase mélodique et pair dans la seconde — 4 — interdit cette transformation. Voici donc une « variation » qu'il faut encore conserver telle quelle. Ce genre d'exemples abonde en musique bretonne. Il faut par ailleurs se souvenir que l'accentuation actuelle se fait sur l'avant-dernière syllabe en breton, qu'il n'y a pas de voyelle muette comme l'e français, toutes choses qui nécessitent donc une rythmique très différente de la musique française, mais aussi anglo-saxonne où les accents sont encore différents.

Voici un air à danser écrit en mesure binaire puis en mesure ternaire. Les deux façons peuvent être admises mais on constatera que la seconde rend plus facile l'accentuation de la phrase poétique, la première, trop régulière serait rapidement monotone.



En général donc, à chaque vers correspondra une phrase musicale puis les phrases se succéderont en strophes. De nombreuses chansons populaires ne comprennent que des strophes de deux vers, ce qui, pour une succession de très nombreux couplets peut rendre excessivement monotone ces mélodies pour une oreille habituée aux chansons actuelles. Il y a parfois des strophes de trois ou quatre vers, rarement plus. On trouve en par-

ticulier des strophes 1-1-2-1 comportant seulement deux lignes mélodiques (1 et 2) mais l'une reprise trois fois, l'autre une fois seulement. Ce schéma, assez original a beaucoup été repris par les chercheurs d'une néolittérature française sous le nom de « schéma breton ». Le soliste chante la première phrase, reprise en chœur, puis la troisième sur une autre mélodie et enfin le chœur reprend la quatrième phrase sur l'air du début. Cette façon est très courante dans la musique populaire bretonne, surtout dans le Kan ha Diskan.

LE KAN HA DISKAN.

Il nous faut évoquer cette forme bien typique du chant à danser de la Bretagne des montagnes qu'est le Kan ha Diskan. Littéralement « chant et déchant », c'est une variété de chanson à répondre qui a conservé en ces lieux un caractère très typique. Cela se chante généralement à deux. Le premier chanteur entonne l'air assez lentement comme pour poser sa voix : *Tra la la... la leno*. Le second chanteur qui a « pris » la phrase en marche la termine avec le premier et reprend la phrase, puis le premier chanteur la reprend et ainsi de suite avec toujours le chevauchement partiel aux reprises (tudage). Peu à peu le rythme s'accélère, les paroles entament le premier couplet qui va être suivi de beaucoup d'autres et le tout s'enchaînera comme une mécanique parfaite sur un rythme de chronomètre : il faut parfaitement « tenir le temps » car les danseurs ne supporteraient aucune faute de mesure. Un dernier *Tra la la la* après le dernier couplet et les deux chanteurs s'arrêtent, aussi épuisés bien souvent que les danseurs auxquels pourtant ils ne se sont pas mêlés. Voici un exemple de gavotte des montagnes dont l'air et les paroles sont très répandus, la chanson du sergent-major (*Me zo eur sergent-major*).

AR SERJANT-MAJOR



Sous les statues de la Sainte Trinité et de la Vierge sont groupés, en la chapelle N.-D. du Crann à Spézet, des anges musiciens avec cithares, haubois, viole... (XVI^e siècle).

On remarquera la construction de cet air qui reprend le « schéma breton » typique. La première phrase musicale est en mode mineur (sol mineur 1-1-2-1), la seconde « joue » plutôt avec le mode majeur (si b majeur). D'autres gavottes de ce type ont exactement le même schéma rythmique et modal (La gavotte *Metig*, etc...)

Dans d'autres régions bretonnes existe une variété de ce chant à répondre où c'est l'ensemble des participants (danseurs) qui reprend le chant du soliste. C'est le cas de certaines chansons de la région morbihannaise, en breton, et du pays de Redon, en français.

Autre caractéristique intéressante des mouvements rythmiques est la succession des airs. Dans la musique symphonique une œuvre bien construite doit comporter trois mouvements : rapide, lent, rapide, soit par exemple Allegro, Andante, Allegro... etc... Cette façon n'est pas une invention artificielle bien sûr car les grands musiciens ont beaucoup appris du peuple. On trouve cette succession naturelle dans le « ton double » des montagnes par exemple où se suivent Gavotte, Tam Kreiz et Gavotte. Le Tamm Kreiz, littéralement « morceau du milieu » est un air à deux phrases rythmiques dont la première est une promenade qui permet aux danseurs et aux chanteurs de retrouver un peu de souffle.

Il y a encore d'autres caractéristiques du rythme. Il existe des danses à 6 temps (*An dro*). Elles sont le plus souvent soutenues par des phrases musicales à 6 temps mais parfois aussi par des phrases à 8 temps. Il faut alors 24 temps, soit trois phrases musicales pour retrouver le temps du départ sur le premier pas de la danse. Là encore on voit combien le binaire et le ternaire se mêlent allègrement.

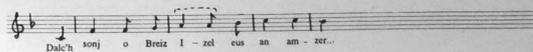
Si tous les rythmes sont à peu près possibles chacun correspond à une fonction bien définie et qui a une très grande importance. Comme on l'a déjà souligné il vaut mieux pour un chanteur faire une fausse note dans une gavotte des montagnes qu'une erreur de rythme : les danseurs qui communient dans cet art total, où la danse, la musique et la poésie s'allient, pardonneraient moins facilement l'une que l'autre !

Mais dans les mélodies la liberté est beaucoup plus grande : style orné de fioritures, de notes d'agrément, l'imagination se débride. Le seul devoir de la mélodie est de servir le texte car la musique n'a d'autre mission que de le faire briller. Il y a un proverbe breton qui dit : celui qui perd ses mots perd son air. Bourgault-Ducoudray dit « ce proverbe vaut à lui seul un traité l'esthétique » et c'est bien vrai. Même lorsque la mélodie est interprétée sur un instrument, la musique reste profondément imprégnée des paroles qui l'ont engendrée. Qui a entendu le regretté sonneur Rivoalan jouer « *Gwerz an anaon* » (La complainte des trépassés) sur sa bombarde ne peut que s'en souvenir avec beaucoup d'émotion.

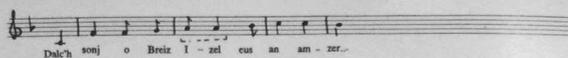
Mais notre époque a de nouvelles ambitions puisqu'elle s'est mise en tête d'introduire de nouveaux rythmes ou instruments rythmiques dans la musique bretonne. Que peut-on en penser ?

Ce n'est pas d'aujourd'hui que les bretons adoptent des airs venus d'autres contrées, de France, des pays celtiques. Voici désormais des rythmes modernes venus d'Outre-Atlantique, parfois emportés là-bas par les émigrants irlandais d'ailleurs. Comment la musique bretonne pourra-t-elle à la fois les accueillir et rester elle-même ?

Il n'y a pas de rythme syncopé tel qu'on l'entend dans la musique anglo-saxonne c'est-à-dire avec l'accent sur les temps faibles de la mesure (2^e temps, 4^e temps par exemple). Ceci, nous l'avons déjà dit, vient de l'accentuation de la langue parlée. Il semble pourtant que l'adaptation soit beaucoup plus facile que pour la langue française qui, si elle est la langue de la déclamation et du théâtre par excellence, est... la dernière pour chanter. L'accentuation du breton se prête assez aisément au rythme syncopé dans des cas bien précis où il faut déplacer l'accent pour conserver un sens à la phrase. On a ainsi adapté des paroles bretonnes au fameux chant révolutionnaire irlandais *Let Erin Remember* (Souviens-toi Irlande). Cela donne :



Pour éviter de mal couper *Breiz I-zel eus an amzer* ne devrait-on pas chanter :



Mais il est vrai que la mode actuelle veut « briser la chaîne poétique ». C'est ce qu'a fait avec humour un chanteur comme Graeme Allwright pour la chanson française. Les transpositions du breton au français et inversement, lorsqu'elles sont faites mot à mot sont des réussites exceptionnelles dans le mauvais goût. L'abbé Derrian, qui dirigea longtemps la manécanterie des petits chanteurs de Sainte-Anne d'Auray signalait en exemple de ce style la version française de cantiques bretons que certain clergé s'obstinait à faire annoncer aux fidèles des paroisses bretonnes, telle :

Saint' Ann'ô bonne mè-reu
sur l'air de
D'hor Mamm Santez Anna

Il dénonçait avec plus de vigueur encore les negro-spirituals chantés avec l'accent breton sur des paroles difficiles, et un rythme syncopé tel :

Tu es, Seigneur, le lot — de mon — cœur,
qui devenait bien sûr pour plus de compréhension :
Tu est, Seigneur, le long — de mon — cœur...

On revient à la langue du peuple ainsi... bien involontairement. Mais après tout c'est bien au peuple qu'il appartient de choisir et de juger.

LES INSTRUMENTS

LA HARPE.

Quand on évoque la Bretagne, outre le biniou, l'imagerie d'Epinal sur fond de lande et de menhir voudrait imposer, comme à sa sœur Celte l'Irlande, la harpe bardique, cet instrument merveilleux dont Merlin tirait des sons magiques et enchanteurs.

La tradition veut que les bardes chantaient les hauts faits en s'accompagnant de la lyre à 5 cordes (*Cruilhen* en irlandais, *Crwth* en gallois, *telenn* en breton). Elle a certainement existé en Bretagne depuis l'antiquité et on signale encore un harpeur à Châteaulin en ...1930 ; Instrument harmonique, elle accompagnait plus qu'elle ne jouait la mélodie et du fait de sa sonorité peu puissante son emploi pour la danse se révélait impraticable. Depuis quelques années on assiste à un renouveau incontestable de cet instrument en Bretagne. Jord Cochevelou a eu le mérite de reconstituer la harpe bardique suivant les documents originaux du moyen-âge.

Comme en Irlande elle n'a jamais tout à fait disparu, on se trouve désormais avec trois types de harpe bien différents : la grande harpe ou harpe classique présente dans tous les grands orchestres, la harpe celtique plus petite, possédant environ 32 cordes de boyau ou de nylon actuellement. Elle est diatonique c'est-à-dire qu'il est pratiquement impossible d'introduire des altérations accidentelles mais elle possède tout de même une mécanique qui permettent de placer jusqu'à 7 altérations à la clé. Accordée comme la grande harpe en mi b, elle peut donc jouer normalement en tonalité de mi b, si b, fa, do, sol, ré, la, mi.

La harpe bardique a les mêmes possibilités ; elle est différente par sa taille plus petite et surtout sa sonorité spéciale due à ses cordes métalliques. Le renouveau de la harpe n'est, espérons le, qu'un début. De nouveaux talents se révèlent d'année en année. L'ouverture d'une classe de harpe au Conservatoire de Brest en 1972 devrait encourager ce renouveau.

Les harpes celtiques et bardiques sont-elles des « mini-harpes » classiques ? En un mot la technique de jeu doit-elle être la même ? Seuls les musiciens de talent peuvent répondre à cette interrogation. Il est indéniable que le fils de Jord Cochevelou, Alan, plus connu sous le pseudonyme d'Alan Stivell a commencé à apporter des éléments de réponse à cette question. Il a apporté en particulier au jeu de la harpe le « picking » des guitaristes américains, ce qui est une incontestable réussite. Alan Stivell est d'ailleurs reconnu en Irlande comme le plus grand harpiste celtique. C'est un fait que les quelques harpistes qui restent encore en Irlande sont de (très) modestes élèves de l'école galloise qui reste très classique.

LA VIELLE.

Très répandue au moyen-âge elle a été conservée en Haute Bretagne, bien



Sonneur de vielle
du pays gallo
(Haute Bretagne).

que de nos jours elle ne soit plus jouée que dans la région malouine. C'est un instrument qui peut vite devenir monotone car il est assez facile d'en jouer médiocrement, moins facile d'en jouer avec talent. C'est un instrument qui ne manque pas d'analogie avec le dulcimer remis récemment à la mode par les « folk-singers ».

LE BINIOU ET LA BOMBARDE.

Le biniou est un instrument très répandu en Bretagne mais aussi dans le monde. C'est en effet le bag-pipe d'Ecosse, la gaita de Galice, le piffaro d'Italie, le schwegelbach d'Allemagne, la mesirka de Roumanie et bien sûr la cabrette, la cornemuse d'Auvergne et du Berry français. Il existe ce type d'instrument jusqu'en Mongolie où la poche d'air (le sac) est constitué de la peau d'un mouton presque entier... Il possède plusieurs tuyaux et notamment un ou plusieurs « bourdons » qui donnent en permanence une note, généralement la tonique ou la dominante.



Sonneurs de noce au Pays Rouzic (région de Châteaulin 1910). Les sonneurs étaient toujours par deux, l'un donnant l'air ou le « chant » avec sa bombarde, l'autre jouait du biniou en gonflant une poche de cuir d'un mouvement du coude. L'air s'échappait par plusieurs tuyaux dont ici un bourdon d'accompagnement et le chalumeau (appelé levriad) sur lequel se joue l'air avec les doigts.

Il existait en Bretagne un biniou de dimensions relativement plus petites que la cornemuse écossaise que l'on a appelé le *biniou koz* (vieux biniou). Cet instrument joue à l'octave de la bombarde, ce qui n'est pas sans enrichir les harmoniques lorsque les deux instruments jouent ensemble. Il possède un seul bourdon. Cet instrument a failli disparaître il y a une vingtaine d'années au profit de la cornemuse écossaise, appelée par opposition *biniou bras* (grand biniou). Le *biniou bras* possède trois bourdons et joue dans le même ton que la bombarde. Par imitation des cousins écossais, cet instrument s'est pratiqué surtout en groupe. On a ainsi constitué les « bagadou » bretons inspirés des pipe-bands para-militaires qui ont fait les beaux jours des défilés des fêtes folkloriques. Il faut souligner que vers 1943 il ne restait plus en Bretagne qu'une poignée de sonneurs de biniou. Il revient à Dorig Le Voyer, Hervé Le Menn, Polig Montjarret d'avoir créé la B.A.S., Bodadeg Ar Sonerien ou Assemblée des Sonneurs, qui a redonné un essor tellement extraordinaire au biniou que dix années après les jeunes découvraient par centaines cette musique instrumentale et les sonneurs se comptèrent bientôt par milliers. De nos jours le biniou koz a repris faveur aussi auprès des jeunes qui lui ont redonné une vigueur et une rigueur que les vieux sonneurs avaient parfois un peu abandonnées.

Et puis on ne peut parler du biniou sans parler de la *bombarde* second élément de ce couple désormais célèbre. « Cousin de la raïta arabe, des musettes du XVII^e siècle c'est l'ancêtre rustique du hautbois. Compte-tenu de son ancienneté, c'est sans doute un des instruments les plus simples et les plus complets. Plus riche en possibilité que le biniou avec ses deux octaves et le travail de l'anche avec les lèvres, il ne jouit pourtant pas de la notoriété de celui-ci » (T. Kalvez).

Le biniou est en effet plus rigide que la bombarde. Celle-ci est un instrument beaucoup plus sensible dont on peut tirer des effets divers, un « sentiment » plus personnel que du premier.

Ce couple d'instruments portés par un couple de sonneurs a fait dans les années passées l'image de la Bretagne. On peut dire que cette image a porté en elle des éléments de nationalisme avec tous les avantages et les inconvénients qui peuvent découler d'une telle situation. Grâce à cela de nombreux jeunes bretons ont appris la musique et ont découvert la culture bretonne. On peut seulement redouter que le biniou et la bombarde n'aient tenu un rôle trop exclusif parfois dans cette musique.

L'ACCORDEON - LE VIOLON.

Avec la guerre 1914-1918 les sonneurs de biniou et de bombarde eurent des concurrents sérieux avec l'accordéon. Cet instrument s'est peu imposé dans la musique bretonne bien que de nouvelles tentatives soient faites de nos jours. La tendance actuelle est de le faire accompagner la bombarde. Il faut reconnaître que ce mariage peut être assez heureux.

Le violon a probablement toujours existé avec le biniou, dans le temps sinon dans l'espace. Il y a des régions bretonnes qui n'ont pas ou ont peu connu le biniou et la bombarde; le violon, ou plutôt son ancêtre le rebec (*rebed* en breton) y existait peut-être. De toute façon il y a tou-

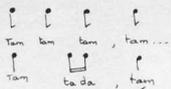
jours eu des violonneux dans nos campagnes. Là encore l'exemple irlandais stimule un regain extraordinaire pour cet instrument même si la façon de jouer n'est pas toujours très... académique.

Bien sûr de nos jours on a introduit de nouveaux instruments dans la musique bretonne : les flûtes, à bec ou traversière, la guitare, le banjo, la mandoline... etc... la liste n'est pas limitative.

LA GUITARE - LE BANJO.

C'est un fait que l'instrument le plus répandu en Bretagne comme ailleurs chez les jeunes, est sans doute la guitare. Peut-on en faire un instrument breton ? Il suffit pour cela de se souvenir que le biniou ou la harpe ne sont pas non plus des instruments bretons. Il y a une sensibilité bretonne qui adaptera s'il le faut l'instrument à la musique bretonne, c'est une affaire de temps, de patience et de talent. Des musiciens bretons comme Guy Tudy ou Bernard Benoît ont déjà commencé à le démontrer.

La façon de jouer de la guitare s'adapte plus ou moins bien à la musique bretonne. La guitare flamenco est certainement plus à l'aise dans le folklore de la péninsule ibérique que dans celui de la péninsule armoricaine. Par contre la guitare-folk s'adapte très bien sous le ciel breton. Ceci est tout à fait naturel si l'on se souvient combien la tradition américaine plonge ses racines dans la tradition celto-irlandaise. Le « picking », nous l'avons déjà souligné, convient parfaitement au rythme ternaire de beaucoup d'airs bretons, ce sera le cas de la guitare, de la harpe et aussi du banjo. (Le « picking » est une des techniques de base de la guitare américaine. On l'appelle aussi « the independant thumb style », la technique du pouce indépendant. Le pouce en effet joue sa partie indépendamment des autres doigts et cela, en principe sur chacun des temps de la mesure). Quelque fois une modification imperceptible permet de judicieuses adaptations. Ainsi le rythme 6/8 à 3 croches peut être transformé en une noire et deux doubles croches :



Est-ce trahir ? Nous tenterons de répondre à cette question en examinant les possibilités d'évolution de la musique populaire. Dans le cas précis choisi ici, c'est peut-être abandonner une interprétation ancienne, influencée par la musique romantico-religieuse du XIX^e siècle pour une interprétation plus celtique qui retrouve le tempo des marches écossaises. Le cas est flagrant pour l'air célèbre de la « Marche d'Arthur » dans le Barzaz Breiz. Le cantique tiré de cette musique, dédié à la Vierge, est assurément moins martial et de tempo plus coulé que l'air original ; de même pour le couplet, pris, lui, sur l'air de *Marheg Bran* (Le chevalier Bran, légende analogue à celle de Tristan et Yseult).

PERCUSSIONS.

Dans le domaine des percussions, la musique bretonne a employé parfois un tambour. Le batteur, *tabouliner*, accompagnait les sonneurs. Cette pratique s'est généralisée dans les bagadou à l'instar du modèle écossais.

Quand il s'agit d'introduire d'autres instruments rythmiques dans la musique actuelle, il faut se souvenir qu'au moyen-âge le rythme existait parfois dans les chants d'église, à l'opposé du grégorien ou *plain-chant*, puisqu'on utilisait souvent des instruments comme le tambourin. Ce serait à la suite des débordements des fidèles, sollicités par le rythme, que le clergé aurait interdit ces pratiques. A notre époque si avide de rythme, après tant de mièvreries de musiques de salon il est peut-être bon de changer à nouveau *la mode* (mais non *le mode*) pour retrouver cette nécessité naturelle. La musique irlandaise offre dans le domaine des possibilités avec le « bodhran », sorte de tambour qu'on tient d'une main et dont l'autre joue avec une baguette à deux masselottes ; d'autres possibilités encore avec les « cuillers » dont il faut aussi savoir user avec discernement.

Il n'y a pas d'instruments bretons, il y a seulement une sensibilité bretonne qui s'épanouit au cours des siècles grâce aux moyens qu'elle se donne. Il y a des greffes qui réussissent et qui fleurissent quand elles sont nourries de la sève. Il y a et il y aura des rejets.

Batterie écossaise aux Fêtes de Cornouaille à Quimper.



LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

On ne peut être complet dans le tour d'horizon de la musique bretonne si l'on méconnaît les cantiques, « mine inépuisable de trésors mélodiques » en Bretagne. On y retrouve, souvent encore mieux conservés que dans la musique profane, les caractères de la musique antique déjà relevés dans celle-là. Cela est dû à leur usage plus collectif que celui des soniou ou gwerziou dans les campagnes, cela est dû aussi au fait que c'est une musique qui a été parfois imprimée, du moins dans les derniers siècles, et par conséquent mieux conservée.

La notation musicale se retrouve en Bretagne dès le IX^e siècle. On en trouve des traces dans les antiphonaires de l'abbaye de Landévennec. Il s'agit bien sûr de la notation neumatique dont les signes sont parfois difficiles à interpréter aujourd'hui.

Il faut se souvenir pour la période plus récente, ainsi que le fait remarquer l'abbé J. Le Marrec, que « les cantiques ont principalement été composés pour des exercices spirituels relativement courts comme les Missions et les Retraites ». Il fallait donc des airs faciles, vite appris, mieux encore, des airs déjà connus, des airs populaires. Pour cette raison de nombreux cantiques ont été composés sur des airs profanes, parfois de la tradition bretonne, sur des airs grégoriens et enfin sur des airs français. Le Père Maunoir, tristement célèbre déjà pour la désinvolture avec laquelle

il a traité la langue bretonne dont il avait reçu le don paraît-il en une nuit, a apporté ce même enthousiasme dans la musique des cantiques. On doit au Père Maunoir dans son « *Templ consacret* », ou à ses successeurs, des emprunts de ce genre, « voar an ton gallec » (« sur l'air français de ») : « *Le canard s'ébat à plonger. — Jusque dans le sein du Thétis. — Va, le fils mignard de Vénus. — Broutez, brebis, l'herbe en cette plaine. —* (1642), et dans un autre recueil du XVII^e siècle : « *Voar an ear gallec : O grand prince de Condé. — J'ai ouï chanté (sic) le rossignol. — Ma pauvre mère me disait...* » Il faut dire que sur les 60 cantiques du *Templ consacret* il n'est indiqué que deux airs dont le Vexilla Régis. Ce qui ne donnait pas trop de difficultés à Guillaume Yvonnec, le chanteur qui accompagnait le Père Maunoir dans son évangélisation, vendant cantiques et chapelets.

Cet « emprunt » au latin, au français, ou autre, a donné quand même quelques bonnes exceptions tel par exemple « *Enor ha gloar* » sur une musique du musicien allemand Pretorius (mort en 1620). Certains airs ont été tellement bien adoptés qu'ils ont pris vraiment une consonance authentiquement bretonne (comme le *Ni ho salud o mamm a drugarez* sur l'air du *Salve Mater...* etc...)

Pour ce qui est de l'emprunt aux chansons profanes cela paraît aussi d'un bon sentiment. Ainsi dans un manuscrit du P. Maunoir que Luzel trouva à Brest, à la Bibliothèque de la Marine, figurait un cantique en breton avec cette indication : sur l'air d'*An hini goz* et adopté spécialement pour détruire la chanson maudite inventée par l'esprit malin et commune dans le peuple. Et Ollivier, qui rapporte le fait, ajoute : « le P. Maunoir s'est appliqué à enrôler au service de Dieu des airs fort mécréants estimant qu'ainsi il jouait au démon un très mauvais tour ».

Il faut dire que cette dernière façon de procéder a eu le grand mérite de sauvegarder de nombreux airs populaires et mieux encore de les conserver dans la mémoire du peuple. C'est le cas notamment de certains airs du Barzaz-Breiz qui grâce à cela sont encore très connus en Bretagne. Ainsi le très beau cantique à la Sainte Vierge *Pegen Kaer eo Mamm Jezuz* est bâti sur deux airs du Barzaz Breiz : le couplet sur celui d'« *Ar Marheg Bran* » (le chevalier Bran), le refrain sur celui de « *Bale Arzur* » (La Marche d'Arthur).

Enfin, il faut citer les nombreux cantiques authentiquement bretons qui ont échappé à nos zélés évangélistes. Il y avait heureusement, comme il y a toujours, de modestes recteurs de campagne qui ont recueilli, et parfois rénové de vieux airs encore en usage dans le peuple ou les abbayes. On possède ainsi de vieux recueils qui nous ont transmis d'authentiques chefs-d'œuvre tant du diocèse de Vannes que de Saint-Brieuc ou de Quimper et Léon.

Ceci n'est pas sans évoquer le rôle des *clercs* dans la chanson bretonne, à qui Souvestre a consacré les pages qu'ils méritent. Jeunes gens destinés à la prêtrise, à laquelle ils n'arrivaient pas toujours, issus de familles paysannes, ces lettrés aux mains blanches ont laissé plus de chansons d'amour où fleurissaient les métaphores savantes que de cantiques édifiants.

En Bretagne ce sont les chorales religieuses qui ont été le conservatoire de la musique sacrée.



Pour revenir à la musique religieuse proprement dite il faut signaler le rôle important joué par les chorales bretonnes. Très nombreuses avant la dernière guerre lors des concours du Bleun-Brug elles le sont aujourd'hui beaucoup moins mais certaines d'entre elles, en particulier celles du Léon (Morlaix, Landivisiau, Plouguerneau), grâce au dévouements de vicaires comme l'abbé Roger Abjean ont accompli le rôle important de Conservatoire du cantique breton. La tessiture des voix en Bretagne est assez semblable à la tessiture française mais le timbre est différent. Les hommes sont barytons en général ; il n'y a pas de vrais ténors, exceptionnellement des basses. Le timbre parfois nazillard mais souvent très pur des voix féminines n'est pas sans rappeler les chanteuses ukrainiennes, probablement par la façon populaire de chanter, très différente de la technique académique.

Chose curieuse, mais après tout facilement explicable, à part quelques réussites exceptionnelles comme on l'a déjà signalé, les airs empruntés ailleurs, victimes d'une mode trop marquée par leur origine, sont souvent abandonnés de nos jours. Dans les paroisses où règne le bon goût un retour vers l'authentique s'est enfin dessiné.

La nouvelle liturgie bretonne, sous l'œil vigilant de l'abbaye de Landévennec, tente un retour vers les sources authentiques. Il serait dommage que la richesse bretonne qui a inspiré la nouvelle liturgie française avec des musiciens comme Gelineau, ne trouve pas chez elle les défenseurs qu'elle mérite.

Autrefois lors des enterrements dans les paroisses on chantait un beau cantique funèbre dû au moine Jean de Langouesnou, de Landévennec. Contemporain de Salaun ar Foll du Folgoët (XIV^e) il déclare avoir assisté au miracle des Lys et avoir composé ce *Languentibus in purgatorio* — dont il existe une version aux paroles bretonnes — pour « mériter d'avoir place au repos général avec le simple et pauvre innocent ». Cela vaut bien de « Des Profondeurs... » actuelles...

L'ANCIENNE CHANSON BRETONNE.

Une des premières collections de chansons populaires bretonnes est l'ouvrage du Marquis de la Villemarqué, le Barzaz Breiz. On sait aujourd'hui que l'œuvre de la Villemarqué est sujette à caution. Il ne s'est pas contenté de recueillir les chants dans les campagnes, il les a complétés, remaniés, refondus. Quels que soient ces défauts, l'œuvre n'en est pas moins remarquable et elle a suscité, outre de nombreux commentaires, de nouvelles vocations de folkloristes à la recherche des traditions passées. Il faut remarquer également que si l'œuvre littéraire est très controversée la musique est généralement admise comme authentique avec toutefois quelques observations comme la note sensible dans le mode mineur ou quelques corrections d'imprimerie (♯ en moins ou en trop à la clé, etc...). A la suite de La Villemarqué, Luzel est l'auteur qui a recueilli la collection la plus importante de chansons populaires proprement dites. Collecteur scrupuleux

il a relevé, sans aucune correction, de nombreuses chansons dans quatre volumes. C'est lui qui propose ainsi de classer les chansons en *soniou* (chants), et en *gwerziou* (complaintes) à côté de genres moins importants comme les *rimadellou* par exemple (comptines) ou bien à part comme les *cantiques*.

Nous n'insisterons pas ici sur le contenu poétique de la chanson. Des études ont été faites et d'autres sont en cours sur ce sujet. Disons seulement qu'elle constitue une tribune exceptionnelle pour observer la vie des paysans autrefois. Il y a des chansons pour toutes les circonstances de la vie : la naissance, l'enfance, les fiançailles (le bazvalan, entremetteur de mariage) le mariage, la mort ; sur les métiers (le talleur, le meunier). C'est tout un petit monde extraordinaire de vie qui naît, chante, souffre ou meurt sous nos yeux. C'est aussi le « journal parlé » de l'époque qui nous conte les événements mémorables, les désastres, meurtres, naufrages, tout ce qui aujourd'hui fait la « une » sinistre de nos quotidiens. Il est regrettable que Luzel n'ait pas recueilli la musique de toutes ces chansons. Cette lacune a été comblée en partie par Duhamel mais qui, venant après Luzel, n'a pas retrouvé tous les airs ou en a trouvés qui ne correspondent pas aux paroles relevées par son prédécesseur.

Tel qu'il est ce double ouvrage est une mine inépuisable que les musiciens et chanteurs actuels n'ont pas le droit d'ignorer. Ils y apprendraient ainsi ce qu'était la chanson populaire, en prise directe sur les problèmes du peuple de son temps, et qu'on ne fait pas nécessairement une chanson bretonne avec quelques ingrédients folkloriques où Bretagne rime avec campagne. Moulé dans un langage simple, usant des ressources du langage parlé, empruntant au français quelquefois, le thème se déroule sur un air bien défini, reconnaissable souvent dans de nombreuses variantes. Parfois un air connaît une véritable popularité, c'est déjà une question de mode, et ses variantes alors ne se comptent plus. Permanence des thèmes, permanence des modes...

Après ces premiers travaux beaucoup de chercheurs prirent le relais. On note ainsi les recueils de Quilien, de Bourgeois, de Bourgault-Ducoudray, de Choleau pour la Haute-Bretagne... et de plus récentes initiatives comme celle de Le Bris et Le Noac'h (Les chansons des pays de l'Ouest et du Lié).

La chanson populaire a aussi largement été répandue par la méthode des feuilles volantes. Les feuilles étaient imprimées à Morlaix, chez Ledan, à Brest ou dans d'autres villes à la fin du siècle dernier et jusqu'entre les deux guerres. Elles étaient diffusées de marché en marché par les colporteurs qui les chantaient et vendaient ensuite les paroles. Comme la musique n'était pas imprimée il fallait choisir des airs simples faciles à retenir, voire des airs déjà connus. Ce commerce était très prospère et a survécu ainsi jusqu'à l'avènement des moyens de diffusion modernes, la « T.S.F. », la Télévision où bien évidemment la chanson bretonne n'a jamais trouvé sa place. On trouve chez des particuliers ou dans des lieux privilégiés comme la bibliothèque de Landévennec des collections de ces feuilles volantes. Sur l'une d'elles, datant de 1930 on voit ainsi un joueur d'accor-

déon accompagné d'un joueur de... banjo-quatre-cordes, ce qui prouve que l'introduction de cet instrument en Bretagne ne date pas d'aujourd'hui.

De nos jours des jeunes continuent cette quête auprès des chanteurs populaires. Il est temps car avec les années disparaissent de véritables trésors. Mais cette quête n'est pas sans risque et il faut beaucoup de discernement pour séparer le bon grain de l'ivraie. A ce sujet il faut rapporter deux anecdotes.

Le Barzar Breiz commence, et ce n'est pas un hasard, par une pièce que M. de La Villemarqué qualifie des plus singulières et la plus ancienne peut-être de la musique bretonne. Il croit y voir en effet une récapitulation en douze demandes et douze réponses des doctrines druidiques sur le destin, la cosmogonie, l'astronomie, la métempsychose etc... et autres choses encore. Cela s'intitule donc « Les séries » (Ar Rannou).

Pour M. Luzel, qui a aussi retrouvé un chant sur ce modèle, point n'est besoin d'aller chercher si loin :

Quel sens donner à ceci :

Daouzeg cleze mignon
O tilfouetra eur pignon
Ken munut ha brignon...

traduit littéralement par :

Douze épées mignonnes
Démolissant avec rage un pignon
Aussi menu que son...

Rien, sinon une recherche de rime riche. Simple exercice de mnémotechnie pour apprendre aux enfants à délier leur langue ? Il faut reconnaître que chanter le texte entier (de Luzel) rapidement sans se tromper relève de l'exploit. Mais alors ? Luzel a avoué au paysan qui la lui chantait, sous le titre de *Gousperou ar Raned* (Les vêpres des grenouilles) qu'il n'y comprenait rien. Le paysan lui répondit simplement : « il faut qu'il en soit ainsi ! » — ? — « oui, comprenez-vous quelque chose au chant des grenouilles ? » Et voilà, nous sommes loin des druides et de la cosmogonie...

La seconde anecdote est plus spécialement destinée à ceux qui croient qu'à défaut de « la Paimpolaise » « *Kousk Breiz Izel* » est l'hymne national breton. L'air de cette chanson sur lequel Maréchal a composé les paroles lénifiantes que l'on sait (Le soleil est couché, la cloche tinte l'angelus, Dors Bretagne...) est simplement celui d'une chanson de la marine à voile « En revenant de Chandernagor ». Les marins en goguette ont aussi apporté dans leur sac leur contribution culturelle à la musique bretonne...

KANT BRO, KANT GIZ (CENT PAYS, CENT MODES)

De nos jours encore la Bretagne n'est pas homogène du point de vue musical. Chaque « bro » (pays) a ses caractéristiques particulières. On peut cependant distinguer plusieurs grandes régions. La Haute-Bretagne, de

parler *gallo*, sera différente de la Basse-Bretagne de parler *breton*. La Haute-Bretagne possède une musique d'influence nettement française, peut-être romane, son folklore musical est plus proche de celui des provinces avoisinantes, la Vendée par exemple pour le pays de Nantes. Nantes est une ville maritime, industrialisée de bonne heure et qui a hérité certaines de ses traditions du temps de la marine à voile. Les chansons de cette région font partie du folklore français puisqu'il était possible aux autres provinces de même langue de les interpréter voire de se les approprier... Certains nient à cette région l'appellation de celtique pour sa musique. Ceci n'empêche que, du fait de l'appartenance historique à la Bretagne de la Loire-Atlantique, la musique populaire y est bretonne sans aucun doute et on y trouve des analogies avec celle des régions plus bretonnes du Morbihan gallo. Dans d'autres régions comme le pays malouin les deux traditions se cotoient également.

En Basse-Bretagne on doit distinguer le Vannetais des autres pays et donc du K.L.T. (Kerné, Léon, Trégor). Les prospecteurs de chansons du siècle dernier y ont peu travaillé ; Bourgeois affirme même péremptoirement qu'on n'y trouve guère que des cantiques à Sainte-Anne d'Auray. Rien n'est plus faux. Du point de vue musical c'est incontestablement la région la plus riche de Bretagne, on y trouve de splendides cantiques — qui ne sont pas tous à Sainte-Anne — mais aussi des danses et des mélodies de très grande saveur. La musique vannetaise a en outre le mérite d'être originale sans rien devoir aux autres pays celtiques : c'est peut-être dans l'ensemble des pays celtiques celle qui peut rivaliser avec la musique irlandaise ou écossaise. Le Trégor est riche en chansons populaires mais ses mélodies sont souvent beaucoup plus médiocres que les mélodies vannetaises. Il y a, bien entendu, des exceptions notables. La Cornouaille avec la réputation de son tempérament débordant fournit aussi des chansons très marquées, surtout si l'on y englobe l'aire des gavottes des montagnes et du *kán ha diskán*, avec le Centre-Bretagne. Quant au Léon on lui a toujours attribué une réputation d'austérité et de religiosité. C'est un fait que la danse y a moins subsisté que dans d'autres régions et corollairement la musique, ceci étant dû à l'influence du clergé. Le Léon s'est rattrapé dans la musique religieuse puisqu'on trouve actuellement les meilleurs chorales de Bretagne. Répondant au tempérament de chaque peuple particulier le même cantique se chante parfois en majeur dans le Léon et en mineur en Cornouaille. C'est le cas du cantique à Saint-Jean (sol majeur en Léon, sol mineur en Cornouaille). Mais quelques flots dans le Léon ont conservé avec les danses des musiques originales, c'est par exemple le cas du *ronn pagan* dans le pays du même nom. Enfin la côte de la basse Cornouaille a subi elle aussi l'influence de la musique française tout en conservant d'authentiques mélodies bretonnes.

LA « FOLK-MUSIC » ACTUELLE.

De quand date la musique bretonne actuelle ? Il est certains qu'une évolution extraordinaire a commencé ces dernières années. L'une des premières révolutions nécessaires a peut-être été réussie par le chan-

teur Millig Le Skanv, dit Glenmor. Se plaçant d'emblée dans la ligne de ces bardes modernes que sont les chanteurs engagés il a eu le mérite de « défokloriser » la chanson bretonne, de lever l'ambiguïté folklore-musée au profit d'une actualisation du « folk-song » au sens américain du terme. Comme tous les premiers, Glenmor a eu des précurseurs, souvent de grande valeur tels les pionniers qui dès 1955-1956 lancèrent *Evit Koroll* (Jean L'Helgouach) ou *Son ha Koroll* (Pierre-Yves Moign).

La tentative de ceux-ci s'inscrivaient dans la tradition des musiciens de campagne qui, pour faire danser, adoptaient des instruments autres que le biniou et la bombarde : clarinette, accordéon, saxo, banjo... Ces deux orchestres, dirigés par des responsables ayant une formation musicale, étaient un pas vers l'urbanisation de la civilisation paysanne. Mais les précurseurs sont en général en avance et ne recueillent le fruit de leurs échecs que dans le succès des générations postérieures. Pierre-Yves Moign persévérait en créant en 1961 un groupe vocal, *Ar Kabalerien* qui mettait en œuvre toutes ressources harmoniques possibles du quatuor vocal mixte. A cette même époque se créaient également dans cet esprit les groupes *Ar Baganiz* qui devaient engendrer *Ar Breizerien*, avec Jo Le Gad et René Abjean, puis les *Nammediz*, à Nantes avec Tugdual Kalvez et Henri Landreau en 1964.

Comme le fait remarquer P.-Y. Moign, « Ces tentatives, limitées, n'eurent pas la place qui auraient dû être la leur », faute d'un terrain suffisamment préparé, faute parfois aussi d'émulation, génératrice de progrès.

La révolution politique — au sens noble du terme — de Glenmor venait donc en son temps, mais la révolution musicale devait être l'œuvre d'un autre dont le talent en la matière est incontestable, Alan Stivell. Sa solide formation musicale à la harpe, au biniou, sa parfaite connaissance des modes celtiques aussi bien que de la *pop-music* ou du *free-jazz*, son habileté dans le jeu moderne des instruments du « folk » américain, lui ont permis d'ouvrir dans ces domaines des perspectives nouvelles et fécondes. Son succès, mérité, a entraîné à sa suite un véritable courant qui a drainé de nombreux jeunes vers la musique bretonne et celtique, même si tout dans sa musique ne peut plaire à tous.

Dans ce courant actuel, même en dehors de son influence, quelques groupes ont d'ores et déjà acquis une bonne réputation en Bretagne et au-delà. Parfois les influences étrangères, surtout irlandaises, sont trop pesantes, parfois aussi le talent des interprètes n'est pas à la hauteur de leurs ambitions. On peut citer parmi les groupes ayant d'ores et déjà apporté leur modeste pierre à l'édifice de la musique actuelle les *Diaouled ar Menez* (Les diables de la montagne) qui en alliant à nouveau bombarde et accordéon ont redonné un souffle nouveau — et quel souffle — aux musiques à danser des Festou-noz. Les *Sonerien Du* ont également obtenu dans cette voie des succès mérités. *An Triskell*, virtuoses aux instruments divers font des recherches intéressantes vers l'authenticité musicale bretonne et gaélique. *Dir ha Tan*, très soucieux d'être à l'écoute de leur terroir vannetais apportent une originalité certaine et une fraîcheur nouvelle aux chansons de cette région. Pour la Haute-Bretagne il faudrait citer les

Tri Yann an Naoned souvent critiqués car leur art procède peu de la musique bretonne authentique : il faut pourtant se souvenir que la Haute-Bretagne pose des problèmes tout-à-fait particuliers dans le domaine culturel comme ailleurs et reconnaître aux « Tri Yann » les grandes qualités qui sont les leurs. La faconde nantaise leur donne en scène une présence que beaucoup de groupes bretons pourraient imiter avec profit.

On ne peut citer tous les groupes, pas même ceux qui comme les *Beiladegou Tréger* (Les Veillées du Trégor) font dans leur « bro » un travail de pionnier. D'excellents chanteurs, tels Gilles Servat, Gweltaz, Youenn Gwernig ont pris avec beaucoup de ferveur également le flambeau de la chanson « engagée ». Il faut là aussi souligner que la chanson populaire a souvent été de la chanson « engagée » dans la mesure où elle reflétait les aspirations ou les soucis quotidiens du peuple, c'est donc une tradition qui continue, avec plus ou moins de réussite car trop sans doute confondent simplicité et médiocrité. Sans partager nécessairement le point de vue de Jacques Vassal on lira avec intérêt son ouvrage sur « La nouvelle chanson bretonne ».

La Bretagne celtomane a connu sa période d'influence écossaise dans la musique de cornemuse, d'influence galloise dans le chant choral ; voici l'influence irlandaise dans sa musique instrumentale : il faut croire qu'elle a une extraordinaire capacité d'assimilation.

Tout, ou presque, reste à faire dans le domaine musical car pour l'instant seule la première étape a été franchie par la « nouvelle vague », celle de la diffusion de la musique bretonne dans les *mass-média*. Après une longue absence le bateau de notre musique antique vient d'ancre à nouveau au cœur de la jeunesse de son propre pays. Il reste à trouver d'autres hardis capitaines comme Stivell pour mettre le cap sur des rivages de mélodieux Eldorados.



La harpe en Bretagne a été plus un instrument de cour seigneuriale que de fêtes populaires. Probablement plus répandu en Irlande elle figure dans le blason de l'Eire. Un renouveau semble se dessiner dans les pays celtiques comme en Bretagne.

EXISTE-T-IL UNE MUSIQUE CELTIQUE ?

MUSIQUE BRETONNE — MUSIQUE CELTIQUE ?

Tout au long de ces pages on a tantôt parlé de musique bretonne, tantôt de musique celtique. Existe-t-il une musique celtique ? De toute évidence les différences entre les musiques des pays qui composent la Celtie sautent aux yeux bien plus que les similitudes :

Qu'y a-t-il de commun entre le *pibroch* écossais et la façon de jouer du biniou koz ? Entre les chansons de rue de Belfast et le *kan ha diskan* ? Entre les chorals luthériens de Galles et le *kantik ar Baradoz* ? Il n'y a pas une musique celtique il y a des musiques celtiques. Elles offrent ça et là des permanences qui peuvent donner lieu à des parallèles assez curieux.

Mais il faudrait auparavant se lancer dans une étude sérieuse de la musique des celtes d'outre-manche, ce qui nous entraînerait trop loin.

Nous ne parlerons pas ici de la Gallice bien qu'elle ait quelques traits communs avec la Bretagne, ayant notamment conservé la « gaïta », instrument de la famille des cornemuses.

Quant à la Cornouaille Britannique (Cornwall) la perte de sa langue a contribué à la perte de sa personnalité. Des associations ferventes tentent par des efforts sérieux de retrouver une partie de ses particularismes. La langue, sans doute très proche du breton, n'est pratiquement plus parlée. Dans la musique on trouve parfois d'étranges ressemblances avec les chansons bretonnes.

IRLANDE.

La musique irlandaise possède déjà des caractères complexes mal perçus bien souvent des observateurs étrangers, y compris bretons.

Pour schématiser très succinctement on peut dire que la musique irlandaise procède de deux sources essentielles : le fond gaélique et la Révolution irlandaise au sens large, c'est-à-dire la lutte irlando-britannique au long des derniers siècles. Il y a un monde déjà entre une mélodie gaélique comme *Shule Aron* et une chanson des rues comme le populaire *Black Velvet Band* ou encore *The Wild Rover*. D'autre part il ne faut pas oublier que le problème de langue est très différend en Eire et en Bretagne. La langue anglaise a fait reculer le gaélique dans ses derniers retranchements. Le chanteur irlandais a donc potentiellement un auditoire de 500 millions d'anglophones au moins. Il faut aussi se souvenir que le folklore irlandais est, par la vertu de ses émigrants, une des sources du folk américain avec la veine apalachienne (le blue grass) et la veine noire (negro-spiritual, gospelsong). L'influence irlandaise aurait donc toutes raisons d'être suspecte en Bretagne si elle n'apportait avec elle un double bagage : l'actualisation de la *folk-music* par le succès des modèles internationaux ; l'adoption de techniques d'accompagnement nées dans la musique populaire et adaptables à d'autres musiques populaires (le picking, le style *blue-grass*, les styles « folk » en un mot).

L'Irlande a eu des musiciens, comme Caro'an, qui se sont inspirés du folklore pour écrire de la musique symphonique. Leur réussite n'a pas eu le retentissement d'un Bela Bartok pour la musique hongroise mais chose curieuse, de nombreux airs écrits par eux sont retournés dans la musique populaire : on joue le *Carolan Concerto* au banjo sur la scène des pubs. Le peuple irlandais est très musicien ; on chante partout en Irlande — sauf à l'église où seule une maigre chorale officielle chante « Amazing Grace » — et chaque pub possède des moyens de sonorisation que n'ont pas certaines grandes salles de spectacle en Bretagne.

ÉCOSSE.

De la musique écossaise il y aurait aussi beaucoup à dire. Selon un musicologue celtique du XIX^e, ce serait la plus belle des musiques des pays celtes y compris... l'Angleterre et la France. Il est vrai que l'auteur de cette affirmation ne connaît de la musique française que Béranger et ses chansons sur Napoléon. Ceci dit, la musique écossaise est effectivement très riche, tant dans sa tradition purement gaélique que dans la tradition des guerres jacobites. Elle aussi a largement inspiré le folklore américain et les ballades que chantaient Sudistes et Nordistes en montant au feu lors de la guerre de Secession ne sont bien souvent que des versions nouvelles des ballades jacobites.

Un monde un peu à part en Ecosse est constitué par les îles Hébrides. Pays de pêcheurs, dans sa musique primitive encore conservée dans le peuple, on trouve parfois d'étranges mélodies qui ressemblent extraordinairement à des rondes du pays pagan en Léon ou des laridés de la côte vannetaise. Il faut écouter à ce sujet les disques édités par l'Université d'Edimbourg. Les femmes chantent en foulant la laine pour faire le *tweed*, scandant sur la table le rythme lancinant de ces mélodies. La ressemblance est hallucinante...

GALLES.

Reste le pays de Galles, « the last but not the least », le dernier mais non le moindre. Puisque nous voici proches parents par la langue le serait-on par la musique ? Le Bro Gembre est par excellence le pays du chant choral. Il n'est pas rare de voir des foules de 6.000 exécutants chanter à quatre voix mixtes lors de ces grands rassemblements musicaux que sont les Eisteddfod. Il n'y a pas de miracle : pour que des foules chantent à quatre voix au temple, dans les Eisteddfod, dans les stades lors des matches de rugby, dans les rues... la solution est simple : cela s'apprend dès le plus jeune âge, à l'école, et les chants, quoique très nombreux, sont les mêmes de génération en génération, avec les mêmes harmonisations.

Les gallois ont un problème de langue comme les bretons bien qu'ils soient à un autre degré de la solution, à l'école et à la télévision notamment. Il y a quelques chants communs aux gallois et aux bretons : la

Chorale galloise
au Bleun-Brug
de Saint-Pol-de-Léon.

Les chorales ont toujours été appréciées dans la plupart des pays celtiques et surtout au pays de Galles. Le chant individuel ou même le chant à répondre, comme le *Kan ha Diskan* a été plus populaire en Bretagne et en Ecosse.



transcription linguistique est relativement facile (Ar Hyd y noz devient ainsi le chant breton *A hed an noz*). Il ne faut voir cependant bien souvent dans ce patrimoine commun que la sollicitude active d'éminents celtisants qui ont fait ces transferts au siècle dernier. Un doute peut-être en ce qui concerne, ici, le « *Gwir Vretoned* », là-bas, la « *Captain Morgan March* ». Selon des témoins de l'époque les bretons et gallois combattant respectivement pour les français et les anglais au combat de Saint-Cast, en 1758, seraient tombés dans les bras les uns des autres en s'entendant chanter les mêmes chants de marche. Ce fait serait commémoré dans le chant du combat de Saint-Cast (*Emgann Sant-Kast*). Accueillons ces témoignages avec prudence ; en tout cas pour ce qui est de notre « hymne national » (Le « *Bro goz ma zadou* ») il n'y a aucun doute, c'est le barde Taldir Jafrennou qui a composé, il y a moins d'un siècle, la version bretonne de l'hymne gallois « *Hen Wlad Fy Nhadau* ».

Mais tandis que les chorales ont conservé le répertoire consacré, la jeune génération galloise a trouvé de bons chefs de file même si avec quelque paradoxe certains d'entre eux recherchent le modèle Irlandais.

Y-a-t'il une musique celtique ? Il y a en tout cas un courant d'échanges entre les pays Celtiques. Pour la Bretagne ce courant a sans doute été trop à sens unique jusqu'à présent. La musique bretonne est peu connue chez les cousins celtés à de très rares exceptions près. (On trouve ainsi une version d'une très vieille ballade « *The Twa Corbies* » (les deux corbeaux) sur un air breton, reconnu comme tel, celui de *An Alarc'h*, mais là aussi l'importation est récente). Peut-être la nouvelle génération bretonne arrivera-t-elle à mieux équilibrer ce courant dans l'avenir ?

EVOLUTION ET HARMONISATION

FAIRE EVOLUER LA TRADITION ?

Peut-on « arranger » le folklore ? Peut-on faire évoluer le folklore ? N'y a-t-il pas contradiction d'essence même entre les termes évolution et folklore ? Grave problème sur lequel nous laisserons les ethnologues se disputer.

Mais tout d'abord, musicalement parlant, comment peut-on définir le folklore ? Dans l'excellent livre que Jacques Vassal a consacré au *folk-song* américain on relève de très pertinentes remarques de Pete Seeger à ce sujet : « Il existe de nombreuses définitions de la musique folklorique, mais la plus significative pour moi est celle qui dit que ce n'est pas seulement un groupe de vieilles chansons. C'est plutôt un processus qui se poursuit depuis des millénaires dans lequel les gens ordinaires recréent continuellement la vieille musique en la modifiant un peu çà et là à mesure que change la vie ». On peut souscrire entièrement à ce point de vue. On oublie trop souvent en effet que la musique qui vient jusqu'à nous n'est pas forcément la musique originale : elle a évolué jusqu'à nous. Nous voici nantis du pouvoir d'arrêter cette évolution car pour la première fois dans l'histoire du monde on peut conserver la musique en son état présent, la mettre « en conserve » par le disque, la bande magnétique. Alors faut-il la figer définitivement ou laisser les jeunes en prendre possession à leur tour, l'assimiler, la remodeler en fonction de toutes les données de leur tempérament actuel ? « Une chanson ancienne ajoute encore Pete Seeger peut prendre un sens nouveau pour les oreilles modernes ». Ainsi, ajoute Vassal, plus généralement tout artiste qui, en partant du cadre traditionnel et populaire crée une œuvre personnelle, mais reflétant l'âme d'une collectivité, procède de l'esprit folklorique.

Ajoutons ici que le mot folklorique a pris en France un sens péjoratif. Ces dernières années par le canal de la mode d'outre-atlantique nous est revenu le mot *folk-song*, littéralement chant folklorique ou chant du peuple. Puissance magique des mots ! Voici que par cette métamorphose ce qu'on rejetait hier sera adopté aujourd'hui ! Toutefois pour être objectif, on doit mettre en évidence que les mots n'ont pas tout à fait la même signification. A un journaliste qui lui demandait un jour si elle se considérait comme une chanteuse « folklorique », Joan Baez, la célèbre folk-singer américaine fit cette réponse : « Si je l'étais réellement j'habiterais dans une vieille ferme des Appalaches, je porterais des vêtements démodés et je chanterais avec un timbre nasillard ». Le propos est parfaitement clair et l'ont compris ainsi les jeunes qui appellent Alan Stivell, un *folk-singer* et les sœurs Goavec, des chanteuses populaires, même s'ils chantent la même chanson, « *Eliza* ».

La mode actuelle est aux arrangements musicaux de grande richesse instrumentale à tel point que parfois dans la variété, sur les ondes, on se demande ce que le chanteur fait dans cet ensemble. Faut-il que la musique bretonne se prive délibérément de ce qui peut être un atout ?

Paradoxalement il y a plus d'un demi-siècle Bourgault-Ducouvray se posait le problème en termes identiques. Contrairement à certaines

idées répandues, la musique populaire se prête parfaitement à l'harmonie vocale ou instrumentale. Ce n'est pas parce que les chanteurs folkloriques n'utilisent pas la polyphonie qu'il faut la refuser en toutes circonstances. D'excellents musiciens en ont d'ailleurs tiré un merveilleux parti, tel Jef Le Penven qui avec beaucoup de talent et d'humilité s'attachait avant tout à *respecter* la musique populaire. Le musique bretonne comme bien d'autres contient en elle-même les germes de l'harmonie. C'est la raison d'être des bourdons sur le biniou et la cornemuse, des cordes-bourdons sur la vielle. Remarquons en passant que ce dernier instrument n'a peut-être pas suffisamment été exploité comme instrument d'accompagnement par les chanteurs et musiciens actuels. Toujours dans cet ordre d'idée notons qu'il existe de très nombreuses façons d'accorder une guitare. Il en est une en particulier qui donne, en partant des graves :

ré, la, ré, sol, la, ré.

A part la quatrième corde les cinq autres sont ainsi accordées sur la tonique et la dominante de la gamme de ré avec possibilité de jouer par conséquent en ré majeur, en ré mineur ou en ré phrygien. La mélodie peut donc se jouer sur la corde de sol et sur les cordes voisines, les graves feront des bourdons. Cette façon d'accorder est effectivement utilisée par des groupes modernes (An Triskell par exemple) pour accompagner certains airs, surtout phrygiens, et ouvre là des perspectives qui nous semblent justifiées en musique bretonne.

En prenant une guitare nous avons « choisi » des accords et en conséquence nous avons imperceptiblement abordé l'harmonie de la musique populaire. Il est vrai, ainsi que le remarque Bourgaud-Ducoudray, que « non seulement les modes antiques ne répugnent pas à l'harmonisation mais ils sont comme les *matrices* des formules harmoniques nouvelles qui inspireront des accents nouveaux... »

Si on reprend un air comme celui de *Ker-Is*, on voit que les possibilités harmoniques sont très variées. En se contentant d'accords simples il est évident que l'on obtient des effets totalement différents suivant que l'on se maintient dans des accords mineurs, ou des accords majeurs empruntés au mode phrygien. Il existe évidemment une infinité de combinaisons possibles même en respectant les modes. Là encore les portes s'ouvriront aux audacieux.

Faute de Conservatoire de la musique bretonne il n'y a point de règles pour régir, point de lois pour commander : est-ce à dire que tout y est possible ? Un grand organiste comme fut Gérard Pondaven à la cathédrale de Quimper savait dans les cantiques bretons se libérer des règles classiques de l'harmonie. On sait le sort qu'ont fait de ces lois les musiques sérielles, concrètes et autres. Puisqu'en tout cas il n'y a point de règles dans la musique populaire bretonne, il n'y a pas de fautes d'harmonie, il n'y a que des fautes de goût. Le pouvoir appartient à l'imagination. Si l'on en croit le poète, les Celtes n'en seraient point dépourvus. Alors ? Tout est possible, il ne suffit que d'un peu de modestie... ou de génie. A moins que l'un n'aille pas sans l'autre ?

Brest a viz Ebrel 1974.

BIBLIOGRAPHIE

- DE LA VILLEMARQUÉ H. — *BARZAZ BREIZ, chants populaires de la Basse-Bretagne*. Librairie Académique Perrin - Paris 1963.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY A. — *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*. H. Lemoine - Paris 1931.
- LUZEL F.-M. — *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne*. Maisonneuve et Larose - Paris 1971 (1868).
- DUHAMEL M. — *Musiques Bretonnes*. Rouart, Lerolle et Cie Ed. Paris 1913.
- BOURGEOIS A. — *Kanaouennou Pobl. Kenvreuriez Sonerion*. - Paris 1905.
- LE BRIS M. et LE NOACH A. — *Chansons de l'oust et du lié*.
- LE MARREC J. — *Cantiques bretons du diocèse de Quimper et de Léon*. Imprimerie Cornouaillaise - Quimper 1945.
- LEIPP E. — *Acoustique et musique*. Masson Ed. - Paris 1971.
- VASSAL J. — « Folk-Song ». Albin Michel 1971. « La nouvelle chanson bretonne » id. 1973.

Cette plaquette a été réalisée avec un texte de René Abjean, photographies de Jos Le Doaré, sur les presses de l'Imprimerie Cornouaillaise, Quimper, pour les Editions d'Art JOS LE DOARE, 29150 Châteaulin, le 3 Mai 1975.

Modèle déposé, dépôt légal : 2^e trimestre 1975.



Editions JOS Le Doaré - Châteaulin (Finistère)