

Prélude

à "Vingt Chants Populaires Espagnols."

La vie et la mort, l'amour et la haine, la joie et la tristesse, le travail, la guerre, les jeux, la prière, tout a servi au peuple espagnol pour chanter ou pour danser. En Espagne on chante ou l'on danse aux champs, à la ville, dans les places et dans les ruelles, dans les "patios", dans les jardins, dans les tavernes, et quelquefois même, à l'église. (Et la cathédrale de Séville, par exemple, la danse des "Beises").

En Castille, en Catalogne, en Andalousie, les chants populaires se recoltent par centaines, par milliers; ils constituent, en quelque sorte, l'accord fondamental et permanent d'une ardente vie lyrique, où se conjuguent merveilleusement, des façons de penser et de sentir qui finissent toujours par se manifester en chantant. La chanson populaire est, pour ainsi dire, la tonique émouvante de la spiritualité du peuple espagnol, spiritualité dont la gamme est composée de quarante-sept notes correspondant aux quarante-sept provinces qui forment la Péninsule Ibérique.

Cependant, l'union politique de ces provinces si diverses qui constituent le royaume d'Espagne n'a pas effacé les différences ethniques qui les caractérisent; différences de race, de caractère, de langue, de mœurs, d'idéal; différences que

778

la production artistique populaire accuse fortement et qui font de l'Espagne, musicalement parlant, une merveilleuse palette où l'on découvre toutes les couleurs, toutes les nuances et tous les reflets que peut imaginer la plus ardente fantaisie.

Mais de cette diversité de couleurs - diversité d'origines et de climats - naît un problème extrêmement ardu. Y a-t-il en réalité, une musique espagnole?.... Non, si l'on donne à ce mot son véritable sens générique. En France, par exemple, et un peu partout en dehors de l'Espagne, dire musique espagnole équivaut à dire musique andalouse: c'est faire trop bon marché de la Castille, de la Catalogne, de l'Aragon, de Murcie, d'Alicante, de Valence, de Galice, du Pays Basque etc.... régions toutes, dotées d'une abondante musique populaire d'un caractère parfaitement défini: régions qui apportent à la production musicale espagnole des éléments de variété, d'opposition, de contraste et de richesse d'une valeur et d'une force considérables. Si l'on veut entendre par musique espagnole celle qui plonge ses racines dans l'art populaire et vit de la sève même de l'Espagne (et nous croyons que c'est là le bon chemin) nous devons repousser comme trop exclusive, l'idée d'une Espagne musicale andalouse. Nous appellerons, donc, musique espagnole, celle où bat le cœur de l'Espagne, et l'Espagne a un cœur dans chacune de ses provinces.

De cela à la division par écoles il n'y a qu'un pas.
Pourquoi ne pas le franchir? Est-ce que l'Italie cessa
d'être la Grande Italie lorsque ses peintres fondèrent
les écoles florentine, vénitienne, milanaise, napolitaine^{etc.}?

L'Espagne ne doit pas hésiter à admettre, théoriquement,
ce qui existe de fait, c'est-à-dire, trois écoles au moins:
l'école andalouse, l'école castillane et l'école catalane,
les trois ayant à leur actif un noble passé et une riche
production.

Un art espagnol synthétique qui essaierait de réaliser
dans le domaine de la musique une unité qui n'existe pas
dans le domaine de la pensée serait, tout simplement,
une monstruosité. Laissons à chaque province le droit de
chanter sa vie à sa manière, pourvu que la manière soit
bonne. L'expérience a prouvé, d'ailleurs, que le régionalisme
a toujours été extrêmement bienfaisant pour l'art.

Cela dit, il faut reconnaître, sans hésiter, que à l'heure
actuelle — et peut-être depuis 1906, c'est-à-dire, depuis
l'apparition d'Iberia d'Albeniz — l'école andalouse
est à la tête du mouvement musical espagnol; et ce rang
elle l'a conquis par ses qualités de vigueur, par sa richesse,
par son charme, par sa saine racine populaire, par l'attrayant
mystère de ses origines, par son parfum oriental,
par son inépuisable variété, par l'heureux amalgame
rythmométrique qui lui prête tant de caractère et lui donne

tant de savoir, par son système harmonique propre, et, surtout, par son admirable production. C'est sous le drapeau de l'école andalouse que s'enrôla le grand Albéniz, malgré ses origines catalanes; et c'est à cette école qu'appartiennent Manuel de Falla, le chef incontesté de la nouvelle phalange espagnole, et Joaquín Turina, le jeune maître sévillan, initiateurs d'un mouvement auquel viennent se joindre tous les jours de nouveaux prosélytes.

Dans le sens national les musiciens catalans ont beaucoup fait, eux aussi, et très bien; nous devons même dire que la renaissance du chant populaire espagnol est partie de la Catalogne. On a tort d'ignorer les travaux de F. Pelay Briz, poète et littérateur, vaillant initiateur — il y a plus d'un demi-siècle — du mouvement folklorique catalan; mais on connaît les travaux de Felip Pedrell, grand animateur du nationalisme musical espagnol; de Francesc Alió, auteur du premier bon recueil de chants populaires catalans harmonisés; de Lluís Millet, héritier des placides intentions d'Anselm Clavé, transformées par lui, en de très robustes et opulentes réalités — réalités d'une valeur incomparable, comme l'Orfeo Català que Millet fonda et qu'il dirige toujours avec le plus grand prestige; d'Enric Morera, promoteur du théâtre lyrique catalan; de Francesca Pujol, le puissant bras droit de Millet, musiciens folkloristes, tous, et artistes d'une valeur indiscutable. Mais..... Albéniz,

Granados et Amadeo Vives, trois maîtres de premier ordre et catalans tous les trois, se sont portés, Albéniz, vers l'Andalousie; Granados et Vives, vers la Castille. Cela a beaucoup affaibli la Catalogne au moment le plus critique, peut-être de son histoire musicale; de sorte que, malgré sa prodigieuse richesse folklorique, malgré son passé, ses traditions et ses artistes, l'école catalane n'occupe pas, à l'heure actuelle, dans le mouvement de renaissance musicale nationale, la place qu'elle mérite et qu'elle devrait occuper.

Parlons maintenant de notre travail proprement dit.

Pour planer dans les sphères populaires, quelles qu'elles soient, point n'est besoin, il nous semble, d'emprunter des ailes aux aigles, car en fin de compte, ce n'est ni sur les hauts rochers escarpés, ni sur les cimes, que fleurit le chant populaire, mais bien plutôt dans les bocages, dans les vallées, dans les prés et dans les vergers, non loin de quelque village et du mystique tintement des cloches.

Tenant donc pour inutiles les prouesses aquiliennes, c'est avec des ailes d'abeille que nous avons pris notre essor; car pour qu'il fût profitable, ce vol ne devait pas trop s'éloigner de la terre, mais plutôt s'en rapprocher pour la mieux scruter et en déguster les sucs désirables.

Ce premier problème - d'ordre plutôt spirituel - résolu, grâce au symbole de l'abeille, il s'agissait, pour nous

de réaliser le travail proposé — et cela appartient au domaine de la matière — sans tomber dans le ridicule du malheureux bien pensant qui, à force de scrupules, n'ose lever le petit doigt, ni de l'extravagant qui, endossant une armure de fer-blanc, brandit sa lance et fait semblant de chercher des moulins pour donner à ses ruses, feintes et artifices, façade de prouesse intrévide.

De sorte que, si nous avons négligé, d'une part, certaines disciplines caduques ou d'une évidente niaiserie, d'autre part nous n'avons pas cru devoir affubler ces chants centenaires — il en est même de plus anciens — des oripeaux de pacotille que beaucoup considèrent bien à tort, comme l'expression authentique du goût actuel, lequel abonde, il est vrai, en inutiles excès, mais aussi en réelles beautés et en louables hardiesses.

Notre premier dessein en "travaillant" ces chants fut de les sauver de l'oubli et de les offrir à la vie musicale contemporaine; puis, de mettre encore une fois en évidence les fortes oppositions qui constituent le caractère même de la musique espagnole et contribuer ainsi à dissiper cette erreur qui consiste à croire que toute la musique espagnole est nécessairement andalouse. Par contre, nous n'avons jamais songé à harmoniser ces chants, c'est-à-dire, à les surcharger de ces rigides cuirasses d'accords neutres, ... ou internationales (matière très scolastique, peut-être, mais que nous croyons ^{plu}

778 7

impropres à cet usage), que quelques-uns appliquent, sous prétexte de simplicité, aux plus beaux chants populaires, sans savoir combien ils les dénaturent et les appauvrissent. Le chant populaire espagnol, du moins, ne saurait admettre tant de prudence et tant de pudeur; il demande quelque chose de plus....

Une fois admise la nécessité d'arracher ces chants de la terre où ils sont nés et de les lancer, couverts d'une parure instrumentale, à l'action et à la vie musicales, (Il faut dire que plusieurs des thèmes traités par nous exigent, soit par leurs origines, soit par tradition, un accompagnement instrumental; la Tonada de Valdivinos, le Cantar et la Tonada de la Niña perdida, étaient chantés avec accompagnement de vihuela sorte de luth espagnol, la Tonada del Conde Sol, la Jota Tortosina, la Jota Valenciana le Pano Murciano et tous les chants andalous - sauf la Sacta - se chantent ou se dansent au son de la guitare, à laquelle viennent se joindre souvent, la pandereta et les castagnettes.) il nous a semblé préférable d'essayer de les entourer d'une atmosphère, d'une ambiance musicale essentiellement évocatrice du lieu et du moment de leur naissance.

Ce ne sont donc pas des harmonisations, mais des styli-
sations ou, si l'on veut, des mélodies pour chant et piano
à base de thèmes populaires. L'exemple de Manuel de Falla méritait d'être suivi.

Mais l'accompagnement instrumental du chant populaire espagnol a ses exigences et nous dirions, presque, ses traditions techniques, traditions nullement scolastiques mais d'un indiscutable attrait. Les dites fausses relations, les agrégations de secondes et celles de neuvième majeure à peine atténuées par une quinte intermédiaire; les agrégations qui résultent de la superposition de trois et même de quatre quarts avec leurs inversions; les successions de quintes et de quarts; certaines successions d'octaves, les sensibles arbitrairement résolues ou sans résolution; l'opposition et la superposition de rythmes; la répétition obstinée, dans un mouvement généralement inflexible, de certains desseins rythmiques; l'abondance d'ornements; le caractère mélismatique de certains contours mélodiques..... éléments matériels qui apparaissent avec une certaine fréquence dans ces deux cahiers, sont des expressions du vocabulaire musical hispanique, des éléments naturels de la musique espagnole dont l'origine réside soit dans l'essence même du jeu de la guitare et de son admirable accord fondamental (mi-la-ré-sol-si-mi) soit dans la convivence de la guitare, du chant et de la danse, soit, encore, dans l'influence mauresque ou arabe, si profonde en certaines régions de l'Espagne. Ceci en ce qui concerne, surtout, le sud de la Péninsule Ibérique (l'Andalousie notamment) et quelques provinces du sud-est (Murcia, Alicante et Valencia)

c'est-à-dire, presque toute l'ancienne Ibérie, dont les limites côtières étaient au sud, le Guadiana, et à l'est, l'Ebro, limites géographiques approximatives qui, en musique, bien entendu, n'ont rien d'absolu. Dans ces régions, l'accompagnement à base de guitare, de pandereta (tambour de basque) et de castagnettes, est presque obligatoire.

La Catalogne, les Asturies, la Galice, le Pays Basque, n'offrent pas d'éléments d'un ordre aussi pittoresque; la guitare n'a pas eu dans ces régions, une visible influence; le chant et la danse se séparent ou vivent moins en commun; le rythme se rassérène, s'élargit, prend une certaine majesté et cède le pas au chant dans sa plus noble et plus pure acception. Le chant, à son tour, se dépouille de mélismes et d'arabesques, précise ses contours et avec un sobre accent de simplicité, de poésie et d'émotion intime, exprime, sans accompagnement instrumental généralement, d'autres désirs, d'autres aspirations, une autre vie et d'autres idéals.

Il faut dire, bien entendu, que tout ceci est très relatif; aux confins de chaque province, de chaque région, les caractères apparaissent avec moins de relief par l'inévitable action du mélange. Et dans les régions mêmes, la production populaire diffère suivant le lieu, les circonstances ou le moment, jusqu'à l'antithèse, ce qui donne lieu aux plus délicieuses surprises. Voyez, par exemple, la Jota Tortosina de parfum aragonais bien que catalane; voyez encore la Jota Valenciana, où l'Aragon et Valence se donnent

la main. Comparez encore la majesté de la Saeta avec la malice du Vito, chants andalous tous les deux, pourtant.

Et pour finir : que nos amis Basques, Alicantins et Aragonais nous pardonnent si aucun de leurs beaux chants ne figure dans cette collection. Les limites de ce travail ne nous l'ont pas permis. C'est une dette dont il serait possible que nous nous acquittions sans trop tarder. Que sont, d'ailleurs, ces deux humbles cahiers si l'on songe à la magnificence folklorique espagnole ? Dans quelles limites peut-on enfermer l'évocation de cette sainte et vénérée terre d'Espagne ?... Pour chanter d'une voix assez expressive le charme de ses fleurs merveilleuses et la saveur de ses fruits délectables ; pour dire l'auguste noblesse du sol castillan et les grâces innombrables des deux Castilles ; pour évoquer avec une juste émotion les paysages, les vergers, les jardins et les patios andalous, sources de parfums, coffrets de légendes, sanctuaires d'amour ; pour révéler le mystère, l'intimité, la tendre poésie des montagnes, des vallées de la Catalogne, et la douceur de ses bleus refuges méditerranéens ; pour exprimer la nostalgie de la Galice et la calme sérénité des Asturies ; pour traduire le mouvement, la joie expansive, la gaieté des jardins de Murcie, d'Alicante et de Valence, ces océans de lumière polichrome où le soleil semble se biser en morceaux ; pour décrire la saine et vigoureuse gaieté d'humeur des aragonais et la stoïque et profonde simplicité des basques, il faut beaucoup de temps et beaucoup de génie.

Le Chant Populaire Espagnol, lui, a su dire et évoquer tout

la, et plus encore, parce que, en disant Chant populaire espagnol, nous disons toute l'Espagne, une Espagne millénaire ardente et géniale.

Mais le Chant Populaire Espagnol décline dans l'oubli et se fane dans l'obscurité. Si nous voulons faire de ce vocabulaire monumental une langue musicale bien à nous, une langue qui sache conserver toutes les valeurs régionales, toutes les nuances locales, même, le Chant Populaire doit relever la tête et revenir à la lumière.

Notre vœu le plus ardent sera accompli si, par le seul fait d'avoir tressé, autour de ces vingt chants, une guirlande de notes, nous évitons que l'oubli ternisse le pur éclat de ces très purs joyaux populaires.

A ceux qui nous ont précédés dans ce chemin de rédemption populaire, toute notre gratitude pour leur exemple; et à ceux qui, avec plus d'essor que nous, voudront aussi entreprendre ce doux pèlerinage, nous leur disons que le chemin est beau. Si leur ferveur artistique ne fléchit pas, chacune des pierres de ce chemin se transforme en une poignée de fleurs du parfum le plus pur.

Joaquín Nin.

Introduction (1876) — Page 6.

En 1876, au retour d'une mission musicale en Grèce et en Orient, je publiai un recueil de "Trente mélodies populaires". Ce volume devait avoir une suite. Au lieu de livrer au public un second volume de chansons grecques, je lui soumetts aujourd'hui un recueil de chants bretons. Est-ce uniquement par amour du contraste que j'ai fait franchir à mes études sur le chant populaire la distance qui sépare le pays du soleil du pays de la brume? Non; cette seconde collection a une étroite connexité avec la première; elle en est la conséquence logique.

Peu de temps après la publication de mes travaux sur l'Orient, j'eus l'honneur d'être nommé professeur d'Histoire générale de la musique au Conservatoire national. Appelé à parler à mes élèves des chants populaires de différents pays, je ne tardai pas à constater, en les comparant, que les caractères de la musique antique, dont la présence m'avait tant frappé dans les mélodies populaires de la Grèce, se retrouvent également dans celles de presque toutes les contrées de l'Europe.

Un jour, dans une leçon consacrée aux chants populaires de la Russie, je faisais remarquer à mes auditeurs la haute originalité de ces mélodies dont la saveur exotique est encore relevée par de savantes harmonisations dans les recueils de Balakireff et de Rimsky-Korsakoff. Je ne pus m'empêcher d'exprimer le regret qu'un travail analogue n'eût pas été entrepris pour les vieux chants de nos provinces françaises, notamment pour ceux

2
779

de la Basse-Bretagne. Cette parole porta fruit. Un poète de Nantes, M. Emile Grimaud, qui se trouvait au Conservatoire ce jour-là, adressa au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, une pétition signée par plusieurs académies bretonnes, et peu de temps après, grâce à l'intermédiaire de M. de Renchaud, j'obtenais une mission pour aller recueillir les chants populaires de la Bretagne.

Page 78. Comme les Orientaux, les chanteurs bretons élèvent le nasillement jusqu'à la hauteur d'un style; comme eux, ils ont une prédilection pour les notes élevées et les longues tenues; comme eux enfin, ils ont la passion du style orné et surchargent leurs mélodies de fioritures et de notes d'agrément qui en rendent la notation parfois très difficile (¹) (Dans un autre ordre d'idées il est impossible de ne pas être frappé d'un talent commun aux Bretons et aux Orientaux; celui d'unir harmoniquement les couleurs les plus vives dans leurs costumes et dans leurs broderies). En revanche, ils ont une grande qualité; ils ne chantent jamais mollement. Un des caractères du chant breton, c'est l'accent; la mélodie s'y subordonne toujours à la parole et semble n'avoir d'autre mission que de la faire briller. Il y a un proverbe breton qui dit: Celui qui perd ses mots perd son air. Ce proverbe, à lui tout seul, vaut un traité d'esthétique.

La musique populaire s'alimente d'un trop-plein de sentiments sincères qui veulent être partagés. Contrairement à la destination tout extérieure et souvent factice de l'art savant,

Page 8. * - *

Les catégories de chansons en Bretagne sont extrêmement nombreuses. Il y a des chansons de danse, des chansons de mariage, des cantiques, des complaintes sur les personnages héroïques ou bibliques, des légendes, des chansons de conscrit, de kloarek, de chiffonnier, de sabotier etc. Parfois la chanson émane d'un sentiment personnel, comme la chanson satirique ou la chanson d'amour. Tantôt elle enregistre un événement local: un accident, un naufrage..... Elle devient alors interprète des sentiments collectifs du milieu où le fait s'est produit et tient lieu de gazette de la localité.

qui choisit de préférence les sujets les plus éloignés de nous et les plus étrangers à notre milieu, l'art populaire pousse ses racines dans la réalité de l'existence et s'épanouit de préférence dans les diverses situations de la vie réelle qu'il est destiné à orner et à embellir. Pour contempler les chanteurs dans toute la plénitude de leurs moyens, il faut les entendre dans une fête, aux noces ou dans les veillées. Alors quand ils sont partis, ils ne s'arrêtent plus; quand une fois leur verve est déchaînée, ce n'est plus seulement de l'entrain et de la gaieté qu'ils manifestent, c'est de la fureur et du délire.

Un jour de fête, je réunis dans une auberge à Château-Sauf-du-Faou huit ou dix jeunes gens à qui j'avais témoigné le désir d'entendre des chansons de danse. Tant qu'ils chantèrent pour moi, leur exécution fut soignée et correcte, mais tranquille et modérée.... Dès qu'ils commencèrent à chanter pour eux, ce fut bien une autre affaire. Tout à coup je les vis s'animer; comme la pythionisse antique, ils paraissaient sentir la présence du Dieu. Ne pouvant plus se tenir assis et chanter dans l'inaction, ils se lèvent et s'élancent dans une pièce voisine. Là commença une danse tellement furieuse qu'au bout de quelque temps je les conjurai de s'interrompre, craignant que le logis, qu'on était en train d'étayer, ne s'effondrât et que nous ne fussions précipités dans une chute commune. * - *

Page 9 et 10. Outre une ample moisson de chants de toute espèce, je fis, pendant mon voyage, de nombreuses remarques qui com-

plétèrent mes observations précédentes. J'ai acquis ainsi la conviction que la plupart des faits qui nous sont signalés comme caractérisant la musique des anciens, se retrouvent aujourd'hui vivants et palpitants dans le chant populaire.

Et pourquoi en est-il ainsi? C'est que depuis cinq mille ans il est très vraisemblable que la mélodie populaire a très peu changé. Il y a chez tous les hommes de ^{même} race un fonds commun de sentiments qui se transmettent et se perpétuent sans se modifier. Si, dans leur essence, ces sentiments n'ont jamais varié, l'on ne voit pas pourquoi la mélodie populaire qui en est l'expression spontanée et instinctive aurait elle-même changé.

Pour retrouver dans l'antiquité certaines mœurs musicales de la Bretagne contemporaine, il faudrait remonter jusqu'à une époque antérieure à Homère. Dans la Grèce antique, dit M. Gevaert (1). Histoire et théorie de la musique de l'antiquité T. II.) aussitôt après Homère, le lien intime qui réunissait la musique et la poésie commença à se relâcher. Il n'en est pas de même en Bretagne, où la notion d'une poésie débitée ou récitée n'existe pas. Tous les vers se chantent, sinon sur une mélodie très saillante, au moins sur une intonation musicale qu'on peut noter. Souvent la danse vient se joindre à la poésie et à la musique dans la chanson dansée. On voit alors se reconstituer l'alliance des trois arts "musiques" conception féconde qui, perfectionnée par les Grecs, produisit les chefs-d'œuvre du chant orchestrique. En Bretagne, la poésie n'est pas toujours

5
10
770

unie à la danse ; mais elle est inséparable de la musique.
Il arrive encore aujourd'hui que, dans les lycées et les sémi-
naires bretons, certains élèves, lorsqu'ils ont des vers à apprendre
par cœur, chantent leur leçon pour mieux se la graver dans
la mémoire.

Quand un poète breton compose, s'il est incapable de tirer
un air de son propre fonds, il s'inspire, en travaillant, d'un
rythme connu. Plus souvent, s'il ne crée pas l'air de toutes
pièces, il emprunte certaines formes mélodiques déjà en circulation
et il les rajeunit en leur donnant une disposition et un arran-
gement nouveau. Cette méthode, les compositeurs d'aujourd'hui peu-
vent l'employer quelquefois à leur insu ; en tout cas, ils n'ose-
raient pas l'avouer s'ils en avaient conscience. Au contraire,
les compositeurs de l'antiquité la pratiquaient ouvertement :
c'est qu'ils n'étaient pas seulement compositeurs, ils étaient
aussi et avant tout poètes. Il en est de même en Bretagne.
Aussi s'explique-t-on que l'on trouve quelquefois vingt mélo-
dies qui, sans être identiques, ont cependant toutes un air
de famille, parce qu'elles ont toutes la même origine et qu'elles
procèdent d'un type commun.

Dans un pays où la poésie et la musique sont inséparables,
toutes les mélodies ne sauraient avoir la même valeur et le même
relief. On trouve en Bretagne toute une catégorie de chants rudi-
mentaires, qui consistent dans de simples formules destinées à
soutenir la parole sans ajouter beaucoup à son expression. C'est

à cette catégorie qu'appartient "le débit" des tragédiens; car il y a des tragédies bretonnes et des tragédiens bretons. Leur débit n'est pas autre chose qu'une déclamation notée. L'intonation des tragédiens bretons, qui a une parenté évidente avec le chant des psaumes, est aussi en usage pour les "disputes" qui accompagnent la cérémonie du mariage. Ces "disputes" n'ont rien de discourtois; ce sont de simples luttes d'éloquence, et, en raison de leur caractère sacramentel, les "discoureurs" emploient, pour s'exprimer, le débit musical qui, en Bretagne, semble le compagnon inséparable de la parole "émue".

Le débit des tragédiens bretons est en 7/8. Il y a une autre espèce de débit (qui n'est pas de même nature) en usage sur la ville d'Isle sur Mer. Il est en 6/8.

Page 11-17. Le gallot est un patois; le breton est une langue. Les mélodies que j'ai recueillies dans les pays de patois, tels que l'Ille-et-Vilaine et la partie orientale des Côtes-du-Nord, n'ont pas le caractère d'une race pure. Il en est de charmantes, mais elles accusent un mélange d'inspiration bretonne et d'inspiration française. Ce sont des mélodies demi-sang.

Si, partant d'un pays de patois, vous faites quelques lieues de plus, il arrive que vous vous trouvez transporté, presque sans transition, en plein pays bretonnant. La tournure des mélodies que vous rencontrez alors change du tout au tout. Quand vous les entendez pour la première fois, elles vous causent une impression étrange; il s'en dégage une sorte de parfum exotique.

Celles-là ont véritablement un caractère de race. Ce sont des mélodies pur sang. Bien que je sois loin de faire fi des mélodies galloises, je dois reconnaître qu'elles ne valent pas les mélodies bretonnes. Celles-ci ont plus d'originalité et de couleur, et c'est chez elles principalement qu'on retrouve les caractères de la musique antique.

C'est une opinion communément répandue que tous les airs bretons sont en mineur. Sans doute, il y a des airs bretons en mineur. Il y en a aussi en majeur. Mais il en existe dans bien d'autres modes. J'ai rencontré en Bretagne tous les modes diatoniques antiques, sauf deux. (1) (Des sept modes diatoniques antiques, les deux seuls dont je n'ai pas trouvé d'exemple en Bretagne, sont le lydien et le mixolydien. Le lydien est presque introuvable aujourd'hui, même en Grèce.

Quant au mixolydien il serait téméraire à moi d'affirmer qu'il n'existe pas en Bretagne, parce que je ne l'ai pas rencontré dans une excursion de deux mois.)

En comptant nos deux modes officiels, le majeur et le mineur, il existe, à ma connaissance, des mélodies bretonnes construites dans huit modes différents. Dans ces conditions, le mode majeur ne saurait prédominer. Or, pour une oreille qui n'est pas familiarisée avec les modes autres que le majeur et le mineur il est évident que tout ce qui n'est pas du majeur est du mineur.

On entend dire aussi très souvent que tous les airs bretons

sont tristes. Sans doute on ne peut nier qu'il y ait dans le cœur du Breton, comme dans son ciel, un certain fond de mélancolie. Mais en parcourant les mélodies de ce recueil, on pourra se convaincre que la vivacité et la gaieté ne sont pas tout à fait exclues de la musique bretonne.

J'ai dit que la musique bretonne usait de six modes diatoniques, outre le majeur et le mineur. Ces modes sont: (2)
(On trouvera un exposé de la formation des gammes diatoniques dans l'Introduction de notre recueil: 30 mélodies populaires de Grèce et d'Orient (Paris, Lemoine, éditeur) et dans notre Conférence sur la modalité dans la musique grecque (chez Fengel, éditeur Paris)

L'hypodorien (gamme de la mineur sans sol dièse);

Le dorien (gamme de mi sans accidents);

L'hypophrygien (gamme de sol majeur sans fa dièse);

Le phrygien (gamme de ré sans accidents, basée sur une dominante);

L'hypolydien (gamme de fa majeur sans si bémol);

Enfin le 1^{er} mode du plain-chant (gamme de ré sans accidents, basée sur une tonique), mode qui, je ne sais pourquoi, ne figure pas dans la nomenclature antique.

Les deux modes les plus répandus en Bretagne sont précisément ceux qui, dans l'Antiquité, caractérisaient le culte des dieux inspirateurs de toute musique: Apollon et Bacchus.

L'hypodorien, par son caractère de sérénité, de virilité et de noblesse, convenait éminemment au culte d'Apollon, dieu de la lumière et de l'harmonie, qui symbolisait les idées d'ordre, de justice, de loi morale, le principe immatériel et supérieur qui ne change pas et ne périt pas.

Le mode hypophrygien au contraire, mode de l'enthousiasme et du délire bachique, était consacré au ditthyrambe et réservé pour le culte de Bacchus, père de l'allégresse et inventeur de la vigne, qui symbolisait la vie physiologique, le tempérament, les passions, le principe des phénomènes matériels et extérieurs qui subissent dans la nature des variations continuelles et des transformations incessantes.

Il existe en Bretagne deux zones habitées par deux populations d'un caractère bien tranché. Or c'est là un fait digne de remarque, que cette différence de tempérament s'accuse dans leur musique, et précisément dans un sens conforme aux idées de l'antiquité. Dans les Côtes-du-Nord, où la nature est plus mélancolique et plus froide, la race plus sérieuse et plus réfléchie, on chante le plus souvent dans le mode hypodorien, mode d'Apollon. En Cornouailles, où resplendit une nature joyeuse, où s'agite une population nerveuse et passionnée, domine le mode hypophrygien, mode de Bacchus.

Ainsi le tempérament modal des Bretons vient donner une éclatante confirmation à la théorie antique.

Si les modes nombreux dont dispose la musique populaire

lui donnent un avantage marqué sur notre musique savante, au point de vue de la variété de l'expression mélodique, sa supériorité est peut-être plus grande encore au point de vue de la richesse de l'élément rythmique. On trouve en Bretagne toutes les mesures usitées dans la musique savante, et en outre, des mesures dont cette dernière n'use point ou use très rarement, comme la mesure à cinq temps et la mesure à sept temps. On trouve aussi à chaque pas des mélodies où des mesures différentes sont entremêlées. Mais la plus grande originalité de la musique bretonne n'est pas tant dans la mesure en elle-même que dans le nombre de mesures dont se composent les phrases musicales et dans la construction des périodes mélodiques. Tandis que la musique savante ose à peine se soustraire à la règle de la carrure — qui n'admet que des membres de phrase invariablement composés de quatre mesures — la musique populaire emploie librement des membres de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six ou de sept mesures. Quelquefois, deux phrases symétriques se faisant pendant sont séparées par un membre isolé d'une longueur inégale. On se trouve alors en présence d'un des procédés de construction de la strophe antique (1) (Voir les mélodies N^{os} 6 et 28), et celui-ci n'est pas le seul dont on trouve des exemples dans la musique bretonne.

Cette variété dans les conceptions rythmiques, qui donne tant d'originalité aux airs bretons, était justement le trait

le plus distinctif et le plus saillant de la musique de l'antiquité. C'est surtout au point de vue de la construction des membres et des périodes que la musique antique s'écarte forcément de nos habitudes musicales. Dans l'antiquité, l'étendue de la phrase mélodique se déduisait rigoureusement de la longueur du vers; le rythme musical se trouvait engendré naturellement par le mètre poétique, indépendamment de toute idée préconçue de carrure, tandis que chez nous c'est le rythme poétique qui le plus souvent se subordonne au rythme musical.

+ Cette loi essentielle, à laquelle obéissait le rythme dans l'antiquité, gouverne encore la musique bretonne. C'est de la mesure du vers breton que la mélodie bretonne tire son étendue, et cette subordination du rythme mélodique au rythme poétique produit des coupes rythmiques qu'on rencontre rarement dans la musique savante.

Ainsi, le vers de treize syllabes, qui est un des mètres les plus fréquemment usités dans la poésie bretonne, engendre naturellement et logiquement la mesure à sept temps. Il est facile de l'expliquer. Si l'on admet qu'entre chaque vers de treize syllabes, le chanteur est obligé de respirer, et si l'on compte pour la respiration un silence ayant la durée d'une syllabe, cela donne en réalité au vers l'étendue d'un vers de quatorze syllabes. Si pour chaque temps musical la mélodie dépense deux syllabes du vers, comme la moitié de quatorze est de sept, on obtiendra une mesure à sept temps.

(1) Voir aussi la mélodie n° 7 du recueil.

En voici un exemple :

p. 14 ex. n° 7 v. ex. écrits

Résumons les analogies frappantes qui existent entre la musique bretonne et la musique grecque ; elles consistent :

- 1° Dans l'alliance intime de la poésie et du chant ;
- 2° Dans la suprématie que la parole conserve dans cette alliance ;
- 3° Dans le style de l'exécution ;
- 4° Dans l'emploi de modes nombreux autres que le majeur et le mineur ;
- 5° Dans l'application d'un système rythmique plus riche et plus varié que le nôtre .

Des traits de ressemblance si accusés ne semblent-ils pas indiquer entre l'art antique et l'art breton, un lien de parenté, une communauté d'origine ?

On serait tenté de le croire, surtout si l'on se souvient que la présence des mêmes modes et des mêmes rythmes se retrouve non pas seulement en Grèce et en Bretagne, mais dans le pays de Galles, en Ecosse, en Irlande, en Suède, et juste dans le cœur de la Russie. Des recueils nombreux de mélodies populaires de ces différents pays (1) (Voir entre

2^e id. page 15

autres, pour les mélodies populaires russes, les deux recueils de Rimsky-Korsakoff et celui de Balakireff; pour les mélodies irlandaises, drossaises et galloises, les recueils publiés à Londres par l'éditeur Boosey; pour les chants populaires grecs, le recueil de "Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient". (Paris, Sempine Edit.) et les mélodies populaires de provenances diverses citées dans le 1^{er} volume de l'ouvrage de Gevaert: "Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité.") permettent de constater chez toutes, au point de vue modal et rythmique, un air de famille évident. Il paraît aujourd'hui démontré que des caractères identiques se retrouvent dans la musique primitive de tous les peuples qui composent le groupe indo-européen, c'est-à-dire de race aryenne.

S'il en est ainsi, n'est-on pas amené à conclure qu'un fonds de connaissances musicales existait déjà dans le berceau commun à toutes les branches de cette race et qu'il leur a été transmis avant leur dispersion? Rien d'étonnant alors à ce qu'on retrouve aux quatre coins de l'Europe, dans la musique populaire, l'emploi d'un même système musical. Si cette hypothèse est juste, il ne faudrait plus voir dans le développement de la musique antique qu'un chapitre du grand livre aryen, un cas, très important sans doute, mais provenant uniquement d'une exploitation plus habile du fonds commun faite par une nation plus intelligente et mieux située!

Comment expliquer autrement la présence en Bretagne des modes et des rythmes de la musique grecque? Dira-t-on qu'ils y ont été importés en même temps que le catholicisme par le canal du chant liturgique? Mais, en admettant que le plain-chant, à cette époque, eût conservé son rythme et qu'il eût pu donner aux Bretons l'idée d'une musique aussi variée de rythme que la leur, s'ensuit-il parce qu'ils purent connaître le système des modes antiques dans le plain-chant, qu'ils aient reçu, en même temps que cette transmission, le don de génie, la faculté créatrice?

Non; le génie ne se communique pas plus aux nations qu'aux individus. Pour avoir du génie, il faut qu'on l'apporte en naissant. Si les Bretons ont eu la faculté créatrice au moyen âge, comme nous le prouve l'immense renommée des lais bretons au XII^e siècle, s'ils l'ont encore aujourd'hui, comme l'atteste leur musique populaire, c'est qu'ils la possédaient de toute antiquité. C'est qu'avant l'importation du chant liturgique, ils étaient en possession d'un système musical. Et il faut que ce système musical indigène ait été identique à celui du plain-chant importé par le catholicisme, puisqu'on n'observe aucune différence entre les modes du plain-chant et ceux de la musique populaire bretonne. On comprend alors que dans les vallées les Bretons se laissent aller à entonner des chants d'église, car qui sait s'ils ne retrouvent pas dans les chants d'église les chants les plus anciens de leur race, ceux qui berçaient la race aryenne dans son enfance?

L'hypothèse d'une musique aryenne vient d'ailleurs confirmer les conclusions de la science moderne en ce qui touche à la communauté d'origine de tous les peuples aryens. Aujourd'hui, l'étude des chants populaires apporte à la conscience de l'unité aryenne (1) (Cette hypothèse fera peut-être place à une autre hypothèse d'une base plus large, le jour où les mélodies populaires des autres parties du monde seront mieux connues. Au point où en sont aujourd'hui ces études, il est impossible pourtant de ne pas être frappé de la localisation de la gamme chromatique orientale chez les peuples qui ont une communauté d'origine avec les Arabes ou qui ont été asservis à leur domination. Cette gamme se rencontre abondamment dans la musique populaire de la Turquie d'Europe, de la Turquie d'Asie, de la Grèce, de la Petite Russie et du Sud de l'Espagne; je ne l'ai jamais rencontrée dans les contrées où l'élément indo-européen est demeuré sans mélange. On trouvera plusieurs exemples de cette gamme dans notre recueil: "Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient".) un argument nouveau: l'argument musical. Il n'est pas besoin d'insister longuement sur les conséquences qui peuvent en découler pour l'avenir de notre art.

Si les modes antiques appartenaient aux Grecs exclusivement, ce serait un caprice d'érudit, une véritable fantaisie d'archéologue que de chercher à les ressusciter dans notre musique. Mais, si, au contraire, ces modes vénérables proviennent d'un héritage commun à tous les Aryens, on ne voit pas pourquoi nous n'exploiterions pas un domaine qui fait partie du patrimoine de notre race et qui est en vérité bien à nous.

La musique savante est parvenue actuellement aux dernières limites du développement de ses deux modes officiels : le majeur et le mineur. Toutes les combinaisons harmoniques qui procèdent de ces deux modes paraissent épuisées. Comme au seizième siècle, la musique demande aujourd'hui son pouvoir expressif aux artifices du contrepoint. Impuissante à créer de nouvelles formes harmoniques et mélodiques, elle tire ses effets de la superposition de thèmes souvent peu remarquables en eux-mêmes et des ressources techniques de l'instrumentation. L'abus du compliqué et du difficile doit provoquer tôt ou tard une réaction. Un retour à la simplicité et à la clarté s'impose à l'École française, comme le seul moyen pour elle de conserver son individualité et son génie propre ; ce qui caractérise le tempérament artistique de nos plus grands musiciens, c'est moins encore l'art de la mise en œuvre que la valeur intrinsèque de l'idée musicale.

Pour que ce retour aux qualités "françaises" puisse s'effectuer, il est nécessaire que l'inspiration musicale se retrempe dans le chant populaire, ce type de la mélodie éternellement jeune, éternellement vraie. Il s'en faut de beaucoup que tous les éléments d'expression qu'il contient aient été exploités par la musique savante. Celle-ci est moins riche que la musique populaire au point de vue des rythmes et des modes ; pourquoi ne s'efforcerait-elle pas de les lui emprunter ? Non seulement les modes antiques ne répugnent pas à l'harmonisation, ils sont comme les matrices de formules harmoniques nouvelles qui inspireront

des accents nouveaux, le jour où elles seront mises en circulation et pourront être employées spontanément par les compositeurs.

J.-J. Rousseau, si clairvoyant dans toutes les questions musicales, prévoyait bien quel service les modes antiques conservés dans le plain-chant rendraient un jour à notre art : "Je suis persuadé", dit-il (1) (Voir l'article "Plain-chant" dans son Dictionnaire de musique) qu'on gagnerait beaucoup à transporter le plain-chant dans notre musique.... On doit désirer, pour le progrès d'un art qui n'est pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour enrichir le système moderne." Après Rousseau, Lesueur eut, lui aussi, cette intuition féconde et transmit ses idées à son élève Berlioz qui les a appliquées dans maint passage de ses œuvres. L'École française n'est pas la seule qui ait compris l'avenir des modes antiques. L'École russe, fondée par Glinka, est basée sur le chant populaire et a trouvé une note originale grâce à un emploi très large de ses modes et de ses rythmes. Il reste plus d'un progrès à accomplir dans cette voie. Puisse la publication de ce recueil de chants bretons aider à les réaliser !

Ce recueil ne contient pas à beaucoup près, tous les airs intéressants que j'ai notés pendant mon voyage ; mais les trente mélodies qui le composent me paraissent propres à donner une idée exacte du génie musical des Bretons. Toutes ces mélodies ont été recueillies dans des pays de langue bretonne ; il fallait nécessairement les

traduire pour en rendre l'exécution possible ailleurs. Besogne ardue dont mon collaborateur et ami, M. François Coppée, s'est acquitté avec le talent d'un vrai poète et le zèle d'un artiste épris de la Bretagne. Qu'il me permette de lui adresser ici du fond du cœur l'expression de ma vive gratitude! Le souvenir de notre collaboration restera gravé dans mon cœur comme un des plus doux souvenirs de ma vie.

L. A. Bourgault-Ducoudray

Paris, 16 mai 1885.

- Avant-propos 9
- Discours de M. de La Motte 10, 11, 12, 19, 27, 24, 25, 28, 29;
- Discours de M. de La Motte 10, 11, 12, 19, 27, 24, 25, 28, 29;
- Discours de M. de La Motte 10, 11, 12, 19, 27, 24, 25, 28, 29;
- Discours de M. de La Motte 10, 11, 13, 14(a), 26, 30
- Discours de M. de La Motte 2, 15, 23
- Discours de M. de La Motte 4
- Discours de M. de La Motte 3, 7, 17, 20
- Discours de M. de La Motte 6, 8, 12, 14(b), 16, 18, 21, 27