

50279

5352-3

TRENTE

MÉLODIES POPULAIRES  
DE BASSE-BRETAGNE

RECUEILLIES ET HARMONISÉES

PAR

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

*Avec une traduction française en vers  
adaptée à la musique*

PAR

FR. COPPÉE

---

HENRY LEMOINE & C<sup>ie</sup>, ÉDITEURS  
PARIS — BRUXELLES

Déposé. — Droits de reproduction, traduction et exécution réservés pour tous pays.

M  
1732  
B 77m  
copy 2





## INTRODUCTION

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 de la Basse-Bretagne. Cette parole porta fruit. Un poète de Nantes, M. Émile 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 Ronchaud, j'obtenais une mission pour aller recueillir les chants populaires de la Bretagne.

Je quittai Paris au commencement d'août 1881. Mon exploration dura deux mois, et voici l'itinéraire que je parcourus : Rennes, Lamballe, la Saudraie (en Penguilly), Saint-Brieuc, Guingamp, Belle-Isle-en-Terre, Bégard, Péder nec, Quimper, Château-Neuf-du-Faou, Carhaix, Le Huelgoat, Morlaix, Saint-Pol-de-Léon, Roscoff, l'île de Batz, Trémel, Plestin, Pontivy, Guémené, Le Faouet, Quimperlé et Nantes.

Recueillir les mélodies populaires des lèvres mêmes des campagnards chez lesquels la tradition s'en transmet, c'est là une besogne qui n'est pas sans difficultés. L'étonnement, la défiance qu'éprouve le paysan en face du « Monsieur » qui cherche des chants populaires, parfois, surtout chez les femmes, un sentiment de retenue qu'on pourrait appeler « la pudeur du chant », sont autant d'obstacles à surmonter. Je me souviens qu'à Plounévè, petit village perdu, situé à quelques lieues de Château-Neuf-du-Faou, je dus insister quatre heures durant avant de décider une aubergiste à me répéter un air que je lui avais entendu fredonner dans son arrière-boutique et qui m'avait charmé. Il est indispensable, pour aller vite, d'avoir des intelligences dans une localité. A Péder nec je fus merveilleusement servi par l'instituteur, M. Mahé. Je lui avais annoncé ma visite quelques jours à l'avance. Quand j'arrivai, il avait convoqué dans le préau de l'école tous les chanteurs et toutes les chanteuses de l'endroit. Bientôt une partie de la population vint assister à cette « solennité ». J'étais assis, M. Mahé à ma droite, à une table ornée d'un tapis vert. Chaque chanteur venait à tour de rôle s'asseoir devant nous et exhibait son répertoire. M. Mahé notait les paroles, moi la musique. Au bout de quelque temps, presque tous les spectateurs, mis en goût (il y en avait au moins une centaine), déclarèrent qu'ils savaient aussi des chansons et briguèrent l'honneur de les faire entendre. Ce jour-là, loin d'avoir à courir après les chanteurs, je ne pus satisfaire toutes leurs demandes, et, à la fin de la séance qui dura depuis huit heures du matin jusqu'à cinq heures du soir, j'avais amassé une superbe récolte.

La seule difficulté n'est pas de gagner la confiance des chanteurs, il faut encore rencontrer des personnes douées d'une bonne mémoire; car celles-là seulement sont capables de vous fournir une version fidèle. Quand un chant se transmet de bouche en bouche, sans être fixé par l'écriture, il est exposé à plus d'une altération. On est quelquefois obligé de recueillir vingt versions du même air avant de trouver la bonne. Là est le plus grand obstacle pour le chercheur : il est aussi difficile de mettre la main sur la véritable version d'une mélodie que de rencontrer un exemplaire intact parmi les coquilles roulées au bord de la mer.

Le style d'exécution des chanteurs populaires est très inégal, comme leur mémoire. Sur le nombre, on en rencontre qui sont doués d'un talent d'interpréta-

tion vraiment supérieur. Je me souviendrai toujours d'avoir entendu à Guingamp, avec un indicible plaisir, une chanteuse appelée M<sup>me</sup> Le Goas, dont l'exécution était d'une pureté irréprochable. Le chant de M<sup>me</sup> Le Goas me parut remarquable en ce qu'il était singulièrement doux, égal et uni. Son style était précisément l'antipode de cette manière hachée et heurtée, chevrotante et grimaçante, qui est celle des mauvais chanteurs dramatiques. J'ignore si, parmi ses ancêtres très éloignés, M<sup>me</sup> Le Goas compte un prêtre d'Apollon, mais son chant répondait exactement à l'idée que je me fais du style apollinique, de cette musique chaste et sobre qui devait avant tout calmer, épurer et guérir, en exprimant l'état d'une âme sagement équilibrée, amie des dieux et amoureuse de la sagesse.

Toutes les chanteuses de Bretagne ne valent pas M<sup>me</sup> Le Goas. J'ai essuyé pendant mon voyage bien des averses de fausses notes, bien des avalanches de voix calleuses et nasillardes. Les Bretons ont ceci de singulier, que pour eux, chanter du nez n'est point un défaut; c'est, au contraire, une qualité indispensable pour que l'exécution soit véritablement fine et raffinée. Ce goût bizarre leur est commun avec les Orientaux. Dans la notation de la musique ecclésiastique grecque, il y a un signe « endophônnon » qui veut dire : ici, l'exécutant doit chanter du nez. Pas plus en Bretagne qu'en Orient, je n'ai pu me faire à ce genre de beauté. Il n'y a qu'une chanteuse de l'île de Batz qui ait réussi à me le faire accepter. Il est vrai que son organe avait toute la fraîcheur de la jeunesse, et, en entendant cette voix limpide comme de l'eau de roche, argentine comme un clairon, j'avais fini par trouver un charme secret à son imperceptible nasillement, qui me semblait jouer dans le timbre vocal un rôle analogue à celui des jeux de « fourniture » dans la sonorité de l'orgue.

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). 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, 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

---

(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 harmonieusement les couleurs les plus vives dans leurs costumes et dans leurs broderies.

de l'existence et s'ôpanouit 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-Neuf-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 soigneuse 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 pythonisse 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.

Une autre fois, j'assistais à une veillée à l'île de Batz. Bien des gens se figurent que les veillées bretonnes ont une physionomie mélancolique. Rien ne saurait, au contraire, donner une idée de l'entrain et de la pétulance avec laquelle chanteurs et chanteuses y produisent leur inépuisable répertoire. Les chansons sont généralement connues de toute l'assistance. Dès qu'un chanteur en a commencé une, aussitôt elle est reprise en chœur par tous les autres. A peine la chanson est-elle terminée qu'un autre chanteur entonne un nouveau refrain. C'est un feu roulant, c'est une véritable fontaine jaillissante de mélodies de tous les genres et de tous les caractères. On chante indistinctement des chansons sérieuses ou des chansons folâtres. Après les plaintes viennent les cantiques, après les cantiques les chansons d'amour. Il faut que tout y passe, jusqu'aux chants d'église. Je me souviens que, dans cette soirée mémorable, un chanteur à bout de son répertoire se mit à entonner le *Parce Domine* et le *Miserere* !

Les catégories de chansons en Bretagne sont extrêmement nombreuses. Il y a des chansons de danse, des chansons de mariage, des cantiques, des plaintes 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 l'interprète des sentiments collectifs du milieu où le fait s'est produit et tient lieu de gazette de la localité.

Parmi les différentes classes de chansons que j'ai citées, il en est une qui mérite une mention spéciale, car elle contient une mine inépuisable de trésors mélodiques : c'est celle des chansons populaires religieuses ou *cantiques*. En général, en France, nous ne sommes pas très bien partagés sous le rapport des cantiques.

A part ceux du Père Bridaine qui ne sont pas nombreux, mais qui sont admirables, on en trouverait bien peu, je crois, dont la mélodie fût en parfaite convenance avec sa destination. C'est le contraire en Bretagne : les beaux cantiques y abondent et les mauvais y sont fort rares. Dans le pays breton, ce genre de production est très goûté et universellement répandu ; on chante des cantiques, non seulement à l'église, mais chez soi ou dans les veillées et pour se divertir. Rien n'égale la simplicité, l'expression de ferveur profonde, l'élévation et la force de ces mélodies, qui toutes ont une convenance admirable avec le sentiment qu'elles ont mission d'exprimer. Et pourtant je soupçonne quelques-unes d'entre elles de n'avoir point eu, dans l'origine, une destination religieuse. J'ai retrouvé plusieurs airs de cantiques alliés à des paroles profanes : or, pour qui connaît le caractère breton, il est inadmissible que le cantique soit né avant la chanson. Malgré leur destination première, il faut convenir que les mélodies populaires, qui ont été adaptées à des paroles de cantiques, s'y prêtaient admirablement et qu'elles étaient en quelque sorte prédestinées à entrer en religion.

Outre une ample moisson de chants de toute espèce, je fis, pendant mon voyage, de nombreuses remarques qui complétèrent mes observations précédentes. J'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), 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 unie à la danse ; mais elle est inséparable de la musique. Il arrive encore aujourd'hui que, dans les lycées et les séminaires bretons, certains élèves, lorsqu'ils

---

(1) Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. T. II.

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 arrangement nouveau. Cette méthode, les compositeurs d'aujourd'hui peuvent l'employer quelquefois à leur insu : en tout cas, ils n'oseraient 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 mélodies 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 rudimentaires, 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 ».

### Débit des Tragédiens



Immédiatement au-dessus de la déclamation notée, en usage dans les tragédies et dans les « disputes », on rencontre une catégorie d'airs d'un contour un peu plus accentué. Ces formes, ou plutôt ces formules mélodiques, qui peuvent se ramener à deux ou trois types indéfiniment reproduits, accompagnent généra-

lement les poésies narratives ou *complaintes*, forme dégénérée de la poésie épique. En voici un exemple :

### Complainte sur la ville d'Is

Moderato

Pe - tra zo - ne - ve e kear Is Maz e ken foil 'ar ia - ouan - kis.  
Ma kle - vann me ar bi - ni - ou Ar vom - bard hag ann te - len - nou.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 5/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The melody is written in a single voice line. The lyrics are in Breton. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, and the second line of music corresponds to the second line of lyrics. The lyrics are: 'Pe - tra zo - ne - ve e kear Is Maz e ken foil 'ar ia - ouan - kis. Ma kle - vann me ar bi - ni - ou Ar vom - bard hag ann te - len - nou.'

Cet air, qui est extrêmement répandu, est plus spécialement consacré à la légende de la ville d'Is. Pourtant, je l'ai entendu appliqué à d'autres sujets, entre autres à une complainte sur Judith et Holopherne. On y a aussi adapté des paroles de cantique. Enfin, dans quelques villages, on va même jusqu'à chanter sur cette formule mélodique les paroles latines de la « Prose des Morts ».

J'arrive à cette catégorie de chants où la mélodie, dégagée de sa forme fruste et primitive, apparaît dans tout l'éclat de sa beauté, déployant ses ailes brillantes comme un papillon frais éclo. La mélodie populaire, parvenue à l'état *parfait*, n'en reste pas moins indissolublement liée à la poésie, et elle retire de cette alliance un avantage insigne au point de vue de l'originalité et du caractère. Mais avant de décrire les caractères de la mélodie bretonne, je dois tout d'abord établir une distinction entre les mélodies du pays où l'on parle «gallot», c'est-à-dire un français corrompu, et celles du pays bretonnant.

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). 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) :

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<sup>er</sup> 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 inspireurs 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 dillyrambe 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

---

(1) Des sept modes diatoniques antiques, les deux seuls dont je n'aie 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.

(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 Heugel, éditeur, Paris).

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 respendit une nature joyeuse, où s'agite une population nerveuse et passionnée, domine le mode *hypobrygien*, 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), et celui-la 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 foncièrement 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.

---

(1) Voir les mélodies n<sup>os</sup> 6 et 28.

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).

En voici un exemple :

Nag er blavez mîleiz kant ha tri ba daou ugent Zo erruet ur malheur vit rei d'ech da intent Ha  
nagantur fumelen he oa o ser.vi.chi Er gaer deus a Lanhuon en un hosta li.ri

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 Écosse, en Irlande, en Suède, et jusque dans le cœur de la Russie. Des recueils nombreux de mélodies populaires

---

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

de ces différents pays (1) 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<sup>e</sup> 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 veillées 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

---

(1) Voir, entre autres, pour les mélodies populaires russes, les deux recueils de Rimsky-Korsakoff et celui de Balakireff; pour les mélodies irlandaises, écossaises 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, Lemoine, éd.) et les mélodies populaires de provenances diverses citées dans le 1<sup>er</sup> vol. de l'ouvrage de Gevaert : *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*.

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) 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

---

(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* ».

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), 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.

Le texte breton a été serré de près dans la traduction, toutes les fois que cela était possible. Lorsque les paroles d'une chanson nous manquaient et que l'air avait trop de valeur pour être éliminé du recueil, M. Fr. Coppée s'est inspiré d'une autre chanson dont les paroles avaient un caractère approprié à l'expression de cette mélodie. Le même procédé a été suivi, quand des paroles plates et incolores étaient alliées à un air remarquable, ce qui arrive, hélas ! trop fréquemment en Bretagne, depuis que des officines commerciales, établies dans certaines régions, ont substitué leurs produits frelatés aux saines inspirations de la muse populaire. Dans aucun des deux cas, nous n'avons donné le texte breton : dans le premier, il nous eût été matériellement impossible de le faire ; dans le second, il nous a paru inutile de reproduire de méchantes élucubrations.

J'adresse des remerciements particuliers à M. Joseph Loth, professeur de langue

---

(1) Voir l'article « Plain-chant » dans son *Dictionnaire de musique*.

celtique à la Faculté des Lettres de Rennes, qui non seulement m'a procuré beaucoup de beaux airs et les paroles de nombreuses chansons, mais qui m'a fait bénéficier de son profond savoir en revoyant tous les textes bretons.

Je dois, en terminant, un souvenir reconnaissant à toutes les personnes — et elles sont nombreuses, — qui ont bien voulu, en s'associant à mes recherches, en assurer le succès. L'accueil qui m'a été fait en Bretagne, l'obligeance et le zèle des collaborateurs que j'y ai rencontrés m'ont laissé de mon voyage et de mes études une impression qui ne s'effacera jamais.

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

*Paris, 16 mai 1885.*





## TABLE

	<i>Pages</i>
MA DOUCE ANNETTE .....	1
LE SEMEUR .....	4
O MON DIEU! LA TRISTE NOUVELLE .....	8
ADIEUX À LA JEUNESSE .....	12
LAMENTATIONS .....	16
LE SABOTIER .....	21
SILVESTRIK .....	28
UN JOUR SUR LE PONT DE TRÉGUIER .....	32
DISONS LE CHAPELET .....	39
LE RAPT .....	42
COMPLAINTÉ D'UNE MÉCHANTE .....	45
LA SOUPE AU LAIT .....	51
LE PARADIS .....	58
DIMANCHE À L'AUBE .....	61
LA PRIÈRE DES ARZONNAIS .....	66
IANNIK LE BON-GARÇON .....	70
LE DÉPART DE L'ÂME .....	73
SÔNE CORNOUAILLAIS .....	76
LE CLERC DE TRÉMÉLO .....	81
LA PETITE ROBE .....	84
L'ANGELUS .....	88
J'AVIONS CHOISI MES AMOURS .....	90
LE SOLEIL MONTE .....	92
MONA .....	95
LA FEMME EMBARRASSÉE .....	98
NON, LE TAILLEUR N'EST PAS UN HOMME .....	101
LES COMMANDEMENTS DE DIEU .....	104
AU SON DU FIFRE .....	106
CHANSON ALTERNÉE .....	110
CELUI QUI ALLA VOIR SA MAÎTRESSE EN ENFER .....	113



# MA DOUCE ANNETTE

Andantino 72 = ♩

*Doux et expressif.*

PIANO.

Chantez pp

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of chords and single notes, while the left hand plays a simple bass line. The tempo is marked 'Andantino 72 = ♩' and the mood is 'Doux et expressif.' The instruction 'Chantez' is written above the first staff, and 'pp' (pianissimo) is written above the second staff.

*Tendrement.*

« Ma douce An - net - te, par ce beau soir, Viens sur la lan - de

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The lyrics are: « Ma douce An - net - te, par ce beau soir, Viens sur la lan - de

nous as - soir. — C'est le prin - temps, et dans l'a - joue fleu -

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: nous as - soir. — C'est le prin - temps, et dans l'a - joue fleu -

- ri — Les oiseaux font dé - ja leur nid, — Ma douce An -

The third system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: - ri — Les oiseaux font dé - ja leur nid, — Ma douce An -

- net - te, par ce beau soir, — Viens sur la lan - de nous as -

*Chantez*

**Un peu plus lent et contenu**

- soir. — « Mon a - mi Pier - re, lais - se ma main,

*p*

Je fe - rai seu - le le che - min. — Nul ne prend garde aux oiseaux

*mf*

du bon Dieu, — Mais l'on mé - dit des a - moureux. — Mon a - mi

*Dimin.*

*p*

Pier - re, lais - se ma main, Je fe - rai seu - le le che -

Chantez

pp

### DEUTU GANEME

Andantino.

Deut - u ga - ne - me va mestre - zik — Deut - u ga - ne - me var ar mes —

Deut - u ga - ne - me var ar ye - ot glaz Me conto dec'h va sen - ti - ment —

A ma na deu - it d'am con - so - li, — Me a var - vo su - bi - ta - ment.

Hi a respond gant eun air fier  
 Gane'h var ar mez nan in ket  
 Rae ma teufe d'imp bea gouelet  
 Téodou an dud zo miliguet  
 Ae a ve bruded dre ar c'hontre  
 A va honor a ve collet.

*Cette poétique mélodie est dans le mode hypodorien. La couleur agreste, le caractère de calme et de sérénité qui la distinguent ne sauraient être exprimés à un aussi haut degré par le mode mineur.*

Chantée par Françoise Legall  
Belle-Isle-en-Terre

## LE SEMEUR

Larghetto . 63 = ♩ .

A pleine voix et avec beaucoup d'ampleur.

CHANT. *SOLO.*

Un peu lourd et massif. Quand je sème à main plei - ne, Sous

PIANO. *f* *p*

le grandciel d'hi - ver. — J'ai d'un cô - té la plai - ne, De

*mf*

*CHŒUR, ad libit.* *f*

l'au - tre j'ai la mer! — J'ai d'un cô - té la

*f*

plai - ne. De l'au - tre j'ai la mer! — Pour

*SOLO.* *p*

l'an prochain je don - ne Du pain à trois ha - meaux. — Tout

*Dimin.* CHŒUR. *f*  
en fai\_sant l'au\_mò - ne A cent pe\_tits oi - seaux, — Tout

*Dimin.* *mf*  
en fai\_sant l'au\_mône A cent pe\_tits oi - seaux. —

SOLO. *f* *mf*  
— Sous la bi\_se gla - cé - e Je sue enche\_mi - nant; — C'est

la bon-ne ro - sé - e Pour fé - con - der mon champ, —

CHŒUR.

*Cresc.* \* *Elargi.*

C'est la bonne ro - sé - e Pour fé - con - der mon champ. —

*f* *Cresc.* *sf Suivez sf* *ff*

CHŒUR à 3 parties.

\* Pour finir si l'on exécute la mélodie en chœur.

fé - con - der mon champ. Ah! — Quand je sème à main plei - ne Sous

fé - con - der mon champ. Ah! — Quand je sème à main plei - ne Sous

fé - con - der mon champ. Ah! — Quand je sème à main plei - ne Sous

*mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *f*

\* Dans le cas où la mélodie serait exécutée en chœur, passez à l'autre signe.

le grandciel d'hi-ver, — J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer —

le grandciel d'hi-ver, — J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer —

le grandciel d'hi-ver, — J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer —

*Cresc.*

CHOEUR à 4 parties.

*ff* *Elargi.*

J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plai - ne, De l'autre j'ai la mer! —

*ff* *Elargi. sf*

Le mode hypophrygien dans lequel est construite cette mélodie se distingue du majeur en ce que son caractère expressif a quelque chose de plus contemplatif et de plus inspiré. Le majeur dans sa terminaison présente toujours un sens fini; l'hypophrygien, dépourvu de note sensible, ne conclut pas. Son sens reste comme suspendu; par cela même il se prête mieux que le majeur à l'expression de l'illimité et de l'infini.

Chantée par Jacqueline Lebrun  
Pédagogue

## O MON DIEU LA TRISTE NOUVELLE

*Mesto . 60 = ♩*

CHANT

PIANO

*f* *f* *f* *f* *p* *p*

0 mon Dieu!

la tris-te nou-vel-le, Tout à l'heu-re j'ai re-çue! Mon a-mour,

*pp* *mf*

*Cresc.*

ma douce a-mi-e, Je ne l'au-rai ja-mais plus! — Ma maî-tresse se ma-

*p* *mf*

*Sans rigueur.*

-ri-e Que j'ai-mais si tendre-ment. Hé-las! — hé-las! ah! quand j'y pen-se, De dou-

*p*

*Poco rit.* *a Tempo.*

leur mon cœur se fend. — l — ei tout me par-le d'el — le Et tout

*Suivez.* *mf*

me fait mal à voir. J'ai senti mes yeux pleins de larmes, En pas - sant près du la -

*p*

*Cresc.* *Più f* *pp*

— voir. — Je ne plus voir la lande Où tous deux a\_vons pas\_sé. Hé -

*f* *mf*

*Un peu ralenti.* *Rit.*

— las! — hé — las! et l'aubé - pi.ne A l'o - deur de son bai - ser. —

*Suivez.* *pp*

*à Tempo.*

Bon.nes gens et vous, gens de marque De la pa - rois.se - de Ples - tin,

*Marqué.*  
*mf*

A - dieu donc. trop lourde est ma pei - ne; Je m'en vais plein de cha - grin. —

*sf*

*Avec élan.* — A - fin qu'il me la rap - pel.le, J'ai cou - pé le ge.nêt d'or. Hé - las! — hé -

*Un peu élargi.*  
*Suiv.*  
*Cresc.* *f* *p*

las! pour qu'il de - meu - re Sur mon cœur jus - qu'à la mort. —

*f* *Riten.* *Avec force.* *Elargi.*  
*Cresc. scen. do.* *Suiv.* *f* *sf*

## PÉBEZ KÉLOU

Mesto.



Pe-bez ké - lou, o ma Dou - é, E meuz hi - rio re - cé - vet!  
 Va mes - tre - zik, va c'ha - ran - té a clé - van zo di - mé - zet;  
 Va mes - tre - zik va c'ha - ran - té ni - ni ga - rien ar mui - a: A  
 pa son - jan e ke - ment - sé va c'ha - lon a fell ran - na.

Oll plijadurioù an natur a zo achu evidon;  
 Achu eze ar plijadur a hanvèè va c'halon;  
 Achu é ar c'hontentement evidon barz ar béd-man;  
 Foei d'an aour a foei d'an archant; e nep gis n'ho zéziran

Me garehe cavet ar matier a kement a vé capabl  
 Da renta va c'halon séder, da sée'hi va daou lagad,  
 Da rejouissa va c'halon da contenti ma spéret,  
 Dam zenna deuz an affliction a da rei d'in ar iée'het

Mes kement-sé zo impossibl na ne éruo biken,  
 Mé é ar muia misérabl Deus an oll crouadurien;  
 Mé méus collet en eun instant ar frouez deus a pomb blavez.  
 En eur goll va c'hontentement va plijadur, va mestres.

Adieu eta pares Plestin, adieu tud a gonsékans.  
 Me a meuz cavet va chagrin e mesk ho rejouissans,  
 Me meuz ho heuillet gant douster ac ho quita gant glae'har.  
 Evel demeurez eun durzunel pa vé prinved deuz hé far.

*Cette mélodie est dans le mode mineur. Au point de vue du rythme elle offre ceci de remarquable que sur les quatre membres de phrases dont elle se compose, il y a trois membres de cinq mesures.*

*Chantée par Julienne Thomas  
 Belle-Isle-en-Terre*

## ADIEUX À LA JEUNESSE

**PIANO**

Moderato 84 = 

*Poco sf* *mf* *Dimin.* *pp*

Quand jeu - nes - se vient d'é - clo - re, Elle est comme un beau bou -

*p*

- quet, Quand jeu - nes - se vient d'é - clo - re, Elle est comme un

*Doux*

beau bou - quet, Elle est comme un beau bou - quet.

L'â - ge bien - tôt ar - ri - ve - ra, O - ié tra la la la di -

*mf* *Dimin.*

- ra la di - ra El - le se flé - tri - ra, Mais pas en -

*Dimin.* *p* *mf* *Cresc.* *Poco sf*

- co - re. La jeu - nes - se dans sa grà - ce

*Poco riten.* *a Tempo* *Suivez* *p* *pp* *p*

Est comme un bou - quet d'un jour. La jeu - nes - se dans sa grà - ce

*mf*

Est comme un bou - quet d'un jour, Est comme un bou - quet d'un

jour. — Quand le moins on y son - ge - ra, O - ié tra la

la la di - ra la di - ra El - le s'ef - feuil - le

- ra Au vent qui pas - se. —

Suivez *p* *Dimin.* *pp*

## KENAVO D'AR IAOUANKIS

Moderato.



Ar ia-ouan-kis zo eur bou-quet ar ha-e-ra zo er bed,

Ar ia-ouan-kis zo eur bou-quet ar ha-e-ra zo er bed, ar ha-e-ra

zo er bed Mes coz-ni en dis-ka-ri-é O-ié tra la la la di-

-ra la di-ra Mes coz-ni en dis-ka-ri-é vit c'hoas ne rai-o ket.

Ar iaouankis zo eur bouquet n'é ket da padout pell.  
Pa sonjer an nebeta, [oié etc.] a ia gant an avel.

*La première partie de cette mélodie est dans le mode hypolydien avec terminaison sur la médiane (variété syntono-lydienne).*

*Dans la seconde partie, quand apparaît l'ut naturel, la mélodie change de mode et sa terminaison se fait une quinte au-dessous sur une tonique hypodorienne. Il est à remarquer que dans le deuxième membre de cette seconde période, l'ut dièse reparait: cette note étrangère au mode hypodorien produit une modulation passagère et un rappel de la modalité hypolydienne qui donne à la conclusion une grande impression de fraîcheur.*

*Si on analyse cette mélodie au point de vue rythmique, on rencontre dans la première partie deux phrases de six mesures qui se décomposent chacune en deux membres de trois mesures; le deuxième membre de la seconde phrase se répète deux fois. La seconde période se compose de deux phrases: l'une de sept mesures, l'autre de six mesures.*

*Chantée par M<sup>lle</sup> Guichen  
Plouéné*

## LAMENTATIONS

Allegro 132 =  $\text{♩}$ .

PIANO

The piano introduction is in 6/8 time, marked 'Allegro 132 = ♩'. It features a right hand with chords and a left hand with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* and *sf*. There are accents and a fermata over the first measure.

SOLO *Bien rythmé*

Quand u - ne fil - le se ma - rie, Elle ne sait

The solo section is marked 'SOLO Bien rythmé'. The vocal line is in 6/8 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *sf*, *mf*, *p*, and *Cresc. sf*. There are accents and a fermata over the first measure.

CHŒUR

ce qui l'at - tend. Quand u - ne fil - le se ma -

The chorus section is marked 'CHŒUR'. The vocal line is in 6/8 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *sf* and *mf*. There are accents and a fermata over the first measure.

- rie, Elle ne sait ce qui l'at - tend.

The chorus section continues with the vocal line in 6/8 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf*. There are accents and a fermata over the first measure.

SOLO *avec force*

Pleu - re. ma ca - ma - ra - de. pleu -

*p* *sf Cresc.*

*Chanté*

\* CHŒUR

- re ton beau prin - temps. Pleu - re. ma

*f*

ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps!

*sf*

\* CHŒUR pour finir

Pleu - re, ma ca - ma - ra - de. pleu - re ton beau prin - temps!

*f* *sf* *Poco riten.* *Suivez* *sf*

\* Pour l'accompagnement du dernier couplet, passez à l'autre page

## AUTRES COUPLETS

SOLO  
On croit que l'or tombe des arbr' Et que les feuil - les sont d'ar - gent.

CHŒUR  
On croit que l'or tombe des arbr' Et que les feuil - les sont d'ar - gent.

SOLO  
Pleu - - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

CHŒUR  
Pleu - - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

SOLO  
J'ai su de - puis qu'on se condamne A travaïl - ler bien ru - de - ment.

CHŒUR  
J'ai su de - puis qu'on se condamne A tra - vaïl - ler bien ru - de - ment.

SOLO  
Pleu - - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

CHŒUR  
Pleu - - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

SOLO  
Je sais qu'il faut re - ce - voir même Un coup de pied de temps en temps.

CHŒUR  
Je sais qu'il faut re - ce - voir même Un coup de pied de temps en temps.

SOLO  
Pleu - - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

CHŒUR  
Pleu - - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

SOLO  
Qu'il faut fi - ler sa que - nouil - lée Et de son pied ber - cer l'en - fant.

CHŒUR  
Qu'il faut fi - ler sa que - nouil - lée Et de son pied ber - cer l'en - fant.

SOLO  
Pleu - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

CHŒUR  
Pleu - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

SOLO  
Et s'en al - ler, qu'il pleuve ou gèle, A - vec les lin - ges à l'é - tang.

CHŒUR  
Et s'en al - ler, qu'il pleuve ou gèle, A - vec les lin - ges à l'é - tang.

SOLO  
Pleu - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps.

CHŒUR  
Pleu - re, ma ca - ma - ra - de, pleu - re ton beau prin - temps. *Poco rit.*

## (4) KANVOW

Allegro.  
SOLO  
En dud ya - wang a pe zi - mant, Ne ou - yant ket pe - trè e - rant:

CHŒUR  
En dud ya - wang a pe zi - mant, Ne ou - yant ket pe - trè e - rant:—

SOLO  
A - dieu ka - me - ra - de - zék, a - dieu e - vit' ja - mes!—

CHŒUR  
A - dieu ka - me - ra - de - zék, a - dieu e - vit' ja - mes!—

(4) Nous publions pour la première fois des textes en dialecte bas-vannetais, c'est-à-dire dans la langue parlée entre le Scorff et l'Ellé, dans le nord-ouest du département du Morbihan. Aussi avons-nous tenu à reproduire les sons de ce dialecte aussi exactement que possible. Pour les voyelles, les accents ont la valeur des accents français. L'e non accentué a la valeur d'un e muet français de l'y gallois non accentué. *Ea, ou* représentent les mêmes sons simples qu'en français. *K, g* ont toujours le son dur. *S* devant un *t* a le son du *ch* français. *Ch* se prononce comme en français.

Le son le plus particulier de ce dialecte ainsi que du vannetais en général, c'est celui de l'a consonne ou a spirant. Il y a en vannetais un *a* consonne, de même qu'en face de *ou* (français) il y a un *ou* consonne équivalent au *ω* (anglais). Nous le représentons par *ū*.

En dud yawang e jonch ket è,  
 E kwéc'h en or a vég er gué.  
 Adieu, kameradezék, adieu évit james!

E kwéc'h en or a vég er gué.  
 E vè en dél melen évé.  
 Adieu, etc.

En dél melen e za d'en ias;  
 Kalon mères'h yawang e hunad.  
 Adieu, etc.

Me jonje deïn pe vezèn dimet,  
 Vézè ke're t'eïn bou' labouret  
 Adieu, etc.

Meid breman e ouyan rec'h mat  
 I ma re' t'eïn-mé labourat;  
 Adieu, etc.

I ma re' t'eïn-mé labourat  
 A resow meurék a dol trat;  
 Adieu, etc.

A resow meurék a dol trad,  
 A red néo div t'er guèlehad;  
 Adieu, etc.

Ma red néo div t'er guèlehad,  
 Ha huic'hellad ge'bék me zrat.  
 Adieu, etc.

I má re' t'eïn gober doe'hpén;  
 Monet ged er lianow d'er lénn;  
 Adieu, etc.

Monet ged er lianow d'er lénn,  
 Ag o hancein ag o distén  
 Adieu, etc.

---

*La première phrase de cette chanson est construite dans le premier mode du plain-chant avec si naturel (mode de l'AVE MARIS STELLA).*

*La seconde phrase, servant de refrain, dans laquelle apparaît le si bémol, est dans le mode hypodorien. Cette mélodie, qui est composée de deux phrases de six mesures, a un grand caractère; le refrain surtout présente dans sa concision, une intensité d'expression remarquable.*

*Chantée par Joseph Lebrun  
 Guéméné*

## LE SABOTIER

Allegro 432 = 

CHANT *Très gai et bien rythmé*  
SOLO *mf*  
E - cou - tez, a - mis, é - cou - tez.

PIANO *Allegro*  
*f* *p*

CHŒUR *f* *mf* *CHŒUR*  
tran lar di ré - no Un sò - ne tout frais compo - sé. Tran lar di ra lan la.

*mf* *p* *mf*  
Marqué

SOLO *CHŒUR*  
tran lar di ré - no. C'est un sa - bo - tier qui l'a fait tran lar di

*Cresc.* *p* *mf*

SOLO *CHŒUR*  
ré - no Et qui lo - ge dans la fo - ré. Tran lar di ra lan la tran lar di

*mf* *Marcato* *Cresc.*



SOLO CHŒUR SOLO

rè - no. La fumée noircit les pa-rois tran lar di rè - no De

CHŒUR

sa ca-bane au fond des bois. Tran lar di ra lan la tran lar di rè - no.

*mf* *Marcato* *Cresc.*

SOLO CHŒUR SOLO

Et elle est tou-te ta-pis-sée Tran lar di rè - no Par les cheveux des

*p* *mf*

CHŒUR SOLO

a-raignées Tran lar di ra lan la tran lar di rè - no. « Com-

*Marcato* *Cresc.*

CHŒUR SOLO

ment lui por-ter son di-ner? tran lar di rè - no Je ne sais chemin

CHŒUR SOLO

ni sentier.) Tran lar di - ra lan la tran lar di rè - no. «-Bon-

*Cresc.* *f*

CHŒUR SOLO

-ne fem-me pas - sez par là, tran lar di rè - no De loin sa scie vous

*mf* *f*

CHŒUR SOLO

gui.de - ra. Tran lar di - ra lan la tran lar di rè - no Sa

CHŒUR SOLO

scie sa hache et son pa- roir tran lar di rè - no Qui font bra-ve-ment

CHŒUR SOLO

leur de-voir.)) Tran lar di - ra lan la tran lar di rè - no. Le

Léger

*p*

CHŒUR SOLO

sa-bo- tier est à sif- fler tran lar di rè - no A - vec son cha-peau

*mf*

CHŒUR SOLO

de cò- té. Tran lar di ra lan la tran lar di rè - no. « Qu'ap-

Très marqué

CHŒUR SOLO

-por-tes - tu pour le di - ner. tran lar di rè - no Que je faide à te

*p* *mf*

CHŒUR SOLO

décharger?) Tran lar di ra lan la tran lar di rè - no. « Je

*f*

*Très marqué*

CHŒUR SOLO

n'ai pu t'ap - por - ter ce soir tran lar di rè - no Qu'u - ne ga - let - te

*p* *mf*

CHŒUR SOLO

de blé noir.» Tran lar di ra lan la tran lar di rè - no. « Nous

*f* *Cresc.*

CHŒUR

SOLO

se - rons plus ri - ches bientôt, tran lar di rē - no Quand j'au - rai ven - du

CHŒUR

Plus lent

SOLO

mes sa - bots. Tran lar di ra lan la tran lar di rē - no. Ma

*Suivez*

CHŒUR (interrogateur)

Allegro

SOLO

douce, et di - man - che prochain, tran lar di rē - no Nous au - rons du lard

CHŒUR très enlevé

et du vin! Tran lar di ra lan la tran lar di rē - no.

## ER SABOTIER

Allegro. 2

SOLO

CHŒUR

SOLO

Che-la-wed oll a che-la-wed, tran lar di rè - no Or

CHŒUR

gan-nen a ne - vé za - vet, tran lar di ra lan la tran lar di rè - no.

Or gannen a nevé zavet *tranlardireno*  
D'or sabotier i ma zavet *tran lar etc.*

Zaved e d'or sabotier koët  
Ennes i gomenant er hoët.

Hag i di you zo guérennet  
Ge' mouch golow ag er moged;

Ge' mouch golow ag er moged,  
Ha ged er blév kanc'vided.

«Penost i hein de gas méren,  
Pe n'ouyan hént na minojen?»

Pigned auze ged en dosten,  
A hui glower trouz en echen;

«Trouz en ach ag en daladur,  
« I reparein er lijadur;

« Er sabotier e huitellad,  
Hi dok ket-on ar gosté i dal.»

Arriv e men groék ke'méren.  
Goel val e d'ein mont t'i dichen.

Teve' men dous, ne chiffe' ket;  
Disul ni yei d'en ovren bred;

Disul ni yei d'en ovren bred  
Ni ombo guin mat te évet

Er sabotier a pe labour,  
N'echet affer de éve' dour,

Meid er guin ru ag er guin guén  
Er lowdevi leih er véren.

*Cette chanson de danse, qui est dans le mode majeur, présente une construction rythmique dont on trouve de fréquents exemples dans l'antiquité. Des cinq membres de deux mesures qui la composent, le premier et le second, en s'appariant, répondent symétriquement au quatrième et au cinquième, également appariés; tandis que le troisième membre, dépourvu de pendant, n'en trouve aucun auquel il puisse s'unir. Ce membre «célibataire» s'appelait chez les anciens mesodicon, et la strophe qui le renfermait portait le nom de période mésodique (1).*

Chantée par M<sup>re</sup> Loth  
Guém. ad

(1) Voir Gevaert, *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*, T. II, p. 157.



Il a tou - ché la som - me, Je ne le rendrai pas. n -

*Cresc.* **f**

*Très doux.* **p**

« - oi - seau de ma mu - rail - le, Va - t'en vers mon en - fant -

**pp**

Sa - voir s'il est en vi - e, S'il est au ré - gi - ment. n -

« - Bon - jour, pe - tit Syl - ves - tre! » « - Bonjour, pe - tit oi - seau. -

*Poco cresc.* *Dimin.*

Va dire à mon vieux père Que je re - viens bien - tôt. —

*Expressif.*

*mf*

Le vieux bon - hom - me pleu - re, Cou - ché dans son grand lit; —

*mf* *sf*

Au loin les fil - les chan - tent La chan - son de son fils. —

*p*

Le sol - dat — sur la por - te L'é - coute a -

*pp*

- vec a - - mour : «- Ne pleu - - re

pas, mon pè - re, Syl - vestre est de re - tour.

### SILVESTRIK

Molto moderato.

En - tré I - liz sant Lo - renz ha Cha - pel sant Her - vé — Zo un - den gen - til

ia - ouank o - se - vel he ar - mé — Zo un den gen - til ia - ouank o - se - vel

he ar - me — Me meuz ur mab Sil - ves - trik hag e - lar mont i - vé. (1)

*Cette belle mélodie, qui est dans le mode mineur, n'est pas sans intérêt, au point de vue rythmique.*

*Le repos régulier que fait le chanteur à la fin de chaque vers et que nous avons reproduit scrupuleusement, donne à la phrase musicale correspondante une étendue de sept mesures. Chacun de ces membres pourrait être considéré comme formant une grande mesure à  $\frac{7}{2}$*

Chantée par M<sup>lle</sup> Le Goas  
Guingamp

(1) Pour la suite des paroles voir Luzel, *Chants populaires de la Basse-Bretagne*. SILVESTRIK (2<sup>de</sup> version) T. I, p. 362.

On remarquera quelques différences entre le 1<sup>er</sup> couplet donné par Luzel et celui que nous donnons ici.

# UN JOUR SUR LE PONT DE TRÉGUIER

CHANT *All<sup>o</sup> moderato 120 = *

Un jour sur le pont de Tréguier, Lan-dé-ra li - dé - ré, Un

PIANO *p*

jour sur le pont de Tréguier, lan-dé-ra li - dé - ré, J'a - per-çus

*Poco riten.*

u - ne fil - le, un deux trois dé - li - ra Qui s'est mise à pleu-rer.

*f >* *p* *Suivez*

*a Tempo*

Lan-dé-ra li - dé - ré. «—Ma fil - le, pourquoi donc pleurer?

*p*

Lan-dé-ra li - dé - ré, Ma fil - le, pourquoi donc pleurer? » lan-dé-ra, li -

*mf*

- dé - ré. («- Je pleure a - près ma ba-gue, Un deux trois dé - li - ra

*sf* >

*Poco riten.* Que j'ai lais - sé tom-ber.)) Lan-dé-ra li - dé - ré. («-Et *a Tempo*

*p* Suivez

que vou-dras-tu me don-ner, Lan-dé-ra li - dé - ré, Et que voudras-tu

*p* *mf*

me don-ner, Lan-dé-ra, li - dé - ré, Si je te la rap-por-te? »

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "me don-ner, Lan-dé-ra, li - dé - ré, Si je te la rap-por-te? ». The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

*Ritenu-  
to  
Espressivo*

un deux trois dé-li-ra (« Je te donne un bai-ser. ») Lan-dé-ra li -

*Suivez*

*pp*

The second system continues the musical score. It begins with the tempo and expression markings "Ritenu-to" and "Espressivo". The vocal line includes the lyrics "un deux trois dé-li-ra (« Je te donne un bai-ser. ») Lan-dé-ra li -". The piano accompaniment features a more expressive and slower feel, with a dynamic marking of "pp" (pianissimo). A "Suivez" instruction is placed above the piano part.

*a Tempo*

- dé - ré. Au premier coup qu'il a plongé Lan-dé-ra, li -

*p*

The third system of the score is marked "a Tempo". The vocal line continues with the lyrics "- dé - ré. Au premier coup qu'il a plongé Lan-dé-ra, li -". The piano accompaniment returns to a more regular tempo and features a dynamic marking of "p" (piano).

- dé - ré, Au premier coup qu'il a plongé, Lan-dé-ra li - dé - ré,

*mf*

The fourth system concludes the page with the lyrics "- dé - ré, Au premier coup qu'il a plongé, Lan-dé-ra li - dé - ré,". The piano accompaniment features a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte).

*Cresc.*

Il voit l'an-neau qui bril-le, Un, deux, trois, dé-li-ra, Au se-cond

*f* *Poco riten.* *a Tempo* *mf*

Pa tou-ché. Lan-dé-ra li - dé - ré. Pour le faire en-co -

*f* *Suivez* *p*

- re plonger. Lan-dé-ra li - dé - ré, Pour le faire enco - re plonger,

*mf*

Lan-dé-ra li - dé - ré, El - le fait un sou-ri-re. Un deux trois

*Poco riten.* *Rall.*

de - li - ra. Il n'a point re - mon - té. Lan - dé - ra li - dé - ré.

*Suivez* *sf* *sf*

*a Tempo*

Le père en train de re - gar - der, Lan - dé - ra li - dé - ré, Le

*p*

père en train de re - gar - der. Lan - dé - ra li - dé - ré E - tant à

*mf*

*Ritén.*

sa - fe - nè - tre, Un deux trois, dé - li - ra, Se met à san - glo - ter.

*Suivez* *sf*

*Rall.* a Tempo

Lan-dé-ra li - dé - ré. ((—J'a - vais trois gar-çons bien plan-tés,

Lan - dé - ra li - dé - ré, J'a - vais trois gar-çons bien plan-tés,

Lan - dé - ra li - dé - ré Et pour la mè-me fem-me, Un deux trois

*Sans rigueur*

dé - li - ra Tous trois se sont noyés.) Lan-dé-ra, li - dé - ré!

*Suivez* *Cresc.* *f* *sf*

## WAR BONT ANN NAONET

All<sup>o</sup> moderato



Pa oann war bont ann Nao-net gai lan-de-moa, li-bé-ré, Pa  
oann war bont ann Nao-net gai lan-de-moa, li-bé-ré, Ber-ge-reun o we-la  
Un deux trois de-ly-ra Trois ca-va-liers de bois lan-de-moa, mé-ga-ré.

Me welet eur vergerenn *gai landemoa* etc. (bis)  
War ar pont o wela *Un deux trois* etc.

Petra' ch eus-hu da wela *gai* etc.  
Plac' hik d'in-me laret *Un deux trois* etc.

Ma gwalenn er mor kouezet *gai* etc.  
Piou a iélo d'hi zapa? *Un deux trois* etc.

Petra rofet-hu d'in-me *gai* etc.  
Me iallo d'hi zapa *Un deux trois* etc.

Pemp kant scoet en aour melenn *gai* etc.  
Mar gallet hi zapa *Un deux trois* etc.

Na d'ar c'henta plonjadenn *gai* etc.  
Ar walenn we guelet *Un deux trois* etc.

Ha d'ann eill plonjadenn *gai* etc.  
Ar walenn we touchet *Un deux trois* etc.

Ha d'ann dervet plonjadenn *gai* etc.  
Ar mab a we beuzet *Un deux trois* etc.

He dad a oa er prenestr *gai* etc.  
O kommauz da wela *Un deux trois* etc.

Tri mab am eus me ganet *gai* etc.  
Ho zri ez int beuzet *Un deux trois* etc.

En bered sakr ann Drindet *gai* etc.  
Meus tri mab douaret *Un deux trois* etc.

*Cette chanson est dans le mode majeur, et, chose rare dans les mélodies populaires, sa coupe est parfaitement carrée.*

*On sera frappé du contraste qui existe entre la gaieté de l'air et la tristesse du sujet.*

*Chantée par Marie Patirou  
Locmaria près Quimper*

## DISONS LE CHAPELET

Grave 44 = 

PIANO *mf*



Di - sons le cha - pe - let à ge - noux sur la ter - re; —

*pp* Jé - sus nous tend les bras du haut de son cal -

- vai - re . I - ci nous a - vous tous la mi -

*mf*

Un peu élargi

- sère en par - ta - ge: Jé - sus souffrant pour nous, don - né nous le cou -

*Cresc.* *Suivrez.*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase. The piano accompaniment (bottom two staves) features a steady eighth-note accompaniment. The word 'Suivrez.' is written above the piano part, with downward-pointing arrows indicating the notes. Dynamics include a crescendo and a piano (*p*) marking.

- ra - ge! Qui donc au - rait le

*p* *a Tempo* *pp* *f* *p*

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line has a long note for '- ra - ge!' followed by 'Qui donc au - rait le'. The piano accompaniment has a more active texture. Dynamics include piano (*p*), piano-piano (*pp*), and forte (*f*).

droit de ha - ïr sa mi - sè - re, De - vant

*Poco cresc.* *f*

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The vocal line continues with 'droit de ha - ïr sa mi - sè - re,' and 'De - vant'. The piano accompaniment features a more complex harmonic structure. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

le fils de Dieu na - vré sur le Cal - vai - re?

Detailed description: This system contains the seventh and eighth lines of music. The vocal line ends with 'le fils de Dieu na - vré sur le Cal - vai - re?'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

**Elargi**

Au sein de la dou - leur il n'a que pa - ti - en - ce: Jé - sus.

*mf* *Cresc.* *Suivez.*

mets nous au cœur l'amour de la souf - france!

*sf* *p*

### DRINDET SANTEL

*Grave.*

Drindet sán-tel pros-ter-net di-ra zoeh d'an daoulin Me o  
ped da rei zi-cour d'o jer-vi-ger in-dign Va spe-ret a zo  
fra-gil a va stu-di i-zel Scler-i-gen a ou-le-nan ouz-oe'h drindet santel.

*Ce beau cantique, empreint à un si haut degré d'un sentiment d'austérité et de "détachement", est dans le mode dorien. Dans la musique grecque, le mode dorien, comme l'ordre dorique en architecture, avait pour caractères distinctifs la fermeté, la sévérité et la sobriété.*

*Ce mode est basé sur une dominante: aussi sa terminaison ne conclut pas. L'expression vague et indéterminée de la cadence dorienne donne ici à la mélodie un singulier cachet de grandeur.*

*Chanté par Eliza Golcou  
Carhair*

## LE RAPT

Allegro 132 = ♩

CHANT

PIANO

« Com.

- bien ton blé, beau ma te lot, com - bien ton blé, beau ma te lot? Il m'en fau -

- drait qua tre boisseaux, Ventur ma di - ret - te, Pour mes crêpes de lun -

\* Pour finir

- di) Ventur ma di - ri — Et je serai ton ma - ri. Ventur ma di - ri.

\* Pour l'act du dernier complet, passez à l'autre signe.

## AUTRES COUPLETS

« Pour tous c'est trois livres dix sous, pour tous c'est  
 trois livres dix sous; Mais ce se-ra bien moins pour vous. *Ven-tur ma di - rette.*  
 Car vos yeux sont bien jo-lis. » *Ven-tur ma di - ri.* — Quand  
 dans la barque elle est entrée, quand dans la barque elle est en-trée, Ils ont bien  
 vite ap-pa-reil-lé. *Ven-tur ma di - rette.* Pour le large ils sont par-tis. *Ven-tur ma di - ri.*  
 — « Ma belle en-fant, dites moi donc, ma belle en-fant, dites moi donc,  
 Venez a-vec nous au Ga-bon. *Ven-tur ma di - ret-te.* Car le vent nous y con-  
 -duit. » *Ven-tur ma di - ri.* — « Nen-ni, je ne puis na-vi-guer, nen-  
 -ni je ne puis na-vi-guer, Car j'entends mes en-fants cri-er. *Ven-tur ma di -*  
*- ret-te.* Et mon di-ner n'est pas cuit. » *Ven-tur ma di - ri.* — « Ma  
 bel-le, tu n'as pas quinze ans, ma bel-le, tu n'as pas quinze ans. Tu n'as pas  
 encore eu d'enfants, *Ven-tur ma di - ret-te,* Et je serai ton ma-ri. » *Ven-tur ma di - ri.*

## SCRAPÉRÉZ

Allegro.

Mar-tol-lo — det, d'in ho lé-ret, mar - tol-lo — det, d'in ho lé - ret, Pé-guement a  
lé-ket en eur chant éd, Vantur ma di - ret-te Vot' gran - dur gra-vé-dé-zi Vantur ma di - ri.

E ma seiz liwr mèt pemp kwéneg (bis)  
Deut ar vag itron, hag a volfet.  
*Vantur ma direkte etc.*

Pa voa et an itron e'r vag,  
Hag hi commanc, da navigat.  
*Vantur etc.*

Plae'hik iaouank, d'in ho lèret.  
Ganimp d'an Indrez a teufèt  
*Vantur etc.*

Ganeoch d'an Indrez nan in ket  
Gant va fried vin gourdrouzet  
*Vantur etc.*

Me glèo ma zad ouz ma goulen  
Ha ma bugélik o vreufel  
*Vantur etc.*

Na markét eur liou var ho pég  
Pè bet faligodik ebet.  
*Vantur etc.*

*Cette chanson est construite, comme le N° 5, dans le mode de ré (tonique) avec signaturel (transposé d'un demi-ton). Après le retour répété de la dominante qui apparaît comme finale dans les phrases du début, la terminaison sur la tonique est d'un effet piquant et imprévu.*

*Le mélange de la mesure à deux temps et à trois temps communique au rythme une allure très libre, sans nuire en rien à sa clarté et à son aplomb.*

*Chantée par Jacquette Lebrun  
Pédernec*

## COMPLAINTE D'UNE MÉCHANTE

And<sup>te</sup> tragico 66 = 

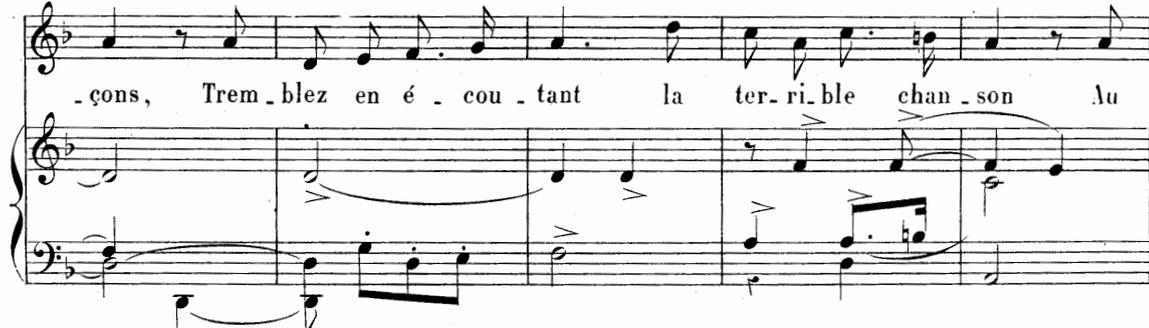
PIANO.

*mf*  
Fil - les de la pa - rois - se et vous aus - si, gar -

*f* *mf* *M.D.*



- çons, Trem - blez en é - cou - tant la ter - ri - ble chan - son Au



su - jet d'u - ne fil - le De très bon - ne fa - mil - le Qui, sans le

*Cresc.*



bap - ti - ser, — Tu - a son nouveau né. — Pour rappor - ter la

bé - che, el - le rentre au lo - gis. En voy - ant sa pâ - leur, Son

père est tout sur - pris, Mais quel - le fut sa ra - ge, Le jour ou dans l'her -

-ba - ge, Il trou - va sa ju - ment — Qui dé - terrait l'en -

**Plus animé**

-fant. — Le pè - re prend sa ha - che et veut la mettre à

mort; Mais la fil - le s'en-fuit en em - por - tant le

**Moins vite**

corps. Au juge el - le dé - cla - re Sa condui - te bar - ba - re, —

*Suivez.* *Cresc.* *sf*

— Et, montrant son en - fant, — De - mande un châ - ti - ment. — ("D'a -

*f* *Dimin.* *pp*

- bord je restai sa - ge et vé - cus sain - te - ment; — Mais - je fus dé - bau -

- chée à l'a - ge de seize ans. — Fil - les bien re - nom - mé - es, N'al -

*Cresc.*

- lez a l'as - sem - blé - e — Qu'a - vec vos bons pa - rents — Ou

*Avec force.*

*Dimin.*

*f*

des honnê - tes gens!) — Les ai - des du bour.

*a Tempo*

*Suivez.*

*a Tempo*

*p* *mf* *p*

-reau dé - jà sont ar - ri - vés; Les charges de fa - got font

fré - mir les pa - vés. « C'est en vain que je pleu - re. — Dans u - ne de - mi -

heu - re, — La cou - pa - ble Ma - non — Se - ra cendre et char.

- bon! »

## GWERZ AR VÉCHANTEZ

Andante.

Mar plich gan\_eoch chi.la\_ouet, hag e cle.fet ca\_nan Ar wers so en ne\_

\_vez com\_po\_sset ar bla\_man War su\_jet eur vé\_chan\_tez da bo\_hi\_ni\_eo

groët A lac'h daou grou\_a\_dur vel n'ho douz hui ga\_net. (4)

*L'emploi du si naturel dans les deux premières phrases de cette mélodie fait penser tout d'abord qu'elle est construite dans le 1<sup>er</sup> mode du plain-chant avec si naturel. Mais l'apparition du si bémol dans les phrases suivantes établit clairement la modalité hypodorienne. Le caractère expressif inhérent à ce mode communique à la mélodie un remarquable cachet de grandeur.*

*Toutes les phrases qui la composent sont carrées, sauf la dernière qui renferme cinq mesures.*

*Chantée par Jacqueline Lebrun  
Pédernec*

(4) Nous ne donnons pas les autres paroles, cette complainte étant interminable et offrant peu d'intérêt.

## LA SOUPE AU LAIT

**PIANO.**

Vivace 160 =  .

*f* *Cre - - - scen - -*



Gaiement et très rythmé.

SOLO.

do. Les é-poux



CHŒUR.

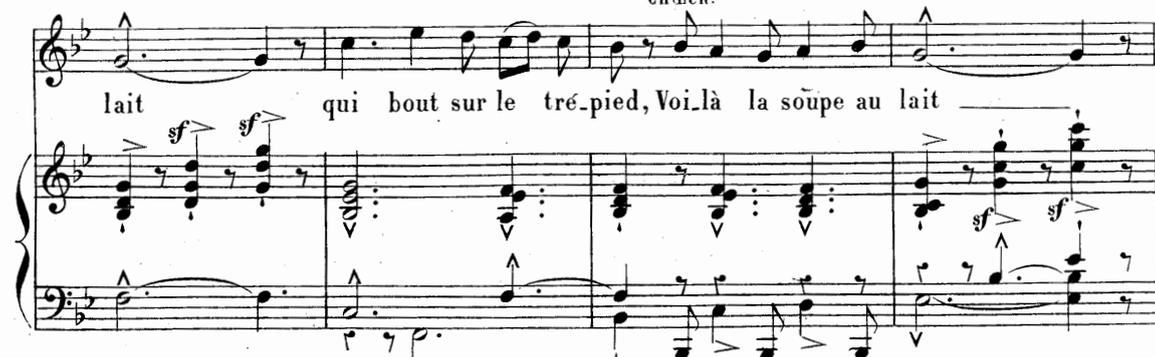
SOLO.

sont au lit. Sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, sonneurs, sonnez! — Voi-là la soupe au



CHŒUR.

lait qui bout sur le tré-pied, Voi-là la soupe au lait



*Cresc.*

qui bout sur le tré-pied. Ah! ah!

ah!

*SOLO.* *CHŒUR.*

Mettons-nous sur les bancs, sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, son-

*SOLO.*

-neurs, sonnez! Et marquons la me - su - re à grands coups de sou-

*CHŒUR.*

liers, Et marquons la me - su - re à grands coups de sou-liers!

*Cresc.* SOLO.

Ah! ah! ah! Ils voudraient

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major with a treble clef, featuring three 'Ah!' exclamations on a long note. The bottom staff is a piano accompaniment in G major with a bass clef, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

CHŒUR. SOLO.

bien dormir. Sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, sonneurs, sonnez! Servons la soupe au

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The top staff is a vocal line for the chorus (CHŒUR) in G major with a treble clef, with lyrics 'bien dormir. Sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, sonneurs, sonnez! Servons la soupe au'. The bottom staff is a piano accompaniment in G major with a bass clef, featuring a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf*.

CHŒUR.

lait aux nouveaux ma\_ri\_és, Servons la soupe au lait

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The top staff is a vocal line for the chorus (CHŒUR) in G major with a treble clef, with lyrics 'lait aux nouveaux ma\_ri\_és, Servons la soupe au lait'. The bottom staff is a piano accompaniment in G major with a bass clef, featuring a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf*.

*Cresc.*

aux nouveaux ma\_ri\_és! Ah! ah!

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. The top staff is a vocal line in G major with a treble clef, with lyrics 'aux nouveaux ma\_ri\_és! Ah! ah!'. The bottom staff is a piano accompaniment in G major with a bass clef, featuring a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *ff* (fortissimo).

SOLO. CHŒUR.

ah! Elle prend sa cuillère; sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, son-

SOLO.

-neurs, sonnez! Le lait passe au tra-vers, la cuil- lère est per-

CHŒUR.

-cée; Le lait passe au tra-vers, la cuil- lère est per- cée!

Cresc. SOLO.

Ah! ah! ah! Lui se sert

CHŒUR. SOLO.

de ses doigts, Sonnez, sonnez, sonnez! sonnez, sonnez, sonnez! — Tous les morceaux de

CHŒUR.

pain — par un fil sont li - és, Tous les morceaux de pain —

par un fil sont li - és! — Ah! — ah!

SOLO. CHŒUR.

ah! Ils essaie - ront longtemps, sonnez, sonnez, sonnez! sonnez, son -

SOLO.

- neurs, sonnez! Nous chan-te-rons i - ci jus - qu'à mi-nuit pas-

CHŒUR.

Elargi.  
Cresc.

- sé, Nous chanterons i - ci jus-qu'a mi-nuit pas - sé.

a Tempo

Suivez. Cresc.

Ah! ah!

Cresc.

ah! ah! ah!

## — ER ZOUBEN D'ER LÈC'H —

Vivace.

Zo-net-u, zo-nerian, zo-net mu-nut ha-ge, zo-net mu-nut ha-ge: —  
 I-ma'r zouben d'er lèc'h — i hont ar en tré-bé, i-ma'r zouben d'er  
 lèc'h — i hont ar en tré-bé. Ah! Ah! Ah!

(bis)

Zonet-u, zonerian, zonet munut ha sti:  
 Ima'r zouben d'er lèc'h en tonet ar en ty. (bis)

Zonet-u, zonerian, zonet munut ha stank:  
 Ima'r zouben d'er lèc'h i honet ar er bank.

Zonet-u, zonerian, zonet munut ha gé;  
 Ima'r zouben d'er lèc'h i hont barh er guelé.

Ketan tam anchi, ketan tam anchi,  
 Ketan tam anchi zo d'er virhies Vari.

En eil tam anchi, en eil tam anchi  
 En eil tam anchi, zo d'o pried a hui.

Drived tam anchi zo d'o tat ha d'o mam  
 Peré n'es o maget n'amzer me wèc'h yawang.

Bwarved tam anchi zo d'o preur a d'o hoér  
 Peré n'es o caret e tré me oèc'h er gér:

Bempet tam anchi zo d'oll o amiyet  
 Peré n'es o huliet bidig dé o eured. (1)

*Cette chanson a un caractère presque officiel en Bretagne. Elle accompagne la cérémonie burlesque de la "Soupe au lait" offerte, le soir des nocés, par les invités, aux nouveaux mariés. Cet usage, beaucoup moins répandu qu'il ne l'était jadis, subsiste encore aujourd'hui dans quelques localités.*

*La chanson de la "Soupe au lait" qui est dans le mode majeur, est tout à fait exempte de mélancolie. Si l'on analyse sa construction rythmique, on rencontre au début une phrase musicale d'une mesure répétée trois fois, à laquelle succèdent deux membres de trois mesures.*

Chantée par M<sup>lle</sup> Louise Le Bourlais  
 Guéméné

(1) Nous ne pouvons donner ici tous les couplets, cette chanson durant quelquefois depuis dix heures du soir jusqu'à minuit.

## LE PARADIS (1)

CHANT

Lento 52 =  $\text{♩}$ .

*doux.*

PIANO

*p*

*p*

Je crois au pa - ra -

- dis, — Jé - sus nous l'a pro - mis. — J'es - père al - ler un jour Au

glo - ri - eux sé - jour. — J'es - père al - ler un jour Au glo - ri - eux sé -

\* dernière strophe

- jour. — sein du pa - ra - dis. *dime rit.*

(1) Poésie française imitée de la version du **BARZAZ BREIZ** du V<sup>te</sup> Hersart de la Villemarqué.

\* Pour l'accompt du dernier couplet passez à l'autre signe.

## AUTRES STROPHES

8994. H.

- rai La Vier-ge sans pé-ché — Et les as-tres qui font Cou-ron-ne sur son  
front, Et les as-tres qui font Cou-ron-ne sur son front. —

La por-te s'ou-vri-ra, — Jé-sus me re-ce-vra: «Fleuris comme un beau lys Au  
sein du pa-ra-dis! Fleuris comme un beau lys Au sein du pa-ra-dis!» —

### AR BARADOZ

Lento.

Je-suz! pe-ger braz eo — Pli-ja-dur ann e-neo — Pa' zint di-rak Dou-e Hag  
enn he ga-ran-te — Pa' zint di-rak Dou-e Hag enn he ga-ran-te. (1)

*Ce cantique ravissant, dont l'expression a un caractère de pureté angélique, est dans le mode hypodorien. Son rythme est entièrement conforme à la règle de la carrure.*

*Chanté par le V<sup>te</sup> Hersart de la Villemarqué  
Quimperlé*

(1) Ce cantique est si populaire en Bretagne que cela nous dispense de donner la suite des paroles bretonnes.

# DIMANCHE A L'AUBE

CHANT *And<sup>uo</sup> con moto* 176 = *mf*

Di - man - che à l'aube, en

PIANO *f* *sf* *p*

me le - vant, Ho - renn drenn drenn Ho - la la ri tra Ho - renn drenn drenn La - ri -

*Cre - scen - do*

- den - na. *f* Dans le bois m'en fus chas - sant. Ti - ho - ho!

*mf*

*f* Dans le bois m'en fus chas - sant. Ti - ho - ho - ho! Bé -

*Poco riten e dim.* *a Tempo*

*mf* *Suivez* *mf*

**a Tempo**

\_ casse et lièvre al . lais chassant, Ho renn drenn drenn Ho la la.ri.tra Ho renn drenn drenn La.ri -

*Cre - scen do*

- den - na! Quand je ren.contraï ma mi - e. Ti.ho - ho!

*sf* *p*

Elle é - tait tout en san - glots. Ti - ho - ho - ho! (( - Mon

*Expressif* *Riten.* *Tendrement*

*Suivez* *pp*

Una corda

**Un peu plus lent**

cher amour, pourquoi pleurer?) Ho renn drenn drenn Ho - la la.ri.tra Ho renn drenn drenn Lari -

**a Tempo**  
*Agité*

den - na! (( - Hé - las! je pleure et pleu - re - rai, Ti - ho - ho,

*mf*

Tre corde

*Poco riten.* *Très délicat*

Car mon hon - neur je le per - drai!) Ti - ho - ho - ho! Ses

Suivez *pp*

deux mains blanches je lui pris Ho renn drenn drenn Ho - la la - ri - tra Ho renn drenn drenn La - ri -

**Pressez**  
*Cresc.*

- den - na! Hors - du bois je la con - duis, Ti - ho - ho,

Suivez

*f* *a Tempo* *p*

A — chan — ter el — le se mit. — Ti — ho — ho — ho! — (« — Mon cher amour, pour —

*pp*

— quoi chan — ter?) Ho — renn drenn drenn Ho — la — la — ri — tra Ho — renn drenn drenn La — ri —

*A pleine voix*

— den — na! — (« — Gai — ment — je chante et chan — te — rai; — Ti — ho — ho, —

*ff*

*Elargi* *Triomphant.* *Riten.*

— Car mon hon — neur je gar — de — rai. — Ti — ho — ho — ho! —

*Suivez.* *Riten.*

*sf*

## DISUL VINTIN

And<sup>no</sup> con moto.

1<sup>er</sup> COUPL.

Di - sul vintin, ha pa zavenn, *Ho renndrenndrenn Ho la la ri tra Ho renndrenndrenn Lari - denna!* —

Da — chi.bouez ar had a ienn, *Ti.ho - ho!* — Da — chi.bouez ar had a ienn, *Ti.ho.ho - ho!* —

2<sup>d</sup> COUPL. (1)

— Chi.bouez ar had ar hé.vélék *Ho renndrenndrenn Ho la laritra Ho renndrenndrenn Lari.denna!* —

Me ren.kontraz ma mes.trez *Ti.ho.ho!* — Me ren.kontraz ma mes.trez *Ti.ho.ho ho!* —

E — kreiz ar hoad o we. lo *Ti.ho - ho!* — E — kreiz ar hoad o we. lo — *Ti.ho.ho - ho!* —

Mestrez iaouank, d'i me laret:

*Ho renndrenndrenn etc.*

Goz da berag a welet?

*Tihoho!* } bis

Gwelo a rann ha keuz a meuz:

Ma inor a vo kollet!

Ha me krogaz n'i daouarn gwenn,

Hi digas da vord ar hoad.

Da vord ar hoat, pa oa digouet

Hi'n em lakaz da gano.

Mestrez iaouank, d'i me laret:

Goz da berag a ganet?

Kano a raun, ha joa a meuz:

Ma inor a chomm gen en.

*Cette mélodie, dont la première phrase a dans sa terminaison une saveur hypodorique, conclut dans le mode majeur; elle n'en a pas moins un grand caractère. Si l'on analyse sa construction rythmique, on trouve une période de six mesures, dépourvue de pendant et deux phrases de quatre mesures qui se correspondent.*

*Chantée par Marie Jeanne Pèrès, femme Guillou  
Quimperlé*

(1) La forme du 2<sup>d</sup> Couplet est irrégulière; ce couplet renferme un vers de plus que le 1<sup>er</sup>, ce qui entraîne la répétition de la seconde phrase musicale. Tous les autres couplets sont réguliers et construits comme le premier.

# LA PRIÈRE DES ARZONNAIS

Moderato 88 =  $\text{♩}$ .

*Très fort et lourdement*

PIANO

The piano introduction consists of two staves in 6/8 time, marked *ff*. The right hand features a series of chords with accents, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. The music is in a minor key.

*Résolu*

Nous étions là vingt gâs d'Ar-zon, — Ma - rins durs à la pei - ne,

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line is in a minor key with a *Résolu* marking. The piano accompaniment is marked *f* and features a steady accompaniment of chords.

Sur un vaisseau de cent ca - nons — A - vec Monsieur Du - ques - ne.

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment is marked *sf* and features a steady accompaniment of chords.

Mais au mi - lieu du branle - bas, — Et quand le canon ton - ne,

The third system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment is marked *sf* and features a steady accompaniment of chords. The piece ends with a *Marqué* marking.

Les Arzon.nais ne tremblent pas. — Sainte Anne est leur pa -

tron ne. Après deux mois de grosse

mer, — Au fond du Zuider - zé - e, Deux Hollandais par le tra -

vers — Nous lâ - chent leur bor - dé - e. Trente sont morts du premier

coup, — Chez nous, chez nous per - son - ne! — Les Arzon - nais sont tous de -

*p* *Cresc.*

- bout. — Sainte Anne est leur pa - tron - - ne. —

*f* *Cresc.*

*Cre - scen - do*

Un peu plus lent 80 = ♩ .  
Très soutenu et avec recueillement

*p*

Bonnet en main, marchant nu - pieds, — Por - tant cierges de

ci - re, — Nous venons tous pour t'ap - por - ter — Un beau petit na -

*p*

- vi - re. — Prends notre hom - mage avec nos vœux, — Sainte Anne, on te le

don - ne. Les Arzon.nais tombent joy - eux Aux pieds

A pleine voix. Un peu élargi

de leur pa - tron - - ne!

Cet air est un spécimen du mode hypophrygien. On remarquera la modulation passagère produite par la présence du la bémol dans l'avant-dernière phrase. Cette note — 3<sup>e</sup> degré de l'échelle hypophrygienne (transposée) — qui apparaît tantôt naturelle, tantôt avec un bémol, n'est autre chose que la fameuse corde variante du moyen âge. Elle existait aussi dans l'échelle diatonique connue chez les anciens sous le nom de système immuable.

L'air dont il s'agit se chante très fréquemment en Bretagne, adapté à la chanson des Conscrits de Plouillau. Comme les paroles de cette chanson, qui est moderne, présentent peu d'intérêt, M. Coppée s'est inspiré, pour sa poésie, d'une autre chanson plus ancienne, mais moins répandue en Bretagne.

Chanté par Guillaume Cloître  
Chateaufort-du-Fanon

# IANNIK LE BON-GARÇON

Moderato. 92 = 

CHANT

PIANO

*mf*

Voy a-geurs

de Pa - ris, - voy a-geurs de Rou - en, — N'al-lez pas à Car -

- haix loger au coq d'ar - gent. — Iannik le bon gar - çon y est ve-nu pour.

- tant, — A fait don-ner l'a - voine à son bon che - val - blanc. —

*Un peu elargi.*

*Cresc.* *f* *Suivez.* *mf*

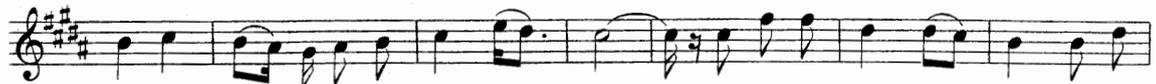
## AUTRES COUPLETS


 Quand Nona la ser - vante à sa chambre a mon - té, — Iannik le


 Bon-Gar - çon s'est mis à ba - di - ner; — Mais quand il lui eut dit qu'il é -


 - tait mari - é, — La pe - ti - te No - na s'est mise à sou - pi - rer. —


 (« Ma pe - ti - te No - na, pourquoi faire un sou - pir? ») — (« Marchand, pau -


 - vre mar - chand, i - ci tu dois mou - rir. — Re - garde sous le lit et tu


 vas bien fré - mir — En voyant le cou - teau dont ils vont se ser - vir. —


 A la der - niè - re foire en ont é - gor - gé trois. » — (« Ma pe - ti -


 - te No - na, sau - ve - moi, sau - ve - moi! — J'ai trois frè - res, trois gars so - li -


 - des comme moi. — L'un se - ra ton ma - ri; je te lais - se le . choix. »


 L'aubergiste à mi - nuit se ré - veille en sur - saut, — Al - lu - me


 la chan - delle et prend son grand cou - teau. — Mais Iannik dans la nuit s'est sau -

- ve par l'en - clos, A pris la fille en croupe et s'enfuit au ga - lop. —  
 C'est la bel - le No - na qu'il faut voir main - te - nant — A - vec ses  
 bas à jour et ses bou - cles d'ar - gent. — El - le vient d'é - pou - ser le frè -  
 - re du mar - chand. — Et c'est bien la plus brave au marché de Rou - en. —

### IANNIK AR BON-GARÇON

Moderato.

Ur mar - c'ha - dour bi - han, euz ar ger a Rou - an — Zo et da  
 Ger - ha - es, da foa - rio ga - lan - goan — Da bre - na daou e'houl saout, ur e'houl  
 - pl oc'henn i - we, — E - wit go - nit gant - he — e - bars ar foar ne we. (1)

*L'air de ce gwerz est dans le mode majeur.*

Chanté par M<sup>r</sup> Le Goas  
 Guingamp

(1) Pour la suite des paroles bretonnes, voir les *Chants populaires de la Basse-Bretagne* de Luzel, T. I. p. 354. — Le début de cette chanson est donné par Luzel comme une variante de *Iannik Le Bon-Garçon*.

## LE DÉPART DE L'ÂME (1)

**Larghissimo.** 420 = ♩ *Très doux et*

CHANT

PIANO

*p*

Quand

*mystérieux.*

l'â-me fuit le corps, — El-le murmure en s'en-vo-lant: "Je m'en vais te quit-

-ter, Mon pauvre corps pour bien long-temps. Nous nous retrou-ve-rons —

*mf*

*mf*

*Cresc.* *f*

au der-nier ju-ge-ment, Nous nous re-trou-ve-rons —

*Cresc.*

(1) Poésie française imitée de la version du BARZAZ BREIZ du V<sup>te</sup> H. de la Villemarqué.

*Solennel.* *Poco rit.* LE CORPS.

au der - nier ju - ge - ment." "Mon âme, en ce - temps

*Suivez.* *p* *pp*

L'ÂME.

là, Ma cen - dre même au - ra - passé." "Mon corps, ne dou - te

pas, — Je sau - rai bien - te - re - trou - ver. Dieu qui cré - a la

*Cresc.* *mf*

*Cresc.* *f* *Elargi.*

chair — peut la res - sus - ci - ter, Dieu qui cré - a la

*Cresc.* *f* *Suivez.*

**Encore plus large**                      **a Tempo**

chair — peut la ressus.ci — ter! »

*Cresc. Suivez.*                      *ff sf mf sf*

*Dim. sf p pp Morendo.*

### KIMIAD ANN ENE

*Larghissimo.*

Di - dos - tait da gle - vet — Ka - na ann dis - par - ti — di - dos - tait da gle -  
 - vet — Ka — na ann — dis - par - ti — A - ra ann e - ne — mad —  
 pa ea mez douz ann ti, — A - ra ann e - ne — mad — pa ea mez douz ann ti. (1)

*Cette mélodie est dans le mode mineur, qui n'est pas à beaucoup près le mode le plus répandu qu'il y ait en Bretagne. Sa construction rythmique serait tout à fait régulière, sans l'apparition d'une mesure à  $\frac{9}{4}$  dans la phrase finale.*

*Chantée par Françoise Legall  
Belle-Isle-en-Terre*

(1) Pour la suite des paroles, voir le *BARZAZ BREIZ* du V<sup>te</sup> H. de la Villemarqué.

# SÔNE CORNOUAILLAIS

**Vivace 152 = ♩**  
*Légerement*

PIANO

*mf*

*Bien rythmé*

«-Je m'en vais faucher l'a - voi - ne, Ma Loui - son, viendras-tu pas? A-vec

8

*pp* *Bien détaché*

moi viendras-tu pas?) «-Je n'i -rai pas, mon a - mou - reux, Di - jo - bi - dei tra

8

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*Marqué* *mf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*la la la!* Car on ne m'a ja - mais ap - pris A faucher la prai - ri - e.)

*Cresc.* *f*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

mf

sf

sf

(- Je m'en vais cou-per le sei- gle. Ma Loui- son, viendras-tu pas? A-vec

8

pp *Bien détaché*

moi vien dras-tu pas?) (- Je n'i- rai pas, mon a- mou- reux, Di- jo- bi- dei tra

8

*Marqué*

mf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

la la la! Car sur le ga- zon j'ai glis- sé A la mois- son pas- sé- e.)

*Cresc.*

f

*mf*

*sf*

*sf*

«-Je m'en vais gau-ler des pom-mes. Ma Loui-son, viendras-tu pas? A-vec

8

*pp* *Bien détaché*

moi viendras-tu pas?) (-Je n'i-rai pas, mon a-mou-reux, Di-jo-bi-dei tra

8

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*Cresc.*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

la la la! Car je n'ai pas mon ta-bli-er Et ma poche est per-cé-e.)

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*f*



## UR ZON KERNÉ

Vivace.

C'houi zeui-o gané ma mestres, Na da droc'ho ar sé-gal, na da droc'ho ar sé-gal. Ho ne dan ket, ma  
zerwicher, di-jo-bi-dei tra la la la, ho ne dan ket, ma zerwicher, Rac troc'ho a rinn ma gar.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Na da droc'ho ar guinis, (bis)  
Ho ne dan ket, ma zerwicher etc.  
Rac troc'ho a rinn ma biz.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Hirio da droc'ho ar c'here'h,  
Ho ne dan ket etc.  
Rak chom a rafenn var lere'h.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Hirio da droc'ho ann hei,  
Ho ne dan ket etc.  
Rak troc'ho a rinn a glei.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Na da droc'ho ann ed du,  
Ho ne dan ket etc.  
Rak ne ouzon ket ann tu.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Da ijo ann avalaou,  
Ho ne dan ket etc.  
Rak toul eo ma godellaou.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Da ijo ar vézember,  
Ho ne dan ket etc.  
Rak toul eo ma davanjer.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Da ijo ar vezen brun,  
Ho ne dan ket etc.  
Rak terri rafenn ma iun.

C'houi zeuio gané, ma mestres,  
Na da ijo ar gregon,  
Ho ne dan ket etc.  
Rak na e'houl ket ma e'halou.

*Ce sône est dans le mode majeur. Son rythme serait parfaitement carré sans la répétition du deuxième membre de deux mesures de la première phrase. C'est un spécimen des chansons de danse de la Cornouailles, chansons très vives et très alertes, dont le caractère est tout opposé à celui qu'on attribue d'ordinaire à la musique bretonne.*

Chanté par M<sup>e</sup> Plassart  
Morlaix

# LE CLERC DE TRÉMÉLO

**CHANT**

*Veloce. 144 = ♩.*

Le clerc re - - -

**PIANO**

*mf*

-vient de Tré - mé - lo, \_\_\_\_\_ Revient bien vite au grand ga -

*Très ralenti. 80 = ♩.* *Désolé* *Poco riten.*

lop. Sa mie \_\_\_\_\_ est \_\_\_\_\_ tout près du tom - beau.

*Cresc.* *Suivez.* *Dimin.* *p*

Plus lent. 66 = ♩ .

«\_Pourquoi son - - ner ainsi le glas?»

*p*

«\_Ta bonne a - mie est morte hé - las! On est \_\_\_\_\_ à \_\_\_\_\_

*Poco rit.*

Un peu plus vite . 72 = ♩ .

l'en - terrer là - bas.» —

«\_Pour-quoi je - -

*f*

*Dimin. Suivez.*

*p*

*mf*

\_ter la terre ain - si? \_\_\_\_\_

Le prêtre en a bien as - sez

*Dimin.*

*mf*

mis. Demain — je — veux ma place i - ci. — Au ciel

*f* **Retenu.**  
*Avec force.* *pp* **Très lent.**

*Très marqué.* *Suivez.* *pp*

nous — sommes ma - ri - és. — Son lit je n'ai pu par-ta-

*pp*

-ger. Près d'elle — i - ci je dor.mi - rai.

**Retenu.**  
*Suivez.* *Long.*  
*ppp*

Cette mélodie, empreinte d'un caractère si profondément douloureux, est dans le 1<sup>er</sup> mode du plain-chant avec si naturel. Elle se compose de trois membres de phrase dont le premier renferme quatre mesures et les deux autres trois mesures.

Chantée par M. Jos. Loth  
Gumme

## LA PETITE ROBE

Vivace 152 = 

CHANT

PIANO

*mf* *Cresc.* *sf* *mf* *Cresc.*



*Bien rythmé*

J'a - vais pris u - ne maî - tresse Et de bon - ne mai -



*sf*

-son, *Gai!* J'allais comman - der la mes - se Pour nous é - pou - ser.



*f*  $\wedge$  *sf*  $\wedge$   
 Ta - rik ta - rik lon la, Je lui croy - ais du bien. Oh! Ta - rik ta -

*mf* *sf* *p*

- rik lon la, Mais el - le n'a - vait rien. — Je vais la voir un Di - manche

*mf*

*sf*  
 Pour fai - re ma cour, Gai! N'ai vu qu'u - ne va - che blanche Au ventre efflan -

*sf* *sf*

- qué. — Ta - rik ta - rik lon la. La bè - te ne vaut rien. Oh!

*f*  $\wedge$  *sf*  $\wedge$

Ta - rik ta - rik lon la, Mais elle est au voi - sin. — N'ai vu qu'u - ne

*mf*  
Marqué

ro - be gri - se Ac - cro - chée au mur, *sf* Gai! Tou - te plei - ne de re - pri - ses,

*sf*

Au ju - pon trou - é. — *f* Ta - rik ta - rik lon la, Ma - ri - ez - vous, mes

*f*  
Marqué

vieux. Oh! *sf* Ta - rik, ta - rik lon la, Mais rensei - gnez - vous mieux!

*sf* *Cresc.* *ff*

## ER VROHÉK RU

Vivace.

Mem-wè chué-jed or vès-tres, Or pla-hék a da-chen, *Gé!* Mem-wè chué-jed  
 or vès-tres, Or pla-hék a da-chen — Ta-rik ta-rik lan la Hi  
 la-rè d'ein y a, *Ho!* Ta-rik ta-rik lan la hi la-re d'ein y a. —

Me mont a goulen digeti,  
 Na hi dwè madow, *Gé!*  
*Tarik tarik lan la*  
 Hi larè d'ein y a *Ho!*  
*Tarik tarik lan la*  
 Hi larè d'ein y a.

Ha mé kerhet on devec'h  
 Vi'monet ti gulet *Gé!*  
*Tarik etc.*  
 A hi n'en dwè nitra; *Ho!*

Nemeit or goch vlohék biskorn  
 E wè e korn er hrow, *Gé!*  
 E wè d'i amiyow *Ho!*

Ha nemeit or goch vrohék ru  
 E wè doc'h er berchen, *Gé!*  
 E wè karguet à huen, *Ho!*

*Cette mélodie est un spécimen des chansons de danse des Côtes-du-Nord. Elle est dans le mode mineur et parfaitement carrée.*

*Chantée par M. Jos. Loth  
 Guéméné*

## L'ANGÉLUS

Lentissimo. 52 = . *Très recueilli.*

CHANT

La cloche sonne l'an-gé-lus; — La terre a

PIANO

*p*

*Cresc.*

donc un jour de plus! — Sain-te Vier-ge-Ma-rie, «O Pi-a» —

*Cresc.*

*Dimin. poco riten.* *p* *a Tempo.*

A jamais sois bé-nie. «A-ve Ma-ri-a!» — 8 —

*mf* *p* *pp* *p*

*Suivez.*

*Una corda.*

*Très doux.*

8 — On sent — la bonne odeur du foin, L'é-toi-le brille au

*pp*

*Cresc.* ciel de Juin. — Sain-te Vier-ge Ma-rie, «O Pi-a» — A jamais

*Cresc.*

*Dim.* sois bénié. «A-ve Ma-ri-a!»

*Dim.* Suivez. *pp* Perendosi. *ppp*

## EN ANGELUS

*Lentissimo.*

Ni hou sa-lud guet ca-rau-té, Rouannès er saent hag en é-lé; — Hui e  
zou be-ni-guet: «O Pi-a» — Hag a hroë-ecu carget «A-ve Ma-ri-a!» (1)

Ce cantique, aux paroles duquel un mélange de breton et de latin donne une naïveté charmante, est dans le mode majeur. Si l'on considère chaque mesure à  $\frac{6}{8}$  comme la réunion de deux mesures à  $\frac{3}{8}$ , on trouve que sa composition rythmique renferme deux phrases de cinq mesures (à  $\frac{3}{8}$ ) qui se correspondent, et deux membres de sept mesures (à  $\frac{3}{8}$ ) également appariés.

Chanté par M. Jos. Loth  
Guéméné

(1) Pour la suite des paroles bretonnes voir le recueil vannetais: GUERZENNEU EID OL ER BLAI. Vannes, chez Galles.

# J'AVIONS CHOISI MES AMOURS

CHANT

All<sup>o</sup> moderato 112 = 

J'a\_vions choi - si

PIANO

*mf* *sf* *p.*

mes a\_mours Pour me\_ner la dan - se; Mais elle a d'si

*mf.*

*Timide.*

biaux a\_tours J'era\_i-gnons que l'on com - men - ce.

*sf* *Poco rit e dimin.*

a Tempo.

*Dolce espressivo.* *Dimin.*

Ell'ma lan\_cé

*Cresc.*

son re-gard A-vec com-plai-san-ce Et je m'sen-tions

*Avec ardeur.*

tout gaillard, J'vou-lons que l'on com-men-ce.

### ME A ZO DEUT BETEK AMAN

*All<sup>o</sup> moderato.*

Me a zo deut be-tek a-man e-vit ka-na eun dans  
Bre-man pa hon a-ru-et na gre-dan ket a com-maus.

*Cette chanson de Cornouailles est dans le mode phrygien. Le phrygien, comme le dorien, est basé sur une dominante, et sa terminaison, dans laquelle le sens reste suspendu, dérouté un peu notre oreille. Bien qu'elle ait été recueillie à Plestin, cette chanson est originaire de Scrigniac en Cornouailles.*

*Chantée par Magalon (basse-tior)  
Plestin*

## LE SOLEIL MONTE

*Allegretto* 96 = 

PIANO

*f* *Cresc.* *ff*

*mf*

Le so-leil monte\_ à l'ho-ri-son, La caille\_ est dans les blés, la

*p*

caille\_ est dans les blés.

8

*mf* *p* *Dimin.*

Ma Jeanne, — é - cou - te ma chanson. Quel beau temps pour sai -

*p*



mer! *La la!* Ma Jeanne, — é — cou — te

*f*

*Cresc.*

*f*

ma chanson. Quel beau temps pour s'ai — mer!

*f*

*ff*

*Cresc.*

*p* *Doux.*  
Le vent ca — res — se la moisson; Les champs sont em — bau — més, les

8

*mf*

*tr.*

champs sont em — bau — més.

8

*f* *Marcato.*

*f*

Ma Jeanne. — é - cou - te ma chanson. Quel beau temps pour s'aimer! La la! —

Ma Jeanne. — é - cou - te ma chanson. Quel beau temps pour s'ai -

-mer! Ah!

Cre - scen - do.

Cette charmante mélodie, d'une couleur si agreste et d'un contour si original, est dans le mode hypophrygien. On remarquera la liberté de sa construction rythmique. La première période renferme six mesures, distribuées de la manière suivante: un motif rythmique de deux mesures répété deux fois et encadré entre deux motifs d'une mesure qui se font pendant. Les deux dernières périodes sont des phrases de cinq mesures, qui se répondent symétriquement.

Chantée par Courtet (sabotier)  
Guéméné

# MONA

**PIANO**

**Adagio assai 63 = ♩**

*pp Très également*

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a supporting accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble clef with a more complex rhythmic pattern, while the bass clef accompaniment remains steady.

*Cresc.*

Sous les

*Dimin.*

The piano accompaniment for the first vocal line is shown in two systems. The first system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. The second system continues the melodic line, which includes an 8-measure rest, and the bass clef accompaniment. The dynamics are marked 'Cresc.' and 'Dimin.'.

sau - les de la ri - viè - re. Mo - na

*pp*

The piano accompaniment for the second vocal line is shown in two systems. The first system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. The second system continues the melodic line and the bass clef accompaniment. The dynamics are marked 'pp'.

pleu - re son a - mant. Ses pe - tits

The piano accompaniment for the third vocal line is shown in two systems. The first system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. The second system continues the melodic line and the bass clef accompaniment.

pieds trou-blent l'eau clai - re. Il la

*Poco cresc.*

lais - se, le mé - chant!

*Dimin.*  
*pp*

*Cresc.*

Tout à l'heu - re l'onde a - gi -

*8-1*  
*p*

- té - e Re - pren - dra son joy - eux

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics '- té - e Re - pren - dra son joy - eux'. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The music is in a simple, folk-like style with a clear melody.

cours. Tu res - te - ras l'a - me trou -

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'cours. Tu res - te - ras l'a - me trou -'. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern.

- blé - e, Pau - vre fille, et pour tou -

*Poco cresc.* *Dimin.*

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics '- blé - e, Pau - vre fille, et pour tou -'. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment includes dynamic markings: 'Poco cresc.' and 'Dimin.'.

- jours!

*pp*

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics '- jours!'. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment includes the dynamic marking 'pp'.

Cette admirable mélodie est dans le premier mode du plain-chant avec si naturel.

Chantée par Courlet (Sabotier)  
Guémené

## LA FEMME EMBARRASSÉE

Allegro vivo 132 =  =

PIANO



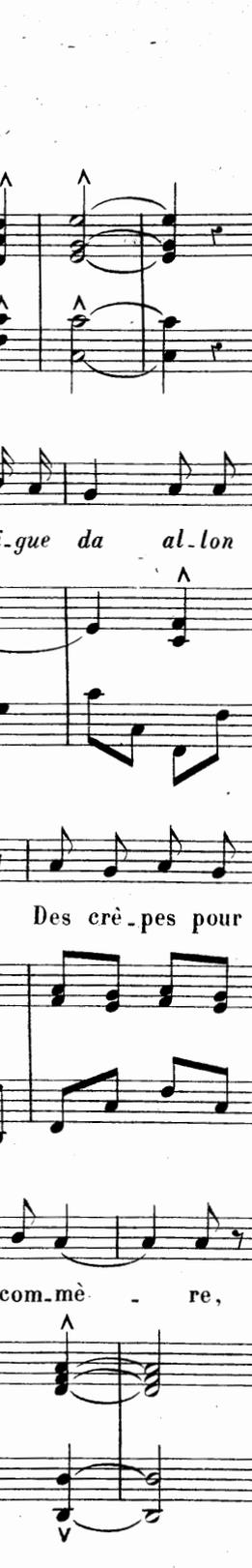
Mon ma - ri a com - man - dé Al - lon la di - gue da al - lon



la. — al - lon la di - gue da al - lon la, — Des crê - pes pour



son di - ner. Mais comment le con - ten - ter; com - mè - re,



Mais comment le con-ten-ter? — La poêle est chez l'chau-dron-

-nier, Al-lon la di-gue da al-lon la — al-lon la di-gue

da al-lon la, — La fa-rine à ré-col-ter, Et le beurre est

au mar-ché, com-mè-re, Et le beurre est au mar-ché!

## ER VWÈS TAPE' MAD

All<sup>o</sup> vivo.

Pe - nost i reñ méñ kram - poè'h Al - lon la di - ge da al - lon la —  
 al - lon la di - ge da al - lon la — Pe - nost i reñ méñ kram - poè'h A  
 pen de men daor i Bla - wè'h kommèr? — A pen de men daor i Bla - wè'h?

Ima mem bleud e'r Gemené  
 Allon la etc.

A me zrebé e Kimperlé;

Ha me varikèl i'r bod fav

A me rozèl e'r bodék skav<sup>(1)</sup>

*Cette chanson, d'une allure franche et naturelle, est dans le mode phrygien. Sa construction rythmique offre un exemple assez remarquable de la division tripartite, chère au tempérament breton. Si on l'analyse, on voit qu'elle se compose de deux périodes, composée chacune de trois phrases de trois mesures. D'après notre notation la deuxième phrase de la seconde période renferme quatre mesures au lieu de 3; mais la mesure en plus tient ici lieu de point d'orgue et sa présence n'altère en rien la symétrie de la composition rythmique.*

Chantée par M<sup>l</sup> Le Fur  
 Guéméné

(1) Nous ne donnons pas les autres couplets qui ne semblent pas se rapporter à ce qui précède.

# NON, LE TAILLEUR N'EST PAS UN HOMME

Allegro 120 = ♩.

PIANO

The piano introduction consists of two staves in 9/8 time. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking is *sf* (sforzando).

*Très décidé*

Non le tail - leur n'est pas un homme; Ce n'est rien

*Bien marqué*

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 9/8 time and begins with the lyrics "Non le tail - leur n'est pas un homme; Ce n'est rien". The piano accompaniment is marked *sf* (sforzando) and *Bien marqué* (well marked).

qu'un tailleur. — Il a peur des coups, Il taille et coud, Et s'accron - pit sur ses ge -

*mf* *Cre - scen - do*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "qu'un tailleur. — Il a peur des coups, Il taille et coud, Et s'accron - pit sur ses ge -". The piano accompaniment is marked *mf* (mezzo-forte) and *Cre - scen - do* (crescendo).

CHŒUR *ad libit.*

- noux. Non le tail - leur n'est pas un homme; Ce n'est rien qu'un tail -

The third system is for the chorus, marked *CHŒUR ad libit.* (ad libitum). The vocal line begins with the lyrics "- noux. Non le tail - leur n'est pas un homme; Ce n'est rien qu'un tail -". The piano accompaniment is marked *f* (forte).

leur, ce n'est rien qu'un tailleur!

*sf* *Cresc*

SOLO

Non, le tailleur n'est pas un homme; Ce n'est rien qu'un tailleur. — C'est un faïné.

*mf* *mf* *sf*

Cre scen do CHŒUR

-ant, Trop complaisant, Quand une fille a des galants. Non, le tail-

*p* *Cresc* *scen* *do* *f*

leur n'est pas un homme; Ce n'est rien qu'un tailleur, ce n'est rien qu'un tailleur.

*sf* *sf* *Cresc*

SOLO

Non, le tail - leur n'est pas un homme: Ce n'est rien

qu'un tail - leur. Nous nous a - mu - sons De ses chan - sons, Mais c'est nous

CHŒUR

qui les ar - ro - sons. Non, le tail - leur n'est pas un homme; Ce

n'est rien qu'un tail - leur, ce n'est rien qu'un tail - leur!

*Cette chanson se compose de trois membres de phrase: deux membres de quatre mesures et un de six mesures. L'apparition inattendue d'une mesure à 9 dans la dernière phrase donne beaucoup de vigueur à la terminaison.*

*Chantée par Vincent Ridou  
Plostin*

## LES COMMANDEMENTS DE DIEU

*Aud<sup>te</sup> maestoso 72 = ♩*

CHANT

Un seul Dieu tu a - do - re - ras Et

PIANO

*f* *p*

ai - me - ras par - fai - te - ment. Dieu en vain tu ne

*mf*

ju - re - ras, Ni au - tre chose pa - reil - le - ment.

*Cresc.* *f*

## SUITE DES COMMANDEMENTS

Les diman - ches tu gar - de - ras, En ser - vant Dieu dé - vo - te -

- ment. Tes père et mère ho - no - re - ras, A - fin de vi - vre lon - gue -

ment. — Ho - mi - ci - de point ne se - ras, De fait ni vo - lon - tai - re -  
 ment. Lu - xu - ri - eux point ne se - ras, De corps ni de con - sen - te - ment.  
 — Le bien d'autrui tu ne pren - dras, Ni retiendras à ton es - cient.  
 Faux té - moi - gna - ge ne di - ras, Ni men - ti - ras au - cu - ne - ment.  
 — L'œu - vre de chair ne dé - si - re - ras, Qu'en ma - ri - a - ge seu - le - ment.  
 Biens d'au - trui ne con - voi - te - ras, Pour les a - voir in - jus - te - ment. —

### GOURC'HEMENEU DOUÉ

And<sup>te</sup> maestoso.

Un Doué hemb quin e a - do - rei Ha par - fai - te - ment e ga - rei.  
 Han Doué e gueu ne dou - iei quet, Na dré ni - tra eu dès eroué - et. (1)

Cette chanson religieuse nous offre un exemple de la première destination de la poésie chantée chez les peuples primitifs. C'est pour mieux graver dans la mémoire des Bretons les commandements de Dieu que les missionnaires eurent l'idée d'y adapter une mélodie. Celle-ci par la simplicité et la netteté de son contour, convenait admirablement à cette destination. Tout le monde la chante en Bretagne.

Au point de vue de la construction rythmique, elle se compose d'une phrase de trois mesures qui se répète deux fois, d'une phrase de quatre mesures et du retour de la phrase initiale de trois mesures.

Chantée par M. Jos. Loth  
Guéméné

(1) Nous croyons inutile de donner la suite des paroles bretonnes, qui sont tirées du recueil vannetais: *GUERZENNEU EID OL ER BLAZ*. Vannes, chez Galles.

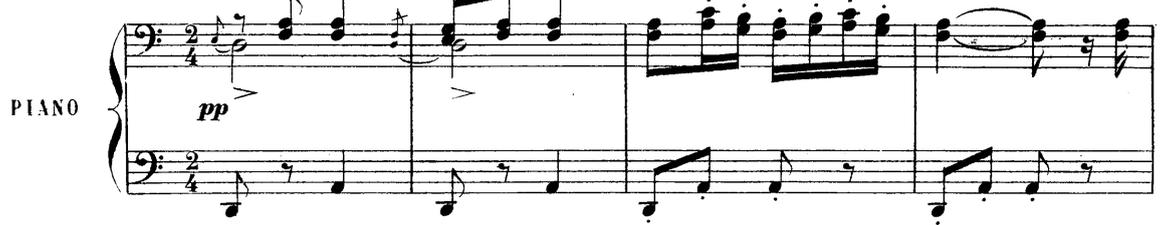
# AU SON DU FIFRE

Tempo di Marcia 88 = 

*Bien rythmé*

PIANO

*pp*



First system of piano introduction, featuring two staves in 2/4 time. The right hand plays chords and the left hand plays a simple rhythmic accompaniment.



Second system of piano introduction, continuing the two-staff arrangement with chords and accompaniment.



Third system of piano introduction, including the instruction *Un poco cresc.* and ending with a fermata on the right hand.

CHŒUR  
4<sup>re</sup> Partie

2<sup>de</sup> Partie

Au son du fifre et du biniou, S'en va gaïment un long cor -



Vocal parts and piano accompaniment for the chorus. The 4th part is a vocal line, and the 2nd part is a vocal line with lyrics. The piano accompaniment continues below.

- tè - ge. Le ciel est bleu, le vent est doux. Lan dou di di lan dou di da

*p*  
 Le ciel est bleu, le vent est doux.

Les pommiers ont des fleurs de nei - ge.

*Cresc.*  
 Lan dou di di lan dou di da. Les pommiers ont des fleurs de nei - ge.

*Piu f*  
 Fil -

*Cresc.*

- les et gars, for - mez un rond A l'ombre des feuilles nou - vel - les, Et  
 8  
*mf*

jusqu'au soir nous tour - ne - rons, Lan dou di di lan dou di da Comme les vi - ves hiron -  
 8

Et jus - qu'au soir nous tour - ne - rons, Lan dou di di lan dou di da  
 - del - les.  
*f*

Marqué

Com-me les vi-ves hi-ron-del - les.. Ah! Ah!

Lan dou di di lan dou di da

Ah! Com-me les vi-ves hi-ron-del - les,

Com-me les vi-ves hi-ron-del - les, Com-me les vi-ves hi-ron-

Com-me les vi-ves hi-ron-del - les.. Ah! Ah! Ah!

Cette petite marche, d'une charmante couleur, est dans le premier mode du plain-chant avec si naturel.

Sa construction rythmique nous présente encore un exemple de la période mésodique: on trouve, en l'analysant, un motif de deux mesures dépourvu de pendant, encadré entre deux phrases de 4 mesures qui se correspondent.

Chanté par Pierre Coquin  
Mortalié

# CHANSON ALTERNÉE

**PIANO**

*Presto* 200 = 



1<sup>er</sup> Chanteur *A pleine voix*

Mieux vaut la main pleine d'a - mour Que des ri - chesses plein le

2<sup>d</sup> Chanteur

«plein le



four. «plein le four» Tra la la la la la

*A pleine voix*

four Mieux vaut la main pleine d'amour Que des ri.chesses plein le four.



la la la la la la la la la!

((la la la la)) Tra la la!

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics "la la la la la la la la la!". The middle staff is another vocal line in treble clef, containing the lyrics "((la la la la)) Tra la la!". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring chords and melodic lines.

The second system shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves in bass clef. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *f* and *sf*.

Ma-rie ton fils quand tu voudras, Et ta fil - le quand tu pour-

«quand tu pour

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "Ma-rie ton fils quand tu voudras, Et ta fil - le quand tu pour-". The middle staff is another vocal line in treble clef with the lyrics "«quand tu pour". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef.

The third system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves in bass clef. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *sf*.

-ras.

((quand tu pour - ras)) Tra la la la la la

-ras) Ma-rie ton fils quand tu voudras, Et ta fil - le quand tu pourras.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "-ras." and "((quand tu pour - ras)) Tra la la la la la". The middle staff is another vocal line in treble clef with the lyrics "-ras) Ma-rie ton fils quand tu voudras, Et ta fil - le quand tu pourras.". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef.

The fourth system shows the piano accompaniment for the third system, consisting of two staves in bass clef. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *sf*.

la la la la la la la la la!

(la la la la) Tra la la!

### CANNEN EVIT DANSAL

**Presto**

E stu - di be - lec me zo - bet bars e Guin - gamp e San Bri - ec

(e San Bri - ec) E stu - di

(e San Bri - ec) Tra la la

be - lec me zo - bet bars e Guin - gamp e San Bri - ec

la la la la la!

(la la la la) Tra la la!

Cette chanson appartient à la classe des chansons de danse alternées qui s'exécutent toujours à deux voix et dans un diapason assez élevé. La présence obligée de deux chanteurs n'a pas pour but de présenter le motif sous forme de duo, mais de rendre la fatigue moins grande, en la divisant. L'un des chanteurs entonne la première phrase, l'autre lui répond et ainsi de suite. Comme ce dialogue musical ne doit pas apporter la moindre perturbation à l'unité rythmique, chaque chanteur a soin d'attaquer, avant le début de sa phrase, les dernières notes de la phrase chantée par son partenaire. Il se produit ainsi à la fin de chaque période un *rinforzando* résultant de la superposition des deux voix, qui imprime un nouvel élan au chant et à la danse.

L'air de cette chanson sert d'accompagnement à la danse appelée bal.

Chantée par M. Nicolas  
Huelgoat

Nous ne donnons pas la suite des paroles qui dans ce genre de chansons n'ont qu'un intérêt secondaire. On a l'habitude en Bretagne d'appliquer à ces thèmes de danse n'importe quelle poésie dont le rythme s'accorde avec le rythme musical.

# CELUI QUI ALLA VOIR SA MAÎTRESSE EN ENFER

**PIANO**

Mesto 63 = ♩.

*mf*

*p*

Ayant per-du son cher amour, Qu'il voyait nuit et jour, De dé-ses-poir le pauvre a-

-mant Entra dans un cou-vent, De dé-ses-poir le pauvre a-mant Entra dans un cou-

-vent. Voulant la voir comme autrefois, Entendre encor sa voix, Il se pré-

- sente à Luci - fer Pour visiter l'en - fer. Il se pré - sente à Luci - fer Pour visiter l'en - fer.

Il l'a - per - çoit au sombre lieu, Sur un siè - ge de feu: Puis - je a - pai -

8

*Dimin.*

*mf*

- ser vo - tre tour - ment. En jeûnant cons - tamment, Puis - je a - pai - ser votre tour -

8

*Dimin.*

*Dimin.*

- ment En jeûnant constam - ment? » « Messe, oraisons,

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

rien n'y fe - rait, Je brû - le pour ja - mais; Dis à mes sœurs mon sort cru - el Pour un péché mor - tel, Dis à mes sœurs mon sort cru - el Pour un péché mor - tel.)

scen do

Dimin. sf Dimin. sf Dimin. sf

Cette mélodie est dans le mode hypodorien. Sa construction rythmique se compose d'un membre unique de quatre mesures et de deux phrases appariées de trois mesures. On remarquera que dans chacune de ces deux tripodies le premier temps de la seconde mesure est rempli par un groupe de quatre croches. L'uniformité du rythme ternaire de la mesure à  $\frac{6}{8}$  se trouve ainsi rompue par l'apparition inattendue de l'élément binaire.

Chantée par Joseph Lebrun  
Guemené