

CEFEDM BRETAGNE/PAYS DE LA LOIRE

ANNEES 2003/2005

TRADITION ORALE,

PRATIQUE ECRITE

ENSEIGNEMENT DE LA BOMBARDE DANS LES BAGADOU

Guénolé Keravec

SOMMAIRE

Introduction.....p 5

BODADEG AR SONERION

<i>Emergence d'une association culturelle et d'une musique d'orchestre</i>
--

I Pratique ancienne et présentation de Bodadeg Ar Sonerion.....p 7

- 1) La musique instrumentale bretonne : une histoire de couple
- 2) Historique de Bodadeg Ar Sonerion
- 3) Fonctionnement
- 4) La formation
- 5) Les concours

II Observations.....p 12

- 1) Les bagadoù : Quelle musique ?
- 2) Pour quels sonneurs ?

Lecteurs...

...ou sonneurs « traditionnels » ?

- 3) La musique bretonne reste de tradition orale.

III Pratique orale, musique écrite : un paradoxe ?.....p 17

DE L'ORAL A L'ECRIT
D'une mutation de la pratique à un enseignement adapté

I	Modification de la pratique dans d'autres domaines culturels.....p 18
1)	La musique ménétrière et la musique savante occidentale
2)	L'orphéon
3)	La cobla catalane
4)	Conclusion
II	L'oral et l'écrit dans les bagadou.....p 21
1)	Facteurs politiques, géographiques et sociaux
	<i>Politique associative</i>
	<i>Origines géographiques et sociales.</i>
2)	Evolution de la musique et du lieu de représentation
	<i>Influence du groupe sur la pratique musicale</i>
	<i>Du défilé au concert</i>
3)	Un enseignement basé sur l'écrit
4)	Conclusion
III	Autre musique, autres caractéristiques ?.....p 26
1)	Un autre instrument
2)	Une autre musique
3)	Un autre musicien
IV	Conclusion.....p 28
V	Problématique.....p 29

PEDAGOGIE MISE EN ŒUVRE. <i>Concilier dans l'enseignement deux approches d'un même instrument</i>

I Organisation des coursp 30

- 1) Mise en place de personnes relais au sein du groupe

Le bagad de Locminé
Le bagad de Vannes

- 2) Une souplesse adaptée

Demandes individuelles
Demandes des groupes
Projets pédagogiques

- 3) Réponse institutionnelle

II Contenu des cours.....p 34

- 1) Pour une approche empirique

- 2) Vers une recherche d'autonomie

Interpréter, varier et composer
Construire un répertoire

- 3) Et l'écrit ?

Nommer, écrire et lire
L'oral au service de l'écrit

III Perspectives.....p 38

Conclusion générale.....p 40

Bibliographie.....p 42

INTRODUCTION

Je suis un sonneur issu de la formation proposée en bagad.

Ayant commencé dans un bagad en construction, j'ai suivi l'évolution de celui-ci : les premiers cours, les toutes premières répétitions d'ensemble. Ensuite, j'ai intégré un bagad d'un niveau plus élevé ce qui m'a permis d'acquérir un meilleur niveau technique.

Puis un jour, voulant jouer en couple avec mon frère pratiquant la cornemuse, j'ai découvert que j'avais peu d'outils pour pratiquer cette musique sous cette forme d'expression.

Il fallait trouver du répertoire, l'interpréter. Cependant, dans le bagad dans lequel je jouais, nombre de musiciens sonnaient en couple et cette pratique était encouragée au sein du groupe. Mais elle n'était pas encadrée - question d'époque sûrement. Le répertoire était donc glané à droite à gauche. Ecouter et côtoyer les sonneurs expérimentés pour glaner quelques conseils ou aller voir Georges Botuha¹ pour sonner et ainsi voir comment il interprétait les airs, était la formation que je me dispensais. Ainsi, je découvrais et apprenais, en autodidacte, une nouvelle façon de jouer la musique que je pratiquais depuis longtemps.

Ayant suivi une formation majoritairement déterminée par l'écrit et, souvent au travers du répertoire du groupe, je dois maintenant apprendre d'oreille, noter pour retenir et libérer mon jeu pour l'interprétation.

Conjointement, je me retrouve à encadrer des jeunes du groupe, à leur apprendre le répertoire du groupe et monter des suites pour ensemble de bombarde.

Pour une meilleure compréhension de la musique bretonne, je participe, le week-end, aux stages organisés à l'école de musique de Pontivy².

Quelques années plus tard, je fais de la formation mon métier au sein de B.A.S.³, l'association qui fédère les bagadou.

¹ Sonneur et luthier dont le magasin se trouvait dans la commune voisine.

² Stages organisés par Laurent Bigot, pour l'école de musique de Pontivy, et par Musiques et Danses en Bretagne.

³ B.A.S. : Bodadeg Ar Sonerion : assemblée des sonneurs en français.

Me trouvant de l'autre côté du miroir, je remarque que mes élèves ont les mêmes caractéristiques que moi étant jeune. Le niveau technique dans l'ensemble est bon, mais la connaissance du domaine culturel et l'aptitude à interpréter librement sont négligées.

On joue un instrument, la bombarde, qui a deux pratiques :

- Une pratique ancienne toujours d'actualité, basée sur l'oralité, la liberté de jeu et le couple.
- Une pratique en groupe, récente et écrite, le bagad.

Comment enseigner une musique de tradition orale dans une pratique écrite de cette musique ?

Cela peut paraître pour le moins paradoxal, tant les deux domaines semblent différents.

Pour essayer de mieux cerner ce problème, je ferai tout d'abord un descriptif de la pratique de la bombarde avant la création des bagadoù, puis une présentation de la B.A.S. Enfin, un certain nombre de constats ayant trait à la musique pratiquée dans les bagadoù ainsi que sur le musicien lui-même seront exposés.

Dans un deuxième temps, je ferai une étude sur les différents paramètres qui ont fait que cette musique, dans le cas des bagadoù, soit passée d'une pratique orale à une pratique écrite. Puis, après un exposé des conséquences de ce passage, un retour sera fait sur le problème posé afin de mieux le définir.

Enfin, viendra le temps de décrire les actions mises en œuvre.

Cette première partie permettra de faire un descriptif de la pratique ancienne de la bombarde ainsi que ses principales caractéristiques.

Après un historique et une présentation de la B.A.S actuellement, des constats seront dressés tant sur la musique telle qu'elle est pratiquée dans les bagadoù aujourd'hui ainsi que sur la formation des sonneurs.

I. Pratique ancienne et présentation de Bodadeg Ar Sonerion

1) La musique instrumentale bretonne : une histoire de couple

Jusqu'à la première guerre mondiale, la pratique instrumentale la plus répandue, concernant la bombarde, est le couple de sonneur (bombarde, biniou), duo emblématique et inséparable de la musique bretonne puisque « certains sonneurs d'aujourd'hui considèrent même qu'il s'agit d'un seul instrument joué par deux musiciens »⁴.

Inséparable puisque la bombarde ne peut jouer en continu, le sonneur doit reprendre son souffle et le biniou, seul, « ne peut que distribuer des notes stridentes, suraiguës, difficilement supportables »⁵

Cependant, une formule de trio existe et se compose du couple biniou/bombarde auquel s'ajoute le tambour. Cet ensemble est tout de même qualifié d'« orchestre breton » par Alexandre Bouët dans l'ouvrage illustré *Breiz Izel* (1835)⁶ : « L'un joue de la bombarde et l'autre du biniou ; un troisième exécutant est nécessaire pour rendre complet un orchestre breton : le tambour ». Néanmoins, ce trio n'était que l'exception, le couple restant la règle.

⁴ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly 2002. Dans l'article *Le Bagad, une invention féconde* par Yves Defrance.

⁵ Ibid. Dans l'article *La bombarde aux commandes du couple traditionnel des sonneries* par Yves Defrance

⁶ In *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, ouvrage collectif publié sous l'égide de la revue Ar Men, Le Chasse marée/Armen, Douarnenez, 1996.

Ce couple connaît sa période faste au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle. A cette époque beaucoup de sonneurs sont professionnels ou tirent une large part de leurs revenus de cette activité. Les occasions de jouer sont nombreuses et rémunératrices : noces, pardons, foires, fête de l'aire neuve ou carnaval. Lors de ces événements, le couple de sonneurs est présent, tout comme le chant. Celui-ci est beaucoup plus répandu et pratiqué par toute la population. La musique instrumentale, au contraire, n'est le fait que de quelques-uns souvent issus de famille de sonneurs.

La transmission du répertoire et du savoir-faire se fait de manière orale, par imitation, de « routine » et souvent en situation.⁷ Un nouveau compère est formé parce que l'ancien ne joue plus ou pour apprendre « le métier » à son fils.

Le jeu de couple se caractérise essentiellement par la grande liberté des deux protagonistes. Les airs sont sonnés longtemps, la variation est utilisée pour rompre la monotonie.

Ce couple de sonneurs produit, avant tout, une musique fonctionnelle, musique à danser et musique à marcher, qui anime les événements sociaux ou calendaires de la société traditionnelle.

Après la première guerre mondiale, la pratique du couple biniou bombarde périclité. De nouveaux instruments plus « modernes » et plus « à la mode » remplacent le biniou et la bombarde. Les sonneurs délaissent leurs instruments d'origine pour répondre aux nouvelles demandes.

« Tous les témoignages écrits et oraux concordent sur le fait que le couple de sonneurs traditionnels, biniou/bombarde, n'intéressait plus la jeune génération populaire de l'entre-deux guerres. La pénétration de l'accordéon dans les campagnes bretonnes, dès les années 1900, des orchestres musettes à partir des années 1930, l'usage des parquets de bal, et toute la culture urbaine en général, mettaient en péril la survie des anciens sonneurs »⁸.

Avant la deuxième guerre mondiale, il ne reste que quelques sonneurs issus de la tradition.

⁷ In *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, ouvrage collectif publié sous l'égide de la revue Ar Men, Le Chasse marée/Armen, Douarnenez, 1996. *L'apprentissage* page 278 à 292.

⁸ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. Dans l'article *Le Bagad, une invention féconde* par Yves Defrance.

2) Historique de Bodadeg Ar Sonerion

En 1932, à Paris, Hervé Le Menn fonde la Kenvreuriez ar Viniaouerien ⁹ et crée le premier ensemble breton sur le modèle du pipe band écossais.

Quelques années plus tard, en Bretagne, le 23 Mai 1943, est créée la B.A.S, association loi 1901, qui se donne pour objectifs de¹⁰ :

- Revaloriser l'image du sonneur traditionnel breton.
- Sauver et dynamiser la création musicale en Bretagne.
- Fédérer la population autour de sa fierté identitaire¹¹.

Les moyens prévus pour y aboutir sont ¹²:

- Une corporation de sonneurs bien organisée et puissante, au sein de laquelle seront protégés les intérêts des sonneurs.
- La formation d'élèves sonneurs.
- Des actions de propagandes : participation à des fêtes, auditions, émissions, etc.

Parallèlement, un travail de collectage d'airs est fait auprès de « vieux » sonneurs pour sauvegarder le patrimoine musical.

Pour atteindre ces objectifs les membres de la B.A.S. souhaitent doter chaque commune de Bretagne d'un couple de sonneurs. Ce projet éminemment rural va en réalité déboucher sur une pratique de nature citadine : le bagad.

Rapidement, les premiers bagadoù sont créés sur le modèle du pipe band écossais. A la bombarde s'ajoute la cornemuse écossaise arrivée en catimini à la fin du 19^e siècle et la section rythmique (caisse claire, ténor et la grosse caisse) avec qui elle forme le pipe band écossais.

Ces premières créations de bagadoù interviennent en 1946 à Dinan, au sein du 71^e bataillon d'infanterie, et à Brest, pour des concerts de solidarité suite à l'explosion du navire d'engrais chimiques, l'*Océan Liberty*, qui dévasta une partie de la ville. Au

⁹ Confrérie des Sonneurs en français.

¹⁰ [www.ar-soner.org] rubrique Historique, site internet de la B.A.S.

¹¹ La création de la B.A.S, association identitaire, sous l'occupation allemande pose légitimement question. Il n'est pas dans les objectifs de ce mémoire de traiter ce sujet.

¹² In *Bagad, vers une nouvelle tradition* par Armel Morgant et Jean-Michel Roignant édition Coop Breizh. Spézet. 2005. p 25.

début des années 50, chaque grande ville a son bagad. En 1949, l'assemblée compte déjà 600 adhérents.

C'est une pratique majoritairement citadine. Les premiers bagadoù issus de communes rurales arrivent vers le milieu des années 50. En zone rurale, ils sont souvent créés dans le cadre de patronages à l'initiative du curé du village. En ville, les structures qui forment des bagadoù peuvent être des institutions laïques, des écoles, ou des institutions confessionnelles, scouts et écoles privées. Des comités d'entreprises ont leur bagad (la S.N.C.F. à Carhaix et Auray par exemple).

Vers 1970, le nombre de bagadoù augmente. Après une période un peu morose dans les années 1980, les années 1990 sont le théâtre d'un développement important de la pratique du Bagad.

La B.A.S. compte actuellement une centaine de bagadoù répartis en cinq catégories et issus principalement des cinq départements historiques de la Bretagne. Une dizaine de groupes affiliés se situe à l'extérieur de la Bretagne.

3) Fonctionnement

La B.A.S est une fédération. Elle se subdivise en cinq fédérations départementales, pour les cinq départements historiques de la Bretagne et une fédération appelée « Divroet » pour les groupes localisés en dehors de la Bretagne. Ces fédérations ont en charge la formation des bagadoù sur leur territoire.

La fédération régionale regroupe toutes ces sections et décide des grandes orientations politiques, mais également musicales, des bagadoù. La B.A.S se compose d'un bureau, d'un comité directeur pour les orientations politiques et d'une commission technique et musicale qui fixe les règlements pour les concours.

La fédération publie la revue « Ar Soner » à l'intention de ses adhérents dans laquelle sont relatés la vie de l'association, les résultats des concours, des entretiens avec des personnalités du milieu et autres sujets concernant les sonneurs.

4) La formation

La finalité de l'enseignement prônée par B.A.S. est de former des élèves pour jouer en bagad.

B.A.S. Bro Gwened, fédération du Morbihan, emploie neuf personnes pour des cours de bombarde, de cornemuse et de caisse claire/percussions. J'y suis employé depuis huit ans en tant que formateur en bombarde. La B.A.S. propose des heures de formations aux bagadoù. Chaque bagad dispose d'un quota d'heures qui est limité à quatre heures par instruments.

Ces heures de formation sont ensuite aménagées suivant la politique de formation du bagad, du cours individuel au cours d'ensemble.

L'enseignant a à sa charge l'enseignement de l'instrument et de la formation musicale.

Les élèves bénéficiant de cette formation sont majoritairement débutants. Un élève est accompagné par le formateur pendant quatre à cinq ans à la suite desquels il est pris en charge par les sonneurs du groupe, soit pour intégrer le bagad, soit pour entrer dans le bagad école appelé bagadig¹³.

5) Les concours

Les concours sont les principaux événements organisés par la B.A.S. Ils sont également un levier essentiel pour la promotion et la diffusion de la musique de bagad. Ces concours existent depuis 1949.

Ils ont pour but de classer les bagadoù par catégories, actuellement au nombre de cinq, en évaluant le niveau technique et musical du groupe. Ils servent également d'évaluation de la formation.

Le classement dans une catégorie se fait au terme de deux concours annuels. Le premier se déroule au printemps, le deuxième en août au Festival Interceltique de Lorient. Le concours de printemps est un concours dit « de terroir ». En effet, un terroir particulier de la Bretagne y est imposé, à partir duquel les bagadoù créent un concert d'une dizaine de minutes. La prestation est notée par un jury composé de juges de

¹³ « Petit bagad » en breton.

pupitres, d'ensemble et de connaisseurs de ce terroir. Au contraire, le concours à Lorient est libre.

La moyenne des deux concours permet de classer les bagadoù dans leur catégorie. Le premier de la première catégorie est alors déclaré « champion de Bretagne des bagadoù ».

Parallèlement, depuis 1956, la B.A.S. organise un concours régional de musique de couple de sonneurs qui désigne un champion de musique de couple en catégorie bombarde/biniou koz et bombarde/cornemuse.

II. Observations

Ces observations se sont construites à partir d'échanges avec des collègues formateurs, de discussions avec d'autres sonneurs.

Ces observations n'ont pas pour objectif de définir de manière certaine et définitive l'évolution des bagadoù mais simplement de mettre en évidence ce qui semble en être certaines caractéristiques et conséquences aujourd'hui.

1) Les bagadoù : Quelle musique ?

Le bagad est devenu « un authentique ensemble instrumental, aux riches combinaisons de timbres et de répertoires, capable de présenter un programme musical complet, varié et attractif, pouvant répondre aux exigences artistiques les plus sévères. »¹⁴

Le bagad est donc un orchestre qui interprète une musique écrite selon les canons d'une musique d'ensemble. Les musiciens interprètent une musique prescrite.

« En bagad, le jeu de la bombarde, très inspiré de celui de la bombarde en couple, en diffère sensiblement en ce qu'il a de standardisé. Fruit d'un intense travail

¹⁴ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. Dans l'article *Le Bagad, une invention féconde* par Yves Defrance.

par pupitres, le résultat musical est parfaitement identifiable, dans la mesure où chaque joueur de bombarde d'un bagad reproduit le même phrasé, les mêmes accents, les mêmes ornements, les mêmes respirations. On recherche l'unité, la couleur d'un son uniforme, à l'intérieur d'un pupitre. »¹⁵

Les principes utilisés pour faire vivre la musique sont les arrangements et l'orchestration.

« La variété du discours ne tient plus dans la variation mais dans le pot-pourri, les combinaisons orchestrales, l'apport de nouveaux instruments (clarinettes, saxophones, cuivres) »¹⁶

La forme de production privilégiée de la musique de bagad est le concert.

« Un bagad est de facto un orchestre urbain de musique spectacle aux antipodes de la fonction sociale du couple ludique biniou/bombarde dans la société traditionnelle. »¹⁷.

Actuellement, les partitions des bagadoù peuvent être comparées dans leur forme aux partitions existantes en musique savante occidentale. Ainsi, pour sonner en bagad, il faut pouvoir utiliser l'écrit comme support du répertoire et comme moyen d'acquisition de celui-ci.

2) Pour quels sonneurs ?

Les bagadoù permettent aux jeunes sonneurs d'intégrer rapidement une pratique d'ensemble. Celle-ci est un élément moteur pour les élèves. En effet, le nombre élevé de représentations annuelles en bagad (une quinzaine en moyenne) permet aux élèves d'acquérir rapidement de l'endurance, de l'expérience et des savoir-faire.

En septembre, après la saison estivale, les élèves sont souvent motivés et demandeurs d'apprendre. Ils ont d'autre part pratiqué leur instrument tout l'été. L'année commence donc sur de bonnes bases.

¹⁵ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. Dans l'article *Le Bagad, une invention féconde* par Yves Defrance.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ In *Bagad, vers une nouvelle tradition* par Armel Morgant et Jean-Michel Roignant édition Coop Breizh, Spézet, 2005. Témoignage de Roland Becker.

Ce système de formation par « immersion » semble efficace sur le plan quantitatif puisque peu d'élèves n'intègrent pas de groupe. Ce système, ainsi que les concours, ont permis également de faire monter le niveau technique des sonneurs.

Néanmoins, ce type de formation engendre un certain nombre de carences. En tant que professionnel de l'enseignement, il paraît nécessaire de les lister afin de mieux cerner les réponses à apporter.

Lecteurs...

A l'instar de beaucoup de pratiques musicales amateurs, les sonneurs ne sont pas, en majorité, autonomes en terme de lecture de partition. L'utilisation de l'écrit dans l'apprentissage du répertoire est proportionnelle à la familiarisation du sonneur avec celui-ci. Cela peut aller d'une personne qui apprend tout d'« oreille » à quelqu'un qui sait lire une partition.

L'apprentissage du répertoire se fait donc généralement par un équilibre entre l'écoute du « déchiffreur » et l'utilisation de la partition. Cette dernière sert par exemple à repérer les notes de départ, l'articulation, l'ornementation.

Ainsi, l'acquisition de répertoire est essentiellement basée sur un apprentissage d'« oreille » d'une œuvre écrite. Les avantages de la maîtrise de l'écrit que sont la rapidité et la facilité de mise en place ne peuvent être utilisés, d'où la multiplication du nombre d'heures de répétition. La complexité des suites musicales ne fait qu'en augmenter les difficultés.

« Les premières partitions sont prêtes au mois de novembre. Chaque pupitre s'engage alors dans un travail de finition. Le travail pupitre par pupitre dure deux ou trois mois, à raison de deux répétitions hebdomadaires. C'est à partir de janvier que se fait le travail d'ensemble : en cinq week-end, à raison de douze heures par week-end »¹⁸.

¹⁸ In *Bagad, vers une nouvelle tradition* par Armel Morgant et Jean-Michel Roignant, édition Coop Breizh, Spézet, 2005. Dans le chapitre *La vie d'un bagad, l'exemple de Ar Meilhoù glaz*. C'est la charge de travail d'un bagad de première catégorie pour la préparation des dix minutes de musique nécessaire au concours de printemps.

Pour certains groupes de cinquième catégorie, souvent composés de sonneurs moins expérimentés, l'apprentissage du répertoire pour les concours peut commencer dès le mois de septembre. L'enseignant se voit assigner l'acquisition du répertoire. La formation de l'élève est donc tributaire du contenu du répertoire du groupe.

...ou sonneurs « traditionnels » ?

Alors que la notion du respect du style des danses, qui fait partie des critères de jugement lors des concours, ne peut être abordée, principalement, que par l'écoute, l'imprégnation et la restitution, les sonneurs de bagad sont souvent peu à l'aise avec les enregistrements vocaux ou instrumentaux. Peu à l'aise alors que ces supports fournissent la quasi-totalité du répertoire utilisé en bagad.

Ce répertoire est d'ailleurs, pour la plupart d'entre eux, le seul qu'ils connaissent. Or ce répertoire est de plus en plus arrangé, orchestré, donc difficilement utilisable hors du groupe. Les sonneurs connaissent quantité d'airs mais se trouvent démunis quand ils veulent jouer sous d'autres formes d'instrumentations.

« J'ai voulu jouer pour l'anniversaire de mon grand-père, mais je ne savais pas quoi jouer ».

N'ayant pas ou peu de répertoire utilisable hors du contexte du bagad, certains sonneurs, et particulièrement les élèves, s'abstiennent de jouer. Ils perdent ainsi des occasions de sonner qui leur confèreraient une expérience et une maîtrise de leur instrument plus importante, sans compter le simple plaisir de jouer de manière autonome et d'être des musiciens acteurs de leur musique.

D'autre part, dans une approche écrite de la musique, l'aptitude à la variation et à l'interprétation personnelle n'est pas ou peu abordée. L'utilisation de la matière musicale en devient restreinte.

Enfin, une faible maîtrise de l'outil oral ou une non sensibilisation à une écoute analytique a pour conséquence une méconnaissance du domaine culturel lui-même, de ses caractéristiques donc de son utilisation.

3) La musique bretonne reste de tradition orale

Le fonds musical, en lui-même, est toujours présent sous forme orale.

Dastum, association centralisatrice de collectages, dispose d'une médiathèque de 30000 documents sonores et de 2000 productions discographiques.

La pratique orale de cette musique est toujours très présente, la vitalité actuelle de la musique de couple¹⁹ ou du chant peut en témoigner.

Beaucoup de sonneurs composent des airs ou recomposent à partir de thèmes existants. Ces airs sont accessibles en situation de jeu ou sur enregistrements.

Nombre d'enseignants pratiquent l'enseignement de cette musique principalement par transmission orale que ce soit en écoles agréées ou associatives.

Certes, il existe des supports écrits depuis le chanoine Mahé en 1825. Depuis, plusieurs ouvrages sont parus dont les *Tonioù Breizh Izel* tomes 1 et 2 de Polig Monjarret regroupant 5000 airs.

Mais l'écrit ne dit pas tout.

« Le rapport à l'écrit lorsqu'il est mal compris, mal maîtrisé, peut engendrer des contresens car l'écrit ne contient pas la dimension stylistique déterminante d'une expression musicale »²⁰.

Le problème ne vient pas de l'écrit mais « du lecteur, de sa technique de lecture, du niveau de conscience, de connaissance et de culture qui est le sien par rapport au texte »²¹

¹⁹ On peut néanmoins constater que la musique de couple s'est, elle aussi, modifiée. L'écoute de CD *sonneurs de couple biniou-bombarde, les enregistrements historiques*. Anthologie des chants et musiques de Bretagne/ vol 6. sous la direction de Laurent Bigot. Edition Chasse-Marée, ainsi que la lecture de l'article *Talabarderien mod koz, le jeu et la technique de la bombarde chez les sonneurs bretons de tradition* de Jean-christophe Maillard dans *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, 2002 sont précieux à ce sujet. Il n'est cependant pas dans les objectifs de ce mémoire de traiter de ce sujet.

²⁰ In *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, ouvrage collectif, éditions Modal, collection Modal poche, Saint-Jouin-De-Milly, 2001. Dans l'article *Tradition orale et tradition écrite dans la musique instrumentale de Provence* de André Gabriel

²¹ *ibid*

III. Pratique orale, musique écrite : un paradoxe ?

Là où, au début du 20^{ième} siècle, les sonneurs jouaient une musique transmise oralement, fonctionnelle et en couple, les sonneurs des bagadoù du début du 21^{ième} siècle interprètent une musique écrite, concertante et d'orchestre.

Là où, au début du 20^{ième} siècle, ces mêmes sonneurs pouvaient varier, interpréter librement, leurs homologues des bagadoù sonnent des airs arrangés, orchestrés, en somme prescrits.

La musique semble avoir changé de mode de transmission, de fonction et de forme instrumentale et les musiciens eux-mêmes ont des « caractéristiques » différentes.

Cependant le fonds sonore, le contexte culturel et historique de cette musique et d'autres pratiques encore actuelles (le chant, la musique de couple) font que la musique bretonne reste fortement imprégnée de tradition orale.

N'y a-t-il pas alors un paradoxe à enseigner une musique de tradition orale pour une pratique écrite ? Quelle identité musicale proposer aux futurs sonneurs ?

Un regard sur l'évolution de musiques autres que bretonne, ainsi qu'une étude des différents facteurs du changement apparent de la musique dans le cas du bagad devraient permettre de mieux comprendre ce paradoxe, s'il en est un, et ainsi de construire des outils pédagogiques adaptés.

Le passage d'une pratique orale de la musique à une pratique écrite s'est produit pour d'autres domaines culturels. Nous allons voir quels sont les facteurs qui ont favorisé ce passage dans ces musiques.

Après une mise en évidence de certains facteurs propres à la musique de bagad, nous listerons les conséquences de ce passage de l'écrit à l'oral afin d'objectiver les constats préalablement posés.

Puis, nous reviendrons sur la question préalable : comment enseigner une musique de tradition orale dans une pratique écrite de cette musique ? Nous essayerons de mieux la définir et poser les bases de l'enseignement censé y répondre.

I. Modification de la pratique dans d'autres domaines culturels

1) La musique ménétrière et la musique savante occidentale

Jusqu'au 17^{ième} siècle, les ménétriers étaient les musiciens en place²². Ces musiciens avaient un rôle d'animateur de la vie politique et culturelle des cités. A cette époque la musique est un réel élément de pouvoir. Chaque grande ville se doit d'avoir un orchestre et cette ville tire un grand prestige de la qualité de celui-ci. Les ménétriers sont regroupés dans des confréries aux règles très codifiées. Ils élisent un roi des ménétriers qui a un pouvoir fort au sein des confréries. Dans les villes, les ménétriers sont professionnels contrairement à leurs homologues dans les campagnes qui pratiquent une autre activité.

Le domaine de prédilection des ménétriers est la danse. Le savoir est transmis essentiellement de manière orale.

Au 17^{ième} siècle, pour plusieurs raisons, une scission se fait entre la musique ménétrière plutôt orale et une musique plus écrite préfigurant la musique de l'époque baroque. Ces raisons sont politiques puisqu'à cette époque Louis XIV veut installer un pouvoir centralisé fort. Cette scission est également due à un courant de mode, notamment par l'avènement de l'harmonie.

²² In *Les ménétiers français sous l'ancien régime*, Luc Charles-Dominique, Klincksick, 1994.

La musique ménétrière et la musique savante vont vivre l'une à côté de l'autre. La musique savante va complexifier sa pratique et l'écrit prendra une part de plus en plus importante pour aboutir à une musique prescrite.

Les confréries ménétrières vont disparaître au profit d'académies. La musique ménétrière va devenir ce qu'on appelle maintenant la musique populaire ou musique traditionnelle.

Dans ce cas, la musique savante est passée d'une musique à fonction de danse peu écrite à une musique à écouter prescrite.

2) L'orphéon

L'orphéon désigne, vers 1850, une société chorale puis, vers 1890, une harmonie²³. Dans la mouvance des principes d'éducation populaire, l'orphéon dispense des cours de musique gratuits. L'orphéon est un orchestre populaire et de pratique amateur. Jusqu'en 1914, dans l'Allier²⁴, les orphéons pouvaient réunir des musiciens traditionnels (vielleux et cornemuseux) et des pistons, clarinettes, mélangeant ainsi lecteurs et non-lecteurs. Par la suite, les musiciens traditionnels seront remplacés par les autres instruments, qui interpréteront les mêmes danses avec un lien plus affirmé avec l'écrit et l'utilisation des possibilités de ces instruments (chromatisme, changement de tonalité).

Ces orchestres jouent pour toutes les grandes fêtes (14 juillet, 15 août, ...), les bals, font des concerts et participent à des concours²⁵.

L'orphéon connaît un fort engouement sur toute la France (fin 19^{ème} siècle, le Pas de Calais en compte près de 200). En Bretagne, celui-ci est beaucoup plus faible²⁶. On notera cependant que la dérobee de Guingamp était souvent jouée par un orchestre

²³ In *la question de l'Orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale* de Georges Escoffier, [www.mcxapc.org/docs/ateliers/21_doc6.html]

²⁴ In *entre l'oral et l'écrit*, actes du colloque de Gourdon du 20/09/1997, ouvrage collectif, éditions FAMDT, Saint-Jouin-De-Milly, 1998. Dans l'article « D'un siècle à l'autre ou l'influence du mouvement orphéonique sur les musiques de bal » de Jean-Claude Blanc

²⁵ *ibid*

²⁶ In *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, ouvrage collectif publié sous l'égide de la revue Ar Men, Le Chasse marée/Armen, Douarnenez, 1996. Pour exemple, on comptera quatre harmonies dans les communes à dix kilomètres autour de Baud (56).

de type orphéon²⁷. Les orchestres feront néanmoins leur apparition dans les bals autour de l'accordéon chromatique.

Avec l'orphéon, la pratique orchestrale ainsi que l'apprentissage du langage écrit de la musique est popularisée.

3) La cobla catalane

Jusqu'à la fin du 18^{ième} siècle, la cobla catalane est un ensemble composé de quatre instruments : une flûte à une main (flabiol) et un tambourin, divers types de hautbois (gralla ou tarota) et une cornemuse.

C'est à cette époque une pratique orale. Le changement de société, du rural à l'urbain, le goût de la modernité et le développement conjoint des harmonies, orphéons, vont faire évoluer la cobla vers un orchestre plus important, mélangeant instruments traditionnels, cuivres et cordes.

La création de cet ensemble se fit dans la mouvance de la volonté de garder les valeurs identitaires de la Catalogne. « Il s'agissait très concrètement [...] de se doter en Catalogne d'une musique et d'une danse qui continuent à être porteuses des mêmes valeurs identitaires que les musiques et danses que le pays connaissait déjà, mais porteuses aussi de ces valeurs modernes, universelles »²⁸.

Cette évolution s'est accompagnée de la transformation du hautbois en ténora, même instrument mais plus grave, de l'utilisation de l'écrit²⁹. L'écrit devient transmetteur du répertoire, mais également support à la composition.

Néanmoins, malgré l'utilisation de l'écrit, le rapport à la danse et aux danseurs reste très présent. Le confort de ceux-ci est un critère fort.

Les catalans vont adopter cette nouvelle cobla qui va devenir un emblème identitaire pour la Catalogne.

²⁷ In *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, ouvrage collectif publié sous l'égide de la revue Ar Men, Le Chasse marée/Armen, Douarnenez, 1996

²⁸ In *entre l'oral et l'écrit*, actes du colloque de Gourdon du 20/09/1997, ouvrage collectif, éditions FAMDT, Saint-Jouin-De-Milly, 1998. Dans l'article « la cobla catalane : « une harmonie dégénérée » » d'Henri Frances.

²⁹ Ibid.

4) Conclusion

Historiquement, le passage de la musique orale à la musique écrite est un processus déjà observé de transformation de la pratique. Cette modification s'opère pour plusieurs raisons cumulables entre elles. Ces raisons sont politiques, identitaires, sociétales. Ce changement a une influence sur la musique et sur le musicien lui-même. La musique maintenant s'écrit et le musicien joue ce qui est écrit. Cependant, le respect de l'écriture se fait à différents degrés, plus précis pour ce qui est de la musique savante, moins pour la cobla où l'interaction, notamment avec les danseurs, garde une grande importance.

Nous allons examiner maintenant quels peuvent être les facteurs facilitant ce transfert d'une pratique orale vers une pratique écrite dans l'histoire propre à la musique des bagadoù.

II. L'oral et l'écrit dans la musique des Bagadoù

Les bagadoù sont, eux aussi, touchés par les mêmes facteurs que les pratiques musicales décrites précédemment :

En premier lieu, le bagad est l'outil choisi par les fondateurs de la B.A.S. qui voulaient « fédérer la population autour de sa fierté identitaire ».

« Omniprésent dans le paysage musical de la Bretagne contemporaine, le bagad se voit souvent confier le rôle de figure de proue de l'identité bretonne. Lieu d'apprentissage, vitrine d'une région, d'un terroir ou d'une ville, il remplit diverses fonctions, politiques, culturelles, éducatives et sociales. »³⁰.

Le 20^{ème} siècle voit s'opérer aussi en Bretagne une mutation sociétale, avec le passage du rural à l'urbain, et les phénomènes de mode et goûts musicaux induits.

³⁰ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. Dans l'article *Le Bagad, une invention féconde* par Yves Defrance.

1) Facteurs politiques, géographiques et sociaux

Politique associative

La politique de la B.A.S. va, depuis le début, dans le sens d'un développement rapide du bagad et de l'utilisation de l'écrit comme moyen d'y parvenir.

« Ce qui est surprenant, dans le discours de B.A.S., tient dans la conviction que l'apprentissage de la musique bretonne doit impérativement passer par l'écrit. »³¹

Les premiers airs proposés au bagad sont fournis sous forme de partitions. Puis pour faciliter l'évaluation des groupes dans les concours, la B.A.S. impose des airs qui seront joués par l'ensemble des groupes d'une catégorie. Ces airs sont notés sur partitions, charge au groupe de respecter l'interprétation écrite.

Actuellement, la partition imposée n'a cours que pour les « petites » catégories. Au départ, toutes les catégories se voyaient imposer des airs. Puis, l'une après l'autre, chaque catégorie en fut dispensée en commençant par la première, puis la seconde au début des années 90. Enfin, la troisième catégorie en fut exemptée à la fin des années 90. Les groupes se voient actuellement imposer un terroir.

Cependant on pourra remarquer que les partitions imposées deviennent plus précises au cours du temps, imposant articulation et ornementation. L'écriture rythmique se complexifie, proposant une approche plus stylistique des airs. Toutes ses évolutions induisent une dépendance plus affirmée avec le médium écrit.

Comme la B.A.S, les bagadoù ont besoin de former rapidement des sonneurs pour alimenter le groupe. Tout est fait pour favoriser le plus rapidement possible l'intégration des jeunes musiciens. L'apprentissage du répertoire du groupe devient donc une nécessité absolue. Cet apprentissage va nécessairement plus vite par l'utilisation de la partition

³¹ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. Dans l'article *Le Bagad, une invention féconde* par Yves Defrance.

Origines géographiques et sociales

Suivant la localisation et l'origine sociale des bagadoù, le rapport écrit et oral diffère.

Plutôt intellectuels et urbains, les sonneurs des premiers bagadoù étaient enclins à travailler avec l'écrit. De plus, « Le répertoire des bagadoù était des plus limités : quelques airs traditionnels, certes, mais aussi beaucoup de marches nouvellement écrites, soit en l'honneur d'un bagad précis soit en celui d'un de ses membres éminents »³²

Les sonneurs des bagadoù ruraux, étant plus proche d'éventuelles sources, dans un tissu social qui a changé moins vite et globalement moins lettré, utilisaient de manière plus significative le vecteur oral.

René Le Sergent à Baud (56) et Georges Botuha à Pluvigner (56)³³, par exemple, ont fait partie de bagad sans pour autant apprendre l'écrit. Ces bagadoù n'ont d'ailleurs pas survécu et ces sonneurs ont fini par faire carrière en musique de couple.

Dans ces groupes, les airs sonnés étaient appris exclusivement d'oreille. Pour autant, la source utilisée, notamment pour les airs imposés au concours, était écrite. Au bagad de Camors (56), dans les années 60, aucun sonneur ne lisait les partitions. Les airs étaient appris d'oreille auprès du curé, fondateur du bagad qui était le seul à maîtriser l'écrit. Il s'agissait déjà d'un apprentissage d'oreille d'une partition écrite.

Par la suite, avec une société qui s'alphabétise, cette différence s'estompe. Les stages dispensés par la B.A.S. ont sûrement participés à ce nivellement puisqu'ils faisaient se rencontrer des sonneurs de tout lieu et tout milieu.

2) Evolution de la musique et du lieu de représentation

Influence du groupe sur la pratique musicale

Le passage de la musique de couple à l'orchestre impose une précision plus importante du répertoire : l'écrit devient donc indispensable. L'objectif est de jouer

³² In *Bagad, vers une nouvelle tradition* par Armel Morgant et Jean-Michel Roignant édition Coop Breizh, Spézet, 2005.

³³ Deux sonneurs qui font référence en musique de couple

ensemble et de préférence la même chose. Le fait de la multiplication des musiciens dans un même pupitre accentue encore le besoin de précision. Au concours de Brest 2005 le bagad de Lokoal-Mendon (56), un des plus volumineux, se composait de 25 bombardes, 14 cornemuses, 10 caisses claires, 5 percussionnistes³⁴. Certains groupes, comme Auray (56) ajoutent un cinquième pupitre : les clarinettes.

Du défilé au concert

Dans les années soixante, les bagadoù jouaient principalement pour les défilés. Le répertoire était donc majoritairement composé de marches. Les bagadoù vont ensuite s'émanciper et concevoir de véritables concerts. D'une musique de rue, le bagad devient orchestre de concert. Outre le fait qu'il y ait un déplacement du lieu de production, l'exigence en terme de répertoire est différente. En effet, celui-ci va beaucoup se complexifier à partir des années 70, notamment par le bagad de Brest-Saint-Marc. Ce bagad demande à Pierre-Yves Moign³⁵ d'écrire des arrangements sur des airs traditionnels. Roland Becker continuera dans cette voie dans les années 80. Les airs sont maintenant harmonisés et orchestrés. La lecture devient donc indispensable pour mettre en place le répertoire, les musiciens se retrouvant à jouer des secondes voix, des bouts de phrases, là où le thème était joué à l'unisson par tout l'ensemble.

L'écriture des partitions devient de plus en plus précise, pour l'ornementation ou l'articulation, pour le phrasé et l'approche stylistique du répertoire. Avec la création de bombardes plus graves, à partir du milieu des années 80, l'exigence en lecture s'accroît.

3) Un enseignement basé sur l'écrit

Avec l'adoption définitive de la cornemuse écossaise qui fut en concurrence un temps avec le biniou bras³⁶, le bagad intègre un instrument qui utilise le support écrit que ce soit pour l'apprentissage du répertoire mais également pour l'enseignement. La

³⁴ D'après une photo parue dans *Bagad, vers une nouvelle tradition* par Armel Morgant et Jean-Michel Roignant édition Coop Breizh, 2005.

³⁵ Compositeur brestois formé au Conservatoire de Paris.

³⁶ Adaptation bretonne de la cornemuse proposée par Dorig Le Voyer alors luthier « officiel » de la B.A.S. C'est en fait une cornemuse écossaise ne comportant qu'un bourdon ténor et moins puissante. Le doigté est le même que la bombarde à la différence de la cornemuse.

première méthode d'enseignement en Bretagne concerne la cornemuse³⁷. Elle a pour but d'élever le niveau technique.

La création du *Scolaich beg an treis* par Herri Léon en 1961, sur le modèle de la formation du *College of piping* de Glasgow propose un cursus d'apprentissage de la cornemuse, puis de la bombarde et de la caisse claire écossaise³⁸.

Cette école inscrit durablement l'écrit dans sa formation et a également un effet sur la musique elle-même notamment une « calédonisation de la musique bretonne »³⁹.

A cette époque, le bagad est considéré comme un pipe band avec des bombardes, l'instrument roi étant la cornemuse. Les meilleurs éléments jouent de la cornemuse. Les autres sonnent de la bombarde. En cas d'échec, la batterie s'offre à eux, pour finir à la grosse caisse en cas d'incapacité avérée.

Plus tard, l'émancipation de la bombarde et la prise de conscience de l'intérêt d'une utilisation « bretonne » de la cornemuse plus en rapport avec le fond musical feront que l'influence de la musique écossaise sur la musique bretonne diminuera.

« Il faut se rappeler [...] que la cornemuse prenait alors un développement considérable, et commençait à adopter une technique rigoureuse. A côté d'elle, la bombarde, jouait n'importe quoi ! Il suffisait de souffler dedans et ça marchait comme ça... »⁴⁰

Dès 1955, Jean L'helgouach⁴¹ créait la première méthode de bombarde. Cette méthode est fortement inspirée des méthodes ayant cours à l'époque en musique classique. Le processus d'apprentissage commence par des exercices puis viennent les airs d'applications.

La préoccupation de l'auteur était « de montrer que l'instrument devait être étudié comme tout autre instrument »⁴²

³⁷ *Traité élémentaire de biniou* par Emile Allain en 1955.

³⁸ In *Herri Léon et le Scolaich beg an treis*, ouvrage collectif, Diswaskel ar big, 2003. 236 p

³⁹ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. Dans l'article *Le Bagad, une invention féconde* par Yves Defrance.

⁴⁰ In *Ar soner* n°333, Avril/Mai 1995 dans l'article « Entretien avec Jean L'Helgouach ».

⁴¹ Jean L'helgouach est sonneur de bombarde mais est également altiste de formation.

⁴² In *Ar soner* n°333, Avril/Mai 1995 dans l'article « Entretien avec Jean L'Helgouach ».

Les méthodes suivantes en bombarde, celle de Michel Le Rol et de Pascal Rode, fin des années 80, suivront le même cheminement d'apprentissage que la méthode de Jean L' helgouach.

4) Conclusion

Nombre de paramètres ont agi facilitant une pratique écrite de la musique bretonne.

Ces raisons sont exogènes, changement de société, de goûts et aussi endogènes : politiques, structurelles, adoption d'instruments porteurs d'écrit, inhérents au changement de la pratique et aux choix d'enseignements.

Cependant, ce changement de pratique a des effets sur l'instrument, sur la musique, bien sûr, mais également sur le musicien.

III. Autre musique, autres caractéristiques ?

1) Un autre instrument

La première conséquence est que la bombarde utilisée actuellement est différente de celles en vigueur au début du 20^{ième} siècle. Ces musiciens utilisaient des bombardes du sol dièse au do non tempérées. Dans les bagadoù, l'instrument de base est la bombarde Si bémol imposée par l'arrivée de la cornemuse. L'échelle a été tempérée et standardisée pour pouvoir répondre aux impératifs de la musique d'orchestre, notamment la justesse.

Rendre les instruments stables et homogènes sur la totalité de l'ambitus de la bombarde devient donc une priorité, d'où la création des premières séries de bombardes.⁴³

Actuellement, les bagadoù utilisent également des bombardes en fa, mi bémol et si bémol grave pour ouvrir la palette sonore vers le bas. Certaines bombardes peuvent être chromatiques.

⁴³ D'après Yves Tanguy sonneur à l'époque au Bagad de Brest Saint Mark dans un entretien en Juillet 2005

La cobla catalane a eu cette démarche un peu plus tôt avec la création de la ténora. L'orphéon a introduit « des instrument à l'échelle standardisée, à la gamme chromatique et à l'ambitus étendu »⁴⁴

2) Une autre musique

La musique jouée par les ménétriers est une musique à danser, celle des musiciens de l'époque baroque est concertante, elle change donc de fonction.

La musique passe d'une pratique en nombre restreint à une pratique d'ensemble conséquent.

La musique de bagad est harmonisée, orchestrée et s'écrit. Le répertoire est composé de « polyphonies à trois et parfois à quatre voix, (d') enchaînements en suites d'air rationnellement agencés, et complétés de variations rationnellement conduites » comme cela peut se faire en musique savante occidentale⁴⁵. L'apprentissage et la transmission du répertoire sont basés sur la notation.

3) Un autre musicien

Les sonneurs du début du 20^{ième} siècle interprétaient librement alors que les sonneurs actuels jouent une musique prescrite.

Les qualités recherchées chez le sonneur de bagad sont : la dextérité technique, la capacité à lire, à jouer des airs arrangés, orchestrés, plus que la capacité à varier et à interpréter personnellement.⁴⁶ Ces qualités sont également recherchées chez les musiciens de musique savante et d'orphéon⁴⁷.

Les principaux éléments perdus sont : « des qualités d'improvisation des musiciens, ou du moins de leur potentiel créatif dans l'interprétation »⁴⁸.

⁴⁴ In *entre l'oral et l'écrit*, actes du colloque de Gourdon du 20/09/1997, ouvrage collectif, éditions FAMDT, Saint-Jouin-De-Milly, 1998. Dans l'article « D'un siècle à l'autre ou l'influence du mouvement orphéonique sur les musiques de bal » de Jean-Claude Blanc

⁴⁵ In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. Dans l'article « Talabardierien mod koz » de Jean-christophe Maillard.

⁴⁶ Voir à ce sujet l'article « Talabardierien mod koz » de Jean-christophe Maillard. Dans *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002.

⁴⁷ *ibid*

⁴⁸ In *entre l'oral et l'écrit*, actes du colloque de Gourdon du 20/09/1997, ouvrage collectif, éditions FAMDT, 1998. Dans l'article « la cobla catalane : « une harmonie dégénérée » » d'Henri Frances

IV) Conclusion

La pratique écrite de la musique s'est installée de façon permanente dans la musique savante occidentale par un long processus avec pour point de départ la musique ménétrière essentiellement orale. Cette musique est passée par différents stades de transformation où la partie laissée au libre choix de l'interprète s'est au fil du temps réduite jusqu'à presque disparaître.

L'histoire nous montre que le passage d'une pratique orale de la musique à une pratique écrite est un processus qui n'est pas le seul fait du bagad. D'autres cultures l'ont vécu. Des facteurs propres à l'histoire des bagadoù n'ont fait qu'accentuer ce passage.

« On ne dira jamais assez l'importance du rôle qu'a joué la musique instrumentale -et notamment les bagadoù- dans le renouveau culturel qu'a connu la Bretagne dans la seconde moitié du 20^{ième} siècle, au prix d'une mutation par rapport à la tradition et d'un profond élan de renouvellement et de création qui n'est pas encore achevé. »⁴⁹

Cette « mutation » a deux conséquences principales :

- Le changement de forme et de fonction de la musique.
- Le changement des qualités recherchées chez les sonneurs.

⁴⁹ In *Bagad, vers une nouvelle tradition* par Armel Morgant et Jean-Michel Roignant édition Coop Breizh, Spézet, 2005 Extrait tiré de la préface du livre par Donatien Laurent. p 7

V) **Problématique.**

Ce passage de l'oral à l'écrit est donc le fruit d'un processus de transformation de la musique et des musiciens que semble traverser actuellement le bagad.

Ainsi, la pratique musicale semble s'orienter vers une utilisation plus persistante de l'écrit. Néanmoins, une part de transmission orale, en soutien de l'écrit, est utilisée pour l'acquisition du répertoire. La transmission orale est présente dans la recherche d'interprétation collective des mélodies par exemple.

La musique a changé, le sonneur a changé, mais la matière en elle-même existe toujours. Elle est encore utilisée pour alimenter les groupes en répertoire. Cette matière se présente sous forme d'enregistrements ou est encore pratiquée oralement. Les responsables musicaux des bagadoù auront toujours l'obligation d'aller collecter, fouiller, pour monter leur répertoire. Il n'existe pas à l'heure actuelle de recueils de suites de bagad.

La pratique musicale en bagad se situe donc résolument entre l'oral et l'écrit.

Avec le « tout oral », le sonneur se trouverait incapable d'évoluer sereinement en bagad. Le « tout écrit », dans l'absolu suffisant, ne permettrait pas au sonneur de connaître toutes les possibilités instrumentales, d'interprétations ou de contexte de jeu, de la bombarde sans parler de l'utilisation de la matière elle-même.

Si nous nous fixons pour finalité d'enseignement de former des musiciens autonomes et acteurs de leur musique, comprenant les différents aspects de ce domaine culturel, de ses possibilités d'interprétations et de ses formes d'expressions, ancienne et actuelle, il semble pertinent de proposer aux élèves un enseignement équilibré entre sa pratique orale et écrite.

Ainsi, alors que la musique de bagad semble s'inscrire dans un processus de transformation d'une musique orale vers une pratique écrite, enseigner la bombarde, dans ce contexte, nécessite, pour former des musiciens autonomes, une approche adaptée.

Cette approche de l'instrument, de la musique et du musicien doit poser les bases d'un enseignement équilibré entre pratique orale et pratique écrite et ainsi concilier les deux histoires de cet instrument.

Le temps disponible par groupe étant de quatre heures, il est donc nécessaire de trouver une organisation de la formation tenant compte des impératifs des bagadoù et d'un enseignement basé sur l'équilibre entre l'oral et l'écrit.

Les actions mises en œuvre toucheront à l'organisation des cours au sein du bagad ainsi qu'au contenu de ces mêmes cours.

Enfin, des perspectives de cette réorganisation seront faites.

I. Organisation des cours

Une organisation spécifique des cours est nécessaire pour pouvoir concilier un apprentissage équilibré entre l'oral et l'écrit et les impératifs du bagad.

1) Mise en place de personnes relais au sein des groupes

Là où l'enseignant était contraint d'apprendre le répertoire du bagad aux élèves dont il avait la charge, l'acquisition du dit répertoire se faisait par l'intermédiaire de personnes relais issues du groupe dans le cadre de répétition en dehors des cours. Ce travail n'étant plus à faire, du temps est ainsi dégagé pour travailler individuellement ou en petits groupes, pour aborder d'autres éléments liés directement à la pratique de la musique de bagad ou différents aspects de la musique traditionnelle.

L'enseignant doit cependant se tenir au courant de l'évolution de l'acquisition du répertoire et aider les élèves sur les points qu'ils ne maîtrisent pas. L'enseignant conseille les sonneurs en charge du groupe.

Le bagad de Locminé

C'est un bagad qui vient de se constituer. Il est classé en cinquième catégorie.

L'apprentissage du répertoire se fait dans des répétitions prévues à cet effet et dirigées par les membres du groupe. L'enseignant intervient dans la mise en place en pupitre si le besoin s'en fait sentir ou sur des sujets préalablement discutés avec les membres du groupe. Cela peut-être la respiration, l'anchage, la mise en place pour préparer un concours. Les autres cours sont individuels ou collectifs.

Le bagad de Vannes

Ce bagad est classé en première catégorie et a donc l'avantage de posséder beaucoup de personnes pouvant faire relais. Ce groupe a mis en place un bagadig pour faire jouer en ensemble les jeunes sonneurs.

L'acquisition du répertoire et le travail de mise en ensemble au sein du bagadig se font par des sonneurs du groupe.

De plus, un tutorat est déjà en place, à leur initiative, depuis quelques années. Un membre du groupe a sous sa responsabilité un ou plusieurs élèves. Les élèves, en cours d'intégration au bagad, sont également pris en charge en dehors des cours pour le répertoire.

Une réelle concertation est engagée entre les différents enseignants, professionnels ou amateurs, pour organiser au mieux la formation. Les autres cours sont individuels.

2) Une souplesse adaptée

Les besoins ne sont pas les mêmes suivant les groupes et dépendent du niveau du bagad. L'aide à la mise en pupitre ou en ensemble est nécessaire pour le bagad de Locminé. Le bagad et le bagadig de Vannes sont complètement autonomes sur ce point.

Cette organisation permet de s'adapter aux demandes individuelles et à celles des groupes, mais permet de proposer d'autres contextes et formes de jeu qui sont autant de moyens pour acquérir de l'expérience et confronter son savoir-faire à diverses situations.

Demandes individuelles

Ce système permet de s'adapter aux besoins des sonneurs. L'apprentissage en est donc grandement facilité.

« Il nous faut donc renoncer à apprendre à la place de l'autre ; il nous faut accepter que l'apprentissage ressorte d'une décision que lui seul peut prendre. »⁵⁰

Certains élèves, une fois intégrés un bagad ou un bagadig, ne souhaitent plus prendre de cours. Ils arrivent à évoluer dans l'ensemble, ne voient plus la nécessité d'avoir un cours individuel ou par petits groupes, les répétitions d'acquisition du répertoire leur suffisant. Il n'est pas rare de les voir revenir quelques années plus tard parce qu'ils souhaitent faire de la musique de couple, ou qu'ils désirent travailler la deuxième octave de la bombarde, ou encore qu'ils veulent approfondir leur connaissance de l'écrit.

Ne sont donc concernés par les cours individuels ou en petits groupes que les débutants, parce qu'il faut bien commencer, et les personnes du bagad désirant aborder certains aspects de la pratique de la bombarde qui semble leur faire défaut. Ce système permet d'inscrire le projet de l'élève, ce qu'il veut faire, ce qu'il veut apprendre, au cœur de la formation proposée.

Demandes des groupes

Dans certains groupes, des créneaux horaires peuvent être réservés à la conception des suites utilisées par le groupe.

Au bagad de Pluneret, nous avons mis en place une petite équipe chargée de monter une suite pour ensemble bombardes à sonner dans le cadre d'un concours. Après une recherche de sources sonores par les membres de cette équipe sur une idée de suite du pays plinn, ils ont choisi d'airs qu'ils ont ensuite arrangés.

⁵⁰ In *Frankenstein pédagogie*, Philippe Meirieu, collection Pratiques et enjeux pédagogiques, ESF éditeur, 1996.

Projets pédagogiques

Ces créneaux horaires peuvent servir à mettre en place des projets pédagogiques à l'échelle du groupe pour proposer des situations de travail différentes.

A Locminé, nous avons pour projet cette année de faire intervenir René Le Sergent, sonneur local de soixante-dix ans qui fait référence pour sa connaissance et son jeu. Il va venir parler des occasions de jeu et partager son savoir-faire en terme de bombarde. Il va apporter son expérience, sa connaissance du domaine culturel auprès de couples de sonneurs (biniou-bombarde et cornemuse-bombarde) montés pour l'occasion. Ceux-ci se produiront, ainsi que René, dans le cadre d'un fest deiz⁵¹ organisé en mars.

A Vannes, l'année dernière, un travail autour de la musique de couple a été entrepris auprès de deux frères jouant bombarde et cornemuse. Ce couple s'est présenté à un concours de « jeunes ». Cette année, ce travail va être fait avec plusieurs élèves dans l'optique d'organiser un fest deiz en juin et ainsi mettre les sonneurs en situation de faire danser. Conjointement, une équipe de bombardes travaillera avec les élèves de la classe de harpe celtique de l'école de musique voisine pour sonner à ce même fest deiz.

En effet, les élèves se trouvent confrontés à un public qu'il faut faire danser. Outre la difficulté de devoir se produire en public, c'est un excellent moyen pour mettre en application le travail d'interprétation de la danse fait en cours. Le public devient le groupe validant ou non la prestation des élèves.

Pour les élèves les plus jeunes, la préparation d'airs pour l'anniversaire du grand-père ou la communion du frère est déjà un objectif en soi. Les élèves jouent devant un public complaisant, la prise de risque en est facilitée et ils peuvent ainsi mettre en valeur leur travail.

3) La réponse institutionnelle

Les responsables de B.A.S. Bro Gwened, en concertation avec l'équipe pédagogique, demandent de ne pas surcharger les cours pour une prise en compte plus

⁵¹ Fête de jour : équivalent du Fest noz, mais en journée, le fest deiz est une fête où les uns sonnent ou chantent et les autres dansent.

individuelle des élèves (entre 3 et 4 par heure). Néanmoins, il est nécessaire de proposer une aide à la mise en ensemble de la musique, notamment pour les « petits » bagadoù, sans amputer sévèrement le quota d'heures. Ainsi, nous allons proposer un certain nombre d'heures, ponctuellement, pour aider ces groupes.

II. Contenu des cours

Exempté de l'apprentissage du répertoire, le contenu des cours peut changer pour proposer un enseignement équilibré entre l'oral et l'écrit. Ce contenu s'inspire librement d'une proposition de cursus faite par la B.A.S. en 1995.

1) Pour une approche empirique

Le principe est, dès le début de la formation, d'aborder le travail des airs par le vecteur oral.

Les airs sont joués par l'enseignant et restitués par l'élève par imitation, des sources sonores pourront par la suite être utilisées. L'élève tâtonne, teste, se trompe, expérimente par lui-même.

Les airs pourront être chantés et analysés succinctement. L'analyse porte sur la structure de l'air par le questionnement de l'élève : « Remarques-tu quelque chose dans cet air ? », puis « Y-a-t'il des parties qui se ressemblent ? », « Les phrases commencent-elles de la même manière ? »... Ce sont des caractéristiques souvent présentes dans les airs traditionnels. De plus, ces airs peuvent avoir un ambitus restreint et un rythme simple.

L'élève est « en rapport direct à l'acte musical (je joue) »⁵² et trouve les moyens de le restituer qu'ils soient visuels (je regarde les doigts), auditifs (j'écoute) ou analytiques.

⁵² In *transmettre la musique traditionnelle aux enfants*, Actes des rencontres nationales de formateurs en musiques traditionnelles de Noth (Creuse) des 12-13 mai 1994. Ouvrage collectif, éditions FAMDT, 1995, 91 p. Contribution de Michel Lebreton p 82 à 86

2) Vers une recherche d'autonomie

Interpréter, varier et composer

L'approche empirique du répertoire et de l'instrument, pour peu qu'une place soit laissée à l'appropriation propre ou à la recreation pour ne pas faire de la source sonore un document prescrit comme peut l'être une partition, peut jeter les bases d'une interprétation personnelle .

La nécessité de la multiplication des sources sonores et des interprètes est donc inévitable pour ne pas enfermer les élèves dans un mode d'interprétation. Proposer plusieurs interprètes pour dégager des traits communs dans l'interprétation d'une danse, entendre les champs d'interprétations personnelles et laisser à l'élève des plages de créations propres sont autant d'outils qui doivent permettre à l'élève de se donner des pistes de travail susceptibles de favoriser l'émergence d'une réelle personnalisation de l'interprétation.

Le travail par transmission orale permet d'aborder sans le filtre de la partition l'interprétation des airs. Il permet, avec une écoute fine, de discerner les caractéristiques stylistiques des airs (temps forts). Vu la difficulté de transcrire ses caractéristiques sur papier sans faire de la lecture de cette partition une réelle prouesse, l'imprégnation par l'écoute et l'essai de reproduction paraît difficilement remplaçable.

La transmission orale des airs permet d'aborder la variation, élément caractéristique des musiques traditionnelles car « on abandonne la notion de succession de notes au profit d'une « photographie sonore globale » de la phrase musicale. Cette conception, du fait qu'elle s'éloigne de la notion de « note fixe » admet une grande liberté d'ornementation (*et de variations*) qui n'apparaît pas comme un « plus » mais comme indissociable de la mélodie produite »⁵³.

La variation peut être abordée très rapidement notamment par des airs dont les paroles vont modifier le monnayage rythmique⁵⁴. L'élève aura pour objectif de jouer les différentes variantes de l'air. Il pourra aussi proposer ses propres variantes.

⁵³ In *transmettre la musique traditionnelle aux enfants*, Actes des rencontres nationales de formateurs en musiques traditionnelles de Noth (Creuse) des 12-13 mai 1994. Ouvrage collectif, éditions FAMDT, 1995, 91 p. Projet de l'association l'Auboi p 87 à 92

⁵⁴ Monnayer : convertir une valeur rythmique en plusieurs, plus petites, dont la durée totale correspond au modèle monnayé. Une noire peut être monnayée en deux croches, un triolet ou quatre doubles croches.

La composition d'airs ou recomposition à partir d'un panel d'airs, une fois bien intégrés les caractéristiques structurelles, mélodiques et rythmiques d'un air, peut être abordée.

Construire un répertoire personnel

Travailler des airs autres que ceux du bagad permet aux élèves de poser les bases d'un répertoire personnel.

Tous les airs abordés en cours constituent du répertoire. Les élèves n'en ont pas tous conscience. Quand il leur est demandé de jouer un laridé par exemple, beaucoup me disent qu'ils n'en connaissent pas. Ils ont pourtant eu l'occasion d'en jouer au cours de leur formation. Il est donc nécessaire de rendre disponible ces airs, soit par la mémoire, soit par l'archivage qu'il soit sous forme d'enregistrement⁵⁵ ou sous forme écrite.

Sensibiliser les élèves au collectage est un des moyens leur permettant de se créer un répertoire en dehors de l'enseignant et participe donc à son autonomisation.

Le fait de proposer aux élèves un travail sur l'apprentissage d'oreille permet aux élèves d'avoir accès aux différentes sources disponibles. Ces sources peuvent être les fonds « Dastum », les sonneurs en activité ou tout simplement un membre de la famille, un voisin...

Un nombre non négligeable de mes élèves ont des chanteurs même occasionnels autour d'eux dans la génération de leurs parents, grands-parents ou arrière-grands-parents.

Ainsi, avec certains de mes élèves volontaires, nous avons fait un travail sur le collectage familial ou de voisinage. Ils ont eu pour consigne d'aller voir leurs grands-parents ou voisins et de leur demander s'ils connaissaient des chansons, de les enregistrer, ou dans le cas contraire, s'ils connaissaient quelqu'un qui chante. De plus, ils avaient un questionnaire portant entre autre sur les occasions de chants, sur les moyens de transmission de ceux-ci. Ce travail a donné lieu à une pratique instrumentale à partir des airs collectés.

⁵⁵ Tous les airs abordés de manière orale sont enregistrés sur une cassette pour faciliter le travail personnel ou pour archiver.

Outre le fait de se créer un répertoire personnel, ces éléments collectés peuvent servir à alimenter le répertoire du bagad. De plus, ces airs ont un véritable sens pour les sonneurs puisqu'il est le fruit de leur propre recherche.

3) Et l'écrit ?

Nommer, écrire et lire

Les élèves apprennent, au début de leur formation, à nommer les notes, les situer sur leur bombarde et les placer sur une portée. La subdivision des valeurs rythmiques est également abordée.

L'élève place les notes d'un air, appris de manière orale, sur une portée. Il essaie de placer les pulsations sous les notes. A partir d'air ne contenant que des noires, des croches, l'élève conclut l'écriture.

Par la suite, un air ayant les mêmes caractéristiques rythmiques peut être abordé par l'écrit.

Ce procédé permet de donner du sens à l'écriture. L'élève a déjà intégré le rendu sonore du rythme ; sa compréhension écrite en devient plus facile.

« Pour apprendre, il n'est jamais superflu de comprendre le *sens* de ce qu'on apprend »⁵⁶.

Ce procédé permet aussi à l'élève de se créer un début de répertoire archivé, un aide-mémoire.

L'oral au service de l'écrit

A partir d'une source sonore, les élèves travaillent un air de danse. L'écoute permet de mettre en évidence les caractéristiques structurelles et rythmiques de la danse, les procédés de variations, donc les différents monnayages rythmiques utilisés. Les élèves peuvent proposer leurs propres variations. Ce thème est ensuite écrit ainsi que certaines variations.

Quand seront abordés les airs du bagad, les élèves auront déjà une idée des rythmes ou combinaisons rythmiques utilisés pour cette danse. Les élèves pourront ainsi transposer, à partir du thème préalablement travaillé, leurs nouveaux savoirs et savoir-

⁵⁶ In *Pédagogie différenciée, des intentions à l'action*, Philippe Perrenoud, ESF éditeur, 1997

faire pour le travail de la partition. Ils pourront se référer à l'écriture de leur thème vu à l'oral en ayant une pratique des rythmes utilisés. Ils auront également des outils de styles pour pouvoir interpréter la danse.

L'apprentissage de l'écrit est, de manière générale, intégré au cours d'instrument dans l'idée d'une formation musicale « pratiquée instrument en main »⁵⁷. Cette formation « prend pleinement sa dimension de découverte des univers et outils musicaux : écoute, reproduction, échange des perceptions, analyse, perspectives historiques, culturelles, écriture, interprétation d'oreille, lecture...tout cela menant à la compréhension des œuvres ».⁵⁸

De plus, cet apprentissage se fait en fonction des besoins exprimés par l'élève.

III. Perspectives

Cette organisation et contenu des cours pour l'enseignement de la bombarde doivent pouvoir concilier ses deux pratiques, orale et écrite, qui sont le fruit de deux histoires non pas en opposition mais qui s'alimentent l'une et l'autre. Cette approche devrait ainsi doter les élèves d'outils leur permettant d'utiliser ce qui fait la force d'une pratique orale, l'inscription dans une culture musicale, tout en maîtrisant les avantages que procure une connaissance de l'écrit.

Outre le fait de pouvoir intégrer un équilibre entre pratique orale de l'instrument et connaissance de l'écrit, cette approche a des effets induits qui semblent importants dans la vie du bagad et dans la qualité de la formation proposée aux élèves.

Tenir compte des envies des élèves est un point essentiel dans un processus d'apprentissage. Pouvoir s'adapter au rythme d'apprentissage des élèves en est un autre. La pratique du bagad est un élément moteur pour les élèves. Cependant, le groupe pour certains élèves peut être inhibant. Pouvoir travailler à son rythme ou pouvoir s'affirmer dans d'autres pratiques peut être un moyen d'intégrer plus facilement le bagad. Certains

⁵⁷ In *Le guide et le passeur*, Michel Lebreton. [<http://mu.trad.club.fr/AEMT/Lebreton.html>]

⁵⁸ *ibid*

élèves ont besoin d'investir un groupe pour progresser, d'autres ont besoin d'une pratique plus personnelle pour avancer.

D'autre part, certains élèves peuvent avoir pour objectif de savoir jouer une partition et de simplement jouer en bagad. D'autres voudront, au contraire, pouvoir pratiquer leurs instruments dans divers contextes et formes. Pouvoir répondre à cette demande semble important. Jouer en couple ou proposer une interprétation personnelle d'un air seront autant de compétences qui pourront être utilisées dans la musique du groupe.

De plus, mettre en place des répétitions en dehors des cours permet à l'élève d'augmenter son temps de jeu. Jouant plus régulièrement, l'élève acquiert de l'endurance, paramètre important pour un instrument qui demande un effort physique relativement important.

Enfin, les projets mis en place participent activement à la formation des élèves.

« D'une démarche de projet, on attend souvent qu'elle soit le moteur d'une activité, voire d'un apprentissage parce que, comme l'expression l'indique, le sujet est mobilisé par un but à réaliser et consent donc des efforts, sinon pour apprendre, du moins pour réussir. »⁵⁹

En ce qui concerne le groupe, la mise en place des répétitions dirigées par les membres du bagad permet d'utiliser les compétences et les ressources disponibles. Les personnes capables d'encadrer les autres et ayant envie de le faire peuvent ainsi acquérir de l'expérience et participent à l'autonomie du groupe vis-à-vis de l'enseignant. Les enseignants participent peu à la vie du bagad, notamment pour les sorties⁶⁰. Il paraît donc important que les bagadoù acquièrent un certain degré d'autonomie pour qu'en l'absence des enseignants ils soient capables de se produire. De pouvoir s'y confronter régulièrement par la prise en charge de répétitions participe à l'émancipation du groupe envers l'enseignant.

⁵⁹ In *Pédagogie différenciée, des intentions à l'action*, Philippe Perrenoud, ESF éditeur, Issy-les-Moulineaux, 1997

⁶⁰ Dans le jargon des bagadoù une sortie est le fait d'aller sonner dans une fête.

CONCLUSION GENERALE

La formation dispensée dans les bagadoù a favorisé l'émergence d'une musique pour le moins différente de celle pratiquée jusqu'à la première guerre mondiale, avec un passage d'une musique transmise par oral à une musique véhiculée par l'écrit, d'une musique de couple à une musique d'orchestre, d'une musique fonctionnelle à une musique concertante et d'une musique libre d'interprétation à une musique prescrite.

Cette transformation de la musique s'est couplée à un changement des qualités nécessaires aux sonneurs : l'aptitude à varier a cédé le pas à l'aptitude à restituer une partition.

Les raisons de cette mutation sont politiques, sociétales et ont déjà été observées dans d'autres domaines culturels. Des facteurs propres à l'histoire des bagadoù n'ont fait qu'accentuer cette transformation : politique associative (B.A.S. et les bagadoù), complexification de la pratique musicale (musique de plus en plus orchestrée et arrangée) et adoption d'instruments porteurs d'écrit (cornemuse écossaise et batterie).

Cependant, la matière musicale reste orale par les sources de répertoire disponibles. La pratique du couple n'a sûrement jamais eu autant de praticiens et cette musique n'est pas écrite. Les sonneurs utilisent la transmission orale pour l'acquisition du répertoire, pour ce que l'on a appelé l'acquisition orale d'une œuvre écrite ou pour le travail d'interprétation des mélodies.

Revenir sur l'histoire de cette musique, mettre en évidence ce processus de transformation tout en situant les besoins réels à l'aide d'un regard objectivé sur la pratique actuelle sont autant de moyens qui m'ont permis d'essayer de mettre en place un enseignement adapté.

Ainsi, pour former des musiciens autonomes dans cette évolution et rencontre entre deux histoires, il m'a semblé pertinent de proposer des axes d'interventions centrés sur un équilibre entre oral et écrit, une pratique qui les mettrait l'un au service de l'autre et réciproquement.

Pouvoir utiliser les deux pratiques et les deux modes de transmission induits dans leur force paraît un compromis intéressant : le bagad pour les nombreuses

occasions de jeu, le plaisir de jouer en groupe et une pratique orale permettant de mieux comprendre ce domaine culturel.

Cette organisation ne peut marcher que si l'enseignant arrive à convaincre les bagadoù de l'intérêt de cette démarche. Il est important également de les convaincre que la prise en charge de répétitions par les membres du groupe est formatrice. Ils passent forcément par des erreurs, sont peut-être moins efficaces que l'enseignant, mais ils construisent leur savoir et accumulent de l'expérience.

Ma démarche n'est pas isolée. La prise de conscience de la nécessité d'approcher plus globalement la pratique de la bombarde existe depuis quelques années dans le milieu des bagadoù. De plus en plus de sonneurs de bagad pratiquent la musique de couple que ce soit en bombarde/cornemuse ou en bombarde/biniou koz. Au début des années 90, nous n'étions qu'une petite quinzaine de couples à participer à la finale du championnat des sonneurs couple en catégorie « braz »⁶¹. Maintenant c'est une vingtaine de couples issue d'épreuves qualificatives par terroir qui se présente à ce concours. Nombre de sonneurs de bagad n'hésitent plus à se présenter maintenant au concours de la catégorie « koz »⁶². Est-ce, pour ces sonneurs, un phénomène de mode ou une volonté d'évoluer dans une forme de jeu propice à des champs d'expression personnelle ?

Il fut un temps où seuls les meilleurs sonneurs de bagad se lançaient dans ces aventures avec l'idée que pour sonner en couple, il fallait d'abord bien sonner en bagad. Cependant les concours à l'intention des jeunes se développent. Peut-être est-ce le signe d'une recherche d'équilibre entre deux pratiques, d'une conciliation qui pourrait ouvrir, pour la pratique de la musique de bagad, une autre voie d'évolution.

⁶¹ « Braz » pour le concours de couple réunissant bombarde et cornemuse. Par opposition à la catégorie « Koz » pour le couple bombarde et biniou.

⁶² Cette catégorie a fortement progressé, en pratiquants, que ce soit à Gourin ou dans les épreuves qualificatives, du fait d'une prise de conscience des bagadoù de son intérêt, sûrement. Il est également le fruit du travail de d'autres écoles de musiques agréées ou non.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES LUS OU CONSULTÉS

- *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, ouvrage collectif sous la direction de Luc Charles-Dominique, éditions Modal, Saint-Jouin-De-Milly, 2002. 297 p
- *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, ouvrage collectif publié sous l'égide de la revue Ar Men, Le Chasse marée/Armen, , Douarnenez, 1996. 512 p
- Arnel Morgant, *Bagad, vers une nouvelle tradition*, Coop Breizh, Spézet, 2005. 160 p
- *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, ouvrage collectif, éditions Modal, collection Modal poche, Saint-Jouin-De-Milly, 2001. 256 p
- Luc Charles-Dominique, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, Klincksieck, 1994. 335 p
- *Herri Léon et le scolaich beg an treis*, ouvrage collectif, Diswaskel ar big. 2003, 236 p
- *entre l'oral et l'écrit*, actes du colloque de Gourdon du 20/09/1997, ouvrage collectif, éditions FAMDT, collection Modal poche, Saint-Jouin-De-Milly, 1998.
- Philippe Meirieu, *Franfenstein pédagogue*, ESF éditeur, Issy-les-moulineaux, 1996. 128 p
- *transmettre la musique traditionnelle aux enfants*, Actes des rencontres nationales de formateurs en musiques traditionnelles de Noth (Creuse) des 12-13 mai 1994. Ouvrage collectif, éditions FAMDT, 1995, 91 p.
- Philippe Perrenoud, *Pédagogie différenciée, des intentions à l'action*, ESF éditeur, Issy-les-moulineaux, 1997. 194 p

ARTICLES

- *la question de l'Orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale* de Georges Escoffier [www.mcxapc.org/docs/ateliers/21_doc6.html]
- *Le guide et le passeur*, Michel Lebreton.
[<http://mu.trad.club.fr/AEMT/Lebreton.html>]

