



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

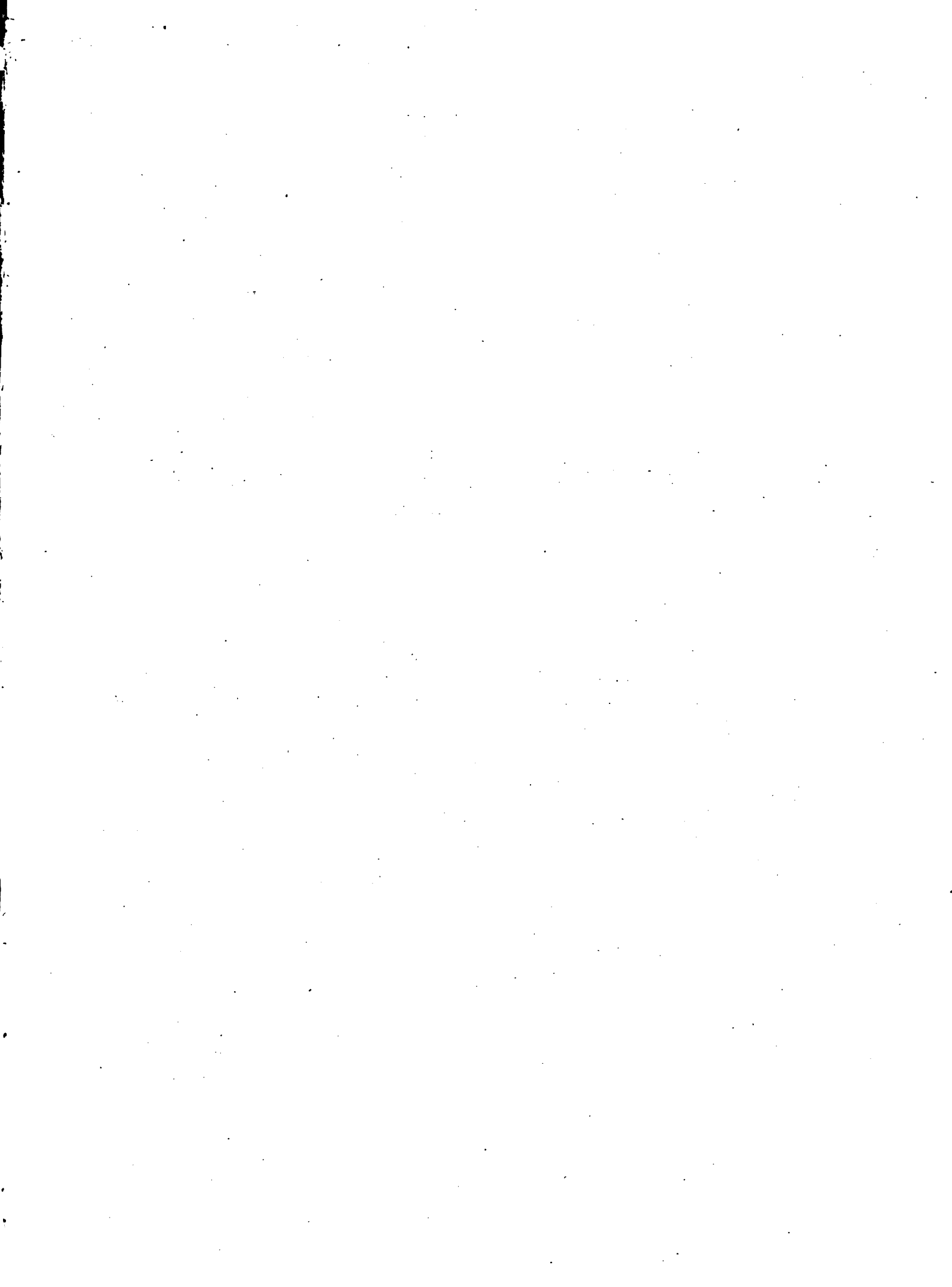
- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

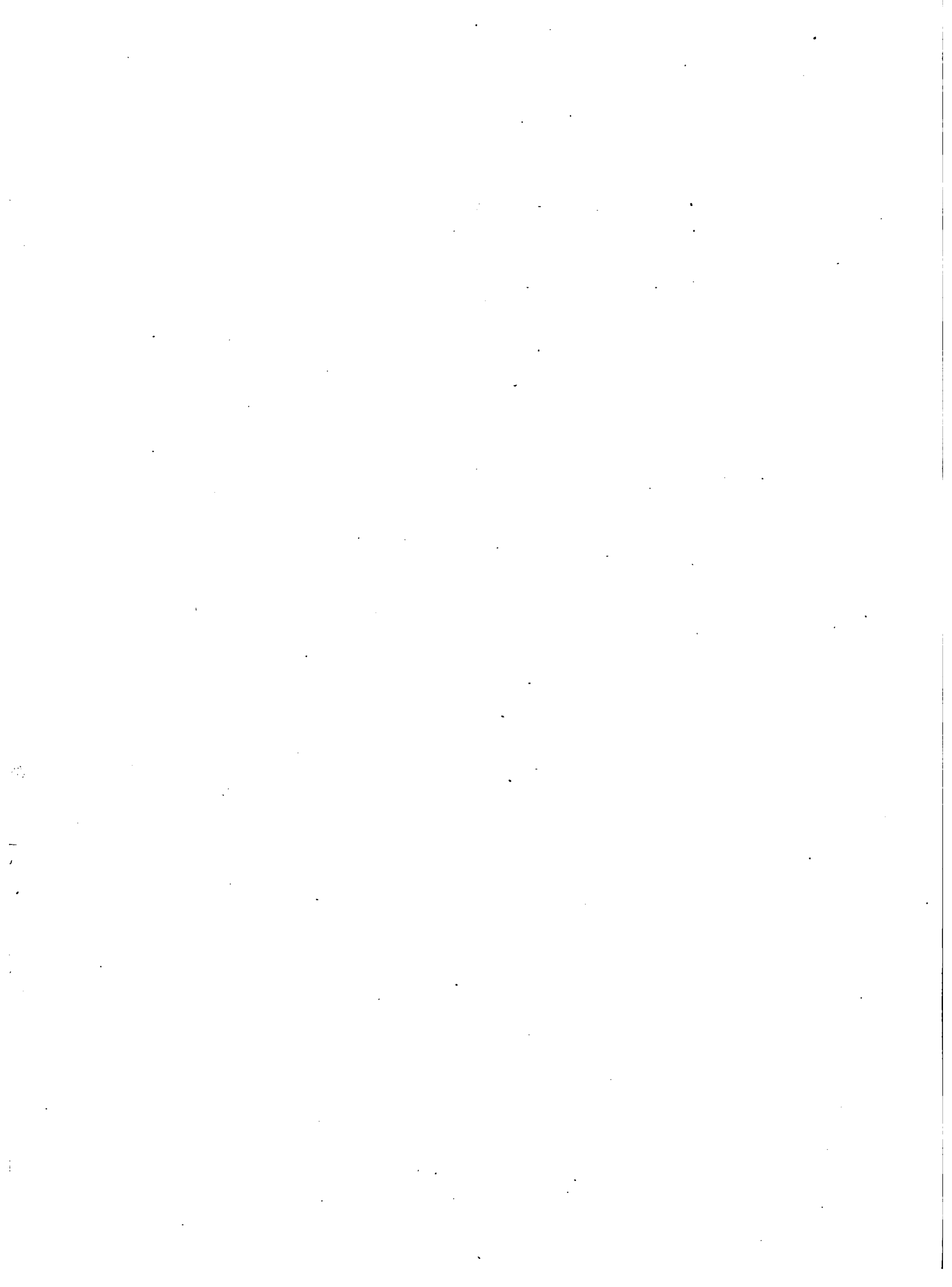
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>









MÉLODIES POPULAIRES
DE BASSE-BRETAGNE

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

TRADUCTION FRANÇAISE EN VERS

PAR

FR. COPPÉE

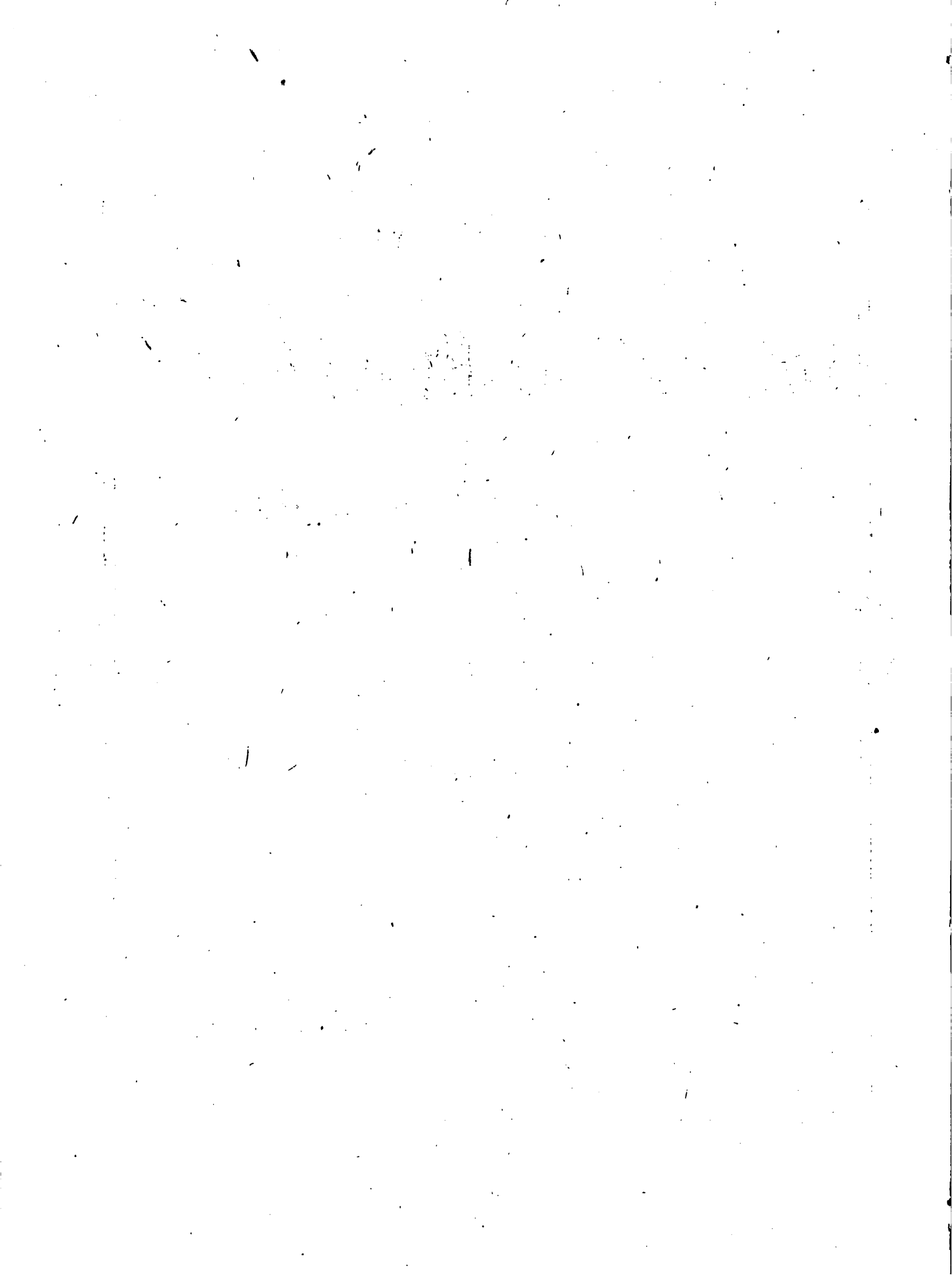
Prix net : 10 Francs.

1885

HENRY LEMOINE & C^{IE}, ÉDITEURS

PARIS, 17, RUE FIGALLE. — BRUXELLES, 13, RUE DE LA MADELEINE

Reproduction, traduction et exécutions réservées pour tous pays.



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^{IE}, ÉDITEURS
PARIS — BRUXELLES

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



~~100-205~~
~~A~~

Miss 540.17



© 1923
Harvard University,
Department of Music

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 soumis 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^{me} Le Goas, dont l'exécution était d'une pureté irréprochable. Le chant de M^{me} 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^{me} 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^{me} 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 « endophônôn » 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'épanouit de préférence dans les diverses situations de la vie réelle qu'il est destiné à orner et à embellir. Pour contempler les chanteurs dans toute la plénitude de leurs moyens, il faut les entendre dans une fête, aux noces ou dans les veillées. Alors, quand ils sont partis, ils ne s'arrêtent plus ; quand une fois leur verve est déchaînée, ce n'est plus seulement de l'entrain et de la gaieté qu'ils manifestent, c'est de la fureur et du délire.

Un jour de fête, je réunis dans une auberge à Château-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 complaints 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 complaints sur les personnages héroïques ou bibliques, des légendes, des chansons de conscrit, de kloarek, de chiffonnier, de sabotier, etc... Parfois la chanson émane d'un sentiment personnel, comme la chanson satirique ou la chanson d'amour. Tantôt elle enregistre un événement local : un accident, un naufrage... Elle devient alors interprète des sentiments collectifs du milieu où le fait s'est produit et tient lieu de gazette de la localité.

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

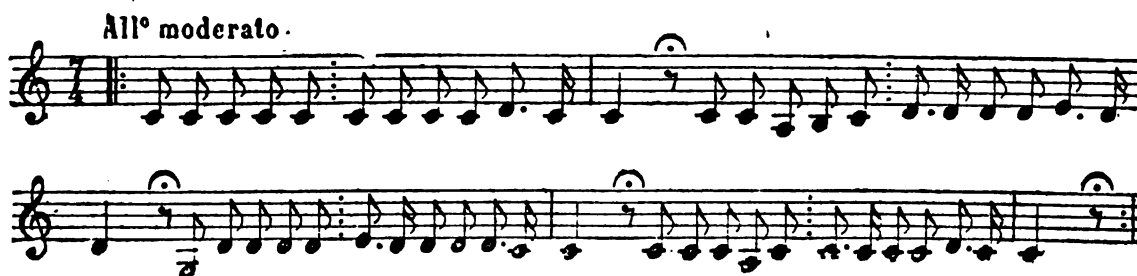
(1) Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. T. II.

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

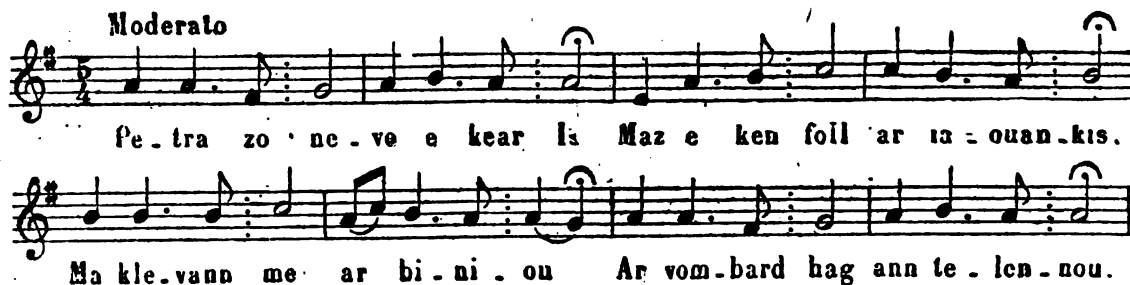


Immédiatement au-dessus de la déclamation notée, en usage dans les tragédies et dans les « disputes », on rencontre une catégorie d'airs d'un contour un peu plus accentué. Ces formes, ou plutôt ces formules mélodiques, qui peuvent se ramener à deux ou trois types indéfiniment reproduits, accompagnent 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 foll 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 éclos. 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^{er} mode du plain-chant (gamme de ré sans accidents, basée sur une tonique), mode qui, je ne sais pourquoi, ne figure pas dans la nomenclature antique.

Les deux modes les plus répandus en Bretagne sont précisément ceux qui, dans l'Antiquité, caractérisaient le culte des dieux 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 dithyrambe 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 respandit une nature joyeuse, où s'agite une population nerveuse et passionnée, domine le mode *hypophrygien*, mode de Bacchus.

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

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

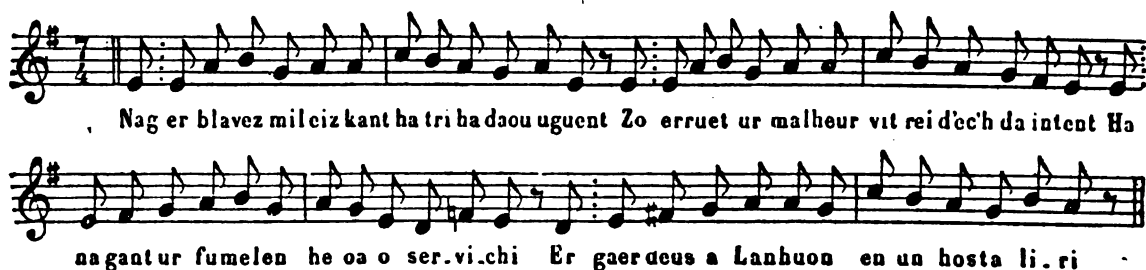
Cette variété dans les conceptions rythmiques, qui donne tant d'originalité aux airs bretons, était justement le trait le plus distinctif et le plus saillant de la musique de l'antiquité. C'est surtout au point de vue de la construction des membres et des périodes que la musique antique s'écarte foncièrement 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^{os} 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 milciz kant ha tri badaou ugent Zo erruet ur malheur vit rei d'ec'h da intent Ha
nagantur fumelen he oa o ser.vi.chi Er gaerdecus 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^e siècle, s'ils l'ont encore aujourd'hui, comme l'atteste leur musique populaire, c'est qu'ils la possédaient de toute antiquité. C'est qu'avant l'importation du chant liturgique, ils étaient en possession d'un système musical. Et il faut que ce système musical indigène ait été identique à celui du plain-chant importé par le catholicisme, puisqu'on n'observe aucune différence entre les modes du plain-chant et ceux de la musique populaire bretonne. On comprend alors que dans les 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^{er} 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'efforceraient-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.

MA DOUCE ANNETTE

Audantino 72 = ♩

Doux et expressif.

PIANO.

Chantez *pp*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamics range from piano (*pp*) to piano (*p*).

Tendrement.

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

The first system shows the vocal line 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". The piano part includes a dynamic marking of *p*.

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

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are: "nous as - seoir. ——— C'est le prin - temps, et dans l'a - jonc fleu -".

- ri — Les oiseaux font dé - jà leur nid. ——— Ma douce An -

The third system concludes the vocal and piano accompaniment. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are: "- ri — Les oiseaux font dé - jà leur nid. ——— Ma douce An -". A dynamic marking of *mf* is present in the piano part.

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,

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.

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 senti - 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
 Gance'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'houtre
 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-Ferre

LE SEMEUR

Larghetto . 63 = ♩ .

A pleine voix et avec beaucoup d'ampleur.

SOLO.

CHANT.

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

CHŒUR, ad libit.

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

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. en fai - sant l'au - mô - ne A cent pe - tits oi - seaux, — **CHŒUR.** Tout

Dimin. en fai - sant l'au - mône A cent pe - tits oi - seaux.

SOLO. — Sous la bi - se gla - cé - e Je sue enche - mi - nant; — C'est

la bonne ro - sé - e Pour fé - conder mon champ. —

CHŒUR.

Cresc. * *Elargi.*

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

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

CHŒUR à 3 parties.

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

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

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

fé - conder 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 grand ciel d'hiver, — J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer —

le grand ciel d'hiver. — J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer —

le grand ciel d'hiver, — J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer —

Cresc.

CHŒUR à 4 parties.

Elargi.

J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer! —

J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer! —

f Elargi. f

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 Jacquette Lebrun
Pédernec

O MON DIEU LA TRISTE NOUVELLE

Mesto. 60 = 

CHANT

PIANO

O mon Dieu!

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

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

Cresc.

Sans rigueur.

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

8994. H.

a 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.

Avec élan.

Un peu élargi.

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

Creac. *f* *Suivez.* *p*

f *Riten.*

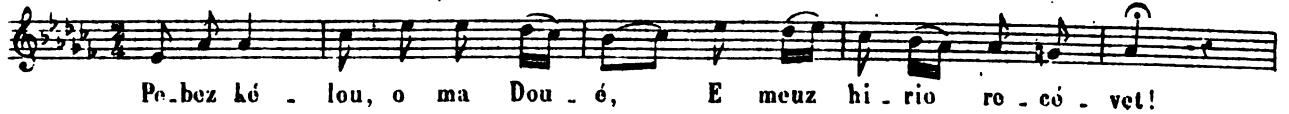
Avec force. *Elargi.*

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

Cre-scen-do. *Suivez* *f*

PÉBEZ KÉLOU

Mesto.



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

Me garche cavet ar matier a kement a vè capabl
 Da renta va c'halon séder, da séc'hè va daou lagad,
 Da rejouissa va c'halon da contenti ma spéret,
 Dam zenna deuz an affliction a da rei d'in ar ièc'het

Mes kement-sé zo impossibl na no éruo biken,
 Mé é ar muia misérabl Deus an oll crouadurien;
 Mé meüs collet en eun instant ar frouez deus a pomb-blavez,
 En eur goll va c'hontentament va plijadur, va mestres.

Adieu eta, pares Plestin, adieu tud a gonsékans,
 Me a meuz cavet va chagrin e mesk ho rejouissaus,
 Me meuz ho heuillet gant douster ac ho quita gant glac'har,
 Evel demeurez eun durzunel pa vè 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-Terr:*

ADIEUX À LA JEUNESSE

Moderato 84 = 

PIANO

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.



Là - 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 d'pas en -

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

- 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

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a dynamic marking of *p*. The lyrics are "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

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mf*. The lyrics are "jour. — Quand le moins on y son - ge - ra, O - ié tra la".

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

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *p*. The lyrics are "la la di - ra la di - ra El - le s'ef - feil - le". The piano accompaniment includes markings for *Dimin.* and *Poco cresc.*

- ra Au vent qui pas - se. —

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *p*. The lyrics are "- ra Au vent qui pas - se. —". The piano accompaniment includes markings for *Riten. Dimin.*, *Suivez*, *p*, *Dimin.*, and *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 cozi en dis-ka-ri-é O ie tra la la la di-
 ra la di-ra Mes cozi en dis-ka-ri-é vit e hoas no rai-o ket.

Ar iaouankis zo eur bouquet n'ô ket da padout pell.
 Pa sonjer an nebeta, [oie' etc.] a ia gant an avêl.

La première partie de cette mélodie est dans le mode hypolydien avec terminaison sur la médiate (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 reparaît: 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. Guichon
 Plouévec

LAMENTATIONS

Allegro 132 = ♩.

PIANO

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 132 = ♩.

SOLO *Bien rythme*

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

p

Cresc. sf

The solo section begins with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note rest followed by the lyrics 'Quand u - ne fil - le se ma - rie, El - le ne sait'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and crescendo leading to fortissimo (*sf*).

CHŒUR

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

sf *sf* *sf* *sf* *mf*

The chorus section features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with 'ce qui l'at - tend. Quand u - ne fil - le se ma -'. The piano accompaniment has a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo (*sf*) and mezzo-fortissimo (*mf*).

- rie, El - le ne sait ce qui l'at - tend

The chorus section continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line concludes with '- rie, El - le ne sait ce qui l'at - tend'. The piano accompaniment maintains the rhythmic accompaniment.

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!

* CHŒUR pour finir

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

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

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

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 travail - ler bien ru - de - ment.

CHŒUR
J'ai su de - puis qu'on se condamne A tra - vail - 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.*

(1) 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 é - 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!—

(1) 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. *Eu, 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. *CA* se prononce comme en français.

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

Note de M. Joseph Loth

En dud yawang o jonch ket è,
E kwéc'h en or a vég er guó.
Adieu, kameradezók, adieu evit james!

E kwéc'h en or a vég er guó,
E vò en dél melen évó.
Adieu, etc.

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

Me jouje d'ein pe vézèn dimet.
Vzò ke're t'ein bou' labouret
Adieu, etc.

Meid breman e ouyan ree'h mat
I ma re'tein-mé labourat;
Adieu, etc.

I ma re'tein-mé labourat
A resow meurék a dol trat;
Adieu, etc.

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

Ma red néo div t'er guèlchad,
Ha huichellad ge'bék me zrat.
Adieu, etc.

I má re'tein gober doc'hpen;
Monet ged er lianow d'er lénu;
Adieu, etc.

Monet ged er lianow d'er lénu,
Ag o hannein 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

CHANT *Allegro* 132 = ♩

Très gai et bien rythmé
SOLO *mf*

E - cou - tez, a - mis, é - cou - tez.

PIANO *Allegro*
f *p*

CHOEUR *f* SOLO *mf* CHOEUR *f*

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

mf *p* *mf*

Marqué

SOLO CHOEUR

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

Cresc. *p* *mf*

SOLO CHOEUR

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

mf *Marcato* *Cresc.*

SOLO CHŒUR SOLO

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

CHŒUR

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

mf *Marcato* *Cresc.*

SOLO CHŒUR SOLO

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

p *mf*

CHŒUR SOLO

a - raignées Tran lar di ra lan la tran lar di re - no. " - Com -

Marcato *Cresc.*

CHIEUR SOLO

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

CHIEUR SOLO

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

Cresc. f

CHIEUR SOLO

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

mf f

CHIEUR 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

CHŒUR SOLO

de cô- 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 t'aide 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.*

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

CHOEUR SOLO

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

CHOEUR SOLO Plus lent

Suivez

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

CHOEUR (interrogateur) SOLO Allegro

Allegro

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

CHOEUR très enlevé

Allegro. 2

SOLO

CHEUR

SOLO

CHEUR

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

Zavéd e d'or sabotier koët
 Eunnos i gomenant er boët.

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

Ge' mouch golow ag er moped,
 Ha ged er blév kanevided.

"Penost i hein de gas méren,
 Pe n'ouyan hént na minojou?"

Pigned anze ged en dosten,
 A hui glowei trouz en echen;

"Trouz en' ach ag en daladur,
 I reparaieu er lijadur;

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

Arriv e men groëk 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 do 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^{re} Loth
 Guémend

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

SILVESTRIK

Molto moderato 76 = ♩

CHANT

PIANO

Saint - Mi - chel en Grè - ve Mon fils est en - ga - gé; — Je

p

fus au ca - pi - tai - ne Pour le lui de - man - der.» — «- Mon

Risolto.

vieux, c'est im - pos - si - ble, C'est mon meil - leur sol - dat;

mf

f

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

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.

« - 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 - che dans son grand lit;

mf

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 - reuz ha Cha - pel sant Her - vé — Zo un - deu gen - til
ia - ouank o se - vel be ar - mé — Zo un den gen - til ia - ouank o se - vel
be 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^r Le Goas
Guingamp

(1) Pour la suite des paroles voir Luzel, *Chants populaires de la Basse-Bretagne*, SILVESTRIK (2^{de} version) T. I, p. 362.

On remarquera quelques différences entre le 1^{er} couplet donné par Luzel et celui que nous donnons ici

UN JOUR SUR LE PONT DE TREGUIER

All^o moderato 120 = ♩

CHANT

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.

p Suivez

a Tempo

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

p

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'All^o moderato 120 = ♩'. The lyrics are in French and describe a scene on the bridge of Tréguier. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'Poco riten.' (poco ritardando). The piece concludes with a 'Tempo' marking and a final piano accompaniment.

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

p

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

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? »

*Ritenu-
to
Espressivo*

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

Suivez

pp

a Tempo

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

p

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

mf

Cresc.

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

Poco riten. *a Tempo*

f l'a tou-ché. Lan-dé-ra li - dé - ré. *mf* 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

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

Riten.

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

Suivez

Rall. *a Tempo*

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

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The tempo starts with a *Rall.* (Ritardando) and then changes to *a Tempo*. The lyrics are "Lan-dé-ra li - dé - ré. — («—J'a - vais trois gar-çons bien plan-tés,". The piano part includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

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

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Lan - dé - ra li - dé - ré, J'a - vais trois gar-çons bien plan-tés,". The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in both hands.

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

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Lan - dé - ra li - dé - ré Et pour la mè-me fem-me, Un deux trois". The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment.

Sans rigueur

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

Suivez
Cresc.

The fourth system concludes the piece. The lyrics are "dé-li-ra Tous trois se sont noyés.) Lan-dé-ra, li - dé - ré!". The tempo is marked *Sans rigueur* (without rigor). The piano accompaniment includes a *Cresc.* (Crescendo) marking and a *Suivez* instruction. The system ends with a double bar line.

WAR BONT ANN NAONET

All^o 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-go-reunn o-we-la
Un deux trois de-ly-ra Trois ca-va-liers de bois lan-de-moa, mé-ga-ré.

Me welet-er 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 ic'ho 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 guclet *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 preneustr 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.

Eu 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 Patiron
Locmaria près Quimper*

DISONS LE CHAPELET

Grave 44 = ♩.

PIANO

The piano introduction consists of two staves in 3/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *mf*.

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

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves. The dynamic marking is *p*.

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

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The dynamic marking is *pp* for the piano part.

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

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The dynamic marking is *mf*.

Un peu élargi

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

Cresc. *Suivez*

- ra - ge! Qui donc au - rait le

p *a Tempo* *pp*

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

Poco cresc.

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

Elargi

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

mf *Cresc.*

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

f *p*

DRINDET SANTEL

Grave.

Drindet san - tel pros - ter - net di ra zoch d'au daoulin — Me o

ped da rei zi - cour d'o jer - vi - ger in - digu — Va spe - ret a zo

fra - gil a va stu - di i - zel Sele - ri - gen a ou - le - nau ouz - oc'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 Cot ou
Carhair*

SCRAPÉRÈZ

Allegro.

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

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

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

Plac'hik izouank, 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 war ho pég
Pè bet faligodik ebet.
Vantur etc.

Cette chanson est construite, comme le N° 5, dans le mode de ré (tonique) avec si naturel (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^{te} tragico 66 = 

PIANO.



Musical score for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'And^{te} tragico 66 = '. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings *f*, *sf*, and *mf*.

Fil . les de la pa . rois . se et vous aus . si , gar .



Musical score for the first line of lyrics, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *f*, *sf*, *mf*, and *mf*. The vocal line is in a soprano register.

cons , Trem . blez en é . cou . tant la ter . ri . ble chan . son Au



Musical score for the second line of lyrics, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *f*, *sf*, *mf*, and *mf*.

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



Musical score for the third line of lyrics, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *f*, *sf*, *mf*, and *mf*. The vocal line is in a soprano register. The word 'Cresc.' is written above the final measure of the vocal line.

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-terrera l'en-

Plus animé

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

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line begins with a fermata over the word 'fant.' and continues with the lyrics 'Le pè - re prend sa ha - che et veut la mettre à'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

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

The second system continues the vocal line with the lyrics 'mort; Mais la fil - le s'en-fuit en em - por - tant le'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

Moins vite

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

Suivez. *Cresc.* *sf*

The third system begins with the lyrics 'corps. Au juge el - le dé - cla - re Sa conduite bar - ba - re, —'. The tempo marking 'Moins vite' is placed above the system. The piano accompaniment features a change in texture, with a more prominent bass line. Performance markings include 'Suivez.', 'Cresc.', and 'sf'.

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

f *Dimin.* *pp*

The fourth system continues with the lyrics '— Et, montrant son en - fant, — De - mande un châ - ti - ment. — « — D'a -'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. Performance markings include 'f', 'Dimin.', and 'pp'.

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

chée à l'â . 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.

des honné . tes gens! Les ai . des du bour .

a Tempo

Suivex.

a Tempo

p *mf* *p*

-reau dé - ja 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 ue -
 - vez com-po-set ar bla-man War su-jet eur vé-chan-tez da-be-hi-ui co
 groët A' lac'h daou grou-a dur vel n'ho deuz hui ga-net. (1)


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^{er} mode du pluin-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*

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

LA SOUPE AU LAIT

Vivace 160 = 

Cre - - - scen -

PIANO.

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Vivace' at 160 beats per minute.

Gaiement et très rythmé. SOLO.

This section includes a vocal solo line and piano accompaniment. The vocal line begins with a 'do.' (do) and the lyrics 'Les é-poux'. The piano accompaniment features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *mf*.

CHŒUR.

SOLO.

This section contains a chorus line and a solo vocal line. The chorus lyrics are 'sont au lit. Sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, sonneurs, sonnez!'. The solo vocal line lyrics are 'Voi-là la soupe au'. The piano accompaniment continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

CHŒUR.

This section contains the final chorus line and piano accompaniment. The lyrics are '!ait qui bout sur le tré-pied, Voi-là la soupe au lait'. The piano accompaniment features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *mf*.

Cresc.
 qui bout sur le tré.pied. ——— Ah! ——— ah!

SOLO. *CHŒR.*
 ah! Mettons-nous sur les bancs, sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez; son-

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

CHŒR.
 -liers. Et marquons la me - su - re à grands coups de sou-liers! ———

Cresc. SOLO.

Ah! ah! ah! Ils voudraient

CHŒUR. SOLO.

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

CHŒUR.

lait aux nouveaux ma - ri - és, Servons la soupe au lait

Cresc.

aux nouveaux ma - ri - és! Ah! ah!

Cresc.
 qui bout sur le tré-pied. ——— Ah! ——— ah!

SOLO. *CHŒUR.*
 ah! 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 vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a 'Cresc.' marking and features three 'Ah!' exclamations. The lyrics 'Ils voudraient' appear at the end of the system. The piano accompaniment includes dynamic markings of *sf* and *mf*.

CHŒUR. SOLO.

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

Detailed description: This system contains the second vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'CHŒUR.' and includes the lyrics 'bien dormir. Sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, sonneurs, sonnez! Servons la soupe au'. The piano accompaniment features dynamic markings of *sf* and *mf*.

CHŒUR.

lait aux nouveaux ma - ri - és, Servons la soupe au lait

Detailed description: This system contains the third vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'CHŒUR.' and includes the lyrics 'lait aux nouveaux ma - ri - és, Servons la soupe au lait'. The piano accompaniment features dynamic markings of *sf* and *p*.

Cresc.

aux nouveaux ma - ri - és! Ah! ah!

Detailed description: This system contains the fourth vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'Cresc.' and includes the lyrics 'aux nouveaux ma - ri - és! Ah! ah!'. The piano accompaniment features dynamic markings of *sf* and *f*.

SOLO. CHŒUR.

ah! Et le 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, sonneurs, sonnez! sonnez, sonneurs, sonnez! — Tous les morceaux de

CHŒUR.

pain — par un fil sont liés, Tous les morceaux de pain —

par un fil sont liés! Ah! ah!

SOLO. CHŒUR.

ah! Ils essaieront longtemps, sonnez, sonneurs, sonnez! sonnez, son-

SOLO.

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

CHIEUR.

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 go, zo-net mu-nut ha go: —
 — 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 houet ar er bank.

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

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 hoer
 Peré n'es o caret o 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^{lle} 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 =  *doux.*

PIANO *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 -

* *mf* *poco sf* *p*

* dernière strophe

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



1) Poésie française imitée de la version du *BARZAZ BREIZ* du V^{le} Hersart de la Villemarqué
 Pour l'accompt du dernier couplet passez à l'autre signa.

AUTRES STROPHES

Je tiens mes yeux ra - vis — Au ciel, mon vrai pa - ys: — J'y
vo - le - rai bientôt Comme un pe - tit oi - seau. — J'y vo - le - rai bientôt Comme
un pe - tit oi - seau. — Je se - rai dé - li - vré — Et
je m'é - lè - ve - rai — Plus haut que le so - leil, Que les as - tres du ciel. — Plus
haut que le so - leil, Que les as - tres du ciel. — A -
- dieu, pa - ys d'Ar - vor — Que j'a - per - çois en - cor. — A - dieu, monde af - fli - gé De
deuil et de pé - ché! — A - dieu, monde af - fli - gé De deuil et de pé - ché! —
— Je vais con - naître en - fin — Les sain - tes et les
saints; Je vais bientôt les voir, Prêts à me re - ce - voir. Je vais bientôt les
voir, Prêts à me re - ce - voir. — De près j'ho - no - re -

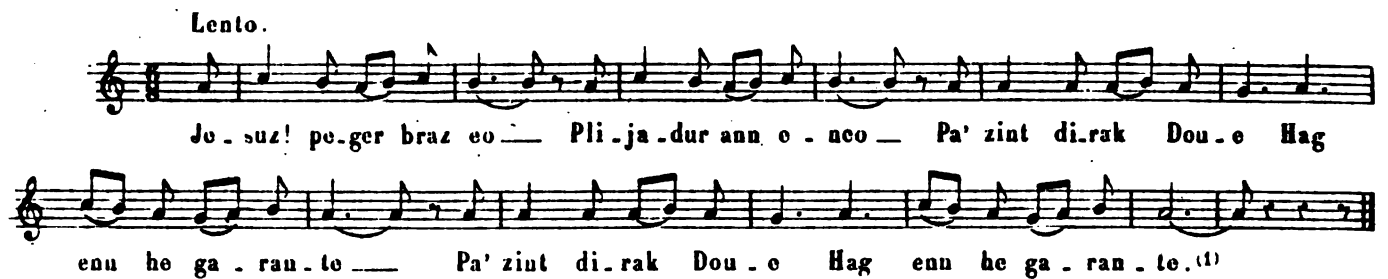


-rai La Vier-ge sans pé-ché — Et les as-tres qui font Cou-ron-ne sur son front, Et les as-tres qui font Cou-ron-ne sur son front. —

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.



Jo-suz! pe-ger braz eo — Pli-ja-dur ann o-neo — Pa' zint di-rak Dou-e Hag enn he ga-ran-to — Pa' zint di-rak Dou-e Hag enn he ga-ran-to. (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^{te} Hertzart de la Villemarque
Quimperlé*

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

DIMANCHE A L'AUBE

And^{mo} con moto 176 = 

CHANT *mf* Di-manche à l'aube, en

PIANO *f* *f* *p*



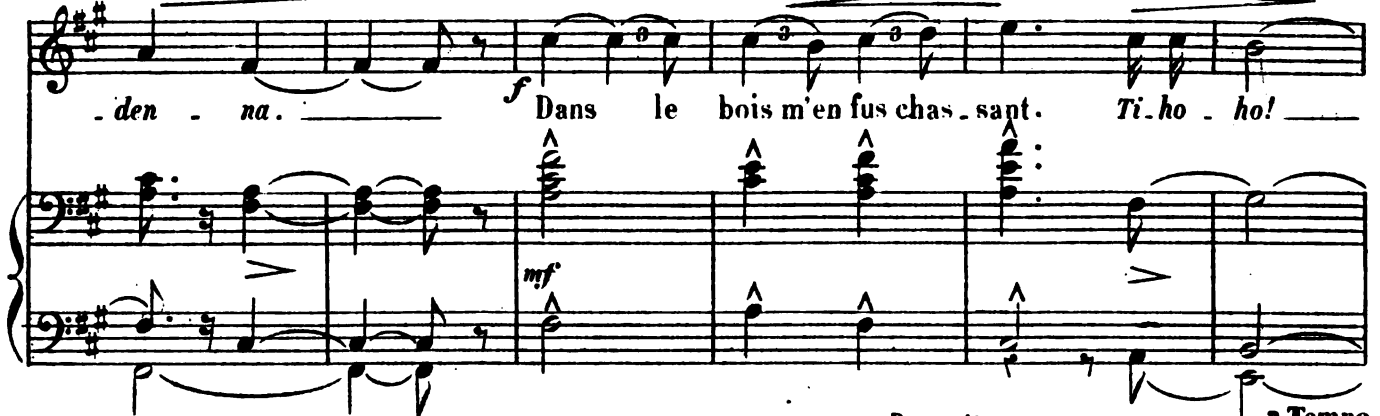
me le-vant, Ho re-nn drenn drenn Ho-la la ri tra Ho re-nn drenn drenn La-ri-

Cre - - - - - sen do



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

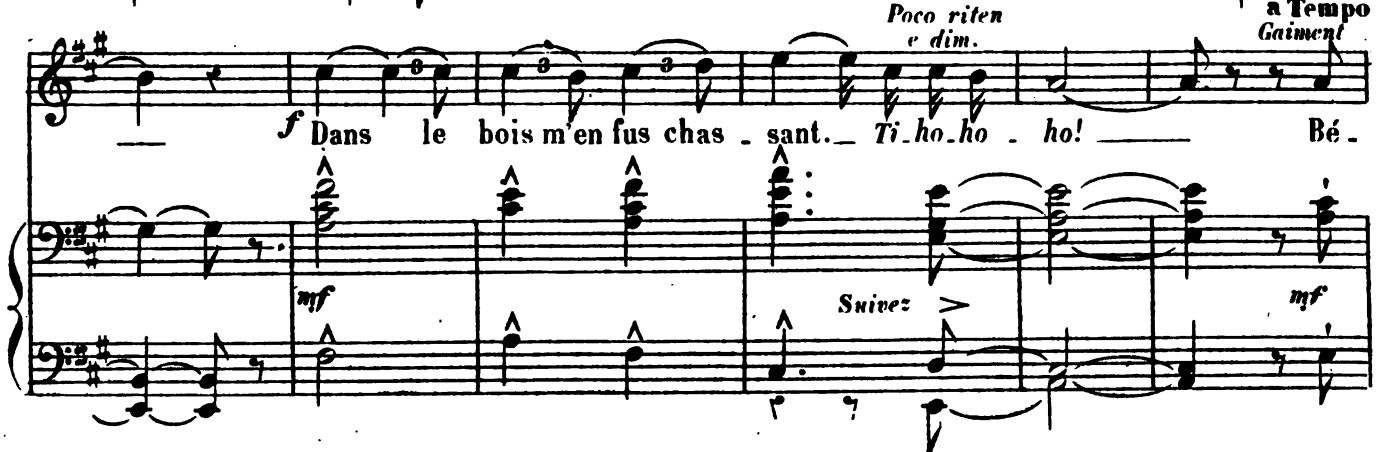
mf



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

Poco riten e dim. *a Tempo Gaiement*

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-contrai ma mi-e. Ti-ho-ho!

Donx

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

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

Poco riten. *Très délicat*

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

a Tempo

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

-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, —

Elargi
Triomphant.

Riten.

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

Suivez.

Riten.

DISUL VINTIN

And^{no} con moto.

1^{er} COUPL.



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



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

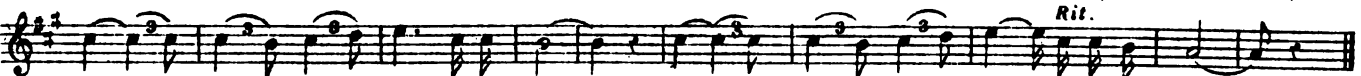
2^d COUPL. (M)



— Chi-bouez ar had ar hó-velek *Ho reñdrenndrenn Ho la la ri tra Ho reñdrenndrenn 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 wo - lo *Ti-ho - ho!* — E — kreiz ar hoad o wo - lo — *Ti-ho-ho - ho!*

Mostrez iaouank, d'i me laret:
Ho reñdrenndrenn etc.
 Goz da berag a welet? } hi-
Tihoko!

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 verd ar hoat, pa oa digouet
 Hi'n em lakaz da gano.

Mestrez iaouank, d'i me laret:
 Goz da berag a ganet?

Kano a rann, 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 Pérès, femme Guillou
 Quimperlé*

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

a Tempo

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.

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

Riten.


Suivez.

Riten.

DISUL VINTIN

And^{no} con moto.

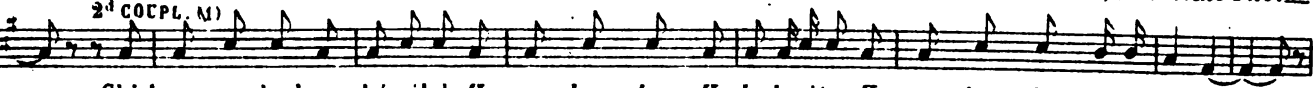
1^{er} COUPL.



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

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

2^d COUPL. (1)



— Chi.bouez ar had ar hó.velek *Ho reñdrenndrenn Ho la la ri tra Ho reñdrenndrenn Lari-deñna!* —

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!* —

Mostrez iaouank, d'i me laret:
Ho reñdrenndrenn etc.
 Goz da berag a welet?
Tihoko! } hi-

Gwelo a ranu ha keuz a meuz:
 Ma inor a vo kollet!

Ha me krogaz n'i daouarn gwenn,
 Hi digas da vord ar hoad.

Da verd ar hoat, pa oa digouet
 Hi'n em lakaz da gauo.

Mestrez iaouank, d'i me laret:
 Goz da berag a ganet?


Kauo a rann, 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 Pérès, femme Guillou
 Quimperlé*

(1) La forme du 2^d Couplet est irrégulière; ce couplet renferme un vers de plus que le 1^{er}, 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 = 
Très fort et lourdement

PIANO

The piano introduction consists of two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. It features a series of chords and arpeggiated figures, marked with accents and a forte dynamic (ff). The tempo is Moderato, with a metronome marking of 88 = quarter note.

Résolu

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

The first system of the vocal score shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The lyrics are: "Nous étions là vingt gâs d'Ar-zon, — Ma - rins durs à la pei - ne." The piano part features a steady accompaniment with chords and arpeggios, marked with accents and a forte dynamic (f).

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

The second system of the vocal score shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Sur un vaisseau de cent ca - nons — A - vec Monsieur Du - ques - ne." The piano part continues with a steady accompaniment, marked with accents and a forte dynamic (f).

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

The third system of the vocal score shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Mais au mi - lieu du branle - bas. — Et quand le canon ton - ne,". The piano part features a steady accompaniment with chords and arpeggios, marked with accents and a forte dynamic (f). The system ends with the word "Marque" in the bottom right corner.

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

Cresc. *ff* *f*

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

The first system of music features a vocal line in G major with lyrics: "coup. — Chez nous, chez nous per - son - ne! — Les Arzon - nais sont tous de -". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p* and *Cresc.*

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

Cre - scen do

The second system continues the vocal line with lyrics: "- bout. — Sainte Anne est leur pa - tron - - ne." The piano accompaniment features a more active texture. Dynamics include *f* and *Cre - scen do*.

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

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

The third system begins with a tempo change: "Un peu plus lent 80 = ♩ ." and a performance instruction: "*Tres soutenu et avec recueillement*". The vocal line starts with lyrics: "Bonnet en main, marchant nu - pieds, — Por - tant cierges de". The piano accompaniment is sparse and sustained. Dynamics include *p* and *pp*.

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

p

The fourth system continues the vocal line with lyrics: "ci - re, — Nous venons tous pour t'ap - por - ter — Un beau petit na -". The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *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

de leur pa - tron - ne!

A pleine voix. Un peu élargi

f Un peu élargi. Cresc.

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^e 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.

Chantée par Guillaume Cloître
Chateaufeu-du-Faou

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, — lannik 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, sauve-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 lannik 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 - au — Zo et da

Ger - ha - es, da foa - rio ga - lan - goan — Da bre - na daou c'houl saout. ur c'hou -

- 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^r Le Goas
Guingamp*

(1) Pour la suite des paroles bretonnes, voir les *Chants populaires de la Basse-Bretagne* de Luzel, T. 9, 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. 120 = ♩ *Très doux et*

CHANT

PIANO

p

Quand

mystérieux.

lâ-me fuit le corps, — El - le murmure en s'en - vo - lant: "Je m'en vaiste quit -

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

mf

Cresc.

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^e N. de la Villemarqué.

- 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 - au — Zo et da

Ger - ha - os, da foa - rio ga - lan - goan. — Da bre - na daou c'houl saout. ur c'hou -

- pl oc'henn i - wo, — 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^r Le Goas
Guingamp*

(1) Pour la suite des paroles bretonnes, voir les *Chants populaires de la Basse-Bretagne* de Luzel, T. 4, 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. 120 = ♩ *Très doux et*

CHANT

PIANO

p

mystérieux.

Quand l'âme fuit le corps, — Et le murmure en s'en volant: "Je m'en vais te quit-

pp *p*

-ter, Mon pauvre corps pour bien longtemps. Nous nous retrouvons —

mf *mf*

Cresc. *f*

au dernier jugement, Nous nous retrouvons —

Cresc.

(1) Poésie française imitée de la version du BARZAZ BREIZ du V^{te} H. de la Villemarqué.

Solennel. *Poco rit.* LE CORPS.

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

Suivez. *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 larg^e *Riten.* **a Tempo**

chair — peut la ressus_citer —

Dim. *f* *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 deuz ann ti. — A - ra ann e - ne — mad — pa ea mez deuz 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 François Legall
Belle-Isle-en-Terre*

(1) Pour la suite des paroles, voir le **BARZAZ BREIZ** du V^{ic} H. de la Villetaarqué.

SÔNE CORNOUAILLAIS

Vivace 152 = 
Légerement

PIANO



Bien rythmé

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

8

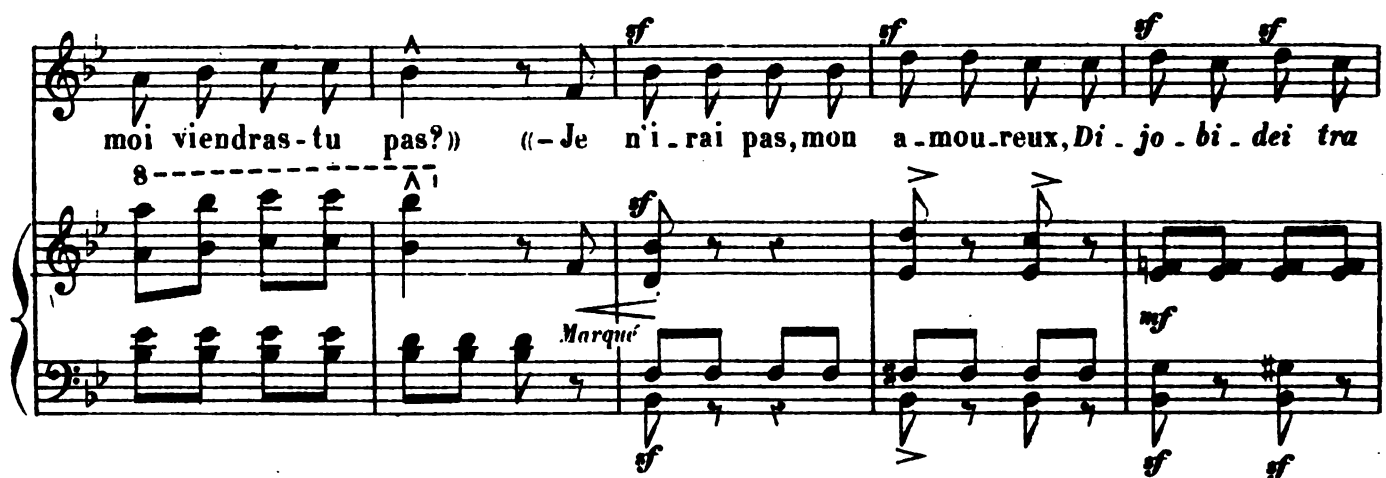
pp Bien détaché



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

8

Marqué



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

Cresc.



mf

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

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

Cresc.

sf

mf

f

«- 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

Cresc.

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

f

First system of the musical score, showing the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line.

Second system of the musical score, including lyrics and performance markings. The piano part is marked *p* *Détaché*.

8
 ((-Je m'en vais cueillir des poi-res, Ma Loui-son, viendras-tu pas? A-vec

Third system of the musical score, including lyrics and performance markings. The piano part includes a *Cresc.* marking.

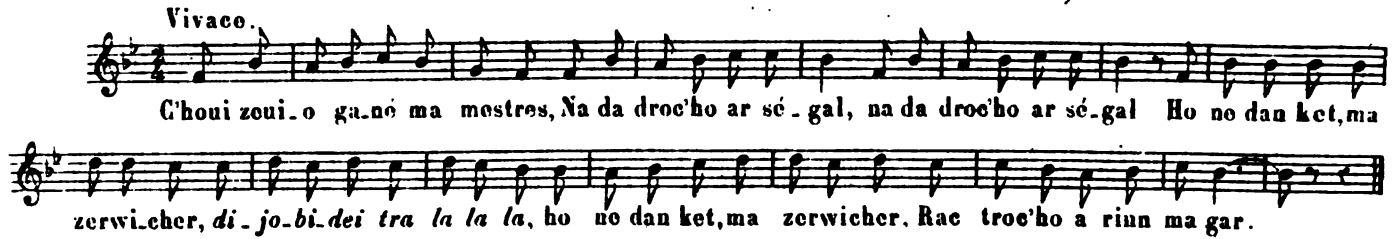
8
 moi viendras-tu pas?) ((-Je ni-rai pas, mon a-moureux, Di-jo-bi-dei tra

Fourth system of the musical score, including lyrics and performance markings. The piano part features a *ff* marking.

la la la Et te di-rai toujours nen-ni. Je n'en ai point en-vi-e.)

UR ZON KERNÉ

Vivace.



C'houi zoui-o gané ma mestres, Na da droc'ho ar sé-gal, na da droc'ho ar sé-gal Ho no dan ket, ma
zerwicher, di-jo-bi-dei tra la la la, ho no dan ket, ma zerwicher. Rac troc'ho a riun ma gar.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Na da droc'ho ar guinis, (bis)
Ho no dan ket, ma zerwicher etc.
Rac troc'ho a riun ma biz.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Hirio da droc'ho ar c'herc'h,
Ho no dan ket etc.
Rak chom a rafenn var lerc'h.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Hirio da droc'ho ann hei,
Ho no dan ket etc.
Rak troc'ho a riun a glei.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Na da droc'ho ann ed du,
Ho no dan ket etc.
Rak no ouzon ket ann tu.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Da ijo ann avalaou,
Ho no dan ket etc.
Rak toul eo ma godellaou.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Da ijo ar vèzenber,
Ho no dan ket etc.
Rak toul eo ma davaujer.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Da ijo ar vezen brun,
Ho no dan ket etc.
Rak terri rafenn ma iun.

C'houi zeuio gané, ma mestres,
Na da ijo ar grogon,
Ho no dan ket etc.
Rak na c'houl ket ma c'balou.

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^c Plassart
Morlaix

LE CLERC DE TRÉMÉLO

CHANT

Velocce. 144 = ♩.

Le clerc re - - -

PIANO

mf

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

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

.lop. Sa mie _____ est _____ tout près du tom - beau.

Cresc. *Suarez.* *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 . .

Dimin. Suivrez. *f* *p* *mf*



ter la terre ain . si? — Le prêtre en a bien as . sez

Dimin. *mf*



Retenu.
Avec force. **Très lent.**

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

Très marqué. *Suivez.* *pp*

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

pp

Retenu.

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

Suivez. *Long.*
ppp

Cette mélodie, empreinte d'un caractère si profondément douloureux, est dans le 1^{er} 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. Joz. Lath
Quém. ni.*

LA PETITE ROBE

Vivace 152 = 

CHANT

PIANO

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



Bien rythmé

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

p



Gai! J'al - lais comman - der la mes - se Pour nous é - pou - ser.



f *^*
 Ta - rik ta - rik lon la, Je lui croyais du bien. *sf* *>* Oh! Ta - rik ta -

mf *^*
 - rik lon la, Mais elle n'a.vait rien. — Je vais la voir un Di-manche

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

f *^*
 - qué. — Ta - rik ta - rik lon la, La bê - te ne vaut rien. Oh! *sf*

p

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. Gai! Tou - te plei - ne de re - pri - ses.

mf

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

f

Marqué

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

f

Cresc.

ff

ER VROHÉK RU

Vivace.



Mem-wè chuo-jod or vès-tres, Or pla-hek a da ehen, *Gé!* Mem-wè chuo-jod.



or vès-tres, Or pla-hék a da - ehen — Ta - rik ta - rik lan la Hi



la - rò d'ein y a, *Ho!* Ta - rik ta - rik lan la hi la - re d'eiu y a.

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

Ha mé kerhet on devoe'h
Vi'mouet ti guelet *Gé!*
Tarik etc.
A hi n'en dwè nitra, *Ho!*

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

Ha nemeit or goe'h vrohék ru
E wè doe'h er bercheu, *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*

p

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. Gai! Tou - te plei - ne de re - pri - ses.

f

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

Marqué

f

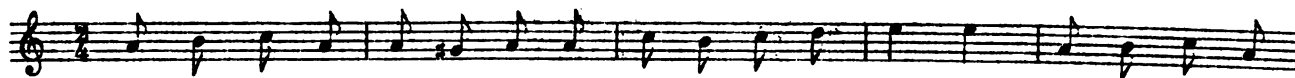
vieux. Oh! Ta - rik. ta - rik lon la, Mais rensei - gnez - vous mieux!

Cresc.

ff

ER VROHÉK RU

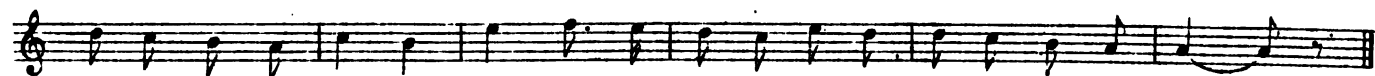
Vivace.



Mem-wè chuo-jed or vès-tres, Or pla-hék a da ehen, *Gé!* Mem-wè chuo-jed.



or vès-tres, Or pla-hék a da ehen — Ta-rik ta-rik lan la Hi



la-rò 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'mouet ti guelet *Gé!*
Tarik etc.
A hi n'en dwè nitra; *Ho!*

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

Ha nemeit or goeh vrohék ru
E wè doe'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 Loh
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.

a Tempo.

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

mf *p* *pp* *p*

Suivrez.

Una corda.

Très doux.

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

pp

Cresc. *Cresc.*

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

Cresc. *Cresc.*

Dim.

sois bénie. «A-ve Ma-ri-a!»

Dim. *Suivez.* *pp* *Perdendosi.* *ppp*

EN ANGELUS

Lentissimo:

Ni hou sa-lud guet ca-rau-té, Rouannès er saout hag en é-ló; — Hui e

zou be-ni-guet «O Pi-a» — Hag a broe-ecu carguet «A-ve Ma-ri-a!» (1)

Ce cantique, aux paroles duquel un mélange de breton et de latin donne une nuïveté charmanté, 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' moderato 112 = ♩

PIANO

mf

J'a_vions choi_si

mes a_mours Pour me_ner la dan_se; Mais elle a d'si

Timide.

biaux a_tours J'crai_gnons que l'on com_men_ce.

f

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^o moderato.

Me a zo deut be-tek a-man e-vit ka-na euu dans
Bre-man pa hou 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, déroute un peu notre oreille. Bien qu'elle ait été recueillie à Plestin, cette chanson est originaire de Scrigniac en Cornouailles.

*Chantée par Magalon (bourenquier)
Plestin*

LE SOLEIL MONTE

Allegretto. 96 = 

PIANO

f *Cresc.*

mf

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

p

caille est dans les blés.

mf *p* *Dimin.*

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

p



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

Cresc. *f* *f*

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

f *f* *Cresc.*

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

tr. *tr.* *tr.* *tr.* *mf* *mf*

champs sont em - bau - més.

f *Marcato.* *f* *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)
Guémec

MONA

Adagio assai 63 = 

PIANO

pp Très également



Cresc Sous les *Dimin.*



sau les de la ri viè re. Mo na

pp



pleu re son a mant. Ses pe tits

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

Adagio unhai 63 = 

PIANO

pp Très également

Sous les

Cresc.

Dimin.

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

pp

plou . . . re son a . mant. . . . Ses pe . tits

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

Poco cresc.

lais - se, le mé - chant!

Dimin.
pp

Cresc.

Cresc.

Tout à l'heu - re l'onde a - gi -

8-1
p


té e Re - pren - dra son joy - eux
 cours. Tu res - te - ras l'â - me trou -
 blé - e, Pau - vre fille, et pour tou -
 - jours!
Poco cresc. *Dimin.*
pp

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


*Chantée par Courtet (Sabotier)
Guéméné*

LA FEMME EMBARRASSÉE

PIANO

Allegro vivo 132 = 

mf



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

mf



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,



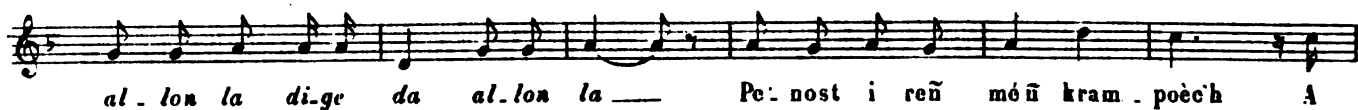
Mais comment le con-ten-ter? La poële est chez l'chau-dron

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^o vivo.

Ima mem bleud e'r Gemoné

Allon la etc.

A me zrébé e Kimperlé;

Ha me varikèl i'r bod fav

A me rozèl e'r bodék skav (1)

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^r 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

Musical score for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/8 time. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings of *sf* (sforzando).

Très décidé

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

Bien marqué

Vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is on two staves. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando).

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

Cre - scen - do

Vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is on two staves. Dynamic markings include *mf*, *p* (piano), and *sf*. The piano part features a triplet of eighth notes.

Cre - scen - do

CHŒUR *ad libit.*

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

Chorus musical score for the choir, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/8 time and features a strong, rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* (forte) and *sf* (sforzando).

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

SOLO

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

Cre scen do CHŒUR

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

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

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 $\frac{9}{8}$ dans la dernière phrase donne beaucoup de vigueur à la terminaison.

*Chantée par Vincent Ridou
Plestin*

LES COMMANDEMENTS DE DIEU

And^{te} 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 a 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^{te} maestoso.

Cu Doué hemb quiñ e a - do - rei Ha par - fai - te - ment e ga - rei.
 Han Doué e guen ne dou - ieiñ quet, Na dreñ tra en des 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: *GURZENNEU RIB OL ER BLAI*. Vannes, chez Gallès.

AU SON DU FIFRE

Tempo di Marcia 88 = 

Bien rythme

PIANO

pp



The piano accompaniment consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the same parts. The music is in 2/4 time and features a variety of note values and rests.

Un poco cresc.

CHŒUR
1^{re} Partie

2^{de} Partie

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



The vocal parts are arranged in two systems. The first system shows the 1^{re} Partie (treble clef) and 2^{de} Partie (treble clef). The second system shows the 1^{re} Partie (treble clef) and 2^{de} Partie (bass clef). The lyrics are written below the vocal lines.

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

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.
Più f
Fil.

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

mf

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

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

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!

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.

Chantée par Pierre Coquin
Morlaix

CHANSON ALTERNÉE

PIANO

Presto 200 =

1^{er} Chanteur *A pleine voix*

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

2^d Chanteur

«plein le

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

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

«quand tu pour -

-ras. «quand tu pour - ras») Tra la la la la la la

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

la la la la la la la la la!

"la la la la" Tra la la la la la la la la la la la la la la la!

CANNEN EVIT DANSAL

Presto

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

"e San Bri - ee" E stu - di

"e San Bri - ee" Tra la la la la la la la la la la la

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

la la la la la!

"la la la la" Tra la la la la la la la la la la la la la 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
Iluelgoat

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

Mesto 63 = ♩ .

PIANO

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 . coit au sombre lieu, Sur un si . è . ge de feu: «Puis-je a . pai .

8

Dimin.

mf

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

8

Dimin.

Dimin.

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

f *p* *f* *p* *f* *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 $\frac{3}{8}$ se trouve ainsi rompue par l'apparition inattendue de l'élément binaire.

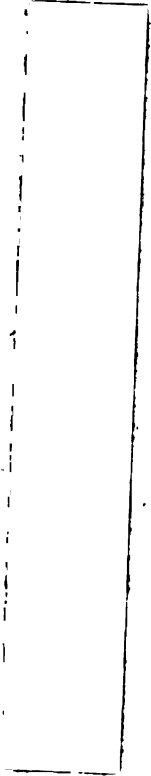
*Chantée par Joseph Lebrun
Guéméné*

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	<u>39</u> - en de ...
LE RAPT	<u>42</u>
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.....	<u>70</u>
LE DÉPART DE L'ÂME.....	73
SÔNE CORNOUAILLAIS	76
LE CLERC DE TRÉMÉLO	81
LA PETITE ROBE	<u>84</u>
L'ANGÉLUS.....	<u>88</u> - en ...
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.....	<u>104</u>
AU SON DU FIFRE	106
CHANSON ALTERNÉE.....	110
CELUI QUI ALLA VOIR SA MAÎTRESSE EN ENFER	113

28612

08



PUBLIÉES CHEZ HENRY LEMOINE & C^{IE}

PARIS - BRUXELLES

PIANO ET CHANT (Paroles françaises)

<p>ADAM Le Chalet, format Lemoine 10 » — — — — — édition in-16. 5 » — — — — — La Marquise In-8°. 10 » AUBER Le Maçon 10 » — — — — — Fiorella 10 » — — — — — Léocadie 10 » J.-S. BACH La Passion selon Saint-Matthieu, format Lemoine 12 » — — — — — 6 cantiques 2 50 (Traduction de G. Antheunis.) BAZIN Le Voyage en Chine, format Lemoine 13 » — — — — — Maître Pathelin, for. Lemoine 8 » BEETHOVEN 8 cantiques, format Lemoine 2 50 (Traduction de G. Antheunis.) BROUTIN Moïse au Mont Sinaï (textes français et anglais), format Lemoine 12 » — — — — — Armée 12 » — — — — — Orphée et Eurydice 12 » — — — — — Alceste 12 » — — — — — Écho et Narcisse 8 » CARAFFA Le Valet de chambre In-8°. 8 » CLAPISSON La Fanchonnette 13 » DEFFÉS Broskovano 10 » DONIZETTI Anne de Boleyn 10 » — — — — — La Fille du régiment, format Lemoine 15 » — — — — — Linda de Chamouni 12 » — — — — — Maria Padilla 12 » — — — — — Les Martyrs 12 » — — — — — Rita 8 » FABRE Chants de Bretagne, for. Lemoine 5 » GAY Chansons Catalanes, for. Lemoine 10 » GÉRARD Les Deux Voleurs In-8°. 7 » GEVAERT Le Billet de Marguerite 12 » — — — — — Répertoire classique du chant français : 1^A Soprano ou mezzo-soprano dramatique 22 morceaux 1^B Soprano ou mezzo-soprano dramatique 18 — 2. Soprano ou mezzo-soprano de demi-caractère 30 — 3^A Soprano léger 19 — 3^B Soprano léger 12 — 4. Contralto 8 — 5^A Ténor noble 15 — 5^B Ténor noble 15 — 6. Ténor gracieux 12 —</p>	<p>GEVAERT Répertoire classique du chant français : 7. Baryton et basse chantante noble 23 morceaux 8. Baryton et basse chantante 22 — — — — — — Répertoire français de l'ancien chant classique : 9^A Soprano dramatique 30 morceaux 9^B Soprano dramatique 20 — 9^C Mezzo-soprano 13 — 9^D Soprano léger 14 — 9^E Soprano léger 15 — 9^F Soprano dramatique 19 — 10. Contralto 13 — 11^A Ténor 14 — 11^B Ténor 12 — 12^A Baryton et basse chantante 15 — 12^B Baryton et basse chantante 15 — 12^C Baryton et basse chantante 22 — GLUCK Iphigénie en Aulide, for. Lemoine 12 » — — — — — Iphigénie Tauride 12 » — — — — — Armée 12 » — — — — — Orphée et Eurydice 12 » — — — — — Alceste 12 » — — — — — Écho et Narcisse 8 » GUIRAUD Sylvie, format Lemoine 8 » HARNDEL Samson, format Lemoine 12 » HALÉVY Charles VI In-8°. 20 » — — — — — L'Éclair, format Lemoine 15 » — — — — — La Fée aux roses In-8°. 15 » — — — — — Guldo et Ginevra 30 » — — — — — La Juive, format Lemoine 25 » — — — — — édition populaire 8 » — — — — — Les Mousquetaires, for. Lemoine 15 » — — — — — La Reine de Chypre, for. Lemoine 20 » — — — — — Le Val d'Andorre, form. Lemoine 18 » — — — — — La Clochette, format Lemoine 12 » HÉROLD Le Portrait, format Lemoine 8 » DE LAJARTE Le Florentin, format Lemoine 15 » LÉNÉPVEU Velleda, format Lemoine 20 » — — — — — La Chanteuse voilée In-8°. 8 » — — — — — La Reine Topaze, format Lemoine 15 » REUCHSEL (A.) Daniel (textes français, anglais, allemand), format Lemoine 10 » ROSSINI Mathilde de Sabran In-8°. 15 » — — — — — L'Italienne à Alger 10 »</p>	<p>ROSSINI La Pie Voleuse In-8°. 10 » — — — — — Othello 10 » MARSCHNER Le Templier et la Juive In-8°. 12 » MOUQUET Op. 8. Le Jugement dernier, format Lemoine 8 » — — — — — Op. 7. Le Sacrifice d'Isaac, format Lemoine 5 » — — — — — Op. 28. Poèmes de l'enfance, 6 mélodies, format Lemoine 4 » MOZART 6 mélodies 3 » NEUKOMM Hymne à la nuit In-4°. 15 » PERRONNET La Cigale Madrilène, for. Lemoine 12 » SALVATRE Le Bravo, format Lemoine 20 » A. THOMAS La Double Echelle, for. Lemoine 8 » — — — — — Le Carnaval de Venise In-8°. 15 » VERDI Nabuchodonosor 12 » — — — — — Ernani 15 » — — — — — Requiem 15 » WEBER Oberon 10 » — — — — — Preciosa 8 » — — — — — Robin des Bois 10 » — — — — — Euryanthe 10 » — — — — — Abou-Hassan 8 » GOUNOD Blondine, format Lemoine 8 » — — — — — Vingt mélodies, 1^{er} vol. In-8°. 10 » — — — — — Vingt mélodies, 2^e vol. 10 » — — — — — Polyucte, format Lemoine 25 » — — — — — Jésus sur le lac de Tibériade, format Lemoine 3 » — — — — — Salutation Angélique, format Lemoine 1 » SCHUBERT Quarante mélodies, for. Lemoine 4 » BOURGAULT-DUCOUPRAY Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient, format Lemoine 7 » — — — — — Mélodies de Basse-Bretagne, format Lemoine 10 » P. PUGET Vingt mélodies, form. Lemoine 10 » V. de la NUX Dix chansons In-8°. 3 » TOURNEMIRE Le Sang de la Sirène, format Lemoine 10 »</p>
---	---	---

OPÉRETTES

<p>Pour Théâtres, Casinos, Salons et Cafés-Concerts.</p> <p>PILATI Paroles de Th. JULIAN. — — — — — Il Maestro Blagarino 4 personnages 6 » — — — — — Compositeur et Prima Dona, saynète extraite de Maestro Blagarino 2 personnages 3 » — — — — — La Vivandière, saynète 2 — 3 » — — — — — L'anneau volé 2 — 3 » — — — — — Un mari qui aime sa femme 2 personnages 3 » — — — — — La petite Fadette, opérette 3 — 3 » — — — — — La Marquise d'Esbrouffignac, opérette 2 personnages 3 » VILLEBICHOT Tapioca et Ducroquet, paroles de BRUNET, saynète bouffe 2 personnages 2 50 — — — — — La Belle Bouchère, paroles de BRUNET, saynète bouffe 2 personnages 1 50 GARIBOLDI Au clair de la lune, opérette comique 5 »</p>	<p>BOURBOIS (E.) Mam'zelle Mariette, opérette de salon 2 personnages 4 » — — — — — Les infortunes de Sir Edward 2 personnages 4 »</p> <p style="text-align: center;">Avec accompagnement de piano. <i>Les ouvrages précédés d'un astérisque peuvent se jouer avec accompagnement d'orchestre (en location).</i></p> <p style="text-align: center;">Pour Pensionnats de Garçons.</p> <p>BORDÈSE *Royal Dindon 5 personnages 5 » — — — — — *Oreste et Pylade 2 — 3 » — — — — — *Les Deux Turenne 9 — 5 » — — — — — *Fort comme un Turc 7 — 5 » — — — — — *Le chêne de St-Louis 9 — 5 » — — — — — *Le malade malgré lui 7 — 5 » — — — — — *Le marché aux domestiques 6 personnages 5 » — — — — — Le Sultan Aboul-Azor 4 — 5 »</p>	<p>DESLANDRES (A) Pepe et Tita 2 personnages 5 » RENAUD (A.) Le Petit chaperon rouge 8 — 5 »</p> <p style="text-align: center;">Pour Pensionnats de Demoiselles.</p> <p>BORDÈSE (L.) Frère et Sœur 3 personnages 4 » — — — — — *Le Miracle des Roses 10 — 5 » — — — — — *La Fête des Fleurs 10 — 4 » — — — — — Les Orphelines 4 — 4 » — — — — — Le Moulin des oiseaux 6 — 5 » — — — — — *Assaut de soubrettes 2 — 5 » — — — — — *La poule noire 5 — 4 » — — — — — *Les Mensonges de la Marquise 9 personnages 5 » — — — — — La fontaine miraculeuse 8 personnages 5 » — — — — — Fais ce que dois 7 — 4 » DOUAY (G.) La nouvelle Ève (jeunes filles) 9 personnages 4 »</p>
--	---	---

PIANO SEUL

<p>ADAM Le Chalet In-4°. 6 » AUBER Le Maçon 8 » BAZIN Le Voyage en Chine, f. Lemoine 8 » — — — — — Maître Pathelin, format Lemoine 5 » BELLINI Il Pirata In-4°. 5 » — — — — — La Norma 5 » — — — — — La Straniera 5 » — — — — — I Puritani 5 » — — — — — La Sonnambula 5 » — — — — — format Lemoine 4 » — — — — — I Capuletti In-4°. 5 » — — — — — Beatrice di Tenda 5 » BERTON Aline 5 » CLAPISSON La Fanchonnette In-8°. 8 » DONIZETTI Anna Bolena In-4°. 5 » — — — — — Belisario 5 » — — — — — Elisire d'Amore 5 » — — — — — Roberto Devereux 5 »</p>	<p>DONIZETTI Les Martyrs 10 » — — — — — La Fille du régiment, f. Lemoine 10 » — — — — — Maria Padilla In-4°. 10 » — — — — — Linda di Chamouni 10 » HALÉVY Charles VI, format Lemoine 12 » — — — — — L'Éclair, format Lemoine 8 » — — — — — La Fée aux roses In-4°. 8 » — — — — — La Juive 12 » — — — — — Les Mousq. de la Reine 8 » — — — — — La Reine de Chypre 12 » — — — — — Le Val d'Andorre 8 » MASSÉ La Chanteuse voilée 5 » — — — — — La Reine Topaze 10 » MOZART La Flûte enchantée 5 » — — — — — format Lemoine 4 » — — — — — Don Juan In-4°. 5 » — — — — — format Lemoine 4 »</p>	<p>ROSSINI Le Barbier de Séville In-4°. 5 » — — — — — format Lemoine 4 » — — — — — Cenerentola In-4°. 5 » — — — — — Donna del Lago 5 » — — — — — La Gazza ladra 5 » — — — — — Italiana in Algeri 5 » — — — — — Mathilde di Sabran 5 » — — — — — Mose in Egitto 5 » — — — — — Otello 5 » — — — — — Semiramide 5 » — — — — — Tancredi 5 » SALVATRE Le Bravo, format Lemoine 12 » VERDI Nabuchodonosor In-4°. 10 » WEBER Robin des Bois 5 » — — — — — format Lemoine 4 » — — — — — Oberon In-4°. 5 » — — — — — Euryanthe 5 » GOUNOD Polyucte, format Lemoine 12 »</p>
---	---	---

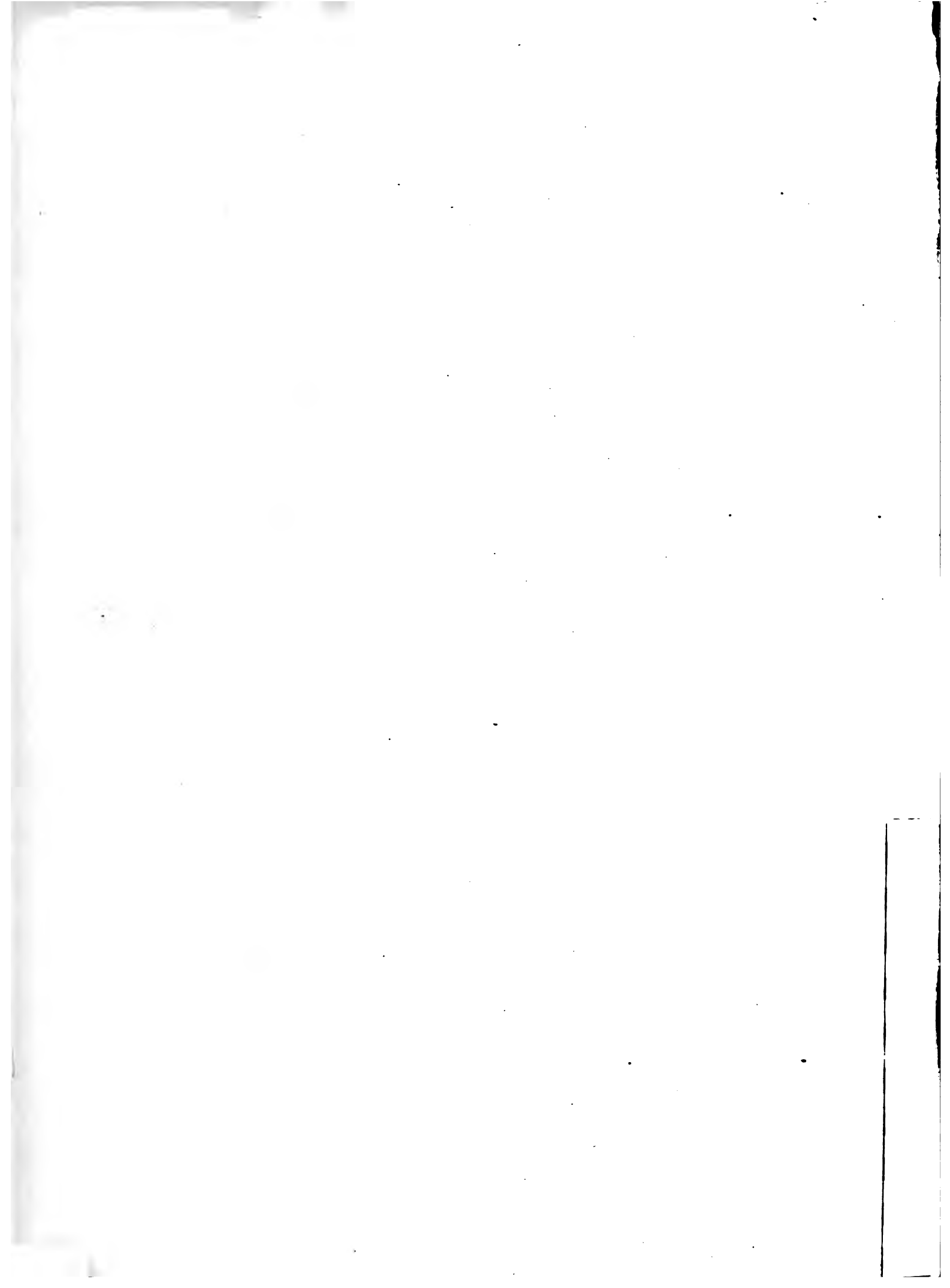
PIANO A QUATRE MAINS

<p>ADAM Le Chalet In-4°. 15 » AUBER Le Maçon 15 » BELLINI La Norma 15 » — — — — — La Sonnambula 15 » DONIZETTI La Fille du régiment 15 »</p>	<p>DONIZETTI Linda di Chamouni In-4°. 15 » — — — — — Belisario 15 » — — — — — Les Martyrs 15 » HALÉVY La Juive 25 » ROSSINI Le Barbier de Séville 15 »</p>	<p>ROSSINI La Gazza ladra In-4°. 15 » SALVATRE Le Bravo, format Lemoine 20 » VERDI Nabuchodonosor In-4°. 15 » WEBER Robin des Bois 15 »</p>
--	--	--

PAROLES ET MUSIQUE (Sans accompagnement de Piano)

<p>ADAM Le Chalet 2 50 AUBER Le Maçon 3 » BACH La Passion selon Saint-Matthieu 4 » BAZIN Le Voyage en Chine 4 » — — — — — Maître Pathelin 2 50 DONIZETTI La Fille du régiment 3 50 CLAPISSON La Fanchonnette 4 »</p>	<p>GLUCK Armide 3 » HARNDEL Samson 3 » HALÉVY Charles VI 4 » — — — — — L'Éclair 3 » — — — — — La Juive 4 » — — — — — Les Mousquetaires de la Reine 3 » — — — — — La Reine de Chypre 4 »</p>	<p>HALÉVY Le Val d'Andorre 4 » GOUNOD Polyucte 4 » LÉNÉPVEU Velleda 4 » MASSÉ La Reine Topaze 3 » PERRONNET La Cigale Madrilène 1 » SALVATRE Le Bravo 3 » WEBER Robin des Bois 3 »</p>
--	---	--





Mus 540 .17
Trente melodies populaires de Basse

Loeb Music Library ANZ5010



3 2044 040 775 462

Date Due

