

Drum

PROMOTION ET TRANSMISSION DES CULTURES POPULAIRES DE TRADITION ORALE ET DES MUSIQUES MODALES

PROMOTION AND TRANSMISSION OF POPULAR CULTURES OF ORAL TRADITION AND MODAL MUSIC

BRUDAÑ HA TREUZKAS SEVENADURIOÙ POBL DESKET A VEG DA VEG HAG AR MUZIK MOZEL

ترويج وتداول الثقافات الشعبية ذات التقليد الشفهي كما الموسيقى المقامية

LA MODALITÉ, UN PONT ENTRE ORIENT ET OCCIDENT

17 ET 18 NOVEMBRE 2011
LE QUARTZ, SCÈNE
NATIONALE DE BREST

LES ACTES



Une publication

spectacles
vivants
en
Bretagne

et Drum

Dr m

 PROMOTION ET TRANSMISSION
DES CULTURES POPULAIRES DE TRADITION ORALE
ET DE LA MUSIQUE MODALE 

route

L'objectif de l'association est de promouvoir et transmettre les cultures populaires de tradition orale et la musique modale. Ses activités se basent sur trois grands axes de travail : la formation, le compagnonnage et l'animation du Pôle International des Musiques Modales.

Erik Marchand : Chanteur et clarinetiste dans de nombreuses formations, il est l'un des artisans reconnus de la musique bretonne actuelle. Entre recherche et expérimentation, il participe depuis trente ans à la promotion des musiques traditionnelles du monde : musique, production, conseil, formation... Souhaitant transmettre l'entendement modal dans la musique bretonne dont il est l'un des rares spécialistes, il crée en 2003 « Kreiz Breizh Akademi », académie populaire de musique modale en Centre-Bretagne puis en 2011 le Pôle International des Musiques Modales.



the road

The aim of the organisation is to promote and transmit popular cultures of oral tradition and modal music. Its activities are built around 3 axis : apprenticeship, artists accompaniment, and the coordination of a International Modal Music Network.

Erik Marchand : Singer and clarinettist in many bands, he is known to be one of the most famous creators of modern breton music. Between research and experimentation, he has been promoting traditional world music with creation, production, advice and workshops for the past 30 years. Wishing to transmit the modal characteristics of breton music, and being one of the rare specialists, he created « Kreiz Breizh Akademi », a popular academy of modal music in Centre-Brittany in 2003, then in 2011 the International Modal Music Network.

an hent

Kinnig a ra ar gevredigezh labourat war dri hent : stummañ ar ganerien hag ar sonerien, sikour anezhe da gas o soñjoù da benn ha sevel un dachenn ampart war ar muzik « e mod all », hon hini.

Erik Marchand : kaner ha soner treujenn-gaol e meur a strollad eo. Emañ ar muzikaner, artizan-se e-touez ar re vrudetañ war dachenn muzik breizh hon mare.



Enklasker anezhañ e kred seveniñ e vennozhiou abaoe tregont vloaz war an hent a gas muzik pobl ar bed war al leurennoù brasañ : kanañ, seniñ, produiñ, hentañ, stummañ... setu ar pezh a ra da dreuzkas muzik mod-skeul ar vro. Mestr war an dachenn-mañ e sav e 2003 akademiezh pobl muzik Breizh, anvet « Kreiz Breizh Akademi ».

الطريق

دروم، "الطريق"، هي نفسها التي تقود الفنانين المتجولين وعشاق اللقاءات الموسيقية عبر عالم الثقافات الشعبية. هدف الجمعية هو ترويج وتداول الثقافات الشعبية ذات التقليد الشفهي كما الموسيقى المقامية. تدور شاطات الجمعية حول ثلاثة أقطاب أساسية: التنشئة، متابعة الفنانين وإقامة محور موارد الموسيقى المقامية.

إبريك مارشان: مغنٌ وعازف كларينت في عدة فرق، وهو أحد الصناع الماهرين المعروفين حالياً للموسيقى البريطانية. متأرجحاً بين الأبحاث والتجارب، يشارك منذ ثلاثين عاماً في ترويج الموسيقى التقليدية في العالم: موسيقى وإنتاج، إستشارات، تنشئة... أسس سنة 2003 "كريز بريز أكاديمي"، أكاديمية شعبية للموسيقى البريطانية في بريطانيا-الوسطى تعبيراً عن تمنيه تداول الفهم والإدراك المقامي في الموسيقى البريطانية (وهو أحد إختصاصيها النادرين).





Sommaire

Le Pôle International des Musiques Modales

Introduction du Colloque, par Erik Marchand 12

International Modal Music Network

Conference opening address, by Erik Marchand 22

Kreizenn ar muzik mod-skeul

Da gregiñ ganti, skrivet gant Erik Marchand 32

في افتتاح المؤتمر،

42 بقلم إيريك مارشان

Synthèse des tables rondes

Page

Explorer la notion de mode, par Amine Beyhom 49

La modalité, un angle philosophique

« l'oreille culturelle », par Bernard Lortat-Jacob 52

Table ronde 1 : Etat des lieux des expressions

modales en Europe de l'Ouest 55

Table ronde 2 : La modalité dans la creation 66

Table ronde 3 : Instruments et temperament 74

Table ronde 4 : Modalite et diversite culturelle 86

*Table ronde organisée en partenariat avec Zone Franche,
le réseau des Musiques du Monde.*

Remerciements 96

Lexique 98

Bibliographie 99

Textes retranscrits par Ingrid Le Gargasson et Jeanne Miramon-Bonhoure et traduits en anglais par le Bureau des Traductions de l'Université de Bretagne Occidentale, en Breton par Gwenola Coic et en Arabe par Rosy Azar Beyhom - Photos : Erig Legret, Denis Rouve



Summary

International Modal Music Network

Conference opening address, by Erik Marchand	22
--	----

Summary of the conference discussion

Exploring the concept of mode , by Amine Beyhom	101
Modality, a philosophical angle	
« the cultural ear », by Bernard Lortat-Jacob	104
Conference discussion 1 :	
Report on modal expressions in Western Europe	107
Conference discussion 2 :	
The use of modal music in creation	117
Conference discussion 3 :	
Instruments and temperament	124
Conference discussion 4 :	
Modality and cultural diversity	136
Acknowledgements	146
Glossary	148
Bibliography	149

Texts transcribed by Ingrid and Gargasson and Jeanne Miramon-Bonhour and translated into English by the Translation Office of the University of Western Brittany in Breton by Gwenola Coic and Arabic by Rosy Azar Beyhom - Photos : Erig Legret, Denis Rouve





LA MODALITÉ, UN PONT ENTRE ORIENT ET OCCIDENT

Le colloque « **La modalité, un pont entre Orient et Occident** » s'est déroulé au Quartz, Scène Nationale de Brest, les 17 et 18 novembre, réunissant 21 intervenants de multiples horizons et plus de 300 personnes dans le public. Il s'inscrit dans le cadre du festival de musiques populaires du monde **NoBorder01**, co-organisé par Le Quartz, Drom et le collectif Bretagne(s) World Sounds. Nous vous en livrons ici une synthèse, rédigée par Jeanne Miramon-Bonhoure et Ingrid Le Gargasson, que nous remercions chaleureusement pour leur travail. Premier d'une série de rencontres qui se tiendront tous les deux ans, ce colloque inaugure le **Pôle International des Musiques Modales**.

LE PÔLE INTERNATIONAL DES MUSIQUES MODALES : CRÉATION, FORMATION, RESSOURCES

Depuis 2003, l'association Drom propose à de jeunes musiciens un programme de formation professionnelle, Kreiz Breizh Akademi (KBA). Sous la direction artistique et pédagogique d'Erik Marchand, le programme se déroule sur trois années et s'appuie sur la



transmission des formes d'interprétation de la musique modale (échelle, rythme, variation) dans la musique populaire bretonne, avec les apports de maîtres des musiques modales de cultures du monde entier. La richesse des expérimentations menées lors de ces séances de travail, en recherche et en création, nous a amené à souhaiter la création d'un Pôle International des Musiques Modales.

Le Pôle constitue une base de réflexion, de recherches, et de rencontres destinées à nourrir la création. Il rassemble des interprètes, compositeurs, luthiers, facteurs, pédagogues et musicologues dans différents styles musicaux : musiques populaires et savantes de traditions orales, musiques anciennes occidentales, jazz et musiques contemporaines.

Au-delà d'échanges informels, les membres du Pôle se réunissent dans le cadre de colloques bisannuels, dont nous avons fait en novembre 2011 la première expérience, sur des sujets ayant trait à la modalité et à sa présence dans la création musicale actuelle.

Dans le cadre du Pôle, un artiste est invité chaque année en résidence longue, en Bretagne et ailleurs, dans le but de travailler d'une manière approfondie avec des élèves et des musiciens. La première édition a débuté en 2011 avec la venue de Fawaz Baker, joueur de oud, qanun et basse fretless, chanteur, architecte et directeur du Conservatoire d'Alep (Syrie).

Au-delà de la recherche et la création, le Pôle des musiques modales constituera un véritable centre de ressource international via la conception et la mise en ligne d'une base de données destinée à enrichir et partager nos connaissances sur les musiques modales de toutes origines.



À **VENIR**...

Les actes de ce colloque constituent la première pierre à l'édifice de la base de données sur les musiques modales. Si 2011 a ouvert en paroles le Pôle International des Musiques Modales, 2013 en verra le prolongement, avec un colloque sur le thème des séductions/répulsions entre harmonie et modalité, dans des problématiques fermement ancrées dans le politique. Pourquoi un musicien apprend une musique modale orientale ? D'où lui vient cette envie ? A l'inverse, en Orient, des musiciens sont passionnés par l'harmonie et la tonalité, et essaient de réunir ces approches, parfois de manière géniale, qui nous apparaît pourtant kitch. Pourquoi sourit-on d'une harmonisation dans une musique orientale et inversement ?



EN **OUVERTURE** DU **COLLOQUE**, PAR **ERIK MARCHAND**



En musique bretonne il n'y a pas de notes !

C'est un sonneur célèbre de Basse Bretagne et de beaucoup mon aîné qui m'assénait il y a plusieurs années cette « vérité » que j'eus au début un peu de mal à comprendre. Et puis après de longues réflexions j'en suis arrivé à l'idée qu'un locuteur d'une langue uniquement orale pourrait dire qu'il n'y a pas de lettres dans son expression, celles-ci étant réservées à une autre conception du langage.

C'est une citation apportée par François Picard qui m'a rappelé cette sentence de mon camarade sonneur. Sans vouloir déflorer sa communication il cite Marin Mersenne qui écrivait des modes : *« il n'importe quels noms on leur donne, pourvu qu'on les entende »*. Comment - interrogé par ces aphorismes lorsqu'on est musicien presque débutant - peut-on aborder la musicologie ou l'ethnomusicologie ?

Eh bien simplement l'utiliser pour définir ce concept de « non note » au lieu de le prendre pour un début de délire nocturne passager et/ou d'inculture chronique.

L'attente que nous avons pu avoir, nous autres, passionnés de l'interprétation et de l'art des grandes chanteuses et des grands chanteurs de Bretagne était de faire une « ethnomusicologie appliquée ».



Deux exemples : Quand avec beaucoup d'autres nous avons collecté dans les années 70, c'était afin de rencontrer des personnes qui nous permettraient d'enrichir nos répertoires, notre technique, notre compréhension de l'art que nous abordions. Le rassemblement de ces collectages grâce à la structuration de Dastum à permis de rassembler un corpus considérable qui peut, qui doit, aujourd'hui servir « aussi » d'objet d'étude à des chercheurs de différentes sensibilités.

Nous avons commencé à la fin des années 80 avec Thierry Robin à analyser les échelles utilisées par des grands interprètes issus de la culture orale du Centre Bretagne à des fins de compositions, d' « écriture » musicale. Plus tard ce travail fut la base de la réflexion qui mena à la création de l'outil de transmission qu'est Kreiz Breizh Akademi.

Nous avons commencé ce travail car il nous semblait incontournable du fait de l'importance que revêtaient pour nous les couleurs spécifiques de ces lignes mélodiques portées par des échelles générant un très profond sentiment musical.

Certes, il aurait été plus facile de conserver à ces chants leur place de chant a capella, de leur conserver cette liberté totale, mais dans notre (peut être fausse) naïveté nous avons pris le pari que ces couleurs étaient transposables, traduisibles, au jeu des instruments et qu'un jeu d'orchestre prenant en compte les sons porteurs des sentiments forts de la gwerz ou du kan ha diskant (que d'aucuns auraient qualifié au mieux d'immémorial, au pire d'archaïque) pouvait devenir un support passionnant, innovant donc moderne de la création musicale.

Cette importance nous semblait aussi singulièrement amplifiée par le fait que très peu voire aucune étude n'avait été réalisée sur ce sujet.



Des chercheurs ou érudits soulignaient les particularités rythmiques et modales des gwerzioù et des thèmes de Kan ha diskant disant au mieux qu'une étude sérieuse devrait être faite, ou soulignant l'utilisation de quarts de ton chez les sœurs Goadec ou des chanteurs du Poher (JC Pedron, Polig Monjaret...).

“ Nous ne disposons pas encore d'études adéquates sur le système modal dans la musique populaire européenne et bien souvent, pour définir les nombreuses échelles modales existantes, les spécialistes continuent à utiliser la nomenclature gréco-ecclésiastique, avec l'orientation conceptuelle qu'elle implique. »

Roberto LEYDI « TRADITIONS MUSICALES Le fonds musical européen », Encyclopediae Universalis France, 1985

“ Il doit être souligné que les notations de ces préludes à la danse sont très approximatives. »

J.M.GUILCHER, La tradition de la danse populaire en Basse Bretagne, Paris, La Haye, Mouton and C°, « Etudes européennes I », 1963

René Abjean déclarait en 1974 : « (...) quand le défaut à la gamme tempérée tombe toujours au même endroit de la même façon, il est permis de douter..., et de rêver... »

C'est en partie de ces doutes et de ces rêves dont il sera question durant ce colloque.

Les grandes associations telles Dastum, l'AMTA ou l'UPCP nous ont soutenus dans nos recherches ainsi que les collectivités territoriales. Cependant au début certains représentants du monde de la musique bretonne nous ont considérés parfois comme des joyeux (j'espère) rêveurs, un peu fou, qui essayaient de trouver un système musical chez des vieux qui chantaient faux.



C'est ce que j'appelais ailleurs une méconnaissance rassurante : pourquoi prendre en compte des particularités complexes, à l'instabilité intrinsèque alors qu'un nouveau système, apparu pourtant depuis très peu de temps dans la musique populaire bretonne, autorisait une sécurité scientifiquement établie et des espoirs de création musicale internationalement exportable grâce à l'illusion d'universalité que portait/porte le système harmonique tempéré occidentale.

Pourtant, nous l'avions remarqué à de nombreuses reprises, des thèmes musicaux que nous apprécions particulièrement ne « sonnaient » pas quand on les rentrait à coup de chausse-pieds dans les échelles à demi ton de la « modalité égalisée » (sans doute aborderons plus tard ce point ?).

Bien sûr, certains autres thèmes se prêtaient très bien à cet exercice soit à cause de leur proximité avec le tempérament égal (présence d'une tierce mineure au bon endroit, note bleue dans des passages non structurants...)

Ce sont d'ailleurs ces thèmes qui ont été à la base du travail souvent génial de création musicale développé dans la seconde moitié du vingtième siècle ; création qui visait à introduire l'harmonie dans la musique populaire bretonne, au départ, sans doute pour correspondre aux nouvelles esthétiques issues de la pop anglo-saxonne, du folk song américain et des musiques celtiques insulaires (très populaires chez nous à partir des années 70, et elles-mêmes parfois ou souvent déjà influencées par les musiques que je viens de citer).

Au fil de nos recherches, nous avons trouvé un point de convergence, au moins d'échanges, entre les questionnements des savants de la modalité arabe ou turque et la réalité quotidienne des chanteurs du Centre Bretagne.

Ainsi il ne s'agirait sans doute pas de dire que la prise en compte de l'entendement modal sera un point de rencontre entre Orient et Occident mais que toute prise en compte d'une spécificité humaine



pourra trouver un écho dans une autre spécificité humaine au-delà des notions de proximité géographique, politique... et surtout loin du choc des cultures dont on nous rabat les oreilles.

Mais procédons point par point et réjouissons-nous de penser qu'un discours musical centre breton autorisera au musicien local un dialogue artistique avec un artiste arabe, ou turc. Il ne s'agirait pas là de faire perdre à chacun de ces langages musicaux sa personnalité mais de permettre ce dialogue entre deux humains qui privilégient la compréhension commune qu'ils ont du monde plutôt que la grammaire parfois erronée imposée par les académiciens de leurs cultures respectives.

Je rentrerai une seconde dans le détail pour vous citer l'analyse sur le terrain qu'avait faite Hasan Yarimdünia. Clarinettiste et grand maître tzigane thrace, il pratique le mode Rast Turc avec sa tierce - son 3^{ème} degré - très haut sans être majeur. Mais par culture ou par acculturation (je vous laisse juge) soit en tant que maître aux intérêts pluriculturels soit en tant qu'artiste moderne ayant laissé traîner ses oreilles vers la modernité pop de ce que l'on appelle les arabesques, pour cela ou d'autres raisons il connaît aussi le mode Rast Arap (arabe) avec une tierce nettement plus basse (sans, de loin, être mineure).

Nous pratiquons ensemble musicalement depuis quelques années et un jour lors d'un travail commun avec le premier collectif de Kreiz Breizh Akademi (KBA) je lui présentais un thème dont l'échelle pouvait rappeler Rast Arap mais, comme cela arrive souvent ici en Basse Bretagne avec une sixte - 6^{ème} degré - qui pouvait être franchement plus basse que la sixte majeure (sans être mineure). Je lui explique et il me dit « *hun hun, Rast Breton !* ».

Connaître de nombreuses réalités diverses d'une expression musicale ne nuit pas forcément à la qualité du travail de l'artiste. Connaître la possibilité de Rast breton (même traduit avec l'accent musical thrace) n'empêchera jamais Hasan d'improviser merveilleusement dans Rast Turk.



Découvrir pour un jeune joueur de guitare puis de 'Oud la complexité du Makam ne l'empêchera pas de reprendre l'échelle locale qui porte une gwerz du Centre-Bretagne s'il en connaît suffisamment au départ les bases et les subtilités. Tout ne me semble être que question d'individu, de construction culturelle.



Erik Marchand & Titi Robin

Un saxophoniste de jazz ou un sonneur breton, tous deux bons musiciens, ne perdront pas à apprendre l'une des théories ou des pratiques du Makam. Si nous recherchons avec curiosité et naïveté humaine (sans exagérer) peut-être un jour nous découvrirons des points communs entre la prosodie de la gwerz et celle du pansouri coréen ou bien d'autres convergences.

Si les artistes dans leurs errances ne trouvent pas ces points, attendons des chercheurs qu'ils nous donnent la culture suffisamment large pour les mettre en évidence.

Ce naïf constat doit pourtant être nuancé. Questionnons-nous sur les rapports entre rencontres musicales et mercantilisme gentil ou au moins, inquiétons-nous aussi de toutes tentatives de fixer des formes de l'oralité, d'une manière ou d'une autre et, si cela



devait « par malheur » être fait, que ce ne soit qu'en très grande connaissance de cause et après de graves échanges.

Avant de laisser la parole à Amine Beyhom, j'aurais dû résister mais je ne résiste pas à finir par cette citation tronquée d'Ismail Kadare, grand écrivain albanais, décrivant l'angoisse de Aèdes face à la transcription de leurs poèmes. Bien sûr cette interrogation s'applique plus au rapport entre l'écrit et l'oral, mais aussi à la manière de choisir entre le repli identitaire vers les origines ou un exil de la pensée musicale qui nous paraîtrait salvateur lorsque nous ne trouverions pas la réponse à nos rêves artistiques dans la culture moderne ou dominante. Deux choix présents dans l'histoire récente des musiciens en Bretagne. Cette ode à la liberté de la re-création de l'oralité répétée y compris dans la nuit des auberges et faisant appel aux heures les plus charnelles de l'amour me va droit au cœur ou à l'esprit.



Non, pas ça ! hurlaient-ils, et ils s'en repartaient comme s'ils avaient perdu la raison, ils s'en retournaient là d'où ils étaient venus, ou bien filaient vers des destinations inconnues, dans l'espoir de voir se dissiper leur douleur, mais celle-ci ne s'atténuait nullement. Il n'est pas juste de rimer une ballade à l'aide de signes ! sanglotaient-ils dans les auberges où les surprenait la nuit.

De cette façon, elle meurt, elle ne peut plus respirer. La fixer sur une tablette revient à la coucher dans un cercueil. Elle ne peut plus se redresser, venir remplir les poumons quand tu la rappelles. Elle a les veines figées, on ne peut plus y infuser ni joie ni tristesse nouvelles. On ne peut davantage modifier son humeur, ni l'embraser comme une femme aux heures de l'amour, puisqu'elle est morte. Il ne te reste plus alors qu'à hurler, à t'enfoncer sous terre, à pleurer toutes les larmes de ton corps.»

KADARE, Ismail, *Le Monstre*, Fayard, 1990 (première édition censurée en 1965, Albanie)



MODALITY: A BRIDGE BETWEEN EAST AND WEST

The conference “**Modality: a bridge between East and West**” took place at the Quartz, Brest’s Conference Centre and National Theatre, on the 17th and 18th of November 2011. It brought together 21 speakers from different backgrounds and an audience of over 300 people. This conference forms part of the world popular music festival **NoBorder01**, organised by the Quartz, Drom and the Bretagne(s) World Sounds group: it inaugurates the **Modal music network** and marks the first of a series of meetings that will take place every two years. This report is a summary of the conference proceedings. We warmly thank the authors, Jeanne Miramon-Bonhoure and Ingrid Le Gargasson, for all of the work they put into it.

THE **INTERNATIONAL MODAL MUSIC NETWORK: CREATION, TRAINING AND RESOURCES**

Since 2003, the Drom Association has been offering the Kreiz Breizh Akademi (KBA) programme, which is a three-year professional training course for young musicians, based on the transmission of forms of modal music interpretations (scale, rhythm, and variation) in Breton popular music.



Erik Marchand is the artistic and educational director of KBA, and masters of modal music from all over the world contribute to the programme. It was the sheer richness of the musical experimentation produced during these work sessions – from both research and creative perspectives – that led us to set up the Modal music network.

The network will be a cornerstone for reflection, research and gatherings designed to nourish the creative process. It will bring together performers, composers, instrument makers, teachers and musicologists in different musical styles: popular and academic music from oral traditions, ancient Western music, jazz, and contemporary classical music.

In addition to informal exchanges, the members of the network will meet at biennial conferences (the first took place in November 2011) to discuss modality and its presence in contemporary musical creation.

Every year, the network offers an artist-in-residence programme for an artist to work with students and musicians. The first was organised in 2011 with Fawaz Baker, who is an oud, qanun and fretless bass player. He is also a singer, architect and director of the Alep Conservatoire in Syria.

The modal music network is also striving to go beyond research and creation: work is currently underway to make it a real international resource centre, through the creation of an on-line database designed to enhance and share our knowledge of modal music of all origins.



COMING SOON...

These conference proceedings form the foundation of the modal music database. The network was declared open in 2011 and will be expanded in 2013: there will be a conference about seduction/repulsion between harmony and modal music, including issues deeply anchored in politics. Why would a musician learn Western modal music? What drives him or her to do so? Unlike their European counterparts, Eastern musicians are passionate about harmony and sense of key, and they try to bring together these approaches, sometimes in a wonderful manner, which nevertheless seems kitsch to us. Why should we find harmonisation in Eastern music or its inverse, the use of modalism in Western music, strange?



CONFERENCE

OPENING ADDRESS,

BY ERIK MARCHAND



There are no notes in Breton music!

A famous sonneur (player of traditional Breton wind instruments) from Lower Brittany who was a lot older than I, kept telling me this “truth” which I had a hard time understanding at first. And then, after spending a long time trying to figure it out, I came to the conclusion that a speaker of an oral-only language might say that there are no letters in the way it is expressed, as they are reserved for another idea of language.

It was a quote from François Picard that reminded me of my sonneur friend’s sentence. He cites Marin Mersenne, who wrote the following about modes: “What we call them is irrelevant, what matters is that we can hear them”.

How can a musician who is more or less a beginner in the field, tackle musicology or ethnomusicology when he wonders about such aphorisms?

The answer is to use musicology to define this “no note” concept instead of considering it like some wandering idea dreamt up at night and/or chronic lack of culture.



Our hopes as passionate enthusiasts of the performance and art of great singers from Brittany, was to do “applied ethnomusicology”.

Here are two examples:

The reason why so many of us made collections of recordings and transcriptions during the 70s was to meet people who would enable us to expand our repertoires, our techniques and our understanding of the art. Helped by the structure provided by Dastum (Oral Heritage Archives for Brittany), we were able to gather these transcripts in order to create a considerable corpus, which today can “also” be used as a basis for study by searchers from different fields.

In the late 80s, we began, with Thierry Robin, to analyse the scales used by great performers from oral culture in Central Brittany to compose or “write” music. Later, this work became the basis of the thinking behind the creation of the transmission tool that is now Kreiz Breizh Akademi.

We started this work because we thought it vital. The specific musical colours we saw in these melodic lines carried by these scales were of great importance to us as they generated very deep musical feeling.

It would have been easier for these songs to keep their a capella status, and their total freedom. Still, in our (maybe false) naivety we gambled on the colours being transposable and translatable to the instruments being played. We also took the chance that a group of musical instruments would be able to convey the strong emotions of the gwerz or the Kan ha diskan (which, at best, some would call immemorial and, at worst, some would call archaic) and become a fascinating, innovative and modern basis for musical creation.

This seemed even more significant when one considers that very few studies, if any, had been conducted on the topic.



Researchers and scholars highlighted the rhythmic and modal particularities of the gwerzioù and the themes of Kan ha diskant, and said that the best thing would be to make an academic study of them. They also emphasized the use of quarter tones by the trio Les Sœurs Goadec (the Goadec sisters) or singers from Poher (such as J-C Pedron, and Polig Monjaret).

“*There are not enough appropriate studies concerning the modal system in European popular music and it is still quite commonplace for specialists to use the Greek-ecclesiastical nomenclature, along with the conceptual direction it implies, in order to define the numerous existing modal scales.*”

Roberto LEYDI “TRADITIONS MUSICALES Le fonds musical européen”, Encyclopediae Universalis France, 1985

“*It must be pointed out that the notation of these preludes to the dance are very approximate.*”

J.M.GUILCHER, “La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne”, Paris, La Haye, Mouton and C°, “Études européennes I”, 1963

In 1974, René Abjean said “...when the failing of tempered scale is always at the same place and in the same way, one is allowed to doubt..., and to dream...”

The conference will partly deal with these doubts and dreams.

Large associations such as Dastum, AMTA (Agence des Musiques des Territoires d’Auvergne) or UPCP (Centre de Musique et Danse Traditionnelle en Poitou-Charentes et Vendée), and the regional communities, have all supported us in our research. In the beginning, however, some people from the world of Breton music saw us as rather mad but (we hope) happy idealists trying to find a musical system by listening to old folk singing off-key.



This is what I would call a reassuring ignorance: why would somebody take into account complex, specific details that are fundamentally unstable, when a brand-new system existed in popular Breton music that offered scientifically-established security and hopes of an internationally exportable musical creation thanks to the illusion of universality borne by the Western tempered harmonic system.

Nevertheless, several times we noticed that musical themes we particularly liked didn't "sound" right when we forced them into semi-tone scales of "equalised modality" (we will no doubt cover this point later).

Of course, certain other themes worked very well because of their closeness to equal temperament (e.g. presence of a minor third in the correct place, the blue note in non-structural passages).

It is, in fact, these themes, forming the basis of much superb musical creativity, that developed in the second half of the twentieth century a creativity aiming to bring harmony into the world of popular Breton music. Probably in order to correspond to the new aesthetic aspects of Western pop music, American folk song and Celtic music (very popular here from the 70s onward, and often already influenced by the music I've just mentioned).

In the course of our research, we found similarities, or at least exchanges, between the questions posed by experts on Arab and Turkish modal music and the day-to-day experience of singers in Central Brittany.

Therefore, it is not just a case of considering the understanding of modal music as a meeting point between East and West, but that any consideration of a human quality could find a parallel in another human quality beyond notions of geographic or political proximity, and, above all, far from the culture shock that we constantly hear about.



But let's take things one at a time and be satisfied that a central Breton musical language would enable a local artist to have a musical dialogue with an Arab or Turkish artist. It is not the case of depriving either of these musical languages of their personality, but of making such a dialogue possible between two human beings, which would favour their mutual understanding of the world rather than the sometimes inaccurate grammar laid down by the academicians of their respective cultures.

I'll go into detail for a second to tell you about the analytical field work carried out by Hasan Yarimdünya. A Thrace Gypsy clarinet master, he plays in the Turkish Rast mode, which has a third (third degree) that is very high without being major. It is through culture or acculturation – I'll let you be the judge – (either as a master with multicultural interests, or as a modern artist who has absorbed the pop modernity of the so-called arabesques), and there may be other reasons for this too, that he knows the Rast Arap (Arab) mode, which has a third that is much lower (but far from being minor).

We'd been playing music together for several years and one day when we were working on a joint project for the first Kreiz Breizh Akademi group, I presented him a theme whose scale was reminiscent of Rast Arap but – as often happens here in Lower Brittany – with a sixth (sixth degree) that quite frankly could be a lot lower than the major sixth (without being minor). I explained it to him and he said "Hun hun, Rast Breton!".

Knowledge of many different types of musical expression doesn't necessarily harm the quality of an artist's work. Knowing about the possibility of a Breton Rast (even when played with a Thrace musical flavour) would never stop Hasan from improvising marvellously in the Turkish Rast.

For example, if a young guitar-, then oud-player discovers the complexity of the Makam, this wouldn't prevent him from going back to the local scale of a gwerz from Central Brittany if he already



knew enough of the basics and subtleties. Everything seems to be a question of individuality and cultural background.



Erik Marchand & Titi Robin

A jazz saxophonist or a sonneur, who are both good musicians, have everything to gain from learning the theory or practice of Makam. If we continue our research with human naivety and curiosity (without taking the idea too far), perhaps one day we will discover the common points, between the prosody of the gwerz and that of the Korean pansouri, or indeed other musical convergences.

If artists don't find these points while exploring, then it will be up to researchers to broaden knowledge sufficiently to reveal them.

However, this naive observation shouldn't be taken literally. Should we ask ourselves about the relationship between music festivals and casual money-making, or at least be concerned about all the attempts to fix forms of orality in one way or another. Because, if this must "regrettably" be done, it should only be approached with full knowledge of what we are doing and after serious discussion.



Before I hand over to Amine Beyhom...

I can't resist finishing with this shortened quotation of Ismail Kadare, a great Albanian writer, which describes the anguish of the Aedes about the transcription of their poems. Of course, this question is more applicable to the relationship between oral and written words, but it can also apply to making a choice between clinging to one's identity by remaining faithful to one's roots, or following an exile of musical thought, which can be seen as a salvation when we don't find the answer to our artistic dreams in modern or dominant cultures. These two answers can also be found in the recent history of musicians in Brittany. This ode to freedom of re-creation of repeated orality, including at night in inns and evoking the most carnal moments of love, speaks directly to my heart and soul.

“*'No, not that!'*” they yelled, and they went away as if they had lost their minds, leaving the way they came or going to unknown destinations, in the hope of seeing their pain fade away, but yet it remained. *'It is unfair to use signs to sing a ballad!'*, they sobbed in the inns at night. This way, the ballad dies, she cannot breathe any more. Fixing her on a tablet is the same thing as laying her in a coffin. She cannot sit up, fill her lungs when you call her. Her veins are frozen, in which you cannot inject neither new joy nor sadness. Her mood cannot be unaltered, she cannot be kissed like a woman in the throes of love, since she is dead. The only thing for you to do is to scream, sink into the ground, and cry your eyes out.”

KADARE, Ismail, *The Monster*, Fayard, 1990 (first publication censored in Albania in 1965)



AR **MODOÙ-SKEUL,** UL **LIAMM** ETRE BOIROÙ AR **SAV-HEOL** HA RE AR **C'HUZH-HEOL**

Bet zo bet ur c'hollok war « ar modoù-skeul, ul liamm etre broioù ar Sav-Heol ha re ar C'huzh-Heol » e Brest d'ar 17 ha d'an 18 a viz Du o wiadiñ 21 c'homzour o tont eus ar bed a-bezh ha deuet e oa ouzhpenn 300 den da selaou oute. Ganet eo festival muzik pobloù ar bed a-bezh NoBorder01 kensavet gant Le Quartz, Drom ha World Sounds ha savet war memes tro Kreizenn Etrevroadel an Doareoù Muzik Mod-skeul. Savet e vo ur festival bep daou vloaz bremañ.

Sed amañ un tañva eus ar pezh a zo bet klevet e-pad festival 2011 skrivet gant Jeanne Miramon-Bonhoure hag Ingrid Le Gargasson a drugarekaomp a-greiz-kalon evit o labour.

**KREIZENN ETREVROADEL AN DOAREOÙ MUZIK
 MOD-SKEUL : KROUIÑ, STUMMAÑ, IMPLIJ DANVEZ**

Abaoe 2003 e c'hall kement den yaouank troet war ar muzik hag ar c'han dont da vezañ muzisian a-vicher en ur heuliañ devezhioù-stummañ kinniget gant ar gevredigezh DROM.



Ar mestr muzikaner Erik Marchand e penn Kreiz Breizh Akademi (KBA) a roio an tu d'an danvez-arzourien-se da zeskiñ e-pad tri bloaz war an doare da gas dre ar muzik pobl a vreizh an doareoù da vevañ ar muzik mod-skeul (skeul, lusk, ar mod da c'hoari gant an ton) gant sikour mistri ar muzik mod-skeul eus ar bed a-bezh. O welet pegen pinvidik e oa bet an devezhioù-stummañ bet betek-hen ken war an dizoloiñ ha war ar c'hrouiñ eo deuet ar c'hoant dimp sevel kreizenn etrevroadel ar muzik mod-skeul.

Savet eo ar greizenn war ar soñjal asambles, an dizoloiñ hentoù nevez, an eskemm a-benn boeta ar c'hrouiñ, ennañ muzisianed, kanerien, kompozerien, luderien, krouerien, pedagogourien ha muzikologourien o reiñ un tañva eus doareoù muzik disheñvel : muzik pobl ha desket-kaer ar sevenadurioù desket dre gomz, muzik a gozh ar C'huzh-Heol, jazz ha muzik a-vremañ.

Pelloc'h evit eskemm dre vras o doa c'hoant izili ar greizenn mont, se zo kaoz 'vo savet kollokoù bep daou vloaz, an hini kentañ bet graet e miz Du 2011 en doa lakaet ar gaoz war sujedoù a bep seurt o reiñ o zalvoudegezh d'an doareoù-skeul hag o flas en abadennoù krouet nevez 'zo pe o vont da vezañ.

Pedet e vo un arzour bep bloaz evit krouiñ war hirdermen e Breizh hag e lec'h all gant ar pal kenlabourat da vat gant tud nevez arri war an dachenn pe vuzisianed mestr war o arz dija. Kroget e oa bet ar jeu e 2011 en ur zegemer Fawaz Baker, c'hoarier oud, kanun, gitar boud fretless, kaner, ti-savour hag o ren skol vuzik uhel Alep (Bro-Siri), an eil a grogo e miz Genver 2013 gant ar ganerez a vro Serb Svetlana Spajic.

Ouzhpenn evit gallout labourat war ar c'hrouiñ e vo kreizenn ar muzik mod-skeul ur sac'had a zanvez etrevroadel en linenn kat da binvidikaat hon gouiziegezh war ar muzik mod-skeul a bartout evit kement hini kurius a glasko an titouroù-se.



DA **VEZAÑ**...

Sevel a ra aktoù ar c'hollok kentañ, diazez an titouroù war ar muzik mod-skeul. Ma'h eo bet digoret hent kreizenn ar muzik mod-skeul e 2011 e talc'ho an traoù da vont gant ur c'hollok all e 2013 war ar sach-disach etre an hesoniezh hag ar modoù-skeul. Abalamour da betra e vez desachet ur muzisian gant deskiñ son muzik mod-skeul broioù ar Reter pa blij ar gensoniezh hag an doniezh da vuzisianed ar Sav-Heol betek ma'z afent-int da veskañ an daou stumm da son tonioù a c'hallfemp degemer evel un dra gaer a-wechoù pe kitch a-wechoù all ? Perak e plij an hesoniezh e muzik ar Reter hag ar modoù-skeul e muzik ar C'hornog ?



DA GREIÑ GANTI, SKRIVET GANT ERIK MARCHAND



‘Ba’ muzik ar vro na gaver ket notenn ebet !

Sed aze pozioù ur soner a Vreizh-Izel pell goshoc’h evidon am eus bet poan o kompren. Troet ha distroet o deus em fenn betek lakaat ac’hanon da intent e c’hallfe un den a gomz ur yezh bet desket gantañ dre gleved lâret ne gaver ket lizherenn ebet en e gaoz, ar re-mañ o vezañ anavezet gant tud o deus ur sell all war al lavar.

Un arroudenn lakaet war-wel gant François Picard he deus degaset soñj din en-dro e frazenn ma c’hamarad soner. Hep goût dezhañ moarvat e venege Marin Mersenne o kaozeal eus ar modoù : « *ne vern peseurt anv a vez roet dezhe gant ma vint klevet.* ». Penaos dont da studi ar muzik pa vezer ur muzisian yaouank flamm chomet merket e spered gant klevet ar pennlavarioù-mañ ?

N’eus nemet implij an arroudenn da grediñ er fed « n’eus notenn ebet » e-giz-se ne vo ket ganet ar bennreolenn-se un nozvezh trelatet bennak pe/ha diwar sovajiri badus.

Pet ouzhimp n’int ket chomet bamet dirak ar mod ma oa gant ar ganerien a vreizh da c’hoari gant an ton, ma oa brav d’unan bennak mont war studi o muzik hep mont a-enep d’o arz.

Da gas ma soñj pelloc’h : Meur a hini all zo bet o vale war hentoù Breizh e-barzh ar bloavezhioù 70 a-benn daremprediñ tud kat da



binvidikaat hon dastumad kanaouennoù pe sonioù, hon doare da gas an ton, hon mod da gompren gwelloc'h an arz a oamp o treiñ en-dro dezhañ. Tout an dastumad-se a-drugarez da labour ar gevredigezh Dastum en deus gallet bezañ klevet, lennet, gwelet a c'hall pe a rank bezañ studiet a-dostoc'h bremañ gant tud disheñvel o sell, kement-se da reiñ da c'hoût pegen pinvidik eo an dastumad-se.

Krog e oamp, Thierry Robin ha me, e fin ar bloavezhioù 80 da studiañ ar skeulioù implijet gant gwellañ kanerien pe sonerien ar Kreiz-Breizh, desket muzik gante dre gleved, a-benn skrivañ muzik d'hon zro. Al labour-se a zo diazez ar soñj en deus savet Kreiz Breizh Akademi, un hent da stagañ en-dro gant an deskiñ a rumm da rumm.

Ma'h omp aet war an tu-se eo peogwir e kave dimp e oa bet ankouaet livioù ispisial ar c'han a boz douget gant skeulioù kat da biñsañ kalon an dud chomet ken dic'hortoz o klevet anezhe.

Aesoc'h 'vefe bet, sur, derc'hel gant kanañ e-unan ha leuskel ar c'haner d'ober ar pezh a gar gant an ton, met krog e oamp da c'hoari gant al livioù-se ha neuze da glask son anezhe gant binvioù. Plijadur a rae se dimp soñjal e c'hallfe un orkestr tennañ gounit eus pinvidigezhioù ar gwerzioù pe ar c'han-ha-diskan, dic'hizet evit tud 'zo, a-benn sikour da gas nevezenti e bed ar muzik.

Ha skoiñ a rae ar soñj-se aliesoc'h-aliesañ e-barzh hon fenn o welet ne oa ket bet savet mann ebet war an dachenn-se c'hoazh. Klevet e veze tud, desket mat anezhe, o lâret o doa ar gwerzioù pe tonioù kan-ha-diskan 'zo, modoù-skeul ha modoù da luskañ par dezhe, o lakaat kardoù-ton war-wel evel e-barzh kanaouennoù ar C'hoarezed Goadeg pe ganerien ar Poc'her (JC Pedron, Polig Monjaret...) hag e vefe bet mat studiañ an traoù-se a-dostoc'h, met evit c'hoazh ne oa mann c'hraet bet.



“ Meump ket studi ebet mat a-walc’h c’hoazh war sistem mod-skeul muzik pobl broioù europa hag alies c’hoazh e talc’h an dud ispisializet d’ober gant an nomenkladur relijiel-gresian hag ar reiz az a da heul evit komz eus ar modoù-skeul disheñvel a gaver.»

Roberto LEYDI « TRADITIONS MUSICALES Le fonds musical européen », *Encyclopediae Universalis France*, 1985

“ Ret eo lâret eo bet skrivet galv an dañsoù-mañ tost da vat»

J.M.GUILCHER, *La tradition de la danse populaire en Basse Bretagne*, Paris, La Haye, Mouton and C°, « Etudes européennes I », 1963

Kemenn a rae René Abjean e 1974 : « (...) *pa vez si ar skeul damperet er memes lec’h dalc’hmat hag er memes mod ‘zo moien da gaout douetañs ..., ha da hunvreal... »*

Er c’hollok e vo kaoz just a-walc’h eus an douetañsoù hag an hunvreoù-se.

Sikouret omp bet gant kevredigezhioù meur evel Dastum, an Amta, an Upcp pe c’hoazh gant strolladoù an teroueroù. Koulskoude omp bet degemeret gant ur rummad tud e bed muzik Breizh, da gentañ, evel furlukined o klask ur sistem muzik e-touez ar re gozh a gane faos.

Ober a ran me un dizanaoudegezh hep nec’hamant da gat eus se : abalamour da betra ober gant perzhioù luziet enne sklaerañ distabilded ‘zo, pa ‘zo ur sistem nevez arriet n’eus ket keit-se ‘zo e-barzh muzik pobl Breizh oc’h aotreañ ur surentez skiantel diazezet ha spi da grouiñ abadennoù kat da c’hoari er bed a-bezh



a-drugarez d'ur sorc'henn da vezañ hollvedel ganet diwar sistem kendon tamperet ar C'huzh-Heol.

Ganimp e oa bet taolet pled meur a wech ne « sone » ket kenkoulz an temoù-soniñ a blijie dimp pa vezent bountet e skeulioù hanterdon ar «mod ingalet» (sur a-walc'h e vo kaoz eus se diwezhatoc'h ?)

Evel-just e vefe bet posubl implij temoù all peogwir ez int tost ouzh an tamperamant ingal (un deirvedell lelañ el lec'h mat, notenn c'hlas e lec'hioù ha n'int ket frammet ...) pe dre ma' h eo aes silañ anezhe e-barzh.

An temoù-se a zo bet alies mat diazez labour brav abominabl ar sevel abadennoù muzik e eil hanterenn an ugentved kantved, gante ar pal da zegas ar gensoniezh e muzik pobl Breizh. Er penn-kentañ e oa sur mat da vont da heul giz ar pop a Vreizh-Veur, ar «folk song» amerikan ha muzik keltiek an inizi (deuet mat e-mesk an dud amañ e Breizh adalek ar bloavezhioù 70, ar re-mañ o vezañ levezonet gant an doareoù muzik bet meneget a-raok ganin).

O studiañ hon eus kavet ul lec'h ma 'n em gav nebeutoc'h a zouetañs, ken evit an dud desket kaer war ar modoù-skeul arab pe durk ken war doare kan pemdez kanerien Kreiz-Breizh. Na vefe ket trawalc'h lâret e savfe eus kompren ar modoù-skeul ur c'hroaz-hent etre ar Sav-Heol hag ar C'huzh-Heol, met degemer e c'hall ur dibarelezh denel distoniñ un dibarelezh denel all e-maez soñjoù an harz-broioù, politik... ha dreist-holl pell ouzh al lakaat sevenadurioù keñver-ha-keñver diehan.

Met deomp tamm-ha-tamm ha bezomp kontant o soñjal e c'hall muzik Kreiz-Breizh reiñ an tu da muzisian ar vro da eskemm gant un arzour arab pe durk. Ne vefe ket ar pal lakaat kement arzour da goll e binvidigezhioù, met kentoc'h lakaat ar pouez war an eskemm ha kompren ar bed da zaou ha n'eo ket mont gant un hent kamm a-wechoù savet gant akademisianed an div vro-se.



Mont a rin donoc'h c'hoazh gant komz deoc'h eus Hasan Yarimdünya hag e ziefennadenn. C'hoarier treujenn-gaol eo hag ur mestr tsigan « thrace » bras oc'h implij ar mod Rast Turk gant e deirvedell - e 3de derez - uhel-tre hep bezañ ur skeul muiañ.

Met a-hervez ar sevenadur pe an akulturiñ (leuskel a ran an dibab deoc'h) e anavez ar mod Rast Arap (Arab) gant un deirvedell izeloc'h (hep bezañ ur skeul lelañ) peogwir eo mestr war an interestoù liessevenadurel pe peogwir ez eo un arzour modern bet soubet e sonioù modern ar pop a reer an arabeskennoù oute, pe evit abegoù all c'hoazh.

Labourat a raemp asambles un tamm 'zo dija hag un devezh pa oamp o labourat evit ar c'hentañ Kreiz Breizh Akademi (KBA) setu ma kinnigan un tem gant ur skeul a c'halle degas soñj eus Rast Arap, met se ac'h arri amañ alies e Breizh-Izel klevet ur c'hwec'had - 6vet derez - o c'hallout bezañ izeloc'h evit ar c'hwec'had muiañ (hep bezañ lelañ).

Displegañ a ran se dezhañ hag e respont din : « *ha, ha, Rast Breton !* »

N'eo ket peogwir e anavezer gwirvoudoù liesseurt da son un doare muzik e noazo se ouzh perzhioù mat labour an arzour. Ar fed goût 'zo eus ar Rast breton na viro ket ouzh Hasan da c'hoari gant an ton er Rast Turk james.

Dizoloiñ ar Makam en e bezh evit un den yaouank, c'hoarier gitar hag oud anezhañ, na viro ket outañ d'ober gant skeul ar vro kavet e gwerzioù Kreiz-Breizh ma vez anavezet gantañ an diazezoù hag ar soutildedoù abaoe ar penn-kentañ. Evidon e vo pep tra hervez an den ma'z eo hag al liamm en deus gant e sevenadur(ioù).



Ur soner bombard saoz jazz pe ur soner a vreizh o vezañ int o-daou daou soner mat na gollint ket mann o teskiñ un deorienn pe eben pe pratikoù ar Makam memes. Ma klaskomp gant kuriusted hag en un doare didro-kaer (hep mont re frank ganti) e vo kavet ganimp marteze poentoù boutin etre studi ar gwerzaouiñ er gwerzioù hag ar pansouri korean pe draoù all.



Erik Marchand & Titi Robin

Ma ne gav ket an arzourien o kantreal ar poentoù boutin-se, neunt ket nemet gortoz na vefe digoret an hent dezhe gant enklaskourien o reiñ sevenadur ledan a-walc'h dezhe evit ma vefent lakaet war-wel. Faotañ a ra arlivañ ar fed didro-kaer-se koulskoude.

Kistion da gontañ e vefe brav en em soñjal war al liammoù etre an eskemm dre ar muzik hag ar spered marc'hadour, pe da vihanañ, bezomp nec'het un tamm war gement esae da zerc'hel gant stummoù an dre gomz.

A-raok leuskel ar gaoz gant Amine Beyhom : e vefe bet ret din chom hep menegiñ arroudenn Ismail Kadare, skrivagner brudet Bro-Albani a zeskriv anken aediz dirak treuzskrivañ o barzhonegoù,



met ne deuin ket a-benn. Ar gudenn-se a lak war-wel al liamm etre ar skrid hag ar gomz, met lakaat a ra war-wel ivez an doare da zibab piv omp hervez ma 'n em serromp e-barzh bro hon orinoù pe ma harluomp e-barzh ur vro choazet evit he muzik o lakaat ac'hanomp da hunvreal pa na rafe ket muzik ur sevenadur modern pe diwziannet. Sed aze daou zibab kavet e-barzh istor a-vremañ ar vuzisianed a Vreizh. Piket eo ma c'halon pe verket ma spered o klevet kanenn da frankiz an ad-krouiñ dre gomz adkavet ivez diouzh noz en ostalerioù pe oc'h ober anv eus mareoù gwellañ karantez ar c'horf.

“ O nann, pas se ! a huchent hag int da vont kuit evel p'o defe kollet o skiant. Distreiñ a raent d'al lec'h ma oant aet dioutañ pe ez aent davet lec'hioù dianav dezhe gant ar spi da welet o foan o vont kuit, met ne zisteraas ket tamm. N'eo ket just gennañ ur werz gant sinoù ! a zifronkent en ostalerioù e-lec'h ma vezent diouzh noz. Er mod-se e varvo peogwir ne c'hall ket analiñ. Sterniañ anezhi war un dablezenn a zo bac'hañ anezhi en he arched. Ne c'hall ket bezañ sonn ken, ne c'hall ket leuniañ ar skevent pa vez galvet. Skornet eo he gwaziennoù, n'eus ket moien da silañ na levez na glac'har nevez enne ken. Ne c'haller ket cheñch hec'h imor na kennebeut hec'h entanañ evel ma ra ur vaouez o vevañ karantez ar c'horf peogwir eo marv anezhi. N'eus nemet un dra d'ober ken, huchal, en em sankañ e-barzh an douar ha garmiñ dour e gorf.»

KADARE, Ismail, *Le Monstre*, Fayard, 1990 (kentañ embannadur nac'het e 1965, Albani)



المقامية، جسر بين الشرق والغرب

دارت أحداث مؤتمر "المقامية، جسر بين الشرق والغرب" في الكوارتز، المسرح الشعبي في بريست، في 17 و 18 تشرين الثاني (2011). وكان هناك 21 مشاركًا من عدة أفاق و 300 شخصًا من الحضور. واندرج المؤتمر في سياق مهرجان الموسيقى الشعبية في العالم نوبورد 01 الذي نُظِم بالتعاون مع الكوارتز (Quartz)، دروم (Drom) وكوليكثيف بريتانيا ورلد ساوندس (collectif Bretagne(s) World Sounds). نقدم لكم فيما يلي خلاصة حضرتها جان ميرامون بونور وإنغريد لو غارغاسون، ونحن نشكرهما جدًا لعملهما هذا. يفتتح هذا المؤتمر المحوري الدولي للموسيقى المقامية، وهو الأول من سلسلة لقاءات ستقوم كل سنتين.



المحور الدولي للموسيقى المقامية: إبداع، تنشئة، موارد

تقوم جمعية "دروم" منذ الـ 2003 بعرض برامج تدريب مهني عليّ الموسيقيين الشباب في إطار الكريز بريز أكاديمي (ك ب أ). يتم البرنامج في ثلاثة أعوام ويعتمد على تناقل أشكال تأدية الموسيقى المقامية (سلم، إيقاع، تغيير اللحن) في الموسيقى الشعبية البريطانية، مع مساهمات أساتذة الموسيقى المقامية من ثقافات العالم أجمع وتحت إشراف فنّي وتربويّ من قبل إيريك مارشان. دَفَعْنَا غِنَى الخُبرات التي عشناها خلال حلقات العمل والأبحاث والإبداع إلى إنشاء المحور الدوليّ للموسيقى المقامية.

يشكّل المحور قاعدة للتفكير والأبحاث واللقاءات التي تهدف إلى تنمية الإبداع. يجمع المحور مؤدّين، مؤلّفين، صانعي آلات، مربيين وموسيقولوجيين في مختلف الأنماط الموسيقية: موسيقى شعبية وعالمة من التقاليد الشفهية، موسيقى قديمة غربية، جاز وموسيقى معاصرة.

بعد العديد من اللقاءات الغير رسمية، سيجتمع أعضاء المحور في مؤتمر كل سنتين، إبتداءً من مؤتمر الـ 2011 الذي كان الأول، ليتباحثوا في مواضيع لها صلة بالمقامية ووجودها في الإبداع الموسيقي المعاصر.

سنتّم دعوة فنّان كلّ عام، للإقامة الطويلة في بريطانيا أو منطقة أخرى، بهدف العمل المعمق مع الطلاب والموسيقيين. بدأت الدورة الأولى في الـ 2011 مع قدوم فواز باكر، وهو عازف عود، قانون وباس مطلقة الدساتين، مغن، مهندس ومدير الكونسرفتوار في حلب (سوريا)، وستكون الدورة الثانية إبتداءً من كانون الثاني من العام 2013 مع المغنية الصربية سفيتلانا سباحيك.

سيشكّل محور الموسيقى المقامية مركزًا فعليًا من الموارد الدوليّة - متجاوزًا بذلك البحث والإبداع - عبر تصميم وتحميل قاعدة بيانات تهدف إلى إعناء ومشاركة المعارف حول الموسيقى المقامية من كل الأصول.



في المستقبل...

تشكّل أعمال هذا المؤتمر الحجر الأساس لإنشاء قاعدة بيانات حول الموسيقى المقامية. إذا افتتح مؤتمر 2011 محور الموسيقى المقامية، فسيكون مؤتمر 2013 امتداده مع موضوع التجاذب/النفور بين الهارموني والمقامية، في إشكاليات راسخة بثبات في الأذهان. لماذا يتعلم موسيقي الموسيقى المقامية الشرقية؟ من أين تأتي له هذه الرغبة؟ وبالعكس، في الشرق، يكون الموسيقيون مفتونين بالهارموني والنغمية ويحاولون أن يجمعوا النهج بطريقة ذكية غير أنها تبدو لنا كتشبية، لماذا نتسم عندما نسمع هارموني في الموسيقى الشرقية والعكس بالعكس؟



في افتتاح المؤتمر، بقلم إيريك مارشان



لا وجود للنوتات في الموسيقى البريتانية!

إن بواق مشهور في بريطانيا السفلى وهو يكبرني بالعديد من السنوات، من قال لي منذ أعوام مضت تلك "الحقيقة"، وقد وجدت بعض الصعوبة في فهمها. لكن بعد طول تفكير، توصلت إلى فكرة أن محاور في لغة طابعا شفهي فقط، يمكنه أن يقول أنه لا وجود لأحرف في تعبيره، لأن تلك الأخيرة مخصصة لتصوّر آخر للغة.

إن مقولة لفرانسوا بيكار ذكرتني بهذه الحكمة لصديقي البواق. بعيداً عن كسفي عن محتوى مشاركته، يذكر مارين ميرسيني الذي كتب عن المقامات: "لا يهم الاسم الذي نُطلقه عليهم، بل المهم أن نسمعهم". كيف يمكننا – أمام تلك الأقوال ونحن موسيقيين مبتدئين – أن نقارب علم الموسيقى أو علم الموسيقى الإثنية؟ بكل بساطة، أن نستعين بها للتعريف بمفهوم "لا نوتة" عوضاً عن اعتباره بداية هذيان ليلي عابر و/أو غمارة دائمة.

أمّا ما توصلنا إليه، ونحن شغوفين بأداء وفنّ كبار المغنّيات والمغنّين في بريطانيا، فهو علم الموسيقى الإثنية التطبيقية.

متّلين:

عندما ذهبنا مع آخرين كثيرين في السبعينات إلى التجميع (والتسجيل)، كان الهدف لقاء أشخاص سيغنون نظرتنا وفهمنا لهذا الفن وتقنيتنا في الغناء. سمح هذا الجمع بواسطة داستوم الحصول على مخزون هائل يمكنه ويجب عليه اليوم أن يكون "أيضاً" مادة للدراسة لباحثين من مختلف الاتجاهات.



في أواخر الثمانينات، بدأنا مع تيري رويان بتحليل السلالم المستعملة من قبل مؤدّين كباء أتين من الثقافة الشفهية من بريطانيا الوسطى من أجل أهداف تأليفية ولـ"كتابة" الموسيقى. أصبح هذا العمل لاحقاً قاعدة للتفكير وأدّى إلى إنشاء الأداة للتناقل والتي هي الكريز بريز أكاديمي.

بدأنا هذا العمل لأنّ لا مفرّ منه بنظرنا، وذلك لأهمية الألوان الخاصة بهذه الألحان المستندة إلى سلالم تؤدي إلى إحساس موسيقي عميق.

كان من المؤكّد أسهل لو تركنا لتلك الأغاني مكانها كنوع أكابيلّا وحافظنا لها على حرّيتها الكاملة، ولكننا راهنا بسذاجة (لربما خاطئة) أنّ تلك الألوان قابلة للانتقالات والتّرجّحات إلى ألعاب الآلات وأنّ الأوركسترا قادرة أن تصبح دعامة شغوفة، مجدّدة للإبداع الموسيقي إذن حديثه، إذا أعارت إهتماماً للأصوات الحاملة الأحاسيس القوية للغويّز أو الكان ها ديسكان (التي يعتبرها البعض بأفضل الحالات عريقة وبأسوتها قديمة).

هذه الأهمية بدت لنا خصيصاً واضحة لأنّه لا وجود لأبحاث حول هذا الموضوع. أشار بعض الباحثين أو العلامّة إلى الخصائص الإيقاعية والمقامية في الغويّزيو ومواضيع الكان ها ديسكان واستلغفوا إلى استعمال أربع الصوت في غناء الأخوات غواديك أو عند مغنين من البوهير، مبيّنين أنّ دراسة جدية يجب أن تقوم (ج.س. بدرون، بوليغ مونجاري، ...).

“ لا نملك حتى الآن دراسات مناسبة حول النظام المقامي في الموسيقى الشعبية الأوروبية وغالباً ما يستعمل الأخصائيون التصنيف اليوناني-الكنسي مع كل ما يحمله من معاني من أجل التعريف بالسلالم المقامية العديدة.”

روبيرتو ليدي "التقاليد الموسيقية - المخزون الموسيقي الأوروبي"، أنسيكلوبيديا أوتيفرساليس، فرنسا، 1985

“ يجب الإشارة إلى أنّ تدوين هذه المقدمات الموسيقية للرقص، جدّ تقريبي”

ج.م. جيلشير، تقليد الرقص الشعبي في بريطانيا السّفلى، باريس، لا هاي، موتون وشركائه "دراسات أوروبية 1"، 1963



قال رينيه أيجان عام 1984: "... عندما يقع الخطأ بالنسبة للسلم المعدل دائماً في نفس الموضع، وبالطريقة نفسها، يغدو الشك مسموحاً... والحلم أيضاً..."

سوف يدور شقّ من هذا المؤتمر حول هذه الشكوك والأحلام.

قامت مؤسسات كبيرة كداستوم، أمتا أو ال.أ.ب.س.ب. كما الهيئات الإقليمية بمساندتنا في أبحاثنا. غير أنّ في بادئ الأمر، اعتبرنا بعض ممثلو الموسيقى البريطانية حالمين مرحين (أمل ذلك)، مجنونين بعض الشيء في محاولتهم أن يجدوا نظاماً موسيقياً في غناء خاطئ لمسنين.

هذا ما كنت أسمّيه جهلاً مُطمئناً: لمَ الاهتمام بخصائص معقّدة، دائمة التحرك في وقت يظهر فيه نظام جديد، حديث النشأة في الموسيقى الشعبية البريطانية، يطمئن في ناحيته العلمية المعروفة ويسمح بأمال في إبداع موسيقي دولي يتصدر بفضل الوهم الذي يحمله النظام المعدل الهارموني الغربي.

ولكننا لاحظنا في العديد من المرّات أنّ قطع غنائية نحبّها بالتحديد، كانت لا "تحسن" في السماع عندما نقولها بالقوة في سلالمة النصف طنين التابعة "للمقامية المتساوية" (سنتحدث من دون شك عن هذا الأمر لاحقاً).

بعض القطع الغنائية الأخرى نجحت طبعاً في هذا التمرين إمّا لقرابها من المعدل المتساوي (بوجود الثالثة في المكان المناسب، النوتة الزرقاء في مواضع غير أساسية) وإما لسهولة قولبتها. وإن تلك القطع أصبحت في النصف الثاني من القرن العشرين قاعدة العمل في الإبداع الموسيقي المميز؛ إبداع يهدف في بادئ الأمر إلى إدخال الهارموني في الموسيقى الشعبية البريطانية لتناسب من دون شك مع الجماليات الحديثة المنبثقة من البوب الأنجلو-ساكسوني ومن أغنية الفولك الأميركية والموسيقى السلطانية الجزيرية (وهذه الأخيرة شعبية جداً عندنا منذ السبعينات وهي متأثرة أحياناً أو غالباً بالموسيقى التي ذكرتها).



وجدنا في خضمّ أبحاثنا نقطة التقاء أو على الأقلّ نقطة تبادل بين تساؤلات العلامة في المقامية العربية أو التركيبة وبين واقع المغنين اليومي في بريطانيا الوسطى.

والمقصود من دون شك، ليس اعتبار الفهم المقامي نقطة التقاء بين الشرق والغرب بل اعتبار خاصية إنسانية صدّى لخاصية إنسانية تقابلها، بعيداً عن مفاهيم التقارب الجغرافي، السياسي... وبالتحديد بعيداً عن صدام الثقافات الذي لا ننفك نسمع عنه.

ولكن لنبدأ خطوة خطوة ولننتهج لفكرة أن نظام موسيقي من بريطانيا الوسطى سيسمح للموسيقي المحلي بالتخاطب الفني مع فنان عربي أو تركي.

ليس المقصود هنا أن تُفقد الأساليب الموسيقية شخصيتها بل أن نعزّز التبادل بين إنسانين يفضلان فهمهما المشترك للعالم على القواعد الخاطئة في أغلبها والمفروضة من قبل الأكاديميين في ثقافتها المختصة.

سوف أتوقّف للحظة على تفصيل كي أخبركم عن التحليل في العمل الميداني الذي قام به حسن يرمدونيا.

هو عازف كلارينيت وأستاذ كبير من العجر من منطقة تراقيا، يعزف مقام الراست التركي، ويجعل ثالثته (أي درجته الثالثة) عالية دون أن يكون من نمط الماجور. وبطبيعة الحال، عبر الثقافة أو التثاقف (أنتم الحكم) هو يعرف أيضاً مقام الراست عرب (العربي) ذات الثالثة المنخفضة (لكن دون أن تصبح من نمط المينور).

تتبع معرفته إما من كونه أستاذاً ذات مصالح متنوّعة الثقافات، وإما كفنان معاصر ترك أذنيه تنجران وراء حداثة البوب فيما نسميه التجميل، أو من أسباب أخرى.

كنا نزاول الموسيقي سوياً منذ سنين عديدة وذات مرة، خلال عمل مشترك مع أول دفعة من الكريز بريز أكاديمي (ك.ب.أ)، عرضت عليه قطعة موسيقية سلّمها يذكر بالراست عرب وذلك أمر غالباً ما يحدث في بريطانيا السفلى، وبالطبع سادستها (درجتها السادسة) منخفضة جداً عن السادسة في النمط الماجور (لكن دون أن تكون مينور). فسرت له هذا الأمر لكن قال لي: "لا، لا، راست بريتاني!".

إنّ معرفة وقائع عدّة للتعبير الموسيقي لا يضرّ بجودة عمل الفنان بطبيعة الحال. وإيقان احتمال الرست البريتاني (حتى لو معزوقاً بحس الموسيقي التراقية) لن يمنع حسن أبداً من الارتجال بروعة في المقام راست ترك.



إذا اكتشف عازف مبتدئ للغيّتار ثم العود، التركيبة المعقّدة للمقام، فذلك لن يمنعه من استعادة السلم المحلي الذي يحمل الغوبرز النابع من بريتانيا الوسيطى لا سيما إن هو عارف بما يكفي بالقواعد والتفاصيل الدقيقة. كل ذلك يبدو لي مسألة الشخص المعني بالأمر، مسألة التركيب الثقافي. إن عازف جاز أو بواق بريتاني جيد لن يخسر إذا تعلّم إحدى نظريات أو مراسات المقام.



لو بحثنا بفضولية وبساطة إنسانية (لكن دون المبالغة)، لربّما سنجد يومًا نقاط التقاء بين نثر الغوبرز ونثر البانصوري الكوري وغيرها أيضًا. إذا لم يجد الفنانون خلال تجوالهم تلك النقاط، لنتمنى على الباحثين أن يفسحوا المجال في الثقافة التي يقدمونها كي تبيّن تلك النقاط. لنتساءل حول العلاقة بين اللقاءات الموسيقية والنزعة المكسبية أو على الأقل، لنهتم لكل محاولة بطريقة أو بأخرى لتثبيت الأشكال الشفهية، وإن حصل ذلك "لسوء الحظ"، فليكن بعد تبادلات جدية ويعلم ومعرفة بالأسباب.



قبل أن أتُرك المنبر لأمين بيهم:
 كان عليّ أن أقاوم لكنني لن أقاوم رغبتني بإنهاء كلمتي بتلك المقولة
 المجترأة للكاتب الكبير الألباني إسماعيل كاداري، حيث يصف معاناة
 الشعراء من تمليّة أشعارهم. ينطبق هذا التساؤل من دون شك على
 العلاقة بين المدون والشفهويّ وأيضاً على طريقة الاختيار بين الانعزالية
 والعودة إلى الأصول وبين تغرب الفكرة الموسيقية الذي يبدو لنا خلاصاً
 عندما لا نجد جواباً لأفكارنا وأحلامنا الموسيقية في الثقافة المعاصرة أو
 المسيطرة. خياران موجودان في التاريخ الحديث لموسيقى بريتانيا. هذه
 القصيدة إلى حرية الإبداع المتجدد للشفهوية المتكررة، بما فيها من ليالي
 في نزل واستذكارات لساعات الحب الأكثر شهوانية تذهب مباشرة إلى
 قلبي أو روحي.

“ لا، ليس ذلك! صاحوا، ثم ذهبوا من حيث أتوا كما لو أنهم فقدوا
 عقولهم، أو هرعوا إلى جهات مجهولة، على أمل أن تتبدد آلامهم
 ولكنها لم تقل بتاتاً. ليس عادلاً أن تجمد أغنية بواسطة الإشارات!
 كانوا ينتحبون في النزل عندما يباغتهم الليل. بهذه الطريقة، تموت،
 لا تستطيع التنفس. أن تجمعها على ورقة يعني أن تضعها في
 تابوت. لن يمكنها بعد ذلك أن تستقيم، أن تملأ رثيتك عندما تناديهما.
 ستتجمد أوردتها، لن يعود بالإمكان ضح أفرح أو أجزان جديدة. ولن
 يعود بالإمكان أن نغير مزاجها، ولا أن نشعلها كالمرأة عند ساعات
 الحب، لأنها ستموت. لن يبق بعد ذلك إلا الصراخ، والنزول تحت
 الأرض، وبكاء كل الدموع في جسمك. ”

كاداري، إسماعيل، الوحش، فيارد، 1990 (الطبعة الأولى خضعت للرقابة في عام
 1965، ألبانيا)





EXPLORER LA NOTION DE MODE PAR AMINE BEYHOM

JEUDI 17 NOVEMBRE
EN INTRODUCTION DU COLLOQUE (LE QUARTZ)



Amine Beyhom rappelle que le concept de mode est avant tout éminemment occidental, accablé d'idées reçues qu'il convient de rectifier à l'aide de questions. Il propose d'abord de revenir sur quelques définitions historiques, en commençant par une définition occidentale implicite du mode, assez restrictive et déjà considérée comme inadéquate par Jacques Chailley en 1960.

Cette définition implicite comporte les notions suivantes : (1) le choix d'une octave type qui serait une unité fondamentale, (2) une tonique qui serait le premier son de l'octave type, (3) une hiérarchisation des autres degrés sur le plan harmonique, (4) l'identité de tous les sons reproduisant à une octave quelconque un des sons de l'octave type (les sons de l'octave supérieure ou inférieure ont la même fonction), (5) une indifférence à la hauteur absolue, à l'ambitus, à l'octave employée et aux tournures mélodiques utilisées.

Amine Beyhom remet en cause chacun des points énumérés qui selon lui ne correspondent pas à la réalité du mode ; il en vient ensuite à la définition de Tran Van Khê qui distingue les caractères fondamentaux du mode des caractères secondaires.

Les caractères fondamentaux : (1) une échelle modale déterminée avec une structure particulière, (2) une hiérarchie entre les degrés



des échelles, (3) une formule caractéristique, (4) un sentiment modal, un ethos, lié à chaque notion de mode ;

les caractères secondaires : (1) ornements spécifiques, (2) durées des notes appuyées et silences, (3) importances des registres, (4) le tempo.

Selon Amine Beyhom cette définition est complexe mais reste incomplète. Il développe ses arguments à partir de deux aspects de la définition de Tran Van Khê (la formule caractéristique et l'ethos), qui ne s'appliquent pas ou différemment à la modalité arabe.

Il illustre son propos avec plusieurs exemples sonores :

- la formule caractéristique du mode saba jouée au début de l'exposition d'un autre mode : ici la formule n'est pas caractéristique du mode mais du tétracorde utilisé ;

- un taqsîm (improvisation libre sur le plan rythmique) dans le mode saba qui ne comporte pas de formule caractéristique ; Amine Beyhom ajoute que la formule caractéristique, quand elle existe, peut arriver très tard dans le développement du mode ;



- l'exposition d'un mode qui n'a pas un ethos particulier mais plusieurs ethos (joyeux, triste, méditatif et dansé).

A partir de ces exemples, Amine Beyhom avance l'hypothèse selon laquelle la formule caractéristique ou l'ethos pourraient ne pas jouer de rôle déterminant dans la définition du mode.

Il ajoute d'autres éléments à prendre en compte pour arriver à une définition plus fine du mode selon lui (et, pour certains critères, selon Harold Powers dans l'article « Mode » du New Grove), ainsi qu'une distinction entre les caractéristiques de la structure intervallique et les caractéristiques de la structure mélodique :

La structure intervallique : (1) composition et découpage scalaire des intervalles qui structurent l'échelle, (2) la tonique et le registre utilisés, (3) l'ambitus du mode, (4) les modulations ;

la structure mélodique (qui reprend quelques points évoqués par Tran Van Khê) : (1) une hiérarchie entre les notes, (2) des proportions entre les notes (la durée des notes et des silences), (3) l'existence de règles pour les notes ou formules de début et de fin des modes ainsi que pour leur déroulement chronologique (cheminement modal), (4) les tournures mélodiques caractéristiques si elles existent.

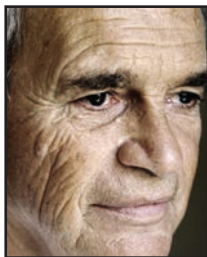
Amine Beyhom propose en conclusion de s'interroger sur plusieurs aspects qui mériteraient d'être pris en compte d'après lui dans une recherche de définition de la modalité, parmi lesquels : l'hétérophonie, l'improvisation (est-ce que l'improvisation est essentiellement modale ?), la question de l'ethos (est-ce véritablement une caractéristique du mode ou est-ce une invention intellectuelle ?), et l'émotion (peut-il y avoir de la musique modale sans émotion ?), le nom (peut-on parler de musique modale bretonne alors qu'il n'y a pas de nom de modes ?).



LA MODALITÉ, UN ANGLE PHILOSOPHIQUE « L'OREILLE CULTURELLE » PAR BERNARD LORTAT-JACOB

JEUDI 17 NOVEMBRE

Bernard Lortat-Jacob est ethnomusicologue, directeur de recherches au CNRS



Considérant que dans la musique, les faits musicaux ne sont pas des choses, **Bernard Lortat-Jacob** exprime sa surprise face à la manière dont la modalité a été envisagée en ce début de colloque et se démarque des prises de position exprimées en introduction.

Selon lui, toute opération qui consiste à fixer des actions acoustiques sans référence aux processus qui les mettent en cause et à la façon dont les choses sont pensées - ce qu'on appelait autrefois un système musical - sans se référer à des conduites ou habitus, relève d'une opération fallacieuse.

Il apprécie en revanche les anecdotes d'Erik Marchand sur des commentaires de musiciens bretons relatifs à leurs pratiques musicales du fait qu'elles traduisent un vécu personnel.

Comme il l'explique, il travaille sur la ruralité et sur des musiques de traditions orales dans lesquelles il n'y a pas de figure de maître. Il précise que la tradition, ce n'est pas du tout ce qu'on croit. Cela consiste à repenser constamment ses pratiques, jour après jour, en fonction de ce qui s'est fait, en fonction de ce qu'on pourrait faire et de ce que fait le voisin. Il s'agit de faire différemment.



Ce qui se transmet dans la tradition orale, c'est l'imaginaire selon l'idée de l'anthropologue Pascal Boyer. À ses yeux, les défenseurs d'une position mentaliste sur la musique ne peuvent être que désarmés face aux démarches positivistes qui rendent compte d'un corps vivant à partir d'une modélisation – type « Playmobil » qui n'a que l'apparence d'un homme – et qui est incapable de rendre compte du caractère fondamentalement créatif de l'action musicale. L'abstraction qui consiste à dégager des éléments de système en dehors de leur contexte et de leurs interactions, interdit la compréhension de ces pratiques.

Plus que des critères musicaux, des jeux de relations sociales sont ici sous-jacents : on est dans une dynamique sociale. Pour le musicien, l'enjeu est de dépasser la critique de l'autre et de s'imposer. La modalité est ici accessoire selon Bernard Lortat-Jacob (« *La modalité flotte par rapport à ça* ») et les opérations analytiques que l'on peut proposer à son sujet relèvent d'une rhétorique un peu « hors phase ». On ne peut mettre la musique dans une « bulle », au motif qu'elle serait dotée d'une irréductible autonomie systémique. Bref, Bernard Lortat-Jacob pense que les usages prévalent sur les systèmes et que seuls les premiers donnent accès aux seconds.

C'est ainsi que dans la polyphonie sarde, il existe non pas une modalité, mais des schémas polymodaux. Mais les chanteurs n'ont cessé de s'éloigner de ce modèle pour affirmer leur identité et surtout leur différence, démontrant par là que la musique est d'abord un processus. Au-delà, Bernard Lortat-Jacob reconnaît bien l'existence de schémas préférentiels mélodiques, de modalités formulaires, et d'« habitus » mélodiques dans le sens de Bourdieu (l'habitude d'exécuter une formule d'une certaine manière par exemple). Il y a toujours une intention derrière la musique qui est intéressante et qu'il faut comprendre. Dans une tradition orale, de nombreuses inférences prédéterminent la règle. Bernard Lortat-Jacob conçoit la modalité au sens très large, au sein d'une tradition orale qui bouge tout le temps, qui érige des normes qu'elle passe son temps à contredire. Il va plus loin et affirme qu'en considérant



la modalité comme formulaire, la tonalité de DO majeur avec ses clichés pourrait relever de la modalité (et non pas de la tonalité pure et simple).

En guise de conclusion, Bernard Lortat-Jacob parle d'« oreille culturelle » mettant en avant l'idée que c'est une cognition socialement partagée qui crée la vraie compétence. En Roumanie, il note la pratique modale des violonistes au « Papys de l'Oach » : ces derniers ne font que produire des esquisses modales de mélodies qui sont entendues par un des chanteurs présents et chacun de ces chanteurs entend ces esquisses en fonction de sa propre mélodie à lui. Chaque chanteur possède en effet une mélodie qu'il s'est choisi à l'adolescence et qui constitue son identité sonore. L'intérêt du phénomène ne réside pas dans la modalité en tant que telle, mais dans les usages qui en sont faits sur place, dans la compréhension de la situation par le violoniste et le chanteur, dans la relation tissée entre les deux acteurs. Le violoniste a d'ailleurs pour stratégie de jouer une « bouillie » mélodique afin de satisfaire le plus grand nombre de chanteurs. Il est sûr, de la sorte, de ne décevoir personne. La modalité devient alors un jeu de devinettes.

Bernard Lortat-Jacob regrette pour conclure que bien souvent, la modalité soit définie par les maîtres, par les professeurs à partir d'un langage « pré-fabriquée, qui « écrase » l'objet qu'ils prétendent décrire. A cause de cela, la singularité de cet objet bien souvent leur échappe.



TABLE RONDE 1

ETAT DES LIEUX

DES EXPRESSIONS MODALES

EN EUROPE DE L'OUEST

Modération :

Etienne BOURS, *journaliste, auteur*

Intervenants :

François PICARD, *ethnomusicologue, professeur à l'Université Paris Sorbonne*

Giovanna MARINI, *musicienne, chanteuse, chercheuse en ethnomusicologie Italie*

Thomas LOOPUYT, *musicien oudiste et percussionniste, enseignant au Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice*

Nando AQUAVIVA, *chanteur, pédagogue et chercheur Corse*

Le nouvel élan donné à la culture dans les années 80 en France a permis, notamment sous l'impulsion de Maurice Fleuret alors Directeur de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture, de faire entrer les musiques traditionnelles au Conservatoire. La vague de la « World Music » a fait se rencontrer des esthétiques musicales qui paraissaient antinomiques ; la démocratisation relative des moyens de transports a permis à des voyageurs occidentaux (plus rarement d'autres régions du monde) de découvrir des expressions culturelles et musicales inconnues à leurs oreilles.

Cela a-t-il participé à la reconnaissance internationale de l'entendement modal ?

Dans ses formes savantes issues de l'Orient ou dans ses formes locales issues des musiques populaires occidentales, la modalité a-t-elle réussi à toucher un public plus large ou reste-t-elle un objet de curiosité et d'études universitaires pointues ?



Les enseignants et les passeurs de connaissances parviennent-ils plus facilement à transmettre les spécificités des musiques modales ?

Et, en ce qui concerne les cultures populaires locales d'Europe de l'Ouest, est-on passé du statut d'«inculte» à celui de «cultivé autrement» ?



Etienne Bours se présente suivant la formule de François Picard comme un « croyant de la musique » et non comme un pratiquant et c'est en tant qu'auditeur de musiques qu'il s'intéresse à la manière dont on traite de la problématique de la modalité. À travers trois situations, il livre quelques observations sur l'appréhension de la modalité en Europe.

Le premier exemple est extrait d'un documentaire paru en DVD sur the Watsons, groupe anglais composé de trois frères et sœurs qui ont appris à chanter des ballades au sein du cercle familial. Lors d'un premier concert à Londres, dans les années 60, un producteur célèbre nommé Bill Leader leur exprima son vif intérêt pour ces trois voix qui chantaient selon lui dans le mode myxolydien et leur proposa d'enregistrer un disque. L'un des artistes, Norma, relate dans le film que de retour chez eux, la première réaction des trois chanteurs fut de s'informer sur la signification du terme myxolydien. Cette anecdote met en avant le fait que bien souvent on ne sait pas mettre des mots sur certaines choses.

Le second exemple est tiré de son expérience personnelle, notamment des conférences et formations d'écoute aux musiques de monde qu'Etienne Bours a pu faire. Au cours de ces formations, il s'amusait à passer un chant irlandais a cappella aux participants pour en faire deviner la provenance géographique. A son grand étonnement, les auditeurs ne mentionnaient jamais de noms de pays européens comme si la modalité venait toujours d'ailleurs.



Il termine par l'exemple du chant joik des Sami de Laponie qui a comme particularité de n'avoir ni début, ni fin, contrairement à ce qui est habituel et donc reconnaissable par une oreille européenne, illustrant ainsi la dimension culturelle de l'oreille et de l'écoute. Il introduit ensuite les trois intervenants de la table ronde insistant sur la double compétence de chacun, à la fois musiciens et chercheurs.



Après avoir cité Marin Mersenne qui écrivait en parlant des modes « *il n'importe quels noms on leur donne, pourvu qu'on les entende* » (Harmonie universelle, Livre troisième, 1636), **François Picard** propose de donner un aperçu de la manière dont on essaye de rendre compte de la modalité de la musique bretonne collectivement aujourd'hui dans l'équipe de recherche Patrimoines et langages musicaux (PLM) en Sorbonne.

Plutôt que de parler de modes, il propose de partir d'une définition tout à fait culturelle de la modalité qui est ce que les gens entendent comme modalité chez l'autre. Par conséquent, il appelle modalité « ce que Dominique Vellard entend comme modal dans les gwerziou chantées par Yann-Fañch Kemener ». Comme Erik Marchand, il appelle modalité le désir de mêler à son chant le oud de Titi Robin plutôt qu'une guitare rythmique et une guitare solo. Il appelle intelligence de la modalité la rectification par Yann-Fañch Kemener des erreurs de langage musical de « Diougan Gwenc'hlan » (La prophétie de Gwenc'hlan) tel que publié dans le Barzaz Breiz.

Ainsi, à la lumière d'exemples musicaux figurant le même chant breton, une gwerz nommé « Skolvan », François Picard questionne le rapport de chaque musicien à la modalité au travers de l'analyse des stratégies musicales individuelles mises en œuvre. Comment cette pièce est-elle reçue, interprétée et transmise par chaque artiste ?



François Picard présente en premier lieu un extrait de la gwerz « Skolvan » chantée par Marie-Josèphe Bertrand, enregistrement qui a largement circulé et qui a été repris par des chanteurs tels que Yann-Fañch Kemener de nombreuses années avant la fixation d'une version sur disque, à travers un système qu'il appelle tradition « qui consiste à recevoir, à incorporer, ingérer, interpréter et transmettre ». Un système de visualisation du chant permis par le logiciel Praat dont le protocole a été mis au point par Amine Beyhom permet d'illustrer ce qui se passe au niveau de la voix. Ainsi, on remarque la modulation de la note de référence par Madame Bertrand qui constitue un élément caractéristique des musiques vocales contrairement à la musique instrumentale. En prenant en compte l'interprétation de Madame Bertrand, celle de Yann-Fañch Kemener avec le groupe Skolvan et la version de la chanteuse Annie Ebrel, François Picard a mis au point une version écrite standard de ce qu'il entend de la pièce « Skolvan ». L'analyse de la version de la gwerz jouée par le groupe Skolvan et chantée par Yann-Fañch Kemener met en évidence l'utilisation d'un diapason et d'un langage « jazz rock » ou « pop ». Yann Fañch Kemener chante comme il chanterait la gwerz a cappella, c'est à dire sans obligation de se régler sur une métrique. Quant au groupe Skolvan qui a analysé la pièce comme étant un mode de ré sur la, il utilise un système d'ostinato avec bourdon (correspondant à la note de référence, dans ce cas le la) sur un 4/4 « pop » ou « trafiqué » à la manière du pop progressif des années 70 permettant une liberté du chant.

La version suivante est celle du pianiste Didier Squiban et de Yann-Fañch Kemener avec une transcription au diapason. Didier Squiban a analysé la pièce comme étant entre le mode de ré et le mineur ou entre le mode de ré ou le mode de la, soit dans son langage entre du dorien et de l'éolien et du mineur. Il a évité d'avoir à choisir entre mineure harmonique et mineure mélodique ainsi que de déterminer la 7ème, élément important dans le langage harmonique de Didier Squiban. La forme s'est également transformée en AABA, forme plus stricte qui modifie en partie le langage modal. La forme B est devenue une modulation



compatible avec le langage musical du pianiste. En résumé, alors qu'on pourrait de prime abord considérer la mélodie au piano comme un accompagnement, l'analyse montre que le travail de Didier Squiban est intervenu en amont du chant.

Dans l'analyse de la version d'Annie Ebrel et du contrebassiste jazz Riccardo Del Fra, François Picard précise qu'il n'a pas assez d'éléments en sa possession sur le langage de ce dernier pour être sûr de sa lecture de la modalité. Cependant, Riccardo del Fra a entendu dans la modalité d'Annie Ebrel un point fondamental qui est l'allure, cette manière de se promener entre les notes, d'aller d'une note à une autre. Par conséquent, il évite de jouer les points d'appui de l'harmonie sur la mélodie pour ne pas répéter simplement les notes de la gamme ascendante et descendante, de même qu'il ne reproduit pas le même accord en boucle. Toute sa stratégie consiste donc à éviter de revenir constamment sur la tonique et de tomber sur certaines notes telles que le si. Néanmoins, pour identifier la manière dont Riccardo del Fra entend la modalité d'une gwerz, il faudrait prendre en compte l'ensemble du morceau voire du disque puisqu'il s'agit d'un discours sur l'ensemble de la pièce. Les chanteurs disent souvent - et Riccardo del Fra semble en être conscient - : la modalité est entendue comme un discours qui vient d'un début qui commence avant le morceau et qui continue après le morceau. Tous ces exemples représentent pour François Picard ce qu'est une approche ethnomusicologique : essayer de rentrer dans la situation musicale et d'entendre ce qui est en question dans la performance, dans le jeu des musiciens.

Il mentionne ensuite plusieurs travaux en cours sur la systématique modale. Ainsi, une méthode statistique, développée à partir du logiciel Monika et représentée par un histogramme, permet de déterminer les notes importantes d'un morceau en considérant le temps qu'occupe chacune des notes. Ce processus permet de s'affranchir de l'idée que la finale et les notes principales sont déterminables d'emblée. Par exemple, pour la pièce « Skolvan », d'après les pourcentages obtenus, trois notes apparaissent importantes : fa, sol et la.



Une recherche sur la base de données (Psautiers du XVI^e siècle) développée par Alice Tacaille permet de retrouver des formules mélodiques, des types d'appuis qui sont conformes au modèle présenté dans la gwerz « Skolvan ». La musicologue Annie Labussière, quant à elle, a mis au point un schéma qui tient compte des appuis, des mouvements et de la structure de la mélodie. Dans le laboratoire Patrimoines et langages musicaux en Sorbonne mais aussi dans d'autres institutions en France et à l'étranger, la musicologie historique met en ligne des bases de données musicales. Les acteurs de la modalité historique européenne considèrent ainsi que l'incipit, le début d'un morceau est quelque chose qui s'apparente à une formule qui permet ensuite d'identifier un type. Dans ce cadre, on entend par ton ou par mode des types mélodiques et non des échelles. Cela donne un certain nombre de mélodies qui répondent à ces formules et les logiciels permettent de repérer un corpus de pièces utilisant les formules mélodiques en question. La modalité n'est donc pas étrangère ou marginale dans les musiques occidentales (cf. le travail d'Annie Cœurdevey). De plus, il ne faut pas oublier qu'il y a eu des ruptures dans l'histoire occidentale de la modalité comme l'a montré Jacques Chailley dans l'ouvrage « L'imbroglio des modes » : même si les notes ont changé, ce n'est pas forcément le cas des modes.

François Picard conclut en soulignant que la transcription de psaumes, tels que le premier ton psalmodique, avec ses signes, met en évidence des formules comparables à la formule développée dans la gwerz « Skolvan ».





Fort de sa longue expérience d'apprentissage de divers luths tels que le oud et de percussions auprès de plusieurs maîtres de la musique marocaine et turque puis de son enseignement de ces musiques, **Thomas Loopuyt** aborde la modalité sous l'angle de la transmission.

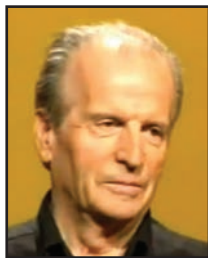
Il expose tout d'abord son parcours d'enseignant de oud au sein de plusieurs institutions françaises dont l'École Nationale de Musique de Villeurbanne et détaille plus particulièrement le contexte d'enseignement du Conservatoire National à Rayonnement Régional (CRR) de Nice qui offre des cours de luth oriental depuis huit ans, en parallèle d'un cursus en musique classique occidentale et jazz. La création de ces classes instrumentales découle directement de la volonté de l'ancien directeur, Gérard Gastinel, qui souhaitait ouvrir le Conservatoire à des pratiques musicales extra-européennes et à leur méthode d'enseignement privilégiant l'oralité et l'improvisation. Thomas Loopuyt fait cependant part du défi que constitue la mise en place de cet enseignement dans le contexte d'un Conservatoire, notamment pour le recrutement des élèves. Dans une perspective transversale et interdépartementale, il a essayé d'intéresser et d'attirer des musiciens de formations différentes et de diversifier son action. Ainsi, une grande partie des élèves de oud proviennent du monde classique ou jazz. Il a également pu collaborer avec la section Danse contemporaine du Conservatoire au travers de créations originales. Des élèves arrivent également par le biais du bouche à oreille et par l'effet des actions menées à l'extérieur du Conservatoire (auditions, concerts des élèves avec leur professeur, ateliers de lutherie, activité artistique personnelle).

Sa double compétence (musique marocaine et turque) lui permet également d'adapter le répertoire et de contenter un public plus large.



Concernant les méthodes d'enseignement, il privilégie la transmission orale et l'art de l'improvisation, fidèle aux préceptes de son propre apprentissage. Thomas Loopuyt met également en avant l'importance du « mode rythmique » : la mélodie et le rythme étant imbriqués l'un dans l'autre, il convient de ne pas désolidariser leur enseignement. Selon lui, il y a autant une modalité mélodique que rythmique car en musique orientale, les rythmes ne sont pas simplement des mesures mais sont des cycles rythmiques avec une identité, avec un aspect qualitatif. Le rythme va d'ailleurs susciter une danse particulière. De plus, la couleur et l'émotion du mode, ce qu'on nomme l'éthos, est une dimension importante de celui-ci, tout comme l'est l'aspect poétique. Il enseigne par exemple des comptines basées sur des mélodies populaires marocaines et turques pour travailler les cycles rythmiques.

Thomas Loopuyt fait une démonstration sur un luth marocain d'origine berbère, le lotar avec un rythme populaire marocain (« adari ») utilisé dans les formes musicales et dansées du moyen Atlas. Comme il l'explique, dans le jeu d'orchestre, les thèmes fonctionnent par séquence. Un musicien induit un motif mélodique et les autres membres du groupe le reprennent pour le développer.



Nando Acquaviva affirme que le chant corse comme les traditions musicales basées sur la modalité et l'oralité constituent des savoirs empreints de vitalité tout en étant des savoirs fragiles. L'ennemi est la gamme tempérée, ennemi mortel qui a déjà conquis la radio, la télévision et une grande partie de la discographie, ennemi contre lequel il faut se protéger.

Pour lui, la voix est centrale puisqu'il y a déjà dans la langue parlée une façon particulière de porter la voix. Il y a une musique de la langue et la langue de la musique. Une anecdote met en scène son père : alors qu'il lui avait demandé ce qu'il considérait comme le plus important dans le chant alterné, la joute oratoire telle



qu'elle se pratique en Corse, celui-ci lui répondit d'abord la rime puis 48h plus tard, après réflexion : le rythme. Le rythme est en effet capital dans la modalité. Dans le chant corse, un rythme très ancien, composé de deux brèves et d'une longue est l'anapeste. Le rythme est lié à celui de la parole, d'où une non-équivalence entre la longue et les deux brèves. La diction des deux poètes doit d'ailleurs être parfaite afin de permettre la compréhension des chants. Dans la langue corse, le mètre le plus fréquent est l'octosyllabe dans lequel un appui se note sur le 3ème et le 7ème pied créant ainsi un certain rythme qui renvoie aux figures du danseur. En effet, le lien à la danse n'est pas à négliger car de par sa métrique, la poésie imprime le rythme qui entraîne à son tour le danseur. Aujourd'hui, la perte de modalité rythmique correspond à la perte de la modalité mélodique entraînant alors une altération du timbre. Et s'il n'y a plus cette tonicité, cette énergie, alors on ne danse plus. En Corse, on parle du versus, de l'hymne attaché à chaque village de la même manière que des traits mélodiques sont attribués à chaque poète.

Nando Acquaviva travaille sur l'échelle musicale depuis les années 1975. Au cours de ses travaux, il a identifié des intervalles spécifiques représentés dans un tableau synthétique qui donne les hauteurs. Des intervalles précis et caractéristiques se notent dans le chant corse, tels que la terza cuberta, la tierce couverte. Il indique que souvent le fa est plus haut par rapport au fa tempéré. Il évoque alors le jour où sa guitare lui a semblé sonner faux, renvoyant de manière sous-entendue aux limitations des instruments tempérés pour reproduire les modes : « *je ne pouvais plus supporter le tempérament* ». Il est alors passé de la guitare et du monde de la musique jazz et bossa au chant traditionnel corse. Selon Nando Acquaviva, l'échelle des chants corses qu'il pratique contient un ton majeur, quatre tons mineurs, deux demi-tons majeurs mais aucun demi-ton mineur. Afin de vérifier la validité de cette échelle, il a collaboré avec des chercheurs de l'IRCAM pour mesurer les intervalles utilisés. Les résultats ont montré que le chant corse comprendrait le mode de ré à soixante-dix pour cent et le mode de sol à vingt pour cent.



Aujourd'hui, précise-t-il en conclusion la polyphonie est devenue le principal marqueur identitaire de la Corse en expliquant la formation de base : le basse (oubri, le premier) sonne, le chanteur du milieu chante et porte la mélodie (la secunda) et la troisième voix (terza) 'consonne'. Battista Acquaviva, sa fille, chantera pour illustrer son propos.



Amine Beyhom rappelle que la modalité rythmique implique également de prendre en compte le silence et les respirations. Les concepts de mode mineur et majeur sont, selon lui, récents dans la musique turque. En faisant écho à la présentation de Nando Acquaviva, Amine Beyhom précise que réaliser un tableau des intervalles décrivant des hauteurs de manière précise c'est vouloir quantifier l'inquantifiable par l'échelle car ce qui est en jeu, ce sont des hauteurs relatives qui bougent. Mesurer mathématiquement les intervalles semble donc inutile.



Giovanna Marini livre quelques clés de compréhension de la musique modale en Italie. Elle explique que le chanteur a une ligne horizontale dans la tête. Par exemple, dans les chants de troubadours modaux, le chanteur ne se préoccupe pas de chanter avec l'autre. La polyphonie n'est pas donnée par un sentiment d'accords mais par un sentiment hiérarchique.

Le personnage le plus important chante le premier, les autres suivent. En conséquence, le leader ou le maître commence, le deuxième chanteur fait la quinte, les autres font la tierce et l'octave. La tierce et l'octave sont souvent chantées par les jeunes.



Selon Giovanna Marini, la modalité est un lieu privilégié, la modalité est un luxe : on se permet de changer continuellement de tons. Le chant est une tradition orale, il ne meurt jamais, il se transforme. Peut-être qu'ainsi la quarte augmentée du chant qu'elle vient d'interpréter sera perdue. Le chant sera alors moins « beau » car moins « antique ». Souvent, le beau est associé à ce qui est plus antique.

La modalité en Italie serait l'héritière du chant grégorien : celui-ci a vraiment influencé le chant oral. Par exemple, sur certaines terres proches du Vatican, territoire où il n'y a pas eu de politique culturelle menée par ce dernier, tous les vieux modes sont encore chantés. Il y a une tradition vivante de ces chants. Elle pense qu'étudier la musique à travers le chant de transmission orale est essentiel ; il faut comprendre que la musique fait partie de notre vie. Les élèves dans les écoles de musique ont un jeu très exact qui manque d'émotions et de nuances ; ils n'ont pas compris ce que dit le morceau. De plus, le texte est lié à la musique. L'union entre musique et poésie est également à prendre en considération pour une juste appréhension de ces chants.



TABLE RONDE 2

LA MODALITÉ DANS LA CRÉATION

Modération :

François BENSIGNOR, journaliste, responsable du Centre d'Information des Musiques Traditionnelles et du Monde , Irma

Intervenants :

Titi ROBIN, musicien (guitare, oud, bouzouk) - France, Inde...

Ibrahim MAALOUF, musicien (trompette et piano), professeur de trompette - France, Liban

Gaby KERDONCUFF, musicien (trompette, bombarde)

Tolgahan ÇOĞULU, chanteur, membre des Kardes Türküler - Turquie

Ross DALY, musicien, Labyrinthe Workshops, Irlande Crête...

Quelle que soit la connaissance que les publics aient de la modalité et de ses règles, énoncées ou non, un nombre relativement important de créations musicales utilise les caractères spécifiques aux musiques modales.

Quelles questions se sont posées les artistes en amont de ces créations, quelles difficultés ont-ils rencontrées (liées à l'organologie, aux différentes cultures musicales des membres de l'orchestre, à la perception des médias et à la communication...)?

A travers l'expérience et la réflexion de cinq artistes qui ont mis la modalité au cœur de leur parcours et recherche musicale, cette table ronde dévoile certaines particularités inhérentes à l'apprentissage, à la performance et à l'enseignement des musiques modales.





Ross Daly retrace le parcours qui l'a mené à s'intéresser à plusieurs traditions musicales modales d'Asie centrale, d'Asie du Sud, du Moyen Orient et d'Europe depuis trente ans et à s'initier à des instruments traditionnels (lyra, tarhu, rabab, laouto, saz, oud, etc.) au cours de longues années d'apprentissage auprès de grands maîtres.

Alors qu'il jouait de la guitare, il relate un évènement marquant qui orienta ses futurs choix musicaux : la découverte de la musique classique indienne à l'âge de quatorze ans, à l'occasion d'un concert du maître indien de sarod Ali Akbar Khan. Ce concert fut pour lui une révélation qui le poussa à expérimenter avec sa propre guitare avant de l'amener à se tourner vers d'autres instruments et genres musicaux. Ross Daly explique qu'il ne trouvait pas ce qu'il cherchait dans la musique classique occidentale dominée par l'harmonie linéaire. En revanche, les traditions musicales modales lui ont ouvert les portes d'un monde musical passionnant.

En abordant quelques aspects de la modalité, il met en avant l'importance du phrasé, mais aussi des phrases mélodiques associées à chaque mode, comme dans le maqam arabe. Contrairement à l'approche des ouvrages théoriques qui donnent les échelles ascendantes et descendantes pour décrire les modes, l'apprentissage oral des phrases caractéristiques de chaque mode permet d'appréhender leur forme plus justement.

Selon Ross Daly, reconnaître un mode c'est comme reconnaître une personne dans une foule, ce n'est pas seulement les détails qui vont permettre de l'identifier mais la forme dans son ensemble. Il évoque également la dimension spirituelle et émotionnelle de la musique modale, son aspect transcendantal qui l'a touché personnellement.



Il regrette que parmi les musiciens contemporains en Occident il y ait une conception générale de la musique qui consiste en une obsession de la dimension individuelle, l'artiste se distinguant lui-même du public. Pour lui, l'obsession fétichiste des fans ou « fanatiques » n'est pas souhaitable.



Gaby Kerdoncuff parle en tant que musicien dans une Bretagne qui s'ignorait, une Bretagne qui s'entendait mal et qui ignorait sa propre richesse. Il revient sur sa tentative échouée d'initiation à la musique classique par le piano et sa découverte d'une musique « familière », la musique du Centre Bretagne qu'il a choisie.

Ayant décidé de devenir musicien, il était prêt à apprendre sans enseignement, en écoutant derrière les fenêtres comme il le révèle. Il y avait pour lui un entendement dans le sens entendre, la compréhension intellectuelle étant secondaire et moins indispensable : si on n'entend pas, on ne peut pas.

A l'époque, il rappelle que le contexte était peu favorable à la musique modale en Bretagne. Le poids de l'héritage des militants de l'après-guerre en Bretagne a poussé vers l'adoption d'un système modal simplifié pour la pratique collective (bagadou). Le kan ha diskan et la pratique musicale du Centre Bretagne dans lequel il a baigné lui paraissaient antinomiques avec la dynamique des bagadou, voire absurde. Des règles d'orchestration et d'harmonisation de la musique bretonne faisaient leur apparition dans la pratique musicale revivaliste.

Mais le manque d'ancrage dans la tradition populaire était criant. Plusieurs chaînons manquaient et le déclin de la langue bretonne allait de pair avec un déclin de la pratique chantée et une modification de la perception des échelles sonores. Le risque était grand pour lui de s'enfermer dans un refus des esthétiques proposées par le renouveau, il a donc choisi de s'intéresser à d'autres esthétiques musicales (jazz), et d'autres domaines artistiques tels que le cinéma.

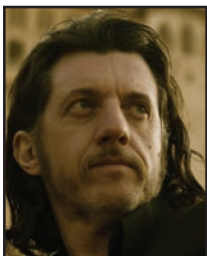




Ibrahim Maalouf aborde les multiples influences de sa formation et notamment celle de son père, créateur de la trompette microtonale qu'il utilise. Selon lui, l'assimilation de la musique, du langage musical est comparable à l'assimilation d'une langue. Ce travail d'imitation ou d'assimilation est réalisé par le musicien quand il doit s'imprégner d'une culture musicale différente de la sienne.

Le fait d'avoir grandi dans des univers musicaux hétéroclites, en contexte français et libanais, entraîne parfois une difficulté dans son positionnement : en France, il est oriental et au Liban, il est considéré comme occidental.

Dans son enseignement, il passe par l'écrit comme par l'oral. Dans le cadre d'une composition pour orchestre, il écrira le morceau sur partition même s'il transmettra les nuances de l'interprétation en chantant.



Titi Robin se félicite de l'organisation de ce colloque sur la modalité à Brest. Il souligne le chemin parcouru depuis une trentaine d'années, époque où il s'intéressait à la musique bretonne et collaborait avec Erik Marchand. En effet, peu de personnes croyaient alors en leur approche et leur recherche sur la modalité.

Leur démarche heurtait de manière violente certains musiciens qui considéraient le répertoire breton mélodiquement pauvre et qui préconisaient l'ajout de l'harmonie. Leur démarche apparaissait esthétiquement radicale et à contre-courant des mouvements dominants. Aujourd'hui, la situation a changé : les musiciens travaillent avec la modalité et tiennent compte des quarts de tons. En tant que guitariste, il ne joue pas que de la musique modale puisqu'il utilise des grilles harmoniques. Il indique qu'il est autodidacte et qu'il n'est pas héritier d'une école artistique ou d'un maître. Il a formé sa propre esthétique.



Titi Robin donne sa vision de l'improvisation : l'improvisation dans un mode s'apparente à l'écriture d'une poésie avec toutes ses émotions. La forme et le fond de la poésie sont liés de manière très étroite. Dans l'improvisation modale, des deux premières notes se dégagent un parfum. *« Avec la technique, le timbre de la note, je vais essayer de presser pour que sorte le jus et ce parfum. Lorsque j'improvise, j'ai l'impression d'écrire un ghazal, une poésie, j'ai le même rapport physique, le même plaisir. On peut peut-être le comparer à la jouissance érotique. Chaque note a une personnalité par rapport à la tonique, à la note de base, chaque note est comme un satellite, il y a des rapports subtils entre chaque note de la gamme. Il y a une réelle recherche de la beauté, de la jouissance, c'est un chemin, une démarche. Ce n'est pas du tout gratuit de choisir de jouer modalement ou à un moment donné de poser une grille harmonique. Il n'y a pas une meilleure manière qu'une autre, ce n'est pas une histoire de valeur mais cela a un sens de choisir tel ou tel chemin. »*

Il revient sur le projet qui l'a conduit en Inde. Il a enregistré un disque (Les Rives) localement avec des musiciens indiens sur la base de son répertoire. Il a demandé aux musiciens d'interpréter son répertoire avec leur propre style et leur personnalité. Il précise qu'il n'a jamais joué de musique traditionnelle dans sa propre démarche artistique même s'il a collaboré avec de nombreux musiciens traditionnels. Il conclut en remarquant que la source de la musique, ce ne sont pas les musiciens, mais les gens. Une musique n'existe pas sans son public.



Tolgahan Çoğulu dresse le paysage musical turc en évoquant les différentes musiques traditionnelles telles que les musiques folks et le makam. Par ailleurs, il évoque l'influence de la musique occidentale en Turquie dont l'histoire débute il y a plus de 200 ans. Il traite des conséquences importantes de cette musique étrangère sur le contexte musical du pays.



A la création de la République turque en 1923, des politiques culturelles ont été mises en place avec une tentative d'occidentalisation en passant notamment par un processus d'harmonisation de la musique. Après la collecte de musique folk anatolienne, les chants ont ainsi été harmonisés, les paroles modifiées, des enseignants ont été envoyés en Occident et des Conservatoires ont été créés. Cependant, au cours des années 1990, le concept d'identité avec des influences multiples a commencé à être discuté.

Tolgahan Çoğulu fait partie du groupe turc Kardes Türküler créé en 1993, signifiant « chant de fraternité ». Le groupe a fait sa propre collecte et recherche sur plusieurs genres traditionnels turcs, kurdes et arméniens qui incluent des modes musicaux anciens. Le groupe a intégré ces chants à son répertoire, les a réarrangés et modernisés. Ils en proposent en effet leur propre interprétation tout en restant fidèles à l'esprit de la pièce originale. Ils peuvent par exemple déplacer les frettes du baglama, étendre une pièce traditionnelle ou le makam par l'ajout d'une nouvelle partie ou encore, adapter la structure rythmique et mélodique du morceau. En cas de changement harmonique, ils adaptent la mélodie pour qu'elle s'intègre à l'arrangement. Par contre, ils conservent les styles vocaux locaux dans l'interprétation du chant. Togahan Çoğulu constate que l'origine différente des membres du groupe est une richesse puisque chacun a pu apporter son propre répertoire. Le groupe collabore régulièrement avec d'autres musiciens.

QUESTION DU PUBLIC

Lorsqu'un musicien compose, comment et quand décide-t-il de « faire du modal » ou d'utiliser l'harmonie ?

Titi Robin répond que parfois une émotion amène une proposition. Dans la collaboration avec Erik Marchand, il explique qu'ils choisissaient la poésie, puis un sentiment, et en fonction de cela le mode ou les intervalles. Il ajoute que parfois, le morceau s'impose par lui-même.



Il faut beaucoup travailler avant et au moment où on crée, il faut se laisser aller.

Ibrahim Maalouf affirme qu'il n'y a pas de règle absolue. Il ne faut pas qu'il y ait de raisonnement pour que la musique soit bonne. On est en face de musiques transmises oralement, c'est du sentiment, ce n'est pas préparé.

Ross Daly : Les gens ne choisissent pas réellement de composer, c'est un processus naturel. Par contre, on peut choisir d'aller dans une certaine direction musicale. On absorbe beaucoup de choses. L'inspiration est difficile à définir et à contrôler : une idée musicale vient de ce qu'on a appris avant. Des choix inconscients sont réalisés.

Nando Acquaviva affirme que les deux systèmes sont mêlés : dans un premier temps, on peut penser et dans un deuxième temps, on ne réfléchit plus.

Amine Beyhom ajoute qu'il connaît beaucoup de personnes qui choisissent un mode pour composer. Il reprend en outre la métaphore de Ross Daly, qui compare un mode à une personne que l'on reconnaîtrait dans la foule, pour souligner qu'à la différence d'une personne qui vieillit inévitablement et que l'on risque de ne plus reconnaître au bout d'une trentaine d'années par exemple, un mode peut évoluer, dans son interprétation et la perception qu'on en a, mais non vieillir.

Ross Daly souligne que le mode évolue au cours du temps, celui-ci se développe. Il y a beaucoup d'exemples où la version écrite du mode diffère de la version jouée et transmise aujourd'hui. Il est important selon lui d'apprendre la musique comme le font les musiciens de la culture concernée. Il a ainsi appris à l'oreille et n'utilisait pas le médium écrit. C'est seulement lorsqu'il a acquis un niveau « raisonnablement bon » qu'il a commencé à réécrire, retournant alors vers une identité plus proche de la sienne.



Mais il ne faut jamais se laisser croire que l'on peut devenir l'identité de l'autre, Ross Daly n'a jamais prétendu devenir un musicien traditionnel ; il aspire seulement à jouer la lyre crétoise. Ce qui implique cependant d'étudier les traditions crétoises, d'autres instruments, ou même d'autres techniques de cultures proches !



TABLE RONDE 3

INSTRUMENTS ET TEMPÉRAMENT

Modération :

Laurent BIGOT, *sonneur, professeur ressource au Conservatoire de Brest*

Intervenants :

Tolgahan ÇOĞULU, *musicien, membre des Kardes Türküler Turquie*

Ross DALY, *musicien, Labyrinth Workshops, Irlande Crète...*

Evelyne GIRARDON, *chanteuse, musicienne, enseignante, Cie Beline, précédemment responsable de la commission Transmission à la FAMDT (Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles)*

Amine BEYHOM, *Docteur HDR de l'Université de la Sorbonne Paris IV*

La rigueur de la lutherie occidentale, dédiée au tempérament égal, peut elle se prêter à l'interprétation des modes orientaux et des musiques traditionnelles occidentales ?

De même, une voix formée au tempérament égal peut elle porter une esthétique qui utilise généralement des échelles tempérées inégales ?

La modalité place voix et instruments face aux mêmes limites / ouvertures possibles : la musique modale doit elle se passer des instruments (chant compris) occidentaux ? Doit elle les adapter ? Doit elle s'adapter ?





Laurent Bigot évoque une compétition de bombardes et de biniou qui s'est tenue à Brest il y a 116 ans, et qui avait rassemblé une cinquantaine de couples de musiciens, joueurs de bombarde et de biniou. Un article de presse de l'époque décrit cette musique en des termes péjoratifs, comparant la musique interprétée « aux cris de centaines de chats de gouttière en chaleur ».

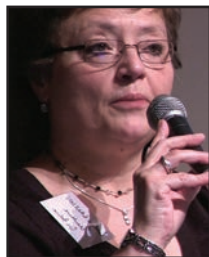
En ce qui concerne les instruments pratiqués en cette fin de 19^{ème} siècle, un enregistrement audio figurant un biniou met en évidence le tempérament spécifique de l'instrument, résultat de techniques de facture particulières. L'échelle est non tempérée et varie selon les instruments. Laurent Bigot atteste que ces échelles variaient également d'une région à l'autre, d'un côté de la Bretagne à l'autre. La Cornouaille utilisait ainsi des échelles à tendance diatonique majeure pour les bombardes, alors que le Vannetais restait sur des échelles plus spécifiques. Par ailleurs, les musiques ont emprunté aux répertoires urbains, notamment parisiens, dès le 19^{ème} siècle, et les facteurs comme les musiciens ont tenté de se rapprocher des échelles « de la ville ». Contrairement au biniou, l'échelle de la bombarde, qui pouvait être modifiée, facilitait ce rapprochement. Cohabitaient ainsi deux instruments qui n'avaient pas les mêmes caractéristiques modales, comme un exemple audio le laisse entendre (Marches nuptiales, Le Gal-Le Nouveau ; CD Le Chasse Marée Ar Men, SCM 032). Deux instruments qui n'avaient pas les mêmes échelles pouvaient donc jouer ensemble, de manière harmonieuse (cf. articles de Jean-Christophe Maillard pour plus d'informations).

La guerre de 14 engendra des bouleversements sociaux et musicaux qui firent que, dans l'entre-deux-guerres, le public breton s'éloigna de ces pratiques instrumentales pour aller vers l'accordéon. Au début des années 30, de jeunes bretons s'émeuvent de cet état de fait et se mobilisent pour ramener les instruments traditionnels sur le devant de la scène populaire.



Un luthier breton décide alors de modifier les instruments afin d'introduire des intervalles tempérés, plus proches de ce que recherche selon lui le public. Au cours d'une interview, celui-ci affirma « Mon premier travail fut de rendre la bombarde juste ». Par conséquent, en une quinzaine d'années, le couple biniou-bombarde, tel qu'il fut décrit précédemment, disparut à peu près complètement, et fut remplacé par de nouvelles formules instrumentales (en particulier le bagad) utilisant une échelle diatonique occidentale.

Néanmoins, quelques personnes ont continué à pratiquer les formes musicales anciennes. Le mouvement des bagadoù, dont nous venons de décrire la naissance, a également formé de nombreux jeunes musiciens qui se sont intéressés aux anciennes formules musicales et à leurs interprètes encore en vie. Pouvant s'inspirer de cette musique pas tout à fait oubliée et utilisant des instruments modernes et/ou anciens, les musiciens peuvent aujourd'hui trouver de nouvelles inspirations et créer de nouvelles formes musicales. Le changement permet la création, la créativité. Il ne faut pas être manichéen et affirmer qu'avant, il y avait la vraie musique modale, non tempérée, puis qu'est arrivé l'ennemi occidental. Il y a eu un mariage des deux qui a permis la création de nouvelles musiques, qui a permis à une tradition de se perpétuer.



Évelyne Girardon fait part de ses remerciements à l'égard de l'équipe organisatrice du colloque sur la modalité et rappelle que des personnes appartenant à d'autres aires culturelles travaillent sur ces mêmes questions : René ZOSSO pour la musique médiévale, Jean-Marc DELAUNAY pour les musiques traditionnelles du Limousin (travail édité sur le site des musiques du Centre de la musique traditionnelle du Limousin ¹) et Édouard GARO ², musicien et musicologue concernant la pédagogie de l'enseignement de la musique de Zoltán Kodály.



Un extrait de la préface du recueil d'Émile Barbillat et Laurian Touraine, *Chansons populaires dans le Bas Berry*, est cité :

« *Nous nous excusons humblement auprès de nos lecteurs de n'avoir pu traduire avec les sept notes de la gamme, même affublées de dièses et de bémols, ces particularités (quarts, trois-quarts de ton, etc..) et de les avoir remplacées par ce qui nous a paru en être le plus approchant...* » (Barbillat et Touraine - 1912, Préface de : *Chansons populaires dans le Bas - Berry*).

Son parcours en quelques phrases : venant d'un milieu populaire, elle ne revendique pas un territoire particulier si ce n'est celui d'un milieu ouvrier lyonnais ainsi que de la voix de sa mère qui a chanté jusqu' 'à la fin de sa vie. Évelyne Girardon a appris la vielle à roue ³ (auprès de Georges Simon) avant de se concentrer plus particulièrement sur le chant. Depuis le début de son parcours, l'esthétique tracée par la notion de bourdon structure sa démarche musicale ⁴.

De son point de vue, de nombreuses questions restent en suspens comme : La musique modale est-elle forcément de la musique à bourdon ? Dans les collectes, la modalité s'exprime aussi par le timbre. Une voix formée au tempérament égal peut-elle porter une esthétique différente, utilisant des échelles inégales ?

¹ <http://www.crmtl.fr/spip.php?rubrique108>

² <http://www.garo-ed.ch/Pedagogie/Musiques%20pentatoniques/>

³ <http://www.ciebeline.com/chanson-trad/le-bourdon-luniversel>

⁴ « *Au-delà de la prise de conscience de l'importance des échelles non-tempérées, le travail avec le bourdon me semble essentiel. Car c'est une expérience importante de comprendre physiquement la pertinence de la relation de chaque note comme sélection des sons harmoniques du bourdon.* »



Se poser la question de la façon de chanter lui semble essentiel : Le son choisi a une importance capitale. L'expression vocale est complètement reliée à la modalité et à cet état d'esprit horizontal⁵. On peut aussi repérer dans les documents de terrains une présence très forte des sons harmoniques. Il y a le son de la voix et tout ce qui le constitue : le timbre, le lieu, la fonction, l'époque.⁶ Depuis toujours, elle imagine et interprète des arrangements polyphoniques sur des chants traditionnels.

⁵ « Pour le chanteur, faire sonner un bourdon, ce n'est pas uniquement chanter une note, c'est aussi poser sa voix de telle façon qu'elle fasse entendre le premier son harmonique audible, à savoir la quinte. Pas une quinte « apprise » au préalable, mais une quinte « entendue » dans le bourdon. C'est à ce prix que l'autre, celui qui tiendra la monodie, pourra sans souci, poser délicatement les différentes notes qui en font l'échelle, car le son unique du bourdon contient tous les autres. Le timbre vocal en cohérence avec la sélection des sons harmoniques, la voix, colorée par la présence de ce fondement incontournable, s'en trouveront modifiés, souvent inconsciemment. »

⁶ « À l'écoute des documents de terrain, pour ce qui concerne le chant en français, comme indiqué dans le texte de présentation de la table ronde, il m'apparaît que la modalité, au cœur de nos répertoires, porte avec elle d'autres composants qui participent à l'expression des différentes échelles et/ou formules mélodiques. Pour la voix, le savoir faire des chanteurs et chanteuses de tradition, développe, il me semble, d'autres paramètres indissociables de cette caractéristique musicale. Je note des constantes :
1. Expression vocale particulière, enrichie en sons harmoniques (donc une « pose de voix » émise pour cette exigence)

2. Un timbre plein d'aspérités bien loin des formatages vocaux, qui permet, à l'écoute de certains documents une grande virtuosité sonore et ornementale.

Les échelles non tempérées semblent valorisées, colorisées, développées par ces textures vocales. Le « savoir faire » des chanteurs, s'appuyant sur des timbres vocaux d'une grande densité en sons harmoniques permet à certain (e)s, au centre d'un ornement, de placer aussi une note « mobile » (comme chez la famille Benoît- Canada Français- ou en Ardèche – collectage de Sylvette Béraud Williams). Quelquefois, la variation de l'échelle me semble liée à la narration, à l'émotion provoquée par ce qui est dit comme si faire varier les échelles était un moyen de donner du sens à ce qu'on interprète. Ces fonctions musicales et narratives étroitement mêlées, cette logique imparable et la résolution acoustique me paraissent d'une grande cohérence. Et si on parle voix, on parle aussi de l'oreille. Si on peut se demander si une voix formée au tempérament égal peut porter une esthétique qui utilise des échelles inégales, il est incontournable de se poser en même temps la même question concernant la façon de chanter, le choix du « son » de la voix, son timbre.»



Évelyne Girardon chante actuellement accompagnée par Gilles Chabenat à la vielle à roue électro-acoustique dont le clavier est majoritairement tonal. Ce dernier lui a récemment fait remarquer qu'elle chantait des notes qui n'existaient pas : en effet, une note mobile spécifique apparaît dans une chanson d'Ardèche, note que le clavier tonal ne peut jouer.

Aujourd'hui, le goût des musiciens fait que la vielle à roue a perdu de son aspérité, au profit d'une autre qualité sonore, plus ronde et sans doute plus adaptée à son nouveau rôle qui l'intègre dans des formes musicales plus larges.⁷

Écoute de deux enregistrements audio :

1. Rossigolet des bois (Marcel Thibault. Enregistré en 1976 à Montipouret – Indre - par Roger Pearron pour les Thiaulins de Lignéres),

Évelyne Girardon met en avant le lien entre la narration, ce qui est dit, et les variations de l'échelle dans la mélodie. La narration a une importance capitale, le texte s'exprime dans le cadre du mode, au moyen des variations possibles du tempérament. Le timbre et à la manière de faire sonner la voix, sont indissociables, dans une expression qui peut être analysée comme formant un « style ».

⁷ « *Ayant accompagné plusieurs artistes de variété, Gilles Chabenat joue sur un instrument dont le clavier est accordé avec un tempérament égal. Les bourdons en sont très ronds avec (de mon point de vue) peu de sons harmoniques d'où ma difficulté parfois à chanter avec. La lutherie de la vielle à roue a fait un énorme bond ces dernières décennies, le son en est devenu très « propre », très « rond » « très stable », ce qui permet de jouer dans des styles très variés avec une instrumentation dite « moderne » et de propulser cet instrument dans la création d'aujourd'hui au même titre qu'un autre. La vielle (qui a été mon premier instrument) n'a plus le même « grain sonore » plus le même « tempérament » : au début de notre travail commun, Gilles a mentionné quelquefois (avec humour et très chaleureusement) que je chantais des notes qui « n'existaient pas ». Je ne suis pas à l'abri de « chanter faux », mais après analyse, nous avons constaté tous les deux qu'il ne s'agissait pas uniquement de cela. L'habitude de la monodie chantée sur des bourdons a imprimé une habitude de chant, avec des quarts augmentées très grandes par exemple, mais c'est aussi vrai pour d'autres valeurs de l'échelle. Du coup, le jeu de clavier de Gilles a sensiblement changé, avec des possibilités de « tirer » sur des notes. Le retour à l'aspérité du son se fait au moyen de pédales d'effets qui redonnent du grain au son de l'instrument. »*



2. Partons chers compagnons : Un collectage du Val d'Aoste (vallée de Cogne), figurant la chanteuse d'Henriette Guichardaz, qui donne un exemple fort de l'esthétique vocale exprimée par les interprètes de la tradition orale. On peut remarquer la distance culturelle exprimée par le jugement péjoratif du collecteur à l'égard de cette chanteuse. Dans ce dernier exemple, le mode de la chanson est clair, le timbre et le tempérament, le savoir-faire de la chanteuse donnent une couleur étonnante à ce chant.

Issue du mouvement revivaliste des années 70, Évelyne Girardon s'est intéressée aux répertoires de la tradition orale et particulièrement aux chansons collectées dans les Alpes. Elle accompagne Jean-Marc Jacquier au cours de quelques collectes en Savoie. Elle en garde de mémorables souvenirs et relate une rencontre avec une personne incontournable : Eudoxie Blanc, qui, spontanément, a mis le doigt sur une notion d'importance : la différence entre « avoir de la voix » et la manière de la faire sonner : *« Belle voix mais chez nous, ce n'est pas du tout comme ça qu'on chante »*.

Pour Évelyne Girardon, le tempérament, la modalité, le timbre, sont liés. Elle ajoute que Robert Bouthillier qui connaît bien les collectages réalisés au Québec pourrait en faire entendre quelques exemples forts. Pour Évelyne Girardon ⁸, interpréter le répertoire en français n'est pas si évident car tout le monde peut entendre les textes sans en avoir forcément les clefs de compréhension.

⁸ « *Je ne suis en aucun cas une spécialiste de l'histoire des différents courants d'analyse (anciens ou actuels) de la musique modale, je suis une « interprète » des répertoires de la tradition orale en français. Comme beaucoup de mes ami(e)s passionné(e)s de ces répertoires, une partie de mes activités concerne aussi sa transmission dans des cadres très variés hors des milieux de recherche ethnomusicologiques ou même les milieux « musiques traditionnelles ». Transmettre « clairement » « simplement », au plus près de la réalité musicale et narrative des répertoires dits « traditionnels », est pour moi un objectif sur lequel je me dois de réfléchir sans cesse. Il est bien clair que le concept de modalité est pluriel et regroupe des fonctionnements musicaux variés, reliés à une infinité de cultures, et surtout à une infinité d'angles de vue. »*



Chanter dans une autre langue donne la possibilité au public d'imaginer, de fantasmer le contenu d'un répertoire dont on ne connaît pas la langue. Chanter « Il n'y a rien de plus charmant que la bergère au champ » amène parfois des remarques désobligeantes de la part d'auditeurs qui n'ont plus les codes de langage et ne savent pas que cette « Bergère » n'est en fait qu'une femme disponible à de multiples aventures passionnantes. En résumé, elle rappelle que la narration, l'histoire qui est racontée est d'une importance capitale, tout comme le temps pris à la raconter ainsi que le vocabulaire vocal, musical et modal.



Tolgahan Çoğulu revient sur l'histoire de la guitare et des microtons avant de développer ses propres expérimentations sur ce qu'il appelle une guitare microtonale. Il commence par présenter les six techniques qui sont généralement utilisées dans le jeu de guitare pour réaliser les microtons : le glissement, l'accord de la corde sur un micro-ton spécifique, l'utilisation d'un appareil pour le glissando et le pizzicato, le vibrato horizontal et enfin les harmoniques et multiphoniques.

Mais ces techniques ont leur limitation et ne permettent pas de jouer des musiques modales comme la musique du makam. Par conséquent, depuis de nombreuses années, des expérimentations ont concerné l'ajustement de la guitare à la musique modale. Parmi les expérimentations concernant les touches, Togahan Çoğulu mentionne :

1. la guitare enharmonique
2. la guitare avec quart de ton : Baudelio Garcia (1925)
3. la guitare d'Harry Partch : guitare adaptée (1944), guitare adaptée II (1945) = slide guitare
4. la guitare sans frette : Erkan Ogur
5. l'ajout de frettes : John Schneider, Lily Afshar, Onur Turkmen
6. la guitare de Walter Vogt (1965): frettes amovibles
7. la guitare microtonale ajustable, avec des frettes amovibles.



Tolgahan Çoğulu a conçu lui-même une guitare sur laquelle il peut enlever ou déplacer les frettes avec l'idée de pouvoir jouer les modes du makam tout en gardant le son de la guitare classique.



Des expérimentations existent dans la musique crétoise, la musique occidentale n'ayant pas la seule prérogative pour expérimenter sur les instruments comme le commente **Ross Daly**. En Inde ou en Turquie par exemple, la facture d'instrument est très précise et a déjà une longue histoire. La précision dans la fabrication d'instruments est un élément qu'on retrouve d'ailleurs dans toutes les cultures.

Souvent la voix est associée à un instrument mais l'instrument a des caractéristiques spécifiques : il possède par exemple des frettes. La question qui peut alors être adressée au chanteur est la suivante : la pensée du chanteur peut-elle varier selon chaque tempérament ? Selon Ross Daly, le chanteur peut penser en fonction du système musical de chaque musique. S'il écoute et absorbe un son particulier, il sera capable de le reproduire.

Autre question mentionnée en introduction de cette table ronde : est-ce que la musique modale doit se passer des instruments occidentaux ? Ou les instruments occidentaux doivent-ils s'adapter à la musique modale ? Les instruments occidentaux ont été utilisés largement par la musique modale comme la diffusion du violon en Inde du Sud et au Moyen-Orient l'illustre. De plus, Ross Daly affirme que depuis l'époque ancienne de nombreux luths ont été utilisés en Orient et ont circulé en Europe, constituant même l'ancêtre de la guitare. En fait, quel que soit l'instrument mis entre les mains d'un musicien, il reproduira ou tentera de reproduire la musique qu'il a en tête. Ainsi, dans la musique classique de l'Inde du Sud, Srinivas joue sur une mandoline électrique et arrive à produire des sons similaires à ceux de la vina indienne. Les musiciens ont la capacité d'adapter leur instrument à leur besoin.



Ross Daly rappelle que la musique modale est une catégorie très large qui englobe de nombreuses traditions spécifiques et que la difficulté selon lui est d'absorber les subtilités d'une tradition pour atteindre un certain niveau de connaissance. Le chanteur doit rester longtemps sur place pour être capable de reproduire les chants d'un pays ou d'une région comme l'anecdote d'une chanteuse grecque le met en évidence : admirée par tous lorsqu'elle chante les répertoires traditionnels des autres régions, son interprétation des chants locaux entraîne le rire du public. Pour absorber la tradition, les musiciens veulent pratiquer et non se concentrer sur les intervalles même si ceux-ci sont spécifiques à chaque système musical. Pour Ross Daly, l'écoute et l'absorption de la tradition musicale sont les voies royales de l'apprentissage.



Amine Beyhom affirme, en référence à l'intervention de Tolgahan Çoğulu, que trop rentrer dans les tempéraments entraîne un détournement de la modalité. Il cite ensuite Ananda Coomaraswamy (1917), un esthète et spécialiste de la musique indienne : *« la théorie de l'échelle est partie d'une généralisation issue de l'acte de chanter. L'échelle de la musique européenne a été réduite en confondant des notes, puis des intervalles, et tempérées aussi pour faciliter la modulation et le changement de clé. [...] Le piano sonne faux par hypothèse. »*

Il poursuit en présentant son parcours en quelques repères : il a été musicien amateur puis professionnel, ingénieur de recherche et compositeur. En 1992, il a initié des recherches sur les musiques du monde. En 1996, il a créé un groupe à Beyrouth, the Music Lab, dans lequel il utilisait deux guitares frettes électrique et électroacoustique. En tant que musicien, il constate un manque dans le jeu de ces guitares frettes. Il se remémore le jour où une personne lui apporta par hasard une réponse en remarquant qu'il chantait dans le mode bayât, ce qui mène Amine Beyhom à remarquer : « j'étais modal sans le savoir ».



Il a alors essayé de s'informer sur les modes par le biais de manuels mais n'y a pas trouvé d'informations utiles. C'est seulement après une quinzaine d'années de réflexion et de recherche qu'il a compris ce qu'était la modalité.

Pour Amine Beyhom, des limitations sont attachées au tempérament égal. Cependant, les instruments tempérés égaux peuvent être détournés de leur destination première. Il donne un exemple de saxophone jouant en échelle non tempérée. A l'époque, deux solutions s'offraient à lui, chacune avec leurs inconvénients : changer ou modifier l'instrument. Dans le cas d'un changement d'instrument, il aurait fallu repasser par un long processus d'apprentissage. Néanmoins, lorsqu'on modifie l'instrument, le processus d'apprentissage reste toujours à parfaire. De plus, le nouvel instrument peut s'avérer inefficace ou insuffisant dû à des difficultés technologiques ou organologiques. Il a ainsi réalisé plusieurs ouds électro-acoustiques nommés « Bitar-Beyhom », instrument qu'il a utilisé pendant un certain temps mais dont il n'est pas entièrement satisfait.

Amine Beyhom expose ensuite les désagréments et avantages du frettage. Le problème principal du frettage est l'impossibilité de changer de tempérament durant le concert, l'ajustement se faisant au préalable. Les transpositions apparaissent ainsi problématiques en cours de jeu. De plus, l'utilisation d'un grand nombre de frettes nuit à la sonorité. On note également moins de spontanéité dans le jeu. Les avantages du 'non fretté' résident par contre dans le fait qu'il n'y ait pas de tempérament prédéterminé, à part l'accordage. Les modulations sont théoriquement illimitées et les transpositions sont aisées en cours de jeu. Le désavantage consiste en une sonorité assourdie dû à l'amortissement des vibrations. Le frettage entraîne un jeu très propre au niveau du jeu harmonique et polyphonique et prévient l'hétérophonie localisée. En tant que musicien, il a fait le choix de jouer sur une guitare non frettée, ce qu'il démontre en jouant le mode saba.



INTERVENTIONS DU PUBLIC

Marthe Vassalo, chanteuse, reprend les propos de Ross Daly (« *la voix n'a pas de frettes, on ne forme pas des voix, on forme des chanteurs* ») et lui répond qu'on ne fait pas de la lutherie, on ne donne pas une forme définitive à son larynx, on lui donne des réflexes. Elle revient également sur la notion de tempérament égal et affirme qu'il ne faut pas penser que les musiciens classiques n'entendent que le tempérament de leur piano. L'apprentissage d'un chanteur classique consiste à adapter les hauteurs comme l'expérience de chœur le met en évidence. Le tempérament n'est pas une maladie, c'est une convention !

Evelyne Girardon revient sur la notion d'imprégnation et le problème que pose sa situation puisqu'elle puise la plus grande part de son répertoire dans des recueils. En tant que lyonnaise, non insérée dans une tradition locale, elle s'interroge donc sur ces questions.

Bernard Lortat-Jacob réitère l'idée que les choses existent à l'intérieur d'un milieu, le musicien comme la musique n'est pas isolé d'un milieu. En parlant de sa propre expérience musicale, il remarque qu'il ne peut pas chanter les chants sardes en dehors de la Sardaigne.



TABLE RONDE 4

MODALITÉ ET DIVERSITÉ CULTURELLE



Table ronde organisée en partenariat
avec Zone Franche, le réseau des Musiques du Monde.

Modération :

Gérard ALLE, journaliste, auteur

Intervenants :

Fawaz BAKER, architecte, musicien, Directeur du Conservatoire d'Alep Syrie

Jean-Michel LUCAS, Président d'Uzeste musical, chercheur (Université Rennes 2 HauteBretagne)

Laurent AUBERT, Directeur des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève

Bertrand DUPONT, Gérant de Innacor records and booking, Directeur de la Grande Boutique, membre du Conseil d'administration de Zone Franche

A partir de la question de la présence de la modalité en Occident et des réponses qui en découleront en termes d'uniformisation et /ou de diversité culturelle, le débat sera élargi par la présentation des premiers résultats collectés par Zone Franche dans le cadre d'une mission d'observation concernant la France et la diversité culturelle sur le territoire. Cette mission de veille active consiste à observer les conditions d'application par l'Etat des Conventions de l'Unesco de 2003 sur la sauvegarde du patrimoine immatériel, et de 2005 sur la diversité des expressions culturelles, en compilant les témoignages des acteurs culturels du réseau.

Quels engagements en terme de diversité culturelle ? Quelle réalité du terrain pour les acteurs culturels ?





Gérard Alle se présente en tant qu'auteur et journaliste, amoureux des musiques « trad », mais aussi du rock ou du jazz, et rappelle les moqueries dont il a pu être l'objet dans sa jeunesse d'avoir aimé autant le biniou que la guitare électrique. En littérature aussi, il y a des préjugés, on parle de soi-disant grands auteurs et d'autres qui, appartenant à la littérature populaire, sont considérés comme mineurs.

Ceux qui ont le pouvoir veulent aussi contrôler le savoir. En ce sens, Gérard Alle a parfois l'impression que ce qu'il écrit en fiction pourrait s'apparenter à une littérature « modale », dont les règles prennent également leurs sources dans l'oralité.



Selon **Fawaz Baker**, l'opposition entre modal et tonal, comme celle entre Orient et Occident, n'est pas constructive. En tant qu'architecte, il fait appel à des images picturales : il explique tout d'abord, dans son pays natal, comment l'homme plante l'olivier, et la forme que prennent les champs en fonction de la nature du sol, créant ainsi une esthétique, une géométrie souple que l'on pourrait comparer à la musique modale.

Il évoque aussi le vieux Paris, qui s'était bâti au fil du temps, en fonction des besoins, et les bouleversements que lui imposent les grandes avenues Haussmanniennes. Et il observe que ces nouvelles règles, opposées à celles de l'ancien temps, constituent pourtant une réussite esthétique indéniable.

Fawaz Baker observe qu'il existe plusieurs manières d'analyser la même pièce. Ainsi, dans un certain discours, un chant de la chanteuse Fairuz et l'appel d'un récitateur de Coran apparaissent, de par l'usage de la tierce mineure, comme de la musique



occidentale. Pendant des années, il a pensé qu'il y avait une musique modale d'un côté et une musique tonale de l'autre. En cherchant plus avant, il a noté que ces deux musiques apparaissent tempérées mais l'une utilise une échelle de 12, l'autre une échelle tempérée de 17. La différence principale entre les deux réside dans la flexibilité des notes au sein du tempérament de 17, ce qui a valu à ce système d'être déconsidéré. Fawaz Baker explique qu'il fallait être moderne et avoir une gamme tempérée d'où l'adoption de l'échelle de 12, divisée ensuite par 2 (24) afin d'ajuster toutes les notes. Il fallait être moderne et on ne s'est pas posé la question de savoir si on avait notre propre tempérament. Dans la musique religieuse qui est la plus ancienne, l'échelle de 17 a été conservée. Du point de vue de Fawaz Baker, l'usage du tempérament de 24 est une catastrophe dans les écoles de musique. En conclusion, il spécifie que la création d'échelles différentes découle parfois de raisons politiques. En prenant l'exemple des Eskimos et leurs 17 mots pour désigner la couleur blanche et les 200 termes utilisés en arabe pour désigner une chamelle, il réitère l'idée que chaque chose répond à une fonction et que tout est question de survie.



Laurent Aubert mentionne les différentes expressions et catégories généralement utilisées dans son domaine : les « musiques traditionnelles », les « musiques populaires », les « musiques du monde » et ajoute que c'est aussi pour beaucoup d'entre-elles des « musiques de la modalité ».

Il y a l'idée qu'elles ont des éléments en commun même si la diversité des expressions utilisées cache un flou qui n'a pas besoin d'être précisé. De la même manière que chaque musique a son identité, chaque musicien a son langage. Quand on se réfère à la modalité, on parle de structures mélodiques, de formes, mais il ne faudrait pas réduire chacun de ces langages musicaux à ses formes ou à ses structures, cela reviendrait à résumer Rimbaud ou Shakespeare à leur grammaire, à la syntaxe de leur langue.



La modalité est le cadre formel dans lequel le musicien va s'exprimer, exprimer son émotion, le fond de son cœur. Et peut-être que certains langages musicaux permettent d'exprimer mieux certaines réalités. Le langage oriente aussi la manière de s'exprimer. Bien que la modalité soit importante en tant qu'aspect structurel, aucune musique ne se résume à cette composante. Le risque serait de vouloir normaliser les musiques modales pour faire dialoguer des cultures, alors que l'intérêt est justement qu'elles échappent à toute volonté de normalisation.

Selon Laurent Aubert, deux autres paramètres sont essentiels pour appréhender les pratiques musicales. D'abord, les modes de transmission et la primauté donnée à l'oralité et à l'imprégnation. Il ne faut pas oublier que dans tous genres musicaux, l'oralité a sa place, même dans le cadre d'une classe de piano. Le deuxième point essentiel est la relation au milieu, au contexte et à la convivialité nécessaire à l'échange musical. Aujourd'hui, ces trois paramètres donnent le sens de la musique en tant que langage, qu'objet de transmission et que moyen de convivialité. Ces paramètres sont renversés par le monde actuel et on peut s'interroger : qu'est ce qui fait sens aujourd'hui au niveau de l'expression musicale ? Ceci en prenant en compte la diversité des démarches et cet esperanto musical qui fait que les musiques se rencontrent et que les musiciens partagent. Laurent Aubert s'interroge : quel est le sens de ce partage entre des musiciens d'horizons différents ? Des musiciens se rencontrent et créent un langage commun : est-ce que ceci a un sens pour les auditeurs dont la perception vient de leur subjectivité et de leur expérience musicale ? Et quel sens ? L'auditeur va-t-il ressentir ce que les musiciens veulent transmettre ?

Laurent Aubert présente ensuite les Ateliers d'ethnomusicologie, association fondée en 1983 à Genève. Cette association bénéficie depuis sa fondation d'un soutien économique public. Elle regroupe notamment des musiciens de différentes régions du monde vivant en région genevoise.



Laurent Aubert réaffirme que la musique n'est en rien une donnée génétique, mais qu'elle procède toujours d'un acquis culturel. L'acquisition d'une compétence musicale ne découle plus de l'appartenance à la culture dont la musique est issue. On devient musicien par vocation mais aussi par acharnement. Selon lui, il est important de combattre les préjugés. Depuis plus de trente ans, des témoignages et des preuves démontrent qu'il ne faut pas être africain pour faire du djembé ou gitan pour danser le flamenco.

L'idée de l'association est partie de ce genre de réflexion : comment créer un lieu qui fasse sens, en prévoyant un travail sur la durée qui s'occupe autant de questions de transmission que de la mise en place de saisons de concerts ? En parallèle, une action plus proprement ethnomusicologique est menée par la publication des « Cahiers d'ethnomusicologie », qui représentent une plateforme de réflexion sur toutes ces questions. Aux Ateliers d'ethnomusicologie, les musiciens enseignent comme ils le souhaitent, selon leur méthode, avec un minimum de contraintes. Il s'agit de réunir des talents et de leur fournir des outils tels que des moyens de diffusion, une mise en relation avec le public ou un lieu pour des stages pluridisciplinaires. Quarante cours réguliers sont ainsi proposés sur l'année, vingt-six de musique et une quinzaine de genres dansés. Il s'agit en résumé d'une plateforme de rencontres entre musiciens professionnels, musiciens amateurs et étudiants et non d'une école de musique au sens classique.

La saison de concerts propose des festivals thématiques annuels (sur l'Inde du Nord, sur les percussions, sur la musique soufie, etc.) ainsi que des actions pratiques telles que le soutien à des groupes locaux en leur permettant de trouver leurs places dans les réseaux proches et lointains. En ce qui concerne l'orientation des démarches, il ne s'agit pas de susciter une démarche interculturelle développant une approche novatrice, mais de développer plutôt une dynamique à l'intérieur de leur propre culture. Selon Laurent Aubert, les cultures ne sont pas obligées de se rencontrer sur scène.



Contrairement au courant dominant du moment qui pousse à des rencontres à l'excès, la démarche des Ateliers ne consiste pas à motiver des créations interculturelles, mais à offrir une place aux musiques issues des diverses traditions du monde, qui ont moins d'opportunités en termes de programmation dans les structures culturelles actuelles.



Jean-Michel Lucas s'intéresse aux politiques culturelles et s'est interrogé dans ce cadre sur le rapport des structures rassemblées dans le Réseau Zone Franche au contexte international et institutionnel. A travers une enquête menée en collaboration avec Myriam Moussa, il a questionné plus précisément la perception et les relations des adhérents de Zone Franche aux définitions et valeurs de l'Unesco.

A ses yeux, les acteurs du terrain peuvent être juges des règles de l'Unesco dans l'évaluation des traditions musicales. De plus, les acteurs des musiques modales peuvent avoir la volonté de faire reconnaître la valeur de ces musiques auprès des pouvoirs publics, au nom par exemple de la diversité culturelle. Encore faudrait-il qu'ils expriment leurs arguments dans le registre des négociations qui conduisent les Etats à prendre des mesures de soutien et de protection des cultures et en l'occurrence des pratiques musicales. Des textes normatifs ont été produits par l'ONU et l'Unesco.

Jean-Michel Lucas prend en compte la convention de l'Unesco de 2005 sur la protection et la promotion des diversités culturelles ainsi que les textes en rapport avec la pratique des musiques. L'Unesco est un système de négociation et de décision d'Etat à Etat qui met au point un système de règle qui s'applique à tous. Selon lui, une erreur de sens se dégage des réponses de l'enquête. Ainsi, un tiers des professionnels ont différentes appréhensions sur l'approche de l'Unesco et expriment leur désintérêt pour l'institution qui ne partage pas le même système de valeurs.



Leur position est suivant l'expression de Jean-Michel Lucas celle de « braconniers ». La majorité des membres sont cependant sur une autre position et approuvent les valeurs de l'Unesco, celles de liberté, d'échange et de réciprocité culturelle tout en étant critique par rapport à l'application de ses valeurs et aux actions concrètes de l'institution. Ils se distancient par conséquent des négociations et sont dans une attitude que Jean-Michel Lucas qualifie de « bricoleurs ».

Ce dernier rappelle qu'il n'est pourtant pas envisageable de développer ces règles sans l'accord de la société civile et l'action des instances locales. Des principes définissent les règles communes et la diversité culturelle doit être promue au même titre que le principe de l'égalité de toutes les cultures et du principe de solidarité et de coopération. Par rapport à la défense des droits culturels des personnes et des groupes auxquels elles se rattachent, (autrement dit, par rapport à la volonté de préserver l'éthique de la diversité culturelle), les conventions Unesco constituent une opportunité de négociation que Zone Franche peut actionner sans difficulté. Du moins si ses adhérents en saisissent le sens et les apports qui sont moins d'ordre pratique que normatif. Aujourd'hui, dans la mesure où les pratiques, en particulier musicales, sont massivement soumises à la seule règle du marché libre et compétitif, au plan mondial, il ne paraît pas inutile de négocier d'autres normes d'interactions entre les musiques qui puissent servir de garde-fous pour préserver d'abord la dignité des cultures des personnes et des groupes qu'elles choisissent. Il regrette par conséquent la non-utilisation du référentiel de l'Unesco et le rapport de force qui domine les négociations



Bertrand Dupont souligne que le colloque prévu dans deux ans sera radicalement plus politique. Il se présente ensuite comme un « baz valan », entremetteur en breton, en reprenant la formulation de la musicienne et compositrice Kristen Noguès. De par son métier, il a fait se rencontrer de nombreux musiciens.



A un niveau local, des personnes s'étonnent encore qu'on puisse être professionnel en chantant de la Gavotte. Il travaille dans un lieu qu'il appelle « friche article de déterritorialisation », un lieu de résidence d'artistes, avec des partenaires tels que la Région, la DRAC, trois départements et collectivités locales. Étrangement, les élus locaux ne comprennent pas toujours l'intérêt de la culture et de ses musiques et il semble difficile de leur faire prendre conscience de cette richesse et diversité bretonnes.

Gérard Alle rappelle le combat à l'œuvre, en Centre Bretagne, pour que la culture soit reconnue par les élus et les institutions. Mais en insistant sur son importance d'un point de vue économique, permission a été donnée aux élus de pouvoir aujourd'hui se contenter de cet unique aspect, en oubliant ce que la culture peut avoir d'important pour le développement de l'individu, donc en évacuant les aspects création et formation.

Aux yeux de Bertrand Dupont, le Fest-noz est une grande école qui permet la transmission. Il se félicite également du nombre d'écoles de musique : l'éducation et la transmission font qu'aujourd'hui des musiciens ont une solide formation et une bonne connaissance de leur patrimoine musical. Erik Marchand y participe de manière originale et novatrice grâce au projet Kreiz Breizh Akademi. Ils pourront ainsi aller à la rencontre d'autres musiques et d'autres musiciens sur la planète. Précisant qu'il faut jouer cette musique pour pouvoir vivre, il se demande comment mieux construire l'accompagnement artistique (formation, création, diffusion, co-production) tant au niveau du spectacle vivant que de la production et l'édition des œuvres et donc de l'accompagnement de notre patrimoine en devenir.

Si on considère le nombre de festivals et leur programmation, on constate qu'ils ont tous des programmations similaires intégrant finalement peu de musiques dites locales ou du monde. Il fait part de la réaction des programmeurs : en quoi « vos » musiques intéressent « mon » public ?



Il conclut en mettant en évidence le travail qui reste à faire sur le terrain pour faire face à la réelle méconnaissance de ces musiques auprès des jeunes (collège, lycée...). Les questions de transmission et d'éducation lui apparaissent essentielles ainsi que des rencontres professionnelles avec les diffuseurs.

INTERVENTIONS DU PUBLIC

Bernard Lortat-Jacob demande à Jean-Michel Lucas si ce n'est pas l'Unesco les « bricoleurs » et les « braconniers » ?

J.M. Lucas : N'avons-nous pas besoin de règle commune ? Si ce n'est pas l'Unesco qui fixe les règles, qui va le faire ? Comment faire pour vivre ensemble ?

B. Lortat-Jacob : Il faut transgresser les règles : on ne connaîtrait pas la musique tibétaine si on n'écoutait que l'Etat chinois.

Journaliste : L'Unesco est une institution figée qui n'offre pas de liberté à tous les niveaux : la rédaction des livrets des CD que produit l'Unesco est par exemple très contrôlée, pour rester diplomatiquement correct.

Public : pour faire vivre les associations locales, il faut trouver un peu d'argent pour arriver à bricoler, continuer à tourner. Il y a un problème lorsqu'il s'agit de trouver des soutiens et des interlocuteurs institutionnels. De toute façon, il y a peu de reconnaissance des musiques populaires par rapport aux musiques développant la tonalité. La fédération des musiques traditionnelles soutient les musiques traditionnelles mais peu de soutiens concernent la création artistique au sein de ces musiques.

Marie-José Justamond, Vice-Présidente de Zone Franche : Quelle est la légitimité à l'Unesco ? L'Unesco n'a pas de poids réel : il n'y a pas de système de sanctions ou de rétributions et soutiens.

J.M. Lucas : Ne rien faire c'est laisser faire la loi commerciale.

Ross Daly : Quelle est la position de l'Unesco sur le piratage ?



J.M. Lucas : Je n'ai pas de connaissance sur ce point de discussion. L'Unesco est ouvert à La société civile qui peut faire un rapport. Les questions d'éthique : droits culturels de Fribourg.

Laurent Aubert : Le dernier numéro des Cahiers d'ethnomusicologie concerne l'éthique. Un article montre les effets pervers qui suivent la réappropriation des musiques par d'autres institutions.

Mme Kervern, Conseillère communautaire de la Ville de Brest : il faut penser le monde sans intermédiaire. Le monolinguisme et le mono-culturalisme sont comme une norme. Il y a une régression « bio-linguistique ». Il y a un besoin de levier et elle considère que les définitions sur le patrimoine immatériel données dans les textes de l'Unesco sont très utiles dans l'action lorsque l'on veut défendre ces valeurs en tant qu'élu. Le mot « diversité » décrit un état du monde, le mot devient politique quand il faut mettre en place des moyens de lutter pour cette diversité. Ce qui fait débat c'est ce qu'on fait de la diversité puisque la diversité existe par elle-même.

Etienne Bours : il y a l'aspect musicologique et l'aspect plus politique des questions de la modalité. Entre le bricoleur de terrain et celui qui théorise, il y a toujours un écart. Un aspect important est de ne pas oublier les artisans, les gens qui sont sur le terrain, les musiciens de ces « petits » pays.

Public : Il y a un complexe d'infériorité de la musique modale par rapport à la musique tonale, comme au Conservatoire de Damas.

Erik Marchand : Tonalité contre modalité, dominant contre dominé : cette vision renvoie à une approche ethnocentrique car ailleurs c'est le contraire. Dans le monde, les formes musicales sont plutôt modales.

Fawaz Baker : Au Conservatoire d'Alep, sur 700 élèves, 450 sont inscrits au piano, 3 musiciens pratiquent le nay. Le piano est pratiqué par les jeunes filles dans la perspective de se marier.

Public : Il y a une forme de sclérose, d'obsession, une focalisation trop forte sur la seule question des échelles. La tonalité est devenue un avatar de la modalité. La modalité est pourtant le



grand fondement de ce que fait un être humain quand il chante.

N'obéissons pas à la domination de la tonalité. Regardons en face la domination sociale et musicale pour la combattre.

Erik Marchand : il ne s'agit pas de faire une hiérarchisation entre les systèmes de musique. On est très loin de faire reconnaître globalement qu'il s'agit d'une démarche artistique et non d'un patois parlé et joué par des incultes. Il faut renverser les manières de penser et éviter les jugements de valeur.

REMERCIEMENTS

PAR ERIK MARCHAND

C'est pour nous un grand honneur d'avoir accueilli ici au Quartz à Brest, en Finistère, en basse Bretagne et presque en Centre Bretagne, des représentants de plusieurs grandes cultures musicales du monde et les élus de collectivités locales et territoriales qui œuvrent depuis longtemps pour la dynamique des musiques populaires, d'ici certes, car nous les pratiquons, mais surtout d'ailleurs car le monde des cultures populaires est le plus souvent très ouvert aux échanges. En Bretagne notamment, le mouvement associatif a toujours été un grand porteur de réflexion. Ainsi, nous qui ne sommes pas une grande institution, nous sommes heureux d'avoir rassemblé ici tant de penseurs d'expressions musicales différentes, d'écoles de pensée différentes.

Les intervenants à ces journées de réflexions viennent de mondes différents, artistes, chercheurs, luthiers, pédagogues, mais aussi d'horizons géographiques différents : Bretagne et reste de l'hexagone bien sûr, de l'hexagone élargi grâce à la Corse, de Suède, d'Italie, de Grèce par la Crète, de Turquie, de Syrie, du Liban. Et bien plus encore lorsque la musique fut sur scène.

Sans doute le sujet que nous avons effleuré mérite-t-il encore bien plus que cette contribution de deux jours. C'est pour cela que dès les jours suivants nous nous sommes rassemblés en comité pour réfléchir à ce que serait, sera le Pôle international de la modalité, de la musique modale, de l'entendement modal.



Je voudrais bien sûr en premier lieu remercier nos partenaires que sont **Le Quartz et Matthieu Banvillet, son Directeur**, qui nous accueillent ces jours ci et à l'année longue, la **Région Bretagne**, la **Drac Bretagne**, les **Départements du Finistère, des Côtes d'Armor et du Morbihan**, la **Ville de Brest**. Merci à **Spectacle Vivant en Bretagne** qui nous accompagne et permet que cette publication existe.

Je tiens absolument à remercier **tous les artistes et jeunes musiciens** qui nous ont permis de trouver l'énergie de poursuivre dans le sens de la réflexion et la créativité dans les musiques populaires et d'origines modales, tout ceux qui ont participé en tant que formateurs ou étudiants pratiquants et interprètes des collectifs consécutifs de ce qu'avec distance nous avons appelé Kreiz Breizh Akademi, je veux dire **Norkst, Izhpenn12, KBA#3 Elektridal** ; la **Grande Boutique** et **Innacor** représentés ici par **Bertrand Dupont** qui nous ont permis de réaliser ces projets.

Merci à tous **les chercheurs** qui nous ont apporté leurs réflexions et notamment à **Amine Beyhom** qui s'intéressa le premier, en tant que musicologue oriental, à la modalité bretonne. Merci surtout à tous **les collecteurs** qui ont diffusé sans restriction leurs enregistrements à travers et grâce à **Dastum** et qui nous permettent de trouver encore aujourd'hui des réponses multiples à nos questionnements. Merci encore plus profondément à tous ceux qui, **artistes ou « simples » passeurs de mémoire**, ont accepté d'être enregistrés le plus souvent avec la conscience d'être un maillon indispensable de la transmission pour qu'existe une culture populaire alors qu'ils ignoraient ce qu'elle pourrait devenir. Voilà un désintéressement qui peut faire réfléchir !

Merci enfin à notre équipe et à notre bureau ; ceux d'avant, **Delphine, Françoise, Maryvonne, Marie, Yann**, ceux d'aujourd'hui qui depuis plusieurs mois travaillent à la réussite de ces journées, **Gaby Kerdoncuff, Céline Prudhomme, Zsofia Pesovar** et en premier lieu **Nathalie Miel, Coline Ellouz, Tangi Le Boulanger**.



LEXIQUE

Echelle : ensemble de sons musicaux, appelés degrés, formant les bases d'une œuvre musicale. Une échelle musicale est caractérisée par les intervalles conjoints qui la composent — c'est-à-dire, les intervalles entre degrés voisins —, et ce, indépendamment de toute idée de tonalité et de tonique. Différence entre note et degré : note égale son musical ; degré (de l'échelle) égale notes choisies dans le continuum sonore de manière à former les bornes des intervalles conjoints composant l'échelle.

Gwerz : chant dramatique, historique ou légendaire, véhiculé par la tradition orale en langue bretonne (correspond dans de nombreux cas aux termes de «complainte» en français et «ballad» en anglais). On peut distinguer littérairement deux genres principaux :

- Les gwerzioù qui se caractérisent par une grande concision de l'expression, une force des images, une construction par tableaux successifs alliée à une forte charge émotionnelle.
- Les gwerzioù des XIX et XXème souvent influencées par le style propre aux feuilles volantes souvent plus verbeux ou journalistique.

Kan ha diskann : forme de chant à répondre utilisée dans le centre de la basse Bretagne, caractérisée par l'interprétation de deux chanteurs solistes (exceptionnellement d'un soliste et deux répondeurs), et par le tuilage de chacun des chanteurs. Cette forme de chant est majoritairement utilisée pour la danse.

Makam (ou maqam, mugham, maqôm, muqâm) : désigne un système musical général issu de la modalité orientale, et ses applications particulières.

Microton : division du ton en toutes formes d'intervalles possibles.

Sonneur : (Bretagne) instrumentiste de tradition orale, quel que soit l'instrument (aujourd'hui ce terme fait souvent références aux sonneurs de bombarde, de biniou et de cornemuse écossaise).

Tempérament : moyen de forcer intervalles et notes à prendre des valeurs et des positions prédéfinies arbitrairement.



BIBLIOGRAPHIE

Pour une version plus complète de la bibliographie incluant des références notamment sur la musique bretonne, consulter le site de Drom www.drom-kba.eu

BEYHOM, Amine, « A new hypothesis on the elaboration of heptatonic scales and their origins », dans ICONEA 2008, Lulu on behalf of ICONEA PUBLICATIONS, LONDON-UK (London, 2010).

CHAILLEY, Jacques, L'imbroglie des modes, Alphonse Leduc (1960).
Gelbart, Matthew, The Invention of « Folk Music » and « Art Music », Cambridge University Press (Cambridge, 2007).

Powers, Harold S., Frans Wiering, James Porter, et al., « Mode », The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press (Oxford, 2001).

TRAN, Van Khê, « Encyclopædia Universalis : MODES MUSICAUX » (2007)
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modes-musicaux/#>





EXPLORING THE CONCEPT OF MODE

BY AMINE BEYHOM

17 NOVEMBER 2011
CONFERENCE OPENING (THE QUARTZ)



Amine Beyhom reminds us that the concept of mode essentially comes from the West, and is full of preconceptions that need to be rectified by asking questions. He first suggests that we should focus on some historical definitions: to begin with, a Western and implicit definition of the mode, quite restrictive and already considered inadequate by Jacques Chailley in 1960

This implicit definition is composed of the following concepts: (1) choice of a standard octave as a fundamental unit, (2) a tonic that would be the first sound of the standard octave, (3) a categorisation of other degrees on the harmonic level, (4) identity of all the sounds that reproduce one of the sounds of the standard octave in any register (the sounds of the octaves above and below have the same functions), (5) indifference to absolute pitch, ambitus, and to the octave and melodic form being used.

Amine Beyhom questions each of these points, which according to him do not match the reality of the mode; he then tackles Tran Van Khê's definition, which distinguishes the fundamental characteristics of the mode from the secondary ones.

Fundamental characteristics: (1) a modal scale determined by a specific structure, (2) a categorisation between scale degrees, (3) a specific formula, (4) a modal feeling (an ethos) linked to each concept of mode; secondary characteristics: (1) specific ornaments,



(2) length of played notes and silences, (3) importance of ranges, (4) tempo. Amine Beyhom says that the definition is complex but remains incomplete. His arguments are based on two aspects of Tran Van Khê's definition (specific formula and ethos) that do not apply to, or that differ from Arab modality.

He illustrates his argument with several audio examples:

- the specific formula of the saba mode played at the start of the exposition of another mode: here the formula is not specific to the mode, but of the tetrachord being used;
- a taqsîm (free improvisation of the rhythm) in saba mode which comprises no specific formula; Amine Beyhom adds that the specific formula, when it exists, may come at a very late stage of the mode's development;
- the exposition of a mode without a single particular ethos, but several (happy, sad, meditative and dancing);



Using these examples, Amine Beyhom suggests that the specific formula or the ethos may not play a key role in the mode's definition.



He adds other criteria (some of which is also set out by Harold Powers' under his "Mode" entry in the New Grove dictionary of music and musicians) that he believes should be considered in order to develop a more precise definition of mode, and also makes a distinction between the characteristics of the intervallic structure and of the melodic one:

Intervallic structure: (1) composition and cutting of the intervals into scales that structure the scale, (2) tonic and range being used, (3) mode ambitus, (4) modulations;

Melodic structure (including points mentioned by Tran Van Khê): (1) categorisation between notes, (2) proportions between notes (length of notes and silences), (3) existence of rules for notes or formulas of the beginning and the end of the modes as well as for their chronological order (modal progression), (4) characteristic melodic forms, if they exist.

As a conclusion, Amine Beyhom suggests that we question ourselves about several aspects that, for him, should be considered in the search to define modality. These include heterophony, improvisation (is improvisation essentially modal?), the question of ethos (is it truly a characteristic of the mode or merely an intellectual invention?), emotion (is there such a thing as emotionless modal music?), and names (can we speak of Breton modal music when no names for modes exist?).



MODALITY, A PHILOSOPHICAL ANGLE « THE CULTURAL EAR » BY BERNARD LORTAT-JACOB

17 NOVEMBER 2011

Bernard Lortat-Jacob is an ethnomusicologist, Research Director at CNRS and head of the CNRS Ethnomusicology Lab at the Musée de l'Homme in Paris



As he considers that *“music and musical facts aren't things”*, **Bernard Lortat-Jacob** expresses his surprise at the visions of modality that were expressed at the beginning of the conference and distances himself from the stances taken during the introduction.

He says that *“any operations that aim to fix acoustic actions without referring to the processes involved and the underlying thinking – formerly referred to as a musical system – nor behaviours or habitus, are fallacious.”*

However, he enjoys Erik Marchand's stories about the comments made by Breton artists on their musical practices, which reflect personal experiences.

As he explains, he works on aspects of rural life and on music of oral traditions in which there are no leading figures. He then adds that: *“tradition isn't at all what we think it is. It involves constantly rethinking one's practices day after day, according to what's been done, what one might do and what others do. The idea is be different”*.



According to the anthropologist Pascal Boyer, what is transmitted in the oral tradition is the imaginary. For Bernard Lortat-Jacob, those who adopt a staunch mentalist position towards music can only be unsettled when confronted with positivist approaches that base a living body on a standard model (like a “Playmobil” model, which only looks like a real man) that is incapable of demonstrating the fundamentally creative character of musical action. The abstraction that consists of taking system elements out of their context and away from interactions makes such practices impossible to understand.

More importantly than musical criteria, it is concepts of social relations that are the underlying factors here: *“this is a social dynamic”*. For the musician, the challenge involved is to go beyond the other’s criticism and to establish himself. Bernard Lortat-Jacob believes that modality is incidental in this context (*“Modality floats alongside ...”*) and the analytical operations that could be suggested about it stem from rhetoric that is “out of phase”. Music cannot be put into a “bubble”, otherwise it would have an irreducible systemic autonomy. In short, for Bernard Lortat-Jacob, customs prevail over systems and only the former can provide access to the latter.

Thus, in Sardinian polyphony, there is not one modality but several polymodal schemas. Singers keep rejecting this model, however, in order to establish their identity and most of all their difference, showing here that *“music is primarily a process”*. Beyond that, Bernard Lortat-Jacob gladly recognises the existence of preferred melodic schemas, formularised modalities, and melodic “habitus” following Bourdieu’s meaning: the tendency to usually apply a formula in a certain way for instance. *“There is always an intention behind music that is interesting and that must be understood.”* In oral tradition, many inferences predetermine the rule. Bernard Lortat has *“a very broad definition of modality, which sits within the framework of a constantly changing oral tradition that sets up norms that it itself constantly contradicts”*.



He goes further and states that by considering modality as formularised, the tonality of C major with its clichés could result from modality (and not exclusively from tonality).

Bernard Lortat-Jacob concludes by talking about a “cultural ear” emphasising the idea that *“it is a socially shared cognition that creates true skill”*. In Romania, he notes the modal practice of violinists in the “Oach country”: they only draw modal outlines of melodies, which are picked up by one of the singers. Each of these singers hear these sketches according to his own melody that he chose when he was a teenager and that constitutes his sonic identity. The interest of this phenomenon doesn’t lie in modality as such, but in the on-the-spot uses, in the understanding of the situation by the violinist and the singer, in the relationship forged between these two artists. Besides, the violinist’s strategy is to play a melodic “mixing pot” in order to satisfy as many singers as possible, so as to avoid disappointing anybody. *“Modality then becomes a guessing game.”*

Bernard Lortat-Jacob regrets, finally, that quite often *“modality is defined by masters, by teachers from a language that is ‘prefabricated’, that ‘crushes’ what they are claiming to describe. So for, the singularity of it is quite often beyond them.”*



CONFERENCE DISCUSSION 1

REPORT ON

MODAL EXPRESSIONS

IN WESTERN EUROPE

Moderator :

Étienne BOURS is a journalist, academic researcher and artistic consultant

Speakers :

François PICARD is a teacher of analytical ethnomusicology, a musician and a Chinese culture specialist

Thomas LOOPUYT is a musician (oud, lutes and Western percussion) and teacher of Arab and Turkish music

Nando AQUAVIVA is a singer, a teacher and academic researcher in Corsica

Giovanna MARINI is a musician, singer, academic researcher in ethnomusicology in Italy. (Due to unforeseen circumstances, G. Marini's lecture was postponed to November 18; you can read it below)

In France, the impetus given to culture in the 80s, notably due to the influence of Maurice Fleuret (the then Director of Music and Dance at the Ministry of Culture), provided traditional music with its ticket into the conservatoire. The wave of "World Music" mixed aesthetics that seemed paradoxical; the relative democratisation of transport enabled Western travellers (but seldom those from other parts of the world) to discover cultural and musical expressions that they had never heard of until then.

Did this contribute to the international recognition of modal understanding?

Did modality manage to reach a larger audience in its Eastern classical forms or in its local forms from Western popular music, or does it remain an object of curiosity and specialised studies?



Is it now easier for teachers and sharers of knowledge to communicate the specificities of modal music?

As for the local popular cultures of Western Europe, have we undergone a transition from being “uncultured” to being “differently cultured”?



Using François Picard’s term, **Étienne Bours** introduces himself as a “musical believer” as opposed to a live musician. It is as a music listener that he focuses on the way the issue of modality is handled. He uses three example situations to share his observations on how Europe comprehends modal music.

The first example comes from a documentary on the Watersons (available on DVD), an English band made up of three brothers and sisters who learnt to sing ballads at home. In one of their first concerts in London in the 60s, a famous producer, Bill Leader, showed great interest in these three voices, who he said sang “in Mixolydian mode” and suggested they record an album. In the film, one of the artists, Norma, says that their first reaction when they got home was to look up what the term Mixolydian meant. This anecdote emphasises the fact that *“quite often we don’t know how to put words to certain things”*.

The second example is taken from the speaker’s own personal experience, particularly at conferences and at training sessions that he organised on listening “to world music”. During these sessions, he enjoyed making the participants listen to an a cappella Irish song to see if they could guess where it came from. To his astonishment, the listeners never mentioned European countries, as if modal music always came from elsewhere.

His third and final example is about the *joik* song by the Sami people from Lapland, whose particularity is that it has no beginning



or end, unlike songs Europeans are used to and can recognise. It thus shows the cultural dimension of the ear and of the listening experience. He then introduces the three speakers of the round-table enhancing their dual skills, both musicians and researchers.



After quoting Marin Mersenne, who wrote the following about modes: “What we call them is irrelevant, what matters is that we can hear them” (*Harmonie universelle*, Third Book, 1636), François Picard offers a glimpse of “*how the musical heritage and language research team (PLM: Patrimoines et langages musicaux – Musical language and heritage) of the Sorbonne nowadays tries to perceive the modality of Breton music collectively*”.

Rather than talking about modes, he suggests “*starting from a completely cultural definition of modality: what people understand as modality coming from others*”. Therefore, he calls modality “*what Dominique Vellard understands as ‘modality’ in the modal forms of the gwerziouñ sung by Yann-Fañch Kemener. Like Erik Marchand, I call modality the desire to blend singing with the oud (à la Titi Robin) rather than a rhythm guitar and a solo guitar. What I call modal intelligence is Yann-Fañch Kemener’s corrections of musical language errors in “Diougan Gwenc’hlan” (Gwenc’hlan’s prophecy), as published in Barzaz Breiz (Ballads of Brittany).*”

Therefore, in light of musical examples using the same Breton song, which is a gwerz called “Skolvan”, François Picard questions the relationship between each artist and modality through the analysis of the individual musical strategies in use. How is this piece received, interpreted and transmitted by each artist?

François Picard first presents an extract of the gwerz “Skolvan” sung by Marie-Josèphe Bertrand, a well known recording covered by singers such as Yann-Fañch Kemener many years through a system he calls tradition “*which consists of receiving, including,*



ingesting, interpreting and passing on” before it was recorded on a disc. By using Praat software – a song visualization system based on a protocol developed by Amine Beyhom – one can see what is going on at voice level. We thus notice *“the modulation of the reference note by Madame Bertrand that is a characteristic element of vocal music”*, rather than instrumental music. By taking into account the interpretations by Bertrand, Yann-Fañch Kemener with the band Skolvan, and the singer Annie Ebrel’s version, François Picard was able to develop a standard written version of the “Skolvan” piece as he hears and understands it.

The analysis of the gwerz played by Skolvan and sung by Yann-Fañch Kemener underlines the use of tuning and of a “jazz rock” or “pop” language. Yann-Fañch Kemener sings the gwerz as he would a cappella, meaning with no obligation to constantly refer to metre. As for Skolvan, who analysed the piece as a D mode on A, they use the ostinato system with a drone (which matches the reference note, an A in this case) on a “pop” 4/4, or “tweaked” in a 70s progressive pop-like manner, which gives freedom when singing.

The next version is the one by the pianist Didier Squiban and Yann-Fañch Kemener with a tuned transcription. Didier Squiban analysed the piece as being between the D mode and the minor or between the D mode and the A mode or, in his own language, between Dorian and Aeolian and the minor. He avoided having to choose between melodic and harmonic minor and thus having to determine the 7th, an important element in Didier Squiban’s harmonic language. The form was also turned into AABA, which is stricter and partially modifies the modal language. The B form became a modulation compatible with the pianist’s musical language. To sum up, whereas the piano melody may, primarily be considered as an accompaniment, the analysis shows that Didier Squiban’s work took place before the singing.

In the analysis of the version by Annie Ebrel and the jazz bass player Riccardo Del Fra, François Picard adds that he does not



have enough elements on the latter's language to be sure of his reading of its modality. However, Riccardo Del Fra understood a fundamental point in Annie Ebrel's modality which is *"pace, a way of strolling between notes, from one to another"*. As a consequence, he avoids playing on the harmonic structural points in the melody so as not to repeat the notes of the ascending and descending scale, and similarly, not to repeatedly reproduce the same chord. His strategy is then to avoid constantly going back on the tonic and to fall on notes such as a B. Nevertheless, to identify how Ricardo Del Fra hears and understands the modality of a gwerz, one has to take into account the whole song, or even the whole record, as it is a whole piece. Singers often say – and Ricardo Del Fra seems to be well aware of this – that *"modality is perceived as a discourse which comes from a beginning that starts before the piece of music does, and which continues after it ends."* François Picard sees all these examples as: *"an ethnomusicological approach: to try to get into the musical situation and hear what's at stake in the performance and the musicians' way of playing"*.

He then mentions several works in progress on modal systematics. There is the statistical method developed with Monika software and represented by a histogram that enables the important notes of a piece to be determined by taking into account the time each of these notes lasts. This process makes it possible to get away from the idea that the finale and the main notes are immediately recognisable. In the case of the "Skolvan" piece for instance, according to the percentages obtained, three notes emerge: F, G and A.

A search on a database (Psalter from the 16th century) developed by Alice Tacaille enables melodic formulas to be found, placing types that conform to the model presented in the "Skolvan" gwerz. Musicologist Annie Labussière developed a format that takes into account stress, movements and melody structure.

The PLM laboratory at the Sorbonne and other institutions in France and abroad working on historical musicology put musical databases



online. The major actors in the field of European historical modality thus think that the beginning of a piece, the *incipit*, follows a formula that then enables the identification of a type. In this context, tones and modes form melodic types rather than scales. As such, there are a number of melodies that match these formulas, and software that can be used to search for and locate a corpus of pieces according to the melodic formulas in question. “*Modality is not foreign to, nor peripheral to Western music (cf. Annie Cœurdevey’s work)*”. Furthermore, we should bear in mind that “*there have been breaks in the Western history of modality*”, as Jacques Chailley showed in his book *L’imbroglio des modes*: even though the notes may have changed, this does not necessarily mean that the modes have too. François Picard concludes by stressing that transcribing psalms – such as the first psalmodian tone along with its signs – reveals formulas comparable with the formula developed in the “Skolvan” gwerz.



Thomas Loopuyt approaches modal music from the point of view of transmission, as he is an experienced player of lutes such as ouds, as well as percussion instruments that he has also learnt from masters of Moroccan and Turkish music – two music types which he has then gone on to teach.

He begins by relating his career as an oud teacher in several French institutions (notably the *École Nationale de Musique de Villeurbane*) and gives a more detailed account of the teaching context at the CRR (*Conservatoire National à Rayonnement Régional*) in Nice, which has been offering classes in the Western lute for eight years, alongside classical Western music and jazz. These international classes were created at the wishes of the former director, Gérard Gastinel, to open the conservatoire up to non-European musical practices, with accompanying orality- and improvisation-based teaching methods. Thomas Loopuyt, however, talks about the challenges involved in establishing this kind of teaching practice in the context of a conservatoire, especially with regard to student

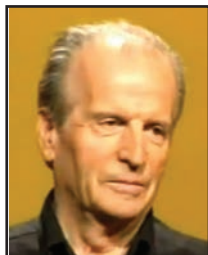


recruitment. From an interdepartmental and interdisciplinary perspective, he tried to raise the interest of musicians from different backgrounds in order to diversify the field of his activities in this respect. Therefore, most of the oud students come from the world of classical and jazz music. He was also able to collaborate with the Conservatoire's contemporary dance section by creating original performance pieces. Students also come via word of mouth recommendations or outside activities organised by the conservatoire (auditions, teacher-led student concerts, instrument-making workshops, and personal artistic activity, etc.). Because he has the skills from two styles (Morocco and Turkey) he can adapt his repertoire to please a wider audience.

Among teaching methods, he favours oral transmission and the art of improvisation, which are faithful to the principles of his own learning experience. Thomas Loopuyt also emphasises the “rhythmic mode”: as *“melody and rhythm are intertwined; it is advisable not to dissociate their teaching”*. He believes in a modality that is as much rhythmic as it is melodic, because in Western music, *“rhythms aren't just measures, but rhythmic cycles with an identity and a qualitative aspect. Besides, a specific dance always results from the rhythm”*. Furthermore, the colour and emotion (the ethos) of a mode are two of its important elements, just as its poetic aspect. For instance, Loopuyt teaches nursery rhymes based on popular Moroccan and Turkish melodies in order to work on the rhythmic cycles.

He demonstrates by playing a popular Moroccan rhythm (“adari”) used in musical forms and dances of the Middle Atlas on a Moroccan lute of Berber origin (a lotar). As he explains, when a group of musicians play, the themes work sequentially. A musician induces a melodic motif and the other band members take it and develop it.





For **Nando Acquaviva**, Corsican singing and musical traditions based on both modality and orality build knowledge of great, yet fragile vitality. *“The tempered scale is a lethal enemy, which has already taken over radio, television and most of the music industry.”* We need to defend ourselves against it.

For him, the voice is a central element, since there is a specific way of carrying it in the spoken language. *“There is a music to the language and a language to the music.”* He then tells an anecdote in which his father asked him what he thought to be most important in alternating singing – the vocal matches in Corsica. He first said it was rhyme, only to reconsider it two days later as rhythm. Indeed, in modal music, rhythm is crucial. In Corsican singing, the *anapeste* is a very early rhythm composed of two short and one long syllables. The rhythm is related to the words, bringing about an imbalance between the long and the two short. Additionally, the elocution of the two poets must be perfect for the songs to be understood. In Corsican language, the most frequent metre is the octosyllable, in which there is a stress on the third and seventh step, thus creating a rhythm that refers to the figures of a dancer. There is a strong link with dance because it’s the metre of poetry *“marks the rhythm that in turn, leads the dancer”*. Nowadays, *“the loss of rhythmic modality corresponds to the loss of melodic modality, thus leading to an alteration of the tone”*. And, without this energy, there is no dance. In Corsica, there is a *“versus”*, or anthem, for each village, in the same way that certain melodic signs are attributed to each poet.

Nando Acquaviva has been working on musical scales since the mid-70s. During his research, he identified specific intervals that are represented in a summary table indicating the pitches. Precise and characteristic intervals exist in Corsican singing, such as the *terza cuberta*. The table often indicates that the F is higher compared to the tempered F. Nando Acquaviva mentions the day his guitar sounded a bit out of tune, and it reminded him implicitly of how



tempered instruments were limited when it came to reproducing modes: “*I couldn’t stand temperament anymore.*” He then switched from guitar, jazz music and bossa nova to Corsican traditional singing. According to him, the scale of the Corsican songs he practises contains one major tone, four minor tones, and two major semi-tones, but no minor semi-tone. In order to validate this scale, he worked with researchers from IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) to measure the intervals used. Results have shown that Corsican singing is 70 percent in a D mode and 20 percent in a G mode.

As a conclusion, he specifies that today, “*polyphony has become the main identity marker in Corsica*”. Then he explains the basic training: the bass (*oubri*, the first one) is “resonant”, the middle singer sings and carries the melody (the *secunda*) and the third voice (*terza*) is “consonant”. His daughter Battista Acquaviva sings to illustrate this.



Amine Beyhom brings up the fact that rhythmic modality also involves taking into account silences and breaths. For him, minor and major modes are recent concepts in Turkish music. Echoing to Nando Acquaviva’s lecture, Amine Beyhom adds that making an interval table that accurately describes pitches means “*looking to quantify the unquantifiable with a scale*” because what is at stake are relative pitches in movement. Therefore, measuring intervals mathematically seems to be useless.



Giovanna Marini gives us a few clues towards the understanding of modal music in Italy. She explains that the singer has a horizontal line in their head. In the songs of modal troubadours, for instance, singers do not worry about singing with each other.



The feeling that gives polyphony is not related to chords but to hierarchy. The most important character sings first, followed by the others. Therefore, the leader/master starts, the second singer sings the fifth and the others sing the third and the octave. The third and the octave are often sung by young singers.

According to Giovanna Marini, modality gives us a *“privileged position; modality is a luxury, because we can afford to change tones constantly. Singing is an oral tradition, it never dies, it transforms itself”*. Maybe, because of this, the augmented fourth she has just performed will be lost. The songs will then be less “beautiful” as it is less in the “old” style. *“The beautiful is generally associated with what is old.”*

Modality in Italy is said to have descended from Gregorian chant: the latter has really influenced oral singing. For instance, in some places around the Vatican, in areas without the influence of its cultural policies, all of the early modes are still sung. These songs are a living tradition in themselves. Giovanna Marini thinks the studying music through songs of oral transmission is essential; it must be clear that music is part of our life. Music students play correctly, but it lacks emotion and nuances; they have not grasped what the pieces are saying. Additionally, text is linked with the music. The union between music and poetry must also be taken into account in order to comprehend these songs.



CONFERENCE DISCUSSION 2

THE USE OF MODAL MUSIC IN CREATION

Moderator :

François BENSIGNOR is a journalist (Mondomix, Hommes et migrations, etc.) and the author of reference guides on World music.

Speakers :

Ross DALY is a musician (lyra) and the founder of the Labyrinth musical workshop which is dedicated to the study of modal traditions all over the world, Ireland-Crete, etc.

Gaby KERDONCUFF is a multi-talented, creative musician who mixes Breton tradition and travel

Ibrahim MAALOUF is a musician (trumpet and piano) and a trumpet teacher, France-Lebanon

Titi ROBIN is a musician (guitar, oud and bouzouki), France-India

Tolgahan ÇOĞULU is a musician and the creator of adjustable microtonal guitar

Whatever knowledge an audience has of modality and its rules, whether these are set or not, there are a great number of musical creations that use modal music's specific characteristics. What questions did artists ask themselves before they started creating, what challenges did they have to face (for example, challenges related to organology, the various musical backgrounds of the members of the orchestra, and the perception that the media had of them)?

Through the personal experience and the reflection of five artists who put modality at the heart of their experience and musical research, this round-table reveals some inherent particularities in learning, performing and teaching modal music.





Ross Daly tells us about the path that led him to take an interest in several modal musical traditions from Central and Southern Asia, the Middle East and Europe over thirty years and to learn traditional instruments (*lyra, tarhu, rabab, laouto, saz, oud, etc.*) through many years of apprenticeship with great masters.

He recounts a memorable event that directed his future musical choices: as a young guitar player, he discovered Indian classical music when he was fourteen, during a concert of Indian sarod master Ali Akbar Khan. This concert experience was an epiphany that led him to experiment with his own guitar before he took an interest in other instruments and musical genres. Ross Daly explains that he could not find what he was looking for in Western classical music, which was dominated by linear harmony. However, for him, modal musical traditions opened the door to a fascinating musical world.

By talking about some aspects of modality, he emphasises the importance of phrasing, but also of the melodic phrases related to each mode, like with the Arab maqam. Unlike the approach of theoretical books that use ascending and descending scales to describe modes, the oral learning of characteristic phrases of each mode enables a more correct comprehension of their form.

According to Ross Daly, recognising a mode is like recognising a person in a crowd, it is not only the details that will enable him or her to be identified, but also their overall form. He also mentions the spiritual and emotional dimension of modal music, its transcendental aspect, which touched him.

Among Western contemporary musicians, he deplors the general conception of music that consists of being obsessed by the individualist dimension, as the artist distinguishes himself from the audience. For him, the fetishist obsession of fans is undesirable.





Gaby Kerdoncuff speaks as a musician “*from a Brittany unaware of itself, a Brittany where people didn’t get along well, and a Brittany unaware of its own richness*”. He revisits his failed attempt at classical music by playing the piano and talks about his discovery of a “familiar” music from Central Brittany that he chose.

After he had decided to become a musician, he adopted the self-taught approach, but was eavesdropping on classes from behind closed doors. Hearing was primordial to him as a sense of understanding, intellectual comprehension being secondary: “*if you can’t hear, you can’t do anything*”.

He recalls that at the time, the music scene in Brittany wasn’t really in favour of modal music. The weight of the past from post-war militants in Brittany led into adopting a simplified modal system for group playing (*bagadoù*). The *Kan ha diskann* and the music-making practices of Central Brittany in which he immersed himself did not fit in at all with the dynamics of the bagadoù, it was even seen as absurd. Breton music’s orchestration and harmonisation rules were being recognized in revivalist music making.

But what was striking was the lack of anchorage in popular tradition. There were several missing links and the decline in the Breton language went hand in hand with the decline in singing and a change in the perception of sound scales. For him, it was too big a risk to retreat into the aesthetics proposed by the revival, so he chose instead to become interested in other musical aesthetics (jazz) and artistic fields such as the cinema.

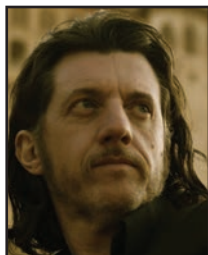




Ibrahim Maalouf talks about the multiple influences (including that of his father, creator of the microtonal trumpet, which Maalouf also plays) on his training. In his opinion, “*the learning of music and musical language*” is to be compared with “*the learning of a language*”. This process of imitation or assimilation is carried out by the musician when he has to immerse himself in a musical culture different from his own.

The fact that he was raised in heterogeneous musical universes in French and Lebanese environments sometimes makes it difficult to know exactly where he stands: he is classed as Eastern in France and Western in Lebanon.

His teaching methods are both written and oral. In the context of an orchestral composition, he writes down the piece even if he communicates the nuances for its interpretation by singing.



Titi Robin is proud of the organisation of this conference on modal music in Brest. He looks back on his path over the last thirty years, when he was interested in Breton music and worked with Erik Marchand. Indeed, at the time, few people believed in their approach or their research work on modality.

Their commitment, which seemed aesthetically radical and going against the trend of dominating movement, offended some musicians who considered the Breton repertoire as melodically poor and who were in favour of adding harmony to music. The situation has changed now: musicians work with modality and take quarter tones into account.

As a guitar player, he does not only play modal music, as he uses chord charts. He adds that he was self-taught, and thus not a graduate of an artistic school or master. He created his own aesthetics.



Titi Robin gives his vision of improvisation: *improvising in a mode is more like writing poetry with all of its emotions*. Form and content in poetry are closely related. In modal improvisation, the first two notes release a fragrance. *“With technique, the note tone, I will try to squeeze juice and fragrance out. When I’m improvising, I feel like I’m writing a ghazal, a poem, I have the same physical relationship, the same pleasure. Maybe it could be compared with erotic pleasure. Each note has a personality in relation to the tonic and the keynote, each note is like a satellite, as there are subtle relationships between each note of the scale. There is a real desire for beauty, pleasure; it’s a path, a commitment. There is a reason to choose to play modal music or, at a particular point, to put down a chord progression. One way is not better than the other, it’s not value, but the choice of path that matters”*.

He goes back to the project that led him to India. There, he made a record (*Rives*) with Indian musicians, based on his own repertoire. He asked them to perform it with their own style and personality. He adds that in his own art he has never played any traditional music, even though he has played with many traditional musicians. He concludes by saying that: *“the source of music isn’t the musicians, it’s the people. There is no music without its audience”*.



Tolgahan Çoğulu describes the Turkish music scene through its various musical traditions i.e. folk music and maqam. He also states the influence of Western music in Turkey which dates back more than 200 years and significantly impacted the musical context of his country.

Following the creation of the Turkish Republic in 1923, cultural policies were implemented in an attempt to westernise society, particularly through a process of music harmonization. After collecting Anatolian folk music, the songs were harmonized, lyrics adapted, teachers sent to the West and conservatoires created.



However, during the 90s, the concept of identity based on multiple influences began to be debated.

Tolgahan Çoğulu is a member of a Turkish group created in 1993, *Kardes turkuler*, which means “Song of Fraternity”. The group has collected and conducted its own research on various kinds of Turkish, Armenian and Kurdish traditional music that includes ancient musical modes. The group integrated these songs into its repertoire then rearranged and modernised them. They propose their own interpretation of these songs while still remaining faithful to the spirit of the original version. For example, they can move the frets on the baglama, extend a traditional piece or the maqam by adding a new part or by adapting the composition’s rhythmic and melodic structure. In the case of harmonic change, the melody is adapted so it fits with the arrangement. On the other hand, regional vocal styles are kept within the song interpretation. He points out that the group members’ different origins are an asset, since each of them brings with them their own repertoire. The group regularly collaborates with other musicians.

QUESTION FROM THE AUDIENCE

How and when does a musician decide between modal music and harmony when composing?

Titi Robin replies that sometimes inspiration is triggered by an emotion. He explains that during his collaboration with Erik Marchand, the mode or the intervals were chosen based on first the poetry and then an emotion. He adds that sometimes a piece of music presents itself. *“A lot of work is needed both before and during composing. One has to let go”* in the same way as a photographer captures a picture in an instant.

Ibrahim Maalouf claims there is no set rule. *“Good music does not require excessive thinking. We are dealing with orally transmitted music; in other words, a spontaneous emotion.”*



Ross Daly: *“People do not really decide to compose; it is a natural process. On the other hand, one can choose to follow a certain musical direction. We absorb many things. Inspiration is hard to define and control: a musical idea is often triggered by what we have learnt; decisions are made unconsciously.”*

For **Nando Acquaviva**, both systems are entwined: if at the beginning we should reflect, after a while we should let inspiration play its part.

Amine Beyhom adds that he knows lots of people who choose a mode in order to compose. He also takes Ross Daly’s metaphor that compares a mode to a person that we would recognize in a crowd, to show that unlike a person who inevitably ages and may no longer be recognized after thirty years, a mode can evolve in both its interpretation and our perception, but yet does not age.

Ross Daly highlights the fact that a mode evolves over time. Many examples show that the written version of a mode diverges from the version played and transmitted nowadays. He believes that it is important to learn music in the same way as musicians of the culture concerned. He learned by ear and did not use written music. It is only when he acquired a “reasonably good” level that he began to write again; returning then to an identity closer to his own. But one should never be as foolish as to claim someone else’s identity. Ross Daly never claimed to be a traditional musician. He only aspires to play the Cretan lyre. Although, this involves studying Cretan traditions, other instruments, or even other techniques from related cultures!



CONFERENCE DISCUSSION 3

INSTRUMENTS AND TEMPERAMENT

Moderator :

Laurent BIGOT, musician, “*sonneur de couple*” resource teacher at the Brest Conservatoire

Speakers :

Évelyne GIRARDON, singer (traditional music of France), *Compagnie Beline*

Tolgahan ÇOĞULU, musician, creator of the microtonal adjusted guitar, member of *Türküler Kardes*, Turkey

Ross DALY, musician, founder of the Labyrinth music workshop dedicated to the study of modal traditions of the World, Ireland-Crete

Amine BEYHOM, Doctor and HDR (accredited research director) of Paris-Sorbonne University (Paris IV), Director of *Centre de Recherches sur les Musiques Arabes et Apparentées* (CERMAA), Lebanon

Can the rigor of Western instrument craftsmanship, with its ideal of equal temperament, lend itself to the interpretation of Eastern modes and Western traditional music? Similarly, can a voice, designed for equal temperament, convey an aesthetic that usually uses unequal tempered scales?

Modality pushes vocals and instruments to the same limits/possible openings: Can modal music do without Western instruments (including singing)? Should they adapt to it or should it adapt to them?





Laurent Bigot mentions a bombard and bagpipe contest held in Brest 116 years ago where around fifty pairs of musicians, players of bombards and bagpipes, gathered. A press article at the time described the music in derogatory terms, comparing what was performed to “the meowing of hundreds of stray cats in heat.”

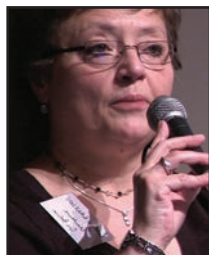
As for the instruments played in the late 19th century, a bagpipe audio recording reveals the distinctive temperament of the instrument, which is due to specific craftsmanship techniques. The scale is not tempered and varies from one instrument to another. Laurent Bigot says that these scales also varied from one region to another and from one part of Brittany to another. In Cornwall, scales of major diatonic trend were used for bombards, while the makers in the Vannes region continued to use more specific scales. Moreover, from the 19th century, music started to be “borrowed” from repertoires of urban centres such as Paris. Both musical instrument craftsmen and musicians tried to imitate the “urban” scales. Unlike that of the bagpipes, the scale of the bombards, which could be modified, made this connection possible. Although their modal characteristics were different, these two instruments were able to play together, as suggested by an audio recording (*Marches nuptiales, Le Gal-Le nouveau*; CD *Le Chasse Marée Ar Men*, SCM 032). Despite their different scales, these two instruments could therefore be harmoniously played together (For more information, see articles by Jean-Christophe Maillard).

The social and musical changes caused by the First World War led the Breton public to shift their interest away from these instrumental practices towards the accordion during the war period. In the early 30s, young Bretons, unhappy with this situation, got together to bring traditional instruments back to the popular music scene.



A Breton instrument maker then decided to modify the instruments in order to introduce tempered intervals, closer to what he thought people wanted. During an interview, he stated *“My first job was to make the bombard sound right.”* Then, within fifteen years, the duo bagpipe-bombards, as described above, almost completely disappeared to be replaced by new instrumental ensembles (in particular the *bagad*) using the Western diatonic scale.

However, a few people continued to perform the old musical forms. The Bagadoù movement, whose genesis we have just described, has also trained many young musicians interested in the old musical forms and their living players. Inspired by this not yet forgotten music and/or old instruments, musicians can nowadays find new inspiration and create new musical forms. *“Change allows creation and creativity. We should not be Manichean in saying that, there was the true modal, non-tempered, music in the past and then the Western influence arrived; rather that they merged to enable the creation of new kinds of music, which allow the tradition to live on.”*



Évelyne Girardon expresses her gratitude to the organizers of this conference on modality and reminds us that some people from other cultural backgrounds are also working on the same questions: René Zosso on medieval music, Jean-Marc Delaunay on traditional music of Limousin (work published on the music website of the *Centre de la musique traditionnelle du Limousin*¹) and Édouard Garo², musician and musicologist of the pedagogy of music teachings by Zoltan Kodaly.

An excerpt from the preface of the work of Emile Barbillat and Laurian Touraine, *Chansons populaires dans le Bas Berry* (Popular song in the Bas Berry):

“We humbly apologise to our readers for not having been able, with the seven notes of the scale, even dressed up with sharps and flats, to restore those features (such as quarter tones and three-



quarter-tones), and to have replaced them with what seemed to us to be the closest thing ...” (Barbillat and Touraine, 1912 – Preface”).

A quick summary of Évelyne Girardon’s career: Coming from a working-class background, she does not claim a specific cultural heritage except that of working-class Lyon and the voice of her mother who sang till the end of her life. Girardon learned the hurdy-gurdy³ (with Georges Simon) before focusing on singing. Since the beginning of her career, the aesthetics based on the concept of a drone, have structured her musical approach⁴.

From her point of view, many questions remain unanswered such as: Is modal music necessarily music with a drone? In the collections, modality is also expressed by the tone. Similarly, can a voice, designed for equal temperament, carry an aesthetic that usually uses unequal tempered scales?

For her, it is essential to reflect on the way to sing: *“The sound chosen is of paramount importance. Vocal expression is entirely connected to the modality and to this horizontal mindset⁵. A significant presence of harmonics is also found in collected*

¹ <http://www.crmtl.fr/spip.php?rubrique108>

² <http://www.garo-ed.ch/Pedagogie/Musiques%20pentatoniques/>

³ <http://www.ciebeline.com/chanson-trad/le-bourdon-luniverse1>

⁴ *“Beyond the awareness of the importance of non-tempered scales, working with a drone seems to me to be paramount; for it is an important experience to physically understand the relevance of the relationship of each note as a selection of the harmonic sounds of the drone.”*

⁵ *“For the singer, producing a drone does not only consist of singing a note, it also consists of using his/her voice to obtain and hear the first harmonic sound i.e. the fifth. Not a fifth ‘learned’ in advance, but a fifth ‘heard’ in the drone. It is only then, that the other, the one who will hold the monody, will easily and gently place the different notes that form the scale, since the unique sound of the drone contains all the other notes. The vocal tone, in coherence with the selection of harmonic sounds, and the voice are influenced by the presence of this essential principle and will then be modified, often unconsciously.”*



documents. The sound of the voice and everything that it embraces is found there: the timbre, the location, the function, the period ⁶.

For many years, she has interpreted and reflected upon polyphonic arrangements in traditional songs. Évelyne Girardon currently sings accompanied by Gilles Chabenat's hurdy-gurdy, whose electro-acoustic keyboard is mostly tonal. Recently Gilles told her that she sang the inexistent notes: indeed, a specific mobile note comes out in a song from the Ardèche region, a note that the tonal keyboard cannot play.

Nowadays, due to musicians' tastes, the hurdy-gurdy has lost its harshness, to the benefit of another sound quality, which is rounder and probably more suited to its new role which aims at fitting wider musical forms.⁷

⁶ *"As for songs in French among the field documents, as described in the introduction of the round table, it seems that modality, found at the heart of our repertoires, carries with it other components that contribute to the expression of other melodic scales and/or forms. Regarding the voice, it seems to me that the know-how of traditional singers leads to the development of other parameters inseparable from this musical characteristic. I have noted several constant characteristics:*

- A particular kind of vocal expression, enriched with harmonics (thus the 'voice' is placed with regard to this need)

- A tone full of harshness, far from standard vocals, which allows a great virtuosity of sound and ornamentation, as heard in certain documents.

- The non-tempered scales seem to be valued, influenced and enriched by these vocal textures. The singers 'expertise', based on vocal timbres with a great density in harmonics, allows some people to also place, in the middle of an ornament, a 'mobile' note (as in the Benedict family - French Canada - or in Ardèche - collection made by Sylvette Beraud Williams). Sometimes, the variation of the scale seems to me to be related to the narrative. It is an emotion caused by what is being said; as if modifying the scales was a way to make sense of what we interpret. These intertwined musical and narrative functions, this irrefutable logic and the acoustic resolution seem to me very coherent. Therefore talking about the voice is inevitably talking about the ear. If one wonders whether a voice trained in equal temperament can carry an aesthetic that uses unequal scales, it is also essential to ask the same question regarding the way to sing, the choice of vocal 'pitch', and the tone".



Listening to two audio recordings :

1. Rossignol des bois (Marcel Thibault. Recorded in 1976 in Montipouret – Indre Region – by Roger Pearron for the Thiaulins of Lignières),

Évelyne Girardon highlights the *“link between the narrative, what is said, and the variations of the scale in the melody. The narrative is of paramount importance: the text is expressed within the mode, using the possible variations of temperament.”* The timbre and the way the voice sounds are inseparable, producing a form of expression that analysis could say makes a “style”.

2. Partons chers compagnons: A song collected in Valle d’Aosta (Cogne valley), sung by Henriette Guichardaz, gives a remarkable example of the vocal aesthetic expressed by the performers of the oral tradition. The cultural distance expressed through the derogatory judgment of the collector towards this singer is noticeable. In the latter example, the mode of the song is clear, the timbre, the temperament and the technique of the singer give an amazing colour to the song.

⁷ *“Having accompanied many entertainers, Gilles Chabenat plays an instrument on which the keyboard has been tuned to an equal temperament. As a result, the drones are very round with (from my point of view) few harmonics; this explains my difficulty sometimes to sing with it. The manufacturing of the hurdy-gurdy has evolved enormously in recent decades. Its sound has become very ‘clean’, very ‘round’ and ‘very stable’, which enables playing in different styles with so-called ‘modern’ instruments and to offer this instrument for modern music composition along with others. The hurdy-gurdy (which was my first instrument) no longer has the same ‘sound texture’ or ‘temperament’: at the beginning of our collaboration, Gilles sometimes mentioned (in a kind and humorous manner) that I was singing notes that ‘did not exist’. I am not immune to ‘singing out of tune’, but after analysis, we both realized that it was not just that. Singing monody over the drones printed a singing pattern, such as very large augmented fourths which was also true for other values of the scale. Consequently, the key range of Gilles’s keyboard significantly changed, offering the possibility to ‘stretch’ the notes. The harshness of the sound is obtained through effects units which give the sound of the instrument back its shape.”*



As part of the revival movement of the 70s, Évelyne Girardon focused her interest on the oral tradition repertoires, and in particular on songs collected in the Alps. She accompanied Jean-Marc Jacquier during some song collections in Savoie. She still has vivid memories of this and recalls an encounter with an important person: Eudoxie Blanc, who spontaneously pinpointed a vital concept: the difference between “having a voice” and the way to make it sound: *“Nice voice, but it is not at all the way we sing here.”*

For Évelyne Girardon, temperament, modality and timbre are linked. She adds that Robert Bouthillier, who is familiar with the song collections made in Quebec, could give us some relevant examples.

For Évelyne Girardon⁸, interpreting the French repertoire is not as easy as it seems since everyone can hear the text without necessarily having the keys to understanding it. Singing in another language gives the public the opportunity to imagine and fantasize about the contents of the repertoire in an unknown language. Singing *“Il n’y a rien de plus charmant que la bergère au champ”* (There is nothing more charming than a shepherdess in the fields’) can sometimes trigger derogatory comments from listeners who no longer have the keys of language and therefore do not understand that this “Shepherdess” is in fact a woman ready for many passionate encounters. In short, she points out that the narration, the story being told, is as essential as the time spent on telling the story and the vocal, musical and modal vocabulary.

⁸ *“I am, by no means, an expert on the history of the various analytical current (past or present) of modal music. I am an ‘interpreter’ of oral tradition repertoires in French. Like many of my friends, passionate by these repertoires, part of my activity involves its transmission in many different ways, but outside both the ethno-musicological research community and ‘traditional music’ circles.*

Transmitting in a ‘clear’, ‘simple’ and faithful manner the musical and narrative reality of these so-called ‘traditional’ repertoires, is an objective on which I constantly have to reflect upon.

It is clear that the concept of modality is plural and gathers various musical techniques which are connected to an infinite number of cultures, and especially to an infinite number of viewing angles.”





Tolgahan Çoğulu returns to the history of the guitar and microtones before explaining in more detail his own experiments on what he calls a microtonal guitar. He begins by introducing the six techniques which are generally used in guitar playing to perform the microtones: the slide, the chord of the string on a specific micro-tone, the use of a device for the glissando and the pizzicato, the horizontal vibrato and finally the harmonics and the multiphonics.

But these techniques have their limitations and do not allow playing modal music such as the maqam music. Therefore, for many years, experiments have been conducted in an attempt to adjust the guitar to modal music.

Among the experiments regarding the keys, Tolgahan Çoğulu mentions:

1. The enharmonic guitar
2. The quarter-tone guitar: Baudelio Garcia (1925)
3. Harry Partch's guitar: adapted guitar (1944), adapted guitar II (1945) = slide guitar
4. The fretless guitar: Erkan Ogur
5. The addition of frets: John Schneider, Lily Afshar, Onur Turkmen
6. Walter Vogt's guitar (1965): removable frets
7. The adjustable microtonal guitar with removable frets.

Tolgahan Çoğulu designed a guitar on which he can remove or move the frets in order to play the maqam modes whilst still keeping the sound of the classical guitar.



Experiments have also been carried out on Cretan music. Conducting experiments on musical instruments is not the exclusive prerogative of Western music, says **Ross Daly**. For example, in India or in Turkey, there is a long history of manufacturing very precise instruments. Seeking precision in instrument making is common to all cultures.



The voice is often associated with an instrument, even though instruments have specific features such as frets. The question that can then be asked to the singer is: do the thoughts of a singer vary with each temperament? For Ross Daly, the singer may think according to the musical system of each piece of music. If he listens and absorbs a particular sound, he will then be able to reproduce it.

Another issue mentioned during the introduction of this round table meeting was: Should modal music do without Western instruments or should Western instruments adapt to modal music? Western instruments have been widely used in modal music as attested by the spread of the violin in south India and the Middle East. In addition, Ross Daly says that, since ancient times, many lutes have been used in the East and have circulated in Europe, to even be considered the forerunner of the guitar. *“In fact, whatever the instrument placed in his hands, a musician will reproduce or attempt to reproduce the music he has got in his mind.”* Thus, in southern Indian classical music, Srinivas plays an electric mandolin and succeeds in producing similar sounds to those of the Indian vina. *“Musicians have the ability to adjust their instruments to their musical needs.”*

Ross Daly recalls the fact that modal music is a very broad category that includes various specific musical traditions. The difficulty is to absorb the subtleties of a given tradition to reach a certain level of practical skill. The singer has to stay a long period of time in a given country or region to be able to reproduce its songs as highlighted in the story of a Greek singer: unanimously admired when singing the traditional repertoires of other regions, her interpretation of local songs triggered public mockery. In order to fully grasp a tradition, musicians are often eager to practice but not to focus on the intervals even if they are specific to each musical system. For Ross Daly, the ideal way to learn is to listen and absorb musical traditions.





Referring to Tolgahan Çoğulu's speech, **Amine Beyhom** asserts that focusing too much on temperaments leads to a corruption of modality. He goes on to quote Ananda Coomaraswamy (1917), an aesthete and specialist on Indian music: “the theory of scale comes from a generalization resulting from the act of singing. The scale of European music has been reduced by blending the notes and the intervals, and it has also been tempered in order to ease the modulation and the change of pitch [...]. *A priori*, the piano sounds out of tune.”

He continues by briefly outlining his career: First he started as an amateur musician before turning professional, becoming a research engineer and a composer. In 1992, he started to do research on World music. In 1996, he founded a group in Beirut, the Music Lab, in which he used two fretted electric and acoustic-electric guitars. As a musician, he noticed the limitation in the notes possible with his fretted guitars. He then remembers the day; by chance, someone gave him the solution as he was singing in the bayât mode. Amine Beyhom then realized: “*I was unknowingly modal*”. He then tried to find out more about modes through books – which did not provide him with any useful information. It was only after fifteen years of reflection and research that he understood what modality was all about.

According to Amine Beyhom, limitations are due to equal temperament. However, equal tempered instruments can be diverted from their originally intended use. He gives an example of the saxophone being played in non-tempered scale. At the time, he had only two options – either changing to another instrument or modifying the one he had. However, both these options have their drawbacks: in the case of changing instrument, a long learning process would have been necessary, whereas when the instrument is modified, the learning process still needs to be finished.



In addition, the new instrument may be inadequate or substandard due to technological or organological issues. Thereby, he designed several acoustic-electro ouds called “Bitar-Beyhom”: an instrument he used occasionally, but with which he is not completely satisfied.

Amine Beyhom then describes the advantages and disadvantages of fretting. The main problem with fretting is that it is impossible to change temperament during a concert, as the adjustment should be done beforehand. Therefore, transpositions appear to be problematic while performing. Furthermore, the use of a large number of frets affects the sound. On the other hand, the advantages of “fretless” lie in the fact that there is no predetermined temperament, except for tuning. Modulations are theoretically unlimited and transpositions are easily performed while playing. The disadvantage lies in a muffled sound due to vibration damping. Fretting allows a very clear sound in the harmonics and polyphonics and prevents localised heterophony. As a musician, he decided to play a fretless guitar, which he demonstrates by playing in the saba mode.



AUDIENCE CONTRIBUTIONS

Marthe Vassallo, singer, echoes the words of Ross Daly: “*The voice has no frets, we do not train voices but singers*” and continues by saying that, unlike instrument making, the objective is not so much to shape the larynx in a definite manner, but rather to give it reflexes. She also comes back to the concept of equal temperament and says it would be wrong to assume that classical musicians can only hear the temperament of their own piano. The training of an opera singer consists of adjusting his/her pitch, as choir experience reveals. Temperament is not a disease but a convention!

Évelyne Girardon returns to the concept of impregnation and her own situation where most of her repertoire comes from song collections. As a citizen of Lyon, non-rooted in a local musical tradition, she reflects on these issues.

Bernard Lortat-Jacob reiterates the idea that things exist within a particular environment; the musician, like music, is intrinsically connected with an environment. Speaking of his own musical experience, he claims that he cannot sing Sardinian songs outside of Sardinia.



CONFERENCE DISCUSSION 4

MODALITY AND CULTURAL DIVERSITY



Roundtable organized in partnership
with **Zone Franche**, the World Music network

Moderator :

Gerard ALLE, journalist, author and novelist

Speakers :

Fawaz BAKER, oud, qanun and fretless bass player, singer, architect and director of the Aleppo Conservatoire, Syria

Laurent AUBERT, PhD in anthropology, Curator of the ethnomusicology department of the Museum of Ethnography of Geneva. Founder and Director of Ethnomusicology Workshops

Jean-Michel LUCAS, President of Uzeste musical, scholar (Rennes 2 University, Upper Brittany)

Bertrand DUPONT, manager of Innacor records and booking, Director of the Grande Boutique, he is also member of the board of directors of Zone Franche

Starting with the question of the presence of modality in the West and the issues this leads to in terms of cultural standardization and/or diversity, the debate will move on to the presentation of the first results collected by Zone Franche as part of an observer mission on France and its cultural diversity. Through the testimonies of cultural actors in the network, this active monitoring mission consists of observing the way in which the government applies the conditions of the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, and the 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. What are the commitments in terms of cultural diversity? What is the ground reality for cultural actors?





Gérard Alle introduces himself as an author, journalist and “traditional” music, rock and jazz enthusiast. He recalls the mockery he was subjected to, in his youth, for being equally fond of bagpipes and electric guitars. In literature too, there are prejudices. There are the so-called great writers and the others who are considered minor writers because they belong to popular literature.

Those holding the power are also the ones who decide what is worth knowing. Indeed, Gérard Alle sometimes feels that the fiction he writes could well represent a “modal” literature, whose rules are also rooted in the oral tradition.



For **Fawaz Baker**, the opposition between modal and tonal music and the one between Eastern and Western music is irrelevant. As an architect, he draws his inspiration from pictorial images: he begins by explaining how, in his native country, olive trees are planted and the fields are shaped by the landscape, thus creating an aesthetic and a flexible geometry that could well be compared to modal music.

He continues by mentioning old Paris, which was built over time according to the needs and the changes imposed by the construction of the wide Haussmannian avenues. For him, these new rules, as opposed to the earlier ones, are still an undeniable aesthetic success.

For Fawaz Baker, there are several ways of analyzing the same piece of music. Thus, for some people, a song sung by Fairuz and the call of a muezzin, both using the minor third, may sound like Western music. For years, he thought that there was modal music on the one hand, and tonal music on the other.



Through further research, he noted that these two types of music sound tempered, even though one uses a scale of 12 and the other a tempered scale of 17. The main difference between the two lies in the flexibility of the notes within the 17 temperament, which has led to discredit of the system. Fawaz Baker explains that *“he had to be modern and have a tempered scale, therefore he decided on the scale of 12, then divided by 2 (24) to adjust all the notes. We had to be modern and we didn’t think whether or not we had our own temperament.”* In religious music, which is the oldest kind, the scale of 17 was maintained. From Fawaz Baker’s viewpoint, *“the use of 24 temperament is a disaster in music schools”*. In conclusion, he specifies that the creation of different scales is politically motivated. Using the example of the 17 different words used by the Eskimos to describe the colour white and the 200 terms used in Arabic to describe a camel, he asserts that everything responds to a necessity and that everything is about survival.

Gerard Alle : Maybe, Laurent Aubert is going to ask the following questions: Who is the audience for modal music? Through the experience of ethnomusicology workshops, what is the connection between the traditional and modern modal expressions? And finally, are there any risks of standardization?



Laurent Aubert mentions the different expressions and categories commonly used in his domain: “traditional music”, “popular music”, “world music” and he adds that many of them are “musics of modality”. There is the idea that they have common elements even though the diversity of expression used hides a blur that does not need to be clarified.

In the same way that each type of music has its own identity, each musician has his own language. *“When referring to modality, we often mention the melodic structures and the forms, but these musical languages should not be reduced to these two aspects, as that would amount to praising both Rimbaud and Shakespeare*



only for their mastery of grammar and syntax. Modality is the formal framework in which the musician will express himself, his emotion and his heart.” Maybe some musical languages allow a better expression of certain realities. The language also shapes the way one expresses oneself. Although modality is important as a structural aspect, there is no music that can be reduced to this component alone. The risk would be to standardize modal music in order to start a dialogue between cultures, whereas the very objective is to get away from standardization.

According to Laurent Aubert, two other parameters are essential to understanding musical practices: first of all, the modes of transmission and the primacy given to oral tradition and to impregnation. We must bear in mind that oral tradition has a role to play in all musical genres, even in the context of a piano lesson. The second key point is the connection with the environment, the context and the conviviality necessary for musical exchange. Nowadays, these three parameters give music a meaning as a language, an object of transmission and a means of conviviality. These parameters are disrupted by the modern world and we may wonder: what makes sense today in terms of musical expression? Especially if we take into account the diversity of approaches and this *“musical ‘Esperanto’ that enables music to be exchanged and shared among musicians”*. Laurent Aubert wonders: what is the meaning of this exchange among musicians from different backgrounds? Musicians meet and create a common language: but does it make sense to listeners whose perceptions are based on their subjectivity and their own musical experience? And what is the meaning? Will the listener feel what the musicians intend to convey?

Laurent Aubert then presents the *Ateliers d’ethnomusicologie* (ethnomusicology workshops), an association founded in 1983 in Geneva. Since its creation, this association has received public financial support. In particular, it brings together musicians from different parts of the world who live in the Geneva region.



Laurent Aubert reiterates that the music is by no means engraved in genetics, but always proceeds from a cultural background. The acquisition of a musical skill no longer requires one to belong to the culture from which the music came. You become a musician by vocation but also through hard work. For him, it is important to fight prejudices. For more than thirty years, testimonies have proven that there is no need to be African to play the djembe or to be Gypsy to dance flamenco.

The idea behind the association is part of this kind of reflection: how to create a useful place and foresee long-term action that deals with transmission issues and the organization of concert seasons? In parallel, a more strictly ethno-musicological action is conducted through the publication of the *Cahiers d'ethnomusicologie* (Journal of Ethnomusicology), which represents a platform of reflection on all of these issues. In the *Ateliers d'ethnomusicologie*, musicians teach as they wish, following their own methods, with minimal constraints. The objective is to bring together talented artists and to provide them with tools such as means of dissemination, ways to meet their audience or a place for interdisciplinary training. Forty regular courses are offered over the year, twenty-six on music and fifteen on dance. In short, it is a platform where professional musicians, amateur musicians and students have the opportunity to meet, but it is not a music school in the traditional sense.

The concert season offers annual thematic festivals (on northern India, percussion, Sufi music, etc.) as well as practical activities such as providing support to local groups by helping them find their place in both local networks and ones further afield. As for the direction and objectives: the aim is not to generate intercultural cooperation through the development of an innovative approach, but rather to develop dynamics within one's own culture. For Laurent Aubert, cultures are not compelled to meet on stage. Unlike the present mainstream, which pushes such gatherings to an excess, the aim of the workshops is not to promote cross-cultural creations, but to offer a platform for music from a diversity of world traditions that have fewer opportunities in terms of programming in the current cultural system.



Gerard Alle: through the findings of the study conducted by Zone Franche, Jean-Michel Lucas is going to tell us what, in his opinion, is the optimal way to defend cultural diversity against market standardisation. He will also explain what he means by “recognition of people’s cultural right”, in opposition to the right of individuals to access the widest range of products.



Jean-Michel Lucas is interested in cultural policies and has studied the relationship between the different structures compiled by the Zone Franche group and the institutional and international context. Based on a survey conducted in collaboration with Myriam Moussa, he questioned, in particular, the perception and relationship between the members of Zone Franche and the definitions and values of UNESCO.

In his view, regarding the evaluation of traditional musical practices, professionals on the ground are best qualified to assess UNESCO’s rules. For example, actors in the world of modal music may well want the authorities to recognize these forms of music in the name of cultural diversity. However, this means that they need to express their arguments within the proper negotiating framework that helps governments to adopt supportive and protective measures for cultures in general, and in this case, musical practices.

Both the United Nations and UNESCO have produced normative texts. Jean-Michel Lucas takes into account the 2005 UNESCO Convention (on the protection and promotion of cultural diversity) along with the texts regarding music practices. UNESCO is a state-to-state negotiation and a decision-making body that develops a system of rules applicable to all. For him, the data gathered from the survey tend to show a misinterpretation. A third of professionals have many reservations on the UNESCO approach and express their disinterest towards an institution that does not share the same system of values.



Their position is, in Jean-Michel Lucas words, that of “poachers”. However, the majority of members share a different opinion and endorse UNESCO’s values – i.e., freedom, cultural exchange and reciprocity – while remaining critical of the application of its values and concrete actions. As a result, they do not get involved in the negotiations and have an attitude that Jean-Michel Lucas calls an attitude of “dabblers”.

He recalls that it is not yet conceivable to develop these rules without the approval of civil society and the support of local authorities. Principles govern the common rules. Cultural diversity should be promoted in the same capacity as the principles of equal dignity for all cultures and the principles of solidarity and cooperation. With regard to the defence of people’s and groups’ cultural rights (in other words, with regard to the will to preserve the ethics of cultural diversity), UNESCO conventions provide room for negotiation that Zone Franche could easily put into action. Its members, however, need to understand that the conventions are more about general norms than practical details. Today, given that practices (particularly musical ones) are subject, at the worldwide level, to the sole law of the free competitive market, it would seem worthwhile negotiating other norms of interaction between the various types of music that can act as gate-keepers to preserve, first and foremost, the dignity of people’s cultures and groups. He therefore regrets the failure to use UNESCO’s frame of reference and the balance of power that dominates negotiations.

Gerard Alle: Bertrand Dupont is going to talk about the exchanges that go back and forth between local and international levels. How can your music be, at the same time, traditional, popular and innovative? What connects creation and tradition? How can this music be spread to a wider audience? How can it be more visible in the media and at festivals?





Bertrand Dupont points out that the conference, planned to take place in two years time, will be radically more political. He then introduces himself as being a “*Valan baz*”, a matchmaker (in Breton), echoing the words of the musician and composer Kristen Noguès. Through his work, he has given many musicians the opportunity to meet.

At local level, some people still wonder how he can be professional and yet sing the Gavotte. He works in a place he calls the “Art wasteland of deterritorialization”, a place of residency for artists. Their partners are: the Regional council, DRAC (Regional Directorate of Cultural Affairs), three department councils and some local authorities. Surprisingly, local officials do not always understand the benefit of culture and music and it seems rather difficult to raise their awareness of the wealth and diversity of the Breton culture.

Gerard Alle recalls the amount of effort that has been necessary to get elected officials and institutions of central Brittany to acknowledge culture. By placing emphasis on its economic importance, we allowed local authorities to think that it is the only beneficial aspect of culture; leaving aside what it brings in terms of personal development, creation and education.

Bertrand Dupont: For him, *Fest-noz* offers an excellent means of transmission. He also welcomes the existence of many music schools: thanks to education and transmission, nowadays, musicians are provided with a thorough training and a sound knowledge of their musical heritage. Erik Marchand takes part in this transmission in an original and innovative manner through the Kreiz Breizh Akademi project which offers an opportunity to discover other types of music and other musicians in the world. How can we improve artistic accompaniment (in ways such as training, creation, co-production, and dissemination) as much in terms of live concerts as in terms of the production and



publishing of texts, and through this the accompaniment of our own developing heritage? Considering the programmes and the number of festivals, he noticed that these all include very little local or world music. Repeating the organisers' words, he says: how is "your" music of any interest to "my" audience? He concludes by outlining the work that still needs to be done on addressing the lack of awareness of this music among young people (college, high school, etc.). Transmission and education issues are essential to him as are professional meetings with broadcasters.

AUDIENCE CONTRIBUTIONS

Bernard Lortat-Jacob asks Jean-Michel Lucas if it is not UNESCO that should be considered as "dabblers" and "poachers"?

J.M. Lucas: Don't we need a common rule? Who would set the rules if it wasn't for UNESCO? How would we manage to live together?

B. Lortat-Jacob: Rules should be challenged: Tibetan music would not be known if we only relied on the Chinese government.

Journalist: UNESCO is an inflexible institution which offers no freedom at any level: For example, the publishing of UNESCO CD booklets is particularly controlled in order to remain diplomatically correct.

Public: In order to support local associations, money has to be found to survive and perform. It is difficult to find support and institutional partners. Anyway, in contrast to tonal music, traditional music gets little acknowledgement. The traditional music federation supports traditional music, yet provides little support for artistic creation within this music.

Marie-José Justamond, Vice-President of Zone Franche: What is UNESCO's legitimacy? UNESCO has no real authority since there is no system of rewards, sanctions or support.

J.M. Lucas: Doing nothing is paving the way to commercial law.



Ross Daly: What is UNESCO's position regarding piracy?

J.M. Lucas: I do not know anything about this issue. UNESCO is open to civil society which can report the problem. As for ethical issues there's the Fribourg Declaration on Cultural Rights.

Laurent Aubert: The latest issue of the *Cahiers d'ethnomusicologie* regards ethics. An article shows the negative effects of the re-appropriation of music by other institutions.

Ms. Kervern, Community Advisor of the city of Brest, says that we must think of the world without any intermediary. Both monolingualism and mono-culturalism are considered a norm. There is a "bio-linguistic regression". Strong action is necessary. She thinks that in UNESCO's texts, the definitions of intangible heritage are very useful tools for an elected official willing to defend these values. The word "diversity" describes a certain reality of the world. This word becomes political when means need to be implemented in order to fight for this diversity. The debate is about what is done with this diversity since diversity exists on its own.

Etienne Bours: There is the musicological aspect on one hand and the much more political issue of modality on the other hand. In between the dabbler and the theoretician, there is always a gap. An important aspect is to always bear in mind the craftsmen, the people working on the ground and the musicians of these "small" countries.

Public: There is an inferiority complex of modal music against tonal music as highlighted in the Damascus Conservatoire.

Erik Marchand: Tonality versus modality, dominant versus dominated: the vision refers to an ethnocentric approach since elsewhere it is the contrary. In the world, musical forms are more modal.

Fawaz Baker: At the Aleppo Conservatoire, of the 700 students, 450 have enrolled for piano lessons while only 3 musicians practice the nay. The piano is played by young girls in the interests of getting married.



Public : There is a sort of fossilization and obsession; a strong focus on the single issue of scales. Tonality has become an avatar of modality, despite the fact that modality is the cornerstone of what a human being does when he sings. Let's not abide to the rule of the tone. Let's face up to musical and social domination in order to fight it.

Erik Marchand : There is no point in prioritizing between music systems. We are not even close to obtaining the global recognition that this is an artistic approach and not a dialect spoken and performed by uneducated people. We must change the ways of thinking and avoid judgments of value.

ACKNOWLEDGEMENTS

BY ERIC MARCHAND

It is a great honour to have had, here at the Quartz in Brest, Finistère, in lower and almost central Brittany, the ambassadors of several major world musical cultures and elected officials of local and regional authorities who have worked for many years to support traditional music: at a local level, of course, where it is practiced, but also elsewhere, since the world of popular culture is usually very open to sharing and exchange. In Brittany, in particular, the network of associations has always been inspirational.

We are not a large institution, so we are pleased to have brought together so many thinkers of different musical expression here and so many schools of thought.

The speakers who took part in these days of reflection are from different backgrounds: artists, researchers, instrument makers, teachers, but also from different geographical horizons: not only from Brittany and Mainland France, but also from Corsica, Sweden, Italy, Greece Crete, Turkey, Syria, Lebanon, and still more, if we take into account the music and the performers who played on stage. It is undeniable that the subject, which we have lightly touched upon, deserves much more than these two days. This is why, over the next few days, we shall have a committee meeting



to reflect upon what the Modal music network can become for international modal music understanding.

First of all, I would like to thank our partners i.e., **the Quartz and its director, Matthieu Banvillet** who has been our host for these last few days and throughout the year, **the Brittany region, DRAC Bretagne, the départements of Finistère, Côtes d'Armor and Morbihan, and the city of Brest.** Thank you to **Spectacle Vivant en Bretagne** who accompany us and enable this publication to exist.

I particularly want to thank **all the artists and young musicians** who gave us the energy to continue reflecting and creating popular and modal music; all those teachers or students who performed, and performers of the different groups, which we have loosely named KBA: consisting of **Norkst, Izhpenn12, KBA3 Elektridal; la grande boutique** and **Innacor** represented here by **Bertrand Dupont**, which helped us make these projects a reality.

Many thanks to the researchers who contributed through their reflection; notably **Amine Beyhom**, who, as an Eastern musicologist, was among the first to show an interest in Breton modality. **Special thanks to all the collectors** who, through and thanks to Dastum, shared freely shared their recordings, now giving us the opportunity to find multiple answers to our various questions. Even greater thanks to all the artists or **“simple” memory transmitters**, who accepted to be recorded, often conscious of their vital contribution in the transmission and the perpetuation of popular culture; yet not knowing what its future holds. This remarkable altruism is something to think about!

Finally, I would like to thank our team and office staff; both those who used to work here: **Delphine, Françoise, Maryvonne, Mary, Yann**; and those who have worked for many months at making this conference a success: **Gaby Kerdoncuff, Celine Prudhomme, Zsofia Pesovar** and especially **Nathalie Miel, Coline Ellouz, and Tangi Le Boulanger.**



GLOSSARY

Scale: a set of musical sounds called degrees, forming the foundation of a musical piece. A musical scale is characterized by the intervals that compose it – that is to say, the intervals between neighbouring degrees – independently of any notion of tonality or tonic. The difference between a note and a degree is that a note refers to a sound but a degree (of the scale) refers to a chosen note within the continuum of sound in a way that defines the neighbouring intervals composing the scale.

Gwerz: a dramatic, historical or legendary song, conveyed by the oral tradition in Breton (it is often referred to as “*complainte*” (lament) in French and “ballad” in English).

Two main genres can be distinguished:

The *gwerzioù* which is characterized by a great concentration of expression, the power of images, and a construction with successive scenes coupled with a strong emotional charge.

The nineteenth and twentieth century *gwerzioù*, which is often influenced by particular loose-leaved style and which is often more wordy or journalistic.

Kan ha diskan: a form of call and response singing performed in the centre of Lower Brittany, characterized by the interpretation of two soloists (exceptionally a solo and two responders), and by their successive singing. This form of singing usually accompanies dances.

Makam (or maqam, mugham, Maqom, Muqâm): refers to a general musical system that comes from Eastern modality, and to its particular applications.

Microtone: a division of the tone into different possible forms of intervals.

Sonneur (Brittany): an instrumentalist of the oral tradition, regardless of the instrument. (Nowadays, this term often refers to players of the bombard, and Breton and Scottish bagpipes).

Temperament: a means of forcing notes and intervals into various predefined values and positions.



BIBLIOGRAPHY

For a more comprehensive version of the bibliography, including references to Breton music, visit the DROM website at www.drom-kba.eu

BEYHOM, Amine, “A new hypothesis on the elaboration of heptatonic scales and Their Origins”, in ICONEA 2008, Lulu on behalf of ICONEA PUBLICATIONS, LONDON-UK (London, 2010).

CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglia des modes*, Alphonse Leduc (1960).
Gelbart, Matthew, “The Invention of ‘Folk Music’ and ‘Art Music’ ”
Cambridge University Press (Cambridge, 2007).

Powers, Harold S., Frans Wiering, James Porter, and al., “ ‘Mode’ ,
The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Oxford University
Press (Oxford, 2001).

TRAN, Van Khê, “Encyclopædia Universalis : MODES MUSICAUX”
(2007)
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modes-musicaux/#>





PROMOTION ET TRANSMISSION
DES CULTURES POPULAIRES DE TRADITION ORALE
ET DE LA MUSIQUE MODALE

L'équipe • The staff • ar skipailh فريق العمل

Erik MARCHAND

Direction artistique et pédagogique,
Artistic and a educational direction,
henter war ar muzik
إيريك مارشان، المدير الفني

Alice BLANC

+ 33 (0)2 98 33 95 47
Administratrice / administrator
e karg eus ar melestradur
تانغي لو بولانجيه، إدارة

Nathalie MIEL

nathalie.miel@drom-kba.eu
+ 33 (0)6 80 35 48 58 / + 33 (0)2 98 33 95 47
Formation professionnelle / trainings
e karg eus mont en-dro ar stummañ a-vicher
ناتالي ميال، التدريب المهني والعمل الدولي

Tangi le BOULANGER

tangi.leboulanger@drom-kba.eu
+ 33 (0)6 77 45 34 91
Pôle International des Musiques Modales
International Modal Music Network
Kreizenn ar muzik mod-skeul
محور المقامية



Contacts / Da gavout ac'hanomp
صفحة الاتصالات

DROM – c/o Le Quartz
60, rue du château - BP 91039 - 29210 Brest Cedex 1
+33(0)2 98 33 95 47
www.drom-kba.eu

LE PÔLE INTERNATIONAL DES MUSIQUES MODALES INTERNATIONAL MODAL MUSIC NETWORK KREIZENN AR MUZIK MOZEL محور المقامية

Ils ont soutenu le Colloque :



Ils ont contribué à la réussite du Colloque :





PROMOTION ET TRANSMISSION DES CULTURES POPULAIRES DE TRADITION ORALE ET DES MUSIQUES MODALES

PROMOTION AND TRANSMISSION OF POPULAR CULTURES OF ORAL TRADITION AND MODAL MUSIC

BRUDAÑ HA TREUZKAS SEVENADURIOÙ POBL DESKET A VEG DA VEG HAG AR MUZIK MOZEL

ترويج وتداول الثقافات الشعبية ذات التقليد الشفهي كما الموسيقى المقامية

Le colloque **LA MODALITÉ, UN PONT ENTRE ORIENT ET OCCIDENT** s'est déroulé au Quartz, Scène Nationale de Brest les 17 et 18 novembre, réunissant 21 intervenants de multiples horizons et plus de 300 personnes dans le public ; il s'inscrit dans le cadre du festival de musiques populaires du monde NoBorder01, co-organisé par Le Quartz, Drom et le collectif Bretagne(s) World Sounds. Premier d'une série de rencontres qui se tiendront tous les deux ans, ce colloque inaugure le Pôle International des Musiques Modales.

The conference **MODALITY: A BRIDGE BETWEEN EAST AND WEST** took place at the Quartz, Brest's Conference Centre and National Theatre, on 17 and 18 November 2011. It brought together 21 speakers from a diversity backgrounds and an audience of over 300 people. This conference forms part of the world popular music festival NoBorder01, organised by the Quartz, Drom and the Bretagne(s) World Sounds group: it inaugurates the International Modal Music Network and marks the first of a series of meetings that will take place every two years.

Spactacle
vivant
en
Bretagne