Carnet de notes

Cahier de répertoire pour chabrette

Eric Montbel

Sommaire

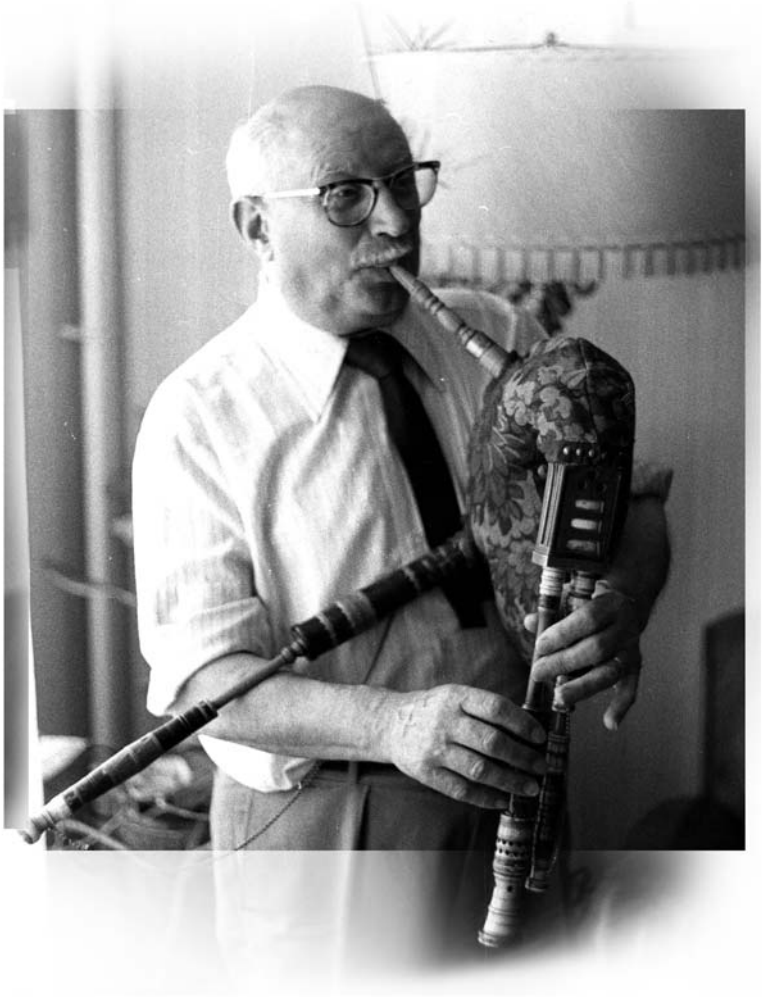
Introduction 6
Le répertoire 11
Territoire 12
Les techniques de jeu 15
Violonaires et chabretaires 26
Le Limousin, pays de cornemuses 28
Cabrette, chabrette, musette 29
Sommaire des airs 31
Regrets, Noëls & Cantiques 35
Marches 51
Bourrées de plein-jeu 73
Bourrées d'entremain 101
Sautières 131
Mazurkas, Scottischs, Polkas 141
Valses d'entremain 159
Valses de plein-jeu 169
Bibliographie et discographie 176

Introduction

J'AI COMMENCÉ À CHERCHER le répertoire de chabrette limousine pour redonner des mélodies à l'instrument, tout simplement. Je jouais de la cabrette parisienne-auvergnate alors, et l'on m'avait offert une cornemuse étrange, si belle avec ses miroirs incrustés sur la boîte, ses bourdons couverts de corne et d'étain, ses chaînes… Personne pour m'en parler, pour la désigner par son nom, aucune trace dans les inventaires organologiques des sociétés savantes, du moins je le pensais alors. C'est Olivier Durif qui me mit sur la trace de la chabrette en me faisant connaître le petit ouvrage, fondamental, de Louis Bonnaud, « *Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin* ». Les voilà : deux chabrettes photographiées, décrites comme des anciennes cornemuses en usage dans les environs de Limoges. Aussitôt, premier voyage sur place, premières découvertes : plusieurs chabrettes, que l'on me confie pour réparation, plusieurs mélodies recueillies, l'accueil chaleureux de Hubert Marcheix et de Pierre Boulanger, musiciens-chercheurs au sein de groupes folkloriques, puis d'André Pangaud, de Louis Jarraud, chabretaires, les déclencheurs. L'aventure était lancée, que j'ai déjà racontée par ailleurs*. Nous voici à la chasse aux vieux airs. Pourquoi donc ? Pour donner à cet instrument éteint, mais si fascinant, une chance de rejouer, de reprendre une place dans le concert contemporain. Quel son, quelle beauté esthétique, poétique ! Des artisans-artistes, auprès d'un objet secret, évocateur de mémoire, de filiations, d'un monde étrange et étranger. Rien de folklorique ni de réducteur ici : une ouverture devant l'imaginaire, qu'il fallait alimenter d'airs, de danses, de cantiques, de « regrets ». Cette quête dura une dizaine d'années de manière intense, puis s'étala ensuite au gré des rencontres de hasard. En 1999, pour préparer l'exposition « *Souffler c'est jouer* », où nous avons présenté, Florence Gétreau et moi-même, une quarantaine de chabrettes anciennes au Musée National des Arts et Traditions Populaires à Paris, et à Saint-Yrieix-la-Perche, j'eus l'occasion de revenir sur ces lieux, de renouer des contacts, et de recueillir quelques airs encore. Heureuses surprises ! Et puis l'imagination et le savoir-faire aidant, des airs ont été composés pour l'instrument, que l'on trouvera pour partie ici.

Voici donc ces mélodies. Certaines sont communes, on les retrouve dans tout le Massif Central pour tous les instruments. D'autres au contraire sont uniques, issues des répertoires de chabrette, et bien particulières. Notre but est d'enrichir le répertoire des chabretaires et autres cornemuseux du Centre-France en leur donnant à la fois des mélodies de danse pour alimenter leur pratique de bal, mais aussi des sources nombreuses qui leur permettront de fonder un style, leur style propre. L'essentiel est ici dans la comparaison, l'initiative et l'invention. Le plaisir du jeu de chabrette tient dans la référence poétique aux anciens, aux vieux instruments, si beaux et si mystérieux, et dans cette liberté totale que nous offre une cornemuse qui n'a jamais « folklorisé » : la chabrette à miroirs est restée pour l'essentiel à l'écart du régionalisme pendant trois siècles. C'est un instrument sur lequel chacun projette sa vision des musiques traditionnelles. Fabriquée, pensée, imaginée en Limousin, cette cornemuse est un instrument de musique dont l'histoire reste à écrire, dont la part d'inconnu est bien plus grande que les informations recueillies depuis quelques décennies. Instrument d'église, de confrérie, d'aristocrate, et de routinier, d'artisan, de paysan, de journalier, de tailleur, de chiffonnier, d'artiste, de peintre, de bijoutier, et aujourd'hui instrument féminin, instrument de poète et d'inventeur, la chabrette a été, est tout cela à la fois, et sans contradiction. J'ai écrit par ailleurs que nous avions là une « stratification du sens », où plusieurs époques, plusieurs messages, sont superposés pour une sémiologie complexe, témoignant d'une histoire et d'origines culturelles diverses. Mais tel n'est pas le propos ici. Parlons musique et voyons quelles possibilités s'offrent au jeu de chabrette limousine. ●

*Voir notamment : Eric Montbel, « Comment passe-t-on de Kraftwerk à Bouscatel ? Parcours 1976-1996 d'un musicien routinier ».
in Imaginaires Auvergnats : Cent ans d'intérêt pour les musiques traditionnelles populaires, AMTA-FAMDT, 1999.
Eric Montbel, « Pour les amateurs de beau-jeu. Deux solitaires au pays des cornemuses », in Cahiers De Musiques Traditionnelles, n°15, Genève, 2002.



André Pangaud. Limoges, 1980.

Le répertoire

Notre répertoire s'est constitué à partir de recherches de terrain effectuées en Limousin. J'ai noté sur des feuilles volantes, scrupuleusement conservées, le journal de mes enquêtes dans ces années de fièvre, de 1976 à 1986 environ. Bien des mélodies transcrites ici en proviennent. Les enregistrements sur bandes magnétiques m'ont servi également de sources. Ce travail d'enquête s'est effectué collectivement : si mes sources sur les répertoires de chabrette et les chabretaires sont dues à mon propre travail de collectage, la plupart des mélodies de violon m'ont été transmises par mes camarades enquêtant à l'époque sur cette pratique.

Pour la chabrette, mes enquêtes ont été accompagnées par Pierre Imbert, Sylvestre Ducaroy, Jean-François Chassaing, Monique Pauzat, Guy Bertrand puis Thierry Boisvert et Claude Girard principalement. Les enquêtes sur le violon ont été conduites par Christian Oller, Marc Charbonnel, Olivier Durif, Jean-François Vrod, Jean-Pierre Champeval et Jean-Michel Ponty. Qu'ils soient ici remerciés pour ce travail essentiel.

Les mélodies de « première main », ce sont celles qui m'ont été transmises directement par les chabretaires que j'ai eu la chance de rencontrer, car tous ont disparu aujourd'hui. Camillou Gavinet, de Freyssinet, rencontré avec Pierre Imbert un soir de mars 1978, qui jouait l'ancienne chabrette à miroirs construite par son grand-père. Louis Jarraud du Barnagaud qui utilisait des « parisiennes » à soufflet, mais avait appris sur une limousine à bouche dans son enfance. Son jeu avec bourdon, son répertoire issu des chabretaires de la Croisille-sur-Briance a fortement marqué nos premières tentatives de jeu. André Pangaud de Limoges, le vieil ami si affectueux, jouait de plusieurs limousines à miroirs. Il nous a fait découvrir un monde de chabretaires urbains, artisans horlogers, émailleurs, chaisiers, dans la ville même de Limoges. Voilà nos trois « sources » directes pour le jeu de chabrette. Auxquelles il faut ajouter deux menuisiers, chabretaires dans leur jeunesse et, qui s'étaient tous les deux coupés les doigts au métier : Felix Couderc de St-Bonnet-Briance et Lucien Mazet de Theillomas. Souvenirs irremplaçables, airs de chabrettes, anecdotes, ils nous ont beaucoup donné.

La seconde source, importante aussi, ce furent les familles, les voisins de chabretaires. Le jeu de cette cornemuse s'était maintenu en Limousin, autour de St-Yrieix-la-Perche, Lubersac, Pompadour, St-Bonnet-Briance, Limoges, jusque dans les années 1930, et les témoignages sur ces musiciens restaient très vivants : en témoignent les nombreuses photos retrouvées et les mélodies présentées ici.

La troisième source est sans doute la plus importante par la quantité des mélodies. Ce sont les répertoires instrumentaux recueillis en Limousin : violons, accordéons essentiellement. Ici, le travail fantastique de mes amis des « Musiciens Routiniers » a permis de recueillir des dizaines de bourrées, valses et autres marches. Toutes ne sont pas jouables à la chabrette, j'ai donc opéré une sélection technique. Mais, au-delà du répertoire, c'est au style lui-même que je me suis intéressé pour « construire » un jeu de chabrette limousine. J'expliquerai plus loin comment et pourquoi.

Ma quatrième source a été les répertoires instrumentaux empruntés dans des zones de culture musicale proche : cabrette d'Auvergne, musette du Berry et violon d'Artense par exemple.

La cinquième source, ce furent les répertoires chantés en Limousin. J'ai eu la chance d'approcher de grands chanteurs et chanteuses traditionnels, comme Léonard Frachet, Marcelle Delpastre, Marie et Henri Rouland, Marcelle Pathier. On trouvera ici leur contribution, dans le choix que j'ai fait de leurs mélodies.

Ma sixième source, ce sont les publications écrites, collectages du XIXe siècle : François Celor-Pirkin, Casse et Chaminade, Paul Charreire, Branchet et Plantadis pour l'essentiel.

Enfin la dernière source, peut-être la plus fragile et en même temps fondamentale pour le renouveau de l'instrument, ce sont les compositions récentes auxquelles nous nous sommes risqués les uns et les autres depuis toutes ces années. ●

Lithographie d'après un tableau de HJ Boischard , début XIX^{e} siècle (détail).

Territoire ?

AU SENS STRICT ET GÉOGRAPHIQUE, « l'aire de jeu de la chabrette », pour reprendre une terminologie un peu ethno-folkloriste, se situait aux alentours de Limoges. Mais reste à savoir à quelle époque. D'après nos témoignages, recueillis auprès de personnes nées avant 1914, on trouve cet instrument pratiqué et joué jusqu'en Corrèze (Juillac) au sud, Monts d'Ambazac au nord, Charente Limousine et Sarlat à l'ouest et au sud-ouest, Eymoutiers à l'est. Mais que penser de ces chabrettes retrouvées à Périgueux, à Guéret, dans les réserves des musées ? Que dire de ces « chèvres » de Creuse ou des environs ? Et de ces « grandes cornemuses à miroirs » conservées à Paris, La Haye, notamment. Rien n'atteste directement leur filiation limousine, et pourtant… Les hautbois et cornemuse de Poitou dessinés par Marin Mersenne en 1632 sont là, aussi, pour élargir ce champ géographique réduit à un XX^{e} siècle sans mémoire. Tout pousse à penser (y compris l'imaginaire) que ces cornemuses furent jouées sur un « territoire » bien plus large, et sans doute en Auvergne sous une forme proche, (car il faut bien qu'il ait existé « quelque chose » avant la cabrette à soufflet, pour qu'une technique telle que celle d'un Bouscatel ou d'un Ranvier nous soient parvenues), et sans doute en Poitou, et sans doute en Périgord. C'est dans cette logique de diffusion que s'inscrit ce modeste recueil. ●

Boutot de Pompadour, en 1902.

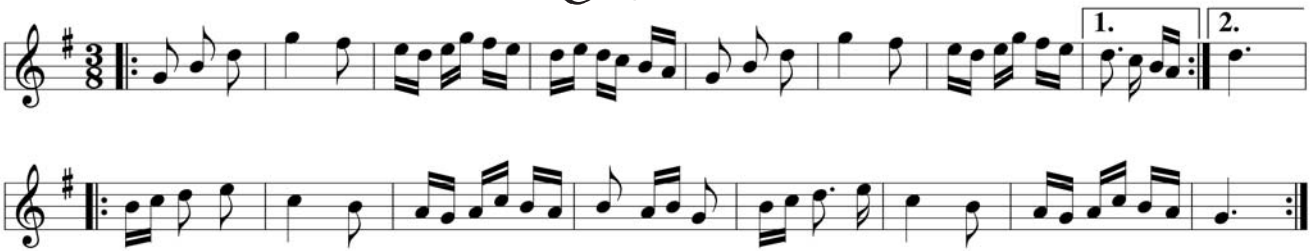
Les techniques de jeu

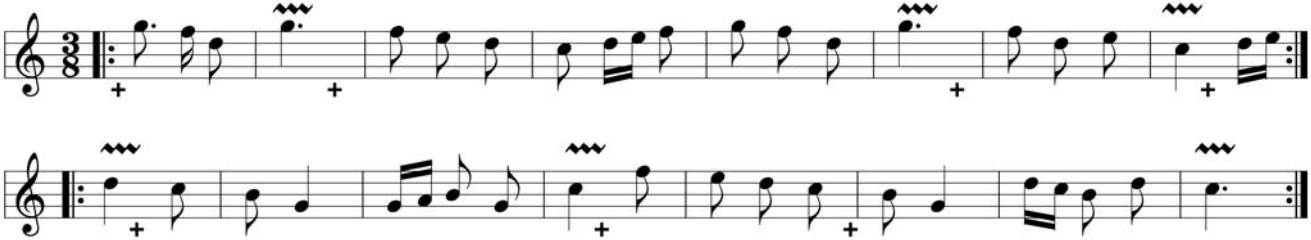
Avant de rencontrer Camillou Gavinet en 1978, j'ai dû pendant trois ans jouer la chabrette sans indication directe sur la technique ou le style de l'instrument, hormis les conseils amicaux et précieux d'André Pangaud, mais qui jouait assez peu alors, suite à une série de deuils douloureux. C'est donc vers Louis Jarraud que je me suis tourné en premier lieu, d'abord parce qu'il m'apparaissait comme le joueur ancien le plus légitime pour aborder l'instrument, habitant sur place, ayant connu d'anciens chabretaires et pouvant transmettre leur répertoire. Même s'il jouait d'une « parisienne » (musettes Alias et Dufayet) à soufflet, il utilisait le bourdon en chanterelle sur ses hautbois. Son style s'éloignait délibérément de celui des joueurs auvergnats ou parisiens, pour apparaître comme très singulier. Mais plusieurs traits communs aux autres cornemuses du Centre-France apparaissaient dans son jeu : détaché des notes par le bas, retour à la fondamentale, ce qu'il nommait le « picotage », comme dans le jeu de cabrette ou de musette du Centre. Vibrato régulier sur toutes les notes supérieures, à un ou deux doigts, mais avec une liberté totale du doigté dans la recherche de justesse et d'expression, en fonction de chaque hautbois et de chaque tonalité : pas de standard, pas de respect de je ne sais quelle « école », seules l'efficacité et l'expression comptant. Nous étions bien loin des « règles d'or » académiques de la cabrette auvergnate, telle que me les avaient dictées des maîtres comme Bergheaud ou Ladonne. Ici, un style très fleuri, surchargé en fioritures, ornements, saturé d'appogiatures parfois au détriment de la régularité rythmique dans les danses. Mais quelle expression sur les noëls, cantiques ou « regrets » ! Donc avec Jarraud, beaucoup de liberté, dans un lien certain avec une cornemuse à bourdons, bourdons oubliés depuis longtemps dans le jeu auvergnat. Le jeu sur bourdons de la chabrette ancienne me semblait pourtant révélateur d'une autre possiblité : celle du plein-jeu.

Plein-jeu & entremain

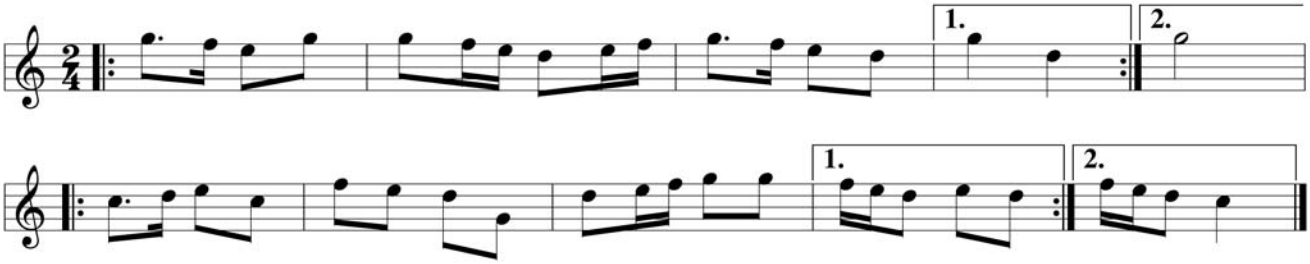
« Plein-jeu » et « entremain » : ces vieux mots sortent tout droit d'une méthode du XVII[e] siècle : le « *Traité de la musette* » de Borjon de Scellery. Ce grand magistrat publia en 1672 de nombreux airs de cornemuse qu'il avait recueillis en Bresse, auprès de ménétriers. C'est lui qui désigne les deux possibilités de jeu de la cornemuse sous les termes de « *Plein-Jeu* » et d'« *Entremain* ». Le *Plein-Jeu* prend la fondamentale du hautbois, sur laquelle sont accordés les bourdons, comme tonique. C'est ce que les musicologues nomment une tonalité authente, héritée des vieux modes ecclésiastiques. L'*Entremain* prend le milieu du hautbois comme tonique, et les bourdons sonnent donc sur un accord de quarte : en d'autres termes, l'ancienne tonalité plagale. Il faut noter que tous les airs de Louis Jarraud sont joués sur l'*Entremain*, alors que nous avons recueilli de nombreuses mélodies de chabrette ancienne jouables sur le *Plein-Jeu*, chez Gavinet par exemple. Voici deux exemples qui explicitent ces deux manières de jouer :

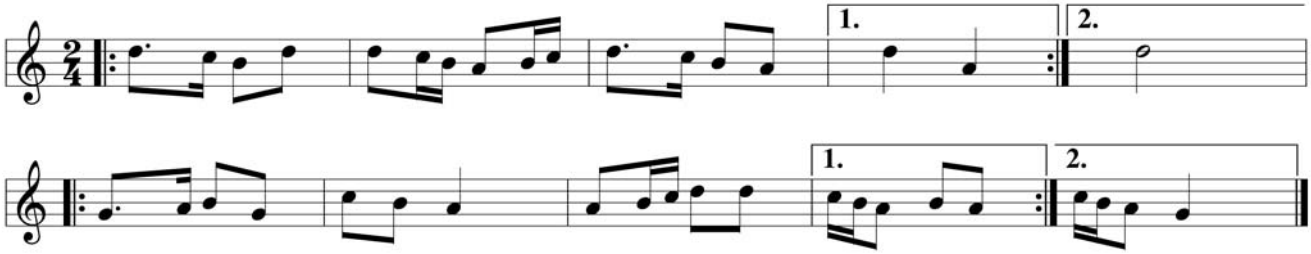
Exemple 1. Bourrée de plein-jeu

La Planète

Exemple 2. Bourrée d'entremain

Trist'annada

Certaines mélodies peuvent être tournées, c'est-à-dire jouées successivement sur le plein-jeu puis l'entremain. Manière que l'on peut observer chez certains violonaires corréziens ou auvergnats.

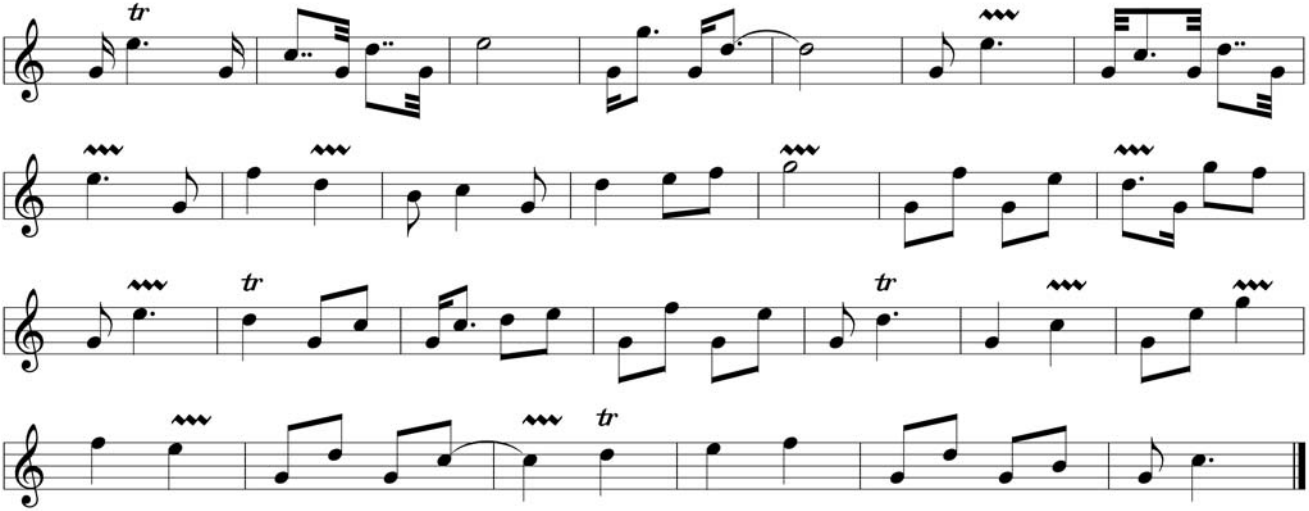
Exemple 3. Entremain

Sautière de Bordas

Exemple 4. Plein-jeu

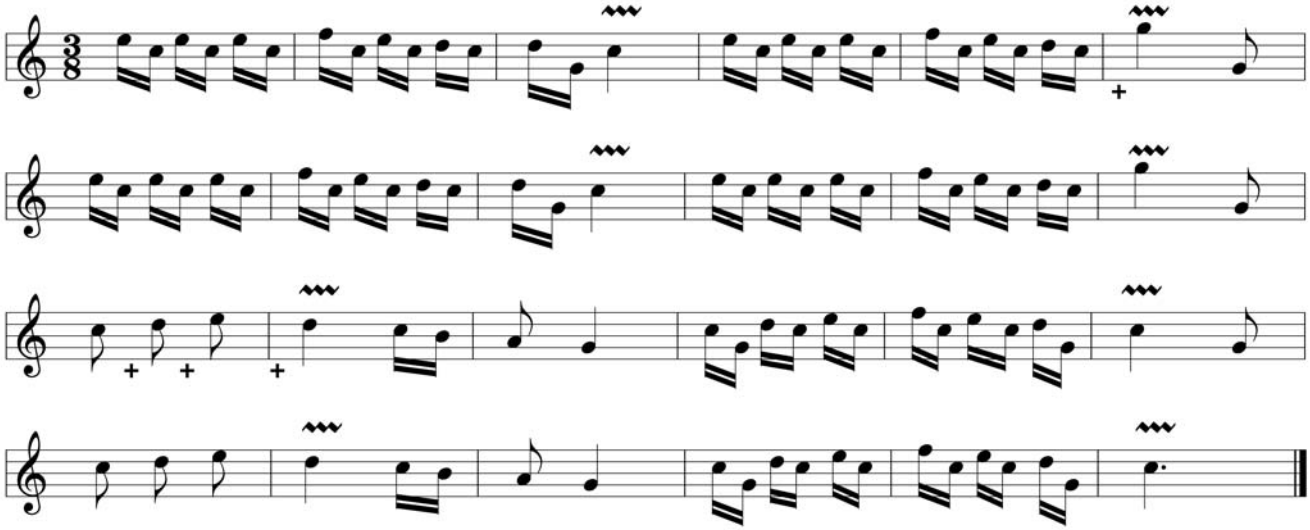
Sautière de Bordas

Les détachés aigus, qui servent à séparer les notes, sont surtout obtenus par un mouvement rapide de l'index ou du majeur de la main gauche. Ils servent globalement à séparer toutes les notes du hautbois, et c'est une technique universelle de cornemuse. Je n'en donne pas d'exemple car il s'agit d'un doigté de base que l'on enseigne dès les premières leçons de chabrette : rien de remarquable en cela.

Le détaché grave utilisé par Louis Jarraud, plus original, est très semblable à celui des cabretaires auvergnats, qui utilisent donc la note fondamentale du hautbois : c'est le « picotage ». Par contre, il rajoute parfois un détaché sur le milieu du hautbois, donnant un effet très chargé et virtuose.

Exemple 5.

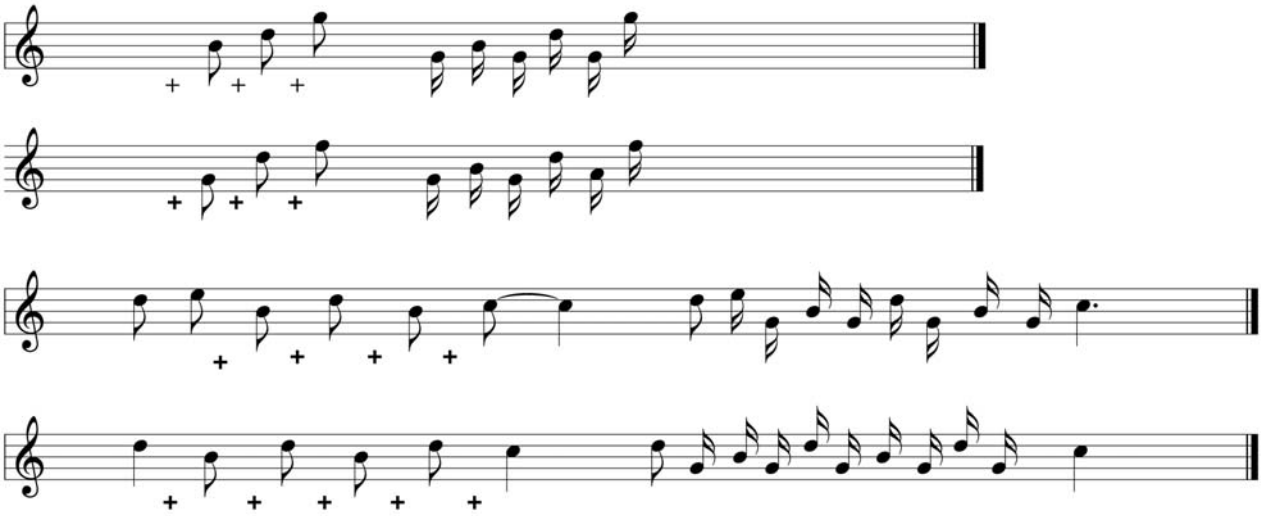
L'âme entendit

Exemple 6.

La Morolhada



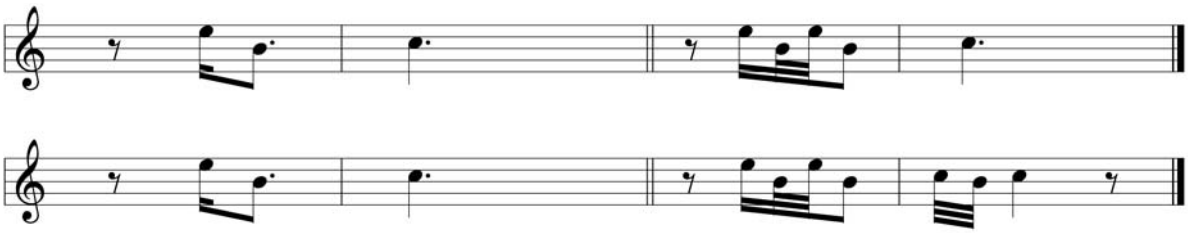
D'autre part, certains « coups de doigts » de cabrette sont très efficaces sur la limousine. Sans aller jusqu'à la saturation de rappels sur la fondamentale, caractéristique du jeu limagnier et de certaines bourrées instrumentales où il s'agit « d'épater la galerie » (dixit Jean Bergheaud), on peut intégrer (ou ré-intégrer) certains traits. Par exemple ce que Bouscatel et Bergheaud appelaient les « cops de martel », déclinés comme ceci :

Exemple 7.

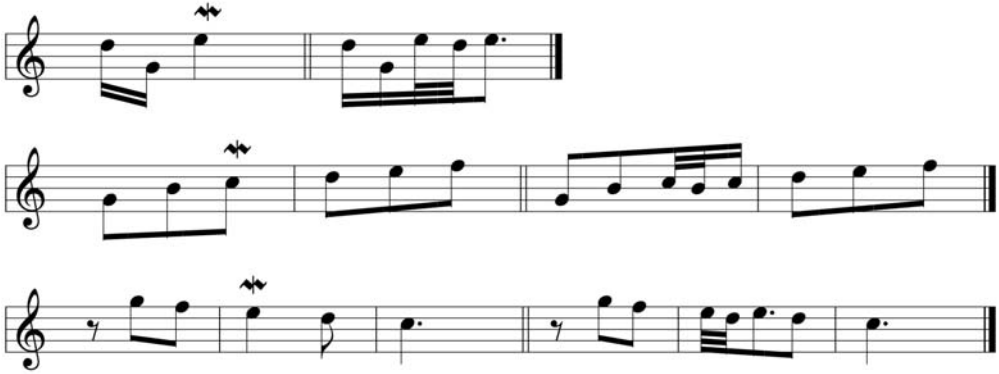
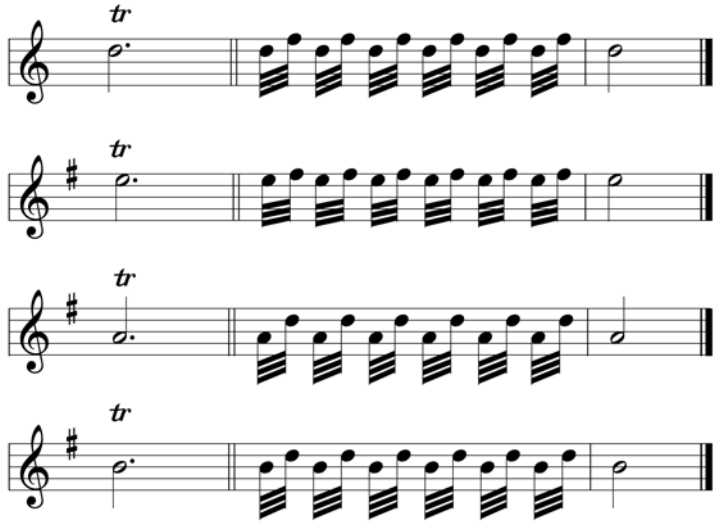
Cops de Martel

Ou encore cet effet utilisé par Allard ou Bouscatel encore, et que nous appelons « la cloche » :

Exemple 8.

La Cloche

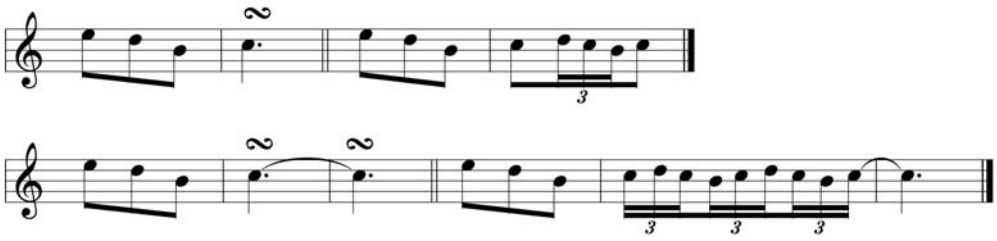


Et les « mordants », battements rapides décrits par la « Méthode de musette » de Hotteterre (1737), et que l'on entend chez Bouscatel, chez Bonnal, Allard, et chez de nombreux violonaires (Péchadre, Mouret, Chastagnol notamment).

Exemple 9. Mordants

Exemple 10. Les trilles

Les trilles, essentiellement placés sur le do, le ré et le mi, sont abondamment utilisés par Jarraud et Gavinet, plus ou moins longs et fournis. On les utilise aussi sur le si et sur le la, ce que les vieux cabretaires appelaient « harmoniser » : très clairement pour Bergheaud, il s'agissait de masquer la fausseté de ces deux notes sur la cabrette. Pour la chabrette on peut obtenir une justesse beaucoup plus satisfaisante : les trilles sont alors un effet de style.

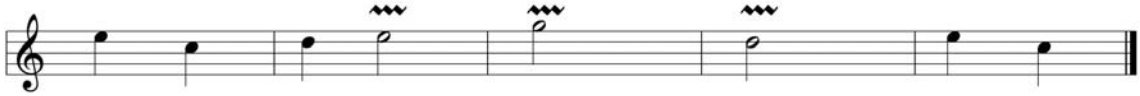
Enfin les « grupetti », simple ou doubles, sont placés par les violonaires à la fin d'une cadence, généralement sur la tonique du morceau, et permettent d'allonger à volonté le moment de la reprise, chez Chastagnol, chez Malthieux par exemple.

Exemple 11. Le Grupetto



Symboles utilisés

Une croix + représente un rappel sur le sol : c'est le « piqué » ou « picotage ».

Ce signe ~~~ représente ici un vibré ou vibrato, important pour l'expression de la mélodie.

Ce symbole *tr* indique un trille rapide, effectué généralement sur une note supérieure.

Buisson de St-Yrieix-la-Perche.

Voilà pour l'essentiel de ce qu'il est possible de transcrire. On n'abordera pas ici les variations, si importantes dans le jeu, ni les descentes en triolets, notamment sur les bourrées. Chaque note ou presque doit être travaillée, soit par un vibrato, soit par une ornementation, et les partitions présentées ici deviendraient vite illisibles s'il fallait tout noter.

Il ne s'agit donc pas de relevés musicologiques, mais de supports pratiques permettant de s'approprier un répertoire. Ces partitions ne sont en aucune manière prescriptives : elles laissent une marge d'interprétation personnelle, elles indiquent plus qu'elles ne règlent.

Reste le travail sur le son, impossible à écrire ou à décrire, et qui résulte d'un savant mélange de doigté (vibrato latéral), de qualité des anches (en roseau bien sûr !) et de colonne d'air. Car la manière d'insuffler l'instrument peut jouer dans la couleur du son, notamment au moment du relâchement de pression sur le sac, et donc de contact direct avec la colonne d'air du musicien. C'est un élément important aussi du jeu de cabrette auvergnate, le soufflet remplaçant alors l'appareil respiratoire. Les analogies avec la cabrette sont nombreuses, notamment dans ce champ de liberté important qu'offre le hautbois de la limousine, et qui permet de tirer les notes, et donc de les ajuster. D'où également une certaine difficulté à jouer juste… et la beauté d'une expression maîtrisée.

La chabrette apparaît comme une cornemuse intermédiaire entre les musettes du Centre-France et les cabrettes de l'Auvergne-à-Paris, qui du reste cohabitaient sur un même territoire.

Je devais retrouver certains de ces caractères de jeu chez Louis Jarraud, puis chez Camillou Gavinet lors de notre rencontre, et pendant les nombreuses visites que je lui rendais ensuite. L'immense surprise que me réservait le jeu de Camillou, c'était l'utilisation systématique du pavillon du hautbois de la chabrette comme résonateur rythmique. Jouant assis, Gavinet projetait son genou contre le pavillon, affectant la colonne d'air et transformant le son dans un effet à la fois comique et très efficace rythmiquement, donnant une dynamique à son jeu assez unique. J'ai par la suite abondamment utilisé cette technique sur les airs lents comme sur les bourrées ternaires. Jamais je n'aurais osé l'inventer sans ce modèle traditionnel. D'après Camillou, son grand-père le faisait, et cela tenait lieu chez lui de vibrato. D'autres témoignages m'ont rapporté cette technique en Limousin, ou encore dans le nord du Cantal où un cabretaire, surnommé « Fantou d'Ally », jouait avec cette technique une bourrée qu'il appelait « La Roundinaira ». Surtout, la présence sur certaines chabrettes (type St-Yrieix-la-Perche notamment) de pavillons creusés intérieurement en « cloche » peut attester cette technique de jeu si particulière et intéressante.

L'expressivité était l'une des qualités recherchées par les chabretaires. Plusieurs termes techniques en attestent. Par exemple, ce conseil donné par Charles Gavinet à son petit-fils pour jouer les airs lents, les mélodies, les regrets : « *Fai planher* ». Fais plaindre, fais pleurer. Ou au contraire, l'encouragement du père Denis à André Pangaud : « *Fai dardar, pitit !* » Fais briller, gamin, mais aussi… fais grimper ! Connotation sexuelle toujours à l'affût avec ces cornemuseux ! Le vibrato utilisé par les cinq chabretaires de tradition, que j'ai pu rencontrer, ne semble obéir à aucune règle écrite :

chacun adaptant son doigté à ses hautbois et à son jeu propre.
Ainsi, Louis Jarraud vibrant la note principale de l'Entremain (do sur un hautbois en sol) avec le majeur de la main droite. Alors que Gavinet utilisait un vibrato latéral, sur le côté du trou, avec l'index : ce que les cabretaires nomment le « limagnier ». Cette technique, il la tenait de son voisin, le célèbre chabretaire Lo Jai, un certain Pradeau de Château-Chervix. Mais lorsque l'on sait que ce Pradeau avait vécu à Paris, on peut supposer une influence du jeu des cabretaires de la capitale. En tout cas son grand-père n'utilisait pas cette technique : c'est le genou contre le pavillon qui lui servait à « faire planher ».
André Pangaud vibrait avec deux doigts, alternativement, sur les notes supérieures du hautbois, de même que Jarraud. Aucun chabretaire ne vibrait les notes inférieures (si, la, sol) du hautbois. Pour ma part, j'ai adopté le doigté et les techniques de la cabrette, ma première cornemuse, que j'ai transformés au contact des bourdons de la chabrette. Les bourdons apportent des harmoniques et un son dont est dépourvue la cabrette parisienne. Je suis donc allé chercher du côté des cornemuses bulgares et des joueurs de flûtes Kaval d'autres techniques de jeu : et notamment le vibré des notes inférieures, par flattement latéral : sur le trou de si pour un vibré de si, etc. Quant au vibré du sol grave, je l'obtiens en… secouant légèrement le hautbois. Tous ceux qui ont vu jouer les gaiteros asturiens connaissent cette technique. Et j'ai emprunté aux cornemuses de l'aire celtique (Highland Pipes, Uillean Pipes) leurs « rolls », détachés triples très rapides, efficaces, sur nombre de nos mélodies.
Il est clair que cet ensemble « d'emprunts » a construit mon jeu et celui que j'ai pu transmettre ; on voit qu'il doit tout autant à une filiation locale, en Limousin et en Auvergne, qu'à une ouverture européenne. Et telle est la chabrette depuis toujours : complexe, stratifiée, construite de multiples influences.

Le jeu de pieds de Gavinet, sans avoir l'assurance et la complexité de celui des violonaires, était bien présent. Parmi d'autres chabretaires anciens, Chabrely s'accompagnait de la sorte, de même que Buisson ou Veretou, et les témoignages sont nombreux. Du reste, si aucun violonaire ne se passait du jeu des pieds (à la fois accompagnement rythmique sonore, et corps qui danse sur place, qui se met en cadence), on peut penser que les chabretaires faisaient de même. A l'inverse, le jeu de Louis Jarraud, qui n'utilisait pas les pieds en « batterie », faisait peu de cas de la métrique. Mais Jarraud est surtout un maître des marches lentes et des airs, des cantiques et « regrets ».
Pour construire le jeu de chabrette limousine, j'ai donc puisé dans ces références directes, celles des chabretaires, et des cabretaires tout proches, et d'autres cornemuses plus lointaines. Mais quant au style, aux ornementations et jusqu'au son parfois, c'est du côté des violonaires que je me suis tourné.

Dessin de Gaston Vuillier
dans « Le Tour du Monde, en Limousin », 1893.

Violonaires et chabretaires

Ma première rencontre avec un violonaire, un « violoneux » comme on disait alors, c'était Antonin Chabrier, en janvier 1975 je crois. Je lui avais demandé s'il jouait des « branles du Moyen-âge », il m'avait répondu : « La prise pour le magnétophone est ici ». Grosses lacunes dans ma culture « trad » à l'époque. Devant ce jeu lié, legato, au coup d'archet linéaire, aller-retour, lent et chorégraphique, j'ai pressenti le lien avec le jeu des cornemuses. Cet homme jouait de la cornemuse… au violon. Même choc bien plus tard avec Alfred Mouret sur l'Artense. On a beaucoup glosé depuis le XIXe siècle, sur la place qu'auraient pris les violons, remplaçant les « antiques » cornemuses et vielles dans les campagnes du Massif Central. Peut-être. Entendre jouer Chastagnol, Chabrier, Péchadre ou Mouret à la fin du XXe siècle, c'était en tout cas une expérience sonore, visuelle et sociale, qui n'avait rien à voir avec le violon classique et l'accordéon folklorique. Le jeu sur bourdons, par l'usage des cordes à vide. Les ornements. Et le son, le travail du son, comme on peut l'entendre aussi chez Bouscatel ou Bergheaud, les immenses cabretaires de la vieille école de cabrette parisienne. Sur le violon, comme sur la cornemuse, le son n'est pas fait, il ne sort pas formaté de l'instrument, au contraire d'un piano ou d'un accordéon par exemple. Le musicien donne le son ; les doigts, le souffle ou l'archet, affirment la justesse, l'expression, la hauteur : instruments ingrats, qui ne supportent pas les approximations. S'ajoutant à cela le jeu des pieds, rythmique et souple, dansant assis. Et cet archet linéaire, ces mélodies en degrés conjoints tellement évocatrices de la cornemuse. En 1728, le musicien Demoz de la Salle écrivait à propos du style « louré » : « Lourer, c'est exprimer les notes qui sont liées de deux en deux, en les coulant, caressant, et roulant, de telle sorte que les sons soient continus, liés et conjoints, comme ceux des airs des instruments appelés musettes, cornemuses, vielles ». Le jeu « louré » de Mouret, ou de Chabrier, reste pour moi un grand modèle traditionnel, référant au jeu de

cornemuse autant qu'à celui du violon. L'immense travail sur le violon corrézien effectué par les « Musiciens Routiniers » a mis à jour des dizaines de bourrées. Toutes seraient jouables à la chabrette, n'était cette difficulté qu'ont nos instruments à « monter à la fleur », c'est-à-dire à dépasser l'octave. Une seule note nous manque parfois. Pourtant l'échelle et la tessiture de ces mélodies de violon s'inscrivent de manière mimétique avec celles de nos cornemuses, qu'il s'agisse des mélodies de Plein-Jeu ou d'Entremain. Coïncidence ? Evidemment non : c'est bien de traits culturels qu'il s'agit, à la fois techniques et esthétiques, mais qui signent une parenté définitive. Et puis certains violonaires ont connu des chabretaires : Peyrat, Ceppe, Jabut, Malthieux par exemple, qui nous transmettent leurs mélodies. Les airs de violon ont été (et seront sans doute) des airs de cornemuse, issus d'un même territoire, des mêmes réseaux de musiciens qui ont façonné ce que nous nommons une tradition.

On trouvera donc ici bon nombre de leurs bourrées, toutes jouables à la chabrette pour peu que l'on utilise le doigté chromatique qui ramène la sous-tonique à un ton entier, sur l'Entremain. Cette technique, ignorée de Gavinet par exemple, sonne naturellement sur les hautbois anchés par Louis Jarraud : on entend presque un ton entier dans ses sous-toniques, comme il est d'usage sur les cabrettes parisiennes.

Cette faculté d'utilisation des chromatismes nous a permis de jouer la chabrette limousine dans des modes différents, en adoptant de nombreuses mélodies en mineur. Je n'en ai pas recueilli une seule dans le répertoire des anciens chabretaires : mais comme le faisait très justement remarquer le luthier Claude Girard, cette possibilité existe sur l'instrument, elle fut utilisée et il serait bien frustrant de s'en priver aujourd'hui. Voilà donc ouvert le champ immense de la composition, qui repousse les limites de la tradition transmise, pour intégrer à la fois les mélodies de chanson, les airs de violon, d'accordéon, de vielle, et les créations nouvelles. Que voici.

Eric Montbel

Mars 2006

Le Limousin pays de cornemuse ?

Oui sans doute, et pays de cornemuses au pluriel, car des instruments très différents sont joués sur ce territoire aujourd'hui.
Historiquement, la cornemuse est attestée en Limousin depuis le Moyen-Age, et le mot « chabretayre » est utilisé pour la première fois dans un document écrit en 1518. Les travaux de Louis Bonnaud à ce sujet sont suffisamment érudits pour qu'il soit inutile d'y revenir.
Quelle cornemuse est désignée par le terme « chabrete » qui apparaît, lui en 1522 ? Impossible de répondre avec certitude. Ce que nous nommons « chabrette limousine » aujourd'hui est une appellation moderne, contemporaine, d'un instrument particulier qui fut élaboré et fabriqué essentiellement au XVIII^{ème} siècle sans doute, et perdura jusqu'à la guerre de 1939-1945. Quelle en fut la genèse, la filiation, quels en furent les inventeurs, les artistes créateurs ? Impossible de répondre ici, et tel n'est pas le but de ce recueil.
Précisons quelques points toutefois pour notre période actuelle, contemporaine, où jamais les joueurs et joueuses de cornemuses ne furent aussi nombreux. Ceci, grâce à une pratique démocratisée de la musique, à un accès plus facile aux sources rendu possible par le travail associatif depuis 30 ans, et à la virtuosité militante des luthiers qui ont mis à la disposition du grand public des instruments modernes, fiables, de formes et d'origines très variées.

Cabrette, Chabrette, Musette ?

On joue en Limousin la « **cabrette** » d'origine auvergnate et parisienne, cornemuse à soufflet, vendue dès le début du XX^{ème} siècle par le magasin « Lagueny » à Limoges et sur catalogue par la maison Pajot notamment. Cet instrument s'est diffusé en Limousin à partir de 1880, et nous en avons trouvé de nombreux praticiens notamment en Corrèze. L'influence des groupes folkloriques, par le biais de la colonie limousine de Paris, fut notable dans cette diffusion. C'était l'instrument de Louis Jarraud, que le chabretaire du Barnagaud jouait avec un bourdon : souvenir de son apprentissage sur une « limousine » à bouche.

Car on a joué en Limousin de la « **chabrette limousine** », nom donné aujourd'hui à « l'antique » cornemuse à miroirs fabriquée aux environs de Limoges et de Saint-Yrieix-la-Perche. Les anciens la nommait « chabrette » bien sûr, mais aussi « charmela ». Un vieux chabretaire de Limoges, le père Denis, la désignait sous ce nom : « le jeu bessier ». Cette cornemuse était presque éteinte, abandonnée, lorsque les hasards du revival folk la mirent sur ma route.

On a joué, dans l'est de la région, les cornemuses de modèle bourbonnais et berrichons, nommées « **musettes** » : 16 pouces, 18 pouces, 20 pouces. Aujourd'hui, cette pratique s'est amplifiée, et l'on trouvera sur tout le territoire Limousin, comme dans tout le Centre-France, comme à Paris, Marseille, Lyon, mais aussi à Londres, Bruxelles, dans toute l'Europe… et en Californie ! cet instrument moderne, inspiré des musettes anciennes , qui fut ré-inventé par quelques luthiers visionnaires et géniaux, Bernard Blanc, Rémy Dubois notamment. En Limousin, la pratique en est importante. Ces instruments possèdent de grandes aptitudes au jeu collectif, aux répertoires inter-régionaux et à la création. Leur succès est exponentiel.

Voici donc les trois grandes familles de cornemuses jouées en Limousin. Nous ne nommerons pas ici les instruments bretons, écossais, irlandais, bulgares, galiciens, ou les musettes baroques qui doivent posséder ici leurs adeptes comme partout, aujourd'hui. Pour les vieux musiciens que j'ai rencontrés lors de mes recherches de terrain, toutes ces cornemuses étaient des « chabrettes ». Comme disait le père Denis, « l'important dans une chabrette, c'est la couleur du costume ! » (sic).

Précisons enfin que l'enseignement de ces différents instruments s'est démocratisé depuis une dizaine d'années grâce à leur implantation dans les écoles de musique sur tout le territoire national.

Combrouze (gauche) et *Devoyon* (droite) au Château de Ligoure, 1902.

Sommaire des airs

Regrets, Noëls et Cantiques

L'âme entendit 37
Regrette tant l'ancienne 37
Un jòune pastre somelhava (1) 38
Un jòune pastre somelhava (2) 38
Revelhatz vos pastorels 39
La Santa Compassion 39
La Passion de Jésus-Christ 40
Anem anem totas filhetas 40
'Ribatz 'ribatz 41
Lo bon Diu, la Santa vierja 41
Réveillez-vous les gens 42
Sainte-Marthe allez-y 42
Réveillons Réveillez 43
Chrétiens réveillez-vous 43
Tout en revenant de Paris 44
Et l'autre jour
tout en me promenant 44
Me promenant tout le long
d'un rivage 44
D'où viens-tu bergère 45
Tout le long des bois d'Ardennes 45
Tout le long d'une rivière 46
Lo Matin a la rosada 46
Revenant de l'armée 47
La perdrix la bécasse 47
J'ai fait une maîtresse 48
Vous en venez 48

Marches

Air de Noces des Gavinet 52
Les Hussards de la Garde 53
A l'âge de vingt ans 54
Rosalie les larmes aux yeux 55
Parlons de boire 56
Vous n'irez plus au bal 56
Quand t'anave veire 57
A ta santat mon pair François 57
La Marche du Negrou 58
La Velhada (1) 59
La Velhada (2) 59
De bon matin Pierre se lève 60
Je viens te dire adieu 60
La demanda de la nòvia 61
Air de noces de Pierrissou 61
Marche à la chabrette 62
Le Juif errant 63
Mas filhas prenetz coratge 65
Nos la tenem (Martin) 66
Petit papillon volage 66
Son bouton de Milagorsa 67
Virginie les larmes aux yeux (Denis) 67
Virginie les larmes aux yeux (Jarraud) 67
Marche de St-Junien 68
Al jardin de mon paire 69
Marche de noces de Chabrier 69
L'Anglars n'a pas d'ausel 70
Piare mon amic Piare 71
Marche de Martinot 71

Bourrées de plein-jeu

Bourrée de Renon 75
Bourrée du Mauconten 75
D'où venez-vous Pierre 76
La Champagnac 77
Bourrée de Juille 77
Bourrée de Malthieux 78
E quand las peras 78
Bourrée de Maurianges 79
La Planète 79
Presta-lo me 80
Presta-lo me (Péchadre) 80
Marisson quand t'aimava 81
Fai anar ton violon 81
Bourrée de Trech 82
La Giatte du Coualhon 82
Bourrée de Gimel 83
Bourrée d'Ambrugeat 83
Bourrée à Berthout 84
N'a ben tant dansat 84
Si tu los vesiàs 85
Tu lo li tendràs 85
Bourrée de Cros del Vialat 86
Les cornards (Pechadre) 86
Bourrée de Chabrier (1) 87
Bourrée de Chabrier (2) 87
Bourrée de l'orage 91
Le Faussaire 91
Les trois angles 92
Lo Becat 92
Bourrée d'Aragon 93
Borréia alla Limosina 94
Bourrée de l'Avent 95
Bourrée de Ligoure 95
Borréia Charmelada 96
Borréia de Dissendres 96
Borréia l'Estela 97
Borréia d'un Gat 97
Lo Jai 98
L'Aurence 98
Borréia del « Pocoti » 99
Borréia de Massault 99
Bourrée de St-Léon-sur-l'Isle 100
Lo Papajai 100

Bourrées d'entremain

Trist' annada 103
La Morolhada 104
Bourrée de Demaison 105
La Jassona 105
Aval dins la ribiera 106
Bourrée à Chabaud 106
Bourrée de Benoit 107
Bourrée au verre 107
leu n'en ai cinc sòus 108
Bourrée à Coutau 108
Bourrée de Péchadre 109
Bourrée de Jabut 109
Las dròllas dau Lonzac 110
Garda ton bon temps bargiera 110
Bourrée du piano mécanique 111
E quand las peras 111
Bourrée de Magadou 112
"La Louise" de Chastagnol 113
Bourrée de Pandrignes 113
Quau te mena bela 114
Le Papillon 114

Ont es passat lo ver d'antan 115
Delai lo ribatel 116
Lo planquet de la chambra 117
Bourrée de Chabrier (1) 118
Bourrée de Chabrier (2) 118
Bourrée de Chabrier (3) 118
Bourrée de Chabrier (4) 119
Bourrée de Chabrier (5) 119
Bourrée de Chabrier (6) 119
Bourrée de Chabrier (7) 120
Bourrée de Chabrier (8) 120
Las dròllas se mariden 120
Bourrée de Péchadre 121
Ço que mai m'agrada 122
Bourrée de Mouret 122
Al bòsc de la Solhada 123
Bourrée La Chabra Bruna 123
La Courbiase 124
La Parisienne d'Edgar 124
Cadaron cadaron pas 125
Bourrée des bouteilles 127
La Coulemelle 127
Bourrée d'un violonaire 128
La Zinga 128
Bourrée de Jaume 129
Fil de Seda 129

Sautières

Sautière de Bordas (entremains) 132
Sautière de Bordas (plein-jeu) 132
Ta maison s'esbolha mon Piarrou 132
L'ai ben vist lo Rainal 133
Sautière de Solomagne 133
Sautière de Gustou 134
Sautiera passada 134
Sautière de Martin 135
Sautière de Villac 136
Sautiera de Gavinet 136
Branle de Naussanes 137
Sautière du père Piaud 137
Non la dançarem pus 138
Que farem de l'ausel Mirabel 139

Mazurkas, Scottischs, Polkas

Mazurka du père Tiro 142
Mazurka de Riboulet 142
Mazurka de Péchadre (1) 143
Mazurka de Péchadre (2) 143
Mazurka de Geneix 144
Mazurka de Chaput 144
Mazurka de Chabrier 145
Polka de Gavinet 145
Polka de Naves 146
Polka de Chabassier 147
Polka d'Edgar 147
Lo Piauleu 148
Polka de Meymac 148
Polka de Chastagnol 149
Polka d'Ythier 149
Polka du Lac 150
Tistou 150
Allons au bois 151
Scottisch de Madame Doudet 151
Deritetou 152
Scottisch de Chabrely 152
Scottisch des Gavinet 153
Scottisch d'Innocentin 154
Scottisch de Pierrissou 155
Scottisch de Péchadre 156
Scottisch de Cordes 157

Valses d'entremain

Valse de Bazuel 161
Valse des Gavinet 162
La Jau dau Curé 162
Marguerite du Mas Commerat 163
La valse à Dédé 163
La ballada 164
Manha-lo li 164
La Cati 164
La valse à Guyot 165
Valse à la chabrette 165
La fille du geôlier 166
La valse de Chabrier 166
La valse de Joseph 167

Valses de plein-jeu

L'Urusa Jardinièira 170
La valse des Landes 170
La valse de ce temps-là 171
Sur le bord d'une fontaine 171
Aures Françoise 172
T'aime pas gaire 172
Valse à Nicaud 173
Valse de Vertougit 173
La feuille à l'envers 174
La fille du fermier 174
J'ai descendu dans mon jardin 175
J'irai prendre mon habit vert 175
la Joliesse 175

Le fabricant de chabrettes *Felix Chabrely* de Reirol, années 1930.