

I- JEANTY BENQUET ANALYSE DU JEU D'UN MUSICIEN ROUTINIER PAR YAN COZIAN.

Yan COZIAN.- Dans cette partie qui m'a été confiée, je vais tenter d'analyser les 3 mélodies qui sont sur le disque que possède l'association Bohaires de Gasconha et qui ont été éditées dans l'album de la collection Ocora Radio France¹. Nous essaierons de déterminer la tonalité de l'instrument joué, la gamme utilisée puis d'analyser le jeu du musicien.

En préambule, il apparaît que nous pouvons abonder vers la thèse de l'enregistrement d'un bohaire, joueur de cornemuse landaise. Au moins 5 points corroborent cette possibilité, la localisation de l'enregistrement (Bazas – Gironde) le répertoire interprété: bigabigeta, varsoviennne et congo, la langue utilisée pour le chant (notamment sur la face B) et enfin le timbre de l'instrument et son jeu de bourdon variable caractéristique.

Pour ce qui est de l'identification de l'instrumentiste, je m'en remettrai aux indications fournies par le découvreur qui nous informe qu'il s'agit de Justin Benquet dit Jeanty. Je vous invite à lire la pochette de l'album pour plus de précisions.

Tout d'abord, commençons par le bourdon, base harmonique de la cornemuse. C'est une donnée majeure puisque c'est sur ce son continu que le musicien étalonne, règle chaque note de la mélodie. Bien sûr dans le cas présent nous analyserons la note jouée par le bourdon ouvert puis fermé.

Sur l'enregistrement de l'album Ocora Radio France la cornemuse est en tonalité approximative de Do # « haut » (Do dièse plus 25 %, approximativement).

La numérisation que j'ai faite nous indique une tonalité de Ré majeur.

Ce n'est pas pour autant que nous pouvons en déduire que ce musicien jouait soit en Do# soit en Ré. En effet, les enregistrements en 78 tours n'ont pas la précision des prises de son actuelles, ni les pressages d'ailleurs (le disque original est en cire). De plus, nous n'avons pas forcément à notre disposition un appareil d'écoute qui permette une restitution fidèle par rapport à l'appareil de l'époque.

Nous devons donc pour ce sujet de la tonalité qui est tout de même intéressant à creuser, nous contenter de supputations.

¹ Landes de Gascogne – La cornemuse – Ocora radio France - C 560051.

Pour rechercher la possible déformation de l'enregistrement et d'éventuels correctifs à apporter, je me suis appuyé sur la face B du disque original. Une chorale y chante une version de « Joan de la Reula »², ils sont accompagnés d'un aérophone de type accordéon, guide chant ou orgue³. Il chante en tonalité de Sol# mineur, ce qui n'est pas totalement impossible mais tout de même peu probable. A ce stade, deux possibilités s'offrent à nous, soit de corriger un demi ton au dessus et obtenir une tonalité de La mineur soit de baisser d'un demi ton, en Sol mineur. A l'écoute, mais il est vrai que ma numérisation n'a pas la qualité de celui de l'album Ocora, la différence notamment au niveau des timbres de voix n'apporte pas d'information. Par contre, si nous effectuons les mêmes corrections sur la face A, la cornemuse qui est en tonalité de Ré passe en Mib dans le premier cas de figure et en Do# dans le deuxième. Ces données font pencher la balance en faveur d'une boha accordée en Mib majeur et ce recoupement est corroboré par l'information que m'a fourni Régis Ventriboux de Le Nizan, Gironde. A sa connaissance le groupe dans lequel il a lui-même joué et auquel appartenait Jeanty Benquet : « Lous Bazadès », a toujours utilisé la tonalité de Mib.

A présent, nous allons aborder l'étude de l'échelle de l'instrument. Pour des raisons de facilité de communication, j'utiliserai la gamme de Do majeur.

Les notes jouées dans les trois extraits sont : Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, do et mi. La sou s tonique et la septième ne sont pas jouées dans ces mélodies. Nous ne savons pas s'il s'agissait d'un Si ou un Si bémol et c'est bien dommage. Une autre hypothèse peut également être posée et non des moindres : cet instrument n'aurait pas de septième et le trou du pouce servirait à jouer l'octave. Cela pourrait expliquer d'une part que cette note soit absente des mélodies et d'autre part que la mélodie fort connue sous le nom de « La Varsovienne » (Bazadaise sur Ocora opus cité) soit interprétée en remplaçant le Sib par un Do.

Pour ce qui concerne le Mi au dessus de l'octave, vous pourrez entendre cette note dans cette même mélodie. Il faut noter qu'elle n'est interprétée qu'une seule fois, alors, est-ce un hasard, une variation ? Nul ne le sait par contre c'est une indication intéressante sur les possibilités que l'instrument avait à octavier.

Avant d'aborder l'étude de l'échelle de la cornemuse concernée, je vais procéder à un petit rappel nécessaire pour éclairer mon propos.

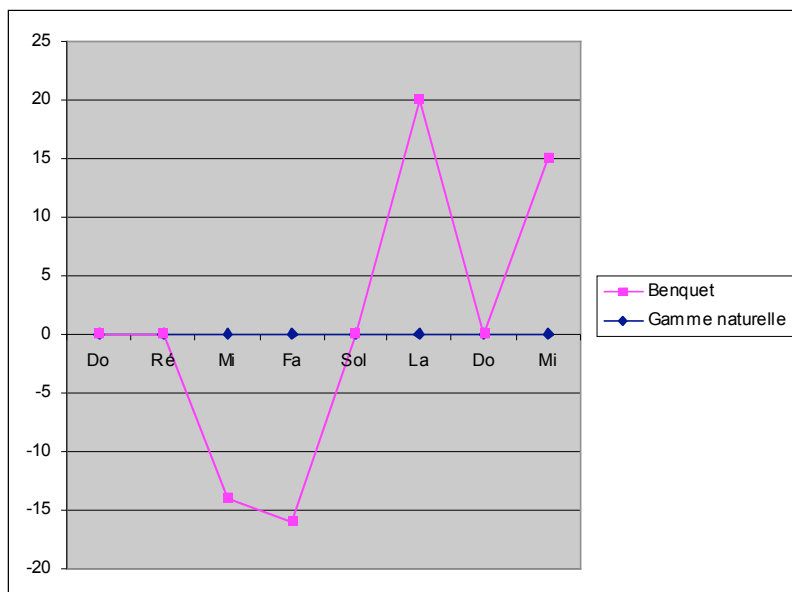
² Version que l'on peut retrouver dans l'ouvrage : Jean Poueigh – chansons populaires des Pyrénées françaises – Page 144 - version Béarn.
³ A ma connaissance cet enregistrement n'a pas été réédité.

De façon générale, la cornemuse est un instrument à bourdon, un bourdon est dans ce cas un tuyau sonore qui émet une note en son continu. Généralement le bourdon est à une octave, voire deux octaves inférieures. Le principe de réglage de la gamme consiste à ce que chaque note de la mélodie soit accordée sur le bourdon. Pour le cas spécifique de la boha, la cornemuse landaise, ce principe est encore plus incontournable dans la mesure où le bourdon est à la même octave. Toute note qui n'est pas réglée sur son bourdon « frotte » comme le disent les musiciens. De sorte le réglage de chaque note sur le bourdon est incontournable. Il ne serait pas pensable dans notre cas d'envisager une gamme tempérée égale⁴.

Le relevé de la gamme de la cornemuse jouée par Jeanty Benquet nous indique que cet instrument n'est pas réglé de cette façon. Si l'on se réfère au bourdon, la fondamentale est parfaitement accordée, la seconde et la tierce sont nettement basses, la quarte et la quinte accordées et la sixième est très haute, la septième absente et l'octave juste ; Le mi aigu est un peu haut.

	Do	RE	Mi	FA	SOL	LA	Do	Mi
GAMME NATURELLE								
BENQUET			-14	-16		20		15

La question reste entière : La seconde et de la tierce ne sont pas accordées sur le bourdon, est-ce une question d'esthétique ? Est-ce une volonté ? Est que le musicien n'a pas voulu « ouvrir » les trous trop bas ? Est-ce que pour accorder l'instrument en Mib il a été



obligé de raccourcir la languette ? C'est bien possible car l'accord de la sixième « haute » donnerait du grain à moudre vers cette piste mais il est vrai que l'octave est juste ! La question reste ouverte, pour ma part tout au moins.

Maintenant que nous avons examiné l'instrument, nous allons aborder l'analyse du jeu du musicien.

Tout d'abord sa façon d'introduire et de terminer une mélodie. Nous n'avons pas à vrai dire beaucoup d'indications sur les démarrages. Il n'y en a qu'une pièce dans laquelle nous pouvons entendre sa façon de commencer une mélodie : « La Varsovienne ». Il démarre de la quinte, bourdon ouvert et descend jusqu'à la fondamentale.

Analyse de l'introduction

Varsovienne

The image shows a musical score for the introduction of 'La Varsovienne'. It consists of two staves: 'Mélodie' (Melody) and 'Bourdon' (Drone). The melody starts with a dotted quarter note on G5, followed by an eighth note on F5, a quarter note on E5, and a quarter note on D5. The drone starts with a half note on G4, followed by a quarter note on G4, and a quarter note on G4. Both staves end with a double bar line and repeat signs.

Il est vraiment à noter qu'il utilise le bourdon variable dans son introduction. Ce moment est simplement une mise en route de l'instrument, ce n'est pas un appel à la danse et cette information nous démontre l'aspect indissociable des deux tuyaux de jeu.

Pour ce qui concerne la manière d'arrêter une danse, nous avons un peu plus d'indication le congo s'est arrêté un peu à la mode auvergnate, la varsovienne de façon nette et pour la bigabigueta nous aurons l'occasion d'y revenir un peu tard.

A présent nous pouvons aborder le point qui a certainement le plus impressionné les musiciens que nous sommes lorsque nous avons découvert ces enregistrements : le jeu de bourdon variable.

Il y a un positionnement rythmique assez incroyable et extrêmement travaillé. Il s'articule sur un principe d'alternance bourdon ouvert bourdon fermé, mais avec aussi une inversion de bourdon sur des principes harmoniques et également des bourdons « frappés » le trou de jeu étant battu et non fermé.

CONGO

Joue par Jenty BENQUET

Transcription en do

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of two staves each. The top staff is labeled 'Mélodie' and the bottom staff is labeled 'Bourdon'. The melody starts at measure 1 and ends at measure 13. The bourdon consists of a series of notes that change in a specific pattern: Do-Sol (measure 1), Sol-Do (measure 3), Do-Sol (measure 5), Sol-Do (measure 7), Do-Do-Do (measure 9), and Sol-Do (measure 11), followed by a final Do-Do-Do (measure 13). The notes are written in a simple, rhythmic style with stems and beams.

Nous pouvons remarquer qu'il y a une véritable recherche de jeu harmonique. Lorsque les notes jouées sont sur une harmonie de Do, le bourdon est sur le principe « ouvert-fermé » Do-Sol (mesure 1). Quand la mélodie passe sur une harmonie de Ré le principe est inversé « fermé-ouvert », le bourdon fait Sol-Do (mesure 3). Ainsi à chaque fois qu'un Ré est joué dans la mélodie, le bourdon joue un Sol. Le musicien inverse son jeu de bourdon et grâce à la partition, nous pouvons bien visualiser le principe d'inversion. Il fait Do-Sol, Do-Sol, Do-Do-Do, et ensuite il fait Sol-Do, Sol-Do, Do-Do-Do.

Ensuite, sur la partie B, quand il joue des La en haut, il ne joue pas un Sol, il joue un Do (mesure 9). Il fait Sol-Do-Do-Sol cela confirme tout à fait l'aspect construit de son jeu qui n'est pas du tout basé sur un principe d'ouverture et fermeture automatique sur chaque pulsation mais bien sur un principe harmonico-rythmique.

Un bémol mais quoi de plus normal dans le cadre d'un sujet musical ! Un bémol donc dans cette approche enthousiaste de la construction du jeu de bourdon élaborée par Jeanty Benquet. La mélodie « La Varsoivienne » est en mode dît plagal, en tonalité de Fa or le musicien joue un bourdon Do-Sol. De façon évidente le Fa et le Sol se télescopent de façon peu harmonieuse. Il est à noter que nous pouvions trouver le même principe ou plutôt la même absence de principe chez les accordéonistes de cette époque et leur « redoutable main gauche ».

LA VARSOVIENNE

Transcription en do

"La bazadaise"

The musical score is written for two staves, labeled 'piste 1' and 'piste 2'. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The melody in 'piste 1' starts on a G4 note and follows a sequence of eighth and quarter notes. The drone accompaniment in 'piste 2' consists of a steady eighth-note pattern between D4 and G4. The score is divided into four systems, with measure numbers 1, 5, 9, and 13 indicated at the beginning of each system.

A remarquer toujours et encore l'élaboration du jeu de bourdon.

Chaque mélodie aurait pu être analysée de cette façon mais le temps ne nous permet pas de le faire. En résumé, il se dégage de cette analyse qu'il y a de toute évidence une véritable réflexion du musicien par rapport au jeu du bourdon et une construction réelle et recherchée.

Le jeu mélodique

A priori, à l'écoute il semble bien que le musicien utilise un doigté fermé. Il a un style de jeu très dynamique avec une incroyable variété d'ornementations. Des détachés, des détachés doubles, des battements, des vibrés, des vibrés sur plusieurs doigts, des piqués sur plusieurs doigts. Des piqués avec le trou de pouce pour ponctuer la fin de la phrase, un jeu très étudié, très dynamique pour chacune des trois mélodies. Si vous avez l'occasion de les réécouter, elles sont interprétées dans trois climats différents. Un climat très fluide pour le congo, très très tonique et très percussif pour la bigabigueta, le deuxième morceau, et le troisième beaucoup plus sautillant.

CONGO

Joue par Jenty BENQUET

Transcription en do

Avec ornements et jeu de bourdon

The musical score for 'CONGO' is presented in two systems, each with two staves. The first system is labeled 'piste 1' and 'piste 3'. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including slurs, ornaments, and slurs. The second system continues the melody on two staves, with measures 9 and 13 marked at the beginning of the first and second staves respectively. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex and dynamic performance style.

Quelques réflexions personnelles à l'écoute de ces trois mélodies mythiques.

Tout d'abord le tempo. On peut mesurer et ce sur des morceaux très courts que le tempo passe de 115 à 117 pour l'un de 117 à 124 pour le deuxième et de 165 à 170 pour le dernier et ce en une minute. Cette accélération est très surprenante pour un musicien qui

aurait l'habitude de faire danser. C'est vraiment à se demander à quelle vitesse il serait arrivé au bout des trois à quatre minutes que dure une danse de bal. C'est tout de même un point troublant.

Ce point permet de rebondir sur la valeur intrinsèque de ces enregistrements. A mon sens il convient d'avoir un certain recul. Il faut considérer ce document comme unique et si c'est sa force c'est également sa faiblesse. Un seul enregistrement de bohaire c'est un cadeau inestimable mais en aucun cas il ne peut servir de modèle.

D'autant que certaines réserves planent sur le personnage, car s'il s'agit bien de Jeanty Benquet, les témoignages à son sujet sont assez controversés. Certains, mais sans références aux sources, étaient totalement dithyrambiques à son sujet, disant qu'il était vraiment un joueur exceptionnel. D'autres par contre d'affirmer qu'il n'avait jamais joué en situation de bal et qu'il n'était pas très fiable⁵ ... Il y a lieu d'avoir du recul et c'est bien le principe scientifique d'un colloque que d'aller au delà des mythes.

Il n'en reste pas moins que cet enregistrement a bouleversé beaucoup de choses dans le petit monde des bohaïres. Nous avons eu la sagesse de ne pas « faire du Jeanty Benquet », et pour le clin d'œil, nous ne finissons toujours pas les congos à la mode d'Auvergne. Pourtant, grâce à ce document sonore nous avons pris et appris de grandes choses essentielles. Il nous a fallu revisiter notre jeu et cette découverte a été l'occasion d'une prise de conscience, de quelque chose que nous savions au fond de nous même : le jeu de bourdon, la dynamique, les ornements... Cet enregistrement retrouvé vingt ans après avoir fait re-sonner les premières bohas a été pour moi une opportunité d'évolution. Il me semble que le hasard a bien fait les choses et que c'était le bon moment. En effet, si nous avions eu cet enregistrement dans les années 70 nous n'aurions peut être pas eu la même attirance pour cette cornemuse. Les musiciens autodidactes que nous étions auraient eu de quoi être intimidés devant tant de technique à acquérir. Par contre, les musiciens que nous étions devenus dans les années 90, époque de la découverte de cet enregistrement, étaient capables d'appréhender et d'assimiler notre cornemuse dans toute sa subtilité.

⁵ Collectage d'Adrien Bordessoule – Conservatoire Occitan de Toulouse.

QUESTIONS REPONSES N° 3

Jean BAUDOIN Tu dis qu'il n'était pas en situation de jeu naturel. Les micros devaient l'intimider mais, en revanche, il y a des chanteurs et des danseurs puisqu'on entend le claquement des sabots.

Yan COZIAN- C'est exact et ce document est précieux pour tenter de déduire cet aspect de l'enregistrement. En effet, après une introduction instrumentale par le jeu de l'intégralité de la partie B, nous pouvons entendre une rythmique de danse s'installer très certainement sur un plancher. Ce peut être effectivement des sabots portés par les danseurs comme tu le suggères mais pour ma part je ne négligerais pas non plus l'hypothèse de danseurs sur échasses. C'est l'écoute de la fin de cet enregistrement qui m'a amené à penser que nous sommes en situation de jeu artificielle. En effet, si on l'écoute de façon attentive, alors que la majorité des chanteurs s'arrête, une petite partie des chanteurs reprennent le couplet « per dansar » pour s'arrêter aussitôt et le musicien s'arrête ensuite sans même avoir terminé la mélodie. Comme s'ils n'avaient pas respecté des instructions préalablement données, comme pour répondre à une autre demande que celle de la danse. Pour ma part j'ai imaginé que musicien et chanteurs pouvaient s'adapter aux instructions d'une personne étrangère au binôme « musiciens danseurs »: preneur de son, responsable de groupe... . C'est ce qui m'a fait penser que nous étions dans une situation de jeu artificielle plus que dans le cas d'un enregistrement pris sur le vif. Mais c'est une situation très courante dans le domaine du collectage.

Un autre point me semble renforcer cette analyse : la durée des trois mélodies enregistrées : 1 minute, 1 minute 17 (mais sans l'introduction) et 58 secondes. Nous pourrions être davantage sur une calibration étudiée pour les besoins du disque plus que pour ceux de danseurs, folkloriques ou pas.

Yves POUYSEGUR Bonjour. En voyant la complexité de jeu de Jeanty Benquet, au niveau du bourdon, pourrait-on avoir exactement le même jeu à l'heure actuelle avec des musiciens de groupe à côté d'un accordéon ? Entre d'autres termes : la cornemuse est-elle soliste ou pas ?

Yan COZIAN.- C'est une vraie question. Mais tout d'abord, avant de répondre précisément à ta question, je souhaiterais rappeler que faire jouer une cornemuse landaise avec un accordéon diatonique est difficile de façon intrinsèque parce qu'ils appartiennent à

deux mondes musicaux différents. Ces deux mondes cohabitent et si les notes portent le même nom, leurs valeurs, leurs hauteurs ne sont pas les mêmes. Avec l'accordéon nous sommes dans le domaine de la gamme tempérée égale lorsque la cornemuse et son bourdon nous place dans celui de la gamme naturelle. L'accordéon a notamment des tierces, quarts, et sixièmes beaucoup plus hautes que la cornemuse. Pour terminer ce point sur une pirouette, je dirai que dans la mesure où nous joueurs de cornemuses, nous avons accepté de jouer avec un instrument faux... l'accordéon.... il nous appartient par la subtilité de notre jeu, de nous adapter à la situation. La mauvaise piste serait de vouloir nous accorder en choisissant une gamme tempérée égale. La présence sonore et l'unisson de notre bourdon rendent cette situation inenvisageable.

C'est à mon sens la première question qu'on peut se poser.

La seconde question est celle du jeu en orchestre. Jeanty Benquet nous l'avons entendu, réunissait les trois attributs du musicien : la mélodie, l'accompagnement et la rythmique. Le renouveau de la boha s'est fait dans le sillage de celui des musiques traditionnelles. Il est très rare que nous jouions seuls et nous sommes accompagnés de guitares, accordéons, vielle à roue ou flûte avec tambourin à cordes.

Après avoir longtemps joué tous ensemble, à l'unisson, est-ce que maintenant nous ne nous dirigeons pas vers une redistribution des rôles, la création de pupitres ?

A l'heure actuelle, si nous prenons l'exemple de l'accordéon diatonique, le jeu des musiciens évolue et s'inscrit davantage dans une approche rythmico-harmonique plus que mélodique. Ainsi, dans la mesure où l'accordéon a des systèmes de basse beaucoup plus sophistiqués que les nôtres, est-ce utile d'en rajouter? Et n'est ce pas même télescoper le jeu de l'autre ?

La troisième piste, relève également d'une constatation personnelle : en situation de jeu d'orchestre, le jeu de bourdon n'est plus aussi audible. Souvent, en écoutant un enregistrement dans un groupe nous n'entendons pas forcément le jeu du bourdon. Il peut donc y avoir d'un côté les perturbations harmoniques sans pour autant en retirer le bénéfice de la mise en place rythmique.

Il y a sûrement pour le musicien, un ajustement à adopter à chaque situation de jeu, une écoute, selon qu'il joue avec un percussionniste ou un autre instrument mélodique, ou avec un orgue, une vielle ou encore s'il a des parties solistes.

Marc CASTANET.- Je joue de la boha et aussi de l'accordéon diatonique. Je suis désolé, j'essaie de me soigner cela mais c'est très difficile.

La musique, même si c'est une musique de soliste, est aussi quelque chose qui se partage surtout lorsque l'on joue en groupe. Ce n'était pas aussi vrai il y a quelques années quand nous avons redécouvert à la fois le répertoire, les instruments et les éléments techniques propres à chaque instrument.

Nous prétendons être finalement toutes et tous, des musiciens, à priori il me semble que si nous travaillons beaucoup sur l'écoute, il n'y a pas de raison qu'un bohaire, soliste ou tout seul au sein d'un groupe, n'ait pas sa place. Il faut, quand on fait de la musique, avoir la précaution de s'écouter mutuellement. Il n'y a pas de raison que nous ne puissions pas coexister et faire des choses intéressantes.

Il n'est pas question évidemment pour un instrument d'écraser les autres.

Arnaud se plaignait que certains instruments de types industriels avaient mangé les autres. C'est sans doute un malheur dans sa bouche pour les instruments, mais pour les instruments dits « traditionnels » je crois que c'est surtout un problème d'écoute et comment nous envisageons la musique.

Jean BAUDOIN- Je vais revenir un peu en arrière par rapport à ce document parce qu'il y a peut-être des gens dans la salle qui ne savent pas comment ce document est arrivé-là, en revanche, je n'ai pas l'année.

Yan COZIAN- Oui mais c'est très flou l'enregistrement aurait été réalisé en 1939 à Bazas. La date nous donne une indication forte que Jeanty Benquet puisse être le cornemuseux enregistré puisque à cette époque-là, il jouait dans le groupe folklorique de Bazas. Mais sur le disque original, il n'y a pas la dénomination du musicien, en revanche le président du groupe a confirmé qu'il s'agissait bien de lui. A ma connaissance, il s'agit du seul témoignage audio.

Jean BAUDOIN- En quelle année a-t-il été retrouvé?

Yan COZIAN- Dans le milieu des années 90 et il a été publié en 1996.

Jean Pascal Leriche- Il n'y a que l'association des Bohaires de Gasconha, qui soit propriétaire de ce document actuellement puisque Yan l'a acheté en tant que président à l'époque.