

# ***THÉORIE MUSICALE ADAPTÉE AU JEU DE LA BOMBARDE***

*Version 1.02*



## Avant-propos

Le présent fascicule a été élaboré dans le but d'apporter une aide aux sonneurs de bombarde débutants désireux de s'initier au langage solfégique. Il s'adresse tout particulièrement à ceux qui se destinent à jouer au sein d'un bagad, où la lecture de partitions prend une place de plus en plus prépondérante dans la préparation du répertoire.

Il a été conçu dans le souci d'aborder les différents aspects de l'écriture musicale en fonction des spécificités propres au répertoire et au jeu de la bombarde. A ce titre, il ne doit en aucun cas être pris pour une méthode de bombarde, ni pour un traité théorique sur la musique traditionnelle : rien ne remplacera dans ce domaine les cours d'un professeur qualifié.

---

### Table des matières

Partie I - Bases de l'écriture musicale.....	3	2. Mesures asymétriques.....	11
A. Hauteur des sons :.....	3	3. Mélange binaire / ternaire.....	12
1. La portée :.....	3	4. Signes complémentaires de répétition.....	13
2. Dénomination des notes :.....	3	B. Interprétation.....	13
3. Intervalles : .....	4	1. Signes de phrasé :.....	14
4. Altérations.....	4	2. Signes d'ornement:.....	14
5. Armure.....	4	C. Structures mélodiques.....	14
B. Le rythme.....	5	1. Intervalles.....	14
1. La pulsation.....	5	2. Degrés.....	16
2. Plan d'un morceau.....	6	3. Mode.....	16
3. Solfège rythmique de base.....	7	4. Musique modale.....	17
4. Signes de répétition.....	9	ANNEXES.....	19
5. Systèmes.....	10	Annexe I. Adaptation d'un air à la bombarde.....	19
Partie II - Approfondissement.....	11	Annexe II. Doigté de la bombarde.....	20
A. Structures rythmiques.....	11	Index lexical.....	21
1. Rythme ternaire.....	11		

---

### Crédits :

Auteur : Simon Froger

Merci à toutes les personnes qui ont bien voulu relire ce document et, par leurs remarques et leurs critiques constructives, ont contribué à son amélioration, notamment : Etienne Tabourier et Marie-Danièle Feuerle.

Les ouvrages listés ci-après ont par ailleurs été des sources de documentation utiles sa réalisation :

- Cantilège 2-z - Grindel J, Dehan J-M - Ed. MAGNARD 1993
- Dictionnaire des mots de la musique - Jacques Sirion - Ed. Outre Mesure 2000
- Méthode Sax Jazz Vol. 1 - Michel Goldberg - Ed. Outre Mesure 1994

Ce document a été élaboré à l'aide des logiciels libres suivants :

- LibreOffice - <http://www.libreoffice.org/>
- Lilypond - <http://lilypond.org/>



© 2015 Simon FROGER

Cette création est mise à disposition selon le Contrat Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage des Conditions Initiales à l'Identique disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

# Partie I - Bases de l'écriture musicale

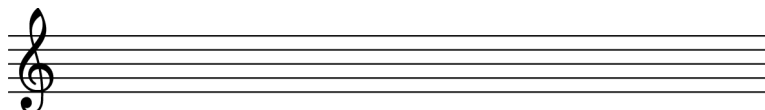


## A. Hauteur des sons :

### 1. La portée :

Les différentes notes sont placées sur un ensemble de cinq lignes que l'on appelle la portée. La position précise de chaque note (soit sur une ligne, soit sur une interligne) déterminera sa hauteur par rapport à l'ensemble des sons musicaux.

Au début de la portée se trouve la clé de SOL<sup>1</sup> : elle indique que la note placée sur la deuxième ligne en partant du bas sera un Sol. Par déduction, on connaîtra alors la valeur des autres notes.

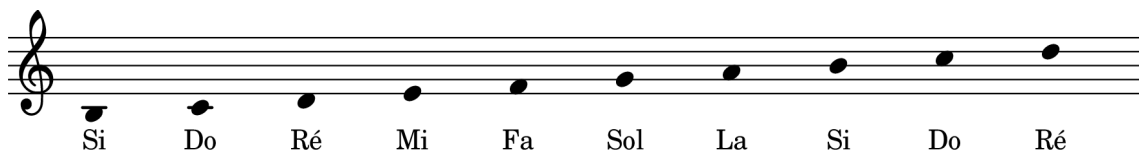


### 2. Dénomination des notes :

Dans la plupart des musiques occidentales, on utilise sept noms de notes : Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La et Si (de la plus grave à la plus aiguë)<sup>2</sup>.

La note immédiatement au-dessus de Si s'appellera également Do, la suivante Ré, etc. De même, en descendant depuis le Do grave, on trouve Si, puis La, etc. L'intervalle entre un Do et le Do suivant s'appelle une octave (parce que de l'un à l'autre, on trouve huit notes...).

Voici des exemples de notes sur la portée, avec leur nom :



Vous noterez que pour les notes Si et Do, il a été nécessaire d'ajouter des lignes supplémentaires.

<sup>1</sup> Il existe d'autres clefs (fa, ut...), mais elles sont très peu employées pour écrire la musique traditionnelle. Il n'en sera donc pas fait mention dans ce document.

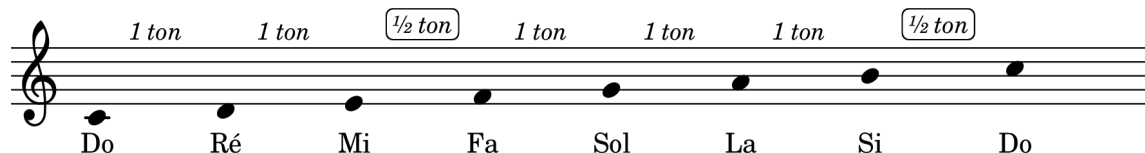
<sup>2</sup> Il existe une autre forme de notation dite "anglo-saxonne", utilisant les lettres de l'alphabet : A correspond à La, B à Si, etc. Il est parfois utile de connaître cette autre notation.

### 3. Intervalles :

L'intervalle est la différence de hauteur qui existe entre deux notes. Il se mesure en tons et en demi-tons<sup>1</sup>.

D'une note à la suivante, l'intervalle n'est pas toujours le même:

- $\frac{1}{2}$  ton entre Mi et Fa, ainsi qu'entre Si et Do,
- 1 ton entre les autres notes.



Pour plus de détails sur les intervalles, cf. page 14

### 4. Altérations

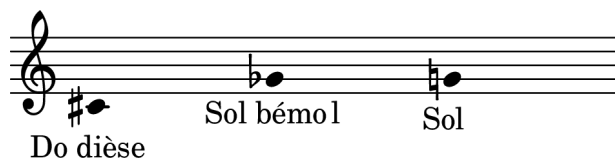
De plus, chaque note peut être élevée ou abaissée de  $\frac{1}{2}$  ton : on appelle ça une altération:

- $\sharp$  le dièse rend plus aiguë d'un demi-ton ("augmente") la note correspondante ;
- $\flat$  le bémol rend plus grave d'un demi-ton ("diminue") la note correspondante.

Ces deux symboles sont placés avant la note qu'ils altèrent.

- $\natural$  Le bécarre annule l'altération d'une note. On dira alors que la note est redevenue naturelle.

Exemples :



Ces altérations nous permettent d'avoir une note tous les  $\frac{1}{2}$  tons, ce qui donne donc 12 notes différentes possibles sur une octave (« gamme chromatique »).

#### Remarques :

- ✓ Certaines des notes ainsi obtenues sont dites "enharmoniques", par exemple : LA dièse et SI bémol ont la même hauteur<sup>2</sup>, de même que MI et FA bémol.
- ✓ Dans les partitions de musique écrite pour le bagad, on ne rencontrera qu'exceptionnellement des dièses. (mais il faut quand même savoir que ça existe...) Cela est principalement dû au fait que la bombarde n'est en général pas chromatique, c'est à dire qu'elle n'est pas prévue pour pouvoir jouer toutes les 12 notes précitées.

### 5. Armure

Une altération peut soit être accidentelle (c'est à dire qu'elle affecte la note à un endroit précis du morceau, comme dans l'exemple ci-dessus), soit affecter une certaine note sur l'ensemble du morceau. Dans ce cas elle sera placée juste après la clé, sur la ligne ou l'interligne correspondant à cette note ; on appelle ça l'armure.

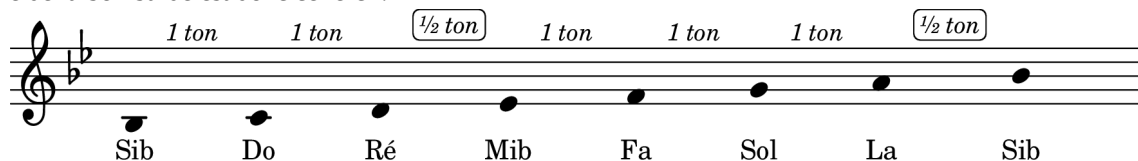
<sup>1</sup> En première approximation ; pour plus de détails, voir page 17

<sup>2</sup> En réalité, pas exactement, voir page 17

Par exemple, sur la bombarde en Si bémol majeur (la plus utilisée), le Si et le Mi sont toujours bémol. L'armure sera alors constituée de deux signes "bémol" sur la ligne du SI et l'interligne du Mi. Cela signifie que tous les Si et Mi de la partition seront bémol

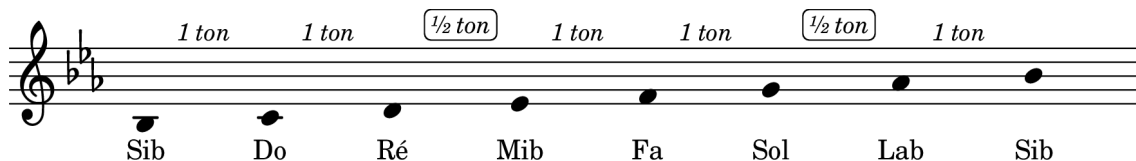
Par convention, on écrira donc le plus souvent la musique destinée à être jouée à la bombarde en fonction de cette tonalité<sup>1</sup>

L'échelle de la bombarde est donc celle-ci :



On peut également, par un doigté spécial, rendre bémol le La de la bombarde. Dans ce cas, on mettra un troisième bémol à la clef, sur l'interligne du La<sup>2</sup>.

La position des demi-tons sera alors décalée :



Sur certaines partitions de bagad, on peut rencontrer des armures à 4, voire 5 bémols.



Il est en effet possible de rendre bémol le RE et le SOL de la bombarde en bouchant à moitié les trous correspondants avec du ruban adhésif<sup>3</sup>. Les raisons pour lesquelles on peut être amené à rajouter des bémols sont exposées page 19.

## B. Le rythme

### 1. La pulsation

Sans rien connaître de la théorie musicale, vous vous serez rendu compte d'instinct que la plupart des musiques que vous entendez comportent une pulsation, c'est à dire que de l'ensemble des sons que vous percevez, vous distinguez ceux qui sont émis à une cadence régulière. Cela peut se traduire par diverses manifestations du corps (mouvements de tête, claquements de doigts, battements de pied...), voire une envie de danser...

On dira alors que chaque pulsation marque un temps. La fréquence de ces temps définit ce qu'on appelle le tempo : plus les pulsations sont rapprochées, plus le tempo est rapide; plus les pulsations sont éloignées, plus le tempo est lent.

**Remarque:** Dans la musique traditionnelle, certains morceaux (mélodies, complaintes, kan a boz...), ne comportent pas de véritable pulsation régulière, ce qui rend leur transcription solfégique délicate. Nous touchons là une des nombreuses limites du solfège appliqué à notre répertoire !

<sup>1</sup> Définition de la tonalité : voir page 17

<sup>2</sup> Voir doigté de la bombarde, page 20

<sup>3</sup> Le SOL bémol peut aussi être obtenu par doigté de fourche sur certaines bombardes. Il est également possible de rajouter des clefs supplémentaires en plus ou moins grand nombre, parfois jusqu'à rendre l'instrument totalement chromatique...

## 2. Plan d'un morceau

Un morceau de musique est organisé dans le temps selon plusieurs niveaux :

### ● La partie<sup>1</sup>

Un morceau peut être composé de plusieurs grandes parties, qui auront des fonctionnalités différentes.

Quelques exemples de morceaux :

- Une suite de danses du Pays de Loudéac se décompose en 4 parties : ronde, baleu, ronde, riqueniée.
- Dans une suite de concours présentée par un bagad : une mélodie d'introduction, une danse, une marche de fin : 3 parties

### ● Le thème

*"Idée musicale caractéristique et susceptible d'être transformée, servant de modèle pour les variations. La forme thème / variations est très répandue dans toutes les musiques" (Jacques Sirion - Dictionnaire des mots de la musique - Ed. Outre-Mesure)*

Pour nous autres musiciens traditionnels, un thème correspond à ce que l'on nomme généralement un "air". Exemples : "un air d'en-dro" ; "un air à la marche". (en Breton : "un ton dañs en dro", "un ton bale").

Il est tout à fait possible de n'utiliser qu'un seul thème (ou air) par morceau ou partie de suite, en le répétant à l'infini. C'est d'ailleurs ce que faisaient et font encore souvent les chanteurs et les sonneurs en couple, qui ont la possibilité d'improviser de nombreuses variations sur un même thème. Les groupes musicaux plus étoffés comme les bagadoù ont plutôt tendance à enchaîner différents thèmes dans un même morceau, afin d'éviter la monotonie.

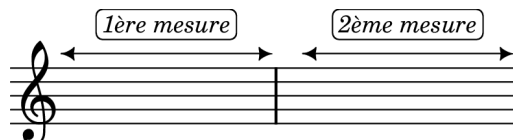
### ● La phrase

Un thème de musique traditionnelle est en général composé de deux ou trois phrases (rarement plus), chaque phrase étant éventuellement répétée.

La forme la plus couramment rencontrée comprend deux phrases, chacune étant "menée", puis "répondue".

### ● La mesure

Une partition est généralement divisée en plusieurs portions égales en temps, qu'on appelle "mesures". Elles sont délimitées de part et d'autre par des barres verticales qu'on appelle "barres de mesures".



Une mesure représente un motif rythmique qui revient de façon récurrente, avec une certaine hiérarchie entre les différentes pulsations qui le composent.

Dans une partition, les mesures sont souvent numérotées, afin que les exécutants puissent se repérer facilement.

La valeur rythmique des mesures est définie au début de la partition (après la clef) par le chiffrage de mesure :



- Le chiffre du haut indique le nombre d'unités rythmiques que comporte chaque mesure.
- Le chiffre du bas indique l'unité de mesure : 2 pour la blanche, 4 pour la noire, 8 pour la croche<sup>2</sup>.

Dans cet exemple, chaque mesure durera l'équivalent de 4 noires :

<sup>1</sup> Le terme "partie" peut également désigner, dans le cas de systèmes à plusieurs portées (cf. page 10), un des instruments ou groupes d'instruments auquel est affectée une portée particulière (exemple: "la partie 'bombardes'", la partie 'cornemuses'", etc.)

<sup>2</sup> Il s'agit en somme de la fraction de ronde qui servira d'unité rythmique de base.

En dro :



**Remarques :**

- ✓ Il est possible que la valeur de mesure change au cours d'un morceau. La nouvelle valeur sera indiquée au début de la première mesure qu'elle affecte, et sera valable jusqu'à l'indication suivante, ou, à défaut, jusqu'à la fin du morceau.
- ✓ Pour certains airs à danser traditionnels, on fait correspondre la valeur de mesure au nombre de temps du pas de base (3 temps pour hanter dro, 4 temps pour en dro, ronde de Loudéac, plinn...). Ce n'est malheureusement pas possible pour beaucoup d'autres danses, soit que le pas de base comporte trop de temps (gavottes...), soit que le nombre de ces temps ne corresponde pas à celui des phrases (ridées, pilés...). Dans ces cas, pour identifier les temps forts, il faudra tenir compte de leur position non pas dans la mesure, mais dans le pas de danse.

Par ailleurs, les altérations accidentelles (voir page 4) sont valables sur toute la durée d'une mesure, mais sont automatiquement annulées à la mesure suivante.

### 3. Solfège rythmique de base

On appelle solfège rythmique l'analyse des signes de durée des notes. La durée des notes se mesure en fonction d'une unité de base qu'on appelle le temps.

Nous allons tout d'abord supposer que chaque pulsation peut se diviser en deux, puis en quatre, etc. (c'est loin d'être toujours le cas, nous le verrons plus tard)

#### 3.1. Signes exprimant la durée d'un son

<b>La ronde :</b>		C'est la valeur (figure) rythmique qui sert le plus souvent de base pour le chiffrage de mesure
<b>La blanche :</b>		Figure rythmique de durée équivalente à la moitié d'une ronde.
<b>La noire :</b>		Figure rythmique de durée équivalente à la moitié d'une blanche. <b>C'est elle qui est le plus souvent retenue pour représenter la pulsation.</b> Dans ce cas, une note indiquée par une noire commence sur une pulsation et s'arrête exactement à la pulsation suivante.
<b>La croche :</b>		Figure rythmique de durée équivalente à la moitié d'une noire Quand plusieurs croches se suivent, on les regroupe généralement par deux ou quatre afin de faciliter la lecture
<b>La double croche :</b>		Figure rythmique de durée équivalente à la moitié d'une croche; soit le quart d'une noire De même que pour les croches, plusieurs doubles croches successives sont regroupées

**Remarques :**

✓ Des notes de durées différentes peuvent se combiner sous un même groupe :



✓ Selon la même logique, on peut encore diviser les doubles croches en triples croches, quadruples croches, etc.

### 3.2. Signes exprimant la durée d'un silence

Dans toute musique, il y a des silences (ne serait-ce que pour reprendre la respiration !). Il est important de bien les respecter, et de les considérer comme des notes à part entière. A chacun des signes de durée vus précédemment correspond un signe de durée de silence.

<b>La pause :</b>		Silence de durée équivalente à celle d'une ronde <sup>1</sup>
<b>La demi-pause :</b>		Silence de durée équivalente à celle d'une blanche
<b>Le soupir :</b>		Silence de durée équivalente à celle d'une noire
<b>Le demi-soupir :</b>		Silence de durée équivalente à celle d'une croche
<b>Le quart de soupir :</b>		Silence de durée équivalente à celle d'une double croche

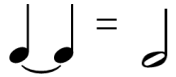
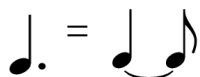


♦ **Tableau récapitulatif :**

--	--

<sup>1</sup> moyen mnémotechnique pour distinguer la pause de la demi-pause : "la demi-pause est posée, la pause n'est pas posée"



### 3.3. Signes modifiant la valeur rythmique

<b>La liaison de prolongation :</b>		C'est une courbe qui relie deux notes de hauteur identique. Les durées respectives des deux notes sont alors ajoutées pour ne former qu'une seule note.
<b>Le point :</b>		Placé à côté d'un signe de durée, il ajoute à celui-ci la moitié de sa durée.
<b>Le double point :</b>		Placé à côté d'un signe de durée, il ajoute à celui-ci la moitié plus le quart de sa durée.
<b>Signe de point d'orgue :</b>		Il indique que la note peut être tenue indéfiniment (à la convenance de l'interprète) On le rencontre souvent en fin de morceau, ou, dans le cas de mélodies, sur les notes tenues.

### 3.4. Anacrouse :

Appelée aussi "levée", il s'agit d'une note ou d'une série de notes qui sont jouées avant le 1<sup>er</sup> temps d'une phrase.

Exemples :

1) Gavotte des Montagnes



2) Rond de Saint-Vincent-sur-Oust



3) Marche Fisel

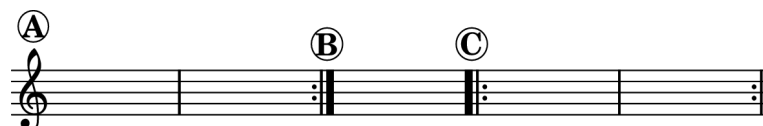


Dans tous les cas, l'indication de mesure concerne la première mesure "complète" (celle qui contient le temps 1).

## 4. Signes de répétition

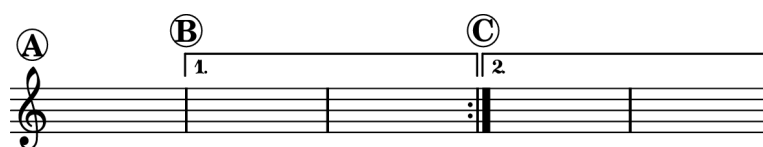
La plupart des morceaux comportent des passages répétés. Pour éviter d'avoir à les écrire plusieurs fois, on utilise des signes de répétition.

● **Barres de reprise:**



Jouer : A, A, B, C, C

● **Boîtes de sortie:**



Jouer : A, B, A, C

● *Slash de reprise:*

*Répéter la première mesure :*



*Répéter les 2 premières mesures :*



## 5. Systèmes

Lorsqu'on joue à plusieurs instruments différents, tout le monde n'a pas forcément à jouer la même chose. C'est pourquoi il est souvent nécessaire, afin de bien distinguer les différentes parties de chacun, de superposer plusieurs portées à l'intérieur d'un système:



Bombardes

Cornemuses

The image shows a musical system with two staves. The top staff is labeled 'Bombardes' and the bottom staff is labeled 'Cornemuses'. Both staves are in 4/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Bombardes part consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the Cornemuses part consists of a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

## Partie II - Approfondissement



### A. Structures rythmiques

#### 1. Rythme ternaire

Nous avons vu jusqu'à présent la manière de diviser la pulsation de base en deux, puis quatre, etc. On appelle cela un rythme binaire.

Cependant, dans certains morceaux, la pulsation de base se divise non plus en deux, mais en trois : on a dans ce cas un rythme ternaire.

Exemple : Bal de Rhuys



La pulsation de se fait donc plus à la noire, mais à la noire pointée. Le chiffre de mesure indique 12 croches, autrement dit  $4 \times 3$ , donc 4 pulsations par mesure.

Pour une mesure ternaire à 2 temps, on aura comme chiffre de mesure  $6/8$ , à 3 temps :  $9/8$ , etc.

#### 2. Mesures asymétriques

Certains morceaux présentent une régularité rythmique sans qu'il soit cependant possible de marquer une pulsation. On parlera alors de mesures asymétriques.

Exemple :



Les syllabes correspondant aux appuis sont soulignées.

Dans cet autre exemple, les appuis sont explicités dans le chiffre de mesure :



### 3. Mélange binaire / ternaire

La notion de binaire / ternaire (c'est à dire la distinction entre une division de la pulsation en 1/2 - 1/2 et une division en 2/3 - 1/3) n'est pas nécessairement absolue dans la musique traditionnelle (tout comme dans d'autres genres musicaux comme le jazz, par exemple).

#### 3.1. Accidents rythmiques

- **Triolet de croches :**

Il consiste à jouer un temps ternaire à l'intérieur d'une phrase binaire.



- **Triolet de noires :**

Même chose que le triolet de croches, mais sur 2 temps



- **Duolet de croches :**

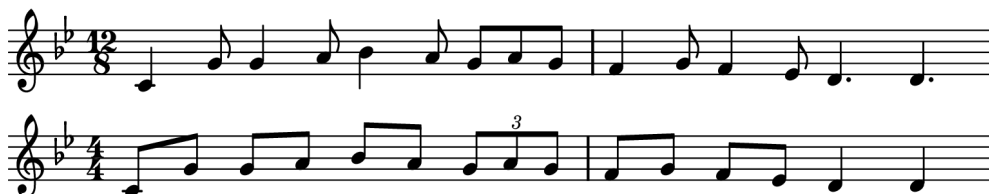
Il s'agit dans ce cas de jouer un temps binaire à l'intérieur d'une phrase ternaire



On peut sur le même principe rencontrer des triolets et duolets de blanches, de double croches, etc.

#### 3.2. Interprétation en fonction de la nature du morceau

Voici deux écritures possibles d'un thème connu de gavotte des montagnes :



Laquelle est la bonne ? En toute rigueur, aucune des deux, car comme beaucoup d'autres airs à danser (ridée, plinn, pilé menu...), une gavotte n'est ni binaire ni ternaire ! Si on voulait exactement noter ce que font les chanteurs ou sonneurs traditionnels, ça se situerait plutôt entre les deux, avec même parfois certains temps "plus binaires" que d'autres à l'intérieur d'une même phrase...


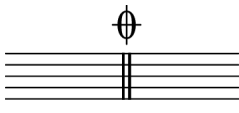
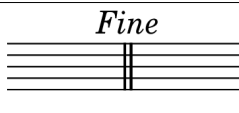
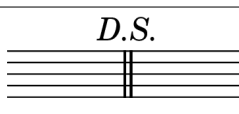

En réalité, le solfège est souvent impuissant à retranscrire toutes les subtilités rythmiques de la musique traditionnelle. Il ne peut, à ce stade, remplacer le travail d'écoute et d'imprégnation qui incombe à tout apprenti sonneur souhaitant respecter le style traditionnel.

Dans la pratique, on peut considérer qu'une partition de gavotte peut être écrite dans l'un ou l'autre système rythmique<sup>1</sup>, mais que le titre "gavotte des montagnes" doit suffire à un sonneur confirmé pour prendre la liberté nécessaire avec la partition et interpréter le morceau dans le respect du style<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> NDLA : j'ai tendance personnellement à toujours écrire en binaire, parce que c'est plus facile à lire...

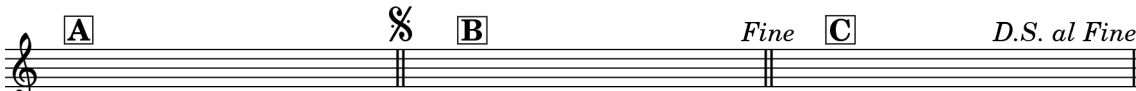
<sup>2</sup> Cela se pratique aussi couramment en jazz (c'est ce qu'on appelle parfois le "swing")

## 4. Signes complémentaires de répétition

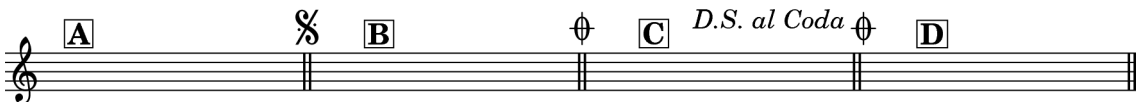
	Signe de répétition d'un passage ( <i>segno</i> )	N.B. : On ne tient pas compte de ces 3 signes la première fois qu'on les rencontre dans le morceau.
	Signe de <i>coda</i> ( <i>coda</i> = passage terminant un morceau)	
	<i>Fine</i> = signe de fin indiquant la fin d'un morceau)	
	<i>Dal segno</i> : répéter depuis le signe de répétition	
	<i>Da capo</i> : répéter depuis le début du morceau	

### • Exemples de combinaisons de signes :

  
*Jouer : A, B, A*

  
*Jouer : A, B, C, B*

  
*Jouer : A, B, A, C*

  
*Jouer : A, B, C, B, D*

## B. Interprétation

On a vu comment définir la hauteur et la durée d'une note de musique. Cependant, ce ne sont pas les seuls paramètres à prendre en compte : Une note se définit également par son intensité, la façon dont elle est attaquée, son déroulement, la façon dont elle se termine... Nous passerons en revue ici les différents signes indiquant la façon de jouer les notes.

## 1. Signes de phrasé :

- **Signe de liaison de phrasé :**

On l'appelle également legato ou lié. Placé entre plusieurs notes différentes, il indique qu'on ne doit donner un coup de langue que sur la première.

Il ne faut pas le confondre avec le signe de liaison de durée (cf. page 9)

↑ = *coup de langue*



- **Signe de note piquée :**

Ce point placé en dessous ou au dessus de la note indique qu'il faut la jouer très courte, nettement séparée de la suivante.

Attention à ne pas le confondre avec le signe de note pointée (cf. page 9)



- **Signe de respiration :**

Il indique que l'on doit prendre une respiration sur le temps de la note qui le précède.



- **Accent :**

Il est parfois utilisé pour marquer les "temps forts" d'une phrase.

Gavotte des Montagnes



## 2. Signes d'ornement:

- **Mordant :**

Le mordant est l'ornementation la plus couramment utilisée à la bombarde. Il peut se noter de deux façons :



- **Trille :**

Ornement qui consiste à alterner très rapidement une note avec la note immédiatement supérieure



## C. Structures mélodiques

### 1. Intervalles

L'intervalle est la différence de hauteur qui existe entre deux notes différentes.

L'étude des intervalles est très utile, autant pour déchiffrer efficacement les partitions que pour comprendre l'architecture mélodique des morceaux étudiés.

Le ton et le demi-ton sont les deux unités de base<sup>1</sup> servant à identifier les intervalles. Le nom d'un intervalle entre deux notes données sera fonction du nombre de notes qu'il englobe

<b>Si - Do</b>	<b>Si - (Do) - Ré</b>	<b>Si - (Do) - (Ré) - Mi</b>
2 notes → intervalle de SECONDE	3 notes → intervalle de TIERCE	4 notes → intervalle de QUARTE












... et ainsi de suite : 5 notes => QUINTE ; 6 notes => SIXTE ; 7 notes => SEPTIEME ; 8 notes => OCTAVE ; 9 notes => NEUVIEME, etc.

**Remarques :**

- ✓ Sur la bombarde, il est pratique d'avoir en mémoire la valeur des intervalles en fonction du nombre de doigts à lever ou à baisser : 1 doigt => SECONDE ; 2 doigts => TIERCE ; 3 doigts => QUARTE , etc. (évidemment, ça se complique quand on se rapproche de l'octave supérieure !)
- ✓ Sur une partition, il est bon de s'habituer à identifier visuellement l'intervalle entre deux notes successivement rencontrées (cf. tableau ci-après):
  - d'interligne à ligne : 2<sup>de</sup> (=> 1 doigt)
  - de ligne à ligne ou d'interligne à interligne : 3<sup>ce</sup> (=> 2 doigts)
  - etc.
 Cette méthode peut permettre d'accélérer le déchiffrage des partitions.


Par contre, nous avons déjà vu précédemment que les intervalles de seconde sont soit de un ton, soit de un demi-ton. De même, les autres intervalles, en fonction des notes qui forment leurs extrémités, seront dits soit mineurs soit majeurs.

Le tableau suivant résume les valeurs des intervalles en prenant pour exemple certaines notes de la bombarde en Si bémol :

	<b>Intervalles MAJEURS</b>	<b>Intervalles MINEURS</b>
Seconde	 (1 ton)	 (½ ton)
Tierce	 (2 tons)	 (1 ton ½)
Quarte	 (2 tons ½)	
Quinte	 (3 tons ½)	
Sixte	 (4 tons ½)	 (4 tons)
Septième	 (5 tons ½)	 (5 tons)
Octave	 (6 tons)	

En somme, un intervalle mineur comprend ½ ton de moins que son "homologue" majeur.

Les intervalles de **quarte**, de **quinte** et d'**octave** sont dits JUSTES.

Il existe un intermédiaire entre la quarte et la quinte, qu'on appelle le « **triton** » : 

<sup>1</sup> Il existe des intervalles encore plus petits (quart de ton, comma), mais en première approximation, on peut les ignorer. Ces "micro-intervalles" sont évoqués au chapitre (page 17)

## 2. Degrés

Un thème traditionnel chanté ou sonné utilise en général tout ou partie d'une série de 7 notes qu'on appelle gamme diatonique<sup>1</sup>.

Parmi toutes ces notes, il y en a toujours une qui a plus d'importance que les autres : on l'appelle la **tonique** du thème.

Il n'est pas toujours facile de l'identifier, mais disons que la majorité des thèmes traditionnels se terminent par leur tonique. On peut dire également que c'est la note sur laquelle il serait judicieux de placer un bourdon de cornemuse (ou de vielle à roue, ou de tout autre instrument à bourdon...).

La tonique est appelée aussi **degré I**. Les degrés qui suivent, notés en chiffres romains, sont identifiés en fonction de leur ordre dans la gamme ascendante :


Le degré V s'appelle la **dominante**. C'est le plus important après la tonique

Le degré III s'appelle la **médiane**. Il a aussi son importance puisqu'il sert en partie à déterminer le mode.

### Remarques :

- ✓ Vous aurez remarqué que ces trois degrés sont séparés les uns des autres d'une tierce, et donc qu'on peut les jouer simultanément sans que "ça frotte". On appelle ça un accord parfait...
- ✓ Par ailleurs, beaucoup d'airs traditionnels débutent par l'un de ces trois degrés, voire par une succession plus ou moins longue de notes appartenant à ces trois degrés : on appelle cela un arpège. Dans ce cas, une des façons de faire des variantes du thème consiste à jouer à changer l'ordre des notes de l'arpège...

Le tableau suivant résume les noms des différents degrés d'une gamme :

	Degrés	Noms
aigus	<b>VIII (ou I)</b>	<b>Tonique</b>
	VII	Sous-tonique ou sensible *
	VI	Sus-dominante
	<b>V</b>	<b>Dominante</b>
	IV	Sous-dominante
	<b>III</b>	<b>Médiane</b>
	II	Sus-tonique
graves	<b>I</b>	<b>Tonique</b>

(\*) Le 7<sup>ème</sup> degré est appelé sous-tonique lorsqu'il est à 1 ton de la tonique, et sensible lorsqu'il est à ½ ton de la tonique.

## 3. Mode

### 3.1. Définition

Le mode dans lequel s'inscrit un thème est caractérisé par la succession d'intervalles qui séparent chaque degré de la gamme de la tonique.

Par exemple, sur la bombarde, vous avez appris un thème qui a pour tonique SIb ; si vous le rejouez en décalant tout d'un trou vers le haut :

- sa tonique deviendra alors DO ;
- l'air sera encore reconnaissable, car les mouvements mélodiques seront les mêmes, mais sa "couleur" aura changé, car l'enchaînement des tons et demi-tons aura changé ; on dira alors qu'on a changé de mode.

Supposons maintenant que ce même thème, joué en SIb, contienne un LA naturel ; si on le rejoue en SIb en bémolisant ce LA par un doigté de fourche, on obtiendra encore un autre mode...

<sup>1</sup> par opposition à la gamme chromatique, qui contient, sur une octave, les 12 notes que permettent les différentes altérations



### **3.2. Exemples de modes :**

- **Le mode majeur ; dit aussi mode de DO**

Il est appelé ainsi car si on joue un air sur les touches blanches d'un piano en prenant le DO pour tonique, on obtient ce mode. On l'obtiendra également sur la bombarde si on joue l'air en prenant le SI bémol pour tonique, et en utilisant le LA naturel (c'est pour ça qu'on dit que la bombarde est en SI bémol majeur). Les modes dérivés du mode majeur sont :

- **Le mode mixolydien, ou mode de SOL**

Par rapport au mode majeur, la sensible est diminuée d'un demi-ton (on l'appelle alors sous-tonique). La cornemuse écossaise est un bel exemple d'instrument jouant en mixolydien.

- **Le mode lydien, ou mode de FA**

Par rapport au mode majeur, le IV<sup>ème</sup> degré est augmenté d'un demi-ton.

- **Le mode mineur naturel, ou mode de LA**

On l'obtient à la bombarde lorsqu'on joue un air en DO en utilisant un LA bémol. Les modes dérivés du mode de LA sont :

- **Le mode dorien, ou mode de RE**

Par rapport au mode mineur, le VI<sup>ème</sup> degré est augmenté d'un demi-ton.

- **Le mode phrygien, ou mode de MI**

Par rapport au mode mineur, le II<sup>ème</sup> degré est diminué d'un demi-ton.

Il existe beaucoup d'autres modes possibles, mais il serait fastidieux de les passer tous en revue. Nous nous sommes bornés ici à citer ceux que l'on rencontre le plus couramment dans notre répertoire.

## **4. Musique modale**

On parle de musique modale lorsqu'on utilise pour base harmonique une note unique qu'on appelle le bourdon, et un mode qui définit toutes les hauteurs de notes qu'on va employer en fonction du bourdon. C'est le cas de la plupart des musiques traditionnelles du Monde, mais aussi de certaines musiques "savantes" extra-européennes, comme les musiques indienne et arabe, par exemple.

Ajoutons que le mode n'est pas forcément immuable sur le déroulement d'un thème, et que certains degrés peuvent être "mobiles".

Le répertoire principal de la bombarde, à savoir la musique traditionnelle bretonne, rentre donc dans ce système (qu'il y ait ou non présence effective de bourdons en accompagnement).

La musique classique et la plupart des musiques "modernes" occidentales fonctionnent avec un autre système, plus basé sur des ensembles ("grilles") d'accords...

### **4.1. Tonalité**

La tonalité d'un thème joué se définit par la valeur de sa tonique et son mode. (Exemples : un thème en Si bémol majeur; en Do mineur ; en Fa mixolydien...) Si on change l'un et/ou l'autre au cours d'un morceau, on dit qu'on change de tonalité. On appelle cela une modulation (dans ce cas, on sort un peu du système modal !).

Par ailleurs, quand on parle de la tonalité d'une bombarde ou d'une cornemuse, on parle de la note produite lorsqu'on bouche les 6 trous du haut, et du mode que l'on obtient si l'on prend cette note comme tonique (exemple : une bombarde en SIb majeur, en SOL mineur)<sup>1</sup>.

### **4.2. Échelles "non tempérées" :**

Vous avez probablement entendu parler d'instruments ou de gammes "non tempérés" ; nous allons essayer de préciser ce terme, qui est souvent employé de façon impropre.

- **Tempérament :**

Prenons l'exemple de la cornemuse : sur cet instrument, un musicien un tant soit peu pointilleux accordera les différentes notes de son levriad de manière à ce que chacune d'entre elles "sonne" harmonieusement avec le(s)

---

<sup>1</sup> Attention, pour des instruments classiques comme le saxophone ou la clarinette, c'est une toute autre règle qui s'applique...

bourdon(s), qui est lui-même accordé sur la tonique de l'instrument (par exemple le SI bémol pour une cornemuse écossaise).

Appliquons à présent cette méthode à un instrument polyphonique destiné à jouer de la musique classique, par exemple un piano : on se rendra compte alors que certains accords sonneront "faux", et particulièrement ceux qui seront les plus éloignés de la note qu'on aura choisie comme tonique d'accordage. En effet, avec cette méthode, les intervalles entre les douze degrés de la gamme chromatique ne seront pas exactement égaux entre eux ; il faudra donc très légèrement corriger chaque touche afin de rétablir un juste milieu entre toutes les notes. C'est ce qu'on appelle "tempérer" un clavier.

Mais alors, me direz-vous, pourquoi ça marche avec une cornemuse, et pas avec un piano ? Parce qu'une cornemuse est en principe destinée à ne jouer que de la musique modale, donc dans la tonalité correspondant à ses bourdons, alors que le piano, lui, est amené à jouer dans toutes les tonalités, et que si on l'accorde en fonction d'une seule, ça ne marchera pas bien pour les autres<sup>1</sup>.

Autrement dit, un piano n'est jamais parfaitement accordé : en toute rigueur, il est un peu faux partout, mais si peu que ça ne s'entend pas trop... A l'inverse, si le levriad d'une cornemuse est parfaitement accordé sur ses bourdons, son tempérament sera inégal.

### ● *Autres modes :*

Vous avez probablement déjà entendu des enregistrements de chanteurs ou de couples de sonneurs qui vous paraissent jouer "faux"...

Or, si on prend le cas d'un chanteur chantant seul et *a capella*, comment peut-on dire qu'il est faux, puisqu'il chante seul ? Une note ne peut être fautive que par rapport à la même note émise par un autre musicien ou chanteur..

En réalité, nous baignons dans un univers musical quotidien extrêmement formaté, qui relève quasi-exclusivement du système des 12 demi-tons tempérés, d'où une certaine difficulté à admettre qu'il puisse exister d'autres systèmes d'intervalles. Or, les musiques modales échappent la plupart du temps à ce "carcan", et la plupart des musiciens et chanteurs traditionnels emploient des modes dont certains degrés peuvent se situer totalement en dehors des hauteurs "prévues" dans notre solfège classique.

Dans la Bretagne rurale d'avant-guerre, les modes qu'employaient les chanteurs et sonneurs, et qui semblent aujourd'hui si exotiques, ne gênaient nullement leur auditoire à une époque où les moyens de diffusion de la musique n'étaient pas ce qu'ils sont de nos jours. Aussi, les instruments datant de cette époque jouent pour la plupart sur des gammes qui, s'il elles choquent quelque peu nos oreilles occidentalisées, ne sont pas plus "fausses" que la plupart de celles que l'on peut (encore) entendre parmi l'ensemble des musiques dites "modales".

---

<sup>1</sup> D'où la très légère différence qu'il y a en réalité entre un LA# et un Sib, par exemple (cf page 4)

## ANNEXES

### Annexe I. Adaptation d'un air à la bombarde

Lorsqu'on veut mettre un morceau à son répertoire, que ce soit en couple, en bagad, ou dans toute autre formation, on part en général d'une source de collectage, et on essaie d'adapter le morceau qu'on a choisi à ses instruments. C'est là que les ennuis commencent...

Le problème vient souvent du fait qu'un joueur de bombarde joue rarement seul, et s'accompagne souvent d'un ou plusieurs autres instruments, lesquels sont en général munis de bourdons. Ces bourdons sont, faut-il le rappeler, sensé souligner la tonique de tous les thèmes joués.

Prenons par exemple le cas d'un air dont on a identifié le mode comme mineur. Or, la ou les cornemuse(s) qui m'accompagne(nt) a (ont) des bourdons en SI bémol. On a vu tout à l'heure que si on part du SI bémol sur la bombarde, en gros, on a le choix entre les modes majeur et mixolydien, mais en aucun cas le mode mineur. Alors, comment faire ?

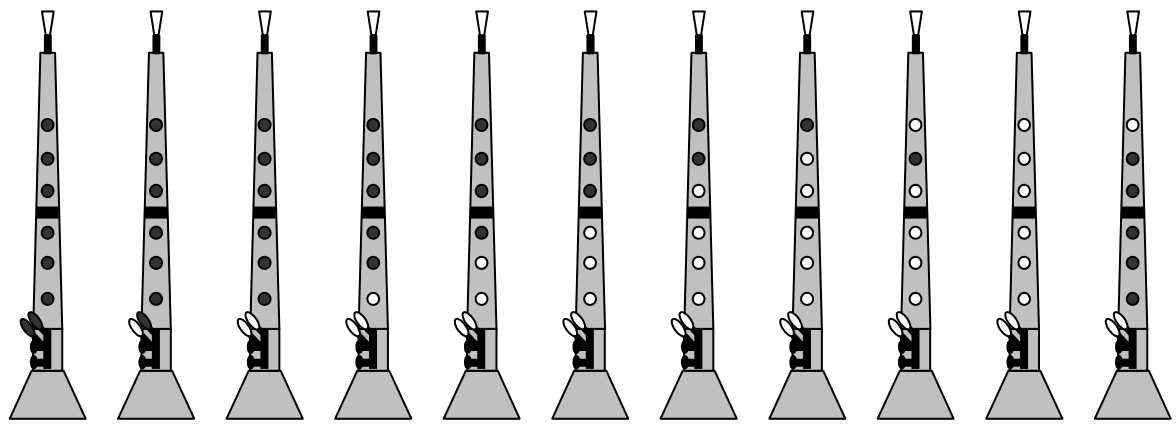
- **1<sup>ère</sup> solution** : Passer le ou les bourdon(s) en DO. Si les biniou koz de facture récente se prêtent assez bien de cette opération, c'est techniquement (et financièrement) plus délicat pour les cornemuses écossaises, surtout quand il faut équiper tout un pupitre. Par ailleurs, en couple, cette solution peut faire perdre en qualité de son ; il vaut toujours mieux avoir la tonique "au bout de l'instrument".
- **2<sup>e</sup> solution** : "trafiquer" ses instruments en mettant du ruban adhésif sur certains trous, ce qui a pour effet de diminuer les notes correspondantes. On peut ainsi de changer de mode en gardant le SI bémol comme tonique. Les bagadoù utilisent souvent cette solution, qui a pour inconvénient de compliquer l'accord des pupitres.
- **3<sup>e</sup> solution**, principalement choisie par les sonneurs de couple : se faire fabriquer des instruments spécialement accordés dans le mode sur lequel on désire jouer.

#### ◆ Récapitulatif des modes possibles à la bombarde

Toniques:				
<b>SI</b>	<b>Majeur</b> (de DO)	<b>Mixolydien</b> (de SOL)	<b>Dorien</b> (de RÉ)	<b>Mineur</b> (de LA)
<b>DO</b>	<b>Dorien</b> (de RÉ)	<b>Mineur</b> (de LA)	<b>Phrygien</b> (de MI)	de SI
<b>RÉ</b>	<b>Phrygien</b> (de MI)	de SI	<b>Lydien</b> (de FA)	<b>Majeur</b> (de DO)
<b>MI</b>	<b>Lydien</b> (de FA)	<b>Majeur</b> (de DO)	<b>Mixolydien</b> (de SOL)	<b>Dorien</b> (de RÉ)
<b>FA</b>	<b>Mixolydien</b> (de SOL)	<b>Dorien</b> (de RÉ)	<b>Mineur</b> (de LA)	<b>Phrygien</b> (de MI)
<b>SOL</b>	<b>Mineur</b> (de LA)	<b>Phrygien</b> (de MI)	de SI	<b>Lydien</b> (de FA)
<b>LA</b>	de SI	<b>Lydien</b> (de FA)	<b>Majeur</b> (de DO)	<b>Mixolydien</b> (de SOL)

# Annexe II. Doigté de la bombarde

● trou bouché  
○ trou débouché



A musical staff in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notes and their corresponding fingerings are as follows:

Note	Fingering
Lab	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky
La	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index
Sib	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index, Right middle
Do	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index, Right middle, Right ring
Ré	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index, Right middle, Right ring, Right pinky
Mib	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index, Right middle, Right ring, Right pinky, Left thumb
Fa	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index, Right middle, Right ring, Right pinky, Left thumb, Left middle
Sol	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index, Right middle, Right ring, Right pinky, Left thumb, Left middle, Left ring
Lab	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky
La	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index
Sib	Left index, Left middle, Left ring, Left pinky, Right index, Right middle

## ***Index lexical***

### **A**

Accidents rythmiques.....	12
Altération.....	4
Anacrouse.....	9
Armure.....	4
Asymétrique (mesure).....	11
Augmentée (note).....	4

### **B**

Barres de mesures.....	6
Barres de reprise.....	9
Bécarre.....	4
Bémol.....	4
Binaire.....	11
Blanche.....	7
Boîtes de sortie.....	9
Bourdon.....	17

### **C**

Clé.....	3
Coda.....	13
Croche.....	7

### **D**

Da capo.....	13
Dal segno.....	13
Degrés.....	16
Demi-pause.....	8
Demi-soupir.....	8
Dièse.....	4
Diminuée (note).....	4
Dominante.....	16
Dorien.....	17

Double croche.....	7
Double point.....	9
Duolet.....	12

### **E**

Enharmoniques.....	4
--------------------	---

### **F**

Fine.....	13
-----------	----

### **I**

Intervalle.....	4
-----------------	---

### **L**

Legato.....	14
Levée.....	9
Liaison de phrasé.....	14
Liaison de prolongation.....	9
Lié.....	14
Lydien.....	17

### **M**

Majeur.....	17
Médiate.....	16
Mesure.....	6
Mineur.....	17
Mixolydien.....	17
Modale (musique).....	17
Mode.....	16
Mordant.....	14

### **N**

Naturelle (note).....	4
Noire.....	7

### **P**

Pause.....	8
------------	---

Phrase.....	6
Phrygien.....	17
Piquée.....	14
Point.....	9
Point d'orgue.....	9
Portée.....	3
Pulsation.....	5

### **Q**

Quart de soupir.....	8
----------------------	---

### **R**

Respiration.....	14
Ronde.....	7

### **S**

Segno.....	13
Sensible.....	16
Silence.....	8
Slash de reprise.....	10
Soupir.....	8
Système.....	10

### **T**

Tempérament.....	18
Tempo.....	5
Temps.....	5
Ternaire.....	11
Thème.....	6
Tonalité.....	17
Tonique.....	16
Trille.....	14
Triolet.....	12