

La modalité chez Jef Le Penven

DU MODE UNIQUE À UNE EXPLOITATION MODALE AVANCÉE

Inspiré par la musique populaire bretonne, Jef Le Penven s'est notamment intéressé à ses modes, qu'il a su exploiter de manière de plus en plus élaborée. Après avoir abordé le lien qui unissait le compositeur au chant breton (cf. Musique Bretonne n°232), Anne-Marie Dumerchat-Schouten nous invite à découvrir cet usage des modalités à travers quelques-unes de ses pièces les plus significatives.

Chacun connaît la richesse du chant populaire breton, conforme en tous points aux règles de l'antique construction mélodique : diatonique, monodique, au caractère fluide. Attaché aux vers et à la langue, le chant populaire breton possède un esprit dû à l'usage de ses modes et à la répétition systématique de ses phrases. Ses différentes facettes offrent d'intéressants développements. Celui que nous choisissons ici s'attache davantage à la modalité.

Après avoir déjà montré l'énorme influence du chant populaire breton sur la musique de Jef Le Penven (1919-1967), après avoir évoqué les mesures qu'il a appliquées avec ses amis pour lancer le renouveau musical en Bretagne, on peut dès lors évoquer le traitement de la modalité dans son œuvre. Les différentes postures qu'il adopte sont autant d'approches au service d'une écriture protéiforme. Si la modalité s'exprime chez lui de manière intuitive, c'est aussi en toute conscience que Jef Le Penven en élargit l'usage.

Mais de quoi s'agit-il ? Qu'est-ce qu'un mode ?

Un mode est un système global qui engendre des échelles. Conçues à partir de notes choisies à l'intérieur de l'octave, ces échelles sont organisées à partir d'une note de

référence¹, note repère qui fait écho à la teneur de la récitation grégorienne².

L'emploi de la modalité n'existe pas dans toutes les musiques. On rencontre cet usage uniquement dans les musiques modales, à l'instar du plain-chant médiéval puis du

chant grégorien. Les musiques européennes profanes en faisaient usage avant Monteverdi et si la modalité se pratique encore en Bretagne (gwerz), on en trouve encore d'autres tournures dans le raga indien ou la *mâqamat* arabe. Chaque fois, des intervalles particuliers servent d'identifiants, spécificités du mode.

Depuis sa conception jusqu'au choix de ses nuances concernant les hauteurs, les appuis, les timbres, un mode a finalement son propre éthos. Comme donnée culturelle bretonne, la modalité dépasse l'idée de simple héritage. En Bretagne, elle est au cœur d'une tradition encore bien vivante.

Caractéristiques des modes les plus fréquemment rencontrés

Mode de *la* : mineur sans sensible



Mode de *ré* : sixte majeure caractéristique



Mode de *mi* : qualifié de mode mineur par excellence avec ses intervalles de seconde, tierce et sixte mineurs



Les modes de *la*, *ré*, *sol* et *mi* se rencontrent fréquemment en Basse-Bretagne. Provenant des musiques médiévales de l'Europe occidentale (elles-mêmes influencées par la musique grecque), ils sont intégrés à la création de manière intuitive. Transmises oralement de génération en génération, les tournures mélodiques modales s'inscrivent naturellement chez l'interprète breton.

Mode unique et échelles spécifiques

Alors que l'harmonisation du chant populaire en Bretagne se normalise dans le dernier tiers du XIX^e siècle autour de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, l'activité poursuit son développement dans la première partie du XX^e siècle auprès de George Arnoux, qui publie en 1933 vingt chansons bretonnes harmonisées pour sa chorale parisienne. Inscrit dans cet élan, Jef Le Penven poursuit cette activité qui s'impose, dans les années 1940, comme un "moyen de sauvegarde complémentaire du collectage et surtout de diffusion du patrimoine"³. Quatre-vingt-cinq chants populaires bretons sont ainsi traités en polyphonie par le compositeur⁴. Attaché à un mode particulier, chaque chant populaire breton peut encore évoluer dans les douze tons, d'où sa grande richesse. Jef Le Penven prend vite conscience de l'ouverture offerte. Il va exploiter la modalité comme ressource.

Si son œuvre est en grande partie modale, certaines de ses pièces en élargissent le système. Les modes, ressentis avant d'être traités comme éléments-sources de création, engendrent, par leur succession, des structures. Alors que la démarche de Jef Le Penven devient plus intellectuelle, son attachement à la transmission n'en demeure pas moins présent.

Comme l'écrit Georges Arnoux, c'est certainement dans le but d'"accroître la beauté et l'expression"⁵ qu'un grand nombre de chants populaires bretons sont traités en polyphonie. Jef Le Penven

LES GARS DE LOCMINÉ
HARMONISÉ PAR JEF LE PENVEN

TOUS DROITS RÉSERVÉS. REPRODUCTION INTERDITE.

Les gars de Locminé		
1947	1949	1952
Kanaouennou Recueil de 12 chansons bretonnes harmonisées	Tralalaleno Recueil de 30 chansons bretonnes	Kanomp Laoen ! Recueil de 7 chants populaires bretons
Version 4 voix mixtes	Version 2 voix Soprano - Ténor à partir de la version de 1947	Version 3 voix égales
Mode de <i>la</i>	Mode de <i>la</i>	Mode de <i>la</i>
Tonique : <i>Fa</i> ♯	Tonique : <i>Fa</i> ♯	Tonique : <i>Sol</i>

en réalise plus d'une centaine et, par sa pratique du chant choral, favorise l'accès du répertoire traditionnel au plus grand nombre. Soumis à un traitement polyphonique à deux, trois voix égales, les arrangements qu'il réalise sont traités autour d'un mode unique. Le chant *Les Gars de Locminé* nous

en offre un exemple.

Entre 1947 et 1952, le compositeur produit trois harmonisations de ce chant traditionnel vannetais. Dans les trois pièces, un rapport simple à la modalité se décline par le seul usage du mode de *la* – possible volonté de rester au plus près de l'authentique. Alors que Jef

Le Penven se montrait intransigeant en matière de tri, il considérait les valeurs de l'écriture traditionnelle comme imperturbables. La position qu'il adopte ici pour ses différentes versions n'est donc pas surprenante. On peut également constater qu'il adapte la hauteur de ses arrangements en fonction des interprètes, ce qui entraîne des changements de toniques (cf. versions de 1947 et 1949 et version de 1952 dans le tableau en page précédente).

L'arrangement de 1952 pour les écoles est destiné aux voix d'enfants. Il s'agit d'une version légèrement plus élevée. Les voix y sont traitées en imitation (jeu de question-réponse pouvant faire écho au principe de la répétition du

kan-ha-diskan) avec des notes pôles (*sol-la-do-ré*). Le *sol* résonnant tout au long de la pièce comme note de référence, voire note bourdon, affirmant le ton principal ; l'emploi de tierces superposées et de quintes à vide (m. 3 - m. 14) sont autant de procédés mis en œuvre et appartenant au style populaire.

Ce chant populaire trouve son unité dans la répartition équilibrée de tous les éléments⁶ évoqués ci-dessus. Alors que chaque voix chemine de manière fluide et indépendante, particularité d'écriture souvent perceptible chez le compositeur, l'imbrication des voix s'effectue dans un rapport harmonieux où le sens inné d'une musique populaire, l'expérience

et le savoir-faire se fondent autour de l'arrangement vocal.

L'air breton utilise de manière fréquente des échelles plus spécifiques comme celle de quatre notes, la plus rare. Jef Le Penven parcourt encore celles de chants conçus à partir de trois, cinq ou six notes.

L'échelle de cinq notes ou pentacorde, très répandu en Basse-Bretagne, est la base, entre autres, des deux chants traditionnels *Er Verb Laeret* et *Gwerz Ste Enori* que le compositeur harmonise en restant au plus près de la tradition. Ces motifs, qui existent aussi dans la musique populaire hongroise et dont s'inspire Belà Bartok⁷, sont également appréciés des Écossais et des Irlandais⁸.

La célèbre *Gwerz Penmarc'h* est un bel exemple de chant construit à partir de ce type d'échelle. Sa formule de base, *la-si-do-ré-mi*, qui appartient au système pentaphonique par son demi-ton *si-do*, est une gamme commune aux sonneurs et aux chanteurs⁹. On peut par ailleurs rencontrer d'autres types de pentacordes issus, quant à eux, du système pentatonique (découlant lui-même des quintes successives *do-sol / sol-ré / ré-la / la-mi*¹⁰) et qui engendrent des formules de type *sol-la-do-ré-mi*.

Deux harmonisations vocales de la *Gwerz Pen Marc'h* voient le jour entre 1946 et 1961¹¹. Un arrangement vocal de la complainte existe pour flûte, hautbois, clarinette et quintette à cordes¹² où l'on retrouve le mode de *la* originel.

Une version avec petit orchestre (1961), plus élaborée, révèle un balancement intéressant entre le mode de *la* et le mode de *ré*. Les réflexes de l'écriture populaire y restent déployés : notes pédales, dou-



■ La partition originale de *Gwerz Pen Marc'h* (collection privée).

blures à l'unisson, quintes justes enchaînées associés plus encore aux contraintes du timbre.

Dans l'exemple à quatre voix mixtes ci-dessous, les quintes justes enchaînées par mouvements de croches (m. 11/3^e système) entre les sopranos et les altos entraînent les altérations. Aux sopranos, le *fa*[#] est aussi la sixte majeure du mode de *ré* (sur LA). Suit le retour logique du *fa* naturel si l'on considère l'évolution de l'enchaînement par quintes. Coulant dans une ligne ondulante en notes conjointes, ces changements de couleur, envisagés et/ou provoqués, surviennent avec naturel dans le déroulement d'un discours orienté autour d'un mode désigné.

Le traitement de la modalité dans les arrangements populaires de Jef Le Penven reste finalement simple, sans surprise et proche de la tradition. Désignons-le comme un état premier chez le compositeur.

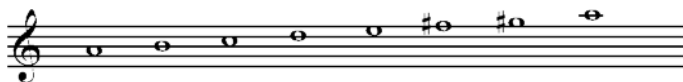
Si Jef Le Penven s'en tient au mode unique pour les arrangements populaires, nous pouvons nous demander ce qu'il en est pour sa propre musique...

Un mode original pour "Gavotte Pourlet"

"Gavotte Pourlet" est le troisième mouvement de la *Symphonie Morbiban* (1963). Si le titre ne laisse aucun doute sur son origine, il est important de signaler qu'il s'agit d'une "musique neuve" selon l'expression de Pierre Citron. Danse écrite dans le style populaire, le thème original est composé de deux phrases A et B soutenues par un ostinato.

D'abord présenté par les instruments graves d'un orchestre bien fourni, ce thème joue la variation de timbre. Repris tour à tour par les couples flûte/clarinette, hautbois/trompette, violons/bois, il éclate enfin dans un tutti d'orchestre en fortissimo. La danse se développe progressivement au fil des quatre variations rythmiques qui structurent la pièce. Le traitement de la modalité offre un nouveau visage. Jef Le Penven joue la carte de l'ambiguïté à partir du mode qu'il invente.

Spécificité du mode de "Gavotte Pourlet", mode né de l'imbrication du mode de *mi* et du mode de *ré*



Partie A du thème de "Gavotte Pourlet"



Partie B



La partie A du thème s'inscrit dans un mode de *mi* sur SI (tonique). La partie B s'éclaire soudain d'une sixte majeure (*sol*[#]) désignant le mode de *ré*. Le mode utilisé dans "Gavotte Pourlet" naît de l'imbrication de ces deux modes. Une dynamique interne se crée, le *sol*[#] pouvant être ressenti tel un temps fort. Autre assise, la tonique SI, immuable.

Le thème de "Gavotte Pourlet" semble s'égarer, déclinant une certaine forme de liberté. Cet attrait n'est pas sans faire écho à l'une des particularités du musicien lui-même, aimant s'échapper par la pensée ou s'échapper tout court.

Par ailleurs, les formules répétées, le rythme à quatre temps peu à peu effréné, les formules accentuées et l'emploi de l'ostinato, donnent à la pièce son aspect populaire. Si "Gavotte Pourlet" appartient au genre savant, elle naît incontestablement d'un certain "folklore imaginaire"¹³ pour reprendre l'expression de Serge Moreux et c'est en pleine conscience que Jef le Penven établit dans sa pièce le mélange des genres.

Alors que l'aspect savant de "Gavotte Pourlet" fait ici l'évidence si l'on considère l'utilisation des

instruments de l'orchestre, l'évolution de l'intensité, l'emploi de la forme thème et variation¹⁴, Jef Le Penven pousse plus loin sa relation au mode où la spécificité interroge. Le traitement modal y est personnel, sorte de maturité naissante et second état chez le compositeur.

Pris dans une démarche où son emploi de la modalité sert à la fois le traitement savant de l'écriture et la tradition, celui-ci sera toujours présent dans l'œuvre de Jef Le Penven, que ce soit dans ses pièces originales profanes ou religieuses.

Jef Le Penven ou la mobilité modale

La pièce pour piano *Fontaine noire* (1946)¹⁵ offre une nouvelle dimension du traitement de la modalité chez le compositeur. Le changement de mode y est pratiqué ainsi que celui des toniques.

La figure mélodico-rythmique de A1 est le noyau central de la pièce. A2 en découle (voir la notation page suivante). Ces deux motifs sont en mode de *ré* sur LA (tonique).

Un procédé d'écriture en imitation se met en place, référence ici



■ La partition originale de Fontaine noire, composée en 1946 (collection privée).

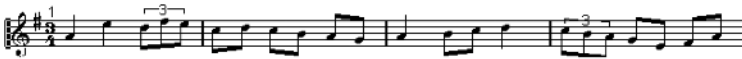
au style fugué. Avec l'élément A1 comme sujet et l'élément A2 comme réponse, le début de la pièce prend l'allure de l'exposition d'une fugue. La fin de la pièce, avec ses entrées séparées resserrées, rappelle le principe de la strette située à la fin du déroulement de la fugue.

La seconde partie de *La Fontaine noire* se caractérise par un nouveau motif (B2), directement inspiré de A1, mais élargi et présenté dans un mode de *la* sur MI.

La pièce s'achève dans le mode de *mi*. On peut voir apparaître une certaine logique dans le déroulement harmonique de *Fontaine noire* puisque les modes utilisés évoluent de quinte en quinte, soit par chromatisme ou en harmonie. Cette évolution est accompagnée du changement des toniques s'effectuant dans le même temps (cf. tableau ci-contre).

Les deux motifs de la première partie de *La Fontaine noire*

Élément A1



Élément A2



Motif de la seconde partie de *La Fontaine noire*



Dans *La Fontaine noire*, Jef Le Penven aborde la modalité sous un autre aspect. Elle y est traitée non plus comme la seule mise en œuvre d'une valeur liée à la tradition mais comme valeur de base d'une écriture personnelle plus élaborée. Les parcours harmoniques établis engendrent des formes. La démarche d'écriture devient alors une démarche quasi conceptuelle avec des chemins harmoniques de plus en plus riches. On retrouve ce principe dans *Prière*, pièce pour orgue composée en 1943 qui utilise les modes de *ré*, de *sol* et de *la*.

La grande qualité de ce troisième état du traitement modal chez Le Penven est l'aspect naturel qui se dégage de l'enchaînement des événements. Chaque changement harmonique s'effectue, pour l'audi-

Évolution du parcours modal de <i>La Fontaine noire</i>	
Modes successifs	ré - la - mi
Toniques successives	LA - MI - FA#

teur, sans jamais passer par le sentiment d'une rupture. Cette musique qui coule de source, ayant intégré les éléments constitutifs de la musique populaire comme éléments souches de la création savante, a offert à la musique classique bretonne tout le renouveau nécessaire dont elle avait besoin dans les années 1940. *La Fontaine noire*, dans sa simplicité, représente une synthèse entre le savant et le populaire.

Conclusion

On trouve différents degrés dans l'emploi de la modalité dans l'œuvre du compositeur breton. Les chants populaires harmonisés ou orchestrés restent fidèles au mode originel qui inonde la pièce de sa couleur particulière. Les pièces savantes à caractère populaire, basées sur un folklore imaginaire, s'orientent déjà vers l'ambiguïté modale. Quant aux autres pièces de type savant, elles révèlent un style plus moderne où la présence modale prend place dans un parcours établi.

Trois états du traitement modal se déclinent donc dans l'œuvre. Ces différents traitements sont parfois exploités en même temps¹⁶.

Si Jef Le Penven déploie son écriture à partir de la richesse modale, il est certain qu'un mode, avant d'être soumis à une démarche d'analyse, doit être entendu, perçu telle une couleur. En 1636, Marin Mersenne écrivait déjà à leur sujet que "peu importe comment on les nomme pourvu qu'on les entende"¹⁷. Baigné dans cette atmosphère depuis l'enfance, la relation de la musique de Jef Le Penven à la musique populaire n'est plus à démontrer. Habile dans le mélange des genres, le propre de son écriture se décline

surtout dans sa musique de chambre.

C'est au milieu des années 1950 et en pleine maturité que le compositeur développe un style personnel déjà naissant dans les années 1940. Ce style qui se caractérise par une harmonie riche en couleurs se rapproche de l'écriture des compositeurs français du début du XX^e siècle. Nombre de ses pièces de musique de chambre révèlent la richesse de son écriture. Du quatuor en imitation des premiers temps vers les longs thèmes élégiaques de la pièce en trio, jusqu'aux lignes bi-tonales des parties extérieures d'un octuor, la musique de Jef Le Penven devient de moins en moins académique. Les pièces composées durant la dernière partie de sa vie, parvenues à l'état de brouillon ou incomplètes, montrent une écriture complexe qui laisse présager un cheminement créateur en marche.

Victime d'une disparition soudaine, le compositeur n'a pu mener plus loin ses démarches. La modalité est en tout cas à considérer comme une marque incontournable de son écriture, comme un facteur favorable au développement de sa pensée musicale et de sa création. Jef Le Penven pensait "modal" pour sa musique. La plupart de ses œuvres baignent dans cette couleur que dicte la tradition.

Avec les quelques 300 pièces qu'il nous laisse, la Bretagne lui doit beaucoup.

Anne-Marie Dumerchat-Schouten

¹ La note de référence engendre d'autres échelles par translation de l'origine.

² Qui fait également écho au bourdon et au támara indien pour élargir.

³ Marie-Claire Mussat, "Les Seiz Breur et la musique", in Ar Seiz Breur. La création bretonne entre tradition et modernité, *Saint-Thonan, éditions Palantines, 2007, p. 165.*

⁴ Anne-Marie Dumerchat-Schouten, in *mémoire de master* Jef Le Penven, entre tradition et musique savante, vol. 3, juin 2011.

⁵ Georges Arnoux, "L'harmonisation des chants populaires", in La Bretagne à Paris, 11 avril 1936, fonds Chassé, AD29, 97 J 233.

⁶ Les mouvements contraires vocalisés, les mouvements à la tierce illustrent l'égalité importance des voix entre elles.

⁷ Belà Bartok, Divertimento pour orchestre à cordes, 1939.

⁸ L'Irlandais Sean O'Riada, créateur du groupe The Chieftains, utilise ce type d'échelle dans ses compositions savantes.

⁹ Polig Monjarret, avant-propos de Toniou Breiz-Izel.

¹⁰ Gut Serge, "Échelles", Marc Honneger (dir.), Science de la musique: technique, formes, instruments, Paris, Bordas, 1976, p. 318.

¹¹ Version 1946 : Ténor - Baryton - Basse ; version 1961 : Soprano - Alto - ténor et Basse.

¹² Jef Le Penven, Gwerz Pen Marc'h, manuscrit autographe, s.l., s.d., archives privées.

¹³ Expression de Serge Moreux pour désigner la manière dont Belà Bartok utilisait librement les éléments de la musique populaire hongroise et des pays avoisinants, mélodiques ou rythmiques, à l'intérieur d'une musique originale comme dans son Divertimento pour orchestre à cordes, où l'allegro initial comporte des motifs d'inspiration magyare, 1939.

¹⁴ En musique traditionnelle, seules les ornementsations permettent à la mélodie de varier.

¹⁵ Tiré d'une première version pour quintette à vents, Rennes, 1943.

¹⁶ La progression proposée ici ne cherche pas à établir une montée en puissance dans le traitement de la modalité chez Le Penven. Il faut considérer l'aspect pédagogique du déroulement du présent propos.

¹⁷ Marin Mersenne, Harmonie universelle, Paris, CNRS, vol. 3, 1975 (1^{ère} édition 1636).