Déborder du cadre : les compositions nouvelles pour cornemuses 16 pouces

(Breaking out of the frame: new compositions for 16-inch bagpipes)

Eric Montbel

A la demande de Benoît, voici quelques lignes plus personnelles ajoutées au texte rédigé avec Cassandre. Privilège de l'âge, j'ai été un observateur impliqué dans ce renouveau des cornemuses du Centre France, dès 1975. Ce sont quelques souvenirs que je partagerai ici. Lorsque les cornemuses inventées par Bernard Blanc et Rémy Dubois sont apparues dans les années 1976-80, les musiques « trads » se sont enrichies de nombreuses compositions. Il était d'usage de parler plutôt de « musique folk » à l'époque. Et donc ce sont ces cornemuses « folk » qui ont permis à notre génération d'inventer des musiques nouvelles. A la fois acteur et témoin, j'ai vite compris que cette cornemuse avait besoin d'artistes, pas d'académiciens.

A tout seigneurs... ce furent d'abord les compositions pour cornemuse ou vielle des frères Jean-Claude et Bernard Blanc en 1979, joints à Fréderic Paris dans leur disque *Vielleux du Bourbonnais*[1]. Ils ont proposé les premiers des mélodies déguisées en modèles traditionnels (*La Jamber, Lallaude...*). Dès 1976, à l'initiative de Mic Baudimant et de Roger Pearron des *Thiaulins de Lignières* en Berry, des rencontres de jeunes cornemuseux avaient été organisées, immortalisées par deux disques 33trs[2]. C'est par les disques, les concerts, les festivals et les stages que se sont diffusées ces musiques nouvelles, colportées de bouche à oreille par tout un réseau[3]. Les nouvelles créations ont été modélisées sur les anciennes danses traditionnelles du Centre France, elles-mêmes un héritage du XIXe siècle : bourrées, polkas, valses, scottichs, mazurkas.... D'autres expériences ont été menées au-delà des simples mélodies, des innovations explorant le son, la scène, la mise en espace... Mais il faudrait un autre livre pour en proposer un panorama fidèle. Quelques régionalistes s'élevèrent avec colère au nom de la « vraie » tradition et du bon goût du terroir. Le goût des uns se juge au dégoût des autres comme le disait Bourdieu, ou Bergheaud, je ne sais plus.

Composer pour l'Europipe ? Eloge de la transgression

Car ces mélodies nouvelles étaient, et restent, des musiques de mélange. Plusieurs cultures musicales se sont croisées dans ces répertoires nouveaux mêlant plusieurs jeux de cornemuse empruntés à toute l'Europe, mais aussi des expériences d'harmonies classiques, baroques, pop ou folks. On aurait du mal à faire un tri entre les apports techniques et stylistiques qui se sont croisés dans ces airs tout neufs, en cette époque de découverte des grandes traditions européennes : jeux du Centre France et d'Auvergne bien sûr, la plus vivante de nos traditions, mais aussi emprunts aux styles des nations celtiques, Highland pipe écossais, uilleann pipes irlandais, gaitas galiciennes notamment.

At Benoît's request, here are a few more personal lines added to the preceding text written with Cassandre. With the privilege of age, I was an engaged observer of this revival of the bagpipes of central France from 1975 onwards. These are a few memories I will share here. When the bagpipes invented by Bernard Blanc and Rémy Dubois appeared in the 1976-80 period, «trad» music was enriched with numerous compositions. It was customary to speak of «folk music» at the time. And so it was these «folk» bagpipes that allowed our generation to invent new music. Both actor and witness, I quickly understood that this bagpipe needed artists, not academics.

First among equals... these were initially compositions for bagpipe or hurdy-gurdy by brothers Jean-Claude and Bernard Blanc in 1979, joined by Fréderic Paris in their album *Vielleux du Bourbonnais*[1]. They were the first to propose melodies disguised as traditional models (*La Jamber, Lallaude...*). As early as 1976, at the initiative of Mic Baudimant and Roger Pearron from *Les Thiaulins de Lignières* in Berry, gatherings of young pipers had been organized, immortalized by two 33rpm records[2]. It was through records, concerts, festivals, and workshops that these new musics spread, passed along by word of mouth through an entire network[3]. The new creations were modeled on the old traditional dances of Centre France, themselves a legacy of the 19th century: bourrées, polkas, waltzes, schottisches, mazurkas... Other experiments were conducted beyond simple melodies, innovations exploring sound, staging, spatial arrangement... but it would take another book to provide a faithful panorama. Some regionalists rose up in anger in the name of «true» tradition and the authentic taste of the terroir. One person's taste is judged by another's distaste, as Bourdieu said, or Bergheaud, I can't remember which.

Composing for the Europipe? In praise of transgression

For these new melodies were, and remain, mixed music. Several musical cultures intersected in these new repertoires blending multiple bagpipe styles borrowed from all over Europe, but also experiences of classical, baroque, pop, or folk harmonies. It would be hard to sort out the technical and stylistic contributions that intersected in these brand-new tunes, in this era of discovering the great European traditions: Centre France and Auvergne playing styles of course, the most vibrant of our traditions, but also borrowings from Celtic nations styles, Scottish Highland pipes, Irish uilleann pipes, Galician gaitas notably.

[1] *Vielleux du Bourbonnais*, Disque 33trs Hexagone 883 030, de 1979, portant la mention « tous titres traditionnels ».
[2] *Cornemuses de France, vol.1*. 33 trs Discovale WM11, 1976.
[3] L'association des *Musiciens Routiniers*, fondée à Lyon en 1978, fut un support essentiel de ce mouvement. Elle deviendra Fédération inter-régionale, puis sera à l'origine de la *FAMDT* et des *Centres de musiques traditionnelles en Régions*.
The association *Les Musiciens Routiniers*, founded in Lyon in 1978, was an essential pillar of this movement. It would go on to become an inter-regional federation, before giving rise to the *FAMDT* and the *Centres de musiques traditionnelles en Régions*.

Ceux d'entre nous qui avaient débuté par la cabrette auvergnate puisaient surtout leur inspiration dans l'héritage des cabretaires parisiens légendaires. Cette tradition urbaine, empruntant son imaginaire à une Auvergne rêvée, avait son panthéon de musiciens mythiques : Gabriel Ranvier, Léon Chanal, Antoine Bouscatel, Allias, Costeroste, Soulier pour les plus anciens, Ladonne, Bergheaud, Allard pour les plus récents, qui avaient laissé des airs de danse virtuoses souvent très techniques, et qui portaient leurs noms. Les bourrées *à Ranvier, à Chanal, à Ladonne, Jolie Musette*, étaient des mélodies très difficiles à jouer dont les titres-mêmes annonçaient parfois la complexité : *la Petaire, lo Rapido, la Tricotada, la Tyrolienne d'Auvergne*.... des mélodies virtuoses destinées aux « amateurs de beau-jeu » comme le disait Jean Bergheaud[4]. Et puis il y avait les répertoires des derniers cornemuseux du Berry, enregistrés sur rouleau de cire en 1910 par Ferdinand Brunot, les Appaire, Charbonnier, Lucien Guillemain[5]... révélaient des marches un peu martiales mais virtuoses, des valses composées à la mode des kiosques à musique, comme *Frissons, Pourquoi pas*, des mazurkas tonales, imaginées sans le soutien des bourdons. Visiblement une recherche de modernité avait traversé les répertoires des cornemuseux français au tournant de XIXe et XXe siècles. Et pourquoi pas nous ?

Those of us who had started with Auvergnat cabrette drew their inspiration mainly from the legacy of legendary Parisian cabretaires. This urban tradition, borrowing its imagery from a dreamed-of Auvergne, had its pantheon of mythical musicians: Gabriel Ranvier, Léon Chanal, Antoine Bouscatel, Allias, Costeroste, Soulier for the older ones, Ladonne, Bergheaud, Allard for the more recent, who had left virtuosic dance tunes often very technical, and which bore their names. The bourrées *à Ranvier, à Chanal, à Ladonne, Jolie Musette*, were very difficult melodies to play whose very titles sometimes announced their complexity: *la Petaire, lo Rapido, la Tricotada, la Tyrolienne d'Auvergne*... virtuosic melodies intended for «lovers of fine playing» as Jean Bergheaud[4] put it. And then there were the repertoires of the last Berry pipers, recorded on wax cylinders in 1910 by Ferdinand Brunot, the Appaires, Charbonnier, Lucien Guillemain[5]... revealing marches that were somewhat martial but virtuosic, waltzes composed in the style of bandstand music, like *Frissons, Pourquoi pas*, tonal mazurkas, imagined without the support of drones. Clearly a search for modernity had crossed the repertoires of French pipers at the turn of the 19th and 20th centuries. And why not us?



Photo col. A. Ricros.
Antoine Bouscatel (1867-1945), de Lascelle, dans le Cantal. Le « Roi des cabretaires » imposa à Paris le jeu de la cabrette ou «musette», et fut le premier à s'associer à un accordéoniste. C'est ainsi que naquit le « bal-musette » parisien, dont il fut un patron réputé avec son bal « Chez Bousca » rue de Lappe , dans les années 1910.
Antoine Bouscatel (1867-1945), from Lascelle, in Cantal. The «King of cabretaires» established cabrette or «musette» playing in Paris, and was the first to partner with an accordionist. This is how Parisian «bal-musette» was born, of which he was a renowned patron with his dance hall «Chez Bousca» on rue de Lappe, in the 1910s.

[4] Eric Montbel, *Pour les amateurs de beau-jeu*, Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 15 | 2002, mis en ligne le 11 janvier 2012. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/598

[5] Les frères Guillemain, CD Silex Y225105, 1993, réédition de 78trs des années 1930.

Une tradition de composition

Dès 1920, puis dans les années 1930, le maître-cabretaire Antoine Bouscatel, prince des bals-musettes parisiens, avait enregistré à lui seul plus de 32 disques 78trs différents, pour près de 62 titres originaux ; et parmi ceux-ci figuraient plus de 20 de ses propres compositions (*Mon Lilas, Juliette*...), ainsi que des reprises d'airs de la Belle époque, comme *La Trotteuse*, ou *le Biniou de Botrel*. Et Bouscatel fut le premier à jouer en duo avec un accordéoniste italien, son gendre Charles Peguri.

Il était donc logique au début des année 1980 que les musiciens « Folks », même pas trente ans pour la plupart, tout juste sortis de mai 68 et des utopies libertaires, aient eux aussi envie de marquer leur temps, avec des compositions de leur âge. On trouve des airs nouveaux pour 16 pouces dès les premiers 33trs de *La Bamboche* et du *Grand Rouge*, groupes folks des années 1970, suivis de « *Cornemuses*[6] », notre duo avec Jean Blanchard accompagné par les copains de notre tribu. Ces premiers airs ont maintenant des allures de classiques. Et puis dans un CD produit par l'Unesco[7], nous avons donné la place à plusieurs compositions. Nos propres albums solos ont suivi ce chemin : « *L'Art de la cornemuse*[8] », où je proposais une face « trad » et une face de compositions avec synthétiseurs, drum-beats et vielle-à-roue, dans un esprit pop-music et cinéma. Et l'album Ocora-Radio France de Jean, où sont glissés de nombreux airs de sa main. Car le maître de la composition sur modèles traditionnels reste Jean Blanchard[9], avec qui j'ai eu le privilège de jouer en duo plusieurs années. Le point culminant de son travail d'écriture fut sans doute son *Quintette de cornemuses*[10], qui réunissait de notables jeunes cornemuseux compositeurs, tels Willy Soulette, Raphael Thiery ou Robert Amyot. Raphael Thiery, qui avant d'entamer la belle carrière d'acteur de films qu'il poursuit aujourd'hui (*L'homme d'argile, l'Envol, Pauvres Créatures*...), tourna dans l'Europe entière au sein du groupe rock morvandiau *Faubourg de Boignard*[11]. Ce furent ensuite les arrangements pour grand ensemble de *La Grande Bande*[12], qui faisait suite à la *Marche des Mille* mise en scène par Jean-Paul Goude et Wally Badarou en 1989, en réunissant plusieurs centaines de sonneurs sur les Champs-Elysées le 14 juillet. Ce modèle fut bientôt suivi par la *Fraternelle de cornemuses* (2001) de Julien Barbances et Jacques Lanfranchi. En Belgique, *De Grote Kornemuze* dirigé par Bart de Cock réunit en 2006 à Gooik plus de quarante doedelzaks, sur une initiative de *Muziekmozaïek*.

Dans les années 1980, le rôle de plusieurs jeunes groupes folkloriques fut important pour la diffusion des cornemuses nouvelles et leur répertoire : *La Chavannée de Montbel* et son disque *En passant la rivière*[13] en 1981 proposait un répertoire traditionnel et plusieurs compositions de Frédéric Paris et Eric Elsener. Et aussi le groupe des *Brayauds* à Saint-Bonnet-près-Riom, véritable vivier de formation pour les joueurs de musette, tels Yvan Karvaix, Fabrice Lenormand ou Philippe Beauger. Je me souviens aussi des mélodies magnifiques de Philippe Prieur (*Satins Blancs, Marguerite*), de Jean-Jacques Smith (*Brouillards*) – « Smithy » qui deviendra un expert de la fabrication des anches en roseau[14]. Et aussi Stéphane Méjean à la musette Béchonnet avec son *Syndrome de l'Ardèche*, et les compositions audacieuses de Stéphane Mauchand au sein de *Valsepareille* à Lyon – *Oxymel* aujourd'hui. Il faudrait nommer aussi Dominique et Pascal Meunier, et Alain Mignot en Bourgogne au sein des *Grandvalliers* avec leurs belles harmonisations de noëls anciens[15]. Et puis tous ces musiciens bien plus jeunes que nous, sur 14, 16, 20 ou 23 pouces... En Belgique, le travail constant de Jean-Pierre Van Hees en faveur d'un enseignement de cornemuse en Conservatoires (les Académies), a permis la professionnalisation de nombreux élèves, que l'on retrouve sur les scènes de festivals aujourd'hui. Les stages d'été de Neufchâteau (Wallonie) et de Gooik (Flandres) ont formé une quantité de joueurs et joueuses de cornemuse amateurs. L'enseignement régulier de doedelzak est assuré depuis des années par Peter Jan Van Kerckhoven, Kim Delcour ou Luc Ooghe.

A tradition of composition

As early as 1920, then in the 1930s, master-cabretaire Antoine Bouscatel, prince of Parisian bal-musette, had recorded more than 32 different 78rpm records by himself, for nearly 62 original titles; and among these figured more than 20 of his own compositions (*Mon Lilas, Juliette*...), as well as covers of Belle Époque tunes, like *La Trotteuse*, or *Le Biniou de Botrel*. And Bouscatel was the first to play in duo with an Italian accordionist, his son-in-law Charles Peguri.

It was therefore logical in the early 1980s that «Folk» musicians, not even thirty years old most of them, just emerged from May '68 and libertarian utopias, would also want to mark their time, with compositions of their age. We find new tunes for 16-inch as early as the first LPs by *La Bamboche* and *Le Grand Rouge*, folk groups of the 1970s, followed by «*Cornemuses*[6]», our duo with Jean Blanchard accompanied by friends from our tribe. These first tunes now have the air of classics. And then in a CD produced by Unesco[7], we gave space to several compositions. Our own solo albums followed this path: «*L'Art de la cornemuse*[8]», where I proposed one side «trad» and one side of compositions with synthesizers, drum beats and hurdy-gurdy, in a pop-music and cinema spirit. And Jean's Ocora-Radio France album, where numerous tunes of his own are slipped in. For the master of composition on traditional models remains Jean Blanchard[9], with whom I had the privilege of playing in duo for several years. The culminating point of his writing work was undoubtedly his *Quintette de cornemuses*[10], which brought together notable young piper-composers, such as Willy Soulette, Raphael Thiery, or Robert Amyot. Raphael Thiery, who before beginning the fine film acting career he continues today (*L'homme d'argile, l'Envol, Pauvres Créatures*...), toured throughout Europe within the Morvandiau rock group *Faubourg de Boignard*[11]. These were followed by the arrangements for large ensemble of *La Grande Bande*[12], which followed the *Marche des Mille* staged by Jean-Paul Goude and Wally Badarou in 1989, bringing together several hundred pipers on the Champs-Élysées on July 14th. This model was soon followed by the *Fraternelle de cornemuses* (2001) by Julien Barbances and Jacques Lanfranchi. In Belgium, *De Grote Kornemuze*, led by Bart de Cock, brought together more than forty doedelzaks in Gooik in 2006, on an initiative by *Muziekmozaïek*.

In the 1980s, the role of several young folk groups was important for spreading the new bagpipes and their repertoire: *La Chavannée de Montbel* and their album *En passant la rivière*[13] in 1981 proposed a traditional repertoire and several compositions by Frédéric Paris and Eric Elsener. And also the group *Les Brayauds* at Saint-Bonnet-près-Riom, a real breeding ground for musette players, such as Yvan Karvaix, Fabrice Lenormand, or Philippe Beauger. I also remember the magnificent melodies of Philippe Prieur (*Satins Blancs, Marguerite*), of Jean-Jacques Smith (*Brouillards*)—«Smithy» who would become an expert in making cane reeds[14]. And also Stéphane Méjean on Béchonnet musette with his *Syndrome de l'Ardèche*, and the audacious compositions of Stéphane Mauchand within *Valsepareille* in Lyon—*Oxymel* today. We should also name Dominique and Pascal Meunier, and Alain Mignot in Burgundy within *Les Grandvalliers* with their beautiful harmonizations of ancient Christmas carols[15]. And then all these musicians much younger than us, on 14, 16, 20, or 23-inch... In Belgium, the constant work of Jean-Pierre Van Hees in favor of bagpipe teaching in Conservatories (the Academies), has allowed the professionalization of numerous students, whom we find on festival stages today. The summer workshops in Neufchâteau (Wallonia) and Gooik (Flanders) have trained a great many amateur bagpipe players. Regular doedelzak teaching has been provided for years by Pieterjan Van Kerkhoven, Kim Delcour and Luc Ooghe.

[6] *Cornemuses*, Jean Blanchard, Eric Montbel. Disque 33trs Hexagone 883 038, 1980.
[7] *Bagpipes of Central France*, Jean Blanchard, Eric Montbel. CD Unesco-Auvidis D8208, 1989.
[8] *L'art de la cornemuse*, Eric Montbel, 33 trs Arion ARN36796, 1985.
[9] *Musiques pour cornemuses*, Jean Blanchard, CD Ocora/ AMTA C559044, 1988.
[10] *Ménagerie*. Le Quintette de cornemuses, CD Auvidis B6795, 1994.
[11] *La Ravine*, Faubourg de Boignard, CD Boucherie Productions BP9231, 1995.
[12] *Faut qu'ça brille*. La Grande Bande de Cornemuses, CD Auvidis B6743, 1990.
[13] *La Chavannée de Montbel*, « En passant la rivière », Discovale WM 65, 1981.
[14] Jean-Jacques Smith, *Les anches de cornemuse du Centre de la France : traité de fabrication et de réglage*. CMTRA, 1995.
[15] *Noëls anciens et airs profanes de Bourgogne et Franche-Comté*, Les Grandvalliers, CD MPE 1997.

Un autre fait notable, et qui a bouleversé le jeu moderne de ces cornemuses, est la place de plus en plus importante des jeunes filles et des femmes dans cette pratique. Le jeu ancien de cornemuse, très érotisé, était réservé aux hommes dans nos sociétés virilistes – exception faite des classes aristocratiques où la musette baroque « pasteurisée » s'était créé un public féminin. Mais le dépassement du genre s'est effectué dès les années 1980, avec l'arrivée de joueuses et de factrices professionnelles – pensons à Olle Geris par exemple, et aujourd'hui à Birgit Bornauw, Lisa Wolf, Puck Duits, Liesbet Marivoet, Jane Moulder, Mila Dolz, Birgit Muggenthaler, Marieke Van Ransbeek ou de très jeunes praticiennes comme Léonie Chevalaz.

Il faut se souvenir aussi des compositions pour vielle-à-roue qui ont alimenté le répertoire pour 16 pouces : les airs de Pierre Imbert, mon partenaire du *Grand Rouge* puis de *Lo Jai*, et sa bourrée *Avant de s'en aller* devenue un classique des bals trads. Ou encore la fameuse *Bourrée du stade* (*Last Chance*) de Michel Pichon, et les airs de Gilles Chabenat dans son album *Bleu Nuit*[16], comme *Adèle* ou *Baudimic*, sa *Mazurka des Ecoliers*, ou cette autre mazurka devenue standard, l'*Inconnu de Limoise* de Jean-François Heintzen « Maxou » (1991). Ou encore *Sunshine* Scottich, de Gregory Jolivet avec *La Machine* (2007).

Un foyer très actif du jeu nouveau de cornemuse fut également le nord de la France, autour de l'association *Cric-Crac* créée par Michel Lebreton, à qui nous devons de nombreuses mélodies originales[17]. Et puis les expériences pour 14 pouces de Bernard Boulanger avec sa méthode de musette (1999), et aussi les compositions de Dominique Manchon et Jean-Luc Matte au sein du groupe *Avalanche*.

Des cornemuses « cousines » ont été également rejouées dans le Massif Central, enrichissant le répertoire commun, avec les compositions pour chabrette limousine de Thierry Boisvert ou de Philippe Randonneix, ou les ré-interprétations virtuoses de standards de cabrette par Jean-Pierre Simonnet, Michel Esbelin ou Dominique Paris. Une nouvelle musique pour cornemuse est née, faite de mélanges et d'emprunts, qui a remplacé dans les bals les vieux airs traditionnels.

Quelle musique ?

Les hautbois mis au point par Blanc et Dubois firent le choix d'une gamme moderne, « harmonisée » suivant l'expression de Rémy Dubois, c'est-à-dire proche d'une gamme tempérée avec appui sur les bourdons et en rupture avec les cornemuses anciennes : ainsi l'ajustement de la sous-tonique à un ton (Fa naturel sur une gamme de Sol), permet un jeu en mode de sol comme sur les levriads bretons ou écossais. Ou bien encore l'ajout d'un second trou de pouce à l'arrière du hautbois, permettant de jouer en mode mineur. Ces nouveautés ont permis de développer une esthétique assez différente de ce que l'on entendait chez les cornemuseux anciens.

Les mélodies nouvelles ont largement exploré les tonalités de Sol et de Do sur musettes 16 pouces, dans les modes majeur ou mineur. Le mode de sol reste rare, il a été peu exploité.

Another notable fact, and one that has revolutionized the modern playing of these bagpipes, is the increasingly important place of girls and women in this practice. The ancient art of bagpiping, highly eroticized, was reserved exclusively for men in our virile societies—except for the aristocratic classes where the «pasteurized» baroque musette had created a female audience. But the transcendence of gender occurred as early as the 1980s, with the arrival of professional female players and makers—let's think of Olle Geris for example, and today Birgit Bornauw, Lisa Wolf, Puck Duits, Liesbet Marivoet, Jane Moulder, Mila Dolz, Birgit Muggenthaler, Marieke Van Ransbeek or very young practitioners like Léonie Chevalaz.

We must also remember the compositions for hurdy-gurdy that fed the repertoire for 16-inch: the tunes of Pierre Imbert, my partner in *Le Grand Rouge* then *Lo Jai*, and his bourrée *Avant de s'en aller* which became a classic of trad dances. Or the famous *Bourrée du stade* (*Last Chance*) by Michel Pichon, and Gilles Chabenat's tunes in his album *Bleu Nuit*[16], like *Adèle* or *Baudimic*, his *Mazurka des Ecoliers*, or that other mazurka that became a standard, l'*Inconnu de Limoise* by Jean-François Heintzen «Maxou» (1991). Or *Sunshine* Scottish, by Gregory Jolivet with *La Machine* (2007).

A very active center of new bagpipe playing was also northern France, around the *Cric-Crac* association created by Michel Lebreton, to whom we owe numerous original melodies[17]. And then the experiments for 14-inch by Bernard Boulanger with his musette method (1999), and also the compositions of Dominique Manchon and Jean-Luc Matte within the group *Avalanche*.

«Cousin» bagpipes were also replayed in the Massif Central, enriching the common repertoire, with compositions for Limousin chabrette by Thierry Boisvert or Philippe Randonneix, or the virtuosic re-interpretations of cabrette standards by Jean-Pierre Simonnet, Michel Esbelin, or Dominique Paris. A new music for bagpipe was born, made of mixtures and borrowings, which replaced the old traditional tunes in dances.

What music?

The chanters developed by Blanc and Dubois chose a modern scale, «harmonized» according to Rémy Dubois's expression, that is, close to a tempered scale with support from the drones and breaking with ancient bagpipes: thus the adjustment of the subtonic to a tone (F natural on a G scale), allows playing in G mode as on Breton or Scottish pipes. Or the addition of a second thumb hole on the back of the chanter, allowing minor mode playing. These innovations allowed the development of an aesthetic quite different from what we heard among ancient pipers.

The new melodies have largely explored the tonalities of G and C on 16-inch musettes, in major or minor modes. The G mode remains rare, it has been little exploited.

[16] *Bleu Nuit*. Gilles Chabenat, CD Ocora Radio France, C559046, 1988.
[17] Voir les « miniatures sonores » de Michel Lebreton. http://leschantsdecornemuse.fr/

Si l'on se reporte au témoignage « ethnographique » de George Sand, « *la cornemuse à petit ou à grand bourdon est un instrument barbare, et cependant fort intéressant. Privé de demi-tons accidentels, n'ayant juste que la gamme majeure, il serait un obstacle invincible entre les mains d'un musicien. Mais le musicien naturel, le cornemuseux du Berry (formé presque toujours en Bourbonnais) sait tirer parti de cette impuissance de son instrument un parti considérable. Il joue tout ce qu'il entend ; majeur ou mineur, rien ne l'embarrasse. Il en résulte des aberrations musicales qui font souvent saigner les oreilles, mais qui parfois aussi frappent de respect et d'admiration par l'habileté, l'originalité, la beauté des modulations ou des interprétations. On est tenté alors de se demander si cette violation hardie des règles n'est pas seulement la violation heureuse de nos habitudes, et si la musique, comme la langue, n'est pas quelque chose à côté et même en dehors de tout ce que nous avons inventé et consacré* [18]».

Ce jugement visionnaire de George Sand est digne d'une musicologie moderne. On regrettera éternellement ne pas avoir accès aux enregistrements d'époque : mais la *Dame de Nohant* n'avait pas inventé le magnétophone. On peut supposer que les approximations modales décrites ici étaient obtenues par doigtés de fourches, comme sur les chabrettes limousines. Mais l'écoute des enregistrements historiques[19] avant la guerre de 14-18 ne révèle que des gammes purement majeures, bien que Julien Tiersot[20] sur les traces de George Sand ait pu entendre quelques mélodies en mode mineur. Le jeu lui-même était adapté aux circonstances : musiciens aux doigts coupés comme Trincal, Jean Bergheaud, Julien Chastagnols, Camillou Gavinet… loins d'un « doigté officiel », qui serait une mise au pas des audaces anciennes. La nécessité d'un « doigté standard », s'il s'appuie sur un besoin collectif (notamment les classes de conservatoires), ne doit pas effacer le hasard des jeux adaptés aux instruments déviants, et cet « à-peu-près » qui parfois invente l'originalité d'un son, une personnalité, un style.

Mais les tonalités de Do ou de Sol mineur sur les 16 pouces ont rapidement pris leur place dans le jeu moderne dès les années 1980, comme en témoignent les premiers enregistrements : (*Dancing Fairy, Il est grand temps, la bourrée orientale*).

If we refer to George Sand's «ethnographic» testimony: «*the bagpipe with small or large drone is a barbarous instrument, and yet quite interesting. Deprived of accidental semitones, having just the major scale, it would be an insurmountable obstacle in the hands of a musician. But the natural musician, the Berry piper (almost always trained in Bourbonnais) knows how to make considerable use of this impotence of his instrument. He plays everything he hears; major or minor, nothing embarrasses him. This results in musical aberrations that often make ears bleed, but which also sometimes strike with respect and admiration through the skill, originality, beauty of modulations or interpretations. One is then tempted to ask whether this bold violation of rules is not simply the happy violation of our habits, and whether music, like language, is not something beside and even outside everything we have invented and consecrated.* [18]»

This visionary judgment by George Sand is worthy of modern musicology. We will eternally regret not having access to period recordings: but the *Dame de Nohant* had not invented the tape recorder. We can suppose that the modal approximations described here were obtained by fork fingerings, as on Limousin chabrettes. But listening to historical recordings[19] before the 1914-18 war reveals only purely major scales, although Julien Tiersot[20], following George Sand's traces, was able to hear some melodies in minor mode. The playing itself was adapted to circumstances: musicians with cut fingers like Trincal, Jean Bergheaud, Julien Chastagnols, Camillou Gavinet... far from an «official fingering», which would be a standardization of ancient audacities. The need for «standard fingering», while based on collective necessity (notably conservatory classes), should not erase the chance of playing adapted to deviant instruments, and this «approximation» that sometimes invents the originality of a sound, a personality, a style.

But the tonalities of C or G minor on 16-inch quickly took their place in modern playing from the 1980s, as witnessed by the first recordings: (*Dancing Fairy, Il est grand temps, la bourrée orientale*).

[18] George Sand, extrait de « Mœurs et Coutumes du Berry », article paru dans *L'Illustration* du 28 août 1851, dessins de Maurice Sand. Cité dans Daniel Bernard, « Le regard ethnographique de George Sand In : George Sand : Terroir et histoire » [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.

[19] On peut écouter divers enregistrements de sonneurs du Berry, enregistrés par Ferdinand Brunot en 1913, sur le site de la BNF : Berry https://gallica.bnf.fr

[20] Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Plon, 1889.

Les mélodies pour cornemuses composées aujourd'hui

Bourrées à deux et trois temps, valses, scottichs, mazurkas… sont les répertoires qui sont les plus représentés ici. Les compositeurs anglais prolifiques autour de Jon Swayne et de Paul James au sein du groupe *Blowzabella*[21], ou des passeurs comme Dave Rowlands ont aussi contribué à l'enrichissement du répertoire européen pour 16 pouces (*Bourrée de Montfort, Motorway Mazurka*…).

En Belgique, on découvre avec plaisir les compositions de Rémi Decker et de Luc Pilartz, suivant la voie ouverte par Marc Malempré et Jean-Pierre Van Hees, sans oublier les nombreuses créations de Yvon Bayer, Franco Delvecchio, Pieterjan Van Kerckhoven, Bart Praet ou les adaptations de gaitas galiciennes de Benoît Kensier. Arnaud Degimbe est une source de qualité pour la musique de zampogna adaptée aux cornemuses 16 pouces. Birgit Bornauw, par sa sélection d'airs anciens, fait le lien entre musette baroque et musette moderne, elle enrichit le répertoire et lui donne une dimension historique. Et dans une période récente, les airs nouveaux de Toon Van Mierlo de *Naragonia*[22].

En Allemagne, Pavel Galushko ou les facteurs Thorsten Tetz et Andreas Rogge ainsi que les publications de Christoph Pelgen[23], le leader du groupe *La Marmotte*, réunissent de nombreuses compositions originales, produites depuis 1993. En Italie, le facteur de zampognas Marco Tomassi a écrit de belles mélodies pour musette 16 pouces et duo de zampognas, en une fusion franco-italienne originale avec son groupe *Fiumerapido*. Flavio Rinaudo, Dino Tron au sein du groupe *Lou Dalfin* et Vincent Boniface, Gabriele Coltri, Daniele Bicego, Ermanno Pinna, le facteur Emanuele Villosio, ont aussi contribué au développement des 16 pouces en Italie du nord.

Quant aux nouvelles générations, on en trouvera quelques représentants ici. Difficile de ne pas entendre dans un bal trad quelques airs nouveaux de Julien Cartonnet, Noël Warnier, Louis Jacques, Raphaël Jeannin, Rémy Villeneuve, Léonie Chevalaz, Baptiste Poulet, Yannis Duplessis, Renaud Hibon, Jonas Thin, Gautier Bouchat ou Matthias Branschke, parmi tant d'autres. Toutes ces mélodies, dont certaines sont publiées dans ces pages, seront les standards de demain.

Ceux que je ne cite pas ici ne m'en voudront pas, et dresser une liste des joueurs contemporains serait vain, car on compte par milliers aujourd'hui les musettes modernes fabriquées depuis 50 ans. Mais tous contribuent à ce grand répertoire libre, qui deviendra, sans doute, tradition.

In memoriam Jean Blanchard, 1948-2025.

Eric Montbel

Melodies for bagpipes composed today

Two and three-beat bourrées, waltzes, schottisches, mazurkas... are the repertoires most represented here. The prolific English composers around Jon Swayne and Paul James within the group *Blowzabella*[21], or bridges like Dave Rowlands have also contributed to enriching the European repertoire for 16-inch (*Bourrée de Montfort, Motorway Mazurka...*).

In Belgium, we discover with pleasure the compositions of Rémi Decker and Luc Pilartz, following the path opened by Marc Malempré and Jean-Pierre Van Hees, without forgetting the numerous creations of Yvon Bayer, Franco Delvecchio, Pieterjan Van Kerckhoven, Bart Praet, or the adaptations of Galician gaitas by Benoît Kensier. Arnaud Degimbe is a quality source for zampogna music adapted to 16-inch bagpipes. Birgit Bornauw, through her selection of ancient tunes, makes the link between baroque musette and modern musette, she enriches the repertoire and gives it a historical dimension. And in a recent period, the new tunes of Toon Van Mierlo from *Naragonia*[22].

In Germany, Pavel Galushko or the makers Thorsten Tetz and Andreas Rogge as well as the publications of Christoph Pelgen[23], leader of the group *La Marmotte*, bring together numerous original compositions, produced since 1993. In Italy, zampogna maker Marco Tomassi has written beautiful melodies for 16-inch musette and zampogna duo, in an original Franco-Italian fusion with his group *Fiumerapido*. Flavio Rinaudo, Dino Tron within the group Lou Dalfin, and Vincent Boniface, Gabriele Coltri, Daniele Bicego, Ermanno Pinna, the maker Emanuele Villosio, have also contributed to the development of 16-inch in northern Italy.

As for the new generations, we'll find some representatives here. It's hard not to hear in a trad dance some new tunes by Julien Cartonnet, Noël Warnier, Louis Jacques, Raphaël Jeannin, Rémy Villeneuve, Léonie Chevalaz, Baptiste Poulet, Yannis Duplessis, Renaud Hibon, Jonas Thin, Gautier Bouchat or Matthias Branschke, among so many others. All these melodies, some of which are published in these pages, will be tomorrow's standards.

Those I don't mention here won't hold it against me, and making a list of contemporary players would be futile, as modern musettes manufactured over the past 50 years are now counted in the thousands. But all contribute to this great free repertoire, which will undoubtedly become tradition.

[21] Blowzabella, 33trs Plant Life Records PLR 038, 1982.
[22] Toon Van Mierlo, *Bagpipe Stories*, Naragonia.com, 2021.
[23] Christoph Pelgen, *Pelgen Tunes : 81 neue Melodien : für Dudelsack, Drehleier, Geige, Flöte etc. – mit Akkorden* : Vol. 2, 2016.