

# Airs populaires irlandais pour le violoncelle

51 pièces traditionnelles

Éditées et arrangées par Ben Davis

Avec du matériel en ligne (audio et pdf)

ED 13654D  
ISMN 979-0-2201-3923-9  
ISBN 978-1-84761-561-9

 SCHOTT

# Sommaire

Introduction	
Notes stylistiques	
Ornementation	
Notes sur les airs	
À propos de l’auteur	

(Page No.)

2
3
4
5
7

# Introduction

Peu d’éléments viennent corroborer la présence du violoncelle dans la musique irlandaise. Bien que cet instrument semble avoir joué un rôle de soutien rythmique dans les combos écossais pourtant étroitement apparentés, personne n’est en mesure d’expliquer pourquoi il n’était pas utilisé en Irlande. Il a été suggéré que la disponibilité limitée des violoncelles, leur coût plus important comparé à celui d’un violon et leur encombrement relatif lors des déplacements ont peut-être influé sur ce manque de popularité historique<sup>1</sup>. À cela peuvent également s’ajouter des considérations d’ordre musical. En effet, un violoncelle aurait eu du mal à entraîner toute une maisonnée dans la danse comme le faisait le violon à cause de la palette de ses sonorités moins aptes à ressortir sur un fond sonore bruyant. Ces raisons ne sont plus d’actualité aujourd’hui et les compétences techniques de la plupart des violoncellistes sont plus que suffisantes pour aborder une *jig* ou un *reel*. Le duo Alasdair Fraser/Natalie Haas offre un bel exemple de la manière dont un violoncelle peut intervenir dans la musique gaélique – la violoncelliste Natalie Haas réalise des contre-chants, des réductions rythmiques, des bourdons et des mélodies du plus bel effet.

La plupart des airs de ce recueil ont été collectés par des violonistes irlandais des générations précédentes. Le champion de Sligo, Michael Gorman (connu dans les années 1950 sur la scène folk londonienne), a été une source fertile de même que le grand violoniste et professeur Padraig O’Keefe, du comté de Kerry, ses élèves Denis Murphy et Julia Clifford, ainsi que le célèbre violoniste du comté de Clare, Joe Ryan. Le comté dont est originaire un musicien ne peut être dissocié de sa manière de jouer et influe sur son répertoire et sa manière d’ornementer.

Au violon, les airs sont conçus pour être joués principalement en première position. Ce serait également possible au violoncelle pour certains d’entre eux à condition de les transposer à la quinte inférieure. Toutefois, les violonistes semblent posséder un doigt supplémentaire leur permettant de couvrir l’intervalle de 5<sup>te</sup> en première position. Ce « doigt supplémentaire » (le petit doigt) leur est précieux pour la réalisation de l’ornementation et des lignes mélodiques aiguës sur la corde de *mi* alors qu’un violoncelliste devra changer de position pour produire le même effet. J’ai pu maintenir les tonalités originales du violon pour certains airs, mais d’autres ont dû être transposés. Certains sont présentés à la fois dans la tonalité originale et dans la version transposée, car il est intéressant de les jouer dans la tonalité originale du violon en utilisant la position du pouce. Cela permet au violoncelliste de reproduire les cordes à vide du violon, le pouce couvrant le *sol* (sur la corde de *do*), le *ré* (sur la corde de *sol*), le *la* (sur la corde de *ré*) et le *mi* (sur la corde de *la*). Voyez par exemple *The Top of the Maol* et *The Humours of Balleydesmond* (les versions en clé d’ut 4 et en

ED 13654D  
British Library Cataloguing-in-Publication Data.  
A catalogue record for this book is available from the British Library

ISMN 979-0-2201-3923-9  
ISBN 978-1-84761-561-9

© 2015/2023 Schott Music Ltd, London

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from Schott Music Ltd, 48 Great Marlborough Street, London W1F 7BB

French translation: Michaëla Rubi  
Book design by www.adamhaystudio.com  
Music setting and page layout by Bev Wilson  
Printed in Germany S&Co. 8996

1 Voir *Between the Jigs and Reels* de Caoimhin MacAoidh (1994), p.25-26.

clé de sol). Cette méthode constitue une excellente manière d'apprendre et de transcrire les airs des violonistes et permet au violoncelliste de jouer dans la tonalité originale une octave plus bas.

La musique populaire a toujours été de tradition orale et continue globalement à l'être. Les airs et les chansons sont transmis de professeur à élève sans grand usage de la notation. Ce mode de transmission implique de nombreuses modifications de la musique, chaque pays et ses musiciens apportant des contributions différentes. En 1990, dans le cadre du Shetland Folk Festival, j'ai eu la chance d'assister à une conférence du grand violoniste, compositeur et professeur des Shetlands, feu Tom Anderson. Des violonistes du monde entier y furent invités à jouer leur version d'un certain *reel*. Selon les interprétations, les transformations de la mélodie en termes d'atmosphère, d'ornementation et de variations mélodiques étaient véritablement étonnantes. Il aurait sans doute été difficile de reconnaître l'air si les différentes versions n'avaient été interprétées les unes après les autres. Dans cet ouvrage, j'ai essayé de présenter une version de chaque air apprise auprès d'un musicien unique (plutôt que d'en proposer une version composite) avec quelques adaptations pour le violoncelle plutôt que de tenter d'en donner des versions de référence.

## Notes stylistiques

### Principales formes de danse

Les mélodies elles-mêmes sont des danses de formes variées, sauf les airs qui constituent la forme la plus ancienne de musique irlandaise et étaient à l'origine des chansons accompagnées à la harpe ou chantées sans accompagnement dans le style **Sean Nos** (littéralement style ancien).

La danse rencontrée le plus fréquemment en version instrumentale est le *reel* dont la popularité serait née au 18<sup>e</sup> siècle au moment de l'explosion des *reels* écrits par des compositeurs écossais et publiés à prix modique. Le *reel* est généralement à 4/4 ou 2/2 et se caractérise par l'accentuation des 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps sur le tiré.

Originaire d'Irlande, la *jig* est arrivée en Europe en passant par l'Angleterre au cours de la période baroque. Il en existe trois formes principales, généralement en mesure ternaire, les croches étant regroupées par trois. La forme la plus commune est souvent appelée *double jig* et se joue en 9/8 avec des mouvements de croches s'écoulant librement (par ex. *Frieze Breeches*). La *slip jig* est à trois temps. C'est peut-être la plus ancienne et la moins souvent jouée des *jigs* irlandaises. Elle se danse avec des chaussures souples (par ex. *Comb Your Hair and Curl It*). Enfin, le *slide* est caractérisé par la présence du schéma noire-croche et se note en 12/8 (par ex. *The Dark Girl in Blue*).

Importé d'Angleterre, le *hornpipe* présente un rythme quelque peu inégal. Sa forme est invariablement AABA (par opposition aux *jigs* et aux *reels* qui sont généralement de forme AABB). Le *hornpipe* était souvent utilisé par les musiciens enclins à faire démonstration de leur virtuosité

grâce aux variations (par ex. *Frank Cassidy's Hornpipe*).

À l'origine, la **polka** à 2/4 était une danse pratiquée dans l'est de la Bohême (actuelle république Tchèque). Les Irlandais la jouent avec un coup d'archet par pulsation en battant le temps faible, comme dans *The Top of the Maol*.

Les **set dances** telles que *The Job of Journeywork* sont des airs faisant appel à des figures de danse prédéfinies. De ce fait, il arrive fréquemment que leurs phrases ne se conforment pas au modèle à quatre ou huit mesures.

La **barndance** (ou danse champêtre) est une variante d'une autre danse de couple, la **schottische**, issue initialement des salles de bal des années 1880 avant d'entrer dans le répertoire des danses de salon (par ex. *Chaffpool Post*).

Les **marches** puisent leurs sources dans la tradition des fifres et tambours et firent leur apparition à partir des années 1920 dans les manifestations organisées par les paroisses sous forme de « one step » (e.g. *Jamesy Gannon's March*).

### Harmonie

Dans la plupart des airs, les harmonies de base sont représentées par des symboles d'accords. Ce genre d'accompagnement fut probablement popularisé au moment de l'avènement des groupes de *ceili* dans les années 1930 et 40 (favorisé par le lancement de la radio irlandaise en 1927 et par le Public Dance Halls Act de 1935, conçu pour mettre un terme aux séances de danses de salon qui étaient considérées à la fois par le pouvoir politique et par l'Église catholique comme des « orgies de dissipation ») et par les enregistrements 78 tours (alors tout récents) de groupes irlandais et de musiciens vivant aux États-Unis où le piano, l'accordéon, la guitare et le banjo venaient enrichir les sonorités originelles.<sup>2</sup> Mes sentiments sont partagés quant à l'usage de l'harmonie occidentale dans la musique populaire irlandaise. D'un côté, il me semble qu'elle affaiblit la puissance brute de la ligne mélodique non accompagnée et que, comme les airs sont majoritairement de nature modale, les accords habituels des I<sup>er</sup>, IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> degrés ne coulent pas de source. Mais d'un autre côté, l'intégration de telles harmonies a favorisé l'émergence de musiques incroyablement vibrantes de groupes comme The Bothy Band et Planxty, ainsi que la mise en musique de nombreuses chansons par le jeune et talentueux Paul Brad, qui ont fait connaître la musique irlandaise à un public toujours plus vaste. (L'un des symboles d'accords fréquemment utilisé est « op. », une abréviation signifiant « ouvert » (*open*). Il correspond à un accord comportant uniquement la tonique et la quinte).

### Note sur les ornements

La manière dont les airs sont embellis et ornementés est un élément important des caractéristiques sonores et rythmiques de la musique irlandaise. J'en ai noté quelques exemples *in extenso* dans le chapitre consacré à

2 Voir *Handy with a Stick* de Brendan Taaffe et Mary Larsen (2011), p.32-33.

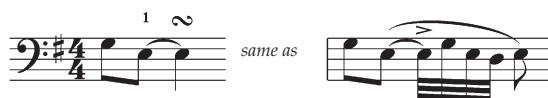
l'**Ornementation**, mais il est encore plus important que ces ornements vous deviennent familiers à l'oreille. C'est tout particulièrement vrai pour le *treble*, un ornement réalisée avec l'archet (qu'il est impossible de noter et n'est pas présenté dans la rubrique consacrée à l'ornementation). Je l'ai écrit comme un triolet (en réalité, c'est un triolet très rapide réalisé d'un mouvement vif et souple du poignet) comme à la mesure 1 de *The Old Bush*. Pour Michael Gorman, exécuter un *treble* revenait à « faire frémir légèrement l'archet ». <sup>3</sup> Je recommande fortement d'écouter mes adaptations des airs pour violoncelle ainsi que d'en chercher d'autres versions (Youtube est une source utile si vous ne trouvez pas d'enregistrements). Immergez-vous dans les différents styles et laissez-vous charmer par la tradition populaire irlandaise qui est toujours très vivace aujourd'hui.

<sup>3</sup> Voir notes de Michael Gorman – *The Sligo Champion*.

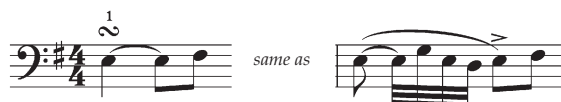
# Ornementation

## The Roll

(Tiré de *The Old Duidin*)



(Tiré de *On the Road to Lurgan*)



(Tiré de *Frieze Breeches*)



## The Double Cut

(Tiré de *The King of the Fairies*)



## The Cut

(Tiré de *The Old Duidin*)



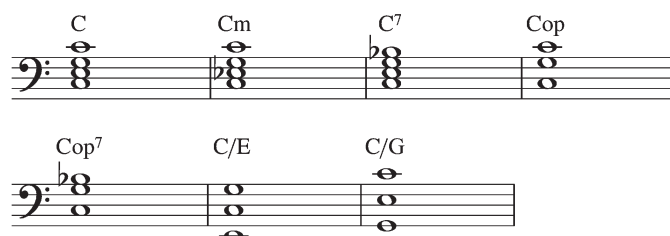
## The Slide

(Tiré de *Frank Cassidy's Hornpipe*)



\* Bref glissé ascendant vers la note

## Common Chord Symbols



## Half Sharp and Ghost Note (Tiré de *The Jolly Old Man*)



# Notes sur les airs

## 1. The Polka-Muzurka

Tempo intermédiaire de mazurka avec accent sur le second temps. Ce morceau est puisé dans le riche répertoire de Michael Gorman.

## 2. Jamesy Gannon's March

Marche très déterminée, parfaite pour le violoncelle, qui doit son titre à un célèbre violoniste du comté de Sligo. La quarte se situe entre *do* et *do#*.

## 3. & 4. The Jolly Old Man

*Jig* à jouer en position du pouce pour rester dans la tonalité originale où la tierce se situe entre *do* et *do#*. Nous présentons également une version à la quinte inférieure où la tierce se situe entre *fa* et *fa#*. Cette *jig* a été adaptée à partir d'une version de Michael Gorman.

## 5. & 6., 8. & 9. The Top of the Maol

### The Humour of Ballydesmond

Deux polkas entraînantes originaires du comté de Kerry. Les croches faibles y sont accentuées du début à la fin.

## 7. O'Callaghan's Reel

*Reel* sans difficulté particulière transmis par la fratrie Julia Clifford et Denis Murphy du comté de Kerry. Comme toujours lorsqu'il s'agit de musique du Kerry, ce *reel* se caractérise par ses accents sur les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps.

## 10. Michael Coleman's Hop Jig

Michael Coleman était le violoniste le plus influent des années 1920. Ses 78 tours enregistrés aux États-Unis étaient très recherchés des violonistes de toute l'Irlande. Il enseigna cette *jig* à Michael Gorman avant d'émigrer. L'accent porte sur le second temps.

## 11. & 12. Drowsy Maggie

*Reel* très connu qui utilise des changements de cordes pour produire davantage d'effet. Présenté à la fois dans la tonalité originale de *mi* mineur et dans une transposition en *la* mineur.

## 13. & 14. Cronin's Hornpipe

### Stack of Barley

Ce sont deux *hornpipes* dans le style du Kerry. Les croches sont ressenties comme un flux libre de triplets.

## 15. & 16. Weeping and Wailing Air

Apprise auprès du grand violoniste du comté de Clare Joe Ryan, cette interprétation présente une pulsation ample mais précise portant davantage l'emphasis sur le second temps.

## 17. & 18. Chaffpool Post

### Gannon's Barn Dance

Voici deux danses champêtres du répertoire de Michael

Gorman qui affirmait en avoir écrit la première. Elles sont de caractère plus gai que le *hornpipe*.

## 19. Frank Cassidy's Hornpipe

Il n'y a pas d'air plus gai que celui-là. Une fois trouvées les positions adéquates, c'est un plaisir de le jouer. Je le tiens du violoniste du comté de Donegal Jimmy Lyons dont l'autre métier était la pêche.

## 20. & 21. Galtee Rangers

### Glentaun Reel

Voici deux *reels* anciens du répertoire du comté de Kerry transmis par Denis Murphy et Julia Clifford. Le deuxième et le quatrième temps sont fortement accentués sur le tiré.

## 22., 23. & 24. The Dark Girl in Blue

### Across the Road

Voici un set de *slides* hérités de Paddy Cronin, lui-même élève brillant du grand Padraig O'Keeffe du comté de Kerry. *Across the Road* est présenté ici à la fois dans sa tonalité originale et dans une version transposée.

## 25. The Lark in the Morning

Michael Gorman pensait que cette *jig* avait été écrite par Tom Haley. La seconde moitié de l'air fait appel à la position du pouce.

## 26. The Frieze Breeches

*Jig* d'envergure en cinq parties apprise auprès du maître du comté de Kerry, Padraig O'Keeffe.

## 27. The Job of the Journeywork

*Set dance* de forme ABA adaptée à partir de la version de l'excellent violoniste Paul O'Shaughnessy, de Dublin. C'est l'un de mes airs préférés de ce recueil. La 7<sup>e</sup> de la gamme oscille entre *do* et *do#*, et les croches adoptent l'élan de triplets.

## 28. & 29. The Coolin Air

Cet air très ancien est l'un des plus populaires d'Irlande. On le trouve déjà dans le recueil de Bunting (1773-1843) où il est décrit comme un « air de harpe ». Il permet de dater la collecte du règne d'Henry VIII d'Angleterre puisqu'il évoque ces jeunes hommes aux boucles cascades, ou *coulins*, qui furent déclarés hors la loi par les anglais en 1537. Il est parfois joué en 3/4, mais cette version recueillie auprès du violoniste Joe Ryan, du comté de Clare, est très libre.

## 30. & 31., 32. Jonny, When You Die

### Anything for John-Joe

Deux *reels* à l'entrain irrésistible, originaires de la frontière entre les comtés de Cork et de Kerry. L'accent porte clairement sur les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps de la mesure.

## 33. The Chanter's Song

Présent dans l'anthologie audio de Michael Gorman, *The*



*Sligo Champion*, cet air est d'un tempo calme avec accent sur la croche faible.

#### 34., 35., 36., 37. Sheehan's Jigs

Il s'agit de trois *jigs* du répertoire de Padraig O'Keefe que l'on entend rarement. La première et la troisième évoquent un mode pentatonique et justifient l'absence d'accords qui à mon sens en altéreraient le caractère « archaïque ».

#### 38. & 39. The Fox Hunters/ Comb Your Hair and Curl It

Deux *slip-jigs* du violoniste Joe O'Dowd du comté de Sligo qui s'inspirait des enregistrements de Michael Gorman dont il tient probablement ces mélodies. *The Fox hunters* omet la sixte du mode de *mi* mineur.

#### 40. The Old Bush

*Reel* appris auprès de la violoniste Katie Henderson, pure musicienne l'Utah, où le *treble* est largement utilisé (voir **Note sur les ornements**, p.5). L'air est fondé sur le mode de *sol* mixolydien, mais présente un *fa*# quelque peu surprenant à la première mesure de la partie B.

#### 41. Tell Her I Am

Il s'agit d'une *jig* de Michael Gorman issue du répertoire du comté de Sligo. La tonalité alterne constamment entre *do* et *la* mineur. Je n'ai pas indiqué d'accords, car il me semblait que leur présence aurait altéré l'impression de liberté intrinsèque à cet air.

#### 42., 43. The Old Duidin/ On the Road to Lurgan

Cet air nous vient du violoniste du comté de Sligo Paddy Killoran qui émigra en 1925 aux États-Unis où il effectua un certain nombre d'enregistrements avec son compatriote de Sligo le violoniste Paddy Sweeney. Son style vif et ornementé de manière ludique était reconnaissable entre tous et les airs présentés ici, bien que principalement en mode mineur, sont de caractère gai.

#### 44. The Dark Woman of the Glen

Valse apprise d'après un enregistrement de Michael Gorman. Margaret Barry, sa partenaire, l'accompagnait toujours délicatement au banjo, apportant un soutien discret à la mélodie.

#### 45. Balleydesmond Polka N°3

Comme l'implique le titre, cette polka est la dernière d'un ensemble de trois. Elle est caractéristique de la région de Sliabh, à la frontière des comtés de Cork et de Kerry, historiquement riche en poésie, musique et danse. Dans cette polka, la tierce se situe la plupart du temps entre *do* et *do*#.

#### 46. The Kid on the Mountain

*Slip-jig* populaire apprise auprès d'un joueur de *tin whistle* (flûte irlandaise) du comté de Donegal. Il s'agit ici d'une version transposée dont la tonalité alterne entre *la* mineur et *do* majeur.

#### 47. The Dark & Slender Boy

Cet air a été adapté à partir de la version pour cornemuse de Liam O'Flynn. Le style de jeu avec ses *portamentos* isolés et ses jolies harmonies intermittentes est parfait pour le violoncelle.

#### 48. The King of the Fairies

Les Irlandais étaient fidèles à l'église catholique tout en croyant parallèlement au « monde des esprits » peuplé de toutes sortes de petits êtres, fées et fantômes. Les gens reliaient souvent leurs expériences supranaturelles les unes aux autres ce qui pourrait expliquer le titre de cette danse de couple populaire. Les croches sont interprétées avec mouvement, comme des triolets.

#### 49. Amhran na Leabhar (The Song of the Books)

L'histoire dit que cet air fut écrit par le poète Tomas Rua O'Suilleabhain après la perte de tous ses livres précieux lors du naufrage du bateau qui le transportait. Appris auprès d'un joueur de flûte irlandaise du comté de Donegal, il est parfois joué en 4/4.

#### 50. Kilworth, near Fermoy

Cette chanson vient du comté de Cork et a nécessité davantage de remaniements qu'aucune autre dans ce recueil. Apprise auprès du chanteur O'Connell, elle est pensée généralement en 3/4. Bien que le tempo soit censé être souple, pour ma part je l'ai écrite en 6/8 afin de lui donner davantage d'allant. La reprise en présente une version en doubles cordes.

#### 51. The Blackbird

Il s'agit d'une danse populaire pour un danseur seul. J'ai souligné la longueur irrégulière des phrases par des changements de mesures. Les croches sont interprétées comme des triolets.

## À propos de l'auteur



**Ben Davis** est violoncelliste, compositeur et enseignant. Il s'intéresse à de nombreux styles de musique parmi lesquels la musique médiévale, la musique classique, la musique traditionnelle, le folk et le jazz. Son intérêt pour la musique folk remonte au moment où, peu de temps après la fin de ses études musicales, il entra dans un groupe de musique mêlant musique classique et musiques du monde, « The Folk Orchestra », connu plus tard sous le nom de « Orbestra » qui s'est produit dans tout le Royaume-Uni et en Europe. Il est aussi le leader et le compositeur du groupe influent de jazz classique « Basquiat Strings », dont le premier album a été nommé en 2007 pour un Mercury Music Award. Ben enseigne depuis 15 ans le violoncelle et l'improvisation dans différentes écoles et universités.