

LA MUSIQUE au Moyen-Âge

LES BARDES GAULOIS ET BRETONS. — LES CHANSONS LATINES. — LA COMPLAINTÉ. — CHARLEMAGNE ET LES CHANSONS DE GESTES. — LES CROISADES ET LES TROUBADOURS. — LA CHANSON POPULAIRE. — TROUVÈRES, JONGLERS ET MÉNÉSTRELS. LES MINNESINGER ALLEMANDS. — LES MAÎTRES CHANTEURS. — L'ORGANUM ET LES DÉCHANTEURS. LA FÊTE DE L'ÂNE ET LES MYSTÈRES. — ADAM DE LA HALLE ET LE JEU DE ROBIN ET MARION.



ANDIS que la musique d'église, issue de l'Orient, se développait peu à peu aux premiers âges

chrétiens, se haussait à des formes réellement artistiques, se magnifiait en des arabesques expressives et dévotes, un chant plus simple et plus naturel, peut-être, grandissait à côté, d'où devait sortir plus tard, toute notre musique moderne, un chant profane et rustique, doué d'une sève généreuse et robuste. A vrai dire, la chanson populaire a existé presque de tous temps et dans tous les pays. Nous en avons étudié les aspects dans les contrées languoureuses de l'Asie, dans la Grèce Antique et Moderne, nous allons revivre maintenant les lointaines origines de la chanson occidentale et son action sur les premiers bégaiements de l'art musical européen auquel nous devons ces géants : Bach et Beethoven.

Les Gaulois furent passionnément épris de musique. Leurs fêtes religieuses, leurs assemblées politiques se faisaient au son des instruments. Leurs chants de guerre épouvantaient les soldats romains, ces fiers conquérants du monde, par leurs sauvages clameurs.

Les bardes gaulois, formant une classe spéciale de druides, composaient des hymnes et les chantaient en s'accompagnant de leurs harpes. Ces bardes, dont les chants belliqueux animaient les guerriers, invoquaient aussi par leurs mélodies sacrées la protection des Dieux. Tous les peuples du Nord, Germains, Scandinaves, Saxons, Francs ou Normands eurent leurs bardes ou scaldes, chargés de recueillir, de garder les traditions du passé et de célébrer les hauts faits du temps présent.

Tacite parle (80 à 120 de l'ère chrétienne) des chansons religieuses et guerrières des Germains. Pas plus que pour les Gaulois il ne nous reste trace de ces chants. Un seul peuple, plus traditionnel, ayant gardé intacte la langue de ses aïeux, a pu nous transmettre quelques vestiges de la poésie et de la musique de ces âges primitifs. Les Bretons de France, mieux encore que les Bretons d'Angleterre, ont su conserver le caractère très spécial, âpre et rude, de leur race têtue. Eux aussi ont aimé et cultivé la musique, ils sont encore aujourd'hui, passionnés de leurs chants mélancoliques et fiers ; les altérations apportées par les siècles ne sont pas telles que nous n'y puissions retrouver le parfum des antiques mélodies de leurs bardes.

Les premiers bardes, venus de Grande-Bretagne avec leur peuple, étaient les chefs suprêmes du pays ; leur autorité dépassait celle des princes les plus renommés. Il en fut sans doute de même en Gaule aux plus anciens temps,

mais avec la conquête romaine les bardes gaulois, persécutés par César, perdirent leur crédit et disparurent peu à peu. En Bretagne, les bardes se maintinrent plus longtemps, mais leur situation diminua d'importance, ils ne furent bientôt plus que les serviteurs des chefs, salariés par eux pour célébrer leurs exploits. César parle de la science des bardes armoricains. Au 4^e siècle, leur position était encore brillante. Ausone connut l'un d'eux : Pharbitius, qui composait des hymnes en l'honneur du dieu Bélen.

Vers le V^e siècle, eut lieu une nouvelle émigration des Bretons insulaires, fuyant la domination des Saxons. Chaque chef était accompagné de son barde. L'histoire nous a conservé les noms des plus fameux d'entre eux, du V^e au VII^e siècles. Ce furent : Taliésin, prince des druides, et ses prophètes : Hyvarnion, compositeur de danses et de chansons, qui fut au gage du roi Childeburt ; Saint-Gildas et Saint-Sulio, car quelques uns d'entre eux embrassèrent le catholicisme ; d'autres, enfin, rebelles à cette nouvelle foi et qui combattirent les chrétiens, non seulement par leurs paroles enflammées et leurs vers prophétiques, mais aussi du tranchant de leur épée, comme Klan, surnommé Gwenc'hlan (V^e siècle). Aneurin et Lywarc'h Henn sont également cités dans les chroniques postérieures comme ayant illustré la poésie bretonne.

Quelques uns des plus anciens poèmes bardiques sont venus jusqu'à nous, légués par la tradition. On chante encore en Bretagne, « Ar Rannou » (les Séries) dont les paroles mystérieuses et symboliques, telle une poésie de Mallarmé, ne peuvent laisser aucun doute sur leur origine druidique. En voici la traduction, empruntée au livre de M. de la Villemarqué : le *Barzaz-Breiz*. Le chant est dialogué entre un Druides et un enfant. Chaque couplet s'augmente de quelques vers, les questions de l'enfant nécessitant de nouvelles réponses et le Druides répétant, après cette réponse, celles des couplets précédents. La mélodie est construite de façon à se prêter à cet agrandissement continu, par la répétition d'une phrase typique de quelques mesures qui peut se reprendre indéfiniment.



LE DRUIDE
« Tout beau, bel enfant de Druides ; réponds-moi ; tout beau, que veux-tu que je te chante ? »

L'ENFANT
« Chante-moi la série du nombre un, jusqu'à ce que je l'apprenne aujourd'hui. »

LE DRUIDE
« Pas de série pour le nombre un : la Nécessité unique, le Trépas père de la Douleur ; rien avant, rien de plus »

« Tout beau, bel enfant de Druides ; réponds-moi ; que veux-tu que je te chante ? »

L'ENFANT
« Chante-moi la série du nombre deux jusqu'à ce que je l'apprenne aujourd'hui. »

LE DRUIDE
« Deux bœufs attelés à une coque ; ils tirent, ils vont expirer, voyez la merveille. »

« Pas de série pour le nombre un : la Nécessité unique, le Trépas père de la Douleur ; rien avant, rien de plus. »

« Tout beau, bel enfant, etc... »

L'ENFANT
« Chante-moi la série du nombre trois, etc. »

LE DRUIDE
« Il y a trois parties dans le monde ; trois »

trouement adéquat aux paroles dont il doit souligner le caractère et aux fêtes religieuses dont il doit rehausser l'éclat de toute la puissance de son expression. Je me permets de penser que pour lui donner toute cette puissance et mieux en souligner ces formes traditionnelles, il conviendrait de confier les parties de la Messe, trop entièrement mélismatiques et d'exécution difficile, à des solistes exercés, et de réserver les passages plus syllabiques aux chœurs qui pourraient être alternés dans les réponses. C'est là la véritable forme de son ancienne exécution et la seule logique. Mais il faudrait à ces réformes quasi liturgiques l'autorité d'un Concile sanctionné par l'approbation du Pontife suprême.

Certains esprits distingués sont réfractaires à ce retour en arrière. Ils pensent que toutes ces vocalises, ces broderies légères, ce chant délicat et souple, très expressif à la fois et très plastique, tout cela c'est de la musique, c'est de l'art trop raffiné. Ils pensent que le plainchant doit être tout autre chose que de la musique, qu'il doit se guinder dans une raideur sévère, dans une solennité empesée, se figer dans une attitude hiératique, dans une froideur impassible, que la beauté importe peu aux prières adressées à l'Éternel.

Eh ! bien, ces idées-là, toutes respectables qu'elles soient en elles-mêmes, sont fausses, absolument fausses et, l'on ne saurait trop le répéter, condamnées par tout le passé de gloire artistique du catholicisme. Les chrétiens ne sont pas des iconoclastes, loin de là. Les merveilleuses basiliques élevées en l'honneur du Très-Haut, leur décoration intérieure, les fières sculptures qui les parent, les fresques immortelles de Saint Pierre de Rome, tout cela témoigne combien, de tout temps, l'art a été mêlé à la religion. L'art divin ennoblit et sublimise le sentiment religieux ; l'inverse est plus vrai encore : la foi transporte l'art dans les régions les plus hautes et les plus sacrées. Quoi, vous couvrez l'autel d'étoffes précieuses, vous l'ornez d'objets d'or et d'argent, merveilleusement ciselés, vous revêtez des chasubles somptueuses, chef-d'œuvres de broderies étincelantes, et vous ne voulez pas que vos prières soient parées, elles aussi, de toute l'ornementation, de toutes les arabesques d'une musique, vieille d'ailleurs de près de vingt siècles, et la seule dont les lignes délicates et sobres s'harmonisent de la façon la plus étroite avec leur admirable texte sacré !

Oui, l'art et la foi sont unis indissolublement par une alliance aussi éternelle que touchante, l'art et la foi se sont pénétrés mutuellement et ne peuvent plus être séparés. N'est-il pas admirable de voir les hommes tenter de revêtir leurs hommages au Créateur, de toute la richesse, de toute la splendeur, de toute la beauté dont est susceptible une œuvre humaine, et si toute cette richesse, toute cette splendeur, toute cette beauté, sont bien peu de choses pour l'auteur des merveilles du Monde, le sentiment qui les a réunis en une suprême offrande n'est-il pas tout aux yeux de celui qui sonde les cœurs et scrute les consciences ?

H. WOOLLETT.



PARTITION L. PINET

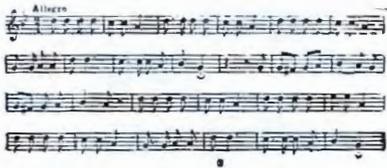
brevetée s. g. d. g. Instruments à anches libres, très simple et peu encombrant, permettant aux débutants dans l'art d'accorder les instruments à son fixe d'accompagnement, et, sur demande, il est fourni avec...

- » commencements et trois fins, pour l'homme
- » comme pour le chêne Trois royaumes de
- » Merlin, pleins de fruits d'or, de fleurs
- » brillantes, de petits enfants qui rient.
- » Deux bœufs allés, etc.
- » Pas de série pour le nombre un, etc.
- » Tout beau, bel enfant de Druide; réponds-
- » moi, que veux-tu que je te chante ? »

Et cela continue ainsi jusqu'au nombre 12, évoquant tous les mystères de la religion druidique, les croyances superstitieuses et aussi parfois les faits historiques importants, combats sanglants, prises de villes, etc.

C'est, avec plus de sérieux et les calembours en moins, le modèle même d'une marche de soldats bien connue: « Y a Troyes en Champagne, y a deux testaments, mais n'y a qu'un Dieu, qui règne dans les cieux »

La musique, telle du moins qu'elle est venue jusqu'à nous (et l'on ne peut répondre des altérations subies en tant de siècles écoulés) est très franche, très rythmée, d'allure toute populaire.



Nous avons parlé de Gwenc'hlan, le barde fidèle à la religion de ses pères, l'ennemi acharné des prêtres chrétiens. Un chant resté populaire lui est attribué. La tradition veut qu'il l'ait composé dans un cachot où l'avait enfermé un prince étranger, après lui avoir fait crever les yeux. On comprend ainsi toute la sauvage fureur des paroles, empreintes d'une profonde beauté. La mélodie est belle aussi, de ligne très pure et très simple, en mineur comme la précédente, mais son accent paraît plus mélancolique que farouche; il y a là-dedans une douleur contenue, très émouvante, il semble toutefois que les paroles exigeaient plus de mouvement, plus d'élan, et comme une colère surhumaine et vengeresse par delà la tombe même.

LA PROPHÉTIE DE GWENC'HLAN

- « Quand le soleil se couche, quand la mer s'enfle, je chante sur le seuil de ma porte.
- « Quand j'étais jeune, je chantais; devenu vieux, je chante encore.
- « Je chante la nuit, je chante le jour, et je suis chagrin cependant.
- « Si j'ai la tête baissée, si je suis chagrin, ce n'est pas sans motif.
- « Ce n'est pas que j'ai peur; assez longtemps a j'ai vécu.
- « Quand on ne me cherchera pas on me trouvera; et quand on me cherchera on ne me trouvera pas.
- « Peu importe ce qui adviendra. Ce qui a doit être sera.
- « Il faut que tous meurent trois fois avant de se reposer enfin (allusion à la croyance druidique à la métempycose).

11

- « Je vois le sanglier qui sort du bois; il boite beaucoup, il a le pied blessé.
- « La queue brante et pleine de sang, et le crin blanchi par l'âge.
- « Il est entouré de ses marçassins qui grognent de faim.
- « Je vois le cheval de mer venir à sa rencontre, à faire trembler le rivage d'épouvante.

- « Il est aussi blanc que la neige brillante; il porte au front des cornes d'argent.
- « L'eau bouillonne sous lui, au feu du tonnerre de ses naseaux.
- « Des chevaux marins l'entourent, aussi pressés que l'herbe au bord de l'étang.
- « — Tiens bon! tiens bon! cheval de mer; frappe à la tête, frappe fort, frappe!
- « Les pieds nus glissent dans le sang! Plus fort encore, frappe donc! plus fort encore!
- « Je vois le sang lui monter aux genoux.
- « Je vois le sang comme une mare!
- « Plus fort encore! frappe donc! plus fort encore! tu te reposeras demain.
- « Frappe fort, frappe fort, cheval de mer!
- « frappe le à la tête, frappe fort, frappe!...

111

- « Comme j'étais doucement endormi dans ma tombe froide, j'entendis l'aigle appeler au milieu de la nuit.
- « Il appelait ses aiglons et tous les oiseaux du ciel.
- « Et il leur disait en les appelant: — Levez-vous vite sur vos deux ailes!..
- « Ce n'est pas de la chair pourrie de chiens ou de brebis; c'est de la chair chrétienne qu'il nous faut.
- « — Vieux corbeau de mer, écoute; dis-moi que tiens-tu là?
- « — Je tiens la tête du chef d'armée; je veux avoir ses deux yeux rouges.
- « — Je lui arrache les deux yeux, parce qu'il l'a arraché les liens.
- « — Et toi, renard, dis-moi, que tiens-tu là?
- « — Je tiens son cœur qui était faux comme le mien;
- « Qui a désiré la mort, et l'a fait mourir depuis longtemps.
- « — Et toi, crapaud, que fais-tu là au coin de sa bouche?
- « — Moi, je me suis mis ici pour attendre son âme au passage.
- « Elle demeurera en moi tant que je vivrai, en punition du crime qu'il a commis,
- « Contre le Barde qui n'habite plus entre Roch'-allaz et Porz-Gwenn »



Mais tous ces chants composés par des hommes instruits dans leur art n'avaient point peut-être la simplicité des véritables chants populaires. Ceux-ci étaient l'œuvre des écoliers, des chanteurs ambulants, parfois des artisans ou des paysans; ce n'étaient plus des chants héroïques et religieux, mais des chansons d'amour ou de fêtes profanes, de forme assez libre pour qu'un concile d'évêques, tenu à Vannes en 465, interdit aux prêtres, diacres et sous-diacres, d'assister aux réunions où se chantaient ces compositions érotiques.

De leur côté, les poètes ecclésiastiques écrivaient des chants religieux en vers rimés, célébrant la vie des saints, qui, chantés dans les églises par tout le peuple, ne tardèrent pas à devenir populaires.

Il y eut également, en Gaule, à partir de la domination romaine, à côté de la chanson populaire, des chants plus cultivés, sur paroles latines, écrits le plus souvent par des clercs ou des moines et relatant des faits historiques. Le latin fut d'ailleurs, même assez longtemps, la langue du peuple dans le midi de la France et le roman, mélange de celtique, de franc, de latin et de tudesque, ne se développa qu'avec lenteur. Les premiers chants populaires furent donc aussi en latin. Un des plus anciens

chants latins connus est une complainte sur la mort de Charlemagne (814) dont un manuscrit de la bibliothèque nationale indique la notation neumatique.

En voici le début tel que Fétis en donne la traduction en notation moderne :



On se sent bien là en présence de l'œuvre d'un ecclésiastique habitué aux ornements du chant Grégorien. Il n'y a rien de la forme habituelle du chant populaire, rien de régulier, de symétrique dans la combinaison des phrases; le rythme du vers détermine seul le

Citons encore dans ce genre une chanson Germaine en strophes de petits vers, sur la mort de Louis le Débonnaire, et un chant sur la bataille de Fontenay, en Bourgogne (841), puis un chant, devenu fort populaire pendant la préparation à la première croisade, et invité les fidèles à prendre la croix.

D'ailleurs, beaucoup de ces vers latins rimés étaient adaptés à des airs déjà connus. Ce procédé (le procédé du Vaudeville) a été de tous temps en usage, ayant l'avantage de répandre rapidement la nouvelle composition sans qu'il fut besoin d'efforts nouveaux pour se la graver dans la mémoire. Hildegaire, évêque de Meaux, sous Charles le Chauve, cite deux couplets d'une chanson célébrant la victoire de Clotaire II sur les Saxons et dit: « On composa sur cette victoire un chant vulgaire qui, à cause de sa rusticité, se trouvait dans toutes les bouches et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains. »

Quant aux chants vraiment populaires, chansons d'amour et autres, avec paroles latines, ils devinrent vite d'une indécence telle que les évêques, les qualifiant de diaboliques, durent interdire aux chrétiens les réunions trop fréquentes de chants et de danses en usage à cette époque (VII^e siècle).

Les premiers rois de France favorisèrent d'ailleurs le développement de l'art musical. Clovis, dans son traité de paix avec Théodoric, roi des Ostrogoths, stipule l'envoi d'un joueur de guitare et de musiciens italiens. Chilpéric fut lui-même poète et musicien. Si Chérobert et Dagobert ne furent compositeurs ni exécutants, ils eurent du moins une façon bien plaisante et spéciale d'aimer la musique, à en croire la légende.

La femme de Chérobert, irritée de sa passion pour la chasse, imagina, pour retenir son époux, des fêtes musicales et des divertissements en forme de comédies, dans lesquels deux de ses filles d'honneur faisaient les premiers rôles. Le roi, charmé, les trouva si gracieuses qu'il voulut les épouser toutes deux!

Dagobert devint, lui, amoureux d'une religieuse qu'il avait entendue à l'abbaye de Romilly et dont la voix le plongea dans le ravissement. Il la fit délier de ses vœux et l'épousa. La reine Nantilde fut, plus tard, par sa piété, mise au rang des saintes.

Le peuple Gaulois est volontiers frondeur. Les chansons satiriques furent fort en honneur au XI^e siècle. On en chanta de fort célèbres contre Jean, favori de l'archevêque de Tours, devenu par cette protection, évêque d'Orléans, malgré des mœurs fort dissolues. Puis contre Landri, comte d'Auxerre, dont les intrigues causèrent le divorce du roi Robert, divorce qui amena l'excommunication lancée par le pape. Il y eut enfin les chansons de gestes,

astes poèmes lyriques, de proportions colossales, destinés à propager les hauts faits des rois et des Seigneurs. Un grand nombre de chansons de gestes sont consacrées à Charlemagne et lui attribuent même des exploits accomplis par ses prédécesseurs ou ses successeurs. Une des plus anciennes célèbre la victoire de Louis, fils de Louis-le-Bègue, sur les Normands, en 883. Ces chansons de gestes sont cette fois en langue vulgaire, en vers de 10 à 12 syllabes et en longs couplets à une seule rime le plus souvent. Les premières avaient 100 ou 200 vers. Une rédaction de l'immortelle chanson de Roland a déjà 1.800 vers. Un autre manuscrit de la même œuvre (qui a subi bien des transformations et des additions) a 10.000 vers. Plus tard, aux XII^e et XIII^e siècles, nous trouverons de ces poèmes ne comptant pas moins de 30 à 40.000 vers.

Avouons qu'il fallait aux ménestrels de fameuses mémoires pour interpréter ces poèmes épiques. Car ils étaient chantés et accompagnés le plus souvent sur la vielle. On se servait de violon à nombreuses cordes, appelé encore chiphonie ou symphonie. Il est certain que ces chansons de gestes, divisées en plusieurs épisodes, se récitait non tout d'une pièce mais fragmentairement et en plusieurs journées. Quand à la mélodie, elle n'était qu'une formule très simple, se répétant sans cesse et pouvant s'adapter à tous les vers, à tous les couplets, moyennant la modification d'une ou deux notes, de ci de là. C'est le procédé naguère en usage dans nos campagnes pour les longues complaintes en cinquante et soixante couplets qui furent assez longtemps de mode.

Du XII^e au XIII^e siècle, l'art poétique et musical semble prendre un essor prodigieux. La musique et la poésie sont cultivées avec passion dans la noblesse comme dans le peuple ; deux arts se développent côte-à-côte et se pénètrent parfois l'un l'autre, sans se confondre pourtant : la chanson cultivée, ornée des grâces d'un esprit déjà raffiné, d'un goût pas toujours très sûr, mais qui va s'épurant de plus en plus ; la chanson populaire, fleur plus champêtre, inspiration plus rustique, moins préparée, grossière même souvent, mais par tout cela d'une saveur plus franche et d'une forme peut-être plus vivace, plus robuste. Que s'est-il donc passé ? Quelle est la cause de cette efflorescence merveilleuse ? Les croisades ont eu lieu. Quelques auteurs veulent voir là comme le coup de baguette magique qui a fait lever cette moisson d'art. Les Sarrazins n'étaient pas les sauvages que l'on croyait battre, ils avaient une civilisation avancée, un art national très prononcé. Fétis croit fermement à cette influence. Il rappelle la Conquête de l'Aquitaine et de la Gaule Narbonnaise, en 820, par les Sarrazins. Ils y restèrent 17 ans. Et Fétis part de là pour expliquer comment les troubadours Méridionaux précéderent les trouvères du Nord. Puis, de retour des croisades, il montre les nobles se reposant de leurs rudes travaux, dans l'oisiveté de leur vie de château, organisant des fêtes, tenant des cours d'amour, et, à l'imitation des chanteurs arabes qui les avaient charmés en Orient, écrivant, composant des lais d'amour, des rondels et des pastourelles, en s'accompagnant sur le luth dans lequel on peut voir une transformation de l'oud des Arabes, comme on peut retrouver, dans les vocalises fréquentes de ces chansons nouvelles, la copie, souvent lourde et maladroitement ornements multipliés de tous les Orientaux. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'au XII^e siècle les nobles, seigneurs et chevaliers, ducs et

princes, rois même, rivalisèrent dans la confection des chansons d'amour les plus tendres et les plus poétiques. Et si tous les troubadours ne furent pas nobles, tous les nobles (au Midi de la Gaule, en Provence, au pays Limouzin) furent plus ou moins troubadours.

Guillem IX, comte de Poitiers (vers 1101) fut un des plus anciens. Il paraît avoir eu bonne opinion de lui-même. Il écrivait : « Mes vers sont tous de longueur égale : je me loue de l'air que j'y ai adapté, il est excellent ».

Citons Rambaut III, comte d'Orange (1150-1173), Guillem de Cabestaing (mort v. 1181), Robert I^{er}, Dauphin d'Auvergne (1169-1224), Bertrand de Born (vers 1180-95), Pons de Capdevail (vers 1180-90), Rambaud de Vaqueiras (vers 1180-1207), Ude de Saint-Cyr (vers 1200-40), Peire Cardinal (vers 1210-39), Sordel (vers 1220-1250).

D'autres, moins illustres de naissance, méritèrent cependant des lauriers : Bernard de Ventadour (1140-95). Ventadour est le nom du château où le père de Bernard était simple chasseur de four. Les vilains ajoutaient ainsi à leur nom véritable un nom de lieu leur donnant un petit air de noblesse (cet usage est d'ailleurs de toutes les époques... et de nos jours même !). Peire d'Auvergne (1155-1215), Peire Rozier (vers 1160-80), Peire Ramon (1170-1200), Arnault de Mareuil, Guiraut de Borneil (1175-1215), Folquet de Marseille (vers 1180-95), Peire Vidal (v. 1175) un des plus remarquables par l'originalité de ses chants qui tranchent sur la monotonie courante, Gaucelm Faidit, très renommé et fort habile (1190-1280), Aimeric de Péguilain (1205-50), Guiraut Réquier (1250-94).

Laborde cite Lambert Licors, Hébert, Gautier de Belleperche, Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Huon de Méry, enfin Pierre Mauclerc, duc de Bretagne, mais il confond troubadours et trouvères. Ajoutons, à cette liste déjà longue : Hugues de Brécy, Hucs d'Osly, Robert de Mauvoisin, Raoul de Ferrières. Puis, au XIII^e siècle : Maurice et Pierre de Craon, Burchard de Mailly, Hugues de Loysignan, comte de la Marche, Raoul de Loyssons, Roger d'Andelys, Jean et Gilles de Maison.

Beaucoup d'auteurs confondent, comme Laborde, troubadours et trouvères : il n'est, il est vrai, pas facile d'établir la démarcation et, dans les listes précédentes, plus d'un nom pourrait être classé sous la seconde dénomination. On peut dire pourtant que les troubadours ont précédé les trouvères qui n'ont existé qu'aux XIII^e et XIV^e siècles. D'ailleurs, le classement serait simple en ne donnant le nom de troubadours qu'à ceux qui ont mané la langue d'oc et en réservant le nom de trouvères pour les tenants de la langue d'oïl. Mais certains auteurs admettent la plupart des hauts seigneurs parmi les troubadours et identifient les trouvères aux jongleurs. Ici encore la classification est difficile. En effet, si certains cumulèrent les deux emplois, et ce furent toujours des roturiers et gens de peu, nombre de trouvères n'eurent rien de commun avec le clan inférieur des jongleurs, et quantités de jongleurs n'eurent aucun droit au nom glorieux de trouvère.

Qu'est-ce donc que ces jongleurs ? et qu'est-ce aussi que les ménestrels ?

Quelques poètes de haut noblesse n'avaient pas toujours l'éducation musicale nécessaire pour écrire la musique de leurs vers ; en tous cas, beaucoup étaient incapables d'exécuter leurs œuvres de brillante façon, et d'ailleurs leur grandeur ne leur permettait de les faire entendre que dans l'intimité. Or, tout auteur

est vaniteux de ses œuvres et tient à les répandre. Les jongleurs devaient se charger de ces soins. L'origine de ces musiciens subalternes remonte aux bardes et aux scaldes, comme eux ils devaient célébrer les combats et les actions d'éclat des guerriers ; comme eux-même, dans les premiers temps, ils devaient marcher en tête des armées, animant les soldats de leurs chants improvisés. Le nom de Taillefer, chanteur intrépide, mort à la bataille d'Hastings, est resté célèbre. Une chanson raconte ses hauts faits :

« Un des Français, se hâtant, chevaucha devant les autres. On l'appelait Taillefer, c'était un jongleur hardi. Il avait des armes, un bon cheval ; il était vassal, noble et audacieux. Il se mit devant les autres et fit merveilles devant les Anglais. Il prit sa lance par le bout comme si ce fut un balonnet ; l'ayant jetée en l'air il la reçut par le fer ; trois fois ainsi il jeta sa lance puis à la quatrième, s'étant avancé, il la lança contre les Anglais. L'un d'eux tomba frappé au milieu du corps. Alors Taillefer tira son épée, puis la jeta en l'air et la reçut droite par la pointe. Les assistants se disaient les uns aux autres que c'était un enchantement. Il s'élança contre l'ennemi après avoir ainsi joué avec son épée ; son cheval, la bouche ouverte se précipita sur les Anglais, qui craignaient d'être dévorés. Le jongleur, s'avancant aussitôt, frappa un Anglais de son épée et lui coupe le poing ; il en frappe encore un autre, mais il fut mal récompensé, car les Anglais l'assaillirent de tous côtés et lui lancèrent javalots et dards ; ils le tuèrent, ainsi que son cheval. Malheur à lui qui demanda à frapper le premier coup ! »

Mais tous les jongleurs ne méritèrent pas pareille renommée et ne furent pas aussi recommandables. Beaucoup furent des gens de mœurs douteuses et de basse extraction. Leur métier était assez singulier et comportait des ressources diverses. Ils devaient, en plus de leurs chansons et de leurs contes, connaître cent tours d'adresse et de force, amuser les yeux des seigneurs et nobles dames par leurs contorsions et leurs grimaces ; ils étaient parfois montreurs de bêtes, possédaient souvent des recettes pour toutes sortes de maux, étaient même versés dans la magie.

On le voit, le métier de musicien n'était pas facile au XII^e siècle ! D'ailleurs, si quelques-uns jouaient aussi de plusieurs instruments, beaucoup se faisaient accompagner d'exécutants besogneux auxquels on donna plutôt le nom de ménestrels.

Toujours bien accueillis dans les châteaux, ils étaient couverts d'or par les nobles, reconnaissants de leurs flatteries. Mais on les méprisait un peu. A certaines époques, des lois furent promulguées contre ces jongleurs taxés d'infamie, on leur refusa le droit d'accuser en justice.

Pourtant, un certain nombre furent des artistes de mérite, sachant écrire les vers et en composer les chants, à l'instar des seigneurs, leurs maîtres, troubadours ou trouvères.

Les chants des troubadours furent : la Chanson en plusieurs couplets ; le Vers, chanson en petit vers ; le Couplet, chanson d'amour en une strophe ; le Sirvente, chanson laudative ou satirique ; la Complainte ; le Tenson, chant dialogué appelé aussi Jeux-partis ; la Pastourelle et la Ronde, dont le dernier vers de chaque strophe formait le premier vers de la strophe suivante.

Nous possédons de nombreux manuscrits de ces chants et quelques airs notés. Mais la tra-

Le Samud

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 65, cours de Vincennes, Paris.

duction de cette notation est assez difficile. Il n'est pas bien sûr que les troubadours fussent de force à noter convenablement leurs chants ; beaucoup d'entre eux ne savaient ni lire ni écrire et les faisaient noter par des scribes peu musiciens parfois. On ne rencontre souvent que deux valeurs de notes, insuffisantes pour traduire tous les rythmes de la chanson. Cette insuffisance de notation fit donc écrire en notes égales et de valeurs simples des ornements légers et rapides, semblables à ceux en usage dans le chant grégorien.

Je suis ici de l'avis de Fétis : si les chants d'église étaient si ornés et d'exécution légère (ils ne se sont allourdis que plus tard), les chants populaires et les chansons des troubadours (même toute influence orientale mise à part) devaient l'être également. La source n'est pas la même, dira-t-on ; mais l'habitude d'entendre ces chants d'église devait influencer les auteurs. Les tonalités sont assez fréquemment celles du plain-chant.

Mais quant aux traductions données par Fétis, rien n'autorise à croire à leur exactitude. La vérité est que tous ces chants étant grossièrement notés, nous n'en avons que le squelette, c'est-à-dire la note, mais ni le rythme, ni l'ornementation qui en font la vie. Ce sont des fleurs d'herbier desséchées, qui ont perdu leur couleur et qu'il est bien difficile de faire revivre. Il n'en est pas de même pour les chants des Trouvères du XIII^e et du XVI^e siècles, mieux notés en général et beaucoup moins ornés.

Les chants des troubadours, ceux du moins parvenus jusqu'à nous, se ressemblent beaucoup, ils ont un air de famille. La trop grande simplicité de la notation peut en être cause en partie, mais on retrouve, dans la plupart des formules, des suites de notes toujours les mêmes ; les compositeurs de ce temps ne se piquaient pas d'originalité et la nouveauté leur importait peu. Les paroles roulent d'ailleurs souvent sur les mêmes sujets, et les mêmes expressions y reviennent fréquemment.

La phrase musicale suit le texte, parfois assez gauchement, mais elle le suit sans trop s'inquiéter du rythme et de la symétrie des périodes. Les notes se succèdent, semble-t-il, sans déterminer aucune forme sensible. D'où une fatigante monotonie.

La symétrie, que bien des personnes confondent avec la mélodie, est le produit d'un certain art. Elle a été poussée jusqu'à l'abus, jusqu'à la formule, dans les œuvres des compositeurs italiens et français de l'époque Rossinienne. Il a semblé à ce moment qu'une phrase ne pouvait constituer une mélodie qu'en étant rythmée régulièrement de quatre en quatre mesures. Les quatre premières mesures et les quatre suivantes leur répondant, formaient à leur tour un groupe de huit mesures auxquelles huit autres mesures, disposées quatre par quatre, devaient répondre. Hors de là, point de salut. Très rarement on admettait des phrases de trois mesures, à la condition qu'une succession absolument symétrique de trois autres mesures lui réponde.

L'art en arrivait à ressembler à ces jardins trop bien peignés, où pas une plante ne dépasse l'autre, où le géranium rouge de droite balance le géranium rouge de gauche, où le cactus de la plate-bande ronde d'en haut est équilibré par le porir du Japon de la plate-bande non moins ronde d'en bas ! Le public a pris vite l'habitude de ces mélodies si sagement ordonnées et, pendant longtemps, n'a plus voulu en entendre d'autre. L'école classique allemande fut aussi inféodée à ces principes trop absolus, encore que Mozart et Beetho-

ven aient réagi souvent par des incorrections de génie contre cette oppression maladroite. Il faut se rappeler les railleries de la foule et des musiciens eux-mêmes contre la mélodie wagnérienne, affranchie de ces règles, pour juger à quel point on peut s'éprendre d'un système tout fait qui devient alors un facile « critérium » d'art.

Or, tandis que les troubadours produisaient des mélodies amorphes, par l'absence de tout rythme et de toute symétrie, tandis que la musique moderne s'acharnait au contraire à la symétrie absolue, la Chanson populaire, la vraie chanson du peuple, dont les auteurs sont tous des anonymes, donnait l'exemple de la liberté la plus rare et la plus complète, mais d'une liberté corrigée par un sentiment d'art profond et inné.

Sans doute, il y a un grand nombre de chansons populaires d'une symétrie géométrique, mais un plus grand nombre encore sont absolument dissymétriques. Mais que d'art naturel encore dans cette dissymétrie ! et comme le rythme intérieur vient en discipliner les éléments. Tantôt, à une phrase de quatre mesures répondra une phrase de trois mesures, et cela ne boitera pas car à cet ensemble de sept mesures répondra un second groupe de sept mesures. Et cela c'est de la symétrie dans la dissymétrie. Tantôt, deux phrases semblables de quatre mesures seront séparées par un groupe de trois mesures. Toutes les formes métriques de la poésie antique auront leur équivalent dans la chanson populaire. Les combinaisons multiples en sont inépuisables. Et, quelquefois, au milieu d'une phrase correctement construite et équilibrée, une seule demi-mesure (une mesure à deux-temps dans une mélodie à quatre temps) viendra rompre la ligne trop inflexible et donner une grâce particulière à une mélodie sans cela trop rigide. Et les phrases de cinq mesures, de sept mesures, de neuf mesures ! On ne peut comprendre comment les compositeurs se sont privés pendant tant d'années de ressources si précieuses. Encore de nos jours, les recherches rythmiques au point de vue de la forme des phrases et du mélange des mesures différentes, sont timidement faites et tous les compositeurs (je ne cesserai de le dire) ont intérêt à étudier les formes des chants populaires de tous les pays, et à se pénétrer du sentiment rythmique qui a présidé instinctivement à leur confection et dont on pourrait énoncer ainsi la formule : la variété dans l'unité.

Déjà, au XIII^e siècle, la chanson populaire mettait en action ce principe et, si l'on compare les chants des troubadours, poètes et musiciens parfois trop improvisés et qui pensaient peut-être qu'il suffisait d'être noble pour savoir la musique, si l'on compare ces vagues improvisations aux chants de la glèbe, du bon peuple français, qui chantait ses joies et ses peines sans y entendre malice, l'avantage restera sûrement à ce dernier.

Quel art achevé, quelle grâce exquise, quelle forme originale dans cette chanson poitevine du 12^e siècle dont Tiersot nous donne la version suivante : (*Histoire de la chanson populaire en France*)



Il ne faut pas oublier que la barre de mesure

n'existant pas à cette époque, la mesuration ne peut s'établir que d'après les valeurs des notes et les accents du vers. Il y a donc là une part laissée au sentiment du transcritteur. Cela est si vrai que j'ai pu introduire cette chanson poitevine, sans rien changer aux valeurs, mais en la figurant différemment, dans une petite suite d'orchestre en *la majeur* (n^o IV, *Chanson Poitevine*), et que l'excellent compositeur P. Vidal a, de son côté, transcrit à quatre voix cette ballade, sur de nouvelles paroles d'Antonin Perbosc en en donnant une version très différente (*Ballades des Vendémiaires*). Dans cette version, les valeurs elles-mêmes des notes ne sont pas semblables à celles de la transcription de Tiersot. J'ignore sur quelles données s'appuie l'éminent musicien pour justifier ces modifications. Mais, en tout cas, la mélodie n'en est pas beaucoup plus symétrique. Grâce à cela, peut-être, elle a conservé toute sa saveur.

Examinons la forme de ce chant tel qu'il est noté dans Tiersot.

Après deux mesures à quatre temps, vient un lambeau de phrase d'une mesure emprunté au début même. Cette formule va se poursuivre, rendant ainsi les trois mesures symétriques de trois autres. A cette grande phrase de six mesures devrait correspondre une phrase équivalente. Elle commence bien, en effet, par deux mesures plus une, puis deux mesures. Mais là s'arrête l'équivalence ; la mesure isolée finale est remplacée par deux mesures pleines où des figures de croches en forme de broderies apparaissent.

A partir d'ici la régularité cesse, la phrase déroule sa volute élégante sans qu'on sente nullement le besoin d'une correspondance de mesures, les broderies de croches et de triolets l'orient d'une façon gracieuse et naturelle, une mesure à deux-temps vient couper les mesures à quatre temps, et le tout s'achève sur une mesure à cinq-temps.

Et cet apparent désordre est foncièrement musical et ne blesse nullement le besoin rythmique, grâce peut-être à la forme très particulière de la mélodie, à ces lambeaux de phrases qui s'imitent et se répondent, grâce... Mais pourquoi chercher à expliquer cela ? Le sentiment musical est seul juge en la matière. Cela est parce que cela est. Et c'est là le miracle de l'art !

Revenons aux jongleurs et aux trouvères. Ceux-ci débutèrent un peu plus tard que les troubadours. Leur poésie en langue d'oïl offre une plus grande variété. Cette variété se retrouve dans leurs formes musicales. Il semble bien que beaucoup d'entre eux se soient inspirés de la chanson populaire (on ne saurait trop les en louer), qu'ils aient même souvent adapté leurs vers à des mélodies alors en vogue dans le peuple.

Un des premiers Trouvères dont nous connaissions les œuvres est Renaut de Coucy, le châtelain de Coucy, qui vécut dans la seconde moitié du XII^e siècle. Chevalier renommé, il prit part aux Croisades en 1187 et mourut en Palestine cinq ans après. L'histoire tragique de ses amours avec la dame de Fayel a été l'objet d'un roman en vers, au XIII^e siècle.

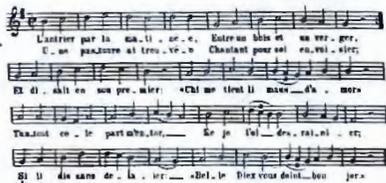
Blessé mortellement en combattant les Sarrasins, le sire de Coucy avait chargé son écuyer de rapporter son cœur en un coffret à la dame de ses pensées. L'écuyer s'acquitta fidèlement de sa mission, mais se laissa surprendre par le mari. Fayel, furieux, s'empara du cœur du noble croisé et après l'avoir fait préparer habilement par son cuisinier le fit manger à sa

femme qui déclara ce mets excellent. Alors seulement, cruellement ironique, il lui révéla la vérité. La pauvre femme, dans son horreur profonde, jura de ne plus prendre aucun repas. Elle tint parole et se laissa mourir de faim avec grand courage.

Nous pourrions 24 chansons du sire de Coucy. Elles sont en rythme ternaire et chargées de broderies, la forme en est déjà plus régulière que les chansons des premiers troubadours.



Thibaut, comte de Champagne, roi de Navarre, fut aussi un des plus célèbres trouvères et l'un des plus habiles. Une de ses chansons (notée par Fétis dans son histoire de la musique) offre bien l'aspect d'une mélodie populaire. Elle est absolument symétrique et en majeure. La tonalité majeure est la plus répandue dans les chansons populaires Françaises, ce qui ne veut pas dire qu'on n'y trouve pas à l'occasion les tonalités ecclésiastiques, grecques anciennes, ou simplement mineures.



Les chants des Trouvères sont, en général, plus ornés de fioritures et moins strictement symétriques. Souvent, les premières phrases en sont très carrées et mélodiques, mais il semble que l'auteur, embarrassé, n'ait pu continuer jusqu'au bout la phrase primitive qui se perd en des développements monotones et sans grâce. Il y a pourtant d'heureuses exceptions, notamment parmi les pastourelles, où les vers de huit pieds alternent avec ceux de six et de quatre pieds, et dont les mélodies moins ornées sont plus franches.

(A suivre)

H. WOOLLETT.



DE LULLI A RAMEAU

(Suite) (1)

A quoi bon d'ailleurs la libre indépendance du langage des sons. « Je me persuade, écrit encore le chancelier normand, que mille choses ne veulent point être diversifiées, qu'il faut que tout le monde les dise l'un comme l'autre, et que le défaut est de savoir les dire d'une autre sorte. Nous avons toujours dit, vous et moi : Donnez moi à boire; Marton un miroir; laquais des chaises Et nous le dirons toujours comme cela. Raffiner en certaines choses et se mettre en tête de les varier, c'est faire comme le maître de philosophie de M. Jourdain ».

1 Voir le Monde Musical du 15 et du 30 juillet.

Combien ces déclarations nous mettent à l'aise pour juger l'art musical français de 1720, et comme il serait aisé d'en vérifier l'involontaire application dans les œuvres contemporaines de l'opéra et du concert ! Cette incroyable monotonie qui envahit notre musique dès la fin du grand siècle n'est-elle pas intimement associée à de pareilles théories, qui s'efforcent de lui donner l'appui d'un dogme esthétique. Après la mort de Lulli il semble que notre opéra entre dans une période de léthargie. C'est comme un voile d'uniformité qui se répand sur lui. Personne n'y échappe ; ni des habiles comme Campra, ni des impulsifs comme Destouches, ni des italiens comme Rameau, Leclair, ou des artistes soumis à l'influence du Nord comme Mondonville. Partout apparaît la tyrannie d'un esprit raisonnable : tyrannie des basses continues, tyrannie de la carrure et de symétrie des rythmes, tyrannie des cadences finales, et de l'éternel mineur harmonique avec ses arrêts prévus sur les dominantes.

Dans le domaine de la musique pure, la sonate et la symphonie nous offrent le même spectacle, d'une expression sans cesse arrêtée dans son élan, retenue dans son évolution par la superstition de la nature et de la justesse. Ce n'est point la qualité de la pensée musicale qui fait défaut à Rebel, à Du Val, à Senaillé, à Boismortier, à Leroux, bien au contraire, mais la possibilité et jusqu'au désir de s'extérioriser avec variété, avec fantaisie, avec joie et ivresse. Le sentiment d'une convenance objective les glace dès qu'ils ont fait un pas. Leurs thèmes pleins de promesses qu'ils ne peuvent tenir, se juxtaposent les uns aux autres, se succèdent sans se féconder, et toutes ces œuvres dont l'obscurité est soigneusement bannie, n'en ressemblent pas moins à quelque chaos d'idées claires. C'est en suivant cette voix de l'expression soi-disant naturelle que tel musicien — de la régence pourra écrire jusqu'à huit cents sonates inutiles ou les formules sont répétées à l'infini. Nous nous étonnons aujourd'hui de voir Corrette, Aubert et leurs collègues abuser de la curiosité musicale du public en lui présentant un art toujours uniforme ; nous trouvons plaisant Boismortier qui « portait, dit l'histoire, un crayon et un calepin et notait au concert, les idées entendues afin d'en profiter », mais ces musiciens et leurs procédés sont tout à fait d'accord avec leur siècle. Leur intuition naïve et le raisonnement des doctrinaires contemporains partent d'une même mentalité ; tous obéissent à ce même esprit avide de conventions définitives et de réalités immuables et que seule la science pouvait satisfaire.

En ce temps raisonnable, les doctrines et les œuvres s'entendent pour annoncer que « tout est dit » en musique. Faudra-t-il donc condamner un art si aimable pourtant ? Personne ne voudrait en convenir. Jamais la musique ne rendit tant de « services » au sens exact de ce mot que dans la société oisive du XVIII^e siècle. Il semble même impossible de goûter l'art de Couperin et de Rameau, si on ne le considère pas toujours un peu « en fonction » de son rôle social. Ses défauts s'atténuent lorsqu'on lui accorde la valeur d'un agréable passe-temps et ses qualités se précisent. On lui sait gré de l'aisance avec laquelle il joue son rôle, de l'allure distinguée qu'elle conserve en toute occasion, et, par dessus tout, on admire la discrétion qui ne l'abandonne jamais. Cette réserve, qui lui était imposée, devient un mérite aujourd'hui, après cent ans de lyrisme affecté.

Par conséquent, le Français de 1715 tient à la musique et prétend qu'elle vive. Mais comment vivra-t-elle ? Comment soutenir encore ses énergies « exténuées » ? Ne pouvant guère inventer d'expressions nouvelles, elle se contentera de briller sous d'habiles déguisements. Elle ne peut se soustraire à cette obligation. « Lulli a une chose naturelle à copier ; il la copie d'après la nature, il fait de la nature même le fond de sa symphonie, il se contente d'approprier la nature à la musique, en la revêtant de quelques ornements de l'art ». Ou, si l'on préfère, « il présente après coup l'agrément de la variété sur un fonds pour ainsi dire d'uniformité ». L'opération est simple. Soit une situation à exprimer : l'auteur ne s'abandonnera pas à son émotion. Il s'efforcera au contraire de déterminer ce que la moyenne de ses auditeurs est capable de ressentir en pareil cas ; il note alors cette expression qui contient naturellement un minimum de musicalité. Puis il agrémente, il embellit, il brode ce simple dessein ; c'est le rôle qui lui appartient en propre, nous l'avons vu.

L'auditeur est ainsi satisfait : il reconnaît dans l'œuvre un fond naturel, c'est-à-dire conforme à ce que sa propre nature aurait pu découvrir, mais cette simplicité est rehaussée par l'éclat des ornements que seul le métier a su inventer. N'est-ce pas logique ? Comment la nature « toujours semblable à elle-même » aurait-elle pu se passer de ces artifices sans lesquels elle ne saurait toucher notre cœur. Chacun sentait alors la nécessité des embellissements mélodiques ; les artistes plus encore peut-être que les esthéticiens. Car « l'agrément » appartenait à la pratique. La théorie, c'est-à-dire la raison, en reconnaissait l'inévitable nécessité, mais cet aveu lui coûtait. On tolère l'ornement, on ne le légitime pas. Le virtuose le considère comme un secret, le compositeur le note en abrégé, le doctrinaire voit en lui le superflu et l'accessoire. Tout le monde hésite en face de ce problème de l'ornementation musicale. Ne serait-ce pas parce qu'il pose en face de chacun la redoutable antinomie de la forme et du fond, que l'on voudrait éviter. Avec ces grâces surajoutées disparaissent toutes les puissances musicales reparées : la fantaisie, le goût capricieux, la vie en un mot dont il est impossible de saisir la formule. Avec elles l'esprit n'est plus en sûreté. Les incorpore-t-on au texte, le contour naturel de la mélodie s'efface ? Veut-on les supprimer, l'agrément disparaît et l'ennui prend sa place. L'art les réclame, mais la vérité les craint. Et comme en ce moment art et vérité sont perpétuellement en conflit, le problème n'est pas susceptible d'une solution franche, mais d'une infinité d'approximations.

C'est ce qu'indique la notation hypocrite des agréments.

Rien n'est plus conforme à l'esprit de l'esthétique française que cette duplicité, également hostile à l'incorporation et à la suppression des ornements. Pourquoi ne pas chercher comme l'Allemagne contemporaine la fusion de tous ces éléments ? Parce que cette intimité féconde coaliserait toutes les forces de la musique, le désordre s'introduirait aussitôt. L'esprit perdrait son contrôle. Et d'autre part, pourquoi conserver un lieu effectif de subordination entre l'ornement et la chose ornée ? Parce que la séparation, telle que les italiens la pratiquaient, autoriserait l'efflorescence d'une virtuosité dont on ne pouvait prévoir les suites. En musique comme partout la France de 1715, est tantôt libérale, tantôt