



Les Premiers balbutiements de la Musique française

I

Lorsque l'empire carolingien eut cherché à unifier les peuples divers qu'il rassemblait sous les climats les plus variés, un souci fut constamment celui de ses dirigeants : se rattacher à la Rome antique, ou calquer leurs institutions sur la « nouvelle Rome » des autocrates de l'Orient, Byzance.

En matière de littérature et d'art, ce parti était assurément le meilleur. La culture gréco-latine répandue en Occident par la civilisation romaine avait poussé des racines assez profondes, soutenues par des affinités consanguines, pour que, — malgré le prodigieux pêle-mêle de population amené çà et là par les grandes invasions, — la renaissance voulue par Charlemagne reçût au moins un commencement d'exécution. A la vérité, le fonds ethnique offrait encore trop de barbarie, en ses mélanges opposés, pour que la volonté du grand Empereur, ce Belge génial, pût complètement prévaloir. Mais ce qui ne fut tout d'abord qu'un brillant et factice réveil, tout en surface, gagna peu à peu les diverses couches qui formaient son empire ; pour un temps, le goût de l'antiquité se ranima, insufflant à la sève barbare l'esprit qui lui manquait : pendant deux siècles au moins,

nos contrées vécurent, intellectuellement, dans ce prolongement de l'antique vu à travers les réformes de Charlemagne.

Au point de vue musical, de quoi était formée la base de l'enseignement raisonné de cet art, ou, mieux, de la science de sa composition ? Des traités ou des commentaires de Martianus Capella, d'Alypius, Gaudence, Boèce, saint Augustin. Dans la pratique de la musique d'église, que seule nous pouvons suivre alors avec quelque détail, le rayonnement du fameux antiphonaire de Grégoire le Grand hors de Rome était dû surtout à la politique religieuse de Pépin et de Charlemagne : ces monarques n'eurent de repos que sa diffusion n'en fût assurée dans leurs États, remplaçant le répertoire incomplet, fruste ou mal venu des églises gallicanes, et ne conservant de celui-ci que les rares exemples qui eussent vraiment de la valeur (1). Dans ces siècles incertains où des événements nouveaux n'avaient pas encore tout à fait aboli l'intellectualité antique, mais où la pensée française n'était pas née, un seul et même art officiel, à quelques détails près, gouvernait donc les pays d'Occident : le chant grégorien resta, jusqu'au cours du XI^e siècle, le modèle suprême.

Mais, déjà supplémente, dès le temps de Louis le Débonnaire, par les « séquences » de l'école de Metz et les « proses » des moines de Jumièges, il laissait bientôt apercevoir, par de nouvelles œuvres, que les cadres du vieux répertoire classique jusque-là, devenaient trop étroits, et qu'une langue nouvelle allait être créée. Les compositions pieuses, par exemple, d'un Robert le Pieux, élève de la « Scola » de Reims alors dirigée par le fameux Gerbert d'Aurillac (vers 980), ou celles des bénédictins de Limoges, tout en restant, à divers égards, encore « grégoriennes », font déjà craquer l'armature des formes reçues.

De l'art que l'on pouvait alors pressentir sortirait plus tard toute notre musique moderne.

(1) On peut citer les antiennes des anciens offices pour les fêtes de saint Martin et de saint Denys, maintenant hors d'usage, et quelques autres pièces du même ordre ; mais surtout les admirables chants de l'adoration de la Croix, pour le Vendredi-Saint, incorporés dans la liturgie romaine avec les hymnes de Fortunat de Poitiers, de Mamert et d'Avit de Vienne, *Vexilla regis* et *Pange lingua*.



La musique profane, à l'époque carolingienne, était de deux ordres : si les étudiants ou leurs maîtres, à l'occasion de quelque séance « académique », improvisaient une représentation, semi-déclamée, semi-chantée, des passages de l'*Énéide*, s'ils mettaient en musique les vers de Stace ou de Boèce, s'ils chantaient telle ode d'Horace, la mélodie qu'ils y superposaient ou qu'ils y adaptaient n'était pas différente des airs liturgiques. Énée s'exprimait comme le préchantre entonnant une antienne, et le « Carmen sæculare » chantait les dieux protecteurs de la Rome d'Auguste sur le même air que les pèlerins de Tours disaient en l'honneur de saint Martin.

À côté de ce mouvement, qui n'a rien poussé en fait de rejetons, continuait de vivre et de se transmettre le jeu des instruments, laissé, la plupart du temps, à des serviteurs, héritiers des affranchis ou des esclaves d'un rang supérieur. Il avait, dans la France du Nord, été oublié, et, au ^v^e siècle, c'est grâce à Clovis qu'un musicien romain, habile au chant, au jeu de la cithare (1), et à l'enseignement, vient à Paris former des élèves en vue des exécutions au théâtre où les rois mérovingiens voulaient relever le répertoire antique. Plus tard, la reine Radegonde, retirée dans le monastère qu'elle avait fondé à Poitiers, se plaisait à l'audition des « tibiæ » et des cithares, et les instrumentistes avaient facilement accès auprès d'elle. Au ^{ix}^e siècle et au ^x^e, la cithare est encore l'instrument favori : l'auteur de la *Commemoratio brevis* prône l'habileté des citharistes et autres instrumentistes et indique le soin qu'ils prenaient à préparer les exécutions mondaines qu'ils donnaient. L'orchestre antique continuait donc traditionnellement de vivre : l'art barbare n'y avait ajouté que la *rote*, que Venantius Fortunatus qualifie de « cithare britannique », et, si le

(1) Je n'ai pas besoin de dire que la cithare n'a rien de commun avec la « zither » des Tyroliens ; elle existait sous deux formes principales : l'une du type « lyre », l'autre du type « luth » mais à manche extrêmement large, puisqu'il n'y avait encore qu'une corde par son. On alla jusqu'à vingt-cinq cordes.

terme de *harpa* se rencontre parfois, il n'est pas du tout sûr qu'il s'applique à un autre instrument que le précédent.

Une chanson latine, conservée par des manuscrits du X^e siècle et du XI^e, est très typique de cette persistance de l'art gréco-romain. C'est une scène de festin : la salle, tendue de *vela*, contient les lits, et est jonchée d'herbes odoriférantes et de fleurs :

Ibi sunt sedilia strata,
Est domus velis ornata :
Floresque in domo sparguntur,
Herbaeque fragrant miscentur.

Et, pendant le repas, tantôt de doux tambourins marquent les rythmes sur lesquels soufflent les *tibiae* ; tantôt un jeune serviteur et une jeune fille chantent de beaux vers, l'un s'accompagnant de la cithare qu'il gratte d'un plectre, l'autre jouant la mélodie sur sa lyre :

Ibi sonant dulces symphoniae,
Infantur et altius tibiae :
Ibi puer doctus et puella
Pangunt tibi carmina pulchra :
Hic cum plectro, citharam tangit ;
Illa melos cum lyra pangit.

C'est purement et simplement de l'art antique, dans un décor carolingien. N'était la présence de la rime, d'ailleurs encore fort irrégulière, qui date la pièce, on la pourrait croire fort ancienne.

Les linéaments de la mélodie, tout comme ceux que l'on trouve sur les cantilènes en langage vulgaire (1). n'ont rien qui les différencie des hymnes liturgiques.

A côté de cette survivance, a vécu un art populaire : les chansons, improvisées sans doute, en langue soit « rustique », soit « barbare », dansées en rond par les femmes et les enfants, ou rythmées du battement des

(1) Le témoin le plus ancien de notre langue chantée est le *Tu lo juva*, comme acclamation liturgique aux « laudes » de Charlemagne, le fameux *Christus vincit*, simple récit sur *si sol la mi* ; la cantilène de sainte Eulalie : *Buona pulcella — Fut Eulalia* n'a pas de notes. Au siècle suivant, celles de saint Alexis et de sainte Foy non plus ; mais la Passion du Christ et le saint Léger ont des neumes dont le groupement est analogue à ceux des hymnes du Carême.

maines, et que, au cours des siècles, citent de temps à autre les documents. De celles-là, nous ne savons rien. Mais, vers la fin du XI^e siècle, d'autres chansons, écrites en latin il est vrai, mais sur des coupes et des rythmes qui n'ont plus rien de romain, vont nous révéler quelle est la forme de l'art populaire. La langue, en effet, pour purement latine qu'elle soit encore, y est disposée en vers rythmés par l'accent tonique seul, régulièrement formés d'un même nombre de syllabes, à la rime soigneusement cherchée et richement écrite, en tout semblables aux vers qu'écriront en langue vulgaire les lettrés qui seront les premiers des troubadours, Guillaume, comte de Poitiers (il compose entre 1087 et 1127), et celui qui, — bien que nous n'ayons plus les chansons en langue d'oïl qu'il composa pour Héloïse, mais seulement des pièces latines religieuses de forme populaire, — mériterait le nom de premier des trouvères, Abailard (1079-1142).

Il n'est pas inutile de toucher ici un mot des quelques manuscrits qui contiennent les chants de notre plus vieux répertoire. A la vérité, une monographie complète devrait ne pas négliger les quelques *incunabula*, tout à fait primitifs, qui intéressent notre chant. Mais, si l'on a, avec les cantilènes dont je parle en note, trois ou quatre complaintes latines du IX^e siècle (dont l'une sur la mort de Charlemagne, due peut-être à un moine de Liège), leurs mélodies restent pour nous lettre morte, les neumes-accentés avec lesquels elles sont transcrites ne permettant aucune restitution diastématique des contours mélodiques.

Les riches fonds de l'ancien et fameux monastère de Saint-Martial de Limoges, dont les manuscrits sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris, constituent la mine où il faut aller surprendre les premiers balbutiements de notre muse nationale. Écrits dans une notation sinon toujours parfaitement précise, du moins très lisible, ils forment la première collection en date de la musique de France : ils sont ainsi doublement précieux.

Ces manuscrits sont principalement contenus en trois volumes (Bibliothèque Nationale, mss. latins 1139, 3719, 3549), qui fournissent à nos recherches six sources différentes, — plus des additions variées, car il s'agit de « re-

cueils factices » de diverses mains — intéressant la partie la plus ancienne de notre *ars antiqua*, pour la partie qui s'étend environ des années 1075 à 1180.

On leur joindra un autre manuscrit, du British Museum (Additional 36.881) du même genre, et quelques fragments variés (1).

En tout, ces sources originales du plus vieux fonds de notre musique fournissent déjà plus de *cent cinquante* compositions, religieuses ou profanes, latines et en langue vulgaire, dont près de la moitié en *organum*, et deux *motets*, les plus anciens signalés jusqu'ici : ces deux motets, qui peuvent être du commencement du XII^e siècle, confirment d'ailleurs, en les complétant, les déductions savantes émises par Fr. Ludwig et Pierre Aubry sur l'origine de cette forme, la plus éloignée de nos habitudes qu'offre la musique médiévale. On trouve dans ce répertoire des pièces de tout ordre, des chants même intéressant l'histoire de France, puisqu'il y existe, entre autres, une hymne de marche composée pour les premiers croisés, et une autre, chant d'allégresse écrit à la suite de la délivrance de Jérusalem en 1099.

L'examen de ces compositions diverses démontre qu'en ces siècles lointains certaines formes simples étaient fixées, ou presque, qui devaient aller se perpétuant ou se précisant à travers les âges, sans compter divers dessins mélodiques ou rythmiques appelés, pendant l'époque suivante, à de nombreux emplois.

II

A cette période tout à fait primitive de notre musique, on peut déjà distinguer les formes caractéristiques de la *chanson* à couplets, de la *chanson* à refrain, et même l'une d'entre elles témoigne, par sa construction,

(1) Ces volumes, maintes fois consultés, n'ont été encore dépouillés en détail par aucun autre musicologue que l'auteur de cet article. J'en ai donné une description assez complète dans le *Musical Quarterly*, n° d'avril 1917.

du *lai*. Ces pièces, ai-je dit, sont tantôt en langue latine, tantôt en dialectes populaires : mais les premières chansons des troubadours et des trouvères qui méritent ce titre sont en tout conformes à ces chansons latines ; or, celles-ci n'étaient, en langage de lettré du XI^e siècle ou du XII^e siècle commençant, que l'écho des rudimentaires cantilènes, encore peu châtiées de forme, et d'une rusticité peu relevée, qui se partageaient les suffrages populaires. On ne saurait donc considérer, malgré la langue, ces chansons latines comme l'ultime résultat des formes littéraires de la langue romaine, ni leur musique comme une suite de l'antiquité ; elles sont seulement, en latin, l'équivalent des pièces populaires, et portent ainsi témoignage du goût roman ou celtique qui se partagent l'influence sur notre littérature et nos arts naissants.

Un monde sépare, au déclin du XI^e siècle finissant, les pièces que je vais citer, de la cantilène carolingienne ou peut-être plus ancienne encore chantée au début de ce même siècle. Celle-là était toujours de l'art antique décadent sans doute, mais gréco-latin avant tout ; celles-ci sont déjà, malgré la langue, de la *chanson française*. Ce sont tout d'abord des pièces amoureuses, auxquelles se mêlent les pensers de la nature attristée par le froid ou revivifiée par le printemps, répertoire des étudiants de l'école de Limoges, alors considérablement fréquentée et à laquelle on venait de toute part. Et, de certaines, subsistent, en tout ou en partie, deux ou trois copies. Celle-ci n'est-elle pas aussi charmante que caractéristique (1) :



(1) Le rythme des chansons étant matière à discussions entre les érudits, je transcris purement et simplement, en notation moderne, sans indiquer de « valeurs », les notes du manuscrit ; le rythme, d'ail-

Une autre est musicalement moins précise, quoique intéressante, *Ecce lætantur omnia* (même ms., fol. 40) ; mais une troisième du même fonds soulève le problème de quelques lettres qui, après chaque vers, indiquent quoi ? des reprises ? des alternances de soli et de chœur, ou d'instruments ? la lettre *F.* pourrait désigner *fistula*, « une flûte », ou *fratres*, « les compagnons » ; *o.* peut signifier *omnes* « tous », ou *organum*, qu'il s'agisse soit de l'instrument, soit de l'harmonisation vocale, ou encore que cet *o* ne soit qu'une exclamation chantée qui ponctue les vers du couplet.

Voici ce texte où, malheureusement, il manque le dernier vers (l'avant-dernier est littérairement douteux) et sa mélodie ; mais on peut aisément

leurs, s'en dégage aisément, lorsque les paroles en sont dites avec naturel, sans recherche. Je souligne les principaux accents par une barre de mesure en pointillé.

Je crois bon de donner intégralement ces textes, parfois... osés, mais constituant une documentation de premier ordre sur ce premier âge de notre muse. Voici la suite des couplets de cette pièce :

2. Jam moxque frigus teneris
Et avis bruma læditur :
Et Philomela ceteris
Conqueritur,
Quod illis ignis ætheris
Adimitur.
3. Nec limpha caret alveus,
Nec prata virent herbida ;
Sol nostra fugit aureus
Confinia,
Est inde dies niveus,
Nox frigida.
4. Mode frigescit quidquid est,
Sed solus ego caleo.
Immo sic mihi cordi est
Quod ardeo :
Hic ignis tamen virgo est
Quam laseo.
5. Nutritur ignis osculo
Et leni tactu virginis :
In suo lucet oculo
Lux luminis,
Nec est in toto sæculo
Plus Numinis.
6. Ignis græcus exstinguitur
Cum vino jam acerrimo :
Sed iste non exstinguitur
In (.... ?)
Immo fomento alitur
Uberrimo.

restituer la finale par ce que nous savons d'autre part sur la forme et les modalités de ce genre de pièces (1) :



Les mêmes collections renferment les premiers chants en langue vulgaire dont nous puissions tirer parti : le cantique à la Vierge, *O Maria Deu maire* (dans lequel, il y a plus d'un demi-siècle, un érudit reconnu, pour la première fois, l'original de la mélodie appliquée depuis à l'hymne *Ave maris stella*), et un certain nombre de répliques du « Jeu » de l'Époux (connu sous le nom, impropre, de « mystère » des Vierges sages et des Vierges folles) (2). Voici l'un des couplets chantés par l'ange Gabriel, sur le rythme même que suivait, à l'âge carolingien, la fameuse cantilène à la vierge martyre Eulalie, dont les paroles seules sont connues : est-ce que ce chant des Vierges ne nous aurait pas conservé la mélodie du chant d'Eulalie ? La chose est possible. Et ici, nous tenons sur place la distinc-

(1) Voilà les autres couplets :

2. Unam novi sine fraude, o.
Claram fama, dignam laude, F. o.
Ac (?) in parte sui tota, o.
Quot (?) sunt fui bona jura. o. F.
3. Amorem (?) quem (?) sum (?) adeptus, o.
Jam non quæror ut deceptus, F. [o].
Juxta iste quem videtur, o.
Jam non visa comprehensus (?). o. F.
4. Fronsque labra, pedes, venter, o.
Sunt formata tam decenter, o. F.
Ut nil visum emendandum, o. F.
Sit amore (?) collaudandum. o. F.

(2) Une édition de ce jeu a été donnée, d'après ma transcription musicale faite sur le manuscrit même, par Ch. Bordes, au Bureau d'Édition de la Schola, Paris.

tion du couplet en solo, et du refrain en chœur, qui revient semblable à chaque couplet. Le langage est celui du plateau central.

O - let, vir - gi - nes, Al - so que vos di - rum :
 Ai - ses pre - sen Que vos co - men - da - rum :

Récitatif
 Attende; un espos ; Ihesu Sal - val - re a nom :

Refrain
 Chœur : Gai - re noi dor - mit.

On peut faire attention ici à la construction, digne de remarque, de cette petite pièce : un motif initial, de forme mélodique bien nette, avec ses repos sur *ut* et *sol* (*sol* étant la note faisant fonction de tonique, et *ut* la « teneur ») — répété deux fois, sur les deux vers de même forme ; le vers libre qui suit, en récitatif sur la note de teneur, dont la finale appellative ramène le rythme terminal du début, et prépare la conclusion amenée par le chœur, en court refrain.

La répétition d'un motif, soit formant conclusion des coupes de phrase, comme dans le *De ramis* (comparez [to]-tus exiit avec *Sol periit*, et *et abiit* avec *ultima*), soit employée en d'autres pièces comme début et finale, ce qui m'a permis de restituer la fin du *Nisi fallor*, ou encore la reprise de la première phrase, comme dans le *Oiet, virgines*, sont un des éléments habituels de la forme mélodique des anciennes chansons. La forme de cette dernière, en particulier, sera la plus goûtée dans les deux siècles qui suivront : lorsque la muse française l'aura abandonné, elle se perpétuera dans le chant populaire allemand.

Enfin, la répétition d'un court et fruste motif, qui caractérise les strophes des *lais* narratifs, d'allure traditionnelle et de forme ancienne conservés par les sources du XIII^e siècle (1), ont leur premier témoin au XI^e, dans le chant sur la délivrance de Jérusalem en 1099 ; sur des strophes

(1) Voir entre autres ceux publiés par Aubry et Jeanroy dans *Lais et descors français* du XIII^e siècle.

de sept vers, figurent seulement deux motifs, très proches même l'un de l'autre, répétés quatre fois le premier, trois fois le second. En même temps, ce chant est une pièce à refrain, et ce refrain suit une forme analogue à celle des strophes, mais sur un motif plus bref. Résumons en disant que cette pièce offre exactement la forme d'un lai narratif, composé de trois « laisses » musicales répétées sur les diverses strophes : on n'avait jusqu'ici jamais signalé de lai du XI^e siècle. Ce plus ancien représentant d'une telle forme a bien le simple et rude langage musical qui convenait aux soldats de Godefroy de Bouillon. Les accents devaient en être fortement marqués, dans le refrain surtout, que l'on peut imaginer ponctué du son des *araines* et des *grailes* dont les sonneries pouvaient s'en rapprocher.

Ce qui est singulier, dans les deux manuscrits qui nous l'ont conservé (Bibl. Nat. Paris, lat. 3549, fol. 164, et 3719, fol. 41), est que la première strophe ne débute qu'à sa seconde partie ; mais, fait infiniment plus intéressant, les deux manuscrits donnent ici les premiers vers d'une autre pièce, sinon de deux autres, vraisemblablement antérieures, et qui ont fourni à celle-ci la mélodie, complaintes populaires qui devaient être fort connues, et dont l'une chante la sanglante odyssée d'un moine de Solignac, *Nomen a solennibus — Trahit Solenniacum*.

Voici ce chant :

Ex - sul - te - mus et læ - te - mur can - ti - o - um læ - ti - ti - ae, 3 fois
 Ac red - da - mus quas de - be - mus lau - des re - gi glo - ri - æ
 Qui sal - va - vit ur - bern Da - vid a pa - ga - nis ho - di - e.

Refrain
 Fes - tum a - gi - tur, Di - es re - co - li - tur In qua Da - gon fran - gi - tur
 Et A - ma - lec vin - ci - tur; Na - tus A - gar pel - li - tur, Jhe - ru - sa - lem e -
 ri - pi - tur Et Chris - ti - a - nis red - di - tur; Di - em co - la - mus i - gi - tur.

Puis la strophe suivante reprend d'abord avec ce motif, quatre fois répété sur les quatre premiers vers :



Reprise
4. fois.

Et l'on reprend la première mélodie, puis celle du refrain.

C'est absolument la construction du lai de forme primitive (1).

Ainsi débuta la monodie populaire, dans notre art national, dont ces quelques passages frustes et naïfs, mais cependant francs d'allure et non dépourvus de charme, sont des exemples typiques.

Mais, pour être complet, il faudrait examiner aussi les formes plus savantes de mélodie, — séquences, par exemple, ou d'autres pièces destinées à des virtuoses, — sans parler des harmonisations en *organum*, dont on a dit tant de mal, et qui sont infiniment plus dignes d'intérêt que ce que l'on en a dit.

Nous y reviendrons quelque jour.

A. GASTOUÉ.

(1) Voici les autres strophes :

- | | |
|-----------------------------|----------------------------|
| 2. Hæc urbs nobilissima | prima regem habuit, |
| In hac urbe maxima | Domino complacuit : |
| In hac propter hominem | crucifigi voluit ; |
| Hic super apostolos | Spiritus intonuit. |
| Urbs insignis ad quam ignis | venit annis singulis, |
| Quo monstratur quod amatur | omnibus in sæculis : |
| Honoranda, Frequentanda | regibus et populis. |
| | Festum agitur, etc. |
| 3. Urbs sacrata cœlitus | adamata superis, |
| Regis tabernaculum, | templum archæ fœderis, |
| Hospitalem pauperum | et asilum miseris : |
| Non timebis aliquod | dum in ea manseris. |
| Tanto lucis claritate | superatur sole luna |
| Tanto vicit sanctitate | omnes urbes hæc urbs una : |
| Non elegit frustra locum | Gebusæus are una. |
| | Festum agitur, etc. |