Review

Author(s): Julien Tiersot

Review by: Julien Tiersot

Source: *Revue de Musicologie*, T. 3, No. 1 (Mar., 1922), pp. 36-37

Published by: [Société Française de Musicologie](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/925711>

Accessed: 18-10-2015 19:05 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Société Française de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue de Musicologie*.

<http://www.jstor.org>

influences ultramontaines si diligemment cultivées par Mazarin, le chant français garde sa personnalité jusqu'à l'avènement de l'opéra. On discute d'ailleurs âprement — et les écrits de Raguenet et de Lecerf en sont témoins — sur les mérites respectifs des deux écoles de chant. Les Français cultivent presque exclusivement la musique de chambre, bien que le Ballet de cour, avec ses récits, ses dialogues et ses chœurs, constitue une manière de laboratoire dans lequel s'élabore le matériel vocal du futur opéra. Durant la seconde moitié du siècle, les Lambert, les Le Camus, les Moulinié, les Mollier, les Cambefort, les Richard et les Chancy, pour ne citer que les plus célèbres, élargissent l'air de cour qui, à l'origine, s'affichait très bref et le font évoluer vers le récit narratif, bien que les poésies qui soutiennent les airs conservent leur caractère tendre, élégiaque et précieux. M. Gerold a minutieusement scruté cette immense littérature au sein de laquelle Lulli devait puiser les éléments de son chant dramatique, et à laquelle il a su insuffler un plus grand pouvoir expressif, tout en respectant les formes de l'air sérieux et de la chanson. L'auteur a fourni ici un travail considérable portant sur la morphologie des airs, l'union de la poésie et de la musique, les caractéristiques mélodiques, mélismes expressifs, intervalles exploités, etc. Ses analyses, marquées au coin d'un sens musical raffiné, découvrent mille facettes en cet art d'apparence quelque peu monotone. La dernière partie du livre n'en est ni la moins curieuse ni la moins riche en aperçus nouveaux. Elle traite, avons-nous dit, de la technique du chant d'après les ouvrages pédagogiques de l'époque que signèrent Mersenne et Bacilly. L'auteur y fait une étude serrée de la pose de la voix, de la prononciation, des rapports des sons du langage à ceux de la musique. A ce point de vue, la société précieuse du XVII^e siècle rendit de grands services à l'art vocal par la multiplicité et la sévérité de ses exigences. L'amour de la « propreté » et des « mignardises » du chant excitait sans répit l'émulation des virtuoses et des dilettanti ; il les obligeait, quand ils se présentaient dans les ruelles, à déclamer avec justesse et à nettement articuler. Sans égaler les chanteurs italiens, nos chanteurs surent manifester des dons de finesse et d'élégance, des qualités de sobriété et de demi-teinte que M. Gerold, avec une érudition consommée, replace dans leur véritable atmosphère. Rien ne montre mieux que son magistral ouvrage le rôle prépondérant qu'exerça la musique dans la société française au temps de Louis XIII et de Louis XIV.

L. DE LA LAURENCIE.

THÉODORE GEROLD. — Le Manuscrit de Bayeux. — Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 1921.

Le manuscrit de Bayeux, conservé à la Bibliothèque Nationale sous la cote fr. 9436, est un des rares documents par lesquels il nous est permis de connaître la chanson monodique française du XV^e siècle. Un seul autre peut rivaliser avec lui en intérêt : c'est celui que possède de même la Bibliothèque Nationale, fr. 12744, que la Société des anciens textes français a publié il y a quelque quarante ans sous le titre de *Chansons du XV^e siècle* et à l'édition

duquel Gaston Paris et A. Gevaert ont donné leurs soins. Le manuscrit de Bayeux était resté inédit : il est donc précieux pour ceux qui se sont occupés de l'étude de l'ancienne chanson française que M. Th. Gerold, ayant naguère soutenu ses thèses pour le doctorat ès lettres, l'ait choisi pour un de ses sujets et fait imprimer à cette occasion.

Ce recueil contient plus de cent chansons, dont les paroles et la musique sont notées avec un soin au moins égal à celui qui a présidé à la confection du 12744 ; et nous pouvons ajouter que l'exécution matérielle de l'original, écrit sur un grand parchemin orné, à chaque page, d'enluminures, d'encadrements, de lettres, est beaucoup plus belle. Les textes sont d'un égal intérêt, tant littéraire que musical. Presque tous les genres de chansons répandues au *xv^e* siècle dans la France du nord de la Loire, particulièrement en Normandie, y sont représentés. Tantôt ce sont des chansons courtoises, que M. Gerold rattache avec grande raison à l'art antérieur des trouvères ; tantôt des chansons populaires, dont les formes, l'expression, l'esprit, les sujets mêmes sont déjà semblables à ce qu'a porté jusqu'à nous la tradition orale de nos campagnes ; parfois des morceaux ayant un caractère historique, quelques-uns (et cela s'accorde avec la provenance normande du manuscrit) appartenant à la classe particulière des Vaudevires.

Un certain nombre de ces mélodies ont servi de thèmes à des compositions polyphoniques, et il n'est pas douteux qu'elles soient préexistantes aux œuvres de Josquin, d'Isaac, de Brumel, où on les a retrouvées. De fait, il ne me paraît aucunement établi qu'elles soient, comme le pense M. Gerold, généralement extraites de polyphonies ou de compositions harmoniques, soit vocales, soit mêlées de voix et d'instruments : je suis fort tenté de croire, au contraire, que la plupart, sinon la totalité, sont essentiellement monodiques et que les accompagnements auxquels on les a trouvées parfois mêlées plus tard sont des ornements accessoires qui leur ont été ajoutés pour habiller leur nudité première. Ce pourrait être là le sujet d'une ample discussion, qu'il n'est pas temps ni lieu d'aborder ici.

Quoi qu'il en soit, ces mélodies existent fort bien par elles-mêmes, par elles seules : elles n'ont besoin d'aucune addition pour être appréciées à leur valeur propre. C'est donc un réel service que M. Gerold a rendu à ceux qui s'intéressent à ces questions en mettant à leur portée un document nécessaire à leurs études. Les mélodies, écrites dans le manuscrit en notation blanche, ont été transcrites par lui avec les signes de la musique moderne, c'est-à-dire avec les valeurs généralement doublées ou triplées (noires au lieu de blanches ou de rondes) ; en quoi il a eu parfaitement raison. Peut-être serait-il permis de faire quelques objections à la manière dont il a utilisé les barres de mesure : celles-ci n'ont pas pour seule raison d'être de diviser la totalité du chant en tranches égales, elles doivent aussi en faire ressortir la périodicité, qui n'est pas toujours si régulière. Mais ce n'est là qu'une observation de détail. Louons donc une fois de plus M. Gerold de nous avoir donné une œuvre dont l'élaboration dénote autant de compétence technique que de juste sentiment de l'art ancien, et dont ceux qui se sont déjà occupés des mêmes questions doivent le féliciter vivement.

JULIEN TIERSOT.