Notes sur Guillaume de Machaut. Et son Œuvre (Suite.)

Author(s): Henri Quittard

Source: *Bulletin de la Société française de musicologie*, T. 1, No. 3 (1918), pp. 123-138

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

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/924851>

Accessed: 11-12-2015 23:23 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 *Bulletin de la Société française de musicologie*.

<http://www.jstor.org>

NOTES SUR GUILLAUME DE MACHAUT

ET SON ŒUVRE (*Suite.*)

Il s'ensuit donc qu'en ce temps-là, la connaissance de la notation musicale n'était plus exclusivement l'apanage des professionnels, gens d'église ou ménestrels. Il y avait, dans la haute société tout au moins, un certain nombre d'« amateurs », hommes ou femmes, dont la culture musicale était assez profonde pour qu'ils puissent interpréter les œuvres les plus raffinées des musiciens. Certes, le goût du chant au moyen-âge, avait été répandu partout. C'est une louange banale, dès avant le *Roman de la Rose*, de dire d'une femme qu'elle chante comme une « seraine ». Machaut ne fait donc rien de nouveau quand il compare sa maîtresse

A la rose en fine douceur
En honneur à la tresmontaine
Et en chanter à la seraine.

Dans beaucoup de cas, assurément, cette louange ne s'adressait qu'à une voix agréable, sachant rendre avec charme un riche répertoire de chansons retenues simplement de mémoire. L'exemple de Péronne, d'Armentières montre qu'une connaissance plus réelle et plus profonde de la musique n'était pas chose cependant inconnue.

C'est en artiste s'adressant à une autre que Machaut, d'ordinaire, lui parlera de ses œuvres. Le galant souci de sa tendresse ne lui fait pas oublier que sa « très souveraine dame » est capable de le comprendre. Qu'il signale quelque particularité curieuse de sa composition, qu'il expose son sentiment sur la facilité ou l'agrément d'une mélodie ou qu'il donne des conseils d'exécution, il sait qu'il sera

entendu et que son amie ne desservira pas les œuvres qu'elle interprètera.

Ces œuvres, pourtant, sont des plus complexes et des plus difficiles que comporte l'art de ce temps. Le plus souvent ce ne sont plus de ces pièces purement mélodiques à voix seule, lesquelles d'ailleurs n'étaient point alors estimées inférieures. De celles-ci, il n'est qu'une seule fois question dans le *Voir dit*. C'est à propos du « Lay de l'Espérance »¹ « lequel lay, mon tres dous cuer et ma tres douce amour, je vous envoie enclos en ces présentes et vous prie, tant amoureusement et de cuer comme je puis plus, qu'il vous plaise à le savoir. Car il vient de vous, ne ay mestier d'espérance se n'est pour vous. Et, ma tres douce amour, puisqu'il est fait pour vous, il est raison que vous le sachiez premier que li autre... » (p. 182).

Elle ne sera pas moins tendre, la réponse à cette missive :

« ... J'ay pris et veu le lay qui estoit enclos en vostre douce lettre et vous promet que le saray au plus tost que je le porray et ne chanteray autre chose jusques a tant que je sache le dit et le chant. Car c'est chose de dit et de chant qui onques plus me plaist... »

Si les lays de Machaut, souvent très expressifs, offrent une ligne mélodique dont l'originale élégance nous charmerait encore, leur exécution ne comporte pas de difficultés particulières². Ils étaient,

1. Le lay, du temps de Guillaume de Machaut qui contribua sans doute à lui donner une forme fixe, est un poème assez considérable. Il comprend douze strophes, chaque strophe étant composée de deux reprises semblables. Toutes ces strophes diffèrent l'une de l'autre pour le nombre des vers, la disposition des rimes et l'entrelacement des vers de diverses mesures : à cette réserve près que la douzième strophe reproduit exactement la coupe et les rimes de la première.

Musicalement, le lay devient une suite de douze mélodies différentes. De onze plutôt, car la musique de la dernière strophe est identique à celle de la première, sauf une transposition à la quinte supérieure, non obligatoire mais assez fréquente dans les lays de Machaut. Il paraît évident que, toutes diversifiées qu'elles soient, ces onze mélodies conservent un certain rapport et que leur enchaînement obéit à certaines règles de goût que l'on sent mieux qu'on ne les saurait définir.

Les lays sont toujours monodiques et la disposition syllabique de la mélodie sur les paroles paraît voulue pour permettre au texte du poème d'être distinctement entendu. Un seul lay de Machaut (*le lay de la fontaine*) est écrit de façon à ce que les couplets pairs se disent en *chace*, c'est-à-dire en canon à l'unisson.

La composition d'un poème de cette sorte passait pour un travail long et difficile. Selon Froissart (*La prison amoureuse*, v. 2202).

Il y faut, ce dient li mestre
Demi-an ou environ mestre.

2. Pour les exécutants modernes, l'excessive étendue que ces lays supposent

certes, à la portée d'amateurs intelligents, eussent-ils été de culture musicale médiocre. Il n'en va pas de même pour d'autres pièces plus compliquées, à plusieurs voix. Celles-ci posent devant nous des problèmes de solution malaisée.

Par exemple, Machaut envoie à sa maîtresse une ballade, tirée de son livre *Morpheus*. C'est elle-même qui l'avait prié de mettre en musique cette ballade. « J'ay fait le chant, dit-il, sur *Le grand désir que j'ay de vous veoir*, ainsi comme vous le m'aviez demandé. » Voyons la lettre d'envoi qui accompagne la pièce. Elle est curieuse, tant à cause des détails qu'elle expose que par les conseils d'exécution qu'elle donne ou les combinaisons qu'elle suggère :

» ... Je vous envoie mon livre de *Morpheus* que on appelle *la Fontaine amoureuse*, où j'ay fait un chant à votre commandement. Et est à la guise d'un Res d'Alemaigne et. par Dieu, longtemps a que je ne fis si bonne chose à mon gré. Et sont les tenures aussi douces comme pappins dessalés. Si, vous supplie que vous le daignez oyr et savoir la chose ainsi comme elle est faite, sans mettre ne oster. Et se veut dire de bien longue mesure. Et qui la porroit mettre sur les orgues, suz cornemuses ou autres instrumens, c'est sa droite nature... » (p. 69).

La recommandation de rendre l'œuvre telle qu'elle est écrite, l'indication du mouvement comme la singulière comparaison de l'auteur pour faire comprendre la suavité qu'il trouve à ses harmonies, tout cela s'explique. Qu'il ait reproduit le style et l'allure de l'espèce de danse qu'il appelle Rès d'Allemagne, nous le contesterons d'autant moins que nous ignorons tout à fait ce qui faisait l'originalité de ce genre de pièces¹. Il est bien vrai que la mélodie de cette bal-

à la voix du chanteur, en est bien une assez grande. Mais pour les contemporains, il n'en allait peut-être pas de même. Nous ignorons les méthodes de chant du moyen-âge. Il se peut que, par un mode d'émission particulier, on ait pu utiliser très largement les divers registres de la voix.

Peut-être aussi, certaines transpositions étaient-elles admises au cours de l'ensemble des couplets.

1. On trouve quelquefois cité le Rès d'Allemagne en d'autres ouvrages de ce temps. L'auteur anonyme des *Echecs amoureux* en fait mention avec d'autres pièces instrumentales :

La oïst on Res d'Allemaigne
De mainte guise moult estraigne,
Dances, estampies, chansons
En plusieurs divers plaisans sons.

(Cf. *Sammeibände der I. M. G.* (année 1904-1905, p. 354.)

lade va d'une allure allègre et symétrique sur un rythme franc, décidé, fort convenable à l'air d'une danse vive et gaie. C'est tout ce que nous en pouvons dire.

Ce détail n'est pas, d'ailleurs, de grande conséquence. Il serait bien plus intéressant de savoir exactement ce que Machaut veut dire quand il souhaite que sa composition soit « mise » sur les orgues ou autres instruments. Est-ce une transcription intégrale qu'il désire, la voix étant supprimée et les trois parties devenant purement instrumentales ? On pourrait presque le croire, d'autant plus — remarquons-le — qu'il ne paraît pas s'attendre à ce que son amie étudie l'œuvre et la chante : il la prie plutôt de l'entendre. C'est-à-dire de la faire jouer devant elle.

Il est bien invraisemblable pourtant qu'un poète, grand musicien sans doute mais, en son temps, grand poète aussi, émit ainsi le vœu que l'on supprimât ses vers. Sans doute faut-il entendre que Machaut désire entendre jouer sur l'orgue ou les instruments non seulement le ténor et le contra-ténor, mais aussi la partie de chant. La disposition du texte sous la musique, où de longs passages sans paroles succèdent à des passages syllabiques, rend ici très plausible l'hypothèse de M. Riemann, lequel est enclin à placer partout, dans cette musique, de petites interludes dits par un instrument. Ici, du moins, ces interludes auraient une allure de refrain ou de réponse contrastée avec le chant qui rend leur existence tout à fait admissible¹.

Pour cette ballade, Machaut, disais-je, ne semble pas s'attendre à ce que son amie la chante et l'exécute elle-même. Il est d'autre cas, au contraire, où il l'en prie expressément. Il s'agit cependant de pièces aussi compliquées et aussi difficiles.

Tel est le cas pour la ballade « Plourez, dames, plourez vostre servant », une des plus expressives et, si l'on peut dire, des plus pathétiques du recueil. Audébut du *Voir Dil*, Machaut explique que, souffrant d'une assez grave maladie, il n'en continuait pas moins à faire :

... Balades

Rondeaus, motès et virelais

Complaintes et amoureux lais.

1. Cette ballade est la 36^e du manuscrit fr. 2546, un des principaux manuscrits des œuvres de Machaut. Elle y figure au f° 145 v°. C'est la ballade « Ne qu'on porroit les estoiles nombrer ». Exceptionnellement, Machaut la désigne dans sa lettre par le vers qui en forme le refrain, le dernier de la strophe par conséquent, et non par le premier ainsi qu'il fait généralement.

L'idée lui vint donc d'écrire une ballade, où il conviait les dames, qu'il avait toujours servies, à déplorer sa mort prochaine. Il ne mourut point mais ne manqua pas d'envoyer l'œuvre en hommage à celle qui venait de lui déclarer son amour et tant d'admiration :

« ... Je vous envoie aussi une balade de mon piteus estat qui a esté. Si vous prie que vous en aprenez le chant, car il n'est pas fort et si me plaist très bien la musique. Si verrez comme je prie aus dames qu'elles se vestent de noir pour l'amour de moi... » (p. 42).

La réponse ne se fait pas attendre :

« ... Pour tant que m'avez escript qu'elle (cette ballade) est de vostre estat, lequel est amendé — la mercy de Nostre Seigneur ! — j'en ay moult grant joie. Pour tant, je mettray tele diligence a la bien aprenre que quant il plaira à Dieu que je vous voie, je la chanteray avec vous du mieux que je porray. Et aussy me plaist elle moult, pour tant que vous m'avez mandé que la musique vous plaist. Et certes, je ne pren nul si grand plaisir à chanter ne a oyr nulles chansons ne nuls dis, comme je fais a ceus qui viennent de vous... » (p. 47).

« Je la chanterai avec vous du mieux que je pourrai... » Voici une phrase qui ne prête guère à l'équivoque. La ballade, outre la partie du chant, comporte un ténor et un contra-ténor. Comment concevrons-nous qu'elle puisse être exécutée par deux personnes si l'on ne suppose que l'une ou l'autre — ou les deux — ne s'accompagnent d'un instrument ?

Nous ne savons rien, naturellement, du talent d'exécution que Machaut pouvait avoir sur l'orgue, la harpe, la viole ou tout autre instrument de son temps. Dans ses ouvrages, il ne donne, presque aucun renseignement sur sa personne, ses études ou ses habitudes. Nous pouvons inférer, d'après le passage déjà cité de *Remède de fortune* — supposé qu'il faille le prendre à la lettre — qu'il était un chanteur fort ordinaire. Dans un autre poème, le *Dit de la harpe*, il semble montrer que cet instrument lui était, au moins extérieurement, fort bien connu :

Je puis trop bien ma dame comparer
A la harpe, et son gent corps parer
Des XXV cordes que la harpe ha...

Comme la harpe a vingt-cinq cordes qui en font un instrument

parfait, ainsi la dame aura-t-elle vingt-cinq vertus et perfections qui la rendent sans égale. Ce symbolisme un peu bizarre est dans le goût du temps. Mais faut-il croire qu'une comparaison aussi spéciale ne put venir à l'esprit que d'un poète à qui l'instrument fut effectivement familier ?

Quoiqu'il en soit, les textes ne manquent pas pour établir que la pratique des instruments, aussi bien que le goût du chant, était assez répandue dans la haute société cultivée. Plus encore peut-être dans le monde des Universités et de l'Eglise. Les jongleurs et ménestrels étaient bien les seuls sans doute à jouer des « hauts instruments », c'est-à-dire des instruments bruyants destinés à sonner dans les danses ou musique de fêtes. Les autres, les « instrumens des voies comme rebebes, harpes, guitermes, vielles et psalterions » ainsi que dit Eustache Deschamps¹, ne leur appartenaient plus exclusivement.

Un siècle avant Guillaume de Machaut, le *Roman de la Rose* plaçait déjà la musique, instrumentale et vocale, parmi les talents dont un jeune homme accompli doit se faire honneur :

Se tu as la vois clere et saine
 Tu ne dois mie querre essoine (*chercher excuse*)
 De chanter, si l'en t'en semont
 Car bel chanter abelist mont (*plaît beaucoup*)
 Si, avient bien à bachelier (*jeune homme*)
 Que il sache de vieler
 De fléuter et de dancier :
 Par ce, se puet moult avancier¹...

Il n'y a pas lieu de croire que les habitudes et les goûts se soient transformés sur ce point depuis le temps de Guillaume de Lorris jusqu'à celui de Machaut. Mais le caractère abstrait et symbolique de toute la littérature française de ce temps ne laisse guère espérer qu'on puisse grouper beaucoup de textes aussi instructifs que celui du *Roman de la Rose*². Aucune œuvre, chez nous, n'existe compa-

1. *L'art de dictier* (Œuvres, VII).

2. *Le Roman de la Rose*, éd. fr. Michel, v. 2213 sc. Comme les modes étaient changeantes, le poète anglais G. Chaucer, traduisant un siècle plus tard le *Roman de la Rose*, reproduira ce passage en remplaçant la vièle par la harpe et la guiterne alors plus en vogue.

*Also to you i' longeth age
 To harpe and cilterne, danche and playe...*

nable, par exemple, au *Décameron* de Boccace où l'auteur nous retrace, sans symbolisme et sans allégorie, tant de scènes de la vie amilière de ses contemporains. Ces dames et ces gentilhommes qui, pour fuir les horreurs de la peste de Florence, conviennent de se retirer ensemble dans un château à la campagne, transportent en ce séjour champêtre leurs habitudes et les plaisirs qu'ils ont accoutumé de goûter. La fiction de l'auteur veut qu'ils passent leur temps à conter les histoires charmantes ou plaisantes qui font le corps de son livre. Mais il ne nous laisse pas ignorer leurs autres divertissements parmi lesquels la musique tient une large place. Aucun exécutant professionnel ne prend part à leurs concerts intimes : leurs talents y suffisent. « Quand les tables furent enlevées, comme il se trouvait que toutes les dames et aussi les jeunes hommes savaient danser la carole et que, pareillement certains d'entre eux chantaient et jouaient des instruments le mieux du monde, la Reine ordonna que l'on apportât des instruments. A son commandement Dioneo prit un luth et Fiametta une viole. Aussitôt ils commencèrent à jouer doucement un air de danse ¹... »

Plus souvent, ces danses où ils se complaisent se danseront aux chansons comme les caroles françaises. En France, les chansons de carole paraissent avoir toujours été exécutées à voix seule. L'intérêt du jeu, pour ceux qui y prenaient part, c'était l'opposition piquante de chansons répondant l'une à l'autre. La rapidité de ces répliques auxquelles presque tout le monde, à son tour, prenait part se serait mal accommodée de la servitude de l'accompagnement. Peut-être en Italie n'en allait-il pas de même. Toujours est-il que les aimables héros de Boccace, quand ils dansent aux chansons, accompagnent leur chant d'un instrument ².

1. ... *Levate le tavole, cunció fosse cosa che tutte le Donne carolar sapessero e similmente i Giovanni, e parte di loro ottimamente e suonare e cantare, comandò la Reina che gli strumenti venissero e per comandamento d'lei, Dioneo prese un liuto e la Fiammetta une rivola; cominciarono soavemente una danza a suonare...* (*Decameron, Introduction*).

2. ... *Comandò la Reina che una danza fosse presa e puella menando la Lauretta. Emilia cantasse una canzone, da liuto di Dioneo ajutata...* (*Giorn. I, Novella X*). Il est à remarquer que pour les danses proprement dites qui n'ont pas le caractère des caroles, on a recours à des instruments plus bruyants. La haute société ne pratique point elle-même. Les jeunes seigneurs de Boccace font appel aux bons offices d'un serviteur de l'un d'entre eux, habile joueur de cornemuse :

... *Mà il Re... fatto chiamar Tindaro. gli comandò che fuor traese la sua*

Ils chantent aussi par simple amour de la musique et pour le plaisir d'entendre une belle mélodie, accompagnée ou non. Des chansons de cette sorte, les balades ou chansons baladées de Machaut — celles à deux parties surtout — nous donnent sans doute une idée assez exacte. Mieux encore les ouvrages, connus maintenant, des maîtres italiens du *xiv^e* siècle, les Lorenzo ou Giovanni de Florence, les Donato da Gascia, les Jacopo de Bologne. Ces compositions, où un instrument soutenait la voix du chanteur en exécutant le ténor harmonique faisaient alors les délices des princes et des grands seigneurs, et les artistes professionnels s'y faisaient valoir de préférence. La septième nouvelle de la dixième journée du *Décameron* fournit à ce sujet un témoignage extrêmement intéressant et précis.

C'est l'histoire d'une jeune fille de Palerme, tombée amoureuse du roi Pierre d'Aragon. Cette passion sans espoir la consume. Mais un musicien de la ville, Minuccio d'Arezzo, excellent chanteur et virtuose « *finissimo contatore e suonatore* » s'avise d'un ingénieux stratagème. « Minuccio s'en alla trouver un certain Mico de Sienne, très bon poète de ce temps-là et le pria très instamment de composer cette canzonette :

Pars, Amour et va-t-en vers mon Seigneur
Lui dire quelles peines pour lui j'endure...

Sur ces paroles, Minuccio écrivit en hâte une mélodie douce et touchante comme le sujet le requérait. Et le troisième jour il s'en fut à la cour comme le roi Pierre était encore à table. Le roi lui commanda de chanter quelque chose en s'accompagnant de sa viole. Il commença donc à jouer et à chanter la canzonette si doucement, que tous ceux qui étaient dans la salle royale paraissaient changés en images peintes, tellement ils demeuraient attentifs et muets à l'écouter ¹...

cornamusa, al suono della quale fece fare molte danze... (Giorn. VI, X in fine: voir aussi Giorn. VII, X in fine).

1. ... Minuccio partito si ritrovo un Mico da Siena, assai buon dicitore in rima et quei tempi, a con driegli lo shinse a far la canzonetta que segue.

*Muoviti, Amore e vattene, a Messere
E contugli le pene eh io sostegno...*

Lequali parole Minuccio prestamente intonò d'un suono soave e pietoso, si come la materia di quelle richiedea. E il Terzo di, se n'audò a corte, essendo ancora il Re Pietro a mangiare. Da quale gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua vivuola. Laonde egli cominciò sì dolcemente sonando a cantar questo suono

Il est regrettable que nous n'ayons point, dans la littérature française, l'équivalent de ses charmants tableaux de mœurs. Quelques passages d'Eustache Deschamps, le neveu de Guillaume de Machaut, peuvent cependant être cités avantageusement pour le sujet qui nous occupe.

C'est d'abord le Rondel moqueur, « Réponse u une dame à un prince », lequel avait manifesté le désir qu'elle apprit à jouer de la harpe.

Mandé m'avez comment j'appreigne à lire
Et a harper : ce sont deux fors mestiers
Que j'apprendray, si je puis, volentiers.
Mais, à un cop, ne pourroie suffire
Savoir les deux ; pourquoy, sire très chiers,
Mandé m'avez comment j'appreigne à lire
Et à harper : ce sont deux fors mestiers.
Je harperay, mon jeu vous fera rire ;
A vos recour j'en ay aprins premiers
Après liray és livres et pappiers.
Mandé m'avez comment j'appreigne à lire
Et à harper : ce sont deux fors métiers¹.

Cette dame, certainement était modeste et ne se faisait, sur son futur talent, aucune illusion. Plus assurée est une épître « envoyée par Messire Pierre de Navarre et ledit Eustace au conte de Valoys et aultres, ledit messire Pierre de Navarre estant malade ». Messire Pierre de Navarre avait alors treize ans et la musique le consolait de son mal qui n'était sans doute pas bien grave :

Ne je ne ay phisicien
Fors Platiau le musicien
Qui joue quand je l'en requier
De la harpe et de l'eschiquier...
Je n'ay mie si mal en l'ongle
Que je n'aie aprins à jouer
A l'eschiquier et flajoler ;
Et quant vers lui seray venus
Bons menestrels seray tenuz...²

che quanti nella real sala n'erano, parevano nomini adombrati, si tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare...

L'époque où se passe l'anecdote, celle du roi Pierre III d'Aragon, est antérieure de quelques soixante-quinze ans à celle du *Décameron*. Mais il est bien évident que Boccace, sans souci d'exactitude archéologique, reporte dans le passé les habitudes et les mœurs de son temps.

1. *Œuvres*. Vol. IV, p. 143.

2. *Ibid.* Vol. VIII, p. 33.

Si, de la société des grands, nous passons au monde de l'Eglise et de l'Université, nous rapporterons la même impression. Les allusions aux instruments et aux particularités qui résultent de leur emploi dans la musique harmonique ne sont pas rares chez les théoriciens du moyen âge. Nous savons aussi que la musique faisait partie du *quadrivium* et il est assez légitime de penser que l'enseignement de la théorie ou du chant ecclésiastique devait s'accompagner plus ou moins de la pratique des instruments usités dans le service des églises¹. La musique, le chant tout au moins, était d'ailleurs enseignée aussi dans les écoles établies auprès des cathédrales et des églises. Rappelant ses souvenirs d'enfance, Gilles le Muisit, qui mourut abbé de Saint-Martin de Tournay en..., confirme le fait :

Or fuy à l'escole dix ans
Aprendans, cantans et lisans...²

Et le souvenir lui était demeuré des divertissements musicaux où se complaisaient les jeunes clercs de l'Université de Paris.

Je vis en mon enfance festoyer de chistolles
Les clers parisiens revenant des escolles
Et que privément on faisait des karolles...³

Mais de l'œuvre du grand poète anglais Geoffroy Chaucer, nous tirerons des renseignements bien plus précis et vivants que ces brèves réminiscences d'un vieillard. Peu d'ouvrages sont à même de fournir une plus riche moisson que les *Canterbury Tales* où toute la société anglaise du temps est peinte avec une fidélité et une animation merveilles. On connaît la donnée de ce long poème. Des pèlerins, appartenant à toutes les classes sociales, se trouvent réunis à l'auberge du Tabard, vers London Bridge, prêts à se mettre

1. Un article de M. Gastoué, *Three centuries of french Mediæval Music*, paru dans le *Musical Quarterly*, avril 1917, fournit d'utiles et précises indications sur ce sujet.

A citer encore une poésie latine du xiv^e siècle (Ms. Condé 1047) introduite au vol. 62 de la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, p. 716. Elle contient l'énumération louangeuse des maîtres d'une maîtrise, probablement anglaise. Un joueur de vièle (Lyra) y est cité, avec un organiste.

Prepollet G. de Horarum
Foute lyra : vox non parum
Muleet aures Symonis
Clementis os eujus clarum
Manus nitet organis.

2. *Les Poésies de Gilles le Muisit*, éd. Kervyn de Lettenhove, I, p. 8.

3. *Ibid.*, I, p. 240.

en route afin d'aller faire leurs dévotions au tombeau de Thomas Becket. Pour charmer les ennuis du long voyage de Londres à Canterbury, ils conviennent que chacun d'eux contera quatre contes, deux à l'aller, deux au retour.

Le voyage, comme le poème, ne fut jamais achevé. Les *Canterbury Tales* ne comprennent qu'une vingtaine de contes. Mais ces récits et l'introduction par quoi le poète présente ses personnages suffisent à nous montrer le rôle de la musique dans la culture anglaise de ce temps. A quelques années près, c'est celui de Guillaume de Machaut. La domination anglaise s'étend alors sur la moitié de la France. Anglais et Français, pour engagés qu'ils soient en d'interminables luttes, n'en entretiennent pas moins d'étroits rapports. Chaucer lui-même résida longtemps sur notre sol. Il est tout imprégné de nos mœurs et de notre littérature. Ses tableaux valent, dans une large mesure, pour l'un et l'autre peuple.

La musique, au témoignage des *Canterbury Tales*, tient alors dans la vie une place importante. Il n'est presque aucun des personnages, quelque soit son rang dans la société, qui ne chante ou ne joue d'un instrument. Voici par exemple un jeune écuyer, fils d'un preux chevalier qui chevaucha longtemps en Flandres et en Artois. Il chante et joue de la flûte. Il sait composer des chansons, écrire des vers, bien danser, bien écrire et dessiner. C'est un jeune homme accompli¹.

N'insistons pas, ce serait malséant, sur les talents musicaux de l'abesse. Elle excellait, dit malicieusement le poète, à chanter du nez les chants du service divin². Mais le frère quêteur, majestueux, avenant et dont la belle prestance enchante toutes les femmes, que de talents n'a-t-il pas ? « Il savait bien chanter et jouer de la rote et il eut, pour les ballades, remporté le prix... S'accompagnant de sa harpe, chantait-il une chanson, comme ses yeux étincelaient alors au milieu de sa face !³ »

1. ... *Synghing he was and floyting alle theday...*
He coude songesmake and well endite
Just and eke dance and well pourtraie and write...
 (Prologue).

2. *Ful wel she sauge the service devine*
Eutunea in hire nose ful swetely...
 (Ibid)

3. *Wel coud he singe and plaien on a rote...*
Of yeddinges he bare utterly the pris...
And in his harping, whan that he hadde songe
His eye twinkeled in his had aright...
 (Ibid).

Plus loin, le franc-tenancier regrettera le temps des bons vieux Bretons d'autrefois et les pays qu'ils chantaient sur leurs instruments ou récitaient pour le plaisir¹. Et la dame de Bath, veuve de trois maris, se remémore l'époque où elle chantait comme un rossignol et dansait au son de sa petite harpe².

Même en des conditions plus modestes, la musique est encore pratiquée. Le conte que narre le cuisinier met en scène un rôtisseur et son apprenti, fort mauvais sujets tous les deux. L'un et l'autre savent jouer du moins de la guiterne et du rebec³. Le vendeur d'indulgence évoque, dans le sien, le monde interlope des tavernes : danseuses, marchandes de fruits ou de gaufres, musiciens, chanteurs avec harpe, vrais officiers du Diable⁴. Et le Meunier, le joyeux Meunier qui narrera la plaisante histoire des deux clercs et de la femme du charpentier, n'a-t-il pas, pendue à sa ceinture, la corne-muse, dont les accents criards guideront la troupe des pèlerins sortant de la ville⁵ ?

Le conte du Meunier nous renseigne à merveille sur la culture musicale profane du monde des Universités. Les héros sont deux clers d'Oxford qui se disputent les bonnes grâces de la femme d'un honnête charpentier. Le premier est un jeune homme modeste, féru d'astrologie. Il vit dans sa chambre avec son astrolabe, son Almageste, ses livres, grands et petits. Mais, il a aussi son psalterion pour charmer la mélancolie d'un amour qu'il juge sans espoir... « La nuit, il jouait des mélodies si doucement que toute la chambre en frémissait. Et il chantait « *Angelus ad virginem* » et finissait avec l' « *Air du roi* »⁶.

1. *Which layes with hir instruments they songe
Or elles redder hem for hir plesance...*
(*The Frankeleines prologue*).
2. *Tho Coude I dancen to on harpe smale
And singe ywiss as amy nightingale...*
(*The Wife of Bath, prologue*).
3. *All can they play on giterne or ribble...*
(*The cokes tale*).
4. *And right anon incomen tontesteres
Fetis and smale, and younge fruiteres,
Singers with harpes, bande, wafereres
Which ben the veray Devils officeres...*
(*The pardoneres tale*).
5. *A baggepipe wel coude he blowe and soune...*
(*Prologue*).
6. *And all about there, lay a gay sautrie
On which he made on nightes melodye
Sowetely that all the chambre nyng :
And « *Angelus ad Virginem* » he song
And, after that, he song the *Kinges note*...*
(*The Milleres tale*).

C'est pourtant ce timide amoureux qui l'emportera, après mille péripéties burlesques, tant soit peu grossières, sur son avantageux rival. A celui-ci pourtant les talents ne manquent pas pour se faire valoir. Gai et plaisant « il savait sauter et danser de vingt façons d'après les manières des écoles d'Oxford... Il savait jouer des chansons sur son petit rebec et chanter aussi d'une voix éclatante. En outre, il jouait fort bien de la guiterne » ¹.

C'est avec cet instrument qu'Absalon — ainsi se nomme-t-il — s'en va donner une sérénade à sa maîtresse. Scène charmante que le poète nous décrira en détail. « La lune était très claire et brillait dans la nuit. Absalon avait pris sa guiterne et pensait réveiller sa bien-aimée... »

Le voilà devant la maison. Mais il ne faut pas attirer l'attention du mari, au grand danger de voir mal finir le tendre entretien qu'il espère... Il se mit à chanter gracieusement à mi-voix. « Maintenant, chère dame — si vous le voulez bien — je vous en prie, daignez rêver de moi. » Et son chant concordait fort bien avec l'accompagnement de sa guiterne ²...

N'essayons pas d'exposer déceimment ici la conclusion de l'aventure. Revenons à la musique et voyons si dans l'œuvre de Machaut, nous avons chance de trouver quelque pièce dont le galant Absalon eut pu, au besoin, se servir. Elles n'y manquent point.

C'est parmi les pièces à deux voix qu'il convient de les chercher surtout. Non pas que celles où le chant est soutenu d'un ténor et d'un contra-ténor ne puissent avoir été exécutées par un chanteur accompagné d'un seul instrument. Il en est beaucoup au contraire qui se prêtent bien à ce mode d'interprétation. Cependant il se peut que la traduction de deux parties harmoniques sur un instrument tel qu'un

*In twenty maneres could he hip and dance
(After the scole of oxenforde tho)...
And playensonges on a s mall ribible:
Therto he song somtime a loud quynible
And aswel coud he play on a yliterne...*

(Ibid.)

*The moone at night ful clere and bright shon
And absalon his giterne hath ytake
For paramours he thoughte for towake
He singeth in his vois gentil and s mal :
« Now, dear lady — If thy wille be
I pray you that ye — Wel reve on me. »
Ful wel accordant to his giterning...*

(Ibid.)

luth ou une guiterne excédât tant soit peu les limites de la virtuosité ordinaire des amateurs. Pour les pièces à deux voix seulement, il ne subsiste aucune objection.

Ces pièces, destinées à l'agrément du public moyen, ce ne seront point en général les ballades, dont l'art se plaît à des raffinements vocaux et à des recherches de toute sorte. Ce ne seront point non plus les rondeaux qui semblent, au temps de Guillaume de Machault, être devenus les pièces où le compositeur s'applique à étaler toute sa science. Beaucoup d'ailleurs montrent une disposition si singulière du texte sous la musique et soulèvent de telles difficultés de compréhension qu'on peut presque se demander s'ils furent jamais des pièces vocales, c'est-à-dire chantables.

Mais les *Chansons baladées* (autrement dit les Virelais) paraissent réunir toutes les conditions qu'il faudrait. Chansons baladées ou virelais avaient été les chansons de carole par excellence. Rien d'étonnant à ce que leurs mélodies aient toujours conservé — avec une certaine régularité rythmique indispensable aux airs de danse — un caractère aisé, facile et gracieux. Pour rythmer les rondes des danseurs, la science n'était pas de mise ni les raffinements d'écriture. Et pour que fussent comprises les intentions ou les allusions des paroles, il était aussi nécessaire que le chant, franchement syllabique, laissât aisément entendre le texte.

Rien ne pouvait contribuer davantage à la popularité de ces aimables musiques. Aussi n'est-il pas surprenant qu'on se plût à les entendre alors même qu'il n'était pas question de danser. Et si, comme chansons de caroles, elles avaient dû être ordinairement monodiques, rien ne s'opposait à ce que l'art du compositeur y joignît alors quelque partie d'accompagnement. Accompagnement discret d'ailleurs à l'ordinaire. Des trente-deux chansons baladées des recueils de Machaut, si la majeure partie sont à voix seule, une seule met en œuvre trois voix. Deux ont donc ordinairement suffi au poète compositeur.

Que de telles pièces, toujours fort gracieuses et souvent expressives aient dû souvent réjouir « seigneurs et dames estant en leur privé » ou bien servir à d'amoureuses sérénades, c'est l'évidence même. Très vraisemblablement, elles représentent dans l'œuvre de Machaut la partie qui fut vraiment populaire. Non pas celle, si l'on veut, à qui il dût précisément sa réputation et sa gloire. Les princes,

les grands seigneurs ont pu tenir en plus haute estime la belle ordonnance des lays ou l'élégance un peu précieuse des ballades. Les artistes, les doctes faisaient peut-être plus de cas des superpositions complexes des motets, des recherches subtiles de tel ou tel rondeau. Mais n'est-ce point en songeant aux aimables et familières chansons baladées qu'Eustache Deschamps a pu le plus justement dire de Machaut « le noble rhétorique » :

Aussi a moult pleu sa chanterie
Aux grans seigneurs, à Dames et bourgeois.

HENRI QUITTARD.

NOTE. — Au cas où l'on voulût tenter l'exécution d'une de ces pièces et, plus simplement même, pour en avoir une plus facile intelligence, quelques remarques s'imposent. Elles ont trait au diapason, à la disposition du texte sous le chant, au mode d'exécution.

A. — Il importe de ne pas perdre de vue que le rapport entre le diapason des diverses parties doit être exactement observé. La clef de *sol* employée dans ces transcriptions est celle qui sert aujourd'hui à l'écriture des parties de ténor. Elle représente donc l'octave grave de la note écrite. Il ne faudrait pas, en faisant exécuter une de ces mélodies par une voix de femme, la porter une octave plus haut.

Cette réserve faite, il est indifférent de transposer plus ou moins ces pièces. Exécutées, pour ce qui regarde la partie vocale, par un ténor, elles exigeront toujours d'être baissées au moins d'une tierce. Il n'y a pas d'inconvénient à les baisser, s'il le faut, plus encore.

Les parties de contraténor et de ténor seront exécutées instrumentalement. La combinaison pour nous la plus musicale est celle qui les attribue à un ou deux — suivant le cas — instruments graves : violoncelles par exemple. Mais toute autre est aussi légitime.

B. — La disposition des paroles sous le texte musical des balades (et des rondeaux) constitue le problème le plus difficile à résoudre de façon satisfaisante. Un regard jeté sur le texte suffit pour s'en convaincre. Faute de renseignements précis, le mieux est de traiter en vocalises *sans paroles* les longs traits qui suivent chaque période sans se croire obligé de faire ces vocalises sur la dernière syllabe précédente.

C. — Pour ce qui regarde le mode d'exécution qui doit donner à ces musiques une signification artistique et expressive, il n'a pas paru expédient d'indiquer aucune nuance d'intensité ou de mouvement. En l'absence de toute tradition, chaque exécutant doit demeurer libre, tout

en se persuadant que, pas plus que la nôtre, cette musique se pouvait passer d'expression. Tout au plus, à titre général, peut-on mettre en garde contre l'excès de lenteur et la rigueur trop précise des valeurs. Il semble que cette musique doive être rendue avec une grande flexibilité rythmique et dans un mouvement ordinairement vif et léger.