

AIR DU *Mariage de Figaro* DE MOZART

Voi, che sa- pe-te, che co-sa e a- mor don-ne ve- de- te,
s'io l'ho nel cor? don- ne ve- de- te, s'io l'ho nel cor?

Pour bien chanter cette période, il faut se rendre compte que la conclusion est à la douzième mesure seulement.

Le chanteur a donc grand intérêt à avoir des notions d'harmonie pour *bien phraser*, mais il ne doit pas user de ses connaissances pour changer le texte, sous prétexte de fioritures.

Remaniée, cette œuvre très honnête et très sérieuse rendrait encore de grands services. Telle qu'elle est, mêlée d'idées fausses, elle peut induire les chanteurs en erreur, ou les rejeter à cent ans en arrière. Il est vrai que les méthodes de chant sont un peu comme la Belle au bois dormant: elles se réveillent au bout de cent ans, plus jeunes que leurs petites-filles!

Nous aurons à examiner plus tard si la méthode des méthodes n'existe pas virtuellement à notre époque, si ses feuillets épars chez cinquante bons auteurs ne s'envolent pas au vent de l'indifférence. Chaque méthode contient ou peut contenir une perle. Toutes ces perles réunies formeraient à nos chanteurs et surtout à nos chanteuses le plus merveilleux collier, à condition que ce collier soit enchâssé dans l'or pur de la science et fermé par l'émeraude sans pareille de la vérité.

ALIX LENOEL-ZEVORT.

La musique de danse au moyen âge.

UNE « ESTAMPIDA » DE RAMBAUT DE VAQUEIRAS

Il y a dans notre musique française du moyen âge, encore si imparfaitement connue malgré les beaux travaux de De Coussemaker, deux chapitres sur lesquels nous sommes, faute de documents précis, particulièrement dépourvus: la musique instrumentale et la musique de danse.

En ce qui concerne les instruments de musique du moyen âge, nous connaissons des noms, qui nous ont été conservés par les textes littéraires et dont la nomenclature ne laisse point d'être abondante; nous avons dans les miniatures des manuscrits, dans les parties sculptées des cathédrales et dans bien d'autres lieux, des représentations figurées de ces mêmes instruments. Mais il arrive souvent qu'on a quelque peine à identifier les noms avec les instruments, et quand on y est parvenu, c'est à peu près tout le résultat que l'on puisse espérer, car nous ne connaissons aucun texte de musique instrumentale pour le XII^e et le XIII^e siècle, et nous ignorons tout du timbre et de l'accord des instruments: bref, nous les voyons et nous ne les entendons pas.

Même insuffisance de renseignements, même pauvreté, quand il s'agit de la danse au moyen âge. Des sources indirectes nous permettent quelques aperçus sur ce qu'on appelle communément les *caroles*, terme dont l'étymologie est elle-même inconnue. Pourtant on peut supposer, d'après les rares indications que nous fournissent des textes comme le poème de *Guillaume de Dole* (1), la *Cour de Paradis*, les *Tournois de Chauvenci*, comme les fragments lyriques conservés dans les livres de Wolf (2) et de M. A. Jeanroy (3), que les danses du moyen âge devaient être une suite de mouvements lents, trois pas sans doute de droite à gauche, exécutés par les danseurs qui se tiennent par la main (4). Mais que dansait-on ? Sur quelle musique dansait-on ? Voilà ce qu'il serait intéressant de savoir et ce que nous ne savons pas.

Peut-être pourtant le texte que nous publions ici va-t-il nous fournir quelques indications. Cette chanson d'un troubadour provençal aurait peut-être passé sans attirer notre curiosité, si, d'aventure, elle n'avait eu une histoire, ce qui est rare, ce qui est même, croyons-nous, un cas unique. Le poète Rambaut de Vaqueiras (1180-1207) était, au dire de ses biographes, fils d'un pauvre chevalier du château de Vaqueiras (5) qui avait nom Peirol, et qui passait pour fou (6). Après avoir été au service du prince d'Orange, Guillaume des Baux, sans doute comme jongleur, Rambaut s'en fut à la cour de Boniface II de Montferrat, où, pour son malheur, il s'enamoura de la sœur du marquis, madame Béatrice, qui était mariée au seigneur de Savone. Elle l'aima, ils s'aimèrent d'un de ces amours qui se traduisent en chansons pour la postérité, et tout allait au mieux du monde, quand le bonheur des amants suscita l'envie des *losengiers*, ces mauvaises langues de la littérature médiévale, qui s'en furent dire à madame Béatrice : « Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras ? Si tot lo marques l'a fait cavalier, sapchatz que non vos es onors ni a vos ni al marques. — Quel est donc ce Rambaut de Vaqueiras ? Quoique le marquis votre frère ait fait de lui un chevalier, sachez, Madame, qu'il n'est un honneur ni pour le marquis, ni pour vous. » — Comme, au moyen âge, la discrétion était la première règle de l'amour courtois, madame Béatrice crut que Rambaut s'était vanté et s'en offusqua : le galant jongleur eut son congé. Alors, adieu, chansons ! adieu, belles nuits d'amour ! Rambaut est devenu taciturne et muet.

Ici, un des plus anciens manuscrits qui nous aient conservé la biographie de notre poète (7) raconte l'épisode suivant. En ce temps vinrent à la cour du marquis deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la viole. Et un jour, ils jouèrent sur leurs instruments une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux

(1) *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, publié d'après le manuscrit du Vatican, par G. Servois, dans la *Société des anciens textes français*. — Paris, 1893, in-8°.

(2) WOLF (FERD.), *Über Die Lais, Sequenzen und Leiche*. — Heidelberg, 1841, in-8°.

(3) JEANROY (ALFRED), *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*. — Paris, 1889, in-8°.

(4) GASTON PARIS, *les Origines de la poésie lyrique en France* (art. du *Journal des Savants*, 1892).

(5) Département de Vaucluse, arrondissement d'Orange, canton de Beaumes.

(6) *Les biographies des Troubadours en langue provençale*, publiées par Camille Chabaneau (Extrait du tome X de l'*Histoire générale du Languedoc*). — Toulouse, 1885, in-4°. — On a conservé de Rambaut de Vaqueiras environ trente cinq pièces lyriques de genres variés et trois épîtres au marquis de Montferrat. Cf. pour la bibliographie, l'appendice à la publication de Chabaneau.

(7) Ms. P. de l'éd. Chabaneau. Bibl. Laurentienne Pluteus XLI, n° 42, à Florence. XIV^e siècle.

chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi ! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand voici un bel air de viole et près de vous aussi belle dame que ma sœur, qui vous tient à son service et est bien la plus valeureuse femme qui soit au monde ? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui savait la chose, dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut qu'au nom de votre amour et de votre grâce, il ait à chanter et à retrouver sa gaité d'antan ! »

Et madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre reconfort et pour l'amour d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire une nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida* en ces termes, *don Raimbautz per aquesta razon que vos avetz ausit, fetz la stampida que dis aisi* :

Kalenda Maia,
Ni flor de faia,
Ni cant d'ausell...

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs violes, *aquesta 'stampida fo facha a las notas de la 'stampida quel joglar fasion en las violas* (1). »

Voilà donc l'histoire : ce qu'il faut retenir au point de vue musicologique, c'est que les paroles de la pièce *Kalenda maia* furent composées par Rambaut de Vaqueiras pour être adaptées sur une mélodie instrumentale.

On sait que les mélodies des troubadours nous ont été conservées en moins grand nombre que celles des trouvères. Par bonheur, la mélodie de la chanson *Kalenda maia* est parvenue jusqu'à nous dans un chansonnier provençal de la Bibliothèque Nationale de Paris (2). Nous la publions ici avec un texte critique de cette pièce, d'après l'édition qui en a été donnée par M. Appel dans sa *Chrestomathie provençale* (3), et une traduction française, — car cette pièce est peu claire, — que nous devons à l'obligeance de M. Jeanroy, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse.

TEXTE MUSICAL

D'après R., Bibl. Nat., fr. 22543

Kalenda maya Ni fuelhs de faya Ni chanz d'auzelh ni flors de gla-ya Non es quem
playa, Pros domna guaya, Tro qu'un ysnelh messatgier a-ya Del vostre bel cors, quem

(1) CHABANEAU, *op. cit.*, VI, 3, p. 87.

(2) Bibl. Nat., franç. 22543, fol. 62.

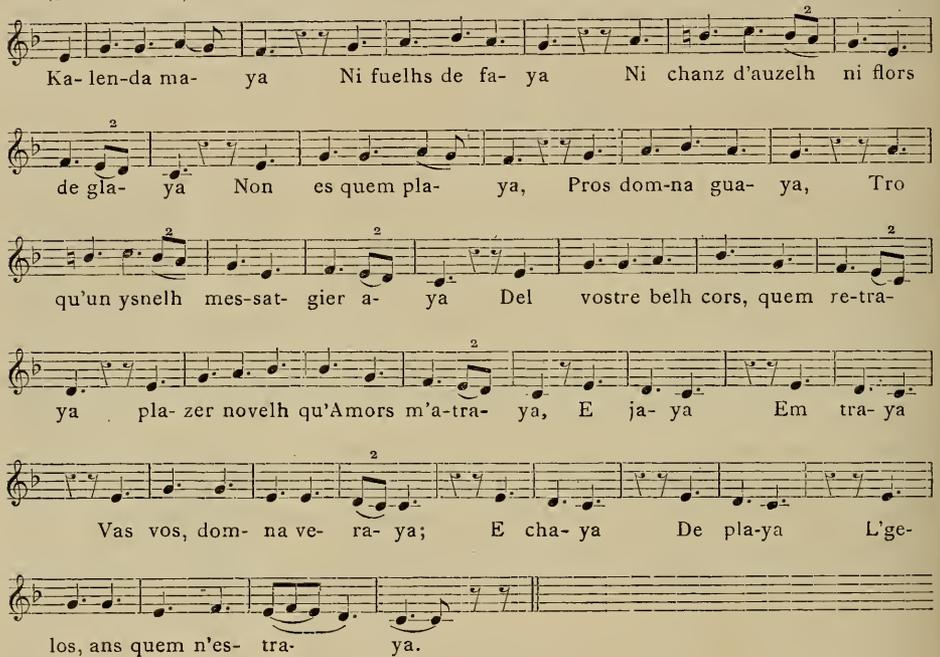
(3) APPEL, *Chrestomathie provençale*, p. 89, Leipzig, 1895, in-8°.



retra- ya Plazer novelh qu'Amors m'atra- ya, E jaya Emtraya Vas vos, domna
vera- ya; E chaya De playa L'gelos, ans quem n'cstra- ya.

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

(♩. = M. 116)



Ka- len- da ma- ya Ni fuelhs de fa- ya Ni chanz d'auzelh ni flors
de gla- ya Non es quem pla- ya, Pros dom- na gua- ya, Tro
qu'un ysnelh mes- sat- gier a- ya Del vostre belh cors, quem re- tra-
ya pla- zer novelh qu'Amors m'a- tra- ya, E ja- ya Em tra- ya
Vas vos, dom- na ve- ra- ya; E cha- ya De pla- ya L'ge-
los, ans quem n'es- tra- ya.

TEXTE PROVENÇAL

I

Kalenda maya
Ni fuelhs de faya
Ni chanz d'auzelh ni flors de glaya
Non es quem playa,
Pros domna guaya,
Tro qu'un ysnelh messatgier aya
Del vostre belh cors, quem retraya
Plazer novelh qu'Amors m'atraya,
E jaya
Em traya
Vas vos, domna veraya;
E chaya
De playa
L'gelos, ans quem n'estraya.

TRADUCTION DES PAROLES

I

Ni le premier jour de mai, ni la [première] feuille du hêtre, ni les chants des oiseaux, ni la fleur du glaïeul ne peuvent me réjouir, dame noble et belle, tant que je ne verrai pas arriver un messenger rapide, venu de votre part, m'apportant des nouvelles réconfortantes pour mon amour, tant que je n'aurai pas été prosterné à vos pieds (?), et que je n'aurai pas vu, avant de vous quitter, le jaloux tomber, foudroyé par la colère.

II

Ma belh' amia,
 Per Dieu no sia
 Que jal gelos de mon dan ria ;
 Que car vendria
 Sa gelozia
 Si aitals dos amans partia ;
 Qu'ieu ja joyos mais nom seria
 Ni joys ses vos pro nom tenria ;
 Tal via
 Faria
 Qu'om ja mais nom veiria.
 Selh dia
 Morria,
 Donna pros, qu'ieus perdria.

III

Quo m'er perduda
 Ni m'er renduda
 Dona, s'enans non l'ai aguda ?
 Que drutz ni druda
 Non es per cuda ;
 Mas quant amans en drut se muda,
 L'onors es grans queylh n'es creguda.
 El belh semblans fai far tal bruda ;
 Que nuda
 Tenguda
 Nous ai ni d'als vencuda ;
 Volguda
 Crezuda
 Vos ai ses autr' ajuda.

IV

Tart m'esjauzira
 Pus jam partira,
 Belhs Cavaliers, de vos ab ira ;
 Qu'alhor nos vira
 Mos cors, nim tira
 Mes deziriers, qu'als non dezira ;
 Qu'a lausengiers sai qu'abelhira,
 Donna, qu'estiers non lur garira.
 Tals vira
 Sentira
 Mos dans, quilhs vos grazira,
 Queus mira,
 Consira
 Cuidans, don cors sospira.

V

Dona grazida,
 Quecx lauz'e crida
 Vostra valor qu'es abelhida ;
 E quieus oblida,
 Pauc li val vida.
 Per qu'ieus azor, domn' eyssernida !
 Quar per gensor vos ai chausida,
 E per melhor de pretz complida.
 Blandida
 Servida
 Gensés qu'Ereux Enida.
 Bastida
 Fenida,
 N'Engles, ai l'estampida.

II

Ma belle amie, veuille Dieu ne pas permettre que le jaloux se réjouisse de mon dommage ; sa jalousie pourrait lui coûter cher (?) si elle réussissait à séparer deux amants comme vous et moi. Jamais plus je ne connaîtrais la joie ; du moins aucune joie, sans vous, ne me serait douce : je m'éloignerais, nul ne me verrait plus ; ou plutôt, noble dame, je mourrais ce jour là même où je vous aurais perdue.

III

Mais comment pourrais-je perdre, comment pourrais-je recouvrer une dame, qui n'aurait jamais été mienne ? Ce n'est pas en imagination que l'on peut être amant et amante ; quand un amoureux conquiert ce titre, c'est pour lui grand honneur. La gracieuse façon dont vous m'accueillites a pu faire croire que je l'avais mérité... ; mais il n'en est rien : je vous ai cherchée et voulue, sans jamais obtenir votre grâce.

IV

Non, mon Beau Chevalier, je ne pourrais plus me réjouir, si le désespoir venait à me séparer de vous. Mon cœur ne forme pas d'autres vœux, ne nourrit aucun autre désir. Cela, je le sais, plairait fort aux médisants ; ils seraient alors au comble de la joie. Tel, voyant ma perte, vous en saurait un gré infini, tel, dis-je, qui a l'outrecuidance de porter les yeux sur vous, ce dont soupire mon cœur.

V

Dame illustre, chacun célèbre et fait retentir vos mérites, reconnus de tous ; que lui sert-il de vivre à celui qui vous ignore ? Et pourquoi suis-je moi-même en adoration devant vous ? C'est parce que j'ai reconnu en vous la plus noble, la meilleure de toutes les femmes, ô dame adorée et servie de moi mieux que ne le fut Enide par Erec. — J'ai construit, j'ai terminé, sire Engles, mon *estampida* !

Un commentaire de cette *estampida* serait certes d'un haut intérêt : il faudrait montrer combien est conforme à la tradition l'inspiration du poète, qui inscrit en tête de sa composition le souvenir de la *kalenda maia* et associe une fois de plus l'amour et le printemps. Pourtant cette digression vers les fêtes de mai et leur influence sur la poésie lyrique nous entraînerait fort loin, et nous devons, encore qu'à regret, négliger le côté littéraire.

De même, nous serons bref relativement à la mélodie de cette chanson, très moderne quant à la tonalité et visiblement dégagée de toute influence ecclésiastique. On remarquera que nous avons traduit la 4^e note, le *la* de la syllabe *ma* de *maya*, et à la ligne suivante le même *la* sur *pla* de *playa*, par deux notes *la-sol* dans le rythme ♩ : c'est que dans le manuscrit il y a une plique, et momentanément nous manquons de signes typographiques pour reproduire cette valeur, que nous nous contentons dans la transcription de rendre par sa résolution. Ajoutons qu'une transcription de cette *estampida* a déjà été proposée par M. Antonio Restori (1) d'après le manuscrit R. dont nous nous sommes servi nous-même. Nous ignorons sur quels principes M. Restori a fait ce travail de transcription, où il est bien difficile de reconnaître l'original. Qu'on en juge d'après le début !

Mosso

Ka- lenda maya Ni fuelhs de faya Ni chan d'au- zel, ni flor de glaya, etc.

Les principes mensuralistes sont perpétuellement violés. Pourquoi cette distinction en ♩ et en ♩ de la *longa perfecta* de l'original qui veut toujours une valeur ternaire, soit ♩, soit ♩ ? Pourquoi traduire la plique par une petite note, alors qu'au dire des théoriciens ce signe se résout en deux sons dans le rapport de $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$? Pourquoi le rythme essentiellement binaire ♩ que la musique mesurée des trouvères ignore formellement ? Ajoutons que le texte donné par M. Restori est également défectueux.

Mais il y a mieux à dire.

Comme l'*estampida* de Rambaut de Vaqueiras est la plus ancienne pièce qui nous soit parvenue à laquelle cette désignation ait été attachée, on pourrait croire, sur la foi de l'anecdote que nous avons rapportée, que ce genre lyrique a été importé par les jongleurs du Nord dans la poésie provençale. Pourtant dans son travail sur les derniers troubadours de la Provence (2), M. Paul Meyer est d'un sentiment différent et pense qu'au même titre que le sirventés et la ballade l'*estampida* est d'origine provençale.

Il est vrai déjà que, chronologiquement, la pièce de Rambaut est plus ancienne qu'aucune des *estampies* françaises que nous connaissions : aussi nous pouvons penser que le jongleur, entendant à la cour de Boniface de Montferrat le rythme allègre et décidé que les joueurs de viole exécutaient sur leurs instruments, a été porté à l'assimiler au rythme de l'*estampida*, qu'il avait familier.

(1) A. RESTORI, *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. II, fasc. I, 1895.

(2) PAUL MEYER, *les Derniers Troubadours de la Provence*, dans la *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 6^e série, V.

Et de fait, le genre est bien originairement propre à la poésie provençale, car nous en avons la définition dans le traité didactique des *Leys d'Amors* : *encaras havem estampida et aquesta a respieg algunas velz quant al so d'esturmens, et adonx d'aquesta no curam. Et algunas velz a respieg no tant solamen al so, ans o ha al dicat qu'om fa d'amors o de lauors, a la maniera de vers e de chanso* (1).

C'est donc primitivement une composition musicale et aussi un genre de poésie qui a pour objet l'amour ou les louanges d'une dame : l'appellation de la pièce lyrique a donc passé de la composition musicale aux paroles.

Disons encore que si, au début du XIII^e siècle, les genres à forme fixe n'ont point encore apparu dans la lyrique française, l'*estampida* a pourtant des caractéristiques qui la différencient des autres types de la poésie courtoise. Il nous semble en effet que si la symétrie des strophes n'a rien qui soit propre à l'*estampida*, comme le croit M. Paul Meyer, en revanche la longueur de la strophe et la brièveté du vers sont bien les caractéristiques du genre.

Il en résulte une netteté de rythme qui nous donne à penser que la musique qui s'attache à cette forme poétique pourrait convenir aux mouvements de danse, tels que le moyen âge les a compris. Le mot lui-même, *estampida*, est le participe d'un ancien verbe *estamper* ou *estampir*, frapper du pied.

Or, nous voyons assez bien la mélodie que nous proposons comme traduction du texte ancien accompagner une danse, où les danseurs, se tenant par la main et formant une ronde, tantôt avancent de trois pas allant de droite à gauche, tantôt se balancent sur place, et toujours en marquant d'un appel de pied le temps accentué, comme aujourd'hui encore dans la bourrée et dans le rigaudon. L'alternance de rythmes binaires et ternaires n'a d'ailleurs rien qui doive surprendre, et, si le présent peut servir à éclairer le passé, nous rappellerons que, dans son curieux recueil de *Chansons populaires du Vivarais* (2), Vincent d'Indy parle de *bourrées montagnardes* à 3/8 affectant parfois des rythmes assez spéciaux à 6/8 + 2/8 et cite bon nombre de rondes (*Dans la Cour du palais*, n° 64 ; *Au jardin de mon père*, n° 65 ; *Naoutra tçatt'a faï treis ieous*, n° 66, etc.) où les 3/4 alternent avec les 2/4.

L'*estampida* serait donc primitivement une danse où le temps accentué serait marqué d'un appel du pied sur le sol frappé par tous les danseurs, et cette caractéristique aurait donné son nom à la danse.

Peut-être l'étymologie que nous offrons de ce mot est-elle, en ce qui concerne le sens, une hypothèse de songe-creux, que la philologie ne retiendra jamais (3). Nous croyons pourtant qu'elle aura eu le mérite de faire mettre au jour une mélodie charmante dont les philologues ne se fussent jamais avisés. C'est une revanche sans amertume.

PIERRE AUBRY.

(1) *Leys d'Amors*, I, 350, publiés par Gatiien Arnoult dans les *Monuments de la littérature romane*. — Paris et Toulouse, 3 vol. in-8°, s. d.

(2) Vincent d'Indy, *Chansons populaires du Vivarais*, op. 52. — Paris, Durand, in-8°, s. d.

(3) Pourtant Diez, *Elym. Wort.*, p. 576, la propose déjà. Id. Koerting, 2^o id. n° 904 (*Germanique-Stampon* : Stampfen).