

1844

IV

Syntaxe

Syntaxe.

177

Une civilisation musicale peut se développer en superficie ou en profondeur : en superficie, quand c'est à la ligne mélodique, rythmes et sons, que l'on s'attache, en profondeur, quand c'est aux ressources de l'harmonie que l'on demande un principe fécondant. Les Grecs, riches d'invention et d'idées, ont développé la mélodie; nos compositeurs contemporains ont au contraire cru de préférence la science harmonique; placés aux confins de la civilisation antique et du monde moderne, les mesuralistes du moyen âge ont perpétué la tradition mélodique et, précursus des grands maîtres de la Renaissance, ont assisté à l'écllosion de l'harmonie. Il y a donc dans leur art deux parties, dont chacune demande une étude particulière: Coussemaker nous a donné l'histoire de l'harmonie à ses débuts et jusqu'au XIV^e siècle: son livre sera peut-être refait un jour, mais pour l'heure avant qu'il recommence, il faut songer à commencer, et c'est l'étude de la phrase mélodique, non encore entreprise, dans l'œuvre des trouvères, que nous vous proposons ici.

Note. — Il est regrettable en effet que l'état encore incertain des textes mélodiques des trouvères ne permette pas l'étude de la structure intérieure de la phrase musicale, parce que cette étude nous eût menés sans doute de curieuses révélations, qui auraient peut-être éclairci l'histoire de la strophe et la formation de certains vers du moyen âge : il est en effet probable que le vers de 11 syllabes ou le vers de 15 syllabes sont formés de deux phrases musicales : mais, comme nous le disions, l'état des textes ne permet que des conjectures.

Nous avons dans ce qui précède étudié les notes, simples ou composées, qui sont comme la matière première et fondamentale de toute mélodie, puis le groupement de ces notes en formules métriques, les modes; il importe maintenant d'examiner sous l'empire de quels principes ces éléments se combinent pour former la phrase musicale: de même, on débute dans l'étude d'une langue, en apprenant les mots et leurs flexions avant que d'arriver à la syntaxe, c'est à dire à la connaissance de leur assemblage.

La syntaxe est l'étude de la structure de la phrase.

Une phrase en musique est une idée mélodique offrant un commencement, un milieu et une terminaison, c'est à dire, un sens défini.

La syntaxe musicale a donc pour but

- α de séparer les idées mélodiques les unes des autres
- β dans chacune d'elles d'examiner la structure intérieure.

La syntaxe musicale des trouvères a son principe et se rattache d'être dans la versification du même temps: la coupe du vers régit la coupe de la phrase musicale.

Nous nous contenterons ici d'étudier le premier des deux points indiqués plus haut: la séparation logique des idées mélodiques chez les trouvères et le rapport de la phrase musicale avec la versification; parce que l'examen du second point, à savoir la structure intérieure de la phrase, sera un travail prématuré tant que nous n'aurons pas le texte critique, au point de vue rythmique principalement, de l'œuvre musicale de nos trouvères français.

Nous ne pouvons espérer ici passer en revue toutes les formes de composition mélodique que le moyen âge a connues et adoptées, un tel travail dépasserait les limites ordinaires d'une thèse et les différents chapitres, faisant d'ailleurs double emploi les uns avec les autres, marqueraient de caractéristiques.

Aussi choisissons nous seulement quelques types très accentués dans l'art musical des troubadours et nous nous efforcerons d'en mettre les particularités en relief. Trois chapitres par conséquent répondant aux genres types que nous avons choisis

- I les Épîtres farcies
- II les Chans
- III les œuvres lyriques proprement dites.

I

Les Epîtres farcies

Nous avons dit par ailleurs que les Epîtres farcies n'appartiennent pas au genre mesuré : mais ce genre se différencie totalement de la cantilène-gregorienne par la structure de la phrase musicale, rien de moins libre, rien de plus strict que le moule d'une épître farcie.

Examinons par exemple l'épître farcie pour la fête de S^t Etienne que nous avons déjà publiée dans le Tribunal de S^t Gervais d'après le ms. fr. 575 de la Bibliothèque Nationale. Nous la d'un bout à l'autre et nous remarquons de suite qu'elle est presque uniquement construite sur quatre phrases musicales :

The image shows four musical staves, each labeled with a letter (A, B, C, D) on the left. Each staff begins with a 'c' time signature. The notation consists of a single melodic line on a five-line staff, with various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. Staff A has a final cadence with a double bar line and a fermata. Staff B has a final cadence with a double bar line and a fermata. Staff C has a final cadence with a double bar line and a fermata. Staff D has a final cadence with a double bar line and a fermata.

qui se le répétant forment les strophes de 6 et de 8 vers

I/f. Tribunal de S^t Gervais, juin 1897

tandis que deux phrases additionnelles servent à former le strophe de 5 vers en cela de 7 vers.

Les phrases additionnelles, nous les appellerons avec M. Gerbert "membres dépareillés" qualifiées de proodiques si elles se trouvent au début de la période et de mésodiques, si elles en occupent le centre.

Si maintenant nous désignons par x et y ces deux phrases additionnelles, nous avons les combinaisons suivantes pour le strophe de 4 vers

- A B C D
- x A B C D
- soit A B A B C D
- soit A B C D C D
- y A B A B C D
- A B C D A B C D

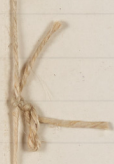
Il en est de même pour l'épître fameuse de la fête de l'Épiphanie, elle est construite sur les quatre phrases suivantes :

The image shows four musical staves, labeled A, B, C, and D. Each staff begins with a clef (soprano, alto, tenor, and bass respectively) and a common time signature 'C'. The notes are represented by dots on the staff lines, with stems pointing downwards. Staff A has a long melodic line with a final note on a higher pitch. Staff B has a similar line but with a lower final note. Staff C has a line similar to A but with a lower final note. Staff D has a line similar to B but with a lower final note. The staves are arranged vertically and are part of a larger sheet of paper pasted onto the main page.

qui ainsi que dans la précédente épître se combinent pour répondre aux besoins des strophes de toutes longueurs.

Il serait aisé, en transcrivant les diverses Epîtres grecques qui nous ont été conservées dans les manuscrits, et le précieux Graduel de Anoges, ou dans le traité de l'abbé Pebeuf

de donner un répertoire des phrases constitutives des Epitres
Lacées. Resumons et enseignons en disant que les Epitres
Lacées sont construites musicalement avec une toute
primitive simplicité sur quatre phrases qui se
repetent forment des strophes de diverses mesures.



Les lais.

Les historiens de la littérature française du moyen âge ont été tentés, sans doute à la vue des manuscrits qui nous ont conservé les lais du XIII^e siècle, de dire que le genre de poésie était avant tout destiné à la musique.

Cette appréciation est juste en elle-même, mais il ne faudrait pas en outre le dire et dire que la poésie des lais ait été la plus particulièrement musicale, car, ni plus ni moins que les lais, les œuvres lyriques des troubadours étaient destinées au chant.

Si dans les manuscrits, la première strophe des chansons seules est notée, c'est parce que les autres strophes viennent s'appliquer exactement sur elle, comme en géométrie une figure sur une autre figure semblable, et qu'il est par suite inutile de répéter pour toutes la notation; si dans les manuscrits également, les lais au contraire sont presque entièrement notés, c'est pour permettre au chanteur de se reconnaître à travers les irrégularités de structure.

Une édition complète des lais devrait comprendre le texte et la mélodie; or, il faut pour arriver à régler exactement la disposition de la mélodie sur le texte qui n'en porte point, se livrer à un travail de régularisation prosodique et musicale dont on dégagerait en y fixant son attention les principes suivants.

- 1.° Dans un lai, tout doit être chanté.
- 2.° Il faut établir une division du lai par strophes.
- 3.° Dans une strophe isométrique, la même rime entraîne généralement le retour de la même phrase musicale.
- 4.° Dans une strophe composée de vers inégaux en mesure, les vers de même longueur appellent d'ordinaire une même phrase musicale.

177

5. plus particulièrement, pour les parties non notées, il faut étudier les parties notées et voir, si pour chaque lai, il n'y a pas de règles spéciales, ainsi pour une phrase musicale de 4 membres une strophe sur 2 vers, etc. cf. le Lai des Fucelles. ms. p. 11615.

Nous avons longuement examiné ces principes en préparant la partie musicale d'une édition des lais français du troisième siècle et nous avons été amenés à reconnaître dans chaque lai la présence de grandes divisions caractérisées par le changement de sens ou de l'idée et par le changement de la phrase type correspondante, phrase type qui répond parfaitement à la notion que nous avons du *leit-motiv*, qui donne à chaque période du lai son caractère et autour de laquelle viennent se grouper des phrases secondaires de développement.

Donc, un lai est composé d'autant de phrases types musicales qu'il y a de divisions dans le récit et de phrases secondaires qui font le développement et les transitions.

Les oeuvres lyriques.

On remarquera, nous l'espérons, que jusqu'ici, si nous avons senti quelque amour pour l'œuvre musicale des trouvères, nous en avons toujours modéré l'expression et que, si d'aventure nous nous sommes hasardés à rompre des lances en faveur de nos vieux poètes, nous ne nous sommes élevés que contre l'injustice et l'ignorance de leurs détracteurs; même, dans l'exposé de leurs doctrines, nous n'avons craint de signaler ni les imperfections, ni les obscurités, nous avons fait voir combien les ligatures ou de déficiences au point de vue pratique, et que les modes ont d'étroit et de gênant pour l'inspiration du musicien, car, nous estimons que c'est servir utilement une cause que d'en reconnaître sans contestation les merveilleux côtés pour pouvoir plus librement ensuite en faire ressortir la perfection.

Au seuil d'un chapitre sur la structure mélodique dans l'œuvre musicale des trouvères, nous ne craignons pas au contraire d'en proclamer l'excellence.

La strophe musicale des trouvères est construite avec une noblesse de lignes merveilleuse; la pureté de structure générale reflète l'idéal de simple grandeur que nous admirons en des œuvres du même temps, mais d'une autre inspiration, dans les chefs-d'œuvre de la sculpture, dans ces statues du trépan triècle qui font l'admiration de nos cathédrales gothiques, à la galerie des Rois ou parmi les saints, au grand portail comme le "beau Dieu" d'Amiens ou dans les porches latéraux comme le saint Théodon de Chartres.

Cependant cette simplicité de composition n'exclut pas, loin de là, une heureuse harmonie: inconsciemment

Sans doute, les trouvères ont retrouvé les lois de l'antique eurythmie
 comme Pascal enfant renouvelait par son propre génie les
 propositions d'Euclide - sans le savoir et uniquement parce que
 chez les poètes du treizième siècle comme chez les contemporains
 de Périclès et de Platon, il y avait ce quelque chose d'éternel
 et d'immuable, constitutif du génie des races aryennes, le sentiment
 de la beauté dans l'harmonie.

Vous objectera-t-on le goût prétendu du moyen âge pour
 les figures grimées, pour les monstres difformes, pour
 les types de laideur? peut-être et nous le reconnaitrons; mais,
 nous y verrons l'expression d'un symbolisme très haut, d'un
 idéalisme très pur: si les maîtres d'œuvre qui élevèrent nos
 cathédrales ont dirigé le ciseau de leurs sculpteurs vers l'image
 douloureuse et grimée, s'ils ont fait représenter le diable aussi
 fréquemment que les anges, c'est qu'au monde le mal et le malin
 égale le bien, c'est qu'ils ont voulu mettre devant les
 yeux des fidèles la représentation des souffrances éternelles, et de fait,
 l'homme du moyen âge, après s'être soulé dans les plus basses
 ripailles, revenait tout assagi aux vitraux de nos cathédrales, à
 leurs statues, à leurs saints, à leurs vierges et, les yeux levés
 vers l'élanement des routes gothiques, le cœur épuré, il quittait
 les paravents grimés pour contempler les douces figures,
 les figures apaisées et reposantes des chers ou des moines et
 faisait ensuite son âme s'envoler vers le ciel, où, confiant,
 il attend une éternité de bonheur.

C'est par le sentiment de la beauté chrétienne, harmonieuse
 et tranquille, insuffisamment remarqué chez eux, que les artistes
 du moyen âge ont égalé la conception esthétique de l'antiquité,
 c'est par l'opposition de la laideur et de la beauté qu'ils l'ont
 peut-être surpassée.

En tout cas, on sent, en lisant les œuvres qui nous
 occupent ici, combien peu les trouvères ont été étrangers à la
 notion de l'eurythmie: les règles fondamentales de
 la période, telle que les Grecs l'ont comprise, nous les retrouvons
 dans leur intégrité chez les poètes lyriques qui ont, au XIII^e siècle,

Avec T. Galino et la prof. Restori nous écrivons, comme en musique
ou dessin la fin d'une œuvre "code". Sans nos positions, nous
nous rectifions et nous écrivons la graphie classique "candide".

chante la femme, le courage et la religion, les trois plus nobles sentiments du cœur humain, dans une forme adéquate à la beauté du sujet.

Déjà la structure de la phrase musicale chez les troubadours a été étudiée dans une courte brochure de T. Galius¹¹. Nous en exposons ici les conclusions pour les repousser ensuite avant que de dire à quels principes nous croyons devoir nous arrêter.

T. Galius distingue sous beaucoup d'ordre plusieurs types de strophes; dans chacun de ces types, il étudie, avec l'idée préconçue de la réaliser coûte que coûte, la correspondance de la rime avec la phrase musicale et de cet examen, il fait découler plusieurs conséquences.

Le premier type est la strophe

ABAB + coda

en appelant coda la fin de la strophe, qui, pas plus en musique qu'en poésie, ne semble obéir à des règles précises.

comme conclusion, influence de la rime sur le retour de la phrase musicale.

soit, mais il y aura mieux à dire.

Le second type est la strophe

ABABABAB + coda

avec la disposition musicale

a b a b a b c d + coda

ou a b a b c d a b etc.

conclusion

1: la même phrase musicale se répète au même vers sans doute de l en l vers

2: a seulement avec b constitue une idée musicale.

Le troisième type est la strophe

AABAB + coda

d'ordinaire en vers inégaux, B étant plus court que A.

¹¹ Musique et versification française au moyen âge. Paris, 1891.

avec la disposition musicale

aab c + code

conclusions :

1. Souvent les deux dernières phrases se font que la répétition des deux précédentes ; nous sommes en présence d'une forme plus ancienne résultant d'une forme monotonie en aaaa + refrain provenant d'une autre chanson.

2. le refrain dans ce cas pouvait être aussi un moyen de permettre aux auditeurs de prendre part au chant.

3. a devait être une mélodie très connue et en vogue qui s'ajoutait à la fin d'une nouvelle chanson, pour la raison que la fin ne reproduit jamais rien du commencement.

Nous posons autant de points d'interrogation devant chacun de ces trois conclusions.

Le quatrième type est le romance, chansons de toile ou d'histoire :

tous les vers se font sur la même musique, écrit T. Galin, mais une chose constante se voit partout, c'est qu'il y a dans chaque chanson, une, deux ou trois phrases musicales qui se répètent. Je crois que primitivement ces romances se chantaient sur la même musique pour tous, que les premières modifications sont dues à la tendance à marquer le finis ou le commencement dans la mélodie.

Le cinquième et dernier type est la strophe en

AAB AAB

ou

AAB AAC

avec B plus court ou plus long que A

conclusions :

1. La musique en abc compose une seule idée musicale

2. anciennement il ne devait y avoir qu'une phrase musicale beaucoup plus courte qui se répétait pour tous les vers.

Nous venons de résumer la thèse de T. Galin, nous aimons à croire qu'elle lui aura conquis l'approbation des juges chargés de l'examiner, mais nous ne pouvons, en nous plaçant ici sur un terrain purement musical, c'est à dire à un point de vue qui

semble avoir échappé à la compétence de l'auteur, nous empêcher de faire les réserves qui s'imposent

α les références de I. Galino sont impossibles à vérifier : quand il cite une poésie, dont il compare le texte et le ^{musique} il cite seulement le numéro affecté à cette pièce dans le répertoire des chansonniers de à M. G. Raymond ; or, presque toutes les poésies de trouvères sont transcrites dans plusieurs manuscrits et très souvent il y a dans chaque manuscrit une mélodie différente pour chaque pièce. A laquelle doit-on rapporter la correspondance que signale I. Galino entre le texte et le ^{musique} ? il est donc à peu près impossible de vérifier ses assertions.

β I. Galino nous donne des conclusions qui, si elles étaient toutes exactes, seraient d'une importance capitale aussi bien pour l'histoire de la versification que pour celle de la musique ; mais voilà, il ne cite guère que cinq ou six exemples pour chaque type de strophe et nous mêmes, dans le dépouillement complet de plusieurs chansonniers, dans l'examen de plus de deux mille mélodies, nous avons trouvé une infinité d'exemples contradictoires avec ceux de I. Galino : que devenaient alors ses conclusions ?

γ enfin, le point de l'hypothèse est très grande dans son étude, et justement parce que l'histoire et les textes lui font défaut : cette hypothèse d'un corps de mélodies primitives, qui se retrouveraient dans les refrains des trouvères, peut prendre place à côté de l'hypothèse sur la langue primitive de l'humanité, non qu'elle soit fautive a priori, mais parce que, dans l'état actuel de nos connaissances sur la musicologie médiévale, nous la considérons comme invérifiable.

Faut-il donc faire preuve d'une imagination si prompte quand nous pouvons, en nous tenant aux connaissances acquises, éclaircir d'une façon plus positive la question, au fond très simple, de la structure musicale dans l'œuvre des trouvères ?

Le moyen âge avait distingué dans une phrase musicale trois éléments :

1° le cuivre

- 2: le colon,
3: la période

La période comprenant au moins deux cola ;
chaque cola compose de plusieurs commas.

Vous avons à cet égard des textes positifs, cités par M. Lavois ; le premier en de Fluctard :

„ le cola et le comma fixent les bornes de la mélodie ; mais le cola se compose de différents commas, deux, trois ou plusieurs, de même que le cola se compose de commas, ainsi les intervalles du comma s'appellent diastema et l'ensemble d'une mélodie prend le nom de *systema*“

vous avons également un texte de Jean Cotton :
„ ce qui en prose, les grammairiens appellent cola, comma et périodes, est appelé dans le chant par quelques musiciens *diastema*, *systema*, *telesma*“

enfin, vous avons au VIII^e siècle le témoignage de Jérôme de Moravie :
„ ce qui en grammaire se dit cola, comma, perioda est représenté en musique par le *diastema*, le *systema* et le *telesma*“

Vous sommes donc fondés pour parler de philologie et de grammaire à propos de la langue sonore de ceux qui furent à la fois poètes et musiciens, nos trouvères français, puis que de l'aven même de Jérôme de Moravie, c'est sur les divisions du rudiment populaire de Sonat, que les théoriciens se sont appuyés pour poser les règles de la phraséologie musicale. Puis que Walter Odington lui même dit qu'en musique, les faits se passent comme dans la grammaire, sicut in grammatica et de moment, où il s'agit de la structure de la phrase musicale, nous ne pouvons employer un autre mot que celui de *systema*.

- 1/ Gerbert, Scriptorum t. I. p. 159
2/ id. id. p. 252
3/ Cours. Supt. t. I.
4/ Cours. " " p. 217

Il faudrait donc passer en revue successivement
 α le comma
 β le colon
 γ la période

mais nous avons dit que présentement l'état des textes ne permet pas d'étudier la structure intérieure de la phrase prise en elle-même, c'est à dire le comma et le colon

nous examinerons seulement la disposition des idées mélodiques, ce savoir des *cola*, qui sont les membres de phrase, dans la période. Voyons donc avant tout ce qu'est une période.

La période est le mot qui contient une idée musicale ou poétique, c'est un ensemble organique de membres mélodiques ou grammaticaux dépendant les uns des autres..... les parties intégrantes des périodes sont les membres, (nous les avons appelés *cola* au pluriel *cola*, du grec *κόλον*). La corrélation rythmique des membres résulte d'une double symétrie: symétrie dans leur étendue; symétrie dans leur coupe intérieure. En dehors de certains cas bien définis, tout rythme doit avoir un compagnon: chaque membre d'une période musicale est apparié avec un autre qui lui sert soit de complément, soit d'antithèse. Les membres mélodiques qui se répondent dans une période régulière doivent appartenir à la même mesure, embrasser une égale durée et affecter une disposition analogue des temps de la rythmique..... La période se termine ordinairement par un temps d'arrêt, un point d'orgue, selon l'axiome d'Aristote "ce qui manque de conclusion est désagréable". La fin de la période mélodique coïncide avec celle de la période grammaticale ou nécessaire pour le moins une ligne de ponctuation

Cette définition de la période, bien que concernant surtout l'art grec, trouve une application très précise si l'on songe à la musique

cf. *filosofia e musica da la musica dans l'antiq.* t. II. *col. III* ch. III

des trouvères : La période est donc la réunion de deux ou trois idées mélodiques pour former une phrase musicale.

Les idées mélodiques ou membres de phrase peuvent se succéder dans le corps de période selon trois méthodes :

- répétition (ou succession)
- entrecroisement
- inversion

lorsque les membres de phrase sont groupés par répétition, nous dirons avec M. Gevaert que la période a la coupe stichique, qui peut elle-même être simple ou répétée ;

lorsque les membres de phrase sont groupés par entrecroisement nous suivrons la même autorité pour dire, après Schmidt, que la période a la coupe palindromique ;

lorsque enfin les membres de phrase sont groupés par interversion nous dirons que la période suit la coupe artificielle.

A Périodes stichiques.

On a une période à coupe stichique quand à chaque vers correspond un fragment de mélodie.

Une période a la coupe stichique simple quand elle se compose de deux membres consécutifs seulement.

une période a la coupe stichique composée quand sont juxtaposés plus de deux membres de même longueur et de même forme métrique.

nous avons un exemple frappant de coupe stichique composée dans la délicieuse chanson attribuée à Gaston Phoebus, comte de Foix et qui se chante par tout le Languedoc.

à que nos mon-ta-gnes
que tan han-tou-sou

Musical notation on two staves. The first staff has a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: "Mem - pa - chum de bey - ce". The second staff continues the melody with similar note values. The lyrics are: "Om nom mes à nous".

L'antiquité a connu cette forme et les musiciens grecs-romains de la decadence nous apprenent M. Gerbert, y-evin cent; nous pouvons à constater en effet, par les hymnes païens du temps d'Hadrien, les hymnes à Hélios et à Mithras, aussi bien que par les Hymnes chrétiens de saint Ambroise, de Vandaire Mammox, de Fabian Maur etc.

Musical notation on four staves, each starting with a common time signature (C). The melody is a simple sequence of notes on a five-line staff. The lyrics are: "Con - si - ter al - ma si - de - um, de - ter - nae tra - ce - den - ti - um, Chris - te Re - demp - tor om - ni - um Sa - au - di pre - ces sup - pli - cum".

À ce type appartient encore si l'on laisse de côté le Cyprien, l'Albe bilingue de manuscrits du Vatican 1462, œuvre que l'on peut, avec Grestori, considérer comme le plus ancien exemple de musique profane.

Phœbi claræ nondum ortu iubar,
 Adt surrose lumen terris terrene
 Apiculator pigris clamor, surgite.

Les mélodies menues construites en périodes stichiques sont d'un emploi très fréquent. Nous en donnons le type suivant

B. N. No. 2050 fol. 17.

G:
 On pre-sent sui de joie a. voir
 G:
 On par a. mi s'il mist ju. gie.
 G:
 On que se fui en une po. re
 G:
 Mes ot am. be. sui m'ot tre. chie
 G:
 qui mon cuer fu. gent a. li
 G:
 Dont il soul trest es. ba. hi
 G:
 se so. vent mist. lie.

Dans la même chansonnière No. 2050, nous avons encore construite en périodes stichiques les pièces suivantes

- f. 15 v. "Par son los commandement"
- f. 17. "ma joie presserain"
- f. 17 v. "on present sui de joie avoir."
- f. 18 v. "si plus desconforte don mond"

The. bi. de. u. non. dum. u. lo. in. la. u.
 Quel au. sa. de. la. men. ter. ris. te. me. e.
 Qui. in. la. ton. fi. quis. de. mal. sur. gi. te.

cette transcription de notation manuscrite en écriture musicale moderne est de professeur Gœtzi : nous nous en rapportons de lui en laissant la responsabilité

Le fabliau d'aucassin et Nicolette est un mélange de prose écrite et de vers chantés ; chaque retour de la prose est annoncé par la rubrique "on dit" et contient et fabliau "le retour de la partie chantée est indiquée par ces mots : "le geste", et toute la trame musicale se chante en effet uniformément sur la phrase mélodique

Qui ven. seit tous mes o. i. e.
 Del de. quel del. noll. cat. - fi.

Ces fragments musicaux du roman de Renart si nous offrent un grand nombre d'exemples analogues, mais il est probable que ce sont les chansons épiques qui ont fait le plus fréquent usage de la période stichique.

Les chansons de geste étaient-elles chantées ? leur nom le prouve, semble-t-il, et suffirait à le prouver. Mais nous avons des raisons plus probantes de le croire

1: leur origine, selon M. Gaston Paris : "Les chansons de geste ne peuvent s'appuyer que sur des chants lyriques antérieurs"

Chanson de geste (la musique de)

art. de Fuchier. Zeitschrift. f. rom. Philol. XIV. p. 270.
Der musikalische Vortrag der Chanson de geste.

J. revient d'abord tous les renseignements qu'on trouve pour l'existence
d'airs propres à telle ou telle chanson de geste. Il examine ensuite
ces deux questions

a/ tous les vers d'une laisse se chantaient-ils sur le même
air ou un air embrassant-il deux vers? — Il conclut d'après
Aucassin et Nicolette et les chansons lyrico-épiques que l'air comprenait
deux vers pour les vers de 7 et 8 syllabes, deux vers ou un seul pour
ceux de 10 et 12.

b/ Comment la mélodie de premier ou seconde hémistiche
masculins s'adaptait-elle à des hémistiches féminins? — La dernière
note de l'hémistiche se répétait simplement pour le syllabe
ajoutée.

J. Romania. 24. p. 612. 1895.

- f. 46 v. " quand peut la froidure "
- f. 50 " marais creux qui avoit trop haut "
- f. 57 v. " les gens disent par ici qu'un far chant "
- f. 57 " rose en les un un deux talents "
- f. 64 v. " de la folie en ses chambres peints "
- f. 84 v. " aiment on s'olifant "
- f. 85 v. " chant et de port .. "
- f. 85 v. " sans mon amour que amant un geral "
- f. 86 " de tout ni trop mon chant "
- f. 86 v. " se sans sans hom pie avec fin coray "
- f. 87 v. " peu chose es que tout la misse dan "
- f. 87 v. " en l'air d'iver et d'été "
- f. 88 v. " quand on parer l'herbe vert et la feuille "
- f. 88 v. " pot a saber un ven et un "
- f. 89 v. " la dote vois au vide "
- f. 89 " mille ai estot qu'en bon esper mon vi "
- f. 89 v. " pour poquer parler son voler "
- f. 89 " son gent son houray "

dans les chants populaires de la Russie et de la Roumanie, on a souvent une petite mélodie répétée pendant des certaines de vers, mais c'est surtout en Serbie que ces chants sont très répandus : la gusle. (conservé par M. J. Pich)

dont elles ont développé l'élément épique et supprimé l'élément lyrique.

2. Les textes très nombreux qui nous parlent de jongleurs chantant l'épopée, les jongleurs de geste, comme on les appelait, ou qui nous montrent des hommes de guerre, tel Taillefer, allant aux combats en chantant la geste de Roland ou de quel que autre héros d'épopée.

3. La formule *ai* qui termine chacune des laisses du Roland ou le petit vers à rime le plus souvent féminin qui termine les laisses d'un certain nombre de chansons de geste, nous font croire qu'il y avait là une intervention mélodique.

Comment nos épopées étaient-elles chantées? Le jongleur probablement chantait lui-même et s'accompagnait. Et accompagnement, nous en ignorons la nature, et nous sommes réduits à des hypothèses sur sa valeur musicale. Il est probable pourtant que si le jongleur avait entre les mains un instrument à cordes pincées, luth, guitare, mandore ou harpe, il en tirait un accord sur les temps frappés de sa citation, que si il s'accompagnait d'un instrument à archet, vièle, gigue, rebèbe, il devait au contraire tenir dans les notes graves, une basse approximativement harmonique.

Enfin, que chantait notre jongleur? même incertitude en l'absence de renseignements précis fournis par les textes. Nous voyons volontiers pourtant que la mélodie devait en être une manière de madrigal, avec une intonation par laquelle la voix s'élevait jusqu'à la tension, qu'elle se maintenait alors sur une dominante puis qu'elle redescendait dans une cadence finale. à la fin du vers. Comme toute, ces études sur la musique de nos chansons sont à l'état rudimentaire et il convient d'espérer qu'on les poussera bientôt plus loin. L'autre jour, la découverte, à Delphes, d'un fragment de musique grecque a fait ressusciter de force tous les crédits et tous les artistes. Sans vouloir rabaisser l'art

/d. P. Meyer. Bull. 2. des Cl. 5 série t. II p. 156 et ss.

que, j'estime que plus d'un serait heureux parmi nous, si l'on découvrait un jour la notation complète du grand de Roussillon ou du Roland !

B.
Périodes palindromiques.

La forme palindromique est la forme sous laquelle une mélodie se présente le plus ordinairement, quand ce n'est pas une mélodie continue : l'équilibre des membres de phrase a pour l'oreille quelque chose de reposant et d'aisément assimilable : les mélodies populaires présentent d'ordinaire cette forme aussi vieille sans doute que la musique elle-même.

L'hymne de saint Etienne de Poitiers est écrit dans ce mode

C:
In - cis - be - a - ter op - ti - me ,

C:
In - am - ni - e - um pro - fe - rum

C:
Pi - tr - o - ni - us tu - us no - nae

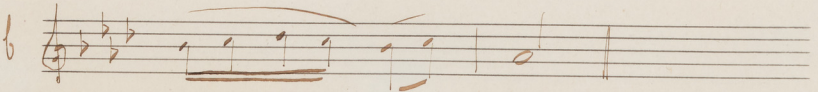
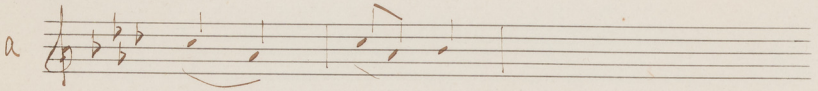
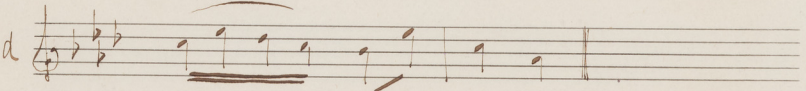
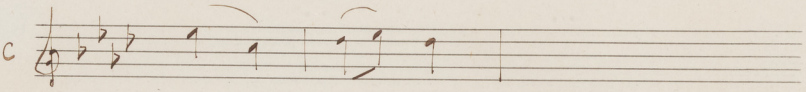
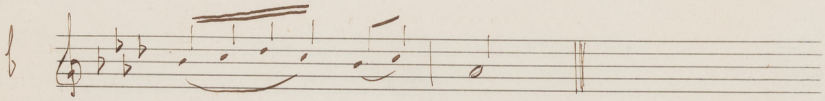
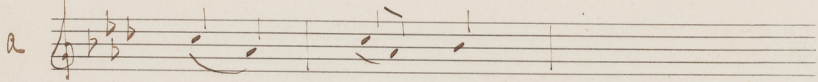
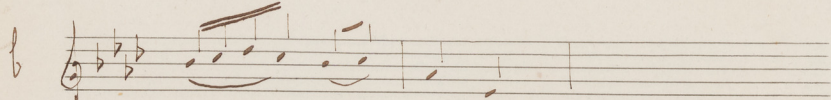
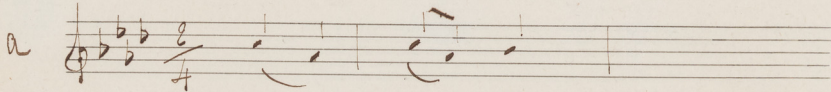
C:
Qu - ni - ex pa - tris o - ci - gi - num

qui reçoit la son application la plus simple et la plus pure. A quinze siècles de distance, les compositeurs ont imaginé des formes plus compliquées, plus savantes, mais l'inspiration populaire est restée fidèle à ses tendances, c'est à dire, à ses besoins et si nous écoutons les chants qui montent de la bonne terre de France, du fond

Y. d. Gauthier. fils de M. P. et D. de Julliville. les chansons de geste.

de nos provinces flamandes comme de celles du midi, de la
rive belge ou du pays messin de la Provence, nous
entendons partout ce balancement rythmique de la pensée
musicale, analogue au balancement de la pensée chez l'orateur
que Cicéron considère comme une condition de l'élocution dans
le discours.

Deux types de chansons de terroir, pris l'un en Bretagne
dans l'œuvre de Yann Widor, l'autre en Provence, confirmeront
notre thèse



la seconde, c'est la chanson des transformations de Magali, si répandue par tout le nord de la France, en Provence et en Langue d'oc même, car sur cette même mélodie, j'ai vu et adapté une poésie célébrant Cahors et les rives du Lot

a
Ma. ga. li, ma tant a. ma. do,

b
Me. ta le tato au je. sus. troum

a
Et. tout en pau a. quito au. ba. do

b
Je lam. bou. rin e de vien. boum

c
Si plu d'is. tels a. pe. ra. moure etc

Mais nous pourrions surtout classer comme appartenant à ce groupe la presque totalité des chansons de voyageurs, composées de 16 à plus à rimes entrecroisées se répétant de deux en deux, de trois en trois et dans lesquelles la phrase musicale suit un développement à peu près analogue, les idées mélodiques ou membres de phrase se répétant aussi de deux en deux, de trois en trois ou même de quatre en quatre.

Nous avons dit plus haut que le moule de la strophe est aussi celui de la partie musicale qui y est attachée, nous ne nous contredisons point, mais nous nous séparons des conclusions de T. Galois en ce que

l'auteur qui est auteur veut voir à tout prix une correspondance entre la forme de la strophe et le développement musical qui l'accompagne,

nous voyons bien dans la musique une formation analogue à celle de la strophe, une véritable strophe musicale dont nous exposerons les règles, mais indépendante du texte

La strophe musicale en période palindromique peut se présenter dans la musique des troubadours

a) en forme régulière, avec un nombre ordinairement pair de vers et de membres de phrase musicale;

β) en forme irrégulière avec un nombre ordinairement impair de vers et de membres de phrase musicale.

Dans le premier cas — forme régulière — chacune des deux périodes peut se composer

de deux membres de phrase

ab ab + coda (ou refrain)

de trois

abc abc + coda

de quatre

abcd abcd + coda

ou

abab cdcd + coda

Dans le second cas, — forme irrégulière, — la première période peut avoir trois membres de phrase musicale, la seconde deux seulement

abc ab

ou toute autre combinaison peut se présenter.

Nous n'étudierons jamais que la première partie de la strophe, la fin, qu'avec I. Galles et le professeur Piéron, nous appelons coda, mais on nous en verra pas, faute de preuves, la terminaison de chansons plus anciennes, se présente dans des conditions d'irrégularité telle, qu'il nous semble actuellement en impossible d'en dégager des règles générales de construction. Il y aurait pourtant au travers de la fouille de chartes que quelques points intéressants à dégager: le retour dans le développement final de l'une des phrases initiales vaudrait par exemple les soins d'une étude très délicate, mais que nous ne pouvons songer à entreprendre ici.

A. Formation régulière de la strophe musicale.

I. Type a a a a + coda.

Ce type le plus simple, mais dont nous si avons que de très rares exemples est celui de la strophe musicale établie sur une seule idée mélodique qui se répète jusqu'à quatre fois de suite. Nous citerons la toute gracieuse ballade du Chansonnier de Saint Germain des Prés, Bibl. Nat. fr. 20050 fol. 16 v°.

a

a

a

a

phrase mélodique

a

a

à l'en-fer. de del tem dar e. y. a,

me jui. e re. co. men. gar, e. y. a

et par fa. tous ri. ri. tar, e. y. a

re. la re. fi. ne nos. ter

Kiech er si a. mo. cou. se !

a. la. vi', a. la. vi. e

fa. tous, tar. tay nos, tar. tay nos

Bal. tar in. tre nos, in. tre nos

dont la contenance tonale, telle que nous la présent le manuscrit, bouleverse toutes nos connaissances sur les tonalités médiévales.

Avant de quitter ce premier type, nous remarquerons la parfaite corrélation de la cime et de l'idée mélodique; aussi pouvons nous en désignant les cimes par des majuscules et les phrases musicales par des minuscules, écrire

A A A A + coda
a a a a + coda

II Type a b a b + coda

Le type est infiniment répandu dans les mélodies des troubadours on en rencontre pour une proportion de 75 pour 100. Nous en citerons un exemple comme spécimen et nous renvoyons aux manuscrits pour un plus complet détail

Bib. Nat. fr. 846 fol. 11 v.

The musical score is written on a single sheet of paper with a scalloped left edge. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C:). The lyrics are written below the notes. The staves are grouped into four pairs, each pair labeled with a letter 'a' or 'b' on the left side. The lyrics are in French and appear to be a medieval song. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including some staining and a small tear on the left edge.

a C: Au co - men - cie de ma no - vele a - man ,

b C: Te - sai chan - con , que pris m'en est ta - lans ,

a C: Si pri - e - rai ma da - me cui j'a - our ,

b C: A cui je sui dou ~~tt~~ - bé - is - sans .

C: En Dieu li pri que ne soit des - doi - gnans ,

C: Mais doit vo - lois que de moi soit ser - vi .

C: Si on se - rai plus lies to - te ma vi .

La pie de fuyol de Dyon

Chanterei por mon usage

mais l'examen que nous avons fait des trouvères à ce double point de vue de la versification et de la musique nous amène à cette conclusion que jamais, — nous n'avons ~~pas~~ rencontré qu'une seule exception, — la première phrase, a b, ne se répète consécutivement plus de deux fois et que, si les rimes AB semblent au contraire revenir plus souvent, la mélodie change dès la quatrième vers, si bien que nous avons toujours un des schémas suivants

AB AB AB + coda
a b ab cd + coda

AB AB AB AB + coda
a b a b cd ca + coda

m

AB AB A.B AB + coda
a b ca ab cd + coda

mais jamais à la formule

AB A.R AB + coda

ne correspond un type musical, tel que

ab ab ab + coda

nous ne pouvons donc accepter l'hypothèse que conclut T. Galin, qui constate le fait, mais qui écrit comme aveuglément, "que la même phrase musicale devait anciennement se répéter de deux en deux vers

III Type a b c a b c + coda

Ces trois idées mélodiques a b c sont les membres d'une même phrase musicale; après le type que nous venons d'examiner, cette forme est assez répandue et a donné naissance à des mélodies dont nous citerons pour mémoire entre autres les suivantes

- ms. fr. 2050 fol. 45 "Amors me semout et prie"
- fol. 51v "Le premier jour de mai"
- fol. 57v "Le douours del tens novel"
- fol. 83 "Gaite de la fo"

et dont nous donnerons comme exemple :

C: Bien mi-dai pa-ir

C: De-us pa-tris

C: Spiri-tu

C: Mais mi-dou so-pir

C: Ar-ri-er au san-cti

C: Men-ti

C: Que-ri-tus con-tri-e

C: Dei-je-ru-sa-lem

C: Pa-tris-ter-gem-iti

C: Pau-er-ri

Cette forme de strophe musicale comparée avec la versification de la strophe littéraire est précieuse pour démontrer la fausseté de la thèse préconisée par I. Galins : car tandis que les vers du texte se peuvent toutes ramener à

A A B A A B

ou

A A B C C B

les phrases musicales se construisent en
a b c a b c

le quel y a de plus étrange dans la thèse de Galins, c'est qu'en donnant le graphique de cette comparaison, il écrit bien la différence, mais il n'en tire pas moins des conséquences contraires à ses formules !

II. Type a b c d a b c d + coda

Nous sommes arrivés à la forme la plus complexe de la strophe musicale, c'est à dire au retour de l'idée mélodique à un intervalle de 4 vers. Nous avons ainsi la formule mélodique

a b c d a b c d + coda

dont nous donnons le premier exemple comme exemple

Bibl. War. fr. 846 fol. 17 v.

The musical score consists of four staves of music in C major, with lyrics written below each staff. The lyrics are: "Bien font a - vers les ta - lent", "qui + m'ont mis", "En des . trait a es . ci . ent", and "Dont je sui si so . pis". The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a '7' above them, possibly indicating a specific rhythmic value or a correction.

que rien m'a - be - list
 si sui - vant pen - sis
 com - me - te loing de la gent
 à u - ne part sou - tis
 à dou - ce - voir soy chan - tis
 six fois en pen - sant

La strophe musicale des trouvères, le grand strophe à périodes de quatre membres que nous sommes en train d'étudier, permet encore d'autres combinaisons :
 par exemple

a a b c a a b c + coda
 dans la pièce
 "Autrier mure levez"
 B.W. fo. 2050 f. 91 r.

ou encore
 a b a d a b a d + coda
 dans la pièce
 "Un petit devant le for"
 id. id. fol 67 r.

ou enfin
 a b a b a d c d

dans la pièce

"De chanter ne me puis tenir"

Bibl. nat. fo. 146 fol. 88r.

mais si l'absence de code nous rend incertain et nous porte à croire que nous pourrions simplement en présence d'un type
ab ab + code (cdca)

Si maintenant nous reprenons les pièces que nous avons citées et les autres pièces similaires pour les examiner au point de vue des rapports de la versification et de la composition musicale, nous constaterons qu'à la strophe musicale

abcd abcd

correspond une division de vers

AB AB BB AB ;

qu'à la strophe musicale

abc abc

correspondent les vers

AAAB AAAB ;

qu'à cette autre

abab abad

correspondent les vers

AB AB AB AB

qu'à cette dernière

abab cdca

correspondent les vers

AB AB CB CB

Nous pourrions multiplier longtemps ces citations : elles que nous avons données sont suffisamment probantes pour démontrer les conclusions auxquelles nous nous sommes arrêtés après avoir repoussé celles de I. Galens :

- 1. le principe de la répartition des vers dans la strophe est autre que le principe de la répartition des idées mélodiques.
- 2. la strophe musicale existe à l'imitation de la strophe littéraire, mais à côté d'elle et en dehors d'elle, la parodie est faite à l'image de la seconde, mais elle en est en tout point indépendante.

B. Formation irrégulière de la strophe musicale.

Il nous reste, avant de quitter la période palindromique, à l'étudier sous sa forme irrégulière ou non-appareillée, qui fera transition avec la période antimétrique.

Le système antique avait une rythmique plus grande que la strophe musicale du moyen âge, grâce à l'addition du membre qui levait à qualité de prosodique, de misodique, d'épodique, selon sa place dans la phrase : aussi les anciens ont-ils pu par cet artifice conserver l'intégrité de la strophe tout en lui adjoignant un membre qui ne devait pas compter dans la formation.

Le membre additionnel, nous l'avons dit, on s'en souvient, rencontré dans les Epîtres faciles, mais il ne semble pas que dans leurs œuvres lyriques, les trouvères en aient usé ; en revanche, les formes les plus hétérogènes de strophes musicales peuvent se présenter à nous, encore que dans chaque groupe, nous ne connaissons que fort peu d'exemples ; aussi, ne nous étendrons nous pas sur des systèmes que les musiciens du moyen âge ont médiocrement estimés.

1. ... Un membre non appareillé.

Type a b a b c + refrain

a

Bele y . doi . re se tiel de . sous la verte lo . li . re

a

En son pe . re ve . gien à soi tunc el es . toi . re

b

De vai cur sous pi . rour se plainc, tas . se chi . ti . re

b

a . mis , s'ens sa mi vau, sou, no . le , re es . ti . re

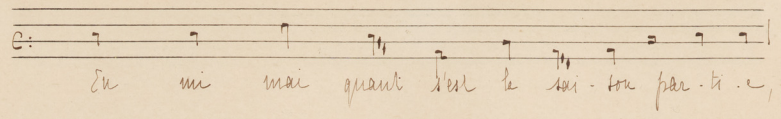
c

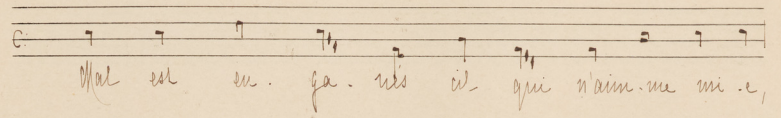
Quand on vous prie ve-nir, n'ai-je pas plus ri-ve !
 Je ! Dieu !
 qui d'a-mour veut do-ner et pain-ne
 Bien doit a-voir foi-e pro-chain-ne

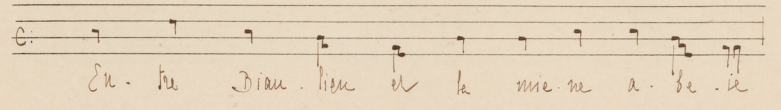
II Deux membres non appareillés.
 1^o type a b c b + coda.

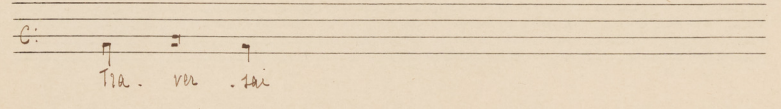
An-son-tes tou-jours d'es-té
 que la rote est es-pa-ni
 Me done a-mour je-iours pa-ni
 Et ce me mes-cure se fi-e
 Car dou-ce-ment m'ont re-gar-dé
 de-oi qui m'ont sen-tant mes-je-ble me m'o-ri-re mi-e

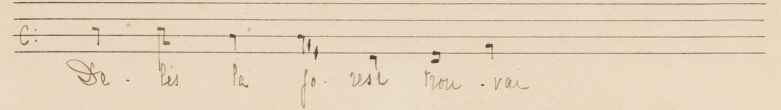
ei: type a a b c + coda

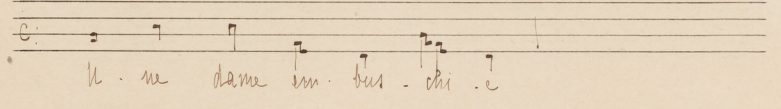
e: 

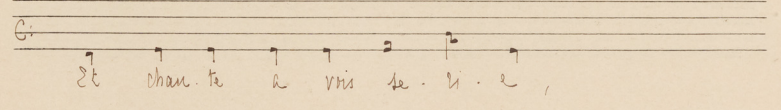
e: 

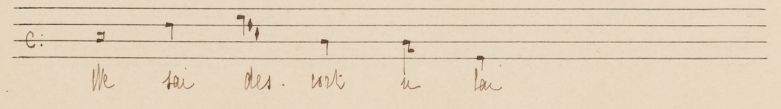
e: 

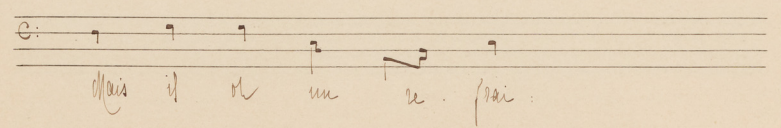
e: 

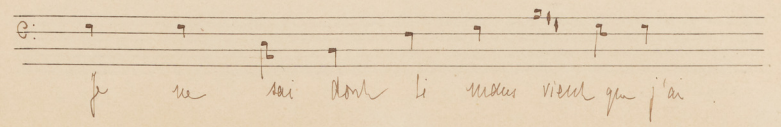
e: 

e: 

e: 

e: 

e: 

e: 

Mais a des lo. ian. ment a me. rai.

III - Trois membres non appareillés
type a a b c d - refrain.

Belle y. se. beaux, que ce. la bon a. pri. se,
d. ma ghe. rent par a. nous en tel qui. se,
Oime de fo. en par ti se. fe. ce. qui. se,
ans l'a. ma. de si bon a. mo,
que mra. de ti. gar. de. lo. us.
Et jote a. tout ghe. rent

IV - Triple répétition d'une idée mélodique.
1° type a a a b + coda.
2° type a b b b + coda.

a l'en. tie. e dou dou co. me. a. ment,

Seul no. vel tous que p. vi. ce. pai. vier
 que pre. sont veul et flo. eis. seul ver. pin
 Et il vi. tel chan. tout si dou. a. ment.
 Les chan. te. sai plus ven. vi. si. e. ment.
 Ceu. que na. fis pour ce. la. to. ma. pi. e
 qui est ma. dame et ma. tres. douce. a. mi. e;
 si en mer. ti. a. mors qui ma. te. gu. re,
 De. fois a. voir et de. tou. a. ven. ti. e.

Courons nous, se vous pouvez, tirer de ces exemples une conclusion autre que celle à laquelle nous nous sommes déjà arrêtés ?
 L'indépendance de la strophe musicale.

Il faut donc admettre un doublement dans la personnalité artistique des trouvères : si de la même imagination vestivaie jaillissent poésie et mélodie, le musicien n'estant

pas chez le trouvère le subordonné du poète : au contraire, avons nous dit en débutant, le trouvère, au moins pour le plus grand nombre, était même plus musicien que poète : cette indépendance de la strophe musicale serait un argument de plus à le prouver. Reprenons en comparaison la disposition des rimes et des phrases mélodiques, désignant comme nous l'avons déjà fait les rimes par des majuscules, les membres de phrase musicaux par des minuscules.

„ Belz ydoine se siet dessous la verte olive

(Bib. Nat. p. 144. fol. 14r)

A A A A A + coda

a b a b c + coda

„ Aencouter lon dotz tens d'este

(B. N. p. 20150. fol. 44)

A B A B + coda

a b a b + coda

„ Ou sui mai, quant j'eu le saison partie

(B. N. p. 144. fol. 11r)

A A A B + coda

a a b c + coda

„ Belz Vabeaux, pincet bien apris

(B. N. p. 13215. fol. 57)

A A A B B + refrain

a a b c a + refrain

„ A l'entree dou douz courtoisment

(B. N. p. 20150. fol. 80 v°)

A B B A + coda

a b b b + coda

A la strophe littéraire nous opposerons donc l'existence d'une strophe musicale et nous conclurons que par la violation de formes musicales nouvelles le trouvère musicien à Fern, semble s'il, à affirmer sa personnalité

Periodes anti Bètiques.

Nous sommes en présence d'une strophe antithétique lorsque dans un groupe de 4 vers, les deux vers intérieurs riment ensemble et les deux vers extérieurs riment entre eux.

Quand dans une période musicale de 4 membres, le premier correspond au quatrième et le second au troisième, nous pouvons dire que nous sommes en présence d'une période musicale antithétique.

Dès le quinzième siècle, nous en trouvons un exemple très caractéristique

Chansonier du M^e siècle. n: 46 "

Quand je voy - re. nou. ve. ler
 le gra. ci. en. te sai. son
 Mon cuer en bien en pri. son
 Quand je n'ou. ra plus chan. ler

Au siècle suivant, le nombre de ces constructions musicales

Publ. par G. Paris et Favaud

ne faut que s'accroître en même temps que leur structure se complique : enfin la musique moderne ne laisse pas de nous présenter autant d'exemples que nous en pouvons désirer.

Mais les trouvères ne semblent pas avoir usé de ce mode de construction dans leurs mélodies, non qu'ils ne le connaissent point, non qu'on ne l'ait point pratiqué avant eux. Témoin l'hymne chrétien que nous rappelons ici

Dominica II post Epiph. ad vesperas

The image shows a handwritten musical score on four staves, all in the key of C major (indicated by a 'C' at the beginning of each staff). The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'Je . su . dul . cis . in . mo . ri . a .'. The second staff has 'Sans . ce . ra . in . di . gan . di . a .'. The third staff has 'In . su . per . mel . tu . om . ni . a .'. The fourth staff has 'E . in . dul . cis . pas . sen . ti . a .'. The notes are simple, mostly quarter and half notes, with some rests.

mais il nous faut avouer que nous ne l'avons pas une seule fois rencontrée dans les monuments qui nous restent de l'art musical des trouvères.

Au contraire, dans le poësie de même temps, nous trouvons fréquemment cette disposition que les Italiens appellent *rima affricata*. Nous citerons les passages suivants.

Par son doiz commandement
me sui à chanter enpris
car toz estoie marri
et plains d'ice et de torment.

Gautier d'Espinau, ed. Brakelmann.

Ne peut laisser fins eues, qu'adis en plaigue,
 leal amor, dont se sont estrangie,
 li fals amans desespere, changez;
 mais ne di pas que li mens eues se faigue
 de li servir, qui que li ait trichier.
 ançois atient en si dolce esperance,
 que toz mals traiz mi torne en aligence.

Gautier d'Espiran, id.

Si roicement, com ele douz je chant,
 valt miez que totes les bones qui sont,
 et je l'ai plus que rien qui soit el mont,
 si me doinst Deus s'amor sans decevoir:
 que tel desir en ai el tel voloir,
 ou tant ou plus, Deus en fait la verite,
 com li malades desire la sante
 desir je li el s'amor a avoir.

Cour de Bethune, id.

Comment expliquer cette anomalie apparente, qui vient detruire
 la theorie generale de T. Galino? comment les trouviers, qui ont
 connu la disposition antithetique de la strophe, ne l'ont-ils pas
 appliquee dans la structure de l'oeuvre musicale correspondante?

Galino eut sans doute a tel point admire les melodies
 qui l'embarassaient qu'il eut fini par s'y tromper lui-meme et
 pour les besoins de son argumentation, pour le bon accord de la
 poesie et de la musique, il en certainement decouvert la disposition
 antithetique de la strophe melodique.

Ce fait peut s'expliquer sans tant d'efforts: nous avons
 vu l'indifference des membres musicaux relativement a la
 disposition des rimes, et nous l'admettons;
 aujourd'hui, cette indifference serait restreinte par l'alternance
 oblige d'une rime feminine avec une rime masculine;
 les trouviers, qui ignoraient cette obligation, se trouvaient par suite
 degages de tout lien qui eut pu les astreindre a suivre en
 musique la structure antithetique du texte;

En outre, et le fait vaut la remarque, la disposition antisthétique correspond à un raffinement de civilisation, à un goût artistique assez avancé. En effet, nous savons que les formes de la période chez les grecs varient et se spécialisent dans les divers genres de la poésie chantée; à la suite de Gerardi, nous distinguerons une première catégorie, les compositions odiques, c'est-à-dire les chants destinés à s'exécuter par une seule voix, accompagnés ordinairement de la lyre; les compositions orchestrales, plus complexes, étaient réservées à l'exécution chorale et aux danses collectives; enfin le dernier groupe embrasse les compositions scéniques, c'est la perfection du genre. Or, nous apprend le savant historien, les compositions odiques n'admettent que les couples les plus élémentaires, périodes stichiques, simples ou répétées, et périodes palinodiques, formées de membres d'égal étendue; les périodes antistétiques, mésodiques, etc., appartiennent en propre aux mélodies orchestrales. Au moyen du retour symétrique des poses et des évolutions du chœur, l'œil venait en aide à l'oreille, laquelle, à elle seule, aurait pu difficilement saisir la corrélation des membres opposés, et par là, il devenait possible au spectateur auditeur de suivre le plan compliqué des œuvres chorales.

La poésie lyrique du moyen âge n'a connu et renouvelé que le premier de ces groupes, celui des compositions odiques.

Comme dans la lyrique antique, la composition odique au ^{latin} ~~français~~ n'a pas usé du moule antisthétique.

Peut-on lui en faire un grief?

Voudrait-on que les trouvères aient été des artistes plus raffinés que Pindare ou Sophocle?

Voudrait-on que leurs contemporains aient été de plus experts dilettantes que les Athéniens du même temps?

Les trouvères, dont le pensée est souvent obscure et contournée, ont eu au contraire le sentiment de la simplicité

cf. Hist. de la musique dans l'antiq. t. III. ch. III.

dans la forme, et avec la simplicité, de l'harmonie. Viteira
ou musicale, cette simplicité de la forme s'explique, parce que
nos poètes n'avaient à leur disposition qu'un langage naissant
et un art musical, l'art mesuraliste, qui tout au plus avait
charmé trois ou quatre générations, tandis que pour ce qui est
de la pensée, les troubadours étaient les dépositaires de vingt
siècles d'humanité et qu'il n'y a rien de surprenant à ce
que celui qui de tous les peuples a porté le culte et le respect
de la femme à sa plus haute expression, le peuple de France,
ait chanté l'amour mieux que ne l'avaient su faire, soit
des philosophes comme Platon, soit des érotiques, comme
les élégiaques latins.