

A propos du chant du prologue dans les pastorales basques

C'est une théorie généralement admise aujourd'hui, que les pastorales basques sont une imitation ou un dérivé des anciennes représentations dramatiques de la fin du moyen âge et de la première moitié du XVI^e siècle, telles que les mystères en français ou en langue méridionale. Et d'après cette théorie, ce ne sont pas seulement les pastorales basques dont on devrait expliquer ainsi l'origine, mais encore les mystères bretons et le théâtre flamand.

L'exactitude de cette théorie est surabondamment démontrée en ce qui concerne les sujets des pièces : ceux-ci se retrouvent absolument les mêmes, sauf des variantes de détails, dans les trois théâtres basque, breton et flamand, et ils témoignent d'avoir été empruntés à un fonds commun, qui n'est autre que les littératures française et méridionale de la fin du moyen âge.

Il est probable qu'une personne très versée dans la connaissance du théâtre du moyen âge retrouverait également, dans les usages traditionnels et l'exécution matérielle des pastorales basques, nombre de détails plusieurs fois séculaires, et cela malgré les changements inévitables que le temps a pu apporter soit aux costumes, soit à tel ou tel autre détail de la mise en scène. Pour notre part, nous voudrions seulement, montrer par la comparaison d'un récitatif du théâtre basque et d'un récitatif du théâtre breton, qu'au point de vue musical il y a également une source commune aux deux théâtres en question, laquelle était évidemment l'ancien théâtre français.

*
* *

Dans la musique des pastorales basques il y a des éléments très divers et d'âges très différents.

Par exemple la plupart des danses s'exécutent sur l'air de *Bon voyage Monsieur Dumollet*, légèrement altéré, mais parfaitement reconnaissable cependant. En revanche, l'air sur lequel se chantent les couplets des anges présente déjà un certain cachet d'antiquité : il nous paraît difficile de préciser avec certitude à quelle époque il doit remonter, mais nous inclinerions à penser qu'il est du *xvi^e* siècle. Enfin, l'air sur lequel se récite ou plutôt se chante le prologue, a une allure de récitatif grégorien qui nous fait croire qu'il n'est pas postérieur au *xv^e* siècle ; (il est peut-être même beaucoup plus ancien).

Nous allons d'ailleurs le noter ici tel qu'il nous est resté dans la mémoire : si par hasard nous commettons quelque erreur dans cette notation, nous prions les personnes qui la remarqueraient, de vouloir bien excuser cette infidélité de notre mémoire ; nous sommes sûr d'ailleurs que nos erreurs, si nous en commettons, ne porteront que sur des détails insignifiants, sans altérer en rien le caractère de la mélodie. (Nous avons d'ailleurs constaté qu'il existe des variantes).

Comme l'allure de ce chant est absolument grégorienne, c'est en notation grégorienne que nous l'écrivons, cette notation nous paraissant beaucoup mieux appropriée ici que la notation musicale moderne (nous le noterons en clé *d'ut*, 3^m ligne ¹).

The image shows four staves of Gregorian notation, each with a line of Breton lyrics underneath. The notation consists of square neumes on a four-line staff. The lyrics are:

- Staff 1: *Egun houn souhetatzen diza-et*
- Staff 2: *Coumpagna outhourali-a*
- Staff 3: *Jinkouak eman dizazi-ela*
- Staff 4: *Ossagari eta baki-a*

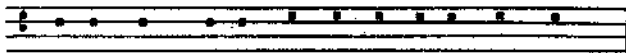
Le nombre des syllabes de chaque vers n'étant pas fixe, on ajoute ou on supprime suivant le besoin une ou plusieurs notes

sur chacune des teneurs : c'est-à-dire sur la note *do* au premier, au deuxième et au quatrième vers, et sur la note *la* au troisième.

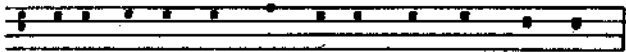
M. N. Quellien, dans son ouvrage intitulé *Chansons et danses des Bretons* (Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1889), publie un récitatif qu'il intitule : *Mélopée des mystères et des drames*. Il l'écrit en notation moderne, mais nous le transcrivons ici en notation grégorienne, pour faciliter la comparaison avec le chant précédent.



En ba-no ann Drin det, Tad, Mab ha Spe-ret-Glan ,



Me ho ped, kris-te-nien, da daol e-vez bre-man



Bu-ez san tez Tre-phin, hag he breur Ker-vou-ra ,



Hon euz, e-pad daou zeig, arc'hoant da zis-kle-ria

(M. Quellien cite pour ce chant une variante, que je ne reproduis pas ici, car elle n'a pas d'intérêt au point de vue spécial où nous nous sommes placé).

*
**

Comme on peut s'en rendre compte facilement, la ressemblance entre les deux récitatifs est réelle. Sans doute, M. Quellien ne nous dit pas que l'usage de la mélopée bretonne qu'il reproduit soit restreint et spécialisé au seul prologue, comme l'est celui de la mélopée basque. Mais cela n'empêche pas qu'il n'y ait entre les deux chants une parenté indéniable, qu'il nous paraît bien difficile d'expliquer autrement que par un original commun.

Sans doute le chant breton est plus monotone ; il se tient davantage, sur le *recto tono*. Il n'a pas non plus cette descente

à la tierce inférieure au troisième vers, qui produit dans le chant basque un effet si gracieux.

Mais tous deux ont la même dominante, qui est en même temps la finale. C'est de cette dominante que part le chant pour venir se reposer sur la note placée un ton plus haut (fin du premier vers dans le chant basque, fin du deuxième vers dans le chant breton).

Après avoir monté d'un ton encore pour atteindre, mais sans y rester, la note *mi*, la mélodie redescend au *do* (fin du deuxième vers dans le chant basque, fin du troisième vers dans le chant breton). Enfin, dans l'un et dans l'autre chant, au dernier vers, la mélodie se tient presque entièrement sur la finale, tout en s'élevant une fois ou deux jusqu'au *ré*.

Telles sont les ressemblances, vraiment assez frappantes, que nous avons cru découvrir entre ces deux chants. Sans permettre d'affirmer entre ceux-ci une identité absolue, elles suffisent néanmoins, croyons-nous, à montrer qu'ils sont apparentés. Le récitatif breton des mystères et des drames et le chant basque du prologue doivent être tous les deux des dérivés d'une mélodie sur laquelle s'exécutaient certaines parties des mystères représentés autrefois dans la France du Nord et dans la France méridionale. Seulement l'air basque paraît être mieux conservé que l'air breton. Celui-ci, comme nous le signalions déjà tout à l'heure, n'a pas l'élégante descente à la tierce qui, dans l'autre, marque le chant du troisième vers. D'autre part, le premier vers s'y chante complètement *recto tono*, de sorte qu'en réalité c'est son deuxième vers qui correspond, pour le dessin mélodique, au premier vers du chant basque. Or, le caractère de plus grande monotonie qui distingue le chant breton est précisément ce qui nous fait croire qu'il est plus altéré que l'autre. En effet, ce que nous savons des récitatifs nous montre qu'ils ont été en se simplifiant de plus en plus au point de vue des *inflexions*, je veux dire des *montées* et des *descentes* de la voix. Cela est hors de doute en ce qui concerne les récitatifs grégoriens. Cela, il est vrai, ne les a pas toujours empêchés de se surcharger de notes, à l'exemple des autres morceaux de chant, entre le XIII^e et le XVIII^e siècle ; ils ont souvent participé, eux aussi, à l'alourdissement que, pendant cette période, les mélodies grégoriennes ont subi, par l'introduction de remplissage, d'appoggiatures malencontreuses ou de ports de voix superflus. Mais, encore une fois, ces élégantes inflexions de la voix qui caractérisent les vieux réci-

tatifs grégoriens : les flexes, les *metrum*, les simples montées et descentes par degrés conjoints, disparaissent de plus en plus à mesure qu'on se rapproche des temps modernes. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la notation des mêmes récitatifs, dans une même liturgie, à quelques siècles d'intervalle. Les exemples abondent : nous n'en citerons qu'un pris au hasard. Que l'on compare le chant des versets compris entre *l'Exultet* et la préface qui lui fait suite, tel qu'il se trouve noté dans le vieux Graduel Rouennais qui figure parmi les manuscrits de la Bibliothèque nationale sous le n° 904 du fonds latin, avec le même chant, tel qu'il est noté dans le *Parochiale* Rouennais de 1651 : la transformation est complète ; dans le livre du XVII^e siècle on dirait que la plupart des contours de la mélodie ont été passés au rabot. L'étude de certains récitatifs de la liturgie lyonnaise actuelle suggérerait d'ailleurs les mêmes réflexions. Enfin, on sait que les récitatifs de la liturgie romaine actuelle souffrent du même défaut, que rend plus sensible la comparaison avec les récitatifs correspondants des liturgies monastiques, d'ordinaire plus conservatrices, et avec les beaux récitatifs anciens récemment restitués par la commission vaticane.

En résumé, l'étude des deux mélopées que nous avons examinées nous conduit à penser qu'elles ont un fond commun, qui ne peut leur venir que des anciennes représentations du Nord et du Midi de la France, et ainsi nous avons lieu d'admirer une fois de plus la vitalité de ce théâtre, qui tout en disparaissant lui-même, a laissé dans les pays voisins des rejetons encore vigoureux¹.

H. GAVEL.

1. On remarque que je n'ai pas fait allusion, au cours de cette étude, au chant du prologue dans les pastorales italiennes. Je n'ai pas eu entre les mains la notation de ce chant, mais la description qu'en donne d'Ancona et que M. Hérelle a eu l'amabilité de me communiquer, sans être assez précise pour permettre de s'en faire une idée exacte et complète dans ses moindres détails, suffit à montrer qu'il est plus moderne que les deux récitatifs basque et breton, et qu'il n'a rien de commun avec eux.
