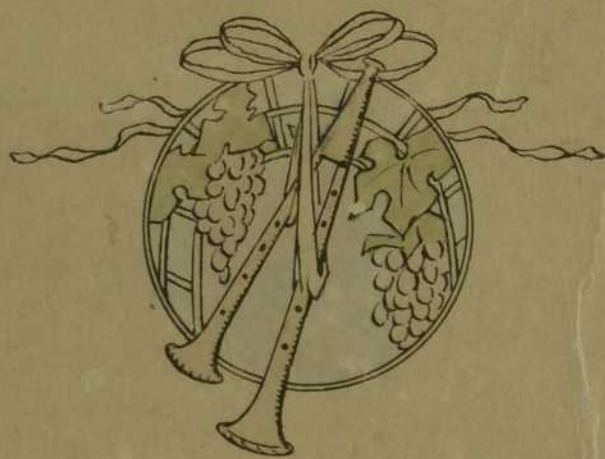
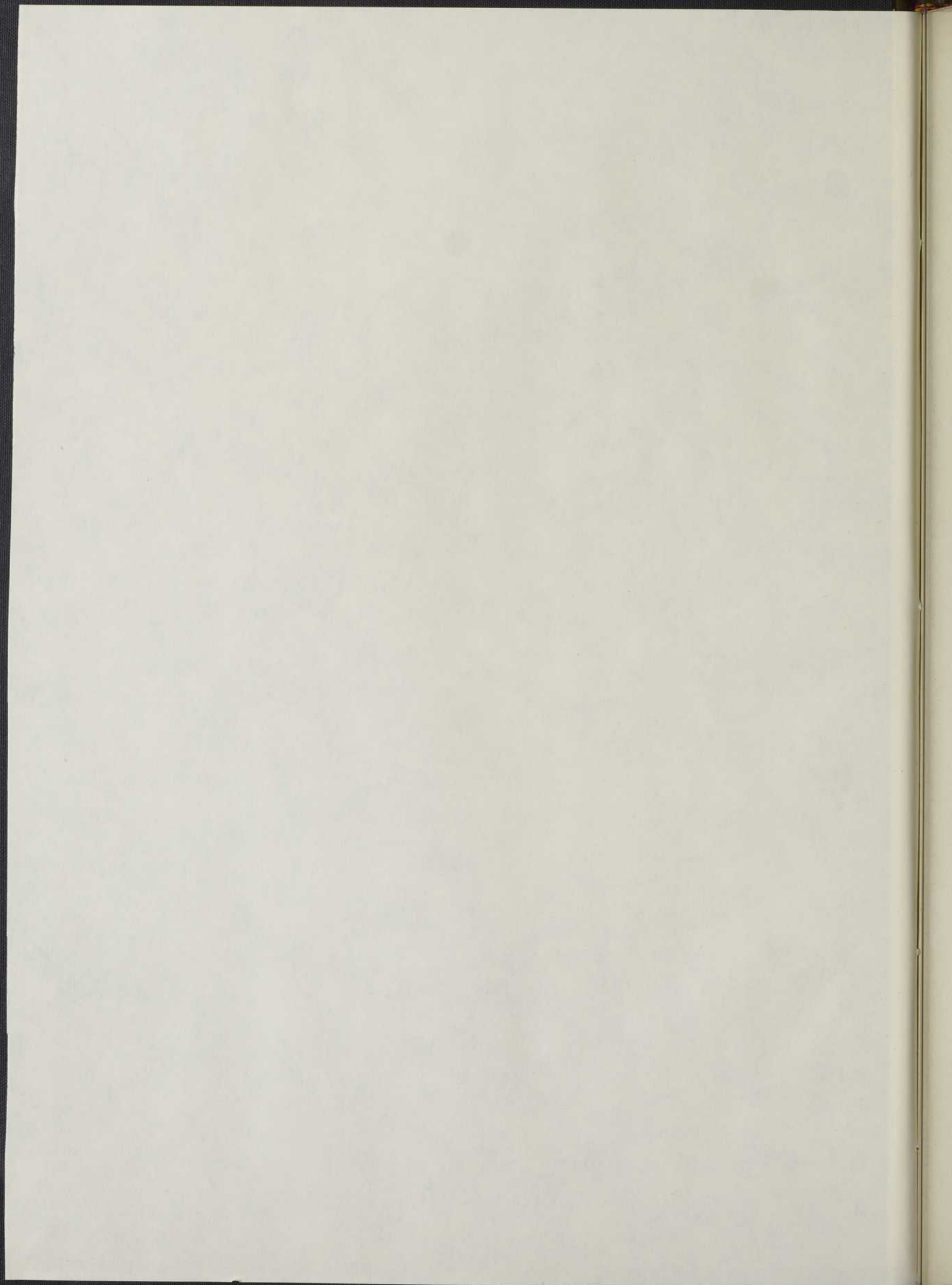


Maurice BOUCHOR

*Anthologie
de la Chanson populaire
Française
Anglaise
Russe*



LIBRAIRIE DELAGRANGE PARIS



ANTHOLOGIE
DE LA
CHANSON POPULAIRE
FRANÇAISE, ANGLAISE
ET RUSSE

AVEC UNE INTRODUCTION

PAROLES ET MÉLODIES TRANSCRITES

PAR

Maurice BOUCHOR

Harmonisations par Jules de BRAYER



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT

—
1917



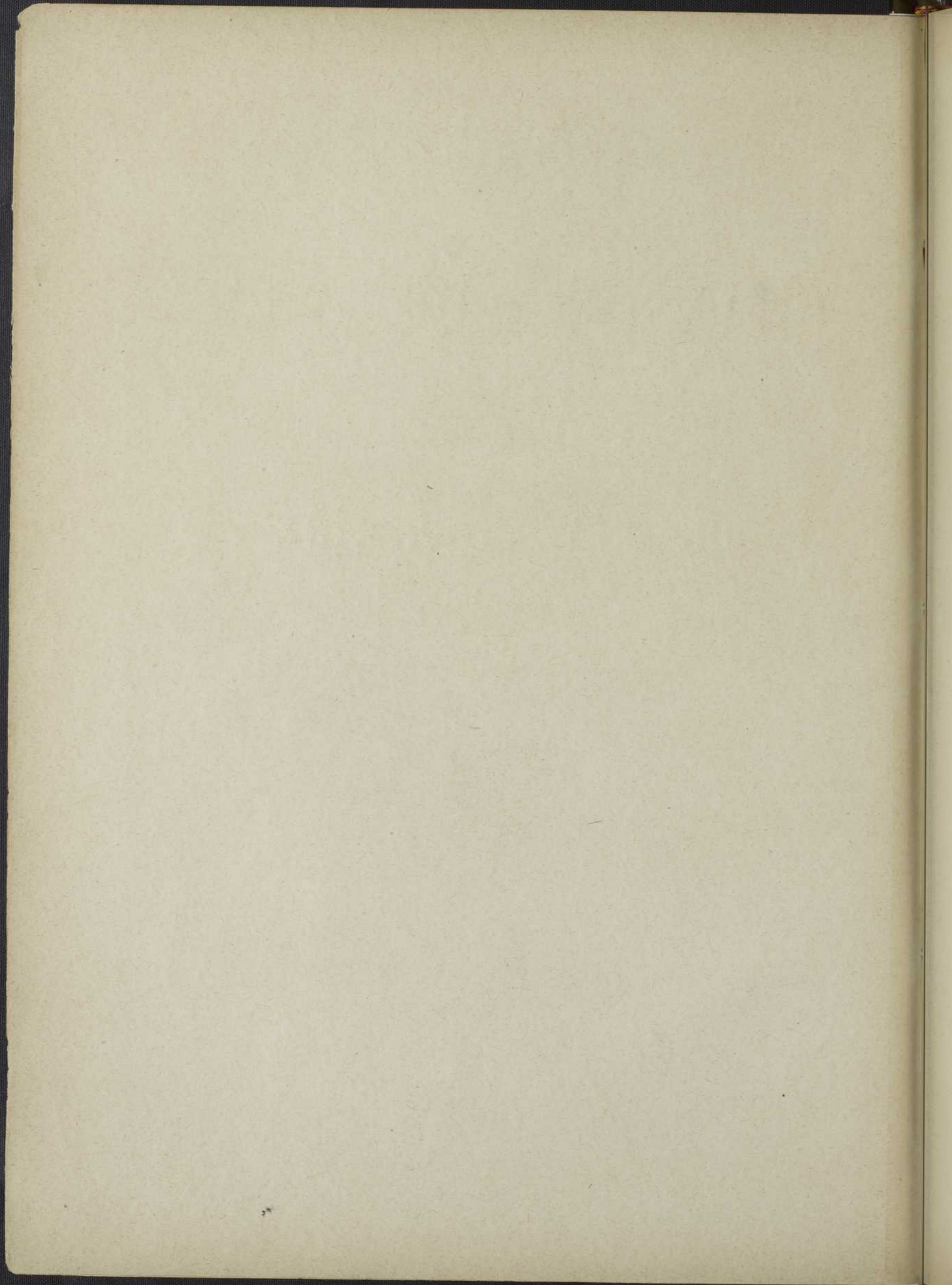
Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright by Ch. Delagrave, 1917.

789.211022542
AG281
1917
MUS-ETR

ANTHOLOGIE
DE LA
CHANSON POPULAIRE
FRANÇAISE, ANGLAISE
ET RUSSE





INTRODUCTION

Nature du présent ouvrage. — Il n'est pas inutile de préciser tout d'abord la façon dont un recueil de chansons populaires a été composé; il peut répondre, suivant les cas, à des intentions très différentes.

Il ne s'agit point, dans celui-ci, de chansons que l'auteur aurait recueillies lui-même. Bien qu'il se soit aidé, à l'occasion, — en ce qui concerne les chansons françaises, — de variantes qu'il a pu entendre de la bouche du peuple, il n'a pas eu la prétention d'ajouter de nouveaux documents au trésor amassé par les folkloristes¹. C'est une anthologie de la chanson populaire française, anglaise et russe, qu'il présente au public, aux familles, à la jeunesse; et, pour des raisons qui seront exposées ci-après, il en offre, quant aux paroles, — avec un profond amour et le plus grand respect pour la tradition populaire, — une transcription qui n'est pas sans comporter une part plus ou moins grande, suivant les cas, de travail personnel².

Il va de soi qu'une telle entreprise expose celui qui la tente à bien des critiques; mais je ne vois pas pourquoi, loyalement avouée, elle serait interdite. Le cas serait très différent pour un folkloriste qui aurait modifié des paroles données par lui comme ayant un caractère rigoureusement documentaire.

Qu'est-ce qu'une chanson populaire? Premier sens de cette expression. — Avant d'indiquer la nature et le motif de mes transcriptions, il convient de spécifier le sens que j'ai attaché à l'expression de *Chansons populaires*. C'est d'abord, c'est dans la plupart des cas, le sens où l'entendent les folkloristes : j'appelle chanson populaire celle qui nous est venue par tradition orale, en se modifiant plus ou moins avec le temps, et qui a passé de bouche en bouche, de province en province, voire de pays en pays; chanson dont il existe presque toujours plusieurs versions en ce qui concerne les paroles, et qui se chante sur des mélodies souvent nombreuses, parfois très voisines les unes des autres, parfois tout à fait différentes.

Un des caractères les plus évidents de la chanson ainsi définie est que l'auteur primitif est toujours anonyme, et qu'elle est devenue, d'autre part, une œuvre collective, chacun de ceux qui l'ont retenue et transmise ayant pu y faire une modification, — profonde, s'il croyait avoir le génie nécessaire pour en renouveler l'intérêt; légère, s'il se bornait à en changer

1. On sait que « *folklore* » est une expression anglaise pour désigner la tradition populaire.

2. Quant aux paroles, ai-je dit. Pour les cas, extrêmement rares, où il a été donné des mélodies une transcription tant soit peu personnelle, — à part le choix des versions jugées les meilleures, — je ne manquerai pas d'indiquer, dans cette préface même, en quoi et pourquoi ce travail a été fait.

quelque détail, soit parce qu'un passage ou un mot avait perdu pour lui toute signification, soit parce que telle variante qui lui venait à l'esprit lui plaisait davantage, comme plus familière, par exemple, ou, au contraire, comme plus relevée. Il faut bien admettre aussi (et il serait facile d'en fournir des preuves) que des termes estropiés, ayant pris un faux sens ou devenus inintelligibles, ont pu être pieusement transmis tels quels, sans que les représentants successifs de la tradition se soient embarrassés de mettre quelque chose de mieux à la place ou aient réussi à le faire.

De toute façon, la chanson populaire, telle que je viens d'en préciser le sens, est, au point de vue poétique aussi bien qu'au point de vue mélodique, parmi les choses les plus belles, les plus charmantes, les plus émouvantes qu'ait produites le génie humain. Créée, variée, renouvelée, soit par des poètes et des musiciens¹ qui pouvaient être tout aussi habiles que d'autres, mais qui s'adressaient de préférence à des auditeurs populaires, soit par des illettrés, des demi-lettrés de génie, soit par les uns et par les autres, la chanson populaire constitue un art distinct, complet en soi et parfait dans ses chefs-d'œuvre, qui s'est manifesté et transmis par voie orale, parallèlement à la poésie et à la musique écrites. Il va de soi que des influences réciproques se sont exercées entre cet art plus naïf, plus simple, plus bref, essentiellement rustique, et cet autre art plus savant, plus complexe, plus développé, fait pour les cours, les châteaux et les villes; mais chacun d'eux a conservé ses traits distinctifs, et l'on pourrait citer, par exemple, telle époque de notre littérature où la poésie savante, citadine, s'étant fort desséchée, ayant perdu le naturel, la grâce, presque la vie, la poésie populaire, celle du chanteur de village, n'en avait pas moins gardé toute sa fraîcheur et toute son émotion².

Lorsque l'on étudie l'ensemble des deux traditions, — dont l'une, la tradition écrite, possède, au total, une supériorité de richesse et de variété que personne ne songe à lui contester, — on peut observer que celle-ci nous est parvenue dans des textes authentiques et précis, souvent condamnés à l'oubli, mais dont rien, pour ainsi dire, ne pouvait se perdre, du moins après l'invention de l'imprimerie, tandis que l'autre a pu s'altérer profondément avant de parvenir jusqu'à nous et d'être enfin notée telle quelle, ce qui n'a été fait, dans les siècles antérieurs au dix-neuvième, que d'une façon très peu suivie et très peu critique. Oui, cela est vrai, et il se peut que nous ayons perdu une bonne part de ce qui fit la beauté de la tradition orale; mais, en revanche, elle a vieilli beaucoup moins que l'autre, ou plutôt elle n'a jamais vieilli, parce que son mode de transmission l'a continuellement

1. Le musicien et le poète pouvant être réunis dans la même personne.

2. On le voit, je partage aussi peu que possible l'opinion des personnes pour qui les chansons populaires ne seraient que des œuvres de maîtres plus ou moins déformées. Certes, il se peut fort bien — on m'a cité cet exemple — que des phrases de Mozart, probablement entendues à l'église et retenues tant bien que mal, aient été chantées un jour de moisson sur des paroles quelconques; mais c'est là un cas isolé, accidentel, et il faut tout ignorer de la chanson populaire, il faut n'en avoir examiné ni la structure, ni les types, si particuliers dans leur diversité, pour ne pas voir en elle un art profondément original.

rajeunie. Et je ne parle pas seulement de la langue, qui, malgré de savoureux archaïsmes, ne *date* point dans la chanson populaire, mais aussi de l'intérêt qui s'attache à une chose toujours pleinement vivante. Nos bibliothèques, même nos livres classiques, contiennent beaucoup de fatras parmi des trésors inappréciables, tandis qu'une sélection plus sévère, bien que tout instinctive, a certainement détruit pour jamais une quantité de chansons populaires qui n'avaient point l'âme chevillée au corps. Sans doute il en est resté d'insignifiantes, de grossières, d'absurdes, et dans les meilleures il se rencontre parfois — outre d'amusantes, mais inutiles incorrections — des bizarreries déconcertantes, des platitudes, même des prétentions gauchement empruntées à la littérature *régulière*; mais, si l'on excepte les rares et immortels chefs-d'œuvre de la poésie écrite, je ne pense pas qu'elle offre un ensemble demeuré aussi vivant, aussi jeune que la plupart de nos chansons populaires.

Peut-être ne sortirai-je pas de mon sujet en constatant, après bien d'autres, que la tradition orale est en voie de disparaître un peu partout, pour des causes multiples, dont les principales sont l'augmentation prodigieuse des moyens de communication et la pénétration toujours croissante des campagnes par l'instruction, la presse, l'industrie. C'est une chose dont il faut prendre son parti, comme de tout ce qui est inévitable, mais non pas sans sauver de la mort ce que cette tradition nous a laissé de si précieux, ni sans en faire sentir le prix à ceux-là mêmes qui nous l'ont transmise et qui pourraient être tentés aujourd'hui de la dédaigner ou d'en rougir pour ses naïvetés et ses incorrections. Je n'en dis pas davantage en ce moment, ayant suffisamment précisé la signification que j'attache, dans la plupart des cas, à l'expression de *chanson populaire*.

Deuxième sens des mots : chanson populaire. — Cependant cette signification n'est pas unique dans le langage usuel, et elle ne l'est pas davantage dans ma pensée, en ce qui concerne le titre du présent ouvrage. On donne souvent le nom de chansons ou de chants populaires à des morceaux d'origine diverse, ancienne ou récente, qui se sont répandus parmi le peuple, — non plus exclusivement celui des campagnes, mais aussi et surtout celui des villes, — et qui, reparaissant dans toute sorte de recueils, chantés ou joués un peu partout, sus par cœur dans un grand nombre de familles, s'y maintiennent parce qu'ils plaisent toujours et sont, en fin de compte, connus de tout le monde¹. Ces morceaux, en général, sont l'œuvre d'anonymes; parfois aussi on en connaît l'auteur ou les auteurs (musique et paroles), ou bien on les attribue plus ou moins arbitrairement à tel personnage célèbre. Depuis les chants nationaux jusqu'à des ariettes comme *Au clair de la lune*, ils sont, à coup sûr, très populaires à leur façon, bien que dans un sens tout à

1. Il va de soi que je ne parle pas des inepties qui font fureur pendant un moment et dont le temps a bientôt fait justice.

fait distinct du précédent; mais il arrive aussi que, se modifiant par leur diffusion même, ils deviennent, en quelque mesure, populaires dans le premier sens. Pour en citer un exemple, *La Marseillaise* que nous chantons, *La Marseillaise* officielle, n'est pas exactement celle qu'avait écrite Rouget de l'Isle : sans le vouloir, la foule a collaboré — de la façon la plus heureuse — avec l'homme inspiré.

En laissant de côté les chants nationaux, beaucoup trop connus pour que j'aie songé à les donner ici, les chants populaires que je viens de définir n'offrent pas, en général, autant d'intérêt que ceux dont j'ai parlé d'abord; je dis intérêt artistique et non pas simplement documentaire. Cela n'empêche pas les chants de la deuxième catégorie d'être parfois très beaux ou très jolis, et d'ailleurs caractéristiques du pays où ils sont universellement connus et aimés. On peut leur appliquer, presque autant qu'à ceux de la première, — et en étendant la remarque à la poésie aussi bien qu'à la mélodie, — ces paroles de Schumann dans ses *Conseils aux jeunes musiciens* : « Écoute avec attention les chants du peuple; ils sont une mine inépuisable des plus belles mélodies, et ils t'ouvriront les yeux sur les caractères des diverses nations. »

Au surplus, la distinction est parfois difficile à faire entre les deux sortes de chants populaires. Les recueils constitués au cours du XIX^e siècle par les folkloristes l'ont été, le plus souvent, avec assez de scrupule et ont pu être jugés avec assez de méthode et de clairvoyance pour que nous sachions à quoi nous en tenir sur l'authenticité des chants présentés dans ces recueils comme appartenant à la tradition orale; mais nous sommes beaucoup moins fixés sur l'origine de ceux qui, antérieurement, furent notés comme populaires. Une chanson simplement ancienne peut être à peu près indiscernable, pour la mélodie et les paroles, d'une chanson populaire recueillie vers la même époque, si elle est franche, naïve, inspirée, et ne porte aucune trace de ce qui fut spécialement « à la mode » en son temps.

Il faut ajouter que certains chants devenus très populaires sont d'origine hybride : un littérateur de profession, un poète connu a plus d'une fois adapté des paroles nouvelles sur une mélodie venue de la tradition, et de ce mariage entre la poésie écrite et la musique orale des chefs-d'œuvre sont issus. Je ne pouvais pas, même dans un choix restreint, donner une idée juste et suffisante de la chanson populaire — dans tous les sens — aux Îles britanniques, sans essayer de traduire quelques-unes des adaptations merveilleuses de Robert Burns et de Thomas Moore sur des mélodies populaires ou quasi populaires, en tout cas très caractéristiques du génie musical, soit de l'Écosse, soit de l'Irlande.

Il me resterait à dire pourquoi sur quelques autres mélodies, anglaises ou russes, populaires dans l'un ou l'autre sens, j'ai cru devoir écrire des paroles tout à fait nouvelles; mais il sera plus à propos de traiter ce point en exposant ce que fut mon travail personnel. J'y arriverai après avoir énuméré

— en les caractérisant pour justifier mes choix — les cinquante-cinq chansons que j'offre au public.

On trouvera dans ce recueil, fraternellement associées, seize chansons populaires de France, quatorze de Russie, vingt-cinq d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande.

Les chansons de France. — Mon dessein avait d'abord été de faire connaître au public français de belles chansons étrangères qui méritent d'être populaires partout; puis je pensai que l'occasion serait propice pour y joindre quelques-unes de nos propres chansons, toujours bonnes à retrouver, et que, mêlées au bouquet, ces fleurs de France lui donneraient plus de grâce et de parfum. Nous sommes censés les connaître par cœur; et combien de nous les ignorent, même en ce qui concerne les plus justement célèbres! Peu de mois avant la guerre, je passais la soirée dans un milieu des plus cultivés et des plus aimables. Le maître de la maison chanta, avec beaucoup de talent et d'expression, la magnifique chanson de *Jean Renaud*¹. Un universitaire fort distingué, qui se trouvait là, exprima tout ensemble son admiration pour l'œuvre et sa surprise de découvrir si tard une si belle chose : il l'ignorait totalement. On peut dire, cependant, que pour les folkloristes il n'en est pas de plus connue. Cela me confirma dans la pensée qu'il y avait lieu de propager à nouveau quelques chefs-d'œuvre de la chanson française, dignes d'être étudiés et admirés au même titre qu'une fable de La Fontaine ou un poème de la *Légende des siècles*.

Je parlerai d'abord de nos seize chansons de France. N'en offrant qu'un petit nombre, — quand le choix eût pu être plus abondant tout en restant précieux, — j'ai voulu qu'elles fussent très diverses. Je ne me flatte certes pas d'avoir représenté tous les principaux types de la chanson populaire française; mais un certain nombre d'entre eux seront, je crois, bien représentés. Tout en faisant place à des genres très différents, j'ai donné la préférence aux récits, qui montrent éminemment les admirables ressources de notre art populaire. Il y en a de poignants comme il y en a de joyeux. On ne sera pas surpris que le premier de la série — il s'agit de *Jean Renaud* — conserve le titre de *chanson*, si l'on se rappelle que le plus illustre, le plus héroïque de nos poèmes nationaux est *La Chanson de Roland*, et que, d'une façon générale, nos vieilles épopées françaises sont dites « chansons de geste »². A mon avis, on a loué à contresens Béranger, dont je ne méconnais point le rare mérite malgré ce qui a vieilli dans son œuvre, en disant que certaines de ses chansons étaient de véritables odes. Il y a dans la tradition de France, écrite ou orale, des « chansons », de vraies chansons, qui égalent les odes de nos plus grands poètes.

1. Il s'agissait de la version extraite de l'un des trois beaux recueils publiés par Julien Tiersot sous ce titre : *Mémoires populaires des provinces de France* (Paris, Hugel éditeur).

2. Je ne me suis pas davantage fait scrupule de qualifier « chanson » *La Vision de Marie*, vraie chanson populaire russe, qui est inspirée du sentiment religieux le plus émouvant et le plus beau.

Jean Renaud; Les Tombes fleuries. — Bien qu'il soit impossible d'assigner une date précise à la composition d'œuvres anonymes, qui se sont racontées de génération en génération, souvent de siècle en siècle, pour venir jusqu'à nous, le sujet d'une chanson, le caractère du poème, parfois celui de la mélodie, peuvent nous indiquer que l'œuvre a sûrement été créée au moyen âge. C'est le cas pour nos deux premières chansons : *Jean Renaud* et *Les Tombes fleuries*, — deux légendes dont la première est héroïque, émouvante, avec un dénouement à la fois merveilleux et funèbre, et dont la seconde, douloureuse, cruelle même, s'achève avec une grâce mélancolique¹.

J'aurai tout à l'heure à expliquer le travail assez particulier que j'ai fait pour établir le texte musical de la première de ces chansons et le texte poétique de la seconde, tels qu'on les trouvera dans le recueil dont j'expose le plan.

Le Prisonnier de Hollande. — Sans être plus historique que les deux chansons précédentes, *Le Prisonnier de Hollande* peut être considéré comme datant du dix-septième siècle, époque où la France fut en guerre avec ce pays. La version que j'en donne est à peu près identique pour les paroles, sauf en ce qui concerne le refrain, à la chanson bien connue : *Auprès de ma blonde*, qui a été, à la fin du dernier siècle, largement répandue parmi le public de nos villes. Je ne dirai, certes, aucun mal de cette version aujourd'hui si populaire². En 1875, lorsque je fis mon service militaire, je ne la connaissais point; je l'appris d'un de mes camarades; je fus charmé par ce qu'elle a de fantaisie gracieuse, d'émotion voilée par l'allure de la mélodie, mais cependant discernable, et plus d'une fois, dans les marches, elle m'aida à rythmer allègrement le pas. Depuis lors, je n'ai pu m'empêcher d'en trouver l'air un peu commun; et, sans y mettre une pudibonderie excessive, le refrain bien connu de la chanson n'était pas celui que j'eusse préféré pour un recueil comme celui-ci. Or, j'ai eu la bonne fortune de trouver bien mieux en fait de mélodie, dans une ou plutôt en deux autres versions, avec un refrain différent et tout à fait aimable. J'aurai à m'expliquer au sujet des deux versions mélodiques dont je viens de parler³.

1. La version principale dont je me suis servi pour *Jean Renaud* est la plus connue de toutes : on la trouve notamment, avec plusieurs autres, dans le tome III du très intéressant ouvrage de E. Rolland : *Recueil de Chansons populaires* (Paris, Maisonneuve éditeur). Cette version, recueillie à Rouen, a été prise par Rolland dans les *Poésies populaires de la France*, Manuscrits de la Bibliothèque nationale. C'est celle dont Julien Tiersot a harmonisé la mélodie dans l'ouvrage cité précédemment. Elle figure aussi dans les *Chants héroïques de l'ancienne France* publiés par l'Union pour l'action morale. Dans ce dernier recueil la mélodie a été écrite, non plus à 6/8, mais à 3/4, chose dont je ne suis point partisan.

La chanson que j'ai intitulée *Les Tombes fleuries* est extrêmement répandue en France. On l'appelle souvent « La Pernette » à cause du nom donné à l'héroïne dans certaines versions. En ce qui concerne cette chanson, j'ai suivi de préférence une version — inédite, je crois, — qui fut recueillie dans la Lozère et apportée à l'école normale d'institutrices de Rouen par M^{lle} Adèle Léman, et dont j'ai eu connaissance par M^{lle} Alice Hérouard, institutrice au Havre.

2. Je l'ai d'ailleurs insérée dans mes *Trente-six Chansons de route pour les troupiers et les civils*, une mince plaquette de chants sans accompagnement (Paris, Hachette éditeur).

3. J'ai trouvé ces deux versions dans l'excellent recueil de Lucien Decombe : *Chansons populaires recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine* (Rennes, Caillière éditeur).

Les paroles du *Prisonnier de Hollande* fournissent un exemple caractéristique de la façon mystérieuse et lointaine dont les poètes populaires aiment parfois à introduire le sujet d'une chanson. La belle qui parle ici passe du jardin de son père, où fleurit un ormeau, à tous les oiseaux qui viennent y faire leur nid; de ces oiseaux à une colombe chantant jour et nuit pour les filles à marier; de celles-ci à elle-même, qui possède un cher mari; mais, hélas! il est dans la Hollande, les Hollandais l'ont fait prisonnier... Nous voilà enfin dans le sujet. Puis, comme l'on demande à la belle ce qu'elle donnerait pour ravoir son mari, elle énumère toute sorte de merveilles¹; et elle y ajoute en manière de conclusion sa « jolie colombe qui chante jour et nuit », ramenant ainsi, par un détail charmant, l'impression purement poétique du début. Ainsi cet art tout spontané de la chanson populaire, art d'une si libre fantaisie, a sa logique intime; ce n'est évidemment pas celle de Port-Royal, ni même celle de Boileau; c'est la sienne propre, et peut-être cette logique de l'imprévu est-elle la poésie même.

Les trois Tambours. — *Les trois Tambours*, qui suivent, nous sont-ils venus du moyen âge en se rajeunissant? Ne serait-ce pas plutôt des temps modernes? Je l'ignore; mais c'est une de nos chansons les plus jolies et les plus joyeuses.

Dans certaines versions, le jeune tambour qui « se paie » si hardiment « la tête » du roi, déclare, à la fin, qu'il est le fils du roi d'Angleterre; et voilà nos érudits en campagne pour démontrer qu'à telle date il fut question de marier une de nos princesses avec un prince anglais; il y aurait eu à ce propos je ne sais quels incidents, d'où la rupture du projet, et telle serait l'origine de la chanson. Il suffit de la lire pour constater l'invraisemblance d'une telle hypothèse. Il s'agit ici d'un conte où l'on fait la connaissance d'un jeune tambour très gamin, d'une princesse familière avec les passants de bonne mine et d'un bonhomme de roi plutôt comique. Le prince royal d'Angleterre déguisé en tambour, ou peut-être la plaisanterie du tambour se disant prince d'Angleterre, aura surgi par caprice dans le cerveau du poète ou d'un de ses interprètes; ce prince anglais me paraît avoir tout juste autant de réalité que la fille du roi d'Espagne battant son linge au bord de la rivière, dans une autre chanson de France. D'ailleurs, la tradition populaire de chez nous s'est bien rarement inspirée des événements historiques, fût-ce pour les transformer avec la plus libre fantaisie. Bref, ce n'est pas comme leçon d'histoire que je recommande *Les trois Tambours*, mais pour les savoureuses qualités que j'ai dites².

1. Y compris « La tour de Babylone », chante-t-on généralement. J'ai entendu chanter aussi : « Les tours de Notre-Dame », ce qui me satisfait davantage au moment où il vient d'être question de Versailles, de Paris, de Saint-Denis, et où l'on va évoquer le clocher du village, plus précieux encore que tout cela.

2. Il y a plusieurs versions fort jolies de cette chanson; Julien Tiersot en a donné une exquise dans l'ouvrage déjà cité. Celle que j'ai suivie a été recueillie dans la Meurthe et se trouve dans les *Poésies populaires de la France*, Manuscrits de la Bibliothèque nationale.

J'ajoute ici quelques mots sur nos chansons populaires dites « historiques ». La plus intéressante de toutes — le poème en est vraiment émouvant — est une chanson dans laquelle certaine princesse de

Le Prisonnier de Nantes. — *Le Prisonnier de Nantes* est une de nos chansons les plus répandues, même parmi le public citadin, qui la connaît, en général, par des versions mélodiques sans caractère. Celle que je donne en a beaucoup et met en relief l'intérêt dramatique du récit¹. L'ardente sympathie du poète anonyme pour le prisonnier n'a rien que de très naturel : les châteaux, les forteresses, les Bastilles, n'ont-ils pas été, jusqu'à la Révolution française, l'instrument du bon plaisir ou de la vengeance des puissants? Tout captif enfermé dans ces geôles était ou passait pour être un prisonnier politique, peut-être un révolté au cœur généreux : s'il était assez brave, assez fort, assez adroit pour s'en évader, n'était-ce pas pain bénit? Tout auditoire populaire était d'accord à ce sujet avec le poète, dont le naïf instinct de liberté éclate de façon si amusante dans cette fin, donnée par une version de notre chanson :

Vivent les fill' de Nantes
Et tous les prisonniers!

D'où viens-tu, Bergère? — Il est assez connu que les noëls ne sont pas, en général, d'origine populaire : adaptés sur des airs en vogue, souvent très jolis, leurs paroles françaises ou patoises semblent avoir été composées par des lettrés de village ou d'ailleurs; il en existe de vieilles éditions, et on en connaît parfois les auteurs. Mais ces noëls, ou un certain nombre d'entre eux, sont *devenus* réellement populaires, et il en est que la tradition orale nous a transmis. C'est le cas pour *D'où viens-tu, Bergère?*². J'ignore si ce joli petit Noël, si frais, si pimpant, dont mélodie et paroles ont comme un timbre argentin, figure en quelque recueil plus ou moins ancien; mais il a pris droit de cité parmi les chansons populaires, et je n'ai pas été fâché, en l'insérant dans le présent ouvrage, d'y faire place à cette littérature semi-populaire des noëls, où fut exprimé ce que la dévotion des bonnes gens a de plus ingénu et de plus aimable³.

France, mariée au « roi des Anglais » souffre tant à la seule pensée de lui appartenir qu'elle en meurt au moment où le mariage va être consommé. Si le point de départ de cette chanson fut certainement un mariage réel, — celui de Henri V d'Angleterre avec Catherine de France — les conséquences qu'il aurait eues pour la princesse n'ont jamais existé que dans l'imagination populaire.

Il faut quelque bonne volonté pour découvrir Jeanne d'Arc dans la bergerette — héroïne d'une ronde fort gaie — qui se bat en duel avec le roi d'Angleterre, quenouillette contre épée, parce que le noble sire ne l'a pas saluée, et qui, suivant les versions, tantôt le transperce et tantôt est transpercée par lui. Cette chanson, inspirée — paraît-il — par le souvenir de la bonne Lorraine, est parfois donnée avec ce refrain assez imprévu :

J'aime les mat'lots
Sur mer et sur terre;
J'aime les mat'lots
Sur terre et sur l'eau!

La vigoureuse chanson de corsaire qui débute ainsi : *Le trente-et-un du mois d'août...*, et qui date, je crois, du règne de Louis XVI, relate probablement un fait historique, mais d'importance très secondaire.

Quant aux chansons royalistes, d'ailleurs apocryphes, conservées dans nos provinces de l'Ouest, bien que l'une d'elles : *Monsieur d'Charette a dit...* soit encore très populaire ailleurs que dans le peuple, je les admire médiocrement. Ce n'est pas là qu'il faut chercher les trésors de la tradition française.

1. Cette version mélodique est celle que Decombe a insérée dans ses *Chansons populaires de l'Ille-et-Vilaine*.

2. Inséré par Decombe dans les *Chansons populaires de l'Ille-et-Vilaine*.

3. Dans aucun milieu intelligent et libre d'esprit on n'éprouvera la moindre surprise qu'il soit fait appel

« *Le Retour du Marin*. — Après la légende grandiose ou touchante, la poétique chanson d'amour, la fantaisie enjouée, le romanesque récit d'évasion, le pieux et joyeux Noël, voici une émouvante histoire de la vie réelle, dans le plus humble milieu : c'est *Le Retour du Marin*, sujet traité bien des fois en divers pays, et qui a suggéré à Tennyson son admirable poème *Enoch Arden*. Les couplets de la chanson populaire française ne sont inférieurs à rien de ce qui fut inspiré, même à un grand poète, par le drame poignant qui se joue dans l'âme du marin; on peut les juger supérieurs. Le sujet psychologique, ici, n'est point analysé; à peine est-il indiqué; toute la chanson est action ou dialogue; mais la touche est si sûre, chaque mot, dans sa simplicité, est si évocateur, que tout ce qui est sous-entendu se devine. Quelles explications feraient mieux comprendre ce que l'obscur sacrifice contient de souffrance humaine, et aussi de grandeur inconsciente¹?

La Courte Paille. — Autre chanson de matelot. Celle-ci — *La Courte Paille* — s'achève sans mélancolie; elle est, de toute façon, bien moins émouvante que la première; mais elle ne manque pas d'un certain pathétique, si l'on ne regarde pas de trop près à la vraisemblance des événements, et j'en aime l'entrain cordial, les amusants détails. D'autre part, j'ai voulu montrer par un exemple comment, avec une jolie chanson naïve, on peut arriver, en faisant ce qui s'appelle « de l'esprit », à perpétrer une « scie » parfaitement idiote, comme : *Il était un petit navire*, qui ne mérite certes pas le nom de chanson populaire, malgré sa regrettable célébrité, mais qui est la déformation systématique d'une vraie chanson du peuple².

La Fête des Savetiers. — *La Fête des Savetiers* est une chanson fort peu connue; elle mérite de l'être, non seulement parce qu'elle évoque la vie corporative d'autrefois, — ce qui lui donne un intérêt de curiosité, — mais aussi parce qu'elle est fort gaie dans sa majestueuse ampleur, qui fait penser vaguement à des « Maîtres chanteurs » de la vieille France, amoureux de la tradition, solennels, joyeux ou comiques autant que ceux de Nüremberg³.

Pour une rose. — *Pour une rose* est, par contre, une de nos chansons

à toutes les inspirations saines et nobles de la tradition populaire, y compris l'inspiration religieuse. Il va de soi que le plaisir éprouvé à l'audition d'un Noël n'implique par lui-même aucune adhésion à un dogme quelconque.

1. Mon texte est conforme, en principe, à la version donnée par Jérôme Bugeaud dans ses *Chants et Chansons populaires des provinces de l'Ouest* (Niort, Clouzot éditeur). J'ai publié à la librairie Hachette un choix fait dans ce vaste et riche ouvrage, sous le titre de : *Quarante Chansons populaires des provinces de l'Ouest, d'après le recueil de Jérôme Bugeaud* (avec préface, notices et accompagnements). *Le Retour du Marin*, que Bugeaud donne comme populaire dans l'Aunis, la Saintonge et le Poitou, devait nécessairement trouver place, pour sa beauté, dans mon choix de chansons de l'Ouest. La version donnée ici est la même, bien que la transcription diffère un peu, pour la mélodie comme pour les paroles; mais l'accompagnement de piano est différent et l'arrangement du chœur à deux parties est nouveau.

2. La version que j'ai suivie est vendéenne; elle se trouve dans les *Poésies populaires de la France*, Manuscrits de la Bibliothèque nationale. Avec son balancement rythmique, — son espèce de roulis, — la très simple mélodie de la chanson a je ne sais quoi d'aventureux, d'insouciant, qui suffirait pour faire reconnaître, même sans paroles, une chanson de matelots. Inutile de spécifier que cette mélodie n'a aucune ressemblance avec l'air, parfaitement niais, du « petit navire ».

3. Cette chanson se trouve dans un recueil : *Les Rondes*, publié en 1724 par Ballard, imprimeur de musique.

les plus répandues; il en existe des versions innombrables¹. La mélodie — celle qui a été insérée dans ce recueil — est large, tendre et triste, et ne porte la marque d'aucune époque. Quant aux paroles, existe-t-il dans notre poésie écrite, sans en excepter les pages les plus exquises de Ronsard ou des grands poètes du XIX^e siècle, une chanson d'amour plus émouvante et d'une forme plus achevée que celle-ci² :

En revenant des noces j'étais bien fatiguée;
 Au bord d'une fontaine je me suis reposée.
 Et l'eau était si claire que je m'y suis baignée;
 Avec la feuell' d'un chêne je me suis essuyée.
 Sur la plus haute branche le rossignol chantait :
 Je pleure, et toi, tu chantes; as-tu le cœur si gai?
 Le mien n'est pas de même; mon Pierre m'a quittée
 Pour un bouton de rose que je lui refusai.
 Je voudrais que la rose fût encore au rosier
 Et que mon ami Pierre fût encore à m'aimer.

Voilà la poésie que notre peuple a créée ou gardée dans sa mémoire et dans son cœur : comment ne pas l'en remercier avec émotion ?

Une remarque en passant : nous ne saurons sans doute jamais s'il y eut des femmes parmi nos poètes populaires; mais à coup sûr on doit à ces poètes des chansons où l'âme féminine s'est exprimée de la façon la plus vraie, la plus délicate, et qui ont un caractère bien distinct³.

Avec mes sabots. — Après la plainte douloureuse, voici une chanson de joyeuse espérance : *Avec mes sabots*. La gaillarde qui la chante mêle, j'en ai peur, un grain d'ambition à sa rêverie amoureuse, et il y a peut-être quelque chose d'excessif dans sa résolution de faire pendre les beaux messieurs qui l'ont appelée *vilaine*⁴; mais son entrain de forte et gracieuse fille du sol lui assure, je crois, toute notre indulgence. Et puis, il est permis de croire que la menace de pendaison à l'adresse des trois capitaines était une simple plaisanterie.

Cette chanson a été, depuis un quart de siècle, largement popularisée dans le public citadin par une très jolie version; j'en ai préféré, comme moins connue, certaine autre d'allure à peu près semblable quant à la mélodie, et, pour les paroles, différente en quelques détails seulement⁵.

1. Elle avait déjà été recueillie en 1704 dans les *Brunettes et petits airs tendres*, autre recueil publié par Ballard. (Il y eut d'ailleurs toute une dynastie des Ballard.) La mélodie notée en 1704 est celle que l'on trouvera plus loin. Quant aux paroles, je me suis conformé surtout à la version qui est aujourd'hui la plus populaire, mais en la débarrassant d'additions, selon moi fâcheuses, dont elle est souvent alourdie.

J'ai donné, dans les *Quarante Chansons populaires des provinces de l'Ouest*, deux versions de *Pour une rose*, l'une et l'autre tout à fait différentes, quant à la mélodie, de celle que j'ai choisie cette fois.

2. On pourrait composer chacun des couplets avec quatre vers de six syllabes, le deuxième et le quatrième étant seuls rimés ou assonancés; je préfère, ici, écrire chacun d'eux en un distique d'alexandrins. Selon l'usage de notre versification ancienne, il ne faut pas compter la syllabe muette à la fin du premier hémistiche, pas plus que nous ne la comptons aujourd'hui à la fin du second dans nos vers à rimes féminines.

3. Dans certaines versions de *Pour une rose* c'est un amant qui pleure le bonheur perdu : il est très visible qu'il y a là une adaptation faite après coup.

4. Elle joue sur le double sens du mot, sachant très bien qu'elle est une belle « vilaine » ou paysanne.

5. Version originaire de la Vendée, dans les *Poésies populaires de la France*.

S'il y a fort peu de nos chansons populaires — je parle des véritables, de celles qui ont réellement enrichi la tradition — auxquelles on puisse reconnaître même un point de départ historique, je ne nie pas, en revanche, qu'il y ait des chansons régionales, souvent fort jolies, sûrement écloses en telle province, et qui n'en sont guère sorties; mais, parlant ici uniquement des chansons en langue française, je crois bien que les meilleures se sont, en général, assez répandues pour que nous ne puissions savoir — surtout à l'égard des paroles — si elles sont de ce terroir plutôt que de cet autre. On trouvera en tel endroit une version mélodique particulièrement heureuse; le poème, en tel autre, sera plus complet, plus parfait; quant à savoir où la chanson a pris naissance, ce sera, dans la plupart des cas, chose impossible. De bonnes âmes, il est vrai, croient fermement que *Avec mes sabots* est une chanson spécialement lorraine — presque une chanson patriotique! — parce que la seule version connue d'eux commence par ce vers :

En passant par la Lorraine...

mais une autre, non moins populaire, — celle que j'ai donnée dans ce recueil, — débute ainsi :

En m'en revenant de Rennes...

Une troisième dit tout simplement :

En passant dedans la plaine...

Ce pourrait être :

En allant à la fontaine...

ou tout autre vers initial de même mètre et de même rime¹.

Voici l'hiver passé. — Il n'est point de règle sans exception. De la chanson exquise : *Voici l'hiver passé...* je ne connais qu'une version, celle que j'ai insérée dans ce recueil, et qui est poitevine². Je ne prétends pas qu'il n'y en ait pas d'autres; mais, s'il en est, elles doivent être peu répandues. Je parle de versions où les paroles de notre chanson seraient bien reconnaissables; car, pour le sujet en ce qu'il a de plus général : un départ de conscrits à l'époque des longues périodes de service militaire, leurs adieux et leurs serments à leurs promises, il a certainement été traité bien des fois³. La mélodie de la chanson poitevine est pleine de tendresse et d'émotion, et il y a dans le poème de bien jolis détails :

Arrivé dans Bordeaux,
Je t'écirai des lettres
Sur les nuages blancs
Passant dessus les champs...

1. On a mis en circulation une prétendue version, non seulement régionale, mais encore historique, de la même chanson, — version qui commence ainsi : *C'était Anne de Bretagne, avec des sabots...* Il suffit de jeter un coup d'œil sur cette composition pour voir qu'elle a été fabriquée, d'après la chanson populaire, par des traditionalistes plus zélés qu'adroits.

2. Je l'ai donnée dans les *Quarante Chansons populaires des provinces de l'Ouest*; mais on trouvera ici, avec une transcription légèrement différente, un accompagnement de piano spécial et, pour le chœur, un arrangement à deux parties, qui est nouveau.

3. Et pas seulement chez nous. Une des plus jolies chansons semi-populaires allemandes : *Abschied*

Les quatre chansons françaises dont il me reste à parler sont très gaies.

Lorsque j'étais jeunette. — Il existe des versions très nombreuses de la chanson où l'on voit une jeune fille, qui est tombée dans la rivière ou dans la fontaine, tirée de l'eau par trois cavaliers. Ils ne lui ont point rendu ce service dans un esprit de pure charité, et on l'approuve de se moquer d'eux, en fin de compte, fort agréablement. Plusieurs de ces versions sont très jolies; j'ai choisi celle qui m'a paru la plus fine et la plus gaie¹. Elle possède, avec cela, un de ces refrains, si amusants, dont la chanson populaire a le secret, et n'ayant avec l'histoire contée que les rapports les plus vagues, ce qui est un charme de plus :

Les canes, canes,
Les canetons,
Les canes de mon père
Dans les marais s'en vont...

J'ai tant dansé. — Non moins répandue est la chanson du cordonnier galant qui, ayant réparé un joli petit soulier, au lieu d'un sou marqué demande en paiement, soit un doux baiser, soit une tendre épousée. Parmi les versions de cette chanson, aucune ne me plaît comme celle qui nous est venue ou revenue de la Nouvelle France, je veux dire de ce qui fut, et reste par la langue, notre Canada². Quelle légèreté, quelle grâce, non sans une pointe d'attendrissement non exprimé, que l'on devine bien, et avec cela, quel refrain endiablé :

Viens, dansons, bergère, oh! gai!
Que le plancher en rompe³!

Nos deux dernières chansons françaises pourraient être rattachées au folklore enfantin, mais elles sont de nature à être exécutées et goûtées par des adultes aussi bien que par des enfants.

La petite Tata. — *La petite Tata* est une de ces chansons qui, transmises par voie orale, n'en ont pas moins gardé la marque très nette du

(*Adieu*), est sur ce sujet. Notons en passant qu'il n'y a en Allemagne — peut-être en raison même de la culture musicale depuis longtemps répandue en ce pays — que fort peu de chansons dont l'origine soit vraiment populaire. Ce qu'il en existe n'est, dans l'ensemble, aucunement comparable à nos chansons de France, à celles de Russie ou des Îles britanniques. Soit dit sans nous donner le ridicule de vouloir rabaisser la production musicale d'une nation à qui Victor Hugo disait en 1870 : « La musique est ton souffle. »

1. Version originaire de Bretagne, dans les *Poésies populaires de la France*.

2. *Chansons populaires du Canada*, recueillies par E. Gagnon.

3. Contrairement à la ponctuation adoptée dans le recueil canadien, les mots : *A l'ombre*, qui font refrain aussi, doivent, selon moi, se rattacher à ce qui précède, c'est-à-dire au couplet, et non pas aux deux vers constituant le reste du refrain. La coupe de la mélodie — la ponctuation musicale, si je puis dire — l'exige. Et quels effets galement imprévus donnent alors ces mots : *A l'ombre!*... Voyez le dernier couplet :

Tu m'attendras toute une année
A l'ombre...
Viens, dansons, etc.

Voilà qui est dans le génie de la chanson populaire, si riche de fantaisie, bien plutôt que l'idée apparemment raisonnable de danser « à l'ombre » pour avoir moins chaud. Apparemment, dis-je, et non réellement, puisqu'il s'agit de danser jusqu'à rompre un plancher, ce qui exclut toute pensée de verts ombrages. J'ai souligné mon interprétation par un ralentissement et un point d'orgue avant les deux vers qui achèvent le refrain.

xviii^e siècle, et qui, d'ailleurs, sont évidemment d'origine citadine¹. Celle-ci est délicieuse : la dame au miroir, consultant sa soubrette, étalant sa coquetterie avec la plus naïve impertinence, et la grosse voix du mari, sans doute fort débonnaire au fond, se faisant entendre tout à coup, c'est une vraie petite comédie. La mélodie, qui débute en sol majeur pour s'achever en la mineur, est d'ailleurs très originale; elle ressemble à un papotage de fillette, et c'est bien une âme d'enfant que possède la petite Tata, quoiqu'elle ait un mari, une servante et trois laquais, dont le troisième « court en chemise pour faire rire les passants »².

Il faut marier nos filles. — Notre dernière chanson est fort simplette à tous égards, mais sa bonne humeur, sa drôlerie, le parti que l'on en peut tirer en donnant tout le relief désirable au dialogue, m'ont fait penser que cette chansonnette ne serait point mal venue dans la brève collection empruntée à la tradition populaire de France³.

Transcription des chansons françaises (paroles). — Je vais exposer maintenant de quelle nature sont les transcriptions que j'ai faites de nos chansons françaises, et les principes selon lesquels j'ai exécuté mon travail.

N'ayant pas ici à traduire ou adapter, comme il le fallait bien pour les chansons étrangères, je devais, cela va de soi, m'écarter le moins possible du texte noté d'après la tradition orale. Je n'ai pas cru possible, cependant, de ne pas m'en écarter du tout.

D'abord, j'ai pris le droit de corriger, à l'occasion, une version par une autre. Je ne suis point chartiste, et je ne saurais me flatter d'avoir accompli ce travail en érudit, en savant qui essaie de reconstituer un texte primitif; je l'ai fait de mon mieux, tout simplement, choisissant la version qui, dans son ensemble, me paraissait la meilleure, puis, lorsque cela me semblait désirable, y introduisant tel détail, telle expression, empruntés à des versions différentes, non pas avec le parti pris de faire entrer dans mon texte le plus de choses possible, fussent-elles toutes excellentes, mais au contraire avec le souci de ne pas altérer le caractère de la version principale, complétant ou allégeant, amendant parfois, à l'aide d'autres versions, toujours subordonnées à la première⁴.

1. Comparez, dans les *Quarante Chansons des provinces de l'Ouest*, celle de la servante qui, pour être aussi belle que sa maîtresse, veut se farder, et à qui « l'apothicaire » vend du cirage pour du fard, en lui recommandant bien de ne se l'appliquer sur les joues que dans l'obscurité.

2. J'ai entendu pour la première fois chanter cette chanson par la plus jeune sœur du compositeur Charles de Sivry, folkloriste dans l'âme. Plus tard, une fillette parisienne de huit ans m'en a chanté une version dont la mélodie était pareille à celle que je connaissais, et que l'on trouvera plus loin, sauf pour une variante rythmique amusante, vraiment enfantine, mais qui rendait, par ses doubles croches, certaines syllabes impossibles à prononcer distinctement. J'ai conservé le souvenir de cette variante dans le petit prélude de la chanson.

3. *Il faut marier nos filles* est une chanson assez répandue. Je la donne d'après une version que j'ai apprise dans ma famille, et qui venait de l'Artois.

4. Voici un exemple d'une réserve qui m'a quelquefois coûté. Dans la chanson du *Prisonnier de Nantes*, il est dit que la fille du géôlier lui apporte à boire et à manger; certaines versions ajoutent :

Et des chemises blanches
Tant qu'il en peut changer...

Bien que la naïveté de ce détail me semble très amusante, je l'ai écarté comme étant peu en harmonie

Cela ne m'a point paru suffisant. Les fautes de prosodie musicale, c'est-à-dire les manques de concordance entre le rythme des paroles et celui de la mélodie, abondent dans nos chansons populaires, soit par la faute des auteurs primitifs, soit par celle des générations qui nous ont transmis leur œuvre : il en résulte parfois un véritable massacre de la parole, des sonorités peu intelligibles à l'audition, voire même baroques ou ridicules, dont je ne puis prendre mon parti.

Je sais bien, hélas ! que — faute, sans doute, d'un véritable accent tonique dans notre langue — on a toujours été, chez nous, assez indifférent à cette question. Un exemple entre mille : dans un de nos plus jolis opéras-comiques : *Richard Cœur de Lion*, de Grétry, les premières notes d'une mélodie bien rythmée, à trois temps, se chantent sur les paroles suivantes :

Uneû... fièvreû... brûlante...

les deux premiers temps forts tombant inexorablement sur des muettes, qui doivent en même temps supporter des notes longues.

Lorsque le musicien a respecté la prosodie, c'est le public qui, fort souvent, dérange son œuvre. Je citerai un seul exemple. Le sublime *Chant du Départ* s'ouvre par ce vers, parfaitement prosodié, dont je signale les syllabes accentuées, qui coïncident avec des temps forts, en les faisant suivre d'une barre :

La Victoi | -re en chantant | nous ou | -vre la barriè | -re.

Jusque-là, le public suit le compositeur. Malheureusement, le troisième vers, qui doit être chanté sur la même phrase musicale que le premier, ne présente pas partout des accents aux mêmes endroits que ce vers initial. Méhul y a remédié en faisant, pour le troisième, une légère variante rythmique, et cela permet encore de bien prosodier, — comme ceci :

Et, du nord | au midi, | la trompet | -ette guerriè | -re.

Mais croyez-vous que le public se soucie de la variante rythmique introduite pour ne pas offenser la prosodie ? Pas le moins du monde ! Comme il a dans la tête le rythme musical du premier vers, il chante imperturbablement le troisième sur le même rythme, ce qui donne cette chose aimable :

Et, du nord | au midi, | la trom | -pette guerriè | -re !

Étant donnée une telle disposition du public français, il n'est pas surprenant que nos rustiques trouvères et leurs interprètes bénévoles se soient médiocrement souciés de prosodie musicale, surtout aux couplets, souvent très nombreux, qui suivent le premier, et qui s'accordent comme ils peuvent avec le rythme invariable de la mélodie.

On ne prétendra pas, je l'espère, que les paroles d'une chanson populaire

avec le caractère plutôt farouche de ma version mélodique et aussi avec certains détails touchants de ma version poétique.

n'aient pas droit au respect autant que celles d'un livret d'opéra, comme s'il y avait un art à bon marché pour le peuple et un art de luxe pour les bourgeois. Outre que les vers de nos chansons populaires sont, en général, très supérieurs à ceux des meilleurs *libretti*, la parole a beaucoup plus d'importance dans une chanson que dans un opéra ou dans toute œuvre musicale compliquée et développée. L'intérêt de plus d'une sorte offert, en ce dernier cas, par la musique permet de considérer le texte chanté comme très secondaire; c'est peut-être une grave erreur, mais elle est générale et explicable. On accepte d'autant plus aisément des vers médiocres, ou déformés par une mauvaise prosodie musicale, que l'on entend souvent très mal ce que disent les chanteurs; et, d'autre part, on s'accommode de ne percevoir que des sons lorsque la musique, avec ses combinaisons multiples, absorbe la majeure partie de votre attention. La parole ne vous apparaît plus alors que comme une sorte de fil conducteur, et, pourvu que l'on sache en gros — fût-ce par un programme — de quel côté l'on va, on n'en demande pas davantage ¹. La chanson a de tout autres exigences. C'est la seule forme d'art où poésie et musique soient associées dans une égalité parfaite; sa beauté suprême est que les deux éléments soient vraiment fondus en un seul, chacun des deux faisant valoir l'autre sans qu'il soit possible de préférer celui-ci à celui-là, ni même, en quelque sorte, de les discerner l'un de l'autre. Ajoutez que, le premier couplet entendu, il n'y a plus rien d'imprévu, musicalement, pour l'auditeur; ce sont les paroles qui, aux couplets suivants, renouvellent l'intérêt de la mélodie, dont elles font admirer des aspects parfois inattendus. Tout cela exige, comme moyen d'interprétation, non point une voix étendue ou puissante, mais avant tout — avec un sentiment juste, profond s'il est possible, — une diction excellente; et il n'est pas de diction qui puisse, à tout moment, triompher d'une mauvaise prosodie musicale.

S'il ne s'était agi que de moi ou de quelques amateurs, je me fusse résigné à bien des fautes de prosodie; par le fait, j'ai accepté celles qui n'étaient pas trop sensibles, plutôt que d'avoir à modifier quoi que ce soit; mais, comme je l'expliquerai, je pensais aussi, en composant ce recueil, à faire pénétrer quelques-unes de nos plus belles chansons françaises dans les milieux les plus divers, et surtout à suggérer l'idée d'en donner des auditions publiques. Cela m'a décidé à chercher çà et là des variantes pour remédier aux fautes de prosodie les plus désagréables.

Dans une seule chanson française : *Le Retour du Marin*, j'ai risqué de légères variantes rythmiques de la mélodie; c'était à certains passages où les paroles ne comportaient aucune modification possible. J'ai pu ainsi faire dire au Marin :

Vous aviez de lui... trois enfants,

1. A moins, bien entendu, d'être le poète lui-même ou de défendre de façon désintéressée la cause de la poésie. Dans ce cas, on a de quoi se plaindre du sort infligé par la musique à la parole sous prétexte de mariage. Et il y a longtemps que cela dure. Dans un fragment de dithyrambe qui nous a été conservé, un poète grec admonestait sans douceur la flûte, cette « Phrygienne impertinente », trop disposée à couvrir la parole en l'accompagnant.

et non pas :

Vous aviez de... lui trois enfants.

Mais la variante rythmique est si contraire aux habitudes de la chanson française que j'ai préféré, partout ailleurs, modifier les paroles pour éviter une prosodie fâcheuse. Déjà, dans le même *Retour du Marin*, je me suis permis de remplacer :

Madame, je... reviens de guerre,

par :

Je viens de loin;... j'ai fait la guerre.

A plus forte raison ai-je manœuvré de même lorsque la faute prosodique se compliquait d'un de ces barbarismes que certains regardent comme faisant partie intégrante de la poésie populaire, et qui, selon moi, tiennent bien plutôt à la balourdise de quelque chanteur de village. Je n'ai pas accepté que, dans une chanson émue et délicate, où des jeunes filles parlent de leurs fiancés, l'une d'elles pût dire (elle est promise à un conscrit) :

Le mien va s'en aller;
Le *devoir* l'engage,

ce que la mélodie oblige à rythmer ainsi :

Le deu... voireù... l'engage.

Il était, je crois, peu criminel d'écrire :

Le mien va s'en aller
Où son *devoir* l'engage.

Certes, il y a eu des changements moins simples à faire que celui-là, mais j'indique seulement le principe, et je passe à autre chose.

C'est parfois telle ou telle expression de mon texte populaire que je n'ai pas cru devoir conserver. Par exemple, il se peut que dans un récit grave, émouvant, apparaisse un mot qui ferait rire, soit parce qu'avec le temps il a changé de valeur, soit parce qu'un interprète maladroit l'a substitué à quelque autre. Dans la plupart de ses versions, l'héroïque chanson de Jean Renaud débute ainsi :

Quand Jean Renaud de guerre vint,
Tenait ses tripes dans sa main.

Je ne crois pas que l'effet du mot « tripes » puisse être heureux au début de cette vraie « chanson de geste » en une douzaine de couplets; je pense que, dans une audition publique, il serait une trahison envers le vieux poète inconnu. Je n'accepterais pas davantage le mot « boyaux », qui se trouve en d'autres versions : ce mot fut noble en son temps (« les boyaux de la terre », disait Ronsard), mais il ne l'est plus. Seul, le mot « entrailles » est possible : aussi l'ai-je adopté, bien qu'il ne figure, à ma connaissance, dans aucune version populaire ¹.

1. Cela nécessitait un changement de temps : « Tint ses entrailles dans sa main. » J'aurais préféré l'im-

Une autre de mes hardiesses a été de ne pas laisser dans telle de nos plus admirables chansons les « cuirs » que la tradition y avait glissés : car je croirai difficilement — jusqu'au jour où on me le démontrera — que ces cuirs soient dus au poète créateur d'un chef-d'œuvre. Ce n'est pas qu'un tel poète n'ait pu être fort ignorant de la grammaire ; mais son instinct lui aurait fait éviter, je pense, toute chose laide ou ridicule ¹. Je ne voudrais point, en tout cas, qu'il y eût même un sourire à la fin de la poignante histoire du Marin ; et, pour cela, j'ai préféré à cette conclusion :

Sans remercier, tout en pleurant,
S'en retourna-t-au régiment,

celle-ci, au moins aussi naturelle puisqu'il s'agit d'un marin, et non moins euphonique :

Sans remercier, tout en pleurant,
Il regagna son bâtiment ².

J'ai fait d'autres modifications pour des raisons plus particulières.

Certaines de nos chansons populaires se chantent de cette façon : chaque couplet ne comportant que deux vers, — en dehors des refrains, — le second vers du premier couplet devient le premier vers du second couplet, le second vers du second couplet le premier vers du troisième, et ainsi de suite ³. Bien que cette façon d'allonger une chanson puisse être, en certains cas, très commode, par exemple s'il s'agit de rythmer la marche, je l'aime peu en d'autres circonstances : elle groupe ensemble par deux, dans une même strophe, des vers qui ne semblent pas toujours faits pour voisiner si étroitement, et, lorsqu'il s'agit d'une audition véritable, elle donne parfois une longueur excessive à une chanson qui, plus courte, produirait beaucoup plus d'impression. Faut-il croire que les auteurs des chansons qui se chantent de cette manière, ont eux-mêmes voulu qu'il en fût ainsi ? C'est fort possible, mais ce n'est pas sûr ; et, surtout en songeant aux auditions publiques, j'ai préféré renoncer à ce système. Seulement il en résulte que, les vers étant alors exactement groupés deux à deux dans chaque couplet, d'où aucun ne s'échappe pour passer dans le couplet suivant, les vers de la chanson doivent être en nombre pair. Comme il n'en est pas toujours ainsi, — ce qui, d'ailleurs, peut tenir à une addition ou à une suppression accidentelle, —

parfait ; mais il eût fallu loger une syllabe de plus, et cela exigeait une variante rythmique qui, si insignifiante qu'elle parût, aurait altéré le rythme si fort et si net de la mélodie. Cette difficulté m'a fait chercher des variantes où le genre de la blessure ne fût point spécifié, comme celle-ci : « Perdait son sang par les chemins ». Mais il m'a semblé impossible de renoncer à la vision caractéristique du héros rentrant chez lui en soutenant ses entrailles. Je ne saurais dire combien d'heures j'ai consacrées à retourner ce minuscule problème sous toutes ses faces avant d'adopter : « Tint ses entrailles dans sa main. »

1. Il faut n'avoir jamais causé avec certains vieux paysans pour ignorer avec quelle justesse et quelle sûreté le peuple des campagnes peut manier notre langue. Jeanne d'Arc, pour signer, faisait une croix ; « onques lettres ne lut », comme eût dit Villon ; est-il cependant rien de plus purement français que toutes ses paroles, dans leur savoureuse familiarité ?

2. Je ne serais d'ailleurs pas surpris que le mot « bâtiment » se rencontrât dans une version qui a pu m'échapper.

3. Le même système peut être appliqué à deux groupes de deux vers par couplet.

il a fallu m'arranger, d'une façon ou d'une autre, pour que le nombre total des vers fût toujours pair dans les chansons dont il s'agit.

Autre chose. Toujours en pensant aux exécutions publiques, l'idée m'est venue que, pour varier, pour animer, il serait bon de faire dire par une voix seule tout ce qui, dans un récit, — chanté, je suppose, par un groupe choral, — est mis dans la bouche d'un personnage. Cela était d'autant plus facile que les poètes populaires aiment à jeter dans le récit, de la façon la plus abrupte, une parole d'un de leurs héros ou un échange de répliques entre deux d'entre eux, sans recourir à des formules telles que « dit-il » ou « dit-elle ». Cependant ces formules se rencontrent parfois : il a donc fallu les éliminer lorsqu'il s'agissait de rendre possible un solo ou un dialogue.

Ai-je besoin de spécifier que mon unique souei, en exécutant tous ces petits ouvrages de menuiserie, a été qu'ils pussent passer inaperçus ?

Une seule de nos chansons françaises m'a demandé un travail plus important, bien que j'aie fait tout mon possible pour qu'il ne se décelât pas. Il s'agit de celle que j'ai appelée *Les Tombes fleuries*. J'ai tenu à en donner la version lozérienne dont j'ai parlé, parce que la mélodie de cette version me semblait particulièrement intéressante et que certains détails des paroles y étaient délicieux. Tout ne m'y plaisait pas, cependant, notamment une fastidieuse répétition du dernier vers de chaque couplet. Certes, les répétitions de vers sont fréquentes dans les chansons populaires, et l'effet en est souvent très heureux ; mais tel n'était point le cas. Chaque couplet, dans ma version lozérienne, se compose d'un premier vers, à terminaison muette¹, suivi d'un *tra la la*.... prolongé et plaintif, après quoi ce premier vers est repris sur la même phrase mélodique que la première fois ; puis vient un second vers, à terminaison non muette, qui est immédiatement repris sur une phrase mélodique autre que la première fois. Autant la répétition du premier vers est sûrement bonne, autant celle du second, à mon avis, est mauvaise. Après le long et douloureux *tra la la*..., il est naturel que la première phrase soit reprise, paroles et musique, pour qu'elle se relie aisément à la suite du récit. Au contraire, la reprise du second vers, qui n'est pas spécialement motivée, a l'inconvénient, venant après la reprise précédente, de fournir trop peu de substance à chaque couplet et de laisser traîner à l'excès la mélancolique histoire. Aussi n'ai-je point hésité à supprimer cette deuxième répétition, en écrivant deux vers au lieu d'un à la fin de chaque couplet. Cela m'a permis de faire rimer ou « assoner » ensemble ces deux vers.

J'en ai dit assez pour que le lecteur se fasse une idée de ce que fut mon travail de transcription, quant aux paroles de nos chansons françaises. C'est, en somme, peu de chose ; mais ce peu de chose exigeait — après un travail minutieux et prudent, fait avec amour, — une sorte de justification.

Transcription des chansons françaises (mélodies). — Je n'ai rien à dire sur la

1. Ou féminine, — soit dit sans intention malicieuse.

transcription de onze de nos mélodies françaises : elle a consisté uniquement à donner la notation exacte des versions qui m'ont paru les meilleures; et, si je ne suis pas toujours d'accord, sur telle question de mesure ou sur tel autre détail, avec les folkloristes ou les musiciens qui ont noté ou harmonisé les mêmes mélodies, ce sont là de menues divergences d'interprétation comme il y en a toujours entre ceux qui essaient de fixer la physiologie vraie d'une mélodie populaire. La transcription musicale de cinq chansons appelle, au contraire, une explication.

Pour *Jean Renaud*, je me suis conformé, ai-je dit, à la version la plus connue; mais, en ce qui concerne la mélodie, je n'ai pas suivi *exclusivement* ladite version. Il faut remarquer d'abord que, par une anomalie dont je ne connais pas d'autre exemple dans nos chansons populaires, cette version introduit aux deux derniers couplets — moment pathétique où la veuve, apprenant la mort de Renaud, exhale son désespoir et adjure la terre de l'engloutir auprès de lui, ce qui a lieu aussitôt — cette version, dis-je, introduit aux deux derniers couplets une mélodie nouvelle. D'où vient cette variante imprévue? A-t-elle été composée par le même auteur que la première mélodie? A-t-elle été détachée d'une autre version, parce qu'elle a paru convenir de façon particulière aux deux couplets de la fin, et à ceux-là seulement? Quoi qu'il en soit, l'adaptation est parfaite entre cette mélodie inattendue et les paroles des deux derniers couplets. Elle est essentiellement dramatique; la précédente est épique.

Or, l'allure héroïque de la première mélodie convient à merveille au début de la chanson; moins bien, à mon avis, au dialogue entre la bru et la belle-mère. La mélodie appartient au plain-chant : en style moderne, c'est d'abord — si nous supposons un dièse à la clef — une phrase en mi mineur où surgit un do dièse, et qui s'achève en si mineur; puis une phrase en mi mineur avec le do naturel, et finissant sur la tonique. La première phrase surtout est saisissante de grandeur; l'ensemble s'harmonise admirablement avec l'arrivée de Renaud, mortellement blessé, avec le dialogue de la mère et du fils et avec la mort du chevalier. Lorsque commence le dialogue entre la veuve non informée, mais inquiète, et la mère du défunt, dont les pieuses ruses voudraient épargner à sa bru, qui vient d'accoucher, une trop brusque annonce du malheur survenu, il n'y a plus harmonie aussi profonde entre les paroles et la mélodie.

Cela étant, j'ai pensé que l'introduction d'une ou deux autres versions mélodiques dans cette chanson développée, où sont marquées des phases très diverses de l'action, ne pourrait qu'y rendre l'expression des sentiments plus parfaite, pourvu qu'il se rencontrât des versions bien appropriées aux passages où il s'agirait de les appliquer. Or, ces versions existent, la mesure y étant la même que dans la première version, et la tonalité pouvant aussi, très aisément, y être la même. L'une d'elles, dont la phrase initiale semble faite pour traduire l'interrogation et la plainte, m'a paru convenir merveil-

leusement à la première partie du dialogue entre la bru et la mère. Pour ce qui suit, j'en ai préféré une autre qui débute comme la version épique, sauf que le *do dièse* y est remplacé par un *do naturel*, ce qui en modifie complètement le caractère en substituant une impression douloureuse à une impression héroïque.

En résumé, les treize couplets sont ainsi constitués, quant à la mélodie : trois couplets sur la version principale ; trois sur une deuxième version ; trois autres sur une troisième ; les quatre derniers couplets comme dans la version principale, les deux qui terminent étant sur une autre mélodie que les précédents, conformément à la tradition elle-même. De courts interludes, fournis par ce quatrième et dernier motif, permettent de séparer quelque peu les différentes phases de l'action et en même temps les différents thèmes mélodiques, d'ailleurs assez semblables entre eux pour apparaître comme les modifications expressives d'une même pensée musicale.

Je ne sais si mon idée d'utiliser successivement plusieurs versions mélodiques d'un même chant paraîtra heureuse ou non ; j'espère seulement qu'on voudra bien ne pas la condamner sans examen. Je suis, du reste, persuadé que, dans une exécution publique, la diversité ainsi obtenue ne serait pas inutile pour soutenir l'attention ou renouveler l'émotion au cours d'un assez long récit.

Dans *Le Prisonnier de Hollande*, ce sont deux versions mélodiques que j'ai fondues en une seule pour constituer chaque couplet de la chanson. J'avais écarté, ai-je dit, comme un peu vulgaire, la version la plus connue de nos jours, et qui n'est certainement pas la primitive : *Auprès de ma blonde*. Deux versions recueillies dans l'Ille-et-Vilaine, je l'ai dit aussi, me parurent très supérieures : seulement le couplet de l'une, le refrain de l'autre, n'étaient pas, à mon avis, tout à fait satisfaisants, tandis que l'on pouvait, avec un minimum de raccord, fondre en une seule les deux mélodies, qui se chantent dans le même ton et sont également à 6/8. C'est ce mariage que je me suis permis de faire.

Les trois autres transcriptions dont j'ai à parler se réduisent à peu de chose. Dans *Les trois Tambours*, chanson aux versions nombreuses, il y a, en général, un *rataplan* au milieu ou à la fin du couplet ; ce *rataplan* manquait à ma version ; je l'ai ajouté pour finir le couplet, sur la tonique répétée trois fois. Cela donne une mesure de plus, seize au lieu de quinze, et par suite une carrure que l'on pouvait souhaiter dans un air de marche.

D'où viens-tu, Bergère ? comprend une question de quatre mesures et une réponse de huit : j'ai bissé la question, qui me semblait trop courte, en la faisant faire d'abord par une seule voix ou par des voix choisies, ensuite par le chœur. D'autre part, au dernier couplet, pour ne pas finir sur un solo, j'ai fait reprendre par le chœur la dernière réponse de la Bergère, avec une variante mélodique portant sur trois ou quatre notes.

Enfin, en ce qui concerne *J'ai tant dansé...*, je n'ai pas maintenu le *bis*

du refrain, que l'on entend déjà un grand nombre de fois sans cela, et, en revanche, j'ai bissé la phrase initiale de chaque couplet, dont la reprise en chœur, faite bien en mesure après le solo, donne, me semble-t-il, beaucoup d'entrain.

Transcription des chansons étrangères (paroles). — Avant d'énumérer les chansons anglaises et russes pour en indiquer l'origine et le caractère, je dirai ce qui a trait à leur transcription. Voyons d'abord les paroles. Il ne s'agissait plus, ici, d'un texte parfois modifiable en quelques détails, mais à conserver, dans l'ensemble, aussi pieusement que possible. Faire passer dans notre langue les paroles d'une chanson étrangère — j'en appelle à tous ceux qui en ont fait l'essai — est un problème fort difficile à résoudre; parfois, même, je l'ai jugé partiellement ou totalement insoluble. Toutes les fois que j'ai cru devoir traduire, — c'est la très grande majorité des cas, — je l'ai fait, et, naturellement, de mon mieux; mais je ne crois pas à la possibilité d'une traduction littérale, en vers ou en prose, lorsqu'il s'agit d'adapter un poème sur une mélodie donnée, sans altérer le rythme musical ni sacrifier la bonne accentuation des paroles. D'ailleurs, en toute traduction, même non appliquée sur de la musique, et fût-elle en prose, je pense que la littéralité constante est un des plus sûrs moyens de trahir le texte à traduire. J'ai donc essayé — lorsque traduire s'imposait — de donner, soit par l'exactitude, soit par l'équivalence, l'impression du poème original. Même alors, j'ai plus d'une fois abrégé. Il est impossible, en bien des cas, d'enlever une ligne à un récit, même long; mais des poèmes d'un autre genre que le narratif, et où tout n'est pas de même valeur, peuvent être utilement raccourcis.

Ce n'est pas tout. Certains poèmes, que je pouvais lire dans l'original ou dont j'avais une traduction littérale, m'ont paru, tout en contenant des indications précieuses, être, dans l'ensemble, fort peu intelligibles ou médiocrement intéressants. Dans ces cas-là, j'ai retenu de l'original ce que j'ai pu. Un autre poème — récit épique — était d'une longueur si démesurée que je n'ai pu en imiter qu'un fragment.

Voilà pour ce que j'appelle les traductions; mais traduire ne m'a pas toujours été possible ou ne m'a pas toujours semblé désirable.

Il y a des poèmes qui ne m'ont été connus qu'à travers des adaptations : je me suis, en ce cas, inspiré très librement du sujet primitif.

Le cas s'est présenté aussi où même le sujet original d'une chanson m'était inconnu; ou bien c'était le cas plus étrange où il n'existait aucun rapport perceptible — pour moi, du moins, — entre la mélodie et le poème, accouplés, me semblait-il, par le plus extraordinaire caprice. Alors — la mélodie me paraissant à retenir, comme dans tous les cas visés — je me suis inspiré d'elle directement et j'ai hasardé une adaptation en rapport avec elle, telle que je la comprenais, telle que je la sentais. Il va de soi que je ne

prétends pas avoir retrouvé par intuition un sujet primitif qui se serait perdu ou dénaturé avec le temps; mais je pense qu'une mélodie n'est pas nécessairement liée, ou qu'elle ne l'est pas toujours, à un sujet unique. Sans doute, elle ne comporte que des sujets d'un certain genre, liés entre eux par une intime analogie, et donnant tous lieu à des émotions de même ordre; mais ces sujets peuvent différer extérieurement les uns des autres. En tout cas, comme le lecteur sera toujours averti que, dans tel morceau, j'ai tenté une libre adaptation, il ne pourra pas me reprocher d'avoir voulu le tromper; il restera maître de rejeter les paroles pour n'étudier que la mélodie.

Les particularités que je viens de signaler seront exposées avec plus de détail à mesure que j'énumérerai les chansons auxquelles elles se rapportent. Lorsqu'un poème aura été traduit dans son ensemble, je ne ferai aucune remarque; dans tous les autres cas, j'indiquerai ce qui aura été fait, et pourquoi.

Dans mes traductions, imitations, adaptations, je me suis servi tour à tour du vers rimé, du vers assonancé ou de la prose rythmée. J'ai choisi, selon les cas, celle de ces trois formes qui me permettait de rendre le plus fidèlement l'impression du poème étranger, telle que je la ressentais, ou qui me paraissait le mieux appropriée au caractère de la mélodie elle-même. C'est du vers rimé que je me suis servi le plus souvent.

Dans la plupart des chansons étrangères : anglaises, russes, allemandes, etc., le nombre de syllabes que contient chaque vers n'est pas un élément de première importance : d'un couplet à l'autre, ce nombre change souvent pour des vers occupant la même place dans leurs couplets respectifs¹. Par exemple, au moyen d'une liaison, une seule syllabe correspondra à deux notes au troisième vers de tel couplet, tandis qu'au troisième vers du couplet précédent deux syllabes correspondaient à ces deux notes. De même, deux croches répétant la même note pourront être substituées à une noire, ou inversement. J'ai usé de ces diverses facultés en écrivant certaines de mes traductions ou adaptations : un vers occupant telle place dans le couplet peut alors avoir, suivant les couplets, un nombre variable de syllabes : sept, huit, ou davantage. Il me paraît, en principe, tout à fait légitime d'user de ces libertés, chacun des cas particuliers devant être examiné pour savoir si l'on en a fait un judicieux usage. Dans la poésie chantée, l'oreille ne perçoit pas distinctement le nombre des syllabes, à moins qu'il n'y ait partout une syllabe pour une note. En réalité, c'est le nombre des mesures, et c'est, dans chaque mesure, le total des valeurs de notes, qui fournissent ici l'élément invariable, attendu d'un couplet à l'autre.

1. Il en est de même, au reste, dans la poésie non chantée de la plupart des peuples, la versification étant essentiellement constituée, en ce qui concerne les langues à accent tonique, par un certain nombre d'accents portant sur des syllabes fortes, qui peuvent, dans un vers équivalent au point de vue métrique, n'être pas toujours séparées par le même nombre de syllabes faibles. Telle n'est pas, malgré divers essais d'innovation, la loi fondamentale de la versification française, dans laquelle le nombre des syllabes n'a jamais cessé de jouer un rôle capital. L'exactitude du nombre étant exigée dans la poésie non chantée, on s'y tient aussi, en général, dans la poésie chantée, bien que ce soit souvent fort inutile.

Transcription des chansons étrangères (mélodies). — Je n'ai presque rien à dire sur ce sujet. Les seules innovations que j'aie faites, en ce qui concerne les mélodies étrangères, ont été de bisser la phrase finale de la *Noce villageoise* anglaise et de transcrire en majeur le troisième couplet de la chanson écossaise : *Charlet, mon prince aimé...*, comme pour exprimer, en terminant, la réalisation d'une espérance caressée aux deux premiers couplets.

Les chansons anglaises. — Il n'a pas échappé au lecteur que je donnais à l'expression de « chansons anglaises » une signification très large : celle de chansons recueillies sur un point quelconque des Iles britanniques. L'Irlande et l'Écosse, aussi bien que le pays de Galles, devaient me fournir leur contingent de mélodies. Le génie musical de ces terres celtiques est illustre, et l'on n'eût pas compris qu'elles ne fussent point représentées dans mon choix. Cependant, je ne suis en aucune façon disposé à reconnaître que celles-là seules comptent, et que l'élément spécialement anglais soit négligeable, comme un préjugé trop répandu pourrait le faire croire. Il s'en faut de beaucoup. Je donnerai d'abord, en ce qui concerne l'Angleterre, — le pays de Galles non compris, — quatre chansons populaires ou semi-populaires, extrêmement connues Outre-Manche, mais que l'immense majorité de nos compatriotes ignorent; puis viendront six chansons pleinement populaires, et bien authentiques, car elles ont été recueillies de la bouche du peuple, il y a peu d'années, par un compositeur et par un folkloriste aussi aptes que possible à remplir leur délicate mission de transpositeurs fidèles de la tradition orale : Cecil J. Sharp et Charles L. Marson. Cecil Sharp, qui n'est pas seulement un musicien éminent, mais aussi un véritable apôtre de la chanson populaire, a bien voulu m'autoriser — avec une cordialité tout anglaise — à insérer dans mon livre ces chansons et les accompagnements, dignes d'elles, qu'il a donnés à leurs mélodies. Chose dont j'ai été particulièrement touché, il l'a fait avec un vif désir que ces admirables chansons, jaillies du cœur du peuple anglais, fussent connues et goûtées en France. Je lui en exprime ici toute ma gratitude de Français, d'ami fervent de l'Angleterre et d'admirateur passionné du folklore¹.

Les quatre chansons anglaises dont j'ai à parler d'abord, ont des origines diverses, inégalement populaires².

Les trois Corbeaux. — La ballade intitulée *The three Ravens* est connue, dit-on, depuis le xvi^e siècle, époque à laquelle je suppose qu'elle fut re-

1. Les six chansons qui seront énumérées tout à l'heure (après les quatre autres chansons anglaises) sont extraites de l'ouvrage en trois séries : *Folk-songs from Somerset, gathered and edited with pianoforte accompaniment by Cecil J. Sharp and Charles L. Marson* (Londres, Schott éditeur). Il y a une introduction et des notes fort intéressantes. Cet ouvrage contient un grand nombre de chansons aussi originales, aussi belles, aussi charmantes que celles dont on pourra juger.

Il y a quelques années, la maison Novello, de Londres, a entrepris de faire recueillir et de publier des chansons populaires de toutes les parties de l'Angleterre; il en paraît une série de temps à autre. La direction générale de ce vaste travail (*Folk-songs of England*) a été confiée à Cecil Sharp.

2. On les trouve dans toute sorte de recueils.

cueillie et notée; mais il est fort possible qu'elle ait été composée plus tôt. Le caractère en est franchement populaire, pour la mélodie comme pour le poème. Il en existe, quant aux paroles, des versions très différentes. C'est un des types les plus intéressants de ces « ballades » anglaises ou écossaises qui sont fameuses, bien que généralement ignorées, hors du Royaume uni¹.

Les ballades anciennes, plus ou moins connues, furent très en faveur à l'époque romantique, avec le moyen âge d'où on les exhumait; on en fit de neuves sur leur modèle, en Allemagne, en Angleterre, en France; mais ces ballades nouvelles, même signées de noms illustres, ont souvent le caractère artificiel de tant d'ouvrages romantiques et ne sont nullement comparables aux vraies ballades populaires, où tout est sincère et naturel, telles que notre magnifique *Jean Renaud* et nombre de ballades anglaises ou écossaises².

Pour la franchise et la vigueur de l'inspiration, pour la savoureuse naïveté du langage, *Les trois Corbeaux* sont bien, je l'ai dit, une vraie chanson populaire. Elle a un caractère très spécial d'humour et d'émotion mêlés, la fidélité marquée au jeune chevalier mort demeurant chose touchante et noble, tandis que la conversation entre les corbeaux a, sinon une allure comique, du moins une sorte de jovialité macabre. Aussi, après l'évocation de la jeune femme penchée sur le mort bien-aimé, ai-je voulu terminer en rendant la parole aux corbeaux, non seulement pour mieux dégager le sens de la ballade, mais aussi pour que le dernier couplet fût davantage dans le caractère de l'ensemble, après une échappée de pur sentiment.

Toast. — Il s'agit, cette fois, d'une mélodie dont nous connaissons l'auteur : J. Savile, et même la date de composition : 1678. Donc, rien de populaire quant aux origines; mais il n'est pas surprenant que cette mélodie très bien venue, très simple, à la fois si joyeuse et si large, et qui n'a point vieilli, ait été popularisée en son temps et retenue jusqu'à nos jours. Des paroles : *Une rasade à la santé du roi*³, je n'ai conservé que l'idée d'un toast. Ce n'est pas que je manque de respect envers les rois, quand ils sont nos amis, et particulièrement envers celui qui représente la libre et démocratique Angleterre; mais j'aurais craint de paraître quelque peu emprunté en traduisant les paroles du toast à « Sa Majesté », fût-elle de 1678. J'ai donc

1. Entre parenthèses, le mot « ballade » n'eut point, à l'origine, le sens qui lui a été plus tard attribué de récit pathétique ou romanesque, assez souvent mêlé de fantastique. La « ballade », c'est primitivement l'action de danser et le lieu où l'on danse, où l'on « balle », suivant le vocabulaire de notre Ronsard. Une chanson poitevine débute ainsi :

Nous voici à Pâques, au joli printemps,
Où la violette fleurit dans les champs.
J'vas à la ballade prendre du bon temps.
En entrant en danse, etc.

Mais le mot a pris le sens particulier que j'ai dit, comme, d'autre part, on a donné le même nom, en France, au poème à forme fixe illustré par maint chef-d'œuvre de Villon. Il n'est d'ailleurs nullement invraisemblable qu'un récit mélancolique ou farouche ait servi à danser en même temps qu'on le chantait.

2. J'excepte de ce jugement sévère certaines transcriptions de Goethe, parfaites mises au point d'un sujet populaire, comme *Le Roi des Aulnes*, par exemple.

3. *Here's a health unto His Majesty.*

supposé ici une santé solennellement portée par de bons camarades (on peut les supposer de la même « partie ») à eux-mêmes, à leur union, à leurs biens les plus précieux : la liberté, la paix, et, en fin de compte, à l'Humanité tout entière.

Noce Villageoise. — Cette chanson (*Haste to the Wedding*) date du XVIII^e siècle, dont elle porte bien la marque. Tout en étant anonyme, elle n'est certainement pas d'origine populaire en ce qui concerne les paroles. Très visiblement, les vers en sont écrits par un rimeur de profession, qui connaît ses auteurs. La conception qu'il se fait de la vie aux champs : innocence, félicité, n'a rien de populaire; c'est celle qui fut à la mode, vers la fin de l'avant-dernier siècle, dans les milieux les plus raffinés, et qu'illustrèrent, avec la peinture de Greuze, *Le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau et tant de nos opéras-comiques. Toutefois, les paroles anglaises, malgré ce qui s'y mêle de conventionnel, n'ont rien de fade; et, si on ne les distrait pas de la mélodie, franche, gaie, entraînante, gracieuse aussi, d'inspiration sinon d'origine populaire, on trouve à la chanson quelque chose de sain et de robuste qui sent bien cette « joyeuse Angleterre » rurale dont Shakespeare nous a laissé deux pochades si vivantes à la fin de *Love's labours lost*¹.

On remarquera dans la mélodie une particularité fréquente des airs anglais ou écossais : c'est une étendue assez considérable, nécessitant, avec des notes hautes, un creux suffisant pour donner toute leur valeur à certains passages graves².

Le Puits de sainte Keyne. — La mélodie de cette quatrième chanson (*The Well of St. Keyne*) est sûrement populaire : c'est un air de danse campagnard, que l'on imagine exécuté par un de ces instruments rustiques, vielles ou musettes, qui font bruyamment ronfler une pédale sous la mélodie. Sur cet air, répandu dans le comté de Cornouailles, le poète Southey, qui vécut dans les dernières années du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e, a rimé un amusant poème, sorte de fabliau relatif à une tradition locale. J'ai tâché, en imitant Southey, de présenter l'histoire un peu plus rondement qu'il ne l'avait fait.

Je passe aux six chansons populaires recueillies dans le comté de Somerset par Cecil Sharp et Charles Marson. Sans chercher une littéralité à mon avis impossible ou nuisible, j'en ai traduit les paroles du mieux que j'ai pu et, je l'espère, fidèlement, avec ces deux restrictions que, dans *Lady Maisry*, je me suis inspiré surtout d'une autre version de la même chanson,

1. *Peines d'amour perdues.* J'ai tenté une transcription rimée de ces deux ravissants petits poèmes dans mes *Chansons de Shakespeare* (Flammarion éditeur).

2. Ces airs appellent donc, quand on les chante en solo, des voix assez souples. Dans les passages graves, ils peuvent être particulièrement bien rendus par les voix d'alto, fort bien timbrées en Angleterre, comme on s'en rend compte dans les festivals Handel, où les entrées de ces voix dans un vaste chœur fugué sont si impressionnantes.

L'étendue de certaines mélodies anglaises, voire même françaises ou russes, crée certainement une difficulté d'exécution; mais cette difficulté disparaît si l'on chante à deux parties, avec des unissons dans le grave, soit en duo, soit en chœur. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai adopté souvent le chant à deux parties.

— version plus conforme à ce qu'est habituellement la ballade portant ce titre, — et que, dans *Le brave Laboureur*, où il n'y a point de récit, j'ai cru pouvoir resserrer en quatre couplets — assez longs — les huit consacrés à la glorification du labeur agricole. En ce qui concerne les accompagnements, — les seuls dans cet ouvrage qui ne soient pas de Jules de Brayer, — j'ai été, comme je l'ai dit, autorisé par Cecil Sharp à reproduire les siens, et j'ai tenu à ne faire aucune modification — même pour traduire de l'italien en français — aux indications de mouvements et de nuances données par le maître anglais. Peut-être y aurait-il de ma part quelque impertinence à louer son œuvre; je dirai seulement que ses accompagnements me semblent unir à un rare degré deux mérites assez difficiles à concilier : celui d'être extrêmement personnels et celui de n'être cependant que l'interprétation la plus directe et la plus vraie des mélodies.

Lady Maisry. — Ballade d'un sentiment profond, poignante par le dénouement, que suit une impression de tendre mélancolie, de poésie exquise. La mélodie est digne du poème¹.

Dans un récit populaire, il y a presque toujours à sous-entendre, à deviner; les choses y sont en partie suggérées plutôt que dites, et cela n'est pas sans un charme pénétrant. La ballade de *Lady Maisry* laisse entendre que deux fidèles amants ont été séparés par quelque fatalité, par quelque volonté adverse; la mort seule les réunira, mais pour jamais, et, comme un symbole d'immortelle tendresse, un églantier et un rosier s'entremêleront sur leurs tombes.

Le hardi Pêcheur. — *The bold Fisherman* est une ballade fantastique, riche de poésie et de rêve, une lumineuse et fraîche barcarolle. On remarquera l'allure si originale de la mélodie à cinq temps. Il ne s'agit pas ici d'une savante combinaison comme les compositeurs actuels en élaborent parfois dans leur désir de faire ce qui n'a pas été fait avant eux, mais d'une chose toute naturelle, toute spontanée, qui est venue ainsi, dans sa complexité relative, parce qu'elle répondait mieux que toute autre à la nature du sujet. En fait, le gracieux et féerique mouvement de la barque ne pouvait être mieux rendu que par cette mélodie à cinq temps².

L'Anneau brisé. — Voici un « Retour du Marin » moins poignant par le sujet que celui de notre chanson française, mais bien touchant aussi; et il a le charme des histoires qui s'achèvent selon notre cœur. La fidélité au bien-aimé absent, quel sujet plus populaire dans un pays de matelots, de gens toujours prêts à s'en aller aux antipodes³?

1. Il existe de *Lady Maisry* une autre version mélodique non moins belle, dans une des séries parues des *Folk-Songs of England*. Toutes les deux sont en mineur sans note sensible, comme un très grand nombre de chansons venues à nous par tradition orale.

2. J'ai parlé de compositeurs modernes. Pour trouver des inventions rythmiques analogues à celle de notre ballade anglaise, aussi spontanées, aussi bien venues, il faudrait les demander à Moussorgski, le plus grand génie de la musique russe, et même de la musique contemporaine depuis Wagner. Aucun maître n'a été plus profondément imprégné que Moussorgski du génie populaire de sa race.

3. Je ne connais pas en France de chanson analogue à *L'Anneau brisé*, qui, dans un vif dialogue, résume

On remarquera dans la mélodie — caractère déjà signalé au sujet des airs anglais — les notes tour à tour aiguës et graves qui se succèdent assez brusquement. La mélodie de *Broken Token* n'en est pas moins très vocale, et certain passage d'une note basse à une note haute y est tout à fait émouvant¹.

Le brave Laboureur. — Après les trois récits dont je viens de parler, on trouvera une chanson à la gloire du laboureur, dont le dur travail, utile entre tous, mérite notre reconnaissance. C'est là un sujet plus d'une fois traité dans la poésie populaire anglaise.

Nous avons en France une chanson quelque peu analogue : *Le pauvre Laboureur*, dont Julien Tiersot a donné une si belle version bressane, harmonisée par lui avec amour². Il y a des ressemblances entre les deux chansons, mais aussi des différences marquées. Le paysan français apparaît beaucoup plus accablé, plus misérable que le paysan anglais. Voltaire avait bien remarqué en celui-ci, comparé au nôtre, un homme libre et presque aisé; l'histoire comparée de France et d'Angleterre suffirait à expliquer la différence. Mais après tous les couplets où il a exclusivement étalé sa misère, — en termes plus naïfs, mais aussi forts que ceux dont La Fontaine et La Bruyère se sont servis pour la peindre³, — songeant tout à coup que nul travail n'est aussi indispensable que le sien au genre humain tout entier, il se redresse avec une fierté admirable, et ce « pauvre laboureur » qui a « bien du malheur », qui semble même n'avoir que cela, s'écrie de la façon la plus imprévue :

Le pauvre laboureur,
Il est toujours content;
Quand il est à la charrue,
Il est toujours chantant;
Il n'est ni roi ni prince,
Ni *duke* ni seigneur,
Qui n'vive de la peine
Du pauvre laboureur!

Chantées sur leur puissante et large mélodie, — bien faite pour donner du cœur aux bœufs, car il s'agit d'une chanson de labour, — ces paroles sont sublimes. Il n'y a pas un être plus asservi, plus écrasé que ce paysan

tout le drame heureux du retour; mais nous avons cette brève chanson, jaillie du cœur avec une mélodie admirable, que l'on trouvera dans les *Quarante Chansons populaires des provinces de l'Ouest* :

Celui que mon cœur aime tant,
Il est dessus la mer jolie.
Petit oiseau, tu peux lui dire,
Petit oiseau, tu lui diras
Que je suis sa fidèle amie
Et que vers lui je tends les bras.

1. Je me permets de dire que je goûte d'une façon particulière l'harmonisation de cette chanson. La cadence rompue amenée sur la dernière note du chant est d'une heureuse hardiesse; la courte phrase, très expressive, qui prolonge l'accompagnement achève la mélodie en faisant corps avec elle.

2. Dans les *Mélodies populaires des provinces de France*. Si je n'ai donné, parmi nos chansons françaises, aucune version du *Pauvre Laboureur*, c'est pour laisser à Tiersot ce qu'il a si bien noté, compris et senti.

3. La Fontaine dans *La Mort et le Bûcheron*, La Bruyère dans un passage célèbre des *Caractères*.

de chez nous, au ^{xvii}^e ou au ^{xviii}^e siècle; mais, ayant pris conscience de sa dignité comme de sa misère, le pauvre descendant des Jacques fera la Révolution française, ou du moins il y coopérera de tout son cœur, et il la rendra invincible.

Le laboureur anglais est plus calme; s'il dit la rudesse de son métier, il n'a pas à déplorer une indigence cruelle. A tous les couplets éclate la conscience de sa force. Le passage sur le père Adam — jardinier devenu laboureur, et par choix, semble-t-il, — révèle, sous une forme humoristique, un noble orgueil corporatif. Ample et robuste, la mélodie est empreinte d'une gravité presque religieuse¹.

Jean Grain d'Orge. — *John Barleycorn* est une chanson fort répandue — sous diverses formes — chez nos amis d'Outre-Manche, et c'est un des joyaux de leur tradition populaire. La transcription libre que Burns fit de cette chanson est bien connue; elle est d'ailleurs fort jolie; mais il est bon de savoir que le poète écossais s'inspira de la chanson populaire anglaise. L'orge qui deviendra la bière, l'ale pétillante et capiteuse, est la vigne de la Grande Bretagne²; rien de surprenant si elle y a donné lieu à une fable dramatique et joyeuse, — récit d'une Passion suivie d'une Résurrection, — tout comme, chez les Hellènes, la grappe dans le mythe de Bacchus³. Mélodie et paroles, la chanson anglaise respire la plus cordiale gaité.

*Les douze Jours de Noël*⁴. — Ceci est une chanson d'un genre particulier, comme il y en a chez nous en assez grand nombre, et d'espèces variées. Un début qui sera répété à chaque couplet pose une question (ou annonce une énumération); puis vient la première réponse (ou le premier des objets à énumérer), que suit parfois un refrain, identique d'un bout à l'autre de la chanson. Au deuxième couplet, deuxième réponse (ou deuxième objet); on y ajoute la première (ou le premier), puis le refrain, s'il y en a un. Au troisième couplet, troisième réponse, suivie de la deuxième, puis de la première,

1. Cecil Sharp avoue que cette mélodie lui a donné beaucoup de souci. Elle paraît être en majeur — en sol majeur, par exemple, la mélodie écrite sans accident à la clef se terminant par un sol, et l'unique fa qui s'y rencontre devant alors être diésé —; mais C. Sharp pense néanmoins que l'air est dans le mode mixolydien, et non pas majeur, et il l'a harmonisé en conséquence. Je suis incompetent sur une question de cette nature, mais l'harmonisation de C. Sharp me paraît être pleinement dans le caractère de la mélodie et en faire bien ressortir le sérieux et la noblesse.

Une remarque sur le titre. J'ai mis *Le brave Laboureur*, par impossibilité de trouver un équivalent exact au titre anglais : *The painful Plough*. (Le mot *plough* signifie charrue.) C. Sharp fait observer que dans ce titre l'adjectif *painful* a le sens archaïque de « qui prend de la peine, soigneux, industrieux », et non pas le sens moderne de « douloureux ». C'est à cause de cela que, m'étant décidé, pour diverses raisons, à introduire le mot « laboureur » dans le titre à la place du mot « charrue », j'ai adopté : *Le brave Laboureur* et non pas : *Le pauvre Laboureur*, qui eût été beaucoup plus inexact, tout en créant une confusion fâcheuse avec le titre de notre chanson française.

2. Il m'a paru équitable de lui adjoindre le houblon dans le refrain de la chanson. Ce refrain est composé, en anglais, de mots intraduisibles, ou plutôt imprononçables pour nous, et dénués de sens, bien que fort amusants, analogues à nos *tra déridéra, falira dondè, liron lurette, turlututu*, etc.

3. Maspéro dit que les Grecs ont emprunté aux Égyptiens le mythe de Dionysos, ou du jeune dieu qu'ils ont nommé ainsi, et, naturellement, je m'en rapporte à Maspéro; mais nous, c'est par les Grecs que nous avons connu Bacchus, tel que leur génie l'a fait pour tous les siècles.

4. « Les douze jours de Noël » sont ceux qui occupent le calendrier depuis Noël jusqu'à l'Épiphanie. On sait qu'une délicieuse comédie de Shakespeare a pour titre : *La douzième Nuit, ou Ce que vous voudrez*. La « douzième Nuit » peut se traduire par « Le Soir des Rois ».

puis du refrain; et ainsi de suite. On va généralement jusqu'à douze.

Il ne me paraît pas douteux que les chants de cette espèce furent, à l'origine, didactiques et mnémoniques. Il paraît que les druides en usaient¹. Tout le monde connaît l'espèce de catéchisme chanté qui commence ainsi :

Savez-vous ce qui est un ?
— Il n'y a qu'un Dieu
Qui règne dans les cieux.

Moins connu et plus amusant est le catéchisme de « haute graisse » qu'enseigne une de nos chansons de l'Ouest, dont la paternité pourrait être attribuée au truculent héros de Rabelais, frère Jean des Entommeures. En voici le douzième couplet, récapitulation de la chanson entière :

La douzièm' partie d'la foi d'la loi,
Dites-la-moi,
Frère Grégoire².
— Douze mousquetaires
Avec leurs rapières,
Onze demoiselles,
Fort gentill's et belles³.
Dix futailles pleines
Qui feront merveille,
Neuf plats de chapitre
Pour servir de suite,
Huit plats de salade
Pour garnir la table,
Sept lapins en broche
Rôtis à la sauce,
Six perdrix aux choux,
Voilà tout !
Cinq pieds de mouton,
Voilà qu'est bon !
Quatre, quatre pieds de porc,
Trois aloyaux
Rôtis au malureau⁴,
Deux ventres de veau,
Un bon farci sans os.

La chanson anglaise : *The twelve days of Christmas*, est de même forme

1. Voir le *Barzaz-Breiz* de H. de la Villemarqué, qui donne un de ces chants d'origine plus ou moins druidique.

2. Un de mes amis entendit une fois, dans la campagne normande, un chanteur « parti pour la gloire » lancer à tous les échos cette variante inattendue de la question :

La premièr' partie du fond d'la Loire,
Dites-la-moi, frère Grégoire.

C'est ainsi que les paroles des chansons populaires — des sérieuses aussi bien que des bouffonnes — peuvent se transmettre avec les altérations les plus bizarres, dues à une mauvaise prononciation ou à une oreille un peu dure, quand ce n'est pas à une humeur facétieuse; sans parler d'un besoin parfois très faible, chez les bonnes gens, de chanter des paroles ayant une signification précise ou même intelligible. Comment le chanteur eût-il conçu le moindre doute sur l'exactitude de celles qu'il claironnait en zigzaguant? *Frère Grégoire* ne rimait-il pas avec *le fond d'la Loire*?

3. J'omets ici un détail tant soit peu rabelaisien, qui occupe deux vers.

4. En papillote.

— avec un refrain en plus — que celle de « La foi d'la loi » ; mais le contenu en est tout différent, gracieux et d'une enfantine gaité ¹.

Terres celtiques. — Environ trois millions d'hommes parlent encore des dialectes celtiques, plus ou moins apparentés à l'ancienne langue gauloise : ils habitent notre Bretagne et le pays de Galles, les Hautes-Terres d'Écosse et l'Irlande. Les chants dont il va être question sont populaires dans les régions celtiques des Iles britanniques.

Deux chansons galloises. — Deux chants indiqueront la physionomie musicale du pays gallois, qui ne devait pas être confondue avec celle de l'Angleterre proprement dite.

Marche des Hommes de Harlech. — Cette marche est fort connue musicalement ; on la trouve dans maints recueils pour le piano ; mais je n'en connais pas les paroles originales et j'ignore même si on les a conservées. Elle est du xv^e siècle ; on assigne une date précise — 1468 — à sa composition, que l'on rattache à un événement historique dont l'intérêt serait médiocre pour le lecteur français. Ce que la vieille mélodie galloise, toujours jeune, exprime avec force, avec élan, c'est l'âme résolue de gens qui tiennent à leur liberté plus qu'à leur vie ; c'est, de façon plus particulière, l'amour qui attache à leur sol natal de rudes montagnards peu soucieux d'échanger leur indépendance contre un vasselage même doré. J'ai tâché de rendre tout cela en adaptant des paroles sur la mélodie, sans rechercher si cette interprétation cadrerait exactement avec les particularités de l'Histoire. Le langage mystérieux que nous appelons la musique, exprime les sentiments profonds des hommes, parfois à leur insu.

La Harpe celtique. — L'auteur d'un recueil de chants populaires gallois², Brinley Richards, fait cette remarque intéressante que le caractère des mélodies, dans un pays donné, est en rapport étroit avec l'instrument de musique familier à ses habitants : harpe, guitare, cornemuse ou autre. L'observation me paraît juste, pourvu qu'on ne généralise pas trop. L'habitude de se servir d'un flageolet ou d'un hautbois primitif ne permettant que difficilement de faire les demi-tons et, par suite, certaines notes de la gamme, a pu conduire, par exemple, à composer, même pour le chant, des mélodies ne comportant ni le quatrième ni le septième degré de la gamme majeure. Ces deux degrés, surtout le septième, manquent à un grand nombre de mélodies écossaises ; mais j'ai entendu des airs chinois où ils manquent aussi ; et, s'il en résulte une analogie extérieure entre les mélodies écossaises et les mélodies chinoises, les unes n'en restent pas moins très différentes des autres par le caractère et par l'expression. D'autre part, il est impossible que le génie mélodique d'un peuple ne parvienne pas, dans les airs chantés, à se débarrasser plus ou

1. Les chants à énumération ayant ce caractère ne manquent pas non plus chez nous.

2. *The Songs of Wales*, edited by Brinley Richards (Londres, Boosey éditeur).

moins complètement de certaines habitudes créées par l'usage d'un instrument traditionnel. Cela dit, il faut reconnaître avec Brinley Richards que les mélodies chantées du pays de Galles ont été composées — assez souvent, du moins, — sous l'influence de la harpe, si bien qu'elles suggèrent alors, de façon irrésistible, l'idée d'un accompagnement fait par ce noble instrument¹.

La mélodie du chant que j'ai intitulé : *La Harpe celtique*, est frappante à cet égard. Je ne sais quelles en furent les paroles originales en langue galloise; un adaptateur anglais, Walter Maynard, a eu l'idée fort judicieuse d'en écrire les paroles sur ce sujet : l'union de la harpe et de la voix². J'ai traité à ma façon un thème quelque peu différent : la harpe considérée comme symbole du libre génie celtique; et j'ai pensé tour à tour à la harpe héroïque ou rêveuse, inspiratrice du génie aventureux de nos pères, et à la harpe légère et vive qui, dans les réunions joyeuses, dominait leurs rires et leurs cris.

J'ai fait allusion, en traitant ce sujet, aux Iles mythiques où nos ancêtres gaulois plaçaient le séjour de l'immortalité, en laquelle ils avaient une foi assez robuste pour se prêter de l'argent remboursable dans l'autre monde. Voici comment la Mort, sous les traits d'une radieuse messagère, pouvait inviter un vieux barde à quitter une existence peu à peu désenchantée, pour savourer, avec une jeunesse nouvelle, les joies d'un « Au delà » fort précis :

Viens voir la grande plaine, ami, le pays bleu,
La terre des vivants où chaque homme est un dieu!
Là, tout est pur et beau; tout rit; le ciel embaume.
Quelle merveille! on va de royaume en royaume;
Toute armée est au moins de cent mille guerriers!
Sous le poids de leurs fruits se courbent les poiriers;
La cervoise est exquise et tombe en larges pluies.
Vieillard, les immortels t'invitent. Tu t'ennuies,
Tu cherches du regard tes premiers compagnons;
Sur tes lèvres toujours reparaissent leurs noms...
Viens : t'enivrant près d'eux de bière et de musique,
Tu feras retentir ta harpe magnifique.
Puis tu contempleras des femmes aux grands yeux,
Au pénétrant sourire, au parler gracieux.
Elles feraient pâlir les reines que tu loues!
Comme la digitale en fleur brillent leurs joues,
Et dans leurs fins cheveux, plus dorés que le miel,
Semblent étinceler tous les saphirs du ciel³.

Une chanson manxoise : *Le Troupeau sous la neige*. — L'Ile de Man (au sud-ouest de l'Écosse) est une terre où le langage celtique n'a pas cessé d'être

1. La harpe galloise traditionnelle n'est pas celle de nos orchestres modernes; elle est beaucoup plus simple; mais ce n'en est pas moins la harpe.

2. *Let now the harp...* Ce morceau se trouve dans le recueil cité tout à l'heure : *The Songs of Wales*.

3. Je me suis permis d'emprunter ces vers à mes *Poèmes historiques et légendaires* (Fasquelle éditeur). Tout le passage est inspiré de fragments de poèmes celtiques conservés en Irlande et que d'Arbois de Jubainville a traduits ou analysés pour le public français.

en usage; la tradition y a conservé des mélodies très originales. La plus populaire de toutes, et la plus caractéristique, est celle qui a pour titre : *Le Troupeau sous la neige*¹. Ce titre est tout ce que je connais du texte primitif; il contient, il est vrai, dans sa brièveté suggestive, l'indication d'un sujet peu banal. On se figure vaguement l'île lointaine, froide, brumeuse, de la mer d'Irlande; c'est l'hiver et c'est la nuit; une tempête de neige a enveloppé un troupeau de moutons... Comment retrouver les pauvres bêtes? et en quel état les retrouvera-t-on? C'est le sujet que j'ai librement traité².

Dans son tendre et douloureux plain-chant, la mélodie, à coup sûr fort ancienne, de cette chanson est étrangement évocatrice de mélancolies septentrionales; le charme en est pénétrant, presque mystérieux³.

Les Chansons écossaises. — La cornemuse est à l'Écosse ce que la harpe est au pays de Galles; les mélodies des chansons écossaises suffiraient à le prouver. La cornemuse, n'est-ce pas la voix d'un pays un peu rude, et cependant bien-aimé? N'est-ce pas, surtout, la voix de la montagne? Un de nos compatriotes, — homme trop spirituel, que je ne chargerais pas de représenter la France, — ayant assisté à un grand concert de cornemuses donné à Édimbourg, après un concours solennel de ces instruments, disait avec dédain : « C'est de la musique pour les vaches. » Le malheureux ne savait pas si bien dire. C'est, en effet, de la musique pour les bêtes comme pour les gens, pour tous les troupeaux de la montagne, pour la montagne elle-même, pour le pays entier, dont l'âme éparse, l'âme collective, est si bien exprimée par le chant mélancolique ou joyeux, mais toujours âpre, pénétrant et éclatant de la cornemuse. Qui veut comprendre ce que le *bag-pipe* ou *pibroch* est pour un cœur écossais n'a qu'à relire ces lignes de Victor Hugo, racontant un épisode de la bataille de Waterloo :

Le joueur de cornemuse au centre, pendant qu'on s'exterminait autour de lui, baissant dans une inattention profonde son œil mélancolique, plein du reflet des forêts et des lacs, assis sur un tambour, son pibroch sous le bras, jouait les airs de la montagne... Le sabre d'un cuirassier, abattant le pibroch et le bras qui le portait, fit cesser le chant en tuant le chanteur.

Que dites-vous de cette musique pour les vaches?

Les airs des chansons écossaises n'ont peut-être pas toute la variété, toute la grâce, toute la richesse mélodique des airs irlandais; rustiques et montagnards, ils témoignent d'un art plus fruste; mais l'accent, à la fois fort et

1. On la trouvera dans *Manx national Songs* (Londres, Boosey éditeur).

2. J'ignore si l'habile adaptateur anglais des *Manx national Songs* s'est inspiré d'un texte celtique, ou, comme moi, du titre seul. Dans son poème, deux couplets sont chantés par le maître des moutons, conviant les bergers à la recherche du troupeau qu'a enveloppé la rafale de neige; au troisième, qui est un récit, on retrouve les moutons, mais tous sont morts de froid. J'ai préféré faire chanter mes trois couplets par le berger du troupeau perdu, appelant à son aide deux camarades, cherchant ses bêtes avec angoisse et poursuivant encore sa recherche au moment où se termine la chanson.

3. Je n'ai pas cru pouvoir conserver le do dièse et le fa dièse (il y a un bémol à la clef) que l'on trouve à divers endroits de la mélodie, dans les *Manx national Songs*. Il me semble que ces dièses ne peuvent être ici que des atténuations modernes à des duretés prétendues. La mélodie, privée de notes sensibles, garde une sauvage douceur qui en est, à mon avis, le vrai caractère.

tendre, en est bien particulier, et ceux qui les entendirent dans leur jeune âge auraient grand'peine à leur en préférer d'autres.

Marchons, les Gas! — L'air de notre première chanson écossaise est on ne peut plus connu dans tout le Royaume-Uni; les étrangers ont pu l'entendre jouer de façon entraînante par les cornemuses des régiments écossais. C'est bien un air de « bag-pipe », et dans le refrain, sinon dans toute la mélodie, ni le quatrième ni le septième degré de la gamme ne se rencontrent. Comme dans certains airs anglais, on peut remarquer le passage brusque des notes graves aux notes aiguës, ou réciproquement.

Faire une traduction exacte de la chanson était impossible. Les paroles écossaises sont hérissées de noms propres imprononçables pour des Français, et désignant soit des personnages, soit des localités qui ne disent rien à notre imagination. J'ai traduit le sens général du morceau : la terre du pays est attaquée, le clan se lève en armes, pas un homme ne sera indigne de ses pères¹.

Les Clochettes bleues d'Écosse. — L'excessive popularité est une bien dangereuse épreuve pour une mélodie. Qui de nous n'a entendu seriner celle de *The blue Bells of Scotland*, fût-ce en ignorant ce titre? Des clowns anglais — dont j'apprécie fort la délicieuse fantaisie — nous l'ont jouée avec des clochettes ou sur des harmonicas; ils l'auraient jouée sur n'importe quel instrument, avec leurs orteils, leurs coudes ou le bout de leur nez. En dépit de cette vulgarisation intensive, la mélodie de *Blue Bells*, associée à des paroles franchement populaires comme elle, — il en existe des versions diverses, plus ou moins conformes à la tradition ancienne, — n'en est pas moins restée pure et belle, et je ne l'ai jamais fredonnée sans en retrouver le charme émouvant. C'est une chose toute sentimentale, et cela peut servir de marche guerrière; l'accent de la mélodie et des paroles y est d'une héroïque tendresse.

J'ai traduit le plus fidèlement que j'ai pu — en vers assonancés — les trois couplets essentiels des *Clochettes bleues d'Écosse*².

Charlet, mon prince aimé... — Walter Scott se délectait, paraît-il, à entendre des chansons jacobites, c'est-à-dire composées en Écosse par les partisans des Stuarts, prétendants au trône du Royaume-Uni. La vogue de ces chansons avait survécu aux circonstances et aux passions d'où elles étaient issues. Certaines d'entre elles sont encore très populaires; entre autres, celle que j'ai insérée dans le présent volume, et dont les paroles originales commencent ainsi : « *Oh! Charlie is my darling*³... »

1. Par suite, j'ai substitué un titre en quelque sorte universel : *Marchons, les Gas!* à ce titre un peu trop spécial pour nous : *The Campbells are coming* (Les Campbells arrivent).

Notons en passant que les paroles originales de nos six chansons écossaises sont en dialecte écossais, issu de la même souche que l'anglais, et non pas en gaélique, langue étroitement apparentée à l'ancien gaulois, et que l'on parle encore dans les Hautes-Terres d'Écosse comme en Irlande.

2. Les « clochettes bleues » qui ont donné son titre à la chanson écossaise, sont des jacinthes sauvages.

3. Le diminutif habituel de Charles, en français, est Charlot; c'est ainsi que l'on appela familièrement certains de nos rois prénommés Charles; mais, suivant une fine observation qui m'a été faite, « Charlot »

A Dieu ne plaise que je donne à cette chanson une préface historique! Ce serait aussi fastidieux que superflu. Ce qu'elle a de grâce et d'émotion est, par bonheur, tout à fait indépendant de la cause dont elle s'inspirait ou du personnage qui, à un moment donné, représentait cette cause. Il se peut même que, vu de près, un prétendant dont on vantait les vertus ou les séductions fût apparu tout autre que ne l'avaient fait, pour le peuple ingénu, l'éloignement, le malheur et l'espérance. Aussi me suis-je donné toute liberté en imitant les paroles de la chanson, dont la mélodie fait le charme essentiel, d'ailleurs très vif. Je n'ai pas craint de transformer le prince tant aimé, attendu, idéalisé, en une sorte de chevalier Printemps, quelque chose comme un prince de conte de fée. N'était-ce pas le moyen de lui assurer une sympathie sans réserve ?

Robert Burns. — Le grand poète écossais Robert Burns, qui vécut dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, naquit paysan; il guida la charrue, sema, moissonna; il fut un de ces hommes qui incarnent le génie d'un terroir². Il eut au plus haut degré le génie de la chanson et il adapta des paroles nouvelles sur nombre de mélodies conservées par la tradition orale de son pays. On trouvera ici trois de ces chansons quasi populaires, dont les paroles sont de Burns.

Les Jours d'autrefois. — La première, intéressante pour tout le monde, mérite en particulier d'être connue par les Français qui sentent tout le prix de l'amitié britannique. Il n'en est pas de plus répandue dans tout le Royaume-Uni; elle est consacrée à l'amitié, et ce ne sont pas seulement les paroles qui le disent, avec une cordialité où il y a de la tendresse aussi bien que de la force : c'est aussi la mélodie. Cela me paraît être une chose rare. Combien y a-t-il de mélodies affectueuses, expressives, qui, avec des paroles appropriées, ne deviendraient pas sans conteste des mélodies amoureuses? Bien peu. Celle de *Auld lang syne* résisterait, je crois, à l'expression de tout autre sentiment qu'une profonde et virile amitié.

évoque plutôt l'image d'un gros poupon que celle d'un prince élégant. C'est pourquoi j'ai traduit *Charlie* par *Charlet*. La prononciation de ce mot n'est pas très éloignée de celle de *Charlie* en anglais.

1. Le fifre et le tambour, dont j'ai parlé dans ma transcription libre, appartiennent à la réalité la plus positive; l'héroïque musiquette du fifre, tombée en désuétude chez nous, est encore réglementaire dans le Royaume-Uni. Cependant je ne puis entendre le fifre associé au tambour sans rêver de quelque féerie où retentirait une marche de cigales et de grillons. Cette impression fut particulièrement vive un jour — il y a de cela bien longtemps — où, par un temps brumeux et chaud, je remontais la Clyde en bateau à vapeur pour entrer dans la ville de Glasgow, où il pleut, disent les mauvaises langues, trois cent soixante jours par an. Ce devait être un des cinq autres jours, car il n'y avait que du brouillard; mais il y en avait assez, bien que l'on fût en juillet, pour que, du bateau, on aperçût à peine les vertes rives du fleuve. Quand nous fûmes entrés dans la ville, nous entendîmes une grêle musique de fifre et de tambour qui, sur la rive gauche, s'avancait parallèlement à notre steamer, jouant sans doute une retraite, car c'était l'heure où le soleil se fût couché, s'il y avait eu dans le ciel quoi que ce soit ressemblant au soleil. Et cette musique assourdie par l'épaisse brume, et qui semblait nous guider, me suggérait invinciblement l'idée du gentil petit Ariel entraînant je ne sais où le monstre Caliban, avec ses deux compagnons non moins ivres que lui, par les sons d'un tambourin et d'une flûte invisibles comme le musicien lui-même.

2. Pour bien connaître Burns on lira avec fruit l'admirable thèse de doctorat du regretté Auguste Angellier sur le poète écossais (librairie Hachette). Cet ouvrage, qui contient de nombreuses et excellentes traductions, est aujourd'hui classique en Écosse.

Il y a une trentaine d'années, m'embarquant à Colombo pour la France, j'entendis une exécution originale et touchante de la chanson écossaise. Un missionnaire italien, qui avait su gagner le cœur — du reste prompt à se donner — de ses ouailles indigènes, retournait pour quelques mois en Europe sur le paquebot où j'avais pris passage. Au moment du départ, une petite flottille d'embarcations cingalaises entoura notre steamer, et de toutes ces barques, en signe d'adieu et d'au revoir, s'éleva un chant bien rythmé par des voix justes et agréables. Ce chant était *Auld lang syne*. La vieille mélodie écossaise et les chaudes paroles de Burns parvinrent à nos oreilles jusqu'au moment où le paquebot eut gagné le large.

Dans la mélodie d'*Auld lang syne* ne se rencontrent ni le quatrième ni le septième degré de la gamme, ce qui en accentue le caractère écossais. J'ai traduit les paroles aussi fidèlement que je l'ai pu, comme pour les deux autres chansons de Burns, dont je vais parler.

Vrai Montagnard. — Pas plus à propos de cette chanson qu'au sujet de *Charlie is my darling*... je ne m'occuperai des querelles intestines auxquelles il y est fait vaguement allusion, et qui mirent aux prises l'Écosse et l'Angleterre, ou les Jacobites et les Orangistes, ou simplement la montagne et la plaine. Un beau gaillard robuste et hardi, fidèle à son clan, méprisant le plat pays et passionnément aimé par celle qui le chante, voilà l'image évoquée de si vivante façon par le petit poème de Burns : *A Highland man my love was born*... La mélodie, fière et joyeuse avec de la tendresse en dessous, est pour moi indiscernable des paroles qu'elle a inspirées au poète écossais.

Le Rat-de-Cave emporté par le Diable. — La troisième chanson de Burns peut donner une idée de son humour et de sa gaité. Le poète avait reçu un emploi dans l'administration de l'accise¹ ; il était donc devenu ce que nous appelons vulgairement « rat-de-cave ». Voici maintenant l'origine de la chanson : *The deil's awa wi'the exciseman*. Dans une réunion de ses confrères de l'accise à Dumfries, Burns, à qui on demandait une chanson, improvisa, sur une alerte mélodie populaire, les couplets du *Rat-de-Cave emporté par le Diable*². Le poète savait la défaveur attachée à sa profession, d'ailleurs aussi estimable qu'une autre : que pouvait-il faire de mieux que d'en rire tout le premier³ ?

Les Mélodies irlandaises. — L'Irlande est un pays où chantent les sources musicales ; de cette terre celtique il en a toujours jailli avec abondance et avec force. Les airs irlandais ont un charme mélodique profond.

1. Taxe levée dans les îles britanniques sur les boissons et autres objets de consommation.

2. Je connais de la mélodie une version galloise qui paraît n'être qu'une altération de la version écossaise.

3. Avant de quitter Burns, je signale au lecteur une très intéressante publication : il s'agit de trois *Chansons écossaises*, poésies de Burns, traduction française de la « Maison du lied », harmonisations de Paul Vidal (Moscou et Leipzig, Jurgenson éditeur). Pour chacune des trois chansons il y a le texte écossais, une traduction française et une traduction russe.

Thomas Moore. — Il y a un peu plus d'un siècle parut un recueil de ces mélodies, sur lesquelles un poète irlandais de très haute valeur, Thomas Moore, avait adapté des paroles anglaises. C'était le vrai moyen de les « populariser » à nouveau, le texte ancien associé à ces mélodies étant écrit dans une langue fermée au public de la Grande-Bretagne et même à de nombreux Irlandais, puis de gagner des sympathies à la cause du pays natal, en faisant admirer son antique génie, éclairé d'une lumière nouvelle. Moore n'a pas le vigoureux accent populaire de Burns, mais c'est un lyrique de haut vol, au style richement imagé, et possédant à un degré rare la musique du vers.

Le poète irlandais a librement adapté des vers nouveaux sur les mélodies traditionnelles. Je ne sais si, de son vivant, on lui en fit un reproche au nom de certains principes; mais je ne m'associerais pas à cette critique, pensant que le résultat seul importe, et que dans les « Mélodies irlandaises » de Moore le résultat est une belle œuvre, la plus vivante et la plus durable, comme il le sentit lui-même, de toutes celles qu'il ait écrites. Diverses personnes pensent que telles paroles, les premières en date, doivent seules être associées à telle mélodie. C'est une idée que je ne partage pas; et, sans même rappeler l'œuvre si originale de Burns et de Moore, qui harmonisèrent parfaitement des paroles neuves avec de vieux airs, je citerais en faveur de mon sentiment ce que firent d'illustres musiciens, lorsque sur une de leurs mélodies, d'abord associée à telles paroles, ils en adaptèrent ou en firent adapter d'autres. A coup sûr, cette pratique ne fut pas toujours louable; elle fut trop souvent, pour un compositeur pressé, une façon de se tirer rapidement d'affaire; mais lorsque le grand Bach, après avoir composé certaine berceuse pour une cantate profane, dans laquelle la Volupté cherche à endormir l'énergie d'Hercule, se servit de la même mélodie pour bercer l'Enfant Jésus dans les bras de sa mère, il fut on ne peut mieux inspiré. La berceuse infiniment pure et tendre composée pour la cantate païenne, n'est réellement à sa place que dans l'*Oratorio de Noël*. Un seul exemple de cette nature suffirait à montrer que, dans les mariages d'une mélodie avec divers poèmes, le premier n'est pas nécessairement le plus heureux; et, d'autre part, le fait que Moore a si bien associé des paroles anglaises à des mélodies chantées autrefois sur des paroles gaéliques, montre qu'un air n'est pas obligatoirement rivé, de façon exclusive, à des syllabes de telle ou telle langue.

Il est possible que le poète irlandais n'ait pas toujours été bien inspiré dans son interprétation des mélodies; mais cela n'ôte rien à la légitimité de son entreprise. En fait, presque toujours sa poésie est merveilleusement adaptée; elle entre à fond dans l'esprit de la mélodie et en fait ressortir la pleine beauté. Si le poète fit parfois aux airs traditionnels des retouches que rien ne justifiait, il faut convenir à sa décharge que la critique de son temps avait une bien médiocre compréhension de tout ce qui s'écartait de certaines règles supposées universelles. L'éditeur de notre admirable André Chénier, pour le faire accepter au public, ne crut-il pas devoir effacer, comme

irrégulières ou trop hardies, quelques-unes de ses plus vives beautés? Quoi qu'il en soit, les mélodies auxquelles Moore avait fait des modifications arbitraires, ont été restituées dans leur parfaite intégrité par un musicien aussi scrupuleux que compétent, le maître irlandais contemporain Charles Villiers Stanford ¹.

Irlande. — Il n'est pas de terre, si pauvre, si triste soit-elle, qui ne puisse être chérie; mais il en est qui semblent particulièrement faites pour être aimées. Lorsque le malheur s'abat sur elles, la tendresse qu'elles inspirent en devient plus ardente et plus profonde. L'Irlande est une de ces terres adorées.

Thomas Moore a chanté ses antiques splendeurs; il a eu foi en elle; il l'a consolée dans sa douleur. Deux chants consacrés par lui à la Patrie, glorieuse ou douloureuse, et dont j'ai essayé de traduire les paroles, ont trouvé place dans ce recueil.

Le premier nous raconte la légendaire découverte d'Erin, l'Ile verte, par les ancêtres celtiques. Ils venaient, disait-on, d'une terre baignée par le soleil, peut-être l'Espagne; ils avaient rêvé, cherché, trouvé l'Irlande; un indissoluble hymen s'était accompli entre un sol et une race prédestinés l'un à l'autre. Les vers dans lesquels le poète a rappelé cette tradition se chantent sur une lumineuse mélodie ².

T'oublier ³?... — Bien des fois, avec autant de poésie que d'émotion, Moore a dit les souffrances cruelles de l'Irlande. Ce n'est pas ici le lieu de démêler ce que fut, ce qu'est encore la situation de ce noble et malheureux pays, et comment, par le conflit des races, des croyances, des intérêts, une population hautement douée fut pendant de longs siècles condamnée à l'oppression, à la misère, à la révolte ou à l'exil. S'il faut admirer la ténacité des Irlandais à revendiquer leur droit, rien, d'autre part, ne fait plus d'honneur à l'Angleterre libérale et démocratique que son effort sincère pour réparer les injustices commises à l'égard de l'Irlande, pour lui donner toute la liberté, tout le bien-être réalisables. La question reste, malgré tout, si complexe et si difficile qu'au moment où éclata le monstrueux conflit qui devait ensanglanter l'Europe on pouvait craindre que l'autonomie enfin

1. Ce compositeur de rare talent a beaucoup fait pour remettre en honneur les mélodies populaires de l'Irlande. Sans parler de ses œuvres personnelles, dans lesquelles il s'est, à l'occasion, servi très heureusement de vieux thèmes irlandais, Villiers Stanford a publié plusieurs recueils de mélodies populaires de son pays, déjà notées avant lui, mais dont il a revisé la notation d'après les documents les plus anciens, et qu'il a harmonisées comme on pouvait l'attendre de lui. Voici les plus importants de ces recueils : *The Irish Melodies of Thomas Moore, the original airs restored with pianoforte accompaniment* (Londres, Boosey éditeur); *Songs of Erin* et *Songs of old Ireland* (même éditeur).

2. Le titre anglais est *Song of Innisfail* : « Le chant d'Innisfail », ce dernier mot signifiant en langue gaélique « l'Ile de la Destinée ».

Pour la commodité de la mise en pages, on a placé, dans ce recueil, *Irlande* après les trois autres chansons de Moore. Si l'en présentait les quatre à des auditeurs, il serait bon de suivre l'ordre indiqué par le commentaire.

3. *Remember thee?*... dit le titre anglais : « Nous souvenir de toi?... » Il m'a semblé que la même idée devait être exprimée en français par un tour opposé : « T'oublier?... »

accordée à l'Irlande ne suscitât une guerre civile. L'Angleterre saura bientôt, je l'espère ardemment, résoudre la question irlandaise par la justice et dans la paix. Ce n'est pas méconnaître son généreux effort — bien au contraire — que de faire entendre, sous des formes diverses, les paroles de douleur et d'amour que l'Irlande opprimée sut inspirer à ses fils.

On se rappelle les vers si émouvants que Victor Hugo, en 1870, adressait à la France isolée et accablée :

Personne pour toi. Tous sont d'accord...

et qui se terminent par ce beau cri de tendresse blessée :

...Ah! je voudrais,
Je voudrais n'être pas Français pour pouvoir dire
Que je te choisis, France, et que, dans ton martyre,
Je te proclame, toi que ronge le vautour,
Ma patrie et ma gloire et mon unique amour!

Il y a, non pas la même idée, mais le même accent, le même élan chez le poète irlandais entourant sa patrie d'un amour d'autant plus profond qu'elle est plus malheureuse, plus humiliée. Large comme une phrase de Hændel, la mélodie dont Moore s'est servi est de la plus grande beauté; elle est, associée à ses vers, d'une poignante émotion.

J'ai donné comme prélude et interlude aux couplets de ce chant une phrase empruntée à une autre mélodie irlandaise, de caractère héroïque et funèbre, et qui est à trois temps comme celle de *Remember thee?*... On remarquera, à la fin de cette phrase musicale, une particularité fréquente à la fin des airs irlandais : la tonique répétée avec insistance en notes de même valeur¹.

*Dans la sombre nuit bleue*²... — La rêverie mélancolique a inspiré à Thomas Moore quelques-uns de ses poèmes les plus pénétrants. Voici une rêverie nocturne dont l'objet est une âme chérie d'un amour unique, plus fort que la mort. La sombre nuit bleue, le grand silence, un air d'autrefois murmuré par le poète, lui rendent pour un moment la présence aimée. Une suave mélodie, associée à ces pensées de tendresse et de mystère, achève de les rendre vraies — humainement vraies — en les faisant plus émouvantes.

Autour de la coupe. — Le poète ardemment et noblement patriote, le songeur attendri, fut en même temps un épicurien délicat, fort sensible à tous les aspects de la beauté et nullement dédaigneux du plaisir. Il a chanté les joies de la coupe avec un lyrisme enthousiaste, non sans y mêler, comme on le pense bien, celles d'une aimable compagnie, de l'es-

1. Comparez, parmi les morceaux suivants, *Dans la sombre nuit bleue*... et *Le Drapeau vert*, aux notes finales de la mélodie.

2. *At the mid hour of night*... sont les premiers mots du poème anglais.

prit pétillant et de la fantaisie ailée. J'ai terminé la série consacrée à Moore par une de ses chansons (*Wreath the bowl*) où débordent ce lyrisme particulier. La mélodie a autant de verve que les paroles.

Les deux chansons qui suivent sont irlandaises comme les précédentes, mais elles n'appartiennent pas au recueil de Moore. La première nous est venue par tradition orale; la seconde associe un poème devenu populaire — sous diverses formes — à une mélodie qui l'était avant lui.

Famine. — La première de ces deux chansons, avec son allure monotone, est vraiment terrifiante¹.

Une observation impartiale aurait suffi, si Karl Marx ne l'avait démontré par une forte documentation, bien que dans un esprit de système, pour constater que les questions économiques sont à la base de toutes les autres, ou du moins qu'elles y sont toujours profondément mêlées. Opprimée dans sa vie politique et religieuse, l'Irlande fut aussi exploitée d'une façon cruelle, à laquelle répondirent, comme on aurait pu le prévoir, de sauvages vengeances. Les grands seigneurs propriétaires du pays dépensaient ailleurs les revenus qu'ils en tiraient en l'épuisant : le résultat fut une effroyable misère, qui dure encore, et la recherche d'un remède à cet état de choses n'a pas moins préoccupé l'Angleterre libérale — il faut le dire à son honneur — que celle des moyens à mettre en œuvre pour affranchir politiquement l'Irlande.

Personne n'ignore que cet infortuné pays a souffert d'horribles famines. La chanson que je présente au public français² ne pouvait naître que dans une terre ravagée par ce fléau, dont on aurait pu croire l'Occident moderne à jamais délivré par le progrès de la civilisation; l'inoubliable accent de détresse qui en fait la beauté singulière (si on ose associer l'idée de beauté à celle d'une souffrance aussi affreuse), devait jaillir, non pas d'une sympathie émue, mais du cœur même des misérables affamés. Je ne connais rien qui ressemble à cette chanson. Elle mérite d'être méditée³.

Le Drapeau vert. — Notre petit groupe de chansons irlandaises se terminera par une parole de foi et d'ardent espoir.

Au cours du XIX^e siècle, un grand nombre d'Irlandais, jugeant la vie impossible dans leur pays, émigrèrent en Amérique, où ils ont, en général,

1. Notée je ne saurais dire quand, elle a passé d'une collection manuscrite dans l'excellent recueil *Irish folk songs, the words by Alfred Perceval Graves, the airs arranged* [c'est-à-dire harmonisés] *by Charles Wood* (Londres, Boosey éditeur). Les paroles originales de ces chants sont en gaélique. Le très estimable adaptateur anglais, Alfred Perceval Graves, a traité, en général, des sujets de son cru; mais, pour le morceau dont il s'agit, il a traduit ou imité les paroles irlandaises. Je n'en connais le sens qu'à travers son adaptation, et, par suite, j'ai fait la mienne très librement.

2. *Over here, a famine song.*

3. L'adaptateur anglais, après avoir imité en deux couplets la chanson irlandaise, en a écrit un troisième qui est une prière, et où, par suite, perce une lueur d'espoir. Je respecte la pensée de commiseration qui a inspiré ce couplet, mais je ne crois pas que l'on puisse prier sur une mélodie pareille. Elle ne peut exprimer que le désespoir.

prospéré, sans oublier la terre natale. La douleur de ces exilés volontaires, leur confiance dans un avenir de justice, leur vivace espérance de voir un jour leur patrie heureuse, ont été exprimées avec force dans une version rajeunie de la célèbre chanson *The wearin' of the green*, dont la mélodie est si profondément irlandaise¹. C'est par ce noble chant qu'il m'a paru bon de terminer ce que dans un large sens, avec une égale sympathie pour leurs origines diverses, j'ai appelé « chansons anglaises ».

Les chansons russes. — Parmi les chansons, populaires de fait aux Iles britanniques, dont j'ai entretenu le lecteur, certaines ne sont pas populaires d'origine; les autres le sont diversement et inégalement. Au contraire, les chansons russes dont il va être parlé sont toutes, comme les chansons françaises énumérées précédemment, populaires dans le plein sens du mot : transmises jusqu'à nos jours par tradition orale, elles ont été, il y a peu d'années, recueillies de la bouche du peuple et notées avec la plus scrupuleuse exactitude. Je parle des mélodies et des paroles originales. Quant aux paroles françaises, transcriptions ou libres adaptations, je dirai ce qu'il en est pour chaque morceau.

Il n'y a pas de chansons populaires plus admirables que celles de Russie. Un excellent juge — le rare musicien qui a écrit les accompagnements de ce recueil² — me disait : « Ce sont les plus admirables de toutes. » Je laisse à d'autres le soin d'en décider. Tout en pensant que cette opinion peut être juste, je tiens à me défendre contre le charme de l'exotique, du nouveau, de ce qui plaît d'autant plus — à certains d'entre nous, ou à nous tous par moments — que cela nous ressemble moins. Je ne voudrais pas, en tout cas, déprécier nos chansons françaises parce qu'elles nous sont trop familières ou parce que, même dans la plus libre fantaisie, dans la plus forte émotion, elles gardent quelque chose de mesuré, de proportionné, de secrètement raisonnable. Je ne suis point partisan, comme Boileau, d'« asservir la rime » — c'est-à-dire, au fond, la poésie elle-même — « au joug de la raison », parce que je hais tous les jougs et que l'asservissement de la poésie à quoi que ce soit me révolterait; mais je ne sacrifierais pas volontiers cette chose divine : le naturel, ni cette chose exquise : le goût, dans lesquels je vois un amour profond de la vérité et la recherche de la plus délicate justesse, que l'on ne veut, en aucun cas, sacrifier à

1. Le titre signifie : « L'acte de porter le vert, d'arborer le vert », couleur du drapeau irlandais, du drapeau de « la verte Erin ».

L'origine de cette chanson est, en général, peu connue. Un érudit irlandais, M. Grattan Hood, a bien voulu m'envoyer les renseignements que je résume ici. La mélodie fut composée vers 1730; on y adapta plusieurs fois des paroles sans intérêt avant que fussent composées, dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle, celles qui l'ont rendue si fameuse. L'auteur de la mélodie et celui des paroles intitulées *The wearin' of the green* sont également inconnus. Ces paroles ont été remaniées dans le cours du XIX^e siècle. La version primitive est, de toutes, la plus originale dans son âpreté savoureuse; mais elle rappelle des luttes sauvages qui ne doivent plus être. Je me suis inspiré librement de paroles plus récentes.

2. Sauf en ce qui concerne les six chansons anglaises recueillies dans le Somerset, et dont l'accompagnement est de Cecil J. Sharp.

la puissance de l'effet. Certes, il n'y a rien d'absolu, et toute œuvre française n'est pas — il s'en faut — nécessairement conforme à l'idéal que je viens de faire entrevoir; notre plus grand poète a manqué souvent de naturel et a été, plus que personne, amoureux de l'effet; mais il y a des qualités de justesse, de mesure, d'harmonie, que depuis l'antiquité classique on ne rencontre, je crois, chez aucun peuple au même degré que chez nous, et c'est précisément une des raisons pour lesquelles certaines œuvres étrangères, plus voyantes que les nôtres, nous attirent parfois plus que ce qui fut créé par nous, même de meilleur. N'apprécie pas qui veut une beauté où il y a de la réserve, une émotion qui sait être contenue, une vision finement nuancée; mais ces choses sont bien de France. Citons quelques exemples. Malgré des exagérations enfantines, analogues à celles des contes de fées, et des longueurs dues à l'inexpérience, *La Chanson de Roland* est déjà très française : elle l'est surtout par l'absence d'enflure, par une simplicité qui est de la sincérité; cela ne l'empêche pas — au contraire — d'être héroïque et d'être émue. Je ne sais rien de plus parfaitement « vrai » que telle ballade de Villon ou telle page de Montaigne; en même temps je ne sais rien de plus savoureux. La Fontaine est le naturel en personne; avec cela, celui qui croirait découvrir chez le Bonhomme un certain manque de poésie aurait peut-être besoin lui-même d'un sens particulier afin de percevoir ce qui lui échappe. De même, — tout comme les paysages si variés de notre « douce France », où la grâce abonde, où la grandeur ne manque pas, — nos chansons populaires, classiques à leur façon, me semblent avoir de quoi contenter pleinement ceux qui n'ont pas le culte exclusif du Niagara, du Sahara ou de l'Himalaya¹.

Ce que je viens d'écrire vise les mélodies aussi bien que les paroles de nos chansons françaises.

Si je ne suis pas disposé, comme on le voit, à rabaisser ce qui est de chez nous au profit de choses plus neuves pour nous, plus lointaines et possédant quelque saveur d'étrangeté, je ne suis pas porté davantage à regarder de travers ce qui n'est pas de chez nous, sans autre raison qu'une telle origine. Est-il question des chansons russes? Je n'en connais pas, ai-je dit, de plus admirables.

En ce qui concerne leur aspect musical, la beauté mélodique, la richesse du rythme, l'expression, le caractère, vous saisissent, vous captivent; il y a en elles une souplesse, un imprévu, une grâce, parfois une langueur orientale, dont le charme est irrésistible; et, en dehors de ce qui fait leur collective originalité, certaines d'entre elles me semblent n'avoir pas d'analogue dans notre Occident.

1. J'ai pris mes exemples dans la poésie et dans la chanson. L'œuvre d'un Clouet, d'un Chardin, d'un Millet, d'autres artistes français, témoignerait tout aussi bien du goût très particulier que certains des nôtres ont eu pour la parfaite justesse, ce qui suppose le sentiment le plus délicat de la mesure et un instinctif éloignement de toute recherche de l'effet.

L'union de la poésie et de la musique, dans les chansons populaires, est, en général, trop intime et trop profonde pour que les paroles des chansons russes n'aient pas une large part dans la beauté de l'ensemble; le plus souvent je ne les séparerai pas plus de la mélodie que s'il s'agissait d'une chanson française, tout en observant que maints détails, dans un poème étranger, peuvent être peu traduisibles, tandis que la musique est une langue universelle; mais il n'est pas douteux que le vague, le décousu, le bizarre, l'obscur, sont beaucoup plus fréquents dans les chansons russes que dans celles de France ou d'Angleterre.

La Russie est un pays neuf, immense, où les voies de communication furent longtemps rares, où elles n'abondent pas encore; un pays de vie rustique, où l'industrie commence à peine, où l'instruction est peu répandue. Ce ne sont évidemment pas ces conditions qui l'ont douée d'un génie poétique et musical; mais, ce génie existant, elles furent éminemment favorables à la création, à la persistance d'un art populaire, le seul art russe pendant des siècles, celui qui absorbait tout le génie instinctif du peuple et répondait aux multiples besoins de sa sensibilité et de son imagination. De là une floraison merveilleuse de la chanson populaire russe, qui a continué de s'épanouir jusqu'à nos jours, surtout dans les régions excentriques de l'empire; mais en même temps, chez ce grand peuple inculte, chez ce robuste peuple enfant, dont une attention soutenue et la suite dans les idées ne semblent pas être les qualités dominantes, une grande facilité à déformer les choses confiées à sa mémoire pendant les longues périodes de la tradition orale exclusive. D'ailleurs, il a pu retenir parfaitement les mélodies, qui intéressaient sa sensibilité seule, et oublier en partie les paroles, impossibles à retenir sans un effort de pensée, les altérer, les embrouiller, les remplacer tant bien que mal, y ajouter selon sa fantaisie; bien des fois une ressemblance de détail entre deux poèmes a pu les lui faire associer dans la même chanson, dont la mélodie ne convenait réellement qu'à l'un des deux.

À la vérité, dans les chansons populaires de tous les pays on trouverait maints exemples de ce désordre; mais, en parcourant des chansons russes exactement traduites, on se rend compte aisément qu'il y surabonde sans que l'on puisse, dans la plupart des cas, discerner si telle bizarrerie, telle incohérence doit être imputée au créateur du poème ou à ceux qui nous l'ont transmis¹.

En parlant de nos chansons françaises, ou plutôt de certaines d'entre

1. Un des plus remarquables compositeurs de l'École russe contemporaine, Balakirew, a publié un recueil de chansons populaires de son pays, harmonisées par lui, et il en existe une édition française avec une traduction exacte, — suivant la déclaration de son auteur, — bien qu'à peu près adaptée au rythme musical. Outre que les mélodies en sont profondément intéressantes, les accompagnements du plus vif attrait, les poèmes savoureux et pleins de trouvailles, ce recueil est caractéristique au point de vue qui nous occupe. Je conseille au lecteur d'y regarder de près ce qu'est la suite dans les idées chez les poètes populaires russes, tels que la tradition nous les fait connaître. Titre de l'ouvrage : *M. Balakirew, Recueil de Chants populaires russes*, traduction française de J. Sergennois (Leipzig, Belaïeff éditeur).

elles, j'en avais signalé la logique pleine d'imprévu, mais aussi agréable que facile à suivre; elle ressemble au chemin des écoliers. Les chansons russes en ont une plus abrupte, coupée de précipices, et j'ai dû renoncer parfois à en suivre les sentiers de chèvre.

J'ai pourtant essayé de transcrire les paroles d'un certain nombre d'entre elles; mais ce fut en cherchant ma vie dans la traduction littérale, en élaguant ce que je ne comprenais pas, ce qui me semblait intraduisible, les répétitions oiseuses et les longueurs excessives, enfin ce qui, à mon avis, ne s'harmonisait pas assez — en français, du moins, — avec le ton général du poème et le caractère de la mélodie pour être chanté de façon expressive et sans dommage pour l'impression d'ensemble.

Supposons qu'un poète étranger, faisant œuvre d'art et non pas d'érudition, eût à faire passer dans sa langue notre épique *Jean Renaud*, en l'adaptant au rythme musical, et qu'il n'y eût qu'une seule version des paroles. Si dans cette version unique il se rencontrait un passage aussi bizarre que celui-ci¹ :

Oh! que sa bouche sent le mucre²!
Et la mienne qui sent le sucre!

Pensez-vous que le poète étranger serait bien inspiré de traduire religieusement ces vers et de les faire chanter sur une mélodie héroïque? Je verrais là une préoccupation de documenter, en elle-même fort louable, mais déplacée lorsqu'il s'agit de donner l'impression vraie d'une œuvre; au total, une abominable infidélité sous prétexte d'exactitude.

Il est temps de présenter au lecteur les chansons russes contenues dans ce volume. Les treize premières (il y en a quatorze en tout) sont extraites d'un recueil édité par la Société de Géographie russe³. Il s'agit d'un ouvrage entrepris dans un but à la fois scientifique et artistique, mais avant tout documentaire, comportant la plus exacte notation possible des paroles comme des mélodies. J'ai tout lieu de croire que ce double but a été pleinement atteint, et, si je m'en rapporte à des personnes ayant toute la compétence requise, je ne peux faire aucun doute que les mélodies — publiées sans accompagnement — ont été, en particulier, admirablement notées. L'ensemble de ces mélodies offre un profond intérêt; un grand nombre sont extrêmement belles; les poèmes — non sans donner lieu aux remar-

1. Paroles attribuées, dans une version de *Jean Renaud*, à la veuve lorsqu'elle pénètre dans le sépulcre où le corps de son mari a été déposé.

2. L'humide, le moisi.

3. Voici, traduit en français, le titre exact de ce précieux ouvrage : *Les Chansons du peuple russe*, recueil dans les gouvernements d'Arkhangel et d'Olonetz en 1886. A recueilli les paroles : Istomine; les mélodies : Duteche. Édité par la Société impériale de Géographie russe (Petersbourg, E. Arngold imprimeur, 59, perspective Liteynie; 1894).

Les gouvernements d'Arkhangel et d'Olonetz, voisins l'un de l'autre et très septentrionaux, ne sont guère visités; peu de gens du dehors viennent s'y établir; ce sont de bonnes conditions pour que le folklore s'y conserve mieux qu'ailleurs.

ques faites plus haut — marchent de pair avec les mélodies, qui, dans la plupart des cas, leur doivent le caractère essentiel de leur inspiration ¹.

Avant d'aborder notre première chanson russe, il me reste à exprimer ma plus vive gratitude à M^{me} Divna Vékovitch, qui a bien voulu faire, à ma demande, une traduction littérale des poèmes que je tenais particulièrement à connaître dans les *Chansons du peuple russe*, en y joignant, à l'occasion, toutes les explications désirables.

La Vision de Marie. — Nous avons dans le folklore français des noëls délicieux, des récits de miracles accomplis par tel saint ou telle sainte, l'âpre et belle chanson : « Jésus-Christ s'habille en pauvre... », l'histoire si touchante des trois orphelins dont Jésus ressuscite la mère pour sept ans afin qu'elle puisse les élever; à ma connaissance, aucune de nos chansons populaires ne touche à la vie même du Christ, à l'idée chrétienne en ce qu'elle a d'essentiel. Notre première chanson russe le fait avec une grandeur et une beauté singulières. Tandis qu'elle berce son petit enfant nouveau-né, Marie, tout à coup, aperçoit dans une vision prophétique Jésus cloué sur la croix; le cœur serré d'angoisse, elle se met à pleurer. Alors, attendri par sa douleur, le supplicié, en quelques mots, essaie de consoler son cœur maternel ².

La mélodie de ce chant consiste en une simple phrase de trois mesures à quatre temps, sur laquelle on dit le premier vers du couplet, qui en a deux, et en une reprise quelque peu modifiée de la même phrase, sur laquelle on dit le second vers. Avec cela, de très légères variantes d'un couplet à l'autre. Rien de plus simple comme structure, et je n'aurais pu suivre le texte russe dans tous ses détours sans donner une impression de longueur. Mais dans cette phrase unique, sans développements, quelle émouvante beauté! Solennelle et pathétique, se prêtant à toutes les nuances de l'expression, elle est comparable — bien que parfaitement russe — aux phrases musicales, de sentiment si profond, par lesquelles Bach a souligné, dans ses deux *Passions*, les plus significatives paroles de Jésus.

Charité. — Je n'ai conservé du poème original que l'idée contenue dans ses deux premiers mots : « Fais l'aumône. » Le dogme et l'observance (future expiation des péchés, faire maigre le mercredi et le vendredi) occupaient trop de place dans ce poème pour qu'il me fût possible de le transcrire avec une suffisante conviction poétique. Comme j'en aime beaucoup la mélodie pour son ampleur, sa gravité, son accent de persuasion, ému et

1. Si puissant que soit l'intérêt du recueil publié par Balakirew, il est loin, à mon avis, d'égaler celui que présentent *Les Chansons du peuple russe* éditées par la Société de Géographie. Je ne vois rien, dans le premier, qui égale des morceaux tels que *La Vision de Marie*, *Les deux Cygnes*, *Le Hulan*, ou même qui en donne l'idée.

2. Dans ma transcription, je me suis écarté de la pensée du poète anonyme en ce que j'ai fait dire à Jésus : « Je dois souffrir pour tous », et non pas : « On te priera, on me glorifiera ». J'ai préféré la grandeur du sacrifice accepté pour le salut des hommes au culte des icônes promis par Jésus à sa mère dans la chanson russe. J'ai cru ainsi mieux suivre la mélodie, qui dépasse les paroles, comme il arrive souvent.

pénétrant, j'ai développé la pensée morale qui en fut la véritable inspiration, et, en écrivant, j'ai pensé à Tolstoï.

*La mort du Soldat. Le Hulan*¹. — Les deux chansons qui suivent, et dans lesquelles des épisodes de guerre sont racontés de façon si humaine et si émouvante, me semblent éclairer le fond même de l'âme populaire russe. Il est impossible, je crois, de n'être pas frappé par la concordance des sentiments qui s'y trouvent exprimés ou suggérés avec les préoccupations essentielles des grands écrivains russes, tels que nous avons appris à les connaître dans leur magnifique littérature, déjà si riche, bien qu'elle date à peine d'un siècle².

Ce que je viens de dire me paraît appeler, non pas deux restrictions, mais deux réflexions.

Voici la première. Je ne voudrais pas ressembler à ces publicistes manichéens pour qui les nations se divisent en bonnes et en mauvaises, par un inflexible décret de Dieu ou de la Nature, et sans modifications possibles. Quels qu'aient pu être les torts et les crimes d'un peuple, ou de ceux qui le gouvernent et avec lesquels il s'est plus ou moins solidarisé, je ne crois pas qu'il y ait des races à tout jamais maudites devant l'Éternel, ni qu'à un moment quelconque elles puissent avec justice être condamnées en bloc. Inversement, dans les œuvres mêmes qui inspirent le plus de sympathie pour la nation d'où elles sont issues, — comme les romans d'un Dickens ou d'un Gorki, — on apprend qu'elle se compose d'individus dont la valeur est extrêmement inégale, que ses institutions sont loin d'être à l'abri de toute critique, et qu'ainsi, pour le mal comme pour le bien, il y a peut-être, entre les bonnes et les méchantes nations, un gouffre beaucoup moins infranchissable que ne le voudraient des philosophes simplistes. C'est sous réserve de cette observation que je crois pouvoir indiquer comme essentiellement russe, et révélé par ses poètes populaires aussi bien que par ses penseurs les plus hauts, un profond sentiment d'humanité; sentiment chrétien si l'on veut, mais au sens de ce mot qui n'a rien à faire avec une orthodoxie quelconque.

Deuxième réflexion. L'horreur pour la guerre, si fortement exprimée par les deux chansons russes dont j'ai à parler, n'est certes pas l'unique sentiment qu'il me semble désirable de voir se manifester dans les conflits entre nations. Je ne crois pas, comme le grand Tolstoï, à l'excellence absolue du précepte évangélique : « Ne résistez pas au méchant »; je pense qu'il

1. Je préfère ici cette orthographe (*hulan* et non pas *uhlan*), dans laquelle, placé avant l'u, l'h marque mieux l'obligation d'aspirer. Elle a aussi l'avantage de n'avoir pas une forme spécialement allemande dans un poème où il s'agit de cavaliers russes.

2. Comme exemple de sentiments particulièrement forts chez une nation, et qui ont trouvé une expression dans la chanson populaire, je citerai, chez les Anglais, la commisération pour les souffrances de l'animal, surtout une vive conscience de ce qui est dû aux animaux domestiques. Ce sont là, sans aucun doute, des sentiments très développés en Angleterre, où l'on a su mettre un frein aux horreurs de la vivisection. Or, il existe une chanson populaire anglaise très répandue, qui a pour titre et pour refrain : *Pauvre vieux cheval* (*Poor old Horse*) !

faut, à l'occasion, combattre pour la justice, pour la liberté, pour l'humanité même, si douloureux à la pensée que puisse être un sanglant conflit entre frères ennemis. Aussi, comme on l'a vu, ai-je inséré dans ce recueil deux chants, l'un gallois, l'autre écossais, dans lesquels est exalté le juste combat pour la Patrie. Mais nos chansons russes ne « tolstoïsent » pas; elles se bornent à raconter deux faits, elles en font jaillir tout ce qu'ils contiennent de douloureux et d'humain; elles ne prêchent pas contre la guerre, qui peut être inévitable; elles en montrent l'horreur. Rien, à mon avis, n'est plus utile. Pour remplir à l'occasion tout son devoir envers la Patrie, est-il donc nécessaire de s'être fait de la guerre une image outrageusement idéalisée, qui ne résistera pas au premier choc du réel? Non. La vérité ne perd jamais ses droits, et, pour n'être pas désemparé lorsqu'il faudra tenir bon, mieux vaut s'attendre à ce que l'on trouvera. Au contraire, si nous entretenions dans l'esprit de l'enfance, de l'adolescence, du peuple entier, des idées chimériques sur la prétendue beauté de la guerre, en raison de ce qui peut être mêlé de vertu à ses multiples abominations, nous ne ferions que favoriser un esprit sottement belliqueux, qui deviendrait une semence de guerre.

Ah! nos deux chansons russes ne contribueront pas à la faire aimer. La première met sous nos yeux la mort d'un soldat blessé, tout près du champ de bataille et entre les bras de sa mère. Elle est, dans son extrême simplicité, si poignante que beaucoup de personnes, pendant la durée et même au lendemain du plus vaste égorgement connu dans l'histoire, auraient peine à en supporter l'audition. Il faut pourtant la connaître.

La mélodie en est aussi émouvante, aussi douloureuse que le poème l'exige. On remarquera l'étrange cadence finale, dans laquelle l'intervalle de quarte — fréquent et caractéristique dans les mélodies populaires russes — sépare les deux dernières notes de la mélodie. Cette cadence abrupte est, ici, puissamment expressive.

Je connais peu de choses aussi extraordinaires que la mélodie de notre seconde chanson : *Le Hulan*. Tour à tour ardemment suppliante ou d'une gravité funèbre, passant de l'expression la plus intense au ton d'un sérieux récit dramatique, très neuve par l'accent, mais ne pouvant être rattachée à aucune époque, elle me fascina longtemps avant que j'en connusse les paroles. J'y entendais se plaindre, appeler, se désespérer une âme; je me doutais bien peu qu'il y fût question de hulans. Et pourtant, lorsque le sujet m'en fut révélé, l'idée ne me vint pas qu'il y en eût un autre possible.

Un capitaine de hulans passe pour mort depuis sept ans que dure une guerre affreuse. Celle qui croit être sa veuve a quitté, avec leurs trois enfants, la maison, la ville, peut-être la région où ils avaient vécu ensemble. Dans un de ces moments terribles où une femme isolée a peur de tout, — amis et ennemis, rendus sauvages par une longue guerre, pillant et dévastant à l'envi, — les hulans pénètrent de force chez elle. Tandis que les

soldats satisfont brutalement leur faim, le chef, saisi d'un trouble subit, regarde la malheureuse tout en larmes. Il s'approche d'elle, il l'interroge, il lui montre son anneau. « Le reconnais-tu ? » Les époux éperdus de joie se retrouvent; on fait venir les enfants, terrifiés et ravis. Comment l'homme, depuis si longtemps, n'a-t-il point donné de ses nouvelles? Une chanson populaire s'embarrasse peu de ces détails. Le capitaine a pu être blessé, prisonnier; il a pu ne pas retrouver la trace des siens; toute la région est bouleversée par la guerre. Et puis, qu'importe? les voilà heureux... Hélas! ce n'est que pour un instant. L'homme doit s'arracher à l'étreinte des siens, rentrer dans l'horrible fournaise, et les reverra-t-il jamais?

Tel est ce drame poignant, chanté sur une mélodie qui en exprime toute la douleur, toute la tendresse, toute l'horreur, et qui semble dire : « L'Humanité ne s'éveillera-t-elle jamais de ce cauchemar ? »

Les deux Cygnes. — Les récits épiques se chantaient autrefois, ceux de nos trouvères aussi bien que ceux des aèdes grecs. Ce ne pouvait être, je crois, que sur une mélopée tenant dans un intervalle de notes assez restreint et se reproduisant périodiquement, avec quelques variantes. Il eût été insupportable que cet élément musical voulût accaparer l'attention par une variété continuelle et d'ailleurs impossible, vu la longueur des poèmes ou fragments de poème à dire en une fois; elle devait laisser au récit toute l'importance, en même temps qu'elle donnait à la voix, soutenue par un instrument, la sonorité de la parole chantée, et renforçait le rythme poétique par le rythme musical. Ceux qui ont voyagé en Algérie, ont pu y rencontrer des rhapsodes arabes, qui, s'accompagnant de temps à autre sur un instrument à cordes primitif, chantaient ou psalmodiaient de vieux poèmes pour la foule assemblée autour d'eux et avide de les entendre, comme ailleurs elle écoute, sans musique cette fois, des contes empruntés aux *Mille et une Nuits*. Ce qu'a pu être, dans l'antiquité ou au moyen âge, le chant épique, rien ne pourrait, je crois, en donner une idée aussi vraie que la mélopée arabe, si ce n'est le beau chant russe dont j'ai à parler maintenant. Il sert à dérouler un long récit, les mêmes formules musicales se reproduisant, plus ou moins exactement, environ tous les dix vers¹.

Je ne crois pas que d'un chant pareil il pût résulter une impression de monotonie, en raison de son effacement relatif, destiné à mettre la parole, le récit, en pleine lumière; je ne le crois pas, veux-je dire, en imaginant les auditeurs primitifs, les vrais auditeurs du poète, profondément émus ou charmés par sa narration et ne s'occupant en aucune façon de la musique, dont ils subissaient pourtant la pénétrante influence. Quant au public, auquel je m'adresse, je ne pouvais songer à lui faire interpréter ou

1. Dans le vieux drame breton, en langue celtique, dont on a tenté de nos jours la résurrection, les paroles étaient chantées aussi, mais sur un récitatif très nu, dans lequel certaines notes étaient répétées un grand nombre de fois de suite. Une même phrase musicale, ainsi faite, revenait tous les quatre vers, avec de légères variantes possibles.

écouter un récit d'une heure. J'ai donc détaché du poème dont il s'agit le morceau qui en constitue le début, formant à lui seul un sens à peu près complet, et d'ailleurs suffisant pour que la mélodie y fût tout entière¹.

Il ne faut pas s'y tromper : malgré le caractère de récit qu'elle a et qu'elle devait avoir, cette mélodie si bien adaptée à sa fonction est une admirable mélodie. Elle a précisément le genre de beauté qu'il faut pour soutenir, en lui laissant toute sa valeur, un récit héroïque et merveilleux, un conte de fée s'élargissant presque en épopée².

On ne sera pas surpris des continuels changements de mesure (tour à tour 2/4 et 3/8) qui permettent au chant d'épouser plus entièrement la parole, et il me semblerait oiseux de m'y arrêter; mais je voudrais faire remarquer, en passant, combien le changement soudain d'une ou deux notes peut transfigurer une mélodie. N'est-il pas vrai que lorsqu'à ce début : si, si, do... (on est en mi mineur), début un peu sombre, annonçant des choses peut-être redoutables, succède la phrase ainsi modifiée : si, si, ré..., n'est-il pas vrai qu'avec ce majeur subit c'est de la lumière qui jaillit, une harmonieuse plainte qui s'élève, une persuasive douceur qui s'insinue dans l'âme³?

Le soleil descend... Dans la nuit. — Je passe à des chansons d'amour qui n'ont rien de légendaire et qui sont de tous les temps.

La poésie populaire — je le disais tout à l'heure — s'embarrasse peu des détails que chacun peut imaginer à sa guise; et combien elle a raison! Je ne voudrais pas médire du roman, de la nouvelle, surtout à propos de choses russes, puisque nous devons à ces formes littéraires maint chef-d'œuvre de Gogol, de Tourgueneff, de Dostoïewsky, de Tolstoï; mais combien j'aime le roman, la nouvelle, ramassés en une chanson! Tout l'essentiel y est en quelques faits, en quelques mots; chacun devine le reste ou se le précise

1. J'ai même fait une reprise de certaine partie très intéressante de cette mélodie, afin que le chant pût être bien saisi et goûté dans son ensemble.

2. L'ensemble du récit s'appelle en russe : *Le Fils du Roi de Cracovie*. J'ai donné pour titre au fragment initial, seul traduit : *Les deux Cygnes*. Ce morceau du poème fait penser vaguement au passage de *Parsifal* où le bon vieux Gurnemanz explique au jeune héros, tout impulsif encore, la faute qu'il a commise en perçant des cygnes à coups de flèches.

3. Il sera intéressant pour le lecteur d'avoir sous les yeux un exemple de traduction littérale des morceaux que j'ai transcrits en les adaptant sur les mélodies russes. Le fragment que voici (c'est celui dont j'ai intitulé la transcription : *Les deux Cygnes*) est particulièrement limpide : aussi en ai-je serré le texte autant que je l'ai pu, tout en évitant quelques longueurs.

« C'est de cette ville de Cracovie, et de ce village célèbre de Birezovie, et de cette rue de Rogatylza, de ce noble palais, qu'est parti un jeune homme pour chasser, chasser des oies et des cygnes, chasser aussi les petits canards du printemps. Il va à cheval par la plaine, toute la journée, du matin au soir; il n'a vu ni oies ni cygnes, ni même les petits canards du printemps. Le lendemain, il part dans la matinée, il s'approche de la mer bleue, il y voit deux beaux cygnes blancs. Ils nagent, les deux cygnes; ils se balancent. Il arrête son cheval de boyard et il tend son arc : il y a mis la flèche et il tire la corde; il veut tuer les deux cygnes blancs. Ont parlé les deux cygnes blancs, ont parlé comme parlent les hommes : — O toi, beau jeune homme là-bas, noble boyard de la sainte Russie, si tu nous tues, nous les deux cygnes, tu n'en seras pas plus grand et tu n'apaiseras pas ton jeune cœur. Nous ne sommes pas deux cygnes blancs, mais deux belles jeunes filles!.. »

Ensuite elles racontent qu'elles ont été changées en cygnes il y a trois ans et donnent au prince des conseils auxquels il se conformera dans la suite du poème. Voici la fin du fragment :

« Le jeune Pierre Pérovitch, fils de roi, reste à cheval et pense en lui-même : — Si je tue ces deux cygnes blancs, je frapperai deux têtes innocentes et je n'apaiserais pas mon jeune cœur. — Il enlève sa flèche, il relâche la corde de soie et s'en va, par les champs, vers la fameuse ville de Kiew. »

comme il l'entend; c'est court, c'est intense, tout y est vie, émotion, beauté.

Voici deux de ces petits romans, l'un en deux, l'autre en trois couplets.

Ce sont des romans féminins. A propos de nos chansons françaises, je remarquais combien les poètes populaires ont su faire parler de façon vraie et délicate le cœur de la femme; je pourrais renouveler cette observation à propos des chansons russes.

Ici, c'est une âme passionnée qui exhale sa plainte. Sur une mélodie à la fois douloureuse et ardente, quasi orientale, lente, développée en une seule phrase ample et sinueuse, parle l'infortunée à qui son bonheur a été ravi. Dans la maison seigneuriale qu'elle aperçoit de loin, aux lueurs du couchant, son jeune bien-aimé pense à elle; il pleure, lui aussi; elle ne veut pas douter qu'il l'aime encore, qu'il l'aimera toujours... Cependant, cachée derrière un buisson, elle est là, solitaire, sans qu'il s'en doute, peut-être. On imagine aisément quelles influences l'ont séparé d'elle. Comment aura-t-il la force d'en triompher? Celle qui ne possède que son amour et sa beauté frissonne dans l'ombre grandissante du soir, ne pouvant quitter des yeux cette maison impitoyable où est captif un passé bienheureux dont sa pensée ne se détachera jamais.

Là, c'est une pauvre petite âme, une âme aimante mais faible, incapable de révolte, fût-ce pour disposer d'elle-même et réclamer sa juste part de bonheur; dans la plaintive et simple mélodie de la chanson vous croiriez entendre palpiter un cœur de jeune fille. Longtemps elle a dû prier, supplier; le père, inflexible, l'a fiancée malgré elle. Que de larmes versées dans l'ombre, de sanglots étouffés sur l'oreiller, ou de confidences adressées tout bas à la mère, compatissante mais impuissante! Une nuit, celui qu'elle aime se présente à la porte du jardin; elle l'entend, se lève, avec quel battement de cœur! et, toute tremblante, marche silencieusement vers lui. Il ne doit conserver aucun espoir; elle est venue lui adresser le suprême adieu. Et elle lui donne une rose, humble et douce offrande, qui lui dira toute sa tendresse, toute sa douleur.

Ces deux âmes féminines, d'ailleurs très dissemblables, dont la plainte nous arrive de leur lointaine Russie, sont bien les sœurs, par la souffrance et l'amour, de celle qui, dans un paysage de Loire ou de Seine, chantait, le cœur pesant :

En revenant des nocés j'étais bien fatiguée...

Toutes les trois méritent de vivre ensemble dans la mémoire des hommes.

Vers la colline. — Après deux chansons d'amour laissant une impression d'inconsolable tristesse, en voici une qui, à travers de gracieuses rêveries, s'achemine vers une vision d'espoir et de joie. Elle n'est point chantée par l'amoureuse elle-même; elle lui est chantée avec une intime émotion par une amie, peut-on supposer, ou par des amies, désireuses d'atténuer son

chagrin présent, de l'encourager, de lui faire entrevoir le bonheur possible. Paroles et mélodie ne sont pas moins bien fondues dans cette œuvre exquise que dans les chansons précédentes; on pourrait la donner comme un admirable exemple de *lied*, forme d'art délicieuse où la poésie semble faite uniquement pour la musique, où la musique s'est elle-même faite poésie, bien que chacune des deux ait sa valeur propre et suffisante. En vérité, je ne crois pas que parmi les *lieder* de Schubert ou de Schumann ayant un caractère de rêverie amoureuse on trouverait une chose plus délicate et plus pénétrante. Cela n'empêche pas que cette chanson, aussi russe que possible, ait été recueillie sur les lèvres de pauvres moujicks dans la froide région d'Olonetz.

On ne s'étonnera pas de la terminaison imprévue de la mélodie, qui, développée en fa majeur, aboutit au ton de sol mineur. On admirera, au contraire, combien cette conclusion traduit bien ce qu'il reste de vague, de soucieux, mêlé à l'espérance éveillée par de tendres et ingénieuses consolations¹.

Épousailles. — Soir nuptial. — De ces deux chansons de noces, la première, dans laquelle une jeune fille, dont on ne dit pas l'origine, épouse un prince, est, à mon avis, la grâce même. Grâce très particulière, d'ailleurs, grâce tout à fait slave : car, si la grâce n'est pas d'une seule patrie, on ne saurait pour cela prétendre qu'elle n'ait pas de patrie. Il y a une grâce qui est de France, une qui est d'Angleterre, et bien d'autres encore. Si j'avais à donner, par des œuvres d'art, une idée de la grâce française, celle de toutes qui m'est le mieux connue, j'aurais, certes, l'embarras du choix. Peut-être me déciderais-je pour une odelette ou un sonnet de Ronsard; pour une page de La Fontaine, que je n'emprunterais pas nécessairement aux fables : ce pourrait être, par exemple, au roman de Psyché. Ou bien je choisirais une idylle d'André Chénier, française autant que grecque; une chanson de Victor Hugo, prise dans la première période — la période heureuse — des *Contemplations*. En dehors de la poésie, ne pourrais-je pas citer l'*Embarquement pour Cythère*, de Watteau, et, de Rameau, un de ces airs de danse qui, selon Diderot, dureront éternellement? Quant à la grâce anglaise, je la trouverais avant tout chez les adorables héroïnes des comédies de Shakespeare : Rosalinde, Portia, Béatrice, Viola... C'est à propos d'elles que Victor Hugo écrivait : « La grâce profonde existe. » En ce qui concerne la grâce russe, mainte page de Tourgueneff ou de Tolstoï (avant l'apostolat) m'en fournirait de merveilleux exemples. Mais, dans ces trois mondes : le français, l'anglais et le

1. Il ne faudrait pas, du reste, avoir la superstition de la tonique en tant que note finale d'une mélodie. Si la terminaison de *Vers la colline* semblait « bien russe » à des personnes un peu trop attachées à certaines habitudes, je leur rappellerais que *La petite Tata* française — bien innocente, bien naïve, vraie chanson d'enfants, encore populaire à Paris dans leur petit monde — module absolument de la même façon : commencée en sol majeur, elle finit en la mineur. D'autre part, *Les Tombes fleuries* s'achèvent sur le deuxième degré de la gamme; *Le Prisonnier de Nantes* et *Le Rat-de-Cave* sur la dominante; *Marchons, les Gas!* et *Vrai Montagnard* sur la médiane... Il n'est donc pas nécessaire qu'une mélodie soit russe pour finir autrement que sur la tonique.

russe, je n'oublierais pas d'interroger la chanson populaire, qui me répondrait à souhait ¹.

De même que celle de *Vers la colline*, la mélodie de notre première chanson de noces (*Épousailles*) commence en majeur et finit en mineur; mais elle module autrement que la précédente. C'est dans le ton relatif mineur qu'elle s'achève, et cela au dernier couplet seulement. Voici pourquoi. La mélodie appartient — comme celle de la chanson suivante — à ce type d'airs populaires où les couplets s'enchaînent l'un à l'autre sans interruption. La mélodie, étant en ré majeur, finit sur un si, auquel on ajoute — sauf au dernier couplet — une note de raccord, liée à la précédente, et qui est un do dièse : de sorte que, si l'impression de tonalité reste un peu indécise aux dernières notes de la mélodie, le do dièse ajouté et l'attaque du couplet suivant maintiennent dans l'ensemble du morceau celle de ré majeur. Au dernier couplet, au contraire, la note de raccord n'étant plus là, on termine sur le si, de sorte que la conclusion du morceau est en si mineur de la façon la plus évidente. Il n'y a cependant pas ici d'inquiétude mêlée à l'espoir; on est en plein bonheur, le bonheur absolu des contes de fées; mais ne se peut-il pas qu'une trop entière félicité fasse naître un doute involontaire et que cette pensée traverse le cœur : « Si ce n'était qu'un rêve? » L'impression finale n'est d'ailleurs pas faite de tristesse, ni même de mélancolie; il ne s'agit nullement du *surgit amari aliquid* de Lucrèce; on dirait que l'âme, baignée d'irréel, s'arrête de penser, et cela fait un saisissant contraste avec la légèreté toute gracieuse de la mélodie, surtout à chaque début de couplet.

Il m'a semblé utile de mettre un point d'orgue sur le do dièse qui sert de raccord entre les couplets, dans la chanson dont je viens de parler; on passe ainsi plus aisément d'une phrase un peu voilée à une phrase riante. Au contraire, dans notre deuxième chanson de mariage (*Soir nuptial*) il ne doit pas plus y avoir de point d'orgue que d'interruption entre les couplets. La musique du premier débute par la tonique répétée deux fois, sur deux croches qui commencent la mesure, et s'achève également par la tonique, sur une croche et au début d'une mesure. Le second couplet commence par une seule croche, au lieu de deux, la place de la première étant prise par la dernière note du premier couplet. Le troisième couplet est construit comme le deuxième, et ainsi de suite², de sorte que les couplets se suivent sans aucun arrêt et sans que vous saisissiez bien, à une première audition, le moment où l'on passe de l'un à l'autre. Cette particularité ajoute au caractère déjà rustique de la mélodie, en lui donnant quelque chose d'un air

1. Je n'ai pas à parler ici de la grâce allemande, beaucoup moins perceptible, dans le monde réel, que celles dont les exemples foisonnent chez les nations qui m'occupent; mais, si j'avais à la faire connaître par des œuvres d'art, je ferais tous mes emprunts aux grands maîtres de la musique, ou bien je citerais soit une chanson de notre quasi compatriote Henri Heine (bien Allemand malgré tout), soit un conte populaire, comme ce délicieux chef-d'œuvre : *Le Fuseau, la Navette et l'Aiguille*.

2. Ma transcription n'a que trois couplets, mais l'original en a beaucoup plus.

de vielle indéfiniment répété, ce qui ne l'empêche pas de contenir quelques gouttes exquises de poésie et de tendresse.

J'ai transcrit de l'original tout ce dont je pouvais tirer parti pour exprimer le sentiment initial du poème : l'émotion, le trouble de l'épousée attendant son jeune époux le soir de leurs noces. Ce que j'ai tout à fait laissé de côté, parce que je n'en voyais pas l'adaptation à la mélodie en paroles françaises et que cela eût exigé beaucoup plus de couplets qu'il ne me semblait utile d'en écrire, c'est la fin de la chanson, d'ailleurs pleine d'amusants détails, dans laquelle l'époux parle des traditionnelles visites qu'il a faites à la famille de sa femme et dit les cadeaux qu'il en a reçus¹.

La Danse des Vieilles. — Ceci est une chanson sur un air de danse, mais danse plutôt lente. La chanson russe, intitulée : *Trois pas*, décrit d'abord la danse des vieilles femmes (danse qui consiste à bercer les petits enfants), puis celle des jeunes hommes, puis celle des jeunes filles. La description de ces deux dernières danses m'ayant paru fort obscure, je m'en suis tenu à la première, dont la pensée a certainement inspiré la mélodie et lui a donné son caractère, peu compatible, à mon avis, avec des paroles relatives aux danses de la jeunesse. J'ai développé en trois couplets la partie la plus originale et la plus claire du texte russe, celle qui s'adapte le mieux à une grêle et charmante mélodie, évoquant de vieux visages souriants, des pas menus, des gestes câlins, quelque chose de tendre, d'usé, d'un peu tremblant.

Pauvre Moujick. — Sur les treize chansons empruntées au beau recueil publié par la Société de Géographie russe, il m'en reste deux à présenter au lecteur; ou plutôt il me reste à parler de leurs mélodies, car je n'ai pas transcrit, même librement, le texte original de ces deux chansons. Ce sont des adaptations personnelles que je me suis permis, cette fois, de faire sur les mélodies.

Celle de *Pauvre Moujick* — une des plus particulièrement russes que j'aie données — est associée, dans l'original, à une sombre histoire qui se termine par la mort du faux tsar Dimitri. Ce récit peu limpide, assez long, encombré de noms imprononçables, ne m'a pas semblé possible à transcrire; mais il m'a fait songer à tout ce qui pouvait traverser la tête du peuple russe écoutant cette histoire ou d'autres semblables, toutes pleines de ténèbres et de sang, dont les acteurs furent les hommes qui, depuis tant de

1. J'ai donné précédemment, à titre documentaire, la traduction littérale d'un chant imité de près dans ma transcription; voici maintenant une version exacte de *Soir nuptial*, que j'ai transcrit fort librement, comme je viens de le dire :

* Les bougies ont été soufflées sur les candélabres. L'ami se rapproche de l'amie. — Dormez, taisez-vous, petite pendule; de la nuit je ne dormirai pas. Je ferai, j'arrangerai le lit, et j'attendrai l'homme inconnu. — Peu après on frappe à la porte; les genoux de la jeune fille tremblent; son cœur tressaille. Elle prend une lanterne, elle ouvre la porte à l'inconnu. Elle ouvre la porte, il la salue; elle ouvre un peu plus, il s'incline davantage. Elle commence à l'interroger : — Où es-tu allé, mon petit ami? — Je suis allé chez mon aimable beau-père et chez ma charmante belle-mère, chez mon beau-frère le gai faucon, et chez mes belles-sœurs, les blancs cygnes. Le beau-père m'a offert le pain et le vin; la belle-mère m'a régalé avec une soupe bien grasse; le beau-frère faucon m'a donné un cheval; les sœurs cygnes m'ont donné des guêtres, des guêtres cousues avec de l'argent pur; les attaches en sont faites de pierres précieuses. *

siècles, ont pesé sur lui si lourdement. Certes, un sentiment de vénération naïve existait récemment encore, dans le cœur du moujick, envers le tzar, en qui s'incarnait pour lui « la sainte Russie » ; les princes, les seigneurs, bénéficiaient aussi du culte rendu par le peuple à ceux qu'il voyait tellement au-dessus de lui ; mais la crainte avait dans ce culte une beaucoup plus grande part que l'amour, et certains récits de la tradition populaire, certaines histoires de tragédies sanglantes accomplies dans les hautes sphères du pouvoir avaient dû, plus d'une fois, éveiller chez la multitude asservie d'autres sentiments que celui d'un religieux respect. C'est ce que j'ai voulu exprimer en adaptant le poème de *Pauvre Moujick* sur une mélodie où il y a de la plainte et de l'effroi. J'y ai fait dominer la crainte de juger autant que de parler.

Ce chant évoque la vieille Russie qui naguère se survivait à elle-même, mais sous laquelle palpitait déjà la Russie nouvelle, riche d'espoir à travers toutes ses épreuves, qui nous est brusquement apparue.

Le Printemps dans la Forêt. — S'il y a des mariages malheureux, il y en a de bien comiques. Quel est donc le bouffon de Shakespeare qui a dit : « J'aime une chanson lugubre sur un air très gai ou de joyeuses paroles sur une mélodie funèbre » ?

Il y a peu d'années, passant l'été à Gimel en Suisse, j'entendis un jour, dans la campagne, s'élever de vifs *tra la la*, rythmés allègrement par des voix féminines sur un mouvement de marche. C'étaient des jeunes filles de Genève, gentilles ouvrières ou demoiselles de magasin, qui, s'offrant une quinzaine de repos et d'air pur, égayaient le pays de leurs refrains. Elles suivaient la grande route en chantant et en marchant d'un pas rapide, toutes sur un rang, bras dessus bras dessous. Le son de leurs voix m'étant parvenu de loin, je courus dans leur direction et je les suivis, l'oreille tendue. La chanson qu'elles rythmaient avec entrain sur un air de marche, n'était autre que « La Pernette », c'est-à-dire *Les Tombes fleuries*, une de nos plus mélancoliques ballades. Comment cette alerte mélodie et ce poème douloureux s'étaient-ils accrochés l'un à l'autre ? Quelle était, dans cet hymen baroque, la part de la facétie et celle de l'inconscience ? Je l'ignore, et les jeunes chanteuses l'ignoraient sans doute autant que moi. Peut-être trouvaient-elles moyen — chose qui m'était refusée — de goûter à la fois le charme sentimental du récit et la gaieté d'un air qui allégeait leur marche ?

Autre fantaisie du même genre. S'il est une chanson émue, triste et tendre, n'est-ce pas : *En revenant des noces*... ? Une version de l'Angoumois l'agrément ainsi :

En revenant des nocés,
Barabim,
Baraboum boum boum,
Boum boum boum !
En revenant des nocés

J'étais bien fatigua,
Ah! ya! ah! ya!
J'étais bien fatigua...

Ce ne sont point les formes patoises qui me gênent; mais la plainte d'une âme fut-elle jamais accompagnée de *Barabim baraboum boum boum*?

On ne peut guère concevoir qu'il n'y ait pas de tels coq-à-l'âne, par-ci par-là, dans une tradition orale; peut-être y en a-t-il un peu plus qu'ailleurs dans la chanson populaire russe. Je ne crois pas calomnier une chose que j'adore en émettant cette opinion; j'ai d'ailleurs indiqué plus haut pourquoi il n'est pas surprenant qu'il en soit ainsi. Écoutez un grand écrivain russe, Nicolas Gogol. Il dit dans *Les Ames mortes* :

M. Peetroukhof organisa une promenade sur l'eau. Douze de ses paysans, armés chacun d'une rame, les transportèrent, *en chantant avec beaucoup d'entrain plusieurs chansons mélancoliques à refrains bruyants...*

La mélodie sur laquelle j'ai adapté les paroles qui portent ce titre : *Le Printemps dans la Forêt*, appartient à une chanson, non pas mélancolique, mais sinistre. Cette mélodie, d'un mouvement très vif, est une des choses les plus gaies que je connaisse : fraîche, matinale, printanière, elle évoque pour moi le clair feuillage baigné de soleil, l'odeur de la jeune verdure. J'imagine de solides moujicks, aux épaisses barbes fauves, tout heureux d'aspirer l'air tiède après les longues claustrations de l'hiver et marchant, la hache à la main, vers la forêt où ils besogneront sans se faire prier... Il est clair que la mélodie russe peut signifier toute sorte d'autres choses; mais c'est là, je crois, *une* des choses qu'elle peut signifier. J'ai préféré ce sujet riant à la ténébreuse histoire de l'original¹.

Le chant des Hâleurs de la Volga. — La mélodie de ce chant a été non pas popularisée, mais assez répandue en France par les exécutions qu'en ont faites des troupes de chanteurs russes et par des transcriptions pour piano, dues à divers compositeurs, en particulier à Tchaïkowsky. Universellement connue en Russie, elle plaît partout à ceux qui l'écoutent, tant le rythme en est saisissant et la mélodie suggestive. C'est un de ces airs qui, sans parler de leur valeur propre, sont admirablement adaptés au genre de travail qu'elles facilitent. Il est impossible, en l'entendant, de ne pas voir les hâleurs s'avancer le long du grand fleuve et, d'un même mouvement, tirer la corde attachée à quelque lourd bateau, tout en chantant de leurs voix rudes, faites pour le plein air, et que la distance adoucit. Et comment ne pas imaginer aussi, fût-ce très vaguement, le paysage qui défile, tout le long de l'eau, en sens inverse de leur effort?

1. Voici une traduction littérale du poème russe : « Le sentier, le petit sentier mène derrière la forge. Dans la forge, deux jeunes forgerons forgent des anneaux. Ils forgent des anneaux et ils me trompent moi, si jeune! et ils m'invitent à accepter deux anneaux avec une clef. Ce n'est pas cela qu'il me faut, c'est une flèche empoisonnée pour tirer et tuer, pour tuer le jeune homme, le jeune homme sur son cheval noir, et la jeune fille, et la jeune fille dans son haut château. »

J'ai traduit ces impressions dans les paroles que j'ai mises sur l'air des hâleurs russes. J'ignore celles qu'ils chantent eux-mêmes; je sais seulement qu'il s'y trouve des *laïla* fort heureusement adaptés à certains groupes de notes, et que j'ai utilisés. Les paroles ont extrêmement peu de valeur, en général, dans les chants qui accompagnent un travail de force. Le rythme favorise l'effort musculaire, la mélodie berce la fatigue, mais on n'est pas disposé à faire un travail de mémoire, à suivre un récit, un enchaînement de couplets¹.

J'ai entendu sur le port de Dieppe un chant de hâleurs qui, sans être comparable à celui de la Volga, ne manquait pas d'une fruste beauté. Je ne sais plus s'il contenait quelques paroles ayant une signification; tout ce que j'ai pu en retenir, c'est un groupe de syllabes ne valant que par le son : *Laou-laouli oulaoula tchalé*... J'ai fait passer quelques-unes de ces syllabes dans mon adaptation du chant russe.

La mélodie se termine sur la dominante, ou plutôt elle ne se termine pas; il semble qu'elle sera indéfiniment recommencée. Pour suggérer cette impression, tout en limitant de façon convenable la durée de l'exécution, j'ai supposé — grâce aux nuances — le chant entendu de loin, puis se rapprochant, éclatant avec force, ensuite diminuant et s'évanouissant peu à peu, sans conclusion précise.

Après avoir présenté au lecteur nos cinquante-cinq chansons, il me reste à parler de leurs accompagnements de piano, des arrangements en parties qui ont été faits pour un grand nombre d'entre elles, ainsi que des tonalités adoptées; puis, revenant sur un point qui fut seulement effleuré au commencement de cette *Introduction*, je terminerai en disant avec un peu plus de détail à quels publics s'adresse particulièrement le présent ouvrage.

Les accompagnements de piano. — J'ai connu des amateurs de folklore assez intransigeants pour ne pas admettre qu'il fût ajouté des accompagnements aux mélodies populaires. J'aurais même partagé cette intransigeance, s'il fallait en croire l'affectueuse dédicace de *Chansons et Danses des Bretons*² que m'adressait, en 1889, un excellent ami, feu Narcisse Quellien³. Parlant d'un petit Cénacle de folkloristes, dont je faisais partie avec lui, Quellien — que nous appelions « le Barde » — écrivait dans cette dédicace :

Nous n'avons été intraitables que sur un seul point : nous n'avons plus reconnu comme populaire une mélodie qu'on aurait soutenue d'un accompagnement. Les chansons du peuple étant un

1. Un vieux brave ayant à ce sujet toute l'expérience requise, le colonel Teyssier, glorieux défenseur de Bitche en 1870-1871, m'a dit que, dans les marches fatigantes, le chant le plus aimé des soldats, celui qui les soutient le mieux, est toujours le plus pauvre en paroles, le plus vide de sens. Tout effort d'attention non obligé, pour des hommes qui doivent dépenser beaucoup de force, serait impossible ou nuisible.

2. A Paris, chez Maisonneuve éditeur.

3. Fondateur du « Diner celtique », que Renañ présida, presque jusqu'à sa mort, avec tant de bonhomie, de finesse et de bonne grâce.

bien commun, c'est le droit d'un musicien d'en prendre sa part. Il en va de même en poésie. M. Leconte de Lisle a rencontré dans les origines bretonnes le sujet de son « Jugement de Komor » ; ce *Jugement*, d'une si tragique beauté, est devenu autre chose que la légende ; mais nous nous félicitons que le grand poète ait tiré de l'antique récit cette œuvre littéraire... Il est permis au musicien de traiter de la sorte les mélodies primitives ; mais celles-ci renonceront, du même coup, à toutes leurs revendications particulières : une fois touchées par une harmonisation et partant remaniées, elles sont atteintes dans leur essence, elles cessent d'être impersonnelles et elles perdent leur caractère populaire.

Je ne pense pas que j'aurais signé cette déclaration ; si « le Barde » a pu croire que je l'eusse faite mienne, c'est probablement que dans nos réunions j'aimais mieux chanter ou entendre chanter que faire de l'esthétique et rompre des lances en faveur de telle ou telle théorie. J'aurais, dans tous les cas, beaucoup changé depuis 1889, car non seulement il me paraît aujourd'hui fort légitime d'harmoniser une mélodie populaire, mais encore, si l'harmonisation en est bonne, bien loin d'altérer les caractères essentiels de la mélodie, elle me paraît les mettre en pleine lumière. La comparaison faite avec un sujet de légende librement traité par un poète, ne me semble pas juste. Ce qu'il faudrait comparer au développement littéraire, ce n'est pas un accompagnement qui ne modifie en rien la mélodie et qui lui laisse toute son importance ; c'est un morceau instrumental, c'est une symphonie, ayant comme point de départ un thème populaire, traité avec la plus entière liberté. Rien de semblable n'est en question lorsqu'il s'agit de simples accompagnements.

Il reste vrai, cependant, qu'une mélodie populaire peut toujours se suffire à elle-même. Si j'entendais, dans les champs, quelque laboureur au travail en lancer une à pleine voix, ou quelque bergère fredonner la sienne, en tricotant, pour charmer sa solitude, l'idée ne me viendrait certes pas de souhaiter un accompagnement à la mélodie ; ou plutôt il y en aurait un fait par les bruissements du vent, de l'eau, des feuilles remuées, les grincements de la charrue, voire un aboiement lointain, ou par ce frémissement indistinct, ce silence palpitant, formé de murmures innombrables, qui, à la campagne, enveloppe la voix et tient lieu de toute harmonie. Il n'en serait pas de même dans une salle où l'on serait empilé les uns sur les autres, et où l'on n'aurait le choix, pendant une audition, qu'entre des bruits intempestifs et un silence dépourvu de toute poésie. L'harmonie, alors, la discrète harmonie d'un piano ou d'un orchestre jouant avec douceur, viendrait remplacer celle du libre espace, commenter la mélodie et la rendre plus pénétrante, plus variée, enfin aider la voix, beaucoup plus à l'aise, beaucoup moins vite lassée, que si elle devait seule, dans un silence absolu, produire et soutenir le son.

Il est vrai encore qu'un accompagnement pourra toujours être jugé mauvais ; on le goûtera plus ou moins, et vous ne parviendrez jamais à prouver qu'il est ce qu'il doit être. Mais c'est là le sort de toute œuvre d'art. Il ne serait pas davantage possible de démontrer la beauté de la mélodie elle-même. Tout ce que l'on pourrait faire serait de l'insinuer peu à peu dans un esprit

d'abord rebelle ou surpris, et je pense qu'un accompagnement bien compris serait, dans cette opération, le plus utile auxiliaire.

Si je n'avais eu le grand chagrin de perdre mon collaborateur musical, mon vieil ami Jules de Brayer (après l'entier achèvement de son travail), les convenances ne m'eussent permis de le louer que très discrètement. Je peux en user avec plus de liberté; mais je ne le ferai, malgré tout, que dans la mesure où son exquise modestie n'en eût pas trop souffert. Je crois que parmi les musiciens on reconnaîtra les qualités de savoir, de goût, d'originalité, dont il a fait preuve en écrivant ses accompagnements; ce que je peux dire, c'est qu'ils réalisent entièrement ce que je souhaitais à leur sujet. Un poète est parfois plus difficile à satisfaire en cela qu'un musicien, surtout lorsqu'il s'agit de mélodies qu'il aime très particulièrement, avec lesquelles il a vécu, et dont il se fait peut-être une idée assez juste en dépit, ou peut-être en raison même de son ignorance relative, qui le rapproche des musiciens primitifs, des musiciens-poètes créateurs de ces mélodies.

En ce qui concerne spécialement nos airs russes, d'une si profonde beauté, je ne crois pas qu'il y eût un compositeur en France plus capable que Jules de Brayer de les harmoniser dans leur esprit, dans leur caractère, de mieux en faire sentir la puissance musicale et la richesse d'émotion à ceux pour qui ces étonnantes mélodies sont encore un peu trop neuves¹.

Au surplus, je suis fort loin de penser que l'accompagnement d'une mélodie populaire doive être nécessairement une petite chose simplette. A coup sûr, la complication pour elle-même est toujours détestable, et elle est particulièrement mal associée à des mélodies dont les plus évidents caractères sont, en général, la franchise et la simplicité. Rien n'est plus déplaisant qu'un musicien faisant l'habile homme sur le dos d'un thème ingénu, étalant tout ce qu'il sait à propos de tout, et finissant par couvrir, à force de recherches personnelles, le motif que son rôle serait de faire mieux ressortir. Mais cela ne veut pas dire qu'il faille mettre toutes les mélodies populaires dans le même sac et qu'il y ait une formule unique pour les accommoder, — formule qui serait invariablement peu savante, peu moderne, vieillotte et gentille. Il faut n'avoir aucune idée vraie de ce qu'est un air populaire pour croire à la raison d'être d'une telle formule. Comme il y a des mélodies populaires très neuves, très imprévues, très « modernes » si l'on veut, ou plutôt échappant à toute époque, il convient, à mon avis, de les traiter suivant ce qu'elles sont et sans craindre de recourir aux plus récentes hardiesses de la musique, pourvu que l'application en soit faite judicieusement. Et je ne vois pas pourquoi les richesses du contrepoint, les trouvailles de rythme, les harmonies savoureuses, les retards expressifs,

1. Un certain nombre de personnes pourraient témoigner que Jules de Brayer, après avoir été — cela remonte à un demi-siècle environ — un des premiers en France à comprendre pleinement les dernières œuvres de Wagner, se fit plus tard l'apôtre de Moussorgski, bien longtemps avant que l'on eût exécuté à Paris une page de ce maître génial.

enfin toutes les ressources de l'art ne seraient pas employées à leur sujet. C'est une question d'à-propos, de mesure, de tact, de pénétration. L'auteur de la mélodie n'aurait pas songé, je l'accorde, à une harmonie qui est d'hier, mais rien ne prouve qu'il en eût imaginé une autre, maintenant usitée depuis des siècles; et c'est peut-être la plus nouvelle qui eût le mieux répondu à son instinct, ou qui lui paraîtrait la plus vraie, si, ressuscité aujourd'hui, il pouvait faire la comparaison.

Pour conclure, on pourra laisser de côté nos accompagnements si l'on préfère s'en passer, à plus forte raison si l'on n'a sous la main ni piano ni pianiste; on pourra aussi en faire d'autres, car l'accompagnement d'une mélodie populaire n'est jamais que proposé au public, et il reste toujours loisible d'en écrire un nouveau pour la même mélodie. Je déclare seulement que, si j'avais à ma disposition les accompagnements de Brayer, je ne me fatiguerais pas à en chercher d'autres.

Le Chant en parties. — Des personnes qui admettent sans difficulté que l'on donne aux airs populaires des accompagnements de piano, répugnent à ce qu'on les harmonise pour la voix. La mélodie, pensent-elles, y perdrait de son importance; et ne doit-elle pas rester ici l'élément musical essentiel, sinon unique? Je ne suis pas convaincu par ce raisonnement. En le poussant un peu plus loin, on lui ferait condamner toute harmonie instrumentale aussi bien que vocale; et, si l'on conçoit qu'un accompagnement ajouté à la mélodie puisse n'en diminuer aucunement l'importance, pourquoi n'en serait-il pas de même d'un arrangement vocal? Il va de soi que personne ne songe à des parties de chant se répondant et s'entremêlant comme dans un chœur fugué, où chaque partie a tour à tour la prépondérance; il ne peut s'agir que d'un arrangement laissant toujours la première place à la mélodie, et dans lequel les diverses parties soient, en général, note contre note, à très peu de chose près.

Voici les raisons qui, à mon avis, militent en faveur du chant en parties.

J'écarte, bien entendu, toutes les chansons qui, par la nature des paroles, appelleraient une exécution en solo; ces chansons-là, libre aux amateurs de les chanter, si cela leur fait plaisir, en chœur à l'unisson; mais la division en parties serait, en ce qui les concerne, un contre-sens. Je laisse aussi de côté certains morceaux qui, tout en comportant, par la nature des paroles, une exécution en chœur, ne me semblent pas, musicalement, se prêter au chant en parties¹.

Voici donc mes raisons. D'une façon générale, les exécutants aiment à chanter en parties. Je ne vois pas pourquoi, sans motif important, on les priverait de ce plaisir. Il convient, cependant, de leur faire comprendre

1. Les mélodies qui me font cette impression sont, le plus souvent, en mineur.

Je dois observer, d'autre part, que pas une des mélodies publiées avec l'autorisation de Cecil Sharp n'a été mise en parties, parce que je voulais reproduire très exactement ces mélodies telles que le maître anglais les a présentées, c'est-à-dire avec leurs accompagnements de piano et sans harmonies vocales.

que chanter à l'unisson n'est pas un déshonneur, et qu'un chant à deux, trois ou quatre parties, exécuté d'une façon tant soit peu douteuse, est très inférieur à un unisson parfaitement juste, bien rythmé, nuancé, expressif. N'ayons pas la superstition du chant en parties; ne le condamnons pas sans nécessité.

Autre chose. Certaines mélodies sont trop étendues pour que toutes les voix puissent en donner tour à tour les notes hautes et les notes graves avec toute l'aisance désirable. En ce cas, il est utile que les voix se divisent dans les passages les plus élevés, et cela mène à les faire chanter en parties dans l'ensemble du morceau, quitte à se servir de l'unisson dans les endroits trop graves pour comporter une seconde partie.

En ce qui concerne la plupart de nos mélodies, je reconnais que cette difficulté (une grande étendue) n'existe pas; mais, si l'on chante à l'unisson, il faudra toujours choisir des tons moyens. Or, en bien des cas, l'effet vocal sera meilleur, l'expression plus saisissante, si l'on adopte un ton quelque peu au-dessus de la moyenne. Il faudra bien, alors, diviser les voix pour confier la mélodie aux plus hautes.

Enfin, une chanson ayant parfois un grand nombre de couplets, il est assez judicieux de chercher ce qui pourra en varier l'exécution. Par exemple, tel passage de chaque couplet, ou tel couplet tout entier, sera dit par une voix seule ou un petit groupe de voix, d'autres passages, d'autres couplets, étant dits par le chœur. Si, en outre, on passe d'un solo ou d'un petit unisson au chœur à plusieurs voix, cela rendra les différences plus sensibles et il en résultera une plus agréable variété.

J'ai adopté le chant à trois parties dans un très petit nombre de cas seulement, où le caractère choral est bien marqué à la fois par les paroles et par la mélodie. Presque toujours j'ai préféré le chant à deux parties, très suffisant pour obtenir les avantages spécifiés, et qui s'écarte moins du caractère d'exécution habituel aux chansons populaires. Les unissons dans les passages un peu graves n'ont pas été ménagés.

Chose très importante : tous les arrangements sont à voix égales, c'est-à-dire que pour les exécuter il n'est jamais besoin de réunir les deux sortes de voix, — voix de femmes ou d'enfants d'un côté, voix d'hommes de l'autre. Si, par exemple, le groupe choral est exclusivement composé soit de jeunes gens, soit de jeunes filles, il pourra toujours exécuter les arrangements écrits. Seul, le caractère des paroles fera exclure de l'exécution tel groupe de voix, ou préférer celui-ci à celui-là. Par contre, si l'on a des voix d'hommes et des voix de femmes, et que le sujet comporte l'emploi des unes et des autres, tour à tour ou simultanément, chacun des deux groupés chantera toutes les parties, les voix masculines ne faisant que doubler les voix féminines dans les passages où toutes les voix chanteront ensemble¹.

1. Dans les *Indications pratiques* mises à la fin de ce volume, je dirai, pour chaque morceau, com-

D'ailleurs, je tiens à le souligner, le chant en parties n'est jamais obligatoire dans nos morceaux; là où il est indiqué, la faculté de s'en servir ou de l'écarter est laissée aux exécutants. La mélodie, qui seule est indispensable, est toujours la partie de dessus¹.

Les tonalités. — J'ai adopté, après de longues méditations, les tonalités qui m'ont paru les plus favorables à la bonne sonorité de la voix comme au caractère même du morceau; mais je verrais peu d'inconvénient à ce que ces tonalités fussent légèrement modifiées, dans tel ou tel cas, par une personne compétente. L'essentiel est que le résultat soit bon, et il faut tenir compte des éléments dont on dispose².

Dans certains cas où j'hésitais entre deux tonalités, j'ai penché pour celle qui, pouvant être lue aisément en deux tons, fournirait au besoin une solution intermédiaire. Par exemple, le joli Noël : *D'où viens-tu, Bergère?* me semble un peu trop haut en ut pour des voix qui ne seraient ni très choisies ni très exercées; j'ai préféré si bémol, peut-être un peu trop bas, parce que tout pianiste suffisamment dégourdi lira sans difficulté le morceau en si naturel. Il aura ainsi le choix entre deux tons. D'autre part, comme je m'adresse à des instrumentistes de très inégale force, et en même temps à des choristes plus ou moins bons lecteurs, j'ai préféré ne jamais écrire un morceau dans une tonalité comportant plus de quatre dièses ou bémols.

Il va sans dire que l'on recourra à des transcriptions en règle toutes les fois qu'on le jugera nécessaire; mais on trouvera dans ce recueil d'assez fréquentes occasions de transposer à vue, sans études préalables, comme dans l'exemple précité³.

Publics auxquels ce recueil est spécialement destiné. Familles. — Je ne désespère pas que ce recueil puisse offrir quelque intérêt à des musiciens, à

ment j'en comprendrais l'exécution en ce qui concerne les soli et les chœurs, si l'on disposait de toutes les ressources désirables.

1. Si l'on chante à l'unisson un morceau écrit à plusieurs parties, il faudra, en principe, prendre plus bas que le ton écrit.

2. Si un morceau fatigue réellement les voix, soit à cause de certaines notes aiguës, soit en raison de sa tessiture, il vaudra mieux prendre un peu plus bas, cela va de soi; mais si, le chant n'étant pas d'une hauteur excessive, les voix ont une tendance à baisser, si elles n'ont pas tout l'éclat, ni même toute la justesse désirables, bien qu'il s'agisse — par hypothèse — d'un groupe exercé, alors on peut être à peu près sûr que, pour remédier à ces inconvénients, il suffira de prendre un peu plus haut. Que la tonalité soit usuelle ou non, qu'elle réponde ou non aux conceptions que les musiciens se sont faites sur le caractère spécial des diverses tonalités, — idées suggérées par les sonorités de l'orchestre, non par la voix humaine ni par la hauteur réelle du son, — il faut l'adopter quand elle assure la justesse et le bon effet des voix. Il m'est arrivé bien souvent d'obtenir une très bonne exécution en fa dièse majeur, là où les voix baissaient en fa naturel; et, s'il s'agissait d'une mélodie pastorale qui eût fait dire à un musicien : « J'entends bien cela en fa », le ton vrai n'en était pas moins fa dièse pour mes exécutants et pour bien d'autres. De même, un morceau n'ayant rien de la douce mélancolie attribuée à la bémol sonnait parfois beaucoup mieux dans ce ton qu'en sol, ton écrit, et dont plus d'un musicien eût déclaré *a priori* que c'était le vrai. Je reconnais d'ailleurs que la bémol peut être baptisé sol dièse, et avec plus de raison qu'un lapin ne serait baptisé carpe, depuis que ce grand homme sans préjugé, Sébastien Bach, a écrit *Le Clavécin bien tempéré*, au scandale des puristes de son temps.

3. Dans les *Indications pratiques* relatives aux cinquante-cinq chansons je toucherai, toutes les fois que cela me paraîtra utile, aux questions de tonalité.

des poètes, à des folkloristes; peut-être, en certaines de ses parties, leur apportera-t-il du nouveau; cependant, ce n'est pas à eux que j'ai pensé de façon particulière en y travaillant.

Il y a en France bien des familles, de condition aisée, modeste ou même humble, dans lesquelles le goût de la musique existe, la jeune fille jouant un peu du piano, le jeune homme ayant ce qu'il faut de voix pour interpréter une ariette; et il arrive, surtout aux soirs d'hiver, que tous, vieux et jeunes, parents et enfants, grands et petits, groupés autour du piano, chantant ou écoutant, doivent aux pages inspirées qui leur sont alors révélées de nobles et saines émotions, un moment d'enthousiasme ou de cordiale gaité. Je souhaiterais que ces amateurs, à qui la fréquentation des beaux concerts n'est pas toujours possible, fussent judicieusement orientés dans leurs recherches. Les œuvres les plus accessibles des grands maîtres devraient, avant toute chose, former leur jugement et leur goût, leur faire connaître la haute dignité comme la profonde humanité de l'art; je voudrais qu'ils fussent guidés par une personne très éclairée, très scrupuleuse, dans leurs rencontres avec l'art de leurs contemporains, art singulièrement vivant et agissant par cela même qu'il est de son temps, mais où, par la force des choses, tout n'est pas de premier choix, puisque la sélection n'est pas faite; je voudrais enfin qu'ils pussent apprécier à sa valeur l'art populaire, classique à sa façon, mais plus près d'eux que Mozart ou Beethoven, et qui, mieux que toute autre chose, leur tiendrait lieu des maîtres, s'ils ne pouvaient en aborder sérieusement l'étude. C'est d'abord pour ces familles bourgeoises ou populaires, pour ces amis inconnus, que j'ai eu l'ambition de travailler. Ce que je leur offre tient dans le creux de la main, mais c'est un peu d'eau de source qui est pure et fraîche à boire.

Grandes Écoles. — Il y a ensuite les grandes écoles : lycées, collèges (en ce qui concerne les hautes classes), écoles normales et primaires supérieures, dans lesquelles un certain temps est ou pourrait être consacré à l'éducation musicale des élèves, jeunes filles ou jeunes gens. C'est encore par les classiques, les grands maîtres français et étrangers, que la partie esthétique de cette éducation doit avant tout être donnée. Les programmes des écoles normales prévoient aujourd'hui, de façon précise, un enseignement à ce sujet, et je m'en réjouis de tout mon cœur; mais je crois que, dans les heures où l'on étudie la beauté musicale et poétique, une place pourrait être faite à la tradition orale, qui a produit, elle aussi, des chefs-d'œuvre. Ni les élèves de nos grandes écoles, ni même leurs professeurs ne sauraient en chercher laborieusement des exemples dans les recueils fort mêlés où les folkloristes ont consigné leurs trouvailles avec un scrupule d'exactitude qui exclut l'idée d'une vulgarisation; mais d'excellents recueils tels que ceux dont les morceaux ont été choisis et harmonisés par Julien Tiersot (*Mélo-*

*dies populaires des provinces de France*¹⁾ ou par Bourgault-Ducoudray (*Mélodies populaires de la Basse-Bretagne*²⁾) peuvent, à mon avis, être utilement consultés par les professeurs pour le plus grand bien de leurs élèves. Ma deuxième ambition a donc été de mettre à la disposition des personnes compétentes un recueil de plus, contenant des chansons anglaises et russes aussi bien que des chansons françaises. Ayant consacré, depuis une vingtaine d'années, la majeure partie de mon temps aux écoles normales, auxquelles je dois des heures lumineuses, je sais avec certitude que tout ce qui appartient au folklore peut y être parfaitement compris, goûté, assimilé.

Auditions publiques. — Enfin, j'ai voulu mettre un répertoire, en grande partie nouveau, entre les mains des organisateurs d'auditions publiques — appartenant ou non à l'enseignement — qui ont un juste souci d'offrir au peuple des choses valant la peine d'être écoutées, et qui cependant, faute de suffisantes ressources dans l'interprétation ou parce que l'auditoire est trop peu entraîné, ne peuvent pas mettre au programme toutes les belles et grandes choses dont ils voudraient se faire les propagateurs. J'ai parlé du « peuple » et je donne à ce mot sa plus large signification, car les publics considérés comme les plus choisis ont grand besoin, eux aussi, que l'on veuille à la qualité de leurs plaisirs, et, s'il y a en eux, comme il faut bien le croire, un sens esthétique apte à être développé, ce n'est pas en de tels milieux que l'on se plaindra d'entendre par-ci par-là quelque chef-d'œuvre de la tradition orale. Mais, d'autre part, je m'intéresse particulièrement aux auditeurs populaires, dans le sens plus spécial du mot, à ceux qui, après de trop courtes études primaires, ont dû gagner leur pain sans perdre un jour, et pour qui la possibilité de cultiver leur esprit a été bien réduite par les exigences de la vie matérielle. Ceux-là ont droit, comme les autres, à la beauté, mais on ne peut les y faire participer qu'à d'assez rares intervalles et sous des formes rapidement assimilables.

Des chansons populaires bien choisies et bien exécutées peuvent illuminer les soirées de fête et d'art dans lesquelles on demande, malgré tout, un sérieux effort d'attention au public ouvrier, paysan, petit-bourgeois, que l'on y attire pour son bien; mais ce ne serait pas le moment d'étaler avec complaisance certaines naïvetés du folklore qui amusent les délicats, ni, à plus forte raison, ses coq-à-l'âne et ses balourdises. Cette pensée, je l'ai dit, m'a plus d'une fois guidé dans mes transcriptions. Ce serait une grande maladresse de laisser croire au peuple qu'en lui offrant de l'art populaire — devenu presque étranger à sa pensée — on veuille lui servir une espèce d'art au rabais, d'art pour les pauvres. Il doit toujours être rendu conscient

1. Paris, Heugel éditeur, trois séries.

2. Paris, Lemoine éditeur. En ce qui concerne les paroles, les textes celtiques ont été transcrits en français par François Coppée.

qu'on lui offre, au contraire, ce que l'on juge le meilleur, ce meilleur ayant pu venir directement du peuple lui-même, car il a eu son art à lui, un art très beau, dans les siècles où le manque de communications et les habitudes sociales l'isolaient beaucoup plus qu'aujourd'hui.

Il ne sera jamais inutile de présenter brièvement les morceaux inscrits au programme, et que l'on y aura groupés de façon judicieuse. La présente *Introduction* pourra être de quelque secours à ceux qui seront chargés de cette présentation, en ce qui concerne les morceaux empruntés à notre recueil¹.

Ce serait une grande erreur de croire que des chanteurs médiocres puissent interpréter une chanson de manière suffisante. A la vérité, la mélodie populaire n'exige pas les qualités vocales indispensables pour exécuter convenablement telles œuvres du grand répertoire lyrique ou dramatique; mais nul n'en donnera une idée vraie s'il n'est pas musicien, au moins par instinct, s'il ne sent pas profondément la beauté, le charme, l'émotion de ce qu'il interprète, s'il n'a pas une diction excellente et s'il pêche par la moindre affectation. Ces réflexions concernent les solistes; quant aux choristes, ils seront ce qu'on les fera. Peut-être ne faut-il pas moins d'intelligence musicale, de style, d'autorité, pour obtenir une bonne exécution chorale de *Jean Renaud* que pour faire bien interpréter un chœur de Gluck ou de Berlioz.

Dans les soirées intimes dont je parlais plus haut il suffit d'un chanteur ou d'une chanteuse pour exécuter tout le programme; dans une école de jeunes gens ou de jeunes filles où il n'y aurait pas une voix de soliste, le chœur suffirait à tout. De même, en face d'un auditoire quelconque, on pourra toujours confier l'exécution de nos chants populaires à une seule personne, pourvu qu'elle soit sûre, ou à un groupe choral, pourvu qu'il soit bien préparé et bien conduit. Mais, comme j'ai eu l'occasion de le faire observer, il n'est pas sans intérêt d'obtenir quelque variété dans l'exécution. C'est pourquoi, toutes les fois que cela m'a paru possible, j'ai indiqué sur chacun des morceaux — n'ayant pas un caractère exclusif de solo — les passages susceptibles d'être chantés par une voix seule ou par un petit groupe de voix, le reste devant ou pouvant être attribué au chœur. J'ai proposé aussi, à certains endroits, de diviser le chœur en deux moitiés qui se répondraient et se mêleraient ensuite. Il eût été trop compliqué de préciser en outre, sur chaque morceau, quelle sorte de voix — masculine ou féminine — conviendrait le mieux à telle place ou à telle autre, si l'on disposait de voix d'hommes et de voix de femmes, mais on trouvera tous conseils utiles à cet égard dans les Indications placées à la fin du volume, et où les cinquante-cinq morceaux seront tour à tour examinés.

Somme toute, les conditions adoptées pour l'exécution pourront être sim-

1. On peut en exécuter, dans une séance, depuis un seul jusqu'à douze ou quinze, en les prenant soit dans le groupe français, soit dans le groupe anglais, soit dans le groupe russe, ou dans plusieurs de ces groupes; il est bon, qu'il y ait à la fois de la suite et de la variété dans les sujets; on fera bien de commencer par des choses graves et de finir par des choses gaies. Des poèmes, des contes, des fables ayant quelque rapport avec les chansons exécutées, peuvent être heureusement intercalés parmi elles.

plifiées autant qu'on le voudra; mais on pourra aussi les rendre plus variées, plus imprévues, tout en donnant à quelques talents l'occasion de se produire. Pour réaliser le maximum de ce que j'ai indiqué comme variété d'effets, il suffirait d'avoir un chœur de voix masculines, un de voix féminines et quelques solistes des deux sexes. Voilà des conditions qui se rencontreraient en bien des milieux que j'ai traversés et qui ne se targuent pas d'être spécialement « artistiques », bien qu'on y ait un sentiment très élevé de l'art. Les deux écoles normales d'une même ville, réunies en vue de quelque fête civique ou scolaire, offriraient parfois tous les éléments requis; à plus forte raison seraient-ils fournis par certaines sociétés chorales de ma connaissance, composées soit exclusivement, soit en partie, de personnes appartenant à l'enseignement. Elles florissaient avant le cataclysme qui parut menacer toute civilisation; ne vont-elles pas refleurir, après que nous aurons traversé l'abîme? Hélas! il y aura des vides cruels dans leurs rangs, et, là comme ailleurs, une pieuse pensée sera donnée à ceux des nôtres qui auront héroïquement succombé pour la sainte cause de la Justice et de la Liberté; mais dans tous les domaines un immense effort s'impose dès aujourd'hui pour reconstituer le monde bouleversé. Puisse aucun des précieux germes d'avant la guerre n'être perdu! En particulier, puissent toutes celles et tous ceux qui, aux heures tragiques, nous ont donné tant de hauts exemples reprendre vaillamment les œuvres naguère entreprises pour la beauté, pour le peuple, pour un noble et fraternel avenir!

Maurice BOUCHOR.

JEAN RENAUD

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Mélodies d'une chanson populaire française (1)
harmonisées par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MATRICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Très modéré et soutenu

f e marcato

poco riten.

CHŒUR *a Tempo*

mf

cresc.

1. Quand Jean Re - naud de guer - re vint, Tint ses en - trail - les dans sa

a Tempo

mf

main. Sa mère, é - tant sur les cré - neaux, Vit s'appro - cher le bon Re - naud.

p

RENAUD *mf* LA MÈRE *mf* RENAUD *poco riten.*

2. "Mè - re, sa - lut! - Fils, bon - ne nuit. - J'avais mou - rir: fai - tes mon lit.

p

suivez le chant

(1) Trois versions mélodiques de la chanson populaire ont été successivement utilisées au cours de ce morceau.

LA MÈRE *a Tempo*

mf accentué

- Tu gué-ri-ras, car il le faut: Un fils t'est né, bra-ve Re-naud!"

p a Tempo

CHŒUR *mp* RENAUD *mp* *poco riten.*

3. Il a pous-sé un grand sou-pir: "Je ne sau-rais m'en ré-jou-ir."

suivez le chant

CHŒUR *a Tempo* *mp* *ritenuto* *p*

Et, quand ce fut sur le mi-nuit, Le bon Re-naud rendit l'es-prit.

a Tempo *p* *pp* *pp*

suivez le chant

a Tempo *p* *pp*

LA VEUVE *mp* *cresc.*

4. "Ah! di-tes-moi, mè-re, ma mie, Qu'entends-je donc pleurer i-ci?
5. Ah! di-tes-moi, mè-re, ma mie, Qu'entends-je donc clouer i-ci?
6. Ah! di-tes-moi, mè-re, ma mie, Qu'entends-je donc chanter i-ci?"

p espressivo

LA MÈRE

mf

- Un pe - tit pa - ge é - tait mé - chant: On a fouet - té ce gar - ne - ment.
 - Fil - le, ce sont les char - pen - tiers Qui nous ré - pa - rent le plan - cher.
 - Vous en - ten - dez la pro - ces - sion Qui fait le tour de la mai - son."

mp *p*

marcato *un poco dimin.*

mf *p*

LA VEUVE

mp *cresc.*

7. "Ah! di - tes - moi, mè - re, ma mie, Quel vè - te - ment mettre au - jour - d'hui?
 8. Ah! di - tes - moi, mè - re, ma mie, Pourquoi le noir est mieux choi - si?"

p

LA MÈRE

mf

- Met - tez le blanc, met - tez le gris; Met - tez le noir, c'est mieux choi - si.
 - Puisque d'un fils vous re - le - vez, Met - tre le noir, vous le de - vez."

mp *M. D.*

CHŒUR

mp *mf*

Vont à lé - gli - se à tra - vers champs, Et cha - cun dit en les - voy -

mp *mp*

poco riten.

p

- ant: "Voi-ci la veuve à Jean Re-naud. Comme elle va pleurer bien - tôt!"

suivez les voix

p

dimin.

a Tempo marcato

mf

p

CHŒUR

p

10. Tou-tes les deux viennent d'en-trer; Ont commen-cé par se si-

p

poco riten.

- gner. Soudain la veu - ve à Jean Re-naud Voit devant el - le un grand tombeau.

suivez les voix

dimin.

LA VEUVE *a Tempo*

mp

cresc.

11. "Ah! di-tes-moi, mè-re, ma mie, Qui donc fut mis en terre i - ci?"

a Tempo

p

mf

LA MÈRE *mp* *riten.*
 - Je ne peux plus vous le ca - cher: Vo - tre Re - naud est tré - pas - sé."
suivez le chant

CHŒUR *a Tempo* *p*
 12. De tout son corps elle a trem - blé; Puis, tou - te blê - me, elle a par - lé:
a Tempo

LA VEUVE *mp* *cresc.* *poco riten.*
 "Re - naud, Re - naud, mon ré - con - fort, Te voi - là donc parmi les morts!
M.D.

LA VEUVE *a Tempo* *f accentué*
 13. "Ter - re, ouvre - toi! Ter - re, fends - toi! Je veux al - ler près de mon roi!"
a Tempo

CHŒUR *f accentué* *riten.* *p*
 Ter - re s'ou - vrit et se fen - dit Et dans la tom - be l'en - glou - tit.
ben marcato *un poco cresc.* *suivez les voix* **FIN**

LES TOMBES FLEURIES

Chœur à 2 voix égales, avec solo

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson tout ce qui est à 2 parties
en supprimant la 2^e.

Très modéré et bien soutenu

VOIX CHOISIES⁽¹⁾

a Tempo Un peu rudement

1. "Al-lons, suis-nous, la
2. "Suis-nous vers no-tre

CHŒUR

VOIX CHOISIES

belle, Trala la la la la la la la, La la la la, — Al-lons, suis-nous, la
prince, Trala la la la la la la la, La la la la, — Suis-nous vers no-tre

(1) Ou deux voix, qui chanteraient à l'unisson si l'on supprimait la 2^e partie.

poco riten.

bel - le, Suis-nous jusqu'au don - jon, Et nous te ma - rie - rons.
prin - ce: Pour femme il te pren - dra; Princes - se tu se - ras.

suivez les voix *p*

3^e et 4^e COUPLETS

SOLO *mf ferme* CHŒUR *mp*

Non, non, laissez-moi seu - le, Tra la
"Je veux mon a - mi Pier - re, Tra la

la la la la la la la, La la la la, Non, non, laissez-moi
la la la la la la la, La la la la, Je veux mon a - mi

dimin. *poco riten.*

seu le! Le prince a beau par - ler: Point ne l'é - pou - se - rai.
Pier - re; On l'a mis en pri - son, Bien qu'il soit tendre et bon.

5^e COUPLET

VOIX CHOISIES *mf durement* CHŒUR *mf*

On va pen - dre ton Pier - re, Tra la

la la la la la la la, La la la la, On va pendre ton

poco riten.

Pier - re A - vant la fin du jour, Sur la plus hau - te tour.

6^e COUPLET

SOLO *mf, ferme* CHŒUR *mp*

- A - lors, que l'on me pen - de, Tra la

la la la la la la la, La la la la, A - lors, que l'on me

dimin. *poco riten. dolce*

pen - de A - vec mon doux a - mi, Que j'ai toujours ché - ri.

7^e 8^e et 9^e COUPLETS

SOLO *mp* CHŒUR *mp*

"Au bord d'u - ne fon - tai - ne, Tra la
 "Cou - vrez Pier - re de ro - ses, Tra la
 "Per - mis à ceux qui pas - sent, Tra la

la la la la la la la, La la la la, Au bord d'u - ne fon.
 la la la la la la la, La la la la, Cou - vrez Pier - re de
 la la la la la la la, La la la la, Per - mis à ceux qui

dimin. *dolce poco riten.*

- tai - ne, Tout près d'un bois om - breux, En - ter - rez - nous tous deux.
 ro - ses Et moi de tou - tes fleurs, Pour em - baumer nos cœurs.
 pas - sent, Heu - reux ou mal - heu - reux, D'en cueillir u - ne ou deux!"

10^e COUPLET

CHŒUR *p* *pp*

L'a - mi près de l'a - mi - e, Tra la

la la la la la la la, La la la la, L'a - mi près de l'a.

dimin. *poco riten. dolce* *pp*

- mi - e, A - près tant de mal - heurs Ils dorment sous les fleurs.

LE PRISONNIER DE HOLLANDE

Chœur à 2 voix égales, avec solo

Mélodie d'une chanson populaire française (1)
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Modéré, expressif et bien lié

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in G major, 6/8 time, marked 'Modéré, expressif et bien lié'. The piano part consists of two staves. The first system is marked *mf*. The second system is marked *mp* and *p*. The vocal part is a solo, marked *mp* and *cresc.*. It consists of two staves. The lyrics are in French and are repeated for the solo and the chœur. The chœur part is marked *mp* and *cresc.*. It consists of two staves. The lyrics are in French and are repeated for the solo and the chœur.

SOLO

mp *cresc.*

1. Dans les jar_dins d'mon pè - re Est un or - meau fleu - ri; _____
 2. Cail - les et tour - te - rel - les, Gri - ves, pin - sons, per - drix, _____
 3. Ell' chante pour les fil - les Qui n'ont point de ma - ri, _____
 4. Mais je sou - pi - re et pleu - re: Il est si loin d'i - ci! _____

CHŒUR

mp *cresc.*

Dans les jar_dins d'mon pè - re Est un or - meau fleu - ri; _____
 Cail - les et tour - te - rel - les, Gri - ves, pin - sons, per - drix, _____
 Ell' chante pour les fil - les Qui n'ont point de ma - ri. _____
 Mais je sou - pi - re et pleu - re: Il est si loin d'i - ci! _____

(1) Ou, plus exactement, mélodie formée par la combinaison de deux versions mélodiques de cette chanson

SOLO

mf

Tous les oi-seaux du mon - de Viennent y fair' leur nid.
 Et ma jo-li' co-lom-be Qui chan-te jour et nuit.
 Pour moi ne chan-te guè-re; Car j'en ai un ché-ri.
 Il est dans la Hol-landais l'ont pris.

mp

CHŒUR REFRAIN

mp *poco cresc.*

Près de son a-mi-e Comme il fait beau, fait beau, fait beau,

mp *poco cresc.*

mf *poco riten.*

Près de son a-mi-e Fait beau pas-ser le mai!

mf *suivez les voix* **FIN**

5^e COUPLET

VOIX CHOISIES (1) *mf*

CHŒUR *mf*

— Que donne-riez-vous, belle, Pour avoir vot' ma-ri? — Que donne-riez-vous, belle,

mf **SOLO** *mf* **au Ref.**

Pour avoir vot' ma-ri? — Je donne-rais Ver-sail-les, Pa-ris et Saint De-nis. —

6^e COUPLET

SOLO *mf*

CHŒUR *mf*

Les tours de No-tre-Da-me, Le clocher du pa-ys, — Les tours de No-tre-Dame,

mf **SOLO** *mf* **au Ref.**

Le clocher du pa-ys, — Et ma jo-li' co-lom-be Qui chan-te jour et nuit. —

(1) Ou une seule voix.

• LES TROIS TAMBOURS

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Melodie d'une chanson populaire française

harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire

transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unisson
en supprimant la 2^e partie.

Mouvement de Marche animé

CHŒUR

1. Trois beaux tambours Se
2. Le plus joyeux Te-
3. La fill' du roi Le

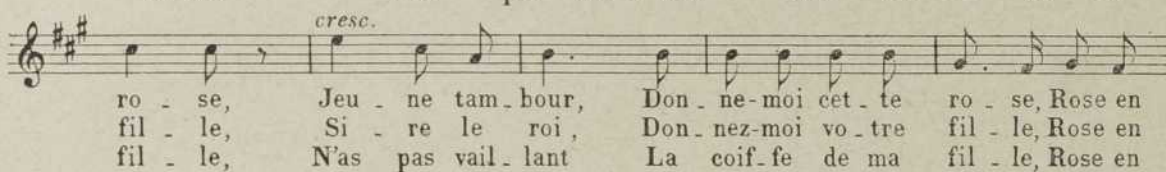
promenaient en vil - le, Trois beaux tam-bours Se promenaient en
- nait un' ro - se blan - che, Le plus joy - eux Te - nait un' ro - se
vit par la fe - nê - tre, La fill' du roi Le vit par la fe -

vil - le, Rose en fleur, Se promenaient en vil - le, Ra-ta-plan!
blan - che, Rose en fleur, Te - nait un' ro - se blan - che, Ra-ta-plan!
- nê - tre, Rose en fleur, Le vit par la fe - nê - tre, Ra-ta-plan!

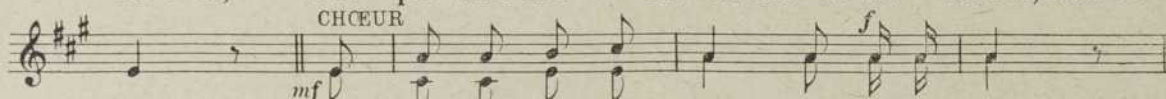
Au dernier
f(sec) O! finir
avec les voix

4^e, 5^e et 6^e COUPLETS SOLO

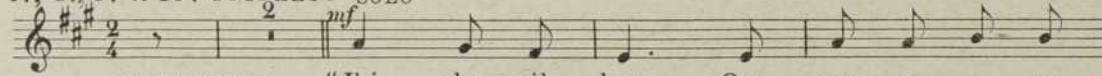
LA FILLE DU ROI "Jeu - ne tam - bour, Don - ne - moi cet - te
LE TAMBOUR "Si - re le roi, Don - nez - moi vo - tre
LE ROI "N'as pas vail - lant La coif - fe de ma



ro - se, Jeu - ne tam - bour, Don - ne - moi cet - te ro - se, Rose en
fil - le, Si - re le roi, Don - nez - moi vo - tre fil - le, Rose en
fil - le, N'as pas vail - lant La coif - fe de ma fil - le, Rose en



fleur," Don - ne - moi cet - te ro - se, Ra - ta - plan!
fleur," Don - nez - moi vo - tre fil - le, Ra - ta - plan!
fleur," La coif - fe de ma fil - le, Ra - ta - plan!

7^e, 8^e, 9^e et 10^e COUPLETS SOLO

LE TAMBOUR "J'ai plus vail - lant Que vous et vo - tre
Id. "J'ai trois vais - seaux Des - sus la mer jo -
Id. "L'un char - gé d'or, L'au - tre d'or - fè - vre -
Id. "Sur le plus beau Je vogue a - vec ma



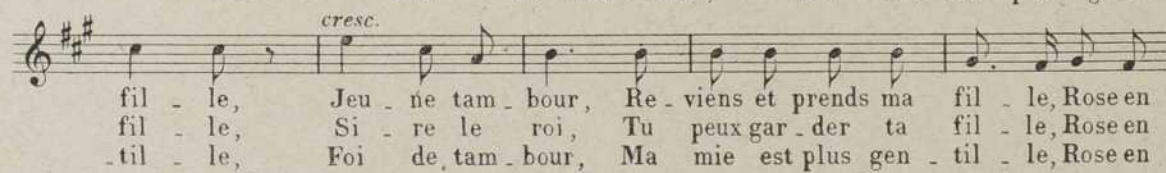
fil - le, J'ai plus vail - lant Que vous et vo - tre fil - le, Rose en
- li - e, J'ai trois vais - seaux Des - sus la mer jo - li - e, Rose en
- ri - e, L'un char - gé d'or, L'au - tre d'or - fè - vre - ri - e, Rose en
mi - e, Sur le plus beau Je vogue a - vec ma mi - e, Rose en



fleur," Que vous et vo - tre fil - le, Ra - ta - plan!
fleur," Des - sus la mer jo - li - e, Ra - ta - plan!
fleur," L'au - tre d'or - fè - vre - ri - e, Ra - ta - plan!
fleur," Je vogue a - vec ma mi - e, Ra - ta - plan!

11^e, 12^e et 13^e COUPLETS SOLO

LE ROI "Jeu - ne tam - bour, Re - viens et prends ma
LE TAMBOUR "Si - re le roi, Tu peux gar - der ta
Id. "Foi de tam - bour, Ma mie est plus gen -



fil - le, Jeu - ne tam - bour, Re - viens et prends ma fil - le, Rose en
fil - le, Si - re le roi, Tu peux gar - der ta fil - le, Rose en
- til - le, Foi de tam - bour, Ma mie est plus gen - til - le, Rose en



fleur," Re - viens et prends ma fil - le, Ra - ta - plan!
fleur," Tu peux gar - der ta fil - le, Ra - ta - plan!
fleur," Ma mie est plus gen - til - le, Ra - ta - plan!

LE PRISONNIER DE NANTES

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Sans lenteur *poco riten.*

CHŒUR *a Tempo* *mp*

1. Dans les pri-sons de Nan-tes, Tra la la la li-dé-ra, Dans
 2. Ne voit ja-mais per-son-ne, Tra la la la li-dé-ra, Ne
 3. Ell' lui ap-porte à boi-re, Tra la la la li-dé-ra, Ell'

poco rit. e sostenuto

les pri-sons de Nantes Il est un pri-son-nier, Il est un pri-son-nier.
 voit ja-mais per-son-ne Que la fill' du geô-lier, Que la fill' du geô-lier.
 lui ap-porte à boi-re, A boire et à man-ger, A boire et à man-ger.

suivez les voix FIN

CHŒUR *mp*

4^e COUPLET Un jour, il lui de-man-de, Tra la la la li-dé-ra, Un
LE PRISONNIER *poco rit. e sostenuto*
 jour, il lui de-man-de: "Quell' nouvelle appor-tez, Quell' nouvelle ap-por-tez?"

CHŒUR *mp*

5^e COUPLET La fill' n'o-sa rien di-re, Tra la la la li-dé-ra, La
poco rit. e sostenuto
 fill' n'o-sa rien di-re Et se mit à pleu-rer, Et se mit à pleu-rer.

LE PRISONNIER *mf* CHŒUR *mp*

6^e COUPLET "Ah! di-tes-moi, la bel-le, Tra la la la li-dé-ra, *poco rit. e sostenuto*

LE PRISONNIER *mf*

Ah! di-tes-moi, la bel-le, Qu'a-vez-vous à pleu-rer, Qu'a-vez-vous à pleu-rer?"

LA JEUNE FILLE *mp* CHŒUR *p*

7^e COUPLET "Le bruit court dans la vil-le, Tra la la la li-dé-ra, *poco rit. e sostenuto*

LA JEUNE FILLE *mp*

Le bruit court dans la vil-le Que demain vous mour-rez, Que demain vous mourrez."

LE PRISONNIER *mf* CHŒUR *mp*

8^e COUPLET "Ah! s'il faut que je meu-re, Tra la la la li-dé-ra, *poco rit. e sostenuto*

LE PRISONNIER *mf*

Ah! s'il faut que je meu-re, Dé-chaînez-moi les pieds, Dé-chaînez-moi les pieds!"

CHŒUR *mf*

9^e, 10^e et 11^e COUPLETS La fill'com-pa-tis-san-te, Tra la la la li-dé-ra, La

Le pri-son-nier a-ler-te, Tra la la la li-dé-ra, Le

Quand il fut à la na-ge, Tra la la la li-dé-ra, Quand *poco rit. e sostenuto*

fill'com-pa-tis-san-te Lui a lar-gué les pieds, Lui a lar-gué les pieds.

pri-son-nier a-ler-te Dans la Loire a sau-té, Dans la Loire a sau-té.

il fut à la na-ge, Il se mit à chan-ter, Il se mit à chan-ter.

LE PRISONNIER *f* CHŒUR *f*

12^e, 13^e et 14^e COUPLETS "Que Dieu bé-niss' les fil-les, Tra la la la li-dé-ra,

"Pour moi, j'en bé-nis u-ne, Tra la la la li-dé-ra,

"Si je re-viens à Nan-tes, Tra la la la li-dé-ra, *poco rit. e sostenuto*

LE PRISONNIER *f*

Que Dieu bé-niss' les fil-les Qui sont à ma-ri-er, Qui sont à ma-ri-er!

Pour moi, j'en bé-nis u-ne. C'est la fill' du geô-lier, C'est la fill' du geô-lier.

Si je re-viens à Nan-tes, Ce s'ra pour l'é-pou-ser, Ce s'ra pour l'é-pou-ser!"

CHŒUR *f*

15^e COUPLET Ah! viv' les fill' de Nan-tes, Tra la la la li-dé-ra, Ah! *ritenuto e sempre f (long)*

viv' les fill' de Nan-tes Et tous les pri-son-niers, Et tous les pri-son-niers!

D'OU VIENS-TU, BERGÈRE?

Chœur à 2 voix égales, avec solo

Mélodie d'un Noël populaire français
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles du Noël populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Simple et gracieux, assez animé

VOIX CHOISIES ou SOLO

1. D'où viens - tu, ber-gè-re? D'où viens - tu?
2. Est - il beau, ber-gè-re? Est - il beau?
3. Rien de plus, ber-gè-re? Rien de plus?
4. Pour fi - nir, ber-gè-re? Pour fi - nir?

CHŒUR

LA BERGÈRE

D'où viens - tu, ber-gè-re? D'où viens - tu?
Est - il beau, ber-gè-re? Est - il beau?
Rien de plus, ber-gè-re? Rien de plus?
Pour fi - nir, ber-gè-re? Pour fi - nir?

Je viens de la
Plus que la lu -
Saint Jo - seph, son
Qua - tre pe - tits

crè - che, Voir l'enfant Jé - sus; Sur la pail - le frai - che
 - miè - re De ce clair so - leil; Nul - le part sur ter - re
 pè - re, Saint Jean, son par - rain, Et sa bon - ne mè - re
 an - ges Sont ve - nus du ciel; Chan - tent les lou - an - ges

sans ralentir

CODA après le 4^e Couplet
CHŒUR
mf

Il est é - ten - du.
 Il n'a son pa - reil.
 Lui donnant le sein.
 Du Père é - ter - nel.

CODA après le 4^e Couplet
mf

- Qua - tre petits an - ges Sont venus du

cresc. *f accentué*

ciel; Chan - tent les lou - an - ges Du Père é - ter - nel.

cresc. *f*

FIN

LE RETOUR DU MARIN

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Très modéré, expressif et bien lié *poco riten.*

The musical score is written for a 2-voice choir with piano accompaniment. It begins with a piano introduction in 6/8 time, marked *mf* and *p*. The vocal parts enter with the lyrics "Bra-ve ma - rin revient de guer - re, - Tout doux. Bra-ve ma -". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *mp*, as well as tempo and expression instructions like *Très modéré, expressif et bien lié*, *poco riten.*, and *CHŒUR a Tempo*. The lyrics continue with "rin revient de guer - re, - Tout doux. 'Tout mal chaus -". The score concludes with a final piano accompaniment section marked *pp* and *p*.

CHŒUR
mf a Tempo
Bra-ve ma - rin revient de guer - re, - Tout doux. Bra-ve ma -

a Tempo
mf
p

L'HÔTESSE
mp
-rin revient de guer - re, - Tout doux. "Tout mal chaus -

pp *p*

poco riten.

-sé, tout mal vê-tu, Pauvre ma - rin, d'où re - viens-tu, Tout doux?

suivez le chant

2^e COUPLET

LE MARIN *mf*

- Je viens de loin; j'ai fait la guer - re, — Tout doux

CHŒUR *mf*

Je viens de loin; j'ai fait la guer - re, — Tout doux.

L'HÔTESSE *mf* *poco riten.*

Que l'on ap - por-te du vin blanc, Que le ma - rin boive en passant, 'Tout doux.'

3^e COUPLET

CHŒUR *mf*

Bra-ve ma - rin se mit à boi - re, — Tout doux, Bra-ve ma -

rin se mit à boi - re, — Tout doux, — Se mit à

p dolce boire et à chan - ter, — Et la belle hô - tes - se à pleu-rer, — Tout doux.

poco riten.

4^e COUPLET

LE MARIN *mp*

"Ah! di - tes - moi, la belle hô - tes - se, — Tout doux,

CHŒUR *p*

Ah! di - tes - moi, la belle hô - tes - se, — Tout doux,

LE MARIN *mp* *poco riten.*

Regret-tez-vous vo-tre vin blanc, Que le ma - rin boit en passant, Tout doux?

5^e COUPLET

L'HÔTESSE *mp*
 - C'est point mon vin que je re - gret - te, — Tout doux,
 CHŒUR *p*
 C'est point mon vin que je re - gret - te, — Tout doux, *poco riten.*
 L'HÔTESSE *mp*
 Mais c'est la mort de mon ma - ri; Monsieur, vous ressemblez à lui, — Tout doux.

6^e COUPLET

LE MARIN *mp*
 - Ah! di - tes - moi, la belle hô - tes - se, — Tout doux,
 CHŒUR *p*
 Ah! di - tes - moi, la belle hô - tes - se, — Tout doux, *poco riten.*
 LE MARIN *mf*
 Vous aviez de lui trois en - fants; Vous en a - vez six — à présent, Tout doux.

7^e COUPLET

L'HÔTESSE *mp*
 - On m'a é - crit de ses nou - vel - les, — Tout doux,
 CHŒUR *p*
 On m'a é - crit de ses nou - vel - les, — Tout doux, *poco riten.*
 L'HÔTESSE *mf*
 Qu'il é - tait mort et en - ter - ré, Et je me suis re - ma - ri - é, — Tout doux."

8^e COUPLET

CHŒUR *mf*
 Bra - ve ma - rin vi - da son ver - re, — Tout doux; Bra - ve ma -
 rin vi - da son ver - re, — Tout doux; Sans re - mer -
 cier, tout en pleu - rant, — Il re - ga - gna son bâ - timent, — Tout doux. *ritenuto*

LA COURTE PAILLE

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson tout ce qui est à 2 parties
en supprimant la 2^e.

Sans lenteur et bien mesuré

VOIX CHOISIES (1)

1. Sur un na - vi - re de la flot - te,
2. Pour a - che - ver le tour du mon - de,
3. Au bout de la deu - xième an - né - e,
4. Ti - rons tous à la cour - te pail - le,
5. A no - tre bra - ve ca - pi - tai - ne,

CHŒUR

mf

VOIX CHOISIES

Sur un na - vi - re de la flot - te,
Pour a - che - ver le tour du mon - de,
Au bout de la deu - xième an - né - e,
Ti - rons tous à la cour - te pail - le
A no - tre bra - ve ca - pi - tai - ne

Nous nous é -
Toujours en
Le pain et
Le quel de
La cour - te

(1) Ou deux voix (autres que celles du Capitaine et du Marin) chantant à l'unisson si le chœur fait de même.

CHŒUR

- tions, Ma lon lon la, Nous nous é - tions tous em - bar - qués. —
 mer, Ma lon lon la, Toujours en mer sans a - bor - der. —
 tout, Ma lon lon la, Le pain et tout nous a man - qué. —
 nous, Ma lon lon la, Le quel de nous se - ra man - gé. —
 paill', Ma lon lon la, La cour - te paille est ar - ri - vé? —

mf FIN

LE CAPITAINE CHŒUR

6^e COUPLET "Pierrot, mon gas, monte à la hu - ne! Pierrot, mon gas, monte à la hu - ne!
 Regar - de bien, Ma lon lon la, Regar - de bien de tous cô - tés!"

VOIX CHOISIES CHŒUR

7^e COUPLET A peine est-il dedans la hu - ne, CHŒUR A peine est-il dedans la hu - ne,
 VOIX CHOISIES Que le ma - rin, Ma lon lon la, Que le ma - rin s'est é - cri é: —

LE MARIN CHŒUR

8^e, 9^e et 10^e "Je vois là - bas la ter - re fer - me, Je vois là - bas la ter - re fer - me,
 COUPLETS "Je vois fu - mer des che - mi - né - es, Je vois fu - mer des che - mi - né - es,
 "Je vois la fille au ca - pi - tai - ne, CHŒUR Je vois la fille au ca - pi - tai - ne:
 Et des mou - tons, Ma lon lon la, Et des mou - tons qui vont brou - ter. —
 Pour ap - prê - ter, Ma lon lon la, Pour ap - prê - ter no - tre sou - per. —
 A trois pi - geons, Ma lon lon la, A trois pi - geons porte à man - ger." —

LE CAPITAINE CHŒUR

11^e COUPLET "Ah! tu l'au - ras, mon bra - ve Pier - re, Ah! tu l'au - ras, mon bra - ve Pier - re,
 LE CAPITAINE Cell'que ton cœur, Ma lon lon la, Cell'que ton cœur a tant ai - mé!"

VOIX CHOISIES CHŒUR

12^e COUPLET On ap - plau - dit à ces pa - ro - les, CHŒUR On ap - plaudit à ces pa - ro - les.
 VOIX CHOISIES Pas un de nous, Ma lon lon la, Pas un de nous ne fut man - gé! —

LA FÊTE DES SAVETIERS

Chœur à 3 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e et la 3^e parties.

Joyeusement, mais avec ampleur et solennité

a Tempo

1^{re} et 2^e PARTIES *mf* *f* *mf*

3^e PARTIE *mf* *f* *mf*

1. Les sa - ve - tiers de
2. Sous leur ban - niè - re où

élargissez un peu

1. Les sa - ve - tiers de
2. Sous leur ban - niè - re où

a Tempo

la sa - ve - té - ri - e Chô - ment leur saint et
souffle encor la bri - se, Il faut les voir en -

la sa - ve - té - ri - e Chô - ment leur saint et
souffle encor la bri - se, Il faut les voir en -

cresc.

sont tous en frai_ri - e. Saint Pierre aux Liens est leur pa -
 _trer dans leur é - gli - se. Deux gros be_deaux s'a_van - cent

cresc.

sont tous en frai_ri - e. Saint Pierre aux Liens est leur pa -
 _trer dans leur é - gli - se. Deux gros be_deaux s'a_van - cent

_tron fa - meux; C'est un il - lus - tre saint qui seul en vaut bien deux. Hon -
 de_vant eux; Ils sui_vent fiè - re - ment, d'un pas ma - jes - tu - eux, Ré -

_tron fa - meux; C'est un il - lus - tre saint qui seul en vaut bien deux. Hon -
 de_vant eux; Ils sui_vent fiè - re - ment, d'un pas ma - jes - tu - eux, Ré -

f *poco riten.*

_neur à ces Messieurs de la sa - ve - te - ri - el
 _glé par leurs an_ciens à tê - te chau - ve ou gri - se.

f *poco riten.*

_neur à ces Messieurs de la sa - ve - te - ri - el
 _glé par leurs an_ciens à tê - te chau - ve ou gri - se.

cresc. *f* *suivez les voix*

Au dernier
 Couplet
 finir avec
 les voix

3^e et 4^e COUPLETS.

1 et 2 *mf* *f* *mf* *f* *mf*

C'est le plus vieux qui va por-ter l'of-fran-de. Ah! vous pen-sen-tes com-
 Maî-tre Gervais, é-tant le plus ca-pa-ble, AuxTrois Mail-lets a

3 *mf* *f* *mf* *f* *mf*

C'est le plus vieux qui va por-ter l'of-fran-de. Ah! vous pen-sen-tes com-
 Maî-tre Gervais, é-tant le plus ca-pa-ble, AuxTrois Mail-lets a

cresc.

-bien sa joie est gran-de! Quand c'est fi-ni, chacun songe au repas, Et pour gagner l'au-
 fait dresser la ta-ble. C'est un fes-tin su-perbe et savoureux: Vo-laille et pois au

cresc.

-bien sa joie est gran-de! Quand c'est fi-ni, chacun songe au repas, Et pour gagner l'au-
 fait dresser la ta-ble. C'est un fes-tin su-perbe et savoureux: Vo-laille et pois au

f *poco riten.*

-berge on dou-ble-rait le pas; Mais c'est pom-peu-se-ment que l'on de-vra s'y ren-dre.
 lard, ra-goût bien plan-tureux; Et puis, cou-lant à flots, un crû des plus ai-ma-bles.

f *poco riten.*

-berge on dou-ble-rait le pas; Mais c'est pom-peu-se-ment que l'on de-vra s'y ren-dre.
 lard, ra-goût bien plan-tureux; Et puis, cou-lant à flots, un crû des plus ai-ma-bles.

5^e COUPLET.

1 et 2 *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Gloire à Messieurs de la sa-ve-te-ri-e! C'est le dessert: on

3 *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Gloire à Messieurs de la sa-ve-te-ri-e! C'est le dessert: on

sempre f

tringue, on chante, on cri-e. Tous bra-ves gens, et qui n'en craignent point! Ils sont toujours en

sempre f

tringue, on chante, on cri-e. Tous bra-ves gens, et qui n'en craignent point! Ils sont toujours en

ff *f* *largement*

sel-le avec la dague au poing. Honneur à ces Messieurs de la sa-ve-te-ri-e!

ff *f* *largement*

sel-le avec la dague au poing. Honneur à ces Messieurs de la sa-ve-te-ri-e!

POUR UNE ROSE

Solo

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

Très modéré, bien lié, très expressif

cédez

Piano introduction in 6/8 time, marked *p* (piano). The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

mp a Tempo

1. En re - ve - nant des no - ces J'é -

un peu

a Tempo

Vocal line and piano accompaniment for the first line of the song. The vocal line is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The key signature has three flats. The piano part is marked *p* (piano).

-tais bien fa - ti - gué; — Au bord d'u - ne fon -

Vocal line and piano accompaniment for the second line of the song. The vocal line is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The key signature has three flats.

REFRAIN

p

- tai - ne Je me suis re - po - sé? Que ne m'a -

p *cédez un peu* FIN

- t-on don - né Ce - lui que j'ai tant ai - mé! —

p *suivez la voix* FIN

2^e et 3^e COUPLETS

mp

Et l'eau é - tait si clai - re Que je m'y suis bai -
Sur la plus hau - te bran - che Le ros - si - gnol chan -

au Refrain

- gné? — A - vec la feuil - l' d'un ché - ne Je me suis es - suy - é?
- tait. — Je pleure, et toi tu chan - tes: As - tu le cœur si gai?

4^e et 5^e COUPLETS

mp

Le mien n'est pas de mê - me; Mon Pier - re m'a quit -
Je vou - drais que la ro - se Fût en - core au ro -

an Refrain

- té? — Pour un bouton de ro - se Que je lui re - fu - sai,
- sier — Et que mon a - mi Pier - re Fût en - core à m'ai - mer.

AVEC MES SABOTS

Chœur à 2 voix égales, avec solo

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie,
ou chanter toute la chanson en solo.

Avec entrain, mais pas trop vite

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a piano introduction marked *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo), ending with a *sf* (sforzando) chord. The first vocal part is a solo, marked *mf* and *SOLO*, with three verses: 1. En m'en, 2. Trois mes, 3. Je ne. The piano accompaniment continues with a *marcato* (marked) section and then a *mp* (mezzo-piano) section. The second vocal part is a chœur (chorus), marked *mf* and *CHŒUR*, with the lyrics: re-ve-nant de Ren-nes, A-vec mes sa-bots, don-dai-ne, -sieurs pleins de sans-gê-ne, A-vec mes sa-bots, don-dai-ne, suis pas si vi-lai-ne A-vec mes sa-bots, don-dai-ne. The piano accompaniment for the chorus is marked *mf* and includes an accent (>) on the final chord.

mf *cresc.* *sf*

SOLO *mf*

1. En m'en
2. Trois mes -
3. Je ne.

marcato *mp*

CHŒUR *mf*

re - ve - nant de Ren - nes, A - vec mes sa - bots, don - dai - ne,
- sieurs pleins de sans - gê - ne, A - vec mes sa - bots, don - dai - ne,
suis pas si vi - lai - ne A - vec mes sa - bots, don - dai - ne,

mf >

SOLO

J'ai trou_vé trois ca - pi - tai - nes, A - vec mes sa - bots, _____
 Qui m'ont ap - pe_lé' vi - lai - ne, A - vec mes sa - bots, _____
 Car on sait que le roi m'ai - me A - vec mes sa - bots, _____

p

CHŒUR
cresc.

A - vec mes sa_bots, don - dai - ne, A - vec mes sa - bots! _____
 A - vec mes sa_bots, don - dai - ne, A - vec mes sa - bots! _____
 A - vec mes sa_bots, don - dai - ne, A - vec mes sa - bots! _____

accentué **FIN**

cresc. **FIN**

4^e, 5^e et 6^e COUPLETS.

SOLO
mf

Il m'a don - né pour é - tren - ne, A - vec mes sa_bots, don -
 Je l'ai plan - té dans la plai - ne, A - vec mes sa_bots, don -
 Je f'rai pend' les ca - pi - tai - nes, A - vec mes sa_bots, don -

CHŒUR
mf

dai - ne, Un bou - quet de mar - jo - lai - ne, A - vec mes sa - bots, _____
 dai - ne; S'il fleu - rit, je se - rai rei - ne, A - vec mes sa - bots, _____
 dai - ne, Qui m'ont ap - pe_lé' vi - lai - ne, A - vec mes sa - bots, _____

accentué **FIN**

cresc.

A - vec mes sa_bots, don - dai - ne, A - vec mes sa - bots! _____
 A - vec mes sa_bots, don - dai - ne, A - vec mes sa - bots! _____
 A - vec mes sa_bots, don - dai - ne, A - vec mes sa - bots! _____

VOICI L'HIVER PASSÉ

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson tout ce qui est à 2 parties
en supprimant la 2^e.

Un peu lent, très doux et bien lié *poco riten.*

mp *dolce*

§ VOIX CHOISIES⁽¹⁾
mp a Tempo

1. Voi - ci l'hi - ver pas - sé, La neige et la froi -
2. Là - haut, sur ces co - teaux, L'y a de la fou -
3. Ils di - sent dans leur chant, Dans leur jo - li lan -

p

poco rit. *a Tempo* *mf* *p dolce*

du - re; Voi - ci le doux prin - temps Qui nous ra - mè - ne aux
- gè - re; L'y a des p'tits oi - seaux Chan - tant des airs nou -
- ga - ge: Pre - nez, belle, un a - mi, Bien - tôt un cher ma -

a Tempo
poco rit. pp *mp* *p* *dolce*

(1) Ou deux voix, qui chanteraient à l'unisson si le chœur faisait de même.

CHŒUR *mp* *mf* *p* *dolce*

champs. Voi - ci - le doux printemps - Qui nous ra - mène aux champs.
 veaux. L'y - a - des p'tits oi - seaux - Chan - tant des airs nou - veaux.
 ri. Pre - nez, belle, un a - mi, - Bien - tôt un cher ma - ri."

mp *p* *léger* FIN

4^e COUPLET.

LA JEUNE FILLE *mp* *poco cresc.* *poco rit. a Tempo* *mf*

"Le mien va s'en al - ler OÙ son de - voir l'en - ga - ge. De - vers Bordeaux s'en
 va, - Ne sais quand revien - dra. De - vers Bordeaux s'en va, - Ne sais quand revien - dra."

CHŒUR *mp* *mf* *p*

5^e COUPLET.

LE JEUNE HOMME *mf* *poco rit. a Tempo* *mf*

"Al - lons, chers compa - gnons, Al - lons voir nos pro - mi - ses; Nous les - embrasse.
 rons - Et puis nous par - ti - rons. Nous - les - embrasse - rons - Et puis nous par - ti - rons."

CHŒUR *mp* *mf*

6^e COUPLET.

LA JEUNE FILLE *mp* *poco rit. a Tempo* *mf*

"Quand tu s'ras à Bor - deaux A - vec - ces de - moi - sel - les, Tu - f'ras de nouveaux
 choix, Tu n'pens'ras plus à moi Tu - f'ras de nouveaux choix, Tu n'pens'ras plus à moi."

p dolce CHŒUR *mp* *mf* *p dolce*

7^e et 8^e COUPLETS.

LE JEUNE HOMME *mf* *poco rit. a Tempo* *mf*

- Quand je s'rai à Bor - deaux, Je t'é - cri - rai des let - tres Sur - les - nu - a - ges
 "Et tu ver - ras é - crit Sur les jo - lis nu - a - ges Que - je - suis ton a -
 blancs - Passant dessus les champs, Sur - les nu - a - ges blancs Passant dessus les champs
 mi, - Bientôt ton cher ma - ri, Que - je suis ton a - mi, - Bientôt ton cher ma - ri"

p dolce CHŒUR *mp* *mf* *p dolce*

LORSQUE J'ÉTAIS JEUNETTE...

Chœur à 2 voix égales, avec solo

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson tout ce qui est à 2 parties
en supprimant la 2^e.

Joyeux et léger; bien rythmé



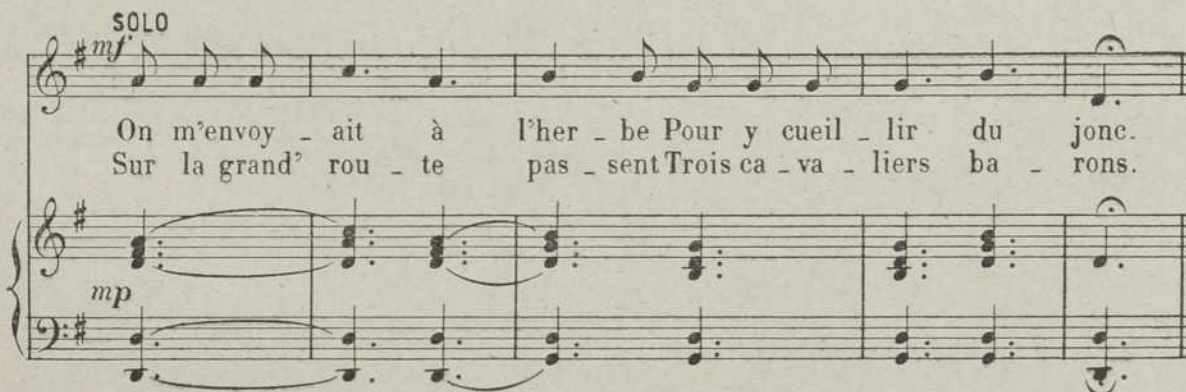
SOLO



CHŒUR



SOLO



REFRAIN CHŒUR

p Les ca_nes, ca_nes, Les ca_ne_tons, *mf* Les ca_nes de mon

p

f sans ralentir

pè - re Dans les ma_rais s'en vont, Dans les ma_rais s'en - vont.

f Au dernier Ct finir avec les voix

3^e et 4^e COUPLETS (TROIS VOIX Deux premières parties, une deuxième⁽¹⁾)

mf

- Que fai - tes-vous, la bel - le? Pê - chez-vous du pois - son?

CHŒUR *mf* SOLO *mp*

- Que donn'rez-vous, la bel - le? Nous vous re - ti - re - rons, au Refrain

Pê - chez-vous du pois - son? - Ne ri - ez point, beaux si - res. Je suis cou - lée au fond.

Nous vous re - ti - re - rons. - Re - ti - rez-moi bien vi - te, Puis après nous ver - rons."

5^e COUPLET 3

CHŒUR *mf*

cresc. Si, tôt qu'elle est sau - vé - e, S'enfuit à la mai - son, S'enfuit à la mai - son, Semet à la fe - nè - tre, Leur chante un air bre - ton.

mf au Refrain

6^e COUPLET 3

TROIS VOIX *mf* *cresc.*

CHŒUR *mf* TROIS VOIX *mf* au Refrain

"Viens nous par - ler, la bel - le! Au diable ta chan - son!

Au diable ta chan - son! Ton pe - tit cœur en ga - ge, C'est ce que nous vou - lons.

7^e COUPLET 3

CHŒUR *mf* SOLO *mf* au Refrain

- Des petits cœurs, beaux si - res, Nous vous en fri - cass'rons,

Nous vous en fri - cass'rons, Dans u - ne poêle à crêpes Qui n'aura pas de fond!"

(1) Ou trois premières parties.

J'AI TANT DANSÉ...

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter le chœur à l'unis-on en supprimant la 2^e partie.

Gaîment, avec grâce et légèreté

LA JEUNE FILLE

1. J'ai tant dan - sé, j'ai tant sau - té, Dan-se, ma ber-gère, oh! gai!
 2. Je vais trou-ver le cor-don-nier, Dan-se, ma ber-gère, oh! gai!
 3. Beau cor-don-nier, beau cor-don-nier, Dan-se, ma ber-gère, oh! gai!

CHŒUR

J'ai tant dan - sé, j'ai tant sau - té, Dan-se, ma bergère, oh! gai!
 Je vais trou-ver le cor-don-nier, Dan-se, ma bergère, oh! gai!
 Beau cor-don-nier, beau cor-don-nier, Dan-se, ma bergère, oh! gai!

LA JEUNE FILLE

REFRAIN CHŒUR

ralentissez *a Tempo*

J'en ai dé-cou-su mon sou-lier, A l'om-bre... Viens, dan-sons, ber-
 "Veux-tu rac-mo-der mon sou-lier, A l'om-bre?... Viens, dan-sons, ber-
 Je te donn'rai un sou-mar-qué, A l'om-bre... Viens, dan-sons, ber-

suivez le chant

cresc. sans ralentir

-gè-re, oh! gai! Que le plancher en rom-pe!

au dernier couplet
finir avec les voix

FIN

2 *mf* LE CORDONNIER

4^e et 5^e COUPLETS - Des sous mar-qués, j'en ai as-sez, Dan-se,
 "Il faut al-ler trou-ver l'cu-ré, Dan-se,
 CHŒUR

ma ber-gère, oh! gai! Des sous mar-qués, j'en ai as-sez, Dan-se,
 ma ber-gère, oh! gai! Il faut al-ler trou-ver l'cu-ré, Dan-se,
 LE CORDONNIER

ma ber-gère, oh! gai! Mais j'ai bien mieux à de-man-der, A l'om-bre... au Ref.
 ma ber-gère, oh! gai! Pour dans un mois nous ma-ri-er, A l'om-bre... au Ref.

2 *mf* LA JEUNE FILLE

6^e et 7^e COUPLETS - Nen-ni, un mois, c'est pas as-sez, Dan-se,
 "Beau cor-don-nier, beau cor-don-nier, Dan-se,
 CHŒUR

ma ber-gère, oh! gai! Nen-ni, un mois, c'est pas as-sez, Dan-se,
 ma ber-gère, oh! gai! Beau cor-don-nier, beau cor-don-nier, Dan-se,
 LA JEUNE FILLE

ma ber-gère, oh! gai! Ne faut pas ê-tre si pres-sé, A l'om-bre... au Ref.
 ma ber-gère, oh! gai! Tu m'at-ten-dras tou-te une an-née, A l'om-bre... au Ref.

LA PETITE TATA

Chœur à l'unisson, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter toute la chanson en solo.

Gaîment, mais pas trop vite

mf *dimin.* *riten.*

CHŒUR
mf a Tempo

C'est un' tout' pe - ti - te fem - me Ma - ri - é' nou - vel - le - ment, Qui s'a -

a Tempo
mp *p léger*

p gentiment *poco riten.*

- tourne et qui se mi - re Dans un beau miroir d'argent, La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

très léger *suivez le chant* **FIN**

2^e COUPLET

CHŒUR *mf* LA DAME *mf*

Elle ap - pel - le sa ser - van - te: "Ve - nez, Ro - se, prompte - ment! Di - tes -

CHŒUR *p gentiment* *poco rit.*

- moi si je suis bel - le Ou si mon mi - roir me ment." La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

3^e COUPLET

LA SERVANTE *mf*

"Oui, Ma - dam', vous ê - tes bel - le Dans ce beau mi - roir d'ar - gent. On vous

CHŒUR *p gentiment* *poco rit.*

trouve un peu bru - net - te, Mais non pas sans a - gré - ment." La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

4^e COUPLET

LA DAME *mf* *poco cresc.*

"Ah! si je n'é - tais pas bel - le, J'en vou - drais à mes pa - rents; Je fui -

CHŒUR *p avec reproche* *poco rit.*

rais la terre en - tiè - re, Mon ma - ri premiè - re - ment!" La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

5^e COUPLET

CHŒUR *mf* LE MARI *grosse voix*

Son ma - ri par la fe - nè - tre En - ten - dit ce compli - ment. "Tai - sez - vous, pe - ti - te

CHŒUR *p craintivement* *poco rit.*

sot - te, Vous par - lez trop har - di - ment!" La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

6^e, 7^e et 8^e COUPLETS

LE MARI *mf*

"Quand je vous ai é - pou - sé - e, Vous a - viez cinq sous vail - lant; Main - te -

"Quand vous al - lez à la mes - se, Trois la - quais vont par de - vant, L'un por -

"Le troi - sièm' court en che - mi - se Pour fair' ri - re les pas - sants; Et voi -

CHŒUR *p craintivement* *poco rit.*

nant vous ê - tes da - me, Vous por - tez le sa - tin blanc." La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

tant vo - tre beau li - vre, L'autre vos jo - lis gants blancs." La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

là tou - te l'his - toi - re De Ma - dame en sa - tin blanc!" La p'tit' Ta - ta, la p'tit' Ta - ta.

IL FAUT MARIER NOS FILLES

Chœur à 2 voix égales, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire française
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de la chanson populaire
transcrites par MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson tout ce qui est à 2 parties
en supprimant la 2^e.

Gaîment, mais pas trop vite, et bien mesuré

LA MÈRE

mf

1. "Voi - ci le mois de

mf *dimin.* *mp*

CHŒUR

mf

LA MÈRE

mai, Et tra et tra et tra la la, Voi - ci le mois de mai: Il

mf *mp*

CHŒUR

faut ma - rier nos fil - les, Il faut ma - rier nos fil - les."

mf FIN

LE PÈRE *mf* CHŒUR *mf*

2^e COUPLET "La - quell' ma - rie - rons - nous, Et tra et tra et tra la la,

LE PÈRE CHŒUR

La - quell' ma - rie - rons - nous, La grande ou la pe - ti - te, La grande ou la pe - ti - te?"

LA MÈRE *mf* CHŒUR *mf*

3^e COUPLET "La p'ti - te, s'il vous plaît, Et tra et tra et tra la la,

LA MÈRE *gracieusement* CHŒUR *gracieusement*

La p'ti - te, s'il vous plaît, Car elle est bien gen - til - le, Car elle est bien gen - til - le."

CHŒUR *mf d'un air affligé*

4^e COUPLET La grand's mit à pleu - rer, Et tra et tra et tra la la, La

guilleret

grand's mit à pleu - rer Et la pe - tite à ri - re, Et la pe - tite à ri - re.

L'AINÉE *en pleurnichant très fort* CHŒUR *en pleurnichant très fort*

5^e COUPLET "On va ma - rier ma sœur, Et tra et tra et tra la la,

L'AINÉE *toujours en pleurnichant* CHŒUR *toujours en pleurnichant*

On va marier ma sœur, Et moi je res - te fil - le, Et moi je res - te fil - le."

LA MÈRE (1^{re} Partie) et LE PÈRE (2^e Partie) CHŒUR *mf*

6^e et 7^e COUPLETS "Ma fill', ne pleu - rez pas, Et tra et tra et tra la la,

LA MÈRE et LE PÈRE CHŒUR

"A - vec six liards d'oi - gnon, Et tra et tra et tra la la,

Ma fill', ne pleu - rez pas, On vous ma - rie - ra ri - che, On vous ma - rie - ra ri - che,
A - vec six liards d'oi gnon Et deux liards de pomm' cui - tes, Et deux liards de pomm' cui - tes."

LES TROIS CORBEAUX

Chœur à 2 voix égales.

Mélodie d'une chanson anglaise (xvi^e siècle)
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

VOIX CHOISIES⁽¹⁾

Ferme et bien mesuré

1. Trois vieux cor-beaux d'un
2. "Voy - ez, fit le se -
3. Mais le troi-siè - me

CHŒUR

noir d'en-fer, Cra - di-ra, dé - ri, dé - ra, Cau - saient en-semble un
- cond cor-beau, Cra - di-ra, dé - ri, dé - ra, Ce brave et jeu - ne
ré-pon-dit, Cra - di-ra, dé - ri, dé - ra: "Pi - quer sa chair se -

soir d'hi-ver, Cra-di - ra!
mort si beau, Cra-di - ra,
- rait har - di, Cra-di - ra!

"A - mis et frè - res,
Tout frais en - core et
Tout près de lui je

VOIX CHOISIES

mf

mp

p

mf

sf

f

mp

>

(1) Ou deux voix, ou une seule, en supprimant la 2^e partie.

dit l'aî - né, De quoi pour - rions-nous bien di - ner, Cra - di -
 tout san - glant; C'est notre af - fai - re, mes en - fants, Cra - di -
 vois son chien, Et son fau - con le gar - de bien, Cra - di -

p *p* *mf e marcato*

- ra??" Cra - dé - ri, dé - ri, dé - ri, Cra!
 - ra!?" Cra - dé - ri, dé - ri, dé - ri, Cra!
 - ra!?" Cra - dé - ri, dé - ri, dé - ri, Cra!

f *D.C.* *D.C.*

Au dernier Ct
 finir avec
 les voix

3 VOIX CHOISIES *mp expressif* CHŒUR *p*
 4^e COUPLET "Sa bien-ai-mée aux yeux de fleurs, Cra - di - ra, dé -
 ri, dé ra, Vers lui s'a - van - ce tout en pleurs, Cra - di - ra! Et bai - se ten - dre.
 ment ses plaies Plus rouges que les rou - ges baies, Cra - di - ra!" CHŒUR *p*
 Cra - dé - ri, dé - ri, dé - ri, Cra!

3 VOIX CHOISIES *mf* CHŒUR *mp*
 5^e COUPLET "Qu'il dor - me donc sous un tombeau! Cra - di - ra, dé -
 ri, dé - ra, Con - clu - rent les trois vieux cor - beaux, Cra - di - ra! Ce jeu - ne mort est
 trop ai - mé: Cherchons ailleurs un bon dî - ner, Cra - di - ra!" CHŒUR *f*
 Cra - dé - ri, dé - ri, dé - ri, Cra!

TOAST

Chœur à 2 voix égales

Mélodie de J. Savile (xvii^e siècle)
Harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR (1).

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Joyeux, mais avec ampleur

VOIX CHOISIES⁽²⁾

a Tempo

CHŒUR

mp

1. Ca_ma_ra - des, sœurs et frè - res, Tra la la la la lan -
2. Tous u - nis, bu_vons en frè - res, Tra la la la la lan -
3. Pour fi - nir trinquons, mes frè - res, Tra la la la la lan -

riten.

a Tempo

VOIX CHOISIES

CHŒUR

mp

- _lai - re, C'est l'in_s_tant, le_vons nos_ver - res, Tra la la la la lan -
- _lai - re, A l'ac_cord des cœurs sin_cè - res, Tra la la la la lan -
- _lai - re, A la mort de tou_tes_guer - res, Tra la la la la lan -

(1) Dans la chanson anglaise on porte la santé du roi. — (2) Ou une seule voix.

VOIX CHOISIES

mf

-lai - re! A no - tre chère li - ber - té Por - tons un toast a -
 -lai - re! A no - tre pa - ce d'a - mi - tié Sif - flons gaiement le
 -lai - re! En - semble ay - ant rom - pu - le pain, D'un mê - me cœur bu -

mp

poco riten. *f* *CHŒUR* *a Tempo* *mp* *mf*

-vec fierté! Et tra la la lan - lai - re, Vi -
 ver - reentier! Et tra la la lan - lai - re, Bu -
 -vons ce vin! Et tra la la lan - lai - re, Bu -

suivez le chant *a Tempo*

f *mp* *mf*

f *poco riten.*

-dons sans peur à sa - san - té Cette cou - pe de lu - miè - re!
 -vons d'un trait, pas - à - moi - tié, Cette cou - pe de lu - miè - re!
 -vons à tout le - gen - re hu - main Cette cou - pe de lu - miè - re!

cre - scen - do f *suivez les voix*

Au dernier Couplet
finir avec les voix

NOCE VILLAGEOISE

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson anglaise (xviii^e siècle)
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Avec entrain, mais gracieusement

The piano introduction consists of two systems of music. The first system is in treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a forte (f) dynamic. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, creating a lively yet graceful accompaniment. The second system continues the same musical texture, maintaining the 6/8 time and key signature.

1^{er} GROUPE

The first group's vocal melody is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. Below the staff, there are three numbered lines of lyrics in French.

1. Ve- nez, ha- tez-vous, les cou- sins, les cou- si- nes! Sui- vons les fu- turs: le bon-
2. La haine et l'orgueil, le dé- dain et l'en- vi- e Ha- bi- tent, dit- on, la de-
3. A- mis, nous boi- rons, mais sans per- dre la tê- te, Une ample ra- sade au bon-

2^e GROUPE

The second group's vocal melody is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. Below the staff, there are three lines of lyrics in French. The first line of lyrics is shared with the first group.

- heur n'attend pas. Ils- sont dé- jà loin, chers voi- sins et voi- si- nes; A
- meu- re des grands. I- ci nous vi- vons tous en paix no- tre vi- e; Nos
- heur des é- poux. On- voit qu'aujour- d'hui tous les cœurs sont en fê- te; Et,

1^{er} GROUPE
cresc.

qu^{oi} pen^{sez}-vous? Suivons - les à grandpas. Que tout au-jourd'hui soit plai-
jourssont pa^{reils} aux ruisseaux transpa^{rents}. Chez nous on n'est point af^{fa}-
cer^{tes}, le rire est so^{no} - re chez nous! Al^{lons}, ve^{nez} voir, vieilles.

2^e GROUPE
poco riten. a Tempo

_ sir et tendres^{se}; Quit^{tez} vos soucis, braves gens de labour! Venez voir la
_ mé de ri^{ches}^{se}; Que d'au^{tres} aux rois aillent fai^{re} leur cour! Venez voir la
gens et jeunes^{se}, Deux cœurs bien é^{pris} se don^{ners} sans retour! Venez voir la

suivez les voix *mf a Tempo*

pu^{re} al^{lé}-gres^{se} Que font ray^{on}-ner l'in^{no} - cen^{ce} et l'a^{mour}!

LES 2 GROUPE

Venez voir la pu^{re} allégresse Que font rayonner l'in^{no}-cen^{ce} et l'a^{mour}!

f *2 1*

Au dernier Ct
finir avec les voix

LE Puits de Sainte Keyne

Chœur à 2 voix égales

Mélodie populaire anglaise (Cornouailles)
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la poésie adaptée sur la
mélodie anglaise par Southey.

On peut chanter à l'unisson ou en solo en supprimant la 2^e partie.

Avec entrain, mais bien mesuré; les paroles très distinctes.

The musical score is written for two equal voices (Chœur à 2 voix égales) in a 9/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system is an instrumental introduction marked *mf*. The second system is labeled 'CHŒUR ou DUO' and contains two verses of lyrics. The third and fourth systems continue the vocal melody and piano accompaniment, with the fourth system marked *cresc.* (crescendo) in both parts.

mf

CHŒUR ou DUO

1. Dans un val lon ri - ant aux yeux, A — l'ombre d'un vieux
2. Si tu peux boire à — ce puits-là Plus — tôt que ton — é —

mp

chê - ne, Chez nous il est un — puits fa - meux: Le —
- pou - se, Ja - mais la bel - le — ne se - ra Maus -

cresc.

puits de sain - te — Key - ne. Son eau lim - pi - de a —
- sa - de ni — ja - lou - se. Tou - jours chez - toi tu —

cresc.

des ver-tus Qui sont des plus é-tran-ges: C'est
ré-gne-ras, Vrai-ment sei-gneur et maî-tre; L'heu-

que la bon-ne sain-tey-but A-vant d'al-ler aux an-ges.
reux gaillard que tu-se-ras, Le-roi voudrait bien l'ê-tre!

poco riten. *D.C.*

sf p *suivez le chant* *sf*

Au dernier Couplet
finir avec
les voix

3^e, 4^e et 5^e COUPLETS.

Mais si, pour boi-re à l'eau du puits, Ta fem-me te de-
Le grand Tho-mas, qui n'est point sot, Ay-ant é-pou-sé-
Li-set, te a-lors ti-re un fla-con Ca-ché dans sa-po-
-van-ce, C'est el-le a-lors, je-te le dis, Qui-mè-ne-ra-la-
Li-se, Vers no-tre puits cou-rut si-tôt Qu'on-eut quit-té-l'é-
-chet-te: "Mon pauvre a-mi, tu-te crois donc Plus-fin que ta-Li-
dan-se! En un tel cas, li-bre au ma-ri D'a-voir de gros-ses-
-gli-se. Il but trois coups et s'en re-vint, Tout fier de sa vic-
-set-te? J'a-vais sur moi de l'eau du puits, Sans peur je le con-
bot-tes; Mais c'est Ma-dame, et non pas lui, Qui por-te les cu-lot-tes!
-toi-re: "Li-son, dit-il d'un air ma-lin, Au-puits je viens de boi-re!"
fes-se, Et, sous mon voile aux blancs re-plis, J'ai bu pendant la mes-se!"

mf *cresc.* *poco riten.*

LADY MAISRY

Mélodie d'une chanson populaire anglaise
harmonisée par Cecil J. SHARP (1).

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

Allegretto serio

1. "Ai - mable enfant, fils de ma - sœur, E - lan - ce - toi, mon
faut quitter ce gai - fes - tin: Ma Da - me vous ap -
grand ga - lop de son - che - val Le jeu - ne comte ap -

Allegretto serio

pa - ge, Et - porte à mon cher - a - mour un mes - sa - ge, Pour lui
- pel - le. Al - lez dire a - dieu, sei - gneur, à la bel - le Qui se -
- pro - che; Sou - dain, il en - tend - le son - d'u - ne cloche, Son lu -

di - re que - je meurs." 2. Il part, il court, fait bien des pas, Tra -
- ra morte au ma - tin?" 4. "Ma dou - ce ai - mée, ah! quel mal - heur! M'es -
- gu - bre qui - fait mal. 6. L'an - gois - se au cœur, il en - tre, il voit La

mf colla voce

(1) Mélodie et accompagnement extraits, avec la permission des éditeurs, de *Folk songs from Somerset*, chansons populaires recueillies et publiées par Cecil J. Sharp et Charles L. Marson (Schott and Co, Londres).

ver - se bois et plai - ne; Il en - tre, tout pâ - le et tout
- tu si tôt ra - vi - e? Hé - las! ô dou - leur, si je
mor - te sur sa cou - che. Il bai - se son front, ses beaux

hors d'ha - lei - ne, Dans la sal - le des re - pas. 3. Il
vois sans vi - e Ma su - a - ve et ten - dre fleur! 5. Au
yeux, sa - bouche, Et la ba - gue de son doigt. 7. Quand - beau.

Les 3 prem. fois *Pour finir*

dimin. *p* **FIN**

7^e et 8^e COUPLETS

7. Quand vint le soir, ce fut son tour; Ils dorment sous la ter - re, U -
nis dans la paix d'un champ so - li - tai - re Par la grâ - ce de l'a - mour. 8. Voy -
ez ce blanc ro - sier si beau, I - ma - ge de la bel - le, Et ce
frais é - glantier, a - mi tou - jours fi - dèle, S'en la - cer sur leur tom - beau.

LE HARDI PÊCHEUR

Mélodie d'une chanson populaire anglaise
harmonisée par CECIL J. SHARP (1).

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

Allegretto con grazia

1. Au bord fleu-ri — de la ri-viè-re Gou-
a sou-dain — je-té sur l'her-be Son
grâ-ce, a-pai-se-toi, chère â-me; Sui-

- tant l'ex-qui-se fraî-queur, La belle a vu — dans
brun man-teau de pê-queur; Ve-lours et chaî-ne
-vons le fleuve en chan-té! Dans mon roy-au-me

la lu-mière Ve-nir ta barque, ô pê-queur! — 2. "Toi
d'or su-per-be, Tout dans sa mise est splen-deur. — 5. "En-
sois ma fem-me: C'est un sé-jour de clar-té. — 8. C'est

(1) Mélodie et accompagnement extraits, avec la permission des éditeurs, de *Folk songs from Somerset*, chansons populaires recueillies et publiées par Cecil J. Sharp et Charles L. Marson (Schott and Co, Londres).

dont je vois — bril — ler les ra — mes, Que cherches-tu par i —
 — trons dans mon — ba — teau, ma chè — re; Viens voir le ciel le plus
 là, vois — tu, — que les Si — rè — nes E — lè — vent leur chant di —

— ci? — Je vais cher — chant — la fleur des da — mes; Dieu
 doux! Viens, jeu — ne fil — le, chez mon pè — re: Là
 — vin. Et pei — gnent leurs — che — veux de rei — nes A —

soit lou — é! la voi — ci." 3. Il a tou — ché — la
 nous se — rons deux é — poux. 6. — Har — di pê — cheur, — oh!
 — vec un pei — gne d'or — fin!" 9. Ah! quel — le mer — veil —

ver - te ri - ve; Vers elle il marche à grands pas. "O
 pas en - co - re! Pour - quoi sai - sir l'a - vi - ron? La
 - leu - se pê - che Tu viens de fai - re, ô pê - cheur! Glis -

dou - ce proie — en - fin cap - ti - ve, Je te guet - tais: ne fuis
 bar - que fuit — sur l'eau so - no - re, Et moi, j'i - gno - re ton
 - sez tous deux — sur l'eau si fraî - che, Vers le pa - ys du bon -

Les 2 premières fois *Pour finir*
 pas!" 4. Il
 nom! 7. De
 - - - - - heur!

L'ANNEAU BRISÉ

Mélodie d'une chanson populaire anglaise
harmonisée par CECIL J. SHARP (1).

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

Con grazia

p *cresc.* *dim.*

1. "Oh! sois ma fem-me, bel-le blon-de! Quels
2. Mon cœur est sur la mer sau-va-ge. J'ai
3. De-puis sept ans que je l'es-pè-re, Il

p *p*

cresc.

doux yeux bleus, plus purs qu'un ciel se-rein! Je
la moi-tié d'un bel an-neau d'or fin; Ce-
est au loin, mon bra-ve ma-te-lot. -Sept

cresc.

(1) Mélodie et accompagnement extraits, avec la permission des éditeurs, de *Folk songs from Somerset*, chanson populaires recueillies et publiées par Cecil J. Sharp et Charles L. Marson (Schott and Co, Londres).

mf

n'ai ja-mais rien vu de tel au mon-de. Viens, tu par-ta-ge -
 - lui que j'aime a pris le reste en ga-ge. Fi - dè - le, je l'at -
 ans, dis - tu? Par - dieu, la chose est clai-re! Je ga-ge qu'il est

mf

dim.

- ras le sort d'un vrai ma rin. _____
 - tends, dus_sé-je at-tendre en vain. _____
 mort et rou-le sous les flots. _____

dim. *cresc.* **FIN**

4^e, 5^e et 6^e COUPLETS

p

- Nul au-tre ne pren-dra sa pla-ce; Vi - vant ou mort, lui
 - Lui seul il a re-çu mon ga-ge. Pour-quoi ces vains pro -
 A - lors le ma-te-lot s'é - cri - e: "Voi - ci ma part de

cresc.

seul est mon ai - mé. - L'an - cien a - mour, un autre a - mour l'ef -
 - pos, quand j'ai dit non? Il n'eût ja-mais te - nu pa - reil lan -
 notre an - neau bri - sé!! Ah! quel bai-ser l'u - nit à sa ché -

mf *dim.*

- fa-ce; Ain - si fondrait la neige au clair so - leil de Mai! -
 - ga-ge. En lui j'ai mais sur-tout son cœur loy - al et bon!" -
 - ri - e! "C'est moi, dit - il, c'est moi qui viens pour t'é-pou - ser!" -

LE BRAVE LABOUREUR

Mélodie d'une chanson populaire anglaise
harmonisée par Cécil J. SHARP (1).

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

Andante maestoso

p

1. En frè - res que nous som - mes, Chan -
3. Le vent nous cuit la fa - ce, L'hi -

p

- tons, gens de la - bour! Nous seuls don - nons à l'hom - me Son
- ver, par - mi les champs. Qu'im - por - te pluie ou gla - ce? Il

mf

pain de cha - que jour; Et, pour vê - tir la
faut nour -rir les gens. Que l'on soit pauvre ou

mf

(1) Mélodie et accompagnement extraits, avec la permission des éditeurs, de 'Folk songs from Somerset,' chansons populaires recueillies et publiées par Cecil J. Sharp et Charles L. Marson (Schott and Co, Londres).

plai - ne De joie et de splen - deur, Il
ri - che, Va - let, marchand, sei - gneur, Qui

faut la ru - de pei - ne Du bra - ve la - bou -
donc au - rait sa mi - che Sans toi, bon la - bou -

- reur! _____ 2. A - dam, se - lon l'his -
- reur? _____ 4. Il faut à qui voy -

cresc. *f* *dim.* *p*

- toi - re, D'a - bord fut jar - di - nier; Mais
- a - ge Bis - cuit, fa - rine et pois; Ma -

tout me porte à croi - re Qu'il fut bien mal pay -
 - rins, loin du ri - va - ge, Pen - sez à nous par -

cresc.
 - é. A - lors, je le sup - po - se, Con -
 - fois! On doit nous ren - dre grâ - ce Pour

- fus de son er - reur, — A - dam quit - ta les ro - ses Pour
 peu qu'on ait du cœur: — Nul hom - me ne se pas - se Du

f *rall.*

ê - tre la - bou - reur. — *D.C.*
 bra - ve la - bou - reur. —

a Tempo *D.C.*

JEAN GRAIN D'ORGE

Mélodie d'une chanson populaire anglaise
harmonisée par CECIL J. SHARP (1).

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

Andante maestoso

1. Il est ve - nu trois vrais ban - dits, Des
d'orge, au bout de quin - ze jours, Fré -
mais j'en tends, là, dans ce champ, Sif -
no - ble sang, vi - vant et chaud, D'un

gens de cou - pe - gor - ge: "Il faut, mes frè - res, se
- mit sous la ro - sé - e; A la sur - fa - ce des
- fler la faux - cru - el - le! Ils ont fau - ché no - tre
gueux vous fait un prin - ce; Ren - dant ma - lin l'homme

sont - ils dit, Tu - er ce Jean Grain d'or - ge! Chan -
noirs la - bours Sa - tê - te s'est dres - sé - e! Chan -
pau - vre Jean; Voi - là qu'on le fi - cè - le! Chan -
le plus sot, Sa - gloi - re n'est pas min - ce! Chan -

(1) Mélodie et accompagnement extraits, avec la permission des éditeurs, de *Folk songs from Somerset*, chansons populaires recueillies et publiées par Cecil J. Sharp et Charles L. Marson (Schott and Co, Londres).

_tons, Le ron, Lu - ret_te ma_lu_ron, L'or - geet le hou -
 _tons, Le ron, Lu - ret_te ma_lu_ron, L'or - geet le hou -
 _tons, Le ron, Lu - ret_te ma_lu_ron, L'or - geet le hou -
 _tons, Le ron, Lu - ret_te ma_lu_ron, L'or - geet le hou -

p *f*

_blon! 2. Ils l'ont cou_ché dans un sil lon; Ils
 _blon! 4. Dame! on n'est pas des plus vail lants A -
 _blon! 6. Un coup de four_che dans le cœur, Bro -
 _blon! 8. Mê - me, il vous souf fle des chan_sons Qui

mf *m.g.* *cresc.*

l'ont cou_vert de ter re. "Ah! di sent ils, le moy -
 près un si long som me; Pour tant, sa bar beaux jo -
 yé par u ne pier re, Le bra ve Jean res te -
 sem_blent tou tes neu ves; Il fait chan ter comme un

f

_en est bon: Grain — d'or — geest mort, mes frè — res!" Chan —
 _lis pi — quants Fait — voir qu'il est un hom — me! Chan —
 _ra vain_queur De — tou — tes ses mi — sè — res! Chan —
 gai pin — son Le — tris — te cœur des veu — ves! Chan —

dim.

_tons, Le ron, Lu — ret — te ma — lu — ron, L'or — geet le hou —
 _tons, Le ron, Lu — ret — te ma — lu — ron, L'or — geet le hou —
 _tons, Le ron, Lu — ret — te ma — lu — ron, L'or — geet le hou —
 _tons, Le ron, Lu — ret — te ma — lu — ron, L'or — geet le hou —

dolce p f

Les 3 premières fois Pour finir

_blon! 3. Grain
 _blon! 5. Oui,
 _blon! 7. Son

blon!

ff FIN

LES DOUZE JOURS DE NOEL

(12^e et dernier couplet)

Mélodie d'une chanson populaire anglaise
harmonisée par CECIL J. SHARP (1).

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson anglaise.

Allegro moderato

12. Le dou - ziè - me jour de No - ël, j'ai re -

poco riten.

Tempo I^o

- çu de mon a - mi Dou - ze cloch' qui son - nent,

colla voce

Tempo I^o

On - ze bœufs qui beu - glent, Dix â - nons qui trot - tent, Neuf fillett' qui dan - sent,

(1) Mélodie et accompagnement extraits, avec la permission des éditeurs, de *Folk songs from Somerset*, chansons populaires recueillies et publiées par Cecil J. Sharp et Charles L. Marson (Schott and Co, Londres).

Huit garçons qui chan - tent, Sept beaux cy - gnes qui na - gent,

Six oies qui couvent, Cinq ca - nes blanches, Qua - tre mer - let - tes,

Lento *Tempo 1º*
Trois coqs de France, Deux tour - te - rel - les, Un anneau d'or..Et, de

plus, un jo - li - brinde gui; Mon - cœur en est tout - fleu - ri! —

Nota. — On trouvera à la fin de ce volume, après les *Indications pratiques*, le texte entier de la chanson dont nous venons de donner le dernier couplet. Le numéro du jour change à chaque couplet, et un cadeau s'ajoute, chaque jour, à ceux des jours précédents. Ayant sous les yeux la musique pour le douzième couplet, l'accompagnateur, qui aura lu les paroles de la chanson, verra aisément ce qu'il doit jouer et ce qu'il doit omettre à chacun des couplets précédents.

MARCHE DES HOMMES DE HARLECH

Chœur à 3 voix égales

Mélodie d'un chant de guerre gallois (xv^e siècle)
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e et la 3^e parties.

Mouv^t de Marche animé

f

ff

VOIX CHOISIES⁽¹⁾

mf

mf

1. Bra - ves gens de nos mon - ta - gnes, Pour vos mè - res, vos com - pa - gnes,
2. Vous, les ai - gles de nos ci - mes, Qui pla - nez sur les a - bi - mes,

f

f

Par a - mour et pour l'honneur, Mar - chez, gens de cœur!
Sous vos yeux nous lut - te - rons: Soy - ez nos clai - rons!

(1) Ou deux voix, qui chanteraient à l'unisson si le chœur faisait de même.

CHŒUR
1^{re} et 2^e PARTIES

Un immen - se cri s'é - lè - ve; Du four - reau jail - lit le glai - ve;
Noirs rochers de nos bru - yè - res, Jusqu'en bas rou - lez, ô pier - res!

3^e PARTIE

Un immen - se cri s'é - lè - ve; Du four - reau jail - lit le glai - ve;
Noirs rochers de nos bru - yè - res, Jusqu'en bas rou - lez, ô pier - res!

No - treen - sei - gne flotte au vent: Mes fils, — en a - vant!
Pour jamais, de ces ban - dits Sau - vez — le pa - ys!

No - treen - sei - gne flotte au vent: Mes fils, en a - vant!
Pour jamais, de ces ban - dits Sau - vez le pa - ys!

mf

VOIX CHOISIES

mf Est - ce nous, mes bra - ves, qui cherchons que - rel - le?
Toi, va - t'en leur di - re, vieux torrent fa - rou - che,

cresc.

cresc. *f*

f

No - tre ter - re crie: "A l'ai - de, en - fants!" Marchons pour
 Qu'ils n'auront ja - mais de nous qu'u - ne â - preet froi - de

f

CHŒUR

el - le! Ces beaux seigneurs à mi - nes fiè - res, Qu'ils re - passent
 couche! Tout s'est le - vé pour te dé - fen - dre, Sol ai - mé, sol

f

Ces beaux seigneurs à mi - nes fiè - res, Qu'ils re - passent
 Tout s'est le - vé pour te dé - fen - dre, Sol ai - mé, sol

ff

nos frontiè - res! Par amour et pour l'honneur, Marchez, gens de cœur!
 rude et tendre! Par amour et pour l'honneur, Marchez, gens de cœur!

ff

nos frontiè - res! Par amour et pour l'honneur, Marchez, gens de cœur!
 rude et tendre! Par amour et pour l'honneur, Marchez, gens de cœur!

ff

An dernier Couplet
 finir avec les voix

D. C.

LA HARPE CELTIQUE

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire galloise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Sans lenteur



1^{er} GROUPE



1. O — no — ble harpe
2. Tou — jours nous ai — me —



des aïeux, Esprit des jours antiques, Toi qui dans les repas joyeux Chan-
rons comme eux L'ardente rêverie, Le ciel lointain, fût-il brumeux, Et

accentué

2^e GROUPE



-tais héros et dieux, Toujours sonore sous nos doigts Et douce aux cœurs cel-
vous, flots écumoux! Divine Harpe, mon trésor, Ma fée, ah! je t'en

cresc. accentué

- ti - ques, Tu vi - bre - ras comme autre - fois, Mê - lée au chant des voix.
pri - e, Là - bas où sont les î - les d'or Em - por - te - nous en - cor!

cresc.

TOUT LE CHŒUR

mf cresc.

Et — nous aus - si, nous res - te - rons Pa - reils à nos an - cê - tres, Har -
Gui - dés par toi, Harpe au son clair, Plus prompts que le nu - a - ge, Par -

mf cresc.

mf

- dis et fiers, le - vant nos - fronts Et seuls nos pro - pres maî - tres, Lé -
- mi les bleus che - mins de — l'air Fai - sons un beau voy - a - ge! Al -

cresc. accentuez en cédant un peu

- gers et — vifs dans la gai - té Au ri - re de — clar - té!
- lons, ra - vis et l'âme en fleur, Aux î - les du — bon - heur!

cresc. suivez le chant Au dernier Cf
finir avec les voix

LE TROUPEAU SOUS LA NEIGE

Solo

Mélodie d'une chanson populaire dans l'île de Man
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après le titre de la chanson manx.

Très modéré et bien soutenu, *sans traîner;*
expressif

poco riten.

mp mf cresc. f

a Tempo

mp mf

1. Neige et nuit sur la cam-pa-gne! On di-rait un lin-ceul. Mes mou-
2. Je crois voir u-ne lu-mière, Un fa-lot... Et j'ac-cours! Est-ce
3. Dans la nei-ge l'on s'a-van-ce; Oh! je veux les trou-ver! Mais le

a Tempo

p mp

mp

-tons dans la mon-ta-gne Sont per-dus, et moi, je res-te
toi, Jean? Et toi, Pier-re? Oh! ve-nez tousdeux à mon se-
triste et long si-len-ce! En mar-chant sansbruit l'oncroit rê-

p

mf *cresc.*

seul. Tous, mou-tons et chien, sous la nei-ge, Et peut-
 -cours! Ils ont eu pi-tié de ma pei-ne; Vi-te, en-
 -ver. Quand se-rez-vous donc, pau-vres bê-tes, Au lo-

mp *poco cresc.*

mp

-ê-tre morts de froid! Ah! com-ment, hé-las! o-se-
 -sem-ble nous par-tons. C'est le chien de Jean qui nous
 -gis bien chau-de-ment? Quand sau-rai-je enfin où vous

p

poco ritenuto *p* *§*

-rai-je Sans trou-peau ren-trer sous no-tre toit?
 mè-ne: Il sau-ra flai-rer meschers mou-tons.
 ê-tes? Quand pour-rai-je en-tendre un bê-le-ment?

suivez les voix *dimin.* *p* *§*

Au dernier Ct
 finir avec les voix

MARCHONS, LES GAS!

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson de guerre écossaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
librement adaptées d'après la chanson écossaise.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Mouv^t de marche; les paroles toujours bien distinctes

f un poco staccato

CHŒUR (REFRAIN)

a Tempo

mf *f* *mf*

Là - bas j'en-tends bat-tre le ban, Ho! ho! De -

poco rit. *a Tempo*

mf *marcato* *f* *mf*

f *mf*

-bout, tous les hommes du clan, Ho! ho! Si l'on en - va - hit no - tre

f *mf*

cresc. *f* *poco rit.* FIN

ter - re, Quit - tons la pro - mise ou la mè - re: Mar - chons, les gas!

f *poco rit.* FIN.

VOIX CHOISIES⁽¹⁾
a Tempo

mf *cresc.*

Dé - jà nos hom - mes sont tous en ar - mes; Pas
Pour vous, beaux lacs et mon - ta - gnes chè - res, Pour

a Tempo *mf*

f

un d'entre eux ne con - naît l'effroi. Tam - bours et trompet - tes, quels
no - tre hon - neur et pour nos amours, Flot - tez dans le vent, glo - ri -

marcato

bien accentué

ru - des va - car - mes! Son - nez, cor - ne - mu - ses: c'est pour nos droits! au Refrain
- eu - ses banniè - res! Son - nez, cor - ne - mu - ses, son - nez toujours! au Refrain

(1) Ou deux voix, qui chanteraient à l'unisson si le chœur faisait de même.

LES CLOCHETTES BLEUES D'ÉCOSSE

Chœur à 2 voix égales, avec solo

Mélodie d'une chanson populaire écossaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson écossaise.

On peut chanter à l'unisson tout ce qui est à 2 parties
en supprimant la 2^e.

Modéré et lié, avec émotion et simplicité *poco riten.*

Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The melody is marked *mf* and *dimin.* The accompaniment is in the left hand.

VOIX CHOISIES⁽¹⁾

Vocal part for 'Voix Choies' in B-flat major, 2/4 time. The melody is marked *mf* and *a Tempo*. The accompaniment is in the left hand. The lyrics are: 1. Dis - moi, jeu - ne fil - le, Où donc est - il, ton doux a - mi? 2. Dis - moi, jeu - ne fil - le, Où vi - vait - il, ton doux a - mi?

CHŒUR

Chorus part in B-flat major, 2/4 time. The melody is marked *mf* and *dimin.* The accompaniment is in the left hand. The lyrics are: Dis - moi, jeu - ne fil - le, Où donc est - il, ton doux a - mi? Dis - moi, jeu - ne fil - le, Où vi - vait - il, ton doux a - mi?

SOLO

Solo part in B-flat major, 2/4 time. The melody is marked *mf* and *avec élan*. The accompaniment is in the left hand. The lyrics are: - En bra - veil est par - ti pour la dé - fen - se du pa - ys. Ah! puis - Et tu - Chez nous, dans la mon - ta - gne, où la clo - chet - te bleue fleu - rit; Et tu

(1) Ou deux voix, qui chanteraient à l'unisson si le chœur faisait de même.

-sé - je, ô mon cœur, voir re-ve - nir mon doux a - mi!
sais, ô mon cœur, si j'ai-me bien mon doux a - mi!

p

CHŒUR *mf* *avec élan*
En bra - ve! est par-ti pour la dé - fen-se du pa - ys. Ah! puis-
Chez nous, dans la monta - gne, où la clo - chet-te bleue fleur-rit; Et tu

mp

-sé - je, ô mon cœur, voir re-ve - nir mon doux a - mi!
sais, ô mon cœur, si j'ai-me bien mon doux a - mi!

mp *p* *tenuto* *D.C.*

Au dernier C^{te} finir avec les voix.

VOIX CHOISIES *a Tempo* *mp*

CHŒUR *mp*
3^e COUPLET - Hé - las! jeu-ne fil-le, Si tu per-dais ton doux a - mi?
Hé - las! jeu - ne fil - le, Si tu per - dais ton doux a - mi?

SOLO *mf* *avec élan*
-A - lors je m'é - ten - drai sur la - ter - re pour mou - rir; Mais j'es -

-pè - re, ô mon cœur, voir re - ve - nir mon doux a - mi! *avec élan*

CHŒUR *mf*
A - lors je m'é - ten - drai sur la - ter - re pour mou - rir; Mais j'es -

-pè - re, ô mon cœur, voir re - ve - nir mon doux a - mi!

CHARLET, MON PRINCE AIMÉ...

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire écossaise (1)
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
librement adaptées d'après la chanson écossaise

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Animé et bien rythmé



a Tempo

mf



1. Char-let, mon prin-ce aimé, qui pourrait t'ou-blier? — Tou-
2. Le cœur battant d'espoir, je l'at-tends, je l'attends, — Sa-

a Tempo



cresc.



(1) La chanson écossaise se chante tout_entière en mineur; on a donné ici le 3^e couplet en majeur.

donc te ver_rons-nous, — pour fi - nir — tous ser - va_ges, Pa -
gens du plat pa - ys — vai_ne - ment — font les maî_tres; Mon

poco riten. *a Tempo*
raî - tre sur la mer — et fou - ler — nos ri_va_ges? Char -
prin - ce nous ren_dra — la fier - té — des an_cê_tres. Le —

mf *dimin. e poco rit.* *a Tempo*
suivez le chant *sf* *p*

let, mon prin_ce ai_mé, qui pour_rait t'ou - bli_er? — Tou -
cœur battant d'espoir, je l'at - tends, je l'attends, — Sa -

mp

accentué et un peu retenu

D.C. pr. le 2^d Coupl.

— jours on pen — se à toi, mon gen — til che — va — lier!
 — chant qu'à son re — tour fleu — ri — ra le printemps!

mf suivez le chant

D.C. pour le 2^d Coupl.

a Tempo

f *mf* *f*

a Tempo

mf

3. Voi — ci mon prince aimé: plein de grâ — ce, il sourit; — Val —

poco rit. *a Tempo*

mp

lons et bleus sommets, tout ray — on — neet fleu — rit!

mf *sf*

cresc.

Le fi-re et le tam-bour, — tout joy-eux, — l'ac-com-pagnent Par-
 Ils vien-nent en chan-tant; — mon Char-let — marche en tê-te; Son-

mf

poco riten. *a Tempo* *mf*

- mi le cris d'a-mour — dont fré-mit — la monta-gne. Voi-
 - nez, jo-lis re-frains — de tri-om-phe et de fê-te! Voi-
suivez le chant *a Tempo*

sf *mf*

cresc.

- ci mon prin-ce aimé: plein de grâ-ce, il sourit; Val-
 - ci mon prin-ce aimé: plein de grâ-ce, il sourit; Val-

cresc.

f accentué et un peu retenu

- lons et bleus sommets, tout ray-on-neet fleu-rit!
 - lons et bleus sommets, tout ray-on-neet fleu-rit!

f *suivez le chant* *FIN*

VRAI MONTAGNARD

Chœur à 2 voix égales, avec solo

Mélodie d'une chanson populaire écossaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie écossaise par ROBERT BURNS.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Modéré *rit.* *a Tempo*

SOLO *mf*

1. Vrai mon_tagnard, mon bel a - mi Se rit des lois_du_plat pa -
2. La_plume d'aigle à_son bon_net, Il passe, et qui_ne_le con -
3. Nos_en_ne_mis l'a_vaient ban_ni; Voi_là qu'un soir_il_rentre au

rit.

- ys; Il est fi - dè - le à no - tre
- naît? Plus d'u - ne da - me va son -
nid. Moi - tié pleu - rant, moi - tié ri -

suivez le chant

f a Tempo *bien accentué*

clan, Le ru - de gas, mon bra - ve Jean!
 - geant, Lors - qu'el - le a vu mon bra - ve Jean!
 - ant, Je sau - te au cou - du bra - ve Jean!

a Tempo
mf

CHŒUR

mf

Chan - tez, ho - hé! mes bon - nes gens, Le beau, hé - ho! le bra - ve

mf

riten.

Jean! Vi - tes-vous ja - mais, di - tes, bon - nes
suivez les voix

f a Tempo *bien accentué*

gens, Un lu - ron pa - reil à ce bra - ve Jean?

sf *f a Tempo*

Au dernier C!
 finir avec les voix.

LES JOURS D'AUTREFOIS

Chœur à 2 voix égales, avec solo (1)

Mélodie d'une chanson populaire écossaise
harmonisée par JULES DE BRAVER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie écossaise par ROBERT BURNS.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Modéré et lié; affectueusement

SOLO a Tempo

mp

1. Faut-il que l'on ou-
2. Par-mi les fleurs du
3. Sur l'eau sonnaient nos
4. Toujours nous sommes

soutenu

- bli - e L'a - mi des jours loin - tains, L'au - ro - re de la
rê - ve Lé - gers é - taient nos pas; De - puis, marchant sans
ra - mes; En - sem - ble, c'é - tait doux! La mer aux som - bres
frè - res: A - mi, voi-ci ma main. D'un trait vi - dons nos

suivez

(1) Le solo peut être remplacé par deux voix à l'unisson.

cédez un peu *mf a Tempo*

vi - e, Nos frais et bleus ma - tins? Aux jours — d'au - tre -
 trê - ve, Sou - vent nous fû - mes las. Aux jours — d'au - tre -
 la - mes Plus tard fut en - tre nous. Aux jours — d'au - tre -
 ver - res Au cher pas - sé loin - tain! Aux jours — d'au - tre -

suivez bien le chant *u Tempo*

soutenu *mp*

- fois, A - mi, je bois! — Vi - dons la cou - pe de ten - dres - se Aux

riten. *CHŒUR* *mf a Tempo*

jours — d'au - tre - fois! Aux jours — d'au - tre - fois, A - mi, je bois! — Vi -

a Tempo *suivez les voix* *mp* *p*

soutenu *mp* *rit.*

- dons la cou - pe de ten - dres - se Aux jours — d'au - tre - fois!

Au dernier C! finir avec les voix *dimin.* *suivez les voix* *sf* *p* *p*

LE RAT-DE-CAVE EMPORTÉ PAR LE DIABLE

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire écossaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie écossaise par ROBERT BURNS.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Joyeux et bien rythmé

VOIX CHOISIES ⁽¹⁾

(1) Ou deux voix, ou une seule, en supprimant la 2^e partie.

REFRAIN CHŒUR

f *mf*

- ca - ve et l'empoigne au col - let. Ha! ha! ve - nez donc! Voy -

più cresc.

- ez, bon - nes gens, Et fai - tes - vous du bon sang! Ge -

un poco cresc. *più cresc.*

f *cédez un peu*

- lui qui ra - flait si bien notre argent, Le Dia - ble l'emporte en dansant!

suivez le chant

au dernier couplet
finir avec les voix

VOIX CHOISIES

3 *mf*

2^e COUPLET Ah! gar - de - le bien, sur - tout: On te bé - ni - ra, mon bra - ve Mau -

cresc. *mf*

- dit! — Em - por - te chez toi ce ban - dit; Tu peux le cro - quer, s'il est de ton goût! au Refr.

VOIX CHOISIES

3 *mf*

3^e COUPLET Brassons notre bière en chan - tant! Combien de couplets vont naître ce

f

soir! — La gigue est bel - le à voir, Mais moins que ta danse, ô maî - tre Sa - tan! au Refr.

T'OUBLIER?..

Chœur à l'unisson ou solo

Mélodie populaire irlandaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie irlandaise par THOMAS MOORE.

Expressif et modéré

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked 'Expressif et modéré'. The piano part features a melody with triplets in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The voice part enters with the first line of the song: '1. T'ou_bli_er? Non, ja -'. The piano accompaniment continues with a melody that includes a triplet and a *p* marking. The second line of the song is: '_mais, sois - en - sù - re, ô Pa - tri - e! Tes - fils, jus-qu'à la'. The piano accompaniment continues with a melody that includes a *sf* (sforzando) marking. The score is written for a single voice part and a piano accompaniment.

mf *mp dolce*

mort, — Ir — lan — de, t'ai — me — ront. — Tu se — ras tou — jours ché —

mf *p* *mp*

poco cresc. *mf*

— ri — e, D'un a — mour d'autant plus pro — fond — Qu'il te faut su — bir —

poco cresc. *marcato*

bien soutenu *poco rit. e marcato*

plus de dou — leur et d'af — front!

a Tempo

suivez la voix *p*

mf *f*

2. Liber — té, splen — deur et gloi — re, Pour — toi je les

mf *f marcato*

veux! — Ex - al - tons — la mé - moi - re Des —

sf

cédez un peu *a Tempo mp dolce*
grands et fiers ai - eux, — Mais aux jours de ta dé -
suivez la voix *a Tempo*

sf. *p*

mf
- tres - se Je me fais plus ca - res - sant, — Et je

mf

rit. e marcato
bai - se a - vec ten - dres - se Tes — pleurs et ton — sang!
suivez la voix

dimin.

DANS LA SOMBRE NUIT BLEUE...

Solo

Mélodie d'une chanson populaire irlandaise
harmonisée par JULES DE BRAVER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie irlandaise par THOMAS MOORE.

Très modéré; expressif et bien soutenu

riten.



p a Tempo

1. Dans la sombre nuit bleue où pleu - rent les — é - toi - les, Tout à

a Tempo



coup je crois voir ton Om - bre aux chas - tes

léger



poco cresc. *p*

voi_les. Dans ce mê_me val_lon par_cou_ru tant de fois, Chère ab_

poco cresc.

poco cresc. *p*

_sen_te, Aux doux soirs où ton cœur me par_lait dans ta voix Ca-res_

poco cresc. *pp*

mp *dimin.* *poco riten.*

_san_te, Tout à coup je te vois Comme aux soirs d'au_tre_

p *dimin.* *pp*

suivez la voix

_fois.

a Tempo *poco riten.*

mp *p*

mf a Tempo

2. Dans la nuit nous chan_tions en_sem_ble, et

mp

seul — je chan — te *mf* Ta chan — son pré — fé — rée, — ex —

— qui — se, et si — tou — chan — te. *mf* Quand l'é — cho fa — mi —

dimin.

— lier a — près moi chan — te aus — si, *mp* Plus de dou — te! *cresc.* Frémis —

mp *p* *poco cresc.*

— sant, je me dis : *mp* “La chère â — me est i — ci Qui m'é —

p

poco cresc. — cou — te, Et sa voix à ma voix *dimin.* S'u — nit comme au — tre — fois.” *ritenuto*

espressivo *dolce* *pp* *suivez la voix*

AUTOUR DE LA COUPE

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire irlandaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie irlandaise par THOMAS MOORE.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Joyeux, bien rythmé, assez vif *a Tempo*

poco rit.

CHŒUR 1
mf léger

1. Fê - tons le vin qui nous sou - rit, Joy - eu - se et fol - le
2. Fê - tons le vin qui nous sou - rit, Joy - eu - se et fol - le
3. Fê - tons le vin qui nous sou - rit, Joy - eu - se et fol - le

mp léger simili

poco cresc.

trou - pe! Tres - sons les ro - ses de l'es - prit Au -
trou - pe! Tres - sons les ro - ses de l'es - prit Au -
trou - pe! Tres - sons les ro - ses de l'es - prit Au -

poco cresc.

VOIX CHOISIES ou SOLO

mf

- tour - de no - tre cou - pe! Ah! si l'A - mour par -
- tour - de no - tre cou - pe! Hon - neur - à toi, ré -
- tour - de no - tre cou - pe! A - mis, - pour boire a -

mp

poco riten.

mi les fleurs Se glis se comme une a beil le, Qu'il
gal di vin, Nec tar que van te la Fa ble! Mais
vec les dieux, Fuy ons bien loin de la ter re! Le

suivez

più riten. a Tempo cresc. Les 2 prem. fois
reprenez au signe &

soit noyé, non sous les pleurs, Mais dans cet te cou pe ver meil le!
la gaî té, do rant ce vin, En fait un nec tar i nef fa ble.
ciel immense et ra di eux Pour nous n'au ra plus de mys tè re.

a Tempo Les 2 prem. fois
reprenez au signe &

suivez le chant *cresc.*

CHŒUR *Pour Finir*
mf léger

Fê tons le vin qui nous sourit, Joy eu se et fol le trou pe! Tres -

Pour Finir
mp staccato e leggiero *cresc.*

poco riten. a Tempo *f* **FIN**

sons les ro ses de l'esprit Au tour de no tre cou pe!

suivez le chant a Tempo *f* **FIN**

IRLANDE

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire irlandaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie irlandaise par THOMAS MOORE.

On peut chanter à l'unisson ou en solo
en supprimant la 2^e partie.

Modéré

poco riten..

CHŒUR

mf a Tempo

1. Ils ve-naient d'ù - ne chau-de ter - re Sur leurs lé -
2. Et sou-dain, sur la mer se - rei - ne, La verte E -
3. Le so - leil, dieu pour nos an - cê - tres, Il - lu - mi -

a Tempo

- gers et har-dis vais-seaux, — Et son-geurs, i-vres de mys -
- rinn é-blou-it leurs yeux : — Tel-le, au front d'ù - ne jeu - ne
- na ce joy-eux ma-tin, — Et voi-ci qu'ils fou-laient en

VOIX CHOISIES⁽¹⁾
cresc.

- tè - re, Ils bon - dis - saient à tra - vers les eaux. "Où
rei - ne, Une é - me - rau - de al - lu - mant ses feux! Un
maî - tres L'île as - si - gnée à tout leur des - tin. Sur

donc es - tu, chan - taient ces bra - ves, Sol ai - mé que nous rê -
cri d'a - mour s'é - lance et vi - bre? No - tre rê - ve é - tait moins
l'herbe en fleur pas - u - ne lar - me, Pas une om - bre aux cal - mes -
cédez un peu
suivez les voix.

CHŒUR *mf a Tempo*
- vons? Ah! chère î - le aux par - fums su -
beau! Fier pa - ys, di - gne d'hom - mes
cieux; L'î - le ver - te eut son plus doux
mp a Tempo

- a - ves, Pour être à nous sors des flots pro - fonds!"
li - bres, Sois leur pa - trie ou sois leur tom - beau!"
char - me Pour ac - cueil - lir nos vail - lants aï - eux!
f
cresc.
D.C.
D.C.

Au dernier Ct!
finir avec
les voix

(1) Ou deux voix, ou une seule, en supprimant la 2^e partie.

FAMINE

Chœur à l'unisson

Mélodie d'une chanson populaire irlandaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après
le sujet de la chanson irlandaise.

On peut chanter en solo.

Très modéré et bien soutenu
espressivo

a Tempo
mp espressivo

1. Oh! voyez, c'est la fa -
2. Oh! pour nous pas u - ne
3. Oh! le pauvre est sur la

- mi - ne Par chez nous, par chez nous! El - le ap -
mi - che! Non, plus rien, non, plus rien! Et les
ter - re Pour souf - frir, pour souf - frir! Nos pe -

- pro - che des chau - mi - nes Comme un loup. Les é -
 pou - les, chez les ri - ches, Man - gent bien. Ah! ces
 - tits a - vec leurs mè - res Vont mou - rir. Nous por -

mf , *cédez un peu* *mp a Tempo*
 - cor - ces, les ra - ci - nes, L'her - be maigre, on man - ge tout. Oh! voy -
 cho - ses sont cru - el - les Pour ce - lui qui meurt de faim! Vous a -
 - tons en - vie aux bê - tes De pou - voir manger leur sôul; Et la

suivez les voix *a Tempo*
p

rallent. - *p* - *D.C.*
 - ez, c'est la fa - mi - ne Qui rend fou, qui rend fou...
 - vez gar - dé pour el - les Tout le grain, tout le grain...
 faim, troublant nos tê - tes, Nous rend fous, nous rend fous...
suivez les voix
p *pp*
 Au dernier Ct!
 finir avec les voix
D.C.

LE DRAPEAU VERT

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire irlandaise
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR d'après la poésie adaptée
sur la mélodie irlandaise par un auteur anonyme.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Modéré, expressif et lié

Piano introduction in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is marked *mf* and *dimin.* (diminuendo). The accompaniment is marked *mf* and *dim.* (diminuendo). The tempo is *Modéré, expressif et lié*. The piece ends with a *poco riten.* (poco ritenuto) marking.

VOIX CHOISIES⁽¹⁾
mp a Tempo

Vocal entry for the first voice part. The melody is marked *mp* and *a Tempo*. The accompaniment is marked *p* and *a Tempo*. The tempo is *a Tempo*. The piece ends with a *cresc.* (crescendo) marking.

1. Pour tes fils, ô mon Ir-lan-de, Voi-ci de sombres jours; Leur peine, hé-las! est

Vocal and piano accompaniment for the second voice part. The melody is marked *dimin.* and *mp*. The accompaniment is marked *p* and *un poco cresc.* (un poco crescendo). The tempo is *a Tempo*. The piece ends with a *cresc.* (crescendo) marking.

gran - de Au-tant que leur a - mour. Sous la loi qui nous op - pri - me, Pour

Vocal and piano accompaniment for the third voice part. The melody is marked *cresc.* and *dimin.*. The accompaniment is marked *cresc.* and *p*. The tempo is *a Tempo*. The piece ends with a *cresc.* (crescendo) marking.

nous tout est dou - leur; Au-cun de nous sans cri - me N'ar-bo-re ta cou -

(1) Ou deux voix, ou une seule, en supprimant la 2^e partie.

mf

leur. Mais la for- ce tri- om- phante Ne sau- rait dompter l'es- prit, Et tu

mp

poco riten.

restes bien vi- van- te Dans un cœur qui te ché- rit! Nos ty- rans auront beau fai- re, Ton

suivez les voix

dimin.

p

mf a Tempo

REFRAIN CHŒUR
a Tempo
mf ferme

REFRAIN

cresc.

mf cédez un peu

jour se lè- ve- ra; Ta ver- te ban- niè- re Au vent palpi- te- ra!

suivez le chant

cresc.

mf

Au dernier Ct
finir avec
les voix

2^e COUPLET

VOIX CHOISIES
mf a Tempo

cresc.

2. A tra- vers la mer sau- va- ge Et sous le ciel gron- dant, Hon-

dimin.

mp

- teux d'un tel ser- va- ge, On fuit vers l'Occi- dent. I- le ai- mée aux ver- tes plai- nes, Si

cresc.

dimin.

mf

nous partons en pleurs, Ah! c'est que d'à- pres haïnes Pros- crivent ta cou- leur. Mais toujours tu nous es

poco riten.

au Refrain

chère Prends cou- rage et tu ver- ras Tes en- fants courir, ô mè- re, Vers l'é- trein- te de tes bras!

LA VISION DE MARIE

Chœur à l'unisson, avec soli

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson russe.

Très modéré et bien soutenu, avec un sentiment profond

CHŒUR
mp dolce

Le doux enfant s'endort dans ses pauvres

mp *p dolce espressivo*

lan - ges O bon - heur de voir qu'il sourit aux an - ges!

cresc. *ferme* *mf*

Mais de - vant Ma - rie u - ne croix se dres - se, Et son - fils est

- cen - do *mf*

p *dimin.*

là cloué: quel - le dé - tres - se! Ah! le - rê - ve af - freux! le cruel si -

- len - ce! Il a le flanc per - cé - d'un coup de lan - ce.

CHŒUR
mp

En levoyant sai - gner, la voi - là qui

MARIE
mp

pleu - re. "O mon Jé - sus, faut - il qu'ain - si tu meu - res?

JÉSUS

mp dolce

Mè - re, ne pleu - re pas: ton - fils t'en pri - e.

dolce *p* *pp* *cresc.*

cresc. ferme *dimin.*

Je dois souffrir pour tous, mè - re ché - ri - e

dolce *p*

CHŒUR

p dolce

Et le pe - tit en - fant, dans ses pau - vres lan - ges,

pp

pp *dolce* *FIN*

Près de sa mère en pleurs sou - rit aux an - ges.

CHARITÉ

Chœur à l'unisson ou solo

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après les premiers mots de la chanson russe.

Assez lent et bien soutenu

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in D major, 4/4 time, marked *mf marcato*. The introduction consists of two measures. The first measure has a treble staff with a dotted quarter note D, an eighth note E, and a quarter note F#; the bass staff has a half note D. The second measure has a treble staff with a dotted quarter note G, an eighth note A, and a quarter note B; the bass staff has a half note G. The piano introduction ends with a double bar line. The vocal melody begins in the third measure, marked *mf ferme*. The lyrics are: 1. Hom - me, si tu vis heu - reux, Souviens-toi de la mi - 2. Sa - che que ce n'est pas tout De vi - der ta bour-se. The piano accompaniment begins in the third measure, marked *mp*. The piano part consists of two staves. The first measure has a treble staff with a dotted quarter note D, an eighth note E, and a quarter note F#; the bass staff has a half note D. The second measure has a treble staff with a dotted quarter note G, an eighth note A, and a quarter note B; the bass staff has a half note G. The piano part continues with a series of chords and single notes. The score ends with a final chord in the piano part, marked *p*.

mf marcato

mf ferme

1. Hom - me, si tu vis heu - reux, Souviens-toi de la mi -
2. Sa - che que ce n'est pas tout De vi - der ta bour-se

mp

- sè - re: L'hô - te du noir tau-dis - af -
plei - ne: Va sans or - gueil et sans dé -

sfz *sf* *p*

- freux Malgré tout n'est-il pas ton frè - re ?
 - goût A l'ap - pel de toute âme hu - mai - ne .

mp expressif
 Don - ne u - ne part de ton
 Com - me un a - mi, tends la

pain A qui souf - fre de la faim . D.C.
 main A l'in - fir - me du che - min .

p ma marcato
 Au dernier Cl
 finir avec les voix
 D.C.

LA MORT DU SOLDAT

Chœur à l'unisson avec soli

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR,
d'après la chanson russe.

Le chœur peut être remplacé par une seule voix.

Très modéré, bien soutenu, avec émotion et simplicité



CHŒUR



UNE SEULE VOIX



dimin^o

- clair le frap - pe: Tout près de chez nous je le vois cou - ché

p

LE SOLDAT

mf *, dimin^o*

"Ma mè - re, a - mi! Va - la cher - cher!"

p espress. *p* *pp*

CHŒUR

mf

4. A grands flots le sang s'é - chap - pe

mp

mp

De son flanc per - cé par le plomb cru - el. Sa mè - re ar -

p

- rive, ô jus - te Ciel!

p *pp* *pp*

CHŒUR
p

5. Elle est là; sa main le tou-ché.

LA MÈRE
mp dolce

"Me re-con-nais - tu, mon en - fant ché - ri? Oh!

p dolce *espressivo*

par - le à cel - le qui t'a nour - ri!

pp

LE SOLDAT

6. J'ai du sang tout plein la bou - che??. Il ne voit plus rien; le voi -

p espressivo *pp* *pp* *dolce*

là tout blanc. O mè - re, tu n'as plus d'en - fant!

pp *pp*

LE HULAN

Chœur à 2 voix égales avec soli

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson russe.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Modéré et bien nuancé

tour à tour comme un récit dramatique
et comme une mélodie profondément expressive

Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The score features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mp*, *un poco cresc.*, *dimin.*, and *p*.

CHŒUR

First vocal entry of the chorus, marked *mf*. The melody is in the right hand, with a piano accompaniment in the left hand marked *mp*. The lyrics are: "1. Oh! la guer_re sau_va_ge qui du _ rait de _ puis sept ans,"

Second vocal entry of the chorus, marked *dimin.* and *p*. The melody is in the right hand, with a piano accompaniment in the left hand marked *dimin.*. The lyrics are: "quand pas_sa chez nous ce chef de hu_lans que l'on a_vait cru mort!"

Third vocal entry of the chorus, marked *mf*. The melody is in the right hand, with a piano accompaniment in the left hand marked *mp*. The lyrics are: "Il de _ vait s'arrê_ter chez cer _ tai _ ne da_me veu _ ve,"

pour y sou - per a - vec ses tren - te ca - va - liers.

CHŒUR
2. Par ter - reur, cet te fem me re - fu -

mf *cresc.* *f* *mp* *un poco marcato*

- sa de leur ou - vrir: les voilà brisant la porte d'entrée et

mf *un poco cresc.*

se ru - ant chez el - le. Mais, tan - dis que ses hommes cher -

mf *dimin.* *mf*

- chaient de quoi man - ger, lui, re - gar - dait fi - xement la

mf *dimin.* *p*

p
pauvre femme en pleurs.

dimin. *p* *p*

LE HULAN
mf
3. "Di - tes-moi — depuis combien de temps vous ê - tes veu - ve?" *dimin.*

mp *dimin.* *p*

LA FEMME *mp* LE HULAN *mf* LA FEMME *mp*
— C'est depuis sept ans. — Ê - tes-vous mè - re? — J'ai trois en - fants.

p *mp* *p*

LE HULAN *mp* *dolce espressivo*
— Ah! dis-moi — si tu recon - nais — cet - te ba - gue?

dolce espressivo *dimin.* *p*

LA FEMME *mf* *avec une profonde émotion*
— Oui, cher é - poux, et toi-mê - me je te re - con - nais!"

espressivo *pp*

CHŒUR
espressivo
mf

dolce un poco cresc.
pp *mp*

4. En pleu - rant de bonheur, elle ap -

mp *mf*
- pel - le les trois en - fants: leurs grands yeux re - gar - dent

p *mp*

, avec gravité
l'hô - te si cher, sor - ti du noir tom - beau.

mf *espress.*
Mais, hé - las! il lui faut, le soir mê - me, les quit - ter,

mp *espress.* *dimin.*

mf
pour re - tour - ner vers le feu, le fer, le sang, la mort...

p *pp*

LES DEUX CYGNES.

Chœur à l'unisson

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après un fragment de la chanson russe.

On peut chanter toute la chanson en solo.

Modéré CHŒUR ou SOLO

mf

Sur son noir che-val, un jeu-ne prince va chas-

p

-ser les beaux cy - gnes tra-ver - sant le ciel au doux prin-

mf

-temps. Il ga - lo - pe dans les plai - nes sans en voir un

sfz *p*

poco rit.

seul, et par - vient en - fin devant la vas - te

suivez le chant

a Tempo
mp

mer. Sur l'eau bleue il voit a - lors se ba - lan - cer deux

a Tempo
p

mf

cy-gnes, et, pre - nant son arc, il vi - se l'un d'en -

un poco cresc.

-treeux, pour tu - er le blanc na - geur a - vec sa flè - che ai -

sf *mp*

DEUX VOIX

mp dolce

-guë. "Beau jeu - ne hom - me, par pi - tié, ne nous fais point mou -

CHŒUR ou SOLO

p

-rir!" Les deux cy - gnes par - lent d'u - ne voix hu -

LES DEUX VOIX

mf

-maine. "Nous ne som - mes point des cy - gnes, mais de bel - les

jeu - nes filles. Sur les va - gues nous na - geons depuist trois

ans pas - sés. Ah! ne souil - le pas tes mains de

CHŒUR ou SOLO

no - tre sang! A ces mots, le jeu - ne prince é -

- mu, sentit trem - bler son arc, et la flèche aux

plu - mes blanches sur le sol tom - ba sou - dain.

suivez le chant

LE SOLEIL DESCEND...

Solo

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson russe.

Très modéré, bien soutenu, très expressif *riten.*

a Tempo

mp

1. Le so - leil des - cend là-bas tout rou - ge, Et je vais res -
2. J'entre - vois la - ri - che de - meu - re Où mon bien-ai -

a Tempo

p

mf

-ter dans la nuit. Voi - là long temps, long temps, que d'i - ci - je ne
-mé souffre aus - si. Je - sais qu'il m'aime en - co - re; et dans l'om - bre il -

mf

mp

poco riten.

p

bouge, Seule, hélas! et le cœur - tout - plein - de - lui.
pleu - re Comme moi, qui - me la - mente et pleu - re i - ci.

suivez la voix

pp

Au dernier C! finir avec les voix.

D.C.

DANS LA NUIT

Solo

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson russe.

Expressif et modéré



mp a Tempo

1. Mè - re, que j'ai de cha - grin quand la nuit tom - be!
2. Seu - le, dans la som - bre nuit je me tour - men - te;
3. Pier - re, Pier - re; mon ai - mé, prends cet - te ro - se;

a Tempo

Mè - re, j'ai le cœur pe - sant comme u - ne tombe. Ah! comme il te faut souf -
Seu - le, par instants, tout haut je me la - mente. Mais soudain j'entends un
Pier - re, emporte - la! Res - ter i - ci je n'o - se. Chas - se - moi - pour ja -

poco cresc.

- frir, pau - vre tê - te, Quand je songe au malheur qui s'ap - prê - te!
pas comme en rê - ve; Vi - te, alors, en tremblant je me lè - ve.
- mais de ta pen - sé - e: Pier - re, adieu, car ils m'ont fi - an - cé - e!

mp *ritenuto* *D.C.*

pp *suivez la voix* *Au dernier C! finir avec les voix.* *D.C.*

VERS LA COLLINE

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson russe.

On peut chanter à l'unisson ou en solo en supprimant la 2^e partie.

Modéré; gracieux et tendre

1. Pour quoi, mi - gnon - ne, as -
2. Par - mi les prés dé -
3. Il mar - che, il va par

- tu des lar - mes plein les yeux? Na - guè - re tu chan -
- jà mur - mure un frais ruis - seau. Gai ruis - se - let ja -
la col - line et la fo - rêr; Dans les plus durs sen -

mp

- tais ain - si que tes com - pa - gnes. Bien - tôt vien - dra le -
 - seur, em - por - te sa tris - tes - se! Mais non: ce lourd cha -
 - tiers voy - ez comme il che - mi - ne! Sans dou - te il est gui -

cresc. *mp*

mf

doux Printemps qui rend - joy - eux. D'un souffle il va chas - ser la
 - grin ne veut pas sui - vre - l'eau; Il ne s'en - vo - le pas au
 - dé par un es - poir - se - cret. Il ne s'ar - rê - te - ra qu'en

p *mp*

mp

nei - ge des cam - pa - gnes; Tout bleus, les ruis -
 vent qui le ca - res - se; Tout seul, voy - ez -
 haut de la col - li - ne, De - vant le li -

p

mp *poco riten.*

- seaux vont cou - rir, Et les li - las vont re - fleu - rir.
 - vous, ce cha - grin Sau - ra trou - ver le bon che - min!
 - las em - bau - mé, Sous la fe - nê - tre de l'ai - mé...

mp *poco riten.* *p*

ÉPOUSAILLES

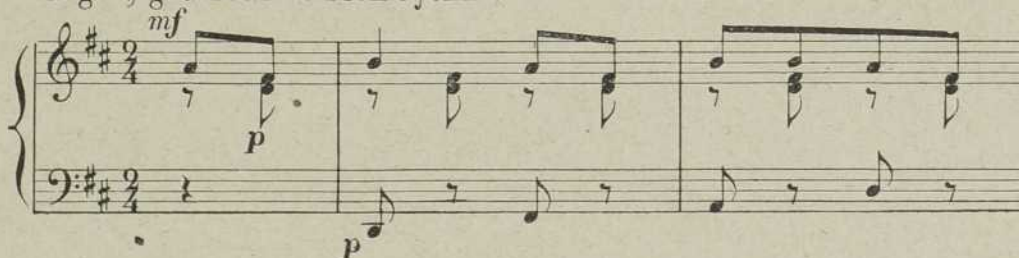
Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après la chanson russe.

On peut chanter à l'unisson ou en solo en supprimant la 2^e partie

Léger, gracieux et bien rythmé



mf
p
p



a Tempo
mf
rall.
p
a Tempo
p leggiero

1. Le fin su - cre
2. Un prin - ce l'é -
3. Il don - ne à son



blanc re - vêt la frai - se em - bau - mé - e; Le
- pou - se, et la sur - pri - se en est gran - de! El -
tour sa bague où bril - le l'or fau - ve; Et

cœur de la Belle est tout con - fit dans la
- le of - fre le pain, le beau pain ten - dre et le
d'el - le il re - çoit un bien plus ra - re tré -

joie . O dou - ceur d'être ai - mé - e Dans la
sel ; Il ac - cep - te l'of - fran - de : La voi -
- sor ; C'est le doux ru - ban mau - ve De ses

joie et la soie !
- là dans le ciel !

lourds che - veux d'or...

SOIR NUPTIAL

Chœur à 2 voix égales avec solo

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après le début de la chanson russe.

On peut chanter le chœur à l'unisson en supprimant la 2^e partie.

Gracieux et modéré

rit. e dimin.

CHŒUR *a Tempo*

mf *p* *mp*

1. Les voi_là ma_ri_és en - semble. Comme le soir est pur - et doux! Mais

a Tempo

mf *p dolce*

sans ralentir

comme elle est é - mu - e et tremble! L'épousée at_tend son jeune é - poux.

mp *dimin.* *p*

SOLO (1)

mf *mp*

2. "Tais-toi, pen - du - le - fol - le! Ta - pal - pi - tes comme un cœur. Ra -

(1)

mp

sans ralentir

- pi - de, le temps s'envo - le; Dieu! pour quoi - donc a - voir si - peur?"

p *dimin.*

CHŒUR (1)

mf *mp*

3. Sou - dain l'on sonne à la grille Du - jar - din qu'elle a - fer - mé; A -

(1)

mf *mp*

riten. e dimin.

- lors, sous le crois - sant qui brille, Tou - te pâle, elle ouvre au bien - ai - mé.

p *suivez le chant* *dimin.*

(1) Enchaînez bien en mesure, sans interruption ni point d'orgue.

LA DANSE DES VIEILLES

Chœur à l'unisson ou solo

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR
d'après les premiers vers de la chanson russe.

Très modéré, lié, très doux

mp *dimin.* *pp*

1. Oui, no-tre danse, à nous, pauvres vieilles, N'est pas u-ne grande mer-veille; Lorsque l'on a les cheveux blancs, Les pas sont lents, parfois tremblants.

poco riten. *dimin.* *pp* *a Tempo* *FIN*

Au dernier Ct finir avec les voix

2^e COUPLET

mp *poco riten.* *pp*

2. Mais nous sa-vons, câ-li-nes et bon-nes, Ba-lan-cer poupons et pou-ponnes, Et, chanton-nant des airs bien doux, Les fai-re sau-ter sur nos ge-noux.

3^e COUPLET

p *ralentissez peu à peu* *pp*

3. Et nous sa-vons la-mol-le ca-den-ce Du-ne plus pai-si-ble dan-se: Cel-le des purs et frais ber-ceaux Où dorment vos chers pe-tits oi-seaux...

PAUVRE MOUJICK

Chœur à 2 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson ou en solo en supprimant la 2^e partie.

Modéré *poco riten.*

mf

a Tempo

1. Chez nous par - fois on ra - con - te tou - tes ces his -

a Tempo

mp

mp

-toi - res De - vrais ou faux tsars, cru - els et puis - sants.

p *mp sf*

mf Ces his-toi-res, frè-res, Dieu! qu'elles sont noi-res! *mp* Qu'elles
mp sont ter-ri-bles, plei-nes de cri-meet de sang! *p*
poco riten. *D.C.*
D.C. *sf*
suivez les voix Au 3^e Couplet...
finir avec les voix.

2^e COUPLET
mf Mais les princes, les no-bles, ne sont-ils pas nos maîtres? *mp* Com-
ment par-ler de ces hom-mes sans dan-ger? *mf* Pau-vre mou-jick, fais ain-
mp si que-tes an cê-tres: O bé is à ceux qui te commandent, *poco riten.* sans les ju-ger.

3^e COUPLET
mf Ah! lais-se là-haut se dé_chi-er les grands ai-gles! *mp* Sans le-
ver tes yeux vers le ciel, va, sè-me ton grain! *mf* Grat-te la ter-re, ou
mp *poco riten.*
fau che les sei-gles, Trophéu-reux si l'on t'en lais-se pour fai-re ton pain!

LE PRINTEMPS DANS LA FORÊT

Chœur à 3 voix égales

Mélodie d'une chanson populaire russe
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR.

On peut chanter à l'unisson en supprimant la 2^e et la 3^e parties.

Très animé, mais bien distinct et bien mesuré



mf *cresc.*

1. La fo - rêt — nous ap - pel - le Par
2. De lu - miè - re bai - gné - e, Sou -

mf *cresc.*

1. La fo - rêt — nous ap - pel - le Par
2. De lu - miè - re bai - gné - e, Sou -

sans ralentir *mf* *cresc.*

mille oi - seaux que j'en - tends. Ca - ma - ra - des, qu'elle est ver - te, qu'elle est
- rit la jeu - ne fo - rêt. On joue - ra gail - lar - de - ment de la co -

mille oi - seaux que j'en - tends. Ca - ma - ra - des, qu'elle est ver - te, qu'elle est
- rit la jeu - ne fo - rêt. On joue - ra gail - lar - de - ment de la co -

f

mf *sans ralentir* *f*

bel - le! C'est grâce à notre a - mi, le gai prin - temps.
-gné - e; J'ai dit que maint sor - bier y pas - se - rait!

mf *sans ralentir* *f*

bel - le! C'est grâce à notre a - mi, le gai prin - temps.
-gné - e; J'ai dit que maint sor - bier y pas - se - rait!

mf *sans ralentir* *f*

Au dernier Ct
finir avec les voix

3^e COUPLET

mf *cresc.* *f* *mf*

Dans les frè - nes et les aul - nes Marchons, mes fils, enchan - tant! Regar -

mf *cresc.* *f* *mf*

Dans les frè - nes et les aul - nes Marchons, mes fils, enchan - tant! Regar -

sans ralentir

-dez la prime - vere aux doux yeux jau - nes, Comme el - le a refleu - ri près de l'é - tang!

sans ralentir

-dez la prime - vere aux doux yeux jau - nes, Comme el - le a refleu - ri près de l'é - tang!

4^e COUPLET

mf *cresc.* *f*

C'est as - sez — de froi - du - re! De hors, gai - ment, nous vi - vrons. Ca - ma -

mf *cresc.* *f*

C'est as - sez de froi - du - re! De hors, gai - ment, nous vi - vrons. Ca - ma -

sempre f *sans ralentir*

rades, qu'il fait bon dans la ver - du - re! Voi - là qui fait plai - sir aux bù - che - rons!

sempre f *sans ralentir*

rades, qu'il fait bon dans la ver - du - re! Voi - là qui fait plai - sir aux bù - che - rons!

CHANT DES HALEURS DE LA VOLGA

Chœur à l'unisson

Mélodie d'un chant de haleurs russes
harmonisée par JULES DE BRAYER.

Paroles de MAURICE BOUCHOR.

Très modéré; bien nuancé



long de l'eau! Pas - se, pas - se les jo - lis bou - leaux,

cresc.
Pas - se les plai - nes Et les chaumières, Les bru - yères,

Ti - re, ti - re là! Oh! là, his - se! His - se, his - se!

La - ou - li, la - i - la, His - se, his - se là! Oh! là, ti - re!

Ti - re, ti - re! La - ou - li, la - i - la, Ti - re, ti - re là!

mf

Ti - re, ti - re, nous i - rons a - près Boi - re, boi - re sous l'om -

mp

cresc.

- bra - ge frais! Tous, on travail - le Pour que tu mar - ches,

mf

mf

Gros - se bar - que, Ti - re, ti - re là! Oh! là, his - se!

mp

mp

His - se, his - se! La - ou - li, la - i - la, His - se, his - se là!

p

dimin.

pp

Oh! là, ti - re! Ti - re, ti - re! La - ou - li, la - i - la, Ti - re, ti - re là!

pp

dim.

ppp

pp

INDICATIONS PRATIQUES

RELATIVES A L'EXÉCUTION DES CHANTS

JEAN RENAUD. — Voilà une chanson qui, étant donnée sa longueur (treize couplets dans un mouvement modéré), me semble, plus que toute autre, requérir une certaine variété dans l'exécution. Il est vrai que les couplets ne sont pas tous sur la même mélodie, comme il a été expliqué dans l'Introduction. Mais, à coup sûr, les passages dialogués gagneront beaucoup à être faits par autant de voix qu'il y a de personnages, tout le récit étant chanté par le chœur. Si l'on adopte ce système, il faudra une voix d'homme et deux voix de femmes : Jean Renaud, la Mère, la Veuve. Quant au chœur, il peut être composé de voix d'hommes ou de voix de femmes, — plutôt de voix d'hommes, — ou bien, ce qui vaudrait mieux, des deux sortes de voix réunies.

Je rappelle que, nos arrangements vocaux étant écrits pour voix égales et non pour voix mixtes, si l'on fait chanter à la fois des hommes et des femmes et que ce soit en parties, chacun des deux groupes doit chanter toutes les parties.

D'autre part, je fais remarquer une fois pour toutes que si, par convention et dans l'intimité, une voix féminine peut chanter ce qui appellerait une voix masculine, et si on peut même faire l'inverse, par contre ces substitutions seraient inadmissibles dans une exécution publique. Par exemple, devant un véritable auditoire Jean Renaud peut bien être chanté d'un bout à l'autre par une voix seule ou par un chœur; mais, si l'on adopte le principe de faire dialoguer les personnages, il faudra nécessairement une voix d'homme et deux voix de femmes, plus le chœur, à qui incombera le récit, à l'exclusion de tout dialogue.

Je pense que le ton de mi mineur sera, en général, le plus favorable; si les voix s'y prêtent, on pourra essayer fa mineur ou même fa dièse mineur. En revanche, si l'on n'a que des voix moyennes ou un peu graves, on pourra chanter en ré mineur; mais, en ce cas, il vaudra mieux que le chœur soit à l'unisson.

LES TOMBES FLEURIES. — Il faudrait ici une soliste, deux voix d'hommes ou deux petits groupes de voix d'hommes, un chœur de voix féminines, un chœur de voix masculines. La soliste chante les couplets 3, 4, 6, 7, 8, 9 : je voudrais qu'à ces couplets-là le chœur — qui intervient pour le *Tra la la...* — fût composé uniquement de voix féminines. Les deux hommes, ou les deux petits groupes de voix d'hommes, qui représentent des estaliers du prince, chantent les couplets 1, 2 et 5 : je voudrais qu'à ces trois couplets les interventions du chœur fussent exclusivement faites par des voix d'hommes. Quant au couplet 10, qui appartient tout entier au chœur, je l'imagine exécuté ou bien par les voix de femmes seulement, ou bien, ce qui vaudrait encore mieux, par toutes les voix, avec une extrême douceur.

On peut lire en la bémol aussi bien qu'en la naturel; le premier de ces deux tons ne serait peut-être pas trop haut pour le chant à l'unisson.

LE PRISONNIER DE HOLLANDE. — Je demande une soliste qui chante tous les couplets, sauf le début du cinquième; lorsqu'elle aura chanté les deux premiers vers d'un couplet, la reprise de ces deux vers devra être faite exclusivement par des voix de femmes. Quant au refrain, étant donné le caractère des paroles (*Près de son amie Fait beau passer le mai*),

des voix d'hommes y sont indispensables. La meilleure solution, à mon avis, serait de faire chanter ce refrain par les voix d'hommes et les voix de femmes. Évidemment la pensée contenue dans les paroles vient des hommes; mais rien n'empêche que les femmes s'y associent. Reste à régler le début du cinquième couplet : *Que donneriez-vous, belle, Pour avoir vot'mari?* Ces vers pourraient être chantés par un ou par une soliste, ou bien par un petit groupe soit d'hommes, soit de femmes; mais, pour la variété, je préférerais que ce fût par une voix d'homme ou par quelques voix d'hommes, ce qui impliquerait la reprise par toutes les voix d'hommes, et par ces voix seulement.

Je rappelle qu'il s'agit d'une version mélodique très différente par le caractère de celle que l'on chante communément (*Auprès de ma blonde*) : on devra prendre un mouvement modéré, ne pas presser et chanter de façon expressive.

LES TROIS TAMBOURS. — Ici encore il faudrait un chœur d'hommes et un chœur de femmes. Ces deux chœurs ensemble chanteraient les couplets de récit, c'est-à-dire les trois premiers. Tous les autres couplets seraient distribués entre les trois solistes, qui sont une femme et deux hommes, autrement dit la Princesse, le Tambour et le Roi. Les reprises du chœur, à la fin de chaque couplet dit par l'un quelconque des trois personnages, seraient faites par les voix d'hommes et les voix de femmes ensemble.

D'autres systèmes seraient possibles en ce qui concerne les interventions du chœur à partir du couplet 4; mais celui que j'indique est le plus simple et serait, je crois, le plus satisfaisant dans cette chanson.

On peut lire en la bémol aussi bien qu'en la naturel, ton écrit, et la bémol vaudrait mieux si le chœur chantait à l'unisson. Il y a un accident (un ré dièse) dans l'accompagnement, mais rien ne sera plus simple que de remplacer un dièse par un bécarré, si l'on joue en la bémol. Toutes les fois que l'on pratiquera ce genre de transposition, il faudra, naturellement, tenir compte des accidents possibles; avec un peu d'attention, même un novice s'en tirera sans difficulté dans la plupart des cas.

Rien n'empêche que le Tambour ait à la boutonnière ou à la main une rose blanche¹. En tout cas, ce Tambour sera jeune, comme la Princesse; quant au Roi, si ce n'est pas un vieillard ou un homme mûr, il pourra toujours s'en donner le maintien.

LE PRISONNIER DE NANTES. — Deux solistes : le Prisonnier, la Jeune Fille. Le chœur chante seul les couplets de récit, c'est-à-dire les couplets 1, 2, 3, 5, 9, 10, 11 et 15, plus les six premières mesures du couplet 4, dont la fin est dite par le Prisonnier; en outre, le *Tra la la la lidéra* est chanté par le chœur aux autres couplets, où la parole — sauf en ce qui concerne ce refrain — est aux solistes. Ce chœur peut être composé de voix d'hommes ou de voix de femmes — plutôt de voix d'hommes — ou, mieux encore, des unes et des autres.

D'OU VIENS-TU, BERGÈRE? — C'est une chanson par questions et réponses. Une soliste — la Bergère — est indispensable pour toutes les réponses. Les questions sont faites, en principe, par le chœur; mais, comme elles sont bissées, mieux vaut qu'elles soient chantées d'abord par quelques voix ou par une seule, et ensuite reprises par tout le chœur. D'autre part, afin de ne pas terminer sur un solo, j'ai fait reprendre en chœur la dernière réponse de la Bergère, avec une légère variante mélodique.

Le chœur peut être exclusivement composé de voix féminines ou, ce qui vaudrait mieux, de voix de femmes et de voix d'hommes réunies. Si l'on adopte ce dernier système, la question pourra être faite d'abord, à chaque couplet, par une ou plusieurs voix d'hommes aussi bien que par une ou plusieurs voix de femmes. Pour la variété², je préférerais que ce fût par une ou plusieurs voix d'hommes, ou, ce qui vaudrait peut-être mieux, par quelques voix choisies d'hommes et de femmes. De toute façon, la question doit être reprise par le chœur entier, qui doit aussi terminer la chanson en reprenant la dernière réponse de la Bergère.

On peut lire en si naturel au lieu de lire en si bémol, et je crois que cela vaudrait mieux. Ce serait plus clair et plus gai.

1. A la condition, bien entendu, de chanter par cœur, ce qui vaudra toujours infiniment mieux pour toutes les chansons, notamment pour les chansons gaies.

2. Le solo obligé étant fait par une voix féminine.

LE RETOUR DU MARIN. — Solistes : l'Hôtesse, le Marin. Quant au chœur, d'une part, il chante le début du premier couplet, tout le troisième et tout le huitième : je voudrais qu'à ces trois passages il fût composé de voix d'hommes et de voix de femmes. D'autre part, il fait une reprise aux couplets 2, 4, 5, 6 et 7 : je voudrais qu'elle fût faite par les voix d'hommes quand le soliste vient de chanter (2, 4, 6) et par les voix de femmes quand il s'agit de reprendre après la soliste (5 et 7).

On peut transposer en la naturel, mais j'incline pour le ton écrit, — la bémol, — même si le chœur chante à deux parties. Ce n'est pas que je considère la bémol comme étant, par lui-même, mélancolique ; au contraire, lorsqu'il remplace sol, il ajoute à l'éclat de cette tonalité ; mais il est quelque peu voilé si on le compare à la naturel, simplement parce qu'il est un demi-ton plus bas.

LA COURTE PAILLE. — Il ne faut pour cette chanson que des voix masculines, l'histoire étant racontée par des matelots. Il y a deux solistes : le Capitaine et le Marin. Les couplets de récit (1, 2, 3, 4, 5, 7 et 12) sont, en principe, chantés par le chœur, mais, à chacun de ces couplets, deux choristes ou deux petits groupes de choristes attaqueront seuls, la reprise étant faite par tout le chœur, et diront ensuite, seuls, la seconde phrase, la conclusion du couplet étant faite par tout le chœur. Quant aux couplets 6, 8, 9, 10 et 11, qui sont chantés par l'un ou l'autre des solistes, tout le chœur doit y intervenir comme précédemment, c'est-à-dire en reprenant la première phrase et en terminant le couplet.

LA FÊTE DES SAVETIERS. — Chœur pour voix d'hommes, d'un bout à l'autre.

Si l'on voulait apporter quelque variété à l'exécution de ce morceau, les couplets 2 et 4 pourraient être chantés par un trio de bonnes voix, le chœur restant chargé des couplets 1, 3 et 5.

POUR UNE ROSE. — Solo pour voix de femme.

On peut lire en la naturel au lieu de lire en la bémol ; si les deux tons conviennent à la chanteuse, la bémol a mes préférences.

AVEC MES SABOTS. — A tous les couplets, certains passages spécifiés sont faits par la soliste, les autres par le chœur, qui doit être composé de voix de femmes. La soliste peut aussi chanter le tout.

On peut lire en la bémol au lieu de lire en la naturel ; mais, cette fois, la naturel me paraît préférable.

VOICI L'HIVER PASSÉ... — Les trois premiers couplets sont, en principe, confiés au chœur, mais il vaut mieux les faire chanter par un petit groupe, qui peut être réduit à deux voix, le chœur entier faisant seulement la reprise des deux derniers vers à chaque couplet. D'ailleurs, le petit groupe et le chœur doivent, à ces trois premiers couplets, être exclusivement composés de voix féminines.

Les autres couplets sont partagés entre deux solistes : la Jeune Fille et le Jeune Homme. Les deux derniers vers des couplets chantés par la Jeune Fille (4 et 6) doivent être repris par les voix de femmes ; les deux derniers vers des couplets chantés par le Jeune Homme (5, 7 et 8) doivent être repris par les voix d'hommes. Cependant, pour terminer sur une sonorité plus étoffée et sur une sorte d'assentiment général, je propose que toutes les voix du chœur fassent la reprise au dernier couplet.

Tonalité : la bémol avec faculté de lire en la naturel. La bémol serait plus doux et, par suite, meilleur, — en principe.

LORSQUE J'ÉTAIS JEUNETTE... — Le chœur, composé de voix d'hommes et de voix de femmes, chante le refrain à tous les couplets et, de plus, le couplet 5 tout entier. Les autres couplets sont partagés entre une soliste — la Belle — et un trio de voix d'hommes représentant les trois « Cavaliers barons ». Si l'on chante à deux parties, deux Cavaliers feront la première, un la seconde.

D'autre part, à chaque couplet le second vers est bissé ; la reprise doit être faite par les voix de femmes s'il a d'abord été chanté par la Belle (1, 2, 7) ; elle doit être faite par les voix d'hommes s'il a d'abord été chanté par les Cavaliers (3, 4, 6). Je ne parle pas du couplet 5, que le chœur entier, comme je l'ai dit, chante d'un bout à l'autre.

J'AI TANT DANSÉ... — Les couplets sont partagés entre deux solistes : la Jeune Fille et le

Cordonnier. Tout le chœur, composé de voix d'hommes et de voix de femmes, chante le refrain à tous les couplets. D'autre part, les deux premiers vers de chaque couplet sont repris en chœur : il est naturel que ce soit par les voix de femmes toutes les fois que c'est pour répéter les paroles de la Jeune Fille; par les voix d'hommes toutes les fois que c'est pour répéter les paroles du Cordonnier.

On pourra essayer si naturel au lieu de si bémol. Peut-être semblerait-il fort simple d'écrire en ut une chansonnette comme celle-ci, où il n'y a point de tenue fatigante : on aurait tout juste un fa naturel (cinquième ligne) à donner en passant à chaque couplet, et ce n'est pas la mer à boire. Oui, mais il y aurait aussi une énorme quantité de mi naturels à fournir, et au milieu de la chanson, qui a sept couplets, les exécutants pourraient en avoir plein les cordes vocales. *Ne nous en rapportons pas uniquement à ce que les voix peuvent donner à un premier couplet.*

Je conseille d'enchaîner bien en mesure d'un couplet à l'autre, après le petit interlude, sans retard ni point d'orgue.

LA PETITE TATA. — Le chœur chante ici le premier couplet et une partie des couplets 2 et 5; de plus, le refrain à tous les couplets. Il ne peut être composé que de voix de femmes ou de voix d'enfants. Dans l'un ou l'autre cas il faudra trois solistes : la Dame, la Servante et le Mari. Si l'on a un chœur de voix de femmes, la Dame et la Servante seront des femmes, le Mari un homme; si c'est un chœur d'enfants, il en pourra être de même, mais le Mari pourra tout aussi bien, et même mieux, être un garçon, tandis que la Dame et la Servante seront deux fillettes. S'il n'y a pas de garçons dans le chœur, le Mari lui-même sera une fillette, qui fera la grosse voix.

Dans le cas où le chœur serait composé de femmes et d'enfants, il vaudrait mieux que les solistes fussent un homme et deux femmes.

IL FAUT MARIER NOS FILLES. — A chaque couplet le chœur chante *Et tra et tra*, etc., plus la reprise du second vers; en outre, il chante le couplet 4 tout entier. Les solistes entre lesquels se partagent les autres couplets sont la Mère, le Père et la Fille aînée. Il faut remarquer que les deux derniers couplets sont chantés par le Père et la Mère ensemble, la Mère faisant la première partie, le Père la seconde, si le chœur est à deux parties.

Nous aurons donc, comme solistes, une voix d'homme et deux voix de femmes. Comme cette chanson, fort gaie, n'a pas la délicate gentillesse de la précédente, le chœur sera composé de voix d'hommes aussi bien que de voix de femmes. Les voix d'hommes chanteront seules au couplet 2, où le Père est soliste; les voix de femmes chanteront seules aux couplets 1, 3 et 5, où le solo est fait par la Mère ou par la Fille aînée; enfin, toutes les voix chanteront le couplet 4 en entier et la partie chorale aux couplets 6 et 7, où le Père et la Mère font un petit duo.

D'autre part, le chœur pourrait être composé de voix d'enfants : en ce cas, le Père serait un garçon, la Mère et la Fille aînée seraient deux fillettes.

LES TROIS CORBEAUX. — Il ne faut pas songer ici à créer un véritable dialogue mettant en scène des personnages, qui seraient les trois corbeaux : le texte ne le permet pas, et la chose, en soi, me plairait peu; mais, au lieu de faire tout chanter par le chœur, il sera bon, me semble-t-il, de ne lui confier, à chaque couplet, que certains passages des refrains (je les ai spécifiés dans la partition), tout le reste devant être chanté par un petit groupe de voix, ou deux, ou une seule.

On pourrait concevoir le tout chanté par un soliste, mais je crois bien que le premier : *Cradira...* et le *Cradéri...* de la fin demandent le chœur.

De toute façon, c'est un morceau pour voix d'hommes, exclusivement.

TOAST. — La meilleure occasion pour exécuter ce morceau serait le moment des toasts dans un repas corporatif, par exemple un banquet d'instituteurs et d'institutrices.

Aux trois couplets, certains passages désignés doivent être dits par quelques voix ou par une seule; le reste appartient au chœur. Ce chœur doit être composé d'hommes et de femmes; le petit groupe de même; si le groupe est remplacé par une seule voix, elle peut être masculine ou féminine, mais, à mon avis, plutôt masculine.

Il vaudra mieux, si c'est possible, que la « coupe de lumière » soit réelle. Mais y a-t-il

aujourd'hui un banquet sans vin de Champagne, si minime qu'en soit la quantité, si modeste qu'en soit la qualité?

Seul, le ton de la naturel aurait ici tout l'éclat désirable, mais la bémol serait possible aussi, même en chantant à deux voix¹.

NOCE VILLAGEOISE. — Il faut un chœur d'hommes et un chœur de femmes, les hommes chantant tout ce qui est attribué au premier groupe, c'est-à-dire la première et la troisième phrases de quatre mesures, les femmes chantant tout ce qui est attribué au second groupe, c'est-à-dire la deuxième et la quatrième phrases. La reprise de la quatrième doit être faite par les deux chœurs ensemble.

Un chœur d'hommes ou de femmes, divisé en deux demi-chœurs, pourrait à lui seul exécuter ce morceau; mais l'impression serait moins bonne et, si l'on peut dire, moins juste. C'est toute une noce villageoise qui chante.

On peut lire en la bémol au lieu de lire en la naturel, mais ce serait par moments un peu bas, surtout si l'on chantait à deux parties, et certains passages resteraient bien hauts pour l'unisson. La meilleure solution sera donc de chanter en la naturel à deux parties.

LE Puits de sainte Keyne. — Il me semble que cette chanson ne peut être chantée que de deux manières : d'un bout à l'autre en chœur ou en solo. Elle peut être dite par une femme ou par un homme; s'il s'agit d'un chœur, j'aimerais qu'il comprit des exécutants des deux sexes. Cependant ce pourrait aussi être un chœur d'hommes ou mieux un chœur de femmes.

On peut lire en mi bémol au lieu de lire en mi naturel si le chœur chante à l'unisson, ou bien si, le morceau étant exécuté en solo, le ou la soliste préfère le ton de mi bémol. D'autre part, pour un chœur à deux parties, on pourrait essayer fa naturel.

LADY MAISRY. — Ce morceau peut être dit d'un bout à l'autre par un ou une soliste, ou par un chœur à l'unisson; mais on peut aussi faire chanter le premier couplet par une voix de femme (Lady Maisry), le troisième par une autre voix de femme (le Page), le quatrième par une voix d'homme (le jeune Seigneur), le second, le cinquième, le sixième, le septième et le huitième par un chœur de voix féminines ou masculines, — plutôt féminines, — ou bien, ce qui me plairait encore mieux, par des voix d'hommes et des voix de femmes.

Il est permis de lire en fa naturel mineur au lieu de lire en fa dièse mineur.

LE HARDI PÊCHEUR. — Si l'on ne préfère pas ici, d'un bout à l'autre, un solo (voix d'homme ou voix de femme) ou un chœur à l'unisson (voix de femmes, ou voix d'hommes, ou les deux ensemble), le chœur peut chanter le premier couplet, les deux premiers vers du troisième, le quatrième et le neuvième, c'est-à-dire tout ce qui constitue le récit. Une voix d'homme (le Pêcheur) chanterait les deux derniers vers du second couplet, les deux derniers vers du troisième, le cinquième, le septième et le huitième; une voix de femme (la Jeune Fille) chanterait les deux premiers vers du second couplet et le sixième en entier.

On pourrait lire en la naturel au lieu de lire en la bémol, mais je pense que ce serait moins bien.

L'ANNEAU BRISÉ. — Solo ou chœur à l'unisson, d'un bout à l'autre; mais ce peut être aussi un dialogue, avec une intervention du chœur au dernier couplet. Le Marin chanterait le premier couplet, les deux derniers vers du troisième, les deux derniers vers du quatrième et encore le second vers du sixième; la Jeune Fille chanterait le second, les deux premiers vers du troisième, les deux premiers du quatrième et le cinquième en entier. Le chœur chanterait le premier, le troisième et le quatrième vers du sixième couplet. Je fais remarquer que ce quatrième vers doit appartenir au chœur, non au Marin, puisqu'il contient un « dit-il »; et puis j'aimerais mieux finir par le chœur, tandis que le Marin embrasserait sa promise comme il a le droit de le faire après une absence de sept ans.

En ce qui concerne le chœur : voix d'hommes ou voix de femmes, ou, ce qui vaudrait mieux, les deux ensemble.

LE BRAVE LABOUREUR. — Ici, voix d'hommes exclusivement. Il n'y a aucune espèce de

1. Dans un banquet, il ne serait pas difficile de placer un piano derrière le soliste ou le petit groupe de voix choisies. On pourrait d'ailleurs se passer d'accompagnement. D'accompagnement, dis-je, mais non pas, alors, de diapason!

dialogue; mais, comme c'est assez fatigant à chanter, je proposerais de confier à un bon soliste les couplets 1 et 3, au chœur les couplets 2 et 4.

JEAN GRAIN D'ORGE. — Il y a les couplets et le refrain : ce dernier attribué au chœur, formé de voix d'hommes, avec adjonction de voix de femmes, si l'on veut; les couplets chantés par un soliste, ou par un petit groupe de voix d'hommes.

On pourrait lire en si naturel au lieu de lire en si bémol, si cela convenait au soliste ou au petit groupe.

LES DOUZE JOURS DE NOËL. — Voix de femmes ou de fillettes, ou bien les unes et les autres. Je proposerais de faire chanter le premier couplet ' par une seule voix, le second ' par deux voix, le troisième ' par trois voix, et ainsi de suite jusqu'à douze exclusivement. Au douzième et dernier couplet on ferait donner toutes les voix disponibles.

MARCHE DES HOMMES DE HARLECH. — Essentiellement choral. Cependant j'ai indiqué certains passages comme devant être chantés par des voix choisies, deux au minimum, le reste étant attribué au chœur. Il s'agit de voix d'hommes, mais on pourrait les renforcer par des voix de femmes dans les passages où le chœur donne tout entier.

Je ne crois pas qu'il y ait lieu, en général, de chanter ce chœur en si naturel au lieu de si bémol.

LA HARPE CELTIQUE. — Chœur divisé en deux groupes qui, à chaque couplet, alternent, puis s'unissent. Voix d'hommes ou voix de femmes, — voix d'hommes de préférence, — ou, mieux encore, les deux sortes de voix. Les hommes formeraient le premier groupe, les femmes le second.

Ici encore, je crois que si bémol est la meilleure tonalité.

LE TROUPEAU SOUS LA NEIGE. — Solo pour voix d'homme ou voix de femme. Une voix d'homme représenterait un berger adulte; une voix de femme un berger enfant ou adolescent, ou une bergère.

MARCHONS, LES GAS! — Voix d'hommes; tout le chœur au refrain; aux couplets, voix choisies pouvant être réduites à deux.

On peut essayer en mi bémol, — à condition, bien entendu, de chanter à deux parties. A l'unisson, ré bémol pourrait remplacer ré naturel.

LES CLOCHETTES BLEUES D'ÉCOSSE. — A chaque couplet il y a une question et une réponse. La réponse doit être faite par une soliste et reprise en chœur uniquement par des voix de femmes. Quant à la question, elle peut être faite ou par des voix d'hommes ou par des voix de femmes : d'abord un petit groupe pouvant être réduit à deux voix, puis la reprise en chœur. Pour la variété, les voix d'hommes vaudraient peut-être mieux; mais, comme il est impossible de leur faire terminer la chanson avec les voix de femmes, — les paroles ne le permettent pas, — il faudrait alors que les femmes fussent assez nombreuses pour que l'on ne finit pas sur une sonorité trop maigre. Si, au contraire, il n'y avait que des voix de femmes, le chœur pourrait être divisé en deux groupes égaux, se répondant aux deux premiers couplets; au troisième seulement, la question ayant été faite par les voix choisies et reprise par un demi-chœur, la réponse de la Jeune Fille serait reprise par les deux demi-chœurs ensemble. Au total, il me semble que cet arrangement (rien que des voix de femmes) vaudrait mieux.

On peut lire en mi naturel au lieu de lire en mi bémol.

CHARLET, MON PRINCE AIMÉ... — Chœur pour voix d'hommes ou pour voix de femmes — de préférence pour voix de femmes — ou bien, ce qui vaudrait mieux, pour les deux sortes de voix réunies. L'arrangement que voici serait, à mon avis, le meilleur : le premier couplet par les voix d'hommes; le second par les voix de femmes; le troisième (en majeur) par toutes les voix, sauf que les hommes chanteraient seuls ces deux vers :

Le fifre et le tambour, tout joyeux, l'accompagnent
Parmi les cris d'amour dont frémit la montagne,

et que les femmes chanteraient seules ces deux-ci :

Ils viennent en chantant; mon Charlet marche en tête;
Sonnez, jolis refrains de triomphe et de fête!

1. Y compris le préambule et le refrain.

VRAI MONTAGNARD. — Une soliste pour les couplets; refrain en chœur par des voix de femmes, auxquelles j'ajouterais avec plaisir des voix d'hommes.

On pourrait essayer un demi-ton plus haut, en mi bémol.

LES JOURS D'AUTREFOIS. — C'est un chant d'amitié; le soliste peut être remplacé par deux solistes, deux amis, chantant à l'unisson. Je parle des couplets, à chaque fois suivis du refrain, qui fait partie intégrante du solo. Puis vient, à chaque fois aussi, la reprise du refrain par le chœur, — en principe, un chœur d'hommes.

L'amitié chantée par Burns est, en effet, entre deux hommes; mais dans un milieu féminin — une grande école, par exemple — une exécution de ce chant par des voix féminines, à propos d'un révoir ou d'un départ, aurait toute sa raison d'être.

Dans une exécution publique, le solo et le chœur seraient chantés par des hommes; mais rien n'empêcherait que des choristes femmes fussent ajoutées aux choristes hommes.

On pourrait lire en fa dièse au lieu de lire en fa naturel, si les voix s'en accommodaient et surtout si le pianiste ne redoutait pas un excès de touches noires.

LE RAT-DE-CAVE EMPORTÉ PAR LE DIABLE. — Voix choisies aux couplets, ces voix pouvant être réduites à deux, ou même à une seule en supprimant la seconde partie; chœur au refrain. C'est un chant pour voix d'hommes, évidemment, mais des femmes pourraient aussi s'amuser à le chanter. Dans l'interprétation la plus normale, les couplets et le refrain étant dits par des voix d'hommes, on pourrait leur adjoindre des voix de femmes au refrain seulement.

Ici encore fa dièse pourrait remplacer fa naturel.

IRLANDE ¹. — Bien que ce morceau puisse être chanté par une seule voix, — comme d'ailleurs toutes nos chansons, — je le préférerais toujours exécuté par un chœur, avec des voix choisies au milieu de chaque couplet, pendant les quatre mesures spécifiées. Les voix choisies pourraient d'ailleurs être réduites à deux, ou même à une seule, en supprimant la seconde partie. Exécutants ou exécutantes à volonté. Si l'on a des voix d'hommes et des voix de femmes, je suis d'avis de faire chanter le premier couplet par les premières, le second par les dernières, le troisième par toutes. Les voix choisies masculines et féminines chanteraient ensemble les quatre mesures spécifiées au milieu du troisième couplet ².

On peut chanter en ut dièse au lieu d'ut naturel.

Dans une école normale de jeunes gens, où l'on chantait pourtant très bien de grandes œuvres classiques, les voix baissaient un peu, certain soir, à la fin de chaque couplet d'une petite chanson en ut, malgré l'attention laborieuse de tous. Je les fis chanter en ut dièse et la justesse fut irréprochable, sans le moindre effort. Avis à ceux qui ne craignent pas de faire de petits essais ³.

Le lecteur comprendra qu'en écrivant Érin au lieu d'Erin j'ai voulu indiquer la prononciation et surtout éviter que l'on ne prononçât *Érain*.

T'OUBLIER ?... — Chant pour un ou une soliste, ou chœur pour voix d'hommes ou voix de femmes. Il serait également très légitime d'associer, en chœur, les deux sortes de voix, d'un bout à l'autre.

Ut dièse pourrait être essayé au lieu d'ut naturel.

DANS LA SOMBRE NUIT BLEUE... — Solo pour voix d'homme ⁴.

1. Je rappelle que, pour la commodité de la mise en pages, ce morceau, dont j'indique ici la vraie place dans la série des chants irlandais, a été mis, dans le recueil, après les trois autres chansons de Moore, qui auraient dû le suivre.

2. Si, au lieu de voix choisies, il s'agissait de solistes, ces quatre mesures seraient chantées, de préférence, par le soliste du premier couplet.

3. Dans une autre circonstance, un morceau d'allure modérée, écrit en la, — ton qui passe pour être éclatant, — semblait terne, sourd, et les voix des exécutantes, d'ailleurs bien exercées, baissaient peu à peu; l'essai de si bémol donna aussitôt les résultats les plus satisfaisants. J'ai fait des centaines d'expériences analogues.

4. Il est très fréquent que des *lieder* dont les paroles exigeraient un interprète masculin, soient exécutés par une chanteuse, au concert aussi bien que dans un salon. Nous avons tous entendu mainte page de Schumann (extraite, par exemple, de son admirable « Amour de Poète ») exécutée de cette façon. L'effet

AUTOUR DE LA COUPE. — Refrain en chœur, couplets par des voix choisies ou, mieux encore, par un soliste. Il s'agit de voix d'hommes, mais le chœur pourrait comprendre aussi des voix de femmes.

Il est permis d'essayer en si naturel, mais je crois que ce serait trop haut.

FAMINE. — Chœur pour voix d'hommes; un soliste peut remplacer le chœur.

LE DRAPEAU VERT. — Couplets par des voix masculines choisies, pouvant être réduites à deux, ou par un soliste; refrain en chœur. Les voix d'hommes sont indispensables aux couplets et au refrain; je ne verrais nul inconvénient — au contraire — à ce que le chœur comprît aussi des voix de femmes.

LA VISION DE MARIE. — Une soliste : Marie; un soliste : Jésus. Récit chanté en chœur par des voix de femmes ou des voix d'hommes, ou par les unes et les autres réunies.

Je crois que fa dièse mineur, ton écrit, sera toujours préférable à fa naturel mineur.

CHARITÉ. — Solo pour voix d'homme ou voix de femme, ou bien chœur pour voix d'hommes ou voix de femmes. Il n'y aurait pas d'inconvénient à associer en chœur les deux sortes de voix.

LA MORT DU SOLDAT. — Deux soli obligés : l'un pour le Soldat, l'autre pour la Mère. Le récit est fait par un chœur, composé d'hommes ou, mieux encore, d'hommes et de femmes; mais il faudrait, à mon avis, que les huit premières mesures du couplet 3 fussent chantées par une seule voix — une voix d'homme — prise dans le chœur.

Tonalité : fa naturel ou fa dièse.

LE HULAN. — Les couplets 1, 2 et 4 sont chantés par le chœur, formé de voix d'hommes ou de voix de femmes, ou des deux sortes de voix réunies; le couplet 3 est partagé entre les deux solistes : le Hulan et la Femme. La mélodie étant d'une tessiture élevée au début et se terminant dans le grave, il eût peut-être été difficile de trouver des solistes pouvant chanter sans peine le couplet tout entier : aussi ai-je eu soin d'attribuer les passages les plus hauts à l'un des interlocuteurs, — le Hulan, qui sera donc un ténor, — les plus graves à l'autre, — la Femme, qui sera donc un alto. Quant au chœur, dans tous les passages tant soit peu élevés il se divise en deux parties, tandis que toutes les voix forment un unisson lorsque la mélodie devient grave.

On pourrait essayer fa dièse au lieu de fa, mais il faut avouer (je pense à l'accompagnateur) que les accidents sont ici fort nombreux, et que jouer en fa dièse pourrait n'être pas très commode !

LES DEUX CYGNES. — Deux voix de femmes, à l'unisson, chantent le discours des cygnes; le récit est fait, à l'unisson aussi, par un chœur d'hommes ou de femmes, ou bien d'hommes et de femmes. Une seule voix d'homme pourrait remplacer le chœur.

LE SOLEIL DESCEND... — Solo pour voix de femme.

DANS LA NUIT. — Solo pour voix de femme.

VERS LA COLLINE. — Chœur pour voix de femmes. Le chœur peut être remplacé par une soliste.

ÉPOUSAILLES. — Ce morceau peut être chanté par des voix de femmes ou par des voix d'hommes, — plutôt par des voix de femmes, — ou bien par les deux sortes de voix réunies. Un solo, voix de femme ou voix d'homme, peut remplacer le chœur.

On pourrait lire en ré bémol au lieu de lire en ré naturel, si ce ton convenait mieux à la chanteuse ou au chanteur, ou bien s'il s'agissait d'un chœur à l'unisson.

SOIR NUPCIAL. — Le deuxième couplet est un solo pour voix de femme; le premier et le

vocal pouvait en être parfaitement beau, et, l'habitude aidant, aucun auditeur, peut-être, ne sentait ce qu'il y avait de peu naturel dans cette convention, tandis qu'on eût trouvé choquant, ou plutôt ridicule, qu'un chanteur interprêtât, même avec le plus grand talent, l'œuvre si émouvante (de Schumann aussi) qui a pour titre « La Vie et l'Amour d'une Femme ». Une femme en travesti peut être charmante; un homme habillé en femme est grotesque. C'est vrai; mais il n'y en a pas moins quelque chose d'artificiel à faire exprimer par une femme des sentiments qui ne peuvent appartenir qu'à un homme, et il est fâcheux, à mon avis, que l'habitude nous dissimule ce qu'il y a de fausseté dans cette convention. Aussi je ne conseillerai jamais à une femme de chanter en public — dût-elle y obtenir un triomphe — tel morceau dont les paroles expriment des sentiments exclusivement masculins, comme c'est le cas dans l'exquise mélodie irlandaise à laquelle se rapporte cette note.

troisième appartiennent au chœur, — voix de femmes auxquelles on peut adjoindre des voix d'hommes.

La bémol pourrait remplacer la naturel, particulièrement si le chœur chantait à l'unisson.

LA DANSE DES VIEILLES. — Je n'espère pas réunir jamais un chœur de vénérables aïeules, mais n'importe quel chœur féminin fera l'affaire, fût-il composé de toutes jeunes filles. En pareil cas, il n'est pas difficile de s'expliquer avec le public; il sourit et accepte tout ce que l'on veut.

Une soliste peut remplacer le chœur.

PAUVRE MOUJICK. — Chœur pour voix d'hommes, auquel on pourrait adjoindre des voix de femmes; ou solo pour un chanteur ou une chanteuse.

On pourrait lire en mi bémol au lieu de lire en mi naturel, notamment s'il s'agissait d'un chœur à l'unisson.

LE PRINTEMPS DANS LA FORÊT. — Chœur pour voix d'hommes. Il n'est pas interdit aux jeunes filles de le chanter pour leur agrément.

On pourrait lire en la bémol si l'on chantait à l'unisson; ce ne serait peut-être pas trop haut pour des voix moyennes. On sait que le mélancolique et tendre la bémol devient pour moi, en pareil cas, un sonore et joyeux sol dièse. Ce n'est plus un « sous-la », c'est un « sur-sol »!

LES HALEURS DE LA VOLGA. — Chœur pour voix d'hommes. Je rappelle l'importance extrême des nuances dans ce morceau. On entend de loin les hâleurs; ils approchent; les voilà; ils passent; les voix s'éloignent; plus rien.

Qu'il me soit permis, en terminant ces Indications, de répéter que, dans les exécutions familiales ou scolaires, chacune de nos cinquante-cinq chansons peut être exécutée d'un bout à l'autre soit par une seule voix, soit par un chœur, qui peut toujours être à l'unisson. C'est en pensant aux exécutions publiques que j'ai donné des avis tendant à y apporter de la variété; on peut d'ailleurs, à volonté, suivre ou ne pas suivre ces avis.

D'autre part, je tiens à rappeler pour finir que, lorsqu'on fait chanter ensemble des voix d'hommes et des voix de femmes, il est bon que les dernières soient sensiblement plus nombreuses que les premières.

LES DOUZE JOURS DE NOËL

1.

Le premier jour (1) de Noël, j'ai reçu de mon ami
Un anneau d'or...
Et, de plus, un joli brin de gui;
Mon cœur en est tout fleuri!

2.

Le deuxième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
Deux tourterelles,
Un anneau d'or...
Et, de plus, etc.

3.

Le troisième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
Trois coqs de France,
Deux tourterelles,
Un anneau d'or...
Et, de plus, etc.

4.

L'quatrième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
Quatre merlettes,
Trois coqs de France,
Deux tourterelles,
Un anneau d'or...
Et, de plus, etc.

5.

Le cinquième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
Cinq canes blanches,
Quatre merlettes,
Trois coqs de France,
Deux tourterelles,
Un anneau d'or...
Et, de plus, etc.

6.

Le sixième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
Six oies qui couvent,
Cinq canes blanches,
Quatre merlettes,
Trois coqs de France,
Deux tourterelles,
Un anneau d'or...
Et, de plus, etc.

7.

Le septième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
Sept beaux cygnes qui nagent,
Six oies qui couvent,
Cinq canes blanches,
Quatre merlettes,
Trois coqs de France,
Deux tourterelles,
Un anneau d'or...
Et, de plus, etc.

(1) A ce passage, pour le premier couplet seulement, les deux rés (croches) qui commencent la deuxième mesure seront remplacés par un seul ré (noire).

8.

Le huitième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
 Huit garçons qui chantent,
 Sept beaux cygnes qui nagent,
 Six oies qui couvent,
 Cinq canes blanches,
 Quatre merlettes,
 Trois coqs de France,
 Deux tourterelles,
 Un anneau d'or...
 Et, de plus, etc.

9.

Le neuvième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
 Neuf fillett' qui dansent,
 Huit garçons qui chantent,
 Sept beaux cygnes qui nagent,
 Six oies qui couvent,
 Cinq canes blanches,
 Quatre merlettes,
 Trois coqs de France,
 Deux tourterelles,
 Un anneau d'or...
 Et, de plus, etc.

10.

Le dixième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
 Dix ânon's qui trottent,
 Neuf fillett' qui dansent,
 Huit garçons qui chantent,
 Sept beaux cygnes qui nagent,
 Six oies qui couvent,
 Cinq canes blanches,
 Quatre merlettes,
 Trois coqs de France,
 Deux tourterelles,
 Un anneau d'or...
 Et, de plus, etc..

11.

Le onzième jour de Noël, j'ai reçu de mon ami
 Onze bœufs qui beuglent,
 Dix ânon's qui trottent,
 Neuf fillett' qui dansent,
 Huit garçons qui chantent,
 Sept beaux cygnes qui nagent,
 Six oies qui couvent,
 Cinq canes blanches,
 Quatre merlettes,
 Trois coqs de France,
 Deux tourterelles,
 Un anneau d'or...
 Et, de plus, un joli brin de gui;
 Mon cœur en est tout fleuri!

(Pour le douzième et dernier couplet suivre sur la musique.)

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.		Pages.
INTRODUCTION:	1	Marche des Hommes de Harlech.	126
CHANSONS FRANÇAISES		La Harpe celtique.	129
Jean Renaud.	65	Le Troupeau sous la neige.	132
Les Tombes fleuries.	70	Marchons, les Gas!	133
Le Prisonnier de Hollande.	73	Les Clochettes bleues d'Écosse.	135
Les trois Tambours.	75	Charlet, mon prince aimé.. . . .	137
Le Prisonnier de Nantes.	77	Vrai Montagnard.	141
D'où viens-tu, Bergère?	79	Les Jours d'autrefois.	143
Le Retour du Marin.	81	Le Rat-de-Cave emporté par le Diable.	145
La Courte Paille.	84	T'oublier?.. . . .	147
La Fête des Savetiers.	86	Dans la sombre nuit bleue.. . . .	150
Pour une rose.	89	Autour de la coupe.	153
Avec mes sabots.	91	Irlande.	155
Voici l'hiver passé.. . . .	93	Famine.	157
Lorsque j'étais jeunette.. . . .	95	Le Drapeau vert.	159
J'ai tant dansé.. . . .	97	CHANSONS RUSSES	
La petite Tata.	99	La Vision de Marie.	161
Il faut marier nos filles.	101	Charité.	164
CHANSONS ANGLAISES, GALLOISES, MANXOISES, ÉCOSSAISES ET IRLAN- DAISES.		La Mort du Soldat.	166
Les trois Corbeaux.	103	Le Hulan.	169
Toast.	105	Les deux Cygnes.	173
Noce villageoise.	107	Le soleil descend.. . . .	177
Le puits de Sainte Keyne.	109	Dans la nuit.	178
Lady Maisry.	111	Vers la colline.	179
Le hardi Pêcheur.	113	Épousailles.	181
L'Anneau brisé.	116	Soir nuptial.	183
Le brave Laboureur.	118	La Danse des Vieilles.	185
Jean Grain d'Orge.	121	Pauvre Moujick.	186
Les douze Jours de Noël.	124	Le Printemps dans la Forêt.	188
		Chant des Hâleurs de la Volga.	190
		INDICATIONS PRATIQUES.	193



BAnQ



000 609 109