

Autour des Noël de Notre-Dame-des-Doms : La musique des campagnes provençales au XVI^e siècle

Les découvertes archéologiques et l'iconographie, tout autant que les textes, témoignent largement du penchant qu'éprouvait le monde des paysans et des bergers pour la musique au cours du Moyen Age. Dans son livre *De la deablerie*, écrit entre 1497 et 1507, Ely d'Armeval, maître des enfants de chœur à Orléans, observait que les pâtres se plaisaient à chanter et à jouer des instruments ; les bergers mis en scène dans la passion d'Arnoul Gréban avaient des flûtes, des flageolets, des musettes et des tambours¹. Les fouilles réalisées il y a plusieurs années déjà dans l'ancien village fortifié de Rougiers (Var) ont livré plusieurs instruments : une guimbarde, trois flûtes en os, l'une finement exécutée, l'autre instrument plus rustique, la troisième à l'état d'ébauche². Un exemplaire des *Bucoliques* de Virgile, enluminé au XIV^e siècle, montre en illustration de scènes champêtres paysans et bergers jouant de la flûte, de la musette, du galoubet avec son tambour et d'une sorte de guiterne³. L'un des bergers d'une Adoration peinte vers 1340 (Aix, musée Granet) souffle dans une flûte, assis près de son troupeau⁴.

On pourrait multiplier ainsi les exemples à l'infini. La situation ne paraît pas différente dans la Provence du XVI^e siècle où les bergers chantent et dansent au son de leurs instruments. C'est du moins ainsi que nous les

1. A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, 1940, p. 128. Au XIII^e siècle déjà les motets du manuscrit de Montpellier mettaient entre les mains des bergers frestel, flageolet, musette et tambour.

2. G. DEMIANS D'ARCHIMBAUD, *Rougiers, village médiéval de Provence*, thèse pour le doctorat d'Etat, 1977-1978, dactylographié, II, pp. 1030-1032.

3. Lyon, bibliothèque de l'Académie ; reproduction dans T. GEROLD, *La musique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, 1936, pl. XXV.

4. E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, 1962, p. 142, n. 3 et fig. 18.

découvrons à travers les textes des cinquante-deux Noëls du recueil de Notre-Dame-des-Doms⁵. Ce recueil a été composé entre 1570 et 1610 autour de la cathédrale d'Avignon, comme l'a établi P. Pansier à partir d'un examen attentif des noms propres cités. L'étude des textes de couplets nombreux et de leur musique, qui se trouve ici intégralement transcrite par exception⁶, permet d'envisager une appréhension plus précise de la musique qui a pu alors se pratiquer dans les campagnes provençales.

LES INSTRUMENTS DES PAYSANS ET DES BERGERS.

Les textes des Noëls d'Avignon mettent en scène dans la quasi-totalité des cas l'adoration des bergers qui témoignent de leur vénération et de leur joie par deux actes essentiels : ils apportent à la crèche leurs présents et ils jouent ou chantent une aubade, à moins qu'ils ne dansent au son de cette même musique.

Noël 28 : « Les bergiers troupe rustique / se sont anuech assembla / en cantan tous en musique / La la la... »

Noël 32 : « Or sus Mathiou despiegou les timbales embé lou tabourin / faras tintin et dansa Didalou / embé Roubin. »

Noël 36 : « Leven nous bregadou / anen ly touca l'aubadou / dins soun paure luoc. »

On voit, dans ce dernier Noël, se constituer un ensemble instrumental au sein de la troupe rustique qui se rend à la crèche :

« Pren don la musettou / et toun flageouillet / e your ma flayutto / e mon rebecquet, / e per la sante naissance d'aquel rey puissan / li toucaren une oubadou en nous enanan. »

5. Bibliothèque d'Avignon, ms 4485. Edité par J. CLAMON et P. PANSIER, *Les noëls provençaux de Notre-Dame-des-Doms*, Avignon, 1925. Par commodité, les références seront faites en utilisant la numérotation de cette édition, numérotation qui ne respecte en rien l'ordre des pièces dans le manuscrit. En revanche les citations seront tirées directement de l'original, l'édition Clamon-Pansier étant particulièrement fautive à ce propos, alors qu'au contraire la musique y est correctement reproduite, à quelques détails près. Nous ne considérerons ici que les noëls en langue provençale ; le recueil comporte en outre 74 noëls en langue française.

6. Les recueils de noëls qui abondent en France au XVI^e siècle ne sont le plus souvent que des paroliers avec en tête de chaque pièce l'indication du timbre. Il est possible que le manuscrit d'Avignon lui-même n'ait comporté au départ que le texte : la musique paraît avoir été ajoutée dans un deuxième temps, remplissant les marges des feuillettes et les vides de dimensions variables laissés entre les pièces, recouvrant quelquefois partiellement l'écriture des paroles.

L'instrument le plus fréquemment utilisé par les bergers est la musette (*musettou*) ou cornemuse ; elle est citée sept fois. L'iconographie de la même époque l'associe très souvent à l'adoration des bergers. Au milieu du xvi^e siècle, deux tableaux de Simon de Châlons (l'un à Avignon, musée Calvet, l'autre à Aix, musée Granet) montrent à la crèche l'un des bergers en train de jouer ou d'apprêter sa musette. A Avignon l'instrument comporte un seul bourdon (fig. 1) ; on retrouve plusieurs fois cette cornemuse à bourdon unique sur les miniatures d'un antiphonaire de la cathédrale d'Aix daté du début du xvi^e siècle⁷ ; sur ce manuscrit les bourdons sont faits d'une seule pièce alors que chez Simon de Châlons il comporte deux corps emboîtés « afin qu'estant démonté on le porte plus commodément, et qu'il ne soit pas si difficile à percer », comme nous l'enseignera un peu plus tard le Père Mersenne selon qui cette particularité permet aussi d'accorder le bourdon soit « en tirant un peu chaque pièce du nœud », soit « en ostant l'une des parties »⁸. Sur le tableau du musée Granet (fig. 2), la musette est d'un autre type puisqu'elle comporte deux chalumeaux munis de trous et un petit bourdon, les trois tuyaux fixés sur la même petite boîte ; cet instrument ressemble à la « musette d'Italie » représentée par Mersenne⁹.

La cornemuse est bien par excellence l'instrument des paysans et des bergers, et pas seulement en Provence. Mersenne parle de la « cornemuse des bergers (...) dont ils usent dans leurs danses, à leurs noces, et en plusieurs autres récréations »¹⁰. C'est elle qui anime la *Danse des paysans* de Brueghel¹¹ ; elle est le passe-temps des pâtres (ainsi que le hautbois) sur une miniature lombarde de la fin du xv^e siècle¹² ; elle est encore jouée

7. Bibl. Méjans, ms 1548 (1413), f^o 13, 44, 79, 96, 120, 151.

8. M. MERSENNE, *L'harmonie universelle*, Paris, 1636, éd. C.N.R.S., Paris, 1965, III, pp. 284, 287.

9. *Ibid.*, p. 293 ; la musette d'Italie est, chez Mersenne, actionnée par un soufflet alors que le berger du tableau d'Aix souffle par un porte-vent.

10. *Ibid.*, p. 283.

11. Vienne. R. WANGERMEE, *La musique flamande*, Bruxelles, 1965, pl. 61.

12. Illustration d'un Virgile, Bibl. nat. de Naples, éd. par M. SALMI, *L'enluminure italienne*, Paris, s.d., pl. XXI-b.



FIG. 1: Simon de Châlons, *Adoration des bergers*
(Avignon, musée Calvet).



FIG. 2 : Simon de Châlons, *Adoration des bergers*
(Aix, musée Granet).

par deux des bergers d'une Adoration sicilienne¹³. Un Noël auvergnat plus tardif met en scène des bergers dansant des branles ou donnant une aubade au son de la musette¹⁴.

La flûte (*flayutto*) est mentionnée quatre fois, le flageolet (*flageouillet*) une fois et le *flutet* (galoubet à trois trous, accompagné d'un tambour joué par le même musicien mais beaucoup plus court que le grand tambour provençal actuel) une fois. La flûte, sous toutes ses formes, a été un instrument très prisé des bergers depuis la préhistoire ; sa fabrication est simple ; le matériau utilisé est souvent l'os animal, plus ou moins affiné ; ce peut être aussi le bois ou le roseau.

Le hautbois (*ouboy*), nom que va prendre désormais la chalemie, est signalé une fois au Noël 17 ; on en trouve des représentations sur l'antiphonaire aixois déjà cité (fig. 3)¹⁵. Ce n'est en fait que le chalumeau de la cornemuse, sans réserve d'air ni bourdon ; son volume sonore en fait alors un instrument de plein air par excellence.

Les instruments à cordes frottées sont surtout représentés par le rebec (*rebé*, *rebec* ou *rebecquet*), mentionné quatre fois¹⁶. Il y a là phénomène de survivance rurale d'un instrument fort répandu durant le Moyen Age et qui fut notamment celui des troubadours et des jongleurs. Mentionné deux fois, le tout nouveau violon (*violoun*) commence sa carrière en France par un usage populaire.

Au chapitre des percussions on note la présence du tambourin (*taborin*) et des timbalons (*timbalet* ou *timbales*), petites timbales doubles, juxtaposées, en cuivre, héritées probablement des naquaires médiévaux¹⁷. Ajoutons une mention, au Noël 17, de la guimbarde (*guinbarde*), instrument qui, selon

13. Palerme, musée du Palazzo Abbatelli, anonyme sicilien, XVI^e siècle.

14. *Noëls nouveaux composés en Auvergnat par M. F. Pezant*, Clermont, 1653, pp. 47, 61.

15. *Op. cit.*, f^o LXXXVII r^o.

16. Le diminutif *rebecquet* utilisé au Noël 36 ne semble être là que pour rimer avec *flageouillet*.

17. Noëls 17 et 32. Mersenne donne un dessin des timbalons (*op. cit.*, livre septième, p. 52). Sur les instruments anciens de percussion voir : J. BLADES, J. MONTAGU, *Early Percussion Instruments from the Middle Age to the Baroque*, Oxford, 1976.



Fig. 3 : Antiphonaire de la cathédrale d'Aix, détail d'une lettre ornée :
joueur de hautbois (Aix, bibliothèque Méjanes).

Mersenne, sert « aux laquais et aux gens de basse condition »¹⁸ ; les fouilles de Rougiers, on l'a signalé plus haut, en ont fait connaître un exemplaire du XVI^e siècle.

Les textes des Noël's permettent de se faire une idée du groupement de ces instruments, donc de la composition de ces petits ensembles populaires. Si l'énumération du Noël 36 qui rassemble musette, flageolet, flûte et rebec paraît toute réthorique, nous notons ailleurs les formations suivantes :

- hautbois et timbalon (Noël 17) ;
- chant rythmé par la guimbarde (Noël 17) ;
- musette et tambourin (Noël 8) ;
- danse rythmée par le timbalon et le tambourin (Noël 32) ;
- violon, musette et flutet (Noël 32) ;
- flûte et rebec (Noël 35).

Parmi les instruments cités dans le recueil de Notre-Dame-des-Doms il en est de communs à la musique populaire et à la musique savante, comme les flûtes, le hautbois. D'autres sont alors spécifiquement liés à la musique populaire : la guimbarde, le rebec, la cornemuse. Il existe par ailleurs bien d'autres instruments susceptibles d'être joués par des bergers et qui ne sont pas cités par les Noël's d'Avignon. On est surtout frappé par l'absence du *frestel*, la flûte de Pan, que les artistes ont montré entre les mains des pâtres depuis l'Antiquité¹⁹ ; c'est l'instrument des bergers que l'ange conduit à la crèche au Portail royal de Chartres ; on le reconnaît encore sur un chapiteau roman provençal²⁰. Mersenne cite de son côté plusieurs autres instruments paysans que les provençaux du XVI^e siècle ont bien dû connaître : ce sont des chalumeaux ou des flûtes sans trou ou percés de un, deux ou trois trous seulement ; l'un est fait « de l'écorce de saule, ou de quelqu'autre arbre » ; son tuyau est ouvert aux deux bouts, comme

18. *Op. cit.*, livre septième, p. 49.

19. Représentation du Bon Pasteur au pavement de la basilique de Théodore à Aquilée. A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, p. 29.

20. Musée départemental de Gap, *Art roman de Provence*, catalogue de l'exposition, Sénanque, 1977, *Alpes de Lumière*, 60, n° 52.

le *nâi* arabe ; l'autre est une simple tige de blé dont une extrémité entaillée constitue une anche primitive ; l'extrémité opposée peut être percée de un à trois trous ; un autre chalumeau comporte à un bout une membrane de peau qui vibre lorsque l'on souffle par un trou latéral (c'est notre mirliton)²¹. Mersenne parle ailleurs de « cornes de bœuf ou de bélier, que les bergers mettent au bout d'un baston ou de sureau creusé »²² ; c'est un instrument analogue que les paysans arabes connaissent encore sous le nom de *mizwâd* ou *mizmâr*.

Dans ses mémoires, Marguerite de Valois décrit une fête donnée près de Bayonne en 1565, lors d'un voyage du roi Charles IX : des troupes de bergères des différentes régions de France dansaient « chacune à la façon de son pays : les Poitevins avec la cornemuse ; les Provençales la *volte avec les cimballes* ; les Bourguignonnes et les Champenoises avec le petit hautbois, le dessus de violon et tambourins de village »²³. Mersenne citera encore ces « cymbale dont on use en Provence »²⁴. Ce sont là de rares mentions qui suggéreraient une répartition géographique des instruments populaires. Mais ces cymbales sont-elles bien spécifiquement provençales ? On en doutera si l'on songe que la cornemuse n'est pas plus poitevine que le violon n'est champenois ! Force est de constater que les distinctions géographiques que nous enseigne un folklore récent²⁵ ne valent pas pour le XVI^e siècle ; le galoubet lui-même, il faut bien le dire, n'a rien de spécifiquement provençal²⁶.

LES NOELS ET LE RÉPERTOIRE MUSICAL POPULAIRE.

Notre connaissance des instruments utilisés au XVI^e siècle par les paysans et les bergers provençaux est assez étoffée en regard de ce que nous pouvons savoir de leur répertoire.

21. M. MERSENNE, *op. cit.*, pp. 229-230.

22. *Ibid.*, p. 232.

23. *Portraits et récits extraits des prosateurs français*, édités par P. Bonnefon, Paris, 1906, pp. 118-119.

24. *Op. cit.*, livre septième, p. 53.

25. Sur la survie du galoubet et du timbalon en Provence : F. BENOÎT, *La Provence et le Comtat Venaissin, arts et traditions populaires*, Avignon, 1975, pp. 321-323.

26. C'est l'instrument favori montré par Thoinot Arbeau pour l'accompagnement des danses de cours (*Orchésographie*, Langres, 1589, pp. 22-23).

Ce sont des musiques de danse surtout, très probablement ; les indications des Noëlés des Doms sont assez nombreuses à ce propos mais on nous précise une seule fois (Noël 17) que les paysans dansent une *gaillarde*. Ils dansent aussi la *volte*, « espèce de gaillarde familière aux Provençaux »²⁷ dont il nous reste quelques airs publiés par Thoinot Arbeau (exemple 1) et Michaël Pretorius.

Les Noëlés de Notre-Dame-des-Doms étaient-ils eux-mêmes chantés et joués par des bergers ? En d'autres termes, les récits de ces Noëlés montrant les pâtres se rendant à la crèche en jouant de leurs instruments et en portant leurs offrandes ne sont-ils que des transpositions du déroulement de la liturgie dans la cathédrale d'Avignon ? Le chancelier Pasquier écrivait en 1571 : « En ma jeunesse c'estoit une coutume que l'on avoit tournée en cérémonie, de chanter tous les soirs, presque en chaque famille, des Nouëls qui estoient chansons spirituelles faicte en l'honneur de Nostre-Seigneur, lesquelles on chante encore en plusieurs églises pendant qu'on célèbre la grand'messe le jour de Nouël lorsque le prestre reçoit les offrendes »²⁸. Les bergers participaient-ils eux-mêmes à ce chant ? On a déjà beaucoup disserté sur l'origine populaire ou non des Noëlés²⁹. Le fait qu'ils ne soient pas, apparemment, issus d'une tradition orale, qu'ils aient été publiés en de nombreux recueils, que leurs auteurs soient de milieu urbain, des ecclésiastiques le plus souvent, cela suffit-il à rattacher cette forme à la musique savante ? Une analyse rapide des mélodies du recueil d'Avignon ne peut que nous convaincre du contraire.

Sur les 48 mélodies³⁰, 43 sont à une seule voix, quatre seulement (Noëlés 18, 26, 49, 52) sont à deux voix ; du Noël 25 on n'a conservé que la voix grave mais son écriture et la clé utilisée le rattachent de toute évidence au groupe des pièces à deux voix. Vingt et un Noëlés sont à refrain. La plupart de ces airs sont musicalement extrêmement simples : tessiture peu étendue

27. *Orchésographie*, p. 63 v°.

28. Voir H. POULAILLE, *La grande et belle bible des Noëlés anciens*, Paris, 1942.

29. Voir : H. POULAILLE, *La grande et belle bible des Noëlés anciens*, Paris, 1942.

30. Le recueil comporte 52 Noëlés ; 3 airs sont repris deux fois avec des paroles différentes ; la musique du n° 1 n'a pu être transcrite.

(dans beaucoup de cas elle ne dépasse pas la quinte); rythmes peu complexes (le rythme syncopé est fort rare). Le matériau de la mélodie est constitué par deux ou trois timbres musicaux seulement : 19 mélodies n'ont que deux timbres (forme *a - b* ou avec répétition de *a* ou de *b* : *aab*, *abb*, *aabb*); la répétition de la formule *b* est le plus souvent en forme d'ouvert et de clos; 25 mélodies sont à trois timbres (*abc*, *aabc*, *abcc*, *aabbcc*, etc.), ce sont en principe les airs de refrain, le timbre *c* étant celui du refrain. Dans la plupart des cas chaque timbre comporte deux incises musicales correspondant chacune à un vers; la première est en général ascendante et suspensive, la seconde est une réponse, descendante et conclusive (exemples 2, 4).

On sait que l'habitude n'était pas de créer pour les Noël's des airs nouveaux mais de réutiliser des mélodies connues de tous; on ne dut pas faire exception à Avignon. On reconnaît d'ailleurs les thèmes de plusieurs chansons populaires ou savantes :

— Claimon et Pansier avaient déjà identifié le n° 5 comme étant l'air de *Nous étions trois compagnons*, l'une des « Vingt-neuf chansons musicales » éditées par Pierre Attaignant en 1530³¹;

— le n° 23 est un air à boire (*Qui veut chasser une migraine*) édité pour voix seule par Ballard en 1615 et avec accompagnement de luth par Gabriel Bataille la même année;

— le n° 24 est un air populaire ancien qui figure dans plusieurs recueils du xvi^e siècle (*Une jeune fillette*); Chardavoine a donné une version de la chanson en 1576; elle avait déjà servi de thème à un Noël de Lucas de la Bergerie (*Ma belle si ton âme*) en lui donnant un accompagnement de luth. Du Caurroy écrira en 1610 cinq fantaisies sur ce thème (exemple 3).

— le n° 30 rappelle l'air d'un Noël édité à Lyon en 1535 (*Noël à la pucelette*);

— le n° 52 est visiblement une reprise de l'une de ces chansons françaises « mesurées à l'antique » fortement en faveur dans le milieu d'Antoine de Baïf et illustrées notamment par Claude le Jeune.

31. *Les Noël's provençaux...*, p. XI.

La plupart des autres mélodies affectent la forme de danses : on retrouve à peu près l'air des n^{os} 13 et 36 en gavotte dans le *Terpsichore* de Pretorius (exemple 2) ; les Noël 3 et 41 sont probablement des gaillardes ou des voltes ; beaucoup d'autres, avec carrures de quatre mesures, ressemblent à des branles doubles (n^{os} 14, 17, 35, 38... ; voir exemple 4). C'est certainement dans ce dernier domaine que l'on peut supposer les sources populaires les moins contestables ; ces mélodies présentent d'ailleurs des similitudes frappantes avec des chansons populaires aixoises des années 1518-1531³².

Signalons enfin l'extrême simplicité de la musique du Noël 37 (structure *aaba*) dont le style plus parlé que chanté rappelle les anciens *sirventès* occitans : le timbre *a* supporte un récit sur trois notes autour de la tonique ; le timbre *b* est un récitatif sur une note unique de teneur (sous-dominante) (exemple 5).

La simplicité de la musique, la fraîcheur des paroles, l'usage de la langue vulgaire, tout cela répond bien à des besoins populaires, à une utilisation populaire, même si les auteurs sont des ecclésiastiques de la ville qui connaissent bien le répertoire savant. Pourquoi la fête de Noël n'aurait-elle pas été, une fois l'an, l'occasion exceptionnelle de faire participer le peuple à la liturgie ? Rien n'empêche d'imaginer les bergers chantant à l'unisson ou à deux voix³³, accompagnés du bourdon de leurs cornemuses, renforcés par les enfants de la maîtrise : le Noël 49 met, en scène les clergeons qui suivent les bergers à la crèche en chantant ; aux instruments des bergers pouvait s'ajouter celui des anges et de l'Eglise, l'orgue³⁴.

**

L'intérêt majeur des Noël 3 d'Avignon est bien de nous faire pénétrer dans le domaine de la musique populaire encore trop ignoré. Et c'est ce qui les différencie fortement de la plupart des autres recueils de Noël 3

32. E. Picot, *Chansons nouvelles en langage provençal*, Mâcon, 1909.

33. Deux couplets (noël 4 et 24) montrent bergers et anges chantant « lou dessou » et en « basso contro ».

34. Au Noël 19, les anges jouent de l'orgue après avoir appris la bonne nouvelle.

français au XVI^e siècle : ceux de Chardon, Lucas le Moigne, Barthélemy Aneau, Jehan Daniel... contiennent des textes plus recherchés, voire ampoulés et prétentieux, écrits plus largement sur des timbres de chansons en vogue dans les milieux aristocratiques et bourgeois, qui semblent plutôt évoquer une exécution familiale dans ces mêmes milieux. Les Noël^s de Notre-Dame-des-Doms évoquent au contraire, aussi bien par leurs textes que par leurs musiques, l'irruption momentanée du monde paysan dans la ville, avec ses propres coutumes musicales, ses chansons sans complications, ses airs à danser et ses instruments.

Yves ESQUIEU.

1 

2 

Lou roussi-quin cantou Lou jous as vengut, A bas dias un
 Le ven nous brega-dou car Dieues nascut, A-nen zy tou-

line bregadou d'asce-bas son fuoc,
 ca l'aubadou dins son paure luoc.

3 

Dieu vous garde bregadou que s'as exsi vengue
 Vou-lez ausi d'aubadou pour l'amour de Je-su. You vou lou di- etc...

4 

etc...

5 

{ No - e, No - e, nous fau canta en-tre un a-te
 car la fils de Dieu n'es vei ra

e un bouc, campai-ra Mez-tieu, A-nen vei-

ra lou fiu de Dieu

Exemples musicaux :

- 1 - Volte provençale (Thoinot Arbeau, *Orchésographie*).
- 2 - Noël 36 : Lou roussinou cantou.
- 3 - Noël 24 : Dieu vous garde bregadou.
- 4 - Noël 38 : A questo vesprado.
- 5 - Noël 37 : Noé nous fau canta.