

La Complainte du Troubadour de Pierre-Jean Garat (1762-1823)

Oui, tout le monde est une caverne de fous ! Laissez-moi respirer ;
j'étouffe : que d'imprudence ! que d'audace !
— Grand Dieu ! qu'y a-t-il donc ?
— Je reviens d'un concert.
— J'entends ; mauvaise musique ?...
— Eh, ce n'est pas de musique, c'est de mœurs qu'il s'agit!...

Si l'on en juge par le vocabulaire des critiques qui jalonnent sa carrière, le chanteur Pierre-Jean Garat (1762-1823) est un phénomène. Par la relation qu'il entretient avec son public sous le Directoire, il inaugure les caractéristiques du vedettariat moderne. Garat fascine, au point de susciter des modes. Il entretient son image publique par des comportements qui forcent l'attention : sa façon de marcher, de se vêtir, de parler, de se conduire en société, que ses admirateurs s'approprient. Pour tous les historiens qui se sont intéressés à l'après Thermidor, il est la source des comportements excentriques par lesquels la jeunesse dorée s'est distinguée dès l'automne 1794. Néanmoins, on ne saurait s'en tenir à cette image pittoresque et, disons-le, divertissante, sans ôter à la trajectoire de Garat, comme au phénomène du vedettariat, quelques traits essentiels. Le succès étonnant de sa *Complainte du Troubadour*, composée entre décembre 1793 et août 1794, nous apprend que l'envoûtement d'un public est un fait social. Certes il se nourrit du « charme » musical de l'interprète, de cette faculté propre à lui seul de plaire sans que l'on puisse expliquer pourquoi, mais aussi des expériences successives par lesquelles s'est construit l'état d'âme d'un milieu et d'une génération. Quelques détails biographiques sur le chanteur et la genèse rouennaise de la *Complainte* peuvent éclairer le culte dont le chanteur est l'objet sous le Directoire.

Bordeaux dans les années 1780 est inscrite aux origines de quelques brillantes carrières musicales dont les trajectoires convergent ensuite vers Paris, Rouen, puis Paris de nouveau et la société brillante du Directoire. Ces carrières éclairent

¹ « Lettre de Polyscope, sur un fameux concert » dans la *Décade philosophique*, 30 frimaire an III [20 décembre 1794], n° 24, p. 526-535.

l'édition de la *Complainte* car c'est au sein de la bourgeoisie girondine que se croisent les destins de Garat, de Pierre Gaveaux² (1760-1825), éditeur de la *Complainte du Troubadour*, et de deux autres musiciens directement associés à sa genèse singulière, le violoniste Pierre Rode (1774-1830) et le corniste Giovanni Punto (1746-1803).

Le chanteur Garat est le fils aîné de Dominique Garat, avocat au parlement de Bordeaux et associé actif du Musée de la ville. Fondé en 1783, le Musée fait concurrence à l'académie et organise régulièrement des concerts. Il joue un rôle important dans la vie intellectuelle et le dynamisme musical de Bordeaux qui dispose alors d'un grand théâtre et profite de la présence de nombreux musiciens étrangers, comme le compositeur Franz Beck (1734-1809). Pierre-Jean Garat est destiné par son père à une carrière de juriste, mais sa voix, que les contemporains ont décrite comme surnaturelle, et ses dons de chanteur, que les mêmes commentateurs ont vantés pour les opposer à une technique laborieusement apprise, ont fait les délices et l'amusement des soirées musicales privées à Bordeaux, puis à Paris où il se fait remarquer dès 1782. À la veille de la Révolution, Garat est très apprécié de la Reine et de la haute société qui entoure la famille royale à Paris. Il profite de l'installation d'une troupe italienne au Théâtre de Monsieur, entre 1789 et 1792, pour s'approprier le *canto* italien vers lequel sa voix extensible et son timbre enchanteur le portent naturellement. C'est là qu'il retrouve plusieurs anciennes connaissances, dont Gaveaux et Rode³.

Natif de Béziers, Gaveaux s'installe à Bordeaux où il devient premier ténor de la Cathédrale Saint-Séverin. Parallèlement, il suit l'enseignement musical de Beck, dont Garat aurait reçu des leçons à la même époque, puis il est recruté en qualité de maître de musique et de ténor au Grand Théâtre de Bordeaux. On l'entend en 1787 dans les concerts bordelais que des musiciens du Concert Spirituel de Paris viennent donner en province pendant les fêtes de Pâques. Il s'installe à Paris en 1789, et est engagé par le Théâtre de Monsieur, le futur Théâtre Feydeau, auquel il reste attaché pendant toute sa carrière qui se termine brutalement en 1812, après une crise de démence survenue sur scène. Quant au violoniste Rode, le plus jeune des trois musiciens, il fait sa première apparition publique en 1785 (à 11 ans) dans un concert à Bordeaux et il

² Nous retenons systématiquement l'orthographe Gaveaux.

³ Sur Garat, voir la biographie quelque peu romancée que lui consacre Paul Lafond, *Garat*, Paris, Calmann Lévy, 1900.

est ensuite envoyé à Paris pour devenir l'élève du violoniste Giovanni Battista Viotti (1755-1824), qui est aussi directeur musical du Théâtre de Monsieur dès 1789. Les itinéraires de ces trois jeunes musiciens se croisent avant la Révolution et il est fort probable qu'ils se fréquentent régulièrement depuis leur adolescence à Bordeaux, avant leurs retrouvailles au Théâtre de Monsieur et leur complicité rouennaise pendant la Terreur. Tous trois ont pu également entendre le corniste Giovanni Punto en tournée à Bordeaux en 1786 et musicien d'orchestre dans un théâtre secondaire de Paris au début de la Révolution.

Rouen est le berceau de la genèse de la *Complainte du Troubadour* et de la construction du mythe incarné par Garat sous le Directoire. L'implantation à Rouen du concert public sur le modèle parisien coïncide exactement avec l'arrivée en masse des émigrés issus de l'aristocratie parisienne, qui fuient la Terreur consécutive à la déclaration de la « Patrie en danger ». L'exode amène quelques musiciens prestigieux. En 1793, s'installent à Rouen Punto — qui a brillé dans de nombreuses cours et institutions de concerts européennes —, Rode — deuxième violon du Théâtre de Monsieur — et Garat, dont la renommée parisienne est importante dans les cercles privés de la haute société, bien qu'il n'ait paru sur aucune scène de théâtre ni dans aucun concert public. Par les nombreux concerts qu'ils organisent, ces trois artistes font de Rouen la capitale française du concert public en 1793, année particulièrement morne pour le concert à Paris. Au contraire, elle est pour Rouen l'année la plus faste de la période qui s'étend de 1785 à 1825⁴. La conjoncture de l'année 1793 est très favorable grâce à la présence exceptionnelle d'une population qui composait la partie la plus brillante du public des théâtres et concerts parisiens avant l'écroulement du régime le 10 août 1792. Le choix réfléchi des émigrés, dont Garat fait partie, s'oriente sur Rouen pour plusieurs raisons. Dès 1790, un pro-

⁴ Punto pourrait être à l'initiative de l'émigration des musiciens du Théâtre de Monsieur vers Rouen, car entre 1787 et 1792, sept concerts sont organisés à son bénéfice. Le concert de Rode à Rouen, en août 1792, inaugure une série de quinze concerts organisés aux bénéfices de Rode et Garat entre janvier et août 1793. Huit sont en collaboration avec Punto et presque tous avec le jeune compositeur et pianiste rouennais François-Adrien Boieldieu (1775-1834), qui profite de la situation pour se lancer dans la carrière. Cf. Joann Elart, *Circulation des quatre symphonies œuvre VII de Johann Franz Xaver Sterkel de l'Allemagne à Rouen : un itinéraire singulier du goût musical de 1770 à 1825* (Université de Rouen : maîtrise dir. Patrick Taïeb, 1999), chap. II et annexe IV, 2 tableau n° 10 ; voir aussi Georges Favre, *Boieldieu, sa vie, son œuvre*, Paris, 1944-5, 2t.

jet visait déjà à organiser l'installation du Roi à Rouen, car « en cas de danger imminent, la mer offrait une retraite sûre⁵ ». La réputation de la ville comme refuge possible pour l'aristocratie parisienne est peinte par Madame de Chastenay, qui dit « le peuple de Rouen [...] honnête et doux, et généralement ami de l'ordre » et évoque la « tranquillité de Rouen » qu'elle compare à « une sorte d'oasis⁶ ».

L'impression laissée par Punto, Rode et Garat sur la société rouennaise est très favorable :

leurs talents me dispensent de toute explication aussi bien que tout éloge, et je dirai seulement que l'opinion qu'ils ont laissée, dans la société où ils ont vécu, de leur bon esprit et de leur caractère ne dépare point celle qu'ils ont donnée de leurs talents [...].⁷

De nouveaux liens se tissent entre ces artistes et la société aristocratique émigrée :

Rode vint, ainsi que Punto m'accompagner chez moi, c'est-à-dire dans la salle à manger de mon oncle, et je puis dire qu'avec les premiers jours du printemps s'ouvrit, pour nous, pour moi surtout, une vie nouvelle [...]. [Mon frère] copiait Garat dans la romance, au point d'amuser Garat lui-même. Ce dernier avait pris à Rouen trois écolières, qui chantaient souvent avec lui, et Mme de Grécourt, l'une d'entre elles, nous donnait aussi des concerts. [...] J'arrangeais les compositions de Punto, pour les exécuter avec mon seul piano et son cor. Ces amusements m'entraînaient et me faisaient oublier souvent le malheur imminent des temps⁸.

Lors du premier concert organisé « dans une des salles des ci-devant Consuls », le 9 janvier 1793, Garat interprète deux airs italiens, de Cimarosa et Paisiello, et un air français de Sacchini¹⁰. Le compte rendu est un rapport élogieux des divers talents du chanteur qui vient de faire ses premiers pas sur la scène publique du concert :

⁵ Victorine de Chastenay, *Mémoires 1771-1815*, Paris, Perrin, 1987 (1^{re} éd. 1896), p. 120.

⁶ V. de Chastenay, *op. cit.*, p. [118]-121. Voir aussi J. Élart, *op. cit.*, II. 2. 2. 2. *Les conséquences de la Révolution sur la vie musicale rouennaise : les concerts avant la Terreur, contexte d'exécution d'une symphonie de Sterkel*.

⁷ V. de Chastenay, *op. cit.*, p. 130.

⁸ *Ibidem*.

⁹ V. de Chastenay, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰ *Journal de Rouen*, 8 janvier 1793.

Étendue, netteté, flexibilité dans la voix du plus beau timbre, sont les principales qualités qui ont frappé les connaisseurs ; et l'impression qu'ont éprouvée ceux qui ont entendu ce jeune virtuose, est incommunicable à ceux qui en ont été privés. Un juste sentiment de reconnaissance de la part du citoyen Garat, inspiré par l'enthousiasme de son auditoire, a valu le plaisir d'entendre deux charmantes romances françaises que ne portait pas l'affiche ; la seconde, jusqu'au *dernier vers*, nous a paru justifier l'opinion qu'on s'est rapidement faite des moyens du citoyen Garat. / Le morceau de l'opéra de *Dardanus*, du célèbre Sacchini, redemandé et rendu d'une manière qui ne laissait rien à désirer, a fait le plus grand plaisir. Le choix de la musique italienne était de Cimarosa et de Païsiello ; et, bien que tout le monde n'entende pas l'italien, tout le monde sent le charme de cette musique¹¹.

Comme nous l'indique ce compte rendu, la « romance française » est considérée comme un genre secondaire que l'on n'annonce pas dans les programmes insérés dans les périodiques ou affichés en ville. En revanche, le public averti n'envisage pas un concert, notamment de Garat, sans un *bis* composé d'une ou plusieurs romances ; cela laisse supposer que Garat a pu en interpréter à chaque représentation pour un public qui devait connaître cette partie de son répertoire grâce à ses apparitions dans des soirées privées. Au sein du programme du 27 février 1793, on remarque l'exécution en final d'un pot-pourri de la composition de Garat, Rode et Boieldieu, redonné au concert du 11 mars 1793¹², interprété en trio par les auteurs¹³. On peut y voir la source d'inspiration la plus précise de l'accompagnement instrumental de la *Complainte du Troubadour* conçu pour la même formation et, probablement, pour les mêmes exécutants.

Sur scène, Garat chante beaucoup de musique italienne contemporaine et souvent en italien. Ses talents d'imitateur lui permettaient peut-être de rappeler à son auditoire d'exilés les figures principales de la troupe italienne du Théâtre de Monsieur, dispersée après le 10 août 1792. Son répertoire italien, celui que l'on retrouve dans les programmes rouennais, est composé d'airs de Prati, Sarti, Cimarosa, Zingarelli, Guglielmi et Piccinni. Certains de ces musiciens étaient directement liés à la vie de la Cour française, comme Piccinni, ou viennoise, comme Cimarosa qui venait de triompher devant Joseph II avec son opéra *Il Matrimonio segreto*. Mais la partie la plus at-

¹¹ *Journal de Rouen*, 11 janvier 1793.

¹² *Journal de Rouen*, 10 mars 1793.

¹³ *Journal de Rouen*, 26 janvier 1793.

tractive du répertoire rouennais de Garat, et qui nous renseigne le mieux sur la nature de son succès, est à rechercher dans le choix des airs en français qui proviennent tous des opéras de Christoph Willibald Gluck. *Orphée* (1762) et *Alceste* (1767) avaient été composés pour célébrer à Vienne des événements de la vie dynastique. Gluck était alors le précepteur musical de Marie-Antoinette et peu après son mariage avec Louis XVI, la Reine présentait au public parisien deux versions françaises des succès viennois, ainsi que plusieurs nouveaux opéras de son maître de musique. Les airs chantés à Rouen par Garat, pendant l'hiver 1793 étaient très connus de l'entourage de la Reine qui avait entendu celle-ci les chanter en s'accompagnant à la harpe. Ils étaient aussi fortement allusifs au destin de Marie-Antoinette et ils ont pu être entendus comme des évocations directes du péril encouru par les membres de la famille royale. Pendant cet hiver, Garat chante « J'ai perdu mon Eurydice », « L'espoir renaît en mon âme », « Alceste au nom des Dieux », etc. tandis que le couple royal est emprisonné et exécuté¹⁴. Cet aspect du succès public de Garat, devenu chantre des malheurs de la couronne, éclaire le texte autobiographique de la *Complainte* d'un certain jour, de même que ses mésaventures de l'hiver 1793-1794.

Le « long orage¹⁵ » de la Terreur rejoignant Rouen, Garat s'efforce de passer pour républicain : il participe avec Rode, Punto et d'autres à un concert patriotique « destiné à l'équipement des volontaires de la Seine inférieure¹⁶ », puis il chante aux côtés de Boieldieu et Punto dans un second concert dont « la recette sera consacrée à concourir à l'armement et l'équipement des volontaires qui doivent partir¹⁷ ». Son allégeance furtive et opportuniste à la cause révolutionnaire n'épargne pas la prison à Garat, dont les opinions royalistes et les nombreuses amitiés avec l'aristocratie sont connues. Incarcéré à Saint-Yon (Rouen), le 1^{er} frimaire an II [21 novembre 1793], il compose les paroles¹⁸ et la musique de la *Complainte du Troubadour*, qui va devenir l'instrument de sa gloire parisienne. Peu de temps après sa mise en liberté, le 8 fructidor an II [25 août 1794], il compose encore deux nouvel-

¹⁴ *Journal de Rouen*, 8 et 20 janvier, 16 février, 10 juin 1793.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Journal de Rouen*, 16 mars 1793.

¹⁷ *Journal de Rouen*, 22 brumaire an II [12 novembre 1793]. À noter que le journal orthographe « armemenc » ! Cf. J. Elart, *op. cit.*, II. 2. 2. 3. b. *Un concert patriotique avec Punto et Garat sous la Terreur*.

¹⁸ Lafond signale que les paroles pourraient être, comme pour *La Mie du Troubadour*, d'un de ses amis, Hortensius de Saint-Albin. Cf. P. Lafond, *op. cit.*, p. 181.

les romances : la *Mie du Troubadour*¹⁹ et la *Complainte de Marie-Antoinette*²⁰. Moins de deux semaines après sa sortie de prison, Garat donne aux côtés de Boieldieu un concert à leurs bénéfices, le 25 fructidor an II [11 septembre 1794]²¹, dans lequel il chante publiquement et pour la première fois la *Complainte du Troubadour*. Après un passage au Havre²², le même duo organise le 25 vendémiaire an III [16 octobre 1794] un nouveau concert²³ dont la recette importante suffit à acquitter leurs dettes rouennaises²⁴.

Les paroles de la *Complainte du Troubadour* sont publiées dans le *Journal de Rouen* le 26 fructidor an II [12 septembre 1794] :

Vous qui savez ce qu'on endure
Loin de l'objet de son amour,
Oyez la piteuse aventure
D'un infortuné Troubadour ;
En butte à noire calomnie
Bien qu'innocent, est arrêté,
Il a perdu sa douce amie,
Son talent et sa liberté.

Le Troubadour dès son enfance
Douce chansons d'amour chantait,
Et quand ce vint l'adolescence,
L'amour à son tour il faisait ;
Fut toujours heureux dans la vie
Pourvu que sa belle il chantât :
Las ! chanter, aimer son amie,
Ce ne sont-là crimes d'état.

Quand il vit contre sa patrie
S'armer de méchants étrangers,
Le Troubadour quitta sa mie
Pour chanter chansons aux guerriers ;

¹⁹ Musique non retrouvée. Il est dit de *La Mie* qu'elle est la réponse de la *Complainte* « écrite sur le même air », et que ces deux romances ont été insérées dans *Les Veillées d'une femme sensible* de Charlotte de La Tour (Paris, Lepetit, 1797). Cf. P. Lafond, *op. cit.*, p. 178 (note), 181.

²⁰ Restée longtemps manuscrite, cette romance est publiée tardivement par Eugène de Thiac (mort en 1892) et est conservée à la BnF sous la cote [Vm⁷ 58265.

²¹ *Journal de Rouen*, 26 fructidor an II [12 septembre 1794].

²² Aucune source à ce jour n'a pu révéler d'informations précises sur ce séjour havrais.

²³ *Journal de Rouen*, 21 vendémiaire an III [12 octobre 1794].

²⁴ « Nous avons donné plusieurs concerts à rouen [...] ils nous ont été assez lucratifs, toutes mes dettes de rouen sont payées ce dont je suis bien content et je compte faire de même sous peu à paris », lettre inédite de François-Adrien Boieldieu, adressée à Cloiseau, datée du 27 vendémiaire [an III], [18 octobre 1794]. Bibliothèque municipale de Rouen, non cotée (achat du 7 octobre 2000 ; vente aux enchères, Louviers).

Mais vieux Troubadour par envie
 Du juge a surpris l'équité
 Et la liberté fut ravie
 A qui chantait la liberté.

Loin de parents, loin de sa mie,
 Le Troubadour toujours gémit ;
 D'avoir chanté toute sa vie,
 Ne donne point force d'esprit.
 Cesse de lui porter envie,
 Troubadour n'a plus son talent ;
 Mais du moins rends-lui son amie,
 S'il n'est chanteur, qu'il soit amant.

Plus ne revoir tant douce amie !
 Plus d'elle n'entendre parler,
 Si du moins de sa main chérie
 Un mot venait le consoler ;
 Mais hélas ! Dans ce lieu d'alarmes,
 Message d'amour n'est admis ;
 Faut-il priver de douces larmes
 Qui, toujours aime son pays.

Les événements guerriers évoqués dans la troisième strophe font référence à la guerre que la France soutient sur tous les fronts contre les souverains de l'Europe coalisée. Si les allusions à l'actualité se prêtent à certains déchiffrements très clairs, les motivations du troubadour expriment vis-à-vis de la Révolution une position individuelle qui passe sous silence les clivages politiques les plus sensibles. L'épisode amoureux qui introduit l'amour courtois dans cette autobiographie romancée esquive la question politique. Si Garat fuit Paris dans les premiers jours de janvier 1793, ce n'est pas pour « chanter chansons aux guerriers », mais bien pour rejoindre la société émigrée à Rouen. Sa voix chante pour la Reine avant son exécution le 16 octobre 1793 et, moins d'un mois plus tard, le patriotisme révolutionnaire, cause à laquelle il répugne en secret.

Le 1^{er} ou le 2 brumaire an III [22 ou 23 octobre 1794], Garat rentre à Paris accompagné de Boieldieu et est accueilli dès le premier soir par leur ami Cloiseau²⁵. Les salons sont les lieux de leurs premiers exploits publics : ils interprètent leurs propres romances chez Tallien, Talleyrand, Ouvrard, Mesdames Récamier, Hainguerlot et Hamelin. On rencontre Garat

²⁵ Il était domicilié rue du Jour, près Saint Eustache, à Paris. Cf. P. Lafond, *op. cit.*, p. 215 ; repris par Georges Favre, *Boieldieu*, Paris, Librairie E. Droz, 1944, p. 89.

également chez Monsieur de Corancez où se côtoient les compositeurs Grétry, Gossec, Le Sueur et Baillot, aux Mardis de la sœur de Madame de Cavaignac, ainsi que dans les salons de la maison Érard, où se pressaient les artistes en vue du Directoire²⁶. Dès l'automne 1794, le Théâtre Feydeau, ci-devant Théâtre de Monsieur, devient le lieu de rassemblement de la jeunesse dorée et des muscadins qui font la chasse aux jacobins. Le Théâtre Feydeau crée la plupart des opéras comiques composés par Gaveaux, dont le premier, *les Deux Suisses, ou les Deux invalides* est représenté pour la première fois en mars 1792²⁷. Ses talents comme chanteur lui valent une notoriété estimable que la quarantaine d'opéras qu'il compose a su confirmer et renforcer²⁸. Comme si le répertoire ordinaire ne lui suffisait pas, Gaveaux fréquente très tôt les fastueux concerts du Théâtre Feydeau, très certainement en tant qu'auditeur, et quelquefois comme interprète. Son nom figure en effet dans quelques programmes de concerts organisés entre 1792 et 1799.

Mais ce sont surtout Garat et Rode qui brillent dans ce spectacle où se jouent, d'après le sévère Polyscope de la *Décade Philosophique*, plutôt des questions de mœurs que de pures séances musicales²⁹. Des queues de trois heures pour obtenir des billets, un public qui manifeste son contentement avec fracas et étale des manières sophistiquées et tapageuses, voilà l'ambiance des premiers concerts parisiens de Garat et Rode au sortir de la Terreur. La critique entend dans le vibrato de Rode les plaintes des suppliciés de la guillotine et accueille la *Complainte du Troubadour* comme l'expression parfaite de la sensibilité de ce public de « petits maîtres » sortis de terre et de parvenus avides de s'approprier les valeurs esthétiques de l'Ancien Régime. À leurs côtés et jusqu'en 1797, le fameux an V qui marque l'apogée du snobisme musical des nouveaux riches, on observe le triomphe de célèbres interprètes du Directoire : les chanteuses Walbonne-Barbier et Scio, le violoniste Rode, les cornistes Punto et Duvernoy entre autres³⁰.

²⁶ P. Lafond, *op. cit.*, p. 199-205.

²⁷ *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992.

²⁸ On peut citer parmi les opéras les plus célèbres de ce compositeur, *Sophie et Moncars* (1797), *Léonore, ou l'Amour conjugal* (1798), *le Bouffe et le tailleur* (1804) ou encore *Monsieur Deschalanceux* (1806).

²⁹ Voir l'épigramme et la note 1.

³⁰ Sur les concerts Feydeau et le climat particulier de l'an V, voir Patrick Taïeb, « Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée », *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre) sous la direction de Hans Erich Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2002, p. 403-423.

La thématique exploitée par Garat dans ces concerts, dont il était la principale attraction en n'assumant qu'une part réduite du programme, repose sur trois piliers : le souvenir de la Reine, l'évocation d'une destinée tragique susceptible d'être décryptée comme une allusion à la Terreur et une posture provocante, voire arrogante, affirmée par des éléments de répertoire inouïs au concert. Donnons quelques exemples. Le 7 février 1797, Garat est présent dans cinq des douze numéros du programme. Aux côtés des airs italiens de Luigi Cherubini (1760-1842), Cimarosa et Paisiello qui rappelaient aux auditeurs les programmes du Théâtre de Monsieur entre 1789 et août 1792, Garat annonce un duo d'*Armide* de Gluck et sa *Complainte*. Le 27 février, il chante encore du Paisiello et du Guglielmi, l'air « Alceste, au nom des Dieux » et *La Gasconne*, chanson libertine. Le 9 mars, c'est encore Paisiello, l'air « Objet de mon amour » d'*Orphée et Eurydice* (Gluck), *La Gasconne* et la version française de l'air de *Don Giovanni*, « Finch'han dal vino » dont les paroles, plus crues que le texte original, disent : « Dans une fête, / je perds la tête / pour du bon vin. / Mais en vrai drille, / je veux que fille / un peu gentille / soit du festin ». Par cet habile mélange de musique italienne à la mode, de clins d'œil précis au destin de la famille royale et de provocation licencieuse, Garat s'offre au public comme le miroir de ses aspirations et de ses valeurs. En l'an V, les rejetons de l'ancienne noblesse côtoient les nouvelles fortunes. Cette coterie avide de luxe affiche une légitimité nouvelle, acquise dans l'expérience individuelle de la persécution, et une rage de se divertir dans laquelle entre une grande part d'ostentation. Garat n'a-t-il pas fait lui-même cette expérience à Rouen ? Qui pourrait mieux exprimer ces aspirations et inspirer à cette jeunesse sa conduite et ses enthousiasmes éphémères que l'artiste mythique qui a fréquenté la Reine et chanté pour la meilleure société exilée à Rouen ?

Quelle authenticité faut-il accorder au terme « élégiaque » que le *Journal de Rouen* utilise dans le titre de la *Complainte du Troubadour* en 1794 ?³¹ Garat l'a-t-il voulu et assumé ? Pourquoi, alors, ne figure-t-il plus ni dans les recensions parisiennes, ni dans l'édition des frères Gaveaux, postérieure de quelques mois ? Pourtant, le climat de l'élégie s'accorde bien

³¹ *Complainte élégiaque du troubadour*, in *Journal de Rouen*, 26 fructidor an II [12 septembre 1794].

avec son texte qui développe pêle-mêle les thèmes de l'amour malheureux, du sentiment patriotique et de la captivité, sur un ton profondément mélancolique. On peut voir dans l'abandon du terme « élégiaque » l'effet de la concurrence avec un terme plus fortement ancré dans l'esprit du temps et appelé à connaître des développements encore plus importants sous le Consulat et l'Empire : la « romance³² », terme que l'on trouve dans l'édition qui nous sert de source, ainsi que dans les annonces des concerts de Garat. La *Complainte du Troubadour* se conforme étrangement à la définition que Jean-Jacques Rousseau donnait de ce genre dont l'opéra-comique a abusé pendant les trente dernières années du siècle, jusqu'au point de s'en servir pour désigner n'importe quel air strophique au contenu sentimental et à la mélodie rudimentaire. Dans son *Dictionnaire de musique* (1768), Rousseau insistait pourtant sur trois caractéristiques de la romance que la *Complainte* adopte résolument. La narration d'une « histoire amoureuse et souvent tragique », colorée d'un « goût un peu antique » ; la simplicité mélodique censée renvoyer à l'univers champêtre ; et le pouvoir de la répétition musicale comme ressort expressif exclusif.

Le texte de Garat s'inspire de quelques modèles extrêmement populaires de fausses chansons anciennes, remises au goût du jour par le théâtre de Baculard d'Arnaud et par la *Bibliothèque des Romans* dans les années 1770. Son vocabulaire archaïque (« oyez », « las ») et ses tournures vieillottes (« Le troubadour dans son enfance / Douces chansons d'amour chantait ») sont puisées à cette source qui exalte la rudesse des mœurs chevaleresques en même temps que l'amour galant. Gougelot tient cette romance pour « l'exemple le plus typique de la romance dite narrative », dont la principale caractéristique est le récit d'une série d'événements, dans lequel « on trouve à la fois, des descriptions, des portraits, des discours ». Le thème troubadour, apparu en même temps qu'une inclination nostalgique de l'aristocratie d'Ancien Régime pour les ancêtres glorieux, jalonne la carrière de Garat qui est l'auteur de plusieurs complaintes bâties sur le même moule : la *Mie du troubadour* (1794, paroles de Hortensius de Saint-Albin), les *Troubadours français à Hambourg* (1794 ou 1795) et la *Complainte d'un troubadour français sur la mort de S. A. R. Monseigneur le Duc de Berry* (1817, paroles de Vigier). Si, pour cette dernière, on peut rappeler le cadre plus large de l'intérêt

³² Henri Gougelot, *Les romances françaises sous la Révolution et l'Empire*, Melun, 1938-1943, 3 t.

de la Restauration pour le gothique, la complainte de 1794 doit se lire dans le sens profondément tragique de l'expérience de la Terreur. Le récit autobiographique du troubadour — Garat était connu pour son origine bordelaise autant que pour son incarcération à Rouen — affirme simultanément la valeur du narrateur et la dimension tragique de son destin. L'évocation de l'enfance et du désespoir amoureux complète la peinture psychologique de ce public de fils et filles de guillotines. Un état d'âme, plutôt qu'un idéal ou une doctrine, elle résume la complaisante — et consolante ? — affirmation d'une identité de victime glorieuse, d'un narcissisme tragique.

La source théâtrale et romanesque fournit aussi certaines caractéristiques musicales. Le mode mineur, le mouvement conjoint et le faible ambitus doivent beaucoup au style moyenâgeux prisé à l'opéra-comique dans les années 1780, et notamment à la romance que chante Blondel dans *Richard Cœur-de-Lion*³³. Garat lui doit aussi une certaine simplicité, presque une raideur, de la prosodie, mais le raffinement harmonique est totalement neuf. Sur ce point, Garat s'éloigne considérablement de la définition de Rousseau. Le langage mélodique et harmonique de la *Complainte* fait appel à des procédés d'éloquence de l'opéra italien moderne — on pourrait dire mozartien — : le *ré* dièse expressif de la première phrase (mesure 4), la tenue du *la* sur une harmonie changeante (mesure 19-20) et le *si* bémol (mesure 21) de la dernière sont rares dans le style vocal français de la fin du XVIII^e siècle. Ils assument ici un rôle structurel en signalant le début et la fin de chaque strophe de manière expressive et accroissent le poids émotionnel du retour. En définitive, le langage de la *Complainte* est une étonnante synthèse de ces modes récentes, qui explique son succès et révèle en Garat un mélodiste remarquable et un compositeur inspiré qui tire profit de son répertoire d'interprète à des fins créatives.

Répétitive, lancinante, la romance de Garat fonde son éloquence sur la réitération et ses pouvoirs vantés par Rousseau : « chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet ». Cependant Garat prend à contre-pied la définition du philosophe dans ses accompagnements et surpasse en raffinement tout ce qu'il fera par la suite

³³ Opéra-comique d'André-Ernest-Modeste Grétry et Michel-Jean Sedaine, créé en 1784.

dans ce genre. Rousseau affirme que « tout accompagnement d'instrument affaiblit » et que la voix, « juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement », est seule agissante. Garat exploite au contraire le pouvoir impérieux de l'arrière-plan instrumental qu'il soigne avec la finesse de l'enlumineur. La présence du violon, inattendue et originale, clin d'œil obligé à la présence à Rouen de l'archet de Rode, dessine un contrechant discret mais rare dans le genre de la romance, dont la plupart des opus sont uniquement accompagnés par le piano ou la harpe. Garat accompagne les cinq strophes en variant chaque fois les parties de violon et de pianoforte pour conformer leur caractère au propos du chanteur. La partie de violon, rudimentaire, comme il se doit dans la lignée des nombreuses sonates pour pianoforte accompagné où il est un faire-valoir, est elle-même délicatement affectée par ces transformations. Parfois, elle vient à propos faire écho aux intentions littéraires du texte, comme à la mesure 78, où elle produit le gémissement du troubadour ou, à la mesure 57, le trépignement guerrier. Mais c'est dans la discrète complémentarité qu'elle établit avec le piano qu'elle s'impose comme un détail d'instrumentation essentiel et révélateur de l'esthétique moderne de Garat. Celui-ci utilise l'accompagnement comme un outil d'introspection psychologique et d'expression de l'intériorité de l'âme, à la manière des romantiques allemands qui exploiteront les ressources du piano moderne dans le *Lied*. La cellule plaintive des premières mesures reparait chaque fois sous une forme différente, en écho à l'atmosphère de chaque strophe, exploitant la répétition pour produire la surprise et intensifier le retour par la transformation. Enfin, les changements de tempo associés à des accompagnements typés, permettent à Garat d'accentuer la portée du poème : il anime par un « Plus vite » le récit descriptif des exploits guerriers et le retient par un « Très lent » pour installer un climat mélancolique³⁴. Ces techniques très employées au théâtre et à l'opéra sont décrites par Momigny qui considère que

ralentir un mouvement [...], c'est encore refroidir l'action, et, par conséquent, ôter de la vie à cet objet. Presser le mouvement, c'est non seulement rapetisser toutes les proportions d'un objet ; mais c'est en augmenter l'action et la vie³⁵.

³⁴ Cf. Henri Gougelot, *op. cit.*, p. 242 (au mot « Mouvement »).

³⁵ Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris, 1805, t. II, p. 686 (au mot « Mouvement »).

La *Complainte du Troubadour* est l'une des premières publications des frères Gaveaux, Guillaume (1756-1830), Pierre (1760-1825) et Simon (1764-?). Leur activité en tant qu'éditeurs et marchands de musique débute le 20 août 1794, date de la parution dans la presse parisienne de la première publicité à leurs noms³⁶. Dès son retour à Paris, à la fin d'octobre 1794, Garat renoue avec ses anciennes relations dont Gaveaux fait partie. Les retrouvailles sont l'occasion de publier sa romance à grand succès, même si la jeune entreprise des frères Gaveaux est encore peu connue. La démarche de Gaveaux comme éditeur de la romance de Garat est similaire à celle de Sieber père, éditeur des symphonies de Sterkel³⁷ : l'éditeur puise dans le répertoire en vogue car il n'y a pas de publicité plus efficace et lucrative que celle qui résulte d'un succès public. Et comme Gaveaux appartient à la troupe du Théâtre Feydeau, il peut juger de l'accueil réservé aux œuvres et repérer celles qui feront l'objet d'une vogue³⁸.

La Bibliothèque nationale de France (département de la musique) conserve trois exemplaires imprimés de la *Complainte du Troubadour*, parus chez les frères Gaveaux à partir de 1794. Malgré leur apparente similitude, ils peuvent être répartis dans deux catégories distinctes. L'un d'entre eux est un premier tirage³⁹, tandis que les deux autres, parus un peu plus tard, sont des seconds tirages⁴⁰. La différence est minime, puisque la musique qui y est gravée est rigoureusement identique. Toutes les fautes de gravure du premier tirage, qu'elles soient rythmiques ou harmoniques, et que nous avons pris soin de corriger dans la transcription proposée ci-après, sont répétées dans les sources tardives, non pas par négligence, mais par simple réutilisation des plaques fautives du premier

³⁶ Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, t. 1, 1, p. 71. Ce n'est que le 21 août 1798 qu'un acte notarié est rédigé pour arrêter les droits et les devoirs de chaque associé et fonder officiellement leur société.

³⁷ Joann Élart, *op. cit.*

³⁸ La pratique a été mise en évidence pour Sieber père, qui, en fonction dans l'orchestre du Concert Spirituel dès 1777 en qualité de corniste, est toujours l'éditeur parisien le plus avisé du répertoire du Concert Spirituel : la place privilégiée qu'il occupe au sein de l'orchestre lui permet de guetter les œuvres à succès, véritables opportunités lucratives pour son commerce, dont les symphonies de Sterkel illustrent parfaitement le constat. • Cf. Joann Élart, *op. cit.*

³⁹ Cote BnF [L 16857.

⁴⁰ Cotes BnF [L 16855 et [A 35393]. Le deuxième exemplaire se présente en recueil factice avec le *Deuxième recueil de romances* composé par Garat et édité par Boyer, comprenant les romances *Adieux d'un soldat*, *le Vrai poète*, *Adieux à l'Amour* et *Déstélan à Adelaïde de Sancerre*.

tirage, et que les éditeurs corrigeaient rarement⁴¹. L'édition musicale est un commerce lucratif depuis le milieu du siècle et le bénéfice dépend moins de la perfection du texte que de l'opportunité du tirage.

Les seules différences entre le premier et les seconds tirages figurent aux pages de titre, sur lesquelles, contrairement à la musique, les éditeurs interviennent régulièrement, pour différentes raisons : principalement l'inflation, fréquemment l'évolution du cadastre, de temps en temps la transformation de l'entreprise (nouvelle enseigne, nouvel associé, décès, succession, etc.). Dans le cas de la *Complainte du Troubadour*, nous avons relevé trois éléments divergents entre le premier tirage et les seconds : le prix de 4 livres tournois (lt.) grimpe à 5 livres tournois et 10 sols (s.) ; la mention « N^a. Les exemplaires sont signés de l'auteur » devient « N^a. Les exemplaires sont signés » ; la signature de Garat est remplacée par celle de [Pierre] Gaveaux. En conclusion, la Bibliothèque nationale de France conserve trois exemplaires identiques du point de vue de la musique, mais commercialisés à deux époques différentes que nous avons cherché à déterminer.

Le premier tirage

Une publicité dans la presse annonçant l'édition des frères Gaveaux de la *Complainte du Troubadour* paraît dans les *Affiches, annonces et avis divers* du 18 frimaire an III [8 décembre 1794]⁴². Le retour de Garat à Paris, annoncé par la lettre de Boieldieu⁴³, a lieu le 1^{er} ou le 2 brumaire de l'an III [22 ou 23 octobre 1794], mais il faut attendre le 29 brumaire suivant [19 novembre 1794] pour découvrir les talents de Garat au concert Feydeau, et entendre la première exécution parisienne de la *Complainte du Troubadour* en public⁴⁴. Le succès de la romance est très certainement à l'origine du projet éditorial et l'on peut croire que la romance paraît entre le 19 novembre et le 8 décembre 1794. La romance a certainement été chantée par Garat dans le cadre plus discret et semi-public de salons, notamment celui des Demoiselles Érard où Garat et Boieldieu se produisent, entre l'arrivée de Garat à Paris le 22

⁴¹ Un cas de correction de plaques a été découvert pour les symphonies œuvre VII de Sterkel. Il a été démontré que les plaques gravées en 1782 par Sieber père, ont été modifiées par le fils entre 1799 et 1803.

⁴² *Affiches, annonces et avis divers*, BnF [V 28375. Repris par Henri Gougelot, *Les romances françaises sous la Révolution et l'Empire*, [tome 3] *les romances séparées*, Melun, librairie d'Argences, 1943, notice n° 369, p. 11.

⁴³ Lettre inédite de François-Adrien Boieldieu, *op. cit.*

⁴⁴ *Décade philosophique*, 20 frimaire an III [10 novembre 1794].

ou le 23 octobre et son premier contrat au Théâtre Feydeau le 19 novembre 1794. Le cadre du salon est idéal pour Garat et Boieldieu, qui très vite interprètent leurs romances et partent à la conquête d'un auditoire, celui de ces soirées délicieuses où se côtoient les membres éminents de la nouvelle société parisienne et les compositeurs les plus représentatifs du Directoire tels Cherubini, Isouard, Méhul, et, à n'en pas douter, Gaveaux. C'est d'ailleurs de cette société qu'émerge le mythe de Garat et de sa romance avant même le premier concert au Théâtre Feydeau.

L'adresse de l'éditeur à la page de titre, « passage du Théâtre Feydeau », variante de la mention répertoriée et datée par Devriès et Lesure⁴⁵, confirme, avec moins de précision, l'année 1794 comme année de publication.

Les seconds tirages

Il est très difficile de déterminer une date précise pour ces sources vendues tardivement. Il est à noter que l'édition est majorée de 1 lt. et 10 s. ; l'inflation s'inscrit souvent dans la conjoncture économique, et apparaît plus rarement comme le résultat de la vénalité de l'éditeur qui modifierait le prix en fonction d'une vogue. Car c'est justement la vogue d'une œuvre ou d'un auteur qui incite l'éditeur à graver la musique et à fixer un prix de départ plus ou moins important. En l'absence d'un catalogue des romances publiées par les frères Gaveaux, on ne peut que comparer le prix de départ de la *Complainte du Troubadour*, 4 lt., avec le prix moyen d'une romance vendue chez un autre éditeur à la même époque : il faut compter entre 15 s. et 6 lt. pour acquérir une romance détachée avec accompagnement de piano ou de harpe, avec une moyenne située aux alentours de 1 lt. 50 s. Les romances dont le prix dépasse 3 lt. sont exceptionnelles⁴⁶. Entre 4 et 6 lt., il se vend plus fréquemment chez les éditeurs des recueils de quatre à six ro-

⁴⁵ A. Devriès et F. Lesure, *op. cit.*, tome I, 1, p. 74. Entre le 20 août 1794 et le 16 janvier 1795, la mention d'adresse rencontrée la plus souvent dans les éditions des frères Gaveaux et annoncée dans la presse, est « passage du Théâtre Feydeau, n° 7 ». Or, des variantes à ces adresses de référence sont nombreuses et apparaissent sur les éditions de manière presque systématique lors des phases de transformation de l'entreprise. A partir du 17 janvier 1795, et durant plus de deux ans, jusqu'au 1^{er} février 1797, la mention « Théâtre Feydeau » de l'adresse devient « Théâtre de la rue Feydeau » et le « n° 7 » change en « n° 11 », pour composer la nouvelle adresse : « passage du Théâtre de la rue Feydeau, n° 11 ».

⁴⁶ A. Devriès et F. Lesure, *op. cit.*, tome I, 2. Comparaison réalisée avec les éditeurs Cochel (n° 27), Doisy (n° 48), Mme Duhan (n° 55), Mlles Érarid (n° 78), Jouve (n° 116), Leduc (n° 135), Mergier (n° 153), Pleyel (n° 177, 178 et 180), Porro (n° 186), Simrock (n° 198), Viguerie (n° 208 et 209).

mances. L'édition Gaveaux de la *Complainte du Troubadour* est donc particulièrement chère dès le premier tirage, ce qui est le signe le plus sûr de son succès extraordinaire. Pour tenter de cerner l'inflation caractérisant les seconds tirages, nous avons étudié plusieurs catalogues parus entre 1790 et 1810 et constaté que le prix des éditions ne varie pas ou peu. Les deux catalogues Gaveaux expriment aussi cette tendance à la stagnation des prix, car entre 1804 et 1809, les opéras ont toujours le même prix de vente. Que signifie donc cette augmentation du prix de la romance ? Faut-il croire à une vente tardive de la romance, entre les années 1810 et 1816⁴⁷ ? L'adresse à la page de titre n'ayant subi aucune modification, la datation tardive des tirages secondaires devient une hypothèse irrecevable. En conclusion, les éditions à 5 lt. 10 s. ont très probablement été vendues entre décembre 1794 et janvier 1795. La hausse du prix trahit alors la volonté des frères Gaveaux d'augmenter leur bénéfice en profitant de la vogue de Garat au concert. Cette hypothèse pourrait être confirmée par la signature estampillant les pages de titres des seconds tirages et dont la fonction était de garantir l'authenticité de l'édition : elle n'est plus celle de l'auteur, Garat, mais celle de l'éditeur Gaveaux. Garat avait quitté Paris entre le printemps de 1795 et l'automne 1796, pour une tournée en Espagne, et il ne pouvait plus signer les exemplaires fraîchement imprimés par Gaveaux. À son retour en l'an V, son succès et ses profits étaient tels que le bénéfice des ventes de la romance pouvait lui paraître négligeable.

Le Répertoire International des Sources Musicales (RISM) des sources imprimées avant 1800⁴⁸ signale l'existence d'une seule édition de la romance, celle des frères Gaveaux, et lui attribue les numéros de RISM [G 390 et [GG 390⁴⁹. Il est quelque peu surprenant que d'autres éditeurs, surtout étrangers, n'aient pas gravé cette romance à succès, et cela montre que la réussite de la pièce était liée intimement à son interprétation par Garat dans le petit monde parisien.

Néanmoins, le RISM permet d'entrevoir la circulation des romances de Garat, et plus particulièrement de l'édition des

⁴⁷ Date ultime après laquelle l'affaire Gaveaux, (réduite au seul Pierre) périclité.

⁴⁸ RISM A/1. *Einzeldrücke vor 1800*, dir. Karlheinz Schlager, Kassel, Bärenreiter, 1971-1992.

⁴⁹ Nouvelles localisations dans le supplément.

frères Gaveaux de la *Complainte du Troubadour* localisée dans quelques villes européennes, comme à Bâle, Kiel, Copenhague, Londres, Stockholm, mais aussi à Madison (USA) et à Minsk (Russie), sans compter Paris⁵⁰ et la province⁵¹. De toutes les romances répertoriées par le RISM⁵², la *Complainte du Troubadour* est celle qui a le plus circulé, tous éditeurs de romances de Garat confondus. La réputation de l'éditeur n'explique pas la dispersion d'exemplaires puisque les autres romances publiées par les frères Gaveaux n'ont pas connu le même rayonnement : le recueil des *Six nouvelles romances*⁵³ n'est localisé qu'à Versailles et à Madison ; *Je t'aime tant*⁵⁴ à Paris, à Stockholm et à Philadelphie ; *Si tu quittes ton Hélène*⁵⁵ à Paris et à Neuchâtel (Suisse) ; *Tout est changé pour moi*⁵⁶ à Paris et à Bern.

Nous proposons une transcription moderne annotée de la *Complainte du Troubadour* réalisée à partir de la seule édition recensée, celle des frères Gaveaux (premier tirage), parue en 1794 et conservée à la Bibliothèque nationale de France (département de la musique) sous la cote [L 16857.

Joann ÉLART et Patrick TAÏEB

⁵⁰ Le RISM signale uniquement deux sources ayant appartenu au Conservatoire, et conservées aujourd'hui au département de la musique de la BnF (cotes L).

⁵¹ Les catalogues de province recensent un certain nombre de romances mais il semble qu'une grande confusion existe entre celles composées par Pierre-Jean Garat et celles de Joseph-Dominique Fabry Garat, avec toujours la même tendance d'attribuer les romances du premier au second. Un exemple nous est donné dans le *Catalogue des fonds musicaux du 19^e siècle en Auvergne* (Clermont-Ferrand, Agence Régionale pour le Livre, 2002) : *Bélisaire* est en fait une des plus célèbres romances de Pierre-Jean Garat composée pendant le Directoire or elle est attribuée ici à Fabry Garat.

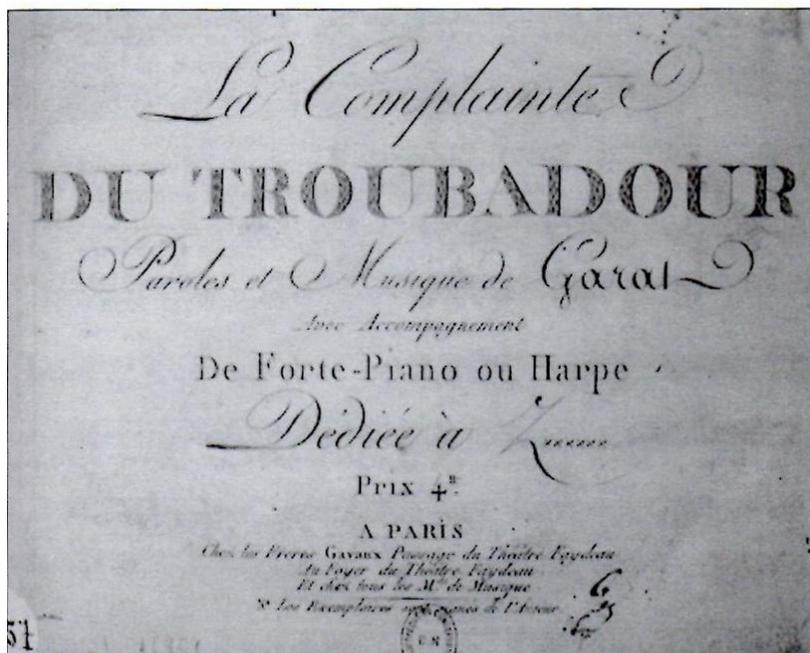
⁵² Le RISM ne recense pas les sources imprimées parues après 1800, ce qui limite l'étude de la circulation des romances de Garat et du phénomène éditorial autour de ce chanteur. Entre 1800 et 1823, il compose énormément de romances, de rondeaux et d'airs, comme le suggèrent les fichiers du département de la musique de la BnF.

⁵³ RISM [G 353.

⁵⁴ RISM [G 376.

⁵⁵ RISM [G 381.

⁵⁶ RISM [G 384.



**Édition originale de la romance
 parue chez les frères Gaveaux, [1794]**

Page de titre signée par Garat
 Bibliothèque nationale, [L 16857]



Pierre-Jean Garat (1762-1823)

Dessin au crayon non signé, s.d.

publié dans la *Revue musicale* de Fétis, [n° inconnu, p. 129]

Bibliothèque municipale de Rouen, [Est. Rec. Atlas 74⁽⁵⁾]

Ajout manuscrit en bas de page : « qui chanta des romances de Boieldieu »

Protocole éditorial

La transcription des paroles dans la musique est fidèle au texte de la première édition parisienne de la romance, à savoir, celle des Frères Gaveaux. Nous avons donc conservé toutes les graphies fautives, les typographies et la ponctuation de cette édition, qui sont autant de divergences par rapport au poème publié dans le *Journal de Rouen*.

Notes critiques

Sont annotées uniquement les erreurs rythmiques et harmoniques rencontrées dans l'édition Gaveaux, qu'il a été nécessaire de corriger pour rendre le texte musical parfaitement compréhensible. Les altérations ajoutées se distinguent des autres par leur taille plus petite et, de ce fait, ne sont pas décrites dans les notes ci-dessous. Enfin, certains objets musicaux de l'édition Gaveaux ont été remplacés par ceux que nous dicte le solfège moderne (ex. : une demi-pause pour deux soupirs; ajout d'une deuxième altération sur les octaves de la main gauche du piano; etc.)

Abréviations

violon (vl); chant (ch.); pianoforte (p);
main gauche (m. g.); main droite (m. d.).

- | | |
|--|--|
| 1. vl, ch., p (m. g.):  | 8. p (m. d.):  |
| 2. ch.:  | 9. p:  |
| Trou - | |
| 3. p (m. d.):  | 10. p (m. g.):  |
| 4. vl:  | 11. p (m. d.):  |
| 5. ch.:  | 12. p (m. d.):  |
| 6. vl:  | 13. p (m. d.):  |
| 7. vl:  | |

158

10

- tu - né Trou - ba-dour en butte à noi - re ca - lom-

13

- ni - e bien qu'innocent est ar - rê - té il a per-

16

- du sa douce a - mi - e son ta - lent et sa li - ber -

19

- té il a per-du sa douce a - mi - e son ta - lent

22

et sa li-ber-té.

26

Le Trouba-dour dans son En-fan-ce douces chan-

29

-sons d'amour chan-toit et quand ce vint l'A-do-les-

32

-cen-ce d'amour a son tour il fe-soit fut toujours

f

35

heu - reux dans la vi - e pourvu que sa belle il chan-

38

- tat las ! Chan-ter, ai - mer son a - mi - e ce ne sont

41

la cri-mes d'é - tat las ! Chan-ter, ai-mer son a -

44

- mi - e ce ne sont la crimes d'é-tat.

47 Plus vite

Quand il vit

50

con - tre sa pa - tri - e s'armer de mé - chants é - tran-

53

- gers le Troubadour quit - ta sa mi - e pour chanter

56

chan - sons aux guer - riers

59

mais vieux Trouba - dour par en - vi - e du juge à

62

sur - pris l'é - qui - té et la li - ber - té fut ra -

65

- vi - e à qui chantoit la li - ber - té et la li -

68

- ber - té fut ra - vi - e à qui chan-toit la li-ber-

71

ff *p*

ff *pp*

- té.

74 **Plus lent**

p

Loin de pa-rents loin de sa mi-e le Troubadour toujours gé-

78

f

- mit; d'avoir chanté tou-te sa vi-e ne donne point for-ce d'es-

82

f

- prit. cesse de lui porter en-vi-e Troubadour n'a plus son ta-

86

- lent mais du moins rend lui son a - mi - e, s'il n'est chan-

89

- teur qu'il soit a - mant mais du moins rend lui son a - mi - e s'il n'est chan-

93

- teur qu'il soit amant.

97

Plus ne re - voir tant douce a - mi - e plus d'elle

100

n'en - ten-dre par-ler si du moins de sa main ché-

103

- ri - e un mot venoit le con - so - ler mais hélas

106

dans ce lieu d'al - lar - mes més - sa - ge

108

d'a - mour n'est ad - mis faut il pri-ver de dou - ces

111

lar - mes qui toujours ai - ma son pai - is faut il pri -

114

- ver de dou - - ces lar - mes qui tou -

116

- jours aima son paais.

119