

9/868
17
207.

Walter Morse Rummel



Maesternae Rosae



SERTA I.

Neuf Chansons françaises
du XVII^{ième} Siècle

Partition de piano

Augener Ltd.
LONDON

EG816

Walter Morse Kummel

(1911)



Maesternae Rosae



SERTA I.

Neuf Chansons françaises du XVII^{ième} Siècle
pour une voix avec l'accompagnement
de plusieurs instruments

La Partition et les Parties d'instruments en location chez les Editeurs

Partition de piano
net 3/-

Augener Ltd.

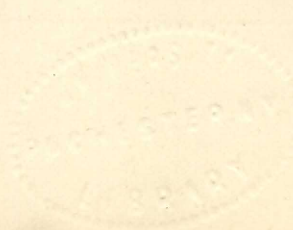
199 REGENT STREET, W. 16 NEWGATE STREET, E.C.
57 HIGH STREET, MARYLEBONE & 18 GREAT MARLBOROUGH STREET, W.
LONDON

MAX ESCHIG
PARIS

BOSTON MUSIC Coy.
BOSTON

closed shelf

M
1732
R93



UNDER the collective title of "*Hæsternæ Rosæ*" (Roses of Yesterday), the writer intends to gather whatever interesting and unknown material he may come across in his study of the music of the early and late past.

It is apparently necessary to mention here that this collection in no way contains scholastic records of any historical period whatever, the writer's only aim has been, in a small way, to bring forward to the listener some of the beauties of old music, to set these melodic gems in what seems to him the most sympathetic and expressive pattern and surrounding.

No attempt has been made to limit the realization of the following works; or to pay homage to any dry and stale dogmas scientifically imposed on a most delightfully unscientific music by certain text-books to harmony and counterpoint.

To reflect some of the charm and atmosphere of these various works and melodies, to bring them before the public of to-day in as living and vital a form as possible, a form the best adapted to our modern times, is the writer's only wish and intention.

The first volume (Serta I.) of this collection contains:

NINE FRENCH SONGS OF THE 17TH CENTURY,
selected from the abundance of material hidden away in French Collections. Melodies and Texts are anonymous and without references. Some of these *Airs* are original manuscripts, others are collections of hand-written copies of the Originals. The Melodies partly include a figured or non-figured bass, partly they are without any fundament, again one or two of the melodies are for two voices in the original.

19 June 20, B. M. Co.

A few changes have been made in text, melody, bass and figuration whenever deemed necessary; but otherwise the melodies are reproduced as in the original (the unmeasured Récit. of the 16th Century having been measured and somewhat reconstructed).

The realizations are conceived for Flute and String-Quartet and the writer wishes to point out most forcibly the absolute need of instrumental accompaniment to the melodies, the present piano score being only for study, and in cases where it would be unfortunately impossible to secure the support of a string-quartet.

This stringed accompaniment only can adequately express the writer's intentions. Nothing seems more vicious than the singing of old melodies like these to the accompaniment of a modern piano which is unable to a great extent to bring out and sustain the beauty of a several voiced counterpoint.

For the sake of a more satisfactory piano arrangement the counterpoint of the different voices has been frequently altered and other voices added.

To conclude, the writer desires in no way to impose on the reader his time—and dynamic—indications, which are merely an expression of his personal ideas on the subject, and wishes to leave the interpretation of all these songs to the artistic discrimination of the performer. The repeats in No. V. to No. IX. are neither obligatory.

W. M. R.

Walter Morse Rummel



Westernae Rosae



SERTA II.

Neuf Chansons de Troubadours

des XII^{ième} et XIII^{ième} Siècles

Partition de piano

Augener Ltd.
LONDON

MAX ESCHIG
PARIS

BOSTON MUSIC Co.
BOSTON

Walter Morse Kummel

(1912)



Westernae Rosae



SERTA II.

Neuf Chansons de Troubadours des XII^{ième} et XIII^{ième} Siècles
pour une voix avec accompagnement
de Piano

Adaptation française par M. D. Calvocoressi
Adaptation anglaise par Ezra Pound

Net 3/-

Augener Ltd.

63 CONDUIT STREET (Regent St. Corner), W. 16 NEWGATE STREET, E.C.
57 HIGH STREET, MARYLEBONE & 18 GREAT MARLBOROUGH STREET, W.
LONDON

MAX ESCHIG
PARIS

BOSTON MUSIC Co.
BOSTON



PREFACE

UNDER the collective title of *Hesternæ Rosæ* (Roses of Yesterday) the writer intends to gather whatever interesting and unknown material he may come across in his study of the music of the early and late past.

It is apparently necessary to mention here that this collection in no way contains scholastic or historical records. The writer's only aim has been, in a small way, to bring forward to the listener some of the beauties of old music: to set these melodic gems in what seems to him the most sympathetic and expressive pattern and surroundings.

No attempt has been made to limit the realisation of the following works; or to pay homage to any dry and stale dogmas scientifically imposed on a most delightfully living music by certain text-books to harmony and counterpoint.

To reflect some of the charm and atmosphere of these various works and melodies; to bring them before the public of to-day in as living and vital a form as possible—the form best adapted to our modern times—is the writer's only wish and intention.

The first volume (Nine French Songs of the 17th Century) is here followed by a collection of Nine Troubadour Songs of the 12th and 13th Centuries.

They are selected at random from the 259 now collected melodies, a treasure from which the writer hopes to draw frequently in the near future. Several of the songs here appear for the first time in a musically-practical setting and are selected from the Manuscripts of the "Bibliothèque Nationale" of Paris. The two Daniel melodies are here published for the first time to the writer's knowledge, and he is indebted to Mr. Ezra Pound, M.A., for communicating them from the Milan Library.

The musical notation of all of these melodies is *Neumatic* (by nods or signs), and bears no trace of rhythmic indications, save for occasional vertical lines which are supposed to have indicated pauses. The rhythmic re-constitution of such melodies is therefore, for lack of more positive records, a somewhat hypothetical task.

A translation of the metre of the words into the rhythm of music or the correct adherence of the tonal to dynamic accents, seems the most plausible and most admitted method of realising the rhythmic structure of this music, as by this process the notes very readily fall into the swing given to them by the metre of the words.

We find that the Troubadour was the miraculous combination of poet, musician, and in many cases performer. He, therefore, must have esteemed and loved his melodies as much as he did his verses, and he must have tried to find the most perfect harmony between the two arts.

This harmony was gradually lost in the centuries that followed, and at the end of the 16th Century, at the time when Instrumental Music became divorced from Vocal Music, the harmony between words and music was quite annihilated.

PRÉFACE

SOUS le titre collectif de "Hesternæ Rosæ" (Roses d'hier), l'auteur a l'intention de réunir peu à peu les mélodies et chansons oubliées ou inédites qui, venant à sa connaissance au cours de ses travaux sur la musique ancienne, lui sembleront dignes d'être remises au jour.

Il tient à dire ici que cette collection ne renfermera point de commentaires scholastiques ou historiques; que son seul but, en la publiant, est de faire revivre autant qu'il sera en son pouvoir, quelques unes des beautés de la musique ancienne, et qu'il ne fait que chercher à donner à ces joyaux musicaux la monture qui lui semble la plus apte à en faire ressortir le caractère et l'expression.

Il n'essaye de s'imposer aucune règle ni de rendre hommage à des dogmes infligés au nom de la science par certains manuels d'harmonie et de contrepoint à une musique, somme toute, délicieusement vivante.

Son unique intention est de conserver à ces différentes mélodies et chansons leur caractère particulier, d'évoquer le charme et l'ambiance de leur époque, et de les présenter au public sous une forme aussi libre que possible, forme adaptée à notre sentiment moderne.

Les "Neuf Chansons de Troubadours des 12ième et 13ième Siècles," qui font suite aux "Neuf Chansons du 17ième Siècle" (premier volume de cette publication) ont été prises presque au hasard dans les 259 mélodies de cette époque qu'on peut trouver actuellement dans les Bibliothèques: véritable trésor dans lequel l'auteur a l'intention de puiser fréquemment dans l'avenir.

Plusieurs de ces chansons, copiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris paraissent pour la première fois dans ce recueil sous une forme musicalement pratique, et l'auteur croit pouvoir avancer que les deux chansons de *Daniel* n'ont jamais été publiées. Elles proviennent de la Bibliothèque de Milan, et l'auteur est redevable à Mr. Ezra Pound, M.A., de les lui avoir communiquées.

La notation musicale de toutes ces mélodies est neumatique (par signes) et ne porte pas trace d'indications rythmiques, à l'exception de quelques lignes verticales qu'on suppose devoir indiquer des pauses. La reconstitution rythmique de semblables mélodies est donc, faute de documents plus positifs, une tâche reposant sur des données plus ou moins hypothétiques.

Adapter le rythme de la musique à la métrique des mots, ou autrement dit, faire concorder l'accent tonique avec les accents dynamiques, semble la méthode la plus plausible à employer pour rétablir la structure rythmique de cette musique, les notes suivant ainsi très naturellement le rythme des mots.

Tout porte à penser que le troubadour devait réunir en lui, par une combinaison quasi miraculeuse, à la fois un poète, un musicien et, dans bien des cas, un exécutant. Il devait donc attacher autant de prix à sa mélodie qu'à sa poésie, et il a dû chercher à réunir les deux arts dans la plus parfaite harmonie

The unfolding of the music of the Troubadour must have therefore followed closely the rhythm of the text. The music (a chaos of written notes without definite outline or duration) shapes itself by this process into distinct groups having a distinct rhythm and beat.—

A characteristic of the mediæval music was the so-called *ligature*, or grouping of several notes on but one syllable of the text:—



son

These ligatures seem not to have been governed by any rhythmic law and in a way resembled our grace notes. They could be sung either slowly or fast, stretched out indefinitely or condensed into quick grace-notes. Following are but two of the many ways of realising such ligatures:—

ORIGINAL

chans - son doil mot son plan

(a)

chans-son doil mot son plan

(b)

chans-son doil mot son plan

Let us not forget that in old music, a great part was left to the imaginative quality of the interpreter, to improvisation; that taste played a far greater rôle in the interpretation of that music than it did later on; that probably the distribution of these ligatures within the song form remained more or less a matter of the performer's taste.

The writer with the help of Mr. Ezra Pound, an ardent proclaimer of the artistic side of mediæval poetry, has given these melodies the rhythm and the ligature, the character which, from an artistic point of view, seems the most descriptive of the mediæval spirit.

Little light as the manuscripts of the Middle Ages throw on these melodies, they are still more obscure as to their setting with other instruments. But space does not permit us to enter thoroughly into this long and problematic question.

It seems to the writer that there are some melodies, like almost all melodies of the Ancients, that do not permit of a regular substantial harmonisation. The only admissible method of harmonising these melodies would be by employing the Greek *Symphonia*, a harmony excluding all intervals save 4ths, 5ths and 8ves, and in tolerating only the other intervals should they appear as mere notes of passage.

possible. Cette harmonie s'est graduellement perdue pendant les siècles qui suivirent et se trouva complètement annihilée à la fin du 16ième Siècle, quand la musique vocale divorça définitivement d'avec la musique instrumentale.

La musique des troubadours devait donc être étroitement unie au texte. Si l'on adapte le rythme de la mélodie à celui du vers, cette musique, qui semble au premier abord un chaos de notes sans forme rythmique ni durées, prend forme d'elle-même et se divise en groupes distincts, ayant chacun leurs rythmes et leurs mesures distincts.

Une des caractéristiques de la musique médiévale est la *ligature*, ou groupe de plusieurs notes sur la même syllabe :



son

Ces ligatures semblent n'avoir été réglées par aucune loi rythmique. On pourrait les interpréter de diverses manières, soit étalées, soit précipitées comme des petites notes, selon les exemples donnés ci-après:—

ORIGINAL

chans - son doil mot son plan

(a)

chans-son doil mot son plan

(b)

chans-son doil mot son plan

N'oublions pas que, dans la musique ancienne, une grande part était laissée à l'imagination de l'interprète, à l'improvisation; que le goût jouait un plus grand rôle dans l'interprétation de la musique qu'il ne le fit plus tard. Il est donc fort probable que la façon d'exécuter ces ligatures était laissée plus ou moins au goût du chanteur. L'auteur, avec l'aide de Mr. Ezra Pound, un ardent apôtre de l'art poétique médiéval, a donné à ces mélodies le rythme, et à ces ligatures le caractère qui, au point de vue purement artistique, lui ont paru exprimer le mieux l'esprit de l'époque.

Si les manuscrits du Moyen Age nous donnent peu de lumière sur les mélodies de cette période, ils sont encore plus obscurs en ce qui concerne leur accompagnement instrumental.

Les limites de cette préface ne nous permettent pas de traiter ici à fond de cette question. L'auteur pense que certaines de ces mélodies, comme presque toutes les mélodies de l'Antiquité, ne comportent pas d'harmonisation proprement dite. La seule méthode admissible pour harmoniser de semblables mélodies serait d'employer la *symphonie* des Grecs, n'admettant que la quarte, la quinte et l'octave, et ne tolérant les autres intervalles que s'ils se présentent sous la forme de notes de passage. Les harmoniser plus

To harmonise more substantially such melodies would be forcing disastrous surroundings on their delicate constitution.

Other melodies carry already within them the germ, which, under the guise of counterpoint, steadily unfolded, till during the 17th Century it arose victoriously, overgrew and choked counterpoint. This latter kind of melody has been harmonised. However, it may not be amiss to recall at this point a few interesting facts which are too often left unmentioned and which refer to the manner in which the writer has harmonised the latter kind of melody.

Tonality, which supplanted modality, brought with it the *deification* of one at the expense of six other and former great scales of the Ancients. This one scale, the so-called *Lydian* Scale, was itself transformed into the *Major* Scale and was destined to be the despotic ruler over all secular music. In this scale one tone (the tonic) was made to magnetise all the remaining six tones and to employ them for its own services. At a given period the seven old scales known to the Ancients under the aspect of the seven wondrous planetary gods were judged, perhaps found guilty of having hand in some pagan deviltry and were banished, only to return in an age which is more free from a certain dogmatism than the remarkable and yet in many ways destructive brilliance of the *Renaissance* and its influence.

This Major Scale, the rather materialised and personal god of our classical music, bringing with it many laws such as those concerning the seventh step or leading tone, the resolutions, cadences, all the outcome of the tempered system, gave rise to a most dogmatic science of harmony. It was firmly and despotically established in secular music soon after the *Renaissance*.

As to the freedom employed in the interludes of of the accompaniment, the writer wishes to remind the reader again that before music became dogmatic and over-scientific it was half an improvisational art. The last traces of this very old custom of creative interpretation of music disappeared with the 17th Century (the Figured Bass)

As to the rendering of these melodies, the writer wishes to point out that in employing measures in the re-constitution of the melodies he had in a few cases (mainly in the translations) to place unaccentuated syllables on the first beat, which, however, does not indicate necessarily that these syllables should receive a blow. Bars, a mere matter of mental convenience, when too materialised become destructive. In reciting these verses before singing them the interpreter will understand how to remedy this apparent deficiency in the prosody.

The writer desires in no way to impose on the reader his agogic and dynamic indications; music as this must be saturated with the interpreter's own personality, and does not stand a mere reading.

The writer wishes to extend his heartiest thanks to M. A. Jeanroy, of the Faculty of Letters at the Paris University, for his kindness in facilitating matters for him.

W. M. R.
1912.

substantiellement serait les écraser sous un appareil trop lourd, incompatible avec leur délicate texture.

D'autres de ces mélodies portent déjà en elles le germe harmonique qui, sous forme de contrepoint, s'est développé graduellement jusqu'à éclore victorieusement au 17^{ème} Siècle, époque où il détrône le contrepoint. L'auteur a donc harmonisé ces mélodies.

A ce propos il ne sera peut-être point inutile de rappeler ici quelques points intéressants, trop souvent passés sous silence et qui se rapportent à la manière dont l'auteur a harmonisé cette dernière catégorie de mélodies.

La tonalité, qui a supplanté la modalité, a entraîné la *déification* d'un seul mode, au détriment de six autres modes fondamentaux de l'Antiquité. Ce mode, le mode lydien, a été transformé en mode majeur et destiné à gouverner despotiquement toute la musique profane.

Dans ce mode, un son, la tonique, fut appelé à régner sur les six autres sons, et à faire de ceux-ci ses sujets. Les sept modes anciens, symboles dans l'Antiquité des sept dieux planétaires, furent peut-être, à une certaine époque, reconnus coupables d'avoir participé à quelque sorcellerie païenne, et, en conséquence, condamnés et bannis, pour ne réapparaître qu'à une époque plus dégagée d'un certain dogmatisme que celle de la *Renaissance*, dont l'influence éclatante fut souvent aussi destructive.

Ce mode majeur, le dieu matérialisé et personnel de notre musique classique, apportant avec lui de nombreuses lois nouvelles, comme celles concernant le septième degré ou note sensible, les résolutions, les cadences, résultant toutes du système à tempérament, donna naissance à une science harmonique des plus dogmatiques. Il fut fermement et despotiquement établi dans la musique profane peu après la *Renaissance*.

En ce qui concerne la liberté avec laquelle sont traités les interludes dans l'accompagnement, l'auteur rappelle encore une fois au lecteur que la musique fut autrefois, au moins en grande partie, un art d'improvisation. Les dernières traces de cette très ancienne interprétation créatrice ne disparaissent en Europe qu'avec le 17^{ème} Siècle (basse chiffrée).

Quant à la manière de chanter ces chansons, l'auteur tient à faire remarquer qu'en employant des barres de mesures dans la reconstitution de ces mélodies, il a dû parfois, principalement dans les traductions, placer des syllabes non accentuées sur le premier temps, ce qui n'indique pas nécessairement que ces syllabes doivent être accentuées. La barre de mesure, qui n'est qu'une simple concession pratique, devient nuisible si on la prend dans un sens trop matériel. En récitant les vers avant de les chanter, l'interprète comprendra de quelle manière il doit remédier à ces apparentes fautes de prosodie.

L'auteur ne veut en aucune façon imposer rigoureusement ses indications agogiques et dynamiques. Cette musique doit être imprégnée de la personnalité de son interprète et ne supporte pas d'être simplement traduite telle qu'elle est écrite.

L'auteur prie M. A. Jeanroy, Professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, de trouver ici l'expression de sa reconnaissance pour l'obligeance qu'il lui a témoignée.

W. M. R.
1912.