

L'Occitanie invitée de l'Euregio.
Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008 :
Bilan et perspectives

Occitània convidada d'Euregio.
Lièja 1981 – Aquisgran 2008 :
Bilanç e amiras

Okzitanien zu Gast in der Euregio.
Lüttich 1981 – Aachen 2008 :
Bilanz und Perspektiven

Actes du Neuvième Congrès International
de l'Association Internationale d'Études Occitanes,
Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008
éd. par Angelica Rieger avec la collaboration de Domergue Sumien

Aix-la-Chapelle (Shaker) 2011

P. 121–155 :

Robert Lug,
Images sonores des troubadours :
théories d'hier, postmodernisme naïf et la chance du XXI^e siècle

**Robert Lug,
Images sonores des troubadours :
théories d’hier, postmodernisme naïf et la chance du XXI^e siècle***

Les pages imprimées sont muettes, mais tous les chercheurs se font une image sonore du chant des troubadours. Aujourd’hui, des légions de musiciens spécialisés en musique ancienne nous aident à concrétiser cette image ; ou bien, au contraire, nous en empêchent. Dès les débuts de la recherche musicographique au XVIII^e siècle, la reconstruction sonore est un objectif majeur¹. Or, dans le monde des sons, réel et immédiat, il s’agit toujours d’une résurrection. Les chansons de troubadours seraient-elles en effet des Belles au bois dormant ? Au bois de parchemin ou de papier ? Un baiser musical et elles se réveillent.

En vérité, selon le baiser qu’on leur donne, les Belles ressusciteront sous de multiples apparences. Dans les enregistrements discographiques, elles disposent de voix classiques, semi-classiques, “naturelles” ou “folk”, et même de voix issues de traditions orales. Cette diversité soulève la question de la “vocalité médiévale authentique”, aspect qui, en général, échappe à la discussion musicologique². En revanche, la question du rythme est constamment discutée depuis presque deux siècles : y avait-il ou non un rythme régulier ? Les vers ont-ils une architecture métrique ou non ? Et s’il y avait un rythme, lequel ou lesquels ?³

Par le passé, ces questions de rythme ont déclenché de véritables batailles, menées avec des argumentations circonstanciées. Depuis quelques décennies pourtant, tout cela s’est endormi. De nos jours, les philologues en particulier ont tendance à croire que la musicologie ne sait rien de précis, qu’on ne saura jamais rien de plus et qu’il vaudrait mieux abandonner complètement ces questions compliquées.

Mon propos sera donc de vous convaincre que les problèmes de base ne sont pas aussi compliqués qu’on ne le pense et que, pour les résoudre, une nouvelle coopération entre philologues et musicologues paraît indispensable. Pour comprendre la situation actuelle, il faut tenir compte des chemins qui nous y ont conduits, et c’est pourquoi je rappellerai quelques jalons primordiaux de cette histoire⁴. Les lecteurs musicologues voudront bien m’excuser si je présente les faits le plus simplement possible. Je me concentrerai sur la

* Merci pour son regard amical sur cet article à Gérard Le Vot.

¹ Cf. Lug 2012, C I, et Lug 2001, 124–135 (citations diverses).

² Les musicologues sont habitués à traiter plutôt des phénomènes écrits que sonores. Notre notation n’étant pas capable d’écrire le “son”, la question de la vocalité (terme de Paul Zumthor) n’est pas devenue un sujet majeur en musicologie historique. La plupart des chanteurs ne se pose pas non plus cette question (voir infra, n. 61 et 65). Mes exemples sonores à Aix-la-Chapelle étaient *Non es meravelha s’eu chan* (Bernart de Ventadorn) de l’ensemble “Sonus” (*Chanterai – Music of Medieval France*, 1994, vocalité classique) et *Mia yrmana fremosa* (Martin Codax) de l’ensemble “Sinfonye” (*Bella Domna*, 1988, vocalité “ethno”).

³ Contrairement au son, le rythme est un paramètre fondamental de notre notation moderne. Exemples sonores à Aix-la-Chapelle : *Ges de disnar* (Bertran de Born) du “Martin Best Ensemble” (*The Dante Troubadours*, 1982, rythme accentué) et *Aïssi com es genser pascors* (Raimon de Miraval) de Paul Hillier (*Proensa*, 1989, rythme “libre”). J’espère que les illustrations de cet article dédommageront en partie le lecteur pour le manque inévitable d’exemples sonores.

⁴ À défaut d’autres études approfondies, je ne peux que retracer cette histoire sur la base de mes propres recherches. On me pardonnera donc les renvois fréquents à Lug 2012, C I (pour l’histoire des théories rythmiques) et à Lug 2001 (pour celle de la pratique musicale).

chanson des troubadours, bien que celle-ci soit inséparable de ses contemporaines européennes, la chanson des trouvères et celle des *Minnesänger*.

1. Les mélodies dans les sources

Regardons d’abord les “Belles endormies au bois de parchemin”. Presque toutes les mélodies de troubadours conservées sont transmises par quatre manuscrits, les chansonniers G, R, W et X⁵. Le plus ancien est le Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés (X/U), dont la première partie fut écrite en 1231 à Metz en Lorraine : manuscrit de trouvères comprenant une section occitane, due certainement à la communauté d’exilés occitans de cette ville impériale⁶. Les mélodies, dont 23 mélodies de troubadours, sont notées en neumes messins (fig. 1)⁷.

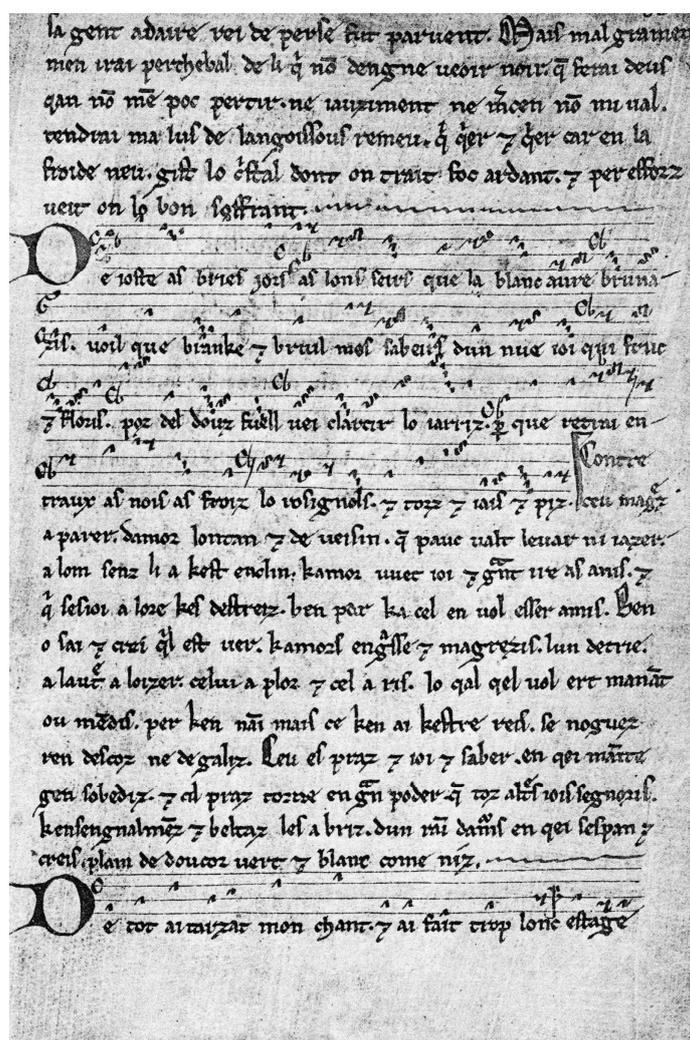


Fig. 1 : Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés (X/U), fol. 86r (Metz 1231)

⁵ Cf. Aubrey 1996, 34–65.

⁶ Sigle X pour le répertoire de troubadours, sigle U pour celui de trouvères. Pour la datation du manuscrit et les circonstances de son origine, voir Lug 2010, en détail Lug 2012, B IV et D IV 5.

⁷ Fig. 1 : PC 323.15 et début de PC 167.53 ; fac-similé Meyer/Raynaud 1892. Pour les mélodies de X/U, voir Lug 2012, vol. II (étude de la notation) et vol. IV (transcriptions structurales). Pour PC 323.15, cf. infra, fig. 12, 18, 19 et 23/24.

Les trois autres chansonniers utilisent la notation carrée. Les principes de la notation “antique” – messine ou carrée, ecclésiastique ou séculaire – sont connus : chaque syllabe porte soit une note simple soit un groupement de notes appelé ligature. Ni les notes simples ni les ligatures ne donnent quelque indication de durée au sens moderne (fig. 2).⁸

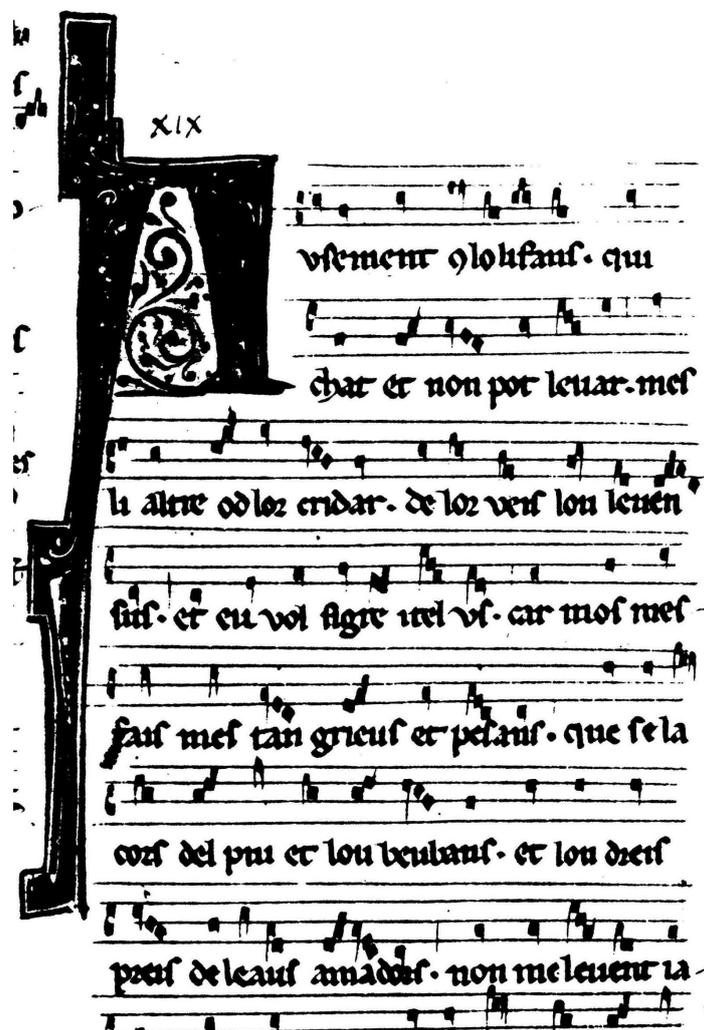


Fig. 2 : Chansonnier du Roi (W/M), fol. 195d, détail (Picardie, c. 1260 ?)

Les fig. 1 et 2 montrent bien les formes variées de ligatures. Apparemment, les copistes avaient pour objectif de représenter ces groupements de notes le plus précisément possible, tandis qu'ils laissaient les durées indéterminées. Il serait donc précipité de considérer cette notation comme primitive et “encore incapable” d'indiquer les durées. Elle était plutôt basée sur un paradigme opposé à celui de notre notation moderne⁹. N'oublions pas non plus qu'elle fut créée exclusivement pour la musique monodique vocale, c'est-à-dire pour les textes chantés.

Comme on le verra, l'interprétation des ligatures est un point fondamental pour la compréhension rythmique des chansons médiévales. Regardons ce que les chercheurs en ont fait.

⁸ Fig. 2 : PC 421.2 ; fac-similé Beck 1938. Pour les ligatures de W, voir infra, fig. 22 et n. 80. Je passe ici sur la notation „semi-mesurée“ (chansonnier R et suppléments tardifs de W).

⁹ Voir infra avec n. 72 ss.

2. Trois modèles de la chanson médiévale

En 1895/96, Antonio Restori publie la première étude spécialisée sur la musique des troubadours : “Per la storia musicale dei Trovatori provenzali”. Restori est professeur d’école à Padoue et entretient de bonnes relations avec les romanistes européens les plus distingués, entre autres avec Carl Appel à Breslau (Wrocław), Paul Meyer à Paris et Louis Gauchat à Berne¹⁰. Il connaît bien la grande controverse qui s’était élevée à propos des chansons de trouvères : François Joseph Fétis les interprétait d’après le modèle de la chanson populaire orale, tandis qu’Edmond de Coussemaker plaidait pour leur interprétation selon le schéma rythmique du théoricien Franco de Cologne¹¹.

Pour Restori, entouré de traditions orales encore vivantes dans les régions rurales de sa patrie, la décision est évidente. Son “oreille intérieure” le guide clairement vers le modèle populaire. Sa transcription de *Lanquan li jorn* en donne un exemple typique¹² :

an ganz li oz son lonc en mai mest bel del chan
 douz aus de long z ganz me sui par tiz de lai membre

X. *a*

(2) Lan-quand li jorn son lonc en mai
 E quand me sui par - titz de lai

b

M'es bels douz chans d'au - zels de lonh
 Re-mem - bram d'un a - mor de lohn

Fig. 3 : *Lanquan li jorn* : fac-similé (X, fol. 81v) et transcription de Restori (1896)

Les ligatures sont interprétées comme ornements rapides (“fioriture di vocalizzi”) et Restori explique qu’il s’agit d’une “abitudine popolare”, “una serie di accomodamenti irriflessi e spontanei che ogni cantore [orale, RL], antico o moderno, esegue *ipsa ductus natura*”¹³. Conformément à l’“habitude populaire” sans doute, Restori place toujours les notes rapides (“note ornamentali”) au début et une note longue (“nota reale”) à la fin des ligatures.

Quant à la métrique, c’est au chercheur d’en “trouver” la structure supposée d’origine. Donc, il faut toujours faire un choix. Dans notre exemple (fig. 3), l’accentuation tro-

¹⁰ Restori 1896, 443, n. 1.

¹¹ Pour Coussemaker et Fétis, cf. Lug 2012, C I 1 a avec n. 112–123.

¹² Fig. 3 : Meyer/Raynaud 1892 ; Restori 1896, 249/250 (Jaufre Rudel, PC 262.2).

¹³ Restori 1895, 12 (contre Fétis qui voyait dans ces ornements une imitation du style arabe), et 1896, 438. „Alle note reali si appicciano notule a gruppetti che, all’esecuzione, dovevan tramutare il cantore in canerino o fringuello. Questo precisamente piaceva“ (1895, 13). Pour l’œuvre de Restori, cf. Lug 2012, C I 1 b avec n. 11–34.

chaïque “Lan-quand li jorn son lonc en mai” (indiquée par les barres de mesure) semble mal choisie. Dans d’autres cas, les accentuations de Restori sont plus convaincantes. Pourtant, il est tout à fait conscient de la faiblesse de chaque édition muette : “Mi s’è detto, e lo sapevo, che trascrivere una melodia antica in note moderne, non è tradurre, è tradire”¹⁴.

L’œuvre du pionnier¹⁵ de Padoue mérite d’être relue. Elle peut paraître démodée pour quelques détails, mais sa conception orale fondée sur l’expérience personnelle est plus actuelle que celle de tous ses successeurs.

Entrons maintenant dans le XX^e siècle. Dans sa première décennie déjà, on note deux événements de grande portée : une nouvelle théorie sur la rythmique de la chanson médiévale et une révolution dans l’usage pratique du chant grégorien.

Vers 1905, Friedrich Ludwig déchiffre la notation de la polyphonie de “l’école de Notre Dame”. C’est le “système modal”, la notation la plus ancienne pour mesurer le temps musical, développée à Paris au début du XIII^e siècle (fig. 4)¹⁶.

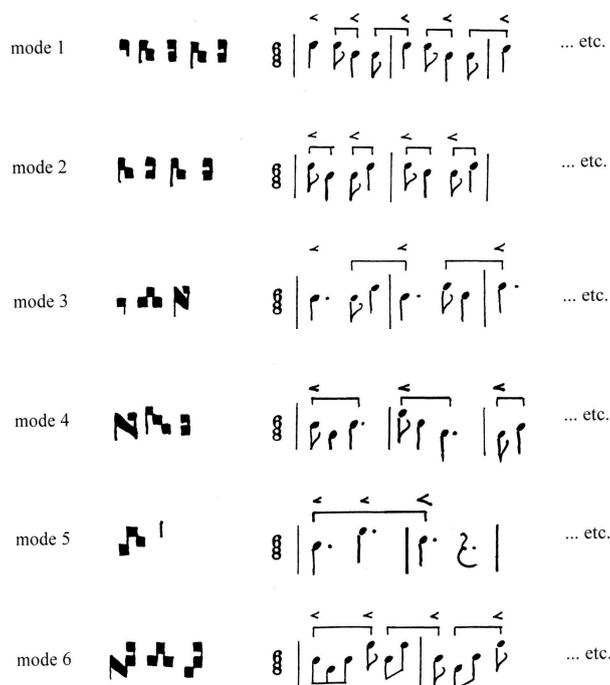


Fig. 4 : Système des six modes rythmiques (xiii^e siècle)

Dérivé de la théorie des grammairiens et utilisant la graphie des ligatures “pré-modales” (cf. supra, fig. 2), le système modal comprend six modèles (“modes”) rythmiques. Deux

¹⁴ Restori 1893, 8, se référant au dicton “traduttore, traditore”. Il propose même une alternative aux transcriptions mesurées : “Se non fosse per rispetto a una tradizione costante nelle storie della musica, io scriverei senza misura, con note bianche e nere, segnando al modo solito le legature, e con accenti il ritmo poetico” (Restori 1895, 14/15 avec l’exemple d’une telle transcription, 13).

¹⁵ Restori fut aussi le premier à publier plusieurs versions des mélodies en transcription synoptique : Restori 1895, 10/11 (PC 70.43, quatre versions), 1896, 248/9 (PC 70.1, trois versions), 256–259 (PC 167.22, cinq versions), 430 (PC 366.12, deux versions).

¹⁶ Jusqu’à présent, le fameux “Exkurs” de Ludwig (Ludwig 1910, 42–57) reste l’explication la plus précise du système modal. Pour la nouvelle datation de l’invention et du développement du système (vers 1200–30), voir Flotzinger 2007, 149–234. Fig. 4 (Lug) : Les crochets représentent les ligatures, < < < les accents rythmiques.

d'entre eux "rythment" (en transposant au temps musical) des pieds métriques à deux syllabes, les autres des pieds à trois syllabes. Pour les inventeurs, ces six modèles, tous en mesure ternaire, ne représentaient qu'une sélection de possibilités plus larges. De plus, ils n'étaient valables que pour des passages polyphoniques sans texte (*musica sine littera*)¹⁷.

Pourtant, Friedrich Ludwig est convaincu que le système modal offre aussi la clef pour la rythmique d'une "grande partie" de chansons monodiques¹⁸. Son élève à Strasbourg, Johann Baptist Beck, élabore cette théorie par la suite pour les chansons des troubadours et trouvères. Indépendamment, Pierre Aubry à Paris suit la même direction¹⁹.

I a. *) Per pro-ar si pro pri-vatz . mes mos sa-bers men - ta - gutz .

I β. Obs ma-gra que mos uo-lers sa-cor - des ab men-ten-den - sa .

II a. Can uei la lau-ze - ta mo - uer de ioi sas a-las con - tral rai .

III a. Fort chosa oi-atz e tot lo ma-ior dan . et ma-ior dol las que anc-mais a-ues .

IV a. Ab joi muou lo uers el co - mens . et ab joi re-man e fe - nis ,

V a. Chant e de - port ioi dom - ney e so - latz .

VI a. Lai can li jorn son lonc e may . mes bel dos chans dau-zels de lonc .

VII a. At - res - si con lo - li - fanz . qe qan chai non pot le - uar .

VIII β. Co-nortz a - ras say yeu be . que uos de me non pen - satz

IX a. Non es me - ra ueil - la seu chan meil de nul au - tre chan - ta - dor .

X a. Son pog-ues par - tir son uo - ler . de cho dunt plus al cor uo - lon .

XII a. La dos - sa uotz ay au - zi - da . del ros - sin - ho - let sal - uat - ge .

Fig. 5 : Transcriptions diverses (incipits) d'après l'interprétation modale (Beck 1908)

¹⁷ C'est-à-dire pour des longs chantés sur une seule voyelle ("a - - - - -" etc.).

¹⁸ Ludwig 1910, 56. Véritable initiateur de l'interprétation modale, il en revendique la conception (ibid.).

¹⁹ Pour les théories et transcriptions d'Aubry et de Beck, voir en détail Lug 2012, C I 1 c, aa. À propos de la paternité, une grave controverse eut lieu entre les deux chercheurs. À la suite d'une décision judiciaire en faveur de Beck, Aubry mourut accidentellement (1910) et Beck s'enfuit aux Etats Unis (ibid., notes 11 et 47a ; Haines 2004, 214–218). L'interprétation modale avait été précédée par l'interprétation selon le théoricien Franco de Cologne (fin du XIIIe siècle), propagée depuis 1830 et elle aussi limitée aux mesures ternaires (Lug, loc. cit., a, aa, et b, bb) ; cf. supra avec n. 11.

Pour illustrer le principe de l'interprétation modale, une page de Beck, tirée de son ouvrage *Die Melodien der Troubadours* (1908), donne un bon exemple (fig. 5)²⁰. Beck y présente des transcriptions en plusieurs modes rythmiques, toutes en mesure ternaire selon la règle. Bien sûr, les modes concrets sont choisis et adaptés aux chansons d'après le goût et l'intuition de Beck. Il se limite aux incipits. L'édition complète qu'il annonce ne sera jamais publiée.

En même temps, des décisions de grande portée sont prises dans le domaine du chant grégorien. Les moines de Solesmes ont achevé leur long travail de restauration du chant d'après les sources les plus anciennes. Le Vatican déclare la version restaurée obligatoire et, dès 1905, fait imprimer des éditions pour l'usage pratique des églises et des abbayes (fig. 6)²¹.

IN COMMEMORATIONE
Omnium Fidelium Defunctorum

Introitus. vj. T.

ÉQUI-EM ætér - nam do-na e - is,
 Dómi - ne: et lux perpé-tu - a lú-ce - at
 e - is. Ps. Te de-cet hymnus, De-us, in Si-on,
 et tibi reddé-tur vo-tum in Je-rúsa-lem: exáudi
 ora-ti-ónem me-am, ad te omnis ca-ro véni-et.
 Deinde absolute repetitur: Réquiem ætéram. usque ad Psalmum.
 vj. T. B Y-RI - E e - lé-ison. iij. Christe e - lé-i-
 son. iij. Ky-ri-e e - lé-ison. ij. Kyri-e

Fig. 6 : Édition du chant grégorien (Introitus *Requiem aeternam*, version cistercienne)

²⁰ Fig. 5 : Beck 1908, 190.

²¹ Cf. Combe 1969, 249–466. Fig. 6 : Graduale Cisterciense, Westmale 1960, 119. A cause de mon exemple sonore (voir infra, n. 24), j'ai choisi cette version cistercienne de *Requiem aeternam* qui diffère par quelques détails mélodiques de la version du "Graduale Romanum".

Les mélodies y sont présentées selon la notation carrée du XIII^e siècle. Mais comment résoudre le problème du rythme ? Quant à la métrique, c'est facile : il n'y en a pas, puisque les textes sont en prose²². À propos de la durée des notes cependant, particulièrement celle des ligatures, il existe des opinions diverses. Pourtant, la décision est radicale. Non pour des raisons historiques, mais surtout pratiques (c'est-à-dire les compétences limitées des chœurs laïques), le Vatican ordonne de chanter toutes les notes avec les mêmes durées : y compris les notes des ligatures. Ce rythme appelé "égal" ou "isochrone" est toutefois considéré comme un "rythme libre"²³.

Aujourd'hui tout le monde connaît bien ce style isochrone qui, exécuté par de bons chanteurs, a certainement ses qualités spirituelles²⁴. Il y a cent ans, c'était une nouveauté : une esthétique sacrée qui ne ressemblait à aucune esthétique musicale connue du monde profane, et c'était exactement ce qui était voulu. Une transcription en notes modernes donne le résultat suivant²⁵ :

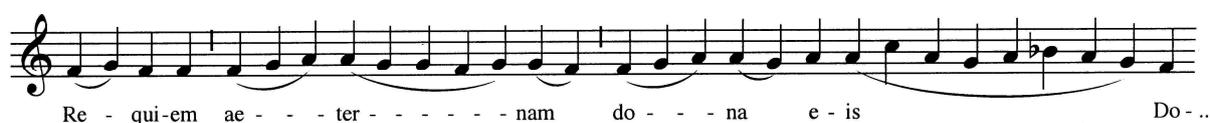


Fig. 7 : *Requiem aeternam*, transcription isochrone

Pour l'usage scientifique, on préférerait – et on préfère encore – des notes sans *caudae*. Par définition, ce sont des transcriptions "neutres", laissant les durées indéterminées. Dans leur graphie cependant, ces notes "abstraites" sont également uniformes :

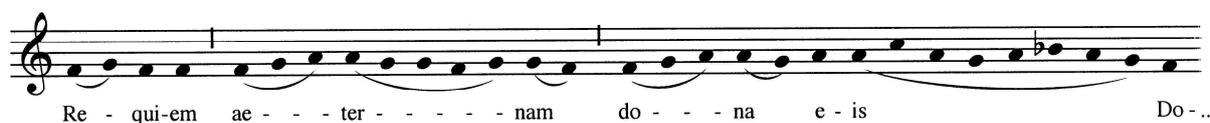


Fig. 8 : *Requiem aeternam*, transcription "neutre"

²² On remarquera que pour les mots latins de plusieurs syllabes, les éditeurs ont ajouté des accents "natu-
rels" pour aider les laïques.

²³ Le rythme isochrone est appelé "äqualistisch" en allemand et "equalist" en anglais. La décision du Vati-
can en faveur de l'exécution isochrone ne fut pas strictement formulée. Pourtant, elle est évidente par l'in-
terdiction des signes rythmiques dans l'encyclique *Motu Proprio* du 25 avril 1904, le pape prenant ainsi posi-
tion pour la théorie de Dom Mocquereau (cf. Combe 1969, 295–297). Pour une démonstration complète
du rythme isochrone, voir Suñol 1935, 432–509 (473-478 "rythme libre" d'après Mocquereau). Pour les
effets immédiats sur l'interprétation de la chanson médiévale, voir Lug 2012, C I 1 b, dd.

²⁴ L'exemple sonore à Aix-la-Chapelle était *Requiem aeternam*, chanté par les moines cisterciens du Stift Hei-
ligenkreuz (*Chant – Music for Paradise*, 2008). Ce CD a déclenché, en 2008/09, une „nouvelle vague popu-
laire“ du chant grégorien. En Autriche, en Allemagne, en Pologne, au Royaume-Uni et aux États-Unis
entre autres, il se retrouva aux premiers rangs du hit-parade. Les raisons de cette popularité furent sans
doute la vocalité particulièrement „naturelle“ des chanteurs et le rythme „méditatif“ isochrone. On se
rappelle la „première vague“, suscitée pour les mêmes raisons par les enregistrements des moines de Santo
Domingo de Silos en 1993. Bien que le rythme isochrone ne corresponde plus à l'état actuel de la recher-
che („sémiologie grégorienne“, cf. infra, p. 143 et n. 73), les enregistrements modérément accélérés de cet-
te nouvelle école n'ont pas atteint une telle popularité.

²⁵ A la place de noires, des croches uniformes sont aussi utilisées (cf. la transcription de Treitler, infra, fig.
26 d). Pour le *Minnesang* allemand, de telles transcriptions étaient proposées en 1903 par Carl Weinmann
(noires) et en 1910 par Raphael Molitor (croches) ; voir Lug 2012, C I 1 b avec Abb. C 28 et C 29.

Dû à son existence réelle, quotidienne et omniprésente, ce style néogrégorien en notes égales était de plus en plus considéré comme le style typique de “la mélodie au Moyen Âge”. Pour la chanson, cette réalité sonore a eu de graves conséquences, comme on le verra.

Au tournant du siècle, les restes des traditions orales disparaissent rapidement d'Europe et se retirent dans les régions excentrées et lointaines, comme par exemple l'Irlande, la Scandinavie ou les Balkans. En revanche, des esprits clairvoyants remarquent déjà la naissance d'un monde “néo-oral”, créé par les nouveaux médias, le disque et, dès les années 1920, la radio. Pourtant, ces médias ne font pas encore cas du répertoire médiéval²⁶.

Entre-temps, les théories rivales coexistent. Les philologues sont désorientés : quelle est la bonne interprétation rythmique ? La question étant irrésolue, le philologue Erhard Lommatzsch présente, dans l'appendice de son recueil *Provenzalisches Liederbuch* (1917), un florilège de transcriptions diverses (fig. 9)²⁷.

The figure displays three different musical transcriptions of the same medieval song, labeled 18^a, 18^b, and 18^c. Each transcription includes a vocal line and a piano accompaniment line, with lyrics in Breton. The lyrics are: "Be m'an per-dut lai en-ves Ven-ta-dorn / Et es be dreihz que ja mais lai no torn, / Tuih mei a-mic, pois ma dom-na no m'a-ma; / C'a-des es-tai vas me sau-vatj' e gra-ma. / Ve-us per-que-m fai sem-blan i-rat e morn: / Car en s'a-mor me de-leih e-m so-jorn! / Ni de ren als no-s ran-cu-ra ni-s cla-ma." The transcriptions are attributed to Antonio Restori (1896), Hugo Riemann (1909), and Jean Beck (1909).

Fig. 9 : Florilège de transcriptions concurrentes (Lommatzsch 1917)

²⁶ Dans l'attente de la grande résurrection de la chanson médiévale, les éditeurs du XIXe siècle avaient souvent publié des arrangements pour voix et piano. Cette mode s'est poursuivie au début du XXe siècle, mais déjà sans grand espoir : devant la concurrence de Schubert et Loewe, les chansons médiévales n'avaient pu conquérir les salles de concerts. À part le cas spécial d'Yvette Guilbert, chanteuse de cabaret et collaboratrice de Johann Baptist Beck, il n'existe pas d'enregistrements originaux de telles versions sur disque. Pour l'histoire de ces adaptations, voir Lug 2001, 123-140, pour la coopération Guilbert/Beck, Haines 2004, 240-244.

²⁷ Fig. 9 : Lommatzsch 1917, 425-428 (PC 70.12, version de G : transcriptions de Restori, Riemann et Beck).

Quand Carl Appel publie, en 1915, son édition classique de Bernart de Ventadorn, c'est pour cette même raison qu'il renonce aux transcriptions de mélodies. À leur place il reproduit des fac-similés²⁸.

Presque vingt ans plus tard et sentant approcher la fin de sa vie, Carl Appel publie un petit ouvrage qui influencera énormément l'avenir de l'interprétation rythmique : *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn* (1934)²⁹. Appel a attendu en vain pendant toutes ces années les éditions musicales annoncées par Beck et par Gennrich. Il s'excuse de présenter maintenant, en tant que non-musicologue, une édition préliminaire. Le problème du rythme étant toujours sans réponse, il ne transcrit que les notes transmises par les manuscrits, sans rythme (fig. 10)³⁰.

X
Plai - ne d'ire et de des - con - fort Plor en chan - tant m'en re - de - dui

W 1) *)
Quan vei l'a - lo - e - te moder De ioi ses a - les contre al rai

G
Qan vei la lau - de - ta mo - ver De ioi sas a - las con - tral rai

R
Can vei la lau - ze - ta mo - ver De ioi sas a - las con - tral rai

X 2)
Sachiez de fi que j'ai grant tort Car a - ssez trop c'ha io - ie fui

W
Que s'ou - bli - de et lai - sse ca - der Per la dou - çor qu'el cor li vai

G
Per la dol - çor qu'al cor li - vai S'o - bli - da e's lai - sa ca - der

R 2)
Que s'o - bli - da lai - ssa - s chazer Per la do - ssor c'al cor li vay

Fig. 10 : Chanson de l'Alouette en transcription "neutre" (Appel 1934)

²⁸ L'appendice (Appel 1915, après p. 404) contient toutes les mélodies de Bernart représentées dans les chansonniers G et R en fac-similé. Pour X, Appel renvoie au fac-similé publié en 1892 (ibid., II).

²⁹ Né le 17 mai 1857, Appel mourut le 3 février 1934 (cf. Bauer 2000, 319).

³⁰ Appel 1934, 1–4. Fig. 10 : ibid., 8 (PC 70.43). Dans l'appendice Appel ajoute les fac-similés du chansonnier W omis dans son édition de 1915.

C'est déjà la "transcription neutre" qu'on utilise aujourd'hui. Appel est le premier à l'appliquer aux chansons en langue vulgaire. En général, on pense que ce type de transcription redonne toutes les informations de la notation originale, mais aucune interprétation. C'est aussi l'opinion d'Appel qui d'ailleurs, dans son commentaire, suppose une grande variété rythmique des mélodies de troubadours, et même l'existence de rythmes mesurés pour certains genres.

Dans quelques passages de son texte cependant, Appel évoque comment il entend la plupart des mélodies avec son oreille intérieure. Pour lui, ces mélodies ne ressembleraient guère aux mélodies de chansons que l'on connaît. Elles auraient plutôt l'air "d'arabesques, de ramages autour des mots des chansons". Quelques-unes ressembleraient à des récitatifs. Appel rappelle aussi le "rythme libre" du chant grégorien³¹.

Voilà les origines de la théorie de la "déclamation libre", mise en scène beaucoup plus tard par Hendrik van der Werf (voir infra). Toutefois, Appel est très prudent et exprime l'espoir que la musicologie à venir résoudra la question de l'existence ou non d'une organisation rythmique plus régulière dans ces mélodies.

Pourtant, Appel lui-même entrave cette future solution car un point échappe à ses méthodes précises : l'accentuation si problématique du vers chanté. Pour chaque chanson de Bernart, il donne une analyse métrique, en fournissant pour les deux premières strophes le schéma d'accents. Il indique les accents "linguistiques" des mots – ou bien des phrases – parlés : "Can vei la lauzeta mover" (I 1), "e can se'm tolc no'm laisset re" (II 7), etc. Le résultat est tout à fait irrégulier (fig. 11)³².

I Can vei la lauzeta mover	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
de joi sas alas contral rai,	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
que s'oblid' e's laissa chazer	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
per la doussor c'al cor li vai,	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
5 ai! tan grans enveya m'en ve	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
de cui qu'eu veyja jauzion,	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
meravilhas ai, car desse	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
lo cor de dezirer no'm fon.	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
II Ai, las! tan cuidava saber	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
10 d'amor, e tan petit en sai!	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
car eu d'amor no'm posc tener	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
celeis don ja pro non aurai.	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
tout m'a mo cor, e tout m'a me,	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
e se mezeis' e tot lo mon;	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
15 e can se'm tolç, no'm laisset re	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
mas dezirer e cor volon.	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Fig. 11 : Chanson de l'Alouette, schéma métrique (accents "linguistiques", Appel 1934)

Mais ce qu'Appel ne prend pas en considération, c'est un phénomène bien connu : dans le vers chanté, les accents peuvent changer de place beaucoup plus librement. Le

³¹ "In sehr vielen Fällen werden wir diese Singweisen nicht ohne weiteres mit unseren Liedern vergleichen können. Aber auch nicht etwa sie einfach Rezitative nennen. Ich habe gelegentlich manche als Arabesken bezeichnet, die sich um die Worte des Liedes ranken" (ibid., 43). "Einige andere Weisen [...] mögen mehr rezitativisch erscheinen" (ibid., 44). "Auch dem monodischen Kirchengesang ist der freie Rhythmus von vornherein eigen" (ibid., 3, n. 2). Pour plus de détails, voir Lug 2012, C I 1 d, bb.

³² Fig. 11 : Appel 1934, 7.

vers parlé “Au clair de la lune” devient, avec la mélodie, “Au clair de la lune”. On chante “Sur le pont d’Avignon”, “Il était un’ bergère” etc. Il s’agit de l’accentuation “flottante” ou du “faux accent” du vers roman, appelé aussi “anaclasis”. Les musicologues du temps d’Appel étaient bien conscients de ce phénomène mais Appel n’en fait pas mention³³.

Point faible de la philologie romane ! Elle n’a jamais su découvrir de règles dans cette accentuation flottante. Bref, on trouve partout, sous la rubrique “métrique”, l’indication que le vers roman respecte exactement le nombre de syllabes et qu’à la fin du vers, la syllabe de la rime est accentuée. C’est tout : à part ce principe du “compte des syllabes”, la théorie orthodoxe ne sait rien, ni sur les accents, ni sur les pieds de vers. Depuis plus de cent ans, ce manque de métrique romane au sens propre est fréquemment déploré par les musicologues et par les philologues qui s’intéressent à la musique. Franz Saran a déjà clairement décrit le problème en 1900, Ian Parker constate en 1977 : “The rhythm of the poetry is a [...] largely unknown factor. The state of knowledge in this whole area is [...] lamentable”, etc.³⁴

En somme, avec ses *Singweisen Bernarts von Ventadorn*, Appel s’est retranché dans l’“ultime certitude” : la transcription neutre. Avec cette approche “sans préjugé”, Appel a anticipé une position que la plupart des musicologues adopterait beaucoup plus tard. C’est seulement sa métrique “philologique” qui révèle un manque d’“oreille musicale” ; et ce manque a des conséquences : s’il n’y a pas d’accentuation régulière, les mélodies ne peuvent avoir de rythmique régulière et il faudrait considérer le modèle du récitatif. De plus, les transcriptions neutres, connues du chant grégorien, évoquent le modèle sonore du chant même.

La réaction des chercheurs fut ambiguë. Ils appréciaient, d’une part, la prudence de ce travail, mais critiquaient, d’autre part, le renoncement à toute discussion métrique en faveur du seul et simple “compte des syllabes” et des accents “linguistiques”³⁵. 1934 n’était pas encore l’année favorable à la démarche du vieux Carl Appel.

Tirons un premier bilan. En 1934 déjà, il existe trois conceptions majeures de la chanson médiévale. La première s’oriente vers le modèle de la chanson orale populaire : le chercheur doit trouver par intuition la métrique et la rythmique. La deuxième s’appuie sur le système des six modes rythmiques, élaboré par les théoriciens pour la polyphonie de l’École de Notre-Dame : le chercheur a la tâche difficile de choisir quel mode est le “bon” pour telle ou telle chanson monodique. Troisièmement, la chanson médiévale est entendue selon le modèle du chant grégorien ou du récitatif : il n’y a pas de pieds métriques et aucune organisation rythmique régulière.

Avec ces trois conceptions, le répertoire de modèles est complet. Jusqu’à ce jour, la recherche n’en a pas découvert d’autres. En principe, on ne trouve, après Appel, que des répétitions.

³³ Le phénomène n’est pas récent : on trouve des milliers de “faux accents” dans les motets du XIII^e siècle dont la métrique-rythmique n’est pas mise en doute. Pour Restori, l’existence de ce phénomène était aussi évidente que pour les “modalistes” (voir supra, fig. 3, 5 et 9 ; accents indiqués par les barres de mesure). C’étaient seulement les tenants de l’“interprétation grégorienne” qui l’ignoraient ; voir la longue controverse entre Ettmayer, Gennrich et Lach (1914–24) qui, entre autres, discutaient les “faux accents” en détail (cf. Lug 2012, C I 1 c avec n. 49). Le terme “anaclasis” est utilisé par Wulstan (2001, XII, 13 etc.).

³⁴ Parker 1977, 185 ; cf. Lug 2012, E 3 a.

³⁵ Les réactions de Hans-Joachim Moser et de Jacques Handschin sont citées dans Lug 2012, C I 1 d avec n. 29–36. Je passe ici sur la théorie rythmique d’Ugo Sesini (*Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana*, 1939/40), à mi-chemin du modèle grégorien et rejetée par les collègues ; voir à ce propos Lug, ibid., avec n. 39–51.

3. Le crépuscule de l'interprétation modale

Après la deuxième guerre mondiale, l'interprétation modale semble prévaloir, malgré de nombreuses voix critiques. Dans la deuxième édition de son *Provenzalisches Liederbuch* (1959), Helmut Lommatzsch fait disparaître les transcriptions diverses et ne présente qu'une seule version modale dont l'auteur est Friedrich Gennrich, à l'époque représentant le plus important de la théorie modale³⁶. Un an auparavant, Gennrich a publié la première édition complète des mélodies de troubadours (*Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, fig. 12)³⁷.

De-jos-ta-ls brous jorns e-ls loncs sers, Quan
Vuelh que blanc e bruelh mos sa-ber's D'un
La blanc' au-ra bru-ne-zis, Car del doutz
nou joi quem fruech' e-m flo-ris;
fuelh vei cla-ziv los gar-ries, Per que-s re-trai en-
tre las neus e-ls freis Lo ros-sin-hold e-l tortz e-l
gais e-l pics.

Fig. 12 : Première édition complète des mélodies de troubadours
(Gennrich 1958, transcriptions modales et “critiques”)

Fait remarquable, dans les publications de Gennrich et d'autres représentants de la théorie modale, on trouve partout des références à la chanson populaire. C'est ainsi que les “modalistes” ont réussi à faire disparaître le modèle populaire comme modèle à part entière et à l'intégrer dans le paradigme modal. Mais ce n'est plus, comme au temps de Restori, la chanson orale qu'ils entendent dans leur oreille intérieure : c'est la chanson populaire des recueils imprimés, avec ses mélodies simplifiées, dépourvues d'ornementation

³⁶ Gennrich (1883-1967) avait été disciple de Gustav Gröber en philologie romane (1908, thèse de doctorat) et de Friedrich Ludwig en musicologie médiévale (1927, qualification pour l'enseignement supérieur en musicologie). Pour l'illustration chez Lommatzsch 1959 (cf. supra, fig. 9), voir Lug 2012, C I 1 c, Abb. C 36 b.

³⁷ Fig. 12 : Gennrich 1958, 46 (Peire d'Alvernhe, PC 323.15, version X, cf. supra, fig. 1). Dans cette édition, Gennrich présente des „mélodies critiques“, en essayant d'appliquer la méthode critique de la philologie à la musicologie. Par conséquent, les mélodies de Gennrich sont en grande partie des versions „mixtes“, se composant d'éléments de toutes les versions transmises par les manuscrits. Il n'est pas étonnant que cette méthode – et ainsi toute son édition – aient été rejetées par les collègues.

et de souplesse rythmique³⁸. En ce qui concerne les chansons populaires, chacun est habitué à ce graphisme réducteur, et celui de la chanson troubadouresque modale s’y adapte presque parfaitement. Ce qui dérange un peu, ce sont les ligatures. Les “modalistes” ne les entendent plus comme des ornements oraux. Elles sont ralenties, devenant ainsi presque des vocalises grégoriennes (voir “*fuellh vei cla-zir*” etc.), et sont adaptées, plus ou moins confortablement, dans le cadre des mesures ternaires exigées par la théorie modale.

Pourtant, le scénario populaire inspire à Gennrich une découverte capitale. Dans son article “*Die Repertoiretheorie*” (1956) il dessine, pour le début du XIII^e siècle, un monde oral peuplé de jongleurs diffusant des versions variées des chansons. Ces traditions purement orales étaient, selon Gennrich, les sources des versions mélodiques divergentes qu’on trouve dans les chansonniers. Ainsi réfute-t-il la “*Liederblätter-Theorie*” (théorie de feuillets de chansons) de son maître Gustav Gröber qui avait supposé une tradition écrite, commençant avec les auteurs des chansons eux-mêmes³⁹. Cette théorie connaît d’ailleurs, dans la philologie romane actuelle, une reviviscence dangereuse⁴⁰.

Pour en revenir au problème du rythme, cette discussion atteint dans les années 1950 un niveau dès lors inégalé. Toujours sur le terrain de la théorie modale, on débat le nombre de modes rythmiques existant réellement au temps des troubadours, on discute sur la manière de diviser un pied métrique, etc. Le vieux Gennrich, avocat d’une théorie modale élargie permettant de nombreuses combinaisons de pieds, est accusé de trahir le système classique des six modes et d’introduire une subjectivité sans limites⁴¹. En effet, la “subjectivité” des transcriptions modales de divers chercheurs est irritante (fig. 13 a/b)⁴².



Fig. 13 a : *Lanquan li jorn* : transcription modale de Friedrich Gennrich (1960)

³⁸ Pour ce changement radical de la chanson populaire dû à la notation moderne et à l’impression, cf. Lug 2007, 84–90.

³⁹ La théorie de Gröber et les arguments de Gennrich contre celle-ci sont analysés dans Lug 2012, D III 1 a, aa. Paradoxalement, Gennrich a continué à chercher les “mélodies originales” et à fabriquer des “versions critiques”.

⁴⁰ Les *stemma* d’Eduard Schwan, basés sur la théorie de Gröber, font également partie de cette reviviscence récente qui semble être propagée, en premier lieu, par l’école italienne à la suite de D’Arco Silvio Avalle ; voir Lug 2012, D III 1 a avec n. 10b-d. Ces philologues ignorent non seulement la démonstration de Gennrich, mais aussi les travaux plus récents de Hendrik van der Werf sur la transmission orale (voir infra avec n. 43 ss.). En fait, la philologie actuelle cherche le plus souvent les débuts de la transmission écrite de chansons (avec Gröber) aux environs de 1100, tandis que la musicologie les suppose vers 1250 (van der Werf 1972, 28) ou un peu avant (Aubrey 1996, 29). Voir cependant la nouvelle datation (1231) du Chansonnier de Saint-Germain (supra avec n. 6).

⁴¹ Lug 2012, C I 1 c, cc. Pour le niveau de la discussion, voir en particulier la grande controverse entre Friedrich Gennrich et Heinrich Husmann (1952-55) ; *ibid.* avec n. 68-73a. Il est vrai cependant que le plaisir de la relecture est assombri par les pédanteries propres à ces deux représentants de la théorie modale. Pour une controverse de qualité semblable, mais encore moins restreinte dans les années 1914-24, cf. supra, n. 33.

⁴² Fig. 13 a : Gennrich 1960, 12. Fig. 13 b : Maillard 1967, 24.

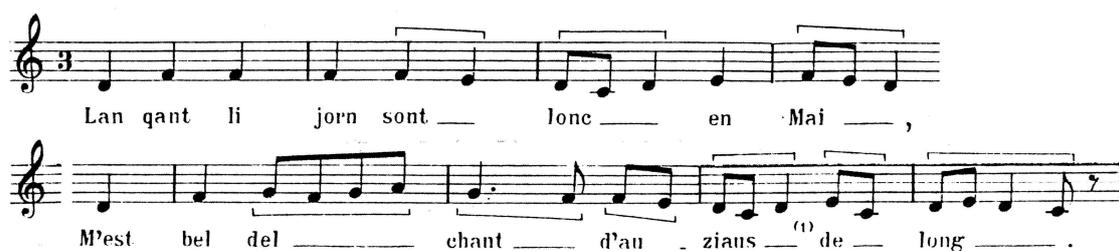


Fig. 13 b : *Lanquan li jorn* : transcription modale de Jean Maillard (1967)

Avec toutes leurs étonnantes divergences, ces transcriptions ne ressemblent pas aux éditions “définitives” auxquelles les philologues sont habitués en matière de textes. Le doute se propage : et nous voilà au crépuscule de l’interprétation modale. Alors, en peu de temps, la recherche va changer complètement de direction.

4. Un déjà-vu : la théorie déclamatoire

Dès 1965, le jeune musicologue Hendrik van der Werf publie une série d’articles, suivie de son ouvrage *The chansons of the troubadours and trouvères* (1972). Sa théorie de la “déclamation libre” repose sur deux fondements. Van der Werf emprunte à Gennrich la notion de l’oralité, responsable des variantes mélodiques. Pour la conception du rythme et les transcriptions, il suit Appel. Dans les deux cas, il oublie de désigner les pères de sa théorie⁴³. Aux environs de 1970, ce n’est pas à la mode de rendre hommage aux ancêtres.

Ce qui était une conception préliminaire chez Appel devient une théorie élaborée chez van der Werf. Appel avait mis son espoir dans la musicologie future, mais van der Werf ne cherche plus les structures métriques. Il accepte le principe du compte des syllabes comme seule règle du vers roman et fonde sa théorie sur l’accent “linguistique” des mots parlés. Heure ténébreuse de la musicologie ! Van der Werf “ennoblit” ce principe du comptage qui en vérité n’est rien d’autre qu’un manque de cognition. Ses transcriptions sont similaires à celles de Carl Appel (fig. 14)⁴⁴.

Comme Appel, van der Werf renvoie au modèle du récitatif ou de la psalmodie grégorienne. Pour la pratique, il recommande l’exécution isochrone, c’est-à-dire en chantant toutes les notes avec à peu près les mêmes durées. Bien qu’il parle beaucoup d’oralité, van der Werf n’a apparemment aucune connaissance de la chanson orale des traditions récentes⁴⁵.

Les philologues sont soulagés. En acceptant le principe du compte de syllabes, la musicologie leur enlève tout sentiment de culpabilité quant au manque de métrique du vers roman. Les quelques musicologues spécialisés – contrairement au début du siècle, l’étude du Moyen Âge ne joue plus maintenant de rôle important en musicologie – sont satisfaits aussi. La théorie de la déclamation libre leur épargne les difficultés relatives aux questions

⁴³ Les travaux respectifs d’Appel et de Gennrich ne sont mentionnés qu’incidemment dans des notes (van der Werf 1967, n. 16, 30 et 36 ; van der Werf 1972, 28, n. 1, et 41, n. 4).

⁴⁴ Fig. 14 : van der Werf 1972, 91 (cf. supra, fig. 10).

⁴⁵ La théorie de van der Werf est analysée en détail dans Lug 2012, C I 1 d, dd. Il faut cependant lui reconnaître qu’en général, ses larges exposés sur la transmission orale des chansons sont judicieux et de grande valeur.

métriques. Il va de soi que dans les pays catholiques, le modèle grégorien paraît particulièrement évident aux chercheurs.

W
G
R

Quan vei l'a - lo - e - te mo - der

Quan vei la lau - de - ta mo - ver

Can vei la lau - ze - ta mo - ver

Plai - ne d'ire et de des - con - fort

1. A - mis quelx est li mieuz vail - lanz,

R 1934

R 365

W
G
R

De joi ses a - les contre al rai,

De joi sas a - las con - tral rai,

De joi sas a - las con - tral rai,

Plor en chan - tant m'en re - de - dui

2. Ou cil qui gist to - te la nuit

R 1934

R 365

W
G
R

Que s'ou - blide et lais - se ca - der

Per la dol - cor qu'al cor li vai

Que s'o - bli - da lais - sa.s cha - zer

Sa - chiez de fi que j'ai grant tort

3. A - vec s'a - mie a grant des - duit

R 1934

R 365

Fig. 14 : Chanson de l'Alouette en transcription "neutre" (van der Werf 1972)

Pourtant, les points faibles de la théorie sont attaqués, notamment par Hans Tischler (Gennrich venait de décéder), avec de bons arguments⁴⁶, mais les collègues ne l'écoutent guère. De toute façon, on ne discute plus le fond, on suit les courants de la mode. Peut-être que la théorie de van der Werf aurait été, elle aussi, engloutie dans l'oubli en peu d'années ; mais c'est avec l'aide d'un nouveau type de chercheurs qu'elle prend une importance capitale : les chercheurs-musiciens, matadors de l'arène sonore dans le monde néo-oral.

⁴⁶ Ibid., C I 3 b. Un "catalogue d'arguments" se trouve chez Tischler 1989 ; cf. infra, n. 66.

5. L'ère néo-orale et les chercheurs-musiciens

Dès 1930, les premières chansons médiévales avaient été enregistrées sur disque (gomme-laque, 78 tours). Il ne s'agissait que de quelques chansons avec peu de strophes, ayant un objectif purement scientifique ou de conservation. Du point de vue artistique, ces versions étaient très simples, représentant ce qu'on trouve dans les manuscrits : des mélodies vocales sans accompagnement⁴⁷.

C'est peu étonnant que ces disques n'aient pas enthousiasmé le grand public. Dès les années 1950 cependant, un petit nombre de musiciens s'est intéressé aux jongleurs, avec leurs étranges instruments abondamment représentés dans les miniatures médiévales (fig. 15)⁴⁸.



Fig. 15 : Jongleurs avec leurs instruments (Codex Manesse, détail)

Comment reconstruire ce monde sonore dont les sources musicales ne donnent aucune information ? Voici que les chercheurs-musiciens entrent en scène, utilisant leur imagination. Les pionniers, tous américains, sont des instrumentalistes munis de grands talents d'arrangeur et de compositeur : Safford Cape à Bruxelles, Noah Greenberg à New York et Thomas Binkley à Munich⁴⁹. De plus, ce sont des musiciens indépendants, c'est-à-dire des entrepreneurs, obligés de trouver un public intéressé et payant.

⁴⁷ 2000 *Jahre Musik auf der Schallplatte* (1930) : six chansons (troubadours et Minnesänger), chantées par Hans-Joachim Moser (d'où mon exemple sonore à Aix-la-Chapelle, *Kalenda Maya*). *Anthologie Sonore, vol. II* (1935) : cinq chansons (trouvères et Minnesänger), chantées par Max Meili et en partie redoublées à l'unisson par une viole. Cf. Lug 2001, 145.

⁴⁸ Fig. 15 : détail du codex Manesse, fol. 399r (Meister Frauenlob, original multicolore).

⁴⁹ Safford Cape (1906-1973) avait fondé son ensemble "Pro Musica Antiqua" en 1933 et avait déjà participé à l'*Anthologie Sonore*. Pour un enregistrement de danses médiévales il réunit, en 1953, un ensemble de sept ins-

Les circonstances sont favorables : le retour aux origines est dans l'air du temps avec le mouvement *folk* qui s'est répandu aux Etats Unis, le recours aux jongleurs trouve son pendant contemporain dans le *rock'n'roll* et de plus, le disque vinyle 33 tours, introduit dès 1948, crée la condition médiatique nécessaire.

C'est en particulier le plus jeune des trois pionniers, Thomas Binkley, qui devient essentiel pour la nouvelle vie de la chanson médiévale. Binkley est le premier à inventer des introductions et accompagnements instrumentaux "libres", en essayant de recréer la pratique improvisée et non écrite des jongleurs⁵⁰. Dès le début sur disque (*Carmina Burana* d'après les mélodies originales, 1964) de son ensemble, le "Studio der Frühen Musik", Binkley élargit les "espaces inventés" du répertoire médiéval. Apparemment influencé par la musique *pop*, Binkley est cependant soucieux de garder une apparence "sérieuse" (fig. 16) ; et bien sûr, ses chanteurs n'abandonneront jamais la vocalité classique.



Fig. 16 : Studio der Frühen Musik, à droite Thomas Binkley (1969)

Peu après, d'autres chercheurs-musiciens se rallient à cette revitalisation du Moyen Âge, notamment Jordi Savall à Barcelone, David Munrow à Londres, Gregorio Paniagua à Madrid et René Clemencic à Vienne, instrumentistes eux aussi, élaborant des arrangements pour de grands ensembles. Des instruments d'origine populaire y sont introduits,

trumentistes. Noah Greenberg (1919-1966) faisait des arrangements encore plus riches ; son disque *The Play of Daniel* (1958) fut d'une grande attractivité sonore et incita des jeunes musiciens comme Thomas Binkley (1931-1995) à suivre son exemple (1959, fondation du "Studio der Frühen Musik"). Cf. Lug 2001, 146-149.

⁵⁰ Cape et Greenberg sont toujours restés beaucoup plus proches des mélodies notées. Pour Binkley, mon exemple sonore à Aix-la-Chapelle était *A l'entrada del tens clar* (PC 461.12) du disque *Chansons der Troubadours* (1970 ; CD *Troubadours, Trouvères, Minstrels*, 1995).

par exemple la cornemuse et la vielle-à-roue, ainsi que de nombreux instruments de percussion. On s'intéresse aux musiques traditionnelles du Maroc, de l'Inde etc. Les premières voix non classiques apparaissent. La chanson médiévale devient multicolore.

Dans cet environnement musical nouveau, la théorie proposée par van der Werf est ressentie comme une libération. Les musiciens ne sont plus tenus de respecter tel ou tel schéma rythmique. Selon van der Werf, les mélodies sont "modestes et discrètes" ; elles semblent plutôt être "improvisées" que composées et notamment "elles laissent à l'exécutant une ample liberté pour déclamer le texte"⁵¹. Quel soulagement pour les musiciens-compositeurs, préoccupés par la liberté totale des arrangements instrumentaux et des improvisations ! Devenues des matériaux amorphes et plastiques, les mélodies sont maniables à volonté. Qu'on m'entende bien : les résultats sonores ont toujours leurs propres valeurs esthétiques, même s'ils sont fondés sur de fausses théories musicologiques.

Puisque van der Werf concède que certains genres du registre popularisant peuvent avoir un rythme régulier, les musiciens disposent donc de toute une palette de possibilités : du rock médiéval à la déclamation sans limites⁵².

Voilà la raison principale du succès de la théorie de van der Werf : elle était d'une attraction irrésistible pour les musiciens créatifs des années 1970, à la recherche d'un Moyen Âge vivant, libre et inspirateur, miroir de ce monde à venir auquel on aspirait partout à l'époque, notamment dans les arts.



Fig. 17 : L'ensemble norvégien "Kalenda Maya" (1985)

⁵¹ "A trouvère chanson is a *poem* to be *declaimed* to an *unobtrusive melody* which leaves the performer ample freedom for dramatic rendition of the text" (van der Werf 1965, 67). "Es sind *unaufdringliche und unauffallende Weisen*, welche klingen, als ob sie bei der ersten Aufführung *improvisiert* wurden" (van der Werf 1967, 133/4) ; italiques RL. Van der Werf s'est d'abord limité au répertoire des trouvères, mais a inclus aussi, dès 1972, les chansons de troubadours dans sa théorie.

⁵² Exemples sonores à Aix-la-Chapelle : *A l'entrada del tens clar* ("rock") et *Lanquan li jorn son lonc en mai* (déclamation au ralenti, durée totale 18 minutes), tous deux tirés de *Troubadours* (Clemencic Consort 1977, 3 disques). Cf. Lug 2001, 151.

C'était aussi la période du grand mouvement *folk* en Europe et des maîtres improvisateurs du *rock* progressif. En même temps, l'intérêt pour les musiques orales du monde grandissait également. La chanson médiévale au style multicolore y trouva parfaitement sa place et devint elle-même un phénomène mondial. Jusque dans les années 1980, des ensembles furent fondés et des disques enregistrés en Norvège, en Estonie, en Hongrie, en Argentine, au Japon et en Australie⁵³ (fig. 17)⁵⁴.

Âge d'or et d'innocence du Moyen Âge postmoderne ? Peut-être, mais j'hésite à qualifier cet âge de postmodernisme naïf. Ces pionniers visionnaires, créatifs et innovateurs, chercheurs sérieux de surcroît, étaient tout à fait conscients de faire des compositions à partir du matériau plastique des mélodies originales. Comme on le verra, la phase naïve serait plutôt aujourd'hui.

Dès 1980, le chercheur-musicien Gérard Le Vot a proposé un "dialogue expérimental" comme méthode scientifique d'une "musicologie appliquée". La recherche profiterait de la nouvelle réalité sonore pour discuter et critiquer les versions diverses avec leurs mérites et leurs faiblesses respectifs⁵⁵. À cause de la disparition rapide de la *societas academica*, ce projet futuriste n'a hélas pas encore été réalisé.

Vers la fin de cet âge d'or, deux éditions complètes des mélodies de troubadours ont été publiées. Par contraste avec les transcriptions rythmées de Gennrich, ces deux éditions ne présentent que des transcriptions neutres. Dans l'édition d'Ismael Fernández de la Cuesta (1979, textes procurés par Robert Lafont), la répartition amorphe des notes sur la page montre parfaitement la conception "grégorienne" qui s'est répandue pour ces mélodies. En contrepartie, les graphies originales sont reproduites au-dessus, signe qu'elles n'ont peut-être pas encore été comprises, que leurs finesses ne sont pas encore déchiffrées (fig. 18)⁵⁶.

Dans l'édition de Hendrik van der Werf (1984), on ne trouve aucune graphie originale. En revanche, la répartition par vers donne une image plus claire de la structure rimée des chansons. Les notes neutres sont réunies par syllabes, conformément au principe du compte des syllabes (fig. 19)⁵⁷.

6. Le revirement néoconservateur

Dans les années 1980, l'esprit du temps change : le monde entre dans l'ère néolibérale et – dans son émanation culturelle – néoconservatrice. La vision musicale du Moyen Âge change, elle aussi. Le philologue anglais Christopher Page en est un exemple. Page, qui dirige l'ensemble vocal "Gothic Voices", attaque le style multicolore des ensembles continentaux. D'après les sources, c'est-à-dire les romans du Moyen Âge, etc., ces chansons

⁵³ Ibid., 151–158. Pour l'Australie, on pense aux "Renaissance Players", Sydney.

⁵⁴ L'ensemble "Kalenda Maya" (fig. 17 prise de son disque *Songs and dances from 1200 to 1550*) présente, avec ses vêtements folkloriques et ses divers instruments, l'apparence typique des ensembles de cette époque. Pour ses qualités particulières (formation professionnelle en musique traditionnelle de Norvège, collaboration avec des collèges de Galice, etc.), cf. Lug 2001, 158.

⁵⁵ Le Vot 1982, 206 avec n. 10.

⁵⁶ Fig. 18 : Lafont / Fernández de la Cuesta 1979, 103 (PC 323.15, cf. supra, fig. 1 et 12).

⁵⁷ Fig. 19 : van der Werf 1984, 231* (idem).

auraient été chantées sans accompagnement instrumental, du moins les chansons de “high style”⁵⁸.

2. - De josta'ls brèus jorns e'ls longs sers

X 86 ; R 6.

The image shows a musical score for a troubadour song. It consists of four systems of music, each with a vocal line (labeled 'X') and a lute line (labeled 'R'). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and ornaments. The lyrics are: De - jos - ta'ls brèus jorns e'ls longs sers, quand la blan - cau ra bru - re - stís, vuèlh que branc e bruèlh mos sa - bers d'un nòu jòi que'm

Fig. 18 : Deuxième édition complète des mélodies de troubadours (Fernández de la Cuesta 1979)

⁵⁸ Pour la démonstration, voir Page 1987, pour l'attaque acerbe, Page 1993. Cf. Lug 2001, 160/1. Pourtant, ces sources ne donnent jamais d'informations détaillées sur les arrangements des ensembles de jongleurs. Il est donc possible qu'il existât aussi des versions accompagnées de chansons de “high style”.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

R

6a

X

86ro

R

8

X

8

R

8

X

8

R

8

X

8

R

8

X

8

Fig. 19 : Troisième édition complète des mélodies de troubadours (van der Werf 1984)

En effet, ces sources confirment que le chant sans accompagnement était “normal” au Moyen Âge, comme il l’est d’ailleurs dans les traditions orales récentes. La thèse de Page aurait donc pu donner l’occasion de poser des questions primordiales sur la vocalité : comment une voix à elle seule peut-elle réussir à rendre captivante une longue chanson ? Quelles qualités de voix sont requises ? Quel rôle joue le rythme ?

Mais on ne s’intéresse pas aux traditions orales. Dans ses enregistrements de chansons monodiques avec l’ensemble “Gothic Voices”, aux environs de 1990, Page présente des voix classiques exécutant les chansons de “high style” – au moyen de transcriptions neutres – selon deux interprétations non métriques : premièrement selon l’interprétation isochrone (toutes les notes de même durée), favorisée par van der Werf, deuxièmement selon l’interprétation isosyllabique (toutes les syllabes de même durée), proposée par le philologue John Stevens. Les chanteurs sont tenus d’exécuter strictement ces deux règles artificielles à tel point que le résultat reste en dessous des enregistrements historiques des années 1930, sans accompagnement eux non plus⁵⁹.

Certes, pour la plupart des musiciens professionnels, le modèle de Page n’est pas tout à fait acceptable. Les raisons commerciales exigent une sorte d’accompagnement. Alors, les ensembles soi-disant “sérieux” minimisent la part des instruments. Ils renoncent aux sons stridents, comme ceux de la cornemuse ou du tambour, et se contentent d’un ou deux instruments à corde qui ne dérangent pas leur public “cultivé”⁶⁰. Il va sans dire que les voix visent au même goût “cultivé” : on favorise cette vocalité “classique réduite” (ou ce “belcanto sans crème”) qui est devenue l’idéal esthétique pour toute la musique ancienne, de l’ère baroque jusqu’au Moyen Âge, et qui est enseignée depuis dans nos académies spécialisées.

Certains musiciens-chercheurs trouvent une place dans de telles académies, et leurs élèves entrent sur le marché musical, marché qui se rétrécit et devient élitiste. En outre, les académies ont tendance à être des forteresses concurrentes. Quelques-unes enseignent un nouveau style grégorien selon la “sémiologie grégorienne”, style qui n’est plus isochrone, mais un peu accéléré, cependant sans métrique. On retrouve de plus en plus ce style sur les enregistrements de chansons.

Les ensembles qui choisissent la conception “jongleresque” et multicolore ne sont plus pris au sérieux. Certains intègrent même des instrumentistes issus de traditions orales, notamment turques ou arabes. Pourtant on ne trouve que très rarement des *chanteurs* formés au sein des traditions orales⁶¹.

De toute façon, ces tendances vers l’oral sont suspectes au goût “cultivé”. Dans les arts propres aux cultures orales, on ne sait jamais où le domaine aristocratique finit et où le populaire commence : peut-être bien que leur frontière est osmotique. C’est ce qui dérange profondément le goût bourgeois. En somme, vers la fin du siècle, le Moyen Âge populaire et multiculturel a été refoulé dans l’“underground” non subventionné.

⁵⁹ Exemples sonores à Aix-la-Chapelle : deux chansons de Gace Brulé (*Cil qui d’amours me conseille* et *De bien amer grant joie atent*), prises de *The Spirits of England and France – 2* (1995). Une exécution isochrone de *Can vei l’alanzeta mover* (Bernart de Ventadorn) se trouve sur *The Marriage of Heaven and Hell* (1990). Il faut savoir que les chansons monodiques ne représentent qu’une infime partie du répertoire de “Gothic Voices”. L’ensemble est plutôt estimé pour ses interprétations de la polyphonie des XI^e et XV^e siècles.

⁶⁰ Cf. Lug 2001, 158-160.

⁶¹ Ibid., 166/7.

Que s'est-il passé ? Je vous rappelle les recherches de Pierre Bourdieu sur la “distinction”, phénomène omniprésent de la vie culturelle : “Pour qu'il y ait des goûts, il faut qu'il y ait des biens classés, de ‘bon’ ou de ‘mauvais’ goût, ‘distingués’ ou ‘vulgaires’, classés et du même coup classants, hiérarchisés et hiérarchisants, et des gens dotés de principes de classements, de goûts”. Et bien sûr : “Le discours sur la musique fait partie des occasions d'exhibition intellectuelle les plus recherchées”⁶².

Durant une courte période, dans les années 1960 et 1970, le goût progressiste – “l'aristocratie du goût” – s'était donc tourné vers le populaire : vers la musique *folk*, *pop* et *ethno* ainsi que vers le “pop art”, et la chanson médiévale faisait partie de cette avant-garde. Avec la vague néoconservatrice cependant, les anciennes distinctions ont été rétablies et renforcées. Le populaire est de nouveau rattaché au “vulgaire”. La vocalité orale semble rude au goût “cultivé” et les rythmes forts sont associés à la jungle des discothèques.

Ainsi l'image sonore des troubadours est devenue, à quelques détails près, une chimère, une “tròba gregoriana” sans relation avec aucune des traditions du chant oral dans le monde ; et même sans relation avec la chanson européenne depuis la Renaissance. C'est ce que j'appellerais un postmodernisme naïf : une attitude où l'on n'est plus conscient de son propre cadre, ni théorique ni esthétique, et selon laquelle on reconstruit une musique orale sans s'occuper d'oralité. Comment justifier cette position extrêmement “distinguée”, alors que nous vivons dans un environnement audiovisuel où toutes les traditions musicales du monde sont accessibles ? C'est dans cet environnement néo-oral que je vois la chance du XXI^e siècle pour les chansons de troubadours.

7. Perspectives

Voilà que nous passons maintenant du bilan aux perspectives. Mon esquisse sera un plaidoyer pour bâtir des ponts menant aux traditions orales et pour reprendre les recherches métriques.

D'abord, il faut signaler l'abondance de conditions favorables. Notamment en France, il existe un grand nombre de “centres de recherches médiévales”, y compris pour la musique. Sur les disques français, on mentionne de nombreuses associations et fondations culturelles, des conseils régionaux, des bourses etc. qui financent ces projets au nom du “patrimoine”. Tant d'études de répertoires, tant d'expériences pratiques sont ainsi facilitées ! Cependant, un certain danger résulte du fait que, pour être subventionnés, les chercheurs-musiciens sont plus ou moins obligés de se conformer aux normes de l'esthétique “distinguée” du commanditaire ou de son administration.

Par contre, l'Allemagne est devenu un désert quant au soutien public. Par manque d'intérêt des institutions, presque tous les musiciens “reconstructeurs” sont forcés de gagner leur vie sur le marché libre du registre pop, ce qui influence gravement le choix du répertoire, les arrangements et les présentations. Actuellement, le Moyen Âge allemand a plutôt un visage prolétarien ou sauvage (fig. 20)⁶³.

⁶² Bourdieu 1984/2002, 161 et 155.

⁶³ Fig. 20 : pochette du CD *Verehrt und angespien* (1999) de l'ensemble “In Extremo”. Mon exemple sonore à Aix-la-Chapelle était *Venus vina musica* (du CD *Kaltenberg anno MMVII*, 2007) de l'ensemble “Corvus Corax”, eux aussi originaires de Berlin-Est. Pour les ensembles “sauvages” (qui entre-temps préfèrent leurs propres compositions de “style médiéval” aux chansons originales), voir Lug 2001, 164, 169-173, 178-181, pour la tradition des ensembles “non académiques” en Allemagne, *ibid.*, 147, 152-154.



Fig. 20 : Le patrimoine non subventionné : “In Extremo” (Berlin 1999)

Les peuples romans savent depuis toujours qu’outre-Rhin commence le règne des barbares ! Mais ce n’est pas seulement en France qu’il existe un milieu favorable aux chercheurs-musiciens. Pour nommer un exemple remarquable, je vous rappelle Antoni Rossell de Barcelone, professeur d’université qui, guidé par ses études ethnomusicologiques, chante les troubadours avec une voix délibérément naturelle. Avec ses visions d’environnement sonore, il prend en outre des chemins tout nouveaux sur ses disques, eux aussi soutenus par des institutions culturelles⁶⁴. Il y a donc beaucoup d’espoir dans ces activités diverses.

Quant aux timbres de voix, on lit déjà des attaques acerbes envers les conventions. C’est en particulier Richard Wistreich, chanteur (“sérieux”) lui-même et enseignant de chant, qui dénonce le mensonge historique du “belcanto réduit”⁶⁵. N’oublions pas non plus les chanteurs qui, restant hors du discours académique, poursuivent leur chemin de musiciens en devenant les vrais maîtres d’une vocalité orale traditionnelle. Je pense surtout à Jan-Mari Carlotti d’Arles.

En matière de rythme et de mètre, Hans Tischler (1915-2010) n’a pas été le seul à lutter pendant des décennies contre la théorie de la déclamation libre⁶⁶. Dès les années 1980, Elizabeth Aubrey émet des doutes elle aussi. Sans retomber dans les restrictions de la théorie modale, elle cherche des structures métriques plus générales et fait remarquer : “Dans une tradition orale, une exécution métrique est requise pour apprendre la chanson et pour assurer une dissémination juste.”⁶⁷

En 1997, le philologue anglais Roger Pensom s’est fait l’avocat fervent de la lecture métrique-rythmique des vers de troubadours et trouvères. Peu après, Pensom a reçu le

⁶⁴ Voir les arrangements „ambient“ sur son double album *Galicja e as Cantigas de Santa Maria* (2006).

⁶⁵ Wistreich 2002. Pour les différences fondamentales entre “conduites phonatoires” de diverses traditions orales de chansons, cf. récemment Le Vot 2008, 91/92.

⁶⁶ Cf. supra, n. 46. A l’âge de 82 ans, Tischler a publié la première édition complète des chansons de trouvères avec leurs mélodies (transcriptions modales), comprenant les textes avec toutes les strophes et variantes (Tischler 1997) – édition encore trop peu connue des philologues. Pour son argumentation en faveur de l’interprétation métrique et contre le “compte des syllabes”, voir *ibid.*, vol. 1, pp. 12-31.

⁶⁷ Aubrey 1987, 72 ; voir aussi Aubrey 1996, 240-254 (cf. la discussion dans Lug 2012, C I 1 d avec n. 239-248 et E 3 a avec n. 99-103). Gérard Le Vot souligne, lui aussi, “le rôle régulateur de la mémoire métrique” (Le Vot 2008, 96/97).

soutien du musicologue David Wulstan. Celui-ci attaque durement “les doctrines fondamentalistes des déclamateurs, cette secte avide qui dément la tare du rythme dans la chanson monodique”. Wulstan invite chercheurs et chanteurs à “rejoindre la lutte” contre cette “tyrannie” et à sortir du “désert rythmique”⁶⁸.

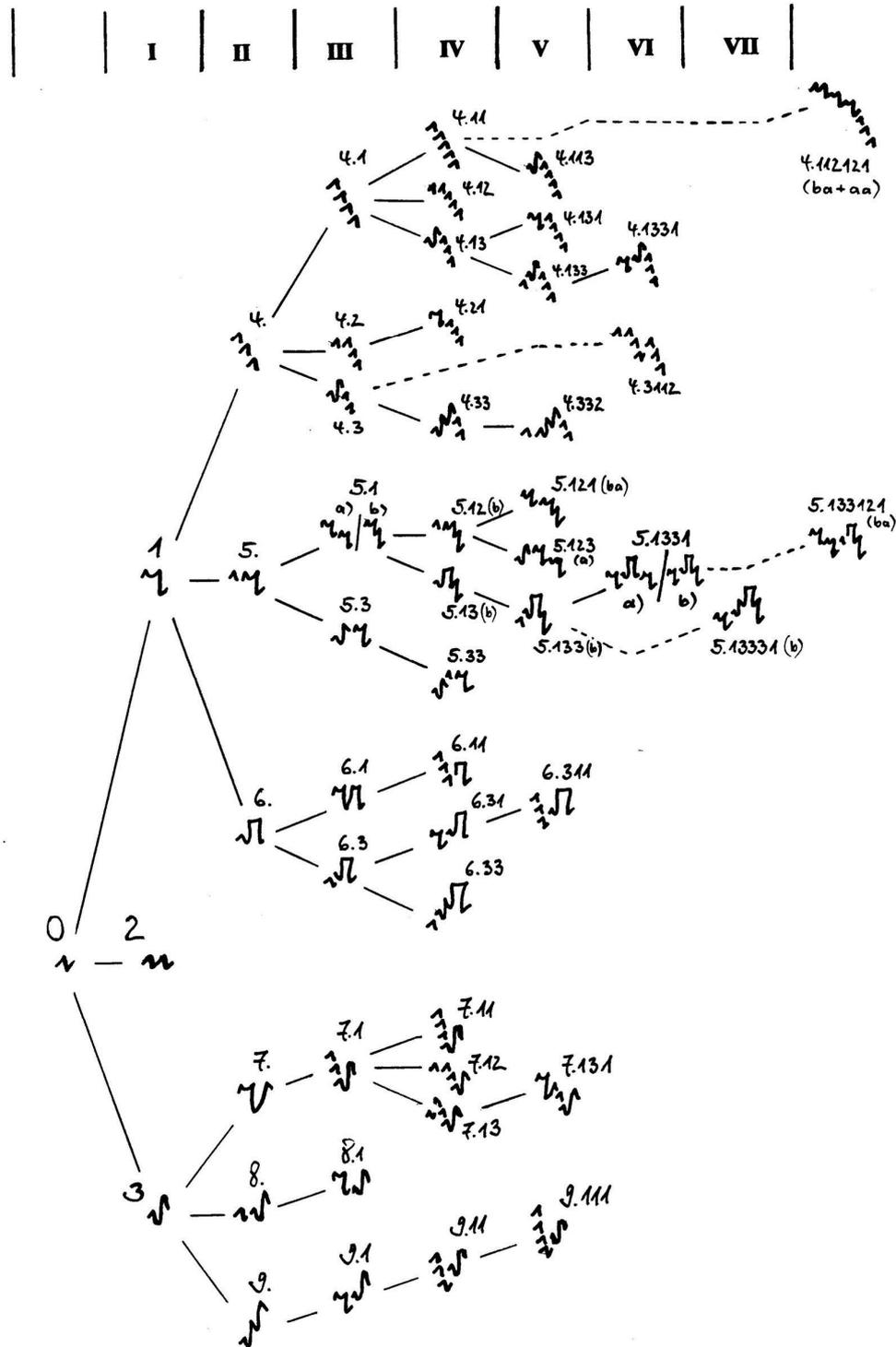


Fig. 21 (ad p. 148) : Arbre de signes du Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés (X/U)

⁶⁸ “[...] the fundamentalist doctrines of the Declaimers, that avid sect which forswears the taint of rhythm in monodic song” (Wulstan 2001, 282/3) ; “join the struggle”, “tyranny”, “rhythmic desert” (ibid., VI).

Pourtant, le niveau d'argumentation de l'époque de Gennrich fait souvent défaut dans les travaux modernes et le résultat pratique est décevant : Pensom et Wulstan retournent aux transcriptions modales, ce qui n'est certainement pas justifié d'après nos connaissances actuelles⁶⁹.

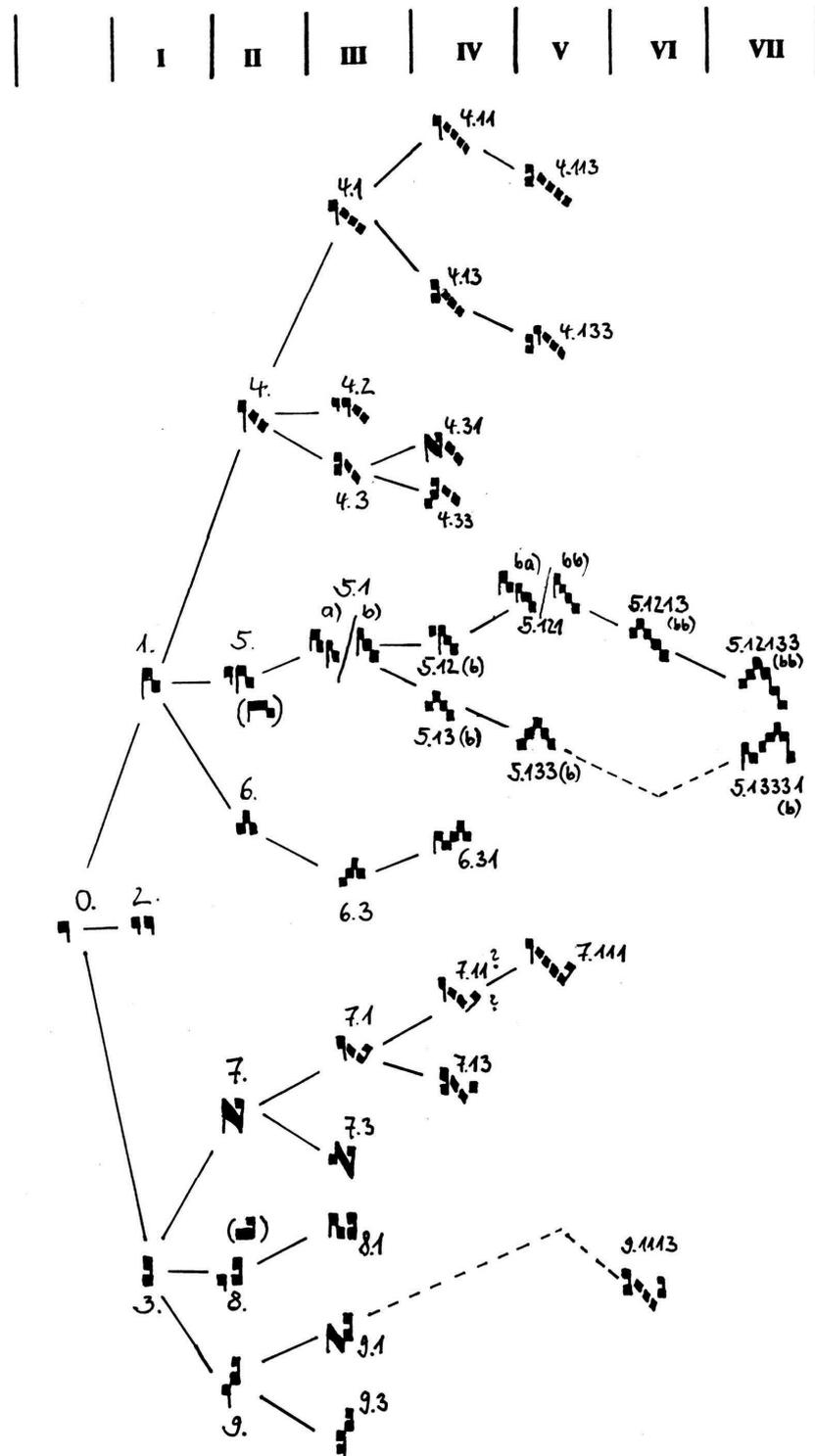


Fig. 22 (ad p. 148): Arbre de signes des chansons occitanes du Chansonnier du Roi (W)

⁶⁹ Pour une analyse des approches et des transcriptions de Pensom (1997) et de Wulstan, voir Lug 2012, E 3 a avec n. 104-128.

Dès 1988, j'ai critiqué moi aussi la théorie de van der Werf. A l'époque, je venais juste de faire une découverte : mon analyse détaillée des signes musicaux du Chansonnier de Saint-Germain révélait un système cohérent de l'ordre des ligatures (fig. 21)⁷⁰. Le même système "arborescent" était utilisé en notation carrée, par exemple dans le Chansonnier du Roi (fig. 22)⁷¹.

Ce système de notation – le plus ancien système cohérent déchiffré à ce jour – était réservé aux mélodies monodiques, c'est-à-dire au chant grégorien et aux chansons. Il précédait le système des modes rythmiques restreint à la polyphonie (supra, fig. 4), puis existant parallèlement avec celui-ci, il lui survivra⁷². Contrairement au système modal cependant, l'objectif du système "arborescent" n'était pas de mesurer les durées de notes mais de préciser en détail les ligatures. C'est justement la logique du système qui permet d'identifier ces ligatures "pré-modales" comme ornements vocaux. Cette notation fut créée pour "enregistrer" l'essentiel du chant oral monodique par les moyens d'une logique scolastique. Mais qu'est-ce qu'un ornement oral ?



Fig. 23 : Extrait de PC 323.15 (Peire d'Alvernha, version X) en transcription structurale (Lug)

L'ornement consiste en une ou plusieurs notes rapides (transcrites en rhombes) placées devant la note principale qui elle, se trouve toujours à la fin et "ferme" la syllabe (note noire). J'appelle ce type de transcription "transcription structurale". La différenciation entre notes ornementales et principales résulte directement de la logique du système⁷³. On se rappelle que la transcription neutre ne connaît qu'un seul type de notes (cf. la même ligne, supra, fig. 19, tout en bas). Pour la démonstration, l'exemple donné en fig. 23 peut manifester plus concrètement, avec des doubles croches, la logique de la transcription structurale :



Fig. 24 : Notes ornementales rendues approximativement en doubles croches

⁷⁰ Pour la démonstration, voir Lug 1995, 22-46 ; en détail, Lug 2012, C II 1, 3, 5, 7.

⁷¹ Lug 2012, E 2 a. La fig. 22 représente les ligatures des mélodies originales de W, non pas celles des suppléments tardifs en notation semi-mesurée. Je passe aussi sur les "signes liquescents" (ibid., Abb. E 5).

⁷² En effet, le système modal était dérivé directement du système pré-modal, utilisant un choix des mêmes ligatures (Lug 1995, 54-56).

⁷³ Ibid., 39-43 ; Lug 2012, C II 7 b/c. Pour une somme en anglais, voir Lug 2007, 72-79. Le poids sur la note finale des ligatures est attesté d'ailleurs par l'école de la "sémiologie grégorienne" (DOM Cardine et ses élèves).

En général, les mouvements ornementaux de la voix sont aussi rapides que possible. Il y a cependant des exceptions : des notes plus longues, au début d'un ornement par exemple ("Poz"), exceptions que cette notation pré-modale désigne avec la même précision⁷⁴. Mais je le répète : la durée absolue des syllabes reste indéfinie ; la notation n'indique pas la "macrorhythmique", c'est-à-dire ni la mesure, ni l'accentuation musicale. Elle désigne seulement, mais en détail, la "microrhythmique" ornementale.

Comme l'ethnomusicologie l'a démontré, ce principe d'ornementation rapide est universel dans les traditions orales du monde et résulte d'une "nécessité neuro-physiologique". En se restreignant sur les régions européennes de bordure, on peut, en effet, constater une similarité remarquable des styles régionaux d'ornementation⁷⁵. Dans notre contexte, cela vaudrait la peine de transcrire de telles chansons traditionnelles en notation médiévale ou en transcription structurale. Voici un exemple bien ornementé, transcrit d'après un enregistrement sonore de la chanteuse irlandaise Treasa Ni Mhiollain⁷⁶ :



Fig. 25 : Ballade traditionnelle Lord Gregory (début), chantée par Treasa Ni Mhiollain, en transcription structurale

Que cela apporte-t-il à notre compréhension des mélodies de troubadours ? D'abord, une synopsis des transcriptions démontre que Restori avait bien saisi le principe oral d'ornementation rapide, mais qu'après lui, les ornements ont été de plus en plus "aplanis" (fig. 26a-f)⁷⁷. Ce n'est qu'avec la découverte du système "arborescent" et avec la transcription structurale que nous sommes de retour aux principes du rythme oral⁷⁸.

⁷⁴ Dans les manuscrits, ces exceptions plus longues sont notées comme notes doubles. On ne trouve jamais ces notes doubles à la fin d'un ornement, puisque d'après la logique du système „arborescent“, la note finale est toujours la note principale ou „longue“. Pour les références, voir la note précédente.

⁷⁵ Citation : Ferand 1961, 464. Pour les styles européens, cf. les exemples mentionnés dans Lug 2007, n. 29 et 34. Pour la discussion à propos des universaux de la chanson orale, cf., plus généralement, Le Vot 2008, 93.

⁷⁶ Fig. 25 : transcription (Lug) d'après le disque *The Third Irish Festival [1976] in Concert, vol. 2*, CD 2000 (exemple sonore à Aix-la-Chapelle). Cette version traditionnelle n'est pas seulement instructive pour sa riche ornementation rapide, mais aussi pour son rythme qui n'est ni strictement mesuré, ni "grégorien" (cf. infra avec n. 85). Pour la même version voir aussi Lug 2007, 91/92.

⁷⁷ Fig. 26 a-c : voir supra, fig. 3 et 13 a/b ; d) Treitler 1992, 15 ; e) van der Werf 1984, 215* ; f) Lug 2010, vol. IV (XU 163).

⁷⁸ Le système "arborescent" et la transcription structurale sont venus fort à propos dans la recherche du répertoire de Notre Dame (Flotzinger 2003, 116-134, 146-149 ; Flotzinger 2007, 120-128), mais, chose curieuse, les collègues spécialisés en chanson médiévale n'ont pas encore réagi. Peut-être qu'en ce domaine les deux conditions de base – connaissance du chant oral et logique scolastique – ne sont pas encore coutumières.

x. 

(2) Lan-quand li jorn son lonc en mai
E quand me sui par-titz de lai

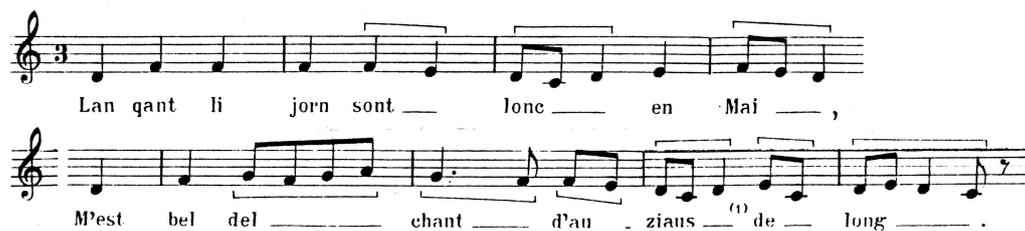
M'es bels douz chans d'au-zels de lonh
Re-mem-bram d'un a-mor de lohn

Fig. 26 a : Transcription métrique-ornementale (Restori 1896)



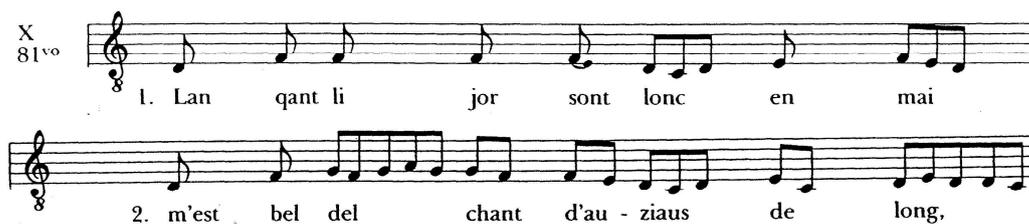
1. Lan-quant li jorn son lonc en may-
M'es bels dous chans d'au-zels de lonh,

Fig. 26 b : Transcription modale I (Gennrich 1960)



Lan quant li jorn sont lonc en Mai ,
M'est bel del chant d'au-ziaus de long .

Fig. 26 c : Transcription modale II (Maillard 1967)

X
81^{vo} 

1. Lan quant li jor sont lonc en mai
2. m'est bel del chant d'au-ziaus de long,

Fig. 26 d : Transcription isochrone (Treitler 1992)



1. Lan quant li jor sont lonc en mai
2. m'est bel del chant d'au-ziaus de long,

Fig. 26 e : Transcription neutre (van der Werf 1984)

1
Lan qant li ior sont lonc en mai

2
mest bel del chant dau- ziaus de long.

Fig. 26 f : Transcription structurale (Lug)

De surcroît, le principe ornemental nous permet un nouveau départ sur la question de la métrique romane inconnue. Auparavant, les ligatures étaient comprises le plus souvent comme des ralentissements de la mélodie, empêchant ainsi toute identification de la structure métrique. Désormais, saisies comme des ornements rapides, les ligatures ne font plus obstacle à une telle identification (fig. 27)⁷⁹.

Fol. 91r PC 16.17a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1
Mos co- ra- ges mes chan- iaz

2
car mains aim que ne so- li- e.

3
ne ia nom plaist la- mis- taz

4
de ne- gu- ne qel mun si- e.

5
sal- tre- si non plaiz la mi- e

6
si vol- dri- e.

7
ses- tre po- guez ca toz al- tres a- manz

8
fous al- tre- si chan- iaz cor e ta- lanz.

Fig. 27 : Transcription structurale (Albertet de Sestaro, PC 16.17a ; X, fol. 91r)

⁷⁹ Fig. 27 : Lug 2012, vol. IV.

J'ai analysé toutes les mélodies de troubadours du Chansonnier de Saint-Germain et du Chansonnier du Roi : le résultat est qu'il n'existe aucun ornement comprenant plus de sept notes (voir supra, fig. 21 et 22)⁸⁰. Le style de ces mélodies n'est donc pas du tout "mélismatique" comme on le pensait d'après le modèle grégorien, c'est au contraire un style "syllabique ornementé"⁸¹. Alors, plus rien ne nous empêche de chercher l'ordre de pieds métriques dans ces vers.

En ce qui concerne les accents "faux" ou flottants, il est utile d'en distinguer trois types : les "faux" accents habituels, les tolérables et les impossibles. Auparavant, les chercheurs qui ont reconnu ce phénomène l'ont traité trop "libéralement". Prenons l'exemple de la Chanson de l'Alouette : "Can vei l'a-lau-ze-ta mo-ver (I 1) / Ai las tan cui-da-va sa-ber" (II 1) ; ces faux accents seraient intolérables⁸². Les pieds métriques de base sont certainement : "Can vei l'a-lau-ze-ta mo-ver / Ai las tan cui-da-va sa-ber" ; sans aucun faux accent dans ce cas. Dans "Anc non a-gui de me po-der" (III 1) par contre, les faux accents sont habituels ou tolérables, etc.

D'autres cas sont beaucoup plus compliqués et exigent une méthode à la fois très souple et conséquente⁸³. Certes, la mesure et les accents musicaux sont reliés à la métrique des textes ; mais le schème métrique donne seulement le squelette à la mélodie et c'est celle-ci qui apporte "la chair et le sang" à la chanson. D'abord, la structure rythmique de la mélodie modifie souvent le schème métrique⁸⁴. De plus, et particulièrement dans les genres lents et ornementés (Grands Chants), le chanteur n'"exécute" pas rigoureusement la structure rythmique, mais l'enrichit par des anticipations ou des retards, et les grands ornements renforcent cet artifice. Pourtant, même si la structure est ainsi "camouflée", elle est toujours là, et une exécution fluide ne doit pas être confondue avec une "déclamation libre" :

Some traditional singing styles [...] are so rich in ornamentation and so free from rigid stress patterns that meter is greatly modified. Although a tune may be sung consistently in a certain meter the presence of ornamentation will 'camouflage' its rigidity. [...] This characteristic is responsible for the

⁸⁰ Les "doubles notes" sont comptées comme notes simples (voir supra, n. 74). L'arbre de X/U (fig. 21) comprend toutes les mélodies de ce chansonnier (troubadours et trouvères). Pour les ligatures particulières aux mélodies de troubadours, voir Lug 2012, C IV 6 ; pour l'arbre de W, *ibid.*, E 2 a.

⁸¹ *Ibid.*, C IV 2.

⁸² La plupart des transcriptions modales, y compris celle de Wulstan (2001, 119), suit toutefois cette accentuation "iambique" intolérable. Pour les trois types de faux accents, voir Lug 2012, E 3 b, cc avec n. 159–166 (démonstré sur l'exemple de la Chanson de l'Alouette).

⁸³ Une esquisse détaillée se trouve *ibid.*, E 3 b/c. Entre autres, il faut prendre en considération des mètres mixtes, ce qui a été rejeté par la plupart des "modalistes". Par exemple, la Chanson de l'Alouette semble être construite, d'après mes analyses, avec l'alternance régulière d'un vers "dactylique" (avec anacrouse) suivi d'un vers "iambique" (*ibid.* avec n. 164–171). Cette structure alternante ne comporte aucun faux accent intolérable dans aucune strophe. Bernart de Ventadorn s'est donc servi, outre les accents "linguistiques", seulement de faux accents habituels ou tolérables.

⁸⁴ Un pied métrique peut être "divisé" pour des raisons de rythmique musicale. Dans chaque vers "dactylique" de la Chanson de l'Alouette par exemple, le premier dactyle est, d'après mes analyses, divisé en "1 + 2", ce qui lui donne un accent additionnel : "Can vei l'a-lau-ze-ta ... / Ai las tan cui-da-va ..." etc. (*ibid.* avec n. 180–190). Bien qu'un pied métrique ne comprenne (en général pour les métriciens) que deux ou trois syllabes, un "pied rythmique musical" peut donc se composer d'une, de deux ou de trois syllabes. D'ailleurs, ce phénomène est tout à fait normal pour les "modalistes" qui l'utilisent depuis toujours dans leurs transcriptions. Le système médiéval des six modes lui-même (supra, fig. 4) est fondé sur de telles divisions.

feeling of wonderful fluidity of so many [...] folksongs which upon analysis are found to be rather tightly organized metrically.⁸⁵

Il est donc tout à fait compréhensible que la plupart des mélodies de troubadours nous soit transmise en notation non mesurée, celle-ci respectant leurs espaces fluides. N'oublions pas que la rythmique était structurée (mais non fixée) par les textes dont les règles métriques étaient sans doute courantes à l'époque. Maintenant, il nous appartient de les redécouvrir ; sinon, notre recherche de la sonorité des troubadours restera recluse dans une illusion trompeuse. Il est bien évident qu'un tel projet requiert une collaboration entre philologues et musicologues.

Pour finir, je vous signale un deuxième projet qui, lui, est relatif à la musicologie appliquée et concerne à la fois la musicologie historique, l'ethnomusicologie et la philologie⁸⁶. C'est un fait encore peu connu, mais dans les régions qui bordent l'Europe, certaines traditions ont conservé des traces de la chanson médiévale, et même plus que des traces : dans les traditions irlandaises notamment, il existe encore tous les genres de chansons des troubadours et trouvères, ainsi que les styles anciens d'ornementation⁸⁷. Un chanteur formé dans ces traditions pourrait donc nous donner des réponses à un grand nombre de questions irrésolues : l'interdépendance entre genre, tempo et ornementation par exemple, ou les secrets du rythme oral. De plus, il pourrait adapter son style traditionnel à l'interprétation des chansons médiévales, tout en respectant chaque détail de la notation d'après le système "arborescent"⁸⁸. Un tel "pont à travers les siècles" sera-t-il bâti un jour prochain ? Il nous offrirait alors une nouvelle image sonore des troubadours, en les reliant aux traditions orales du monde.

Bibliographie

- Abrahams, Roger D. / Foss, George : *Anglo-American Folksong Style*, Englewood Cliffs, N.J. (Prentice Hall) 1968
- Appel, Carl : *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, Halle (Niemeyer) 1915
- Appel, Carl : *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, Halle (Niemeyer) 1934
- Aubrey, Elizabeth : *Forme et formule dans les mélodies des troubadours*. Dans : *Actes du premier congrès international de l'AIEO*, éd. Peter T. Ricketts, London (Westfield College) 1987, pp. 69-83
- Aubrey, Elizabeth : *The Music of the Troubadours*. Bloomington & Indianapolis (Indiana University Press) 1996
- Bauer, Ralf : *Wert, Wirkung und Würdigung der altokzitanistischen Arbeiten von Carl Appel*. Dans : *Okzitanistik, Altokzitanistik und Provenzalistik. Geschichte und Auftrag einer europäischen Philologie*, éd. Angelica Rieger, Frankfurt am Main etc. (Lang) 2000, pp. 317-337
- Beck, Johann Baptist (Jean Baptiste) : *Die Melodien der Troubadours*. Straßburg (Trübner) 1908

⁸⁵ Abrahams/Foss 1968, 144/5 ; cf. Lug 2012, E 3 b, ee.

⁸⁶ Ce projet, déjà élaboré en détail, n'a pas intéressé les institutions de recherche allemandes. Pour les grandes lignes, voir Lug 2007.

⁸⁷ Lug 2012, C II 4. Pour les genres anciens, voir Ó Tuama 1960 (cf. Lug, ibid. avec n. 11).

⁸⁸ Quant aux structures métriques cependant, ce sont plutôt les chercheurs que les chanteurs qui auront la tâche d'en faire les analyses préparatoires.

- Beck, Johann Baptist (Jean Baptiste) : Le Manuscrit du Roi. Reproduction Phototypique publié avec une introduction. 2 vols, London (Oxford University Press) / Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1938
- Bourdieu, Pierre : Questions de sociologie. Paris (Editions de Minuit) 1984/2002
- Combe, Pierre : Histoire de la Restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits, Abbaye de Solesmes 1969
- Ferland, Ernest : A History of Music Seen in the Light of Ornamentation. Dans : International Musicological Society, Report of the 8th Congress New York 1961, Kassel etc. (Bärenreiter) 1961, vol. 1, pp. 463-469
- Flotzinger, Rudolf : Leoninus Musicus. Kassel etc. (Bärenreiter) 2003
- Flotzinger, Rudolf : Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210. Bern etc. (Lang) 2007
- Gennrich, Friedrich : Der musikalische Nachlaß der Troubadours. 2 vols, Darmstadt (compte d'auteur) 1958, 1960
- Gennrich, Friedrich : Die Repertoire-Theorie. Dans : Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 66 (1956), pp. 81-108
- Gennrich, Friedrich : Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang (Das Musikwerk), Köln (Arno Volk) 1951, 21960
- Haines, John : Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music. Cambridge (Cambridge University Press) 2004
- Lafont, Robert / Fernández de la Cuesta, Ismael (Ed.) : Las Cançons dels Trobadors. Toulouse (Institut d'Estudis Occitans) 1979
- Lommatzsch, Erhard : Provenzalisches Liederbuch. Berlin (Weidmann) 1917
- Le Vot, Gérard : Notation, mesure et rythme dans la "canso" troubadouresque. Dans : Cahiers de Civilisation Médiévale 25 (1982), pp. 205-217
- Le Vot, Gérard : La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition. Dans : L'éducation musicale, Sept/Oct 2008, Supplément au n° 555/556, pp. 89-103
- Ludwig, Friedrich : Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. vol. I, 1. Halle (Niemeyer) 1910, 2New York/Hildesheim (Olms) 1964
- Lug, Robert : Das „vormodale“ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés. Dans : Archiv für Musikwissenschaft 52 (1995), pp. 19-65
- Lug, Robert : Minnesang – zwischen Markt und Museum. Dans : Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik des 20. Jahrhunderts, éd. Wolfgang Gratzer et Hartmut Möller. Hofheim/Ts. (Wolke) 2001, pp. 117-189
- Lug, Robert : Vocal ornaments in troubadour song and recent traditions. Dans : Vokal folkemusikk verden rundt. Studies in global vocal traditions, ed. Irene Bergheim. Department of musicology, NTNU, Trondheim (Tapir Akademisk Forlag) 2007, pp. 57-99
- Lug, Robert : Politique et littérature à Metz autour de la *Guerre des Amis* (1231-1234) : le témoignage du Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés. Dans : Lettres et musique en Lorraine du XIII^e au XV^e s. – Autour du Tournoi de Chauvency, éd. Mireille Chazan, Genf (Droz) 2010 (sous presse).
- Lug, Robert : Der Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés : das älteste volkssprachige Liederbuch des Mittelalters. Melodien, Notation, Entstehung, politisches Umfeld. 4 vols, Frankfurt/Berlin etc. (Lang) 2012 (en préparation)
- Maillard, Jean : Anthologie de Chants de Troubadours, Nice (Delrieu) 1967
- Meyer, Paul / Raynaud, Gaston : Le Chansonnier Français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. nat. fr. 20050). Reproduction phototypique avec transcription, tome I. Paris (SATF, Firmin Didot) 1892, 2New York (Johnson) 1968

- Ó Tuama, Seán : *An Grá in Amhráin na nDaoine. Léiriú Téamúil. Baile Atha Cliath (An Clóchomhar) 1960*
- Page, Christopher : *Voices and Instruments in the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300. London (Dent) 1987*
- Page, Christopher : *The English a cappella renaissance. Dans : Early Music 21 (1993), pp. 453-470*
- Parker, Ian : *The performance of troubadour and trouvère songs. Dans : Early Music 5 (1977), pp. 184-207*
- Pensom, Roger : *Performing the Medieval Lyric : a Metrical-Accental Approach. Dans : Performance Practice Review 10 (1997), pp. 212-223*
- Restori, Antonio : *Musica Allegra di Francia nei Secoli XII e XIII. Parma (Nozze Andrea Dosi – Pellina Lalatta) 1893*
- Restori, Antonio : *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. Dans : Rivista Musicale Italiana 2 (1895), pp. 1-22 ; 3 (1896), pp. 231-260 et 407-451*
- Suñol, Grégoire : *Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne, Paris/Tournai/Rome (Desclée) 1935*
- Tischler, Hans : *The performance of medieval songs. Dans : Revue Belge de Musicologie 43 (1989), pp. 225-242*
- Tischler, Hans : *Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition (Corpus Mensurabilis Musicae 107). 15 vols, Neuhausen (Hänssler / American Institute of Musicology) 1997*
- Treitler, Leo : *Medieval Lyric. Dans : Music Before 1600, éd. Mark Everist. Oxford & Cambridge/Mass. (Blackwell) 1992, pp. 1-19*
- Van der Werf, Hendrik : *The trouvère chansons as creations of a notationless musical culture. Dans : Current Musicology 1 (1965), pp. 61-68*
- Van der Werf, Hendrik : *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères. Dans : Die Musikforschung 20 (1967), pp. 122-144*
- Van der Werf, Hendrik : *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems. Utrecht (Oosthoek) 1972*
- Van der Werf, Hendrik : *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars. Rochester, New York (compte d'auteur), 1984*
- Wistreich, Richard : *Practising and teaching historically informed singing – who cares ? Dans : Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 26 (2002), pp. 17-29*
- Wulstan, David : *The Emperor's Old Clothes : The Rhythm of Mediaeval Song. Ottawa (Institute of Mediaeval Music) 2001.*