

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE DU MOYEN ÂGE

1. LOUIS, René – *Le Roman de la Rose*. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique.
2. ROSSI, Marguerite – Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII^e siècle.
3. FRAPPIER, Jean – Du Moyen Âge à la Renaissance: Etudes d'histoire et de critique littéraire.
4. ZINK, Michel – La prédication en langue romane avant 1300.
5. CHALON, Louis – L'histoire et l'épopée castillane du Moyen Âge. Le cycle du Cid, le cycle des contes de Castilles.
6. MARTINEAU-GENIEYS, Christine – Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550.
7. MEDEIROS, Marie-Thérèse de – Jacques et les chroniqueurs. Une étude comparée des récits contemporains relatant le jacquerie de 1583.
8. HARF-LANCNER, Laurence – Les fées dans la littérature française au Moyen Âge. Morgane et Mélusine.
9. SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth – Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse.
10. LACHET, Claude – *La Prise d'Orange* ou la parodie courtoise d'une épopée.
11. STRUBEL, Armand – La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle.
12. Le Nombre du Temps, hommage à Paul ZUMTHOR.
13. WALTER, Philippe – La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à *La Mort Artu*.
14. KELLER, Hans-Erich – Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste.
15. DUBOST, Francis – L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois. Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e et XIII^e siècles, tome 1 et tome 2).

(suite en fin de volume)

L'ŒUVRE LYRIQUE DE BLONDEL DE NESLE

Mélodies

Edition des mélodies
et étude des variantes
par Avner BAHAT et Gérard LE VOT



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
7, QUAI MALAQUAIS (VI^e)
1996

Ad 050
9/8

Diffusion hors France: Editions Slatkine, Genève

144
CL. 840. NBMA.
C 10.037.024
Ø 24

ABRÉVIATIONS COURANTES

- L = LINKER (Robert White), *A Bibliography of Old French Lyrics*, University, Mississippi, («Romance Monographs», 31), 1979.
- Lp = LEPAGE (Yvan G.), *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle, Textes*, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age), Paris, Champion, 1994.
- MW = MÖLK (Ulrich) et WOLFZETTEL (Friedrich), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Munich, Wilhelm Fink, 1972.
- RS = RAYNAUD (Gaston), *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*, Paris, F. Vieweg, 1884, 2 t.
- all. = allemand.
- lat. = latin.
- ms./mss. = manuscrit(s).
- occ. = occitan.

AVANT-PROPOS

Cet ouvrage doit beaucoup à Solange Corbin. Elle lui donna son premier élan. Dans le cadre de l'École de Hautes Etudes, lors de l'année universitaire 1972-73 qui fut malheureusement la dernière année de son existence, elle confia à Avner Bahat la tâche de réaliser l'édition des mélodies de Blondel de Nesle.

Son idée était la suivante. L'époque des anthologies générales de chansons médiévales était révolue. Il fallait maintenant accomplir des travaux plus détaillés. Elle pensait à des monographies approfondies sur chaque manuscrit et chaque trouvère-musicien. Ainsi, furent entreprises sous sa direction la collecte des chansonniers et les transcriptions musicales. Ces dernières furent achevées en 1981.

C'est encore grâce à Solange Corbin que, lors d'une session du Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale à Poitiers au cours de l'été 1973, Avner Bahat et Gérard Le Vot se rencontrèrent.

Au début des années 1980, l'étude prit une nouvelle impulsion grâce à la collaboration des deux chercheurs. Malgré la Méditerranée qui sépare Tel-Aviv de Grenoble, durant les périodes d'été en 1981, 1985, 1987 et 1994 – des périodes de travail intensif et de collaboration étroite – l'ouvrage avança.

Pour l'essentiel, terminé en 1987, sept années d'attente furent encore nécessaires pour que l'édition philologique des poèmes de Blondel engagée par Yvan Lepage de l'Université d'Ottawa s'acheve aussi et permit une publication en parallèle.

Nous remercions le personnel de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes pour nous avoir fourni le matériel indispensable à la bonne réalisation des transcriptions. Nous remercions aussi Sylvie Pommey pour avoir participé à la recopie des exemples musicaux au moyen du logiciel Note-Writer et Yvan Lepage pour avoir révisé notre lecture des textes de Blondel de Nesle.



INTRODUCTION

La chanson française voit le jour aux XII^e et XIII^e siècles avec l'œuvre lyrique des trouvères. Parmi la riche production musicale et poétique préservée de l'outrage des temps¹, les chansons de Blondel de Nesle, poète des débuts du *trover* français², tiennent une place bien particulière. A quelques nuances près, elles peuvent être tenues pour des chansons d'amour. Thématiquement très homogènes, elles célèbrent la *fin'amor*, cette conception idéalisée de l'amour pour la Dame par le poète et participent par conséquent au registre du grand chant courtois³ d'essence aristocratique.

Suite à l'ouvrage du précurseur Prosper Tarbé⁴ paru dès le milieu du XIX^e siècle, Leo Wiese édita en 1904 les 25 textes poétiques qu'il attribuait à Blondel de Nesle⁵, mais il fallut attendre l'année 1945 pour que voit le jour, avec l'étude critique des mélodies du trouvère par Ursula Aarburg⁶, un premier travail musicologique. Cette thèse de l'Université de Francfort, rédigée en des temps troublés qui ne facilitaient pas l'accès à la documentation, ne fut malheureusement jamais publiée. C'est seulement depuis 1977-1979 que nous disposons d'une documentation monumentale des mélodies de trouvères réalisée par Hendrik van der Werf⁷, parmi lesquelles figure la plus large partie du corpus mélodique – variantes manuscrites comprises – attaché au nom de Blondel.

¹ Ont été conservés environ 2130 poèmes, cf. Hans SPANKE.

² On renverra instamment le lecteur pour tout ce qui concerne une biographie sur Blondel ainsi que ses poèmes à l'ouvrage de Yvan LEPAGE paru dans cette même collection.

³ Cf. Paul ZUMTHOR, 1972, pp. 189-243; Pierre BEC, 1977, pp. 33-34.

⁴ Prosper TARBÉ, 1862.

⁵ Léo WIESE, 1904.

⁶ Ursula AARBURG, 1945.

⁷ Hendrik VAN DER WERF, 1977, pp. 3-122, et 557-565.

L'objet du présent travail n'est pas de proposer une nouvelle publication musicale effectuée suivant la perspective d'une édition diplomatique, mais de présenter une transcription synoptique des mélodies associées aux poèmes de Blondel de Nesle où l'on s'efforcera de prendre en compte au moyen de la disposition graphique un regroupement et une hiérarchisation des variantes mélodiques. Le point de vue, adopté ici, appartient donc au niveau analytique. Cette édition permettra – du moins nous l'espérons – de faire un pas vers une meilleure compréhension de la forme mélodique dans la chanson lyrique des trouvères à travers l'œuvre de Blondel.

BLONDEL DE NESLE: SON IDENTITÉ

Il était naturel que la critique moderne s'interroge sur l'identité du trouvère et tente de donner à ce dernier une consistance historique digne des témoignages musicaux et poétiques que le passé nous a laissés.

Pour Holger Petersen Dyggve, «il est bien difficile, peut-être même impossible, d'identifier Blondel de Nesle»⁸: certes, il s'agit très probablement d'un personnage d'extraction noble comme le prouveraient trois envois de ses chansons (10, Lp III, RS 1897 ; 33, Lp XXII, RS 1095; 34, Lp XVIII, RS 1227). Néanmoins, il est difficile d'étayer au moyen de documents historiques convaincants la thèse selon laquelle le trouvère appartiendrait à la famille seigneuriale originaire de la petite ville de Nesle dans le Somme (arr. de Péronne).

Pourtant, les picardismes de sa langue poétique étaient pour Leo Wiese, le premier éditeur véritable du poète⁹, autant de présomptions qui orientent vers cette patrie. Il est vrai aussi que le nom de Blondel se rapporte à une particularité physique – Blondel aurait eu la chevelure blonde, idéal de beauté au Moyen-Age – ce qui conduit Dyggve à tenter d'assimiler, avec précaution d'ailleurs, le poète à un grand personnage ami intime de Conon de Béthune, Jehan II de Nesle. Ce der-

⁸ Petersen DYGGVE, 1942, pp. 232-233.

⁹ Leo WIESE, 1904, pp.XI-XLIV.

nier aurait eu, lui aussi, la réputation de posséder une grande beauté. Son activité littéraire (autour de 1202-1241) serait confirmée par deux pièces d'Audefrois le Bastart (RS 139 et 311) mentionnant ce puissant seigneur, ainsi que par un jeu parti engagé par Richard de Fournival et Gautier Dargies (RS 1282)¹⁰.

Sans apporter de preuves décisives, Friedrich Gennrich pour sa part tenta, dans un court article sur Blondel¹¹ d'identifier le poète-musicien à Jehan de Nesle, père du personnage précédent, chatelain de Bruges depuis 1180 et mort avant 1202.

Tout dernièrement, Yvan Lepage, sur la foi de l'étude historique de William Newman sur les Seigneurs de Nesle et suite à un examen des témoignages posthumes au trouvère, l'identifie lui aussi à Jehan I^{er}¹². Les concordances historiques proposées par Lepage permettent d'apporter une certaine «identité concrète» à Blondel, même si le critique reste aussi très prudent quant à ses «essais de reconstitution» de la biographie du poète.

LE TROUVÈRE ET SA LÉGENDE

Rien n'est donc tout à fait sûr au point de vue historique au sujet de la vie de Blondel. En revanche, et peut-être en raison justement du manque de données tout à fait crédibles, la légende s'est très tôt – dès le début du XIV^e siècle – emparée du personnage. Les chroniques médiévales – notamment la Chronique de Reims et les Anciennes Chroniques de Flandres¹³ – présentent dans leur romanesque de fortes analogies avec les *vidas* de troubadours. Ces chroniques seront relayées à la Renaissance par la glose de Claude Fauchet¹⁴. Les unes et les autres font au trouvère une touchante réputation de fidélité envers son maître, le roi batailleur et poète, Richard I^{er} d'Angleterre, le

¹⁰ Petersen DYGGVE, 1942, pp. 198-226 et 233-235.

¹¹ Friedrich GENNRICH, 1949, p. 1939, colonne 2.

¹² Yvan LEPAGE, 1994, pp. 9-28 et William NEWMANN, 1971, vol. 1

¹³ Citées par le comte de PUYMAIGRE, 1876, pp. 8-12.

¹⁴ Claude FAUCHET, 1581, pp. 92 et ss.

célèbre Cœur de Lion. Sedaine et Gretry dans leur opéra-comique consacré au roi (Richard Cœur de Lion – 21 avril 1784) reprendront et amplifieront le thème de la fidélité avant qu'historiens, romanciers et musiciens romantiques – nous pensons entre autres à Schumann¹⁵ – ne reviennent assez souvent sur de tels faits.

L'histoire du retour de Richard après la troisième Croisade, rocambolesque à souhait, mais véridique, est la suivante: le bateau du roi échoue en décembre 1192 dans l'Adriatique. Le duc Léopold d'Autriche conservait une rancune à son égard en raison de maladroites commises par Richard en Terre Sainte. Il le fait enfermer dans la forteresse de Durrenstein située sur le Danube près de Krems. Après être passé aux mains de l'empereur Henri IV, le roi Richard sera finalement libéré vers la fin janvier 1194 moyennant le paiement d'une rançon considérable.

C'est avec Blondel que le romanesque intervient dans l'histoire. Le poète, selon la légende, aurait été le ménestrel du roi. Après avoir longtemps cherché son maître, il finit par apprendre qu'un illustre personnage est prisonnier dans un château d'Autriche. Il se fait admettre avec sa vièle (parfois son rebec) et ses chansons auprès du seigneur des lieux sans pour autant être admis devant le prisonnier. Dans la Chronique de Reims du début du XIV^e siècle, le Cœur de Lion usera d'un stratagème musical pour se faire reconnaître de son serviteur:

«... li rois regarda et vit Blondel et pensa coment il se feroit a lui conoistre et li souvint d'une canchon qu'il avoient fait entre eux deux, que nus ne savoit fors que eux deux. Si comencha haut et clerement à canter le premier vier, car il cantoit très bien. Et quant Blondiaus l'oi, si sut certainement que c'estoit ses sires.»¹⁶

Dans les Anciennes Chroniques de Flandres, plus tardives, de la fin du XV^e siècle, la légende «poétise» encore plus la reconnaissance puisque les deux amis se répondent grâce au même moyen musical:

«Adonc pensa le menestrel que il avoit trouvé tout ce qu'il queroit. Lendemain se leva bien matin; si ala entour le chastel en chantant

¹⁵ *Blondels Lied*, 1840, opus 53.

¹⁶ Le comte de PUYMAIGRE, 1876, pp. 10.

haultement une chanson quil avoit le temps passé chanté devant le roy. Mais incontinent que le roy Richart entendi le premier vers, il respondi tout hault, lui estant dans la tour, le second vers.»¹⁷

Blondel retournera en Angleterre et permettra, selon la légende, que soit réunie la rançon nécessaire pour libérer Richard. Quoi qu'il en soit de la véracité historique des faits rapportés par les chroniqueurs médiévaux, il faut souligner ici le rôle primordial accordé au chant. Celui-ci parce qu'il est convenance, en l'occurrence accord à deux, sert de signe de reconnaissance et résout le problème de l'absence. N'est-il pas significatif que cette anecdote si symbolique quant à l'usage de la musique, se soit quasiment folklorisée et ait débordé largement le cadre de l'histoire pour devenir une légende musicale?

LES MANUSCRITS MUSICAUX

L'œuvre musicale de Blondel de Nesle est consignée dans 18 chansonniers et 2 fragments manuscrits (*cf.* liste des manuscrits). Cette liste est établie à partir des bibliographies de Gaston Raynaud – Hans Spanke¹⁸ et Alfred Jeanroy¹⁹, ainsi que des fichiers de l'I.R.H.T. (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes) à Paris.

Hormis les chansonniers d'Arras (ms. A) et La Vallière (ms. W), la plupart des grandes collections de chansons de trouvères consignent les pièces lyriques de Blondel. Ces anthologies parfois volumineuses et richement décorées organisent leur répertoire de différentes façons: soit les chansons sont disposées par ordre alphabétique (ms. C) ou par genre poétique (ms. I), soit, et c'est le cas le plus fréquent (mss. K, L, N, P, V, X), les pièces sont présentées par auteur, soit encore sans ordre apparent, comme c'est le cas pour le Chansonnier de Saint-Germain (ms. U).

Ces sources manuscrites sont chronologiquement assez concentrées: si l'on peut dater le plus ancien des *codices* (ms. U) du milieu

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Gaston RAYNAUD, 1884, et Hans SPANKE, 1956.

¹⁹ Alfred JEANROY, 1918.

du XIII^e siècle, les autres manuscrits se regrouperaient selon Alfred Jeanroy autour de la seconde moitié du XIII^e et la première du XIV^e siècle. Par conséquent le décalage entre l'époque à laquelle il est raisonnable d'estimer que Blondel de Nesle a dû être actif et le moment de fixation par les copistes des mélodies (environ un siècle) apparaît relativement réduit lorsqu'on le compare à celui existant entre les troubadours et la tradition de copie de leurs chants²⁰.

LES CHANSONS: ATTRIBUTIONS ET RÉPERTOIRE

Dans les rubriques des chansonniers, le poète est habituellement nommé de deux façons «...soit Blondel tout court, soit Blondel de Nesle...»²¹, avec diverses variantes orthographiques selon les manuscrits²². La plus large partie des chansons constituant le présent répertoire (20 sur 36) est exclusivement attribuée au trouvère. Parfois, néanmoins, les rubriques présentent, en ce qui concerne la paternité des pièces lyriques, des contradictions. En effet 16 des chansons sont dans certaines leçons manuscrites associées au nom d'un autre trouvère, si bien qu'il y a un doute quant à l'attribution exacte de ces chansons.

Yvan Lepage dans son édition des textes attribue comme authentiques 23 poèmes (I-XXIII) à Blondel. Il en considère 4 autres (XXIV-XXVII) comme douteux, et sépare ces derniers du répertoire central. Enfin, 7 poèmes qu'il édite cependant (1 à 7), sont rejetés du point de vue de l'attribution à Blondel²³ par le philologue.

Sur le plan musicologique, la question de l'attribution des mélodies ne peut se poser dans des termes analogues à la philologie. Et il convient d'émettre des réserves et de se demander avec Armand

²⁰ Pierre BEC, 1977, pp. 44-53 et Gérard LE VOT, 1982, pp. 52-53.

²¹ Petersen DYGGVE, 1942, p. 231.

²² Voir les notices pour chaque chanson.

²³ Yvan LEPAGE, 1994, pp. 38-49 et 566-567.

Machabey, si «l'authenticité garde la même signification en passant du philologue au musicien»²⁴. En fait, il n'est pas sûr que l'attribution à partir des rubriques ou en fonction du contenu des poèmes vaille aussi pour la monodie, et tout particulièrement pour celle des trouvères. En effet, le matériau mélodique est loin de présenter le même degré de stabilité que le matériau textuel, compte tenu des leçons mélodiques nombreuses, parfois très divergentes, observées pour une même chanson d'un manuscrit à l'autre. Toutes ces variantes sont assez également légitimes, et il est difficile de choisir. A vouloir reconstituer une forme originale et lui attribuer une paternité, on risque fort, étant donné la fluidité de la matière, de s'éloigner de l'esprit du musicien médiéval. A propos de la tradition manuscrite des chansons de trouvères, Ian Parker a observé, notamment pour une chanson de Blondel (27, RS 1754, *A la douçour d'esté*) combien le matériau mélodique avait pu, dans certaines leçons, être «réélaboré et combiné avec des idées nouvelles»²⁵. Au surplus, après Friedrich Gennrich²⁶, Hans Herbert Räckel, qui tente de dissocier d'un point de vue fonctionnel l'usage social respectif des deux matériaux de la chanson: le poème et la mélodie, a pu étudier pour deux chansons de Blondel de Nesle (19, RS 1924, *Ma joie me semont*, et 26, RS 1545, *Amour dont sui esprism'efforce*) les relations d'imitation existant avec le répertoire de conduits latins²⁷. Tout compte fait, le «compositeur» semblerait s'effacer devant la souplesse de l'invention mélodico-modale de la monodie au Moyen Age et une tradition de musique plutôt collective.

Le répertoire proposé ici rassemble donc la totalité des mélodies qui, d'une manière ou d'une autre, peuvent être attachées au nom du poète. Lorsque nous avons rencontré une chanson attribuée en rubrique à Blondel – ne serait-ce qu'une fois – nous avons pris le parti d'inclure aussi les variantes mélodiques de la pièce pourtant attribuée à un autre trouvère. En d'autres termes, face à des attributions contra-

²⁴ Armand MACHABEY, 1966, p. 915.

²⁵ Ian PARKER, 1977, p. 190.

²⁶ Friedrich GENNRICH, 1928/1929, p. 331, et 1949, p.1939.

²⁷ Hans Herbert RÄKEL, 1977, pp. 89-92.

dictoires et fragiles, notre attitude a été maximaliste²⁸, réservant à des études complémentaires le soin de confirmer ou de démentir peu ou prou la paternité de ces chants à Blondel.

Sur l'ensemble des 35 chansons retenues, à côté des 236 versions textuelles relevées, tous manuscrits confondus, ce sont 186 leçons mélodiques qui ont été colligées, la différence entre les deux collectes s'expliquant par le fait que dans 50 cas les copistes ont omis de noter la musique qui devait porter le poème. La table générale récapitule par chanson l'ensemble des résultats concernant le corpus. Signalons d'autre part, que deux chansonniers (les mss. M et T) consignent respectivement les chansons 31, RS 826, et 35, RS 482, par deux fois, textes et mélodies compris.

MÉTHODE DE PRÉSENTATION DE L'ÉDITION

Ordre des chansons

L'ordre des pièces de cette édition est fondé sur le nombre de leçons mélodiques par chansons. Nous commençons par la seule chanson attribuée à Blondel et ne possédant pas de musique. Nous terminons avec celle qui présente le plus grand nombre de variantes musicales.

Les notices

Chaque chanson est précédée d'une «fiche d'identité» ainsi que d'une notice analytique.

1. La fiche d'identité comprend dix parties. Tout d'abord:

- le numéro de la chanson dans notre édition;
- avec, tout à côté, le numéro dans l'édition Yvan Lepage (en abrégé Lp);

²⁸ Dans cette perspective d'ailleurs, une analyse comparative du répertoire avec les *contrafacta* mélodiques attestés (nous les citons pour chaque chanson) ainsi qu'avec ceux admissibles d'un point de vue métrique (cf. MÖLK et WOLFZETTEL, 1972 et Dominique BILLY, 1989) n'est pas, à exclure.

– au-dessous, l'*incipit* de la chanson repris par convention de celui de Raynaud-Spanke;

Ensuite, successivement:

- le sigle d'identification de la chanson de Raynaud-Spanke (en abrégé RS);
- avec, à côté, le sigle proposé par la bibliographie de Robert Linker (en abrégé L)²⁹;
- les sigles des manuscrits musicaux avec le numéro du folio où se trouve notée la chanson;
- les sigles des manuscrits textuels avec le folio où apparaît le poème sans musique;
- les attributions regroupées par appellations et par manuscrits;
- les éditions musicales;
- les éditions poétiques qui ont été consultées.

2. La notice analytique offre trois types d'information.

D'une part, les schémas métriques et rimiques sont suivis de la référence au répertoire métrique de MÖlk-Wolfzettel (en abrégé MW). Les rimes sont symbolisées conformément à l'usage par des lettres minuscules. L'apostrophe désigne les vers à rime féminine. Le chiffre noté devant la formule indique le mètre le plus utilisé dans la strophe. Pour les strophes polymétriques, les chiffres placés au dessus de la formule de rimes indiquent les exceptions au mètre le plus employé et signalé au début, mais cela, uniquement pour le vers auquel ce chiffre se rapporte. Lorsqu'il y a lieu, les vers faisant problème (hypo- ou hypermétriques, adaptation texte-mélodie, prosodie, etc.) ont été signalés.

D'autre part, le schéma mélodique, représenté au moyen de lettres majuscules désignant la mélodie de chaque vers est inscrit sous la formule de rimes. Lorsque, comme c'est parfois le cas, il diffère d'une leçon à l'autre, nous indiquons les différents schémas significatifs.

²⁹ Robert LINKER, 1979.

L'analyse musicale comparative des variantes clôt la notice. Le commentaire tend surtout à dégager les deux axes formels livrés par la documentation et mis en évidence graphiquement par la transcription:

- la cohérence musicale d'une leçon avec elle-même;
- la comparaison des diverses leçons mélodiques.

LA NOTATION ET LA TRANSCRIPTION MUSICALE

1. La notation

Les mélodies ont été transcrites au moyen de simples noires sans haste sur une portée. Les noires changent parfois de forme pour indiquer des similitudes synchroniques ou diachroniques. Ce moyen de comparaison mélodique est expliqué de façon plus détaillée dans le chapitre concernant l'organisation comparative des variantes.

Dans tous les cas, les procédés graphiques utilisés sont à considérer comme rythmiquement neutres. Nous les avons voulu ainsi sans pour cela les considérer comme «*l'ultima ratio*». En effet, pour la plupart des chansonniers conservant les mélodies de Blondel, sous réserve de discussions paléographiques approfondies sur la base des théories nouvelles de Robert Lug³⁰ leurs notations peuvent être considérées sans dommage pour notre propos comme non mesurées.

Cependant, lorsque nous avons rencontré une écriture mensuraliste (la leçon de M de la chanson 11, RS 1953) ou bien présentant des traces de modalités rythmiques, comme c'est le cas pour certaines

³⁰ Robert LUG, 1991, dans sa thèse s'interroge sur la capacité des transcriptions «rythmiquement neutres» à rendre compte de la réalité rythmique de la chanson courtoise. Il avance, à partir d'un examen minutieux des neumes lorrains du manuscrit U, un principe (p. 19; pp. 269-ss et pp. 357-367) selon lequel la note finale des groupements neumatiques serait mise en valeur (*Endnotenprinzip*). Dans un article paru en 1995 dans *Archiv für Musikwissenschaft*, LII, 1, pp. 19-65 R. Lug examine les notations du chansonnier de l'Arsenal et du manuscrit d'Iéna à la lumière de son hypothèse paléographique. Il y aurait, selon le chercheur, une cohérence générale des graphies neumatiques les rapprochant des notations mesurées où les notes constitutives de la structure sont souvent à la fin.

leçons de O (25, RS 130 et 26, RS 1545), nous l'avons signalé en transcrivant la notation originale au-dessus de la mélodie. Ainsi, dans le premier cas cité, il a été possible de donner une transcription mesurée fiable pour toute la pièce.

Le signe de liaison indique les ligatures telles qu'elles apparaissent dans la notation et non pas un legato au sens moderne. Les pliques sont transcrites suivant la méthode de Hendrik van der Werf:

Plique descendante  :  Plique ascendante  : 

2. Les clés

Dans la majeure partie des manuscrits musicaux, la clé employée est la clé d'*ut* en première ou deuxième ligne. Comme il s'agit d'une pratique habituelle des copistes et qu'au surplus, à l'époque, la clé pour noter la musique monodique se référait simplement à la hauteur relative des notes, nous n'avons pas trouvé nécessaire de mentionner la clé originale pour chaque chanson. La transcription est en clé de *sol* à l'octave inférieure parce que cette clé est la plus commode pour donner les notes à la hauteur suggérée par les manuscrits médiévaux.

3. Les «transpositions»

Notre attitude à l'égard des leçons mélodiques, que l'on interprète habituellement comme des leçons «transposées...» (relativement aux versions les plus nombreuses), a été – systématiquement – de ne pas intervenir, et cela, même si notre refus de la transposition gênait parfois la lecture pour la comparaison des variantes.

Ce faisant, nous avons voulu laisser toute responsabilité au lecteur, considérant qu'il y avait sans doute là un fait musical à observer et à étudier de façon plus nuancée que ne le permet le simple et brutal procédé de transposition³¹.

³¹ Voir, rubrique MUTATION/TRANSPPOSITION dans Gérard LE VOT, 1993, pp. 132-133, et surtout le livre indispensable de Dolorès PESCE, 1987.

4. Les barres verticales

Lorsque les barres tracées par les copistes verticalement sur la portée signalent clairement l'unité du vers ou bien encore des regroupements de mots, nous les avons indiquées. Ces signes peuvent avoir une signification rythmique (pause de fin de syntagme ou de période par exemple). Ils demanderaient une étude approfondie en étroite relation avec le matériau textuel.

En revanche, quand nous étions sûrs que les barres verticales ne possédaient pas de signification liée à la forme interne de la chanson, mais qu'elles étaient là uniquement pour clarifier la lecture de la disposition mélodique sur le manuscrit – position par position –, alors, nous avons évité de les transcrire pour ne pas alourdir inutilement la lecture.

Néanmoins, les leçons de R des chansons 28, RS 2124; 34, RS 1227 et 35, RS 482, présentaient de nombreuses barres assez équivoques quant à la fonction qu'on pouvait leur assigner. Dans ce cas précis, elles ont été transcrites.

5. Les «altérations»

Les signes médiévaux qui indiquent le changement de la hauteur des notes (dièse, bémol...) ne sont pas des véritables altérations au sens de la théorie musicale moderne mais indiquent la position mobile de l'hexacorde.

Les signes \flat sont inchangés dans la transcription. Le signe \flat équivaut la plupart du temps à notre dièse. Il arrive toutefois qu'il prenne le sens futur de bécarre. Nous utilisons la graphie moderne pour les deux significations: \sharp et \flat . Une flèche dirigée vers le bas signale que le copiste indique l'altération en début de système, à la clé. Dans certains cas – pour les chansons qui présentent de façon homogène l'altération à la clé – nous avons été amenés à faire de même pour simplifier la lecture. Par ailleurs, il a fallu quelquefois rétablir une altération sous-entendue par le copiste. Dans tous les cas, notre intervention est signalée par des parenthèses.

Enfin, on ne peut pas totalement passer sous silence les conventions de la *musica ficta* développées par les théoriciens de la musique aux XIII^e et XIV^e siècles. L'interprétation de ces règles, essentiellement orales à l'époque (surtout à propos de la chanson profane courtoise), laisse une marge importante de liberté suivant les choix personnels du musicologue ou du musicien aujourd'hui. Nous n'avons donc pas suggéré de signes d'altérations supplémentaires issues de ces conventions anciennes trop sujettes à interprétations variables.

LA DISPOSITION GÉNÉRALE DES MÉLODIES

La disposition des mélodies est conçue afin de faire apparaître de manière simultanée et aisée à la lecture les deux niveaux principaux de la chanson: sa forme versifiée et sa forme mélodique.

1. Texte et mélodie – une lecture re-création

Concernant les modes de fonctionnement assez différents des deux matériaux constitutifs – poème et musique – et des problèmes de compatibilité des critères d'édition qu'ils entraînent en philologie et en musicologie, nous renvoyons le lecteur à un article sur le sujet commis par l'un des auteurs de cet ouvrage³². Dans cette édition destinée à l'examen des variantes mélodiques, les interventions concernant le texte poétique (qui ne dépend pas de notre compétence) ont été limitées. Sauf pour le groupe KNPX qui fait l'objet, du fait de son homogénéité, d'une présentation particulière sur une unique portée à partir de la leçon de K (ses variantes en dessous), chaque leçon manuscrite musicale a été donnée en même temps avec le texte poétique de sa première strophe.

Nous avons l'avantage de bénéficier du travail d'Yvan Lepage qui, en parallèle au nôtre, présentait une édition critique des poèmes

³² Gérard LE VOT, 1987.

tenant aussi compte de la *varia lectio*. Par conséquent, pour toutes questions philologiques ne concernant qu'indirectement les mélodies, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Yvan Lepage paru dans la même collection.

D'une manière générale, l'attitude qui prévaut ici, suppose une certaine souplesse de lecture. Le tissu textuel lyrique médiéval peu stable se dérobe constamment au lecteur. La *varia lectio* de la chanson (texte et mélodie) le montre. L'édition traditionnelle fixe de façon rigide des données mélodiques mouvantes qui s'entrecroisent et qui sont de toute façon loin de représenter l'ensemble des phénomènes oraux présidant alors au fonctionnement de la chanson. Fondamentalement, l'écriture est, si l'on peut dire, un «outil chirurgical» handicapant par sa trop grande précision comparée à l'élasticité du musical. On comprendra donc l'association des deux éditions (celle de Y. Lepage et la nôtre) comme un champ des possibles dans lequel le lecteur aura à se mouvoir, les données manuscrites nécessitant une lecture re-création.

2. La distribution métrique des chansons

Dans les manuscrits, d'une façon assez habituelle, l'agencement de la mélodie sur le poème est gouvernée par les unités poétiques élémentaires que sont la *strophe*, le *vers* et la *syllabe*. Ces unités sont mises en relief par les copistes grâce à trois moyens graphiques employés de façon régulière:

- des majuscules en début de strophe;
- la ponctuation en fin de vers;
- la disposition de la mélodie syllabe par syllabe.

Nous avons respecté dans la transcription musicale ce niveau formel de la chanson, le clarifiant même:

- en transcrivant la mélodie de chaque vers sur une ligne séparée;
- en détachant de façon lisible pour chaque syllabe la note ou le groupe mélodique qui lui correspondent (les vers à rime féminine impliquent naturellement une position mélodique supplémentaire).

Lorsque deux notes sur la même position ne sont pas ligaturées dans le manuscrit, elles ont été indiquées tel quel, sauf si l'un des copistes s'est trompé dans le *comput* métrique du vers et qu'il était possible de réparer cette erreur. De même, lorsque nous avons rencontré des vers faux, suivant le cas d'espèce, nous avons proposé une solution plausible pour l'adaptation texte-musique.

3. La présentation graphique sur la page

La carrure métrique du vers à l'intérieur du cadre strophique de la chanson permet aussi pour l'analyse une procédure de segmentation de la mélodie. Dante Alighieri avec sa conception de la *divisio cantus*³³ l'avait évoquée au XIV^e siècle. Elle est aujourd'hui communément employée par les musicologues étudiant la lyrique profane médiévale.

Il était commode de matérialiser, dans la présentation, les mélodies avec leur construction formelle sur l'unité du vers. Pour les pièces en *oda continua* de type *sine iteratione*, sans répétition mélodique de vers à vers et sans césure (*diesis*) séparant la strophe en deux parties, nous avons en général opté pour une disposition par vers, une lettre majuscule au dessus de la portée en son début symbolisant l'élément mélodique et sa place dans le schéma musical.

Pour les pièces de type *cum iteratione*, qui comportent au contraire une césure mélodique de la strophe avec des répétitions, soit avant (*pedes*), soit après la césure, nous avons disposé le plus souvent les vers deux par deux (avec toutes les leçons mélodiques approchantes), en décalant toutefois dans la présentation le second vers, de façon à mettre en relief les similitudes mélodiques.

³³ DANTE ALIGHIERI, éd. MARIGO, 1948, II, X, 3, p. 248.

L'ORGANISATION COMPARATIVE DES VARIANTES

1. La «*mouvance*» mélodique et ses problèmes

A l'évidence, en ce qui concerne les mélodies, le corpus complet avec toutes les leçons n'est pas numériquement homogène d'une chanson à l'autre. Dans un cas – 1, RS 802 – nous disposons du texte poétique avec la portée vide (ms. U). Il faut d'ailleurs signaler ce fait assez répandu dans les chansonniers: l'existence de portées tracées mais non notées. Dans d'autres cas, en revanche, si pour certaines chansons, nous n'avons que deux versions, voire une seule, nous disposons parfois de multiples leçons mélodiques, jusqu'à dix voire onze.

Par ailleurs, il existe des divergences considérables entre les mélodies conservées. En effet, si pour certaines chansons et dans certains manuscrits (le groupe MT, le groupe KNPX) les leçons sont relativement proches ou même quasiment identiques, pour d'autres, en revanche, elles sont tout à fait distinctes. C'est ainsi souvent le cas pour les chansonniers V et R confrontés au reste de la tradition. L'historien de la musique se trouve donc en présence d'un texte musical protéiforme, et la notion de *mouvance* avancée par Paul Zumthor³⁴ au sujet du texte poétique et littéraire médiéval semble s'appliquer plutôt mieux encore au matériau mélodique des chansons de Blondel de Nesle.

En définitive, la question qui se pose au musicologue depuis les travaux de Friedrich Gennrich³⁵ est de savoir s'il a les moyens d'examiner les divers stades du processus de création des mélodies de la chanson. Ce processus, qui aurait duré sans doute un bon siècle, de la date d'invention initiale à celle de la copie, comprendrait, suivant Hendrik van der Werf³⁶ trois stades:

- le stade de création initiale par l'auteur;

³⁴ Paul ZUMTHOR, 1972, pp. 65-106 et 1981.

³⁵ Friedrich GENNRICH, 1956.

³⁶ Hendrik VAN DER WERF, 1965, pp. 61-68 et 1972, pp. 26-34.

- le stade de divulgation par la tradition de jongleurs-interprètes;
- le stade de consignation par la tradition des copistes.

En quelque sorte, plus que le produit de Blondel le trouvère, un individu unique, la chanson serait l'expression de conduites collectives, chaque agent jouant le rôle qui lui était traditionnellement dévolu.

2. Le regroupement des leçons

Les leçons des chansonniers KNPX (L), très proches mélodiquement, ont été données sur une seule portée, les variantes mineures de la version commune étant signalées sur une portée au dessous. Toutes les autres leçons ont été transcrites chacune sur une portée séparée. Elles ont été disposées selon leurs similitudes et hiérarchisées à chaque pièce, comme le montre la table générale (pp. 36-37), depuis la version commune présentant le plus grand nombre de leçons manuscrites similaires jusqu'à l'*unicum*.

Trois critères principaux jouant simultanément ont servi à dégager cet ordre hiérarchique:

- les mélodies différentes ont été transcrites séparément;
- les mélodies jumelles ont été regroupées et transcrites l'une au-dessous de l'autre, la première leçon présentant le maximum de caractères communs du groupe;
- les structures mélodiques à répétitions de type *pedes* ont été généralement placées avant celles sans répétition de type *oda continua*...

Il est à remarquer encore que pour les leçons jumelles des manuscrits M et T nous avons pris généralement comme référence T parce que M est assez souvent mutilé.

3. La comparaison synoptique des identités

La graphie utilisée afin de mettre en évidence les ressemblances mélodiques dans la transcription affecte principalement deux niveaux séparés de l'analyse:

- d'une part en synchronie les identités de manuscrit à manuscrit;
- d'autre part en diachronie les identités entre les différents vers d'une même leçon.

La matérialisation graphique de ces similitudes mélodiques est obtenue au moyen de signes obliques. Tout signe oblique manifeste la duplication d'une note:

- les obliques aigus signalent les ressemblances strictes entre les différentes leçons superposées.
- les obliques graves signalent les ressemblances strictes entre deux éléments identiques (AA, BB, etc.) à l'intérieur d'une même leçon.

La juxtaposition sur une même syllabe de deux signes aigu et grave (ce qui donne un v) indique ainsi des similitudes doubles, à la fois sur le plan des manuscrits et dans la même leçon mélodique.

Au sujet de la portée sous la leçon de KNPX consacrée aux variantes, nous avons dû utiliser lorsque celles-ci étaient nombreuses et contiguës:

- une barre verticale continue pour séparer deux positions mélodiques;
- une barre verticale discontinue pour séparer deux variantes dans la même position mélodique.

4. L'analyse par traitement informatique

Préliminaire pour l'analyse des mélodies

Dans la perspective d'une mécanisation de l'analyse mélodique et de l'étude des rapports texte-musique, la présentation du matériau mélodique suivant le *comput* métrique du texte, très réducteur certes, est commode parce qu'elle permet de distinguer et de compter le matériau mélodique de façon précise.

A ce titre, il faut encore ajouter comme données préliminaires à la mécanisation que:

- le maximum de vers par strophe est de onze (à l'exception de la chanson 34, RS 1227, qui présente 14 vers);
- le maximum de positions syllabiques par vers est de onze aussi;
- et que, par pure coïncidence, le maximum de leçons mélodiques dans une chanson est encore onze.

Le texte électronique et ses facilités: premiers résultats

Un «éloge de l'outil informatique» a récemment été prononcé par Klara Hallmeyer lors de sa soutenance de thèse consacrée à l'étude de la mouvance du texte dans l'œuvre poétique de Blondel de Nesle³⁷. La philologue souligne combien il est devenu urgent de réviser les concepts d'édition afin de sortir de la fixité et de la lourdeur de l'édition traditionnelle. Le texte électronique présenterait l'avantage de mieux répondre à l'aspect protéiforme de la poésie lyrique médiévale, en mettant à la disposition du chercheur «un état variable de l'ensemble d'un corpus variant»³⁸. Dans ces conditions, la lecture moderne des concordances participerait de cette recreation virtuelle incessante de la chanson³⁹. Nous souscrivons au bien-fondé de cette position et de la méthode pour la musique aussi, même s'il faut reconnaître à l'édition traditionnelle une fonction de clarification et de choix dans les concordances, simplificatrice certes, mais toujours nécessaire.

³⁷ Klara HALLMEYER, 1994.

³⁸ Klara HALLMEYER, 1994, p. 411.

³⁹ Parmi les conclusions que Klara HALLMEYER tire de son étude de la variance textuelle, soulignant la diversité des phénomènes, elle constate un très fort taux de stabilité de toutes les versions textuelles. En d'autres termes, il y aurait une forte résistance à la variance et, à côté des jeux de sonorité et des mutations de sens (pp. 403-404) qui ressortiraient justement de la mouvance, certaines zones résisteraient mieux. Ainsi en est-il:

- des premières et dernières strophes,
- du rôle stabilisateur de l'*incipit*,
- de mots thématiques «stabilisateurs» qui appartiennent au vocabulaire «de la *fin'amor*: amour, Dieu, dame, peine, mort» (p. 412),
- des contraintes métriques, etc.

L'ANALYSE DES VARIANTES MÉLODIQUES

Sans prétendre expliquer les lois qui régissent toutes les transformations mélodiques des chansons de Blondel de Nesle, il faut, pour de futurs travaux, suggérer quelques directions précises de recherche au sujet de ces variantes et de leur amplitude. On observe principalement quatre types de divergences pour une même pièce d'un manuscrit à l'autre. Ces divergences sont répertoriées de la plus ample à la plus locale :

1. Les espèces mélodiques à forte identité dont le squelette est sans comparaison avec les autres leçons.

Pour les 34 chansons notées attribuées à Blondel de Nesle, le clivage des espèces d'un manuscrit à l'autre, s'effectue le plus souvent selon le regroupement usuel :

KNPX (L) / TM / O U Z a / V / R.

2. Les différences de schémas mélodiques.

Lorsque pour une même chanson l'on confronte les schémas mélodiques des différentes leçons, il arrive très souvent que ces schémas divergent. Dans 15 des 34 chansons notées les diverses leçons manuscrites livrent à la fois une construction avec répétition – le plus fréquemment le schéma des *pedes cum cauda* – et une construction sans répétition en *oda continua*.

Par ailleurs, le schéma majoritaire sur l'ensemble du corpus mélodique des chansons de Blondel est la formule, classique chez les trouvères, des *pedes cum cauda* : 145 occurrences pour un total de 186 versions mélodiques. Cette formule apparaît, certes, dans une configuration parfois un peu irrégulière mais son nombre d'occurrences est considérable comparé à celui du second schéma par ordre d'importance : le schéma en *oda continua* (29 occurrences). Le reste des mélodies est difficilement classable suivant les deux critères ci-dessus.

3. Les divergences mélodico-modales.

Contrairement à tous les autres chansonniers, le copiste du ms. V tend à consigner des mélodies bâties sur le principe de l'*oda continua* (11 sur 16), et l'on peut, sans doute, relier ce constat avec une autre observation : les divergences mélodico-modales.

En effet, les mélodies du ms. V, en général syllabiques, sont le plus souvent d'allure contournée, étrange et déroutante par la complexité erratique des cadences qui résistent à l'analyse modale traditionnelle. En cela, ses mélodies se rapprochent du style des troubadours (hormis l'ornementation plus luxuriante dans le *trobar*) et s'opposent nettement, en revanche, à la régularité du reste de la tradition musicale des trouvères. Cette régularité modale s'observe plus particulièrement pour le groupe de mélodies des mss. KNPX (signalée assez souvent dans le commentaire), par la façon dont les cadences des *pedes* ou de fins de strophe expriment la finale de l'échelle prépondérante, mais précédées par une cadence au vers antérieur, soit à la sous finale, soit au ton supérieur.

4. Les modifications par «transposition».

Sur un corpus de 34 chansons notées, 12 pièces présentent pour une ou plusieurs de leurs leçons des éléments mélodiques identiques, mais à des hauteurs variables⁴⁰.

Deux cas de «transposition» doivent être envisagés et séparés nettement. Le premier cas ne présente pas de difficultés véritables, l'ensemble de la musique étant transposée de façon homogène, la courbe mélodique restant inchangée. C'est le cas de la leçon U dans la chanson 34, RS 1227, qui est notée à la quarte supérieure des autres leçons du début jusqu'à la fin de la pièce.

⁴⁰ Hendrik VAN DER WERF, dans sa monumentale édition des trouvères, 1977, lorsqu'il se trouve devant de tels cas, regroupe à la hauteur la plus commune de l'ensemble des leçons mélodiques celles qui, minoritaires, sont tout ou partiellement à une hauteur différente. Dans notre édition, nous gardons les hauteurs originales des manuscrits.

Le second cas, majoritaire puisqu'on l'observe dans plusieurs des leçons des 12 chansons signalées ci-dessus, pose un problème d'interprétation. En effet, souvent la «transposition», plus exactement le changement de hauteur d'une leçon par rapport à certaines autres, ne joue pas de façon homogène sur toute la mélodie. Ainsi renverrons-nous le lecteur à quelques exemples tout à fait significatifs tels que ceux des chansons 15, RS 120 et 35, RS 1227.

En général, les musicologues, soucieux de régularité, ont tendance, pour interpréter ces modifications, à invoquer des fautes d'inattention ou de clé de la part du copiste. Certes, ces erreurs s'observent. On peut néanmoins s'interroger sur le bien-fondé de ce type d'explication dans la plupart des cas présentés. Sans prétendre donner une explication totalement fondée au sujet de ces «transpositions» non homogènes, l'expérience de l'ethnomusicologie nous enseigne comment dans les traditions orales les chanteurs utilisent les tons d'intonation à des hauteurs différentes de façon très libre et indépendante. De même, n'ont-ils guère de difficultés pour adapter et plier les formulaires mélodiques à des segments de vers de longueur différente. Au surplus, l'examen dans une même pièce – ainsi la chanson 8, RS 1585, dans la leçon de T – des différentes hauteurs d'intonations d'une même formule (v. 1, v. 5, v. 6, et v. 7) tend à justifier l'interprétation de l'indépendance des tons comme procédé de composition musicale. Ne sommes-nous pas alors, avec ces «transpositions locales», devant une manifestation de l'action vocale de chanteurs-jongleurs, manifestation qu'il faudrait étudier avec la plus grande attention sur un très large corpus pour pouvoir étayer notre hypothèse?

5. Les variantes ornementales locales.

Le dernier type de variantes observables se définit par des différences de nature ornementale très localisées. Dans la plupart des cas, ces différences, assez minimes, mais nombreuses, touchent les mélodies étroitement apparentées par le squelette et la courbe mélodique. Il s'agit donc de modifications de faible amplitude, assez superficielles, qui ne changent pas vraiment – malgré leur nombre – l'allure de la mélodie.

Cette ornementation intervient, semble-t-il, de manière souple soit au niveau local de l'unité du vers, soit encore, dans certains cas, à un point métrique névralgique de la chanson: le niveau de la bipartition strophique (à la *diesis*), puis du développement de la *cauda*, ce développement pouvant recevoir une ornementation parfois extrêmement fournie (chanson 24, RS 736 par exemple). Dans tous les cas, il resterait à préciser par une étude circonstanciée comment ces variantes locales se règlent sur les structures métriques de la chanson.

L'ENCHEVÊTREMENT DES TRAITS ORAUX ET ÉCRITS

Une analyse exhaustive des variantes aiderait probablement à mieux examiner l'hypothèse d'une tradition vocale d'interprètes vocalistes qui auraient véhiculé et modifié ces chants avant que la tradition de copie ne s'en empare. Cette étude nécessiterait de prendre en compte l'ensemble des aspects mélodiques, tels que l'analyse mélodico-modale, la localisation des formulaires et leurs relations intertextuelles, etc., mais sur un répertoire de chansons beaucoup plus vaste. Nous ne pouvions pas entrer ici dans le détail d'une tel examen.

Toutefois, il reste difficile de dire avec précision où se situe l'apport personnel de Blondel le musicien. Au sujet de l'enchèvement des traits écrits et oraux qui caractérise nos documents, on peut imaginer quatre cas de figure principaux:

- premièrement, la mélodie conservée pourrait avoir été préexistante à la composition par Blondel, celui-ci ayant emprunté la musique à la tradition pour la réemployer;
- deuxièmement, la mélodie aurait été inventée par Blondel lui-même;
- troisièmement, elle serait un ajout soit d'un jongleur-compositeur, soit d'un copiste, soit encore des deux agents de transmission;
- quatrième et dernière possibilité, la mélodie conservée serait une glose, un commentaire par le jongleur ou le copiste ou les deux, d'une mélodie inventée auparavant.

En définitive, on constate que la contribution musicale de Blondel le trouvère, semble littéralement se diluer dans une documentation d'une complexité d'approche évidente en raison de sa fluidité mélodique.

L'INTERPRÉTATION MUSICALE DES CHANSONS

Nous terminons cette introduction par quelques mots concernant une question qui intéresse tout lecteur musicien: comment aujourd'hui chanter ses chansons? Les termes qui reviennent le plus souvent sous la plume des historiens de la musique sont «reconstitution», «restitution», et à la bouche des musiciens, celui «d'interprétation». Pourtant, on peut se demander s'il ne faut pas éloigner ces mots de notre outillage conceptuel, ou à tout le moins les employer avec d'extrêmes précautions⁴¹.

En effet, à propos de la chanson des trouvères, et les chansons de Blondel ne font pas exception, deux difficultés archéologiques se posent. Tout d'abord, l'absence d'indication d'accompagnement instrumental dans les manuscrits musicaux est une source de conjectures, puisque pourtant, les miniatures de manuscrits (parfois) et les textes poétiques attestent l'existence de l'instrument de musique (la vièle à archet, la harpe...).

Ensuite, l'imprécision, voire l'incohérence des éléments rythmiques transmis par les notations, réduisent le musicologue à s'appuyer sur de maigres indices. Dans notre répertoire, seule la chanson 11 (RS 1953) *De la plus douce amour*, est pourvue entièrement (dans la leçon du manuscrit M) d'un premier mode rythmique. Quant à la chanson 25 (RS 130) *Tant ai d'amours*, sa mélodie, aux vers 2, 3, et 4, dans le ms. O est notée en troisième mode.

De nombreuses solutions hypothétiques ont été avancées pour reconstruire le rythme. Toutes, de la théorie modale de Beck et Aubry⁴² au rythme déclamatoire d'Hendrik van der Werf⁴³, conditionnent à des titres divers sur le plan esthétique l'allure de la chanson. Dans le «réalisme» visé de la transcription, ces diverses solutions tendent à canoniser des conceptions et des gestes interprétatifs qui, en l'état de la documentation, ne peuvent qu'être singuliers et partiels parce que dépendants de l'opinion ou de nos gestes musicaux modernes. En outre, elles tendent à mélanger le plus souvent deux points de vue de réalisation: d'un côté, comment chantait-on au Moyen-Age? De l'autre, comment chanter aujourd'hui? Si la première question est une affaire d'historien, de musicologue, la seconde a plus à voir avec la tâche du musicien, une sorte de création nouvelle, parallèle au chant initial, une re-création qui prend son sens dans la diversité des transformations musicales que les musiciens de notre temps ont à inventer.

En fin de compte, nous n'avons pas eu ici l'intention de réaliser une transcription musicale prescriptive pour les chanteurs aujourd'hui. Néanmoins, l'examen de l'aspect protéiforme des mélodies de la chanson courtoise, n'est pas sans donner des indications précieuses sur certaines pratiques médiévales: ornementation, transposition locale, errance modale, articulation métrique (en fin de *pedes* ou de strophe) du matériau mélodique, etc. En cela, peut-être, cet ouvrage contribuera-t-il à mieux faire comprendre l'esthétique vocale profane aux XII^e-XIII^e siècles?

⁴¹ Voir Gérard LE VOT, 1985, Hans TISCHLER, 1989 et Wulf ARLT, 1991.

⁴² Pierre AUBRY, 1907 et 1909, Jean BECK, 1910, 1927 et 1938. Voir aussi dans le Glossaire, la rubrique *Théorie modale et Modes Rythmiques*, p. 49.

⁴³ Hendrik VAN DER WERF, 1967 et 1972.

TABLE GÉNÉRALE

N°	Lepage	RS	Incipit	Regroupement des manuscrits	Editions musicales principales		Aarburg	Blondel	Autres
					Werf	Autres			
1	XV	802	Mout se feist bon tenir de chanter	-			C		
2	XIII	601	Li rossignous a nuncié la novele	K	1 25	266	K		Gasse M
3	XXVI	686	Dame, merci, se j'ain trop hautement	M/R	1 395		R		
4	XVI	3	Onques mais nus hons ne chanta	T M	1 3		M,T		
5	I	628	Ains que la fueille descende	M/T	1 33	256	M,T		Gaces P
6	XXXII	1269	Mes cuers ne fait comencier	T M	1 86	248	M,T		
7	XXIII	1399	Tant ain et veul et desir	T M	1 88	224	M,T		
8	XIX	1585	Qui que soit de joie partie	T/M	1 104	253	M,T		
9	IX	1618	En tous tens que vente bise	T M	1 106	251	M,T		
10	III	1897	A l'entree de saison	T M	1 108	222	M,T		
11	VIII	1953	De la plus douce amour	T/M	1 112	259	M,T		
12	4	814	Remembrance d'amour me fait chanter	a Z			C		
13	XXIV	1163	Bien s'est amours honie (1217/1215)	KNPX		242	C	Robert de Reins K,N,P, X	
14	VII	110	Cuers desirous apaie	T M Z a	1 6	Rosenberg/Tischler 88	M,T, a		
15	XX	120	S'amours veult que mes chans remaigne	T M Z/R	1 10	217	M,P,R,I		Gace C
16	V	551	Chanter m'estuet car joie ai recouvrée	KNPX/V	1 23	Aubry 39	K,N,P,X		
17	XVII	779	Puis qu'amours dont m'otroie a chanter	KNPX/V	1 40	Maillard21	N,P,X		
18	(XII)	1497/1495	De mon desir ne sai mon mieus eslire	KNPX/V	1 90	Aubry 40	K,N,X		
19	XIV	1924	Ma joie me sermont	KNPX/V	1 110	Aubry 37	K,N,P,X		
20	3	1297	Quant voi le tens felon rassongier	KNX O T		Aubry 40	a		Aubuin T
21	XXV	111	C'il qui tous les maus essaie	KNPX M/V	1 319	Gennrich <i>Rotr.</i> 69 Beck 266		Hugues de Bregi C,M	Gace M,T
22	2	1229	Ja de chanter en ma vie	KNPX O M			a		Gace M
23	XXI	742	Se savoient mon tourment	KNPX/T M/V	1 35	Aubry 40	K,M,N,P,T,X		Guiot U
24	5	736	Rose ne lis ne me done talent	KNPX T M U		Lug 111	M	Chardon de Croisilles C,T	
25	6	130	Tant ai d'amours qu'en chantant	KNPX U O a/V		Lug 21	C	Vidame de Chartres K,N,P,X	
26	XI	1545	Amour don sui esprits (m'efforce)	KNPX T M O/V	1 98	Aubry 38	Raoul de Soisson		a
27	I	1754	A la douceur d'estié qui reverdoie	KNPX O M TV	1 269	Aubry 37 Beck 5	K,N,O,X		
28	X	2124	J'ain par costume et par us	KNPX T M Z/V/R	1 114	Parker 201	Gace C		Couci M,T
29	XII	1495/1497	Lj plus se plaint d'amours	KNP T M Z a/V/R	1 90	Aubry 38	202		K,M,N,P,T,X
30	II	620	A l'entraant d'estié que li tens s'agence	KNX T a M O V/R		1 26	134	C,K,M,N,P,R,T	
31	7	826	Tant de soulas qome j'ai pour chanter	KNPXL O M32 M144 U/V1 417		Genn. <i>Firm.</i> 226	Aubry 41		K,M,N,T, X,a
32	VI	1007	Coment que d'amours me dueille	KNPX T M O Z/V/R	1 42	Aubry 38	150		Moniot R
33	XXII	1095	Tant ai en chantant profité	KNPX U T M O/V/R	1 52	Aubry 40	Gace C		
34	XXVIII	1227	Quant je plus sui en paor de ma vie	KNX O T M Z U/V/R	1 174	Aubry 36 Beck 261	Gace C,M32, N,K,P,U,X		
35	IV	482	Bien doit chanter cui fine amours adrece	KNPX V115 a T MU/V106/R		Gennrich <i>Rotr.</i> 32 Lug 15	108		C,K,M,N, P,T,X,a
						I 14	Aubry 37		
						Gennich <i>Firm.</i> 221	Lug 14		

LISTE DES MANUSCRITS

Ms. C, Berne, Stadtbibliothek, ms. 389.

Ecrit à la fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e siècle.
519 pièces non notées.

Ms F, Londres, British Museum, ms. Egerton 274.

Ecrit dans la seconde moitié du XIII^e siècle.
Fragments lyriques.

Ms H, Modène, Biblioteca Estense, ms. R. 4,4.

Ecrit aux XIII^e et XIV^e siècles.
Chansonnier provençal avec 63 pages françaises non notées.

Ms. I, Oxford, Bodleiana, ms. Douce 308.

Ecrit au XIV^e siècle.
Pièces non notées, classées par genres, fol. 147 à 179 «Grans chans».

Ms. K, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5198,

dit le «*Chansonnier de l'Arsenal*».
Ecrit à la fin du XIII^e siècle.
431 mélodies.

Ms. L, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. 765.

Ecrit au début du XIV^e siècle.
52 mélodies.

Ms M et Mt, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 844,

dit le «*Manuscrit du Roi*».
Ecrit à la fin du XIII^e siècle.
417 mélodies.

Ms N, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 845.

Ecrit à la fin du XIII^e siècle.
414 mélodies.

Ms. O, Paris Bibliothèque Nationale, ms. fr. 846
dit le «*Chansonnier Cangé*».
Ecrit à la fin du XIII^e siècle en Bourgogne.
338 mélodies.

Ms. P, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 847.
Ecrit à la fin du XIII^e siècle.
Environ 300 mélodies.

Ms. R, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1591.
Ecrit au XIV^e siècle.
235 mélodies.

Ms. S, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12581.
Ecrit au XIV^e siècle.
62 pièces non notées.

Ms. T, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12615, dit le
«*Chansonnier de Noailles*».
Ecrit à la fin du XIII^e siècle.
environ 360 mélodies.

Ms. U, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 20050,
dit le «*Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*».
Ecrit vers le milieu du XIII^e siècle en Lorraine.
93 mélodies.

Ms. V, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24406.
Ecrit au début du XIV^e siècle.
310 mélodies.

Ms. X, Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 1050.
Fin XIII^e siècle.
470 mélodies.

Ms. a, Rome, cité du Vatican, Biblioteca Apostolica, Reg. Lat. 1490.
Début du XIV^e siècle.
Environ 300 mélodies.

GLOSSAIRE

Deux niveaux de vocabulaire sont à distinguer dans ce glossaire. Certains mots sont repris des théoriciens médiévaux. D'autres sont employés par les historiens de la musique depuis plus de 150 ans. Ces termes sont parfois discutés en cours d'étude. Pour un complément, voir le *Vocabulaire de la musique médiévale*, Gérard Le Vot, 1993.

AUFGESANG (all.)

La première moitié de la strophe avec sa répétition mélodique dans le *Minnesang*.

BRÈVE

La brève ■ est l'unité de base dans le système de notation mesurée. Avec le système de la perfection, il faut trois brèves pour faire une longue.

CAUDA (lat.)

Il s'agit, selon Dante, d'un type mélodique sans répétition, synonyme de *sirma*, et qui affecte la seconde moitié strophique.

CHANSON

Les historiens de la musique utilisent fréquemment ce terme dans l'acception commune et moderne de pièce chantée. Pourtant, dans la lyrique médiévale française, il équivaut pour ainsi dire à *canso* (occ.) et possède donc un sens plus précis, celui de chanson d'amour. On veillera à distinguer le terme générique de l'acception médiévale qui vaut pour la lyrique française.

COMPAS (occ.)

Guillaume Molinier utilise le mot dans ses *Leys d'amors* (*Las Flors del Gay Saber*, éd. A.F. Gatiern Arnoult, 1841-1843), au XIV^e siècle. Il a le sens de mesure appliquée à chacune des dimensions de la chanson, c'est-à-dire aussi

bien à la structure strophique globale qu'à ses divers niveaux de structuration: le vers, la syllabe, la rime et la musique.

CONTRAFACITUM (lat.)

Chant conçu par réutilisation de la structure métrico-rimique d'un autre chant.

DIESIS (lat.)

Dante, bien qu'ayant sans doute connu le sens principal du mot (celui de subdivision du ton ou du demi-ton), lui donne une tout autre signification concernant la poésie lyrique profane: celle d'une pause forte intervenant à la fin de la réitération mélodique dans les mélodies de forme *pedes*, c'est-à-dire AB AB.

DIVISIO CANTUS (lat.)

Dante, dans son *De vulgari eloquentia*, eut l'intuition que la mélodie s'accordait avec les autres éléments constitutifs de la *cantio*, fondant par là-même, une structure à plusieurs dimensions. Trois instances principales, la *divisio cantus* (ou structure mélodique), l'entrelacement des vers (*contextum carminum*) et les combinaisons de rimes (*relatio rithimorum*) sont réglées par l'*habitus partium*, c'est-à-dire le rapport arithmético-proportionnel des deux parties entre lesquelles la strophe est divisée.

ÉCHELLE MODALE et MODALITÉ

Lorsqu'on décrit une monodie modale médiévale, la tendance est d'étudier, suivant en cela l'attitude des théoriciens médiévaux, l'échelle, c'est-à-dire la succession abstraite de degrés. Ces degrés privilégiés sont principalement:

- les éléments de premier rang:
 - finales (ré, *PROTUS*, mi, *DEUTERUS*, fa, *TRITUS*, sol, *TETRADUS*);
 - sous-finales,
 - tierces constitutives de l'échelle (mineures ou majeures);
- les éléments de second rang: teneurs qui entraînent la configuration soit aiguë (authentique), soit grave (plagale);
- les éléments de troisième rang: modulations hexacordales (hexacorde naturel, du bémol et de bécarré).

La redécouverte des musiques modales a changé notre conception du mode. Ce n'est plus seulement une «échelle hauteur», mais un processus musical,

un système virtuel, dans lequel, par le jeu des formules et de l'ornementation, une physionomie sonore particulière se dessine.

Ce processus combinatoire prévaut sans doute encore dans la chanson des XIII^e et XIV^e siècles, mais orientée par la fixité de la strophe et son comput numérique et par la rythmique mesurée nouvelle. Ian Parker (1977), pour désigner cette modalité composite, propose la notion de polymodalité et nomme le mode principal d'une chanson: «*home mode*» (mode d'accueil).

FRONS (lat.)

Le *frons* caractérise, selon Dante, le type mélodique sans répétition (*sine iteratione*) se rapportant à la première moitié de la strophe.

HEXACORDE

Il s'agit de la série de six notes avec les intervalles ascendants 1t, 1t, 1/2t, 1t, 1t, qui servira de modèle pour les transpositions mélodiques nécessitant l'usage du demi-ton. Les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, désignent ces six notes. Elles furent appelées hexacorde naturel, ou par «nature», car cet hexacorde sur *ut* n'a pas de *si*.

En fait, ce sont les syllabes *mi, fa* qui, pour pouvoir nommer les demi-tons en transposition *la, sib* et *si, do*, servent. Selon les cas, on utilisait pour l'un ou l'autre demi-ton les mêmes syllabes *mi, fa*. On baptisa l'hexacorde sur *fa* avec *si bémol* hexacorde mou, ou par bémol, à cause de la forme arrondie du signe *b*; celui sur *sol* hexacorde dur, ou par bécarré, en raison de la forme carrée du *si#*. On disposait donc pour solfier de trois hexacordes: l'hexacorde naturel, l'hexacorde par bémol et celui par bécarré.

HYPERMÉTRIE

Augmentation irrégulière du compte syllabique et mélodique du vers.

HYPOMÉTRIE

Diminution irrégulière du compte syllabique et mélodique du vers.

LIGATURES

Neumes constitués de plusieurs signes reliés entre eux. Par exemple dans la notation carrée française:



et dans la notation lorraine: 

etc.

LONGUE

La longue  est une des figures simples de la notation mesurée du XIII^e siècle. Francon en mentionne trois sortes: la longue *perfecta*, qui vaut les trois temps de la mesure, la longue *imperfecta*, qui correspond à deux temps de la mesure, et la longue *duplex longa*, qui vaut à six temps.

MUSICA FICTA (lat.)

Dans la pratique musicale, la plupart des altérations accidentelles étaient exprimées par convention. La *musica ficta* (musique feinte) constituait un usage où la note altérée ne disait pas son nom. Il fallait la rétablir. Ainsi, *fa*, selon Jean de Garlande, devait se chanter *factum* afin d'éviter les trois tons pleins descendants, ou, lorsque le mode descendait à sa sous-finale, dans *la*, *sol*, *la* par exemple, la cadence pouvait, selon Jean de Muris, être chantée *fa*, *mi*, *fa*. Au vrai, la pratique, bien antérieure à la théorie du XIII^e siècle, était sans doute suivie de façon très inégale.

ODA CONTINUA (lat.)

Expression utilisée par Dante afin de nommer une mélodie sans répétition (*sine iteratione*) et sans pause.

PES, plur. PEDES (lat.)

Groupe de vers dont la mélodie est répétée dans la première partie de la strophe.

PLIQUE, PLICA (lat.)

Signe graphique de la notation mesurée constitué d'une haste verticale ajoutée soit aux notes isolées, soit aux fins de ligatures et qui consiste en un glissement du son à l'intérieur d'une même valeur.

Plique descendante  Plique ascendante 

POSITIONS MÉTRIQUE, SYLLABIQUE et MÉLODIQUE

Nous séparons la «position métrique» (cadre abstrait) des positions syllabique et mélodique. Ces deux dernières sont des réalisations concrètes de la précédente.

SYLLABE et SYLLABISATION

En l'absence de critères de mesure fixe (n'apparaissant qu'au début du XIII^e siècle avec les modes rythmiques), la syllabisation du texte dans les chants de trouvères est fondamentale. Heinrich Husmann (1953), à propos des trouvères, avait attiré l'attention des musicologues sur l'adaptation (par dilatation, contraction) des timbres mélodiques aux divers cadres métriques du vers lyrique et sur les valeurs temporelles que l'on pouvait, suivant les cas, accorder à la syllabe.

SYLLABE et SYLLABISME

Style musical dans lequel la plupart des positions syllabiques sont affectées d'une seule note.

TÉTRACORDE

Dans le système des échelles grégoriennes, le tétracorde, sur quatre tons, donne à l'échelle sa physionomie, soit aiguë (authentique), soit grave (plagale).

THÉORIE MODALE et MODES RYTHMIQUES

La théorie modale a été avancée au début du siècle concurremment par Pierre Aubry (1907 et 1909), Hugo Riemann, Jean Beck..., afin de pallier l'indétermination rythmique des chansonniers de trouvères. Elle consiste à étendre à l'ensemble de la lyrique d'*oc* et d'*oïl* les modes rythmiques (principalement 6) en usage dans la notation polyphonique mesurée, ainsi que dans les chansonniers français O et T. Cette généralisation, abusive en musicologie fondamentale, apparaît admissible en musicologie appliquée ou expérimentale. Les six modes rythmiques:

		1 ^{er} mode
		2 ^e mode

■ ■ ■	3 ^e mode
■ ■ ■	4 ^e mode
■ ■ ■	5 ^e mode
■ ■ ■	6 ^e mode

VERSUS (lat.),

Chez Dante, *versus* signifie type mélodique avec répétition (*cum iteratione*) se rapportant à la seconde partie de la strophe.

BIBLIOGRAPHIE

- AARBURG (Ursula), *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, Thèse dactylographiée de l'Université J. W. Goethe de Francfort-s.-M., 1945.
- ARLT (Wulf), *Secular Monophony*, in: Howard MAYER BROWN et Stanley SADIE, *Performance Practice Music Before 1600*, Macmillan Press, 1991, pp. 55-78.
- AUBRY (Pierre), *L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères, Examen critique du système de M. Hugo Riemann*, in: *Revue Musicale*, 1907, 1, pp. 317-332, 2, pp. 347-360, 3, pp. 389-395.
- AUBRY (Pierre), *Trouvères et troubadours* (Les Maîtres de la Musique), 2^e éd. revue et corrigée (1^{re} éd. 1909), Paris, Alcan, 1910, 223 p. (réimpr. Genève, Slatkine, 1974).
- AUBRY (Pierre) et JEANROY (Alfred), *Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XII^e-XIII^e siècle)*, Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Geuthner, 1911. (= *Arsenal*)
- BEC (Pierre), *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles)*, I, Etudes, Paris, Picard, I, Etudes, 1977 – II, Textes, 1978.
- BEC (Jean), *La musique des troubadours*, (Les Musiciens célèbres), Paris, Laurens, 1910 (réimpr. Genève, Slatkine, 1976 et Paris, Stock, 1979).
- BEC (Jean), *Le chansonnier Cangé. ms. fr. 846 de la B.N. de Paris* («Corpus Cantilenarum Medii Aevi», 1^{re} série, Les chansonniers des troubadours et des trouvères, 1), Paris, Champion et Philadelphie, The University of Pennsylvania Press, 1927, 2 vol., I, *Facsimile*, XXIII p.-141 pl., II, *Transcriptions, notes et commentaires*, 73-343 p. (réimpr. Genève, Slatkine, 1976). (= *Cangé*)

- BECK (Jean) et BECK (Marie-Louise), *Le manuscrit du roi* («Corpus Cantilenarum Medii Aevi», 1^{re} série, Les chansonniers des troubadours et des trouvères, 2), Philadelphie, The University of Pennsylvania Press, 1938, 2 vol., I, *Reproduction phototypique et introduction*, XXXI p., IV-209-XXI pl., II, *Analyse et description raisonnée du manuscrit restauré*, 209 p.
- BILLY (Dominique), *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, «Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes», 1989.
- BRAKELMANN (Jules), *Les plus anciens chansonniers français*, Paris, Bouillon, 1870-1891, (réimpr. Genève, Slatkine, 1974).
- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* (Opere di Dante, vol. VI), ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide MARIGO, con introduzione, analisi metrica della canzone, studio della lingua e glossario, 2^e éd. (1^{re} éd. 1938) Florence, Le Monnier, 1948.
- DRAGONNETTI (Roger), *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale* (Rijksuniversiteit te Gent, 127), Bruges, de Tempel, 1960.
- DYGGVE (Holger Petersen), *Gace Brulé trouvères champenois, édition des chansons et étude historique*, Helsinki, 1951. (= Dyggve, *Gace*)
- DYGGVE (Holger Petersen), *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France: Vieux-Maisons, Membrolles, Mauvoisin, Trie, L'Isle-Adam, Nesle, Harnes*, Helsinki, 1942, («Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ»), série B, L, 2, pp. 39-247.
- EMMANUEL (Maurice), *Histoire de la langue musicale*, I, *Antiquité, Moyen Age*, Paris, Renouard, 1951 (1^{re} éd. 1911).
- FAUCHET (Claude), *Recueil de l'origine de la langue et poésie française*, Paris, 1581 (reprint, Slatkine, Genève, 1972).
- GENNRICH (Friedrich), *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle, Niemeyer, 1925. (= *Rotr.*)
- GENNRICH (Friedrich), *Internationale mittelalterliche Melodien*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 11, 1928-1929, pp. 259-296 et 321-348.

- GENNRICH (Friedrich), *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, Niemeyer, 1932, XIII-288 p. (réimpr. Tübingen, Niemeyer, 1970). (= *Form.*)
- GENNRICH (Friedrich), *Blondel de Nesle*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 1, 1949, Kassel, Bärenreiter.
- GENNRICH (Friedrich), *Die Repertoire-Theorie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, LXVI, 1956, pp. 81-108.
- GOLDIN (Frederick), *Lyrics of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History*, Garden City, New-York, Anchor Press/Doubleday, 1973.
- GUIETTE (Robert), *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, (1^{re} éd. in: *Revue des Sciences Humaines*, n. s., 54, 1949, pp. 61-69), Paris, Nizet, 1972.
- HALLMEYER (Klara), *La mouvance du texte dans l'œuvre du trouvère Blondel de Nesle. Etude de la variation manuscrite*, 5 t., thèse dactylographiée, 1994, Univ. de Poitiers, 1515 pp.
- HUET (Gédéon), *Chansons de Gace Brulé* (Société des Anciens Textes Français), Paris, Firmin Didot, 1902. (= Huet, *Gace*)
- HUSMANN Heinrich, *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*, in: *Die Musikforschung*, VI, 1953, pp. 8-23.
- JEANROY (Alfred), *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Age* (Les Classiques Français du Moyen Age, 18), Paris, Champion, 1918, (dernière éd., 1965).
- KARP (Theodore), *Blondel de Nesle*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, Londres, Macmillan, 1980.
- Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors. Les Fleurs du Gai Savoir, autrement dit Lois d'Amour*. Traduction de d'Aguilar et d'Escouloubre, revue et complétée par A.F. GATIEN-ARNOULT (Monuments de la littérature romane, publiés sous les Auspices de l'Académie des Jeux Floraux), Toulouse, 1841-1843, 3 vol.
- LEPAGE (Yvan G.), *Blondel de Nesle et Richard Cœur de Lion: Histoire d'une légende*, in: *Florilegium*, 7, 1985, pp.109-128.

- LEPAGE (Yvan G.), *L'édition des textes lyriques: le cas de Blondel de Nesle*, in: *Actes du XVIII^e Congrès international de linguistique et de philologie romane*, VI, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 88-99.
- LEPAGE (Yvan G.), *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle, Textes*, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age), Paris, Champion, 1994.
- LE VOT (Gérard), *Troubadours et trouvères*, in: BELTRANDO-PATIER (Marie-Claire), *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours*, Paris, Bordas, 1982, pp. 47-74.
- LE VOT (Gérard), *Pour une problématique à l'interprétation musicale des troubadours et des trouvères. Essai de musicologie appliquée*, in: *Studia Musicologica*, 27, 1985, pp. 239-265.
- LE VOT (Gérard), *Pour une épistémologie de l'édition musicale du texte lyrique français médiéval*, in: *Musicologie Médiévale, Notations et Séquences*, Paris, Champion, 1987, pp. 187-209.
- LE VOT (Gérard), *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993.
- LINKER (Robert White), *A Bibliography of Old French Lyrics*, University, Mississippi, («Romance Monographs», 31), 1979.
- LUG (Robert), *Der Chansonier de Saint-Germain-des-Prés* (Paris, B.N. fr. 20050), 3 t., thèse dactylographiée, 1991, Univ. de Francfort s. M., (à paraître en 1995 chez Peter Lang à Francfort-s.-M.).
- MACHABEY (Armand), *Introduction à la lyrique romane*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévales*, II, 1959, pp. 203-211 et III, pp. 283-293.
- MACHABEY (Armand), *Comment déterminer l'authenticité d'une chanson médiévale*, in: *Mélanges offerts à René CROZET*, II, Poitiers, Sociétés d'études médiévales, 1966, pp. 915-920.
- MAILLARD (Jean), *Anthologie de chants de trouvères*, Paris, Zurfüh, 1967. (= *Anth.*)
- MAILLARD (Jean), *Les trouveurs et les genres apparentés*, in: CHAILLEY (Jacques), *Précis de musicologie*, Paris, P.U.F., nlle. éd. refondue, 1984, pp. 144-154.

- MEYER (Paul) et RAYNAUD (Gaston), *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés* (B.N. fr. 20050). *Reproduction phototypique avec transcription* (Société des Anciens Textes Français), Paris, Firmin Didot, 1892.
- MÖLK (Ulrich) et WOLFZETTEL (Friedrich), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Munich, Wilhelm Fink, 1972.
- NEWMAN (William Mendel), *Les seigneurs de Nesle en Picardie (XII^e-XIII^e siècles). Leurs chartes et leur histoire*, Paris, Picard, 1971, 2 vol.
- PARKER (Ian R.), *Troubadour and trouvere songs: problems in modal analysis*, in: *Revue de Musicologie*, LXIV, 1978, pp. 181-202.
- PARKER (Ian R.), *A propos de la tradition manuscrite des chansons de trouvères* in: *Revue Belge de Musicologie*, XXXI, 1977, pp. 20-37.
- PESCE (Dolorès), *The Affinities and Medieval Transposition*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- PUYMAIGRE (Le comte de), *La légende de Blondel*, Paris, Victor Palmé, 1876.
- RÄKEL (Hans Herbert), *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*, Berne-Stuttgart, P. Haupt, «Publications de la Société suisse de musicologie», série II, vol. 27, 1977.
- RAYNAUD (Gaston), *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*, Paris, F. Vieweg, 1884, 2 t.
- ROSENBERG (Samuel N.) et TISCHLER (Hans), *Chanter m'estuet. Songs of the Trouvères*, Londres-Boston, Faber, 1981 éd. Fr. (Lettres Gothiques), Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- SPANKE (Hans), *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle, Niemeyer, 1925.
- SPANKE (Hans), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans SPANKE, Leyde, Brill, 1956, VIII-286 p. (réimpr. augm. d'une discographie et d'un index des chansons par Avner BAHAT, Leyde, Brill, 1980).

- SCHWAN (Edward), *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihre Verhältnisse, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886.
- STEVENS (John), *Words and Musics in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- TARBÉ (Prosper), *Les Chansonniers de Champagne aux XII^e et XIII^e siècles*, (Collection des Poètes de Champagne antérieurs au XVI^e siècles), IX, Reims, 1850. (= *Champ.*)
- TARBÉ (Prosper), *Les Œuvres de Blondel de Néele* (Collection des Poètes de Champagne antérieurs au XVI^e siècles, XIX), Reims, 1862 (reprint, Slatkine, Genève, 1978). (= *Blon*)
- TISCHLER (Hans), *The Performance of Medieval Songs*, in: *Revue Belge de Musicologie*, XLIII, 1989, pp. 225-242.
- VAN DER WERF (Hendrik), *The Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Musical Culture*, in: *Current Musicology*, 1, 1965, pp. 61-68.
- VAN DER WERF (Hendrik), *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, in: *Die Musikforschung*, XX, 1967/2, pp. 122-144.
- VAN DER WERF (Hendrik), *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A study of the Melodies and their Relation to the Poem*, Utrecht, Oosthæk, 1972. (= *Chan*)
- VAN DER WERF (Hendrik), *Trouvères-Melodien*, I, Kassel, Bärenreiter («Monumenta Monodica Medii Ævi», XII), 1977. (= *mél.*)
- WIESE (Léo), *Die Lieder des Blondel de Nesle*, «Gesellschaft für romanische Literatur», V, Dresde, 1904.
- ZUMTHOR (Paul), *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.
- ZUMTHOR (Paul), *Essai de poétique médiévale* (Poétique), Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR (Paul), *Intertextualité et mouvance*, in: *Revue de Littérature*, 41, 1981, pp. 8-16.
- ZUMTHOR (Paul), *La lettre et la voix* (Poétique), Paris, Seuil, 1987.

ÉDITION ET ÉTUDE DES MÉLODIES

1. Lp XV

MOUT SE FEIST BON TENIR DE CHANTER

RS 802 L 24-16

Texte: C 145; U 92.

Blondels – C

Texte Tarbé *Blon* 45; Brakelmann I 170; Wiese 158; Goldin 370;
Lepage, 245.

10 a b' a b' c c b'

MW 1159,4

Cette chanson est la seule qui n'ait pas de musique notée dans les manuscrits. Nous la signalons toutefois en donnant le texte de la première strophe du ms. U. Dans ce manuscrit le copiste a laissé la place pour tracer une portée.

*Molt se fesist boin tenir de chanter.
Car en chantant ne seit hom mais ke dire.
Ne mot ne chant n'i puet hom mais trover.
Tant i sache om esgarder ne eslire.
Ke maintes fois ne soit esteis redis.
S'an est chanteirs plus mas et desconfiz.
Ne ja por ce ne sera l'amors pire.*

2. Lp XIII

LI ROSSIGNOUS A NONCIÉ LA NOVELE

RS 601 L 24-14

Mus.: K 298.

Blondiax de Neele – K

Mus. Werf *mél.* I 25; Aarburg 266.Texte Tarbé *Blon.* 41; Brackelmann I 166; Wiese 154; Lepage 231.

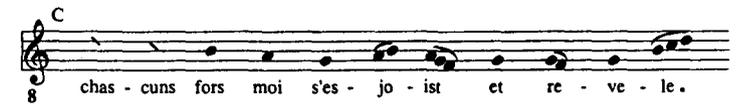
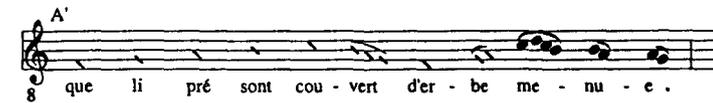
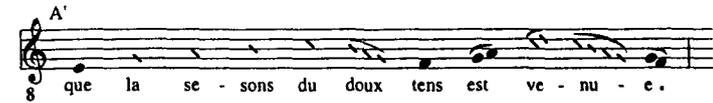
10 a' b' a' b' / b' a' a' b'

MW 860,64

A A' A A''/ B C D A''

Le procédé mélodique employé pour les 4 premiers vers (intonation de *fa*) est de type litanique. Après la cadence sur *sol* de la *diesis* (entre les vers 4 et 5) la mélodie atteint au vers 7 son sommet pour ensuite revenir au ton initial par une cadence sur *fa* (avec éventuellement *si b* en descendant).

Au vers 8, la mélodie A' est réitérée avec sa terminaison sur *sol*.



3. Lp XXVI

DAME MERCI SE J'AIN TROP HAUTEMENT

RS 686 L 65-23

Mus.: M 34; R 55.

Blondiaus – R

Gasse – M

Mus. Werf *mél.* I 395.Texte Tarbé *Blon.* 25; Huet *Gace* 99; Rosenberg 174; Dyggve 303.
Lepage 383.

10 a b a b/b b a

MW 957,1

R – A B A B /C D E *pedes cum cauda*

M – A B A C D E F

Dans M la phrase mélodique B présente une courbe assez proche de celle de A et crée un schéma mélodique hybride. La formule de cadence sur *ré* pour les 5 dernières positions du vers 4 se répète à la fin de la strophe, mais dilatée sur 6 positions.

Les mélodies de R et de M présentent des analogies d'intonation, essentiellement dans les *pedes*, les vers 1 et 3 apparaissent au début transposés à la seconde, de même certaines cadences (v.1, 3, 4, 5 et 7).



A
M Da - me mer - ci se j'aim trop hau - te - ment .

B
ne me vueil - liez pour ma fo - lour gre - ver .

A
mer - ci vous proi is - si fai - tie - re - ment .

C
qu'il ne vous poist se je vous vueill a - mer .

D
qu'al sou - ve - nir me puis tant de - li - ter .

E
en vo gent cors . u il n'a qu'a - men - der .

F
quar dieux le fist seur tous au - tres pluz gent .

4. Lp XVI

ONQUES MAIS NUS HONS NE CHANTA

R

A



Da - me mer - ci se j'aiing trop hau - te - ment .

B



ne me voeil - liez pour ma do - lour gre - ver .

A



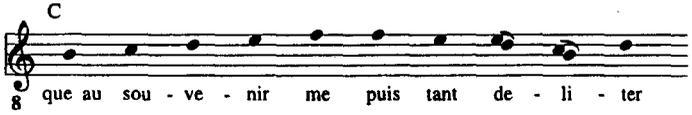
mer - ci [vous] proi et si fai - tie - re - ment .

B



qu'il ne vous poist se je vous voeil a - mer .

C



que au sou - ve - nir me puis tant de - li - ter .

D



en vo gent cors ou il n'a qu'a - men - der .

E



car dieus le fist sur tous au - tres plus gent .

RS 3 L 24 - 17

Mus.: M 143; T 92.

Texte: C 172.

Blondiaus - M

Blondeaus - T

Mus Werf *mél* I 3.

MW 735,1

Texte Tarbé *Blon* 47; Brakelmann I 171; Wiese 159; Lepage 253.

8 a b a b / a b a b / b b

T - A B A B / C D C' D / E F(D'')

M - A B A B / C D C' D' / E F

Dans les deux cas, il s'agit d'un schéma de type *pedes cum versibus et cauda* et d'une même mélodie avec des tournures très classiques dans l'échelle de *ré*.

Les variantes de M et de T sont presque identiques pour les quatre premiers vers. Ensuite les divergences, essentiellement de nature ornementale, vont s'accroissant sans aller toutefois jusqu'à entraîner deux mélodies très différentes.

M ^A
8 On - ques mais nus hom ne chan - ta

T ^A
8 On - ques maiz nus hom ne chan - ta .

M ^B
8 ens la ma - nie - re . ke je chant .

T ^B
8 en la ma - nie - re que je chant .

M ^A
8 ne ja - mais nus ne chan - te - ra .

T ^A
8 Ne ja - maiz nus ne chan - te - ra .

M ^B
8 plus ait d'ire . a mains de sam - blant .

T ^{B'}
8 pluz ait d'ire a mains de sam - blant .

M ^C
8 et quant ma da - me o - chis m'au - ra .

T ^C
8 et quant ma da - me o - cis m'au - ra .

M ^D
8 sai - chiés de voir ka li me vant .

T ^D
8 sa - chiez de voir a li m'en vant .

M ^{C'}
8 ke ja - mais nul n'en tro - ve - ra .

T ^{C'}
8 que ja - maiz nul n'en trou - ve - ra .

M ^{D'}
8 ki tant l'aint en tot son vi - vant .

T ^D
8 qui tant l'aint en tout son vi - vant .

M ^E
8 mer - chi de - usse a - voir plus grant

T ^E
8 mer - ci de - ust a - voir pluz grant .

M ^{F (D'')}
8 de moi ke chi vois lan - gui - sant

T ^F
8 de moi qui ci vois lan - guis - sant .

5. Lp I

AINS QUE LA FEUILLE DESCENDE

RS 628 L 24-1

Mus.: M 142; T 91.

Blondiaus – M
Blondeaus – TMus. Werf *mél.* I 53; Aarburg 256.Texte Tarbé *Blon.* 9; Brakelmann I 144; Wiese 148; Lepage 57.

7 a' b' a' b' / b' a' b' MW852,42

M – A B A B / C D E *pedes cum cauda*T – A B C D / E F G *oda continua*

Dans M au dernier vers, la ligature de la quatrième position peut se lire aussi *sol-si*; il y a ambiguïté.

Bien que les mss. M et T présentent d'ordinaire de fortes similitudes mélodiques, cette chanson fait exception. Même si on lit T à la seconde inférieure, il n'y a peu de ressemblances entre les leçons de M et de T. Celle de M se développe dans l'échelle de *sol* alors que celle de T, plus contournée modalement, exprime plusieurs cadences sur *la*.

Dans T, la seule différence entre la mélodie du premier vers de la strophe I et de celle du premier vers (aussi noté) de la strophe II réside dans le changement de neume du premier groupe neumatique écrit dans le premier cas avec une plique:  , et dans le second avec une ligature: .

A
M Ainz que la fueil - le des - cen - de .

B
T des ar - bres seur la ra - me - e

A
M di - rai . ne sai que j'a - ten - de .

B
T con - ment a - mours s'est prou - ve - e .

C
M vers moi . qui tant l'ai a - me - e .

D
M et bel m'est con - ment qu'il pren - de .

E
M que si be - le mort a pren - de .

A

T
8 Ains ke la fuel- le des - cen - de

T II
8 [Boi - ne a - mors qui ke la ven- de]

B

T
8 des ar - bres sour la ra - me - e

T II
8 [ne...]

C

T
8 di - rai ne sai ke j'a - ten - de

D

T
8 co - ment a - mors s'est pro - ve - e

E (C')

T
8 vers moi ki tant l'ai a - me - e

F

T
8 et bel m'est cou - ment k'il pren- ge

G

T
8 ke si bel - le mort a - pren - dre

6. Lp XXVII

MES CUERS ME FAIT COMENCIER

RS 1269 L 24 -15

Mus.: M 139; T 89.

Texte: P 18; C 153.

Blondeaus - T

Blond. - M

Mesire Gaces - P

Mus. Aarburg 248; Werf *mél* I 86.Texte Tarbé *Blon* 44; Brackelmann I 168; Huet *Gace* 117; Wiese 156; Lepage 393.

7 a b a b / b a c' MW 944,2

T M - A B A B / C D E' *pedes cum cauda*

Le dernier vers de cette chanson se présente dans le ms. T comme une vers faux:

1 2 3 4 5 6 ' ,

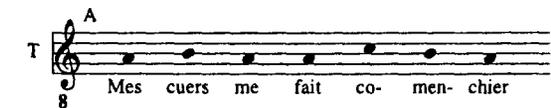
S'en ai an- gois- se et i- re

Les leçons des chansonniers P et M, correctes pour la prosodie, donnent le vers suivant:

1 2 3 4 5 6 7 ' ,

*Se j'en ai an- gois- se et i- re*Remarquons que le copiste de T avait probablement senti le problème prosodique: au lieu de lier *angois-se et* – et de se trouver alors avec un vers à 6 positions – il écrit une barre qui supprime la liaison permettant ainsi de rétablir un *comput* correct quoique hors des normes prosodiques.Les deux mélodies sont sur *sol*. Leur similitude est forte.

Dans T, les deux premiers vers de la seconde strophe sont consignés avec leur musique. Ils présentent un dessin mélodique un peu différent comparé à celui des vers 1 et 2 de la première strophe, la différence résidant pour l'essentiel sur les trois notes initiales des vers 1. La formule d'intonation de la seconde strophe est cependant identique à celle proposée par la leçon de M.

T ^A

 8 Mes cuers me fait co-men-chier

T II

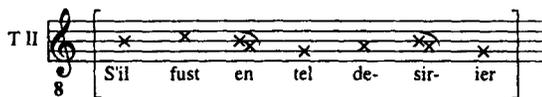
 8 [Uns au-tres de-ust mo-rir.]

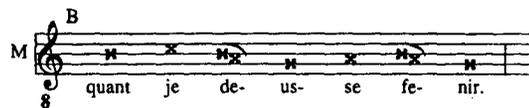
M ^A

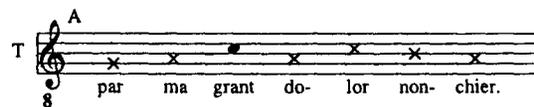
 8 Mes cuers me fait con-men-cier.

T ^B

 8 quant je de-us-se fe-nir.

T II

 8 [S'il fust en tel de-sir-ier]

M ^B

 8 quant je de-us-se fe-nir.

T ^A

 8 par ma grant do-lor non-chier.

M ^A

 8 pour ma grant do-leur non-cier.

T ^B

 8 ce-li ki me fait lan-guir.

M ^B

 8 ce-li ki me fait lan-guir.

T ^C

 8 mais ainc ne seuc mon de-sir

M ^C

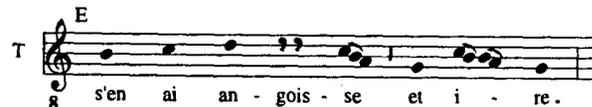
 8 maiz ainc ne sot mon de-sir.

T ^D

 8 si ne me doi mer-vel-lier

M ^D

 8 si ne m'en doi mer-veil-lier.

T ^E

 8 s'en ai an-gois-se et i-re.

M ^E

 8 se j'en ai an-gois-se et i-re.

7. Lp XXIII

TANT AIN ET VEUL ET DESIR

RS 1399 L 24 -24

Mus.: M 142; T 91.

Texte: C 237.

Blondeaus – T
Blond. – MMus Aarburg 224; Werf *mél* I 88.Texte Tarbé *Blon* 66; Brakelmann I 188; Wiese 146; Lepage 351.

7 a b a b/c' c' a [b] MW 1149,2

T M – A B C D E F G [H] *oda continua*

Le dernier vers de la strophe I a été omis – texte et musique – dans les deux seuls manuscrits musicaux conservés.

Les mélodies (sur *sol*) des deux leçons sont jumelles, avec une identité stricte au vers 6. En règle générale, les seules différences tiennent au monnayage de la mélodie sur l'unité du vers; les divergences les plus fortes apparaissent au vers 3, 4 et 7.

A

T
8 Tant aim et voil et de - sir

A

M
8 Tant aim et vueill. et de - sir.

B

T
8 ke ne puis ail - lors pen - ser.

B

M
8 que ne puis ail - leurs pen - ser.

C

T
8 si me fait a - mours lan - guir

C

M
8 si me fait a - mours lan - guir.

D

T
8 et sor mon vo - loir chan - ter.

D

M
8 et ou - tre mon cuer chan - ter.

E

T
8 tant l'ai a - mee et ser - vi - e

E

M
8 tant l'ai a - mee et ser - vi - e.

T
8 ke la mort ai de - ser - vi - e

M
8 que la mort ai d(e) - ser - vi - e.

T
8 s'a - çou me con - vient fail - lir

M
8 s'a ce me con - vient fail - lir

8. Lp XIX

QUI QUE SOIT DE JOIE PARTIS

RS 1585 L 24-21

Mus.: M 141; T 90.

Blondiaus – M

Blondeaus – T

Mus. Aarburg 253; Werf *mel* I 104.Texte Tarbé *Blon* 53; Brakelmann I 179; Wiese 162; Lepage 293.

8 a b a b / b b c' MW 997,4

T – A B A' B' / C D E *pedes cum cauda*

A côté du schéma mélodique ci-dessus, un second principe de construction œuvre, à un niveau toutefois assez différent: la formule mélodique initiale de la strophe sur *fa* est reprise transposée sur *ut* au vers 5 puis sur *la* au vers 6 et réitérée sur *fa* au dernier vers.

M – A B A B / C D E

M suit le schéma des *pedes cum cauda* de façon encore plus stricte que T. La formule mélodique initiale apparaît glosée différemment:

- elle initie les vers 1, 3 et 5 transposée sur *ut*,
- elle est redoublée pour les mêmes vers 1 et 3,
- elle est citée enfin à la cadence sur *la*.

Les deux leçons présentent de fortes ressemblances mélodiques tout particulièrement au vers 5. Leur divergence s'explique pour l'es-

sentiel par la façon dont les deux leçons citent la formule initiale avec ses différentes transpositions.

Hendrik van der Werf à la suite d'Ursula Aarburg rétablit à la même hauteur les deux leçons mélodiques et écrit en apparat critique: «les clés de *fa* sur les premier et deuxième systèmes ont ici été lues comme des clés d'*ut*, si bien que l'*Aufgesang* de T et celui de M sont proches. La première et seule note de la seconde strophe est sûrement un *fa*.» La lecture proposée ici par Hendrik van der Werf fait intervenir un présupposé formel (la stricte répétition mélodique des *pedes*) que rien ne confirme dans le manuscrit T. Cette transposition à la quinte inférieure par rapport à M des trois premiers vers du Chansonnier T est probablement due à un artifice de composition de jongleur ou de copiste, rétablir ces trois vers sur la leçon de M comme le propose le musicologue revient à effacer le phénomène de construction musical médiéval.

T

A



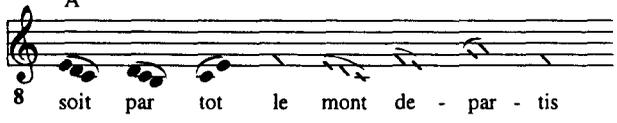
8 Qui quel soit de jo - ie par - tis

B



8 je voill en - coi - re ke mes chans

A'



8 soit par tot le mont de - par - tis

B'



8 con - tre la ver - du - re (du tanz) *

C



8 car molt ai es - té fins a - mans

D



8 n'en - coi - re n'en sui re - pen - tanz

E



8 por mal ne ja ne m'en re - pen - te .

* Grattés dans T.

M

A



8 Qui que soit de jo - ie par - tis .

B



8 je vueill en - co - re que mes chans .

A



8 soit par tout le mont de - par - tis .

B



8 con- tre la ver - du - re du tanz .

C



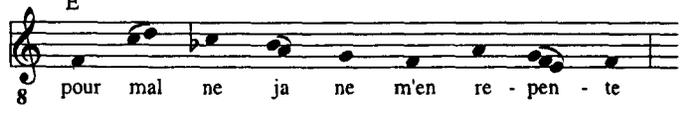
8 quar mout ai es - té fins a - mans .

D



8 n'en - co - re n'en sui re - pen - tanz .

E



8 pour mal ne ja ne m'en re - pen - te

9. Lp IX

EN TOUS TENS QUE VENTE BISE

RS 1618 L 24-10

Mus.: M 140; T 89.

Blondiaus – M
Blondeaus – TMus. Aarburg 251; Werf *mél.* I 106.Texte Tarbé *Blon* 31; Brakelmann I 159; Wiese 153; Lepage 169.

7 a' b a' b / a' b a' b

MW 689,42

TM – A B A B' / C D C' D' *pedes cum versibus*

Les deux leçons sont identiques mélodiquement (sur *sol*) – les variantes ornementales des vers 1, 2 et 8 sont peu significatives.

T
8 En tos tans ke ven - te bi - se .

T II
[Mais la do - lors]

M
8 En tous tans que ven - te bi - se .

B
8 por ce - li dont sui sos - pris .

B
8 pour ce - le dont sui sou - pris .

T
8 ki n'est pas de moi sos - pri - se .

M
8 qui n'est pas de moi sou - pri - se .

B'
8 de - vient mes cuers noirs et bis .

B'
8 de - vient mes cuers noirs et bis .

T
8 de fine a - mor l'ai re - qui - se .

M
8 de fine a - mour l'ai re - qui - se .

D
8 ki cuer et cors m'a es - pris .

D
8 qui cuer et cors m'a es - pris .

T
8 et s'e - le n'en est es - pri - se

M
8 et s'e - le n'en est es - pri - se .

D'
8 par mon grant mal le re - quis .

D'
8 pour mon grant mal la re - quis .

10. Lp III

A L'ENTREE DE LA SAISON

RS 1897 L 24-3

Mus.: M 142; T 91.

Blondiaus – M

Blondeaus – T.

Mus. Aarburg 222; Werf *mél* I 108.Texte Tarbé *Blon* 7; Brakelmann I 143; Wiese 119; Lepage 83.

8 a b a b / a a b

MW 626,21

T M – A B A' B' / A'' C D *pedes cum cauda*

L'écart entre le cadre métrique octosyllabique du vers 7 et la façon dont la musique est disposée (sur neuf positions) dans les deux leçons est remarquable. Dans M, le copiste du texte marque par un tiret la coupure du mot *aimme-et* qui, d'un point de vue prosodique, demande une liaison.

Les mélodies de T et de M (sur *sol*) sont quasiment analogues; les vers 3, 5 et 6 étant strictement identiques dans les deux cas. Les variantes ornementales des vers 1 et 7, très localisées, sont peu significatives.

T

A
A l'en-tre - e de la sai - son

T II

Por moi le di ens ma...

M

A
A l'en-tre - e de la sai-son.

B

k'i - vers faut . et laist le gel - ler .

B

Qu'i - vers faut . et lait le ge - ler .

T

A'
ke la flors naist lés le buis - son .

M

A'
que la flours naist lez le buis - son .

B'

bien le doit coeul - lir et por - ter .

B'

bien la doit cueil - lir . et por - ter .

T ^{A''}
 ki a - més est sanz com - pai - gnon .

M ^{A''}
 qui a - mez est sanz com - pai - gnon .

T ^C
 mais cil a molt mal guer - re - don .

M ^C
 maiz cil a mout mal guer - re - don .

T ^D
 ki aim - me et bien n'i puet trou - ver .

M ^D
 qui aim - me . et bien n'i puet trou - ver .

11. Lp VIII

DE LA PLUS DOUCE AMOUR

RS 1953 L 24-9
 Mus. M 142; T 91.
 Blondiaus – M
 Blondeaus – T

Mus. Emmanuel I 206; Aarburg 259; Werf *mél* 112.

Texte Tarbé *Blon* 27; Brakelmann I 157; Wiese 164; Lepage 157.

6 a b a b / a c' c'(b) a b c' MW 842,1

T - A B A B / C D E () F G H *pedes cum cauda*

M - A B C D / E F G () H I J *oda continua*

La strophe est de 11 vers de 6 syllabes. Il manque dans les deux manuscrits le vers 8.

Les deux leçons divergent totalement à la fois au plan mélodique et rythmique, puisque la version de M est mesurée en premier ou en second mode selon qu'on exprime l'anacrouse (1^{er} mode) ou non.

T A
8 De la plus doce a - mor

T II
8 Sens et pris et va - lor

T A
8 ki ja - maiz (a) nul jor

B
8 me con - vient a chan - ter.

B
8 puis - se jo - ie do - ner.

C
8 tant ai do - ce do - lor

D
8 por ma lo - ial a - mi - e .

E
8 ki ja n'ert de - ser - vi - e

[vers 8 manquant]

F
8 si proi dieu et au - or

G
8 k'e - le maint sans fau - ser .

H
8 ke mes cuers l'en a - fi - e .

M A
8 De la pluz douce a - mour .

B
8 me con - vient a chan - ter .

C
8 qui ja - maiz a nul jor .

D
8 puis - se joi - e dou - ner .

E
8 tant ai dou - ce do - lour .

F
8 por ma le - al a - mi - e .

G
8 qui ja n'ert des - ser - vi - e .

[vers 8 manquant]

H
8 si proi dieu et a - our .

I
8 qu'e - le maint sans faus - ser .

J
8 quar mes cuers l'en a - fi - e .

12. Lp 4

REMEMBRANCE D'AMOUR ME FAIT CHANTER

RS 814 L 102-22

Mus. Z 32; a 32.

Texte C 210; I 1,26; U 142; Lepage 459.

Blondel – C

Maistre Will. – a

Texte Tarbé *Blon.* 55.10 8 4
a b a b / b a a

MW 852,26

A B A B / C D E *pedes cum cauda*

Les deux leçons, dans l'échelle de *ré*, sont très proches sur tous les plans. Dans les *pedes*, les identités mélodiques sont parfaites. Dans la *cauda*, les variantes aux vers 6 et 7 sont mineures.

A

a
8 Ra - men - bran - che d'a - mors me fait chan - ter

A

Z
8 Ra - men - bran - ce d'a - mors me fait chan - ter

B

a
8 n'en est pas l'o - qoi - sons . av - rieux ne mais .

B

Z
8 n'en est pas oc - coi - sons av - rieux ne mais .

A

a
8 mais haus vo - loirs sens es - poir d'a - cie - ver .

A

Z
8 mais haus vo - loirs sans es - poir d'a - chie - ver .

B

a
8 et sim - ples vis cors a - ches - mé et gais

B

Z
8 et sim - ples vis cors a - ces - més et gais .

C

a 8 d'i - tel co - se et tous sou - hais .

C

Z 8 de ces chos - ce est tous sous - hais .

D

a 8 pour cors gre - ver .

D

Z 8 pour cors gre - ver .

E

a 8 et pour cou - voi - tier et pour con - sieur - rer .

E

Z 8 et pour cou - voi - tier et pour con - sir - rer .

13. Lp XXIV

BIEN S'EST AMOURS HONIE

RS 1163 L 231-2

Mus. K 188; N 89; P 71; X 133.

Texte C 30; U 33.

Blondez - C.

La Chievre de Rains - K

Robert de Rains - N, P, X.

Texte Tarbé *Champ* 101; Tarbé *Blon* 15; Lepage 363.

6 a' b a' b / b a' a' b

MW 860,124

A B C D E F G D

oda continua

Signalons la répétition remarquable de l'élément D (vers 4, 8) marquant la *diesis* à mi-strophe et la cadence strophique sur *ré*, ainsi que les similitudes des formules initiales, des conduites mélodiques et des cadences sur *fa* des vers 1/6 et 2/7.

Les leçons mélodiques (échelle de *ré* prépondérante) de K N P X sont analogues.

K
P N
X
8
A
Bien s'est a - mors ho - ni - e

Var.
8
X
P

K
P N
X
8
B
quant el m'a si tra - iz .

Var.
8
NK
↓

K
P N
X
8
C
qu'el m'a fet sanz a - mi - e

Var.
8
P X KN
↓ ↓ ↓

K
P N
X
8
D
a - mer tant com fui vis .

Var.
8
P
↓

K
P N
X
8
E
mors sui ce m'est a - vis .

Var.
8
K p
↓ ↓ N KX

K
P N
X
8
F
pour ce que je n'aim mi - e .

Var.
8
KNP PX
↓ X P

K
P N
X
8
G
ne ja - mes en ma vi - e .

Var.
8
K
↓ N

K
P N
X
8
D
ne se - rai fins a - mis .

Var.
8
P N
↓

14. Lp VII

CUERS DESIROUS APAIE

RS 110 L 24-8

Mus. M 138; T 88; Z 10a; a 88.

Texte C 46; U 134 et 171.

Blondiaus – M
 Blondiaus de Neele – a
 Blondeaus – T

Mus. Aarburg 242; Werf *mél* I 6; Rosenberg/Tischler 88.Texte Tarbé *Blon* 23; Brakelmann I 152; Wiese 150; Lepage 137.

6 5 6 5 8 8 6 6
 a' b a' b / c c c a'

MW 1185,2

TM –	A B A' B' / C D E F	<i>pedes cum cauda</i>
Z –	A B A B / C D E F	” ” ”
a –	A B A B' / C D E F	” ” ”

Le premier vers dans le manuscrit a et le 3^e vers dans M, T et a sont faux.

Dans T la mélodie des trois premiers vers de la seconde strophe est notée la formule initiale aux vers 1 et 3 diverge notablement de celle de la première strophe mais se rapproche de la leçon de Z. Expliquer

ces différences, comme le fait Hendrik van der Werf, par une faute de copiste – la clé de *fa* aurait du être notée à la 2^eme ligne au début de la seconde strophe – et rétablir par transposition les mélodies des quatre premiers vers, ne nous semble guère possible compte tenu de la leçon de Z. Alléguer une idée compositionnelle est peut-être exagéré aussi. Dans le bénéfice du doute, nous nous abstenons de toute intervention.

Les mélodies de T, M et Z sont relativement proches. Celle de a, moins ornée, conserve une conduite mélodique comparable à celle des autres leçons. La modalité des différentes leçons est plutôt composite. La cadence prépondérante est *ré* (vers 2, 4 et 8).

T ^A
8 Cuers de - si - ros a - pai - e

T II
8 Pri - vés bai - siers est pla - ie

M ^A
8 Cueur de - sir - rous a - pa - ie .

Z ^A
8 Cuers de - si - rés a - pai - e .

a ^A
8 Cuers de - si - rous a - paie

T ^B
8 do - çors et con - fors

T II ^B
8 d'a - mors de - dens cors .

M ^B
8 dou - çours et con - fors .

Z ^B
8 dou - çours et con - fors .

a ^B
8 do - çour et con - fors .

T ^{A'}
8 et jou d'a - mors vra - ie

T II
8 moult m'an - gois - se

M ^{A'}
8 et joie d'a - mour vra - ie

Z ^A
8 et jou d'a - mours ve - ra - ie

a ^A
8 et je d'a - mours vra - ie

T ^{B'}
8 sui en bai - sant mors

M ^{B'}
8 sui en bai - sant mors .

Z ^{B'}
8 sui en bai - sant mors .

a ^{B'}
8 sui en bai - sant mors .

T ^C
8 s'en - cor ne m'est aut - res do - nés .

M ^C
8 s'en - cor ne m'est aut - res dou - nez .

Z ^C
8 s'en - cor ne m'est aut - res dou - nés .

a ^C
8 s'en - cor ne m'est aut - re dou - nés .

T ^D
8 mar fui on - ques de li pri - vés

M ^D
8 mar fui on - ques de li pri - vez .

Z ^D
8 mar fui on - kes de li pri - vés .

a ^D
8 mar fui de li on - ques pri - vés .

T ^E
8 a mo - rir sui li - vrés

M ^E
8 a - mo - rir sui li - vrez

Z ^E
8 a mo - rir sui li - vrés

a ^E
8 a mo - rir sui li - vrés .

T ^F
8 se trop []e me de - la - ie .

M ^F
8 se trop le me de - la - ie .

Z ^F
8 se trop le me de - la - ie .

a ^F
8 que trop le me de - la - ie .

15. Lp XX

S'AMOURS VEUT QUE MES CHANS REMAIGNE

RS 120 L24-22

Mus. M 138; R 53; T 87; Z 10 a.

Texte C 220; H 224; P 46; U 134.

Blondiaus – M, R

Blondeaus – T

Messires Gaises – C

Mus. Aarburg 217; Werf *mél* I 10.Texte Tarbé *Blon* 37; Brakelmann I 181; Wiese 139; Lepage 301.

8		a' b a' b / a' a' b a'	MW 627,5
T, M et Z	-	A B A B / C C' D E	<i>pedes cum cauda</i>
R	-	A B A B / C D E F	" " "

Dans R, le vers 1 offre une position mélodique en trop. Nous plaçons la note supplémentaire sur la première syllabe, la disposition du texte sous-entendant la contraction nécessaire du point de vue métrique. Il en est de même à la position 6 du vers 3. La mélodie identique dans les deux cas (v.1, v.3) présente un monnayage différent.

Le copiste à la fin du 4^e vers, après la *diesis*, initie le vers 5 par une majuscule. Il signale ainsi la division mélodique bi-partite de la strophe.

Le groupe T M Z qui respecte le schéma de R en *pedes cum cauda* propose une *cauda* légèrement différente, puisque la phrase C est réitérée, seulement modifiée par transposition.

Au plan mélodique R n'a aucun point commun avec les leçons de T, M et Z. Les courbes mélodiques de ces dernières sont très proches les unes des autres. Il est toutefois possible de les différencier. Dans les *pedes* (vers 1 à 4) T s'oppose à M et Z, sa mélodie évoluant une tierce au dessus.

Dans la *cauda* les choses se compliquent

– au vers 5, les 3 leçons divergent en raison de leur transposition à des hauteurs différentes T sur *ut*, M sur *la*, Z sur *fa*.

– aux vers 6 et 7, T et M se rapprochent et Z se situe une tierce au dessous.

– en fin de strophe les trois leçons se rejoignent, énonçant une cadence sur *ré* quasi identique.

Dans T, M et Z, la mélodie s'organise au moyen de deux principes associés

– la construction en *pedes cum cauda*;

– la transposition d'une même mélodie à des hauteurs différentes.

Hendrik van der Werf transpose la leçon de T à la tierce inférieure jusqu'au vers 5 position 7 et tend à effacer un des aspects vraisemblables de la composition.

A

T
8 S'a - mors velt ke mes chans re - mai - gne .

M
8 S'a - mours veut que mes chans re - mai - gne .

Z
8 S'a - mours veut ke mes chans re - mai - gne .

B

T
8 et la bel - le le me def - fent .

M
8 et la bel - le le me des - fent .

Z
8 et la be - le le (m) def - fent .

A

T
8 ki mon cuer an - gois - se et ma - hai - gne .

M
8 qui mon cuer an - gois - se et ma - hai - gne .

Z
8 ki mon cuer an - gouis - se et me - hai - gne .

B

T
8 je n'en quier mais a - voir ta - lent .

M
8 je n'en quier maiz a - voir ta - lent .

Z
8 je ne quier mais a - voir ta - lent .

T ^C
8 ains voil miex k'e - le mi des - trai - gne .

M ^C
8 ainz vueill mieuz qu'e - le me des - trai - gne .

Z ^C
8 ains voel miex k'e - le me des - trai - gne .

T ^{C'}
8 s'e - le vo - loit es - tre com - pai - gne .

M ^{C'}
8 s'e - le vo - loit es - tre com - pai - gne .

Z ^{C'}
8 s'e - le vo - loit es - tre com - pai - gne .

T ^D
8 de la do - lor ke por li sent .

M ^D
8 de la do - leur que pour li sent .

Z ^D
8 de la do - lour ke pour li sent .

T ^E
8 or li proi ke pi - tiés le prai - gne .

M ^E
8 or li proi que pi - tiez l'en prai - gne .

Z ^E
8 or li proi ke pi - tiés l'em pre - gne .

R

A



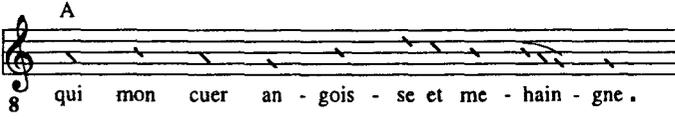
8 Se a-mours veult que mes chans re-mai-gne

B



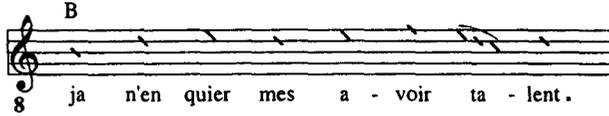
8 et la bel-le le me des-fant.

A



8 qui mon cuer an-gois-se et me-hain-gne.

B



8 ja n'en quier mes a-voir ta-lent.

C



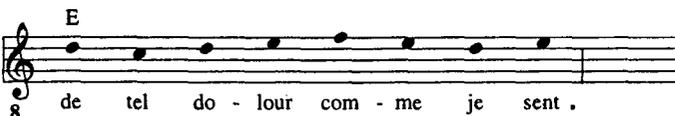
8 Ains voeil bien qu'el-le me des-trai-gne

D



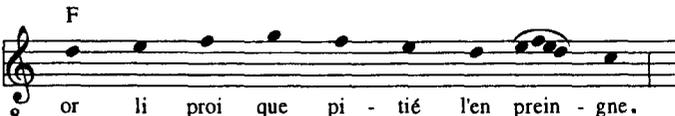
8 s'el-le de voit es-tre com-pai-gne

E



8 de tel do-lour com-me je sent.

F



8 or li proi que pi-tié l'en prein-gne.

16. Lp V

CHANTER M'ESTUET CAR JOIE AI RECOUVRE

RS 551 L24-6

Mus. K 117; N 44; P 43; V 108; X 82.

Blondiax de Neele – K P

Blondel de Neele – X

Blondiax – N

Mus. Werf *mél.* I 23; Aubry *Arsenal* 39; Maillard *Anth.* 21;

Aarburg 228.

Texte Tarbé *Blon.* 17; Brakelmann I 148; Wiese 149;

Goldin 368; Lepage 111.

10 a' b a' b / a' b a' b a' b

MW 697,3

KNPX – A B A B / C D E F G B' *pedes cum cauda*V – A B C D E F G H I J *oda continua*

Dans V au vers 5, il manque une position mélodique compte tenu de la rime féminine du vers. Il est difficile de savoir quelle est exactement la position manquante car autant la formule initiale que la cadence sont énoncées clairement.

Dans le groupe KNPX la courbe mélodique de la phrase D au vers 6 présente des analogies avec celle de la phrase A des vers 1 et 3.

Les manuscrits KNPX, qui donnent des leçons identiques et régulières avec cadences sur *ré*, s'opposent totalement à V, à la fois mélodiquement et par les schémas formels. La mélodie de V très contournée, presque erratique sur le plan modal (intonation du vers 1 sur *ré*, cadences des vers 5 et 9 sur *ré* aussi, mais cadences des vers 4 et 8 et de la fin de strophe sur *mi*) est caractéristique d'une possible improvisation de la mélodie en *oda continua* dans la chanson courtoise.

A

K
P N
X

8 Chan - ter m'es - tuet car joie ai re - couv - re - e .

Var. K X

8

B

K
P N
X

8 qui me so - loit fou - ir et es - loi - gnier .

Var.

8

A

K
P N
X

8 ire et do - lor ai maint jor com - pa - re - e .

Var. X X XP K

8

B

K
P N
X

8 bien est mes tens que la doi - e les - sier .

Var. X

8

C

K
P N
X

8 car la be - le que lonc tens ai a - me - e

Var. X X N X

8

D

K
P N
X

8 qui me so - loit de s'a - mor de - fi - er .

Var. PX N

8

E

K
P N
X

8 nou - ve - le - ment s'est a moi a - cor - de - e .

Var. NX

8

F

K
P N
X

8 or me vou - dra do - ner et o - tro - ier .

Var. NX

8

G

K
P N
X

8 sa fine a - mor que tant ai de - sir - re - e .

Var. N X

8

B'

K
P N
X

8 qui me fe - soit jor pen - ser nuit veil - lier .

Var.

8

V

A
8 Chan - ter m'es - teut que joie ai re - couv - re - e

B
8 qui mi sou - loit fou - ir et es - loi - gnier

C
8 ire et do - lour ai maint jour com - pa - re - e

D
8 bien est mes tanz . que la doi - e les - sier .

E
8 car la be - le . que lonc tenz ai a - me - e

F
8 qui de s'a - mour me so - loit def - fi - er .

G
8 nou - ve - le - ment . s'est a moi a - cor - de - e .

H
8 or me vou - dra don - ner et o - tro - ier .

I
8 sa fine a - mour . que tant ai de - sir - re - e .

J
8 qui me fe - soit jour pen - ser . nuit veil - lier .

17. Lp XVII

PUIS QU'AMOURS DONT M'OTROIE A CHANTER

RS 779 L24-18

Mus. K 118; N 45; P 45; V 72; X 83.

Blondel de neele – X
Blondiaus de neele – P
Blondiax – N

Mus. Aubry *Arsenal* 40; Aarburg 236; Werf *mél* I 40.Texte Tarbé *Blon* 48; Brakelmann I 173; Wiese 161; Lepage 263.

Dans tous les chansonniers K, N, P, X et V la première strophe de cette pièce – sur laquelle est notée comme à l'accoutumée la mélodie – ne comprend que 7 vers alors que la seconde et dernière strophe en propose 9.

Tels qu'ils se présentent dans la première strophe de 7 vers, les schémas métrico-rimiques et mélodiques, pour l'ensemble des leçons, sont les suivantes

MW 909,3

10 10 9 9 9 9 9

K N P X - a b b a b a b
A B C A' B' D E

10 10 9 9 9 10 8

V - a b b a b a b *oda continua*

A B C D E F G

Dans P le vers 3 *en vain mes par ce chant et proi* a 8 positions. Il est faux. Le copiste de la musique adapte celle-ci au *comput* syllabique en contractant la mélodie sur la position 6.

Dans V les deux premières positions du vers 5 doivent être contractées sur la première syllabe, et les vers 6 et 7 sont faux.

Du point de vue musical, le schéma mélodique commun aux mss. KNPX réitère les phrases A et B. Ce schéma diverge notablement de celui du ms. V qui est en *oda continua*. Par ailleurs, la mélodie notée dans V n'offre aucune véritables points communs avec celles du groupe KNPX, fort homogènes entre elles si l'on écarte quelques ornements de détail.

Pour la seconde et dernière strophe de la chanson – nous la donnons ici dans la leçon de K:

*Amors qui que te sueille enganer.
loial amant as conquis en moi.
ne pour ce ne me dois plus pener.
si fais mes ce tieng je a desroi.
que je (te) pert por ma bone foi.
et cil losengier t'ont par fausser.
hé amors amors porpense toi.
tes anemis hé et fai grever.
et tes loiax amis aime et croi.-*

le schéma métrico-rimique à l'examen des diverses sources textuelles apparaît être le suivant (cf. Lepage p. 268):

9 a b a b b a b a b

Compte tenu de l'écart entre le schéma ci-dessus et celui de la première strophe musicale, il est probable que deux vers de la première strophe ont été omis dans toutes les sources. Se pose alors la question de savoir quels seraient les deux vers manquants et dans ces conditions quels seraient les schémas mélodiques complets.



Léo Wiese signale les deux vers perdus et suppose qu'il s'agit du 3^e et 5^e vers (c'est aussi la position d'Yvan Lepage), tandis qu'Ursula Aarburg propose les 3^e et 4^e vers comme manquants. Dans les deux cas de figure, on arrive à la même disposition de rimes:

Wiese/Lepage	a b a b b a b a b
Aarburg	a b a b b a b a b

Toutefois, il faut admettre que la suggestion d'Ursula Aarburg tiendrait mieux compte de l'organisation mélodique sur la strophe puisqu'elle permet de rétablir la mélodie des vers 1 et 2 pour les vers omis, ce qui donnerait une forme mélodique en *pedes* à la première moitié de la strophe.

Il convient de tempérer les propos ci-dessus. En effet, si cette solution «archéologique» musicale est somme toute acceptable pour le groupe KNPX dont les schémas mélodiques sont les plus souvent en *pedes*, pour V dont la tendance est d'offrir des mélodies plutôt en *oda continua*, la proposition d'Ursula Aarburg, qui va contre cette tendance du manuscrit, est moins recevable.

A

K
P N
X

8 Puis qu'a- mors dont m'o - troi - e a chan - ter.

Var.

8

B

K
P N
X

8 si que (je) n'os re - fu - ser son o - troi.

KNP

Var.

8

C

K
P N
X

8 en vain mes ce qu'a - dés chant et proi.

Var.

8

A'

K
P N
X

8 a la foiz m'i fe - ist de - trî - er.

KNP

Var.

8

Var.

8

B'

K
P N
X

8 s'en a - mor n'e - ust si lo - ial foi.

KN

Var.

8

D

K
P N
X

8 las loi - au - té m'es - tuet com - pe - rer.

Var.

8

E

K
P N
X

8 dont li bu - fe - or font leur chif - loi.

KPX

Var.

8

V

A
8 Puis qu'a - mours dont m'o - troi - e a chan - ter .

B
8 si que (je) n'os . re - fu - ser . son o - troi

C
8 en vain mes ce qu'a - dés chant et proi .

D
8 a la foiz m'i fe - ist . de - tri - er .

E
8 se en a - mour . n'e - ust si loi - al foi .

F
8 laz loi - au - té m'es - teut chier . com - pa - rer .

G
8 dont li plu - seur . font leur ci - flois .

18 (29). Lp XII

DE MON DESIR NE SAI MON MIEUS ESLIRE

RS 1497 (1495) L 24-12

Mus. K 113; N 42; P 147; V 106; X 80.

Blondel de neele – X
 Blondiax de neele – K
 Blondiax – N
 Blondiaus – P

Mus. Aubry *Arsenal* 37; Aarburg 134; Werf *mél* I 90.Texte Tarbé *Blon* 30; Wiese 132; Lepage 211.

10 a' b a' b /a' b a' MW 902,15

K N P X – A B A B' /C D C *pedes cum cauda*

V – A B A' B' /C D E " " "

Sur la base du texte poétique, Yvan Lepage réunit les deux versions de la chanson (RS 1497 et RS 1495), la première comportant une «strophe introductive apocryphe» qu'il rejette en appendice (p. 223). Mélodiquement différenciées (la mélodie de V 106 – RS 1497 se rapprocherait toutefois par son début de celle du groupe KNP – RS 1495), les divers groupes de leçons pouvaient justifier une séparation. (Voir notre chanson 29 qui dispose de 9 manuscrits avec musique). En tout état de cause cette situation compliquée de la tradition mélodique montre une fois encore combien la mélodie est un matériau fluide comparée au poème.

D'après l'organisation mélodique de la seconde moitié de la strophe pour les leçons K N P X ainsi que selon la ponctuation dans les mss. K, N, X et V (P étant ambigu), la strophe de cette chanson serait monométrique et son vers décasyllabique.

Dans son schéma (RS 1495) Spanke met en relief une rime intérieure à la coupure du 5ème vers («requier») qui segmente le mètre et rend la strophe hétérométrique. Yvan Lepage reprend cette disposition de la strophe aussi défendue par Molk-Wolfzettel. Compte tenu de la phrase mélodique C qui s'étend sur 10 positions et sera reprise au vers 7, il nous a semblé préférable de conserver la carrure du décasyllabe tout en marquant la rime interne graphiquement.

Les leçons mélodiques de KNPX et celle de V ont une allure commune pour les 6 premiers vers avec toutefois des points de départ différents à la seconde ou à la tierce.

The musical score consists of four systems, each with a main melody line and a variant line. The lyrics are written below the notes.

System 1 (A): Main melody: *De mon de - sir ne sai mon melz el - li - re .* (Syllable counts: 8, KNX). Variant: *X* (Syllable count: 8).

System 2 (B): Main melody: *car a - dés voi ma jo - ie de - lai - er .* (Syllable counts: 8, KNP). Variant: *X* (Syllable count: 8).

System 3 (A): Main melody: *si sui je cil qui plus grief s'en con - sieur - re .* (Syllable counts: 8, X, X, N). Variant: *X* (Syllable count: 8).

System 4 (B'): Main melody: *mes ne m'en sai en quel lieu con - seil - lier .* (Syllable counts: 8, NP). Variant: *X* (Syllable count: 8).

K
P N
X

C

8 mer - ci re - qier a - mors de mon mar - ti - re .

NP

Var.

X X

KX

8

K
P N
X

D

8 que nus fors li ne m'en por - roit ai - dier .

K
P N
X

C

8 quant li ple - ra n'i cou - vient au - tre mi - re .

NPX

V

A

8 De mon de - sir ne sai mon miex es - li - re .

B

8 car a - dés voi ma jo - ie de - lai - er .

A'

8 si sui je cil qui plus grief s'en con - sir - re .

B'

8 mes ne m'en sai en quel leu con - seil - lier .

C

8 mer - ci re - quier a - mours de mon mar - ti - re .

D

8 que nus fors li ne m'en sa - roit ai - dier .

E

8 quant li ple - ra n'i cou - vient au - tre mi - re .

19. Lp XIV

MA JOIE ME SEMONT

RS 1924 L 24-13

Mus. K 118; N 44; P 44; V 108; X 83.

Blondel de neele – X
 Blondiax de neele – K
 Blondiaus – P

Mus. Aubry *Arsenal* 40; Aarburg 230; Werf *mél* I 110.Texte Tarbé *Blon* 43; Brakelmann I 167; Wiese 155; Lepage 239.

6 a b a b / a b a b MW 689,55

KNPX - A B A B / C D E F *pedes cum cauda*V - A B C D E F G H *oda continua*

V possède un schéma rimique légèrement différent de KNPX:
 a b a b / a b c b.

Il est à noter que les deux derniers vers dans ce manuscrit présentent une variante de sens.

Le groupe KNPX diverge totalement de V à la fois par le schéma et par l'espèce mélodiques.

A

K
P
N
X
8

Ma jo - ie me se - mont

Var.

8

B

K
P
N
X
8

de chan - ter au douz tens .

Var.

8

A

K
P
N
X
8

et mes cuers li res - pont .

Var.

8

B

K
P
N
X
8

que droiz est que g'i pens .

Var.

8

C

K
P N
X

8 car nu - le riens el mont

Var.

8

D

K
P N
X

8 ne faz seur son def - fens

Var.

8

E

K
P N
X

8 dex quel sie - cle cil ont

Var.

8

F

K
P N
X

8 qui i me - tent leur sens. KNP

Var.

8

V

A

8 Ma jo - ie me se - mont

B

8 de chan - ter au douz tenz .

C

8 et mes cuers li res - pont .

D

8 que droiz est que g'i pens .

E

8 car nu - le rienz du mont

F

8 ne faz seur son def - fenz .

G

8 ne ne fe - rai nul jour .

H

8 tant con so - ie vi - vanz

20. Lp 3

QUANT VOI LE TENS FELON RASSOAGIER

RS 1297 L 24-20

Mus. K 391; N 179; O 115; T 108; X 251.

Texte C 115; a 90; M 17a (première page perdue)

Blondiaus – a
 Messires Uguez de Bregi – C
 Aubuins – T

Mus. Beck *Cangé* 266; Gennrich *Rotr.* 69.Texte Tarbé *Champ.* 16; Brakelmann I 190; Wiese 166; Lepage 445.

10	a b' a b' / a b' c b' c	4 4	MW 811,2
KNX -	A B A' B' / C D E F E'	<i>pedes cum cauda</i>	
O	- A B A B / C D E F E'	" " "	
T	- A B A' B' / C D E F E	" " "	

Pour les vers 8 dans les mss. K N X le *comput* est faux. La mélodie est donnée avec une syllabe manquante, celle de la première position métrique.

Dans l'ensemble, toutes les leçons mélodiques sont composées suivant le schéma *pedes cum cauda*. Il existe pourtant des différences entre le groupe KNX, le ms. O et le ms. T.

Pour les *pedes*, le ms. O est tout à fait régulier (ABAB), alors que le groupe KNX présente au vers 3 des modifications par transposition à la tierce inférieure des formules mélodiques pour les quatre premières et les trois dernières syllabes.

Le ms. T au vers 3 transpose, quant à lui, à la tierce inférieure toute la mélodie de son vers 1. La différence avec les autres leçons est donc assez forte, et l'on pourrait presque interpréter sa mélodie comme une *oda continua*.

Au vers 5, si les formules initiales de O et de T sont proches, en revanche, celles de KNX sont données une tierce plus bas.

Au vers 6, les trois leçons possèdent un noyau mélodique (position 3 à 8) quasi identique. Cependant, les premières et les dernières syllabes marquent les différences mélodiques notables.

Aux vers 7 et 9, T s'oppose aux autres leçons.

L'irrégularité constante des transpositions mélodiques des diverses leçons de cette chanson ne peut totalement se justifier par la faute des copistes. Tous se tromperaient-ils constamment? On peut donc ici postuler l'émergence dans la copie d'un phénomène d'invention, peut-être vocale, qu'il faudrait étudier de façon systématique.

K
X^N

A

8 Quant voi le tens fe - lon ra - so - a - gier .

Var.

X K

O

8 Quant voi le tens fe - lon ra - so - a - gier .

T

8 Quant voi le tans fe - lon []

K
X^N

B

8 et l'er - be vert con - tre so - leil res - plen - dre

Var.

N

O

8 et l'er - be vert con - tre so - leil res - plen - dre .

T

8 et l'er - bre verde con - tre so - leil res - plen - dre .

K
X^N

A'

8 lors chan - te - rai qu'il me se - roit mes - tier .

Var.

X

O

8 lors chan - te - rai qu'il me se - roit mes - tiers

T

8 lors chan - te - rai . car molt m'a - roit mes - tier .

K
X^N

B'

8 que ma da - me vou - sist son hon - me pren - dre .

Var.

KX

O

8 que ma da - me vou - sist son ho - me pren - dre .

T

8 que ma da - me dai - gnast son ho - me pren - dre .

K C KN
X N
8 qu'en tout le mont plus de ri - chor ne quier .

Var.
8

O
8 qu'en tot le mont plus de ri - chour ne quier .

T
8 si m'a - it diex plus de ri - chor ne quier

K D
X N
8 car tuit li bien qui sont se - roi - ent main - dre .

Var.
8 N X

O
8 car tuit li bon qui sont se - roi - ent moin - dre .

T
8 ke tot li bien del mont se - roi - ent men - dre .

K E
X N
8 que li mien voir

Var.
8

O
8 que de li mien voir .

T
8 ke li mien voir .

K F
X N
8 je ne puis s'el ne me veut a - ten - dre .

Var.
8 X

O
8 ne je ne puis s'el ne me vuet a - ten - dre

T
8 se je ne puis se ne m'i veut en - ten - dre

K
X^N

8 grant joie a - voir.

Var.

8

O

8 grant joie a - voir.

T

8 grant joie a - voir.

21. Lp XXV

CIL QUI TOUS LES MAUS ESSAIE

RS 111 L 65-18

Mus. K 117; M 31; N 43; P 43; V 108; X 82.

Texte T 167.

Blondiax de Neele – K

Blondiax – N

Blondiaus de Neele – P

Blondel de Neele – X

Mesire Gasse – M, T

Mus. Werf *mél.* I 319; Aubry *Arsenal* 39.Texte Tarbé *Blon.* 19; Huet *Gace* 98; Petersen-Dyggve *Gace* 279; Lepage 375.

7 4 5 4
a' b a' b a' b b a' b MW 782,2

KNPX/M – A B A B / C D E F G *pedes cum cauda*

a' b a' b a' b b a' b

V – A B C D E F G H I *oda continua*

V à six positions mélodiques au vers 8.

La leçon mélodique de V avec son schéma de composition en *oda continua* diverge totalement de celle des autres manuscrits. Nous l'avons donnée séparément.

KNPX et M sont bâtis en *pedes cum cauda*. Les *pedes* sont dans l'échelle modale de *fa* et la cadence strophique sur *ré*. Les quatre premiers manuscrits présentent des leçons quasi identiques, M diverge par une ornementation locale.

A

K
P N
X
8 Cil qui touz les max es - sai - e .

Var.
8 NPX PX X

M
8 Cil qui touz les mauz as - sai - e .

B

K
P N
X
8 doit bien a - mer loi - au - ment . NP

M
8 doit bien a - mer loi - au - ment .

A

K
P N
X
8 je sui cil qui ne s'es - mai - e .

Var.
8 X N P X

M
8 je sui cil qui ne s'es - mai - e .

B

K
P N
X
8 ne de riens ne se re - pent . NP

M
8 ne de riens ne se re - pent .

C

K
P N
X
8 se j'ai ser - vi en ma - noi - e

M
8 se j'ai ser - vi en ma - nai - e .

D

K
P N
X
8 gent guer - re - don en a - tent .

M
8 gent guer - re - don en a - tent .

E

K
P N
X
8 si chant sou - vent .

M
8 s'en chant sou - vent .

F

K
P N
X
8 ne mal que je trai - e NP

M
8 nus mauz que j'en trai - e .

G

K
P N
X
8 nel me des - fent . NPX

M
8 nel me def - fent .

V

A
Cil qui touz les maus es - sai - e

B
doit bien a - mer loi - au - ment .

C
je sui cil . qui ne s'es - mai - e .

D
ne de rienz ne se re - pent .

E
se j'ai ser - vi en ma - nai - e

F
gent guer - re - don en a - tent .

G
si chant sou - vent

H
ne mal que j'aie tret

I
nel me def - fent

22. Lp 2

JA DE CHANTER EN MA VIE

RS 1229 L 219-1

Mus. K 303; M 38 N 144; O 59; P 158; X 193.

Texte C 107; H 220 a 88; u 89.

Blondiaus de Neele - a
Mesire Gasse - MTexte Tarbé *Champ.* 49; Tarbé *Blon.* 33; Spanke *Lieder* 2; Lepage 423.

7 a' b' a' b' c a' c a' MW 1113,1

A B A B / C D C' D' *pedes cum versibus*

Les diverses versions mélodiques de cette chanson ne présentent pas de variantes significatives.

Les quelques différences que l'on observe sont uniquement de nature ornementale.

Cependant le manuscrit M dont la seconde moitié est malheureusement perdue, transpose la mélodie commune des *pedes* à la quinte inférieure.

K
P N
X
A
8 Ja de chan - ter en ma vi - e .

Var.
8

O
8 Ja de chan - ter en ma vi - e

X
8 Ja de chan - ter en ma vi - e .

K
P N
X
B
8 ne qier mes a - voir co - ra - ge . NPX

Var.
8

O
8 ne quier mais a - voir co - ra - ge .

X
8 ne quier maiz a - voir co - ra - ge .

K
P N
X
A
8 ainz vueil melz qu'a - mors m'o - ci - e . NPX

Var.
8

O
8 ainz aing mieus qu'a - mors m'o - ci - e

X
8 ainz fuit mieuz qu'a - mours m'o - ci - e

K
P N
X
B
8 pour fe - re son grant da - ma - ge . NPX

Var.
8

O
8 por fai - re son grant do - ma - ge .

X
8 pour fai - re son grant da - ma - ge .

C

K
P N
X

8 que ja més si loi - au - ment

Var.

8

O

8 que ja més si fai - te - ment

X

8

D

K
P N
X

8 n'iert a - me - e ne ser - vi - e.

Var.

8

O

8 soit a - me - e ne ser - vi - e.

X

8

C'

K
P N
X

8 por ce chas - toi tou - te gent

Var.

8

O

8 por ce chas - ti tou - te gent

X

8

D'

K
P N
X

8 moi a mort et li tra - hi - e

Var.

8

O

8 moi a mort et li tra - hi - e.

X

8

23. Lp XXI

SE SAVOIENT MON TOURMENT

RS 742 L 104-1

Mus. K 119; M 143 N 45; P 45; T 92; V 72; X 83

Texte U 38.

Blondiax de Neele – K

Blond – M T

Blondiax – N

Blondiax – P

Blondel de Neele – X

Mus. Werf *mél.* I 35; Aubry *Arsenal* 40; Aarburg 211; Lug 67.Texte Tarbé *Blon.* 59; Brakelmann I 182; Wiese 141, 189; Goldin 366; Lepage 319.

7 a b' a b' a a b' a a MW 628,2

KNPX – A B C D E B' F G F' *oda continua*T M V – A B A' B' / C D E F G *pedes cum cauda*

Dans le ms. M, la seconde position métrique des deux derniers vers est manquante.

Dans le ms. V, il est possible que le copiste, pour les trois premières portées, ait décalé la mélodie, car sinon le troisième vers se trouve affublé d'une position mélodique supplémentaire (8 mélodiques pour 7 métriques). Comme la première position métrique au

vers 1 est sans musique, le rétablissement semble justifiée, d'autant plus qu'alors les physionomies mélodiques des vers 1 et 3 se rapprochent formellement.

Dans le même ms. V, au vers 8, après la position 4, la note *ut* en marge de la portée semble inutile mélodiquement. Nous l'interprétons comme un guidon.

Nous sommes ici en présence de trois versions musicales très divergentes. Le groupe KNPX, construit en *oda continua*, s'oppose totalement au groupe TM et à la leçon de V qui suivent le schéma de *pedes cum cauda*.

Les mélodies des trois versions sont des espèces différentes: elles n'ont pas de point commun.

K
P N
X
8 A
Se sa - voi - ent mon tour - ment .

Var.
8

K
P N
X
8 B
et au - ques de mon af - fe - re . NPX

Var.
8

K
P N
X
8 C
cil qui de - man - dent con - ment .

Var.
8

K
P N
X
8 D
je puis tant de chan - çons fe - re .

Var.
8 P

K
P N
X
8 E
il di - roi - ent voi - re - ment

Var.
8 N

K
P N
X
8 B'
que nus a chan - ter n'en - tent

Var.
8 K

K
P N
X
8 F
qui melz s'en de - ust re - tre - re . NX
NX

Var.
8 P

K
P N
X
8 G
mes pour ce chant seu - le - ment . NP

Var.
8 P

K
P N
X
8 F'
que g'en muir plus dou - ce - ment . KNP

Var.
8 X X X

A

T
8 Se sa - voi - ent mon tor - ment

M
8 Se sa - voi - ent mon tour - ment .

B'

T
8 et au - ques de mon a - fai - re .

M
8 et au - ques de mon a - fai - re .

A'

T
8 cil ki de - man - dent co - ment .

M
8 cil qui de - man - dent con - ment .

B'

T
8 je puis tant . de can - chons fai - re .

M
8 je puis tant de chan - çons fai - re .

C

T
8 il di - roi - ent vrai - e - ment .

M
8 il di - roi - ent vrai - e - ment .

D

T
8 ke nus a chan - ter n'en - tent .

M
8 qui nus a chan - ter n'en - tent .

E

T
8 ki miex se de - ust re - trai - re .

M
8 qui mieuz s'en de - ust re - trai - re .

F

T
8 mais pour çou chant voi - re - ment

M
8 maiz [] r ce chant voi - re - ment .

G

T
8 ke je muir plus do - che - ment

M
8 que [] muir pluz dou - ce - ment .

V

A
8 Se sa - voi - ent , mon tor -
ment

B
8 et au - ques de mon af - fe - re .

A'
8 ceus qui de - man - dent con - ment .

B'
8 je puis . tant . de chan - çons fe - re .

C
8 il di - ro - ient voi - re - ment

D
8 que nus a chan - ter n'en - tent

E
8 qui miex . s'en de - ust re - tre - .
re

F
8 mes pour ce chant seu - le - ment .

G
8 que je muir , plus dou - ce - ment

24. Lp 5

ROSE NE LIS NE ME DONE TALENT

RS 736L 36-3

Mus. K 324; M 144; N 155; P 170; T 41; U 58; X 203.

Texte C 209.

Blondiaus - M
Cardons de Croisilles - T

Mus. Lug 111.

Texte Tarbé *Champ.* 30; Tarbé *Blon.* 57; Brakelmann; II 42;
Lepage 475.

10 a b a b c' c' d d MW 1209,15

K N P X - A B A B /C D E D' *pedes cum cauda*T M U - A B C D E F G H *oda continua*

Le groupe KNPX s'oppose fortement, à la fois mélodiquement (intonation sur *sol*, cadence strophique sur *ré*) et par son schéma formel de type *pedes cum cauda*, aux trois autres manuscrits TMU (intonation sur *ré*, cadence strophique sur *sol*) dont le schéma de composition mélodique est celui de l'*oda continua*.

Pour ces trois derniers manuscrits, les conduites mélodiques des vers de la seconde moitié de la strophe sont assez proches. D'une façon générale, dans ces trois versions, la mélodie est particulièrement ornée, surtout pour les trois derniers vers. Du point de vue de l'ornementation locale, U diffère assez notablement de T et de M.

K
P N
X
8 A
Ro - se ne lis ne m'i do - nent ta - lent .

Var.
8 X

T
8 A
Ro - ze ne lis ne m'i do - ne ta - lent .

M
8
Ro - se ne lis ne m'i dou - ne ta - lent .

U
8
Ro - se ne lys ne me do - ne ta - lent

K
P N
X
8 B
de joie a - voir ne de fe - re chan - çon .

T
8 B
de joie a - voir ne de fai - re chan - çon

M
8
De joie a - voir . ne de fai - re chan - çon .

U
8
de joie a - voir ne de fai - re chan - çon .

K
P N
X
8 A X
car la tres bele a qui mes cuers s'a - tent .

Var.
8 X

T
8 C
ca li vail - lans a qui mes cuers s'a - tent .

M
8 V
quar la vail - lanz a qui mes cuers s'a - tent .

U
8
car la tres bele a cui mes cuers s'a - tent

K
P N
X
8 B NP X
m'a fet lonc tens ren - voi - sier en par - don .

Var.
8 X
N N N

T
8 D
m'a fait lonc tans ren - voi - sier em par - don .

M
8
m'a fait lonc tans ren - voi - sier en par - don .

U
8
m'a fait lon tens ren - voi - sier en par - don .

C

K
P N
X
8 mes li con - fort de sa tres grant vail - lan - ce .

Var. 8

E

T
8 mais li con - fors de sa tres grant vail - lan - ce .

M
8 maiz li con - fors de sa tres grant vail - lan - ce .

U
8 mais li con - forz de sa tres grant vail - lan - ce

D

K
P N
X
8 M'a fin a - mant te - nu en es - pe - ran - ce

Var. 8 X

F

T
8 m'a fin a - mi te - nu en es - pe - ran - ce

M
8 m'a fin a - mant te - nu en es - pe - ran - ce .

U
8 m'a fi - ne - ment te - nu en es - pe - ran - ce .

E NP

K
P N
X
8 de joie a - voir . et se par li ne l'ai

Var. 8

G

T
8 de joie a - voir et se par li ne l'ai

M
8 de joie a - voir . et se par li ne l'ai .

U
8 de joie a - voir . et se par li ne l'ai

D' NPX

K
P N
X
8 tot sanz cui - dier cuit bien que je mor - rai .

Var. 8

H

T
8 tout sanz qui - dier sai bien que je mor - rai .

M
8 tout sanz qui - dier sai bien que je mor - rai .

U
8 tot sanz cu - dier sai bien que je mor - rai .

A

K
P N
X
8 car a - dés pens que par ce doie a - tain - dre .

Var. K X K
8

U
8 per ce cui - dai a bone a - mor a - tain - dre

O
8 car a - dés pens que par ce doie a - tain - dre .

a
8 car a - dés pens que par ce doie a - tain - dre .

B

K
P N
X
8 la ou je n'os par - ler d'au - tre proi - e - re .

Var. X
8

U
8 la ou je n'os a - voir au - tre proi - e - re .

O
8 la ou je n'ox par - ler d'au - tre proi - e - re .

a
8 la u je n'os par - ler d'au - tre ma - nie - re .

C

K
P N
X
8 et des poi - ors est ce la moi - e grain - dre .

Var. X N P
8

U
8 et des pa - ors rest ce la moi - e grain - dre .

O
8 et des po - ours est ce la moi - e grain - dre .

a
8 et des pa - ours est ce la moi - e grain - dre .

B

K
P N
X
8 que nel sa - chent ce - le gent mau - par - lie - re .

Var. X N P X
8

U
8 que nel sa - chent ce - le genz no - ve - lie - re .

O
8 que nou sa - chent fau - se gent no - ve - leie - re

a
8 que nel sa - chent ce - le gent mau - par - lie - re .

C'

K
P N
X

8 qui a - dés font la bone eu - re re - main - dre .

Var.

8 N P X N

U

8 qui a - dés font la bone o - re re - main - dre .

O

8 qui a - dés font la bone oeu - re re - main - dre .

a

8 ki a - dés font la boine oeu - re re - main - dre .

B'

K
P N
X

8 et les a - manz me - tent du tout ar - rie - re

Var.

8 X X

U

8 et les a - manz trai - ent toz jors ar - rie - re .

O

8 et les a - manz trai - ent au - ques ar - rie - re .

a

8 et les a - mans me - tent del tout a - rie - re .

D **KN**

K
P N
X

8 sanz joie a - voir .

U

8 de joie a - voir .

O

8 de joie a - voir .

a

8 sans joie a - voir

E

K
P N
X

8 da - me mer - ci ce - le que j'ai tant chie - re

Var.

8 X X

U

8 mer - ci da - me que j'ai el mont plus chie - re .

O

8 da - me mer - ci dou mont la mieuz a - me - e

a

8 da - me mer - ci ce - le qui j'ai plus chie - re

K D KPX

P N
X

8 sanz de - ce - voir .

U

8 sanz de - ce - voir .

O

8 sanz de - ce - voir .

a

8 sanz de - ce - voir .

V

A

Tant ai d'a - mours qu'en chan - tant . me fet . plain - dre

B

s'ai ce . m'est vis . mout es - tran - ge ma - nie - re

C

car a - dés pens que par ce doie a - tain - dre .

V

D

8 La ou je n'os pal - ler d'au - tre pri - e - re .

E

8 et des pa - ors est ce - la moi - e grain - dre .

F

8 que nel sa - chent ce - le gent mal - pal - lie - re .

G

8 car a - dés font la bonne eu - vre re - main - dre .

H

8 et les a - manz me - tent du tout ar - rie - re

I

8 sanz joie a - voir

J

8 da - me mer - ci ce - le qui j'ai plus chie - re .

K

8 sanz de - ce - voir

26. Lp XI

AMOUR DONT SUI ESPRIS (M'EFFORCE)

RS 1545 L 24-4

Mus. K 114; M 143; N 42; O 79; P 41; T 92; V 107; X 80.

Texte C 57.

Blondiaus de Neele – P K

Blondiaus – M N

Blondel de Neele – X

Mus. Werf *mél.* I; Werf *Chansons* 100; Aubry *Arsenal* 38;
Beck *Cangé* 184; Aarburg 161; Gennrich et Aarburg cf. RS.Texte Tarbé *Blon.* 10; Brakelmann I 154; Wiese 130; Lepage 195.

6 a b a b a b a b b a b MW 730,2

V – A B C D E F G H I J K *oda continua*KNPTX – A B A B / C D E F C D G *pedes cum cauda*

O – (A') (A')

M – A B A B / C D E F C D F

Au vers 3, N et X disposent d'une position mélodique de trop. Nous avons contracté la phrase à la quatrième position pour N et à la sixième pour X.

Toutes les leçons manuscrites à l'exception de celle de V (qui suit le schéma de composition en *oda continua* et offre une mélodie différente), sont très proches. Leur schéma – *pedes cum cauda* – manifeste des répétitions dans la *cauda*. Les cadences prépondérantes très régulières sont en fin de *pedes* et en fin de strophe *ré*. Dans la *cauda*, c'est *fa* qui prévaut.

Sur le plan rythmique, le ms. O note la mélodie en notation mesurée. Le mode rythmique, sans doute entre le deuxième et le sixième mode, reste incertain.

A

K
P N
X

8 A - mors dont sui es - pris .

Var.

8 X

T

8 L'a - mors dont sui es - pris

M

8 ur dont sui es

O

8 L'a - mours donc sui es - pris

B KNP

K
P N
X

8 m'es - for - ce de chan - ter .

Var.

8 NP

T

8 me se - mont de chan - ter .

M

8 me se - mont de

O

8 me se - mont de chan - ter .

A

K
P N
X

8 si faz conme hons pen - sis

Var.

8 X N X

T

8 si chant com hom sos - pris

M

8 ant com hom sou - pris .

O

8 si fais con hons sos - pris

B KNP

K
P N
X

8 qui ne puet en - du - rer .

Var.

8 NX P

T

8 ki ne puet a - men - der .

M

8 puet a - men - der .

O

8 qui ne puet en - du - rer .

C

K
P N
X

8 et si ai ja tant con - quis

T

8 pe - tit i ai con - quis.

M

8 pe - tit i [] con - quis

O

8 et s'ai je tant con - quis

D

K
P N
X

8 que bien me puis van - ter .

Var.

8 N PX X N

T

8 mais bien me puis van - ter .

M

8 mais bien me puis van - ter .

O

8 que bien me puis ven - ter .

E

K
P N
X

8 que j'ai pie - ça a - pris

Var.

8 P N

T

8 se li plaist j'ai a - pris

M

8 se li plaist j'ai a - pris

O

8 que j'ai pie - ça a - pris

F

K
P N
X

8 loi - au - ment a a - mer .

Var.

8 X P

T

8 loi - au - ment a a - mer .

M

8 a loi - au - ment a - mer .

O

8 le - au - ment a a - mer .

K C
P N
X 8 a li sont mi pen - ser

Var. N
8

T 8 a cel sont mi pen - ser

M 8 a ce sunt mi pen - ser.

O 8 a li sont mi pen - ser

K D
P N
X 8 et se - ront a touz dis

Var. P
8 N

T 8 et se - ront a tos dis .

M 8 et se - ront a touz dis .

O 8 et se - ront a touz dis .

K G KN
P N X 8 ja nen en quier os - ter .

Var. 8

T 8 ja nes en quier os - ter .

M 8 ja nes en quier os - ter .

O 8 ja nes en quier os - ter .

V

A
8 A- mours dont sui es - priz

B
8 m'ef - for - ce de chan - ter .

C
8 si faz come hom seur - priz

D
8 qui ne puet en - du - rer .

E
8 et si ai tant con - quis

F
8 que bien me puis van - ter .

G
8 que j'ai pie - ça a - priz .

H
8 a loi - au - ment a - mer

I
8 a li sont mi pen - ser

J
8 et se - ront a touz dis .

K
8 ne s'en pue - ent os - ter .

27. Lp 1

A LA DOUCOR D'ESTÉ QUI REVERDOIE¹

RS 1754 L 65-3

Mus. K 111; M 56; N 41; O 2; P 149; T 158; V 105; X 78.

Texte C 14; H 225; I 1,12; S 88; U 26; za VIII.

Blondiax de Neele – K

Blondiax – N

Blondel de Neele – X

Messires Gaisez – C

Li Chastelains – M, T

Mus. Werf *mél.* I 269; Aubry *Arsenal* 37; Beck *Cangé* 5; Parker 201.Texte Tarbé *Blon.*; Brakelmann I 101; cf. RS. p.241; Lepage 403.

10	a' b a' b b a' a'	MW 852,23
KMNPVX –	A B A' B' / C D E	<i>pedes cum cauda</i>
O –	A B A B / C D B	” ” ”
V –	A B C D E F G	<i>oda continua</i>

¹ Nous donnons ici comme d'habitude l'*incipit* de Raynaud-Spanke, bien que dans aucun des manuscrits musicaux nous ne trouvons celui-ci tel quel. Le titre que nous lisons est toujours *A la douçours du tens qui reverdoie*.

V à son habitude fait exception. Il suit le schéma en *oda continua* et offre une mélodie différente, énonçant les cadences de *fa*, *mi* et *ré* suspensives, privilégiant celle sur *sol* placée à des lieux métriques importants: la *diesis* et la fin de strophe.

Toutes les autres leçons mélodiques sont proches avec un schéma en *pedes cum cauda*. Celui de la version du ms. O est le plus régulier.

La mélodie de T est transposée à la quarte supérieure. H. van der Werf transcrit cette leçon une quarte au-dessous pour la comparaison avec KNPX. Sa transposition affecte toute la mélodie et peut se justifier. Cependant, parce que la mélodie du second vers et surtout celle du dernier de la strophe (avec sa finale) rejoint dans le chansonnier T la hauteur des autres leçons mélodiques, nous préférons ne pas intervenir dans la transcription.

A

K
N
P
X

8 A la dou - çor du tens qui ra - ver - doi - e.

O

8 A la dou - çour dou tens qui re - ver - doi - e

T

8 A la dou - çour del tans ki ra - ver - doi - e.

II
M

8 Dieus k'a a - mors ki

B

K
N
P
X

8 chan - tent oi - sel et flo - ris - sent ver - gier.

O

8 chan - tent oi - sel et flo - ris - sent ver - gier.

M

8

T

8 chan - tent oi - sel et foil - lis - sent ver - gier.

KNP

A'

K N
P X
8 mes je ne sai dont res - jo - ir me doi - e.

Var. P K

O A
8 mes je ne sai dont res - jo - ir me doi - e

M
8 [] dont es - jo - ir me doi - e.

T
8 mais je ne sai dont es - jo - ir me doi - e.

B' KNP

K N
P X
8 quant a mer - ci fail quant je plus la quier.

Var. PX

O B
8 quant a mer - ci fail la ou plus la quier.

M B'
8 qua mer - ci fail quant je pluz la re - quier.

T B'
8 k'a mer - ci fail quant je plus la re - quier.

C KNP

K N
P X
8 je chan - te - rai sanz joi e et sanz proi - er.

Var. K

O
8 si chan - te - rai sanz joie et sanz proi - ier

M
8 si chan - te - rai sanz joie. et sans proi - er.

T
8 si chan - te - rai sanz joie et sans proi - er

D KNX

K N
P X
8 que ma mort voi ne fail - lir n'i por - roi - e.

O
8 quant ma mort voi et fail - lir n'i por - roi - e

M
8 qar ma mort voi. et fail - lir n'i por - roi - e.

T
8 car ma mort voi ne fail - lir n'i por - roi - e.

K
P
X

E

8 puis qu'a - mors veut que con - tre moi la croi - e .

Var.

X X X

8

O

B

8 quant a - mors vuet que con - tre moi la croi - e .

M

E

8 quant a - mours veut qu'en con - tre moi la croi - e .

T

E

8 qant a - mors . velt qu'en con - tre moi la croi - e .

V

A

8 A la dou - çour du tenz qui re - ver - doi - e .

B

8 chan - tent oi - sel et flo - ris - sent ver - gier .

N

C

8 mes je ne sai dont res - jo - ir me doi - e .

D

8 quant a mer - ci fail quant je plus la quier

E

8 je chan - te - rai sanz joie et sanz pri - er

F

8 que ma mort voi ne fail - lir n'i pour - roi - e .

G

8 puis qu'a - mours veut qu'en con - tre moi la croi - e

28. Lp X

J'AIM PAR COSTUME ET PAR US

RS 2124 L 24-11

Mus. K 115; M 140; N 43; P 41; R 130; T 90; V 107; X 81; Z 10.

Texte C 105; I 1,1.

Blondiaus de Neele – K, P

Blondiaus – M, N

Blondeaus – T

Blondel de Neele – X

Mus. Werf *mél.* I 114; Aubry *Arsenal* 38; Aarburg 202.Texte Tarbé *Blon.* 35; Brakelmann I 161; Wiese 127; Lepage 177.

7 a b' a b' a b' a b' c MW 744,2

KMNPX – A B A B / C A' D E C *pedes cum cauda*

TZ – A B A B / C A' D E F " " "

V – A B C D E F G H I *oda continua*

R – A B C B' D E D F G

Dans la leçon du ms. V, le vers 5 est hypométrique. Dans la leçon du ms. R, une position mélodique supplémentaire a été notée au vers 1 entre les syllabes 4 et 5. Pour le vers 3 de ce manuscrit, bien qu'il soit hypométrique, la mélodie présente les 7 positions régulières du vers.

Cette chanson dispose de trois mélodies différentes: celle de V, celle de R et celle des autres leçons. La leçon de V est bâtie sur la forme *oda continua*. Il faut signaler quelques ressemblances des motifs d'intonation pour les vers 3, 4 et 7; 6 et 9; 5 et 8.

Les groupes KNPX et TMZ offrent une structure en *pedes cum cauda*, avec dans la *cauda* la répétition au vers 6 de l'élément A du vers 1. Les leçons de Z et de T sont les seules à donner pour le dernier vers un nouvel élément mélodique F, tandis que les autres leçons répètent le C.

Le schéma de construction mélodique du ms. R n'est pas régulier et mêle les deux structures mélodiques précédentes.

A

K N
P X

8 J'aim par cous - tume et par us

Var.

8

T

8 J'aim par cos - tume et par us

M

8 J'aim par cous - tume et par us .

Z

8 J'aim par cous - tume et par us .

B KNP

K N
P X

8 la ou je ne puis a - tain - dre .

Var.

8

T

8 la ou je ne puis a - tain - dre .

M

8 la u je ne puis a - tain - dre .

Z

8 la ou je ne puis a - tain - dre

A

K N
P X

8 si haut conme a - mis et druz .

Var.

8

T

8 et chant com a - mis et drus

M

8 et chant con a - mis et drus .

Z

8 et chant com a - mis et drus .

B KN

K N
P X

8 qui d'a - mors ne s'o - se plain - dre .

Var.

8

T

8 ki d'a - mor ne s'o - se plain - dre .

M

8 qui d'a - mours ne s'o - se plain - dre .

Z

8 qui d'a - mours ne s'o - se plain - dre .

C KNP

K N
P X
8 s'en ai mult des max e - uz

Var.
8 NP X

T
8 s'en ai mult de maus e - us.

M
8 s'en ai mout de maus e - us.

Z
8 s'en ai mout de maus e - us.

D

K N
P X
8 pour si douz fais me - tre jus.

Var.
8 P

T
8 por si doc fais me - tre jus.

M
8 pour si dous fais me - tre jus.

Z
8 pour si douc fais me - tre jus.

A'

K N
P X
8 mes ne me doi mi - e fain - dre.

Var.
8 X X

T
8 mais ne m'en doi mi - e fain - dre

M
8 maiz ne m'en doi mi - e fain - dre.

Z
8 mais ne me doi mi - e fain - dre.

E

K N
P X
8 ja dex ne me lest en - frain - dre

Var.
8 P X P

T
8 ja diex ne m'i laist en - frain - dre.

M
8 ja diex ne m'i lait en - frain - dre.

Z
8 ja diex ne m'i laist en - frain - dre.

K N C KP
P X 8 un seul jor de bien a - mer .

Var. 8 X

T F 8 un seul jor de bien a - mer .

M C 8 un seul jour de bien a - mer

Z F 8 un seul jour de bien a - mer

V A 8 J'aing par cous - tume et par us

B 8 la ou je ne puis a - tain - dre .

C 8 si haut comme a - mis et druz .

D 8 qui d'a - mors ne s'o - se plain - dre .

E 8 s'en ai mout des maus eüz .

F 8 mes ne m'en doi mi - e fain - dre .

G 8 par si douz fes me - tre jus .

H 8 ja diex nel me lest en - fain - dre .

I 8 un seul jour de bien a - mer

R

A

J'aim par cous - tume et par us .

B

la ou je ne puis a - tain - dre .

C

et chant con - me a - mis drus .

B'

qui d'a - mours ne s'o - se plain - dre .

D

s'en ai mult des malz e - us .

E

mes ne m'en doi mi - e fain - dre

D

pour si douls fais met - tre jus .

F

ja diex ne m'i laist en - frain - dre .

G

un seul jor de bien a - mer .

29 (18). Lp XII

LI PLUS SE PLAINT D'AMOURS

RS 1495 (1497) L 24-12

Mus. K 114; M 137; N 44; P 44; R 54; T 87; V 109; Z 10; a 88.

Texte C 125; F 113; U 95.

Blondiax de Neele - K
 Blondiaus - M N P R a
 Blondeaus - T
 Blondels de Neelle - C

Mus. Werf *mél.* I 90; Aubry *Arsenal* 38; Aarburg 134.Texte Tarbé *Blon.* 39; Brakelmann I 163; Wiese 132; Lepage 211.

4 6

10 a' b a' b b a' b a' MW 902,15

Tous sauf V - A B A B/C D E F *pedes cum cauda*V - A B C D E F G H *oda continua*

Cette chanson dispose de trois mélodies différentes celles de V, R et celles des autres leçons. La leçon de V est bâtie sur la forme en *oda continua* et toutes les autres - en *pedes cum cauda*.

La mélodie de T diverge sensiblement par rapport à elle-même dans la répétition des *pedes* et dans toute la chanson par rapport aux autres leçons de son groupe.

La mélodie de KMNPTZa (échelle de *sol* prépondérante) présente quelques analogies en intonation avec celle de V 106 de la chanson 18 RS 1497.

A

K
P N

8 Li plus se plaint d'a - mors mes je n'os di - re

Var.

8

T I

8 Li plus se plaint d'a - mors mais je n'os di - re

T II

8 Diex je fui ja de si grant joi - e si - re

M

8 Li plus se plaint d'a - mors . maiz je n'os di - re .

Z

8 Li plus se plaint d'a - mors mais je n'os di - re .

a

8 Li plus se plaint d'a - mors mais je n'os di - re .

B NP

K
P N

8 c'on - ques nul jor me vou - sist en - gin - gnier

Var.

8

T

8 k'ainc a nul jor me vau - sist em - pi - rier .

T II

8 [quant ...]

M

8 qu'ainc a nul jor me vou []

Z

8 k'ainc a nul jour me vau - sist em - pi - rier .

a

8 k'ains a nul jour me vau - sist em - pi - rier .

K
P N

A

8 se mes vo - loirs m'a - ide a des - con - fi - re

Var.

8

T

8 se mes vo - loirs m'a - ie a des - con - fi - re .

M

8

Z

8 se mes vo - loirs m'a - ide a des - con - fi - re .

a

8 re se mes vo - loirs m'a - ide a de - con - fi - re .

K
P N

B

8 je nel doi pas ma da - me re - pro - chier

Var.

8

T

B'

8 je nel doi pas ma da - me re - pro - chier .

M

8

Z

8 je nel doi pas ma da - me re - pro - chier .

a

8 je nel doi pas ma da - me re - pro - chier .

V

A
8 Li plus se plaint d'a - mours mes je n'os di - re .

B
8 c'on- ques nul jour me vou - sist en - gi - gnier .

C
8 se mes vo - loirs m'a - ide a des - con - fi - re .

D
8 je nel doi pas ma da - me re - pro - chier

E
8 ainz voeil proi - er .

F
8 qu'ele a - liet mon mar - ti - re .

G
8 que je l'aing tant loi - au - ment sanz tri - chier

H
8 que je mor - rai ce m'i os es - con - di - re .

R

A
8 Li plus se plaint d'a - mours . mes je n'os di - re

B
8 que elle a nul jour me vou - sist en - gin - gner .

A
8 Se mes vou - loirs m'a - ide a des - con - fi - re .

B
8 je nel doi pas ma da - me re - pro - chier .

C
8 Ainz voeil proi - er

D
8 qu'elle a - let mon mar - ti - re .

E
8 car je l'ain si loy - au - ment sanz tri - chier .

F
8 que je mour - rai se ja m'os es - con - di - re .

30. Lp II

A L'ENTRANT D'ESTÉ QUE LI TENS S'AGENCE

RS 620 L 24-2

Mus. K 120; M 141; N 46; O 7; R 28; T 90; V 115 X 84; a 89.

Texte C 13; U 111.

Blondiax de Neele – K

Blondeaus – M N

Blondel de Neele – X

Blondiaus de Niele – a

Monnios – R

Messires Gaisez – C

Mus. Werf *mél.* I 26; Aubry *Arsenal* 41; Beck *Cangé* 17; Gennrich *Form.* 226; Aarburg 150.Texte Tarbé *Blon.* 5; Brakelmann I 141; Wiese 117; Lepage 65.

10 a' b a' b / a' a' b MW 1159,6

R A B A B / C C' D *pedes cum cauda*

Autres – A B A B / C C' B " " "

D'après les rimes des autres strophes de la pièce, celles des vers 5 et 6 de la strophe I sont inexactes, les 5^e et 6^e vers de toutes les autres strophes étant construits sur les mêmes rimes a'.

Le vers 3 de T est faux, il manque «cuers».

Dans le vers 7 de la leçon de a, il manque une position mélodique. Compte tenu du parallélisme de la phrase avec celles dans K N X T M et O, on peut penser que l'avant-dernière syllabe du vers n'a pas été pourvue de musique.

Toutes les leçons – sauf celle de R – suivent le schéma de type *pedes cum cauda* avec répétition du second élément au deuxième vers:

A B A B / C C' B.

Les schémas de a et de M diffèrent, quoique de façon minime, au quatrième et au dernier vers.

Le schéma mélodique de R qui suit aussi la construction en *pedes cum cauda* n'admet pas la répétition de l'élément B en fin de strophe:

A B A B / C C' D.

Le regroupement des leçons en trois groupes KNX / TaV et MO se justifie d'une part par des ressemblances mélodiques assez nettes au plan local du vers, d'autre part, et surtout, par les transpositions qui affectent ces groupes. KNX sont transposées à la quinte du groupe M O et T a V à la quarte du même groupe.

La mélodie de R, bien qu'elle suive un chemin formel assez proche, diffère totalement du reste de la tradition.

Hendrik van der Werf transcrit les leçons jumelles des manuscrits KNX à la quinte inférieure de la hauteur originale et transpose à la quarte supérieure les leçons mélodiques des chansonniers M et O. Ce faisant, il rapproche les manuscrits KNX – O aTM en leur affectant une hauteur quasi identique.

Sur le plan du schéma mélodique le rapprochement se comprend. Néanmoins, comme nous l'avons signalé ci-dessus, les leçons des manuscrits KNX / Ta et MO peuvent se regrouper tout particulièrement en fonction du critère de hauteur, ce que Hendrik van der Werf, ignore avec ses transpositions. Au surplus, la ressemblance de l'intonation (vers 1) de la leçon du ms. V avec celles de KNX, demanderait aussi, dans la logique du musicologue, une transposition...

Pour l'ensemble de ces raisons nous préférons une fois encore ne pas intervenir sur les hauteurs originales.

K
X^N

A

8 A l'en - trant d'es - té que li tens con - men - ce .

Var.

8 X

T

A

8 A l'en - trant d'es - té ke li (t)an co - men - ce .

a

A

8 A l'en - trant d'es - té que li tans con - men - che .

M

A

8 A l'en - trant d'es - té que li tans con - men - ce .

O

A

8 A l'en - trant d'es - té que li tans co - men - ce

V

A

8 A l'en - trant d'es - té . que li tenz con - men - ce .

K
X^N

B

8 que j'oi les oi - siax sor la flor ten - tir .

Var.

8 K K K KX K N

T

B

8 ke j'oi sor la flor les oi - siaus ten - tir .

a

B

8 que j'oi sour la flour les oi - siaus ten - tir .

M

B

8 que j'oi seur la flour les oi - siauz ten - tir .

O

B

8 quant j'oi ces oi - seaus sor la flour ten - tir .

V

B

8 que j'oi les oi - siaus seur la flour ten - tir .

K
X^N

A

8 sor - pris sui d'a - mors dont mes cuers ba - lan - ce

Var.

8

T

A

8 sui sos - pris d'a - mors dont mes [] ba - lan - ce

a

A

8 sou - pris sui d'a - mours u mes cuers ba - lan - che.

M

A

8 sui sou - pris d'a - mors u mes cuers ba - lan - ce.

O

A

8 so - pris sui d'a - mours dont mes cuers ba - lan - ce.

V

A'

8 seur - pris sui d'a - mours dont mes cuers ba - lan - ce.

K
X^N

B

8 dex m'en lest jo - ir tout a mon ple - sir

Var.

8

K K N

T

B

8 diex m'en doinst a - voir joie a mon plai - sir.

a

B'

8 dieus m'en doint a - voir joie a mon plai - sir.

M

B

8 diex m'en doint a - voir joie a mon plai - sir.

O

B

8 dex m'en doint jo - ir tot a mon plai - sir.

V

B'

8 diex m'en lest jo - ir tout a mon ple - sir.

K
X^N

C KN

8 ou au - tre - ment criem mo - rir sanz dou - tan - ce

Var.

8 X

T

C

8 ou au - tre - ment quic mo - rir sans fail - lan - ce.

a

C

8 ou au - tre - ment cuic mo - rir. sans fail - lan - che.

M

C

8 u au - tre - ment cuit mo - rir. sans fail - lan - ce.

O

C

8 ou au - tre - ment crien mo - rir sanz do - tan - ce.

V

C

8 ou au - tre - ment. crieng mo - rir sanz dou - tan - ce.

K
X^N

C'

8 car je n'ai el mont au - tre sous - te - nan - ce

Var.

8 X N K

T

C'

8 car je n'ai el mont au - tre se - ur - tan - ce

a

C'

8 car je n'ai el mont au - tre sous - te - nan - che

M

C'

8 car je n'ai el mont au - tre sous - te - nan - ce.

O

C'

8 car je n'ai ou mont au - tre sous - te - nan - ce

V

C'

8 car je n'ai el mont au - tre sos - te - nan - ce.

K
X^N

B

8 a - mors c'est la riens que je plus de - sir

Var.

K K K X

8

T

B

8 k'a - mors est la riens ke je plus de - sir .

a

B

8 k'a - mours est la riens que jou plus de - sir .

M

B'

8 qu'a - mours et la riens que je pluz de - sir .

O

B

8 a - mors est la riens que je plus de - sir .

V

B''

8 a - mours c'est la riens que je plus de - sir .

R

A

8 A l'en - trant d'es - té que li temps com - man - ce .

B

8 que j'oi sur la flour ces ois - siaus ten - tir .

A

8 sui pen - sis d'a - mours ou mes cuers ba - lan - ce .

B

8 diex me doint a - voir joie a mon plais - sir

C

8 ou au - tre - ment cuit mou - rir sans fail - lan - ce .

C'

8 car je n'ay el mont au - tre sous - te - nan - ce

D

8 qu'a - mours est la riens que je plus de - sir .

31. Lp 7

TANT DE SOULAS COME J'AI POUR CHANTER

RS 826 L 65-76

Mus. K 73; L 54; M 32; M 144; N 26; O 138; P 13; U 25; V 73;
X 55.

Texte C 232.

Blondiaus – M 144

Messirez Gaisez – C

Gasse – M 32

Gaces Brullez – N

Me sire Gaces – P

Gaeces la fist – U

Gaces Brullez- K, X

Mus. Werf *mél.* I 417; Aubry *Arsenal* 23; Beck *Cangé* 318;
Lug 38.Texte Tarbé *Blon.* 68; Huet *Gace* 77; Lepage 507.

10 a b a b c' d' c' d' MW 1263,1

A B A B / C D E F *pedes cum cauda*

Comme d'habitude, la leçon de V diverge mélodiquement des autres manuscrits. Cependant toutes les versions présentent une structure mélodique analogue en *pedes cum cauda*.

Dans la tradition principale (tous sauf V) les cadences de fin de vers sont régulières sur *fa* et *ré* (*ré* cadence strophique).

The musical score consists of six staves, each representing a different manuscript version. The first staff is labeled 'K' and 'A' and contains the lyrics 'Tant de so - laz con - me j'ai por chan - ter.' The second staff is labeled 'Var.' and contains the lyrics 'L P KNX'. The third staff is labeled 'O' and contains the lyrics 'Tant de so - laz con - me j'ai por chan - ter'. The fourth staff is labeled 'M32' and contains the lyrics 'Tant de sou - laz que je ai por chan - ter.' The fifth staff is labeled 'M144' and contains the lyrics 'Tant de so - laz com je ai pour chan - ter.' The sixth staff is labeled 'U' and contains the lyrics 'Tant de so - laz co - me j'ai par chan - ter.' Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff also has a common time signature '8'.

K N B KNP
P X
L 8 da - me m'es - tuet de - guer - pir et les - sier.

Var. L L P KN
8

O 8 da - me m'es - tuet de - guer - pir et lais - sier

M32 8 da - me m'es - tuet et guer - pir et leis - sier.

M144 8 da - me m'es - tuet et guer - pir et lais - sier.

U 8 da - me m'es - tuet et guer - pir. et las - sier.

K N A
P X
L 8 quant je ne puis en vous mer - ci trou - ver.

Var. X X P KN LP
8

O 8 quant je ne puis en vos mer - ci trou - ver

M32 8 quant je ne puis en vous mer - ci trou - ver.

M144 8 quant je ne puis en vous mer - ci trou - ver.

U 8 qant je ne puis en vos mer - ci trou - ver.

K N
P X
L 8 trop cou - ven - dra ma chan - çon en - pi - rier.

Var. 8 XP L N NP L K

O 8 trop co - ven - dra ma chan - çon em - pi - rier.

M32 8 trop con - ven - dra mes chan - çons em - pi - rier.

M144 8 il con - ven - dra ma chan - çon em - pi - rier.

U 8 molt co - ven - dra mes chan - çons em - pi - rier.

K N
P X
L 8 tout ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce.

Var. 8 X K

O 8 tost ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce.

M32 8 tout ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce.

M144 8 tout ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce.

U 8 tot ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce.

K N D KLN
P X
L 8 quant en vos n'ai a - ten - te ne fi - an - ce

Var. 8 N LX K N KL

O 8 quant en vous n'ai a - ten - te ne fi - an - ce .

M32 8 quant en vous n'ai a - ten - te . ne fi - an - ce .

M144 8 quant en vous n'ai a - ten - te . ne fi - an - ce .

U 8 quant en vos n'ai a - ten - te ne fi - an - ce .



K N E KLN
P X
L 8 ne ja d'ail - lors ne quier a - voir a - i - e .

Var. 8 L LX KX N

O 8 ne ja d'ail - lors ne quier a - voir a - hi - e

M32 8 ne ja d'ail - leurs ne quier a - voir a - i - e .

M144 8 ne ja d'ail - leurs ne quier a - voir a - i - e .

U 8 ne ja d'ail - lors ne quier a - voir a - i - e .

K
P
N
X
L

F

8 tout ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce .

Var.

8

O

8 tost ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce .

M32

8 tout ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce

M144

8 tout ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce .

U

8 tot ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce .

V

A

8 Tant de sou - las com je ai de chan - ter

B

8 da - me m'es - teut de - guer - pir . et les - sier .

A'

8 quant je ne puis en vous mer - ci tro - ver .

B

8 trop cou - ven - dra ma chan - son em - pi - rier .

C

8 pour ce le les . que joi - e m'est fail - li - e .

D

8 quant en vous n'ai a - ten - te ne fi - an - ce .

E

8 ne ja nul jour ne quier a - voir a - i - e .

F

8 tout ai per - du con - fort et es - pe - ran - ce .

32. Lp VI

COMENT QUE D'AMOURS ME DUEILLE

RS 1007 L 24-7

Mus. K 116; M 138; N 43; O 27; P 42; R 52; T 88 V 107; X 81;
Z 8.

Blond – M

Blondiaus – N P R

Blondeaus – T

Blondel de Neele – X

Blondiax de Neele – K

Mus. Werf *mél.* I 42; Aubry *Arsenal* 38; Beck *Cangé* 62; Aarburg
192.Texte Tarbé *Blon.* 20; Brakelmann I 149; Wiese 124; Lepage 119.

7	a' b a' b a' b b a' b b	MW 786,4
V	A B C D E F G H I J	<i>oda continua</i>
R	A B A B /C D E F G H	<i>pedes cum cauda</i>
Autres –	A B A B /C D A' E F G (D')	” ” ”

Dans le ms. V, il manque une position mélodique à la dernière syllabe du vers 1, à la cinquième du vers 5 et à la pénultième du vers 7.

Notons que le copiste du texte de R débute le vers 8 par une majuscule initiale.

Cette chanson possède trois mélodies bien différentes: celle de V, celle de R et celle des autres leçons, bien que l'on puisse trouver quelques ressemblances de conduite mélodique entre elles.

La construction de V est en *oda continua*; celle de R et des autres manuscrits est en *pedes cum cauda*. Signalons tout de même que pour la version majoritaire, le vers 7 répète l'élément A et l'avant-dernier vers reprend une partie de l'élément D au vers 6.

Dans la leçon de R, la deuxième phrase de la *cauda* – l'élément D – ressemble par son allure mélodique à l'élément B en fin de *pedes*; c'est la raison pour laquelle nous l'avons transcrite en dessous des phrases B qui la précèdent.

K
N
P
X

A

8 Con - ment que d'a - mer me dueil - le.

Var.

8 X

T

8 Co - ment ke d'a - mors me doel - le

M

8 Con - ment que d'a - mours me dueil - le.

O

8 Co - ment que d'a - mors me dueil - le.

Z

8 Com - ment ke d'a - mours me duel - le.

K
N
P
X

B

8 bien est droiz que de li chant.

Var.

8 P X

T

8 bien est drois . ke de li cant .

M

8 bien est drois que de li chant .

O

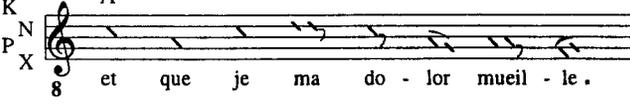
8 bien est droiz que je en chant .

Z

8 bien est drois ke de li chant .

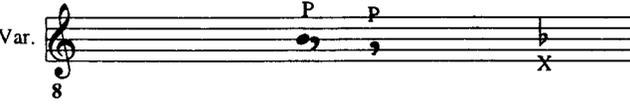
A

K
N
P
X



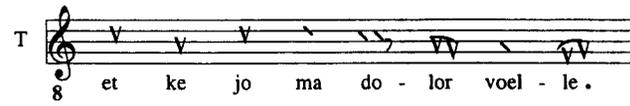
8 et que je ma do - lor mueil - le .

Var.



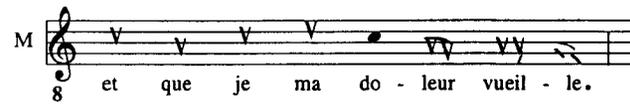
8

T



8 et ke jo ma do - lor voel - le .

M



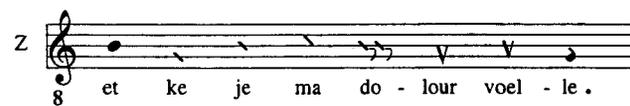
8 et que je ma do - leur vueil - le .

O



8 et que je ma do - lor vuil - le .

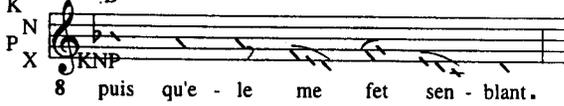
Z



8 et ke je ma do - lour voel - le .

B

K
N
P
X



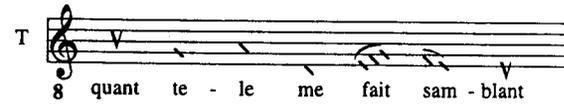
8 puis qu'e - le me fet sen - blant .

Var.



8

T



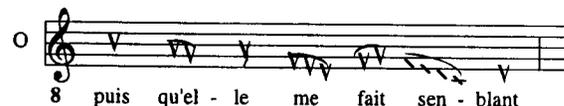
8 quant te - le me fait sam - blant

M



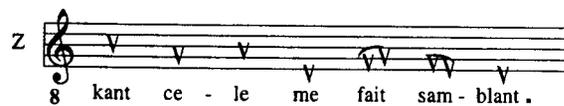
8 quant ce - le me fait sam - blant .

O



8 puis qu'el - le me fait sen - blant

Z



8 kant ce - le me fait sam - blant .

C

K
N
P
X

8 qu'a son hon - me me re - cueil - le

Var. NP X

T

8 k'a son ho - me li re - cueil - le .

M

8 qu'a son ho - me me re - cueil - le .

O

8 qu'a son hou - me me re - cuil - le

Z

8 k'a son hom - me m'i re - cueil - le .

D

K
N
P
X

8 dou - ce - ment sanz de - ce - vant .

Var.

T

8 od do - ce - ment de - che - vant .

M

8 en dou - ce - ment de - ce - vant .

O

8 si dou - ce - ment de - ce - vant

Z

8 dou - ce - ment sans de - ce - vant .

A'

K
N
P
X

8 d'ueil et de bou - che ri - ant .

Var.

8

T

8 d'oels et de bo - che ri - ant .

M

8 d'ex et de bou - che ri - ant .

O

8 d'ex et de bou - che ri - ant .

Z

8 d'ex et de bou - ce ri - ant .

E

K
N
P
X

8 mar ot plus que je ne sueil - le .

Var.

8

T

8 me vait plus ke ne so - el - le .

M

8 me vait pluz qu'e - le ne sueil - le .

O

8 me vaut plus qu'e - le ne suil - le .

Z

8 me voit plus k'e - le ne suel - le .

K N
P X

F (D')

8 ce me fet es - tre joi - ant .

Var.

8

T

8 ce me fait es - tre joi - ant

M

8 ce me fait es - tre joi - ant .

O

8 ce me fait es - tre joi - ant

Z

8 ce m'a fait es - tre joi - ant

K N
P X

G

8 et en ma joi - e dou - tant .

Var.

8

T

8 et en ma joi - e dou - tant

M

8 et en ma joi - e dou - tant .

O

8 et en ma joi - e dou - tant

Z

8 et en ma joi - e dou - tant .

V

A
8 Cou - ment que d'a - mor me dueil - le .

B
8 bien est droiz que de li chant .

C
8 et que je ma do - lour mueil - le

D
8 puis qu'el - le me fet sem - blant .

E
8 qu'a son hon - me [me] re - cueil - le .

F
8 dou - ce - ment sanz de - ce - vant .

G
8 d'ueil et de bou - che ri - ant .

H
8 m'a - roit plus que je ne sueil - le .

I
8 ce me fet es - tre joi - ant .

J
8 et en ma joi - e dou - tant .

R

A
8 Con - ment que d'a - mours me dueil - e

B
8 bien est drois que de lui chant

A
8 et que je ma do - lour vueil - le

B
8 puis que el - le me fait sam - blant

C
8 qu'a son hon - me me re - cueil - le .

D
8 dou - ce - ment sans de - ce - vant

E
8 de ieus et de bou - che ri - ant .

F
8 Ma queust plus que el - le ne sueil - le .

G
8 ce m'en fait es - tre joi - ant .

H
8 et en ma joi - e dou - tant .

33. Lp XXII

TANT AI EN CHANTANT PROIE

RS 1095 L 24-23

Mus. K 120; M 140; N 45; O 134; P 45; R 52; T 89; U 40; V 72;
X 84.

Texte C 233.

Blondiax de Neele – K
Blondiaus – M N P R
Blondel de Nele – X
Blondez de Noielle – CMus. Werf *mél.* I 52; Aubry *Arsenal* 40; Beck *Cangé* II 311;
Aarburg 186; Lug 71.Texte Tarbé *Blon.* 61; Brakelmann I 185; Wiese 143; Lepage 331.7 8 7 8 7 8 10 10
a b a b a a b a MW 627,6KMNOPRTUX – A B A B /C D E F *pedes cum cauda*V - A B A' C D E F G
(A'')

Dans le ms. V, au vers 6, texte et musique sont omis pour les trois dernières syllabes, de même la quatrième position mélodique au vers 7.

Dans le ms. R, le texte poétique est écrit avec, au-dessus, la portée pour toute la strophe, mais seul le début de la mélodie est noté. Il faut signaler que la notation s'arrête au changement de feuillet.

Cette chanson dispose de deux mélodies – celle de V et celle commune aux autres manuscrits. Pour ceux-ci, la mélodie est construite en *pedes cum cauda* (cadences régulières sur *sol* dans les quatre premiers vers, et *ut* en fin de strophe). Le manuscrit V présente une forme mixte. Sur la base des «restes» conservés du manuscrit R, on peut penser que celui-ci consigne une troisième espèce mélodique.

Dans la leçon de T, la mélodie commune est notée en général à la quarte inférieure sauf pour le vers 2 (à la seconde) et pour le début du vers 6 (à la quinte). Nous avons gardé la leçon de T sans intervenir. Notons que Hendrik van der Werf la transpose pour l'aligner avec les autres leçons.

Le vers 7 du groupe KNPX présente un intervalle de septième un peu inhabituel, ne serait ce que comparé à celui (quinte ou quarte des autres versions). Ici la leçon de K transpose le formulaire de cadence du vers, bien que l'allure mélodique soit toujours la même.

A

K
N
P
X

8 Tant ai en chan - tant proi - é .

Var.

8

U

8 Tant ai en chan - tant proi - é .

T

8 Tant ai en chan - tant proi - é .

M

8 Tant ai en chan - tant proi - é .

O

8 Tant ai en chan - tant proi - é .

B

K
N
P
X

8 que bien por - roit mes re - ma - noir .

Var.

8

U

8 que bien por - roit mais re - ma - noir .

T

8 ki bien pe - ust mais re - ma - noir .

M

8 que bien pe - ust maiz re - ma - noir .

O

8 que bien por - roit mais re - me - noir .

A

K
P N
X

g puis que de moi n'a pi - tié .

Var.

X K

g

U

V V V V V

g qant de moi n'en at pi - tié

T

g puis ke de moi n'a pi - tié .

M

V V V V V

g puis que de moi n'a pi - tié .

O

V V V V V

g puis que de moi n'a pi - tié .

B KNP

K
P N
X

g ce - le qui bien set mon vo - loir.

Var.

P K NP X

g

U

V V V V V

g ce - le qui bien seit mon vo - loir .

T

g ce - le ki tent set mon vo - loir.

M

V V V V V

g ce - le qui bien set mon vo - loir.

O

V V V V V

g ce - le qui set bien mon vo - loir.

K
N
P
X

C KN

8 mes n'en qier a - voir con - gié .

Var.

8 p X

U

8 las n'en puis a - voir con - gié .

T

8 mais n'enj pujs a - voir con - gié

M

8 maiz n'en puis a - voir con - gié .

O

8 si n'en puis a - voir con - gié

K
N
P
X

D

8 car fi - ne a - mor ai o - troi - é .

Var.

8 K

U

8 ca fine a - mor m'ai ou - troi - é

T

8 car j'ai fine a - mor o - troi - é .

M

8 quar j'ai fine a - mour o - troi - é .

O

8 qua fine a - mor a ou - troi - é

E

K
P
X

8 tant com j'ai - e sens et force et po - voir .

Var.

8

U

8 tant com j'au - rai sens et force et po - oir .

T

8 tant com j'ai - e sens et forche et po - oir

M

8 tant com j'ai - e sens et force et po - oir .

O

8 tant com j'ai - e sen ne cuer ne po - oir

F

K
P
X

8 ne les - se - rai mon chant ne s'a - mis - tié .

Var.

8

U

8 ne las - se - rai mon chant ne s'a - mis - tié .

T

8 ne lais - se - rai mon chant ne s'a - mis - tié

M

8 ne lais - se - rai mon chant . ne s'a - mis - tié .

O

8 ne lais - se - rai mon chant ne s'a - mis - tié .

Cette chanson semble présenter essentiellement deux traditions mélodiques différentes. Dans une certaine mesure, on peut rapprocher les leçons de R et de V. L'une et l'autre sont construites suivant le schéma de l'*oda continua*, bien que dans R les vers 3 et 4 évoquent la répétition des *pedes*. Au surplus, les mélodies des deux manuscrits présentent des motifs ressemblants, notamment aux vers 1, 2, 3, 6, 8, 12 et 13.

Le reste de la tradition manuscrite offre une espèce mélodique différente bâtie sur le schéma *pedes cum cauda*. Notons tout de même quelques motifs similaires à ceux des versions de R et de V.

D'une façon générale, la leçon du ms. U est à la quarte supérieure des autres leçons.

K
N
X

Quant je plus sui en po - or de ma vi - e

Var.

Quant je plus sui en pa - our de ma vi - e.

O

Quant je plus sui en pa - our de ma vi - e.

T

Quant je plus sui em pa - uor de ma vi - e

T II

A - mors mar vi ceaus ki vos ont...

M

vi - e.

Z

Quant je plus sui en pa - our de ma vi - e.

U

Quant je plus sui en pa - or de ma vi - e

B

K N
X

8 et je mains doi par re - son es - tre liez

Var.

O

8 et je moins doi par rai - son es - tre liez .

T

8 et je mains doi par rai - son es - tre liés .

M

8 et je mieuz doi par rai - son estre i - riez .

Z

8 et je mains doi par rai - son es - tre liés

U

8 et je doi mains par rai - son es - tre liez .

A

K N
X

8 lors mi se - mont ma vo - len - té et pri - e .

Var.

O

8 lors me se - mont ma vo - len - tez et pri - e

T

8 lors me se - mont ma vo - len - tés et pri - e .

M

8 lors me se - mont ma vo - len - tez . et pri - e .

Z

8 lors mi se - mont ma vo - len - tés et pri - e .

U

8 lors me se - mont ma vo - len - tez et pri - e

KX

B

K
N
X

8 et fine a - mor que je soie en - voi - siez .

Var.

O

8 et fine a - mour . que je soie en - voi - siez .

T

8 et fine a - mors ke je soie en - voi - siés

M

8 et fine a - mours . que je soie en - voi - siez .

Z

8 et fine a - mours ke je soie en - voi - siés .

U

8 et fine a - mors que je soie en - voi - siez .

C

K
N
X

8 s'e - le m'o - cit siens en iert li pe - chiez .

Var.

O

8 s'e - le m'o - cist suens en iert li pe - chiez .

T

8 s'e - le m'o - chist siens en iert li pe - chiés

M

8 s'e - le m'o - cit . suens en iert li pe - chiez .

Z

8 s'e - le m'o - cist siens en iert li pe - chiés .

U

8 s'e - le m'o - cit siens en iert li pe - chiez

K D KN

X N

8 trop a douz non pour fe - re vi - la - ni - e.

Var. X

O 8 trop a va - lour por fai - re vi - le - ni - e.

T 8 trop a doc non por fai - re vi - lo - ni - e.

M 8 trop a douz nom pour fai - re vi - le - ni - e.

Z 8 trop a douc non pour fai - re vi - lou - ni - e.

U 8 trop a douz non por fai - re vi - le - ni - e.

K E

X N

8 et se je sui par mes euz tra - veil - liez

Var. KN X X

O 8 et se je sui par mes eulz tra - vail - liez

T 8 mais se je sui par mes iex tra - vel - liés .

M 8 mais se je sui par mes iex tra - veil - liez .

Z 8 mais se je sui par mes ex tra - veil - liés

U 8 et se je sui par mes euz tra - vil - liez

F G H

K N X 8 dont la vi. qu'en doi ja li de - man - der fors mer - ci

Var. K KN X

O 8 donc la vi. qu'en doi je li de - man - der fors mer - ci .

T 8 dont la vi qu'en doi je li de - man - der fors mer - chi .

M 8 dont la vi. qu'en doi je li . de - man - der fors mer - ci .

Z 8 dont la vi. k'en doi je li de - man - der fors mer - ci .

U 8 dont la vi q'en doi je li de - man - der fors mer - ci

I

K N X 8 puis que par mi sui de joie es - loi - gniez .

Var.

O 8 puis que par moi sui de joie es - loi - gniez .

T 8 puis ke par moi sui de joie es - lon - giés .

M 8 puiz que par moi sui de joie es - lon - gniez .

Z 8 puis ke par moi sui de joie es - lon - giés .

U 8 pues que par moi sui de joie es - loi - gniez

K N J (H')

X 8 je ne m'en doi plain - dre mi - e

Var. 8

O 8 je ne m'en doi plain - dre mi - e

T 8 je ne m'en doi plain - dre mi - e

M 8 je ne m'en [d]oi plain - dre mi - e .

Z 8 je ne m'en doi plain - dre mi - e

U 8 je ne m'en doi plain - dre mi - e .

K N K

X 8 con - ment qu'aie es - té i - riez

Var. 8 N

O 8 co - ment qu'aie es - té i - riez

T 8 co - ment k'aie es - té i - riés

M 8 con - ment qu'aie es - té i - riez .

Z 8 com - ment k'aie es - té i - riés

U 8 co - ment c'aie es - té i - riez

K
N
X

L

8 dou - ce - ment sui en - gin - gniez.

Var.

O

8 dou - ce - ment sui en - gi - gniez.

T

8 do - ce - ment sui en - gi - gnies.

M

8 dou - ce - ment sui en - gi - gniez.

Z

8 dou - ce - ment sui en - gi - gnies.

U

8 dol - ce - mant sui en - gi - gniez.

R

A

8 Quant je plus sui en pa - our de ma mi - e .

B

8 et je mains doi par rai - son es - tre liez .

C (A')

8 lors mi se - mont ma vo - len - tés et pri - e .

D (B')

8 et fine a - mour que je soie en - voi - siés .

E

8 s'e - le m'o - chist siens en ert li po - chiés .

F

8 trop a doulz nom pour fai - re vi - lon - ni - e .

G

8 et se je sui par mes iolz tra - vil - liés .

H

8 dont la vi

I

8 qu'en doi je a li

J

8 de - man - der fors mer - ci .

R

K
8 puis que par mi sui de joie es - loin - gniez .

L
8 je ne m'en doi plain - dre mi - e .

M
8 con - ment qu'aie es - té i - riés .

N
8 dou - ce - ment sui en - gi - gniés .

V

A
8 Quant je plus sui en po - or de ma vi - e .

B
8 et je mainz doi par re - son es - tre []

C
8 lors mi se - mont ma vo - len - tez et pri - e

D
8 et fine a - mour . que je soie en - voi - siez .

E
8 s'e - le m'o - cit . sienz en est li pe - chiez .

F
8 trop a douz non pour fe - re vi - la - ni - e

G
8 et se je sui par mes iex tra - veil - liez

H
8 dont la vi .

I
8 qu'en doi je a li

J
8 de - man - der . fors mer - ci .

V

K
8 puis que par mi sui de joie es - loi - gniez.

L
8 je ne m'en doi mi - e plain - dre.

M
8 con - ment qu'aie es - té i - riez.

N
8 dou - ce - ment sui en - gi - gniez.

35. Lp IV

BIEN DOIT CHANTER CUI FINE AMOURS ADRECE

RS 482 L 24-5

Mus. K 112; M 139; N 41; P 40; R 125; T 88; U 11; V 106; V 115;
X 79; a 89.

Texte C 27; H 217.

Blondiax de Neele – K a
 Blond – M
 Blondiax – N
 Blondiau de Neele – P
 Blondeaus – T
 Blondel de Neelle – X
 Blondelz – C

Mus. Werf *mél.* I 14; Aubry *Arsenal* 37; Gennrich *Form* 221;
Aarburg 108; Franck; Lug 14.Texte Tarbé *Blon.* 13; Brakelmann I 146; Wiese 121; Lepage 91;

10 a' b a' b / b b b a' b MW 979,1

R et V106 – A B A B / C D E F G *pedes cum cauda*Autres – A B A B / C D E F F' " " "
V 115 G

Dans R, le vers 1 est hypométrique mais le *comput* mélodique reste correct. Dans T, au début du vers 2, les mots *de joie* sont omis mais la mélodie correspondante est notée. Dans le ms. a, la dernière position mélodique du vers 4 est omise.

Toutes les leçons suivent le schéma mélodique *pedes cum cauda* avec quelques différences de détail.

Les leçons de R et de V, bien qu'elles aient des ressemblances entre elles (par exemple les vers 1, 3 et 5), sont différentes.

Dans l'ensemble, les mélodies des ms. KNPX, V 115, T, M, a et U sont identiques, même si elles sont distribuées sur des tons d'intonation différents:

K N P X V 115 – sur *fa*

a T M – sur *ut*

U – sur *si*

L'élément mélodique F, au vers 8 des leçons U et a, offre quelques similitudes avec celles de V 106.

The musical score consists of seven staves, each representing a different manuscript version. The lyrics are: "Bien doit chan - ter qui fine a - mor a - dre - ce .".

- Staff 1 (K N P X):** Labeled with 'A' at the beginning and 'KX' at the end. The melody starts on a high note and descends. A 'p' (piano) dynamic marking is present at the beginning.
- Staff 2 (Var.):** Labeled with 'X' at the end. The melody is a variation of the first, starting lower and ending with a 'p' dynamic marking.
- Staff 3 (V115):** Labeled with '8' at the beginning. The melody is identical to the first staff.
- Staff 4 (a):** Labeled with '8' at the beginning. The melody is identical to the first staff.
- Staff 5 (T):** Labeled with '8' at the beginning. The melody is identical to the first staff.
- Staff 6 (M):** Labeled with '8' at the beginning. The melody is identical to the first staff.
- Staff 7 (U):** Labeled with '8' at the beginning. The melody is identical to the first staff.

B

K
N
P
X
8 de joie a - voir mes pas ne m'en se - mont .

Var.
8

V115
8 de joie a - voir mes pas ne m'en se - mont .

a
8 de joie a - voir mais pas ne m'en se - mont .

T
8 [] a - voir mais pas ne m'en se - mont

M
8 de joie a - voir . maiz pas ne m'en se - mont .

U
8 de joie a - voir mais pas ne m'en se - mont .

A

K
N
P
X
8 qu'en moi ne truis ne joi - e ne le - e - ce .

Var.
8

V115
8 que en moi ne truis ne joi - e ne le - e - ce

a
8 k'en moi ne truis ne joi - e ne le - e - che .

T
8 k'en moi ne truis ne joi - e ne le - e - che .

M
8 qu'en moi ne truis ne joi - e ne le - e - ce .

U
8 n'em moi ne truis ne joi - e ne le - e - ce .

K
N
P
X

B

8 par quoi je chant ne me sa - vroi - e dont .

Var. X N

8

V115

8 par quoi je chant ne me sa - vroi - e dont .

a

8 par qoi je chant jou ne sa - vroi e dont .

T

8 par quoi je chant ne me sa - vro - ie dont .

M

8 par quoi je chant . ne ne sa - vroi - e donc .

U

8 par coi ge chant ne ne sa - vroi - e dont .

K
N
P
X

C

8 et ne - por - quant se mon mal ne des - pont .

Var. K

8

V115

8 et ne - por - quant se mon mal me des - pont .

a

8 et ne - pour - qant se ches maus ne des - pont .

T

8 et non - por - quant se ces maus ne des - pont .

M

8 et non - pour - quant se cist mauz ne des - pont .

U

8 et non - por - cant se li mals me des - pont .

K N D NX
P X
8 qu'en - tre ma dame et fine a - mor me font .

Var.
8 P

V115
8 qu'en - tre ma dame . et bonne a - mour me font

a
8 k'en - tre ma dame et fine a - mour me font .

T
8 k'en - tre ma dame et fine a - mor me font .

M
8 qu'en - tre ma dame . et fine a - mour me font .

U
8 k'en - tre ma dame et fine a - mor me font .

K N E
P X
8 bien puis mo - rir que ja ne [le]* sa - vront .

Var.
8 X P K KX

V115
8 bien puis mo - rir . que ja ne le sa - vront .

a
8 bien puis mo - rir ja ne le sa - ve - ront .

T
8 bien puis mo - rir ja ne le sa - ve - ront .

M
8 bien puis mo - rir que ja mot nen sa - vront .

U
8 bien puis mo - rir que ja ne lo sa - vront .

* Les manuscrits N P X et V ont "ja ne le savront". K omet "le".

K F KN
P N X
8 se par mon chant n'en se - vent la des - tre - ce .

Var.
8 P N P KX N P

V115
8 se par mon chant n'en se - vent la des - tre - ce .

a
8 se par mon chant ne se - vent la des - tre - che .

T
8 se par mon chant ne se - vent la des - tre - ce .

M
8 se par mon chant n'en se - vent la des - tre - ce .

U
8 se par mon chant n'en se - vent la des - tre - ce

K F' NX
P N X
8 ou par mon vis dont la do - leur me font .

Var.
8 X K NP

V115 G
8 ou par mon vis dont la cou - leur me font .

a F'
8 u par mon vis . dont la co - leur de - font .

T
8 ou par mon vis dont la co - lors de - font

M
8 u par mon vis dont la cou - leur de - font .

U
8 ou par mon vis don la co - lors de - font .

V106

A
8 Bien doit chan - ter qui fine a - mour . a - dre - ce

B
8 de joie a - voir mes pas ne me se - mont .

A
8 qu'en moi ne truib ne joi - e ne le - e - ce

B
8 par quoi je chant ne ne sa - roi - e dont .

C
8 et ne - pour - quant se li maus ne de - font .

D
8 qu'en - tre ma dame et bonne a - mour me font .

E
8 bien puis mo - rir que ja ne le sa - vront

F
8 se par mon chant n'en se - vent la des - tre - ce .

G
8 ou par non vis dont la cou - lour me font .

R

A
8 Bien doit chan - ter [] fine a - mor a - dre - ce

B
8 de joie a - voir mez pas ne m'i se - mont .

A'
8 qu'en moi ne truis ne joi - e ne le - es - che .

B
8 par quoi je chant ne ne sa - vroi - e dont .

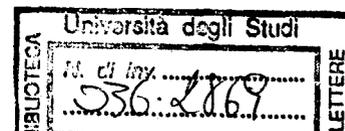
C
8 et ne - pour - quant se li mal ne des - font .

D
8 qu'en - tre ma dame et bonne a - mour m'i font .

E
8 bien croi mo - rir ja ne le sa - ve - ront .

F
8 se par mon chant ne sce - vent la des - tre - sce .

G
8 ou par mon vis dont la cou - lour de - font .



(suite de la page 4)

16. HICKS, Eric – *La Vie et les Epistres*, Pierre Abaelart et Heloys sa fame, tome 1.
17. LABORDERIE, Noëlle – *Florent et Octavien*. Chanson de geste du XIV^e siècle.
18. BOIVIN, Jeanne-Marie. L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Barri et la *Topographia Hibernica* (1188).
19. LACHET, Claude – *Sone de Nansay* et le roman d'aventures en vers au XIII^e siècle.
20. BOUTET, Dominique – Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire.
21. MOISAN, André – Le Livre de Saint Jacques ou *Codex Calixtinus* de Compostelle.
22. BLONDEL DE NESLE. *L'œuvre lyrique*. Textes. Edition critique, introduction, notes et glossaire par Yvan C. Lepage.
23. MORA-LEBRUN, Francine – *L'Enéide médiévale et la chanson de geste*.
24. BLONDEL DE NESLE. *L'œuvre lyrique*. Mélodies. Editions des Mélodies et étude des variantes par Avner Bahat et Gérard Le Vot.
25. *Et c'est la fin pour quoy sommes ensembles*. Hommage à Jean Dufournet.
26. MÜHLETHALER, Jean.Claude – *Fauvel au pouvoir; lire la satire médiévale*.
27. FOEHR-JANSSENS, Yasmina – *Le temps des fables. Le Roman des Sept Sages, ou l'autre voie du roman*.
28. GUÉRET-LAFERTÉ, Michèle – *Sur les routes de l'Empire Mongol*. Ordre rhétorique des relations de voyage au XIII^e et XIV^e siècles.
29. GAUCHER, Elisabeth – *La biographie chevaleresque*. Typologie d'un genre (XIII^e-XV^e siècle).
30. CROIZY-NAQUET, Catherine – *Thèbes, Troie et Carthage*. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle.
31. RIBARD JACQUES. *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles*. Recueil d'articles offert par ses amis, col-