

# Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge

125-1 | 2013 :

Viaggiare a Roma tra la fine del Medio Evo e l'inizio dell'età moderna -

Cultures marchandes - Varia

Varia

---

## **L'édition des chansons de troubadours avec mélodies : l'exemple du *planh Fort chosa es que tot lo major dan* du troubadour Gaucelm Faidit (BdT 167,22)**

CHRISTELLE CHAILLOU-AMADIEU

---

### ***Abstracts***

Français English

La quasi-totalité des chansons de troubadours avec mélodies des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, soit trois cent quatorze lorsque l'on prend en compte l'ensemble des variantes, ont été notées dans quatre chansonniers. Une chanson peut être consignée dans plusieurs manuscrits sans pour cela avoir un texte et une mélodie identique. Des travaux importants en matière d'édition musico-poétique furent réalisés il y a une trentaine d'années par I. F. De la Cuesta et H. Van der Werf. Ces travaux considérables restent néanmoins à poursuivre et nécessitent une actualisation par l'édition de l'intégralité des textes issus des chansonniers eux-mêmes et non des éditions de références. L'édition et l'étude des quatre versions musico-poétiques de la chanson BdT 167,22 de Gaucelm Faidit a donc pour perspective de mettre en exergue le bien-fondé d'une nouvelle édition critique,

principalement concernant l'étude des modes de transmission du répertoire.

Almost all the songs of troubadours with melodies of the twelfth and thirteenth centuries, about three hundred when we take into account all the variants were noted in four manuscripts of French, Occitan and Italian. A song can be written in several manuscripts without it having a text and / or a melody identical. Important work in publishing musico-poetic realized there were thirty years by I. F. De la Cuesta and H. Van der Werf. This work is still considerable room to continue and require updating by the publication of the texts from the manuscripts themselves and not the reference edition. This question addressed by this study for to demonstrate the issue of a new edition this could be enhanced by a reliable both melody and poetry. The edition and study of the song BdT 167, 22 Gaucelm Faidit's perspective to highlight the issue of a new critical edition, mainly for research about the transmission of the corpus.

## ***Index terms***

**Mots-clés :** Musicologie, Musique médiévale, Philologie, Troubadour, Édition musico-poétique, Chansonnier, Gaucelm Faidit, Chanson, Planh

**Keywords :** Musicology, Medieval Music, Philology, Troubadour, Musico-poetic edition, Chansonnier, Chanson/Song, Planh

### **Author's notes**

Je remercie l'École française de Rome d'avoir soutenu mon travail à la Bibliothèque Apostolique du Vatican, Fabio Zinelli, Anne-Zoé Rillon-Marne et Christelle Cazaux-Kowalski pour leurs pertinentes remarques et leurs précieux conseils.

## ***Full text***

- 1 Les chansons des troubadours constituent les premiers témoignages écrits d'un art profane, aussi bien littéraire que musical. La tradition apparaît ainsi vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle dans le Sud de la France avec Guillaume IX d'Aquitaine, le plus ancien troubadour connu. Première manifestation artistique en langue vernaculaire hors d'un contexte religieux, les chansons de troubadours ont pour principal sujet l'amour, lequel est exprimé avec magnificence dans la *canço*<sup>1</sup>. À travers cette louange de la femme aimée, le troubadour prouve sa capacité à composer musique et texte dans une forme ingénieuse<sup>2</sup>. Pour les auteurs, le souci de la forme et de l'enchaînement logique des arguments revêt ainsi une importance capitale ; l'objet de la chanson énoncé dans la strophe I est généralement prétexte à une progression et une démonstration, selon les modalités d'un discours rhétorique.
- 2 Quatre-vingt-quinze manuscrits subsistent de cette tradition<sup>3</sup>, consignés principalement entre le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Les sources actuellement en notre possession sont donc postérieures d'environ un siècle et demi aux premiers auteurs. Ce décalage temporel suppose de ne pas assimiler la tradition aux sources et d'admettre leur altérité. Sur les quelque deux mille cinq cents textes contenus dans ces manuscrits, seul un dixième est accompagné de mélodies. Or, cet art était chanté. Au regard de la multitude de références implicites ou explicites à la musique énoncées dans les textes lyriques et narratifs (*vidas, razos, novelas, traités*<sup>4</sup>), le doute n'est pas permis.
- 3 Quatre chansonniers renferment la quasi-totalité des mélodies de troubadours : le chansonnier *R*, BnF fr. 22543 (cent soixante mélodies, région de Toulouse, premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>) ; le chansonnier *G*, Milan, Bibl. Ambr., *R* 71 sup. (quatre-vingt-une mélodies, première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>) ; le chansonnier *W*, BnF fr. 844<sup>7</sup> dit le *Manuscrit du Roi* (quarante

mélodies, Nord de la France, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>) et le chansonnier X<sup>o</sup>, BnF fr. 20050 dit de *Saint-Germain-des-Près* (vingt et une mélodies, Est de la France, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle). Une dizaine de mélodies est toutefois conservée dans d'autres manuscrits. *R* et *G* sont des chansonniers de troubadours contrairement à *X* et *W* qui contiennent majoritairement des chansons de trouvères.

- 4 Quel que soit le genre poétique<sup>10</sup>, la chanson est monodique, sans refrain (sauf exception) et composée de strophes comportant généralement le même nombre de vers. Dans les chansonniers musicaux, seule la mélodie de la première strophe est notée. Les vers sont écrits en-dessous de la portée et la disposition varie d'un manuscrit à l'autre. Par exemple, dans le chansonnier *R*, les vers sont inscrits les uns à la suite des autres (comme un texte en prose) contrairement à *G* où le scribe change de portée pour chaque vers<sup>11</sup>. Les strophes suivantes peuvent être écrites en-dessous de la première et leur nombre diffère en fonction des manuscrits. Si l'accompagnement de la mélodie n'est pas noté, les textes, les enluminures et les sculptures font cependant mention de nombreux instruments. La musique instrumentale n'était d'ailleurs pas écrite avant la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. La chanson pouvait donc être accompagnée, en favorisant probablement la compréhension du texte.
- 5 Les portées musicales, souvent tracées en rouge, contiennent un nombre variable de lignes. En général, les manuscrits plus tardifs présentent des portées à cinq, six, voire sept lignes dans certains cas (*G* notamment). On peut dire que la norme se situe toutefois, pour les chansonniers des troubadours, entre quatre et cinq lignes. Les clefs utilisées sont *ut* et *fa* sur toutes les lignes, avec quelques exceptions, notamment dans le cas des lettres-clefs (*D* : *ré*). Pour éviter les notes en-dessous et au-dessus de la portée et faciliter l'écriture et la lecture, les changements de clefs au sein de la strophe mélodique sont fréquents.
- 6 Les échelles mélodiques sont reprises du plain-chant médiéval<sup>12</sup>, sans pour cela adopter un schéma conventionnel. Les modes de *ré* et *sol* authentique sont les plus employés, viennent ensuite le mode de *fa* authentique et le mode archaïque de *do*<sup>13</sup>. Si les échelles sont celles employées en musique liturgique, la structure des mélodies est parfois surprenante. Les cadences sont souvent irrégulières (cadence suspensive en fin de strophe, absence de finale etc.), le mode n'est pas toujours clairement identifiable ou l'est au cours de la mélodie. Quant aux altérations, elles sont peu ou non indiquées, rendant délicate l'interprétation. Aussi, l'exécution actuelle de ce répertoire montre des interprétations très différentes, parfois proches du chant arabo-andalou<sup>14</sup>.
- 7 Le rythme de ces mélodies suscite encore aujourd'hui bon nombre d'interrogations. La notation neumatique employée dans le *corpus* des troubadours est celle d'une notation mesurée<sup>15</sup>. Or, il y a un décalage entre la tradition elle-même, plus ancienne, et l'emploi de cette notation, contemporaine à la consignation. En d'autres termes, la notation employée est celle en usage pour la musique mesurée de l'époque du chansonnier, mais l'emploi du système ne semble pas cohérent dans le cas des chansons de troubadours et engendre une multitude d'interprétations<sup>16</sup>. Ce problème du rythme, encore irrésolu, se répercuta sur les modes d'édition et entraîna un certain nombre de débats depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (musique mesurée/non mesurée), lesquels aboutirent aujourd'hui à une notation sans indication de rythme<sup>17</sup>. À l'image du plain-chant médiéval, les mélodies suivraient ainsi la prosodie du texte. Si ce n'est pas ici l'objet de la présente étude, la notation

rythmique des chansonniers reste encore énigmatique et nécessite un travail à part entière, laquelle se résoudrait grâce à un travail commun entre métriciens et musicologues<sup>18</sup>.

- 8 Cette brève présentation des chansonniers musicaux et de leur contexte d'élaboration met en exergue un certain nombre de problèmes à considérer dans l'établissement d'une nouvelle édition. F. Zufferey en relève trois sources principales : le « décalage chronologique entre la période où cette poésie a vu le jour, puis s'est développée, et celle où ont été exécutés la majorité des chansonniers », « le déphasage spacial » puisque les sources ne proviennent pas toutes du Sud de la France et « le mode de tradition » car « nous ne savons pas si une période de tradition orale a précédé la mise par écrit des textes et des mélodies<sup>19</sup> ». Nous pouvons également ajouter, pour un travail d'édition des textes et des mélodies, celle du cloisonnement des disciplines et notamment de la philologie et de la musicologie<sup>20</sup>.
- 9 L'édition musico-poétique avec le texte du manuscrit aura deux principales perspectives : offrir un accès fiable à ce répertoire aux musiciens et scientifiques et déterminer en partie les modes de transmission du répertoire entre le début de la tradition et la consignation des sources. La présentation qui va suivre s'attachera donc à montrer l'intérêt d'une nouvelle édition avec l'exemple du *planh*<sup>21</sup> de Gaucelm Faidit (BdT 167,22), chanson parvenue avec quatre versions mélodiques. L'étude croisée des variantes musicales et textuelles de la pièce justifiera la seconde perspective. Si l'étude des variantes est utile pour l'établissement de l'édition, le parti n'est pas ici de rechercher la version « idéale » ou de proposer une édition élaborée en fonction des quatre versions, mais de prendre chacune d'elle comme un tout et de voir ce qui a pu être commun à toutes, marquant ainsi la mémoire de l'interprète et, au contraire, ce qui relève de la possibilité d'être modifiée ou ce qui paraît secondaire dans l'établissement de l'identité mélodique.

## Les éditions existantes et la nécessité d'élaborer une nouvelle édition

### Les éditions musicales intégrales

- 10 Les chansons de troubadours avec mélodie firent l'objet de trois éditions intégrales. Si ce travail considérable constitue un outil remarquable pour l'étude et la pratique de ce répertoire, elles présentent un certain nombre de limites qui les rendent parfois insatisfaisantes pour une étude approfondie.
- 11 F. Gennrich fut donc le premier à proposer une édition mélodique intégrale<sup>22</sup>. Le premier volume (1958) contient l'édition de trois cents pièces ; le deuxième (1960) renferme les transcriptions en neumes des *unica*, les variantes mélodiques des chansons avec plusieurs attestations, les schémas métriques et musicaux et des indications bibliographiques ; le troisième (1965) présente le *corpus*. Les transcriptions du premier volume sont en notation moderne et pourvues de rythme. À l'image des éditions de textes, les mélodies sont parfois corrigées. La mélodie du *planh* de Gaucelm Faidit proposée par Gennrich est un arrangement effectué à partir des variantes

existantes<sup>23</sup>. Le texte doit être celui d'une édition, sans que son origine soit clairement précisée.

12 L'auteur ajoute au *corpus* des chansons de troubadours des mélodies de motets<sup>24</sup> qu'il adapte à des textes de troubadours dont la mélodie n'est pas parvenue. Il justifie cette pratique par un schéma métrique semblable. La pratique du *contrafactum* qui consistait à reprendre une mélodie existante et à l'adapter sur un autre texte est donc généralisée à tout le répertoire. Or, on est encore loin de pouvoir affirmer que des textes à la même structure métrique eurent nécessairement la même mélodie. En résumé, le texte de la première strophe n'est pas celui du manuscrit musical, la traduction n'est pas donnée, la mélodie est « arrangée », transcrite en notation moderne, pourvue de rythme et l'origine des mélodies dans le cas d'adaptation à un autre texte demeure obscure.

13 Peu après F. Gennrich, I. F. De la Cuesta et H. Van der Werf réalisèrent, à quelques années d'intervalle, les deux autres éditions intégrales<sup>25</sup>. Les deux ouvrages comportent un certain nombre de points communs. Le premier traduit un changement radical dans la manière d'interpréter le rythme des mélodies. Les deux auteurs transcrivent les mélodies en notation moderne et non pourvues de rythmes. Les sons sont transcrits comme des noires, sans queues, et les ornements sont regroupés au moyen d'une liaison. Les deux musicologues adoptent toutefois une présentation différente : I. F. De la Cuesta donne les vers les uns à la suite des autres et H. Van der Werf choisit de les disposer les uns en dessous des autres, toutes les syllabes étant soigneusement alignées. Sa présentation correspond à sa conception du rythme chez les troubadours. En effet, ce dernier opte pour une solution extrême, laquelle consiste à envisager une durée identique pour chaque syllabe. À l'image de l'édition de F. Gennrich, seule la première strophe est donnée. Dans l'édition de I. F. De la Cuesta, la transcription du texte est arrangée en occitan moderne et réalisée par R. Lafond tandis que dans celle de H. Van der Werf, elle est réalisée à partir du manuscrit musical. Lorsqu'il y a plusieurs attestations mélodiques, les deux auteurs les donne toutes et H. Van der Werf ajoute les différentes versions textuelles. Contrairement à H. Van der Werf, I. F. De la Cuesta reprend, à l'image de F. Gennrich, certaines mélodies de trouvères, de motets ou des *corpus* sacrés. À la différence des deux autres auteurs, I. F. De la Cuesta indique les neumes au-dessus de la transcription en notation moderne. Si l'édition de H. Van der Werf reste fiable d'un point de vue mélodique, celle d'I. F. de la Cuesta comporte un grand nombre d'erreurs de transcription. Soulignons enfin que les trois éditions adoptent un classement par auteurs et non par chansonniers.

## Les éditions musicales partielles

14 Les éditions musicales partielles reprennent les caractéristiques générales des trois éditions intégrales présentées précédemment. Seul le chansonnier X fit l'objet d'une édition en 1892 par P. Meyer et G. Raynaud<sup>26</sup>. Elle constitue le second volume de l'étude, le premier étant la reproduction phototypique du manuscrit. L'édition suit l'orientation de F. Gennrich. Il en est de même pour P. Aubry<sup>27</sup> et J. Beck<sup>28</sup>, à qui nous devons les premiers travaux musicologiques sur le *corpus* des troubadours, pour les quelques éditions musicales insérées dans leurs ouvrages. Les chansons de troubadours firent également l'objet de nombreuses anthologies où la musique était parfois donnée.

- 15 Les éditions de textes se font principalement par genre ou par auteur et l'aspect musical des pièces est généralement mis de côté. Prenons l'exemple de l'édition de référence des chansons de Gaucelm Faidit élaborée par J. Mouzat<sup>29</sup>. Si utile que soit cet ouvrage d'un point de vue de l'édition des textes et des traductions, les mélodies de Gaucelm en sont absentes. La séparation des disciplines et notamment entre la littérature et la musicologie complique ainsi considérablement l'étude des troubadours, lesquels revendiquent pourtant leur art de faire *los motz e-l so* (les mots et le son). Une collaboration entre les philologues et les musicologues s'amorce cependant à l'heure actuelle<sup>30</sup>.

## Une nouvelle édition musico-poétique

- 16 Aborder le *corpus* des chansons de troubadours avec mélodies, c'est tout d'abord se confronter au problème de la fiabilité des éditions, souvent de niveaux très divers, et à leur caractère partiel. Tout d'abord, il paraît essentiel de conserver, dans la mesure du possible, le texte du chansonnier d'où provient la mélodie. Par exemple, la chanson *Fort chosa es que tot lo major dan* (BdT 167,22) de Gaucelm Faidit est contenue dans dix-neuf manuscrits dont quatre donnent une mélodie<sup>31</sup>. C'est un cas isolé et seule une autre chanson comporte quatre versions musicales<sup>32</sup>, les autres pouvant en comptabiliser trois, deux ou une. Les quatre occurrences présentent des mélodies différentes et des variantes textuelles qui en modifient parfois le sens. La perspective est donc de proposer une nouvelle édition sur internet avec la totalité des variantes, musicales et poétiques, en établissant un lien vers l'image manuscrite. Le support le plus adéquat sera donc l'édition numérique, afin d'en favoriser l'accès et d'inclure au fur et à mesure des indications bibliographiques et des analyses, comme celle qui va suivre. Un autre intérêt, non des moindres, et la possibilité de corriger des erreurs, lesquelles sont malheureusement inévitables.

## Les quatre versions musico-poétiques de *Fort chosa es que tot lo major dan* (BdT 167,22) de Gaucelm Faidit

- 17 De l'œuvre de Gaucelm Faidit, il reste quatorze chansons avec mélodies dont dix avec plusieurs versions mélodiques<sup>33</sup>. Originnaire du Limousin, sa période d'activité couramment admise est comprise entre 1150 et 1202. Pour R. Lug, la période aurait pu s'étendre à 1235 voire 1240<sup>34</sup>.
- 18 Richard Cœur de Lion mourut le 6 avril 1199, dans le Limousin. Gaucelm Faidit composa son *planh* sur la mort du roi Richard peu de temps après, au moment où Aliénor d'Aquitaine et Jean sans Terre se rendirent en Aquitaine « pour assurer le pouvoir des Plantagenêt<sup>35</sup> ». Le *planh* eut un succès considérable<sup>36</sup>, en témoignent les quatre versions avec mélodies consignées dans trois manuscrits français (*W*, fr. 844, f. 191 ; *X*, fr. 20050, f. 87 ; *η*, BAV, Reg. Lat. 1659, f. 89v-90r) et dans un chansonnier italien (*G*, Milan, Bibl. Ambr. R71 sup., f. 29v-30r).
- 19 Le *planh* a comme antécédent le *planctus*, séquence latine non liturgique

dont l'origine remonte à Tacite, d'usage à l'époque carolingienne pour « célébrer la mort d'un chef<sup>37</sup> ». S'il est possible de tracer quelques caractéristiques du *planh*, définir précisément un genre littéraire médiéval est toujours hasardeux. P. Bec le classe parmi les genres « aristocratisants<sup>38</sup> », mais C. Thiry le qualifie plutôt « d'élitiste<sup>39</sup> ». Ce dernier présente le déroulement du *planh* comme assez libre car il n'a pas de « moule formel spécifique<sup>40</sup> ». L'identification du *planh* se fait donc avant tout par l'évocation de la mort, sujette à lamentations<sup>41</sup>. Dans un article récent, O. Scarpati définit d'ailleurs le *planh* provençal comme « un genre de la poésie lyrique des troubadours qui se présente comme un chant de deuil pour la mort de la femme aimée ou d'un personnage important de la société courtoise. »<sup>42</sup>

- 20 Étant donné que seuls deux *planhs* sont parvenus avec la mélodie<sup>43</sup>, il est impossible d'en cerner les caractéristiques mélodiques. La poésie latine offre en revanche un certain nombre de *planctus* avec mélodies. C'est le cas notamment de quatre *planctus* attribués à Pierre Abélard, antérieurs à 1142 (date de sa mort) et à la période d'activité de Gaucelm Faidit. M.-N. Colette souligna que la notation musicale employée dans le manuscrit Paris BnF, nal 3126, où sont consignés quatre de ses *planctus* avec les mélodies, rappelle celle du *Codex Calixtinus* « largement influencée par les répertoires limousins<sup>44</sup> ». À propos de la notation des *planctus* d'Abélard, elle ajoute :

On retrouve donc ici des signes qui font penser aux manuscrits aquitains, comme une certaine forme de point messin incurvé. L'influence du Sud et du Limousin sur le manuscrit de Nevers se manifeste aussi en ce que Nevers choisit, pour ses proses, les versions mélodiques aquitaines de préférence aux versions parisiennes<sup>45</sup>.

- 21 Cette remarque incite donc à un hypothétique rapport avec le *planh* de Gaucelm Faidit, Limousin d'origine. On peut d'ores et déjà souligner que le caractère répétitif du *planctus* est également retrouvé dans la chanson de Gaucelm. J. Stevens a d'ailleurs mentionné que les rapports texte/musique étaient favorisés par la fluidité des paroles<sup>46</sup>, laquelle était mise en exergue par une mélodie peu ornée et une adéquation des formes musicale et métrique<sup>47</sup>. Notons que la mélodie de Gaucelm possède toutefois des ornements (voir édition musicale à la fin de l'article).
- 22 Les quatre chansonniers furent copiés entre le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle alors que la période d'activité de Gaucelm Faidit se situe aux alentours de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Le manuscrit  $\eta$ , conservé à la Bibliothèque apostolique du Vatican, serait, selon A. Jeanroy, le plus ancien<sup>48</sup>. Dans les trois chansonniers français, le texte occitan a été francisé et comporte par conséquent des fautes d'occitan assez évidentes<sup>49</sup>. Dans le manuscrit  $\eta$ , le *planh* de Gaucelm Faidit est la seule chanson. Il est noté après *l'Estoire de la guerre sainte* attribuée à Ambroise dont on situe la composition aux alentours de 1195-1196, soit pendant la période d'activité de Gaucelm Faidit. *L'Estoire de la guerre sainte* est un « journal de l'expédition de Richard Cœur de Lion depuis son commencement jusqu'à la fin<sup>50</sup> » et la chanson racontant sa mort intervient donc comme une conclusion.

## Remarques sur la version du manuscrit $\eta$

- 23 G. Paris data le manuscrit de la fin XIII<sup>e</sup> siècle en raison des traits anglo-normands en usage<sup>51</sup>, mais émet une nuance car ces mêmes caractéristiques

sont parfois relevées dès de début du XIII<sup>e</sup> siècle. L'auteur soulignait à ce propos que le manuscrit « présente d'ailleurs en grand nombre les caractères bien connus de l'anglo-normand, et la négligence constante que met le scribe à donner aux vers leur nombre régulier de syllabes, ainsi que les fréquentes altérations qu'il fait subir à la rime, suffisent à montrer qu'il n'était pas français<sup>52</sup>. » G. Paris rejoint ainsi E. Langlois, lequel pensait que ce manuscrit avait été consigné en Angleterre et ajoute qu'il aurait été copié à partir d'un manuscrit français antérieur<sup>53</sup>. Et, plus surprenant, le texte de la chanson de Gaucelm, aurait été, selon G. Paris, « poitevinisé ». En résumé, le manuscrit fut certainement élaboré en Angleterre par un scribe non français, copié à partir d'un manuscrit français et probablement poitevin<sup>54</sup>.

24 La notation musicale de la chanson de Gaucelm confirme certains éléments relevés par G. Paris<sup>55</sup>. La notation employée est antérieure à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, mais s'apparente à la notation parisienne du début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la notation est mesurée, mais dans ce manuscrit, les notes sont toutes semblables et possèdent une hampe ; ce qui implique une non-précision du rythme musical autre que celui donné par la prosodie du texte. La courbure des queues des notes peut toutefois évoquer un système rythmique, sans que nous ayons pour le moment réussi à le déterminer. Il est donc fort probable que le scribe recopiait le manuscrit à partir d'un ouvrage plus ancien car la musique de son époque était mesurée. Contrairement aux chansonniers de troubadours où les chansons sont adaptées selon les modalités d'écriture de l'époque de consignation (G, X et W), nous avons donc ici un témoignage d'écriture bien plus ancien.

25 La qualité du parchemin est assez moyenne et l'écriture de la chanson contraste avec celle, plus appliquée, de l'*Estoire de la guerre sainte*. Les lignes des portées sont à peine, manquant d'application. L'écriture semble pourtant de la même main. La chanson offrait sans doute l'occasion de terminer le cahier, à moins que le scribe ne fût pas accoutumé à l'écriture musicale. La lecture de la mélodie de  $\eta$  est donc malaisée hormis celle des vers 1 à 3. À partir du vers 4, le scribe emploie une lettre-clé rarement usitée (D : *rê*), emploi peut-être lié à une origine anglo-normande. L'emploi de la lettre clé D (*rê*) est retrouvée principalement<sup>57</sup>, selon D. Hiley, en Grande-Bretagne et en Scandinavie<sup>58</sup>. Ces remarques permettent d'envisager deux hypothèses. La première serait que le manuscrit date effectivement du début du XII<sup>e</sup> siècle selon la nuance émise par G. Paris et la seconde que le scribe recopiait à partir d'un manuscrit antérieur, expliquant ainsi son écriture maladroite et « automatique ». La seconde hypothèse soulève néanmoins des difficultés. Si le manuscrit modèle était français, pourquoi cette présence de la lettre-clé D d'usage en Angleterre au XII<sup>e</sup> siècle ? Si les traits poitevins de la chanson de Gaucelm proviennent du manuscrit modèle, la tradition de ce dernier pourrait remonter au début du XII<sup>e</sup> siècle, peu de temps après la date supposée de la composition du *planh* et de la présence d'Aliénor et de son fils en Aquitaine. Toujours est-il que la notation musicale employée dans de  $\eta$  est bien antérieure à celle des autres chansonniers notés.

26 La mélodie du premier vers est notée deux fois (voir Ex. 1). La répétition n'est pas présente dans les autres versions et les deux premiers vers sont inscrits en-dessous de la portée. La portée suivante donne à nouveau la mélodie du premier vers avec seulement le texte du premier vers. La mélodie n'est pas tout à fait la même dans la seconde portée. La première version fait état de quatre notes pour les quatre premières syllabes tandis que dans la portée suivante, nous n'en avons que trois. Il y a là une erreur manifeste du



scribe et la question se pose de la validité de l'une ou l'autre des versions. Le texte est d'origine provençale, mais francisé. Si on suit la seconde version, il y aurait une élision de la voyelle atone. Cependant, cela semble peu concevable étant donné que le vers serait alors constitué de neuf syllabes. Par conséquent, nous pouvons dire que la mélodie de la première version est plus plausible que celle de la seconde. C'est donc le choix que nous avons fait dans l'édition musicale. Dans son édition, V. Pollina transpose à la tierce mineure inférieure le début de la chanson à l'image des versions de *G*, *W* et *X*<sup>59</sup>. Il est vrai que ce début sur *do* contraste, mais reste possible. Nous avons donc pris le parti de ne pas transposer et de suivre le manuscrit.

**Ex. 1. BdT 167,22 : édition du vers 1, BAV, Reg. Lat. 1659, f. 89v.**

Transcription musicale de la première portée	
Transcription musicale de la deuxième portée	
Édition de V. Pollina <sup>61</sup>	


27 Au vers 4, la lettre D entoure la deuxième ligne de la portée juste avant la syllabe 9 (« et »). La comparaison avec l'écriture de *l'Estoire de la guerre sainte* ne laisse nul doute à la lettre-clé D (*ré*). V. Pollina distingue trois syllabes sur « m'avient » (voir l'édition à la fin de l'article). Le parti fut plutôt de considérer deux syllabes. V. Pollina donne un *FA* sur « a » (vers 4, syllabe 3) et nous avons ajouté le *la*, qui semble en partie effacé, donnant *FA-la*. À la fin du vers, V. Pollina indique *SOL FA SOL DO-RÉ-MI* sur « et retraire ». La lecture est compliquée par l'effacement des lignes, mais le passage semble être un ton plus haut (*la SOL la-DO RÉ-MI*). Ensuite, les sons *la* et *DO* étant placés au-dessus de la syllabe « *retraire* », nous préférons attacher le *DO* à l'avant-dernière syllabe. Concernant la mélodie du début du vers 5, nous pensons qu'il s'agit de *la-si la-SOL MI* plutôt que *SOL-la SOL-FA MI* selon la version de V. Pollina. Toujours dans le même vers, « *chiefs* » est donné comme monosyllabique et le mélisme est situé sur « *et* » et non sur « *paire* » :

28 La mélodie de la première syllabe du vers 6 (« *lo* ») semble présenter un *la* en partie effacé suivi d'un *MI*. V. Pollina ne l'indique pas dans son édition. Toujours dans le même vers, il donne un *si* sur « des », mais sur le manuscrit le neume paraît être au même niveau que le précédent (*do*).

29 Dans la seconde partie du vers 7 (voir Ex. 2), V. Pollina corrige la version du manuscrit en indiquant entre crochets une mélodie une tierce au-dessus de ce qui était noté initialement<sup>60</sup>. Nous avons gardé la hauteur du manuscrit car dans ce cas cette courbe musicale est également possible (voir Ex. 2). À l'avant-dernière portée du manuscrit, une clé est placée juste au-dessus de la dernière syllabe (« est ») du vers 7 et une autre au début de la dernière portée. La graphie des clés ressemble à celle du vers 5 sans lui être identique. Si l'on opte pour deux clés de *ré* (D) dans les deux dernières portées, se posent le problème de la courbe musicale, qui diffère nettement des autres versions, et celui de la cohérence mélodique avec le reste de la strophe. Au vers 8, V. Pollina propose de transposer la mélodie à la quarte inférieure (voir Ex. 2). I. F. De la Cuesta en fait de même pour les quatre premières syllabes du vers,

mais transpose à la quinte le reste de la mélodie du vers. Au vers 9, V. Pollina continue de transposer à la quinte supérieure tandis qu'I. F. De la Cuesta adopte la tierce inférieure. La version de V. Pollina est plus probable compte tenu des autres versions et de la courbe mélodique. Cependant, nous pouvons également prendre en considération la transposition à la quinte inférieure d'un bout à l'autre du passage. En effet, *si* et *MI* se confondaient et seule comptait la place du demi-ton. De surcroît, la mélodie s'affirme en mode de *ré* et trouve une cohérence avec le reste de la strophe mélodique. Soulignons également que V. Pollina donne *MI RÉ-DO* sur les deux dernières syllabes du vers 9. Le manuscrit semble plutôt indiquer une note répétée sur la dernière syllabe, comme l'indique d'ailleurs I. F. De la Cuesta, mais une tierce au-dessus.

**Ex. 2. BdT 167,22 ; BAV, Reg. Lat. 1659, f. 89v et édition des vers 7 à 9.**

Transcription de la mélodie en clé de Ré	
Édition proposée	
Édition de V. Pollina <sup>63</sup>	
Édition d'I. F. De la Cuesta <sup>64</sup>	

<sup>30</sup> Au problème de la notation musicale, s'ajoute celui de la structure métrique. Le texte du manuscrit BAV Reg. Lat. 1659 présente des uniformités vis-à-vis des autres versions. Le tableau 1 indique le nombre de syllabes par vers des différentes versions<sup>61</sup> :

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

G, W et X	10	10	10	10'	10'	10	10	10	10
η	10	12	11	10'	10'	10	11	10	10

- 31 Les scribes anglo-normands se trompaient souvent au sujet des voyelles atones et des diphtongues<sup>62</sup>. Cette confusion explique sans doute certaines singularités métriques. Le vers 12 donne donc douze syllabes avec une césure incorrecte entre les syllabes 5 et 6 : « et le maur doel/las que onqe mes ages ». Retirer l'article « le » ne modifierait pas le sens du vers et rectifierait ainsi la métrique du premier hémistiche. Concernant le second hémistiche, nous avons une syllabe supplémentaire : la synérèse est ainsi possible (« et le maur doel/las qu(e) onqe mes ages »), tout comme vers 3 et 7 (« pleindr(e) en plorant » et « queus pert(e) et »).

## Les variantes musico-poétiques

- 32 La prise en compte du contexte de l'élaboration et de la diffusion est fondamentale dans l'appréhension des variantes. Dans son article concernant cette pièce, V. Pollina a souligné que l'étude des variantes musicales associée à celle des variantes textuelles est une source importante d'informations sur les processus de transmission et de préservation du répertoire<sup>63</sup>. La question cruciale reste celle de la transmission, du fait que les chansonniers conservés sont postérieurs à la date effective des auteurs. V. Pollina évoque les possibilités d'une transmission orale ou écrite<sup>64</sup>, question encore très discutée aujourd'hui<sup>65</sup>. En ce qui concerne la composition des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, les musicologues s'entendent à peu près tous sur le fait qu'elle était faite oralement de prime abord. À partir de ce postulat, la multiplicité des performances ainsi que la transmission partiellement orale ont pu engendrer ces variantes qui ne sont pas propres au *corpus* troubadouresque<sup>66</sup>, mais à l'ensemble de la production musico-poétique de l'époque.
- 33 Les quatre versions du texte comportent des disparités, ne serait-ce que sur le nombre de strophes. C'est un cas de figure assez courant : une chanson peut être donnée en tout ou en partie. Seules deux strophes sont données dans la version de η, trois pour W, cinq pour X et la version de G comporte six strophes et une *tornada*<sup>67</sup>. Hormis la graphie francisée des manuscrits X, W et η, l'usage de synonymes ou des nuances sémantiques est fréquemment observée. C'est le cas par exemple pour l'incipit de la version de X ou « Greu » remplace « Fort ». Le sens n'est que peu modifié : « grave/lourd » au lieu de « fort ».
- 34 Les disparités entre les versions sont à mettre en parallèle avec les variations musicales. Soulignons quelques disparités métriques, notamment dans la version de η, mais que la mélodie vient justifier. Si une syllabe est ajoutée au vers, la mélodie de la syllabe l'est également. En d'autres termes, les modifications du texte peuvent avoir leur correspondance d'un point de vue musical. L'Ex. 3 compare le vers musical et le vers poétique n°1 de chaque version<sup>68</sup> :

**Ex. 3. BdT 167,22 : les versions musico-poétique du vers 1.**

*G*  
1. Fort chaus(a) oj- az e tot lo ma- jor dan

*W*  
1. [ ] cho-s(e)au- jas et tot lor ma- [jor] dan

*X*  
1. Greu cho- se es que tot lo ma- jor dan

*η*  
1. Fort cho- se est que tot le ma- ur dam

35 Il est aisé de constater que les quatre mélodies, sans être semblables, comportent une trame commune (voir Ex. 3). Cela n'est pas toujours le cas car un texte presque identique peut se voir attribué une mélodie radicalement différente selon le chansonnier. La courbe musicale est sensiblement la même tout en présentant un certain nombre de variations. Dans la version de  $\eta$ , le mouvement mélodique du vers 1 est transposé à la tierce supérieure. Deux hypothèses sont envisageables : l'erreur de lecture du scribe ou la réécriture (du scribe ou de l'interprète). La version de *X* est la plus ornée, mais la courbe musicale conserve les notes importantes du mode. La mélodie des quatre premiers vers est relativement semblable entre les versions et c'est à partir de la *diesis*<sup>69</sup> que les disparités sont prononcées. Dans la seconde partie strophique, les ressemblances sont à une échelle inférieure.

36 Les principes de l'*amplificatio* et de l'*abreviatio* sont très largement développés dans les traités rhétoriques médiévaux, mais exclusivement d'un point de vue textuel<sup>70</sup>. Dom P. Ferreti a longuement développé ces principes de composition à propos des mélodies du chant grégorien et notamment le procédé d'adaptation, lequel consiste en un travail à partir d'une formule mélodique initiale<sup>71</sup>. L'auteur étudie les « modifications subies par les formules mélodiques à raison de la mobilité du texte<sup>72</sup> » et les classe en plusieurs catégories<sup>73</sup>. Au vers 5, les quatre versions ont en commun la descente du *la* vers le *RÉ* puis la remontée au *la*, mais nous voyons quatre manières de développer le pentacorde avec plus ou moins de répétitions (voir Ex. 4). Concernant la descente du pentacorde (voir motif *a* Ex. 4), la version la plus ornée est celle de *G* (*La /SOL-FA-MI-RÉ-MI / MI-RÉ*) et celle de  $\eta$  ne comporte pas de répétition interne (*la-SOL / MI / RÉ*), contrairement à celles de *W* et *X*. Pour remonter vers le *la* (motif *b* surligné en gris sur l'Ex. 4), les manuscrits  $\eta$  et *G* offrent une version amplifiée ( $\eta$  : *RÉ FA SOL la* ; *G* : *RÉ MI LA*).

**Ex. 4. BdT 167,22 : les versions musico-poétiques du vers**

37 L'Ex. 5 met en perspective les modifications qui surviennent au sein du motif *c* de l'Ex. 4. L'objectif est ici de montrer les micro-changements entre les versions et qu'elles ont toutes au moins un élément commun. La superposition des cellules *c1/c2/c3/c4* dans les versions de *G* et *X* manifeste une matrice commune. Semblablement,  $\eta$  emploie *c2* et *c3* sans les superposer. La variante de *W* est la plus éloignée en comptant seulement un élément commun.

#### Ex. 5. Les versions musico-poétiques des trois dernières syllabes du vers 5

38 *G*. Le *Vot* et *V. Pollina* voient dans l'élément de contraste présent sur le prénom « *Richart* » du vers 6 une expression de la plainte<sup>74</sup>. En effet, comme nous le voyons sur l'Ex. 6, la quinte descendante *la-RÉ* est donnée dans les quatre versions. Si l'on ne peut contester la valeur de ce contraste volontairement exercé sur le prénom « *Richart* », un phénomène semblable aurait pu être observé pour un événement avec une émotion de toute autre nature. En d'autres termes, les grands intervalles n'expriment pas une émotion particulière ou une illustration sonore du texte, mais la volonté d'exercer un contraste, de surprendre l'auditeur et/ou d'en attirer l'attention,

sans pour cela évoquer la colère ou la tristesse<sup>75</sup>. Les paroles suffisent et la musique a ici une valeur sémiotique. Nous rejoignons donc J. Stevens qui voyait les relations texte/musique dans le *planctus* comme exclusivement formelles<sup>76</sup>.

- 39 Un deuxième fait peut être observé à travers l'Ex. 6 : les quatre versions sont reliées entre elles. Le passage central du vers est identique dans toutes les versions et c'est le seul cas dans toute la strophe (*SOL la RÉ*). La manière de marquer ce moment a donc été très bien transmise au point d'être répliquée semblablement. En effet, si les quatre versions se ressemblent beaucoup, il y a toujours de petites modifications (ajouts ou suppressions de notes, permutations, transpositions etc.). L'Ex. 6 met en exergue les points communs entre les versions par le moyen de codes visuels et montre qu'elles sont toutes reliées entre elles.

**Ex. 6. Bdt 167, 22 : les points communs des versions musico-poétiques du vers 6.**

<span style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 15px; height: 15px;"></span>	G, W, X, η	<span style="background-color: #cccccc; display: inline-block; width: 15px; height: 15px;"></span>	G, W, η	<span style="background-color: #cccccc; border-radius: 50%; display: inline-block; width: 15px; height: 15px;"></span>	G, X, η
<span style="border: 1px dashed black; display: inline-block; width: 15px; height: 15px;"></span>	G, X	<span style="background-color: #cccccc; border: 1px dashed black; display: inline-block; width: 15px; height: 15px;"></span>	W, η	<span style="border: 1px dashed black; border-radius: 50%; display: inline-block; width: 15px; height: 15px;"></span>	G, η

- 40 On retrouve les mêmes variations pour une même mélodie. Dans nos travaux antérieurs, nous avons remarqué qu'il était fréquent qu'une ou plusieurs cellules musicales puissent être amplifiées, abrégées et transposées de la sorte au fur et à mesure de la strophe mélodique<sup>77</sup>. À partir de ce constat, nous pouvons dire que les variations entre les mélodies et à l'intérieur d'une mélodie ressortent d'une technique de composition commune. Un autre constat s'impose : la mémoire privilégie certains sons au profit d'autres et, à partir d'une trame, l'interprète ou le scribe se réserve le droit de varier la mélodie existante, de l'adapter aux variations du texte et notamment au fait qu'il puisse être francisé.

- 41 L'étude des notes finales est importante dans l'étude du cheminement de la strophe et nous rejoignons les travaux d'Oreste Floquet et de Sara Centili à ce sujet<sup>78</sup>. Dans le cas présent, la strophe musicale fonctionne par groupes de vers et cela pour les quatre versions, indépendamment des variantes musicales. Les cadences musicales sont entendues à la rime et permettent de rendre audible l'articulation de la strophe. La cadence est soit suspensive avec un repos sur une note autre que la finale ou conclusive avec un repos sur la

finale. La cadence intermédiaire a un effet moindre, mais permet une articulation interne. La strophe musico-poétique se divise ainsi en deux sections de trois et six vers mises en relief par une cadence suspensive sur *DO* à la fin du vers 3 (voir tableau n° 2). Dans la seconde partie de la strophe, nous observons deux sous-sections de trois vers ; la première se termine avec une cadence conclusive sur *RE*, et la seconde par une cadence conclusive sur *RE* ou suspensive sur *DO* pour *W*. Soulignons également que la structure musicale s'accorde avec la syntaxe de la strophe.

	CADENCES	G	W	X	η
Vers 1	Intermédiaire	<i>RE</i>	<i>RE</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>
Vers 2	Intermédiaire	Mi	Mi	Mi	Mi
Vers 3	Suspensive	Do	Do	Do	Do
Vers 4	Intermédiaire	Mi	Mi	Mi	Mi
Vers 5	Intermédiaire	Mi	Fa	Fa	Sol
Vers 6	Conclusive	<i>RE</i>	<i>RE</i>	<i>RE</i>	<i>RE</i>
Vers 7	Intermédiaire	Si	Si	Si	<i>RE</i>
Vers 8	Intermédiaire	<i>RE</i>	<i>RE</i>	<i>RE</i>	<i>RE</i>
Vers 9	Conclusive/suspensive	<i>RE</i>	<i>DO</i>	<i>RE</i>	<i>RE</i>

## Interpréter les variantes musicales

- 42 Deux hypothèses expliquent les disparités entre les versions. Premièrement, au fil du temps et des copies successives effectuées par les scribes, se serait détériorée la mélodie originale, en raison des fautes de copie et des réécritures. Soulignons à ce propos que le scribe avait le loisir de pouvoir modifier les pièces. Deuxièmement, elles pourraient être la conséquence d'une transmission orale des chansons, idée très controversée chez les philologues et acceptée par certains musicologues<sup>79</sup>, notamment anglo-saxons<sup>80</sup>.
- 43 Toutefois, une différence fondamentale distingue les variantes textuelles des variantes mélodiques. Les variantes musicales, de cette pièce notamment, restent plausibles et montrent seulement plusieurs possibilités de composition à partir d'une même trame. En revanche, les variations textuelles peuvent s'avérer incompréhensibles, montrant d'une manière évidente des fautes de la part des copistes.
- 44 Les versions des chansonniers *G* et *W* sont très proches et cela rejoint ce que nous avons déjà remarqué lors de travaux précédents sur Gaucelm Faidit et notamment sur la chanson BdT 167,30<sup>81</sup>. Dans la version de *X*, des contrastes importants sont observés dans la seconde section de la strophe. La version de *η* est la plus éloignée des trois autres, sans pour autant constituer une tradition autonome.
- 45 Plusieurs explications peuvent expliquer les plus nombreuses différences dans la mélodie de seconde partie de la strophe. La mémoire s'exerce davantage dans le début de la pièce pour une raison simple : l'attention lors de l'écoute de la chanson. En outre, l'interprète effectuerait des variations musicales dans la seconde partie de la strophe, montrant ainsi son savoir-faire au même titre que l'auteur.
- 46 L'ambition de cette étude était de montrer l'intérêt musicologique et philologique d'édition des chansonniers de troubadours avec les textes du manuscrit, indispensable pour comprendre les modes de transmissions du

répertoire. Nous avons vu que la mémoire sélectionne les moments forts de la mélodie et que les variantes sont autant de manières de décliner une idée. L'édition musico-poétique intégrale s'impose donc comme un outil à partir duquel des études renouvelleront la compréhension des relations entre musique et poésie. Une des finalités serait d'éclairer quelque peu les recherches actuelles sur les modes de composition et de transmission des répertoires musicaux médiévaux. La distance entre tradition et sources font de ces chansons des compositions complexes vis-à-vis des corpus ultérieurs. Les manuscrits sont toutefois le reflet d'une pratique, d'un événement sonore et ce n'est pas la recherche de la version idéale ou primitive que l'analyse des variantes a pour dessein d'étudier, mais de redessiner le savoir-faire de ces diverses interprétations.

## Édition musico-poétique des quatre versants de la chanson 167,22 de Gaucelm Faidit<sup>82</sup>

Version du manuscrit G, Milan, Bibl. Ambr. R71 sup., f. 29 :

1. Fort chaus(a) u, az e tot lo ma-jor dan

2. et ma-jor dol, las ! q'eu anc mais a-ves,

3. e so que eu de-gra dir en plo-ran

4. m'a-ven a dir en chan-tan e re-trai-re,

5. qe cil q'e-ra de va-lors caps e pai-re,

6. lo ric va-len Ri-chart, rei dels En-gles,

7. es morç. A Deus ! qal per-d(a) e qal dan es !

8. com es-traing mot, con sal-va-g(e) ad an-zir,

9. ben a dur cor toz hom qe-l pot sos-frir.



Fort chaus(a) ojaz e tot lo major dan  
et major dol, las ! q'eu anc mais aves,  
e so que eu degra dir en ploran  
m'aven a dir en chantan e retraire  
qe cil q'era de valors caps e paire,  
lo ric valen Richart, rei dels engles,  
es morç. A Deus ! qal perd(a) e qal dan es !  
com estraing mot, con salvag(e) ad anzir  
ben adur cor toz hom qe-l pot sosfrir.  
Morç es lo rei, e son passat mil an  
q'anc si granz dol non fo, ni no vires,  
ni ia no er mais hom del seu semblan,  
tan larcs, tan rics, tan ardiz, tal donaire  
q'Alixandre, lo rei qi venquet daire,  
no cre q'anc tan dones ni tan mises ;  
ni anc Karle ni Artus tan valgues,  
q'a tot lo mond se fe, qi vol ver dir,  
als un dotar et als autre graçir.  
Merveil me qe-l fals segle truan,  
ausa estar savis hom ni cortes,  
pois ren noual bel diç ne faiz prisan,  
an dunc per qe ses forchan, pauc, ni gaire ?  
qe or nos a mostrat morç qe pot faire,  
qa un colp a tut lo meil del mon pres,  
tota la mor, toz lo prez, toz lo bes ;  
e pois veçem qe ren non pot gander,  
ben deuriam meiz doptat a morir !  
Ai ! Segnor rei valenç e qe faran  
mais armas ni gran tornei enspes,  
ni ricas corz ni bel donar ni gran,  
pos vos non es q'en era capdelaire,  
ni qe-s faran li liurat a maltraire,  
cels qi seran en vostre servir mes,  
q'atendion qel guizedon vengues ;

ni qe faran sels qes de gran aucir,  
q'aviaz faiz en granz ricors venir ?  
Lunga ira et avol vida auran,  
e toz tems dol, q'enaissi lor es pres ;  
e Turc, Paien, Sarrazin e Persan,  
vos dotavon mais qe om natz de maire,  
qa doblat es orguoil lor a faire,  
qe plus tart n'er lo sepulcre conqes,  
qe Deos lo vol ; qar, sel no lo volgues,  
e vos, segner, visciqisses, ses fallir,  
de Soria les avengr'a fogir.  
Oimais no ai esperanza qe an  
duc ni princeps qi cobrar lo pogues !  
pero, toz cel qel vostre loc seran  
de gran saber com fos de prez amaire,  
e qal furon dui vostre valen fraire,  
lo Jove Rei el cortes coms gaufreis ;  
e qi en loc remara, de vos treis  
ben deu aver fis cor e ferm consir  
de toz bos aips enanzar e grandir.  
Ai ! Segner Reis ! k'es verais cabdelaire,  
vera vida, vera lux, e merces,  
vos faça cel per don qe cuoiços es,  
si qel peçad ses oblidge e-l falir,  
e membre se dai ço en qe posseç causir.

**Version du manuscrit W, fr. 844, f. 191 :**

1. [ ] cho-s(e)au- jas et tot lor ma- [[jor] dan  
 2. et grei- gnor dol que [ ] o- ges,  
 3. que ce com deit toz jor [ ] plo- ran,  
 4. m'est bel a dir en chan[ ] je- trai- re  
 5. que cil qui es des va- lens [ ] pai- re,  
 6. lou reis va- lens Ri- chars reis des En- gles  
 7. es mors. He- las ! qual dol et com per- dens,  
 8. com es- trai[n]g mot et sal- va- g(e) a au- zir,  
 9. com a dur cor tals hom qui pot su- frir.

[...] chos(e) aujas et tot lor ma[jor] dan  
 et greignor dol que [... ..] oges,  
 que ce com deit toz jor [... ..] ploran,  
 m'est bel a dir en chan[... ..]etraire  
 que cil qui es des valens [... ..] et paire,  
 lou reis valens Richars reis des Engles  
 es mors. Helas ! qual dol et com perdens,  
 com estrai[n]g mot et salvag(e) a auzir,  
 com a dur cor tals hom qui pot sufrir.

Mors es lou reis, et sunt passat mil an  
 que tals preudom non fu, ne non ier mes,  
 jamaiz nus hom non er de son semblan,  
 tan lars, tan prous, tan hardis, tans donaire,  
 Alexandres, lou reis qui venqui Daire,

non crei que tan donas ni tan meses ;  
non fist Charlous ni Artus tan non mes,  
qu'a tot lou mont a fez, qui viaut veir dir,  
as uns doutar et as autres grazir.  
Ha ! seigner reis valens, et que ferem  
ni as armas n'as granz torneis espes,  
ne qui porta lous bens rendre jamais,  
non crei qu'altres gensor pas si graaire  
de son remaiz moustra Dex que pot faire,  
qu'a un coup a tot le mieuz del mon preis,  
tote l'onor tot lou ben tot lou mes ;  
et quan eu vei com non li pot guenchir  
maiz en devren redoutar a morir.

**Version de X, fr. 20050, f. 87 :**

1. Greu chose es que tot lo major dan  
 2. et greignor dol que onques mais auguez  
 3. et tot qan c'on devroit plaindre en plorant  
 4. covent oir en chantant e retraire  
 5. qan cil qu'es-toit de valor chief e paire  
 6. li rich valens Richars reis des Engleis  
 7. es motz. He! Diex q'als dous e qals perte  
 8. con es-trems moz sal-vages a o-ir  
 9. molt a dur cuer nus hom qe-l pot sof-frir.

Greu chose es que tot lo major dan  
 et greignor dol, que onques mais auguez,  
 et tot qan c'on devroit plaindre en plorant,  
 covent oir en chantant, et retraire –  
 qan cil q'estait de valor chief et paire,  
 li rich valens Richars, reis des Engleis,  
 es morz. He Diex ! qals dous et qals perte,  
 con estrems moz salvages a oir !  
 molt a dur cuer nus home que-l pot soffrir.  
 Mor es lo reis, et sont passat .m. an  
 non morut hom don tals perte vienguez,  
 ne jamais nus non ert de son samblan,  
 tan lars, tan prouz, tan hardiz, tals donaire,

Alexandres, lo reis, qi conquist Daire,  
non dona tan onques autant ne mais ;  
non cuit Charles ni Artus lo volgues,  
per tot lo mon se fist, qi veir volt dir,  
as uns doutar et as autres grazir.  
Molt me merveil q'en cest siecle truant,  
non pot esser larges hom ni corteis,  
et kan no valt bons diz ni faiz pervanz,  
a don por qei s'efforcent poi ne gaire ?  
tot a mostre mors lo pis qe pot faire,  
k'a un cop a tot lo pris del mont preis,  
tote l'onor, tot lo sen tot lo jois ;  
et cant on veit ke rens non pot gandir,  
s'en deit on ben meins dotar a morir !  
Ha ! seigner reis vaillanz, et que ferant  
beles armes et fort tornei espeis,  
et hautes cors et rich don bel e grant,  
qant vos ni es q'estiez chandelaire,  
et qe ferant li liura a mal traire,  
qi s'esteient en vostre servir meis,  
k'atendaient qe guerredons vengueis ;  
e ke ferant cil qi deuriert aucir,  
k'aujaz fait a grant richor venir ?  
Longue a ennoi et male vide arant,  
et souent dol car aiqo lor est pres ;  
et Sarrazin tort paien et Persant,  
qe-u[s] dotavent mais kome na de maire,  
vertiront molt en orgoil for affaire,  
et mais ert tart lo sepulcres conques –  
qe Dex non vol ; et se il lo volgues,  
qe vos, seigner, vesquisaz senz faillir,  
ses con venguez de Surie foir.

**Version du manuscrit BAV, reg. lat. 1659, f. 89v et 90r :**



1. Fort cho- se est que tot le ma - ur dam  
 2. et le ma- ur doel, las qu(e) onqe mes a - ges,  
 3. et co dont dei toz jorz plein- dr(e) en plo- rant  
 4. M'a- vient a dir en chan- tant et re - trai- re,  
 5. que cil qui est de va - lur chiefs et pai- re  
 6. lo ris va - lenz Ri- charz roi des En- gleis  
 7. est morz, oi Deus! queus per-t(e)et que dams est !  
 8. et cum dur mot cum sau - va - ge a - vir  
 9. bien a dur quer toz hom qui puet sof- fris.

Fort chose est qui tot le maur dam  
 et le maur doel las que onc mes ages[1]  
 Fort chose est que tot le maur dam  
 et le maur doel las que onqe mes ages  
 et co dont des toz torz pleindre en plorant  
 M'avient a dir en chantant et retraire  
 que cil qui est de natur chiefs et paire  
 lo ris valenz Richarz roi des Engleis  
 est morz, or Deu! quey perte et que dams est !  
 et cun dur mor cun sauvage auzir  
 bien a dur que toz bon que puet souffrir.  
 Mort est li rois et sunt passe mil anz  
 qu'anc taus pr(u)dom ne fu nel vi

ne jameis n'ert de son semblant  
 tant larg tant pr(e)u(s) taus donaire  
 qu'Alixandre lo rei qui venqui Daire.  
 Ne quit qu'anc tant vausist ni tant mesist  
 ni onc Karles ne Artur vausist  
 qu'a to le mond se fist qui velt veir dir  
 as uns amar et as autres grazir.

- 47 [1] Sur le manuscrit, les deux premiers vers sont écrits deux fois. La première fois, avec la mélodie du premier vers et la seconde juste après avec la mélodie des deux vers.

## Traduction<sup>83</sup>

- C'est une chose fort cruelle qu'il advienne de devoir dire et retracer en un chant le plus grand malheur et le plus grand deuil que j'aie, hélas ! jamais éprouvé, et que je dois toujours désormais déplorer en pleurant... Car celui qui de Valeur était le chef et le père, le puissant et vaillant Richard, roi des Anglais, est mort – Hélas ! Dieu ! quelle perte et quel dommage ! Quel mot cruel, et qu'il est dur à entendre ! Bien dur est le cœur de celui qui le peut supporter...
- Mort est le Roi, et mille ans ont passé depuis qu'il y eut et qu'on vit un homme aussi preux, et il n'y aura jamais homme pareil à lui, si libéral, si puissant, si hardi, si prodigue, et je crois qu'Alexandre, le roi qui vainquit Darius, ne donna ni ne dépensa pas autant que lui ; et jamais Charlemagne ni Arthur n'eurent plus de valeur ; car, pour dire la vérité, il sut de par le monde se faire craindre des uns et aimer des autres.
- Je m'émerveille fort, en voyant le siècle plein de tromperie et de truandise, qu'il y puisse rester un homme sage et courtois, puisque les belles paroles et les glorieux exploits n'y servent de rien, et pour moi s'y efforce-t-on, peu ou prou, puisque maintenant la Mort nous a montré de quoi elle était capable, en prenant tout à coup le meilleur du monde, tout l'honneur, toutes les joies, tous les biens ; et puisque nous voyons que rien n'en peut préserver, on devrait bien moins redouter de mourir<sup>84</sup> !
- Hélas, seigneur roi vaillant, qu'advient-il désormais des armes et des tournois rudes et épais, des riches cours et des beaux dons, puisque vous n'y serez plus, vous qui en étiez le maître et le chef ? Et que feront ceux, promis aux mauvais traitements, qui s'étaient mis à votre service et en attendant récompense ? Et que feront ceux, qui maintenant devraient se tuer, que vous aviez fait accéder à la richesse ou au pouvoir ?
- Long chagrin et piètre vie et toujours deuil, ce sera là leur sort – Et les Sarrazins, les Turcs, les Païens et les Persans, qui vous craignaient plus qu'aucun homme né de mère, verront tant orgueilleusement croître leurs forces, que le Saint Sépulcre ne sera conquis que bien plus tard – Mais Dieu le veut ainsi... ça, s'il ne l'avait pas permis, et que



vous, Seigneur, eussiez vécu, sans nul doute vous les auriez fait fuir de Syrie<sup>85</sup>.

- Désormais il n'y a pas d'espoir que les rois et les princes qui pourraient le reprendre aillent jamais là-bas ! Cependant, tous ceux qui seront à votre place doivent considérer comme vous aimiez Valeur et Prix, et ce que furent vos deux valeureux frères, le Jeune Roi et le courtois Comte Geoffroi ... Et celui qui restera à votre place bien doit avoir de vous trois le haut courage, et le ferme propos d'accomplir de vaillants exploits, et le goût des faits d'armes<sup>86</sup>.
- Ah ! Seigneur Dieu ! vous qui vraiment pardonnez, vrai Dieu, vrai Homme, vraie Vie, miséricorde ! Pardonnez-lui, il en a grand besoin ; et ne considérez pas son péché, mais qu'il Vous souvienne comment il alla vous servir<sup>87</sup> !

## Bibliography

DOI are automatically added to references by Bilbo, OpenEdition's Bibliographic Annotation Tool.

Users of institutions which have subscribed to one of OpenEdition freemium programs can download references for which Bilbo found a DOI in standard formats using the buttons available on the right.

Format

APA

MLA

Chicago

The Bibliographic Export Service is accessible via institutions subscribing to one OpenEdition freemium programs.

If you wish your institution to become a subscriber to one OpenEdition freemium programs and thus benefit from our services, please write to: [access@openedition.org](mailto:access@openedition.org).

Aubrey 1996 = E. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, 1996.

Aubry 1919 = P. Aubry, *Trouvères et troubadours*, Paris, 1919.

Bec 1970 = P. Bec, Quelques réflexions sur la poésie médiévale. Problèmes et essai de caractérisation, dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1970, p. 1309-1329.

Beck 1938 = J. Beck, *Le Manuscrit du Roi, fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale, Reproduction phototypique publiée avec une introduction*, 2 vol., Philadelphia, 1938.

Beck 1910 = J. Beck, *La musique des troubadours*, Paris, 1910.

Chaillou 2008 = C. Chaillou, *Le chant du texte dans la poésie lyrique des troubadours*, dans *Actes du huitième congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Pessac, 2008, p. 545-557.

Chaillou 2010 = C. Chaillou, *L'architecture musico-poétique dans les chansons de Raimbaut de Vaqueiras et d'Arnaut de Marueil*, dans *Cognitive Philology*, 2010, 3, 28 p.

Chaillou 2011 = C. Chaillou, « Musique et poésie dans les chansons de Gaucelm Faidit », dans *Gaucelm Faidit, amours, voyages et débats*, Moustier-Ventadour, 2011, p. 133-148.

Colette 2003 = M.-N. Colette, *Un ensemble de planctus attribué à Abélard dans un prosaire nivernais (Manuscrit Paris, BNF nal 3126)*, dans *Pierre Abélard. Colloque de Nantes*, p. 277-294.

De la Cuesta 1979, I. F. De la Cuesta (éd.), *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, 1979.

Colette - Popin - Vendrix 2003 = M.-N. Colette, M. Popin et P. Vendrix Marie-Noël Colette, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, 2003.

Faral 1924 = *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, 1924.

Ferretti 1938 = P. Ferretti, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Solesmes, 1938.

Floquet 2005 = O. Floquet, *Considérations sur la musique et la métrique des chansons d'Adam de la Halle dans le Chansonnier La Vallière (W)*, dans *Romania*, 2005, 123-1-2, p. 123-140.

Floquet - Centili 2011 = O. Floquet, S. Centili, *Macro-structures mélodiques et macro-structures métriques chez les troubadours : pour une grammaire de notes finales*, dans *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981-Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives, Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31*, Aachen, 2011, p. 319-334.

Frank 1953-1957 = I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 2 vol., 1953-1957.

Gauchat 1893 = L. Gauchat, *Les poésies Provençales conservées dans des chansonniers français*, dans *Romania*, 22, 1893, p. 364-404.

Gennrich 1958-1965 = F. Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstat, 1958-1965, 3 vol.

Haines 1998 = J. Haines, *The Musicography of the Manuscrit du Roi*, Toronto, 1998.

Hiley 2009 = D. Hiley, *Gregorian Chant*, Cambridge, 2009.

Format

APA

MLA

Chicago

The Bibliographic Export Service is accessible via institutions subscribing to one OpenEdition freemium programs.

If you wish your institution to become a subscriber to one OpenEdition freemium programs and thus benefit from our services, please write to: [access@openedition.org](mailto:access@openedition.org).

Huglo 1978 = M. Huglo, *Abélard, poète et musicien*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 88-4, 1978, p. 349-361.

DOI : 10.3406/ccmed.1979.2121

Jeanroy 1916 = A. Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, 1916.

Le Vot 2003 = G. Le Vot, *Plainte, joie, colère dans le chant aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 46, 2003, p. 353-380.

Lug 2011 = R. Lug, *Gaucelm Faidit et Maria de Ventadorn vivaient-ils encore en 1235 ?*, dans *Gaucelm Faidit, amours, voyages et débats*, Moustier-Ventadour, 2011, p. 71-132.

Marshall 1972 = J. H. Marshall éd., *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, 1972.

Meyer - Raynaud 1892 = P. Meyer, G. Raynaud, *Le chansonnier français de Saint-Germain-des Prés (Bibl. Nat. Fr. 20050). Reproduction phototypique avec transcription*, Paris, 1892.

Mouzat 1965 = J. Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, 1965.

Format

APA

MLA

Chicago

The Bibliographic Export Service is accessible via institutions subscribing to one OpenEdition freemium programs.

If you wish your institution to become a subscriber to one OpenEdition freemium programs and thus benefit from our services, please write to: [access@openedition.org](mailto:access@openedition.org).

Parker 1979 = I. Parker, *Notes on the Chansonnier Saint-Germain-des-Prés*, dans *Music and Letters*, 60-3, 1979, p. 261-280.

DOI : 10.1093/ml/60.3.261

Paris 1897 = G. Paris, *L'Estoire de la guerre sainte*, Paris, 1897.

Pollina 1989 = *Word/Music Relations in the Work of the Troubadour Gaucelm Faidit : Some Preliminary Observations on the Planh*, dans *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 1989, vol. 2, p. 1075-1090.

Pope 1952 = M. K. Pope, *From Latin to modern French, with especial consideration of Anglo-Norman*, Manchester, 1952.

Riquer 1975 = M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, 1975, 3 vol.

Saulnier 1997 = D. Saulnier, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1997.

Scarpati 2010 = O. Scarpati, *Mort es lo reis, morta es midons. Une étude sur les planhs en langue d'oc des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Revue des Langues Romanes*, 2010, 114-1, p. 65-94.

Sesini 1939 = U. Sesini, *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana*, dans *Studi Medievali*, 12-1-2, 1939, p. 1-101.

Stevens 1986 = J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narratives, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986.

Thiry 1978 = C. Thiry, *La plainte funèbre*, Turnhout, 1978.

Treitler 2003 = L. Treitler, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and how it was made*, New York, 2003.

Tyssens 1991 = M. Tyssens, *Les copistes du chansonnier français U*, dans *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège de 1989*, Madeleine Tyssens, 1991, p. 379-398.

Van der Werf 1984 = H. Van der Werf, *The extant Troubadour Melodies*, New York, 1984.

Zufferey 1987 = F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987.

## Notes

1 La *canço* est la chanson d'amour par excellence.

2 Les troubadours n'expliquent pas leur art de faire, mais montrent l'adéquation des mots et des sons dans leurs chansons comme une évidence. M. Huglo soulignait à ce sujet que, « pour l'Antiquité, dont l'enseignement est transmis aux écoles médiévales par l'*authoritas* de Boèce, les talents de compositeur et de poète ne doivent en aucun cas se dissocier : bien mieux, ils relèvent tous deux de la même imagination créatrice et de la même faculté d'expression » (Huglo 1978, p. 349).

3 Riquer, 1975, vol. 1, p. 12.

4 Les *vidas* sont des biographies romancées des troubadours, les *razos* des commentaires de leurs chansons et les *novelas* des nouvelles. Les traités évoquent principalement l'élaboration des textes et définissent parfois les principaux genres. Citons, par exemple, ceux de Raimon Vidal de Besalù (...1200-1252...) : *Les razos de trobar (Les règles de trouver)* et de Jofre de Foixa (...1267-1295...) : *De la doctrina de compondre dictats (De la doctrine à composer un discours)*. Dans les chansons, le chant du poète est explicitement cité (chant, chanter, chanson), le chant de l'oiseau est souvent un motif de comparaison avec celui de l'auteur, la composition du son (*faire e-l so*) donne des indications musicales implicites et, plus rarement, certains instruments sont nommés (vièle à archet, flûte, tambourin, cornemuse etc). Les traités ne donnent aucune indications relatives à la composition de la mélodie. Cependant, Raimon Vidal de Besalù indique que la *canço* (chanson d'amour), doit avoir une mélodie nouvelle (Marshall 1972, p. 92) et le *sirventès* (chanson au contenu politique ou moral) peut être conçu avec une mélodie préexistante (Marshall 1972, p. 95-96.)

5 Selon Zufferey 1987, p. 130.

6 Voir Sesini 1939, p. 12.

7 La version numérisée de *W* est disponible sur le site [www.gallica.fr](http://www.gallica.fr).

8 Voir Beck 1938.

9 Voir Tyssens 1991. Le chansonnier français contient principalement des chansons des trouvères. Dans le classement des chansonniers des trouvères, *X* est nommé *U*.

10 Pierre Bec a défini deux registres de genres pour la poésie lyrique médiévale (Bec 1970). Le premier est le « registre popularisant », caractérisé par un « lyrisme d'action, de situation » avec « une prédilection pour le refrain » et contient, par exemple, l'aube ou la pastourelle ; le second dit « aristocratisant » se distingue, entre autres, par l'« absence de refrain », un « style soutenu » et un « lyrisme pur, se suffisant à lui-même » avec « une effusion directe, indépendante de tout contexte situationnel » (Bec 1970, p. 1327-1328). Pour l'aspect mélodique, il n'est pas possible de distinguer les genres par une forme particulière (les formes fixes sont plus tardives) et seule une dizaine de chansons du registre dit « popularisant » est parvenue avec la mélodie sur les deux cent cinquante-deux conservées.

- 11 Zufferey 1987, p. 15-16 : « La plupart des chansonniers provençaux présentent les pièces sur deux colonnes : les vers, écrits les uns à la suite des autres (comme un texte en prose), sont séparés par des points, et chaque strophe constitue un paragraphe. »
- 12 Voir Hiley 2009.
- 13 Voir Saulnier 1997, p. 23.
- 14 Un tel phénomène n'est d'ailleurs pas retrouvé dans l'exécution musicale des chansons de trouvères car les mélodies ne comportent pas ces ambiguïtés.
- 15 La notation des chansonniers *W*, *R* et *G* est une notation neumatique carrée et celle de *X* est une notation neumatique messine. À propos du chansonnier *X*, voir Parker, 1979. Selon M.-N. Colette, la notation messine est principalement utilisée dans les régions de Champagne, Lorraine et Flandres, mais également à Laon, Metz, Reims et Verdun jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. À Metz, la notation messine est d'usage jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle alors que Laon et Verdun avait déjà adopté la notation carrée (Colette - Popin - Vendrix 2003, p. 54-55).
- 16 Jusqu'à F. Gennrich y compris, la plupart des transcriptions des mélodies étaient d'ailleurs pourvues de rythmes. Cependant, comme le précise J. Haines, la théorie de la notation mesurée a ses opposants avant 1950 (voir Haines 1998, p 12). U. Sesini, notamment, s'oppose avec vigueur à ses prédécesseurs et se prononce pour une mélodie suivant la prosodie du texte (voir Sesini 1939, p. 34).
- 17 Les modalités d'éditions seront détaillées par la suite.
- 18 Dans cette perspective, nous avons croisé nos travaux avec le linguiste Oreste Floquet. Une première réalisation de ce travail commun a fait l'objet d'une communication : « Musique mesurée ou non-mesurée ? Étude sur le rythme des monodies médiévales en langues vernaculaires. », *Texte et musique au Moyen Âge, échanges pluridisciplinaires autour des processus de création*, colloque organisé par Christelle Cazux-Kowalski, Christelle Chaillou-Amadiou et Anne-Zoé Rillon-Marne, Poitiers, 16-18 mai 2013, actes à paraître.
- 19 Zufferey 1987, p. 2.
- 20 L'objectif du colloque *La poésie médiévale : sources et transmissions entre philologie et musicologie*, (organisé par Christelle Chaillou-Amadiou, Gaia Gubbini et Fabio Zinelli, École Pratique des Hautes Études, 27-29 juin 2013, actes à paraître) était justement de répondre à cette problématique.
- 21 *Plahn* signifie plainte.
- 22 Gennrich 1958-1965.
- 23 Gennrich 1958-1965, vol. 1, p. 108-109.
- 24 Le motet est genre musical polyphonique et pluritextuel. Son origine remonte au XIII<sup>e</sup> siècle et constitue un genre soit profane (avec des textes repris, par exemple, des trouvères) soit religieux (en latin). Le genre évolue aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles pour n'être qu'un genre religieux et monotextuel au XVI<sup>e</sup> siècle.
- 25 De la Cuesta 1979 ; Van der Werf 1984.
- 26 Meyer - Raynaud 1892.
- 27 Aubry 1919.
- 28 Beck 1910.
- 29 Mouzat 1965.
- 30 Voir note n°21.
- 31 Mouzat 1965, p. 415 : *A* 80 ; *B* 50 ; *C* 64 ; *D* 36 ; *G* 29 (mélodie) ; *I* 197 ; *K* 183 ; *Kp* 107 ; *M* 85 ; *Q* 52 ; *R* 44 ; *S* 111 ; *U* 59 ; *a* 155 ;  $\mu$  353 ; incipit *N2* n. 33 ; anonyme *W* 191 (mélodie) ; *X* 87 (mélodie) ;  $\eta$  89 (mélodie).
- 32 C'est la chanson de Matfre Ermengaud, *Dregz de natura comanda* (BdT 297,4).
- 33 Pour une étude détaillée des mélodies voir Chaillou 2011.
- 34 Voir Lug 2011.
- 35 Lug 2011, p. 112.
- 36 Quarante-cinq *plahns* ont été identifiés, dont quarante portent sur la mort d'un protecteur ou d'une protectrice et seulement cinq sur la mort de la femme aimée (Scarpati 2010, p. 66).

- 37 Michel Huglo 1978, p. 357.
- 38 Bec 1970, p. 1325.
- 39 Thiry 1978, p. 36.
- 40 *Ibid.*
- 41 *Ibid.*
- 42 Scarpati 2010, p. 65.
- 43 Le second *planh* avec mélodie est celui de Guiraut Riquier : *Ples de tristor, marritz e doloiros* (BdT 248,63).
- 44 Colette 2003, p. 278.
- 45 Colette 2003, p. 278.
- 46 Stevens 1986, p. 127.
- 47 Stevens 1986, p. 129.
- 48 Jeanroy 1916, p. 26.
- 49 Voir Gauchat 1893.
- 50 Paris 1897, p. L.
- 51 Paris 1897, p. VI : « C'est vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle que la paléographie nous permet de placer la copie de l'*Estoire de la guerre sainte* qui nous est parvenue. On y remarque l'absence de certains traits anglo-normands (comme *ann* pour *an*) qui apparaissent, il est vrai, dès le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, mais qui ne deviennent tout à fait usuels qu'à la fin. »
- 52 Paris 1897, p. VI.
- 53 Paris 1897, p. V et VI.
- 54 Paris 1897, p. VI.
- 55 Voir l'image des deux folios à la fin de l'article.
- 56 Je remercie Christelle Cazaux-Kowalski d'avoir attiré mon attention sur ce point.
- 57 Voir Ex. 4.
- 58 Voir Hiley 2009, p. 195.
- 59 Pollina 1989, p. 1090.
- 60 *Ibid.*
- 61 La syllabe atone correspondant à une rime féminine est indiquée par un « prime ». Par exemple, un vers de 10<sup>7</sup> syllabes compte dix syllabes et une syllabe atone. Le système est celui d'usage pour le *corpus* selon les schémas métriques du répertoire d'I. Frank (Frank 1953-1957), lesquels sont donnés dans la base *www.bedt.it*. La voyelle atone était prononcée en ancien français et en ancien occitan.
- 62 Voir Pope 1952.
- 63 Pollina 1989, p. 1076.
- 64 Sur la question de l'oralité et de l'écrit voir L. Treitler 2003.
- 65 Pollina 1989, p. 1076.
- 66 Voir Treitler 2003, chapitre 1.
- 67 La *tornada* (retour) est un envoi, prenant souvent la forme d'une dédicace. Elle compte un nombre inférieur de vers vis-à-vis des strophes, mais reprend un schéma métrique semblable (celui de la première partie ou de la seconde partie de la strophe).
- 68 La version du manuscrit *W* est tronquée : les syllabes 1 et 8 ne sont pas lisibles. Dans le manuscrit *W*, f. 19, un *sirventes* en langue d'Oïl reprend la mélodie de Gaucelm (RS 381). V. Pollina (Pollina 1989, p. 1088) se sert de ce *contrafactum* pour compléter la mélodie. Il est en effet fort probable que la mélodie employée pour le *sirventes* soit celle de la version de *W* et non une autre.
- 69 La *diesis* marque la structure bipartite de la strophe.
- 70 Voir Faral 1924.
- 71 Ferretti 1938, p. 92.
- 72 Ferretti 1938, p. 73.

- 73 Ferretti 1938, p. 73-85 : les modifications par suppression, addition, contraction, diérèse et permutation.
- 74 Le Vot 2003, p. 362 ; Pollina 1989.
- 75 Ces illustrations musicales appelées « madrigalimes » n'apparaîtront que bien plus tard avec, par exemple, *Les Cris de Paris* ou *Le Chant des oiseaux* de Clément Janequin.
- 76 Stevens 1986, p. 129.
- 77 Voir Chaillou 2008.
- 78 Floquet - Centili 2011.
- 79 Par exemple : O. Cullin et A. Rossell.
- 80 Notamment H. Van der Werf et E. Aubrey.
- 81 Voir Chaillou 2011.
- 82 La première strophe est donné une première fois avec la mélodie, comme dans le manuscrit, et une seconde fois avec le reste du texte. Dans le manuscrit, le texte n'est bien sûr donné qu'une seule fois.
- 83 Traduction de Mouzat 1965, p. 423-424. La traduction de J. Mouzat étant celle de référence, nous n'avons pas jugé nécessaire d'en proposer une nouvelle.
- 84 La Strophe III n'est pas donnée dans *W* et  $\eta$ .
- 85 La Strophe V n'est pas donnée dans *W* et  $\eta$
- 86 La strophe VI n'est pas donnée dans *W*, *X* et  $\eta$ .
- 87 La strophe VII n'est pas donnée dans *W*, *X* et  $\eta$ .

### List of illustrations

	<b>Title</b> Ex. 1. BdT 167,22 : édition du vers 1, BAV, Reg. Lat. 1659, f. 89v.
	<b>Title</b> Ex. 2. BdT 167,22 ; BAV, Reg. Lat. 1659, f. 89v et édition des vers 7 à 9.
	<b>Title</b> Ex. 3. BdT 167,22 : les versions musico-poétique du vers 1.
	<b>Title</b> Ex. 4. BdT 167,22 : les versions musico-poétiques du vers
	<b>Title</b> Ex. 5. Les versions musico-poétiques des trois dernières syllabes du vers 5
	<b>Title</b> Ex. 6. Bdt 167, 22 : les points communs des versions musico-poétiques du vers 6.
	<b>Title</b> Version du manuscrit G, Milan, Bibl. Ambr. R71 sup., f. 29 :
	<b>Title</b> Version du manuscrit W, fr. 844, f. 191 :
	<b>Title</b> Version de X, fr. 20050, f. 87 :



**Title** Version du manuscrit BAV, reg. lat. 1659, f. 89v et 90r :

---

## **References**

### *Electronic reference*

Christelle Chaillou-Amadiou, « L'édition des chansons de troubadours avec mélodies : l'exemple du *planh Fort chosa es que tot lo major dan* du troubadour Gaucelm Faidit (BdT 167,22) », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [Online], 125-1 | 2013, Online since 07 April 2014, connection on 11 May 2016. URL : <http://mefrm.revues.org/1193>

---

## **About the author**

**Christelle Chaillou-Amadiou**

École Pratique des Hautes Études, [chaillouchristelle@hotmail.com](mailto:chaillouchristelle@hotmail.com)

---

## **Copyright**

© École française de Rome

