

ASPECTS MÉLODIQUES ET STRUCTURELS DANS LES CHANSONS DU TROUBADOUR LIMOUSIN GAUCELM FAIDIT¹

Antoni ROSSELL

Ce travail est une réflexion sur les aspects formels de l'oeuvre musicale du troubadour Gaucelm Faidit à partir de témoignages manuscrits qui ont conservé le répertoire mélodique en general attribué au troubadour. Il faut donc souligner que ce travail privilégie essentiellement l'axe syntagmatique que l'on peut définir ici comme l'individualisation de chaque leçon manuscrite. Les transcriptions² tiennent compte de l'ensemble des versions que la tradition manuscrite a conservées pour chaque chanson. Notons que ni les éléments formels ni les éléments chronologiques à notre disposition ne permettent de choisir de façon objective, une version plutôt qu'une autre. Nous avons donc écarté dans la méthode la recherche d'une version mélodique principale.

Le développement mélodique est le facteur qui détermine la personnalité de cette lyrique, beaucoup plus que tous les autres aspects musicaux, comme par exemple la rythmique, la paléographie, etc... Ce qu'on cherche dans cette étude mélodique, c'est ce que nous pourrions appeler «l'option mélodique». Il faut bien entendre par là qu'il ne s'agit pas nécessairement de l'auteur ou d'un auteur mais de tous ceux qui ont transmis et qui sont intervenus dans la diffusion de l'oeuvre telle qu'elle est arrivée jusqu'à nous.

Dépuis les premières études et analyses des mélodies de Gaucelm Faidit nous avons constaté que la plupart de ces mélodies avaient pour presque tous les

1. Este artículo es fruto de la edición y estudio de la obra lírica del trovador Gaucelm Faidit (ROSSELL, A., *Gaucelm Faidit, Text i Música: Edició, estudi dels textos i melodies, i traducció dels textos*. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (1988) y de una Acció Integrada (A.I.) entre los Departamentos de Musicología de La Universitat Autònoma de Barcelona y el de la Université Lyon-Lumière II (Francia). Aunque el texto de este artículo ha conservado sólo parcialmente el trabajo realizado en la A.I. lo presentamos en lengua francesa como testimonio y reconocimiento a tal iniciativa.

2. ROSSELL, A., *Gaucelm Faidit, Text i Música: Edició, estudi dels textos i les melodies, i traducció dels textos*. Barcelona 1988.

manuscris una forma musical de **oda continua**,³ sauf quatre qui ont la forma de **pedes cum cauda**⁴, et una qui a la forma de lai séquentiel.⁵ Cependant, una des mélodies ayant una forma musical de **canço** avait una structure bien particuliere, je me réfère à *Lo gens cors onrats*⁶ dont la **forma musical** avait été mise en évidence par Gennrich⁷ au moyen du schéma suivant:

A1 B1 C1 D1 A2 B2 C2 D2 E F G H I J K L

Après avoir vérifié les différentes versions mélodiques de tous les manuscrits,⁸ nous avons remarqué que la description de la **forma musical** que Gennrich a donnée, était le résultat d'une abstraction de la part du musicologue à partir de toutes les lectures des manuscrits, plutôt que le résultat d'une véritable constatation de la **forma musical** de la mélodie, d'un ou de tous les manuscrits. Nous ne voulons pas dire par là que le schéma du musicologue soit faux, mais il ne représente pas la réalité exacte de chaque version. Examinons l'hypothèse de Gennrich en

3. **Oda continua:**

- Al semblan del rei Thyas* (167, 4)
- Chant e deport, joi, dompnei e solatz* (167, 15)
- Coras qe-m des benanansa* (167, 17)
- Fortz chausa es que tot lo major dan* (167, 22)
- Lo rossignolet salvatge* (167, 34)
- No m'alegra chans ni critz* (167, 43)
- Si anc nuilhs hom per aver fin coratge* (167, 52)
- S'om pogues partir son voler* (167, 56)
- Tant ai sofert longamen grand afan* (167, 59)

4. **Canço:**

- Gen fora contra l'afan* (167, 27)
- Lo gens cors onrats* (167, 32)
- Mon cor e mi e mas bonas chansos* (167, 37)
- Si tot m'ai tarzat mon chan* (167, 53)

5. *Jamais nuill temps no-m pot ren far Amors* (167, 30) (trd. de «Laiausschnitt»).

6. PILLET, A., et CARSTENS, H.: *Bibliographie der troubadours*, Halle, 1933 (PC): 167, 32; FRANK, 1.: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, dos volúmenes, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Paris, 1953-57 (F): 89: 1; Transcription: ROSSELL, A., *Gaukem Faidit*, pp. 1025 et ss.

7. GENNRICH, F., *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt, 1958-1965, 3 vols.

8. MS. G Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sig. R71 superiore, 23 b (G); MS. R Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543. 44 a (R); MS. X Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20050 90 R. (X).

[2]

cherchant les coïncidences et les divergences des vers⁹ qu'il rapproche dans toutes les versions manuscrites:

MANUSCRIT G

v. 1

v. 5

v. 2

v. 6

v. 3

v. 7

v. 4

v. 8

MANUSCRIT R

v. 1

v. 5

v. 2

v. 6

v. 3

v. 7

v. 4

v. 8

9. Etant donné la conjonction vers/mélodie (sauf dans *No m'alegra chans ni critz*, dans les versions des manuscrits R et W et dans *Si anc nuilhs hom per aver fin coratge*, dans les versions des manuscrits R t X), quand je me réfère aux vers dans le commentaire mélodique, je ferai toujours référence à la mélodie du vers.

MANUSCRIT X

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves. The systems are labeled as follows:

- v. 1:** The upper staff contains a sequence of notes with stems pointing up. The lower staff contains notes with stems pointing down, some of which are beamed together.
- v. 2:** The upper staff shows notes with stems pointing up. The lower staff shows notes with stems pointing down, including some beamed notes.
- v. 3:** The upper staff contains notes with stems pointing up. The lower staff contains notes with stems pointing down, with a dense cluster of beamed notes towards the end of the system.
- v. 4:** The upper staff contains notes with stems pointing up. The lower staff contains notes with stems pointing down, including some beamed notes.

Pour les vers 1 et 5 qu'il associe, les coïncidences mélodiques ne respectent pas strictement les positions métriques quoique la mélodie soit analogue pour la leçon de G et de R. En revanche dans X, la mélodie du vers 1 est transposée à la 2e. supérieure, par rapport aux autres leçons, et les relations d'identité entre les mélodies du vers 1 et du vers 5 y sont plus faibles.

Pour les vers 2 et 6, et 3 et 7, les coïncidences mélodiques respectent strictement la position métrique, les intonations sont identiques dans les 3 leçons, seuls les ornements en fin de vers varient.

Enfin, pour les vers 4 et 8 à nouveau comme pour les vers 1 et 5 les leçons de G et R se rapprochent, les identités ne respectant pas strictement les positions métriques des vers, ce qui est, en revanche, le cas de X.

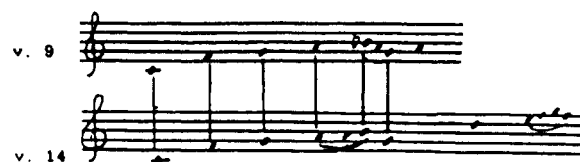
Continuons la comparaison pour les mélodies des autres vers en suivant la même méthode comparative.

Pour les vers 9 à 14 il est possible d'établir des comparaisons à l'intérieur d'une même leçon. Ainsi pour les vers 9, 10 et 11 du ms G les relations d'identité mélodique font apparaître le mouvement suivant:

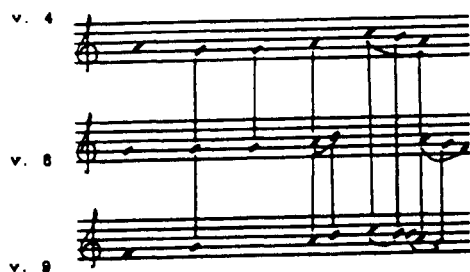
Ms. G



Ms. X



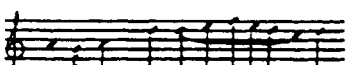
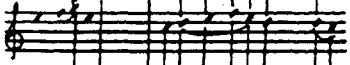
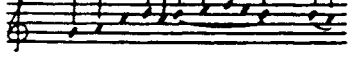
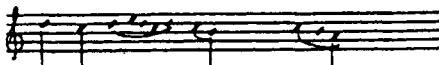
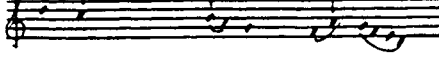
Ms. R



v. 15



[5]

<p>Ms. R</p> <p>v. 10</p>  <p>v. 11</p>  <p>v. 14</p> 	<p>Ms. X</p> <p>v. 12</p>  <p>v. 13</p> 
---	--

Pour le ms. R les identités mélodiques affectent d'un côté les vers 4, 8 et 9, et de l'autre les vers 10, 11 et 14. Pour le ms. X on peut regrouper les vers 9 et 14; les vers 12 et 13 et, enfin, les vers 15 et 16.

Les identités mélodiques mises en évidence pour l'ensemble de ces passages des trois leçons sont révélatrices surtout d'un mouvement mélodique parallèle qui participerait du processus interne dans chaque chanson. Toutefois on peut observer des relations de similitude entre les mouvements qui affectent dans la leçon de G, les vers 9, 10 et 11, et dans la leçon de X, les vers 9 et 14.

Toujours dans les mêmes vers de la chanson, à côté des ces coïncidences mélodiques claires, on remarque encore d'autres rapports mélodiques à distance.

En outre, dans le manuscrit G on peut observer une cellule mélodique constituée par la période:

SI ——— LA ——— FA

G

v. 12

v. 13

v. 15

qui à partir du vers 12 engendre les mélodies des vers 13 et 15. Dans le manuscrit R la cellule qui engendre le développement mélodique de deuxième partie, la **coda** ou **cauda** est:

RE ——— UT ——— LA

R

v. 12

v. 13

v. 15

[7]

tout comme celle du manuscrit X:

RE ——— UT ——— LA

X

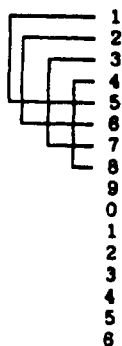
v. 12

v. 13

v. 15

Si nous illustrons par un graphique le rapport structural mélodique¹⁰ de cette mélodie selon la **forme musicale** que Gennrich a établie, nous aurons:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6
A1	B1	C1	D1	A2	B2	C2	D2	E	F	G	H	I	J	K	L

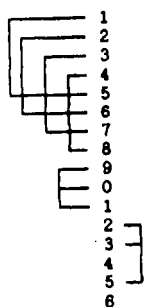


10. A partir de ce moment j'appellerai cette représentation graphique du rapport structural mélodique *arbre de composition mélodique*.

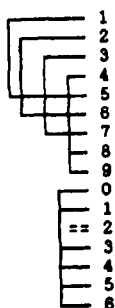
Si l'on tente de visualiser l'ensemble des imbrications mélodiques qui s'établissent pour les 3 leçons de la chanson *Lo gens cors onratz*, les rapports mélodiques à distance seront représentés par ce que nous appellerons à partir de ce moment le **schéma de composition mélodique** et la représentation de la fonction mélodique de cette structure vers à vers sera représentée par le **schéma de fonction mélodique**:

**schémas de composition
mélodique**

Manuscrit G:

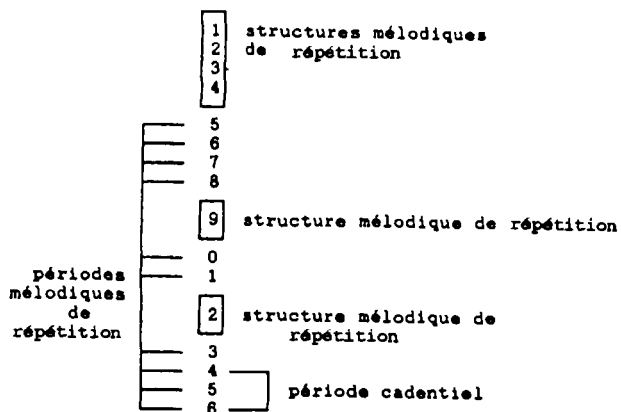


Manuscrit R:

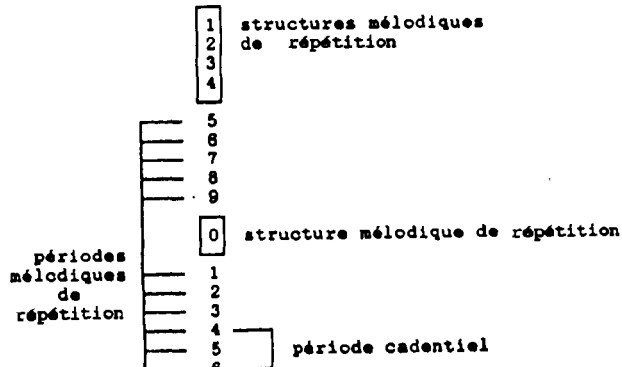


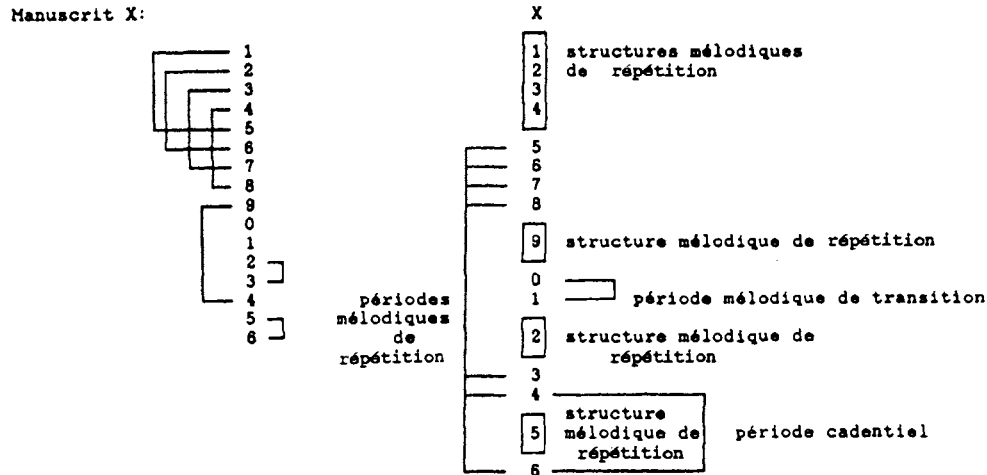
**schémas de fonction
mélodique**

G



R





Si nous rapprochons ces périodes mélodiques, qui sont en rapport entre elles par une mélodie de base développée –soit ornementalement ou par mouvements contraires, ou simplement conditionnée par le texte– la représentation schématique de la **structure mélodique** est, par manuscrit, la suivante:

MS. G¹¹

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A	B	C	D	A	B	C	D	E	E	E	F	F	G	F	H

MS. R

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12 ¹²	13	14	15	16
A	B	C	D	A	B	C	D	D	E	E	E'	E	E	E	E

11. Pour SESINI, U. *Le melodie trobadoriche nel canzonere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.*, Torino, 1942, p. 157, la mélodie peut être:

A B C D A' B' C' E F G H I L(C'') M(F'') N O

12. La mélodie du vers 12 est E' et elle génère les mélodies des vers 13, 14 et 15, qui, en même temps, sont en rapport avec 10 et 11, tous E à structure mélodique.

MS. X

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A	B	C	D	A	B	C	D	E	F	G	H	H	E	I	I

Nous constatons, à travers les comparaisons mélodiques observées, qu'il y a des mélodies correspondant à des vers qui agissent comme des **structures mélodiques initiales**, c'est-à-dire, que ce sont des modèles mélodiques qui se répètent, ensuite, dans d'autres vers. Je les appellerai «structures» car, comme nous l'avons vu, les coïncidences ne sont pas absolues. Les vers qui réunissent ces **structures mélodiques**, seront appelés **périodes mélodiques de répétition**; les vers dont la mélodie n'a de correspondance dans aucun autre, seront désignés d'après la fonction qu'ils remplissent dans la mélodie de la chanson. D'autres, par contre, agissent comme des mélodies de passage d'un vers à l'autre et je les désignerai, à cause de cette fonction, **période mélodique de transition**. Enfin je signalerai les **périodes cadentielles**, même si elles remplissent une autre fonction.

Les diverses fonctions mélodiques du vers sont:

- L'introduction mélodique
- Les structures mélodiques initiales
- Les périodes mélodiques de répétition
- Les périodes mélodiques de transition
- Les périodes cadentielles

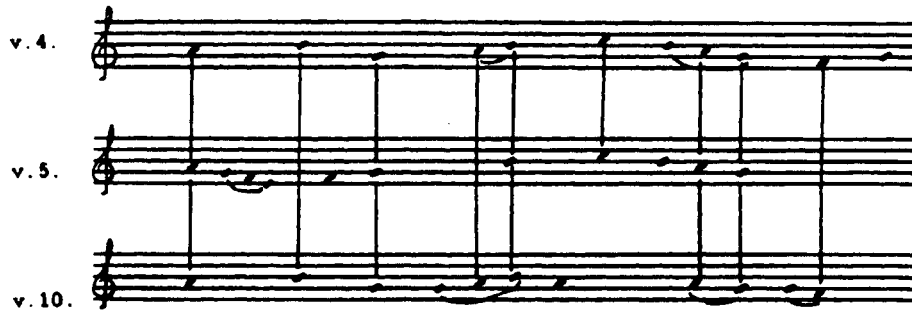
Avec ces nouvelles structures quelques problèmes se sont posés. Mais la première question à résoudre est la suivante: est-ce que Gaucelm Faidit a composé des mélodies différentes pour un même texte? Nous ne pouvons ni l'affirmer ni le nier, mais il faudrait, comme je l'ai déjà souligné, tenir compte du ou des agents de transmission : le(s) jongleur(s) et le(s) copiste(s). Il faut encore rappeler que le concept de paternité de l'oeuvre et la fixité de l'oeuvre originale n'existent pas vraiment dans la lyrique médiévale, même quand les troubadours s'efforçaient par tous les moyens, surtout métriques, de conserver l'unité de l'oeuvre. S'ils le faisaient c'est parce qu'ils étaient conscients de la mobilité et de la transformation des oeuvres littéraires et musicales de leur époque. Personne ne met en doute que la mélodie avait une structuration architectural à l'origine. Personne ne met en doute, non plus, que le copiste et/ou le jongleur le savait, la connaissait, la corrigeait et l'adaptait en fonction des variations que le texte avait subies pendant ce processus de transmission. C'est donc le contexte oral et la transmission manuscrite qui condi-

[11]

tionnent les variations mélodiques des différents manuscrits et donc les changements de *structure mélodique* comme dans le cas que nous venons de voir.¹³

Cependant, et étant donné les coïncidences dans la cançó *Lo gens cors onratz*, nous ne saurions renoncer à chercher les relations mélodiques qui se dégagent dans le reste de l'oeuvre de Gaucelm Faidit. Ainsi au *Al semblan del rei Thyès*,¹⁴ on peut voir la relation qui existe au niveau mélodique et qui va au delà de la **forme musicale** établie par Gennrich:

A B C D E F G H I J K L M



13. A ce sujet voir l'étude de Vincent POLLINA sur *A chantar m'er de so qu'eu no voldria* de la COMTESSA DE DIA dans l'article: *Troubadours dans le nord: Observations sur la transmission des mélodies occitanes dans les manuscrits septentrionaux*, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1985, IX, pp. 263-271.

14. *Ms. not. mus.*: R 44 d.

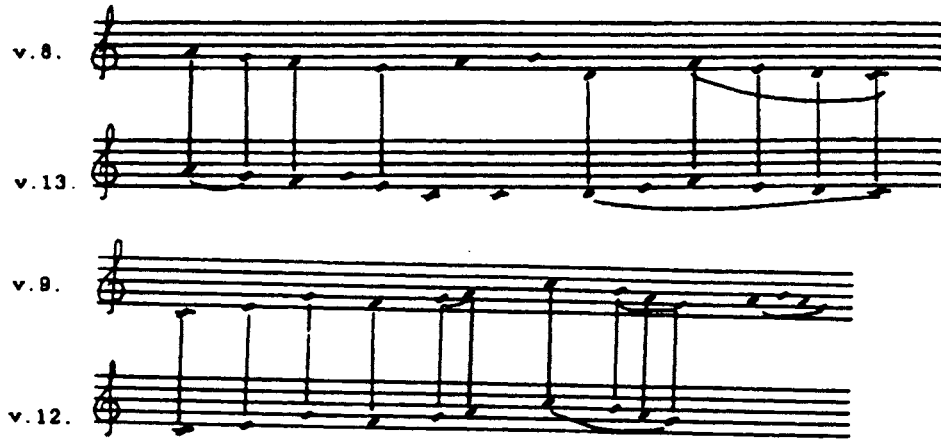
Transcription: ROSSELL, A., *Gaucelm Faidit*, pp. 917 et ss.

Schéma métrique:

a	b	a	a	b	c	c	d	d	c	e	e	e
7	7'	7	7	7'	7	7	7'	7'	7	7	7	7

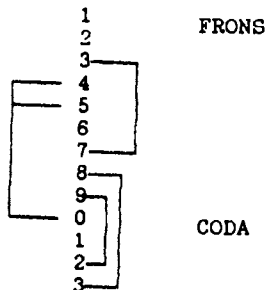
PC:167, 4.

Frank: 207: 1.

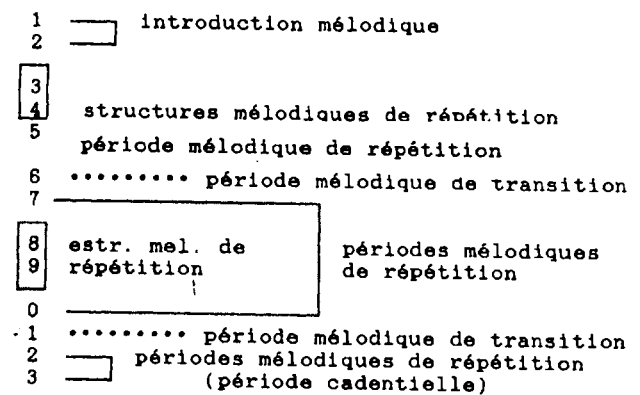


A partir des comparaisons mélodiques e structuration, la mélodie acquiert une nouvelle dimension que nous pouvons constater dans sa représentation mélodique:

**schéma de composition
mélodique**

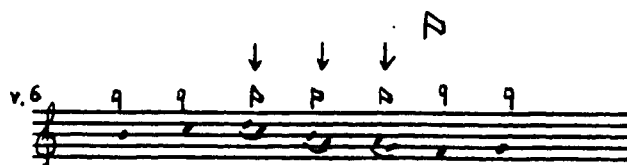


**schéma de fonction
mélodique**

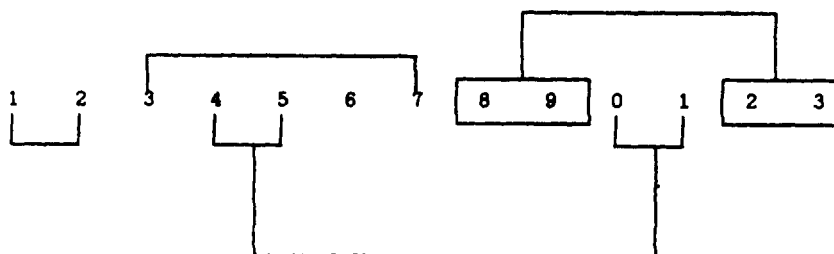


Le **frons** mélodique comprend les vers 1 et 2 qui constituent l'introduction mélodique et le développement primaire, les vers 3 et 4 qui constituent les **structures mélodiques** de répétition, et le vers 5 comme période mélodique de répétition. La **coda** mélodique comprend les périodes de répétition (vers 7, 10, 12 et 13) et les **structures mélodiques de répétition** (vers 8 et 9).

La séquence mélodique a une période mélodique de transition au vers 6 qui relie le **frons** et la **coda** caractérisée par un SI hors du développement mélodique des autres vers. Cette séquence mélodique a aussi une période rythmique avec des neumes de deux notes, période que le copiste a mise en relief par une **clivis** qu'i a faite d'un seul trait:



Nous avons une autre période mélodique de transition au vers 11, dans la **coda** qui relie la période de développement mélodique précadentielle à la période de la cadence. Tentons une représentation, horizontale cette fois, du schéma de composition mélodique, afin de mettre en évidence l'équilibre structurel de la mélodie:



vers 6 et 11 : Vers de passage
 vers 8 et 9 : Période précadentielle
 vers 12 et 13 : Période cadentielle

[14]

Le schéma métrique, la **forme musicale** et la **structure mélodique** de cette chanson seraient les suivants:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
a	b	a	a	b	c	c	d	d	c	e	e	e
7	7'	7	7	7'	7	7	7'	7'	7	7	7	7
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
A	B	C	D	D	E	C	F	G	D	H	G	F

Dans le cas de la chanson *Mon cor e mi e mas bonas chanssos*,¹⁵ avec deux mélodies différentes, les structures sont elles aussi différentes. Nous trouvons, dans la version du manuscrit R le schéma typique du **pedes cum cauda**, avec une période unique de répétition au vers 8, à part ceux engendrés par le schéma de **pedes** (*abab*), vers 3 à 4:

MS. R



15. Ms. not. mus.: R 44 b; X 84 r.

Transcription: ROSSELL, A., *Gaucelm Faidit*, pp. 1.109 et ss.

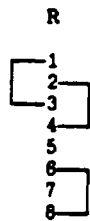
Schéma métrique:

a	b	a	b	c	d	d	c
10	10	10	10	10'	10	10	10'

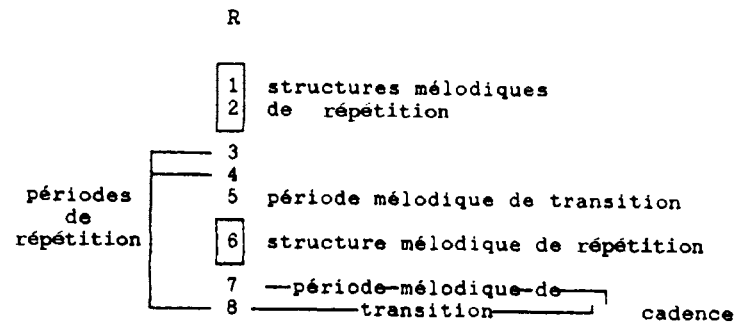
PC: 167, 37.

Frank: 421: 7.

**schéma de composition
mélodique**

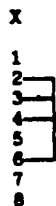


**schéma de fonction
mélodique**

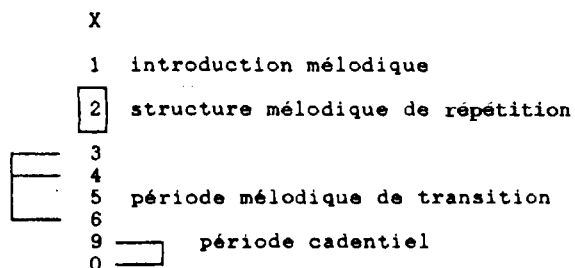


Dans la version du manuscrit X, le vers 2 constitue la **structure mélodique** initiale, alors que les vv 3, 4 et 6 constituent les périodes mélodiques de répétition, et les vers 7 et 8 forment la période de cadence:

**schéma de composition
mélodique**



**schéma de fonction
mélodique**



Le schéma métrique, la forme musicale et la structure mélodique de cette chanson seraient les suivants:

1	2	3	4	5	6	7	8
a	b	a	b	c	d	d	c
10	10	10	10	10'	10	10	10'

forme musicale

MS. R:

A B A B C D E F

MS. X:

A B C D E F G H

structure mélodique

MS. R:

A B A B C D E D

MS. X:

A B B B C B D E

[17]

Une autre **cançó** du troubadour limousin, *No m'alegra chans ni critz*,¹⁶ se révèle très intéressante du point de vue mélodique à cause des combinaisons mélodiques qu'on y trouve. Alors que dans les autres chansons les combinaisons mélodiques s'appliquent à l'unité vers, dans ce cas et dans les versions des manuscrits R et W,¹⁷ la ligne mélodique dépasse ce cadre, peut-être à cause de la particularité de la structure métrique, ou encore en raison de la disposition des rimes.

Dans la version du manuscrit R la cellule mélodique qui engendre le développement mélodique est celle du vers 2. Elle engendre les mélodies des vers 4, 9 et 11, et partiellement celle du vers 5 qui fait partie de la mélodie du vers 3; nous pouvons le constater dans le graphique suivant et dans les correspondances mélodiques:

Ms. R

16. Ms. not. mus.: G 30 a; R 43 d; W 202 b.

Transcription: ROSSELL, A., *Gaulcem Faidit*, pp 1.126 et ss.

Schéma métrique:

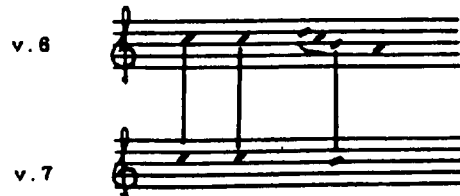
a	b	b	b	c	c	d	d	d	a	a
7	7	7	3	7'	3'	3	7	4	7	7

PC: 167, 43.

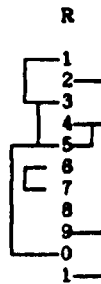
Frank: 663: 1.

17. MS. W Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 844 (W).

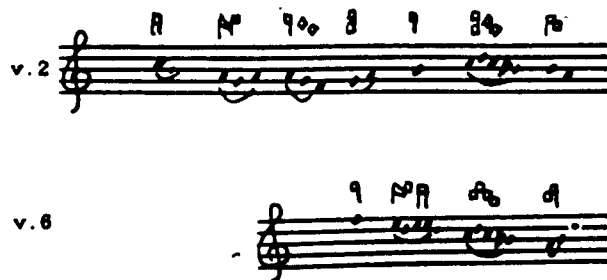
Nous pouvons aussi constater les correspondances mélodiques minimales entre les vers 6 et 7:



Le schéma de composition mélodique du manuscrit R serait donc:



Dans la version du manuscrit W, nous sommes devant le même cas de combinaison mélodique mais ici la structure **pedes cum cauda** se maintient et l'influence mélodique du vers 2 sur le vers 6 ne se fait qu'au niveau de la cadence:



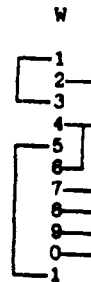
Dans ce cas l'information que nous apporte la paléographie est significative car il y a, dans les vers 5 et 11, une similitude paléographique qui concerne l'utilisation de *virgae plicata* lesquelles indiquent une ornementation précise; cette similitude paléographique et mélodique est renforcée par la correspondance entre les deux vers:

Par contre entre les mélodies des vers 2 et 6, bien qu'il s'agisse de la même cadence, il y a un changement paléographique, ce qui indiquerait un changement de rythme, encore que je laisse cet aspect ouvert à la discussion.

Les comparaisons mélodiques de la version du manuscrit W seraient:

et la **structure mélodique** et le **schéma de composition mélodique** qui en résultent seraient:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	B	A	B	B	B	C	D	C	E	F



[21]

Contrairement à ce que nous venons de voir avec les versions des manuscrits W et R, la version du manuscrit G développe une structure formellement plus régulière et conserve le vers comme unité mélodique. Les comparaisons mélodiques issues de G sont:

MS. G

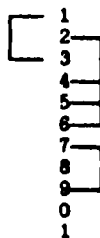
The image shows a musical score for MS. G. It consists of nine staves, labeled v.1 through v.9. The staves are arranged in two groups: v.1 and v.3 on the top left; v.2, v.4, v.5, and v.6 in the middle left; and v.7 and v.8 on the right. Each staff contains a melodic line with notes and rests. Vertical lines connect corresponding notes across different staves, illustrating the melodic structure and relationships between the versions.

et la représentation graphique de la **structure mélodique** et du **schéma de composition** mélodique qui en résultent seraient:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 1

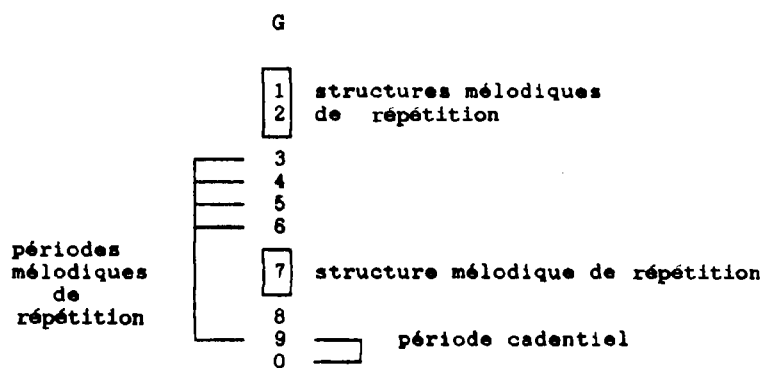
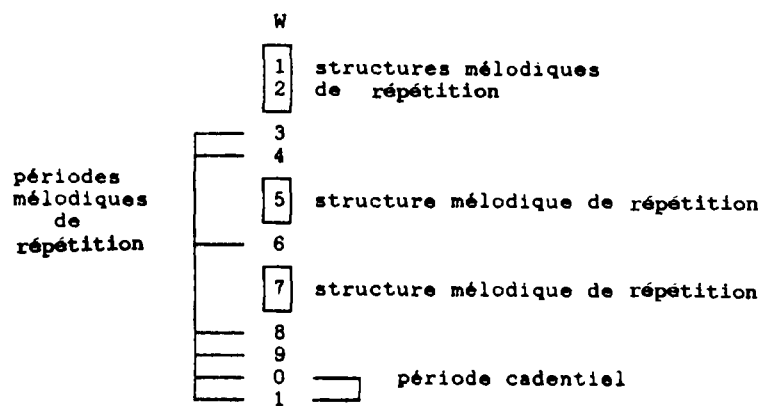
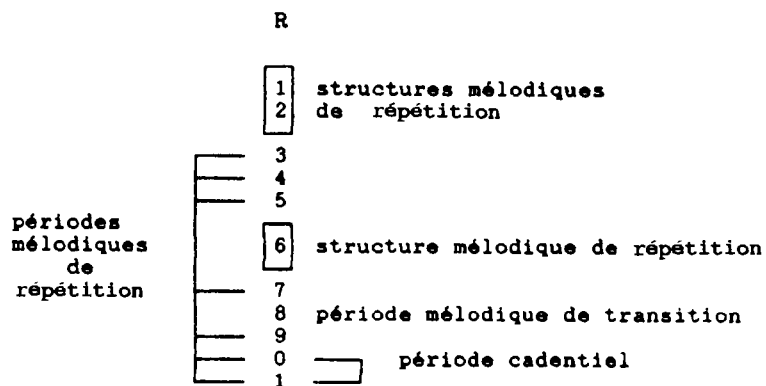
A B A B B B C D C E F

G



[22]

Et les schémas de fonction mélodique des les trois versions de cette canço donnent:



Alors que dans le manuscrit R, les **structures mélodiques** de répétition sont les vers 1, 2 et 6, et dans le manuscrit G les vers 1, 2 et 7, dans le manuscrit W ce sont les vers 1, 2, 5 et 7. Seul le manuscrit R comprend une période mélodique de transition (le vers 8) et tous les trois manuscrits présentent la cadence dans les deux derniers vers. Le schéma métrique, la **forme musicale** et la **structure mélodique** sont ainsi représentés dans le graphique suivant:

forme musicale

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
a	b	b	b	c	c	d	d	d	a	a
7	7	7	3	7'	3'	3	7	4	7	7
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K

structure mélodique

MS. G

A B A B B B C D C E F

MS. R

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

MS. W

A B A B C B D D D D C

Dans *Si anc nulhs om per aver fin coratge*,¹⁸ et en particulier dans les ver-

18. Ms. not. mus.: G 27 a; R 45 c; X 86 v.

Transcription: ROSSELL, A., *Gaucelm Faidit*, pp. 1.165 et ss.

Schéma métrique:

a	b	a	b	c	c	d	c	d	c
10'	10'	10'	10'	5	7	7'	7	7'	7

PC: 167, 52.

Frank: 381: 1.

sions des manuscrits R et X, nous constatons le même phénomène que dans la **canço** *No m'alegra chans ni critz* dans la version du manuscrit R et W où le vers 2 engendre les mélodies de deux vers. Dans *Si anc nulhs om per aver fin coratge* la mélodie du vers 2, bien que moins complexe que dans *No m'alegra chans ni critz*, engendre celle des vers 5 et 6, ce que nous pouvons constater dans les comparaisons mélodiques de ces deux manuscrits:

MS. R

The musical notation for MS. R consists of five systems of staves. The first system contains three staves labeled v. 1, v. 3, and v. 8. The second system contains two staves labeled v. 2 and v. 5-6. Vertical lines connect the notes across these systems, illustrating the melodic structure and the reuse of the melody of verse 2 in verses 5 and 6.

MS. X

The musical notation for MS. X consists of six systems of staves. The first system contains three staves labeled v. 1, v. 3, and v. 8. The second system contains two staves labeled v. 2 and v. 5-6. The third system contains two staves labeled v. 9 and v. 10. Vertical lines connect the notes across these systems, illustrating the melodic structure and the reuse of the melody of verse 2 in verses 5-6 and 9-10.

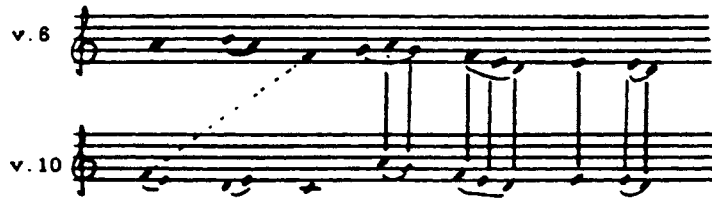
la représentation graphique de la **structure mélodique** et du **schéma de composition mélodique** qui en résulte serait:



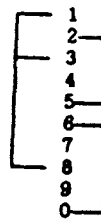
Et comme dans *No m'alegra chans ni critz*, la version du manuscrit G ne suit pas la **structuration mélodique** combinée et elle présente une structure qui ressemble plus aux schémas mélodiques du reste des chansons et est plus proche du schéma mélodique de la **canço**.

MS. G

The musical score for MS. G consists of five staves, labeled v. 1, v. 3, v. 8, v. 2, and v. 5. Each staff contains handwritten musical notation, including notes, rests, and bar lines, arranged in a traditional score format.



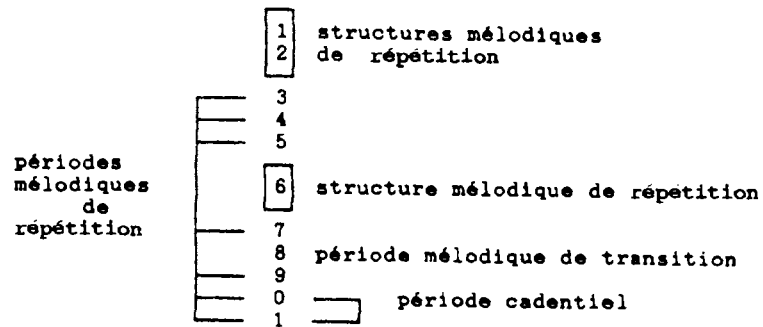
G

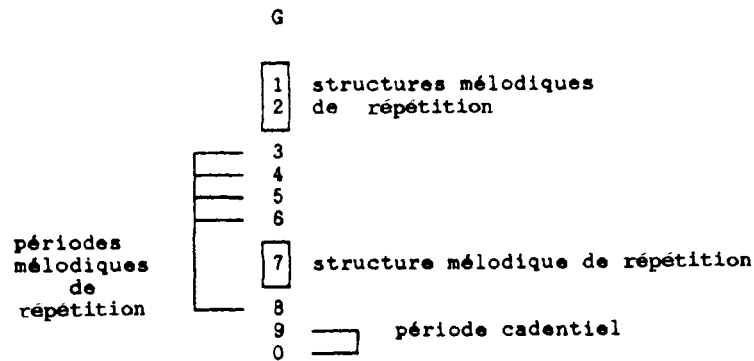
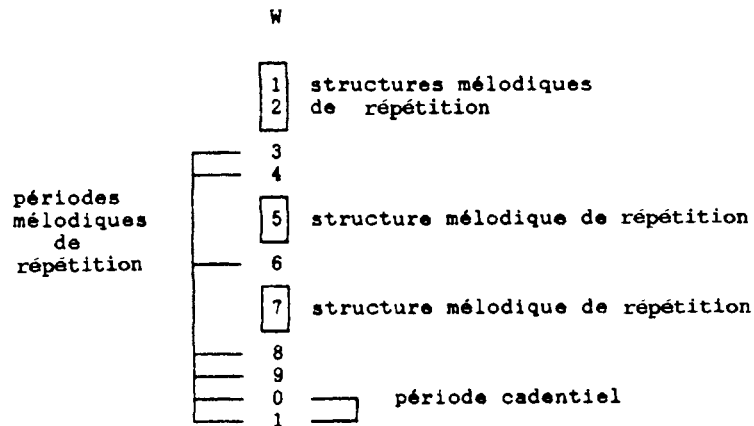


1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
A	B	A	C	B	D	E	A	F	D

Les schémas de fonction mélodique pour chaque manuscrit sont donc:

R





Les **structures mélodiques de répétition** coïncident dans les trois manuscrits aux vers 1 et 2 alors que dans le manuscrit R, nous avons en plus le vers 6, dans le manuscrit G le vers 7 et dans le manuscrit W, les vers 5 et 7. La période de cadence se structure de la même façon dans les trois versions aux deux derniers vers (vers 10 et 11); dans le manuscrit R seulement, nous observons une période mélodique de transition (le vers 8), alors que les autres vers ne sont que des périodes mélodiques de répétition.

Le schéma métrique, la **forme musicale** et les **structures mélodiques** sont représentés de la façon suivante:

forme musicale

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a	b	a	b	c	c	d	c	d	c
10'	10'	10'	10'	5	7	7'	7	7'	7
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J

structures mélodiques

Manuscrit G

A B A C B D E A F D

Manuscrit R

A B A C B D A E F

Manuscrit X

A B A C B D A B B

Comme exemple de structuration identique d'une mélodie dans différents manuscrits nous avons *Chant e deport, joi, dompnei e solatz*¹⁹ et *S'om pogues par-*

19. Ms. not. mus.: G 28 d; R 44b; X 85 r.

Transcription: ROSSELL, A., *Gaucelm Faidit*, pp. 929 et ss.

Structure métrique:

a	b	b	a	a	c	d	d	c	c
10	10'	10'	10	10	10	10'	10'	10	10

PC: 167, 15.

Frank: 517: 14.

tir son voler.²⁰ Pour cette dernière, comme pour 167,15, la **structure mélodique** dans les deux versions (manuscrits G et X) coïncide. Les vers 1, 4 et 6 forment les **structures mélodiques de répétition**, alors que les deux derniers vers forment la période de cadence:

Ms. G

The image displays musical notation for Ms. G, organized into three groups of staves. The first group contains staves v. 1 and v. 7. The second group contains staves v. 2, v. 8, and v. 9. The third group contains staves v. 4, v. 5, and v. 11. Each staff begins with a treble clef. Vertical lines connect notes across staves, indicating harmonic relationships. Some staves (v. 5 and v. 11) feature dashed lines at the beginning, possibly indicating breath marks or specific articulation.

20. Ms. not. mus.: G 22 d; X 89 v.

Transcription: ROSSELL, A., *Gaulcem Faidit*, pp. 1.210 et ss.

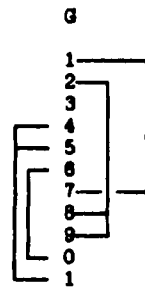
Structure métrique:

a	b	a	b	b	c	c	c	c	d	d
8	8	8	8	8	8	8	4	4	10	10

PC: 167, 56

Frank: 333: 3.

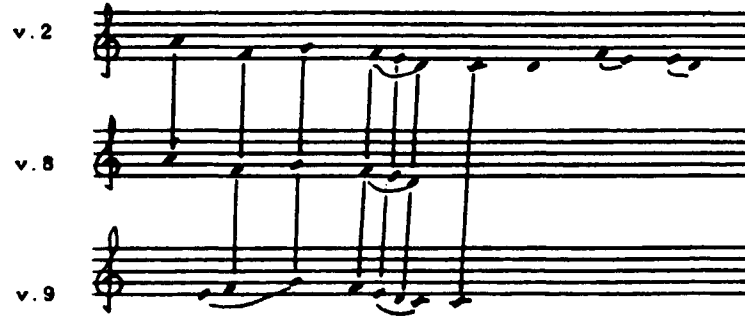
Two staves of musical notation. The top staff is labeled 'v. 6' and the bottom staff is labeled 'v. 10'. Both staves show a sequence of notes with vertical stems, likely representing a specific melodic or rhythmic pattern.



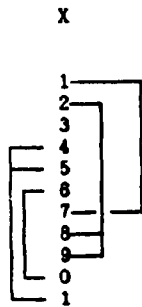
Ms X

A collection of musical notation for Ms X. It includes staves labeled v. 1, v. 7, v. 4, v. 5, v. 11, v. 8, and v. 10. The notation shows various melodic lines and rhythmic patterns across these different versions.

[31]

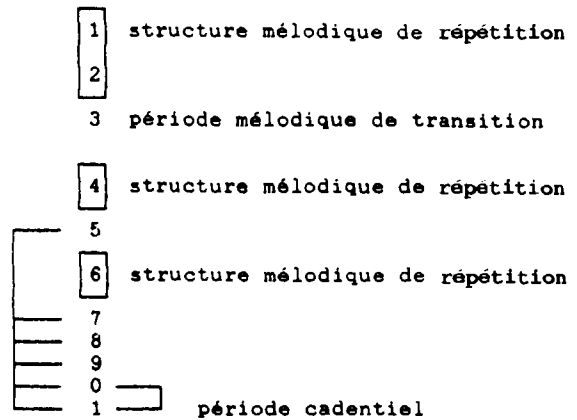


**schéma de composition
mélodique**



périodes
mélodiques
de
répétition

**schéma de fonction
mélodique**



Le schéma métrique, la **forme musicale** et la **structure mélodique** donnent:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
a	b	a	b	b	c	c	c	c	d	d
8	8	8	8	8	8	8	4	4	10	10
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
A	B	C	D	D	E	A	B	B	E	D

Au contraire de ce qui se passe avec toutes les autres mélodies de Gaucelm Faidit, le fameux **planh** *Fortz chausa es que tot lo major dan*,²¹ ne représente pas le style du troubadour, bien que la mélodie ait été conservée dans plusieurs versions manuscrites.

Toutes les autres chansons du troubadour limousin ont une organisation structurelle semblable, toutes sauf le **planh** à la mort de Richart Coeur de Lion.

Malgré tous les essais de conciliation mélodique, les résultats, comme Popin avait déjà remarqué,²² sont bien pauvres et, donc, vides de signification. Cependant ce *planh* présente un piège, puisque c'est sa mélodie qui a été conservée dans le plus grand nombre de manuscrits différents, et, à l'instar de Pollina, on a supposé que c'était le matériel le plus adéquat pour y relever les aspects mélodiques qui présentent le plus d'intérêt. Même si ce **planh** a joui d'une grande popularité,²³ Räkkel met en relief la coupure du rythme mélodique, ainsi que l'accumulation mélismatique, qui ne correspond pas au texte, ce qui donne un ton accéléré et peu usuel à la monodie courtesane.²⁴

Si nous mettons en rapport le texte et la musique, nous constatons qu'aussi bien dans l'inflexion mélodique que dans l'ornementation, le texte n'est pas articulé à la mélodie, sauf dans la version du manuscrit G, sur lequel se fonde l'article de

21. Ms. not. mus.: G 29 c; X 87 R; W 191 d; 89 d.

Transcription: ROSSELL, A., *Gaucelm Faidit*, pp. 980 et ss.

Schéma métrique:

a	b	c	a	b	b	c	d	e
10	10	10	10	10	10	10	10	10'

PC: 167, 22.

Frank: 441: 1.

22. POPIN, M.D., *Gaucelm Faidit. Etude stylistique des mélodies*. Thèse pour le Doctorat du 3e. Cycle. Strasbourg 1974.

23. On compte quelque 9 **contrafacta** à partir de la mélodie du **planh** de GAUCELM FAIDIT; cf. à ce sujet RÄKEL H.-H., *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*, Stuttgart 1977; pp. 47, 245, 275, 277 et ss. AARBURG, U., *Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik*, dans AfMw XV (1958), pp. 20-40.

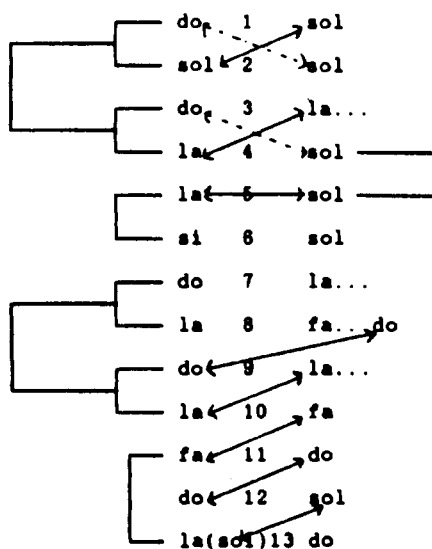
24. RÄKEL H.-H., *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*, Stuttgart 1977; p. 277.

Vincent Pollina. Sur le parallélisme mélodique et textuel que Pollina souligne dans cette mélodie du manuscrit G, il est peut être plutôt le résultat du copiste ou de la transmission, que du troubadour lui-même. La formation des mélodies, autant dans le mouvement mélodique et ses inflexions que dans l'ornementation, est produite à partir du texte. Ce processus est commun à toute l'oeuvre musicale de Gaucelm Faidit excepté le **planctus**. Il est fort possible que la musique de cette composition ne soit pas de Gaucelm Faidit, et que le troubadour l'ait empruntée à une composition antérieure, du moyen de la technique du **sirventes**, ce qui est tout à fait compréhensible si nous considérons la rapidité avec laquelle étaient faites ces compositions. Ce **planh**, donc, n'a pas de **structure mélodique** fixe, de la même façon que la période de cadence n'est pas structurée comme dans la plupart des chansons du troubadour limousin. Les sauts de 5ème entre un vers et l'un autre sont une autre des différences dans la composition mélodique. Il n'y a pas le parallélisme texte /mélodie des autres chansons, ce qui appuie la thèse que la mélodie était un **sirventes**, et l'influence de l'auteur n'apparaît que sur la rime ou au début de la mélodie ou à un niveau minime.

Les traits du style mélodique de Gaucelm Faidit, en fonction des répétitions mélodiques systématiques seront donc:

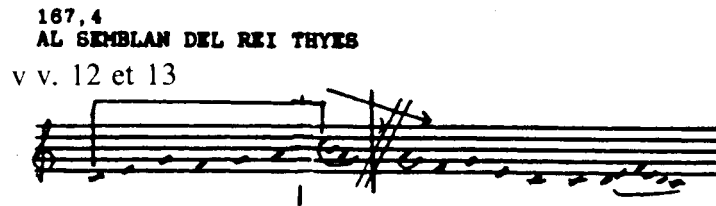
- **Structure mélodique** antérieure à la **forme musicale**.
- Séquence linéaire mélodique par degrés conjoints dans le passage d'un vers à l'autre en fonction d'une volonté structurale:

-AL SEMBLAN DEL REI THYRS (167,4):



[34]

- Mouvement mélodique initial dans le premier vers avec une note aiguë en ligne descendante vers la cadence, ouverte ou fermée.²⁵
- Mouvement de cadence caractéristique.²⁶



Pour conclure, nous dirons donc que dans le domaine mélodique, il n'existe pas de règle rigide pour la répétition mélodique, et, plutôt que de parler de **thèmes mélodiques** principaux, nous devrions parler de **mouvements mélodiques** principaux. La mélodie est susceptible, de la part du transmetteur, de variation non seulement ornementale, mais aussi structurale. L'auteur ou les auteurs de la transmission pouvaient varier, et en fait ils le faisaient, les aspects particuliers mélodiques mais toujours dans un but structural.

La paternité de l'oeuvre, donc, en ce qui concerne la musique, ne se manifeste que dans le choix mélodique qui dépend, d'abord, d'une **structure mélodique** antérieure à la **forme musicale**, ensuite de la ligne mélodique en fonction du rythme prosodique du texte, et enfin de l'expression poétique du contenu au moyen de la musique.

La structuration formelle faite au préalable aussi bien dans le domaine poétique que dans le domaine musical constitue l'archétype de l'oeuvre de Gaucelm Faidit. Aussi l'oeuvre poétique/musicale est elle constituée d'une manière structurale, en fonction, d'un côté, de l'expression mélodique, et de l'autre, de l'expression poétique/textuelle.

25. Cette façon de commencer justifierait le fait que le copiste du manuscrit 1659 *Reginensis Latinus*, Roma, Bibl. Vaticana, connaisseur du style de Gaucelm Faidit, ait noté la mélodie du premier vers une tierce plus haute (ut au lieu du la). L'inexistence de ce fait *structural mélodique* et l'absence de rapport texte/musique confirmeraient l'utilisation d'une mélodie préexistante de la part de Gaucelm Faidit dans le cas du **planh**.

26. C'est un mouvement mélodique que ascendant significatif (7ème ou 8ème) dans le dernier ou l'avant-dernier vers, et un mouvement descendant jusqu'à la résolution de la cadence dans le dernier vers.