



L'architecture musico-poétique dans les chansons d'Arnaut de Mareuil (...1171-1199...) et de Raimbaut de Vaqueiras (...1155-1182...)

Christelle Chaillou*

* Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers, 24 rue de la Chaîne, BP 603
F-86022, Poitiers Cedex – France
chaillouchristelle@hotmail.com

Dans l'étude de la poésie lyrique courtoise, la forme fut abordée soit pour le poème, soit pour la mélodie. Le premier objectif de cette étude est de démontrer que musique et poésie s'accordent d'un point de vue formel et que, par conséquent, le système conventionnel de classification des formes musicales effectuée pour la lyrique courtoise occitane n'est pas représentatif du savoir-faire du troubadour, ce dernier décrivant son savoir-faire comme un art de « faire les mots et les sons ». Le second objectif est de voir que l'élaboration de la forme musico-poétique répond à des techniques de composition orales, facilitant la mise en mémoire et donc transmission des chansons. Après avoir au préalable discuté de la question de la forme dans le corpus des chansons de troubadours et décrit le système conventionnel de classification des formes musicales, seront analysées l'architecture musico-poétiques des chansons des troubadours Arnaut de Mareuil et de Raimbaut de Vaqueiras.

Si les troubadours, les premiers, ont évoqué leur manière de composer comme un agencement subtile des mots et des sons, l'étude des mélodies et des poèmes ne se fait encore que très épisodiquement d'une manière simultanée. L'architecture musicale est-elle en rapport avec le cheminement poétique ? Le classement conventionnel des formes musicales établi par Friedrich Gennrich comporte-t-il des limites ¹ ? Est-ce-que l'architecture de la chanson peut être adaptée à une composition ayant pu conditionner une future transmission orale de l'œuvre ? L'étude aura donc pour objectif de proposer des éléments de réponse à travers l'analyse des chansons de Raimbaut de Vaqueiras et d'Arnaut de Mareuil après avoir fait un point sur cette question et décrit le système conventionnel des formes musicales.

I. Forme musicale, forme poétique et mémorisation

Dès le début des études sur la poésie lyrique des troubadours, la forme constitua une problématique centrale. Du catalogage des formes métriques et rimiques d'István Frank² aux multiples études sur la question, la versification fut montrée implicitement comme le principal constituant formel. Les musicologues ne s'intéressant que très peu aux mélodies de troubadours, il faudra attendre les travaux de Friedrich Gennrich³ pour rendre compte de la forme musicale. Tout en s'appuyant sur la classification conventionnelle des formes musicales établie par

¹ Gennrich 1958-64.

² Frank 1953-1957.

³ Gennrich 1958-64.

Gennrich et reprise par Elizabeth Aubrey⁴, Margareth Switten remarqua la tendance de certaines mélodies à suivre les schémas métriques et rimiques et à se scinder en deux sections strophiques⁵. Ces travaux ont, entre autre, permis d'inclure la mélodie comme un paramètre essentiel de la lyrique troubadouresque.

En même temps compositeur et poète, le troubadour travaille sa forme musico-poétique sans que nous sachions si ce façonnement fut instantané, si la mélodie fut conçue à partir du texte ou au contraire si l'invention musicale permit au troubadour d'agencer son discours poétique. Implicitement, la création musicale fut considérée (et l'est encore très souvent) comme soumise à la création poétique. Or, le troubadour lui-même évoque son *trobar* comme un art de *faire los motz e.l so* et met sur un pied d'égalité musique et poésie. La mélodie ne peut pas être considérée uniquement comme un embellissement du texte rendant l'écoute agréable pour l'auditeur. C'est ce qu'à démontré Antoni Rossell en étudiant les chansons de Gaucelm Faidit⁶. Dans ses mélodies, le troubadour peut employer des stratégies de composition notamment par l'usage de la répétition à des fins structurelles.

Les études récentes concernant l'art de la mémoire au Moyen Âge ont montré les facultés extraordinaires des médiévaux quant à l'emploi de systèmes mnémotechniques permettant une composition orale, facilitant la mémorisation et par conséquent la diffusion orale du savoir⁷. Dans une civilisation où la quasi-totalité des échanges passent par le son, l'œuvre du troubadour renferme donc des techniques qui lui ont permis de survivre à la tradition orale plusieurs décennies avant d'être consignées par écrit. S'il est indéniable que la versification joue un rôle fondamental dans l'architecture de la chanson, le fait de la consignation écrite des mélodies peut supposer une architecture subtile ayant un rôle important dans la mémorisation et la diffusion des chansons. L'écrit peut donc être appréhendé comme le témoignage d'un savoir-faire conditionné par l'oralité.

II. Description du système conventionnel et du corpus choisi

1. Le système conventionnel

Le système conventionnel élaboré par Friedrich Gennrich se base sur la répétition musicale à l'échelle du vers⁸. Dans les chansonniers musicaux, la quasi-totalité des chansons sont strophiques et la mélodie n'est donnée que pour la première strophe du poème. Les autres strophes peuvent ou non être indiquées à la suite de la première. Elizabeth Aubrey reprend le système de Friedrich Gennrich et distingue neuf formes musicales pour l'ensemble de la production troubadouresque⁹ :

1.	AAB	38%	121 mélodies
2.	libre avec répétition	20%	64 mélodies
3.	libre ou <i>oda continua</i>	18 %	57 mélodies
4.	ABACx	7%	21 mélodies
5.	par groupe de vers	5%	17 mélodies

⁴ Aubrey 1995.

⁵ Switten 1999, pp. 141-163.

⁶ Rossell 1992.

⁷ Carruthers (1990) 2002.

⁸ Gennrich 1958-64.

⁹ Aubrey 1995, p. 146.

6.	ABCBx	3%	10 mélodies
7.	ABBCx	3%	10 mélodies
8.	rondo	3%	10 mélodies
9.	ABCAx	2%	5 mélodies

La classification conventionnelle met en exergue trois grandes catégories de mélodies dans la lyrique troubadouresque :

- les mélodies structurées autour de la répétition musicale à l'échelle du vers (AAB, ABACx, par groupe de vers, ABCBx, ABBCx, rondo et ABCAx)
- les mélodies qui comportent des répétitions musicales à l'échelle du vers mais qui ne jouent pas de rôle probant dans la structure formelle (forme libre avec répétition).
- les mélodies ne comportant pas de répétition musicale à l'échelle du vers (forme continue ou *oda continua*)

Les trois catégories définies ci-dessus comptent respectivement 61 %, 20% et 18 % du corpus. Les mélodies de forme libre ou *oda continua* représentent donc 18% des mélodies de troubadours. Comment peut-on expliquer que des mélodies sans forme définie aient pu circuler oralement ? La forme musicale constitue un élément essentiel pour la mémoire du musicien. Deux hypothèses peuvent être posées. Premièrement, ces mélodies n'ont pas pu être transmises oralement ou deuxièmement, d'autres éléments musicaux permettent de donner à la mélodie une cohérence structurelle. La seconde hypothèse est la plus vérifiable et nous allons donc tenter lors de l'étude des formes *oda continua* de proposer d'autres éléments structurels que la répétition musicale à l'échelle du vers.

Trois raisons principales permettent de remettre en question le système conventionnel des formes musicales dans la poésie lyrique des troubadours. Premièrement, il ne tient compte que de la mélodie et est donc déconnecté de la réalité du *trobar*. Deuxièmement, il implique que la phrase musicale soit forcément délimitée par le vers et nous allons voir que ce n'est pas toujours le cas. Troisièmement, il ne tient compte que du seul procédé constitué par la répétition musicale intégrale à l'échelle du vers et les cadences, la courbe musicale, les répétitions à l'échelle du motif ne sont pas représentées.

2. Présentation du corpus

Les troubadours Raimbaut de Vaqueiras et Arnaut de Mareuil font partie de la troisième génération, selon la définition d'Aubrey¹⁰, soit au moment où les codes de la *fin'amor* sont clairement établis. Cinq mélodies d'Arnaut de Mareuil et sept mélodies de Raimbaut de Vaqueiras ont été consignées dans les chansonniers musicaux¹¹. Nous relevons six formes sur les neuf du système conventionnel. Seules les formes ABACx, ABCBx et ABCAx ne sont pas représentées, mais s'apparentent à ABBCx que nous avons dans *La franca captenensa* d'Arnaut de Mareuil. Le corpus présente donc l'avantage d'offrir un éventail représentatif des formes attribuées aux mélodies de troubadours :

TABLEAU 1

¹⁰ Aubrey 1995.

¹¹ La mélodie *Si-m destrenhetz, dona, vos et amors* (P.C.30,23) comporte des passages manquants et ne pourra donc pas être étudiée.

Chansons	PC ¹²	Mss	Formes musicales	Schémas mélodiques ¹³
Arnaut de Mareuil :				
<i>La grans beutatz e-ls fis ensemhamens</i>	30,16	R, 52r	AAB	ABAB'CA'DE
<i>La franca captenensa</i>	30,15	R, 79v	ABBCx	ABB'CB''DEFGE'
<i>Molt era dotz mei cossir</i>	30,19	G, 33r	libre avec répétition	ABCDC'B'EFGH
<i>Aissi com cel c'am e non es amaz</i>	30,3	G, 31r	<i>oda continua</i>	
<i>L'ensemhamens e-l pretz e la valor</i>	30,17	R, 81r		
Raimbaut de Vaqueiras :				
<i>Ara pot hom conoïsser e proar</i>	392,3	R, 61	AAB	ABABCDEFHG
<i>Kalenda maia</i>	392,9	R, 62	groupe de vers	ABCD ABCD A'EA'E' FFGH FFGH'
<i>No m'agrad'iverns ni pascors</i>	392,24	R, 61v	<i>rondo</i>	ABC A' DB'E A' ABC'' A''
<i>Atressi ay guerreyat ab amor</i>	392,13	R, 61v	libre avec répétition	ABCDEA'D'E'
<i>Savis et fols, humils et ergulhos</i>	392,28	R, 61r		ABCDECFG
<i>Era-m requier sa costum e son us</i>	392,2	R, 61r		ABCDEFB'G
<i>Guerras ni platz no son bos</i>	392,18	R, 48v		ABCDEFHGJF'G'H'

III. Analyse des chansons

1. Les chansons dont les formes musicales sont mises en relief par la répétition musicale à l'échelle du vers

a. La forme AAB

La forme AAB compte 121 mélodies sur les 256 du corpus troubadouresque et se distingue par la répétition de la mélodie des vers 1 et 2 (A) aux vers 3 et 4 (A). B signale un contraste dans la seconde partie de la strophe pouvant être exercé par un changement dans la disposition des répétitions ou une absence de répétition. Dans le système conventionnel, la forme AAB comporte une sous-structure où chaque lettre correspond à un vers musico-poétique (voir par exemple la sous-structure musicale du tableau 2). Deux mélodies d'Arnaut de Mareuil et de Raimbaut de Vaqueiras fonctionnent selon ce principe.

Dans *La grans beutatz e-ls fis ensemhamens* (PC 30,16), les schémas métriques et rimiques, la signification et la syntaxe de la strophe présentent une architecture de 4 et 4 vers (voir tableau 2). Notre analyse n'est donc pas en accord avec le système conventionnel car la mélodie et le cheminement poétique ne présentent pas trois sections de respectivement 2, 2 et 4 vers. La seconde partie est marquée par une augmentation du nombre de syllabes par vers (vers 5 et 6) et un agencement différent des deux dernières rimes (2 rimes embrassées dans la première section et deux rimes suivies dans la seconde). La mélodie des quatre premiers vers forme une

¹² Classification de Pillet-Carstens 1933.

¹³ Aubrey 1995, p. 157-158.

première période musicale qui trouve sa cohérence par l'agencement des répétitions musicales. Cette première période s'articule en deux phrases musicales de 2 et 2 vers. La seconde partie de la strophe musicale suit les quatre derniers vers. Elle présente un changement dans la disposition des répétitions musicales vis-à-vis de la première partie. En outre, le matériel musical de la première partie est réutilisé, mais agencé différemment. Sur le schéma musical n°1¹⁴, nous voyons que la mélodie du vers 6 est une variation de celle des vers 1 et 3, mais contrairement à Elizabeth Aubrey, nous voyons dans la mélodie du vers 7 une variation de celle des vers 2 et 4 (voir sous-structure sur le tableau 2). Ainsi, l'auteur réemploie son matériel musical en effectuant des variations et en changeant la disposition des phrases, créant simultanément un contraste entre deux sections, mais gardant une unité dans la strophe mélodique. La seconde période musicale se scinde en deux phrases de 2 et 2 vers et peut donc être considérée comme une variation de la première. Les périodes musicales seront nommées A et A'.

La disposition des cadences souligne l'architecture de la strophe. Il y a une inversion entre le mouvement cadentiel de la première partie (**fermée/fermée/fermée/ouverte**) et celui de la seconde (ouverte/ouverte/ouverte/**fermée**). La dernière syllabe des trois premiers vers présentent un repos sur le RE, la finale du mode affirmant sans conteste le mode de ré authentique. L'ornementation de 3 sons sur la première syllabe du vers 5 permet également un contraste et souligne le début de la seconde section (encadré sur le schéma), car les cinq premières syllabes des autres vers ne comportent qu'un seul son. Ce micro-événement engendre un changement rythmique et son caractère isolé le rend fortement audible.

TABEAU 2 : *La grans beutatz e-ls fis enenhamens* (PC 30,16) :

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8
Schéma métrique	10	10	10	10	10'	10'	10	10
Schéma rimique	a	b	b	a	c	c	d	d
Cadences (mode de ré) ¹⁵	F	F	F	O	O	O	O	F
Phrases musicales	α		α^1		α^2		α^3	
Périodes musicales	A				A ¹			
Forme strophique	A				B			

¹⁴ Les crochets en noir représentent la division strophique et ceux en pointillés les phrases musicales. Les répétitions à l'échelle du vers sont encadrées en couleur et les motifs sont surlignés. Les mélodies ont été transcrites avec le texte de la première strophe des chansonniers R et G.

¹⁵ Les cadences musicales sont dites ouvertes (O) lorsqu'elles sont suspensives et fermées (F) lorsqu'elles sont conclusives.

Schéma n° 1

La grans beu- tatz e ls fis en- sen- ha- mens
e l ve- rais pretz e las bo- nas lau- zors
e l cor- tes ditz e la fres- ca co- lors
que vos a- metz bo- na do- na va- lenz
me do- non gienh de chan- tar e sci- en- sa
mas grans pa- ors m'o toi e gran te- men- sa
qu'ieu non aus dir, do- na, qu'ieu chant de vos
e re no sai si m'er o dans o pros.

La chanson *Ara pot hom conoisser e proar* (PC 392,3) de Rambaut de Vaqueiras présente également une structure bipartite de part la versification et la signification du texte (voir tableau 3). En revanche, il est assez difficile de voir dans le cheminement poétique une fragmentation en sous-section comme c'était le cas pour la chanson précédente. Cependant, la rime en *-anha* entendu à la fin des vers 5, 8 et 11 embrasse deux rimes suivies (d et e) et crée une articulation au sein de la seconde partie. A cette disparité assonantique, s'ajoute une syllabe supplémentaire vis-à-vis des autres vers (10').

La mélodie rejoint l'architecture du poème et présente une articulation en deux sections. Les quatre premiers vers font entendre deux fois la même phrase musicale et chacune d'elle se termine par une cadence fermée sur la finale du mode : le *RE*. Si des motifs sont repris de la première section (voir schéma 2), il est difficile de voir dans la deuxième section musicale une variation de la première. La régularité des cadences ouverte/fermée de la première section est abandonnée et seule la fin de la strophe fait entendre une cadence sur la finale du mode. Cependant, l'ornementation de 3 sons suivie d'une syllabe ne comportant qu'un seul son (motif entouré en noir sur le schéma 2) est entendue à la fin des vers 2, 4, 7 et 10. Peut-être est-ce là le moyen employé par le troubadour pour créer une articulation au sein des deux sections. En optant pour cette solution, la seconde section s'articulerait en 3 phrases musicales de 3, 3 et 1 vers. Ainsi, le dernier vers pourrait être considéré comme une péroraison. En outre, le motif est entendu pendant la rime c, soulignant ainsi la disparité assonantique et métrique et créant une résonance interne.

Schéma n° 2

A- ra pot hom co- noi- sser e pro- ar
 que de bos faitz ren Dieus bon gui- zer- don
 c'al pro mar- ques n'a fag es- men- d'e don
 que fa son pretz so- bre- ls mei- llors po- jar
 tant qe- il cro- zatz de fran- s'e de cam- pa- nha
 l'an quist a Dieu per lo mei- llor de totz
 e per co- brar lo se- pul- cr'e la crotz
 on ton Jhe- sus quel vol en sa com- pa- nha
 lo pros mar- ques, et el al dat po- der
 de bons va- ssalhs e de te- rr'e d'a- ver
 e de ri- cor per mielhs far so que' il tan- ha.

TABLEAU 3 : *Ara pot hom conoisser e proar* (PC 392,3) :

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Schéma métrique	10	10	10	10	10'	10	10	10'	10	10	10'
Schéma rimique	a	b	b	a	c	d	d	c	e	e	c
Cadences (mode de <i>ré</i>)	O	F	O	F	O	O	O	O	O	O	F
Phrases musicales	α		α		α ¹			α ²			β
Périodes musicales	A				A ¹						
Forme strophique	A				B						

Dans les deux chansons, nous voyons que la métrique, les rimes, les cadences et les répétitions musicales à l'échelle du vers permettent une distinction entre les quatre premiers vers et les suivants. Dans leur organisation architecturale, les deux chansons comportent les points communs suivants :

- l'emploi de la répétition musicale à l'échelle du vers car la mélodie des vers 1 et 2 est réentendue aux vers 3 et 4 ;
- un changement métrique entre les quatre premiers vers et les suivants ;
- le schéma des rimes laissent entrevoir un changement de disposition et d'assonances entre les quatre premiers vers et les suivants ;
- la disposition des cadences musicales jouent un rôle dans les deux mélodies, mais d'une manière légèrement différente. Dans la première, les deux cadences importantes se situent à la fin du vers 4 et à la fin de la strophe car elles présentent toutes deux un contraste (FFF \bar{O} /OOOF). Dans la seconde, c'est la rupture dans la disposition des cadences dans la seconde partie qui opère le contraste, la régularité ouverte/fermée disparaissant à partir du vers 5 (OFOF/OOOOOOF).

b. Les formes ABACx, ABCBx, ABBCx et ABCAx

Les formes ABACx, ABCBx, ABBCx et ABCAx sont des variantes de la forme conventionnelle AAB et regroupent 15 % des mélodies. Les principaux changements vis-à-vis de la forme AAB relèvent de la disposition des répétitions musicales à l'échelle du vers et de leur nombre dans la strophe. Dans la forme AAB, la répétition compte deux vers contre une seule pour ses variantes. Le x a la même fonction que B dans la forme AAB : il permet de distinguer deux dispositions différentes ou/et de signaler une absence de répétition dans la seconde partie de la strophe.

Une seule mélodie d'Arnaut de Mareuil est donnée comme ABBCx, celle de *La franca captenensa*. Les quatre premiers vers musicaux sont nommés ABBC et le x correspond au reste de la mélodie. L'analyse musico-poétique permet de remettre en question cette formulation. Une cadence musicale n'est pas nécessairement entendue à la fin d'un vers et c'est le cas ici. Trois principales cadences permettent de mettre en relief trois périodes musicales :

- la première cadence se situe sur la sus-tonique du mode, le *MI* (vers 4) ;
- la deuxième sur la tonique *RE* (vers 7 : formule cadentielle encadrée en noir sur le schéma n°3) ;
- et la dernière sur la sous-tonique *DO* (vers 10).

La cadence fermée du vers 7 exerce un réel contraste. Elle permet d'affirmer le mode de *ré* car le début de la strophe ne le laisse pas entrevoir clairement. La formule cadentielle est longue car elle est entendue pendant tout le vers et elle est unique dans la strophe.

La signification du texte de la première strophe rejoint le cheminement cadentiel. Dans les sept premiers vers, l'auteur évoque les raisons de son amour pour la Dame et dans les trois derniers, sa mort possible si elle ne lui accorde pas sa « merci ». La première partie du texte se scinde en deux sous-parties concordant avec les deux premières phases musicales du vers : dans la première il évoque les qualités courtoises de la Dame et pendant la seconde les sentiments qu'elle lui inspire¹⁶.

Sur le schéma n°3, nous voyons que l'auteur effectue des variations successives de plusieurs motifs musicaux. La mélodie du vers 2 est déjà entendue pendant le second hémistiche du

¹⁶ Voir la traduction du texte à la fin de l'article.

premier vers. Pour varier son discours, le troubadour rétrograde la mélodie pendant le vers 2. Toute la strophe est construite sur ce principe de variation à l'échelle du vers ou du motif. Nous ne pouvons donc pas admettre la forme ABBCx car le vers 3 n'est pas plus apparenté au vers 2 que ne le sont les autres vers.

L'architecture de la strophe est également soulignée par un intervalle de quinte descendante (encadré sur le schéma n°3) entendu pendant les vers 1 et 8, soit au début des deux sections strophiques, marquant les deux hémistiches des deux vers. Ces deux intervalles sont uniques dans la strophe. Ces deux bornes sonores pouvaient exercer un contraste audible pendant l'interprétation de la chanson.

Schéma n° 3

La fran- ca cap- te- nen- sa
 qu'eu non puosc o- bli- dar
 e-il doutz ris e l'es- gar
 e-il sem- blan qu'ie-us vi far
 mi fay do- na va- lens
 me- lhor qu'ieu no.us say dir
 un del cor sos- pi- rar
 e si per mi no-us vens
 a- mors o chau- zi- mens
 tem que-m n'er a mo- rir.

Formule cadentielle conclusive

TABLEAU 4 : *La franca captenensa* (PC 30,15)

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Schéma métrique	6'	6	6	6	6	6	6	6	6	6
Schéma rimique	a	b	b	b	c	d	b	c	c	b
Signification du texte	Qualités de la dame				Impacts de ces qualités sur l'auteur			Condition : merci/mourir		
Cadences musicales				O MI			F RÉ			O DO
Phrases musicales	α		α^1		α^2		β	α^3		β^1
Périodes musicales	A				A ¹			A ²		
Forme strophique	A							B		

Les formes par groupe de vers et *rondo* s'apparentent également aux précédentes car la répétition est montrée comme le vecteur formel. La forme par groupe de vers est mise en avant par la présence d'une phrase musicale sur plusieurs vers. C'est le cas ici pour la chanson *Kalenda maia* (PC 392,9) de Raimbaut de Vaqueiras. Pour la forme précise, Elizabeth Aubrey donne l'enchaînement suivant, la découpe étant établie à partir des assonances de la strophe : ABCD ABCD AE'A'E' FFGH FFGH. La longueur de la forme pourrait donc indiquer une mélodie plus longue que les autres, mais chaque vers compte un nombre très réduit de syllabe (voir tableau 5).

Le schéma donné par Elizabeth Aubrey ne correspond pas exactement à l'architecture musico-poétique de la strophe. Le schéma n°4 met en exergue trois périodes musicales correspondant à l'articulation sémantique de la strophe. Nous avons trois périodes musicales qui se scindent en deux phrases semblables, chacune d'elles se terminant par une cadence fermée sur DO. La différence majeure vis-à-vis de l'appellation traditionnelle, c'est qu'il fait apparaître le procédé dérivatif de la phrase musicale. La période 2 est construite à partir de la première, chacune des deux phrases constituant une abréviation des deux phrases de la première partie. La période 3 est une variation de la deuxième. Nous avons donc une forme ternaire mise en exergue par la répétition par variation et la versification. Dans ce cas, la phrase musicale n'est donc pas circonscrite par le vers, ce qui peut s'expliquer par une métrique de 2' à 4' syllabes par vers.

TABLEAU 5 : *Kalenda maia* (P. C. 392,9)

Schéma métrique	4' 4' 4 4'	4' 4' 4 4'	4 4'	4 4'	2' 2' 2 4'	2' 2' 2 4'
Schéma rimique	a a b a	a a b a	b a	b a	a a c a	a a c a
Cadences musicales fermées sur DO	x	x	x	x	x	x
Phrases musicales	α	α	α^1	α^1	α^2	α^2
Périodes musicales	A		A ¹		A ²	
Forme strophique	A		B		C	

Schéma n° 4

Ka-len-da maia / ni fueilh de faia
 ni chan d'au-zel / ni flor de glaia
 non truep qe-m plaia / pros do-na gaia,
 tro q'un is-nell / me-ssa-gier aia
 del vos-tre bel / cors qi'm re-traia
 pla-zer no-vel / q'a-mors m'atraia
 qu'ieu jaia / e'm traia
 vas vos / do-na ve-raia,
 e chaia / de plaia
 ge-los / anz qe-m n'es-traia.

La forme *rondo* se caractérise également par des répétitions musicales à l'échelle du vers, mais trouve sa particularité dans l'alternance d'un couplet et d'un refrain. Étudions *No m'agrad'iverns ni pascors* de Raimbaut de Vaqueiras afin de démontrer que l'appellation est impropre pour cette chanson¹⁷. La forme est dite « *rondo* » avec la large structure suivante. Chaque lettre représente la mélodie d'un vers de la strophe, celles surlignées le refrain et les groupes soulignés, les couplets :

¹⁷ La forme *rondo* est donnée par Aubrey 1995, p. 158.

TABLEAU 6 : *No m'agrad'ivers ni pascors* (PC 392,24)

couplet 1	refrain	couplet 2	refrain	couplet 3	refrain
<u>ABC</u>	A'	<u>DB'E</u>	A'	<u>ABC''</u>	A''

Plusieurs raisons permettent de remettre en question cette forme. Premièrement, peut-on appeler refrain la répétition d'un seul vers musical ? Deuxièmement, le vers A est entendu dans le « couplet » et ne constitue donc pas un réel contraste. Enfin, le poème ne comporte pas de répétition textuelle : chaque « refrain » comporte un texte différent. Il n'y a pas de refrain littéraire : la forme *rondo* ne se justifie donc pas.

Le tableau 7 et le schéma n°5 montrent trois périodes musicales de 4 vers chacune et les deux dernières constituent deux variations de la première. Le mouvement cadentiel souligne la structure de la strophe. Les trois périodes sont ponctuées par trois formules cadentielles semblables fermées sur *SOL*, la finale du mode. Chaque période se scinde en deux phrases musicales de deux vers chacune. Une cadence ouverte sur *ré* est entendue à la fin de chaque première phrase et laisse entendre la même formule cadentielle (voir schéma n°5).

La signification du texte laisse entendre trois sections. Une nette rupture est instaurée entre les 4 premiers vers et les 8 derniers d'un point de vue de l'agencement des rimes et la proportion et la répétition musicale ne laisse pas d'ambiguïté sur l'organisation tripartite de la strophe :

TABLEAU 7: *No m'agrad'ivers ni pascors* (PC 392,024)

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Schéma métrique	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
Schéma rimique	a	b	b	a	c	c	d	d	e	e	f	f
Cadences (mode de <i>sol</i>)		O <i>ré</i>		F <i>SOL</i>		O <i>ré</i>		F <i>SOL</i>		O <i>ré</i>		F <i>SOL</i>
Phrases musicales	α		β		α^1		β^1		α^2		β^2	
Périodes musicales	A				A ¹				A ²			
Forme strophique	A				B				C			

Schéma n° 5

No m'a-gra-d'i- verns ni pas-cors
 ni clar temps ni fuelh de ga-rrics
 car mos e-nans mi par-des-trics
 e cug miey mai-er gaug do-lors
 e son mal-trag cug miey le-zer
 e de-ses-pe-rat miey es-per
 car si-m sol a-mors e domneis
 te-ner gay com fay l'ai-gal peis
 E pois d'a-mor me sui par-titz
 com homs i-ssi-llatz e ma-rritz,
 tot' au-tra vi-da-m sem-bla mortz
 e tot au-tre jois des-co-nortz.

2. Les formes libres avec répétition(s) musicale(s) à l'échelle du vers

L'appellation « forme libre à répétition » est donnée pour 20% des mélodies du corpus troubadouresque. Cette deuxième catégorie fut donc distinguée car la répétition musicale à l'échelle du vers ne présentait visiblement pas de fonction formelle. Quatre mélodies de Raimbaut de Vaqueiras et une mélodie d'Arnaut de Mareuil sont indiquées comme libre avec répétition(s) (voir tableau 1).

a. *Molt era dotz mei cossir* (PC 30,19)

L'architecture strophique se compose de deux sections de 6 et 4 vers vérifiées par la versification (abbcca/eeff), le sens du texte, les cadences musicales, les répétitions musicales à l'échelle du motif et la courbe musicale (voir tableau 8). Les trois formules cadentielles sont entendues à la fin des trois périodes (voir schéma n°6). Les ornements du vers 7 contribuent à souligner le début de la seconde section. Cinq syllabes sur six sont ornées : c'est donc le passage qui compte le plus grand nombre d'ornements. La répétition du motif en bleu permet de distinguer la première section de la seconde : dans la première nous l'entendons trois fois à raison d'un vers sur deux et il disparaît dans la seconde. La période 2 peut être considérée comme une amplification de la première car elle reprend une grande partie des motifs musicaux (motif bleu, motifs encadrés en rouge et noir) *a contrario* de la période 3. La nouveauté musicale de la période 3 nous permet de proposer la forme bipartite AB de 6 et 4 vers :

TABLEAU 8 : *Molt era dotz mei cossir* (PC 30,19)

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Schéma métrique	7	6	7	7'	7'	6	6	6	7	7
Schéma rimique	a	b	b	c	c	d (a)	e	e	f	f
Schéma mélodique ¹⁸	A	B	C	D	C'	B'	E	F	G	H
Cadences (mode de <i>ré</i>)		F				F				F
Phrases musicales	α		α^1				γ		β	
Périodes musicales	A						B			
Forme strophique	A						B			

¹⁸ Aubrey 1995, p. 157.

Schéma n° 6

b. *Atressi ay guerreyat ab amor* (PC 392,13)

L'architecture musico-poétique de la chanson présente une forme binaire de 5 et 3 vers soulignée par le sens du texte, la syntaxe et les répétitions musicales :

TABEAU 9 : *Atressi ay guerreyat ab amor* (PC 392,13)

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8
Schéma métrique	10	10	10'	10	10	10'	10	10
Schéma rimique	a	a	b	c	c	b	d	d
Cadences (mode de sol)	O	F	F	F	F	F	F	O
Phrases musicales	α			γ		α ¹	γ ¹	
Périodes musicales	A					A ¹		
Forme strophique	A					B		

Musicalement, c'est la répétition qui signale le changement de section et non son absence comme il était le cas exemple dans la première série de formes. La mélodie des vers 4 et 5 est

réentendue avec de légères variations aux vers 7 et 8. La mélodie du vers 6 peut être considérée comme une abréviation de celle des 3 premiers vers : la mélodie des 6 premières syllabes du vers 1 est reprise et s'ajoute la formule cadentielle de la fin du vers 3 (voir schéma n°7). La seconde partie peut donc être considérée comme une abréviation de la première. Les deux périodes de la première partie sont mises en relief par le schéma des rimes et la répétition. Le schéma des rimes des 5 premiers vers montrent une sous-division entre les 3 premiers vers et les deux suivants, ce qui permet de mettre en avant deux phrases dans cette première période.

L'architecture musico-poétique de la strophe peut difficilement être considérée comme « libre avec répétition ». Cependant, les cadences ne semblent pas jouer un rôle probant dans la structure musicale, hormis le fait que deux cadences ouvertes sur *si* sont entendues à la fin du vers 1 et à la fin du vers 8 et pourraient contribuer à souligner la forme interstrophique et intrastrophique. La strophe musico-poétique comporte une architecture très rigoureuse et ce à toutes les échelles :

- La structure interstrophique par la mise en relief du début et de la fin de la strophe effectuée par les deux cadences ouvertes sur *si* ;
- la structure intrastrophique par la division de la strophe en deux sections ;
- la division de chaque partie en deux phrases ;
- la délimitation des phrases en demi-phrases soulignées par les assonances des rimes.

Schéma n° 7

The image displays a musical score for a strophe, organized into three main sections. The first section (top) contains the first three lines of lyrics: 'A- tre- ssi ay ge- rre- yat ab a- mor', 'co- l rie va- ssalh gue- rrey' ab mal se- nhor', and 'qe- il tol sa terr' a tort per que- l ge- rre- ya'. The second section (middle) contains the next two lines: 'e can co- nois qe- il ge- rra pro no- il te' and 'pel- sicu co- brar es- met en sa mer- ce'. The third section (bottom) contains the final two lines: 'et eu ai tant de joi co- brar en- ve- ya' and 'c'ad a- mor quier mer- ce de son pe- chat', followed by a final line 'e mon or- guelh torn en hu- mi- li- tat.' The score uses color coding: an orange box highlights the first three lines, a blue box highlights the second and third lines, and a purple box highlights the final two lines. Dashed lines indicate the boundaries of these sections.

c. *Savis et fols, humils et orgulhos* (PC 392,28)

Dans cette chanson, la versification ne laisse pas apparaître clairement la structure strophique. Cependant, la signification du texte laisse sous-entendre deux parties de respectivement 6 et 2 vers et la musique rejoint cette découpe par les répétitions musicales à l'échelle du vers et du motif (voir tableau 10 et schéma n° 8) et l'emploi de deux échelles musicales différentes.

La première période musicale se scinde en deux phrases de trois vers chacune : la seconde est une variation de la première. La deuxième période musicale est en contraste avec la première car elle ne reprend pas le matériel musical de la première, que ce soit à l'échelle du vers ou du motif. La nouveauté musicale permet donc un contraste entre les deux sections.

Dans la première partie strophique, l'échelle employée est celle du mode de *DO*, confirmé par l'ambitus *DO-do*. Les repos sur le *do* à la fin des vers 1, 3 et 6 pourraient constituer trois cadences fermées, si toutefois le *si* est chanté bécarre ; dans le cas où il serait bémol, l'effet de repos ne serait pas le même. Le *si* bécarre s'instaurerait, dans ce cas, comme une sensible. La seconde partie de la strophe musicale laisse entendre une évolution de l'échelle. L'ambitus se modifie vis-à-vis de la première partie (*DO-do* devient *RE-fa*). La fin de la strophe s'achemine vers le mode de *sol* qui pourrait être confirmé par la cadence finale sur *SOL*. Étant donné que le *sol* aigu n'est pas entendu, il manque donc pour une affirmation franche du mode de *sol*. La fin de la strophe musicale présente une cadence sur *SOL* et il est difficile de savoir si celle-ci est conclusive ou suspensive :

TABLEAU 10 : *Savis et fols, humils et orgulhos* (PC 392,28)

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8
Schéma métrique	10	10	10	10	10	10	10	10
Schéma rimique	a	b	b	a	c	c	d	d
Échelles modales	<i>DO</i>						<i>SOL</i>	
Cadences	F <i>do</i>	O	F <i>do</i>	O	O	F <i>do</i>	O	F <i>SOL</i>
Phrases musicales	α			α^1			β	γ
Périodes musicales	A						B	
Forme strophique	A						B	

Schéma n° 8

Sa- vis e fols hu- mils et er- gu- lhos
 co- bes e larcs e vol- pills et ar- ditz
 sui can s'es- chai e gau- zens e ma- rritz,
 e sai e- sser pla- zenz et e- no- jos
 e vils e cars e vi- lans e cor- tes
 a- vols e bos e co- nosc mals e bes
 et ai de totz bos aips cor e sa- ber
 e can ren fatz fai o per non po- der.

d. *Era-m requier sa costum e son us* (PC 392,2)

La signification du texte et les répétitions musicales permettent de distinguer deux sections strophiques de 5 et 3 vers (voir tableau 11 et schéma n°9). Cependant, le schéma rimique n'est pas en accord avec cette distinction et présenterait plutôt deux sections de 4 et 4 vers de chacune deux rimes embrassées (abbacddc).

La mélodie de la seconde section peut être considérée comme une abréviation de la première avec une inversion des phrases musicales. La mélodie du vers 4 est réentendue au vers 6, celle du vers 2 au vers 7 et la mélodie du second hémistiche du vers 5 pendant le second hémistiche du vers 8.

L'échelle est difficilement définissable et pour cette raison nous ne donnons pas les cadences dans le tableau 11. Le mode de *ré* est le plus probable, mais les repos sont principalement sur *SOL*. Cependant, l'échelle du mode de *SOL* n'est pas clairement représentée car l'ambitus est *DO-ré*, peut caractériser le mode de *RE* et difficilement le mode de *SOL*. Néanmoins, la présence du *FA* au moment de la formule cadentielle lors du second hémistiche des vers 5 et 8 pourrait être considérée comme une sous-tonique.

TABLEAU 11 : *Era-m requier sa costum e son us* (PC 392,2)

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8
Schéma métrique	10	10	10	10	10'	10	10	10'
Schéma rimique	a	b	b	a	c	d	d	c
Phrases musicales	α		β		γ	β^1	α^1	γ^1
Périodes musicales	A					A ¹		
Forme strophique	A					B		

Schéma n° 9

e. *Guerras ni platz no son bos* (PC 392,18)

La strophe musico-poétique observe une division tripartite donnée par la versification, les formules cadentielles, les répétitions musicales à l'échelle du vers et du motif (voir tableau 12 et schéma 10). Chaque section regroupe 4 vers. Sur le schéma n°10, nous avons entouré de couleur semblable les répétitions musicales par variation. Pour diversifier son discours, l'auteur emploie la transposition, l'abréviation, l'amplification et la variation. Ainsi, la première section est à la base de deux variations successives et chacune d'elles se terminent par la même formule cadentielle. Les trois périodes se scindent en deux phrases de deux vers.

TABLEAU 12 : *Guerras ni platz no son bos* (PC 392,18)

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Schéma des rimes	a	b	b	a	c	d	d	c	e	e	f	f
Schéma métrique	7	7	7	7	7'	7	7	7'	7	7	7	7
Schéma mélodique ¹⁹	A	B	C	D	E	F	G	H	J	F'	G'	H'
Cadences (mode de <i>ré</i>)	F	F	O	F	O	O	O	F	O	O	O	F
Phrases musicales	α		β		α^1		β^1		α^2		β^2	
Périodes musicales	A				A ¹				A ²			
Forme strophique	A				B				C			

Schéma n° 10

The musical score is presented in a vertical layout with two staves per line of lyrics. The lyrics are:

Ge- rras ni plaiz no son bos

con- tr'a- mor e nuilh en- dreg

e cel fi bre- ga fer freg

que vol far ses dan son pro

c'ai- ssi-m vol a- mors au- ci- re

com au- ci seu sei- er mals

que sa ge- rra m'es mor-tals

e sa patz pietz de mar- ti- re

e fi anc fom e- ne- mic

anc Ti- bauz ab lo Do- ic

no fetz platz ab tans pla- zers

com yeu qan sos tortz m'es- ders.

The score uses various colored boxes and dashed lines to group phrases: an orange box for the first line, a blue box for the second and third lines, a green box for the fourth line, a red dashed box for the fifth line, a blue dashed box for the sixth and seventh lines, a yellow dashed box for the eighth line, a red dashed box for the ninth line, and a blue dashed box for the tenth and eleventh lines.

¹⁹ Aubrey 1995, p. 158.

3. Les formes *oda continua*

Les mélodies *oda continua* se caractérisent par une absence de répétition de vers musicaux. Trois mélodies d'Arnaut de Mareuil sont qualifiées ainsi (voir tableau 1). La répétition musicale à l'échelle du vers n'est donc pas le procédé musical employé pour donner une coordination structurelle entre musique et poésie. Cependant, les intervalles, les ornements, les cadences, les répétitions à l'échelle du motif peuvent être disposés de façon à créer une cohérence structurelle au sein de la strophe et peut permettre de distinguer lors de l'écoute plusieurs sections musicales. Le système conventionnel ne donne pas de formule musicale pour ces mélodies car chaque vers musical est censé se distinguer des autres (par exemple : ABCDEFGH).

a. *Aissi com cel c'am e non es amaz* (P.C. 30,3)

L'agencement des rimes et le sens du texte montrent clairement une distinction bipartite de 5 et 2 vers (voir tableau 14), la première partie se scindant en deux sous-sections de 3 et 2 vers. Musicalement, les cadences, la répétition musicale à l'échelle du motif et la disposition des ornements permettent de rejoindre l'agencement de la strophe poétique. La mélodie est en mode de *Sol* authentique et deux cadences fermées sont entendues : la première à la fin du vers 5 et la seconde à la fin de la strophe. La présence de la sous-tonique *FA* dans la formule cadentielle de la fin du vers 5 (voir schéma n°11) accentuent le caractère conclusif et ce contrairement à celle de la fin du vers 7 où le *FA* n'est pas entendu. La cadence principale de la strophe se situe à la fin du vers 5, mettant ainsi en relief la fin d'une première section. La formule cadentielle présente trois ornements de 2 sons et cet enchaînement est unique dans la strophe : un rythme particulier est donc entendu sur ce passage en contraste avec le reste de la strophe. Deux cadences intermédiaires sur *ré* se situent à la fin du vers 2. Le *ré* constitue première corde principale du mode de *sol* authentique dans le chant grégorien et constitue le support de cadences intermédiaires²⁰. Les deux formules cadentielles sont semblables, créant ainsi une unité entre les vers 1 et 3. La répétition de la cadence n'engendre pas de surprise sonore à la fin du vers 3, mais permet de souligner une articulation dans la première section en distinguant deux phrases musicales : la première s'étend sur les vers 1 à 3 et la seconde sur les vers 4 et 5. Un second argument met en avant la distinction de deux phrases musicales dans cette première partie : la mélodie du second hémistiche du vers 3 peut être considérée comme une abréviation de la mélodie du vers 1 (voir schéma n°11).

Deux motifs musicaux sont répétés dans la strophe, mais principalement dans la première section, soulignant ainsi une disparité entre les parties A et B. La mélodie du vers 4 peut être considérée comme une variation de celle du vers 1. Les deux cellules conservent approximativement la place qu'elles occupaient dans le premier vers, la première étant entendue pendant le premier hémistiche et la seconde pendant le deuxième (voir schéma n°11).

La disposition des ornements soutient également l'architecture musico-poétique. Sur le schéma n°11, sont indiquées par des crochets rouges et bleus les récurrences des agencements des ornements. Le tableau suivant permet de visualiser le nombre de sons par syllabes :

TABLEAU 13

syllabes	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
vers 1	1	1	1	3	1	2	2	1	2	1
vers 2	1	1	1	1	1	1	1	1	3	1

²⁰ Saulnier 1997, pp. 92-93.

vers 3	2	1	1	1	1	1	3	1	2	1
vers 4	1	1	1	3	1	1	3	1	3	1
vers 5	1	1	1	1	1	1	2	2	2	1
vers 6	3	1	3	1	1	1	2	1	3	2
vers 7	1	1	1	3	1	1	1	3	1	4

La disposition des ornements des 5 premières syllabes des vers 1, 3 et 7 est semblable. La mélodie du vers 3 comporte des similitudes avec celle du vers 1 contrairement à celle du vers 7. La mélodie des cinq premières syllabes des vers 2 et 5 est syllabique, la mélodie du vers 5 étant différente de celle du vers 2. La dernière similitude se situe à la fin des cinq premiers vers : la dernière syllabe ne comporte qu'un seul son contrairement à celle des vers 6 et 7.

La disposition des ornements ne suffirait vraisemblablement pas à donner à la strophe musicale une organisation logique. En revanche, associée à la répétition de cellules musicales et un cheminement cadentiel, elle souligne l'architecture de la strophe poétique. Les vers 1 et 2 sont mis en relation avec les vers 4 et 5. La réitération du schéma à la fin de la strophe rappelle l'essence de la composition et constitue ainsi une péroraison musicale. La dernière syllabe des deux derniers vers présentant plusieurs sons, un changement de rythme est donc perçu vis-à-vis des 5 premiers vers.

Par conséquent, mélodie et poème concordent d'un point de vue architectural et la répétition musicale à l'échelle du vers n'est donc pas nécessaire pour créer des contrastes au sein de la strophe car d'autres procédés sont ici utilisés.

Schéma n° 11

The image shows a musical score for a strophe, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "Ai-ssi com cel c'am e non es a- maz ai eu faich q'ai a- maz lon- ga- men en un sol loc e ges no m'en re- pen anz la voil mais a- mar de- ses- pe- raz que d'au- tra a- ver tu- tas mas vo- lon- tat e car eu l'am fi- na- men ses en- gan, cre qu'il val tan per q'eu no-i au- rai dan." The score consists of eight staves of music. There are several annotations: orange brackets above the first staff, blue brackets above the second and fifth staves, and orange brackets above the seventh and eighth staves. The lyrics are aligned with the notes on each staff.

TABLEAU 14 : *Aissi com cel c'am e non es amaz* (P.C. 30,3)

Vers	1	2	3	4	5	6	7
Schéma métrique	10	10	10	10	10	10	10
Schéma des rimes	a	b	b	a	a	c	c
Cadences (mode de <i>sol</i>)	ouverte <i>ré</i>		ouverte <i>ré</i>		fermée <i>SOL</i>		fermée <i>SOL</i>
Phrases musicales	α			α^1		β	
Périodes musicales	A					B	
Forme strophique	A					B	

b. *L'ensenhams e-l pretz e la valor* (PC 30,17)

La versification, la signification et la syntaxe de la strophe permettent de distinguer deux parties strophiques de 4 et 3 vers. La mélodie rejoint cette organisation. Dans la première section formant une première période, deux phases se distinguent suivant respectivement les vers 1-2 et 3-4. La mélodie des vers 3 et 4 est une variation de celle des vers 1 et 2.

La seconde section de la strophe musicale reprend un motif de la première au début du vers 5 et celle-ci est reprise dans le vers 6 sous la forme d'une amplification. Etant donné que l'architecture de la seconde partie diffère de la première d'un point de vue des répétitions musicales, il y a donc un contraste pouvant être perçu par l'auditeur. La mélodie du dernier vers ne laisse pas entendre de récurrence musicale, mettant ainsi en avant deux phrases dans la seconde section : la première est entendue pendant les vers 5-6 et la seconde pendant le vers 7. Deux cadences musicales fermées sur *RE*, la finale du mode peuvent être perçues : la première à la fin du vers 4 et la seconde à la fin du vers 6. La première souligne la distinction strophique, tandis que la seconde l'articulation des deux phrases de la seconde section. Les deux périodes musicales, même si elles sont liées par la réitération d'un motif, comportent une courbe musicale en majorité différente. Il y a donc un contraste musical qui renforce la distinction bipartite. Pour cette raison, nous les nommerons A et B.

TABLEAU 15 : *L'ensenhams e-l pretz e la valor* (P. C. 30,17)

Vers	1	2	3	4	5	6	7
Schéma métrique	10	10'	10'	10	10	10	10
Schéma des rimes	a	b	b	c	d	e	d
Cadences (mode de <i>ré</i>)	O	O	O	F <i>RÉ</i>	O	F <i>RÉ</i>	O
Phrases musicales	α		α^1		β		γ
Périodes musicales	A				B		
Forme strophique	A				B		

Schéma n° 12

L'en- sen- ha- mens e-l prez e la va- lor
de vos do- na q so- plei nueit e di- a
an si mon cors dug de be- la pa- ri- a
com plus mi duelh ieu chan e m'es- bau- dei
e pus a- mors mos- tra tant sos po- ders
ves mi tot sol car mi tro- ba li- al
no-m es- fors con- tra leis mon sa- bers.

IV. Conclusions

Plusieurs conclusions se dégagent de cette étude. Tout d'abord, les douze chansons présentent une concordance entre architecture musicale et architecture poétique. Étudier l'adéquation des structures textuelles et musicales a permis de voir que le système conventionnel des formes musicales ne mettait pas en valeur l'architecture complexe de la strophe. La répétition musicale à l'échelle du vers constitue indéniablement un procédé utile dans l'organisation formelle, mais comme le démontre l'analyse, il n'est qu'un moyen parmi d'autres. Le schéma des rimes permet très souvent de distinguer clairement deux ou trois parties strophiques et c'est le cas pour dix chansons du corpus. La signification de la strophe suit majoritairement cette distinction bipartite ou tripartite. Il y a donc une volonté des deux auteurs de créer une architecture strophique en faisant converger plusieurs paramètres musicaux et poétiques.

La mélodie reprend ce même principe architectural. La répétition à l'échelle du vers et du motif, l'emploi de plusieurs échelles musicales, les contrastes effectués dans la courbe musicale à l'aide des ornements, des intervalles ainsi que les cadences constituent les principaux procédés permettant de créer une logique structurelle dans ces douze mélodies. Employées simultanément ou non, ces techniques de composition sont au service de la forme strophique.

Dix chansons présentent une forme strophique bipartite et deux une forme tripartite. Il y a donc une tendance forte vers la forme binaire et dans une majorité des chansons un contraste est exercé entre les deux parties. Toutes les mélodies comportent des articulations internes mises en valeur principalement par la répétition, c'est-à-dire par la variation progressive des phrases musicales. Au fur et à mesure de la strophe, les deux auteurs réemploient très souvent les

phrases musicales en les variant, tout en respectant une certaine architecture que peut venir souligner un balancement cadentiel.

La première strophe de la chanson peut donc être considérée comme une grille formelle facilement mémorisable avec une architecture musico-poétique audible au moment de la performance. Les deux ou trois sections sont souvent mises en contraste les unes des autres, ce qui devait certainement être perceptible par l'auditoire médiéval et correspondre à une attente esthétique ayant pu favoriser la perception de la chanson, puis sa transmission. Un autre élément appuie cette hypothèse : la division musicale interne des sections. La variation des phrases musicales permet de créer de la diversité dans l'unité et soutient donc la cohérence de la chanson. La mélodie n'est donc pas une imitation de la sémantique du texte, elle est en concordance structurelle, ce qui lui donne un rôle fondamental dans la diffusion des chansons.

L'architecture musico-poétique étudiée dans ces douze chansons est en accord avec une pensée poétique des XII^e et XIII^e siècles. Comme nous pouvons le voir dans le chant grégorien, la musique n'est pas détachée de la parole. Musique et texte sont liés dans l'architecture de la chanson et l'art de *trobar* prend donc ici toute sa signification. La division interne de la strophe à plusieurs échelles (partie, phrase, vers, motif) contribue à faire de la strophe une image mentale utile à la mise en mémoire de la chanson, facilitant ainsi sa remémoration pendant la performance. La variation des phrases musicales très souvent observée dans l'analyse a permis de voir comment, à partir d'un même matériel musical, le troubadour pouvait créer une multitude de variations. Plusieurs conséquences découlent de ce savoir-faire : une cohérence de la chanson, la possibilité pour le troubadour de mémoriser un matériel primaire et de faire plusieurs versions mélodiques à partir d'une forme semblable. Ces constructions correspondent à la « mouvance » des mélodies et des textes souvent observées aux XII^e et XIII^e siècles et peuvent donc expliquer les nombreuses variantes poétiques et parfois mélodiques. Les modes de composition correspondent donc à l'oralité de cette civilisation, au fait que l'écriture n'était pas le moteur de la création poétique car le troubadour emploie des techniques lui permettant de composer sans écrire. De fait, ces techniques satisfont à un besoin de la mémoire et le travail subtil de l'architecture de la chanson est certainement un vecteur de sa perception, puis de sa diffusion, assurant pas conséquent sa pérennité. Outre son côté pratique, l'élaboration d'une architecture ingénieuse de la chanson peut répondre à une attente esthétique du public, de même que la répétition musicale et le travail de variation.

Annexe

Traduction des textes des chansons

I. Arnaut de Mareuil²¹

La grans beutatz e·ls fis entenhamens (PC 30,16)

La grande beauté, les bonnes manières, le mérite éclatant, les beaux éloges, les paroles courtoises et le teint frais que vous possédez, bonne dame de valeur, m'inspirent l'adresse et le talent de chanter – mais grande peur et grande crainte me l'enlèvent, de sorte que je n'ose dire, dame, que c'est de vous que je chante, et je ne sais pas si cela me sera nuisible ou utile.

La franca captenensa (PC 30,15)

Les franches manières que je ne puis oublier, le doux sourire et le regard et la mine que je vous vis faire, me font noble Dame meilleure que je ne puis dire, soupirer du fond de mon cœur ; et si Amour et Clémence ne vous vainquent pas pour moi, je crains qu'il ne me reste qu'à mourir.

Molt era dotz mei cossir (PC 30,19)

Très douces étaient mes pensées et sans aucun chagrin, quand (soudain) la belle dame au beau corps, humble, franche et débonnaire, m'ordonna d'abandonner son amour, dont je ne puis me séparer ; et parce qu'elle ne me retient pas, et que je n'ose implorer sa pitié, toutes les joies m'ont quitté, puisque la joie d'elle vient à me manquer.

Aissi com cel c'am e non es amaz (PC 30,3)

J'ai agi tout comme celui qui aime et n'est pas aimé, moi, qui ai aimé longtemps une seule personne, et je ne m'en repens pas, au contraire, je préfère cet amour sans espoir que d'avoir tous mes vœux comblés par une autre ; et parce que j'aime sincèrement, sans fausseté, je crois qu'elle est de telle valeur que je n'y souffrirai pas de mal.

L'enstenhamens e·l pretz e la valors (PC 30,17)

Votre éducation, votre prix et votre valeur, Dame que j'adore nuit et jour, ont tellement doté mon cœur de belle affabilité que plus je souffre, plus je chante et me réjouis ; et puisqu'Amour déploie à tel degré son pouvoir contre moi seul qu'il trouve le plus loyal, ni ma force ni mon savoir ne peuvent rien contre lui.

II. Raimbaut de Vaqueiras (...1155-1182...)²²

Ara pot hom conoisser e proar

« Ores » l'on peut savoir et attester pour des hauts faits Dieu donne bonne récompense. En effet, au preux marquis, il fit « amende et don », car il a fait son « pretz » les meilleurs surpasser si bien que les croisés de France et de Champagne l'ont demandé à Dieu comme le meilleur de tous pour recouvrer le Sépulcre et la Croix où Jesus fut, aussi Dieu a voulu en sa compagnie « l'onrat marques », et il lui a donné pouvoir sur bons vassaux, leur terre et leur avoir et un cœur valeureux pour faire au mieux sa tâche.

Kalenda Maia (PC 392,9)

Calendes de Mai, ni feuilles de hêtre ni chants d'oiseau ni fleurs de glaïeul ne peuvent me plaire, Dame noble et gaie, jusqu'à ce qu'un rapide messenger vienne de votre belle personne, qui

²¹ Traduction de Johnston 1935.

²² Traduction de Rostaing-Barbaro 1989.

m'annonce plaisir nouveau qu'amour me prépare et m'apporte et me tire vers vous Dame sincère, et que tombe de blessure le jaloux avant que je ne renonce.

No m'agrad' iverns ni pascors (PC 392,24)

Ne me plaisent hivers ni temps de Pâques ni temps clair ni feuilles de chêne car mon succès me semble une infortune et ma plus grande joie une douleur, et sont tourments tous mes plaisirs et désespoirs mes espoirs ; cependant l'amour et le courtoisement d'habitude me rendent plus gai que poisson dans l'eau ! Puisque de l'amour je me suis départi comme un homme ruiné et proscrit, toute autre vie me semble morte et toute autre joie affliction.

Atressi ay gerreyat ab amor (PC 392,13)

De même j'ai guerroyé avec l'amour que noble vassal guerroyait mauvais seigneur, car il prend sa terre à tort et c'est pourquoi il guerroyait, et quand il voit qu'il guerroyait sans profit, pour recouvrer son bien il se rend à merci ; et moi j'ai tant désir de recouvrer ma joie qu'à l'amour je requiers grâce de son péché et mon orgueil tourne en humilité.

Savis e fols, humils et orgulhos (PC 392,28)

Sage et fou, humble et orgueilleux, cupide et généreux, poltron et courageux je suis quand il me plaît, affligé et radieux, et je sais être plaisant et ennuyeux vil et charmant, malappris et courtois, méchant et bon, j'ai réussi, échec, cœur et savoir pour tout ce qui est bon, n'échoue jamais par manque de moyens.

Era-m requier sa costum e son us (PC 392,2)

Ores me réclame son tribut et son cens. Amour, pour qui je geins, soupire et veille, car la plus douce au monde à qui j'ai pris conseil m'a dit d'aimer aussi haut que je le puis la meilleure des dames, car elle me donne assurance qu'honneur, gloire et profit j'en aurai et non dommage ; et comme elle est du monde la plus précieuse j'ai mis en elle mon cœur et mon espérance.

Gerras ni plaiz no son bos (PC 392,18)

Querelles ni accords ne me sont bons en amour d'aucune manière, et fabrique du fer froid celui qui sans ennui veut avancer ses affaires, car ainsi ne veut l'amour occire comme un mauvais seigneur occit les siens, depuis que sa guerre m'est mortelle et sa paix pis que le martyr ; et si jamais nous fûmes ennemis jamais Tibaut avec Louis ne fit d'accord avec tant de délice que moi, quand elle reconnut ses torts.

Bibliographie

- E. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995
- D. Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association d'Etudes Occitanes, 1989
- A. M. Busse-Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005
- M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, fr. tr. *Le livre de la mémoire*, Paris, Macula, 2002
- Chansonnier G, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.
- Chansonnier R, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543.
- O. Cullin et C. Chaillou, *La mémoire et la musique au Moyen Âge*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale" 49 (2006), pp. 143-161
- I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 voll.
- F. Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien*, Frankfurt, Darmstadt, 1958
- R. C. Johnston (éd.), *Les poésies lyriques d'Arnaut de Mareuil, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire*, Genève, Droz, 1935
- J. Linskill (éd.), *The poems of Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Maton and C, 1964
- A. Pillet et H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933
- A. Rossell, *Le 'pregon': survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole*, in "Cahiers de Littérature Orale" 32 (1992), pp. 159-177
- A. Rossell, *Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du troubadour limousin Gaucelm Faidit*, in "Anuario Musical" 47 (1992), pp. 1-35
- A. Rossell, *Le répertoire médiéval galicien-portugais : un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique*, in "Cahiers de Littérature Orale" 43 (1998), pp. 113-130
- A. Rossell, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e muica comparata*, Roma, Carocci Editore, 2003, pp. 167-222
- A. Rossell, *Les Cantigas de Santa Maria : stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique*, in *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 231-250
- C. Rostaing et J. B. Barbaro (éds.), *Raimbaut de Vaqueiras*, Beaumes-de-Venise, Scriba, 1989
- D. Saulnier, *Les modes grégoriens*, Solesmes, La Froidfontaine, 1997, pp. 92-93
- M. Switten, *Music and Versification*, in *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 141-163