



HAL
open science

Rythme et prosodie dans les chansons de troubadours : 'des temps nouveaux : de nouvelles perspectives'

Christelle Chaillou-Amadiou

► To cite this version:

Christelle Chaillou-Amadiou. Rythme et prosodie dans les chansons de troubadours : 'des temps nouveaux : de nouvelles perspectives'. Actes du XIe Congrès de l'Associacion Internacionala d'Estudis Occitans, Jun 2014, Lleida, Espagne. pp.493-503. halshs-02472953

HAL Id: halshs-02472953

<https://shs.hal.science/halshs-02472953>

Submitted on 10 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rythme et prosodie dans les chansons de troubadours : « des temps nouveaux : de nouvelles perspectives »

Christelle CHAILLOU-AMADIEU
Collège de France

Le rapport entre du rythme et prosodie dans les chansons des troubadours est une question encore débattue. Depuis plus d'un siècle, philologues et musicologues se sont attachés à résoudre cette énigme, mais le plus souvent chacun de leur côté. Si l'on s'accorde généralement à voir dans le texte la trame rythmique de la mélodie, seul un travail commun est en mesure de donner des réponses fiables à l'interprétation musicale (Chaillou-Amadiou et Floquet [à paraître]). Une multitude d'ensembles de musique médiévale choisissent d'interpréter la lyrique en langue d'oc. Cet intérêt s'accompagne toutefois de grandes divergences dans l'interprétation, laquelle est motivée la plupart du temps par une conception particulière de la tradition. Malgré cet enthousiasme, la conquête du public tarde à se faire. On pourrait d'ailleurs se demander si les réponses insatisfaisantes des chercheurs à propos du rythme détiennent une part de responsabilité dans la reconstitution actuelle des chansons.

Parmi les pistes évoquées dans nos recherches, celle de la cohérence entre motifs musicaux et modules rythmiques, comme l'a suggéré Elizabeth Aubrey (1996 : 254-255), constitue selon nous un moyen de reconstituer la structure rythmique des chansons. Après avoir rappelé brièvement les diverses théories concernant le rythme dans les chansons de troubadours¹, une analyse de la prosodie et des motifs musicaux permettra de proposer une hypothèse de transcription du rythme mélodique de la chanson de Guilhem Magret *BdT* 223, 1 : *L'aigue puge contremont*. L'objectif de cette transcription est de donner des orientations pour la reconstitution sonore du répertoire.

Le caractère énigmatique de la notation musicale des chansonniers et le décalage entre les débuts de la tradition et la consignation écrite constituent deux questions épineuses auxquelles bon nombre de spécialistes se sont confrontés dès la naissance de nos disciplines. Si la période de consignation des chansonniers coïncide avec l'apparition du système de notation du rythme², ces recueils s'imposent comme

¹ Pour une étude plus approfondie de la question, voir la première partie de l'article de Chaillou-Amadiou et Floquet (à paraître).

² On compte six modes rythmiques qui combinent la longue et la brève. Par exemple, le premier mode alterne une longue et une brève ou le deuxième, une brève et une longue.

des supports de réception d'une tradition musicale la plupart du temps antérieure³. Le système de notation semble peu aguerrri aux monodies en langue d'oc sans que nous sachions si elle leur est adaptée ou si nous ne pouvons pas encore en saisir le sens. Plusieurs hypothèses peuvent être évoquées. L'écriture musicale de l'époque était encore loin de la précision de celle de la Renaissance où la complexité rythmique pouvait aisément être notée. Ensuite, on peut soutenir l'idée que le chansonnier se distinguait de la partition dans le sens où l'interprète s'en servait seulement comme un aide-mémoire. Ainsi, l'écriture musicale sommaire impliquerait une certaine évidence des structures rythmiques pour le lecteur. La notation carrée a tout d'abord été mise au point pour écrire la polyphonie au cours du XII^e siècle, ce qui laisse supposer que l'écriture musicale n'était pas encore adaptée à la transcription des chants monodiques en langue vernaculaire. Elle le deviendra, de fait, avec la naissance du métier de compositeur à la fin du Moyen Âge. La variété rythmique que l'on trouve à la Renaissance aurait pu être déjà présente à cette époque sans que l'on ait les outils pour l'indiquer précisément⁴.

Les travaux sur le rythme sont intimement liés à la manière dont on perçoit les sources. L'édition des mélodies des troubadours reflète ainsi diverses théories qui tentent de répondre aux incomplétudes des manuscrits. Certains considèrent la tradition comme proche ou non de la musique liturgique, ou l'assimilent en tout ou partie à d'autres répertoires, tels celui du motet, ou aux corpus populaires. Comparer et assimiler les répertoires est en quelque sorte ce qui relie les diverses théories. Par exemple, au milieu du XIX^e siècle, François-Joseph Fétis (1784-1871) souhaitait que l'on interprète les chansons des troubadours comme la musique populaire (Fétis 1869-1876). Edmond de Coussemaker (1805-1876) nuance quelque peu cette idée, mais détache clairement la tradition du plain-chant et la voit comme proche de la musique tonale (Coussemaker 1852 : 97). Antonio Restori (1860-1928) appréhende les ligatures comme des ornements rapides à l'image de ce qui pouvait être fait dans la tradition populaire (Restori 1895). Plus tard, Pierre Aubry affirme que « les chansons de troubadours et de trouvères sont bien mesurées » et « qu'elles sont mesurées sur les mêmes principes que les motets du XIII^e siècle » (Aubry 1909 : 192). Dans les années 30, Ugo Sesini y voit quant à lui une influence très nette du chant grégorien.

Si l'on adopte la position d'Aubry, laquelle consiste en l'application des modes rythmiques aux chansons de troubadours⁵, on fixe artificiellement le rythme à partir des premières ligatures. L'exemple 1 montre une transcription modale par Pierre Aubry de la pastourelle de Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293, 30). Le musicologue opte pour le deuxième mode, le mode iambique (brève/longue). Au vue de cette édition, plusieurs problèmes se posent. Le plus important relève de toute évidence de la prosodie. La mesure à 3/4 est constituée de deux syllabes, la première étant accentuée (temps fort) contrairement à la deuxième (temps faible). Ainsi le vers de 7' syllabes se découpe en quatre sections. Même si le tempo est indiqué comme « vif » par Aubry, il n'empêche que visuellement la découpe engendre un tempo lent

³ Sur la réception dans les chansonniers musicaux voir Chaillou-Amadiou (2015).

⁴ Soulignons d'ailleurs qu'au fil du temps, la notation musicale se fera de plus en plus précise avec des partitions de plus en plus annotées par les compositeurs.

⁵ Pour une présentation des modes rythmiques voir Ferrand (1999).

et une lourdeur, jouant sur le débit des paroles. Des temps forts sont parfois placés sur des syllabes atones, ce qui empêche la pleine compréhension du texte, devenant ainsi secondaire vis-à-vis de la mélodie. Le travail métrique impose aussi une certaine hiérarchie : la strophe, le vers, l'hémistiche, les accents internes. Or, l'accent à la rime devient ici aussi important que celui à la césure ou encore interne aux hémistiches. Aubry avait-il pensé à une éventuelle mise en application sonore de sa théorie ?

Exemple 1 : Pierre Aubry (éd.), *BdT* 293, 30⁶

Vif.

L'autrier jost'u - na se - bis sa Tro.bey
 pas.to - ra mes - tis - sa, De joi e de sen mas -
 - sis sa, Si eum fil.ha de vi - la - na; Cap'e
 go.nel' e pe - lis.sa Vest'e ca.mi - za tres -
 - lis.sa, Soutlars e caus.sas de la - na.

Peu après Aubry, certains choisissent de retirer toutes indications rythmiques ou le suggèrent, ce qui suppose, pour l'interprète, d'effectuer une reconstitution quasi-complète. Dans sa seconde édition des chansons de Bernart de Ventadorn de 1934, Carl Appel (1915) avait déjà proposé une transcription musicale sans rythme, mais accompagnée d'un schéma métrique aidant à la scansion du texte (voir exemples 2a et 2b). Ugo Sesini (1942) suit cette orientation d'Appel et conteste vivement les théories de Coussemaker. Pour lui, la tradition se détache nettement de la musique populaire, idée qu'il qualifie de « fantasma » (Sesini 1942 : 97), et il n'y a aucune preuve de l'emploi des modes rythmiques (Sesini 1942 : 34). Sesini n'assimile pas non plus les traditions d'oc et d'oïl (contrairement à Aubry) car il envisage une influence mensurale dans la lyrique des trouvères. La théorie mensurale a encore des adeptes après les travaux de Sesini. Par exemple, les travaux monumentaux de Friedrich Gennrich (1958-1965) montrent, de toute évidence, une orientation mesurée des mélodies. Dans les années 70, H. van der Werf (1972, 1984) reprend les orientations de Sesini et d'Appel, mais sans les schémas métriques (voir exemple 3).

⁶ Voir Aubry (1909 : 79).

Exemple 2a : Carl Appel (éd.)⁷, *BdT* 70, 39

R 57^d **)

Cant'l'er-ba fresq' e'l fue-lha par E'l fuelhs'es-pan-dis pel ver - ian

E'l ro-ssi-nhol au-tet e clar Au-ssa sa votz en-dreg son chan

ioi ay de luy e ioi ay de la flor Ioi ai de mi e de mi-dons ma-ior

^{*)}

De to-tas partz soi de ioi claus e senh Mas ih es iois que totz los au-tres vens.

Exemple 2b : Carl Appel (éd.)⁸, *BdT* 70, 39

<p>Can l'erba fresch'e-lh folha par e la flors boton'el verjan, e-l rossinhols autet e clar leva sa votz e mou so chan,</p> <p>5 joi ai de lui, e joi ai de la flor, e joi de me, e de midons major; daus totas partz sui de joi claus e sens, mas sel es jois que totz autres jois vens.</p>	
---	--

Avec Hendrik van der Werf, l'habitude devient celle d'une transcription musicale sans indication rythmique. Elizabeth Aubrey (1996) opte pour cette solution, comme la quasi-totalité des musicologues actuels. De nos jours, les chercheurs ont renoncé à la théorie modale, mais elle est encore en usage chez certains musiciens. La théorie de Sesini est la plus souvent privilégiée, avec celle de la musique populaire (par exemple Robert Lug) dont on peine à se détacher pour des raisons que nous ne pourrions développer ici.

⁷ Appel (1915 : 37-38).

⁸ Appel (1915 : 37-38).

Exemple 3 : H. van der Werf⁹, *L'aigue puge contremont* (BdT 223, 1)

La présentation de l'édition musicale influence considérablement l'interprétation. La disposition en vers incite par exemple à considérer le vers comme l'unité de découpe de la strophe. Dans le système d'H. van der Werf, la disposition régulière de chaque syllabe sous-entend une durée équivalente. Même si ce n'était pas l'intention première de l'éditeur, ces modalités éditoriales engendreront par dérive la théorie isochrone selon laquelle chaque syllabe du vers aurait une durée équivalente. De toute évidence, l'image influence la manière dont on conçoit le système. Le manuscrit ne constitue pas non plus un meilleur support ; il n'est que copie ou arrangement visuel d'un son pour lequel la notation est encore fluctuante ou peu adaptée. Le support éditorial soulève des difficultés et devrait de toutes manières incorporer une analyse

⁹ Voir Werf (1984 : 157).

musico-poétique, laquelle permettrait de mettre en relation la hauteur des sons avec leur organisation (la prosodie ou le rythme).

Une musique sans rythme n'existe pas. Aussi, comme l'a souligné Aubrey (1996 : 250), on ne peut pas mémoriser une mélodie sans rythme tout comme un poème sans structure métrique stable. C'est donc sur cette constatation que notre travail repose : trouver une structure rythmique sans pour cela appliquer un système comme on a pu le faire pour les modes rythmiques ou avec la déclamation dite « libre ». Nous admettons une grande diversité rythmique pour les mélodies, qui peuvent être, selon nous, déclamées, mesurées, avec une pulsation fixe selon un système assez souple supposant parfois des changements de mesures au sein d'une même mélodie, voire entre les différentes strophes, ou encore modales pour d'autres. Il est probable que certaines pièces devaient être aussi dansées, imposant de fait des séquences rythmiques sans qu'elles soient pour autant métronomiques¹⁰.

La notation musicale employée à l'époque de la consignation n'aurait pas pu rendre compte de cette grande variété rythmique. Le système de notation n'était pas encore totalement établi et la nature même de la langue d'oc impose une distance avec le chant grégorien. Le travail de reconstitution a pris comme point départ les sept principes suivants :

1. Considérer la diversité des schémas métriques et prosodiques.
2. Lier rythme et prosodie. La musique doit faire ressortir la hiérarchie des accents (rime, césure, accents internes). Le texte doit être intégralement compréhensible et la musique est employée pour en soutenir les exigences.
3. Ne pas assimiler un répertoire à un autre (musique liturgique, populaire, polyphonique). Même si une imprégnation de la musique liturgique est évidente, l'emploi d'une autre langue suggère aussi une spécificité. De la même manière, les troubadours reprennent les principes de la glose latine, mais on ne peut pour autant assimiler le répertoire à la poésie latine. Une influence ne signifie pas pour autant une assimilation des répertoires.
4. Mettre en parallèle les modules rythmiques et les motifs musicaux. Le travail d'architecture musicale, même dans les mélodies dites de « formes libre » impose, avec la répétition des motifs et la disposition des cadences, la récurrence de modules rythmiques en corrélation avec les répétitions musicales. Les appuis modaux (les notes pivots des modes musicaux) seraient en relation avec des modules rythmiques.
5. La chanson doit être mémorisable. En cela, la mémoire s'exerce avant tout avec le rythme et il nous faut donc chercher une organisation interne des modules rythmiques.
6. Un temps fort ne fait pas pour autant l'objet d'une valeur plus longue. Les schémas d'Appel pour Bernart de Ventadorn s'avèrent utiles, mais nous pouvons nous poser la question de l'obligation d'alterner les brèves et les longues comme on pourrait le faire en latin.
7. Un temps fort doit être placé à la césure ou à la rime et non sur des syllabes atones. Toutefois, nous pouvons considérer l'exception dans le cas d'un schéma prosodique stable si cela ne nuit pas à la compréhension du texte.

¹⁰ Soulignons d'ailleurs que le métronome n'est inventé qu'à la fin du XVIII^e siècle.

Prenons comme exemple le *sirventes* de Guilhem Magret, *L'aigue puge contremont* (BdT 223, 2). La seule version musicale se trouve dans le chansonnier W, 201v et ne comporte qu'une seule strophe¹¹. Le texte donné est celui du manuscrit (voir exemple 5). La forme musicale est traditionnellement admise comme « libre avec répétition ». L'objectif est ici de proposer quelques réponses à l'interprétation du rythme ; la transcription proposée n'est en aucun cas destinée à fixer des modalités éditoriales. Il ne s'agit que d'une proposition destinée à l'interprétation et qui s'avère donc expérimentale. Avec l'exemple 4 et le tableau 1 ci-dessous, nous voyons que la mélodie présente une organisation élaborée ; elle est divisée en deux sections de 6 et 5 vers :

- la première section se divise en deux phrases de trois vers chacune appuyées par une cadence fermée sur *do* (CF);
- la seconde de deux et trois vers chacune appuyées par deux cadences fermées sur *do* (CF).

Les deux phrases de la première partie s'articulent chacune en deux demi-phrases ; la première suit les deux premiers vers et se termine par une cadence ouverte (CO) la deuxième ne comporte qu'un vers. On remarque aussi que la syntaxe de la strophe rejoint l'organisation musicale, tout comme le schéma métrique. La conjonction de coordination *et*, surlignée en gris dans le tableau ci-dessous, permet une articulation entre les phrases, les demi-phrases ou les deux sections. La demi-phrase B s'instaure comme une formule cadentielle.

Tableau 1

Partie I	Phrase 1	Demi-phrase A	L'aigue puge contremont	a	7	
			al fum al niule et al vent	b	7	CO
		Demi-phrase B	<i>et</i> quant est aut et descent	b	7	CF
	Phrase 2	Demi-phrase C	<i>et</i> sachent tuit cil del mont	a	7	CF
			qu'ensement puge valors	c	7	CO
		Demi-phrase B'	ab ben fas et ab ennor	c	7	CF
Partie II	Phrase 3	Demi-phrase D	<i>et</i> quant est aut descendrie	d	7'	CO
		Demi-phrase E	s'on ben mon la soustenie	d	7'	CF
	Phrase 4	Demi-phrase C'	<i>et</i> degrem esser enuious	e	8	
			del markeis et des altres prous	e	8	CO
		Demi-phrase B''	<i>et</i> des onras ric fas k'ill fen.	f	8	CF

L'organisation des motifs musicaux coïncide avec celle de la strophe. Comme nous pouvons le voir à travers l'exemple 4, deux motifs mélodiques composent ce premier vers : le premier intègre la tierce *si-ré* (syllabes 1 à 4 : *do ré do si*) avec un appui sur la finale et le second la tierce *fa-ré* (syllabes 5 à 7 : *fa mi mi-ré*). Les deux motifs sont séparés par le saut de quinte *si-fa* entre les syllabes 4 et 5. Le motif 2 est traité comme une cellule cadentielle, tandis que le premier est principalement représenté entre les vers.

¹¹ Voir le manuscrit numérisé en ligne sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440>, page consultée le 17 octobre 2014.

Exemple 4 :

Motif 1	5te ascendante	Motif 2
---------	-------------------	---------

1. L'ai gue pu - ge con - tre - mont

Exemple 5 :

7 a	A	<p>1. L'ai gue pu - ge con - tre - mont</p>	
7 b	B	<p>2. al fum, al niule et al vent</p>	CO
7 a	A1	<p>3. et quant est aut et de - scent</p>	CF
7 b	C	<p>4. et sa - chent tuit cil del mont</p>	
7 c	C1	<p>5. qu'en - se - ment pu - ge va - lors</p>	CO
7 c	A1	<p>6. ab ben fas et ab en - nor</p>	CF
7' d	B1	<p>7. et quant est aut de - scen - dri - e</p>	CO
7' d	C2	<p>8. s'on ben mon la sous - te - ni - e</p>	CF
8 e	C3	<p>9. et de - grem es - ser e - nu - ious</p>	
8 e	C4	<p>10. del mar - keis et des al - tres prous</p>	CO
8 f	A2	<p>11. et des on - ras ric fas k'il fen.</p>	CF

La place occupée par le premier motif, au début de la strophe puis à la rime et juste après celle-ci, permet de poser l'hypothèse que la rime occupe le début de la séquence rythmique à partir de la fin du vers 1 (voir exemple 6). Le début de la strophe est à part : la première syllabe est accentuée et fait entendre pour la seule et unique fois sur la première syllabe la finale du mode. Tous les autres vers pourraient ainsi commencer en anacrouse.

Exemple 6



Si nous voulons proposer une solution pour le rythme de la chanson, il faut tenir compte de cette métrique irrégulière et des changements prosodiques au sein des vers. Ainsi nous admettons des groupes de vers organisés en fonction des cadences et les pauses seront faites en ce sens. Après avoir délimité les répétitions musicales et l'architecture strophique, se pose ensuite la question de la division binaire ou ternaire du temps, tout comme celle de la mesure. Doit-on aussi considérer la rime comme le premier élément d'une séquence rythmique ? Dans cette hypothèse, il nous faut donc veiller à ce que des temps forts viennent soutenir la prosodie du texte. Il s'avère dans ce cas précis qu'une délimitation binaire du temps rend plausible bon nombre de récurrences musicales. Ensuite, les accents internes des vers peuvent nous indiquer la quantité de temps par séquence. Cependant, il nous faut admettre un dysfonctionnement dans certains vers et dans ces cas isolés, lorsque la répétition musicale est bien présente, nous suggérons une inversion des accents.

Le tableau 2 met en exergue la prosodie de la strophe. Le chiffre 1 signale l'accent. On remarque ainsi la régularité des vers 2 à 5 qui commencent tous par une syllabe atone. Un autre élément vient appuyer la présence de séquences rythmiques dans cette chanson : les décalages des répétitions musicales en fonction des changements prosodiques. Comme nous le voyons sur l'exemple 6, le motif 2 du vers 3 est repris à partir de la syllabe 4 au lieu de la syllabe 5 pour le vers 1. Or, si l'on considère le début de la séquence à la rime, l'équilibre est conservé et le décalage fait état d'un souci de concordance entre les répétitions musicales et de la prosodie (voir exemple 6). Les vers 5 et 6 sont toutefois problématiques (passages indiqués en gras sur le tableau). La mélodie du début du vers 5 est semblable à celle du début du vers 4. Nous supposons que la répétition musicale prend le pas sur les besoins prosodiques. Ainsi, nous émettons l'hypothèse d'un changement d'accent sur ce passage. Le cas est similaire pour la fin du vers 6 (en gras sur le tableau). La mélodie est une répétition exacte du vers 7, ce qui laisse penser aussi que la prosodie est secondaire vis-à-vis de la répétition mélodique. Le cas du vers 1 est différent. Il contient l'invention musicale, celle qui est exploitée tout au long de la chanson sous des formes plus ou moins variées. La strophe commencerait par un temps fort contrairement aux autres vers de la première partie, tous en anacrouse. Le décalage engendre une différence dans la deuxième partie du vers. Toutefois, nous pouvons envisager l'hypothèse de l'allongement d'une syllabe à la fin du vers 1. Le temps fort est placé à la rime avec deux autres repos, plus légers, reflétant la prosodie du vers.

Dans cette hypothèse, la structure générale de chaque séquence, correspondant à un vers, serait brève (12), brève (12) et longue (123), caractéristique du 5^e mode rythmique, dit anapestique. Cependant, les modes rythmiques n'évoquent qu'une division ternaire du temps et la deuxième brève serait dans ce cas plus longue que la première (croche/noire/noire pointée). Pour faire entendre les répétitions musicales et avoir un débit de paroles pas trop lent, la division binaire du temps semble la plus intéressante, donnant la séquence générale noire/noire/blanche, laquelle commencerait à la rime sauf pour le premier vers. Dans cette hypothèse, le vers 1 comporterait un temps supplémentaire pour compenser la syllabe manquante. Nous l'avons placée

dans la seconde partie du vers. De cette séquence composée de deux brèves égales et d'une longue égale aux deux brèves, nous proposons, pour la première section strophique, le rythme inscrit sur l'exemple 7.

Tableau 2

	S. 1	S. 2	S. 3	S. 4	S. 5	S. 6	S. 7	S. 8
V. 1	1	2	1	2	1	2	1	
V. 2	2	1	2	1	2	3	1	
V. 3	2	1	2	1	2	3	1	
V. 4	2	1	2	1	2	3	1	
V. 5	2	3	1	1	2	3	1	
V. 6	2	1	2	3	1	2	1	
V. 7	2	1	2	1	2	3	1	2
V. 8	1	2	1	2	1	2	1	2
V. 9	3	4	1	2	1	2	3	1
V. 10	2	3	1	2	3	1	2	1
V. 11	2	3	1	2	1	2	3	1

La seconde partie de la strophe présente un changement métrique avec une syllabe supplémentaire par vers. Même si la dernière syllabe est atone pour les vers 7, 8 et 9, une mélodie est pourtant indiquée : elle est donc comptée d'un point de vue musical. Ce changement métrique pourrait indiquer un changement de rythme, sans que pour le moment nous ne puissions offrir une solution satisfaisante pour l'interprétation.

Depuis les débuts des études sur la question, la problématique du rythme n'a pu être résolue faute d'une coordination entre philologues et musicologues et de la dissension entre musicologues et musiciens. Chacun de leur côté, ils ont tenté de résoudre cette énigme sans pour cela profiter de l'ultra-spécialisation des uns et des autres. La principale préoccupation des premières études sur le chant dit « grégorien » était la pratique contrairement à celles sur la lyrique courtoise. Pour ce répertoire, l'édition est de H. van der Werf constitue un support d'étude incontournable, mais est très éloignée des besoins des musiciens. Elle devrait aussi contenir, par exemple, des études prosodiques et des analyses musicales.

La proposition rythmique de *L'aigue puge contremont* (BdT 223, 2) est née d'une collaboration entre chercheurs et musiciens avec comme principe de base la mise en abîme du texte et non la volonté de l'assimiler à un autre répertoire¹². Sur une telle question, on ne peut donc se passer de l'expérimentation sonore. Les résultats donnés ici sont destinés à une chanson en particulier ; chaque pièce doit faire l'objet d'une analyse pointue de la forme strophique (sections, phrases) et des éléments internes (courbe musicale, prosodie, ligatures). La chanson étudiée ne comportait qu'une seule strophe. L'idée est donc de poursuivre ces investigations dans des pièces avec plusieurs strophes (rappelons que la mélodie n'est donnée que pour la première strophe sauf rares exceptions) afin de voir comment les contours mélodiques peuvent être arrangés en fonction des changements prosodiques.

¹² Federico Saviotti, Marco Grimaldi et moi-même avons travaillé en commun avec l'ensemble Céladon pour la mise en œuvre de l'album *Nuits occitanes*, Ricercar, 2013.

Exemple 7 : Proposition de séquences rythmiques de la première partie strophique

1. l'ai gue pu ge con-tre - mont. 2. al lum al mialé et al vent 3. et quant est aur et die - scent 4. et sa-cherit tuit cil del mont 5. qu'en-se-mont pu - ge va - lers 6. ab ben fas et ab en - nor

Travaux cités

APPEL, Carl (éd.) (1915) : *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*. Halle : Niemeyer.

AUBREY, Elizabeth (1996) : *The Music of the Troubadours*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press.

AUBRY, Pierre (1909) : *Trouvères et troubadours*. Paris : F. Alcan.

CHAILLOU-AMADIEU, Christelle (à paraître) : « La réception musicale dans les chansonniers de troubadours (1230-1350) ». In : FASSEUR, V. (dir.) : *La Réception des troubadours au Moyen Âge*. Turnhout : Brepols.

CHAILLOU-AMADIEU, Christelle ; FLOQUET Oreste (à paraître) : « Musique mesurée ou non mesurée ? Étude sur le rythme dans les monodies des troubadours ». In : *Texte et musique au Moyen Âge, échanges interdisciplinaires autour des processus de création*. Poitiers : CESC.M.

FÉTIS, François-Joseph (1869-1876) : *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. 5 vol. Paris : Firmin-Didot.

GENNRICH, Friedrich (1958-1965) : *Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien*. 3 vol. Francfort-sur-le-Main : Langen.

FERRAND, Françoise (dir.) (1999) : *Guide de la musique du Moyen Âge*. Paris : Fayard.

RESTORI, Antonio (1895) : « Per la storia musicale dei trovatori provenzali : appunti e note ». *Rivista Musicale Italiana*, 2 , p. 1-22.

SESINI, Ugo (1942) : « Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca ambrosiana (R. 71 sup.) ». *Studi Medievali*, XII/1-2, p. 1-189.

WERF, Hendrik van der (1972) : *The Chansons of the Troubadours and Trouvères : A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*. Utrecht : A. Oosthoek's.

WERF, Hendrik van der (1984) : *The Extant Troubadour Melodies*. Rochester ; New York : H. van der Werf.

