

C'est en Aquitaine, à la charnière des XI^{ème} et XII^{ème} siècles, qu'apparaissent dans la littérature les premières traces de l'amour courtois. Le premier troubadour connu est Guillaume IX (1071-1127) duc d'Aquitaine et comte de Poitiers. Bien qu'il soit permis de supposer l'existence de troubadours avant lui, il semble pourtant que c'est dans son entourage immédiat qu'est née cette nouvelle conception amoureuse.

De ce début, très peu d'oeuvres nous sont parvenues. Il faut attendre la seconde moitié du XII^{ème} siècle pour que la poésie rayonne. Elle gagne alors l'Auvergne, le Languedoc et la Provence.

Le classicisme est arrivé; les troubadours essaient vers le Nord, dans les pays germaniques, en Italie et, à travers la Catalogne et la Castille, jusqu'en Galice.

Mais en 1209, la croisade des Albigeois se déclenche.

L'ambiance de fête et de paix nécessaire au développement du Trobar disparaît. Certains troubadours s'enfuient, d'autres deviennent poètes de la résistance.

Le Trobar décline tout au long du siècle. Guiraut Riquier dont l'oeuvre se répartit entre 1254 et 1292, sait qu'il est venu parmi les derniers. Il tente de maintenir la dignité de la poésie d'Oc mais il devra reconnaître son échec.

Voilà, retracée en quelques lignes, l'histoire de ces poètes-musiciens du moyen âge.

Penchons-nous maintenant sur le problème musical.

Les connaissances actuelles de la musicologie dans le domaine de la monodie profane des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles sont bien maigres. Cette insuffisance résulte essentiellement de l'imprécision des témoignages écrits: les ouvrages théoriques sont rares et prêtent facilement à confusion et la notation musicale est imparfaite. Aucun élément rythmique n'y apparaît. Seule la courbe mélodique est fidèlement reproduite; encore le problème des altérations vient-il parfois troubler son dessin. En conséquence, il est raisonnable et logique de s'en tenir à des données générales que nous devons chercher à l'origine même du mouvement, c'est-à-dire au XI^{ème} siècle.

Examinons le contexte musical à cette époque.

Le chant grégorien occupe une place importante dans les manuscrits musicaux. En effet, si l'on excepte les oeuvres paraliturgiques que nous considérerons plus loin, c'est pratiquement le seul type musical qui ait été écrit jusqu'au XI^{ème} siècle: si bien que jusqu'à cette époque, c'est surtout à travers son évolution que nous pouvons constater celle de la musique médiévale. Cette importance se remarque plus précisément encore quand on constate les ressemblances qui existent entre les intonations grégoriennes et les incipit de nombreuses mélodies troubadoresques. Malheureusement, le chant grégorien souffre de difficultés de transcriptions semblables. En effet, si les manuscrits des siècles précédents nous révèlent l'existence d'un

rythme qui lui était propre - encore que ce rythme ne soit jamais précisé dans les écrits - il semble bien qu'au XIème siècle, il a pratiquement tout perdu de ses structures originelles. Expliquer cette dégénérescence gonflerait démesurément les dimensions de cet article. Aussi me contenterai-je de signaler qu'elle est prouvée par l'évolution de l'écriture musicale et par les témoignages contemporains. Cette dégénérescence frappe en effet un répertoire musical qui n'était en fait qu'un produit d'importation venu de Rome. Le chant grégorien a été introduit en Gaule dans le courant du VIIIème siècle et a supplanté ainsi le rite gallican. C'est seulement après son entrée et sans doute pour favoriser celle-ci qu'il a pris le nom de "Grégorien", c'est-à-dire un répertoire fixé par une personnalité que personne n'oserait contester.

Mais cette musique était d'une certaine façon étrangère à la mentalité des Carolingiens. Bien qu'on ne puisse toucher à sa forme, elle s'est altérée, lentement sans doute mais sûrement.

Le chant grégorien était donc un obstacle à l'esprit d'invention. Et c'est ainsi que, sans transformer ce répertoire (du moins au départ) le trope fut créé: composition bénigne à l'origine mais de laquelle naîtra bientôt une immense floraison, à la base de la musique médiévale. Ces oeuvres liturgiques nous rapprochent davantage de la musique des troubadours, non seulement dans le temps mais également dans l'esprit.

Puisque cette recherche est essentiellement d'ordre rythmique, voyons comment se présentait le rythme des tropes. Il est clair que ceux qui se contentaient de placer des paroles nouvelles sur une mélodie grégorienne préexistante restent concernés par le problème du rythme grégorien: c'est le trope le plus ancien, moyen mnémotechnique au départ, le trope d'adaptation. Peu à peu, la musique se développe; les tropes quittent le carcan du rituel liturgique. Des paroles et des mélodies nouvelles apparaissent. Nouvelle mélodie, nouveau rythme ?

M. Chailley, musicologue français étudie chaque genre de tropes puis donne cette généralisation: "les littérateurs fournissent au musicien des pièces parfois conçues suivant un rythme verbal donné, mais ceux-ci n'en tiennent aucun compte dans leur mise en musique, et traitent indifféremment tous les textes comme de la prose, avec une indifférence totale à l'accent comme à la quantité" (1).

Cette conclusion est importante car les tropes, sans toutefois en avoir l'exclusivité, sont à l'origine de la musique des troubadours: ils seront utilisés surtout pendant les offices fériaux; la réforme clunisienne du XIème siècle s'en servira donc à profusion. Et tout naturellement, peu

(1) J. CHAILLEY, L'école musicale de St-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIème siècle, (Paris), (1960), p.301.

à peu, l'élément profane s'installe.

Si bien qu'à la fin de ce même siècle, un genre strophique nouveau apparaît: le versus semi-liturgique.

C'est dans ce versus que M. Chailley (id., p.370) voit le prototype des chansons de troubadours:

- la langue vulgaire y est présente;
- les études sur la métrique révèlent des rapports certains avec les premières poésies troubadours;
- le traitement des mélodies présente également de nombreuses analogies;
- le terme "vers" définissant les premières chansons courtoises est la traduction du mot versus, dont l'emploi au singulier était caractéristique de l'école de St-Martial.

Une solution au problème que pose le rythme de la musique des troubadours a été également cherchée dans la théorie des modes rythmiques: le premier exposé de cette théorie apparaît vers 1240 dans le traité de Jean de Garlande "De musica mensurabilis positio".

Dans les années qui suivent, cette théorie est précisée jusqu'à donner lieu bientôt à la notation mensuraliste qui fixera la valeur des différents signes musicaux. Cette fixation est accomplie vers 1260 dans le traité "Ars cantus mensurabilis" de Franco de Cologne.

Mais la théorie des modes rythmiques, qui se développe dans le courant du XIII^e siècle, semble bien être une innovation parisienne: tous les théoriciens, en effet, ou bien vivent à Paris, ou bien ont des accointances directes avec les études qui s'y développent. De plus, les organa à deux voix du Magnus liber (vers 1180) de Léonin, qui figurent parmi les premières compositions de l'école de Notre-Dame constituent encore une recherche dans le domaine de la notation rythmique: cette théorie est utilisée, mais très incomplètement, puisque un mode seulement, le premier, est généralement employé, assez librement d'ailleurs: D'autre part, toutes les études théoriques qui suivront et aboutiront à la notation mensuraliste, présentent ce caractère commun: préciser l'écriture musicale pour permettre à la polyphonie de s'épanouir. Car tel est le but de ces théoriciens. Ils ne parlent pas de la musique monodique qu'elle soit religieuse (si ce n'est pour dire qu'elle est immensurabilis) ou profane.

Pourtant, parmi tous ces traités, il s'en trouve un qui fait la part des choses et nous livre quelques indications (bien maigres, faut-il le dire) sur la monodie profane: le traité de Johannes de Grocheo (vers 1300). Le théoricien nous présente plusieurs classifications de la musique: une particulièrement nous intéresse. Il nous parle de musica mensurata (la musique polyphonique), ecclesiastica (le plain-chant) et vulgaris (la musique des trouvères et, a fortiori, dirons-nous, celle des troubadours). Il est regrettable que ce traité ne nous apporte pas les précisions qu'on souhaiterait trouver. On peut cependant en tirer une conclusion qui, si elle reste très générale, n'en est pas moins moins intéressante: il existait au moyen âge une musique qui n'était pas exactement mesurée (qui ne répondait pas aux règles de l'Ars cantus mensurabilis)

et à laquelle appartiennent vraisemblablement les mélodies des troubadours.

Sur la base de ces connaissances, la musicologie moderne a cherché ses solutions dans deux voies bien distinctes: la première est celle des théories mensuralistes, basées sur les modes rythmiques, la seconde s'appuie sur l'isochronisme des syllabes de la poésie.

Le premier musicologue qui ait appliqué la méthode des modes rythmiques à la musique monodique médiévale est sans doute Pierre Aubry. Il emploie surtout les premier et deuxième modes, mais il aborde uniquement l'étude des trouvères. D'autres musicologues généraliseront cette méthode à la musique des troubadours.

Elle a été utilisée jusqu' en 1950 environ. Maintenant, elle est pratiquement abandonnée. C'est sans doute sa rigueur même qui fut à la base de son échec. De plus, est-il permis de se servir d'une méthode postérieure à l'époque des troubadours et qui n'étudie que la musique polyphonique si l'on en croit les théoriciens médiévaux ?

extrait: chansoneta farai Vencut (Raimon de Miraval)
transcrit par Friedrich Gennrich.

Dans l'application de la théorie des modes rythmiques, le texte également intervient: par exemple, pour les vers de huit syllabes, le rythme généralement employé est trochaïque ou iambique; la syllabe accentuée à la rime a une grande importance.

Les modes rythmiques sont des dérivés ou des analogues des pieds métriques grecs. Il en résulte que dans les transcriptions musicales fondées sur cette théorie, les syllabes peuvent compter un, deux ou plusieurs temps premiers.

Cette notion quantitative était propre à la prosodie antique. Les Romains l'ont adoptée et elle influencera toute la théorie musicale du moyen âge.

En réalité, les philologues nous apprennent que, dans la poésie, cette notion de quantité perd peu à peu ses droits à partir du IV^{ème} siècle de notre ère. La versification devient progressivement accentuelle: les syllabes ne se distinguent plus par la durée mais par l'intensité.

Cette notion rythmique d'accent se détériore elle-même progressivement si bien qu'à l'époque qui nous intéresse, la poésie ne possède plus de schémas rythmiques précis. La versification est syllabique et les accents sont ceux de la prose.

C'est donc un intérêt essentiellement philologique qui anime les défenseurs de l'isochronisme

La base de cette théorie est l'isochronisme syllabique. Les mélodies des troubadours sont bâties de telle façon qu'à chaque syllabe correspond une note simple ou une ligature ou une conjoncture bien déterminée. Quel que soit le nombre de notes que supporte une syllabe, la durée de celle-ci reste invariable. C'est cette méthode de transcription que le musicologue italien Ugo Sesini a appliquée dans son étude sur le manuscrit G (Milan, Bibl. Ambrosiana R71 sup.). Il fixe des mesures uniformément ternaires et le rythme de la mélodie est fondé sur le rythme poétique. De plus, il considère qu'à chaque vers, s'associe une phrase musicale en soi complète

D'autres musicologues ont adopté cette théorie. Nous citerons M.R. Monterosso. Comme Sesini, il prend la syllabe comme noyau rythmique; mais toutes les ligatures ne se ramènent pas à cette valeur. Quand plus de quatre notes les composent, il répartit l'ensemble sur deux noires. C'est ainsi qu'on ne trouvera pas dans ses transcriptions des sextolets de doubles croches, comme il y en a dans celles de Sesini. De plus, sa façon de répartir les barres de mesures est totalement différente: il cherche dans la poésie les accents grammaticaux et les prend comme temps forts de la mélodie. Il obtient ainsi des mesures variables au cours d'une même pièce.

extrait: chansoneta farai Vencut (Miraval)

Deux reproches d'ordre général sont à faire à l'égard de cette théorie de l'isochronisme: la courbe mélodique n'y a aucune importance et le rythme y est souvent d'une monotonie difficilement justifiable. Imaginons un instant la fameuse danse Al'entrada del tens clar transcrite de cette façon: le résultat est anti-musical, tout simplement.

Le tort de ces deux grandes méthodes de transcription, que nous pourrions respectivement qualifier de musicologique et de philologique, est sans doute de rester enfermées dans leurs règles scientifiques propres. A priori, rien ne prouve en effet qu'on ne puisse trouver dans le répertoire troubadours des mélodies de rythme libre ou moins libre. Nous n'avons pas la prétention d'exposer ici une réelle méthode de transcription mais seulement de proposer quelques hypothèses de travail.

En premier lieu, examinons l'ensemble de la mélodie: il est évident que certaines notes y occupent une place prépondérante, notamment aux incipit et aux différentes finales. Ces notes-clés sont celles qui limitent les intervalles de base de l'échelle modale sur laquelle est construite la mélodie. Pourquoi ne pas leur donner une importance rythmique particulière? De nombreuses chansons anciennes populaires ou non, sont basées sur ce principe. Il suffit d'en fredonner l'une ou l'autre (Au clair de la lune, par exemple) pour s'en rendre compte. Sur ce genre de mélodie, nous serons amenés naturellement à fixer un rythme régulier.

extrait: Chansoneta farai Vencut (Miraval)
transcription personnelle.

Et si le mode choisi ne présente pas cette stabilité de structure, rien ne nous empêche dans ce cas d'interpréter l'oeuvre dans un rythme libre dont la valeur de base, constante, serait celle de la syllabe du poème. La poésie joue donc un rôle important. Dans le cas des poésies à rythme libre, il est même essentiel. Il faut les exécuter en comprenant le texte, c'est-à-dire en accentuant les mots importants du poème. Certains pourraient croire alors que le rythme littéraire supplante celui de la musique, que celle-ci devient l'esclave de la poésie. Il n'en est rien: n'oublions pas que ces mélodies sont construites sur des échelles modales dont les notes-clés sont stables, si bien que telle note peut être accentuée dans telle strophe et ne pas l'être dans la suivante sans que la phrase musicale en souffre pour autant.

Dans le cas des chansons au rythme clair et régulier, l'interprétation exposée ci-dessus ne convient pas. Toutefois, les poèmes sont bâtis de façon précise : le nombre de vers par strophe, le nombre de syllabes par vers, ... Considérons par exemple deux vers de huit syllabes et supposons qu'à chaque vers correspond une phrase musicale précise. Si la transcription de la première phrase compte sept mesures ternaires et la deuxième quatre, cette transcription n'est sans doute pas valable. En effet, ces chansons, construites sur un rythme simple, régulier, réclament pour chacune de leurs phrases musicales, une régularité dans le temps bien naturelle d'ailleurs : jusqu'à preuve du contraire, ce genre de mélodie, qu'un instrument de percussion pourrait aisément accompagner, devait être étroitement liée à la musique populaire et, sans doute, à la musique de danse dont les pas assurent la régularité. Donc, à nos deux vers de huit syllabes, s'adapteront deux phrases musicales d'un nombre égal de mesures (idéalement, bien entendu).

extrait: D'amors son tug miey consiriers (Miraval)

D'autres signes sont présents dans les manuscrits : c'est le cas notamment de silences, de pliques et d'altérations. Ils soulèvent autant de problèmes et nous nous garderons bien de leur imposer une solution précise. S'il semble bien que les pliques aient une valeur rythmique réelle, personne ne peut encore en définir la durée. Les altérations n'apparaissent pas avec la constance qu'on aimerait trouver. Et ces petites barres verticales que certains appellent silences, ont des raisons d'être bien plus nombreuses : fin de vers, changement de clé, césure, ...

Un dernier problème est la qualité des manuscrits et plus exactement la valeur des copistes musicaux. Peut-on toujours faire confiance à ces personnages, qui sont le dernier maillon d'une tradition orale vieille parfois de deux siècles. Les oeuvres conservées dans plusieurs manuscrits présentent souvent des divergences de formes musicales. S'il est possible de déceler une erreur de clé dans une mélodie sans devoir recourir à une deuxième version, il est beaucoup plus difficile, par exemple, de découvrir la forme classique AB:CDEFG que présente la chanson Aissi cum es genser Pascors de Miraval dans le manuscrit G à partir de la forme tout-à-fait farfelue sur laquelle est construite la même pièce dans le manuscrit R (Paris, Bibl. Nat. fr. 22543) ABAB'A'CDB'!E. (voir extrait)

Quoi qu'il en soit, le problème reste complexe. Et du fait de sa complexité, il serait fausement scientifique de le résoudre par un échafaudage de règles strictes, proches bien souvent d'une certaine exactitude mathématique, mais si loin de la vérité.

Jean-Pierre Lallemand

Miraval Chansoneta farai vencutz Transcription Gennrich.

Chan-so-ne-ta fa-rai ven-cutz pus vos m'ia ren-dut ros-sil-hos, D'un drut no-
 E sapchatz que nos e'm cre-gutz pus no vi'm vos-tres com-pan-hos Ar sei qu'ès
 -velh don to-ta gens res-so-na que mi-dons es a sem-blam de le-o-na
 to-can las pei-ras d'al-zo-na pus pre-miers pot in-trar selh que mais do-na

Miraval Chansoneta farai vencutz Transcription rebou la théorie de R. Monterosso

Chan-so-ne-ta fa-rai ven-cutz pus vos m'an ren-dut ros-sil-hos e sapchatz que
 nos em cre-gut pus no vi'm vos-tres com-pan-hos d'un drut no-vel don to-ta gen re-so-na
 que mi dons es a sem-blam de le-o-na ar sei qu'ès to-can las pei-ras d'al-
 -zo-na pus pre-miers pot in-trar sel que mais do-na.

Miraval Chansoneta farai vencutz Transcription J.-P. Lallemand

||: A B ||: C D ||

a b a b c c c c
 8 8 8 8 10' 10' 10' 10'

A- Chan-so-ne-ta fa-rai ven-cutz Pus vos m'an ren-dut ros-sil-hos
 A- B' E sapchatz que nos em cre-gut, Pus no vi'm vos-tres com-pan-hos
 C. D'un drut no-vel, don to-ta gen re-so-na
 D. Que mi dons es a sem-blam de le-o-na;

Tournez

2.

C.
Ar sai que's ta can las pei-ras d'al-zo — na

D.
Pus premiers pot in-trar sel que mais do — na

Miraval - D'amor es totx mos consiriers

Transcription J.-P. Callemend

: A B : C D E F

a b b a c c d d
8 8 8 7' 7' 10 10

A. D'a-mors son tug miey co-si-riers B. b Per que non co-sir mas d'a-mor;

A. E di-ran li mal par-la-dor B. b que d'als deu pes-ser ca-rai-ers.

C. Et yeu dic que na fa mi-a D. Que d'a-mors mou, qui co-di-a,

E. b Tot cant ses-chai a fol-dat ni a sen, F. E tot cant hom fa per a-mor es-son

Miraval - Aissi cum es genser pascors

Transcription J.-P. Callemend

: A B : C D E F G

a b b a a c c d d
8 8 8 8 8 7 7 7 7 Texte ms. G.

Ms. G. A. Ais-si com es gen-zer pas-cors B. De nuill du-tre tems chant ni frei

Ms. R.

A. Deu es-ser ma'ller per dom-nei B. Per a-le-grar fins a ma-dors;

C.

Mas mal ai on o gan las flors

D.

Que tan m'ón de dan ton gut

E.

Qu'en un sol iorn m'an tol gut

(1)

F.

Tot zo q'a via an dos anz

G.

Con-ques ab mainz durs af tanz

(1) Note superflue dans le manuscrit