

GAUCELM FAIDIT

**AMOURS, VOYAGES
ET DÉBATS**

TROBADA tenue à Uzerche
les 25 et 26 juin 2010

CAHIERS DE CARREFOUR VENTADOUR
2010

FRANCESCO CARAPEZZA

**L'ACTIVITÉ MUSICALE
DE GAUCELM FAIDIT**
(AVEC UNE ANALYSE DE LA CHANSON 167.56)

0. On sait que la critique littéraire, depuis les travaux d'A. Jeanroy, n'a pas accordé beaucoup de crédit à Gaucelm Faidit. Je me limite ici à citer trois manuels qui ont circulé, ou qui circulent aujourd'hui, dans les universités italiennes. Pour A. Viscardi (1967), il serait un de ces troubadours « qui se perdent dans la généralité un peu terne ou indistincte de l'école : les modalités de tous ces rimeurs sont tellement monotones, qu'on réussit mal, en les lisant, à distinguer l'un de l'autre »⁴⁷³. En 1989, C. Di Girolamo a attribué la formule de « vulgata cortese » ou de « standard courtois » à la génération des troubadours à

⁴⁷³ « Ma prima di riconoscere gli avviamenti nuovi della poesia trobadorica bisognerà elencare, almeno, i nomi dei trovatori che si perdono nella generalità un po' scialba o confusa della scuola: Gaucelm Faidit, Pons de Capdoill, Arnaut de Maroill, Guilhelm de Cabestaing, Peire Ramon, Ramon de Miraval, Rigaut de Berbezill. E si potrebbe continuare, ma non occorre: tanto sempre monotonamente uguali sono i modi di tutti questi verseggiatori, che mal si riesce a distinguere, alla lettura, l'uno dall'altro. Peritissimi tutti della tecnica, partecipano tutti di una fredda eleganza esteriore, che chiaramente denuncia il difetto dell'ispirazione e dell'arte vera. E della monotonia e del freddo convenzionalismo in cui sono imprigionati e chiusi han coscienza alcuni di quei verseggiatori; e tentano di evaderne, mediante la ricerca di 'novità' che son, però, sempre qualcosa di superficiale, di esterno, di aggiunto; sì che il difetto dell'arte ne riesce ancor più manifesto » (Viscardi 1967, p. 56 s.).

cheval entre XII^e et XIII^e siècle, en admettant pourtant que chacun de ces auteurs « tente, avec plus ou moins de succès et habileté, de parcourir des chemins nouveaux, en direction d'un enrichissement formel »⁴⁷⁴. L'étiquette de « vulgate courtoise » a été reprise par L. Lazzerini (2001), qui parle de motifs littéraires « désormais cristallisés en des modules maniéristes », de « rhétoriciens décents mais sans originalité », et arrive à définir la poésie de Gaucelm comme un « recueil exemplaire de lieux communs lyriques divulgués en une modalité *leu* d'exportation »⁴⁷⁵. Il s'agit, bien évidemment, d'une formule de synthèse, méchante mais précise.

On peut voir un effet de cette durable perspective critique dans le fait que les spécialistes ne se sont penchés qu'assez rarement sur le répertoire proprement lyrique du troubadour (qui représente pourtant 80% de sa production : 54 pièces sur 65), mais ils ont accordé tour à tour leur intérêt à ses poésies d'actualité (*planh* sur Richard I d'Angleterre et chansons de croisade), à ses débats poétiques (*partimens* et échange de *coblas* avec Elias d'Ussel), à ces exceptions littéraires que constituent sa 'mala canso' (*Si anc nuls hom*, 167.52) et sa chanson en langue d'oïl (*Can vei reverdir les jardins*, 167.50) ; ou bien ils ont tâché d'éclairer les aspects biographiques et sociologiques de ce « roturier qui n'apparaît jamais dans l'histoire », selon le mot un peu daté d'I. Frank (1955, p. 55)⁴⁷⁶.

Dans cet exposé je voudrais avancer l'hypothèse que les aspects musicaux, souvent négligés par les études littéraires, aient pu jouer un rôle décisif dans l'affirmation des troubadours de la troisième génération (environ 1175-1200), responsables majeurs du rayonnement du modèle troubadouresque en Europe, dont l'œuvre connut un considérable élargissement du public et une diffusion manuscrite (autant des textes que des mélodies) non comparable à celle des générations antérieures et suivantes. En d'autres termes, la stagnation idéologi-

⁴⁷⁴ Di Girolamo 1989, p. 198.

⁴⁷⁵ Lazzerini 2001, p. 133, 137, 139.

⁴⁷⁶ Tout récemment S. Guida, en lui attribuant un jeu-parti où l'un des interlocuteurs est appelé Gaucelm (350.1), a mis l'accent sur la mobilité et la sociabilité professionnelles du troubadour, en laissant de côté ses qualités poétiques : « Di Gaucelm Faidit sono note invece le abitudini ai continui spostamenti, le aspirazioni a infiltrarsi con successo nelle aule signorili, la capacità di adattamento alle situazioni più disparate, l'intensa operosità rímica e la voglia di cimentarsi nelle composizioni letterario-spettacolari più gradite al pubblico cortese, l'indole socievole e la spigliatezza ad allacciare rapporti con compagni d'arte sia rinomati che oscuri ed ancora ai primi passi nel mondo dell'intrattenimento colto, la personale passione per le giostre verbali inscenate dinanzi a competenti e generosi cenacoli aristocratici, delle quali ci sono rimasti numerosi e poliedrici saggi » (Guida, sous presse).

que et la standardisation des thèmes et du style de la chanson courtoise auraient été contrebalancées par les développements de la composition musicale, qui devient, chez certains auteurs, le véritable pôle d'intérêt créatif, comportant parfois des innovations formelles quant à la structure canonique de la strophe de chanson. Le cas d'espèce de Gaucelm Faidit, troubadour professionnel et « essentiellement amoureux » (Riquer 1975, p. 756) qui se détache de ses contemporains par le nombre de poésies transmises avec musique, pourrait s'avérer, en cette perspective, paradigmatique.

1. Voyons d'abord que notre troubadour se représente souvent comme amant-chanteur dans ses pièces courtoises (p. ex. « e n sui gais chantaire / per sa valor retraire » [167.33, v. 33-34] ; « tan que no sai per que m fos mais chantaire » [167.36, 4] ; « E doncs, per que / vau mas chansos tarzan, / puois mais val hom qand es gais e chantaire ? » [167.7, 14-16]) ; avec de fréquentes allusions à ses *chans* ou *chantars* ou *chansos* ou même *sos* parfois accompagnés de l'attribut *gai* (*gaia chanso* : 167.18, 73 ; 51, 3 ; 60, 8, 55, 58 ; *gais sos* : 167.20a, 9 ; 32, 34), ou encore à travers la locution *dir* ou *retraire* ou *mostrar en chantan* rapportée au sujet lyrique (6 occurrences : 167.20, 7 ; 22, 4 ; 30a, 7 ; 34, 84 ; 53, 6 ; 59, 17 ; cf. aussi 167.2, 2 ; 7, 2 ; 34, 12 ; 51, 6). Il s'agit évidemment d'un cliché qui se répand à partir de l'époque de Bernart de Ventadorn et qui devient un élément topique de la chanson courtoise du dernier quart du siècle. M. S. Lannutti pense que ce « caractère conventionnel » des références à la performance musicale est le symptôme d'une production poétique de plus en plus détachée de la composition des mélodies⁴⁷⁷ ; mais on pourrait également se demander si la standardisation ou même l'absence de références aux aspects musicaux n'indique pas, au contraire, que la pratique compositionnelle poético-musicale s'est désormais professionnalisée et n'a donc plus besoin d'être remarquée dans le texte poétique. L'abondance d'attestations musicales pour les troubadours de cette période pourrait être, en ce sens, une donnée significative.

Outre la fréquence et la variété de représentations en troubadour-chanteur, il y a d'autres indices, cette fois externes à son corpus poétique, qui relèvent de l'activité musicale de Gaucelm Faidit. Ce n'est probablement pas un hasard si le Monge de Montaudon, dans sa galerie satirique (composée entre 1192 et 1194 selon Asperti 1991), fait référence à la voix chanteuse du troubadour par la métaphore courante du chant des oiseaux, peut-être suggérée par une des peu nombreuses (quatre ou cinq) ouvertures printanières du même Gaucelm où il

⁴⁷⁷ Lannutti 2005, p. 162-168.

est question de « *chans et voutas e critz* »⁴⁷⁸ : « *E l cinques es Gauselms Faiditz / que de drut s'es tornatz maritz / de leis que sol anar seguen. / Non auzim pois voutas ni critz, / ni anc sos chanz no fo auzitz / mas d'Uzerqua entro qu'Ajen* »⁴⁷⁹.

Une mention significative de ses compositions musicales se trouve dans l'ancienne biographie provençale (conservée dans les mss. *ABEIKN²ERa*), qui déplore pourtant son habileté de chanteur : « *E cantava peiz d'ome del mon ; e fetz molt bos sos e bos motz* » (BS, XVIII, A, p. 167). Il est probable que les auteurs des textes biographiques, rédigés plus tard en milieu peut-être italien, avaient connaissance de la tradition musicale des troubadours dont ils écrivaient les notices et commentaient les pièces en vue des performances publiques : des six chansons de Gaucelm Faidit autour desquelles sont bâties les *razos* transmises par les chansonniers *EN²PR* (BS, XVIII, B, C, D et E), quatre sont à tradition musicale (resp. 167.43 [GRW] et 59 [GR], 52 [GRX], 15 [GRX]), et se trouvent toutes accompagnées de neumes dans une des sections consacrées à Gaucelm du ms. R (R⁵).

2. C'est justement la tradition manuscrite des mélodies qui nous renseigne de manière concrète sur le succès musical du troubadour limousin. Plus que le nombre total des pièces notées (14), qui représente un bon quart de son répertoire lyrique et qui est en absolu un chiffre élevé, il est remarquable que 10 mélodies soient attestées dans plusieurs chansonniers musicaux (6 dans 3 : 3 GRX, 2 GRW, 1 GWX ; 4 dans 2 : 2 RX, 1 GR, 1 GX), et que 4 seulement demeurent isolées (3 G, 1 R). Cette situation est comparable uniquement à celle de Bernart de Ventadorn (19 mélodies, dont 10 en rédaction multiple), qui marque un tournant dans l'évolution des formes mélodiques des troubadours. En effet, Gaucelm Faidit occupe une place de premier plan, après Folquet de Marselha et Bernart de Ventadorn, à l'intérieur du ms. G, témoin principal de ses mélodies (11), où la séquence des auteurs suit généralement un critère d'éminence musicale. Aussi, dans le chansonnier français U, dont la section provençale dénommée X (ff. 84-91) constitue une sorte de florilège musical de troubadours « classiques » (de deuxième et surtout troisième

⁴⁷⁸ « *Pel joi del temps qu'es floritz, / s'alegra e s'esbaudeja / lo rossignols, et dompneja / ab sa par pels plaiassadit ; / don sui tristz, / qe chans e voutas e critz / aug, e no sai cum m'esteja, / que d'enveja / m'es a pauc lo cors partitz* » (167.45, 1-9 : éd. Mouzat 1965, XII, p. 131).

⁴⁷⁹ 305.16, str. VI, v. 31-36 (Riquer 1975, p. 1041) : « Le cinquième est Gaucelm Faidit qui d'amant s'est converti en mari de celle qu'il suivait sans cesse ; depuis lors nous n'entendons plus ses modulations vocales, et son chant n'est plus écouté qu'entre Uzerche et Ajen (ou Ayen, en Limousin) ». Selon l'éditeur J. Mouzat (1965, p. 29 et 34), par cette expression géographique, le Monge aurait voulu désigner le château vicomtal de Comborn, en Bas-Limousin, qui se trouve à mi-chemin entre Uzerche et Ayen.

génération), nous trouvons que Gaucelm est l'auteur le plus représenté, avec 7 pièces notées, et que la section codicologique est inaugurée par sa chanson en décasyllabes *Mon cor et mei et mes bones chançons* (167.37)⁴⁸⁰. Enfin, dans le chansonnier d'origine catalane V, où le copiste principal avait prévu l'espace pour la portée musicale, la section dédiée à Gaucelm Faidit (f. 26r-39r) comprend 22 chansons et précède de manière peut-être significative celles d'autres troubadours à tradition musicale « large » comme Raimon de Miraval, Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha et Peirol⁴⁸¹.

Si l'on considère maintenant la tradition manuscrite de Gaucelm dans son ensemble, on peut observer que plusieurs chansonniers conservent des groupes de pièces à tradition musicale plus ou moins compacts, souvent placés au début de la section d'auteur (notamment dans *ADDEIKNR⁵U*)⁴⁸², et que les mss. *GQ* et *P* ne transmettent, à quelques exceptions près, que des pièces à tradition musicale. Il s'agit d'un phénomène, déjà noté pour d'autres auteurs (comme Folquet de Marselha et Uc de Saint-Circ)⁴⁸³, qui relève probablement de la présence de recueils musicaux aujourd'hui perdus parmi les sources des chansonniers conservés, et qui confirme en même temps l'homogénéité de fond de la tradition musicale des troubadours. À ce propos, on peut remarquer que la suite des pièces 167.56-32 (*S'om pogues – Lo gens cors*) qui figure en tête de section dans *AGQ(IK)* se trouve aussi à l'intérieur du chansonnier X, cette fois non intégrée dans une section d'auteur. La concomitance entre *AGQ(IK)* et X, qui transmet tout comme G la série des deux chansons notées, ne saurait être casuelle : en effet W. Meliga a déjà eu l'occasion de signaler « quelques rencontres pour *AGQ* dans la suite 56-32 » du côté de la critique interne⁴⁸⁴. Cette question mériterait des approfondissements, d'autant plus que les rédactions musicales G et X paraissent fort semblables, et que les *incipit* mélodiques des deux pièces présentent d'évidentes affinités de contour. L'hypothèse, avancée jadis par A. Viscardi (1934-35), d'un ancien *Liederblatt* ('feuille isolée') qui se refléterait « de manière plus ou moins

⁴⁸⁰ Cf. la table du ms. dans Tyssens 2007, p. 48.

⁴⁸¹ Cf. la table du ms. dans Zamuner 2003, p. 95 s.

⁴⁸² Dans C et V on trouve des groupes 'musicaux' à l'intérieur de la section d'auteur.

⁴⁸³ Cf. Zinelli 2003, p. 506-15 ; Zinelli 2006, p. 630-32.

⁴⁸⁴ Meliga 2001, p. 241 n. 29. D'après l'apparat critique de l'éd. Mouzat 1965, p. 532 s. (167.56), on observe des variantes caractéristiques qui réunissent les mss. *AGQ* aux v. 13 (*son li* au lieu de *sui el*), 17 (*fos d'avinen* au lieu de *for'avinen*) et 44 (*e* au lieu de *don*). Je n'ai pas pu remarquer des rencontres semblables pour la pièce 167.32 (p. 345 s.).

directe » (Vatteroni 1998, p. 66) dans le contenu des manuscrits anthologiques, acquiert ainsi, pour la suite 56-32, plus de vraisemblance.

3. Venons-en maintenant aux aspects formels des pièces musicales de Gaucelm Faidit qui le distinguent des troubadours précédents et qui pourraient donc relever de son art mélodique. Parmi les musicologues qui se sont occupés de cet auteur, seuls le Hongrois Z. Falvy (1986, p. 127-208), l'Américaine E. Aubrey (1996) et le Catalan A. Rossell (2004, p. 19-84) ont pris en considération l'ensemble de sa production musicale, sans la mettre pourtant en relation avec d'autres éléments formels de ses poésies, comme la charpente métrique et les articulations logiques du texte verbal⁴⁸⁵. E. Aubrey pense en particulier que les mélodies de Gaucelm représentent « une sorte de départ » par rapport à celles de ses prédécesseurs, notamment en ce qui concerne les relations d'intervalle parmi les sons, qu'elle définit plus poussées⁴⁸⁶.

Au cours d'une enquête sur la chanson musicale en décasyllabes, qui constitue l'un des types métriques les plus représentatifs de l'école troubadouresque classique, j'ai pu constater que certains auteurs de troisième génération (notamment Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Arnaut de Maruelh, Peirol, Aimeric de Peguilhan) se démarquent de la structure canonique de la strophe de chanson (pratiquée par les troubadours 'anciens' Jaufré Rudel, Peire d'Alvernhe, Bernart de Ventadorn), qui prévoyait une partition musicale et rhétorique en une première partie, que Dante appellera *frons*, souvent articulée en deux phrases identiques (*pedes*) et en une deuxième partie sans articulations internes (*cauda*)⁴⁸⁷. Dans les mélodies attribuées à cinq chansons décasyllabiques de Gaucelm Faidit, on observe en particulier la tendance à s'affranchir de cette coupe principale de la strophe (*diesis*) même en présence de répétitions structurales dans la *frons* (c'est le cas pour *Jamais nul temps* [167.30] GRW, *Mon cor e mi*

⁴⁸⁵ Je n'ai pas consulté la thèse doctorale de M.-D. Popin, *Gaucelm Faidit. Étude stylistique des mélodies*, Strasbourg 1974, mentionnée par Le Vot 1985, p. 243 n. 19. Parmi les articles qui s'occupent de pièces musicales isolées, on peut citer Aubrey 1998 (167.59), Le Vot 1991 (167.53), Pollina 1989 (167.22) et 1992 (167.37).

⁴⁸⁶ « Altogether, Gaucelm's melodies represent something of a departure from those of his predecessors, especially in their interval content, which is a great deal more adventurous than that of earlier composers » (Aubrey 1996, p. 213). Falvy 1986, p. 205 s., parle au contraire d'une « certaine restriction of intervals » (une certaine limitation des intervalles), mais souligne pourtant l'emploi de sauts de quinte et, exceptionnellement, de sixte.

⁴⁸⁷ Selon Aubrey 1996, p. 157 s., cette typologie musicale, qu'elle exprime par la formule AAB (= ABABx) représenterait, avec ses dérivés formels (ABACx, ABCBx, ABBCx, ABCAx), le 41% du total des attestations musicales attribuées aux troubadours de troisième génération, alors que les mélodies du type *oda continua* (avec ou sans répétitions internes) remonteraient au 56%.

[167.37] R), et à insérer une période musicale de transition entre *frons* et *cauda*.⁴⁸⁸ Sur le plan du discours verbal, ces dispositifs permettent de contourner les divisions syntaxiques trop rigides qu'imposait la structure traditionnelle de la forme-chanson et entraînent un jeu de variations dans l'agencement des périodes logiques à l'intérieur de chaque strophe.

4. Pour illustrer mieux ce procédé poético-musical, j'ai choisi une pièce qui fut très appréciée au Moyen Âge mais qui n'a pas joui de la même considération dans la critique moderne. Je me réfère à la chanson *S'om pogues partir son voler* (167.56), que l'éditeur J. Mouzat qualifiait de « grand chant mélancolique » (p. 539), et qui constitue le premier 'volet' du *Liederblatt* supposé dont nous venons de parler. Transmise par un nombre considérable de témoins (18), elle ouvre la section d'auteur dans six chansonniers (*ACEGP³R⁵*) et ferme celle du ms. *M*, où la suite des six *coblas* originaires a été augmentée d'une strophe apocryphe de contenu gnomique⁴⁸⁹. On connaît d'ailleurs au moins huit imitations métriques de cette chanson, assurées par l'emploi des mêmes rimes : il s'agit de sept *coblas esparsas* de contenu moral, dont deux attribuées à Uc de Saint-Circ⁴⁹⁰, et d'un *serventes* de Peire Cardenal (*Si tot non ai joi ni plazer* [335.51] CR), composé vers 1229 ou bien dans la décennie 1244-54⁴⁹¹, qui pourrait bien constituer un *contrafactum* musical de la chanson gaucelmienne. On pourrait s'interroger, à ce moment, sur les raisons du succès de cette chanson d'allure plutôt conventionnelle qui décline le thème courtois de l'amant fidèle non récompensé. Il est possible que les trois similitudes qui enrichissent sa dictée rhétorique, et surtout celle du joueur ruiné au début de la strophe III (mais II dans l'ordre de *GQR*), aient suscité l'intérêt du public médiéval⁴⁹². L'éditeur J. Mouzat (1965, p. 540) a

⁴⁸⁸ Cf. Carapezza, sous presse.

⁴⁸⁹ La chanson devait se trouver en tête de section aussi dans la source commune de *GQ* : cf. Meliga 2001, p. 241. La strophe 'supplémentaire' de *M* est publiée dans l'éd. Mouzat 1965, p. 538.

⁴⁹⁰ En particulier : Uc de Saint-Circ, *Per vintat e per non caler* (457.29, P) et *Qui vol terr'e prez conquerer* (457.31, P), que Gröber 1877, p. 650, proposait de réunir dans une même pièce avec la *cobla* anonyme *De ben aut pot hom bas cazer* (461.74, JP) ; Bertran Carbonel, *Major fais no pot sostener* (82.63, PR) et *Si alics vol la som'aver* (82.82, PR) ; anonyme, *A vos que sabetz mais veier* (461.34, K) et *Fraire, tuit li sen e t saber* (461.123b, J) : cette dernière *cobla* est citée dans le *Breviari* de Matfre Ermengau (cf. Richter 1976, n° 255, p. 431).

⁴⁹¹ Cf. Vatteroni 1993, p. 184.

⁴⁹² Les autres similitudes concernent l'alérion (*aurion* : str. IV, v. 38-40), une sorte d'aigle impossible à chasser (cette similitude de bestiaire est employée aussi par Bertran de Born, 80.34, v. 59-60 : « *Si com l'auzel son desotz l'aurion, / son las autras sotz la genzor del mon* »), et le moine de l'abbaye limousine de Grandmont (*frair de Granmon* : str. VI, v. 57), cité comme parangon d'humilité : cf. éd. Mouzat 1965, p. 540, et le catalogue Scarpati 2008, p. 315, qui omet pourtant d'enregistrer la similitude animale.

probablement raison de croire qu'il s'agit là de la 'source' de l'anecdote raconté par la *vida*, selon lequel Gaucelm serait devenu jongleur « per ocaison qu'el perdet a joc de datz tot son aver » (BS, XVIII.A, p. 167). L'attrait de cette similitude pourrait être mis en relation aussi avec la citation de la première strophe de *S'om pogues* dans la section intitulée « Remedis per escantir folia d'amor » ['Rémèdes pour éteindre la folie d'amour'] du 'Perillos tractat' de Matfre Ermengau (*post* 1288), quelques lignes après celle de l'attaque d'une chanson célèbre d'Aimeric de Peguilhan qui développe le même motif : *Atressi-m pren com fai al jogador* (10.12)⁴⁹³. Mais il est difficile de penser que ce seul trait saillant a pu déterminer la situation de prééminence de notre pièce dans la tradition manuscrite du troubadour. Peut-on envisager qu'une des raisons du succès médiéval de *S'om pogues* réside justement dans ses aspects musicaux ?

Tournons donc notre attention vers les deux rédactions musicales de la pièce (*X*, f. 89^v, et *G*, f. 22^v : cf. appendice). Dans le quatrain initial d'octosyllabes à rime alternée (a b, a b) on reconnaît facilement les 'pieds' de la forme-chanson. Alors que le premier pied (v. 1-2 : AB [1]) établit l'intonation en mode de ré (dorique) par un mouvement descendant, du ré aigu au ré grave, le deuxième (v. 3-4 : CD [2]) se maintient sur le registre moyen de la tonalité pour décrire une courbe ascendante et terminer, après un passage neumatique, sur le ton fondamental (dans la rédaction *G*, dans *X* le neume final s'arrête sur le mi avec un effet de suspension) : les deux pieds, non identiques, partagent une cadence intermédiaire sur la dominante, la, et sont très homogènes du point de vue stylistique et tonal. Sur le plan poétique, nous voyons qu'à ce quatrain initial correspond une période logique autonome et révolue dans la majorité des strophes (I, III, V, VI : cf. appendice).

Le vers mélodique suivant (v. 5 : E [3]), qui appartient formellement à la *cauda* mais qui réplique la rime b des pieds, constitue, à mon avis, une sorte de charnière musicale qui sert à relier les deux sections principales de la strophe en atténuant l'écart de la *diesis* traditionnelle. Il s'agit d'une courte transition à degrés conjoints (seul *X* a un saut de quarte asc. après la troisième syllabe) confinée au registre grave de l'*ambitus* (do-sol) qui s'enchaîne souplement par la sous-tonique à la conclusion du pied et en répète la cadence sur le ton fondamental. Ce vers de transition peut se rattacher, au niveau verbal, tant au pied

⁴⁹³ Cf. éd. Ricketts 1976, p. 306 s. Dans les *Regles de trobar* du catalan Jofre de Foixà (ca. 1290) se trouve cité le seul v. 17 de la chanson à propos du système casuel de l'ancien occitan (cf. éd. Li Gotti 1952, p. 82).

qui le précède (str. II et IV) qu'à la première articulation logique de la *cauda* (str. I, III, V et VI).

La période musicale qui suit (v. 6-7 : C'F X, FG G [4]) encadre un couplet d'octosyllabes qui renouvelle la rime (c = -en) : la ligne mélodique monte cette fois, par degrés conjoints et par un intervalle de tierce, jusqu'à l'apogée musical de la pièce (ré aigu) et redescend, avec une modulation tonale (bécarré au lieu de bémol, toujours signalé dans *X*) vers la note finale (fa X, ré G). Le début de cette nouvelle phrase est marqué, dans la rédaction *X*, par l'identité avec le vers musical C, qui ouvrait le deuxième pied : cette répétition pourrait donc avoir une valeur structurale⁴⁹⁴. La période [4] peut définir la limite d'une articulation logique (str. IV et VI), mais dans la plupart des cas le texte s'étend sur la phrase suivante (v. 8-9 : B'G X, B'B'' G [5]), qui réunit les deux petits vers de quatre syllabes, toujours solidaires au niveau syntaxique, et qui représente encore un raccord musical vers la période finale.

La clôture de la strophe par un ou plusieurs décasyllabes, pratiquée déjà par quelques troubadours 'anciens' et au moins six fois par le même Gaucelm Faidit⁴⁹⁵, est un dispositif formel qui a probablement aussi des raisons musicales : l'ampleur et l'articulation interne de ce type de vers entraîne en fait une élaboration plus hardie de la mélodie qui scelle la strophe, permettant au chanteur d'exhiber ainsi ses qualités vocales. Ici (v. 10-11 : HJ [6]), nous voyons qu'après une hésitation initiale au registre grave (*X*) ou moyen (*G*) la ligne mélodique exécute une montée rapide vers le sommet de l'échelle : l'apogée vocal est orné cette fois de trois sauts de quinte, do-fa (ce saut est remplacé par un mélisme dans *G*), fa/do, re-sol, en correspondance de la fin du v. 10 et du début du v. 11 ; la phrase se replie ensuite, par des neumes de deux ou trois sons, vers le do grave avant la cadence finale sur la tonique de ré. Ce couplet décasyllabique qui introduit une quatrième rime (d = -atx) est souvent isolé sur le plan du discours verbal (str. I, II, III, V) et constitue d'ailleurs à lui seul la deuxième *tornada*, mais il peut aussi bien s'enchaîner au vers 'composé' qui le précède (str. IV, VI et première *tornada*).

En récapitulant, on pourrait qualifier cette pièce de Gaucelm comme un développement de la forme-chanson canonique (AAx) qui prévoit des *pedes*

⁴⁹⁴ Aubrey 1996, p. 154 s., parle à ce propos d'un « internal borrowing of music that is shorter than a verse ».

⁴⁹⁵ Cf. 167.3, 20, 51, 54, 62, auxquels il faut ajouter la pièce 167.27 (Frank 338:1), selon la recombinaison musicale proposée par Sesini 1942, p. 65 et 77.

non identiques mais reconnaissables et l'insertion de vers musicaux de transition (charnières) après la *frons* et avant la clôture décasyllabique de la *cauda*. Ce procédé implique une articulation interne de la *cauda* en périodes métrico-musicales et logiques distinctes qui a l'effet d'élargir la charpente métrique de la strophe. En même temps, l'atténuation des écarts toniques et mélodiques (*differentiae*) parmi les vers et les périodes musicales, qui s'enchaînent doucement entre eux, garantit la souplesse syntaxique du discours verbal, qui peut s'organiser en périodes logiques d'extension différente de strophe en strophe. Le jeu de contraste de styles (syllabique, neumatique) et de registres (grave, moyen, aigu) à l'intérieur d'un organisme musical d'une admirable cohérence et sobriété dénonce la maîtrise de son créateur et contribua peut-être au succès de la pièce dans sa réception ancienne.

5. Naturellement, cet exemple ne peut pas être généralisé à l'ensemble de l'œuvre poétique du troubadour, mais on peut affirmer que certaines caractéristiques qu'on vient d'énoncer sont récurrentes dans ses pièces musicales et que celles-ci se démarquent sous plusieurs aspects des chansons de la génération antérieure. En conclusion, je pense qu'une étude de l'interaction du plan logique et du plan musical permettrait de mieux saisir les innovations formelles (et rhétoriques) de Gaucelm Faidit et des troubadours de sa génération. Les données concernant son activité musicale et la transmission de ses mélodies que nous venons de discuter suggèrent en tous cas que le public médiéval estimait les mélodies qui accompagnaient ses pièces et que, par conséquent, il appréciait ses chansons courtoises plus que la critique littéraire moderne.



Francesco Carapezza

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Répertoires et éditions

- BS = J. Boutière et A. H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, édition refondue [...] par J.B. avec la collaboration d'I.-M. Cluzel, Paris 1964.
- ETM = H. van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, G. A. Bond text editor, Rochester (NY) 1984.
- Frank = I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol., Paris 1953-57.
- Li Gotti, Ettore (éd.), *Jofre de Foixà, Vers e Regles de trobar*, Modena 1952.
- Mouzat, Jean, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris 1965.
- PC = A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle 1933 (reprint New York 1968).
- Ricketts, Peter T. (éd.), *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, tome V, Leiden 1976.

Études

- Asperti, Stefano, « La data di *Pos Peire d'Alvernh'a chantat* », dans *Studi provenzali e francesi* 86/87, L'Aquila 1989 (Romanica Vulgaria. Quaderni, 10-11), p. 127-135.
- Aubrey, Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1996.
- Eadem, « La *razo* trouvée, chantée, écrite et enseignée chez les troubadours », dans *Toulouse à la croisée des cultures*, Actes du V^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Toulouse 1996), Pau 1998, t. I, p. 297-305.
- Carapezza, Francesco, « *Cantus divisio* e partizioni sintattiche nella canzone decasillabica dei trovatori », *Studi mediolatini e volgari*, 56 (2010), sous presse.
- Di Girolamo, Costanzo, *I trovatori*, Torino 1989.
- Falvy, Zoltán, *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest 1986.
- Frank, István, « Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II », *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 3 (1955), p. 51-83.
- Gröber, Gustav, « Die Liedersammlungen der Troubadours », *Romanische Studien*, 2 (1877), p. 337-670.
- Guida, Saverio, « Un trovatore di meno, un componimento di più », *Tenso*, 25 (2010), p. 1-22.
- Lannutti, Maria Sofia, « Poesia cantata, musica scritta », dans *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di M.S.L. e M. Locanto, Firenze 2005, p. 157-197.
- Lazzerini, Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001.

- Le Vot, Gérard, « Pour une problématique à l'interprétation musicale des troubadours et des trouvères », *Studia musicologica*, 27 (1985), p. 239-265.
- Idem, « Transcrittore, traditore ? Essai sur la transcription de la 'canso' *Si tot ai tarzatz mon chan* de Gaucelm Faidit », dans *Polyglotte Romania. Homenatge à T. D. Stegmann*, Frankfurt am Mein 1991, t. II, p. 543-558.
- Meliga, Walter, « Une nouvelle édition du troubadour Gaucelm Faidit », dans *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du VI^e Congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999), Wien 2001, p. 236-243.
- Pollina, Vincent, « Word/Music Relations in the Work of the Troubadour Gaucelm Faidit : Some Preliminary Observations on the *Planb* », dans *Miscellanea di studi in onore di Au. Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena 1989, t. III, p. 1075-1090.
- Idem, « Structure verbale et expression mélodique dans *Mon cor e mi* du troubadour Gaucelm Faidit », dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes du III^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Montpellier, 20-26 août 1990), édités par G. Gouiran, Montpellier 1992, t. II, p. 669-678.
- Richter, Reinhilt, *Die Troubadourzitate im 'Breviari d'Amor'. Kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modena 1976.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelona 1975.
- Rossell, Antoni, *Literatura i música a l'edat mitjana : lírica*, Barcelona 2004.
- Scarpati, Oriana, *Retorica del 'trobar'. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008.
- Sesini, Ugo, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, Torino 1942.
- Tyssens, Madeleine, « *Intavulare* ». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français* (série coordonnée par M.T.), 5. U (Paris, BNF fr. 20050), Liège 2007.
- Vatteroni, Sergio, « Le poesie di Peire Cardenal (II) », *Studi mediolatini e volgari*, 39 (1993), 105-218.
- Idem, « Per lo studio dei *Liederbücher* trobadorici : I. Peire Cardenal, II. Gaucelm Faidit », *Cultura neolatina*, 58 (1998), p. 7-89.
- Viscardi, Antonio, « Studi sul testo di Gaucelm Faidit. I. La successione delle poesie di Gaucelm Faidit nei canzonieri ordinati per autori » (1934-35), dans A.V., *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano-Varese 1970, p. 163-177.
- Idem, *Le letterature d'oc e d'oïl*, nuova edizione aggiornata, Milano 1967.
- Zamuner, Ilaria, « *Intavulare* ». *Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*, 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, V (Str. App. 11 = 278), Modena 2003.
- Zinelli, Fabio, « À propos d'une édition récente de Folquet de Marseille : réflexions sur l'art d'éditer les troubadours », *Romania*, 121 (2003), p. 501-26.

- Idem, « La chanson *Be fai granda follor* (BdT 457,7). Un cas d'attribution controversée et la tradition manuscrite d'Uc de Saint-Circ (avec une note sur l'iconographie de C) », *Studi medievali*, 3^a serie, 47 (2006), p. 589-651.

APPENDICE

Gaucelm Faidit, *S'om pogues partir son voler* (PC 167.56, Frank 333:3)

Tradition : ACDD^eEFGIKMN(N²)PQRUV(a)b', X (anon)

Musique : G 22d, X 89v [ETM, p. 146*]

Édition : Mouzat 1965, LXV, p. 532

Schéma métrique (Frank), formules mélodiques (Aubrey) et périodes musicales :

a	b	a	b	b	c	c	c	c	d	d	
8	8	8	8	8	8	8	4	4	10	10	
A	B	C	D	E	C'	F	B'	G	H	I	(X)
A	B	C	D	E	F	G	B'	B''	H	I	(G)
[1]		[2]		(3)	[4]		(5)		[6]		

I

<i>S'om pogues partir son voler</i>	8	a	[1] pes
<i>de so don plus a l cor volon</i>	8	b	
<i>can no n pot jauzimen vezzer,</i>	8	a	[2] pes varié
<i>l'uns dels grans sens fora del mon ;</i>	8	b	
<i>car, de las grans foudatz que i son,</i>	8	b	(3) charnière (cauda)
<i>es be la maier, qui s'enten</i>	8	c	[4] période
<i>segre son dan ad escien,</i>	8	c	
<i>car doblamen fai faillimen ;</i>	4 + 4	(c) c	(5) charnière
<i>pero greu er fis amics drutz privatx</i>	10	d	[6] période finale
<i>sil bes el mals e l jois e l dan no il platz.</i>	10	d	

160 MUSIC OF THE TROUBADOURS

EX. 5-6. Gaucelm Faidit. PC 167,56. X fol. 89v; G fol 22v-23.

II
*Tot aïssó mi vengr' a plazer,
 si tot sui el maltraich prion,
 s'Amors mi volques tant valer
 que l'amoros cors deziron
 mi pagues d'un joi jauzion ;
 qu'assatz par que for' avinen
 qez agues del ben qui 'l mal sen,
 q'ie n preira cen malstraitz sofren,
 e fora m jois e plazers mont onratz,
 s'apres cen mals en fos d'un joi pagatz.*

III
*Mas ieu lo pert si 'l ben esper
 cum cel q'al jogar se confon,
 qe jog' e non pot joc aver
 e non sent fam ni set ni son ;
 atressi m'es pojat el fron
 et intrat el cor follamen
 que, qan plus pert, mais i aten
 cobrar soven, tant ai fol sen !
 e l'atendres non es res mas foudatz
 car a mon dan sui trop enamoratz.*

IV
*Tuich trop son mal, q'ieu 'l sai en ver,
 qe l'aut pojars, don chascus gron,
 q'ieu fezi, m'a faich bas chazer ;
 e pero pojei tant amon
 que penre cuidei l'aurion,
 qu'om non pot penre ab ren viven
 de tant fort manieira is defen ;
 pero temen et humilmen
 o comensei com hom d'Amor forrsatz,
 don non m'er mal, si n'er' a dreig jutjatz.*

Dominique Billy

V
*E car res no m pot pro tener
 ab lieis don muor et art e fon,
 un sen fauc, qu'ab forsat poder
 fug de lieis vezzer e m rescon ;
 mas mos sens no vei que m'aon,
 q'ieu muor qand no vei son cors gen
 e qand lo vei muor eissamen,
 qe nuill parven no m fai plazen ;
 anz qand l'esgart esgard' ad autre latz,
 que no m'acuoill ni m vol aver solatz.*

VI
*Vas midonz sui de franc saber,
 plus humils d'un frair de Granmon,
 et ill m'es d'orgoillos parer
 si que, qan la prec, no m respon ;
 un aventur' ai, no sai d'on,
 q'anc re non amei coralmen
 c'orguoill no m mostres mantenen ;
 c'aital tormen brau e cozen
 mi mostr' Amors, a cui me sui donat :
 aquest m'es totz lo guizerdons e 'l gratz.*

Torn. 1

*Si be m sui en greu pessamen
 cum cel qe merce non aten,
 chanssos, vai t'en tost e corren
 dir Mon Thesaur, de cui es Monferratz,
 q'ieu 'l qier perdon car lai non sui tornatz.*

Torn. 2

*Bels Diamans, be m plai vostra beutatz,
 e ben lo pretz on chascun jorn pojatz.*

A

A CEIK P

A CEIK MV