



HAL
open science

Chanter en langue allemande au XIVe siècle

Christelle Chaillou-Amadiou, Delphine Pasques

► **To cite this version:**

Christelle Chaillou-Amadiou, Delphine Pasques. Chanter en langue allemande au XIVe siècle. *Textus & Musica*, 2021, Langues et musiques dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, 3. hal-03454999

HAL Id: hal-03454999

<https://hal.science/hal-03454999v1>

Submitted on 3 Jan 2022

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.

Chanter en langue allemande au XIV^e siècle

Christelle CHAILLOU et Delphine PASQUES

Dans l'introduction de son ouvrage *Trouvères et Minnesänger*, István Frank souligne qu'entre trouvères, troubadours et poètes allemands « des rapprochements nombreux ont été proposés, tant au point de vue des idées, des images et des expressions poétiques, de la terminologie courtoise, qu'à celui des formes métriques et musicales¹ », et spécifie un peu plus loin que les *Minnesänger* ont adapté des mélodies de trouvères². Les pièces françaises ou occitanes éditées par Frank possèdent des mélodies notées, alors que les pièces allemandes qu'il compare n'en comportent pas. Certes, la similarité des schémas métriques et certains liens intertextuels explicites avec les pièces comparées pourraient suggérer une reprise de la mélodie dans les pièces allemandes. Cependant, se pose la question de savoir comment une métrique fondée sur un système syllabique, tel qu'il est attesté chez les trouvères et les troubadours, était adaptée au système de la poésie accentuelle des poètes allemands. Si le texte et la musique suivent un même élan, et si le rythme musical suit celui du texte, alors le texte allemand devrait reprendre les accentuations du texte copié. La question de la filiation entre ces différentes traditions doit être reposée, à partir de l'analyse des pièces allemandes attestées avec mélodie, qui ne sont toutefois guère nombreuses pour le XIV^e siècle.

Dans l'exposé qui suit³, nous n'allons pas systématiquement comparer des pièces occitanes ou françaises avec des pièces allemandes, mais analyser les rapports entre texte et musique dans la poésie allemande du XIV^e siècle ; ces rapports seront détaillés pour trois chansons différentes, représentatives des traditions du *Spruch* (poésie didactique) et du *Minnesang* (poésie courtoise). Nous reviendrons en conclusion sur la possibilité d'une filiation avec les traditions des troubadours et des trouvères.

¹ István Frank, *Trouvères et Minnesänger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XII^e siècle*, Saarbrücken, West-Ost-Verlag, 1952, p. X : « la complexité avec laquelle certains Minnesänger allèrent puiser des détails dans le trésor poétique et musical de leurs confrères de France et l'originalité dont cette adaptation a été faite ».

² Frank, *Trouvères et Minnesänger*, p. XI.

³ Cet article résulte d'une étroite collaboration entre deux auteurs ; cependant, Christelle Chaillou-Amadiou est responsable de la partie musicologique et Delphine Pasques de la partie philologique. Le présent d'article a été

La tradition allemande

Présentation des sources musicales

Hormis les quelques pièces copiées en notation adiastrématique dans les *Carmina Burana*⁴ vers 1230, encore difficiles à transcrire, on dispose du Chansonnier de Jena (*Jenaer Liederhandschrift*), ainsi que de quelques fragments datés de la première moitié du XIV^e siècle. La tradition musicale allemande comporte la particularité de perdurer très tardivement, jusqu'à la fin du XVII^e siècle. La plupart des sources musicales en langue allemande datent des XV^e et XVI^e siècles, voire du XVII^e siècle : les *Meistersinger* (à partir du XV^e siècle) adaptent bon nombre de mélodies allemandes anciennes sur des textes nouveaux (pratique du timbre) ; mais beaucoup de pièces anciennes sont aussi conservées dans ces manuscrits tardifs. Pour ce qui est de la tradition la plus ancienne, antérieure au XV^e siècle, nous relevons les sources suivantes :

Chansonniers :

- *J* : *Jenaer Liederhandschrift*, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, El. F. 101 (56cm X 41), 1330, 101 chansons avec mélodies (plus de 900 strophes), le premier tome a été perdu, taille inhabituelle (le seul ms. Allemand contemporain plus grand est la Bible de Wenzel), notation musicale carrée sans indication rythmique.
- *W* : *Wiener Leichliederhandschrift*, Wien, ÖNB, 2701, première moitié du XIV^e siècle, 50 fol. Le codex contient des pièces de Frauenlob, des mélodies de *Spruch*, des chansons mariales⁵, un *Minnelied* et des *Leich* de forme non strophique⁶.

Fragments :

- *Mar* : Marburg, Staatsarchiv, Best. 147 Hr 1 Nr. 2, 2 fol., 3 mélodies, (1^r, 1^v, 2^r, 2^v) *Frauenlobfragment*, 1^{ère} moitié du XIV^e siècle, *Spruch*.
- *Z* : Münster, Staatsarchiv, VII Nr. 51, 1 double folio (Walther von der Vogelweide), 1^{er} quart du XIV^e siècle.
- *T* : Basel, UB, N I 3, Nr. 145, début XIV^e siècle, un fragment musical de Kelin.
- *PrI* : Prague, Staats und Universitätsbibl., I C 39, XIV^e siècle⁷.

⁴ *Carmina Burana*, München, BSB Clm 4660. Certaines pièces sont également copiées sans mélodie.

⁵ Voir l'édition du texte en ligne de : Hermann Menhardt, *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, Berlin, Akademie Verlag, 1960, vol. 1, p. 139.

⁶ La structure de ces derniers est très ample selon des principes de la répétition et de la variation et avec une structure des rimes très complexe. A priori, nous n'avons pas de lien avec les textes français ou occitans (voir Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart, Metzler, 1995, p. 155). Le terme vient du gotique *laikan* 'danser', et non de l'ancien français *lai* (la ballade, matière celtique, du vieil irlandais *lôid*, sans doute apparenté avec *liet*).

⁷ La source est donnée par Brunner (*Spruchsang*, p. XXI), mais nous ne retrouvons pas ce fragment parmi les catalogues.

- *O* : Frankfurt, UB, Germ. oct. 18, début du XIV^e siècle, 4 fol., lieder de Neidhart, « *Choralnotation* ».
- « *Magdeburger Frühlingslied* », Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Germ. quart. 981, 1^{ère} moitié du XIV^e siècle, 1 fol., 1 lied.

Chansons isolées dans d'autres sources :

- *V* : Voraù, Stiftsbibl., 401, XIII^e-XIV^e s, 244^v-245^r ; une chanson attribuée à Regenbogen et une autre à Frauenlob ; ms. intégrant des sermons, des traités pour la confession et des hymnes à la Vierge⁸.
- *Wil* : Wien, ÖNB, 2675, vers 1300, 1 strophe en *Hufnagelnotation* sur lignes sur la couverture de garde.

Le Chansonnier de Jena et la tradition du *Spruch*

La consignation du ms. de Jena, aux alentours de 1330, se situe au moment où la tradition occitane n'est plus écrite que sous sa forme textuelle⁹. Quant à la tradition française, elle emploie à cette époque une écriture dite « parisienne » se situant entre la notation franconienne et celle de l'*Ars nova* ; la durée des sons y est exprimée. Malgré sa consignation tardive, *J* présente donc une écriture musicale carrée employée dans des traditions antérieures, celle des premiers chansonniers de trouvères et celle des troubadours. Nous avons ici une notation sans indication explicite des durées, dont l'emploi perdurera dans la tradition allemande jusqu'à la fin du Moyen Âge, et même au-delà. Le codex contient 101 *Töne*, c'est-à-dire chansons, dont 91 sont accompagnées de notations musicales. Certains folios ont été perdus et 10 pièces comportent des portées vides. On peut envisager que le travail de copie a été effectué à partir de différents témoins, peut-être avec et sans notations musicales.

On ne connaît ni l'identité du commanditaire du ms. de Jena, ni son lieu de rédaction. Il a longtemps été conservé à la Bibliothèque de Wittemberg. L'étude des variantes dialectales permet de mieux situer l'origine géographique. Selon Thomas Klein¹⁰, le lieu de rédaction pourrait être la Altmark, à l'ouest de l'Elbe (entre Hambourg et Magdebourg), et plus précisément la cour d'Ascanie, sachant que les auteurs bas-allemands des XII^e et XIII^e siècles écrivaient un mélange de bas allemand et de moyen allemand ; selon Pickerodt-Uthleb¹¹, le ms. aurait plutôt été composé à Wittemberg. Quoiqu'il en soit, les sept scribes qui ont rédigé le manuscrit utilisent les traits les plus répandus du moyen allemand et du bas allemand,

⁸ Seul le fac-similé du fol. 245^r est en ligne dans la database *Lyrik des Deutschen Mittelalters*.

⁹ Pour une étude détaillée du manuscrit de Jena, voir notre article : Christelle Chaillou-Amadiou et Delphine Pasques, « Aux origines du Lied ? Le chansonnier musical de Jena (1330) », *Musicorum*, 21, 2020, p. 15-35.

¹⁰ Thomas Klein, « Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland », *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 106, 1987, p. 72-112.

¹¹ Ermute Pickerodt-Uthleb, *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*, Göttingen, Kümmerle Verlag, 1975, p. 260 et suiv.

manifestant ainsi le souci d'être compris sur le plus vaste territoire possible. Le lieu de rédaction serait donc situé dans la zone linguistique à cheval sur le moyen allemand oriental et le bas allemand. Ce manuscrit, bien que non enluminé, est sans doute un cadeau offert lors d'un mariage princier, peut-être de la part du roi ou de l'empereur, à l'intention de Rudolf von Sachsen-Wittenberg¹². Selon Jürgen Wolf¹³, ce manuscrit fut utilisé et régulièrement complété à cette cour entre 1320 et 1360.

L'intention de cette poésie strophique et chantée est très clairement didactique¹⁴ : on parle de littérature de sagesse (« Weisheitsliteratur »). Les textes sont en général beaucoup plus longs que pour la chanson d'amour (la première pièce de Meister Vriederich von Sunnenburg compte par exemple 47 strophes), avec une variété thématique plus ou moins marquée. Au niveau musical, c'est la contrafacture qui dominerait, soit la reprise d'une mélodie déjà connue, appliquée à un nouveau texte. Ces affirmations demanderaient toutefois à être nuancées¹⁵, dans la mesure où dans *J* 65 sur 75 mélodies sont des *unica*¹⁶. Selon la plupart des critiques, la forme du *Spruch* est malléable : lors de la performance, des strophes pouvaient être déplacées, supprimées, ajoutées, selon l'occasion et le public. Cela ne signifie pas pour autant que les pièces ne pouvaient pas constituer un discours cohérent, bien au contraire.

La tradition du *Minnelied*

À l'inverse du répertoire des troubadours, la tradition musicale en langue allemande antérieure au XV^e siècle qui a été copiée est donc essentiellement constituée par le corpus du *Spruchgesang*. La quasi-totalité des mélodies des chansons courtoises sont en effet écrites dans des sources tardives, seulement à partir du XV^e siècle, et il est de fait assez difficile de savoir dans quelle mesure elles ont été modifiées ou réarrangées. Marc Lewon émet l'hypothèse selon laquelle la modalité devient, dans les sources tardives, de plus en plus canonique et la courbe musicale de moins en moins ornée¹⁷.

¹² Rodolphe I^{er} de Saxe, né vers 1284 et décédé le 12 mars 1356, fut duc de Saxe-Wittenberg de 1298 à sa mort.

¹³ Jürgen Wolf, « Jund der Norden. Anmerkungen zu einigen kodikologischen und paläographischen Indizien », *Die Jenaer Liederhandschrift. Codex - Geschichte - Umfeld*, éd. Jens Haustein, Franz Körndle, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, p. 160.

¹⁴ Pour une description des thématiques abordées dans *J*, voir Chaillou-Amadiou et Pasques, « Aux origines du Lied ? ».

¹⁵ Seules les sources tardives des *Meistersinger* nous offrent explicitement des reprises de mélodies antérieures sur des textes nouveaux ; voir l'édition de Horst Brunner et Karl-Günther Hartmann, *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. und 15 Jahrhunderts*, Kassel, Bärenreiter, 2010.

¹⁶ Ce chiffre ne tient pas compte des 2 lais, des chansons d'Alexandre ou de Wizlav ; qui ne les considère pas comme relevant du *Spruch*, (voir l'introduction de Hans Brunner, *Spruchsang*, p. XIV).

¹⁷ Marc Lewon, *Untersuchungen zu den Melodien Neidharts. Eine musikalische Analyse der Handschrift O*, mémoire de maîtrise, Universität Heidelberg, 2002, p 110.

Selon Tervooren, les chansons d'amour sont identifiables par leur thématique bien sûr, mais aussi par leur *unité* thématique, à la différence du *Spruch*¹⁸. Leur forme se caractériserait par le principe de *novitas*, hérité de la *canço* des provençaux : pour chaque chanson, une mélodie originale doit être composée. Toujours selon la critique, le phrasé musical serait plus mélodieux que dans la poésie didactique, il ne constituerait pas seulement un accompagnement du texte¹⁹. Enfin, les poètes auteurs de chansons d'amour seraient pour la plupart issus de la noblesse ; il s'agit souvent de puissants qui se consacrent au chant en dilettante.

Styles et formes dans la tradition allemande

Dans l'ensemble, les mélodies des chansons allemandes sont très peu ornées, même dans les corpus tardifs des XV^e et XVI^e siècles, tous genres confondus (*Minne, Spruch*). Dans les chansons des troubadours ou des trouvères, nous avons aussi bon nombre de pièces syllabiques. Toutefois, certains chercheurs, comme Marc Lewon et avant lui Robert Lug²⁰, ont émis l'hypothèse d'une écriture simplifiée des pièces, qui expliquerait ce style syllabique, d'une sobriété remarquable. On peut citer un fragment de pièce courtoise daté du début XIV^e siècle, au style extrêmement mélismatique et de forme « *durchkomponiert* » ('forme continue'²¹) qui représente le parfait contre-exemple des mélodies écrites dans *J* ou d'autres fragments dont nous parlerons ensuite : le *Magdeburger Frühlingslied*.

Comme dans les traditions d'oc et d'oïl, les formes sont strophiques ; la mélodie est donnée pour la première strophe uniquement, les autres strophes sont notées en tout ou en partie en-dessous de la première, sans notation musicale, les strophes comportent le même nombre de vers (sauf cas particulier comme le *leich*²²) et les assonances des rimes peuvent changer en fonction des strophes. Dans la tradition allemande, la métrique est accentuelle : on compte le nombre d'accents par vers, et non le nombre de syllabes ; le nombre de syllabes peut donc varier de strophe en strophe tout en conservant un nombre similaire d'accents.

Pour montrer la singularité formelle des pièces de Jena au regard des traditions d'oc et d'oïl, on rappellera que la lyrique occitane s'organise autour de trois grands types de formes :

¹⁸ Cf. Helmut Tervooren, *Sangspruchdichtung*, Weimar, Metzler, 1995, p. 90.

¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

²⁰ Robert Lug, « Drei Quadratnotationen in der Jenaer Liederhandschrift », *Die Musikforschung*, 53/1, 2000, p. 4-40, ici p. 34, n. 97. Lug affirme p. 35 que le scribe de *J* irait à l'encontre des pratiques de son temps (qui adoptent une notation de moins en moins précise).

²¹ Dans les pièces de forme *durchkomponiert*, appelée *oda continua* dans les traditions française et "occitane par la critique moderne", aucun vers musical n'est répété en entier au sein de la strophe : les répétitions internes se font à l'échelle de brefs motifs de quelques syllabes qui peuvent faire l'objet de divers développements au cours de la strophe.

²² Le *leich* est le genre allemand que l'on retrouve dans la tradition occitane sous la forme du *descort* et dans la tradition française du lai lyrique. Pour ces trois genres, chaque strophe comporte un schéma métrico-rimique différent ; la mélodie change également de strophe en strophe.

la forme AAB, l'*oda continua* et la forme dite « libre » avec répétition musicale²³. Pour la lyrique française, on observe ces mêmes formes avec une forte proportion de formes AB (AABB), à refrain(s) ou avec des vers-refrain. En ce qui concerne *J*, voici les grands types de formes générales que nous relevons : ABA (AABA), AAB, AB, ABC, AAA' et la forme non strophique du *leich*. Nous observons ici un usage de formes absentes des traditions d'oc et d'oïl.

Certains fragments permettent d'observer un usage d'autres formes, comme celle appelée « *durchkomponiert* » (*oda continua* ou « forme libre »), très présente dans le corpus occitan et fréquente dans le corpus français ; la forme reste cependant rare avec seulement deux occurrences (une dans *Magdeburger Frühlingslied*, une dans le fragment *O*). Les autres pièces reprennent des formes vues dans *J* : quatre pièces de forme AAB (*O*), une de forme AAA' (*O*) et une de forme AA'BA' (*Titirelstrophe*).

Même si la forme AAB s'apparente à première vue aux modèles du nord et du sud de la France, les proportions sont différentes : dans la tradition allemande, les 3 sections (A, A, B) comportent généralement le même nombre de vers, la dernière section (B : *Abgesang*) est donc plus courte que la première section double (AA : *Aufgesang*). Chez les trouvères et les troubadours, les deux premières sections AA sont égales, ou à peu près égales à B ; par exemple, dans une strophe à 8 vers nous aurions la découpe suivante : A (2 vers) A (2 vers) B (4 vers).

Rapport texte-musique, quelques exemples types

À l'instar des troubadours, les poètes allemands considèrent que texte et mélodie sont indissociables, comme l'affirme très clairement *der Misnere*, auteur de *Spruch* dont les œuvres sont consignées dans *J* : il considère les sons non accompagnés de paroles (« *gedone ane wort* ») comme une mélodie dépourvue de vie (« *toter galm* »). Les *Minnesänger* définissent leur art comme l'association de paroles et de musique, comme l'expriment les formules binaires « *singen und sagen* », « *singen und sprechen* », « *singen und tihten* », « *mit sprüchen und mit sang* ». Les exemples ci-après mettent en avant quelques particularités poético-musicales. La première pièce représente la tradition du *Spruch*, avec *Das Erdbeerlied* ('la chanson des fraises') de Wilden Alexander (*J*) ; la seconde, celle du *Minnelied*, avec *Summer unde winter* de Neidhart (Fragment *O*), et la troisième celle de la poésie épico-lyrique avec la *Titirelstrophe*.

²³ Pour une étude détaillée de ces formes voir Elisabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1996 ; Christelle Chaillou, *Faire los motz e-l so. Les mots et la musique dans les chansons de troubadours*, Brepols, Turnhout, 2013.

Hie bevorn, do wir kynder waren, Meister Alexander, Jena Liederhandschrift,

fol. 24^v-25^r²⁴

Cette première pièce, intitulée *Erdbeerlied* ('Chanson des fraises'), est due au poète *Der wilde Alexander* (litt. 'Alexandre le Sauvage', cet adjectif pouvant se rapporter au caractère insolite des images employées et/ou à l'engagement de son ton). Comme le rappelle Florian Kragl, l'interprétation de cette pièce a fait couler beaucoup d'encre : alors que les premières strophes racontent des souvenirs d'enfance (et notamment la cueillette des fraises), dans un cadre bucolique, les suivantes sont plus sombres, avec l'évocation d'une morsure de serpent, des dangers de la forêt et des violences subies par cinq jeunes filles. La première strophe analysée ci-après dresse le décor :

*Hie bevorn, do wir kynder waren
und die tzeit was in den jaren,
Daz wir liefen of die wesen
von ienen her wider tzu desen,
Da wir under stunden
fiol vunden,
da sicht man nu rynder besen²⁵.*

Forme du vers et de la strophe

Dans cette strophe de 7 vers, les 6 premiers sont caractérisés par des rimes suivies (AABBCC) et des sous-unités syntaxiques de deux vers chacune (conjonction *und* entre les vers 1 et 2 ; enjambements entre les vers 3 et 4, puis 5 et 6). Les 4 premiers vers ont 4 accents ; les vers 5 et 6, plus brefs, en ont 3 et 2. Le dernier vers reprend la rime des vers 3 et 4 (B), ainsi que leur schéma accentuel (4 accents). Trois majuscules mettent en valeur les trois unités syntaxiques de la strophe (vers 1, 3 et 5) – dès la strophe 2, on observe une distorsion entre l'emploi des majuscules (aux mêmes vers) et l'organisation syntaxique (par exemple, en début de vers 5, une majuscule est présente alors que les vers 4 et 5 sont liés par un enjambement). Les majuscules soulignent davantage la structure métrique et rimique que syntaxique.

²⁴ Pour la transcription et l'édition du texte assortie de commentaires, voir la base en ligne *Lyric des deutschen Mittelalters*. La *database* propose plusieurs niveaux de transcription/édition du texte et un accès aux images numérisées.

²⁵ 'Autrefois, en ce lieu, lorsque nous étions des enfants, / à l'époque où / Nous courions dans les prairies, / batifolant d'un lieu à l'autre, / alors, parfois, / nous découvriions des choses extraordinaires, / là où l'on voit à présent courir les bœufs.' (traduction de Delphine Pasques).

Syntaxe et sémantique

Dans la première strophe, on observe une rupture sémantique entre les 6 premiers vers, qui évoquent l'enfance, et le 7^e vers qui revient au présent du poète (« *da sicht man nu rynder besen* », 'là où l'on voit à présent courir les bœufs'). Il en est de même dans la seconde strophe, avec un 7^e et dernier vers général qui tranche avec le récit des vers précédents (« *alsus get die tzeit von hyn* », 'c'est ainsi que passe le temps'). Dans les strophes 3 et 4, on observe également une rupture dans le dernier vers, avec le passage au discours direct (une voix avertit les enfants d'un danger) ; dans les trois dernières strophes, le dernier vers évoque toujours une émotion négative ou un péril.

Forme musico-textuelle

La forme musico-textuelle s'avère ici quelque peu singulière vis-à-vis du corpus copié dans *J*, dont les mélodies optent très majoritairement pour des formes AABA ou AAB. Cette strophe de 7 vers ne s'organise pas en *Stollen*²⁶. Elle contient 3 sections, comme le souligne la présence de majuscules sur le manuscrit²⁷. La forme rimique semble ici singulière si on la compare au répertoire métrique des troubadours qui n'en fait d'ailleurs pas état. Cependant, l'organisation de la mélodie ne suit pas exactement le plan donné par les majuscules (voir figure 1). La mélodie est en mode de *ré* avec la présence d'un *sib* au vers 4, pouvant être considéré comme une très brève modulation. La mélodie des vers 2 et 3 se réplique avec très légères variations aux vers 5 à 7 (sachant que les vers 5 et 6 forment une sous-unité syntaxique et sémantique) : il y a donc bien une correspondance entre la mélodie et la syntaxe. Les deux cadences fermées (voir figure 1) de la fin des vers 3 et 7 marquent respectivement la fin d'une première section puis la fin de la strophe. La mélodie du vers 1 présente une cadence intermédiaire et celle de la fin du vers 4 une cadence ouverte. Ainsi la forme musicale serait ABCB' et plus globalement AA' (voir tableau 1). Toutefois, l'organisation de la mélodie ne serait pas en totale adéquation avec la syntaxe.

La mélodie du vers 4 est construite pour exprimer un contraste en employant plusieurs techniques²⁸ :

- un changement dans le mouvement de la courbe musicale : le mouvement ascendant des trois premiers vers (comme des 3 derniers) laisse place à la répétition de quatre sons sur les quatre premières syllabes ;

²⁶ Florian Kragl confirme cette analyse, cf. ses commentaires en ligne dans la database *Lyrik des Deutschen Mittelalters*.

²⁷ Les formes musicales sont mises en exergue dans *J* par l'emploi de majuscules, soulignant ainsi les différentes parties intra-strophiques. À ce propos, voir Chaillou-Amadiou et Pasques, « Aux origines du Lied ? ».

²⁸ Au niveau sémantique, ce 4^e vers clôt et met en valeur l'unité thématique, sémantique (et syntaxique) des 4 premiers vers (du moins pour les strophes 1 et 3).

- un changement d'ambitus ; l'ambitus *LA-FA* laisse place à un ambitus dans l'aigu *FA-sib* ;
- l'unique présence du *la* et du *sib*, notes les plus aiguës de la pièce.

Ces techniques pour effectuer des contrastes dans la strophe s'observent également dans les mélodies de trouvères et encore plus chez les troubadours²⁹. Le contraste aurait ici une double fonction : mettre en valeur la structure musicale avec une nette séparation entre les deux parties et le sens du premier passage important de la strophe, le second se situant au dernier vers.

| Vers | Rimes | Accents | Syntaxe | Vers mélodiques | Forme musicale | Majuscules | Cadences |
|------|-------|---------|--|-----------------|----------------|------------|-----------------------|
| 1 | a | 4 | Unité (<i>und</i> entre les deux vers) | A | A | X | |
| 2 | a | 4 | | B | B | | |
| 3 | b | 4 | Unité (enjambement entre v. 3 et 4) | C | C | X | Fermée (<i>RÉ</i>) |
| 4 | b | 4 | | D | | | Ouverte (<i>la</i>) |
| 5 | c | 3 | Enjambement entre v.5 et 6 | B' | B' | X | |
| 6 | c | 2 | | | | | |
| 7 | b | 4 | Malgré la corrélation syntaxique (<i>da...da...</i>), rupture sémantique | C' | | | Fermée (<i>RÉ</i>) |

Tableau 1 : Structure strophique de *Hie bevorn*

²⁹ Voir Chaillou, *Faire los motz e-l so*.

The image shows a musical score for the fragment 'Hie bevorn' from a manuscript. It consists of seven staves (v. 1 to v. 7) with lyrics underneath. The score is annotated with several terms:

- a**: A blue box highlights the first two staves (v. 1 and v. 2).
- b**: A blue box highlights staves v. 3, v. 4, v. 5, v. 6, and v. 7.
- c**: A green box highlights staff v. 4, with the label 'vers de contraste' above it.
- b'**: A blue box highlights staves v. 5, v. 6, and v. 7.

Specific annotations include 'cadence fermée' (closed cadence) in red text on staff v. 3 and 'cadence ouverte' (open cadence) in green text on staff v. 4.

Figure 1 : structure musicale de *Hie bevorn* (J, fol. 24^v-25^r)

Summer unde winder, Neidhart (fragment O, fol. 1^v -2^r)

O est un fragment qui contient 6 chansons de Neidhart von Reuental, *Minnesänger* du sud de l'aire germanophone, vraisemblablement en activité dans la première moitié du XIII^e siècle. Neidhart est le premier *Minnesänger* dont fut rédigée une anthologie dès la fin du XIII^e siècle³⁰. Parmi les six pièces de *O*, cinq sont notées avec une mélodie. Il s'agit de la plus ancienne attestation des mélodies de Neidhart, voire de la tradition du *Minnesang*. L'emploi de la minuscule gothique permet de dater le manuscrit au début du XIV^e siècle, ou un peu avant 1300³¹. Longtemps déconsidérés, ces fragments ont à nouveau retenu l'attention à partir des années 1980³² et plus récemment avec les études de Marc Lewon³³. Traditionnellement, cette chanson est classée comme le 22^e chant d'hiver de Neidhart. Les chants d'hiver, par opposition aux chants d'été, présentent une forme de *canzone* ; les strophes sont plus longues, d'une construction plus complexe que pour les chansons d'été. La mélodie de cette pièce n'est

³⁰ Il s'agit du ms. *R* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Germ. Fol. 1062).

³¹ Cf. Lewon, *Untersuchungen zu den Melodien Neidharts* ; Id., « Die Melodienüberlieferung zu Neidhart », *Neidhart und die Neidhart-Lieder : Ein Handbuch*, éd. Margarete Springeth, Franz Victor Spechtler, Berlin-New York, de Gruyter, 2018, p. 169-240 ; Id., « Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts », *Das mittelalterliche Tanzlied (1100-1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, éd. Dorothea Klein et al., Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 137-179.

³² Cf. Ingrid Bennewitz-Behr, *Die Melodieüberlieferung des Frankfurter Neidhart-Fragmentes O (Ms. germ. Oct. 18) : Studien zur Editionsproblematik und Diskussion ihrer Stellung in der Gesamtüberlieferung*, unpubliée Magisterarbeit, Universität Münster, 1983.

³³ Lewon, *Untersuchungen zu den Melodien Neidharts*, p. 24.

attestée qu'une seule fois dans ce fragment. Il s'agit d'une chanson d'amour : le poète regrette de ne plus avoir les faveurs d'une belle qu'il a pourtant servie pendant trente années ; il s'est fait doubler par un trouble-fête, dénommé *Enzemann*, nom propre signifiant (litt. *Hetze-Mann*, 'le semeur de zizanie'). On notera que les strophes ne sont pas dans le même ordre selon les manuscrits. Voici la première strophe et sa traduction ; les syllabes accentuées sont indiquées en caractères gras ; les syllabes soulignées sont accentuées et allongées (elles correspondent à des blanches, et forment la première partie de cadences tintantes dissyllabiques) :

Summer unde winder
Sint (mir) beyde gheliche lanc
we se och undersceyden sin.
desse rete lazent mir zo losen ane strit.
nieman ist so swinder
tod er lieve leyden wanc
em enkan der blomen scin
truren nicht ervenden her ensien sich alle taghe.
aldus han ich mich ghesent
nach der guden langhe here
unde han minen mot an se ghewent.
so ist ir vraghen wes ich dummer ghere³⁴.

Forme du vers et de la strophe

La strophe est structurée en deux parties (*Aufgesang* / *Abgesang*). La première partie (*Aufgesang*, 8 vers) contient deux *Stollen* identiques de quatre vers, avec la répétition des trois rimes finales pour les trois premiers vers, et une rime isolée pour le quatrième : ABCD ABCE. Le dernier vers de chaque *Stolle* est également plus long (7 accents, contre 4 dans les trois vers précédents). À l'isolement formel des vers 4 et 8 correspond une mise en valeur sémantique (vers 4 : le poète s'adresse à son public, dans un commentaire métalinguistique : (« Laissez-moi vous expliquer le sens de ces paroles » ; vers 8, le poète insiste sur le caractère fatal du désespoir, suite à un amour déçu). La seconde partie de la strophe (*Abgesang*), plus courte comme souvent, contient 4 vers aux rimes croisées (FGFG), dont le dernier est plus long (6 accents, contre 4 dans les 3 vers précédents). Ce vers plus long est le seul qui réunisse le *ich* du poète et le *ir* (possessif) de la femme aimée – pour affirmer leur incompréhension. Dans cette pièce, les vers les plus longs (4, 8 et 12) occupent des positions stratégiques au niveau sémantique et mettent en valeur la structure strophique interne, qui est également soulignée par les rimes et les cadences.

³⁴ 'Été et hiver / ont pour moi la même durée / bien qu'ils soient différents. / Laissez-moi vous expliquer ces propos. / Personne n'est assez vif, / si l'amour prend une tournure douloureuse, / pour, grâce à l'éclat des fleurs, / éviter la tristesse, on est condamné à la douleur. / Ainsi, je regrette / depuis fort longtemps la belle / à laquelle j'ai donné mon cœur. / Et elle se demande ce que j'attends d'elle, idiot que je suis' (texte établi d'après *J* et traduit par nos soins).

Syntaxe

Chaque *Stolle* correspond à une unité syntaxique et sémantique (voir tableau 2). On observe un premier enjambement au début du 1^{er} *Stolle* (vers 1 et 2), un second à la fin du 2^e *Stolle* (vers 3 et 4 : longue unité syntaxique) et un dernier au début de l'*Abgesang* (vers 9 et 10). Les enjambements sont donc irrégulièrement distribués, mais à des articulations entre les parties intra-strophiques.

| Vers | Rimes | Accents | Mélodie | Cadences | Forme | |
|----------------|-------|---------|---------|-----------------|-------|------------------|
| 1 => | a | 4 | A | O (<i>la</i>) | A | <i>Aufgesang</i> |
| 2 | b | 4 | B | - | | |
| 3 | c | 4 | C | O (<i>la</i>) | | |
| 4 | d | 7 | D | F (<i>ré</i>) | | |
| 5 | a | 4 | A' | O (<i>la</i>) | A' | |
| 6 | b | 4 | B' | - | | |
| 7 => | c | 4 | C' | O (<i>la</i>) | | |
| 8 | e | 7 | D' | F (<i>ré</i>) | | |
| 9 => | f | 4 | E | O (<i>la</i>) | B | <i>Abgesang</i> |
| 10 | g | 4 | F | F (<i>fā</i>) | | |
| 11 | f | 4 | G | F (<i>fā</i>) | | |
| 12 | g | 6 | H | F (<i>ré</i>) | | |

Tableau 2 : structure strophique de *Summer unde winder*

Mélodie

L'*Aufgesang* est en mode de *ré*, la première phrase de l'*Abgesang* module en mode de *fa* et la seconde phrase reprend le mode de *ré*. Marc Lewon a longuement analysé cette pièce. Sur la sixte ascendante, il prend parti contre la théorie de Bertau qui suggérerait une correction du *mi* en *la*³⁵. Bertau évoque un possible oubli de clé, cependant, Marc Lewon pense, à juste titre, que les deux occurrences de la sixte ascendante dans les 2 *Stollen* rendent peu probable un oubli de clé. Le *mi* du premier *Stollen* pourrait aussi, selon Lewon, être corrigé en *ré*, ce qui semble, effectivement être une erreur probable³⁶.

Les deuxièmes vers de chaque partie de l'*Aufgesang* comptent un nombre équivalent d'accents. Une question se pose toutefois sur la manière d'interpréter deux accents consécutifs, comme nous le voyons entre certains vers. De deux choses l'une, deux accents consécutifs indiqueraient soit une pause, soit un allongement de la syllabe faisant office de syllabe atone. Dans le cas où l'entre deux vers reste dans l'alternance accentuée/atone, il est envisageable de les enchaîner sans pause. Chaque premier vers de chaque *Stolle*, soit les vers 1 et 5, se termine par une cadence tintante, nommée « *klingende Kadenz* » en position ouverte, cadence suspensive. La particularité de ce type de cadence est justement l'allongement de la syllabe accentuée. Pour « *Winder* » et « *Swinder* », la voyelle /i/, brève, est en syllabe fermée : il s'agit donc d'une syllabe de longueur moyenne, qui peut être allongée. Les deux *Stollen* de l'*Aufgesang* et l'*Abgesang* présentent également une cadence tintante en position fermée (conclusive). Cependant, même si la mélodie est similaire sur « *strit* » (fin du vers 4), nous n'avons pas de cadence tintante au niveau métrique.

La mélodie s'adapte au texte : dans vers 1, on ajoute un *la* ; dans le vers 7, on en retire un : cela est parfaitement conforme à l'accentuation du texte. Le vers 4 est plus long que les autres, mais la répétition du *la* au début incite à l'accélération. La dernière syllabe est allongée et traitée musicalement comme deux syllabes ; ce « vers orphelin » a un sens métalinguistique qui prend la forme d'un commentaire sur ce qui vient d'être dit. Nous voyons parfois des liens clairs entre les accents et les contours mélodiques : dans le vers 9, en mode de *fa*, les accents appuient les notes pivots du mode (*la/do/la/fa*) ; au vers 10, « *guden* » est en valeur par un rythme du vers du vers différent des autres.

³⁵ Voir Lewon, *Untersuchungen zu den Melodien Neidharts*, p. 48.

³⁶ *Ibid.*, p. 55-56 : selon Lewon, la cadence en *fa* est très employée dans le *Spruchgesang*. L'association avec le *Spruch* est possible mais ce type de cadence est retrouvé dans bien d'autres corpus notamment chez Machaut ou Landini.

A

Su- mmer un- de win- der

Sint (mir) bey- de ghe- li- che lanc

we se och un- der- scey- den sin

cadence ouverte en ré

de- sse re- te la- zent mir zo lo- sen a- ne strit

cadence fermée en ré

A'

nie- man ist so swin- der

tod er lie- ve ley- den wanc

em en- kan der blo- men scin

cadence ouverte en ré

tru- ren nicht er- ven- den her en- sien sich a- lle taghe

cadence fermée en ré

B

al- dus han ich mich ghe- sent

nach der gu- den lan- ghe here

unde han mi- nen mot an se ghe- went

so ist ir vra- ghen wes ich du- mmer ghe- re

cadence fermée en fa

cadence fermée en ré

Figure 2: *Summer unde Winter*, Neidhart (fragment O, fol. 1^v-2^r)

Titurelstrophe (Wien, ÖNB, 2675, vers 1300)

Cette unique strophe est attestée au tout début du manuscrit contenant *der Jüngere Titurel* ('le nouveau Titurel'), épopée de Albrecht von Scharfenberg : il s'agit de la continuation du *Titurel* de Wolfram von Eschenbach, fragment d'une épopée aux accents courtois, composé entre *Parzival* et *Willeham*. Cette épopée plus ancienne relate les amours de Schionatulander et de Sigune. L'auteur de cette strophe, isolée sur

la page de garde du manuscrit, n'est pas connu. Selon Mertens³⁷, il s'agirait ici de la plainte de Sigune pour son chevalier Schionatulander : assise sur une branche de tilleul, elle tient son amant mort dans les bras.

Lamer ist mir entsprungen.

ach mein lait ist veste.

Owe clag hat betwungen.

mein sendes hercz. ouf dirre linden este.

Hoher mvt trost vreude mvs sich decken.

sufczen travren wainen.

*wil ich han vm disen werden recken*³⁸.

Forme du vers et de la strophe

Cette strophe à 4 vers longs rappelle la forme longue, épique, de la *Chanson des Nibelungen*³⁹. Chaque vers compte deux hémistiches, à l'exception du 3^e vers. Les hémistiches présentent des schémas accentuels différents⁴⁰. Les deux premiers vers se correspondent par une rime interne, suivie (aa), et une rime finale, également suivie (bb). Les deux derniers vers se caractérisent par une rime finale, suivie (cc). Tous les hémistiches finissent par une cadence tintante, sur deux syllabes, caractérisée par l'allongement de l'avant-dernière syllabe⁴¹. Cette strophe est donc scindée en deux par la présence d'un 3^e vers de métrique différente (alors que dans la *Chanson des Nibelungen*, les 4 vers longs présentent la même métrique) : au niveau du sens, il s'agit de l'unique vers qui énonce des émotions positives (« exaltation, consolation et joie ») - pour les congédier en fin de vers. On retrouve donc une correspondance entre isolement formel et inversion du paradigme sémantique. Ce

³⁷ Cf. Volker Mertens, « Zu Text und Melodie der Titrelstrophe : *lamer ist mir entsprungen* », *Wolfram-Studien*, éd. Werner Schröder, Wolfram von Eschenbach-Gesellschaft, vol. 1, Erich Schmidt Verlag, 1970, p. 219-239.

³⁸ 'Des pleurs s'échappent de mon cœur. Hélas ! ma douleur est bien installée, / et la Plainte s'est emparée de mon cœur souffrant, assise sur cette branche de tilleul, / Exaltation, Consolation et Joie ont disparu, / Soupirs, Deuil et Larmes, je veux pleurer avec vous ce valeureux guerrier' (traduction de Delphine Pasques).

³⁹ Pour rappel, dans la *Chanson des Nibelungen*, chaque strophe contient 4 vers longs, constitués chacun de 2 hémistiches (dans chaque vers long, le premier hémistiche comporte 4 mesures, le second trois seulement ; seul le deuxième hémistiche du dernier vers contient 4 mesures pleines). Chaque mesure contient deux temps, dont seul le premier est accentué (et correspond à une syllabe accentuée en langue). Les rimes sont suivies. Les principales caractéristiques communes à la *Chanson des Nibelungen* et à la strophe étudiée ici sont donc le vers long et le schéma des rimes. Pour une description précise de la strophe épique, cf. Herbert Bögl, *Abriss der mittelhochdeutschen Metrik*, Hildesheim, Olms, 2006, p. 31-33).

⁴⁰ On observe ainsi 4 accents dans le premier hémistiche des vers 1, 2 et 4 ; 6 accents dans le second hémistiche des vers 2 et 4, ainsi que dans le vers 3, qui ne comporte qu'un seul hémistiche.

⁴¹ Lorsque la cadence est tintante (all. *klingende Kadenz*), la dernière mesure commence par une syllabe frappée par un accent secondaire ; dans cette pièce, la syllabe qui précède est allongée. Les cadences tintantes sont donc ici dissyllabiques (*zweisilbig klingend*, cf. Bögl, *Abriss*, p.18).

vers contient également la seule cadence fermée en ré de la strophe, qui oscille entre le mode de *fa* et le mode de *ré*. Cependant, il pourrait aussi s'enchaîner au vers suivant, qui reprend la mélodie du vers 1 sans le *ré* initial. En bref, si la fin du vers incite à la pause, il s'enchaîne aussi au suivant.

Syntaxe et stylistique

En ce qui concerne la correspondance entre les hémistiches et la syntaxe, on observe deux possibilités : soit chaque hémistiche correspond à une unité syntaxique (vers 1, 3), soit deux hémistiches forment une seule unité syntaxique (vers 2 et 4). Aucun enjambement n'est attesté.

Il s'agit donc d'une strophe épico-lyrique asymétrique, strophe scindée en 2 par le 3^e vers : cette forme ne relève ni du *Minnesang* ni du *Spruch*, mais s'apparente au vers long épique (voir tableau 3).

On remarque que le sujet des énoncés ne désigne jamais la personne qui souffre, mais des émotions du champ de la tristesse et du deuil, mises en scène comme des allégories (*iamer* : 'les pleurs', *lait* : 'la douleur', *clag* : 'la plainte', *sufzen* : 'les soupirs', *trauren* : 'le deuil', *wainen* : 'les larmes'). Le sujet qui souffre est par ailleurs toujours désigné à l'accusatif, ce qui renforce l'impression de passivité, d'accablement.

| Vers | Hémistiches | Rimes | Mélodie | Cadences | Position |
|------|-------------|-------|---------|------------------|-----------------------|
| 1 | 1 | a | A | Tintante finale | |
| | 2 | b | B | Tintante interne | Ouverte (<i>la</i>) |
| 2 | 3 | a | A' | Tintante interne | |
| | 4 | b | C | Tintante finale | |
| 3 | 5 | c | D | Tintante finale | Fermée (<i>RÉ</i>) |
| 4 | 6 | d | A'' | Tintante interne | |
| | 7 | c | C'' | Tintante finale | |

Tableau 3 : structure strophique de *Titurelstrophe*

La strophe est notée en *Hufnagelnotation* ('notation à clous') avec principalement :

des *punctum* : 

et des *virga* : 

Nous remarquons que, si le *punctum* est principalement placé sur des syllabes atones, certaines *virgae* le sont également. Ainsi les deux signes ne sembleraient plus ici distinguer des accents mais feraient peut-être déjà référence à une durée à l'image de la brève et de la longue du système franconien. Cependant, le *punctum* sur l'accent à la rime de « *entsprungen* » semblerait illogique ; d'ailleurs la répétition variée de la mélodie au vers 3 présente une *virga* sur « *bewungen* ». Sur « *entsprungen* », la *virga* pourrait se substituer à un *punctum* (voir figure 3).

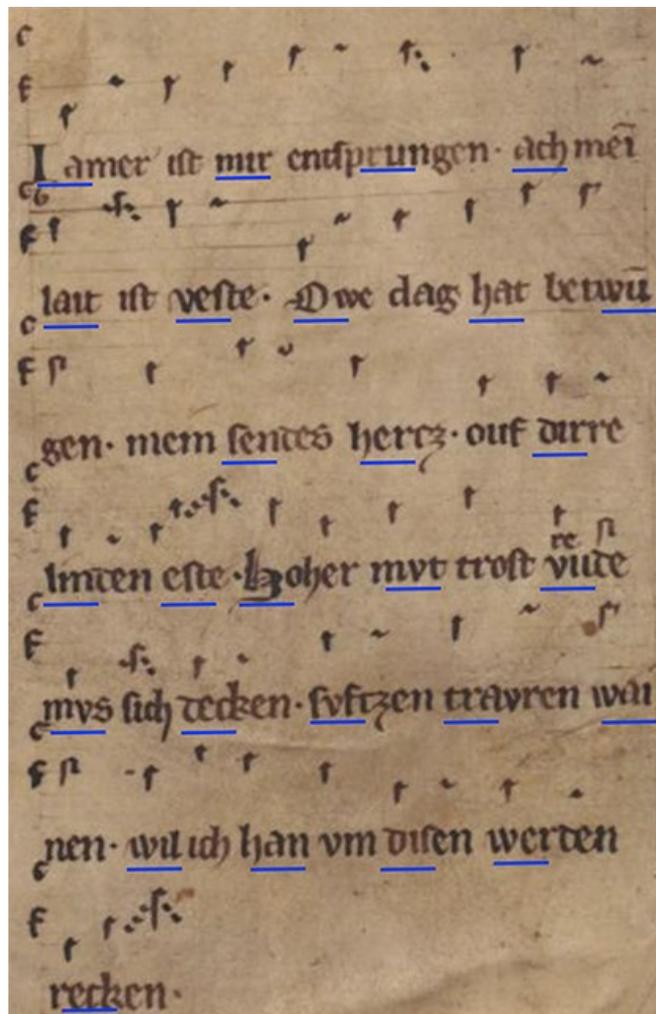


Figure 3 : *Titurelstrophe*, position des accents (en bleu)

La mélodie oscille entre le mode de *fa* (avec la présence du *sib*) et le mode de *ré*. La mélodie est conçue avec des enjambements musicaux ; la seule “vraie” cadence conclusive de

la pièce se situe sur « *decken* », cependant la courbe musicale, qui prend la mélodie du premier vers mais s'enchaîne avec le vers suivant. La fin de la strophe, elle aussi, appelle à une suite ou à reprendre la mélodie du début. Ainsi conçue, la mélodie laisse presque penser à une marche processionnelle. Si l'on suit la structure syntaxique de la strophe, la mélodie est conçue en 4 phrases ; les phrases 2 et 4 étant plus longues environ d'un tiers que les phrases 1 et 3. La phrase 3 s'enchaîne là-aussi directement à la phrase 2 ; à la fin de la phrase 3 commence la reprise musicale de la phrase 2. L'ambiguïté du mode et l'absence de véritable cadence conclusive appuie d'autant plus le caractère circulaire de la mélodie.

Pour conclure sur cette pièce, on soulignera qu'il est difficile de classer cette strophe : elle ne relève bien évidemment pas du *Spruch* ; par sa thématique, elle pourrait relever du *Minnesang*, mais par sa forme épico-lyrique, elle se rapproche des épopées allemandes médiévales (*Chanson des Nibelungen*, *Kudrun*). Cette forme fait penser aux premiers textes de *Minnesang* qui nous sont parvenus (mais copiés sans mélodie).

Conclusion

L'analyse des trois pièces choisies dans le cadre de cette étude ne permet pas de répondre définitivement à la question posée en introduction, à savoir si les poètes allemands du XIV^e siècle sont bien les héritiers des troubadours et des trouvères. Néanmoins, on retiendra l'importance de la question des sources dont nous disposons pour ces différentes traditions : la tradition musicale est bien représentée pour la poésie didactique allemande, absente dans le domaine occitan et peu présente dans le domaine français (ou alors sous des formes sensiblement les mêmes que pour la poésie courtoise) ; pour la poésie courtoise, les traditions musicales allemandes sont tardives et bien moins fournies que les traditions occitanes et françaises. En d'autres termes, si l'on souhaite comparer les mélodies et les rapports entre paroles et musique entre ces différentes traditions, alors la mise en regard est *de facto* malaisée, et implique de mettre en œuvre des méthodes de reconstruction.

C'est sans doute au niveau des thématiques abordées, essentiellement pour la *Minne*, que les parallèles sont les plus évidents, sans parler nécessairement de filiation ; en revanche, comme nous l'avons observé dans les pièces étudiées ici, au niveau des formes poético-musicales, la prudence est de mise. Pour la forme du vers et le rythme musical, la poésie est syllabique chez les occitans et les français, mais accentuelle chez les allemands, avec une alternance syllabe accentuée / syllabe atone ; par ailleurs, on a généralement (et traditionnellement) un seul accent principal par hémistiche dans les traditions occitanes et françaises, mais nécessairement plusieurs chez les poètes allemands. Soulignons enfin que l'analyse de notre deuxième exemple a bel et bien mis en lumière des techniques de composition communes. La question de la filiation avec les traditions des troubadours et des trouvères mérite donc de plus amples investigations qui prennent en compte les mélodies.