

Chanter en langue allemande au XIV^e siècle

Par Christelle Chaillou et Delphine Pasques

Publication en ligne le 09 novembre 2021

Table des matières

La tradition allemande

- Présentation des sources musicales
- Le Chansonnier de Jena et la tradition du *Spruch*
- La tradition du *Minnelied*
- Styles et formes dans la tradition allemande

Rapport texte-musique, quelques exemples types

- Hie bevorn, do wir kynder waren, Meister Alexander, Jena Liederhandschrift, fol. 24^v-25^r

- Forme du vers et de la strophe
- Syntaxe et sémantique
- Forme musico-textuelle
- Summer unde winder, Neidhart (fragment O, fol. 1^v-2^r)
- Forme du vers et de la strophe
- Syntaxe
- Mélodie
- Titurelstrophe (Wien, ÖNB, 2675, vers 1300)
- Forme du vers et de la strophe
- Syntaxe et stylistique

Conclusion

Texte intégral

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 musicales [1] », et spécifie un peu plus loin que les *Minnesänger* ont adapté des mélodies de trouvères [2]. 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 le 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 suit [3], 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.

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 mariales ^[5], un *Minnelied* et des *Leich* de forme non strophique ^[6].

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.
- *Pr1*: Prague, Staats und Universitätsbibl., I C 39, ^{xiv}^e siècle ^[7].
- *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*: Vorau, 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 Vierge^[8].

- *Wi1* : 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 textuelle^[9]. 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 Klein^[10], 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-Uthleb^[11], 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, 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-Wittenberg^[12]. Selon Jürgen Wolf^[13], 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 didactique^[14] : 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 nuancées [15], 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 ornée [17].

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 *canso* 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 texte [19]. 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 Lug [20], 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 : la forme AAB, l'*oda continua* et la forme dite « libre » avec répétition musicale [23]. 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' (*Titurelstrophe*).

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 *Titulelstrophe*.

Hie bevorn, do wir kynder waren, Meister Alexander, Jena Liederhanschrift, fol. 24^v-25^r [24]

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 besen* [25].

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.

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 manuscrit [27]. 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 techniques [28] :

- 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 ;
- 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 troubadours [29]. 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		X	Fermée (<i>RE</i>)
4	b	4		D	C		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>), C' rupture sémantique				Fermée (<i>RE</i>)

Tableau 1 : Structure strophique de *Hie bevorn*

a

v. 1 Hie bevo^{rn}, do wir kyn- der wa- ren

b

v. 2 und die tzeit was in den ja- ren

v. 3 Daz wir lie- fen of die we- sen

cadence fermée

vers de contraste

c

v. 4 von ie- nen her wi- der tzu de- sen

cadence ouverte

b'

v. 5 Da wir un- der stun- den

v. 6 fi- ol vun- den

v. 7 da sicht man nu ryn- der besen

cadence fermée

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

O est un fragment qui contient 6 chansons de Neidhart von Reuenthal, *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 siècle [30]. 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 gotique permet de dater le manuscrit au début du ^{xiv}^e siècle, ou un peu avant 1300 [31]. Longtemps déconsidérés, ces fragments ont à nouveau retenu l'attention à partir des années 1980 [32] et plus récemment avec les études de Marc Lewon [33]. 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 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) **b**e**y**de gheliche **l**anc*
***w**e se och **u**nders**ce**yden **s**in.*
*desse **r**ete **l**azent **m**ir zo **l**osen **a**ne **s**trit.*
***n**ieman **i**st so **s**winder*
***t**od er **l**ieve **l**eyden **w**anc*
***e**m en**k**an der **b**lomen **s**cin*
***t**ruren **n**icht **e**r**v**enden **h**er **e**nsien sich **a**lle **t**aghe.*
***a**ldus **h**an ich **m**ich ghesent*
***n**ach der **g**uden **l**anghe **h**ere*

unde han **minen** **mot** an se ghewent.
so **ist** ir **vraghen** **wes** ich **dummer** **ghere** [34].

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.

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 (la)	A	Aufgesang
2	b	4	B	-		
3	c	4	C	O (la)		
4	d	7	D	F (ré)		
5	a	4	A'	O (la)	A'	
6	b	4	B'	-		
7=>	c	4	C'	O (la)		
8	e	7	D'	F (ré)		
9=>	f	4	E	O (la)	B	Abgesang
10	g	4	F	F (fa)		
11	f	4	G	F (fa)		
12	g	6	H	F (ré)		

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 suggérait 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 probable [36].

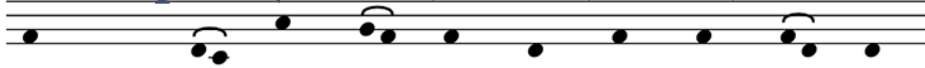
Les deuxièmes vers de chaque partie de l'*Aufgesang* comptent un nombre équivalent d'accents. Une question se pose toutefois sur la manière d'interpréter deux accents consécutifs, comme nous le voyons entre certains vers. De deux choses l'une, deux accents consécutifs indiqueraient soit une pause, soit 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 méta-linguistique 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.

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

unde han mi- nen mot an se ghe- went

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 Mertens [37], 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 différents [40]. 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 syllabe [41]. 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 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>RE</i>)

4	6	d	A''	Tintante interne	
	7	c	C''	Tintante finale	

Tableau 3 : structure strophique de *Titirelstrophe*

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).

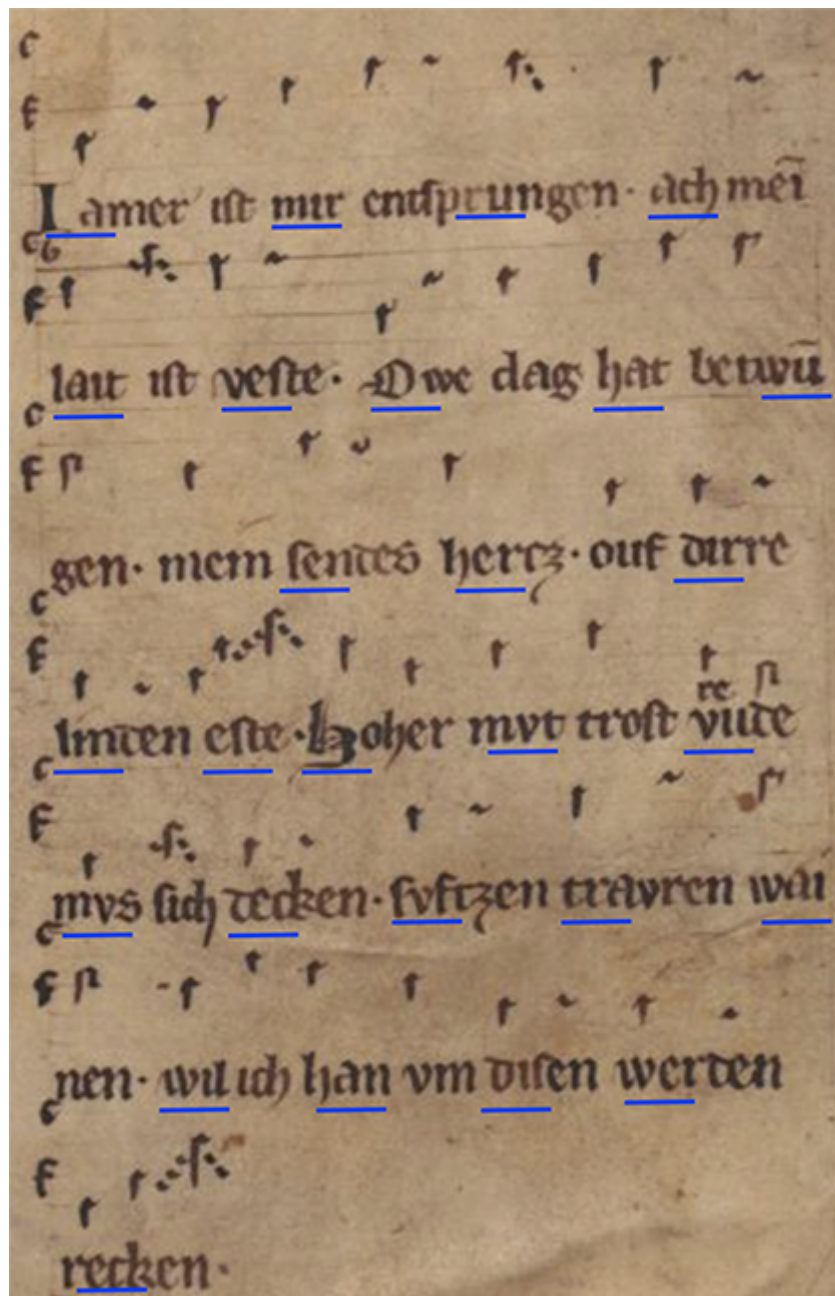


Figure 3 : *Titurelstrophe*, position des accents (en bleu)

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 2. La phrases 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.

Notes

.....

[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 XI^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 rédigé avec le soutien de la Fondation Humboldt (2019-2021).

Unterstützt von / Supported by



Alexander von Humboldt
Stiftung / Foundation

[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.

[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.

[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.

[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.

[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.

[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 découvrions des choses extraordinaires, / là où l’on voit à présent courir les bœufs.’ (traduction de Delphine Pasques).

[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).

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

[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*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Münster, 1983.

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

[34] 'Eté 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).

[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.

[37] Cf. Volker Mertens, « Zu Text und Melodie der Titurelstrophe : *iamer 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, / Soupairs, 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).

Pour citer ce document

Par Christelle Chaillou et Delphine Pasques, «Chanter en langue allemande au ^{xiv}^e siècle», *Textus & Musica* [En ligne], Les numéros, 3 | 2021 - Langues et musiques dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, mis à jour le : 12/09/2022, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1877>.

Quelques mots à propos de : Christelle Chaillou

CNRS/CESCM, Würzburg Universität, Chargée de recherche CNRS au CESCM de Poitiers depuis 2016. Après avoir soutenu une thèse en musicologie médiévale sur les rapports texte/musique dans les chansons de troubadours à l'Université de Poitiers en 2007, elle poursuit ses recherches à l'Université autonome de Barcelone, à l'EPHE sous la direction de Fabio Zinelli puis au Collège de France en étant l'assistante de Michel Zink de 2013 à 2015. Avec Fabio Zinelli, elle crée en 2013, les rencontres bisanue

...

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)