

Fautes musicales et fautes textuelles dans les lais lyriques transmis par les chansonniers du Roi (*M*) et de Noailles (*T*)

Par Francesco Carapezza

Publication en ligne le 15 octobre 2020

Résumé

In this contribution we shall present some anomalies in the musical notation of the anonymous lyric lais transmitted by French chansonniers *M* and *T* (i.e. *Kievrefoil*, *Markiol* and *Nompar*), which share the same source, and to which a recently discovered chansonnier fragment (*Bo*) can be added. The plural attestation of these heterostrophic texts allows to nuance the strict notion of musical error, advocated by John H. Marshall for this very corpus. Finally, we discuss an interesting case (*Nompar*, str. X) where musical notation can effectively help the reconstruction of a text corrupted in both witnesses.

Mots-Clés

textual criticism, Romance Philology, medieval musicology, anonymous lyrical lais, French chansonnier M, French chansonnier T, French chansonnier fragment Bo.

Table des matières

Texte intégral

Dans la tradition des lais lyriques et hétérostrophiques anonymes, qui possèdent des caractères formels et musicaux spécifiques par rapport à ceux « d'auteur », le chansonnier de Noailles, siglé *T* (Paris, BnF, fr. 12615), occupe une place considérable, dans le sens qu'il contient une section isolée de onze lais (fol. 61^v-75^v), dont six sont des *unica*^[1], alors que trois sont également transmis par la dernière section, acéphale, de la partie originaire du chansonnier du Roi, siglé *M* (Paris, BnF, fr. 844, fasc. xxix = fol. 212^r-214^v) [2]. Il s'agit de : *Kievrefoel* (*RS* 995), transmis aussi par le chansonnier *C* (Bern, Burgerbibliothek, 389), par le fragment *z* (jadis à Berlin dans la bibliothèque de Johannes Wolf et aujourd'hui égaré) et par un nouveau fragment de chansonnier noté récemment découvert à l'Archivio storico comunale de Bologne (signé ECA, n. 604 et siglé *Bo*) ; *Markiol* (*BdT* 461.24), transmis aussi par *Bo* ; *Nompar* (*BdT* 461.22). En outre, *Rose* (*RS* 900) est partiellement transmis lui aussi par *Bo*, et *Flors ne glais* (*RS* 192), sans musique dans *T* puisqu'il constitue un *contrafactum* du *Lai de Markiol* qui le précède, est transmis aussi par *z* et par un manuscrit des *Miracles* de Gautier de Coinci (Paris, BnF, fr. 2193)^[3].

Les données philologiques permettent de supposer que la section finale de *M*, qui est le manuscrit le plus ancien, reflète l'ordre et le contenu d'une source en commun avec *T*, qui aurait intégré les quatre lais placés entre *Kievrefoel* et *Markiol* (notamment *Rose*, *Aelis*, *Amans*, *Puceles*) en ayant recours à une autre source. Il est intéressant de remarquer à ce sujet que *Markiol* et *Nompar*, les deux lais « en langue mixte », sont les seuls à disposer dans les deux manuscrits d'une portée musicale notée en continu, c'est-à-dire sur tous les vers de chaque strophe, alors que dans les autres cas la mise en page de *T* prévoit comme règle une portée seulement sur la première « division » musicale de chaque strophe, en évitant ainsi de noter les répétitions structurales suivantes. Dans la discussion de quelques cas d'anomalies musicales et textuelles dans *Markiol* et *Nompar*, ces deux faits nous offrent l'avantage de pouvoir confronter d'une part les rédactions de deux copistes différents mais qui découlent d'une même source et, d'autre part, la notation de plusieurs vers « parallèles », c'est-à-dire qui partagent la même mélodie à l'intérieur de chaque strophe.

Rappelons au préalable que John H. Marshall s'était attaché à étudier les problèmes éditoriaux qui relèvent de la relation entre texte, musique et métrique dans les sept premiers lais du chansonnier *T*, en excluant donc les deux lais en langue mixte dont il sera question ici. Le philologue anglais était parvenu à classifier trois types d'erreurs de copie :

Three types of scribal error involving text and music are conceivable : [1] those in which a musical error stems from a mistaken scansion of the text ; [2] those where the presence of a textual error is indicated by the music ; and [3] cases where both text and music are faulty. In addition, the fitting of music to unnotated portions of text can present considerable difficulty^[4].

Il est probable, comme nous le verrons, qu'au moins pour le premier type la notion de « *musical error* » doit être nuancée. Il faut en effet souligner que Marshall considérait à tort comme une faute métrico-musicale l'adjonction d'une note de la même hauteur (*parigrado* en italien) en correspondance d'une rencontre vocalique due à la synalèphe (par ex.

Testament, v. 244 et 247 [7 syll.] : « Chascuns par le monde ala » et « Sainte Eglise comença »). Comme l'a remarqué Maria Sofia Lannutti, il s'agit d'un phénomène récurrent, mais non systématique, que l'on trouve aussi dans des manuscrits musicaux d'autres traditions lyriques (chansonniers provençaux, *laudari* italiens). Les scribes auraient donc tendance à attribuer un neume à chaque syllabe du texte, reflétant ainsi l'allongement du vers musical comme on aurait pu le faire pendant la performance^[5]. Ces répétitions ne seraient donc que de simples variantes d'exécution qui n'affecteraient pas le statut métrique du vers, et qui pourraient (devraient ?) être tolérées dans l'édition du texte musical.

Notation musicale et rencontres vocaliques

Cette pratique reconnue pourrait en principe amener à considérer comme des variantes d'exécution, et non comme des véritables fautes, les neumes rajoutés en correspondance d'une synalèphe mais qui ne sont pas du même degré de la note précédente (*non parigrado*). Dans les lais transmis par *M* et *T*, on trouve trois cas de ce type, dont deux dans *M* (qui pourraient être « corrigés » sur la base de l'autre témoin et des vers musicaux parallèles)^[6] et un dans *T*. Ce dernier est au vers 22 (9 syll.) de la strophe III du *Lai du kievrefoel*, pour lequel on ne dispose pas de la notation de *M* à cause de la chute du feuillet qui le contenait, mais qui se trouvait noté aussi dans le fragment Wolf édité par Friedrich Gennrich^[7].

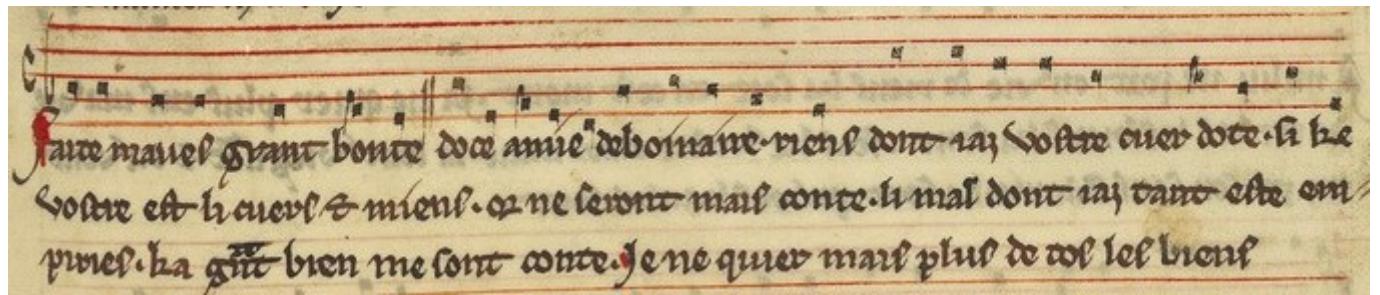


Fig. 1 - *T*, fol. 66^r : *Kievrefoel*, str. III, v. 21-28 (*C*, fol. 188^r ; *T*, fol. 66^r ; *Z*, fol. 2^v) (voir l'image au format original)

21-22 Faite m'aves grant bonté, / doce amie, deboinaire riens, 7a 9b A

23-24 dont j'ai vostre cuer do[n]té / si ke vostre est li cuers et miens ;

25-26 or ne seront mais conté / li mal dont j'ai tant esté empiriés

27-28 k'a grant bien me sont conté: / je ne quier mais plus de tos les biens.

[23 : dontei *C*, donté *Z*. 25 : soient *CZ*. 26 : tant] si *Cz*, espriens *C*, apriens *Z*. 27 : k'a] car *Z*, bien] prout *C*, montei *C*, monté *Z*. 28 : [ne] qier ja plus de trestoz les biens *Z*.]

Comme on le voit sur la fig. 1, le copiste de *T* a noté deux neumes différents sur la dernière syllabe de « doce » (*virga : sol*) et sur la première d' « amie » (*clivis : fa-mi*), unies par la synalèphe, en créant ainsi un effet d'élargissement de la ligne mélodique qui n'entamerait pourtant pas la structure métrique du vers (10 neumes pour 9 positions métriques) ^[8]. Cependant, les musicologues qui ont édité ce lai ont réagi à cette anomalie en supprimant arbitrairement un neume de la leçon de *T*, jugée hypermétrique. Gennrich, en s'appuyant peut-être sur la notation de *Z* qui ne présente pas le neume “ajouté” (mais peut-on faire confiance à son édition interventionniste ?), a éliminé – sans même le signaler – le *do* sur la dernière syllabe d' « amie » (Fig. 2 ^[9]) ; Hans Tischler, qui n'indique curieusement aucune variante de *Z* à cet endroit, a supprimé la *clivis* sur la première syllabe d' « amie » en la qualifiant de neume interpolé (Fig. 3 ^[10]).

III.

The musical score consists of three staves of music in common time (indicated by '3' over '4'). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are:

21. F[ait]e m'a - vez grant bon - té, docé a - mi - e,
25. Or ne so - [ie]nt [més] con - té li mal dont j'ai
3. a₁

The second staff continues with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are:

21. Fai - te m'a - vés grant bon - té, docé a - mi - e,
25. Or ne se - ront mais con - té li mal dont j'ai
3. a₁

The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are:

de - bo - nai re riens, 23. car j'ai vos - tre cuer don -
si es - té a - priens, 27. car grant biens me sont mon -
3. a₁
de - boi - nai - re riens, 23. dont j'ai vos - tre cuer don -
tant es - té em - priens, 27. k'a grant bien me sont mon -

Fig. 2 - Gennrich, « Zwei altfranzösische Lais », p. 42 (voir l'image au format original)

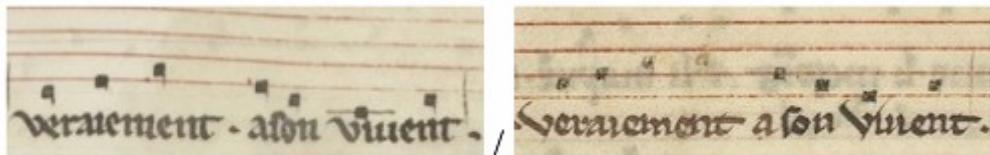
The musical score shows two voices: Z (Treble Clef) and T (Bass Clef). The key signature is one flat. The score includes several neume groups labeled CCCC, lc, 1gh, and lb. The lyrics are:

Z III
T
CCCC
lc
21.Fai - te m'a - vés grant bon - té, 22.docé a - mi - e, de - bo - nai - re riens,
23.dont j'ai vo - stre cuer don - té, 24.si ke vó - stres est li cuers et miens.
25.Or ne se - ront mais con - té, 26.li mal dont j'ai tant e - sté em - priens
27.k'a grant bien sont mon - té: 28.Je ne quier mais plus de tos les biens.

Fig. 3 - Tischler, *Trouvère Lyrics*, vol. XIV, p. L 26-2 (voir l'image au format original)

S'il est donc possible de remettre en question la notion de faute par rapport à l'intégration d'un neume (qu'il soit *parigrado* ou non) causée par une rencontre vocalique, cela ne veut pas dire que les scribes musicaux ne commettaient pas d'erreurs de copie engendrées par une interprétation fautive de la métrique du texte (type 1 de Marshall) ou bien par un texte métriquement erroné. Dans le *Lai de Markiol*, nous trouvons beaucoup d'exemples où l'omission d'un neume s'explique par la présence d'un hiatus interne qu'un des copistes – ou celui de la source commune – n'a pas reconnu, en réalisant ainsi une fausse synérèse. Ainsi l'adverbe « veralement », qui constitue à lui seul un vers quadrisyllabique (str. II, v. 37),

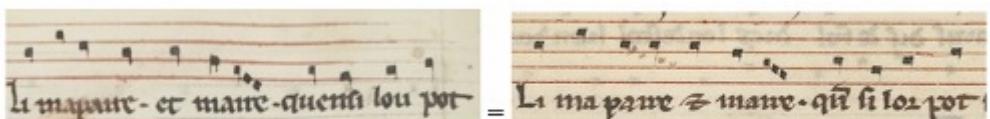
a été compris comme un trisyllabe par le copiste musical de *M*, qui a laissé tomber le neume final attesté par *T*:



Markiol 37 [4syll.] : ve-raie-ment *M* (-1) ; ve-rai-e-ment *T*

Fig. 4 - *Markiol*, v. 37 [4 syll.] : *M*, fol. 212^r ; *T*, fol. 72^r (voir l'image au format original)

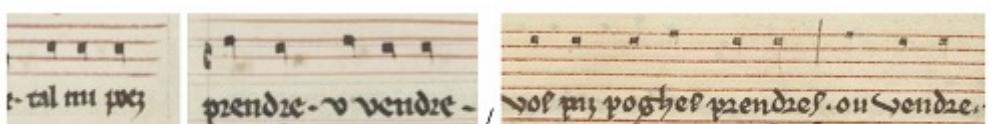
Aux vers 84-85 (str. VI) la source de *M T* banalise une leçon originaire « li m'apire / et m'aïre », requise par la rime, en « li ma paire / et maire » : cet improbable couple parental détermine la variante « lor » (3^e p. pl.) au v. 86 *T* et surtout l'omission d'un neume sur « maire ». On aurait donc à faire ici à une faute textuelle qui aurait entraînée l'erreur musicale :



Markiol 84-86 [3'a 3'a 5'b] *MT* : li m'apire et m'aïre qu'ensi lou (lor *T*) pot faire

Fig 5 - *Markiol*, v. 84-86 [3'a 3'a 5'b] *MT* : *M*, fol. 212^v ; *T*, fol. 72^v (voir l'image au format original)

Encore, au v. 158, la forme verbale « poez » est comprise comme monosyllabique dans *M*, qui déplace le second neume (*mi*) sur la première syllabe du mot suivant « pren- » et laisse tomber un neume à la fin du vers :



Markiol 158 [5syll. fém.] : tal mi poez prendre *M* (-1) ; vos mi poghes prendres *T*

Fig. 6 - *Markiol*, v. 158 [5 syll. fém] : *M*, fol. 213^r ; *T*, fol. 73^v (voir l'image au format original)

Un autre phénomène récurrent qui affecte aussi bien la mélodie que le texte est justement celui du décalage de neumes. En disposant de deux copies qui proviennent d'une même source (*Markiol*), il est parfois possible de reconnaître la cause du glissement en avant ou en arrière de la chaîne mélodique. Ainsi, aux vers 160-161 de *Markiol* le copiste musical de *M* n'aurait pas reconnu le hiatus dans « aurionde » (4 syll.) : il a donc fait avancer le *fa* sur la dernière syllabe du vers (« -de ») en le plaçant sur la première syllabe du vers suivant (« pu- »), et ainsi de suite. À la fin du vers 161, il a dû laisser tomber le dernier neume (*mi*)

en supprimant ainsi la note répétée à la cadence qui se trouve dans les vers parallèles de la strophe XI (*M*, v. 156 et 166) [11] :



Fig. 7 - *Markiol*, str. XI, v. 160-161 [7'a 5'b] *M*, fol. 213^r; *T*, fol. 73^v (voir l'image au format original)

Au vers 165 de cette même strophe, un point métrique fautif dans le texte de *T* vient couper la synalèphe entre « gente » et « et » (représenté ici par la note tironienne) : le copiste musical réagit en faisant reculer sur « et » le neume (*fa*) qui se trouvait sur la syllabe suivante (« blon- »), et ainsi de suite. Une fois arrivé au bout du vers 166, il a dû ajouter un neume qui répète pour la troisième fois la note cadentielle (*mi*) [12] :



Fig. 8 - *Markiol*, str. XI, v. 165-166 [7'a 5'b] *M*, fol. 213^r; *T*, fol. 73^v (voir l'image au format original)

Au vers 171 (str. XII) de *T*, enfin, c'est vraisemblablement la fusion de deux neumes distincts (*ré*, *mi*) en une seule ligature (*pes*) qui a entraîné le recullement du *climax* suivant, de sorte que le mot trisyllabique « desijers » est resté, dans ce manuscrit, dépourvu d'un neume [13] :



Markiol XII 171 [4a 3a] T : Mes alegiers desijers (-1)

Fig. 9 - *Markiol*, str. XII, v. 171 [4a 3a] *M*, fol. 213^v; *T*, fol. 73^v (voir l'image au format original)

Ces quelques exemples montrent, à mon avis, que les décalages de neumes dont on peut aisément reconnaître la cause, ont peu de chance d'être expliqués, comme on l'a parfois supposé, par une "créativité" des scribes, mais il faudrait plutôt penser à une distraction vis-à-vis du modèle copié et donc à une véritable erreur musicale.

Notation musicale et reconstruction du texte

Cette constatation nous amène à proposer une nouvelle hypothèse de reconstruction des v. 145-146 de la strophe X du *lai Nompar*, dont le texte était manifestement déjà corrompu dans la source de *M* et *T*, en conjuguant les outils de la philologie et ceux de la musicologie. Voici les deux témoignages de cette strophe (dont seule la notation musicale de *M* a survécu) suivis des éditions de Billy, qui s'abstient prudemment d'interpréter les passages les plus problématiques, Canettieri et Paterson, qui en ont par contre proposé des solutions hautement conjecturales^[14]:

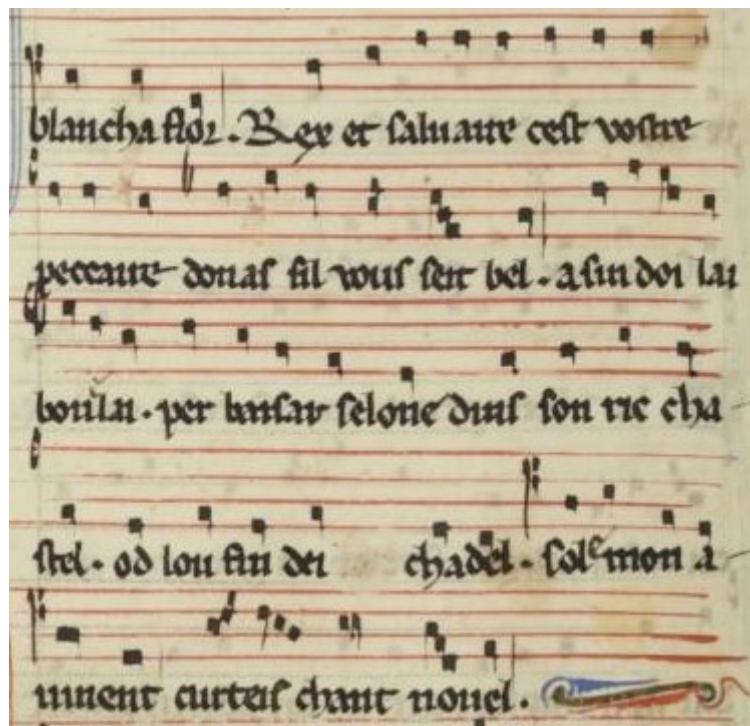


Fig. 10 - *M*, fol. 214^v (voir l'image au format original)

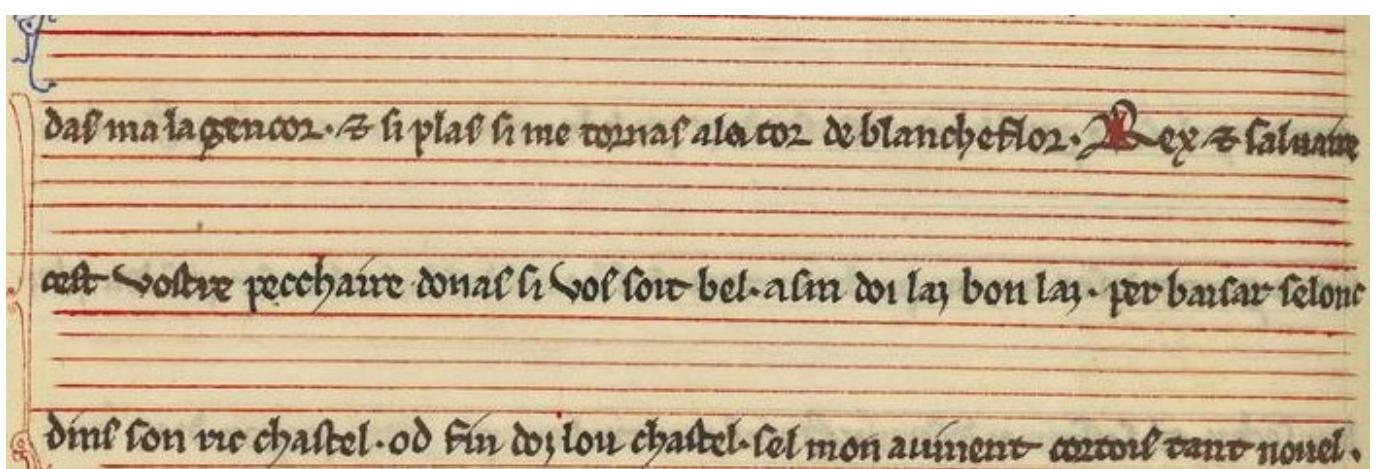


Fig. 11 - *T*, fol. 75^v (voir l'image au format original)

M: Rex et saluaire cest vostre / peccaire donas sil vous seit bel . asin doi lai / bon^elai . per baisar selone dins son ric cha- / stel . od lou fin dei <lou> chadel . sol^e mon a- / uinent curteis chant nouel .

T: Rex et saluaire / cest vostre peccaire donas si vos soit bel . asin doi lai bon lai . per baisar selonc / dins son ric chastel . od fin doi lou chastel . sel mon auinent cortois tant nouel .

Billy (v. 142-150) : « Rex et salvaire, / cest vostre peccaire / donas, s'il vous seit bel, / taisin doi lai bon lait / per baisar tselonct / dins son ric chastel, / od lou fin de/chadel, / sol, mon avinent, / curteis chant novel »

(‘Roi et sauveur, au pécheur qui est devant vous donnez, si cela vous convient, [...] pour embrasser [...] dans son riche château, avec l'accord du seigneur, seul, mon nouveau chant, agréable et courtois’) ;

Canettieri (v. 100-108) : « Rex et salvaire, / cest vostre peccaire / donas, s'il vous seit bel, / asin (= apr. *aizin*) don, la bone / per baisar, s'eslogne, / dins son ric chastel, / od lou fin de l chadel, / sol mos avinens, / curteis chans novels »

(‘*Re e salvatore, donate a questo vostro peccatore, se vi sembra giusto, una dimora da cui, per baciare la buona signora nel suo ricco castello e con l'accordo del signore, si allontani solo il mio bello e cortese canto novello*’) ;

Paterson (v. 142-150) : « Rex et salvaire, / cest vostre peccaire / donas, s'il vous seit bel, / asi·ndoi (*endoi* < INDUCO) lai bon lai[re] / per baisar, selaire, / dins son ric chastel, / od l'oufin (= *alfin* < ALPHINUS) de/chadel, / sol', e mon avinent, / curteis chant novel »

(‘*King and Saviour, grant to this your sinner, if this is acceptable to you, that I, a good thief, may introduce there, secretly, in order to kiss [or by moving obliquely?], within [or into?] her rich castle, through the alphin [the bishop of the chessboard] of the keep, my pleasing, courtly new song alone*’).

Je ne discuterai pas ici tous les éléments qui prêtent à considération dans ces deux dernières interprétations, à plusieurs égards problématiques ^[15], pour me concentrer sur un point qui me paraît essentiel et qui touche au rapport entre texte et musique. Comme on a pu le voir, les philologues qui se sont penchés sur cette strophe difficile, ont accordé crédit au point métrique après le mot « lai » qui marque la limite entre les vers 145 et 146 et surtout à la leçon « per baisar » de ce dernier vers (exemple 12), sans trop se soucier de la mélodie, qui répète à l'identique celle de la deuxième division musicale (B) de la strophe II (exemple 13), selon un procédé formel caractéristique des lais (*major repetition*) :



Fig. 12 - *M*, fol. 214^V (voir l'image au format original)

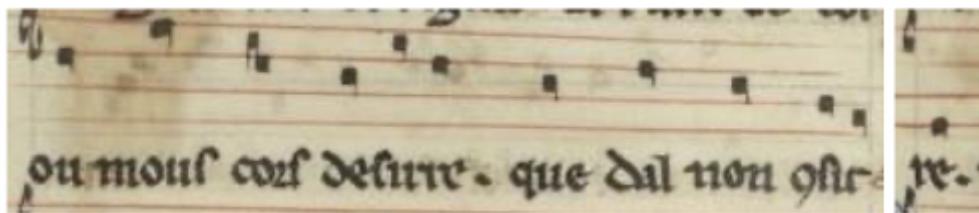


Fig. 13 - *M*, fol. 214^r (voir l'image au format original)

Strophe II

37-39	He dosne fine / gens cors de regine / la fusse od vos	4'a 5'a 5b	A
40-42	<u>ou mous cors desirre / que d'al non consirre / m'en vai delaitous</u>	<u>5'c 5'c 5b</u>	B
43-44	au saint vas glorious / ou Dex jut por nos.	6b 5b	C

Or, la structure métrique de cette division musicale (5'c 5'c 5b) suggère de repérer un vers pentasyllabe féminin dans « *lai . per baisar selone* » (en rime avec « *bon[e]* » du v. précédent), dont la notation correspond parfaitement aux vers parallèles de la strophe II-B (v. 41, 49 et 57). Il s'agirait cette fois d'un cas de décalage du texte, indiqué justement par la distribution impeccable des neumes sur un nombre de syllabes incongru (+1) :

Strophe X

142-44	Rex et salvaire, / cest vostre peccaire / donas s'il vous seit bel	4'a 5'a 6b	VII-A'
145-47	asin doi lai bon[e] <u>lai / per baisar selone</u> / dins son ric chastel	6/7 5' 5b	II-B
148-49	od lou fin dei chadel / sol [e] mon avinent	6b 5/6	II-C'
150	curteis chant novel.	5b	+

[145-46 : asin doi lai bon^elai / per baisar selone (selonc *T*) *M*. 148 : od lou fin dei <lou> chadel *M*, od fin doi lou chastel *T*. 149 : sole^e *M*, sel *T*. 150 : tant *T*].

On pourrait supposer que dans les deux vers incompréhensibles « asin doi lai bon[e] lai(.) per baisar selone » (v. 145-146 *M*), où la voyelle finale de « bone » a été insérée après coup par le copiste musical qui transcrivait la mélodie à partir d'une source différente de celle du texte [16], la faute métrique se soit produite dans la source commune à partir d'une interprétation erronée du syntagme « lai bone lai », c'est-à-dire ‘la bonne (dame) / là-bas’ (où l'on reconnaît la forme lorraine de l'article féminin qui aurait causé la défaillance du copiste [17]) comme « lai bon lai » (-1) ‘là-bas (un) bon lai’. Cette hypométrie aurait provoqué le recul de la première syllabe du vers suivant, « lai », à la rime du vers précédent, et aurait aussi entraîné l'accroissement d'une syllabe dans le second vers, devenu à son tour hypométrique, afin de combler sa mesure ($4' > 5'$). Dans la leçon de *M* de ce second vers, « lai(.) per baisar selone », le verbe « baisar », à la justesse patente et pour cela suspecte, pourrait à ce moment représenter un *rifacimento*, alors que « selone », en rime avec « bone » mais qui ne fait pas sens (et qui a été en fait “corrigé” en « selonc » par le copiste de *T*), constituerait une épave de la leçon originelle. Celle-ci pourrait bien être – comme l'avait proposé jadis Jean Beck, sans en expliquer pourtant l'étiologie [18] – « lai per barselone » (5'), ‘là-bas vers Barcelone’, à mettre en relation avec les vers finals de la strophe IV (v. 76-78) : « la terre urgalese / la gent bersendese / sal Dex per li lai » (‘Que, pour elle, Dieu sauve la terre d'Urgel et la gens de Barcelone, là-bas’). Cette salutation à la Catalogne, adressée par l'amant au moment de s'embarquer pour la Terre sainte, demeurerait quelque peu énigmatique si elle ne trouvait pas de suite dans le contenu des strophes IX et X, étroitement liées du point de vue logique et sémantique, où il prie Dieu de le ramener au château, près de Barcelone, où demeure et gouverne la dame aimée.

Voici donc les strophes IX et X du *Lai Nompar*, avec un texte fondé sur *M* et restauré selon cette hypothèse (qui ne prétend pas résoudre tous les problèmes que posent ces vers) :

Strophe IX

130-33 Trinitas / et unitas, / redemptor / et salvator,	3a 4a 3b 4b
134-37 mos peccas / mi perdonas, / pos rendes / m'a la gençor,	3a 4a 3x 4b
138-41 et si plas / si me tornas / a la tor / de Blancaflor.	3a 4a 3b 4b

Strophe X

142-44 Rex et salvaire, / cest vostre peccaire / donas, s'il vous seit bel ! 4'a 5'a 6b VII-A'

145-47 asi·m doin lai bone, / lai per Barselone, / dins son ric chastel 5'c 5'c 5b II-B

148-49 od lou fin de/chadel, / sol e mon avinent 6b 6x II-C'

150 curteis chant novel. 5b +

'Trinité et unité, rédempteur et sauveur, pardonnez-moi mes péchés ; puis rendez-moi à la plus belle qui soit, et s'il vous plaît, ramenez-moi ainsi à la tour de Blanchefleur. / Roi et sauveur, accordez (cela) à votre pécheur que voici, si vous le voulez bien ! Ainsi qu'il (= Dieu) m'accorde (« doi[n] » prés. subj. 3p. [cf. « doint » 92]) la bonne (dame), là-bas vers Barcelone, dans son riche château près de la limite (« fin » s.m. < FINIS [cf. v. 92]) du seigneur (?), à moi seul avec mon nouveau chant agréable et courtois'.

Dans ce dernier exemple, que l'on peut assimiler à la deuxième typologie de Marshall (« *textual error indicated by the music* »), la notation musicale servirait donc à déceler la démarche d'une faute textuelle, commune aux deux témoins du *Lai Nompar*.

Conclusion

Ce relevé synthétique et limité aux trois lais transmis par les chansonniers *M T* (et par les fragments *z* et *Bo*) nous amène enfin à formuler quelques considérations d'ordre méthodologique :

(1) l'attitude du copiste musical vis-à-vis du texte qu'il doit noter n'est certes pas celle d'un métricien : ses fautes réelles ou apparentes contre la métrique relèvent en général de la tendance à attribuer un neume à chaque syllabe (supposée) du texte, au profit de l'exécution chantée ; dans ce cadre, la rencontre vocalique constitue évidemment un « facteur dynamique » (selon la notion formalisée par Maurizio Perugi) qui produit souvent des perturbations, et non forcément des fautes, au niveau musical ;

(2) l'étude des textes notés à tradition multiple nous permet de repérer des phénomènes récurrents, comme celui du décalage de neumes (à l'origine variée et parfois reconnaissable), que l'on peut classifier comme erronés et qui ne seraient pas décelables dans la notation d'un texte à tradition unique ;

(3) la notation copiée à partir d'une source différente de celle du texte peut servir, dans certains cas, à formuler des hypothèses sur l'étiologie d'une faute textuelle et à proposer des solutions conjecturales : dans ce sens, la compétence musicologique du philologue s'avère utile à la critique textuelle, et par conséquent à l'interprétation du texte.

Documents annexes

Fig. 1 - T, fol. 66r : Kievrefoel, str. III, v. 21-28 (C, fol. 188 r ; T, fol. 66 r ; z, fol. 2 v)

Fig. 2 - Gennrich, « Zwei altfranzösische Lais », p. 42

Fig. 3 - Tischler, Trouvère Lyrics, vol. XIV, p. L 26-2

Fig. 4 - Markiol, v. 37 [4 syll.] : M, fol. 212r ; T, fol. 72r

Fig 5 - Markiol, v. 84-86 [3'a 3'a 5'b] MT : M, fol. 212v ; T, fol. 72v

Fig. 6 - Markiol, v. 158 [5 syll. fém] : M, fol. 213r ; T, fol. 73 v

Fig. 7 - Markiol, str. XI, v. 160-161 [7'a 5'b] M fol. 213r ; T fol. 73v

Fig. 8 - Markiol, str. XI, v. 165-166 [7'a 5'b] M, fol. 213r ; T, fol. 73v

Fig. 9 - Markiol, str. XII, v. 171 [4a 3a] M, fol. 213v ; T, fol. 73v

Fig. 10 - M, fol. 214v

Fig. 11 - T, fol. 75v

Fig. 12 - M, fol. 214v

Fig. 13 - M, fol. 214r

Notes

[1] *Nostre Dame* (RS. 1017), attribué au trouvère « Ernoul le vielle de Gastinois » ; *Testament* (RS. 1642) ; *Aelis* (RS. 1921) ; *Amans* (RS. 635) ; *Puceles* (RS. 1012) ; *Yzabel* (RS. 81).

[2] Source des détails de manuscrits illustrés dans les figures : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

[3] Le fragment de chansonnier *Bo* (Bologne, Archivio storico comunale, ECA, n. 604), découvert par Francesco Bruno (« *Frammenti lirici in lingua d'oil recuperati presso l'Archivio Storico Comunale di Bologna* », *Documenta*, 2, 2019, p. 37-56) contient la série *Markiol* (à partir du v. 128 de la str. IX jusqu'à la fin), *Kievrefoel* (seulement les premiers trois et les derniers quatre vers), *Rose* (seulement les premières trois strophes, v. 1-47), avec notation musicale en continu. Il daterait de la première moitié du XIV^e siècle et serait de provenance lorraine selon l'avis de Bruno, qui propose de le rapprocher au groupe stemmatique *MT-CU* (*U*= Paris, BnF, fr. 20050). Je me limiterai ici à signaler en note les données de *Bo* concernant les quelques exemples musicaux tirés de *Markiol* où il est impliqué.

[4] John H. Marshall, « The Transmission of the Lyric Lais in Old French Chansonnier *T* », *The Editor and the Text : in Honour of Professor Anthony J. Holden*, éd. Philip E. Bennett, Graham A. Runnalls, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 20-32, ici p. 24.

[5] Maria Sofia Lannutti, « Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca) », *Stilistica e metrica italiana*, 9, 2009, p. 21-53, ici p. 29-33 : « *Le vocali contigue che vanno fuse in un'unica sillaba dal punto di vista del computo sillabico si trovano spesso separate soprattutto con il ricorso all'aggiunta di una nota di pari grado. Anche in questi casi, l'effetto che si intende ottenere in sede esecutiva è una dilatazione del verso a vantaggio di una migliore resa degli elementi fonetici coinvolti*ipermetria solo apparente, perché pertinente alla fase esecutiva » (p. 31).

[6] Notamment : *Markiol*, str. II, v. 41 [8 syll.] : « *irai a li douce_a talent* » ; str. IX, v. 127, 134 [5 syll.] : « *vostre_amor m'ataig, vostre_amor me çraig* ». Ce dernier vers n'est pas attesté dans *Bo* car ce témoin omet les v. 134-140 à cause d'un saut-du-même-au-même.

[7] Friedrich Gennrich, « Zwei altfranzösische Lais », *Studi medievali*, n.s., 15, 1942, p. 1-68.

[8] Le fait que le v. 26 *T*ait été « régularisé » en un décasyllabe à la rime fautive (« *li mal dont j'ai si estei espriens* » [apriens z] *Cz*) « *li mal dont j'ai tant esté empiriés* » *T*) pourrait toutefois faire soupçonner que le copiste musical avait pris le v. 22 pour un décasyllabe, d'où l'accroissement (indu) de sa ligne mélodique.

[9] Le ms. *z* est édité dans la portée d'en haut, *T* dans celle d'en bas.

[10] Hans Tischler (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 vol., American Institute of Musicology, Neuhausen [Corpus Mensurabilis Musicae, n° 107], vol. XIV (« Lais 1-28 »), 1997, p. L 26-7, n. (a)1g : « a fig[ure] F-Eins[erted] in v. 22 ».

[11] La démarche de *M* est confirmée par l'attestation de *Bo*, où la correspondance entre syllabes et neumes est identique à celle de *T*.

[12] La démarche de *T* est confirmée par *Bo*, qui intervertit les deux premiers adjectifs (« Dosne gente, fresche et blonde ») et où la correspondance entre syllabes et neumes est cette fois identique à celle de *M*.

[13] La notation dans *M T* du vers parallèle 173, avec la même figure cadentielle (*climacus, virga, virga : ré-do-si, la, sol*) sur le mot supposé « loucaders » (que Dominique Billy, *Deux lais en langue mixte : le lai Markiol et le lai Nompar*, Tübingen, Niemeyer, 1995, p. 50, n. 173, rattachait à *loiers* en rime au même endroit du *contrafactum RS. 192*), vient à l'appui de cette interprétation. Dans *Bo*, qui lit « J'ai molt legier desier » au v. 171, la situation est en effet celle de *M*, et au v. 173 (« tan sui d'amors le tardiers », qui représente probablement la leçon originelle) on trouve la même série neumatique de *M T* à la cadence.

[14] Billy, *Deux lais*, p. 81 (texte) et 83 (traduction) ; Paolo Canettieri, « Guillem de la Tor, En vos ai mesa (BdT 236.3a) ; An., Finamen<s> (BdT 461.122) », *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, 43 p., ici p. 27 ; Linda Paterson, « Anonymous (Nompar de caumont ?), Finament (BdT 461.122) », *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, 35 p., ici p. 18.

[15] Je me limite à signaler que l'interprétation de Canettieri prévoit une proposition infinitive incidente (avec enjambement), « la bone / per baisar », où l'objet précède le verbe, et que celle-ci vient détacher un pron. rél. « don » du verbe conjectural « s'eslogue » (ms. « selone »), à son tour très éloigné du sujet (« mos ... chans novels »). Sur le plan logique, il est curieux que « aisin » ('*una dimora*', mais sans article dans le texte) soit différencié par rapport au « ric chastel » de la dame, nommé de suite. Dans la reconstruction de Paterson, par contre, la rime conjecturale « laire » : « selaire » vient altérer la structure métrique de la str. II, qui constitue le modèle musical de la str. X (v. *infra*). Il est en outre difficile d'accepter que derrière « lou fin », où « lou » représente la forme courante de l'article défini masculin dans la *scripta* du copiste, se cache une *difficilior* comme « l'oufin » : « *a recognisable form of “alfin”, the chess piece now known as the bishop* » (Paterson, « Anonymous, Finament », p. 29).

[16] Comme le suggère entre autre l'insertion d'une conj. « e » au v. 149, en accord avec la distribution des neumes.

[17] La graphie *ai* au lieu de *a* est un trait caractéristique des rubriques du chansonnier lorrain *C*, parmi lesquelles on trouve « Pierekins de *lai* copele » et « *lai* dame dou fael » (fol. 86^{r-v}).

[18] Jean Beck et Louise Beck (éd.), *Le Manuscrit du Roi : fonds français n. 844 de la Bibliothèque Nationale, 1. Reproduction phototypique, 2. Analyse et description raisonnées du manuscrit restauré*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938 [Corpus Cantilenarum Medii Aevi. Première série, Les chansonniers des troubadours et des trouvères, n° 2 ; réimpr. : New York, Boude Brothers, 1970], t. 2, p. 150 : « Notre leçon de ce vers [146] est *Par Barcelone*, ce qui permet de compléter le sens des mots qui suivent : *Dins son ric chastel* – dans son riche château. Cette leçon est à comparer avec celle du vers 77, *La gent bersendese* que Karl Bartsch a proposé interpréter *barcelonais* ». Cf. Billy, *Deux lais*, p. 86, n. 77, et Canettieri, « *Guillem de la Tor, En vos ai mesa* », p. 31, n. 58.

Pour citer ce document

Par Francesco Carapezza, «Fautes musicales et fautes textuelles dans les lais lyriques transmis par les chansonniers du Roi (*M*) et de Noailles (*T*)», *Textus & Musica* [En ligne], 1 | 2020, "Qui dit tradition dit faute ?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, mis à jour le : 15/10/2020, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/textus-et-musica/index.php?id=176>

Quelques mots à propos de : Francesco Carapezza

Università di Palermo

francesco.carapezza@unipa.it

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/>)