

Hadewijch d'Anvers

LES CHANTS

Édition de Veerle Fraeters et Frank Willaert
avec une reconstitution des mélodies par Louis Peter Grijp

Préface de Jacques Darras

Traduction du (moyen) néerlandais par Daniel Cunin

Albin Michel

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

COMMENTAIRES

Les *liederen* ont été écrits pour être chantés. Cela peut sembler un truisme : les chants, les chansons ne sont-ils pas composés dans ce but ? Mais dans le cas qui nous intéresse, les choses ne sont pas forcément si évidentes. Dès 1937, on a assisté à un débat au sujet de savoir si l'on pouvait ou non chanter les poèmes de Hadewijch. La controverse a pris fin en 1992 à la suite de la parution de mon article « De zingende Hadewijch » (Une Hadewijch qui chante) dans lequel je révèle la mélodie de six des *liederen*. Des spécialistes de l'œuvre, tels Frank Willaert (qui m'a mis sur la voie de la Brabançonne), Veerle Fraeters et Anikó Daróczy ont validé mon travail et l'ont approfondi à travers leurs propres recherches. Les six chants en question ont été interprétés et enregistrés à plusieurs reprises.

L'universitaire hongroise A. Daróczy a qualifié de « sûre » la méthode que j'ai suivie. Progresser dans ma démonstration s'est toutefois révélé assez compliqué et délicat. Dans les manuscrits qui nous ont transmis les poèmes, toute trace de musique fait défaut, pas le moindre indice direct ne laisse supposer qu'ils ont été chantés. Ils ne sont d'ailleurs pas expressément qualifiés de *liederen*. Aussi, les médiévistes les ont-ils désignés pendant longtemps par un qualificatif neutre : *strophische gedichten* (poèmes strophiques).

Le chant 45 constitue le témoin-clé de ma démonstration. En 1943, Joseph van Mierlo a révélé qu'il contient des vers empruntés à une séquence latine : *Mariae praeconio*. Qui plus est, par leur forme, les strophes correspondent elles aussi à cette séquence, une donnée capitale

puisque cela signifie que le poème peut être chanté sur l'air de l'œuvre latine. En effet, c'est en nous basant sur la similitude formelle entre les *liederen* et d'autres textes que nous admettons qu'ils ont été chantés. Ainsi, cinq des poèmes de Hadewijch s'avèrent coïncider avec des pièces de trouvères français de son époque : toute coïncidence semble quasiment exclue. De telles concordances ne peuvent s'expliquer que par un contrafactum, c'est-à-dire un nouveau texte écrit sur une mélodie existante : Hadewijch a sûrement composé les textes en question à partir de mélodies qu'elle connaissait. En d'autres mots, ses chants sont des contrafacta.

La présente édition propose les six mélodies que j'ai découvertes en 1992 : elles ont été adaptées sur les chants 3, 8, 27, 34, 40 et 45. À ce moment-là, on pouvait imaginer qu'il en existait d'autres. Je m'en étais tenu à des mélodies dont l'authenticité n'était pas contestable. Je ne voulais pas courir le risque de voir les débats sur ce point venir entacher la crédibilité du cœur de ma thèse : Hadewijch a écrit ses poèmes pour qu'ils soient chantés. Une fois cette proposition admise par les chercheurs, il était possible de passer aux étapes suivantes. Voici quelques années, Ike de Loos et Björn Schmelzer ont proposé des mélodies pour les chants 33 et 15 ; pour ma part, j'en ai trouvé pour les chants 2, 9, 17, 21, 31, 32 et 43. Certaines peuvent également être utilisées pour d'autres poèmes : la 2 pour le 39, la 15 pour le 18, la 17 pour le 20, la 33 pour le 37. Au total, nous pouvons aujourd'hui chanter 19 des 45 *liederen* (2, 3, 8, 9, 15, 17, 18, 20, 21, 27, 31, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 43 et 45). Certaines des neuf mélodies les plus récemment découvertes sont moins « sûres » que les six premières. Nous éclairerons ce point un peu plus loin. Revenons d'abord sur mes conclusions de 1992.

Heuristique strophique

L'« heuristique strophique », telle est la principale méthode que j'ai suivie pour retrouver les mélodies. Cela signifie que j'ai cherché en premier lieu des chants présentant des strophes construites de la même façon que celles des *liederen*. Trois facteurs principaux déterminent la forme d'une strophe : le schéma des rimes, le nombre de syllabes accentuées (ou accents toniques) par vers et – élément le moins stable chez Hadewijch – le genre des rimes (féminin/masculin). Si deux poèmes coïncident en tout sur ces trois points, il est alors possible de les chanter sur le même air.

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

Le chant 40 de Hadewijch fait depuis lors figure de classique (strophe 1) :

Alse ons dit nuwe jaer ontsteet,
soe hoept men dat saen comen sal
die tijt daer menech op verveet,
die groeyen doet berch ende dal.
Doch es die bliscap onghereet.
Soe es hem oec die ghevet sijn al
op hoger minne scone beheet,
eer hi verlinget die verheit der minnen.

Lorsque naît la nouvelle année,
on espère qu'arrivera bientôt
la saison après laquelle beaucoup soupirent,
et qui fait verdoyer montagne et vallée.
Pendant, la joie n'est pas encore prête.
Il en va de même de celui qui se donne entièrement,
à la belle promesse de la haute amour
avant qu'il ne l'ait rattrapée dans son lointain.

Soit un schéma rimique *abababac*. Les rimes *a* et *b* sont en majorité masculines ; *c* est féminine, type de rime qui sera indiqué par une apostrophe dans la suite du chapitre. Les lettres sans apostrophe sont masculines, du moins dans ce chapitre. Ce qui donne pour schéma : *abababac'*. Chaque vers compte quatre syllabes accentuées. Par exemple, on scande le troisième vers comme suit : *die tijt daer mēnech óp vervéét*. Syllabes accentuées et atones alternent. Parfois, on compte entre deux accents non pas une mais deux syllabes atones, par exemple dans le dernier vers : *eer hí verlíngēt die vérheit der mínnen*. On obtient comme schéma strophique complet : 4a 4b 4a 4b 4a 4b 4a 4c'. Cela vaut pour toutes les strophes du chant 40.

Reste alors à chercher une forme de strophe identique dans le *Répertoire métrique* de Mölk & Wolfzettel qui regroupe les strophes des trouvères français classées par schéma rimique. On y trouve une chanson de Moniot d'Arras (actif vers 1213-1239), qui correspond parfaitement :

Ne me done pas talent
De chanter li mois de mai
Mes amours de qui descent

Un nouviau confort que j'ai,
 Quant cele qui longuement
 M'a tenu en grant esmai,
 Reçoit mon servise et prent,
 Et je plus ne li quier mie.

La similitude des rimes saute aux yeux. Le genre de la rime coïncide également puisque le dernier mot de la strophe française, *mie*, se compose de deux syllabes (*mi-e*) et donne donc une rime féminine.

Il est un peu plus difficile de déterminer si les mètres coïncident eux aussi. Pour analyser le vers français, on ne compte pas les accents toniques, c'est-à-dire les seules syllabes accentuées, mais toutes les syllabes. Dans le cas présent, sept par vers. Y compris le dernier car on ne compte pas le *e* muet de *mie*. La forme strophique du chant de Moniot d'Arras est donc : 7a 7b 7a 7b 7a 7b 7a 7c', les chiffres figurant en l'espèce le nombre de syllabes.

Dans le vers trochaïque français, syllabes longue et brève alternent par principe ; les syllabes longues correspondent aux syllabes accentuées en néerlandais. En conséquence, un vers français de sept syllabes a pour équivalent un vers néerlandais comptant quatre accents toniques. Un vers français de huit syllabes correspondrait également, en néerlandais, à un vers comptant quatre accents ; il s'agit d'un vers iambique qui commence par une syllabe brève. On a donc de toute évidence la formule suivante : le nombre d'accents toniques en néerlandais s'élève à la moitié du nombre de syllabes comptées en français, étant donné que l'on doit, le cas échéant, arrondir au chiffre supérieur (la « règle du partage par moitié »).

Pour plus de clarté, superposons les deux schémas :

4a 4b 4a 4b 4a 4b 4a 4c'	Hadewijch chant 40
7a 7b 7a 7b 7a 7b 7a 7c'	Moniot d'Arras

De la sorte, il est facile de vérifier si les schémas de chacun de ces deux chants coïncident bien, sachant qu'il convient de diviser par deux les chiffres français puis d'arrondir au chiffre supérieur.

La correspondance des strophes ne suffit pas à prouver que Hadewijch a utilisé la mélodie de Moniot. Leur spécificité constitue un autre critère important. Or on a bien en l'espèce une forme de strophe spécifique. En particulier, la présence d'une rime *c* autonome dans le

dernier vers. Par conséquent, on peut supposer que Hadewijch a écrit un contrafactum sur la mélodie de Moniot.

On connaît d'autres chants français composées sur la même mélodie et présentant la même forme de strophe. Il s'agit probablement là aussi de contrafacta. L'un d'eux est une chanson mariale : *Mere au roi omnipotent* de Richard de Fournival (1210-1259/60). En 1992, j'ai avancé que c'est celle-ci qui a servi de modèle à Hadewijch étant donné que la Vierge Marie occupe une place importante dans son œuvre et qu'elle devait avoir une prédilection pour de telles créations. Mais il convient de nuancer cette assertion.

Mélodies alternatives

Il arrive que les sources nous ayant transmis le texte d'une chanson française donnée rattachent celle-ci à des mélodies différentes. Apparemment, quelqu'un a composé sur le poème une nouvelle mélodie ou en a trouvé une autre tout aussi adéquate. De même, on trouve parfois des mélodies différentes pour des textes français qui présentent une même forme strophique très spécifique. On a alors vraisemblablement affaire à un « complexe de contrafacta » – c'est-à-dire un groupe de chansons constitué d'un modèle et de ses contrafacta incluant des mélodies alternatives composées postérieurement. Dans un tel cas de figure, il est difficile de repérer la « mélodie authentique » d'un chant de Hadewijch, celle qu'elle-même avait en tête au moment d'écrire son poème. Les sources nous apprennent qu'au XIII^e siècle, on acceptait tout à fait l'interchangeabilité des mélodies. Il convient dès lors de relativiser la valeur de « l'authenticité ».

Un exemple nous est donné par le chant 3 : *Die tekene doen ons wel in scine*. La forme de la strophe révèle en filigrane le poème *Amours n'est pas, que c'on die* de Moniot d'Arras. Pas moins de huit chants, des contrafacta, y compris quelques chansons mariales, sont directement ou indirectement inspirés de cette œuvre populaire. Au sein de ce « complexe », on distingue six mélodies différentes. Dans un cas pareil, j'ai systématiquement retenu la mélodie la plus courante dans l'idée qu'il y avait une forte probabilité que Hadewijch ait connu celle-là plutôt qu'une autre. Par exemple, pour ce qui est d'*Amours n'est pas, que c'on die*, on dispose d'une mélodie qui figure dans au moins dix manuscrits, sans doute la mélodie originelle de Moniot. Aussi l'ai-je retenue pour Hadewijch. La plupart des autres mélodies n'apparaissent que dans un seul manuscrit. Bien entendu, il se peut que Hadewijch

ait connu l'une des versions moins répandues. Rien ne nous empêche donc d'interpréter le chant 3 sur l'une de ces mélodies secondaires.

Emprunts littéraires

On pourrait s'attendre à ce que Hadewijch, lorsqu'elle compose un contrafactum, emprunte, outre la forme de la strophe, certains mots ou aspects de la teneur de son modèle, comme cela se faisait couramment. Mais dans ses contrafacta basés sur des chansons françaises, on n'a pas encore mis au jour de tels emprunts littéraires. Dans ceux inspirés de modèles latins, elle n'a en revanche pas hésité à puiser dans leur contenu. Mentionné par Veerle Fraeters et Frank Willaert dans leur présentation du recueil, le chant 45, *Ay, in welken soe verbaerd de tijt*, s'appuie sur la séquence latine *Mariae praeconio* dont il reprend l'un des vers à la fin de chaque strophe. De même, dans le premier chant, on relève des emprunts latins (*Ay, vale, vale millies*) dont on n'a jamais pu identifier le modèle. Pour le chant 6, Frank Willaert a renvoyé à un poème courtois de Hendrik van Veldeke : là aussi, il est question d'un emprunt littéraire incontestable. Mais on ne s'explique pas pourquoi on ne parvient toujours pas à en relever qui nous ramèneraient à des chansons françaises. C'est regrettable, car de tels emprunts permettent d'étayer au mieux l'identification d'un modèle. Quant aux chansons françaises, nous en sommes donc réduits à nous fonder sur la force persuasive des similitudes entre les strophes.

Variations strophiques

Il se peut très bien qu'un poète élabore un chant sur une mélodie existante en ayant en tête un modèle textuel, mais qu'il s'écarte, consciemment ou non, de la forme strophique initiale. Pareille variation trouble un peu la similitude ; pire, elle compromet l'identification de la mélodie. En présentant des mélodies en 1992, j'avais exclu de mon champ de travail les cas de figure où apparaissaient des variations strophiques, sauf quand elles étaient minimales. Au sujet du genre de la rime, j'avais laissé passer quelques petits écarts (par exemple chant 27) parce que Hadewijch prend elle-même souvent des libertés à ce niveau. Elle ne semble pas toujours attacher une grande importance à la différence entre rimes masculines et rimes féminines, les interchangeant à son gré. En revanche, pour ce qui est du nombre d'accents toniques par vers, je m'étais montré très rigoureux ; quant au schéma rimique, je n'avais accepté aucune variation – pour tout dire, je n'avais pas même cherché à en trouver. Sur ce dernier point d'ailleurs, il arrive

que des chansons françaises figurant dans les complexes de contrafacta étudiés présentent entre elles des variantes.

Pour ce qui est de ces deux aspects – nombre des accents et schéma rimique –, j’ai pris à présent un peu plus de liberté de façon à repérer d’autres mélodies, quitte à ce que l’authenticité de certaines soit moins avérée.

Variation de la rime

Le chant 21 (*Alse ons de bloemen van den somere comen sijn*) offre un exemple de variation de la rime. Comparons-le avec une chanson (*Amours, pour ce que mes chanz soit jolis*) de Gilbert de Berneville (actif 1246-1270) :

5a 5b 5a 5b 3c' 3c' 3d 3d 3c'	Hadewijch chant 21
10a 10b 10a 10b 5c' 5c' 5b 5b 5c'	Gilbert de Berneville

La seule différence entre ces deux schémas strophiques réside dans les septième et huitième vers où Hadewijch emploie *dd* et Gilbert *bb*. Autrement dit, la mystique s’est un peu facilité la tâche sans que cela ait la moindre incidence sur la façon de chanter le poème. Tous les autres paramètres coïncident parfaitement : les accents toniques du moyen néerlandais correspondent à chaque fois à la moitié des syllabes comptées du trouvère, à condition d’arrondir au chiffre supérieur pour les nombres impairs ; le genre des rimes concorde lui aussi tout à fait. La subtile variation dans la rime (*dd / bb*) ne nuit en rien à l’authenticité de la mélodie. Élément secondaire intéressant : l’un des contrafacta sur la chanson de Gilbert est une chanson mariale (*Com cil qui est de bone amor esprins*). En 1992, j’avais d’ailleurs déjà relevé chez Gilbert un modèle pour le chant 27 de Hadewijch.

On a un cas un peu similaire avec le chant 9 qui, malgré une différence dans la rime, s’adapte très bien sur une chanson de Thibaut de Champagne :

4a' 4b 4a' 4b 4a' 4a' 4b 4b 4b	Hadewijch chant 9
7a 7b' 7a 7b' 7a 7a 7c 7c 7c	Thibaut de Champagne

On observe un écart dans le schéma rimique à la fin de la strophe : trois *b* chez Hadewijch et trois *c* chez Thibaut. Quand on chante, cela ne change rien car les accents toniques du néerlandais correspondent parfaitement au nombre de syllabes du français dans la mesure où

l'on respecte la règle du partage par moitié. Pour sa part, le genre des rimes ne concorde pas aussi bien. Il faut reconnaître qu'à ce niveau, Hadewijch ne procède pas ici de façon très cohérente. Seules trois des cinq strophes présentent la répartition féminines-masculines notée ci-dessus. Si ces écarts ne représentent pas une difficulté pour le placement des mots sur la mélodie, ils affaiblissent un peu la démonstration par rapport au cas de figure précédent.

Variation du nombre d'accents toniques

Si on constate des variations dans la rime, on en relève parfois aussi dans le nombre d'accents toniques. Tel est le cas au sujet de la mélodie que Björn Schmelzer a proposée pour le chant 15 ; elle provient de la chanson *Nouwele amour qui si m'agree* de Rogeret de Cambrai (XIII^e siècle) :

3a 4b 3a 4b 2c 2c 4b 2c 2c 4b	Hadewijch chant 15
8a' 8b 8a' 8b 4c' 4c' 8b 4c' 4c' 8b	Rogeret de Cambrai

Il y a moitié moins d'accents chez Hadewijch que de syllabes chez Rogeret (toujours selon la règle du partage par moitié), sauf dans le premier et le troisième vers : trois là où on s'attendrait à en trouver quatre. Mais en raison de la fluctuation particulière du nombre d'accents toniques d'un côté et du nombre de syllabes de l'autre, du fait de la présence de vers courts, la similitude paraît plutôt convaincante. On a un schéma rimique identique, même si le genre des rimes de Hadewijch ne s'inscrit pas harmonieusement dans le modèle de Rogeret. En réalité, pour ce chant non plus, Hadewijch ne paraît pas s'être beaucoup souciée du genre des rimes : elle utilise assez indifféremment des masculines ou des féminines. (Dans le schéma strophique, on a noté des rimes masculines car elles sont légèrement majoritaires dans le poème.)

Dans la pratique du chant, on résout ces écarts en rapport avec le nombre d'accents en recourant à un mélisme, c'est-à-dire en chantant plusieurs tons sur une même syllabe. Ce qui dans ce cas ne présente aucune difficulté. Cependant, on peut se demander pourquoi Hadewijch a pris de telles libertés. Peut-être a-t-elle obtenu sans forcément le vouloir des vers *a* un peu trop courts dans la première strophe avant de prolonger ce schéma dans les suivantes.

Mais un tel constat pourrait nous embarrasser : faire aussi facilement l'impasse sur un accent tonique ne remet-il pas en cause tout l'édifice

heuristique ? La réponse s'impose : l'heuristique strophique ne vaut que dans la mesure où Hadewijch suit de près les aspects formels de son modèle et n'introduit donc que peu ou pas de variations tout en proposant des strophes constantes.

Avec le chant 2 de Hadewijch (*Tsaermeer sal in corten tide*), nous nous rapprochons des limites de l'heuristique strophiques : 4a' 4b 4a' 4b 3/4b 3a' 3a' 3b 3a'. On compte quatre accents toniques pour les quatre premiers vers tandis que trois se dégagent pour les quatre derniers ; selon les strophes, celui du milieu en présente trois ou bien quatre. Autrement dit, à cet endroit précis, le nombre d'accents constitue un facteur peu stable. En même temps, on observe un traitement cohérent du genre de la rime.

Le *Répertoire* de Mölk & Wolfzettel nous propose beaucoup de chansons françaises présentant un schéma rimique identique, mais avec un nombre de syllabes différent. Sept chansons comptent huit syllabes pour chaque vers, quatre chansons sept. La strophe qui montre le plus d'analogies avec celles du chant 2 figure dans une chanson de Gace Brulé (vers 1160-après 1213), *Qui sert de fausse proire* :

4a' 4b 4a' 4b 3/4b 3a' 3a' 3b 3a' Hadewijch chant 2
7a' 7b 7a' 7b 5b 5a' 7a' 5b 7a' Gace Brulé

Si on se rapporte à la règle du partage par moitié, tous les vers de Hadewijch correspondent à la strophe du trouvère Gace Brulé, à l'exception du septième et du neuvième où l'on s'attendrait à trouver quatre accents et non trois. Nous interprétons le vers du milieu à notre avantage. Dans ce cas aussi, sur le plan pratique, ces petites divergences peuvent être solutionnées par un seul mélisme. Mais même alors, quelque chose grippe : la forme de la strophe de Hadewijch demeure-t-elle assez spécifique pour rendre plausible un emprunt à Gace Brulé ? La belle similitude au niveau du genre des rimes plaide certes un peu en ce sens, mais en raison du nombre différent d'accents et du caractère peu spécifique de la strophe qui en résulte, l'avis que l'on se fait risque de tenir plus d'une question de goût que d'autre chose.

Jusqu'où Hadewijch peut-elle s'écarter, en matière d'accentuation, du modèle français ? Le chant 43 (*Alse ons ontsteet de winter sware*) présente un schéma rimique très spécifique que l'on retrouve, à une petite variation près, dans la chanson *Pluie ne vens, gelee ne froidure* de Gilles de Vieux-Maisons (actif vers 1200) :

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

4a' 4b 4a' 4b 4a' 4b 4c' Hadewijch chant 43
 10a' 10b 10a' 10b 4b 6a' 10b 7c' Gilles de Vieux-Maisons

Les cinquième et sixième vers de Gilles sont condensés en un seul chez Hadewijch, un type de variation strophique courant. Spanke et, dans son sillage, Mölk & Wolfzettel, ne semblent pas l'avoir relevée : ils ont ramené ces deux vers à un seul de dix syllabes, ce qui nous a d'ailleurs permis de repérer *Pluie ne vens, gelee ne froidure*.

On s'accommode de cette faible variation dans le schéma rimique, mais le nombre d'accents toniques ne correspond pas à la règle du partage par moitié : on s'attend en effet à trouver chez Hadewijch cinq accents, or seul le dernier en a un nombre correct. Toutefois, la similitude est trop frappante – avec en particulier la rime orpheline en fin de strophe – pour relever du hasard. On peut chercher à expliquer les divergences métriques par le rythme modal, à l'instar de Hans Tischler dans son édition monumentale des mélodies de trouvères. Dans les manuscrits, la notation des mélodies ne détaille pas le rythme ; mais en se basant sur la distribution des groupes de notes sur les positions métriques, Tischler estime pouvoir déterminer pour chaque mélodie un mode ou plusieurs *modi* rythmiques dans lesquels elle devrait être chantée. Dans le cas de *Pluie ne vens, gelee ne froidure*, cela donne un mètre musical comptant quatre accents par vers et non pas cinq. Selon cette approche, à la différence de la règle du partage par moitié, le nombre de syllabes des vers français (dix) n'est donc pas divisé par deux. En néerlandais, accents toniques du texte et accents musicaux doivent coïncider ; si on suit la démarche de Tischler, ça tombe bien : il y a quatre accents toniques par vers chez Hadewijch. Quand on chante, on obtient même un excellent résultat.

Gilles 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Plui - e ne vens, ge - le - e ne froi - du - re

Hadewijch 1 2 3 4
 Alse ons ont - steet de win - ter swa - re die

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

G 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 ne me por - roit re - trai - re de chan - ter

H 1 2 3 4
 me - ne - ghen ma - ket dat her - te swaer

Si cette identification de la mélodie pour le chant 43 se révèle exacte, cela voudrait dire que la règle du partage par moitié n'est pas la seule valable. Il en existe probablement une autre qui permet de relier les accents du texte néerlandais au nombre d'accents dans la mélodie quand on interprète celle-ci selon un mode rythmique. Il se trouve qu'elle s'applique aux contrafacta allemands de chansons de trouvères français, en particulier quand celles-ci sont écrites dans un rythme dactylique. Les répercussions de cette idée pourront faire l'objet d'une étude au cours d'une prochaine phase dans la recherche hadewigienne. On peut imaginer trouver d'autres mélodies dès lors qu'on ne s'en tient plus seulement à la règle du partage par moitié. D'un autre côté, il se pourrait que ces découvertes offrent moins de certitudes sur leur authenticité : qui nous dit en effet qu'on ne va pas repérer plus de mélodies françaises correspondant à une strophe de Hadewijch qu'on ne le croyait possible jusqu'à présent ?

Variation formelle

Dans certains cas, une variation strophique peut résulter d'une modification de la forme de la strophe du fait de la répétition d'une partie de la mélodie ou de l'omission de cette répétition. Le chant 18 (*Groeter goede vore den tide*) en offre un exemple avec une forme strophique dans laquelle Björn Schmelzer a reconnu une version raccourcie de celle du chant 15 ou plutôt de la chanson de Rogeret de Cambrai, qui en a fourni le modèle :

4a' 4b 4a 4b 2c' 2c' 4b	Hadewijch chant 18
3a 4b 3a 4b 2c 2c 4b 2c 2c 4b	Hadewijch chant 15
8a' 8b 8a' 8b 4c' 4c' 8b 4c' 4c' 8b	Rogeret de Cambrai

Le chant 18 suit de plus près encore la strophe de Rogeret que ne le fait le chant 15 : au regard de la règle du partage par moitié,

le nombre d'accents du premier et du troisième vers coïncide avec le français. Le genre des rimes correspond également, même si Hadewijch ne fait pas forcément preuve d'une grande cohérence. Quand on se reporte à la musique, la version raccourcie que propose le chant 18 s'explique : Hadewijch a renoncé à la répétition musicale de la *cauda*.

Formes de strophes moins spécifiques

De même que la prise en considération d'une certaine variation des paramètres, une approche plus souple du critère de la spécificité de la forme strophique permet de découvrir plus de mélodies cadrant avec les chants de Hadewijch. Il n'est pas possible en effet de tracer une frontière précise entre formes spécifiques et formes non spécifiques. D'une part, on peut procéder par intuition et décider, en fonction de sa propre expérience, si on est en présence d'une strophe spécifique, par exemple lorsque le schéma rimique est complexe et/ou la longueur des vers variable. En fait, cela revient à évaluer la probabilité que plusieurs poètes ont inventé la même forme de strophe indépendamment les uns des autres. D'autre part, on peut chercher à déterminer, à l'aide du *Répertoire* de Mölk & Wolfzettel ou de la Nederlandse Liederbank (banque de données sur les chants et chansons néerlandaises : www.liederbank.nl), le degré de spécificité d'une forme strophique et mettre ainsi à l'épreuve sa propre intuition. De la sorte, un schéma dont on aurait juré qu'il n'avait pas son pareil du fait de sa complexité, peut se révéler avoir été employé par divers poètes, même indépendamment les uns des autres.

Pour illustrer ces considérations, retenons le chant 17 de Hadewijch, *Dit nuwe jaer es ons onstaen*. Le schéma rimique *ababccb* paraît tout sauf original. Mais si l'on cherche à le relier à un schéma de sept ou huit syllabes par vers, on ne dénombre que deux chansons françaises : la populaire *En dous tens et en bone eure* de Gace Brulé et une chanson inconnue consignée dans une seule source. La probabilité que Hadewijch a connu la chanson de Gace Brulé est donc de loin la plus forte. Comparons les deux schémas :

4a' 4b 4a' 4b 4c' 4c' 4b	Hadewijch chant 17
7a' 7b 7a' 7b 7c' 7c' 7b	Gace Brulé

On a là une mélodie parfaitement appropriée au chant de Hadewijch. La similitude assez grande du genre des rimes (un emploi pas très suivi chez Hadewijch) est un bon signe sans toutefois constituer un

argument probant. Bien qu'on n'ait pas une forme strophique très spécifique, elle s'avère rare : c'est pour ainsi dire la seule strophe du répertoire français qui convienne. Par conséquent, on peut imaginer que Hadewijch a composé son chant 17 sur l'air de Gace Brulé. On peut l'imaginer, mais sans se risquer à l'affirmer. La même mélodie convient au chant 20 (*Die tijt vernuwet ende tegheet*) qui a la même forme que le chant 17.

Certains cas de figure emportent encore moins la conviction. Ainsi, le chant 32 de Hadewijch (*Tsjaermeer ontspringhen ons de bloemen*) présente un schéma rimique assez prévisible : *ababbcbc* et systématiquement quatre accents par vers. Dans le répertoire français, on recense pas moins de 23 exemples de ce schéma, dont cinq comptant huit syllabes par vers et six en comptant sept. Il y a donc, au regard de la règle du partage par moitié, onze chansons sur lesquelles le chant de Hadewijch peut s'adapter. Mais à les regarder de plus près, on constate que la plupart peuvent être éliminées : des virelais et des ballades de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. Il n'en reste qu'une poignée dont l'anonyme *Joie et soulas me fait chanter*. Cette chanson courtoise ne figure que dans un seul manuscrit. Sa mélodie convient parfaitement au poème de Hadewijch, mais peut-on croire que la mystique brabançonne connaissait une œuvre aussi marginale ?

Situation différente avec le chant 33 (*Die tijt vernuwet met sinen jaren*) et son schéma rimique 4a 4a 4a 4a où l'on compte autant de féminines que de masculines. L'édition des *Chants* mentionne que ce poème a la même forme strophique que la célèbre hymne *Jesu dulcis memoria*, et que, par ailleurs, sa septième strophe s'en inspire probablement pour ce qui est de sa teneur. Admettre cela ne nous fournit toutefois pas la mélodie. En effet, on ne connaît pas une mélodie précise de *Jesu dulcis memoria* : un bon nombre ont été en circulation. L'histoire du complexe de ces mélodies n'a pas encore été étudiée en détail ; qui plus est, il est difficile de trouver des mélodies antérieures au XVI^e siècle, époque où l'hymne a acquis une place dans la liturgie. La mélodie usuelle de nos jours daterait, d'après les manuels, du XIII^e siècle, autrement dit de l'époque d'apparition du texte lui-même. On en connaît une autre, consignée au siècle suivant – celui de Hadewijch –, et provenant d'Einsiedeln en Suisse ; mais il convient de noter qu'il y avait souvent de grandes différences entre les versions d'une même région. Des manuscrits du XIII^e siècle de Cambrai et de Tongres contiennent des mélodies pour des hymnes analogues au *Jesu dulcis memoria*. Même forme strophique et même

exorde : *Jesu*, par exemple *Jesu flos matris virginis*. Peut-être Hadewijch chantait-elle *Jesu dulcis memoria* sur une telle mélodie. On peut aussi penser qu'elle en chantait une ayant été transmise par des manuscrits ultérieurs. Pour les chants 33 et 37 (lequel peut aussi être interprété sur la même mélodie), j'ai proposé plusieurs hypothèses.

Chansons mariales

En 1992, j'ai suggéré que Hadewijch montrait une prédilection pour les chansons mariales à titre de modèles pour ses propres chants, une hypothèse qui a reçu un accueil très favorable. Il faut dire que nous connaissons de telles chansons chantées sur cinq des six mélodies que j'ai présentées à l'époque. Pour ce qui est des nouvelles découvertes exposées dans ces pages, pareil lien se révèle moins fréquent. La mélodie correspondant au chant 21 est la seule pour laquelle on dispose d'une chanson mariale française. Quant au chant 15, celle que l'on connaît provient de la Galice, une *cantiga de Santa Maria*.

Les chansons mariales ont-elles revêtu une réelle importance pour Hadewijch ou s'agit-il d'une coïncidence ? Grâce au répertoire des trouvères établi par Tischler (1997), il nous est dorénavant possible d'apporter certaines précisions. Tischler a recensé 109 chansons mariales chez les trouvères. En tout, il distingue dans son édition 1362 chansons et familles de chansons (textes et mélodies qui relèvent du même groupe en raison de relations des contrafacta). En gros, on peut donc dire que le répertoire des trouvères présente une chanson mariale sur 12 chansons ou familles de chansons. Observe-t-on un tel rapport chez Hadewijch ? Sur les treize mélodies ou groupes de chansons françaises que nous avons trouvés, six comprennent une ou plusieurs chansons mariales. Autrement dit, il y a incontestablement une correspondance entre les choix mélodiques de Hadewijch et ce genre de chants.

Mais quelle interprétation lui donner ? Hadewijch composait-elle vraiment ses poèmes sur le modèle de chansons mariales françaises ? À bien y réfléchir, cette hypothèse n'est pas très plausible. La plupart des chansons mariales qui entrent en ligne de compte en tant que modèles sont à vrai dire peu répandues : elles ne figurent dans leur majorité que dans une seule source. Des sources par ailleurs très éparses. La probabilité que Hadewijch a eu accès à ces chants peu connus et dispersés est faible. À cela s'ajoute le fait que la mystique ne semble avoir composé aucun contrafactum sur les chansons mariales les plus répandues de son temps, par exemple celles de Gautier de Coinci.

Avançons un scénario plus vraisemblable. Nombre des chansons populaires des trouvères, c'est-à-dire celles transmises dans de nombreuses sources, ont servi de modèles pour des contrafacta. Parmi eux, il y a de nombreux chants religieux dont des chansons mariales. En d'autres termes, l'existence d'un contrafactum marial basé sur la chanson d'un trouvère laisse à penser que celle-ci était populaire. Hadewijch ayant en général retenu des mélodies assez connues, on comprend dès lors pourquoi le nombre de chansons mariales dans les complexes de contrafacta pris en considération se révèle supérieur à la moyenne.

Popularité et probabilité

Il découle de ce qui précède qu'il vaut mieux retenir comme critère – pour savoir si une certaine mélodie aurait pu servir de modèle à Hadewijch – l'existence de contrafacta (religieux ou profanes). Ainsi, on peut abandonner l'idée que la présence d'une chanson mariale dans un complexe de contrafacta constitue un indice en faveur d'un emprunt de la Brabançonne. L'existence d'un ensemble de contrafacta sur une mélodie donnée constitue une indication de la popularité de celle-ci tout comme la présence du texte et/ou de la mélodie dans un grand nombre de sources (7, 8 ou plus) ; elle augmente en même temps la probabilité que Hadewijch connaissait la mélodie et qu'elle a pu l'utiliser pour un de ses poèmes. Cette correction du critère ne conduit d'ailleurs pas à des changements drastiques pour ce qui a trait aux mélodies sélectionnées en 1992.

En me basant sur les sources des mélodies dans les commentaires relatifs à chaque chant, j'ai évalué le degré de probabilité de recours par Hadewijch aux mélodies que j'avais proposées. L'estimation se fonde sur le degré de spécificité et de rareté de la strophe (une strophe pas particulièrement spécifique mais très peu diffusée dans les manuscrits, mérite aussi d'être prise en compte), sur la similitude strophique (moins on est amené à faire des ajustements, plus l'identification paraît crédible) et, comme on l'a dit, sur la popularité du modèle telle que l'on peut la déduire de la tradition manuscrite (plus grande est sa popularité, plus vraisemblable sera l'identification).

Outre la mélodie de la séquence *Mariae praeconio* qui est sans conteste celle du chant 45, les plus plausibles paraissent être celles du trouvère Moniot d'Arras (chants 3 et 40) et celles de Gilbert de Berneville (chants 21 et 27), tous deux représentés par deux mélodies. Il est également très probable que le chant 8 soit basé sur un complexe de contrafacta provenant de trouvères arrageois : deux mélo-

dies sont concernées en l'espèce, l'une de Perrin d'Angicourt (actif 1245-1250), l'autre de Jean Érart († 1258/9), tout aussi crédibles l'une que l'autre. Quant à l'authenticité des mélodies de Thibaut de Champagne (chant 9), Rogeret de Cambrai (chants 15 et 18), Blondel de Nesle (chant 31) et Gilles de Vieux-Maisons (chant 43), nous l'avons estimée « probable ». C'est Gace Brulé (chants 2, 39, 17 et 20) qui apparaît le plus souvent, mais à chaque fois à propos de mélodies dont le degré de probabilité ne paraît pas très élevé.

Perspective

La notion d'authenticité, c'est-à-dire la certitude que Hadewijch a chanté l'un de ses chants sur une mélodie que j'ai proposée, a tendance, au cours du travail de recherche, à laisser peu à peu place à une suite d'alternatives et de solutions moins assurées. Si je n'ai pas poussé sur cette voie jusqu'au bout, je suis tout de même allé dans quelques cas au-delà de ce qui paraît « sûr » en acceptant des mélodies qui, tout au plus, *auraient pu être* utilisées par la Brabançonne. Je me suis arrêté là où je n'étais plus en mesure de faire un choix rationnel à partir des diverses solutions qui se proposaient.

Mais quel intérêt y a-t-il au fond à déterminer avec certitude la mélodie qu'utilisait Hadewijch pour tel de ses poèmes quand on sait que ses contemporains chantaient le modèle de ce texte sur l'une ou l'autre des mélodies secondaires ? On est sans doute plus proche de la pratique médiévale lorsqu'on interprète un texte donné sur chaque mélodie appropriée disponible, « appropriée » étant en l'espèce un terme tout relatif compte tenu des multiples variations auxquelles sont soumis les différents paramètres d'une strophe. Ainsi émerge une perspective pour les musiciens et les musicologues créatifs : dans le trésor des mélodies des trouvères, ils pourraient sélectionner des matériaux en vue de les adapter ou de les réarranger, voire de composer de nouvelles mélodies sur des textes de Hadewijch. La présente édition n'offre pas le cadre approprié pour exposer dans le détail une telle démarche, aussi me suis-je contenté, dans ce qui précède, de poser un premier pas dans cette direction.

INSTRUCTIONS POUR LE CHANT

Les mélodies présentées à la suite de cet exposé sont tirées pour la plupart du répertoire des trouvères. Viennent s'y ajouter quelques mélodies grégoriennes. On a fourni plus haut des explications sur la façon dont elles ont été découvertes, sur le degré de probabilité de leur emploi par Hadewijch dans la composition de ses poèmes. Un éclairage sur la forme et la mélodie de chaque chant figure dans le chapitre qui clôt le volume. Dans l'immédiat, il convient d'exposer quelques problèmes liés à leur interprétation.

Le rythme des mélodies

Dans les sources où figurent les mélodies, la hauteur tonale est mentionnée, mais rarement la durée de ton, si ce n'est de façon bien lacunaire. Dans la transcription de mélodies de trouvères, certains musicologues ne se prononcent pas sur le rythme, suggérant ainsi une interprétation rythmique libre. D'autres appliquent les « *modi* rythmiques » que nous connaissons grâce à la notation de la musique polyphonique du XIII^e siècle. Cela signifie qu'un motif rythmique donné est posé sur une mélodie. On n'est pas certain que de tels *modi* étaient également utilisés au Moyen Âge pour le répertoire monophonique des trouvères – on peut l'imaginer pour certains cas.

Le rythme sur lequel Hadewijch a chanté ses créations est encore plus difficile à établir que pour celles des trouvères qu'elle a retenues comme modèles. Malgré cela, j'ai choisi de noter les mélodies avec le rythme. Les vers accentués supposent en effet un écart régulier entre les accents, autrement dit un motif rythmique répété, même si nous ignorons lequel. Dans certaines de mes transcriptions, je suis parti d'un mode que l'on reconnaît au type de mesure ternaire. Dans d'autres cas, quand j'ai estimé que cela faisait mieux ressortir les mots de Hadewijch, j'ai opté pour un type de mesure binaire. Ce sont là des choix personnels. Malgré cette dimension subjective, il m'a semblé préférable de donner une interprétation rythmique plutôt que d'abandonner le chanteur ingénu à son sort. Il pourra changer à son gré le type de mesure et par exemple chanter en trois temps un chant noté en deux temps ou encore interpréter le rythme en toute liberté.

Placement du texte sur la mélodie

L'irrégularité des vers de Hadewijch est une question qu'il ne faut pas sous-estimer. Elle est telle dans certains cas que des chercheurs ont avancé qu'il était impossible de les chanter. Dans l'ensemble toutefois, les problèmes sont assez aisés à résoudre dès lors que l'on connaît la marche des vers accentués. Pour éclairer notre propos, fournissons quelques indications et exemples.

Dans la présente édition, on note toujours, comme il est d'usage, la musique de la première strophe d'un chant. Le chanteur devra la reporter sur les suivantes. Pour ce faire, on part à chaque fois des syllabes accentuées. Tout d'abord, on définit le nombre d'accents toniques de chaque vers. Ce qu'ont fait les éditeurs. Le résultat de leur travail figure dans les commentaires sur la forme et la mélodie. On peut également déduire sans difficulté le nombre de ces accents à partir de la musique : ce sont les temps forts, accentués, par exemple le premier et le troisième d'une mesure à quatre temps. Retenons, en guise d'illustration, les deux premiers vers du chant 8 de Hadewijch :

Al - toes mach men van min - nen sin - ghen,
eest herfst, eest win - ter, eest len - ten, eest so - mer,

En lisant la musique, on repère les endroits où j'ai placé les accents :

Altóes mach mén van mínnen sínghen,
eest hérfst, eest wínter, eest lénten, eest sómer

Chaque vers présente donc quatre accents toniques ou syllabes accentuées. Dans le premier vers, syllabes accentuées et atones alternent ; dans le deuxième, on trouve parfois entre deux syllabes fortes non pas une, mais deux syllabes faibles. Un phénomène typique des vers à syllabes accentuées dans les langues germaniques. On chante les syllabes supplémentaires en divisant par exemple une noire en deux croches, comme on l'a fait avec le si sur (*win*)-*ter eest* (mesure 3). En général, on répète tout simplement la première note, mais dans certains cas

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

on obtient un meilleur résultat en chantant la deuxième un ton plus haut ou plus bas, comme on l'a fait avec (*len*)-*ten eest* (mesure 4). On a là une noire fa divisée en deux croches, un fa et un sol. Subtiles, ces différences relèvent d'une question de goût.

Le placement du texte de la deuxième strophe et des suivantes est laissé à la discrétion du chanteur. Celui-ci commence par scander les vers : il essaie de trouver la meilleure façon de répartir les quatre accents sur les syllabes des vers. En indiquant les syllabes accentuées, on s'efforce de se rapprocher le plus possible de la prononciation naturelle des vers, sans oublier l'importance qu'il y a à conserver une alternance de syllabes fortes et légères. Par exemple (début de la deuxième strophe du même chant 8) :

Die nédere méttén ármen sínnen,
díe síjnt díe den cóst ontsíen (a)

Dans le deuxième vers, une anacrouse disparaît, mais cela n'a rien de gênant. On pourrait tout aussi bien lire le vers avec ces trois syllabes accentuées :

die síjnt die den cóst ontsíen (b)

Il faut alors combiner deux noires pour obtenir une blanche : un expédient envisageable uniquement si l'on vient à manquer d'une syllabe dans un vers. La syllabe suivante (*die*) est alors placée sur un temps fort :

(a)

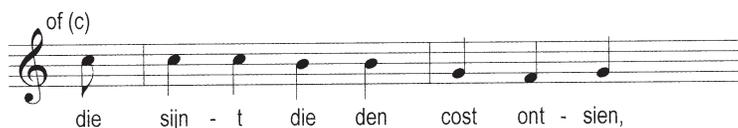
Die ne - de - re met - ten ar - men sin - nen,

die síjnt die den cost ont - sien,

of (b)

die síjnt die den cost ont - sien,

RECONSTITUTION DES MÉLODIES



Dans ce cas, on pourrait supprimer la perturbation du rythme en (b) en prononçant *sijnt* en deux syllabes, autrement dit *sijn'et* (c). En général, on peut insérer des *e* muets ou au contraire en omettre pour favoriser un rythme plus régulier.

Dans la troisième strophe, nous sommes en présence d'une profusion de syllabes :

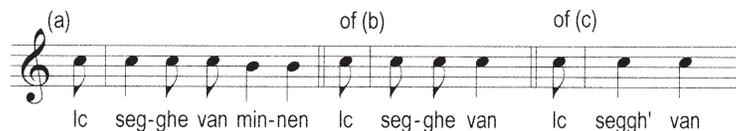
Die gherne woude doghen tsuete ellende,
die weghe ter hogher minnen lant

Si on lit alternativement, on obtient cinq syllabes accentuées au lieu de quatre : *Die ghérne wóude dóghen tsúete ellénde*. Mais nous n'avons de la place que pour quatre. Sur les cinq, *wou* semble être la syllabe la plus aisée à interpréter comme faible. Il s'agit alors de diviser deux noires consécutives en croches :



Dans la sixième strophe, il y a un *e* muet dans *segghe* :

Ic ségghe van mínnen énde ráde



Dans un tel cas, la division peut donner un résultat un peu artificiel parce que le *e* muet arrive sur un temps relativement fort (du moins

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

un temps moins faible que *van* ; solution (a) dans l'exemple ci-dessus). On peut aussi songer à diviser la première noire (b) ou omettre le *e* muet de *segge* (c). C'est peut-être la solution qui sonne à l'oreille comme la plus naturelle.

De même, dans la mesure ternaire, on peut diviser ou lier des notes s'il y a trop ou trop peu de syllabes. Par exemple dans le chant 40 dont les premiers vers de la première strophe sont des iambes réguliers :

Als ons dit nu - we jaer ont - steet,
soe hoept men dat saen co - men sal

La troisième strophe présente plus de syllabes :

Dat óns de mínne soe vérre sí,
die óns met réchte soude síjn soe ná

Il est facile de faire passer la syllabe non accentuée de *minne* sur la deuxième note du court mélisme sol-fa, un petit groupe de deux notes liées qu'il s'agit de délier. Dans le deuxième vers, il y a trois syllabes atones entre *recht-* et *sijn*. Il convient donc de diviser des notes :

Dat ons de min - ne soe ver - re si,
die ons met rech - te sou-de sijn soe na,

Une autre solution consiste à avaler les *e* muets de *rechte* et *soude*.

Ce ne sont là que quelques solutions à propos des difficultés que pose le placement du texte. En général, plusieurs possibilités s'offrent au chanteur. Le placement du texte est plus une question d'expérience, de style et de goût qu'une pratique soumise à des règles strictes.

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

Quiconque chante pour la première fois un poème de Hadewijch souhaitera certainement écrire le texte entier des strophes sous la musique. Le CD qui accompagne la présente édition offre sans doute quelques solutions, même si chaque exécution ne fait entendre qu'une des versions envisageables. Une fois qu'on a ainsi acquis un minimum d'expérience, on peut essayer d'apprendre la mélodie par cœur et adapter le texte tout en chantant. Par exemple en traçant des traits sous les syllabes accentuées, en particulier celles des vers irréguliers : il s'agira alors de les placer sous les temps forts. Pour finir, on arrivera à se passer de ce genre d'astuces.

MÉLODIES

2

Méodie
Gace Brulé
Qui sert de fausse proire
Ms. x, f. 56v



Tsaer - meer sal in cor - ten ti - de
tsap van den wor - te - len op - waert slaen.
Daer - bi sal ver - re - en - de wi - de
beemt en - de cruut sijn loef ont - faen.
Dies soe heb - ben wi se - ke - ren waen: die vo - ghe - le wer - den
bli - de. Die gheet in min - nen te stri - de, hi
sal ver - win - nen saen, op - dat
hi niet en mi - - - de.

- 2 Die niet en spaert vore hoge minne,
hi es ane alle sine werke vroet.
Die minne es joncfrouwe ende coninginne,
die meneghen maect hoghen moet,
soedat hi boven al hare goet
set toe cracht ende sinne,
daer minne dat werc ane kinne.
Hoe welt si hare tiersten doet,
hi es die minne verwinne.

- 3 Maer daeromme es si minne ende vrouwe,
dat si es moeder van alre doecht.
Si es drachtech ende draghet allene die trouwe,
daer ghi alle die mint u bi vermoghet.
Si hevet ons allene verhoghet
ende ghebetert allen rouwe.
Ic bidde hare datse ons bescouwe
ende groyen doe die joghet,
datse ons al minne voltrouwe.

- 4 Hoe suete es minne in hare nature,
dat si alle andere cracht verwint!
Die mint, hi doghet sware avonture.
Eer hi hem ane minne sede bekint
dat hi van hare al si ghemint,
soe smaket hi bettere ende suere.
Hi ne mach ghedueren ene ure,
eerne minne al in minne bint
ende in ghebruken vuure.
- 5 Die om ghebruken in minne haket,
hi sal verwinnen al sinen noet.
Hi ne mach niet sterven dien minne gheraket
– hare name amor es, van der doet –
die dade dat die minne gheboet
ende daerinne niet en ghebrake.
Si es welde van alre sake.
Minne es dat levende broet
ende boven alle ghenuechte in smake.
- 6 Mi sijn mine nuwe sange
itoe in groten wene bracht,
die ic hebbe ghesongen lange
ende van minnen scoene hertracht.
Al hebic te cleine ghewracht,
mi doet wel wee ende ange
dat ic niet ne ommevanghe
die onverwonnene cracht
in ghebrukene van minne bedwanghe.
- 7 Ic mach wel van der minnen fine
voert swighen mine daghe meer,
daer ic bi blide plach te sine
in singhene, in sprekene wilen eer,
doe mi hare rike gheleer
dede blijsscap in scine,
daer ic nu doghe pine
ende van herten seer.
Dies oudic ende dwine.
- 8 Dus hevet mi der minnen pine verquolen
dat ic itoe niet meer en doech,
– die mi eerst leide te haerre scolen,
daer ic hare wise wonderde soech,
ende si mi sider die ontoech
ende mi vele hevet verholen.
Doch willic gherne al dolen,
want minne niet en loech
dat si mi hevet bevolen.
- 9 Woude mi minne nuwe daghe
gheven, die mi sijn soe out,
soe soudic swighen miere clagen,
die nu es soe menechfout,
ende vri hare leven stout,
daert mi nu es al waghe.
Hoe gherne ic dat saghe,
de minne doe hare vrie ghewout
ane mi, alst hare behage.
- 10 Al doet mi soe oversere
dat ic mi minnen ellendech weet,
die minne doet al haren vrienden ere,
die hare met trouwen sijn gereeet,
soedat si in lief, in leet
verstaen hare rike ghelere.
Die dat werken sonder kere
ende die minne al in minne beveet,
si bliven in hare rike geheere.
- 11 Ghelijc dat ons die scone rose
metten dauwe comt ute den doerne ghegaen,
soe sal die mint dore alle bose
met toeverlate hare storme ghestaen.
Hi sal vri, al sonder waen
dorewassen alle nose.
Dies hevet die hertelose
sijn deel wel saen gedaen,
daer vri sijn die amorose.
- R Die de minne wilt omvaen,
hi moet scuwen al de lose.
Al es nu suete hare cose,
men sal bekinnen saen
dat valsch es haere ghelose.

3

Mélodie
 Moniot d'Arras
Qui bien aime, a tart oublié
 Ms. x, f. 262v

Die te - ke - ne doen ons wel in sci - ne
 - vo - ghe - le, bloe - men, lant, die dach - dat
 si ver - win - nen se - len ha - re pi - ne,
 die te win - ter se - re wach. Want
 hen de so - mer troes - ten mach, soe
 steet hen bli - de saen te si - ne, daer
 ic moet do - gen swa - ren slach. Ic
 ware oec bli - de, ga - ve mi dat min - ne: ghe -
 luc - ke, dat nie met mi en plach.

- 2 Ay, wat dedic den ghelucke
dattet mi ye was soe onhout?
Dattet mine nature soe sere verdrucket
boven alle menschen menichfout?
Dattet mi trouwe niet en vergout,
en ware somwile bi enen tucke?
Nu, mach lichte het was mijn scout.
Dies willic dolen ute minen stucke:
die minne doe met mi hare vrie ghewout.
- 3 Mochtic mi op die minne betrouwen,
het mochte mi noch in staden staen.
Wat si mi dogen dade in trouwen,
dat ic dies ware in goeden waen
dat minne in trouwen hadde ghedaen
ende si minen noet dan woude bescouwen.
Mocht sijn, dat en ware mi niet te saen.
Want mi es die scilt soe sere doerhouwen,
hi en can itoe niet meer slaghe ontfaen.
- 4 Die dit al mochte verstaen in goede,
hi hadde dat mi es onghereet:
in scaden, in scanden, in wedermoede
omme minne al doghen sonder wreet,
ende om alle cost alsoe ghermeet
alse: 'Dit sijn mine beste spoede',
alse een die niet bat en weet.
Die dus dade, hi hete die vroede.
Ic en bens niet, dats mi leet.
- 5 Alse nu den troest, alse nu de wonde
ghevet de minne, die vele des can.
Na grote slage ghevet si ghesonde:
hoe soude hem ghehoeden dies yeman?
Die toeset al dat hi ye ghewan,
nochtan heelt si hem hare conde.
Den enen ghevet si, dien sijs an,
die suete cussene van haren monde,
den anderen sleetse in den ban.
- 6 Ay deus, wie sal denghenen absolveren
dien de minne te banne doet?
Si selve. Wilt hi jegen hare pleideren,
dat hi hare doe soe stout ghemoet
dat hijt al houde vore groten spoet –
pine ende joye in een hanteren –
ende hijt al effene neme vore goet.
Soe leertene minne jubileren
ende maectene al haers wonders vroet.
- 7 Na groten storme werdet dat weder scone,
dat wert ons dicke wel in scijn.
Bi wilen belghen ende daerna soene
doet de minne ghestade sijn.
Die minne met allen proevet soe fijn,
hi wert bi minnen pine soe coene,
dat hi swert: 'Minne, ic ben al dijn.
Ic en hebbe niet el dan di te verdoene.
Ay, edele minne, sidi al mijn.'
- 8 Liete mi tghelucke in minnen ghenesen,
dat mi ye hevet soe ghehaedt,
ic soude noch der minnen al minne wesen,
opdat mijn wee yet hadde bat.
Soe woudic in hare diepe gewat
al mine vonnessen verlesen
ende minnen in minne gheven stat.
Ware mine nature soe hoghe gheresen,
soe soude mijn hongher wesen sat.
- R Wi sijn in der minnen cost te lat,
dies sijn wi hare te vreemde in desen.
Dus bliven wi arm. Wet alle dat:
die der minnen ware na hare ghetesen,
si gave hem hare rike ende haren scat.

8a

Mélodie A
Anoniem
De penser a vilanie
Ms. x, f. 276

Al - toes mach men van min - nen sin - ghen, eest
herfst, eest win - ter, eest len - ten, eest so - mer, en-de
je - gen ha - re ghe - wout ver - din - ghen,
want en on - steet ha - re nie - man vro - mer. Mer
wi, tra - ghe, seg - ghen dic - ke in co - mer:
'Sou-de si mi al - soe na be - dwin - ghen? Ic
mach mi met - ten ge - nen min - ghen die
ras - ten heb - ben ghe - ploen, en-de bli - ven thuis;
waer mocht - ic gaen om mijn ver - doen?'

2 Die nedere metten armen sinnen,
die sijnt die den cost ontsien,
dat si hen scuwen van der minnen,
daer hen al goet af soude gheschien.
Ochte si hen van den dienste ontien,
nemen dat sire ane winnen.

Trouwe salse toenen ende arm doen kinnen
vore der minnen rike al bloet.
Dese sijnt die dat hare verdaden
sonder der minnen noet.

- 3 Die gherne woude doghen tsuete ellende,
die weghe ter hogher minnen lant,
hi vonde sijn lief, sijn rike ten inde.
Des ghevet die trouwe segel ende pant.
Nu es menech dorpere soe truwant,
hi nemt dat hem es naest ghehende
ende blivet vore minne die ombekinde
metter truantien cleet.
Soe en hevet hi vorme noch ere,
daer minne dat haer bi versteet.
- 4 Scone ghelaet ende scone cleder
ende scone redene cieren den man.
Al dogen om minne ende niet te wreder,
dat es scone ghelaet die dat wel can.
Die werke sijn de cleder dan,
met nuwen niede ende niet te ghemedere,
ende den vreemden te alre noet ghereder
dan ane sijns selfs bekinnen.
Dat es varuwe! Die tekene cieren
alre meest vore hogher minnen.
- 5 Vorwerdeghe woert ende grote ghichten
buten huus ende sconen cost daerbinnen
eren den man meest ende verlichten.
Hierbi mach menne best bekinnen.
Alsoe eest oec met hem die minnen,
eest dat si in der waerheit stichten
ende met scoenre cost daerbinnen dichten,
alsoet minnen best betame,
ende gheven al minne om minne:
die ghichte es minnen best bequame.
- 6 Ic segghe van minnen ende rade
ghecierden cost ende heersche daet.
Dat trouwe soude ghelden dat minne verdade,
dats meneghen cleine toeverlaet
die in den bande van minnen staet,
in onghbrukene ende in onghenade.
'Die minne loent altoes, al comt si spade,'
dats daertoe mine sage.
Die hare volgen, si liden
meneghen nacht bi dage.
- 7 Wie soude van minnen altoes gheprisen,
die ghevet bi daghe soe meneghen nacht?
Dien si soude cleden, eren ende spisen,
dien doet si al ute siere macht.
Die gherne goude der minnen pacht,
soude si in allen rechte wisen
ende met trouwen zeghele soe hoghe doen risen
daer lief mochte lief hantieren,
ende in allen ghebrukene van minnen
eren ende cieren.
- 8 Dat scoenste hanteren dat minnen dochte,
dat waer lief met lief soe doremint,
dat lief met minnen soe lief doeresochte,
dat hem el niet en ware bekint
dan: 'Ic ben die minne met minnen verwint.'
Mer hi waer meer verwonnen die minne verwochte
ende dan in minnen te nieute werden mochte.
Die cracht ghinghe als te voren.
Die hoghe materie, daerof wart minne
van iersten geboren.
- 9 Maer wi, lichtecope metten lichten sinne,
ons dunken minnen vare swaer.
Wi sijn nieloep met cleinen ghewinne:
dies darve wi minnen clare waer.
Ic weet – al ne wetict niet aldaer,
daer mens ghebruket in weelde van minnen,
maer verlichte redene doet al bekinnen –
hoe men minnen ghenoech volsteet.
Daer nes redene te waer
noch werc te swaer ende al nuwe ghereet.
- R Die vroech hare clær
hebben openbaer
ende saen hare blijscap kinnen,
ende glorieren daerbinnen,
eest dat hen wel vergeet,
soe hebbense, godweet,
vele beteren coep der minnen
dan icker noch weet

8b

Mélodie B
 Perrin d'Angicourt
Quant le cinceniz
 Ms. z, f. 106

Al - toes mach men van min - nen sin - ghen, eest
 herfst, eest win - ter, eest len - ten, eest so - mer, en - de
 je - gen ha - re ghe - wout ver - din - ghen,
 want en on - steet ha - re nie - man vro - mer. Mer
 wi, tra - ghe, seg - ghen dic - ke in co - mer:
 'Sou - de si mi al - soe na be - dwin - ghen? Ic mach mi met - ten
 ge - nen min - ghen die ras - ten heb - ben
 ghe - ploen, en - de bli - ven thuis; waer mocht - ic
 gaen om mijn ver - doen?'

2 Die nedere metten armen sinnen,
 die sijnt die den cost ontsien,
 dat si hen scuwen van der minnen,
 daer hen al goet af soude gheschien.
 Ochte si hen van den dienste ontien,
 nemen dat sire ane winnen.

Trouwe salse toenen ende arm doen kinnen
 vore der minnen rike al bloet.
 Dese sijnt die dat hare verdaden
 sonder der minnen noet.

- 3 Die gherne woude doghen tsuete ellende,
die weghe ter hogher minnen lant,
hi vonde sijn lief, sijn rike ten inde.
Des ghevet die trouwe segel ende pant.
Nu es menech dorpere soe truwant,
hi nemt dat hem es naest ghehende
ende blivet vore minne die ombekinde
metter truantien cleet.
Soe en hevet hi vorme noch ere,
daer minne dat haer bi versteet.
- 4 Scone ghelaet ende scone cleder
ende scone redene cieren den man.
Al dogen om minne ende niet te wreder,
dat es scone ghelaet die dat wel can.
Die werke sijn de cleder dan,
met nuwen niede ende niet te ghemedere,
ende den vreemden te alre noet ghereder
dan ane sijns selfs bekinnen.
Dat es varuwe! Die tekene cieren
alre meest vore hogher minnen.
- 5 Vorwerdeghe woert ende grote ghichten
buten huus ende sconen cost daerbinnen
eren den man meest ende verlichten.
Hierbi mach menne best bekinnen.
Alsoe eest oec met hem die minnen,
eest dat si in der waerheit stichten
ende met scoenre cost daerbinnen dichten,
alsoet minnen best betame,
ende gheven al minne om minne:
die ghichte es minnen best bequame.
- 6 Ic segghe van minnen ende rade
ghecierden cost ende heersche daet.
Dat trouwe soude ghelden dat minne verdade,
dats meneghen cleine toeverlaet
die in den bande van minnen staet,
in ongebrukene ende in onghenade.
'Die minne loent altoes, al comt si spade,'
dats daertoe mine sage.
Die hare volgen, si liden
meneghen nacht bi dage.
- 7 Wie soude van minnen altoes gheprisen,
die ghevet bi daghe soe meneghen nacht?
Dien si soude cleden, eren ende spisen,
dien doet si al ute siere macht.
Die gherne goude der minnen pacht,
soude si in allen rechte wisen
ende met trouwen zeghele soe hoghe doen risen
daer lief mochte lief hantieren,
ende in allen ghebrukene van minnen
eren ende cieren.
- 8 Dat scoenste hanteren dat minnen dochte,
dat waer lief met lief soe doremint,
dat lief met minnen soe lief doresochte,
dat hem el niet en ware bekint
dan: 'Ic ben die minne met minnen verwint.'
Mer hi waer meer verwonnen die minne vervochte
ende dan in minnen te nieute werden mochte.
Die cracht ghinghe als te voren.
Die hoghe materie, daerof wart minne
van iersten geboren.
- 9 Maer wi, lichtecope metten lichten sinne,
ons dunken minnen vare swaer.
Wi sijn nieloep met cleinen ghewinne:
dies darve wi minnen clare waer.
Ic weet – al ne wetict niet aldaer,
daer mens ghebruket in weelde van minnen,
maer verlichte redene doet al bekinnen –
hoe men minnen ghenoech volsteet.
Daer nes redene te waer
noch werc te swaer ende al nuwe ghereet.
- R Die vroech hare clær
hebben openbaer
ende saen hare blijscap kinnen,
ende glorieren daerbinnen,
eest dat hen wel vergeet,
soe hebbense, godweet,
vele beteren coep der minnen
dan icker noch weet

9

Méodie
Thibaut de Champagne
De ma dame souvenir
Ms. n., f. 6v

De vo - ghe-len heb - ben lan - ge ge-swe - gen, die
bli - de wa - ren hier te vo - - -
ren: ha-re blij - scap es ghe - le - ghen, dies
si den so - mer heb - ben ver - lo - - - -
ren. Si sou - den her - de saen ghe - se - ghen,
had - den si - ne we - der - ghe - cre - gen, want si
heb - ben - ne vo - re al ver - co - ren ende
daer - toe wer - den si ghe - bo - ren. Dat
mach men dan an hen wel ho - ren.

- 2 Ic swighe van der voghele claghe
 – hare vroude, hare pine es saen tegaen –
 ende claghe dat mi meer meshaghe:
 die minne, daer wi na souden staen,
 dat ons verweghet hare edele waghe,
 ende nemen vreemde naghelaghe.
 So ne mach ons minne niet omvaen.
 Ay, wat ons nederheit hevet ghedaen!
 Wie sal ons die ontrouwe verslaen?
- 3 Die moghende metter sterker hant,
 op hen verlatic mi noch sere,
 die altoes werken in minnen bant
 ende en onsien pine noch leet noch kere,
 si ne willen dorevaren al dat lant
 dat minne met minnen in minne ye vant.
 Hare fine herte es soe ghehere.
 Die weten wat minne met minnen lere
 ende hoe minne de minne met minnen ere.
- 4 Waeromme soude dan ieman sparen,
 ochte men minne met minnen verwinnen mach,
 hi ne soude met niede in storme dorevaren
 op toeverlaet van minnen sach,
 ende minnen ambacht achterwaren?
 Soe soude hem de edelheit openbaren.
 Ay, daer verclaert der minnen dach,
 daer men vore minne nye pine en ontsach,
 noch van minnen nye pine en verwach.
- 5 Dicke roepic hulpe alse die onverloeste:
 lief, wanneer ghi comen selt,
 soe noepti mi met nuwen troeste.
 Soe ridic minen hoghen telt
 ende pleghe mijns liefs alse alrevroeste,
 ochte die van noerden, van suden, van oeste,
 van west al waren in miere ghewelt.
 Soe werdic saen te voete ghevelt.
 Ay, wat holpe mine ellende vertelt.

15

Mélo die
Rogeret de Cambrai
Nouvele amour qui si m'agree
Ms. κ, blz. 259



Men mach den nu - wen tijt
wel be-kin - nen o - ver-al. Die vo - ghe-le
heb-ben de - lijt, die bloe - men ont - sprin - gen in
berch, in dal. Waer soe si staen, si sijn ont-gaen den
wre - den win - te - re, die - se qual. Ic
ben ont - daen, mi en troes - te saen de
min - ne je - ghen mijn on - ghe - val.

2 Nu hevet mijn ongheval
sine heervaert ghesticht op mi.
Het gadert overal.
Mine hoghe weghe, die waren vri,
sijn sere beleget.
Mi es vrede ontseget.
Merct ochte mi rouwe iet condech si!
Wordic gheweghet
daer minne gheseghet,
ay edele minne, dies danc ic di.

3 Die minne, die al verwint,
hulpe mi dat ic moete verwinnen,
ende si, die alle noet bekint,
onne mi dat ic moete bekinnen
hoe swaer dat mi staet
– hadde ics raet –
te ontbeidene dies ghebrukes van minnen.
Die wrede raet,
die daerjegen gaet,
bedroeft de cracht van minen sinnen.

- 4 Bi minnen mach ic al
verwinnen minen ellendeghen noet.
Ic weet wel dat ic sal.
Doch hebbic meneghen wederstoet,
die mi doet sterven
menechwerben,
sint minne mi eerst van binnen scoet.
Ic wille alles derven,
totedat mi wilt erven
de minne int rike dat si mi boet.
- 5 In minen jonghen daghen,
doe mi de minne eerst jegenvacht,
tonese mi grote gelaghen:
hare wise, hare rike, hare goede, hare macht.
Doe ic met hare omghinc
ende ic ontfinc
al te gheldene der minnen pacht,
gherne boven alle dinc
si mi een ane hare hinc.
Nu scijnt de storm wel sere ghesacht.
- 6 Dus hevet mi minne verraden
met vele dat si mi hevet ghetoghet,
met menegher soeter saden,
daer nuwe joghet bi wert ghesoghet.
Verweende ombite
met nuwen delite,
daer ic al gherne bi hebbe ghedoghet,
– ic claghe ende verwite
met nuwen vlite –
houtse op, die mi hadde verhoghet.
- 7 Ic weet wel dat de minne
levet, al stervic aldus vele.
Want icse levende kinne,
verdraghic wel al gherne in spele.
Mesval ende oetmoet,
si arch, si goet,
ic ben diet gherne den vreemden hele.
Mijn hoghe moet
es dies wel vroet
dat minne met minne oersaten sele.
- 8 Ic hebbe der hogher minnen al
opghegheven dat ic ben.
Verliese ic ochte winne, si al
hare scout no meer no min.
Wat es mi ghesciet?
In ben mine niet,
si hevet verswolgen al minen sin.
Hare wesen fijn
doet seker sijn
dat pine van minnen es al ghewin.
- 9 Ic bekins de minne wel wert.
Verliesic, winnic, dies al een.
Dat hebbic ie meest begeert,
sint minne mijn herte eerst ghereen:
te sine hare ghenoech
na hare ghevoech,
alse ye wel sceen.
Want ic verdroech
wat si mi sloech.
Dore hare waest mi dat rijcste leen.
- 10 Die minnen ghenoech wilt leven,
hi ne spare hem niet, dat es mijn raet.
Hi sal met al hem gheven
int werc te levene der hoechster daet.
Den minnenden verholen,
den vreemden verstolen,
diet wesen van minnen niet en verstaet.
Dat soete dolen
in der minnen scole
en weet hi niet, diere niet en gaet.
- R Hoe ic werde verquolen,
dat minne mi hevet bevolen,
dat blivet sonder verlaet.

17

Méodie
 Gace Brulé
En dous tens et en bone eure
 Ms. M, f. 24

Dit nu - we jaer es ons on - staen,
 dies si God ghe - be - ne - dijt.
 Hi mach gher - ne den tijt ont - faen,
 die van min - nen he - vet de - lijt en - de
 die dan kint in si - nen sin - ne
 dat hi pi - ne omme ho - ghe min - ne
 gher - ne wilt do - ghen in al - len tijt.

- 2 In allen tiden moet men doghen,
die hogher minnen dienen sal,
ende sinen dienst in minnen hoghen,
sal hi van hare hebben gheval
ende sal hi die nature bekinnen
daer de minne in mint met minnen,
die hem sen ende herte stal.
- 3 Nuwe tijt ende nuwe minne,
dat wondet beide in enen gront.
Dat ict over nuwe bekinne,
dat hevet mijn herte nu ghewont:
dat die edele figure
verborghen in hare subtile nature
vore ons es soe langhe stont.
- 4 Die nuwen tiden in minnen diende,
dat scene nu herde nuwe sake.
Want men vindet nu lettel liede
die staen na rechter minnen smake.
Want den wreden vreemden blivet verholen
hoe mi mijn herte hevet verholen
die tijt, daer ic altoes na hake.

I8

Mélodie
Rogeret de Cambrai
Nouvele amour qui si m'agree
Ms. κ, blz. 259

Groe - ter goe - de vo - re den ti - de en - de
groet ghe - lo - ven vo - re dat ghe - ven, dies
en darf nie - man sijn te bli - de. Ons
es van bei - den ve - le ont - ble - ven. Die
vroe - ghe bli - ke vore der min - nen ri - ke
heb - ben mi ver - re ute mi ver - dre - ven.

- | | |
|---|--|
| <p>2 Bi sconen dagheraden
hoept men der lichter claeerre daghe.
Der minnen tonen hevet mi verladen
ende meneghen dies ic niet en ghewaghe,
mer hi weet van hem selven diet si.
Ic weet van mi
alse die mi altoes van minnen beclaghe.</p> | <p>4 Hoe scone dat sijt mi eerst toende
ende sint wart wreet, es mi nu cont.
Dat si mi niet en bedroech noch en hoende
met wat wee – soe ict verstont!
Maer si woude mi verclaren
ende openbaren
dat redene dorelicht al der minnen gront.</p> |
| <p>3 Dat seghet de dorperre: 'Jeghen avont
sal men loven den sconen dach.'
Dat ic soe spade dat verstont,
doet mi nu roepen: 'Arme, owach!
Waer es nu dat solaes
ende der minnen paes,
daer si mi eerst scone met versach?'</p> | <p>5 Verlichte redene ghevet orlof
ende metter hoechster minnen raet
met hare te doresiene al der minnen hof,
ochte daer van allen ghenoech in staet.
Ghebrect daer iet,
dat ment versiet
dat trouwe voldoe met hogher daet.</p> |

- 6 Mochtic mi soe in trouwen houden
dat minne niet en hadde te segghene te mi
ende soe al dat mine met al vergouden –
ja, als ic mach ghelden selc mensche ic si.
Tierst waest een tanen,
dan soudic manen
die minne in allen ghebrukene vri.
- 7 Ay, edele minne, welctijt, wanneer
seldi mi gheven lichte daghe,
dat miere deemsterheit worde een keer?
Hoe gherne ic de sonne saghe!
Ghi wet allene
hoe ic dit mene:
ochte ic iet wille dan uwe behaghe.
- 8 Ay, du gheweldeghe, wondere minne,
die al met wondere verwinnen mach,
verwinne mi, dat ic di verwinne
in dine onverwonnene cracht.
Ic plach te kinnene dat verwinnen:
daer es int verwinnen kinnen,
dat mi ye alreseeerst verwach.
- 9 Noch sidi, minne, dat ghi ye waert.
Dat weten die met u sijn in al.
Ic sals gheloven: en dochte ghespaert.
Mi hevet ghelettet een ongheval,
dat ic noch niet en kinde
dat werc noch en minde,
daer mi trouwe met volhelpen sal.
- 10 Sint ic ghevolghede in hogher trouwen
dat mi minne soude in staden staen,
begave ic alle vremde rouwen
ende ben in toeverlaet ghestaen,
daer ic in kinne
dat mi noch minne
met hare al een sal omvaen.
- 11 Dat es der gheweldeghe minnen sede:
dien si al saket te haerre hant,
al doetse hem cracht ende gheweldechede,
si doet hem ghenoech ende suet den bant.
Dies geet van hare
hoge mare
ende groet prijs over alle lant.
- 12 Dien minne eerst veet, dien luuctse de oghen
met ghenoechten: soe dunct hem tsine al best.
Soe en waent hi niet dan joye doghen.
Dus trect sijt al met haerre lest.
Dan comt redene, de starke,
met nuwen werke
der scout. Soe wert de woet ghecest.
- 13 Dat ic van minnen vele songe,
dan holpe mi niet vele, maer lettet goet.
Maer dien ouden ende dien jonghen
coelt sanc van minnen haren lest.
Maer van minnen mijn heel
hevet soe cleine deel:
mijn sanc, mijn wenen scijnt sonder spoet.
- R Ic roepe, ic claghe:
de minne hevet de daghe
ende ic de nachte ende orewoet.

20

Mélodie
 Gace Brulé
En dous tens et en bone eure
 Ms. N, f. 31

Die tijt ver - nu - wet en - de te - gheet die
 ou - de, die lan - ge he - vet ghe - staen.
 Die in min - nen dienst wa - re ge - reet, van
 ha - re sou - de hi loon ont - faen:
 nu - wen troost en - de nu - we cracht. Dat
 hi hare min - de met min - ne macht, met
 min - nen so wor - de hi min - ne saen.

- 2 Hets onghhort te werdene minne.
Die minne wilt werden, hi ne sal niet sparen.
Hets wesen boven allen sinne.
Hi sal met al in al dorevaren.
De minne woent soe diepe in sVader scoot:
die dienst sal wesen harde groot,
daer minne haer werc sal openbaren.
- 3 Der ontfarmeheit cost ende de scout der wet
ghheldet de minnere int beghin.
Nadatti dese ghewout beset,
comt hi in overgroot gewin:
hi werct al werc wel sonder scinen,
hi doget al leet wel sonder pinen.
Dits leven boven menschen sin.
- 4 Die minne wilt werden, hi werct groet werc,
want hi ne faillert in ghenen sinne.
Hi es onverwonen ende even sterc
daer hi der minnen minne mach winnen,
eest in sieke, eest in ghesonde,
in blende, in cropele ende in ghewonde.
Dat sal hi over scout bekinnen.
- 5 Den vrenden dienen, den armen geven,
den sereghen troesten also hi mach,
den vrienden Gods met trouwen leven,
in heligen, in menschen, nacht ende dach,
met alre macht, boven tgeraken.
Dunket hem dat hem der cracht mach gebreken,
verlate hem vort op minnen sach.
- 6 In groter minnen toeverlaet
vercrighet men al dies men behoeft.
Si ghevet den ongeleerden raet,
si troest denghenen die hem droeft.
Es sine sake in haer allene
ende en wilti anderen troost enghene,
dats een tekin datti hare genoet.
- R Die allene wilt minnen pleghen
met al der herten ende al den sinne,
hi hevet al met al belegghen
dat hi haerselven al bekinne.

21

Mélo die
Gilbert de Berneville
*Amours, pour ce que mes
chanz soit jolis*
Ms. P, f. 115v

Alse ons de bloe-men van den so - me-re co - men
sijn, daer - na zijn wi der vrocht in waen.
Al - soe doet die e - de-le her - te
fijn, die el - ken stoerm van min - ne wilt ghe-
staen. Si sprekt van fie - ren sin - ne: 'lc
gruete u, min - ne, al min - - - ne en - de
beens fier en-de stout. lc ver - winne noch u ge -
wout, of ic scie - tere mi al in - ne.'

2 Hoe mochte der fierre herten yet messcien,
die al toesettet ommadat si minne vercrighen wilt?
En mochte haer nemmer comen in dien,
wouddi volgen, minne, dat ghi volgen selt,
alsoet sijn moet altemale.
Ay, worden uwe berghen dale
ende wij dan mochten sien
uwe toghen al voltien,
soe quaemt ons al wale.

3 Hi moet ooc trecken sere die minne sal voltien:
hare wide wijt, hare hoechste hoeghe, hare diepste afgront.
Hi sal in allen storme de wegghen doresien.
Hem wert haers wonders wonder cont,
dats de weelde wide te gane,
te dorelopende ende niet te stane,
die hoechde dorevliegghen ende doreclemmen,
ende dien afgront doreswemmen,
daer minne al minne te ontffane.

- 4 Ay, dat hoghe minne, die so soete scijnt
dat hare soetheit al andere soetheit verteert,
soe wondet herte ende sinne, dat hi van stoerme dien si
gherijnt
al nuwe ontmoete beghert,
dat hi en ontsiet ghene noede
noch pine noch anxt noch dode,
hi ne hebbe ter minne spoet.
Ay, diet werct, God geve hem goet.
Fiere herte en was nie bloede.
- 5 Ic late de minne al wesen dat si si.
Ic en can hare welde wondere niet verstaen.
Al eest dat ics genesen mach in mi,
si hevet meneghe grote gewelt gedaen.
Dies moet hi hebben plaghe
diet hare met vreden verdraghe,
hi ne were met crachte hare cracht:
want die de minne nye en vervacht,
hi ne levede nye vrie daghe.
- 6 Ic gheve der minnen orlof nu ende altoos.
Die wille, volge haren hove – mi es wel wee gheschiet.
Ic weende gheweest sijn vrouwe int hof sint icse ierste coes.
Ic leide al toe in love. Ic en caent ghevolghen niet.
Nu scinen mi hare loene
ghelijc den scorpione,
dat toent scone gelaet
ende na so sere verslaet.
Ay, wat meinen selke ghetone?
- 7 Hadde ic gheluc ter minne, dat mi ye vloe
ende mine daghe was onghereet,
ic soude noch verwinnen ende leven vroe,
daer ic nu dole in ellende te wreet.
Waert tijt, ic naems gherne een inde.
Ic dole met gheninde
daer mi de minne doet
hare volgen sonder spoet,
ende si blivet mi te onghehende.
- 8 God gheve hem allen die minnen te rechte goed gheval.
Al hebbe ic ende menech man der minnen soe kleine
deel,
diese al kinnen, si gheven al om al.
Si ghevet dien sijs an hare selven al gheheel.
Hare hadde ye, die mochte.
Wat holpet dat men dat dochte
dat emmer wesen moet?
Hare slaghe sijn alle goet,
maer die wedersloeghe, hi vochte.
- 9 Hets ongehoort nu die over minne yet claghen.
Hare name es so ghement dat men hare al verdreghet.
Die si nu stoert, ic rade dat sijs nu niet en ghewagen.
Het es hen onbekent dien si soe niet en verweghet.
Maer die fier es ende coene,
sie selve te sinen doene
ende were met slaghe den slach.
So siet hi noch den dach,
de minne bringhet hem selve de soene.
- R Die minne nemt te verdoene,
si gevet hem volle perdoene
ende maectene haers al vri.
So moghen wij segghen wel: 'Ay mi,
hoe teme wij yet te gheroene?'

27

Mélodie
 Gilbert de Berneville
Hé, Amours, je fui nouris
 Ms. x, f. 258

Men mach bi den cor - ten da - ghen mer - ken dies
 so - mers keer. Dat mo - ghen vo - ghen en - de
 lie - de cla - gen, maer die min - nen, hen es
 an - ders meer. Want hen es te cla - ge - ne
 al el: dat men der min - ne
 es so fel. Hare ri - ke ghe - leer wert
 seer tes - toert, daer men bi sou - de
 zijn ghe - heert. Dat si ghe - clag - et der
 hoog - ster trou - - - wen, en - de met min - nen
 moet si ons be - scou - - - wen.

- 2 Ons es wel meneghe hoghe mare
van der minnen doen verstaen:
datse over al gheweldech ware
ende al hevet ommevaen
ende bedwinghet al dat levet.
Wie hevet minne dan diense hare ghevet?
Dien si iet gevet, hi maecht ontfaen.
Doch sele wij hare met sconen dienste sijn onderdaen
ende bidden der gheweldeghe minnen
datse ons hare cracht doe bekinnen.
- 3 Hets ene herde scone bede
te biddene om hogher minnen cracht.
Maer dien si ghevet minne na minne sede,
si worptene in selke ene hacht
dat hi ne mach meer ontgaen.
Die de minne verwint, hi wert selve verdaen.
Soe es hi gewacht.
Ende diense ghevet voeden, vertertse al tsijn in nuwer jacht.
So leert hi ane minne cracht vrede oudde ghewinnen
ende der minnen cost in ellende bekinnen.
- 4 Dat ellende kenne ic bi geraden
ende met pleghene niet.
Dien minne met kinne hevet out verladen,
hoe lede hi hem besiet,
dats: hem cleine ende minne so groot,
ende die joie die hem ierst minne boot,
ende die welde doe hi was een kint.
Die minne gevet den jonghen, die niet en bekint,
ende laet den edelen ouden dolen dellende,
daer jonghe noch dorperie nie minne en kinde.
- 5 Ghi, jonghe, ghi hebt vele verloren,
verliesdi uwe kintse joget.
So levedi out minne in toren,
daer ghi nu jonc leven moghet
ende in weelden van minne vri,
alse: 'Ic al minnen ende minne al mi'.
Dat es nu al uwe doghet.
Derre weelden den vroeden ouden luttel hoghet,
want si kinnen de coste van der minne jaren,
waer men sal teren ende sparen.
- 6 Hets enech dorperie cume so dwaes,
hi ne weet wel wanneer hi sal
winnen sijn goet ocht verdoen sijn aes.
Al hebbe wij dat ongeval
dat wij willen sijn alse een kint
al sonder cost in joyen ghemint,
dit es dat onse nu al:
nu rume wij der minne sale int dal.
Bidde wi der minne datse ons gheleidde
in hare wege ende in hare hoghe ghereide.
- 7 Ic en scelde niet dat wi gherne nemen
in der sueter minne spoet.
Die hare lief in minne te spaerne temen,
het en doet hem nemmer goet.
Ende dies moghe wi seker sijn:
die hare lief doreminnen, die sijn fijn
ende beide out ende vroet,
opdat hen haeste noch lichtcoep wanc en doet.
So moghense seker wesen:
so dieperie verdrongen, so hogher geresen.
- R Die werke doen de minne in scijn.
Die mint, hi seget: 'Minne, dat mine es dijn'.
Dore di en wert meer gespaert sen noch moet,
cracht noch march no herten bloet.
Want in minne vonnesse es ghelesen:
soe dieperie gewont, so sachttere genesen.

31

Mélodie
Blondel de Nesle
*S'Amours veut que
mes chans remaigne*
Ms. M, f. 138

Om gro - te min - ne in ho - ghen ghe - dach -
te wil - lic we - sen al mijn tijt, want
si mi met haer-re gro - ter crach - - te
mi-ne na - tu - re maect soe wijt dat
ic mijn we - sen al ver - pach - - te in de
ho - ghe ge-boert van ha - ren ghe-slach - - te. Al-se
ic wil-le ne - men vri de - lijt, soe
wer-pet si mi in ha - re hach - - te.

- 2 Ic waent wel liden sonder scade
dat ic in minnen dus ben bevaen,
wilt si mi al die nauste pade
van haren weghe doen verstaen.
Alse ic mi wane rusten in hare ghenaden,
verstoermt si mi met nuwen rade.
Dits een wonderlec verslaen:
soe si meer mint, soe si meer lade.
- 3 Dit es wonder groot te verstane,
der minnen nemen ende hare gheven.
Alse si mi gheeft troest te ontfaen,
so werdet vruchten ende beven.
Der minne bidde ic ende mane
dat si de edele herten spane
dat si in minnen toen dus bleven,
in nederen twifel, in hoghen wane.
- 4 Troest ende meslone in enen persoon:
dats wesen van der minnen smake.
Al levede die wise Salemoen,
hi liete te ontbendene soe hoge sake.
Wi ne werdens berecht in gheen sermoen:
die sanc verhoget allen toen.
Die tijt daer ic altoos na hake,
hevet in hem selven noch den loon.
- 5 Haken, beiden, merren langhe
na dien tijt, die selve es minne,
doet versmaden vremen ghemanghe
ende toent verlies ende grote ghewinne.
Fierheit radet mi dat ic hanghe
soe vaste in minne, dat ic bevanghe
een wesen boven allen sinne.
Die toen verhoget alle sanghe.
- 6 Die toen die alle sanghe verhoghet,
dat meyn ic: minne in hare gewout.
Ic segs een luttel, en doech ghetoeghet
den vremen herten, die sijn cout
ende cleine omme minne hebben ghedoghet.
Si ne weten niet dat minne vertoeghet
hare rike den fieren, die sijn stout
ende in die minne werden ghesoeghet.
- 7 Ghewout van minnen, die al verwint,
die es te verstane onghehoert,
ende bi in dole, verre bekent,
ende een vrede die alle vreden stoert,
den vrede die men in minnen ghewint,
daer men hare wesen al met versint.
Die wert ghesoeghet in hare confoert,
die hem met minnen in minne dus mint.
- 8 Die dus in minnen wilt vervaen,
hi ne sal ontsien noch cost no scade
noch pine. Hi sal met allen staen
int alrenauste van minnen rade
ende met hoghen dienste sijn onderdaen,
in al hare comen, in al hare gaen.
Die dit op minnen trouwe dade,
hi soude in minnen al minne volstaen.

32

Mélodie
Anoniem
Joie et soulas me fait chanter
Ms. o, f. 67

Tsjaer - meer ont - sprin - ghen ons de bloe - men ende
an - de - re cru - de me - nech - fout. Oec
sal men die e - de - le her - ten doe - men, die
le - ven in min - - - nen ghe - wout. In
min - nen set - tic mijn be - hout ende
mi - ne ge - wout in ha - re han - -
de. Van haer en eysch - ic
an - - der scout dan
ic al blive in ha - ren ban - de.

- 2 Die nu droeghe bant van rechter minnen,
 also men wel minnen sculdich ware,
 dies soudē hen saen onderwinden
 die wrede vrende al oppenbare.
 Si doen hem meneghe grote vare
 dien die staen in hogher minnen hoede.
 Maer wat si hen doen te sware,
 Gode danc, dat es ten cleyen spoede.
- 3 Die hogher minnen dienen sal,
 hi ne mach ontsien enghene pine.
 Hi sal hem gheven al omme al
 omme hoegher minnen genoech te sine.
 Ende es dat sake dat hi yet fine,
 soe mach hi wel de waerheit kinnen
 dat hi meer ne wordet in scine
 meester van gherechter minnen.
- 4 Minne es meester menegher dinc.
 Si ghereet suer ende suete.
 Sint ic van hare ierste smake ontfinc,
 licghic altoos op hare voete.
 Ic bidde hare dat haer ghenoeghen moete
 dat ic dor hare eere drage
 quale ter doot, al sonder boete,
 ende ics den vrenden niet ne clage.
- 5 Die den vrenden dade cont
 wat men verdraghet omme minnen eere,
 hi maecte hare therte wel onghesont
 ende quetste hare nature seere.
 Want si ne verstaen men noch mere
 wat men dore rechte minne moet doghen
 avonture ende sware kere,
 ochte si in hare minne sal hoeghen.
- 6 Die minnen wille wel genoeghen,
 ic rade hen dat si niet en sparen
 ende si hare wesen daertoe voeghen
 dat sij met nyede in storme dorevaren,
 ane haren danc diere merkaren,
 die soe staen na hare pine.
 Wat sise dan moghen swaren,
 hen steet altoos vri te sine.
- 7 Vriheit mach men wel bekinnen
 in joesten ende in hogen daet,
 die met fierheiden dorevaert van sinne,
 daer stoerm van minnen hem jeghenstaet.
 Want men in joesten prijs ontfiaet,
 daer men bi minnen werdech scine.
 Minne es so riken toeverlaet,
 hets recht dat men doer hare pine.
- 8 Die enege pine ontsien in minnen,
 seker, si ne moghen niet verstaen
 wat deghene moghen winnen
 die minnen altoes sijn onderdaen,
 ende van hare sware slage ontfiaen,
 daer si al onghenesen ave bliven,
 ende hoghe uprisen ende nederslaen,
 eer si der minnen genouch gheriven.
- 9 Traghen herten ende nederen sinnen,
 hen blivet verborghen tgroete goet,
 dat deghene wel bekinnen
 die leven in minnen orewoet.
 Want si doen menech scoen gemoet
 in stormen ende in avonturen.
 Hets recht dat si hebben spoet
 in der minnen hoge nature.
- 10 God geve hen spoet, die daernaē staen
 dat si der minnen willen behaghen
 ende gherne dore haer ontfiaen
 groten last met swaren waghen,
 ende altoes vele omme hare verdraghen,
 dies si de minne werdech kennen.
 Ic onste hen wel dat si noch saghen
 die wise wondere van der minnen.

33a

Mélodie A
Jesu dulcis memoria
Ms. Trier

Die tijt ver - nu - wet met si - nen ja - ren. Die
da - ghen lich - ten die don - ker wa - ren. Die
min - ne be - ge - ren en - de moe - te ont - ba - ren, hets
won - der dat - se niet en ver - va - ren.

33b

Mélodie B
Jesu flos matris virginis
Ms. Tongeren
o LV Basiliek 63, f. 292

Die tijt ver - nu - wet met si - nen ja - ren. Die
da - ghen lich - ten die don - ker wa - ren. Die
min - ne be - ge - ren en - de moe - te ont - ba - ren, hets
won - der dat - se niet en ver - va - ren.

- 2 Dit nuwe jaer es comen in.
Die hevet ghekeert sinen sin
dat hi ne wilt sparen meer noch men
voer minnen, sine pine wert al ghewin.
- 3 Maer die enege pine vore minnen spaert
ende alsoe sine nederheit openbaert
ende in vremden genoechten hem soe bewaert,
hets recht dat hi in dienste verswaert.
- 4 Maer die van minnen sijn gheboren
ende te haerre naturen sijn vercoren,
si ne sparen en ghenen pine daervoren;
si leven altoos in heileghen toren.
- 5 Dien hogher minnen nature gherijnt,
hi es die altoos gherne pijnt,
alse aen sine werken wale scijnt:
het dunct hem emmer onghefijnt.
- 6 Dat ware den finen mensche scade,
datti bi vremden nederen rade
liete te werkene de hoge dade,
die hongher gheven in minnen zaden.
- 7 Sat ende hongher beide in een,
dats der vrier minnen leen,
alse ye denghenen wale sceen
die minne met hare naturen ghereen.
- 8 Dats sat: comt minne, men ne canse ghedraghen.
Dats honger: houtse op, dats een claghen.
Hare scoenste verlichten sijn sware waghén.
Hare scarpste storme sijn nuwe behaghen.
- 9 Hoe maect der minnen coemste sat?
Men smaect met wondere dat si es dat.
Si doet besitten hare hoochste stat.
Si ghevet hare rijcheit, dien groten scat.
- 10 Hoe maect hongher der minnen ophouden?
Si ne connen bekinnen dat si soudén,
noch niet gebruiken dat si wouden.
Dat doet den hongher menechfouden.
- 11 Hoe maect verladen der minnen verlichten?
Men ne can ontfaen hare grote gichten,
ende men ne can hare gheen ghelike dichten.
Soe ne weet men waer gheduren stichten.
- 12 Hoe doetse behaghen storm ende slach,
die edele minne, nacht ende dach?
Want men niet els gheplegen en mach
dan toeverlaet op minnen sacht.
- 13 Nu ic bevele der heileger minnen
u allen, die minne wilt bekinnen,
ende daervoer en spaerd in ghenen sinnen
met nuwen vlite te woenne daerbinnen.
- 14 Met nuwen verlichtene hebt nuwen vlijt,
met nuwen werken sat nuwe delijt,
met nuwen stoorme nuwen hongher so wijt,
dat nuwe verslinde nuwe eweliken tijt.

34a

Mélodie A
 Colard le Bouteiller
Ne puis laisser que jou ne chant
 Ms. M, f. 129v

In al - len ti - den, nuwe en - de
 out, si hi der min - nen
 on - der - daen, de so - mer
 heet, den wen - ter cout die
 min - ne van min - nen wilt ont -
 faen. Hi sal met vol - len
 dien - ste staen in ho - ger
 min - nen han - tie - ren. Soe wert hi
 min - ne met min - nen saen. Dat en
 mach hem niet fai - lie - ren.

- 2 Suer ende donker ende overweet
sijn der minnen weghe in haer beghin.
Eer selc met minnen dienste gesteet,
failieert hi dicke ane den sin:
daer hi waent verliesen, hets al gewin.
Waerbi mach men dat bekinnen?
Dats die en sparen meer noch min
dan al hen gheven in minnen.
- 3 Die meneghe twifelen ane de minne,
dies hem die arbeit dunct te swaer
ende si ten eersten niet en nemen inne.
Si dinken: 'Soutstu dolen daer?'
Ware hen de loon vore de oghen claer,
die minne ghevet ten inde,
ic dar wel segghen openbaer:
si doelden hare ellende.
- 4 Noch nie en wart sake in minnen verloren
die men doer minne ye ghedede.
Minne geldet emmer, na ochte voren.
Minne es altoos der minnen mede.
Minne kent met minnen der minnen sede.
Haere nemen es altoos gheven.
Minne ghevet met hare behendichede
wel meneghe doot int leven.
- 5 Hets oversuete in minne verdolen
hare welde wegghen, die minne doet gaen.
Het blivet den vremden wel verholen,
maer die met waerheiden minne gestaen,
si selen met minnen in minnen doergaen
al dat rike, daer minne es vrouwe,
ende al dat heerscap met hare ontfanen,
ende doersmaken hare edele trouwe.
- 6 Die smake die trouwe in minne ghevet,
wie el iet seget dat weelde sij,
die hevet ye sonder weelde gelevet,
nadien dattic versinne mi.
Want hets hemelsche genoechte vri,
te vollen, sonder gebreken:
'Du mi al, lief, ende ic al di.'
Daer nes gheen ander spreken.
- 7 Die dus in minnen sijn worden een,
ic mach wel swighen hoet hen steet.
Noch sien, noch spreken, dats mijn leen.
Want ict met wesene niet en weet
hoe lief daer lief al ommeveet
ende ghebruken een gheven.
Wat wondere eest dat mi rouwe versleet,
dat mi dat noch es ontbleven?
- 8 Dat ic der minnen ye ure ghebrac,
berouwet mi sere. Dan nes wonder niet.
Met rechte doeghics onghemac
dat ic mi ye so nederliet.
Want mi de minne al goet onthiet,
ochte ic ye so hoghe gedachte
te werkene int rike dat si mi hiet,
int hoochste van haren ambachte.
- 9 Dat rike daer ons de minne toe riet,
ende tambacht dats ons werken hiet,
dats minnen plegen ende anders niet,
met al den dienste die daertoe gheet.
Die dit met trouwen wel versteet
te werkene in allen zinne,
hi est dien minne al beveet
ende hi wert al een in minnen.
- 10 Hiertoe so manic alle de fine,
die minne met minnen willen ghestaen,
aldus in minnen dienste te sine,
in al haer comen, in al haer gaen.
Hare opheffen, haer nederslaen
si hem al even soete.
Soe werden si minne met minnen saen.
Dies ons God hulpen moete.

34b

Méodie B
 Gace Brulé
De la joie que desir tant
 Ms. M, f. 27

In al - len ti - den, nuwe en - de out, si
 hi der min - nen on - der - daen, de
 so - mer heet, den wen - ter cout die
 minne van min - nen wilt ont - faen. Hi
 sal met vol - len dien - ste staen in
 ho - ger min - nen han - tie - - - ren. Soe
 wert hi min - ne met min - nen saen. Dat en
 mach hem niet fai - lie - - - ren.

- 2 Suer ende donker ende overweet
sijn der minnen weghe in haer beghin.
Eer selc met minnen dienste gesteet,
faillieert hi dicke ane den sin:
daer hi waent verliesen, hets al gewin.
Waerbi mach men dat bekinnen?
Dats die en sparen meer noch min
dan al hen gheven in minnen.
- 3 Die meneghe twifelen ane de minne,
dies hem die arbeit dunct te swaer
ende si ten eersten niet en nemen inne.
Si dinken: 'Soutstu dolen daer?'
Ware hen de loon vore de oghen claer,
die minne ghevet ten inde,
ic dar wel segghen openbaer:
si doelden hare ellende.
- 4 Noch nie en wart sake in minnen verloren
die men doer minne ye ghedede.
Minne geldet emmer, na ochte voren.
Minne es altoos der minnen mede.
Minne kent met minnen der minnen sede.
Haere nemen es altoos gheven.
Minne ghevet met hare behendichede
wel meneghe doot int leven.
- 5 Hets oversuete in minne verdolen
hare welde weghe, die minne doet gaen.
Het blivet den vrenden wel verholen,
maer die met waerheiden minne gestaen,
si selen met minnen in minnen doergaen
al dat rike, daer minne es vrouwe,
ende al dat heerscap met hare ontfaien,
ende doersmaken hare edele trouwe.
- 6 Die smake die trouwe in minne ghevet,
wie el iet seget dat weelde sij,
die hevet ye sonder weelde gelevet,
nadien dattic versinne mi.
Want hets hemelsche genoechte vri,
te vollen, sonder gebreken:
'Du mi al, lief, ende ic al di.'
Daer nes gheen ander spreken.
- 7 Die dus in minnen sijn worden een,
ic mach wel swighen hoet hen steet.
Noch sien, noch spreken, dats mijn leen.
Want ict met wesene niet en weet
hoe lief daer lief al ommeveet
ende ghebruken een gheven.
Wat wonder eest dat mi rouwe versleet,
dat mi dat noch es ontbleven?
- 8 Dat ic der minnen ye ure ghebrac,
berouwet mi sere. Dan nes wonder niet.
Met rechte doeghics onghemac
dat ic mi ye so nederliet.
Want mi de minne al goet onthiet,
ochte ic ye so hoghe gedachte
te werkene int rike dat si mi hiet,
int hoochste van haren ambachte.
- 9 Dat rike daer ons de minne toe riet,
ende tambacht dats ons werken hiet,
dats minnen plegen ende anders niet,
met al den dienste die daertoe gheet.
Die dit met trouwen wel versteet
te werkene in allen zinne,
hi est dien minne al beveet
ende hi wert al een in minnen.
- 10 Hiertoe so manic alle de fine,
die minne met minnen willen ghestaen,
aldus in minnen dienste te sine,
in al haer comen, in al haer gaen.
Hare opheffen, haer nederslaen
si hem al even soete.
Soe werden si minne met minnen saen.
Dies ons God hulpen moete.

37a

Méodie A
Jesu dulcis memoria
 Ms. Einsiedeln 628

Het sal de tijt ons na - ken scie - re dat
 ons de so - mer si - ne ba - nie - re set
 op met bloe - men me - ne - gher - tie - ren. Dies
 werd ver - blijdt de me - ne - ghe fie - re.

- | | |
|---|---|
| <p>2 Want ons de daghen werden lanc ende die voglen hoghen haren zanc. Dien minne doet suete al sijn bedwanc, hi mach hare segghen lieven danc.</p> <p>3 Ic dancte u oec, minne, haddijs verdient, met alle, alse een uwer armer vriend. Maer sint ghi mi ierst in u joc spient, haddi ye mijn gheluc ontsient.</p> <p>4 Du doet goet denghenen dien ghijs ont. Mi scijnt dat ghijs ghedoghen en cont. Dies droevet mijn herte, dies claget mijn mont, dies es mine cracht wel onghesont.</p> <p>5 Waerdi minne, minne, alse ghi wel sijt, waer soudi nemen vremden nijt, daer ghi dengonen met doresnijt die u ghevet cussen in alre tijt?</p> | <p>6 Ya, ghi sijt al, minne, ghi sijt so vroet. Uwe name es minne ende van prise soe goet. Hets emmer ghenoech, al dat ghi doet, wie dats blivet in den wedermoet.</p> <p>7 Uwe name verciert, uwe ghelaet verscoent, u ophouden verteert, uwe gheven croont. Hoe sere ghi ons hebt ghehoent, met enen cussene ghi al volloent.</p> <p>8 Dus es minnen werc boven al ghedregen ende al met haren sterken belegen. Hare waghe hevet alle waghe verweghen. Haer en es gheen vlien, men ga haer jeghen.</p> <p>9 God moete de minne benediden! Die wilt, late hem el minne vriend. In mach hare wondere noch jalosien te minen wille niet vele belien.</p> |
|---|---|

37b

Mélodie B
Jesu dulcis memoria
 Liber usualis

Het sal de tijt ons na - ken scie - re dat
 ons de so - mer si - ne ba - nie - re set
 op met bloe - men me - ne - gher - tie - ren. Dies
 werd ver - blijdt de me - ne - ghe fie - re.

- | | |
|--|---|
| <p>10 Sint ghi al, minne, met minne vermoghet,
 ghevet mi doer minne dies minne hoeghet:
 te ghebrukene doer uwe hoogste doghet.
 Doch hebdi verteert al mine jogheth.</p> <p>11 Minne wilt dat minne al minnen met minnen mane.
 Si hevet opgheset hare hoogste vane.
 Daerbi leert men hare werken ghedane,
 met claerre waerheit, sonder wane.</p> <p>12 Ghi, edele, keert u in minne ghestichte
 ende verciert u metter waerheit lichte,
 dat u ghene demsterheit aen en vechte,
 ghi ne pleget uwes lieves in minnen rechte.</p> <p>13 Minne wilt al minnen van edelen fieren
 ende datse hen met werken concordieren
 ende met memorien jubelieren
 ende met ghebrukene in hare juweren.</p> | <p>14 Lof si der minnen ende ere,
 haerre groter cracht ende haerre rikere ghelere!
 Ende si moetse alle troesten van haren zere,
 die gherne voldoghen in minnen kere.</p> |
|--|---|

39

Mélotie
Gace Brulé
Qui sert de fausse proire
Ms. x, f. 56v

Al - meest sijn al - le cre - a - tu - ren be -
dwon - gen van den win - te - re cout.
Ve - le meer die mint, es bi na - tu - ren be -
dwon - ghen in min - nen ghe - wout. Die van
sin - ne wa - re fier en - de stout en - de al wou - de a - von -
tu - ren, dat sue - te met - ten zue - ren,
maen - de min - ne vo - re scout: hi sou - de
min - ne al met min - nen be - rue - ren.

- | | |
|---|--|
| <p>2 Wie mach der minnen rueren prisen?
Diet wel versteet, hi gevet haer prijs.
Denselken gevet si al aes van sisen,
selcken maecse van aes al sijs.
Si maect den onghelerden wijs
ende si ontwijst den wisen.
Si doet den nederen risen
alse: 'Dit es mijn zuete amijs',
ende voetene met haerre spisen.</p> | <p>3 Der minnen zeden en can bekinnen
engheen man die nie was soe vroet.
Si wondet denghenen dat herte binnen
die nie na minnen bant en stoet.
Die gherne bi minnen levede behoet,
dien bringet si al uten sinnen.
Ende die gherne al minnen
gebrukede, hout si sonder spoet,
soedat hise waer en weet ontghinnen.</p> |
|---|--|

- 4 Dien dusdane minnen seden genoegen,
hi griper ane ende wachte hem wel
dat hem al heffene wale voeghe,
wat minne hem sciint, soe traghe, soe snel.
Het waent selc minnen doer sijn spel,
si es hem soe onghevoeghe.
Met wat wee sine sloeghe,
hi ne conste nochtan ghedoen niet el
dan dies hem minne ghewoeghe.
- 5 Onnere ende sware avonture
hebbic gedoghet meneghen dach.
Mi sijn alle die zaken suere
die ic ye met oghen zach.
Hoe mochtics hebben goet verdrach?
Mi houdtet wale wee in suere
die minne, suetste boven alle nature,
ende die al gheven mach.
Mi gruwelt hoe ic ghedure.
- 6 Ic sal die minne laten wesen
van minen thalven wat si wilt.
Selc waent sine vonnesse in haer lesen.
Si hevet zaen sijn gheruchte verstilt
ende saen al sijn ghelof onthilt,
daer hi bi was verresen.
Si can na hare ghetesen
wel scermen onder den scilt,
al en maghes nieman ghenesen.
- 7 Hoe ic in minnen el hebbe gevaren,
God geve hem goet die minnen plien
ende die in haren lichten ende in haren swaren
wel connen volgen ende vlien.
Die beiden mach na goet ghescien
ende minne nu wel can sparen,
si sal hem openbaren
– die beiden mach tote dien –
dat minne al sal verclaren.
- 8 Ic weet wel: hads die minne stade,
si troeste minen droeven moet.
Ende docht hare van mi yet scade,
dat si mi dus verdiven doet?
Met groeten wee, al sonder spoet,
houdet si mi buten rade.
Si ne doe mi zaen ghenade
ende make mi haers bat vroet,
si comt mi lichte te spade.
- 9 Hoe nauwe ic dole in minnen pade
ende mi hare conde es al te lanc,
hoe diepe ic wade in hare ghewade,
ic wille hare alles weten danc.
Want mi es mijn al ane hare belanc,
sal ic volclemmen hare grade.
Want wat soe ic eldere dade,
mijn hongher bleve al swanc,
si ne gave mi vol hare zade.
- 10 Dus blive ic ane der minne side,
wat so mi ghesciet daerna:
haers hongers rouwe, haerre saedde blide,
begherten neen, ghenoechten ja.
Die fiere gheve slaghen, eer minne sla:
soe comt hi scone ten stride.
Die de minne besteet met nide,
hoe welt dat hem verga,
hi sal bevaen hare wide.
- R Ic rade den fieren, die de minne besta
in sinen jonghen tide,
dat hier niet en mide,
hi ne sie dat hise volva,
eer si vore hem lide.

40

Mélo die
 Moniot d'Arras
Ne me done pas talent
 Version
Thibaut de Champagne
 Phelipe, je vos demant
 Ms. o, f. 87

Alse ons dit nu - we jaer ont - steet, soe
 hoept men dat saen co - men sal die
 tijt daer me - nech op ver - veet, die
 groe - yen doet berch en - de dal. Doch
 es die bli - scap on - ghe - reet. Soe
 es hem oec die ghe - vet sijn al op
 ho - ger min - ne sco - ne be - heet, eer
 hi ver - lin - get die ver - heit der min - nen.

- 2 Wie sal die snelle wesen dan,
die sal verlinghen verre minne?
Die fiere, die neemt dies minne hem an,
ende levet bi rade ende werket bi zinne
ende toeset wat hi ye ghewan,
soedat verlichte redene kinne
datti voer minnen niet sparen en can,
hi sal verlinghen die verheit der minnen.
- 3 Dat ons de minne soe verre si,
die ons met rechte soude sijn soe na,
dat scijnt meneghen ende mi,
die up vremde troeste verva.
Die fiere van minnen leve also vri
dat hise met selken storme besta
al toter doet ochte nae daerbi,
hochte hi verwint de cracht der minnen.
- 4 Die dus verwint der minnen cracht,
hi mach sijn kimpe wel bekint.
Want men leest van der minnen macht
dat si alle andere dinc verwint.
Die vroede vergelde al der minnen pacht
ende sie dat hijs soe scoene beghint,
altoes met stoerme van nuwer jacht,
ochte hi verwint de cracht der minnen.
- 5 Dien minne verwint dat hise verwinne,
hem wert hare suete nature noch cont.
Alse hi gevoelt de soete minne,
werd hi met haren wonden gewont.
Alse hi met wondere hare wondere kinnet,
sughet hi met nide der aderen gront
altoes met dorste van nuwen beghinne,
eer hi gebruket der zueter minnen.
- 6 Soe werdet utermaten goet
– begherte scept, genuechte drinket –
die fiere die dat sine in minnen verdoet
ende met woede in hare gebruken sinket.
Soe hevet hi vol der minnen spoet,
daer minne met minnen hare minne al scinket,
ende soe werdt die minne al minne volvoet,
daer hi ghebruket der sueter minnen.
- 7 Der minnen ghebruken, dat es een spel
dat nieman wel ghetoenen en mach.
Ende al mocht dies pleget iet toenen wel,
hi ne const verstaen dies noyt en plach:
hoe minne wilt minne ende niet el
van al dat ie besceen die dach.
Die loep des troens en es niet so snel
soe der minnen loep es in der minnen.
- 8 Die loep des troens ende der planeten
ende der tekene die metten trone gaen,
mach men iet met ghelike weten
ende met mate van ghetale bevaen.
Maer gheen meester en mach hem dies vermeten
dat hi minne met sinne mach doen verstaen
alle die minne ye wisten ende selen weten
ende selen lopen den loep der minnen.
- R Si hebben der minnen wijdde vergheten,
die minne met sinne wanen bestaen.
Ay deus, wat heeft hen God geweten
die lopen moeten den loep der minnen.

43

Mélotie
 Gilles de Vieux-Maisons
Pluie ne vens, gelee ne froidure
 Ms. N, f. 179

Alse ons ont-steet de win-ter swa-re, die
 me-ne-ghen ma-ket dat her-te swaer,
 in dien ti-de es o-pen-ba-re de
 fees-te van al-len hei-le-gen baer. Ic
 heb-be ghe-do-get me-ne-ghe va-re,
 maer bo-ven al gheet mi die vaer
 hoe ic ter min-nen sal ghe-ra-ken.

- | | |
|--|---|
| <p>2 Mi ne mach troesten niet de minne,
 doer hare es mi al leet ghewin.
 Si es de cracht van minen sinne,
 want si es selve raet ende sin.
 Weder ic verliese ochte winne,
 minne sal wesen mijn ghewin,
 want si es selve ghenoech in allen zaken.</p> | <p>4 Hoe gherne soudic sien die brieve
 hoe ghi, minne, hebt in uwen brief
 uwe overherteleke lieve,
 hoe ghi met minnen mint u lief,
 dat ic mi minnen met hen verhieue,
 want ic mi, minne, so nie en verhief,
 also si nu doen die uwes ghesmaken.</p> |
| <p>3 Ay minne, docht u yet te tide,
 – het ware mi wel langhe tijt –
 dat ghi bezaghet dat ellendeghe wide,
 dat mi te lanc es ende te wijt,
 ende ghi mijn herte maket blide,
 dat overselden es verblijdt,
 sint ic na u ierst moeste haken.</p> | <p>5 Ay, fine minne, allene pure,
 wanneer maecti mi u so puer
 dat ic u ghenouch si in nature?
 Want mi es al onnatuer.
 Mi sijn alle andere saken suere,
 maer boven al es mi dat suer,
 dat ic u niet en can gheraken.</p> |

- 6 Ay, sonder minne was ic ye noede,
want dat es alre node noet.
Die sonder minne leven, sijn doede.
Maer boven al es dat ene doed:
dat minne yet jeghen lief es bloede,
want volmaecte minne en was nie bloed,
si ne sochte hare rechte die hare gebraken.
- 7 Ay, werde nature, minne fine,
wanneer maecti mine nature so fijn
al uwer naturen genoegh te sine?
Want ic genoegh al woude sijn.
Soe waren al mine andere dine,
ende daertoe de uwe algader mijn:
ic woude in uwen brant verblaken.
- 8 Ay minne, die sijn van uwen aerde,
voedet uwe nature na uwen aert.
Die sine nature voer u iet spaerde,
hi bleve voer u nature ghespaerd,
maer dien uwe nature ie ure verclaerde,
hi blivet in uwe nature verclaert,
sodatti levet na volmaken.
- 9 Die wilt volmaect sijn, hebbe oetmoede
ende in al sinen vermoghene oetmoet.
Soe comt hem al sijn werc te goede
ende el en daedt hem nemmer goet,
in allen ghelijc: in crachte, in spoede.
Want si ne hadden meer ter minnen spoet,
die der minnen werc ane hen yet traken.
- 10 Men sal oec in den ongevalle
dore minne kiezen ongeval.
Soe hulpe der minnen cracht hen allen
daer si haer selven met es al.
In hare grote wondere sonder ghetalle,
diere nemmermeer en wert ghetal,
mach hi met minnen in gaen saken.
- 11 Van minnen hebbic nachte bi daghe,
die mi bi nachte soude doen hebben dach.
Begherthe doet mi dat ic clage,
genoechte seghet mi altoos: 'Clach'
ende redene radet dat ict verdrage
ende seghet: 'Dore minnen werc ende verdrach,
tote di dijn werc hulpet selve in wraken.'
- 12 Bi redenen rade eest werken scone.
In segghe niet dat het mach sijn verscoent.
De redene gelovet ons grote loene,
maer minne hevet selve te hant gheloent.
Si toent bi uren sulken toene.
Dien sise ophielde ende hadde ghetoeent,
dat waren scachte, die diepe staken.
- 13 Fiere herte doelt na minnen gronde,
die minne en hevet doch ghenen gront.
Hare derven dat es haer ongesonde,
dies si te spade wert ghesont.
Alse si naest hevet der minnen conde,
soe wert hare minne van ierst oncont.
Soe doet begherthe hare aderen craken.
- 14 Men sal al minnen omme minnen begeven.
Hi es vroet die minne om minnen begevet.
Alleens si sterven ochte leven:
omme minnen sterven es genoegh gelevet.
Ay minne, ghi hebbet mi lange verdreven,
maer in welken soe ghi mi verdrevet,
ic wille u, minne, al minne waken.
- 15 Ay minne, wildi oec mijn sneven,
hoe node ic ie hebbe ghesnevet,
ic wilt al doghen omme u ghenaken.
- R Alle die voer groetheit der minnen beven
ende in hopen haerre groetheit leven,
die minne sal hen wassen, meer dan laken.

45

Mélotie
Mariae praeconio
 Utrechts prosarium
 Utrecht UB 417

1a. Ay, in wel-ken soe ver - baerd de tijt, en
 es in al de we - relt wijt
 dat mi ghe - ven mach de - lijt dan
 ver - us a - mor. 1b. Ay min-ne, op trou-we, want
 gi al sijt mie - re zie - len jo - ie, mier
 her - ten vijt, ont - faernt der noet, siet
 a - ne den strijt, hort cor - dis cla - mor.
 2a. Ay, wat ic mijn wee roe - pe en-de cla - ge, de
 min - ne doe met mi ha - re be - ha - ghe. Ic
 wil - le ha - re ghe - ven al mi - ne da - ghe
 laus et ho - nor. 2b. Ay min - ne, ochte trou - we uwe

o - ghe ane - za - ghe! Want mi maect coe - ne dat
ics ghe - wa - ge. Want mi ierst up u - we
ho - ghe sta - ghe uwe tra - xit o - dor.
3a. Ay min - ne, ja gi, die nie en lo - ghet, want
ghi mi toe - net in der jo - ghet daer
ic na que - le. Want ghijt ver - mo - ghet, sijt
me - di - ci - na. 3b. Ay ja, min - ne,
ghi die als sijt vo - ghet, ghevet mi om - me min - nen dies
mi meest ho - ghet, want ghi sijt moe - der
al - re do - ghet, vrouwe et re - gi - na.
4a. Ay, wer - de min - ne, fi - ne pu - re, wan

sie - di a - ne hoe ic ghe - du - re? Ende
 sijt in mi - ne bet - te - re zue - re
 con - di - men - tum. 4b. Ay, ic dole te swaer in de
 a - von - tu - re. Mi sijn al an - de - re
 sa - ken sue - re. Vol - ge - vet mi, minne, uwe
 ho - ghe na - tu - re sa - cra - men - tum.
 5a. Ay, ben ic in vro - me ochte in sca - de,
 si al, min - ne, bi u - wen ra - de. Uwe
 sla - ghen sijn mi ge - noech ge - na - de
 Re - demp - to - ri. 5b. Ay, wa - dic ge - wat, clem -
 mic up gra - de, ben - nic in hon - ger

och - te in sa - de, dat ic u, min - ne, ge -
noech vol - da - de, be - ne mo - ri
A - men. A - - - - men.

COMMENTAIRE SUR LA FORME ET LA MÉLODIE

Chant 1

Strophe tripartite avec refrain : 4a 3b 4a 3b 4c 3d 4c 3d 3E 3f. On n'a identifié à ce jour aucun chant qui aurait servi de modèle à Hadewijch. La source des vers latins *Vale, vale millies si dixero, non satis est* (Salut, salut mille fois, vous le souhaiter ne saurait suffire) demeure inconnue elle aussi, mais on relève, à l'occasion, des formules similaires dans des chansons mariales en latin. On notera la façon raffinée avec laquelle la Brabançonne a réparti ce passage sur deux vers. De ce fait, on lit dans un premier temps *Vale, vale millies* comme un salut et un vœu de bonheur adressés au cercle des amies ; cela fonctionne particulièrement bien dans les strophes où les vers qui suivent les formules latines sont à la deuxième personne du pluriel. Ce n'est que lorsqu'on lit ou chante le second vers latin que l'on comprend que *vale, vale*, au lieu d'être un salut, fait en réalité partie d'une proposition conditionnelle.

Le schéma *abab cdcd EFEF* ne se rencontre qu'une fois dans la littérature des trouvères, à savoir dans la chanson « De sainte Léocade » des célèbres *Miracles de Nostre-Dame* de Gautier de Coinci (1177 ou 1178-1236). Chaque vers français compte six syllabes, ce qui devrait donner à chaque fois en moyen néerlandais trois accents toniques, mais chez Hadewijch, on observe une alternance de trois et quatre – une différence qui ne pose pas un problème insoluble. On notera que les quatre derniers vers de Gautier constituent un refrain ; la façon suivie dont Hadewijch reprend les vers latins dans le dernier groupe de quatre vers de chaque strophe suggère que son modèle présentait un refrain similaire.

« De sainte Léocade » est l'un des deux contrafacta que Gautier a composé sur un *conductus* de Pérotin (actif durant la première moitié du XIII^e siècle) intitulé *Beata viscera* (texte vraisemblablement de Philippe le Chancelier [1160/85-1236]). Les quatre derniers vers de *Beata viscera* forment eux aussi un refrain, mais il ne contiennent pas les mots *vale vale millies*. On a un schéma rimique *abab abab CDCD*, autrement dit moins riche en rimes que l'*abab cded EFEF* de Gautier – ce dernier a apparemment procédé à une variation strophique. La forme de *Beata viscera* n'est pas un cas isolé parmi les quelques centaines de *conducti* qui sont arrivés jusqu'à nous, par exemple *Partus semiferos* compte le même schéma rimique ainsi qu'un refrain. On peut imaginer qu'un tel *conductus* a servi de modèle à Hadewijch. Le schéma *abab abab CDCD* se retrouve d'ailleurs dans quelques chansons de trouvères avec un nombre plus ou moins approprié de syllabes, mais il nous faut les écarter étant donné que Hadewijch a recouru à un modèle latin.

Chant 2

Mélodie p. 26

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 3/4b 3a 3a 3b 3a ; reprise : 3b 3a 3a 3b 3a. Techniquement, il s'agit d'une forme de strophe difficile à composer étant donné que le poète se doit de trouver cinq rimes *a* et quatre rimes *b*. Dans certaines strophes, le cinquième vers semble compter quatre syllabes accentuées au lieu des trois auxquelles on s'attend. On rencontre une forme similaire dans le chant 39 à ceci près que chaque cinquième vers compte bien dans ce cas quatre accents. Bien que dix-huit chansons de trouvères français aient un schéma rimique similaire, on n'en connaît aucune qui coïncide parfaitement sur le plan métrique avec le chant de Hadewijch. Celle qui s'en rapproche le plus est de la main de Gace Brulé (vers 1160-après 1213), *Qui sert de fausse proire* :

4a' 4b 4a' 4b 3/4b 3a' 3a' 3b 3a'	Hadewijch
7a' 7b 7a' 7b 5b 5a' 7a' 5b 7a'	Gace Brulé

(Dans ces formules, les apostrophes indiquent les rimes féminines ; voir aussi ci-dessus, p. ???). Il est difficile de dire si la similitude est significative ; ce qui est certain, c'est que le texte de Hadewijch s'adapte très bien sur la mélodie de Gace.

Qui sert de fausse proire a été assez populaire ainsi qu'en témoignent les sept sources dans lesquelles on en trouve et le texte et la mélodie. La principale mélodie figure dans six manuscrits ; la version retenue ici est celle du manuscrit x, f. 56v (Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 1050). Un unique manuscrit en propose une autre. Pour une édition du texte de Gace et des mélodies, voir Tischler 1997, n ° 752. Le chant 39 de Hadewijch peut être chanté sur ce même air.

Chant 3

Mélodie p. 28

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 4a 4b 4a 4b ; reprise : 4b 4a 4b 4a 4b. Avec seulement deux rimes pour neuf vers, il s'agit là d'une forme de strophe exigeante qu'on rencontre aussi chez les troubadours et les trouvères. Des chansons en question, *Amours n'est pas, que c'on die* de Moniot d'Arras (actif 1213-1239) était de loin le plus populaire. La forme coïncide en tout avec le poème de la Brabançonne, y compris pour ce qui est du genre des rimes (rimes féminines indiquées par une apostrophe) :

4a' 4b 4a' 4b 4b 4a' 4b 4a' 4b	Hadewijch
7a' 7b 7a' 7b 7b 7a' 7b 7a' 7b	Moniot d'Arras

La forme remonte au troubadour Cercamon (actif 1135-1145). Le texte de Moniot figure dans onze manuscrits, on connaît pas moins de huit contrafacta dont trois chansons mariales. Le complexe compte au total six mélodies différentes ; nous avons retenu celle qui figure dans le plus grand nombre de sources (13). Il s'agit de la version du chansonnier x, f. 262v (Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 1050) qui comprend par ailleurs le texte de la chanson mariale *Qui bien aime, a tart oublié*, une autre création de Moniot. Ce chant marial nous a également été transmis avec une mélodie de substitution présente dans trois manuscrits. On trouvera une édition de tous les textes et mélodies français dans Tischler 1997, n ° 651. Le texte de Hadewijch a été publié avec la mélodie par Grijp 1992, 89.

Chant 4

Rondellus sans refrain interne : 4a 4a 4a 4b 4a 4b. On retrouve la même forme de strophe dans le chant 44.

Chant 5

Un schéma dominant : 4a 4a 4a 3b 2c 2c 3b, mais plusieurs vers *b* ne comptent que deux accents toniques. En outre, les rimes *c* des strophes 4 et 5 sont remplacées par des rimes *a* : 4a 4a 4a 3b 2a 2a 3b.

Ainsi qu'il a été démontré p. ??, nous avons affaire à un *rondellus*. Notons qu'un assez grand nombre de vers *a* de ce chant montrent une construction binaire (*bi wilen... bi wilen*), avec une césure au milieu. Cela tient probablement à la mélodie : un *rondellus* suppose en effet qu'on ait la même pour tous les vers *a*.

Chant 6

Strophe tripartite : 3a 3b 3c 3d 3a 3b 3c 3d 3e 3e 3e 3a ; reprise : 3f 3f 3f 3a.

Dans la lyrique occidentale des XII^e et XIII^e siècles, on ne retrouve ce schéma que dans la chanson *In dem aberellen* (En avril) de Hendrik van Veldeke (actif 1170-1190), à ceci près que chez lui les vers ne comptent que deux accents et quatre pour le dernier.

Chant 7

Strophe tripartite : 3a 3b 3c 3d 3a 3b 3c 3d 3e 3e 3e 3a ; reprise : 3f 3f 3f 3a. Même schéma que le chant 6.

Chant 8

Mélodie p. 30

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 4b 4a 4a 3c 3d 3c ; reprise : 2b 2b 3a 3a 2c 2c 3a 3c. L'avant-dernier vers n'a pas de rime. C'est également le cas dans deux chants anonymes de trouvère au schéma rimique très similaire : *Quant li nouviaus tens repaire* et la chanson mariale *De penser a vilanie* (Grijp 1992, 79) :

4a' 4b 4a' 4b 4b 4a' 4a' 3c° 3d' 3c° Hadewijch
7a' 7b 7a' 7b 7b 7a' 7a' 7c 6d' 6c *Quant li nouviaus tens*
7a' 7b 7a' 7b 7b 7a' 7a' 7c 6d' 7c *De penser a vilanie*

(l'apostrophe indique la rime féminine tandis que ° souligne que le genre de la rime est très instable). Ces chants anonymes sont des contrafacta de deux chansons plus célèbres, à savoir *Quant le cinceniz s'escrie* de Perrin d'Angicourt (actif 1245-1250) et *Penser ne doit vilanie*

de Jean Érart († 1258/59). Les deux poètes venaient d'Arras ou de la région d'Arras ; ils étaient en rapport avec Henri III, duc de Brabant et trouvère. Pour ces deux chansons, le refrain varie à chaque strophe, car il s'agit à chaque fois d'un emprunt (par exemple à une autre chanson). On ne saurait les dissocier, mais il est difficile de savoir lequel des deux trouvères a imité l'autre. La question vaut également pour Hadewijch : lequel des deux a-t-elle retenu en guise d'exemple ? Les deux chansons ont plus ou moins joui de la même popularité. Celle de Perrin figure dans sept manuscrits, celle de Jean dans cinq. On connaît un contrafactum composé à partir de chacune d'elles. Nous reportons ici le texte de Hadewijch sur les deux airs – au chanteur de faire son choix. La mélodie de Jean est reprise d'après la version qui accompagne le texte de la chanson mariale dans le manuscrit x (Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 1050), f. 267 ; celle de Perrin d'après le manuscrit z (Sienne, Biblioteca municipale, h.x. 36), f. 106. Textes et mélodies sont tous publiés dans Tischler 1997, respectivement n° 701 et n° 657.

Chant 9

Mélodie p. 34

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4a 4a 4b 4b 4b. Il s'agit d'une forme strophique assez délicate qui nécessite quatre rimes *a* et cinq rimes *b* par strophe. On en retrouve une semblable dans la chanson *De ma dame souvenir* de Thibaut de Champagne. Cependant, on relève des variations strophiques parce que les trois dernières rimes *b* de Hadewijch sont des rimes *c* chez lui. Qui plus est, le genre des rimes ne coïncide pas très bien, mais on ne sait jamais trop avec Hadewijch l'importance qu'il convient d'accorder à cet aspect étant donné que son emploi de féminines et de masculines répond rarement à une logique précise (voir aussi p. ???) :

4a' 4b 4a' 4b 4a' 4a' 4b 4b 4b	Hadewijch
7a 7b' 7a 7b' 7a 7a 7c 7c 7c	Thibaut de Champagne

Thibaut (1201-1253) était comte de Champagne et de Brie, roi de Navarre en même temps que l'un des plus importants trouvères. Le texte de Hadewijch s'inscrit parfaitement sur la mélodie de Thibaut reprise ici d'après le manuscrit n (Paris, Bibliothèque nationale, fr 845), f. 6v. On peut supposer que le chant de Thibaut a été populaire étant donné les neuf manuscrits dans lesquels on le retrouve. On

peut raisonnablement penser que Hadewijch l'a utilisé comme modèle. Texte et musique ont paru dans Tischler 1997, n° 834.

Chant 10

Strophe tripartite : 3a 3a 3b 3a 3a 3b 3c 3c 3c 3b 3c 3c 3c 3b ; reprise : 3c 3c 3c 3b. Il s'agit d'un schéma extrêmement exigeant avec ses quatre rimes *a*, ses quatre rimes *b* et pas moins de six rimes *c*. Pareille difficulté explique peut-être la complexité que présente par endroits le poème. Aucun modèle n'a été à ce jour identifié.

Chant 11

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 4c 4c 3d 4c 3d. On ne connaît pas de modèle pour ce chant.

Chant 12

Strophe tripartite : 3a 3b 3a 3b 4b 3a 4b 3a ; reprise : 4b 3a 4b 3a. Bien qu'on rencontre ce schéma rimique dans toute l'Europe occidentale et en particulier dans la poésie courtoise française, aucun des poèmes en question ne présente le même modèle métrique, sauf le chant anonyme occitan *Quan vei los praz verdesir* (Quand je vois verdier les prés), lequel date de la seconde moitié du XIII^e siècle et comprend qui plus est un refrain : la similitude relève sans doute du pur hasard. Le chant 38 présente une strophe d'un schéma rimique comparable, mais avec une métrique différente. Les quatre rimes *a* et *b* ont dû poser à Hadewijch des exigences élevées.

Chant 13

Rondellus sans refrain interne : 4a 4a 4a 3b 4a 3b. Les chants 16 et 19 présentent le même schéma.

Chant 14

Strophe ternaire aux *pedes* de trois vers : 4a 4a 3b 4a 4a 3b 2c 2c 3d 2e 2e 3d. La dernière strophe suit le schéma de la *cauda* en y ajoutant, selon le même modèle, trois vers : 2a 2a 3b 2c 2c 3b 2d 2d 3b. La reprise prend alors la structure du *frons* : 4a 4a 3b 4a 4a 3b. La même forme strophique apparaît dans le chant 26. On n'a pas pu pour l'instant repérer le moindre modèle.

Chant 15

Mélodie p. 36

Strophe tripartite : 3a 4b 3a 4b 2c 2c 4b 2c 2c 4b ; reprise : 3c 3c 3b. Le chant est probablement un contrafactum de la chanson *Nouvele amour qui si m'agree* de Rogeret de Cambrai (voir Schmelzer 2008, 55 et p. ??? dans la présente édition), trouvère du XIII^e siècle dont nous nous ignorons tout. Les schémas strophiques coïncident dans la mesure où on accepte une variation dans le nombre de syllabes accentuées – trois accents au lieu des quatre auxquels on s'attend dans le premier et le troisième vers :

3a 4b 3a 4b 2c 2c 4b 2c 2c 4b Hadewijch
8a' 8b 8a' 8b 4c' 4c' 8b 4c' 4c' 8b Rogeret de Cambrai

Élément moins important : le genre des rimes ne coïncide pas bien (les féminines sont représentées par une apostrophe). La chanson de Rogeret n'a pas été très répandue, pas même dans le Nord de la France (on la connaît seulement grâce à quatre manuscrits), mais elle a eu une grande diffusion sous différentes formes : il en existe une version occitane et la mélodie est reprise dans la cantiga *Maravillosos et piadosos* d'Alphonse X le Sage qui régna sur la Castille et le León de 1252 à 1284. Ce chant raconte un miracle marial qui aurait eu lieu en Flandre. Le texte français et les quatre versions connues de la mélodie ont été publiés dans Tischler 1997, n° 280. Nous reprenons ici la version du manuscrit κ (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198), f. 259. Pour le chant 18, on peut recourir à une version abrégée de cet air.

Chant 16

Rondellus sans refrain interne : 4a 4a 4a 3b 4a 3b ; reprise : 4c 3b 4c 3b. On relève la même forme (schéma rimique et mètre) dans les chants 13 et 19.

Chant 17

Mélodie p. 38

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4c 4c 4b. Ce schéma rimique était assez largement répandu dans la poésie courtoise d'Europe occidentale. Mais associé à sept ou huit syllabes (qui correspondent à quatre syllabes accentuées chez Hadewijch), on ne le trouve pour ainsi dire que dans

une chanson populaire du trouvère Gace Brulé (vers 1160-après 1213),
En dous tens et en bone eure :

4a' 4b 4a' 4b 4c' 4c' 4b	Hadewijch
7a' 7b 7a' 7b 7c' 7c' 7b	Gace Brulé

Le genre de la rime coïncide bien (rime féminine indiquée par l'apostrophe). On peut penser que cette chanson a servi de modèle à Hadewijch, mais il nous manque un indice tangible car le schéma rimique s'avère trop peu spécifique (voir p. ???). Le texte de Gace est disponible dans onze sources. (Une autre possibilité serait une chanson anonyme qui ne figure que dans une seule source.) *En dous tens* a été consigné avec des mélodies différentes ou du moins avec des versions qui présentent de grandes différences. Nous avons repris ici le texte de Hadewijch sur une version provenant du chansonnier M (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 844), f. 24r. Pour une autre version de la mélodie, voir le chant 20 qui présente exactement la même forme. Le texte de Gace et les mélodies ont été publiés dans Tischler 1976, n° 593 ; nous suivons cette notation rythmique.

Chant 18

Mélodie p. ???

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 2c 2c 4b ; reprise : 2d 2d 4b. Ce schéma rimique était assez largement répandu dans la poésie courtoise de l'Europe occidentale. Hadewijch y recourt en outre dans les chants 17 et 20, à cette différence que le cinquième et le sixième vers de ces deux poèmes comptent quatre accents et non pas deux. En conséquence, ces deux textes ont dû être chantés sur d'autres mélodies.

Lorsque nous incluons le mètre dans notre comparaison, on voit que le schéma strophique présente des similitudes avec celui du chant 15 (Schmelzer 2008, note 17) dont la répétition de la *cauda* est omise. Si l'on accepte cette variation formelle, la strophe s'avère ressembler plus encore au modèle envisagé pour le chant 15 (la chanson de Rogeret de Cambrai *Nouvele amour qui si m'agree*) que le chant 15 lui-même, étant donné que le nombre d'accents ainsi que le genre des rimes (la rime féminine est indiquée par une apostrophe) correspondent parfaitement :

4a' 4b 4a' 4b 2c' 2c' 4b	Hadewijch
8a' 8b 8a' 8b 4c' 4c' 8b 4c' 4c' 8b	Rogeret de Cambrai

Voir aussi le commentaire du chant 15 et le chapitre sur la reconstitution des mélodies, p. ???

Chant 19

Rondellus sans refrain interne : 4a 4a 4a 3b 4a 3b ; reprise : 3a 3b 3a 3b. On retrouve la même forme (schéma rimique et mètre) dans les chants 13 et 16.

Chant 20

Mélodie p. 42

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4c 4c 4b ; reprise : 4d 4e 4d 4e. La même forme de strophe apparaît aussi dans le chant 17, le même schéma rimique (avec des écarts métriques) dans le chant 18. À la différence de ce qu'on observe en général, la forme de la reprise (4d 4e 4d 4e) ne coïncide pas ici avec la fin de la strophe précédente (4c 4c 4b). Apparemment, la première partie de la mélodie est reprise à la fin. Le modèle que nous avons proposé pour le chant 17 peut servir également dans le cas présent : *En dous tens et en bone eure* du trouvère Gace Brulé (vers 1160-après 1213). Pour cette chanson, différentes mélodies ou versions mélodiques sont parvenues jusqu'à nous. Nous avons retenu pour le texte de Hadewijch un autre air que pour le chant 17, à savoir la mélodie du chansonnier N (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 845), f. 31. Le texte de Gace et les différentes mélodies ont été édités dans Tischler 1976, n° 593, dont nous avons suivi la notation rythmique. Voir aussi l'éclairage p. ??? et le commentaire du chant 17.

Chant 21

Mélodie p. 44

Strophe tripartite : 5a 5b 5a 5b 3c 3c 3d 3d 3c ; reprise : 3c 3c 3d 3d 3c. Sur le plan formel, le chant présente une ressemblance frappante avec une poème marial (un *serventois*) d'un auteur originaire de Douai, Jean le Court, surnommé Brisebarre, qui n'a écrit cependant que dans la première moitié du xiv^e siècle (Grijp, 1992, 82). Sans doute s'est-il basé sur le même modèle que Hadewijch, probablement *Amours, pour ce que mes chanz soit jolis* du trouvère d'Arras Gilbert de Berneville. Gilbert a composé cette chanson après 1247 pour Béatrice de Courtrai, la sœur du duc Henri III de Brabant avec qui il a fait un *jeu-parti* (chanson dialoguée). Le mètre de la strophe de Hadewijch (et celui

de Brisebarre) correspond parfaitement avec celui de Gilbert et ne s'en écarte que par un élément non essentiel au niveau du schéma rimique (voir p. ???). On observe aussi une belle similitude pour ce qui est du genre des rimes (la rime féminine est indiquée par une apostrophe) :

5a 5b 5a 5b 3c' 3c' 3d 3d 3c'	Hadewijch
10a 10b 10a 10b 5c' 5c' 5b 5b 5c'	Gilbert de Berneville

La chanson de Gilbert a dû être assez populaire : elle a été transmise par sept manuscrits et a fait l'objet de deux contrafacta dont un chant marial *Com cil qui est de bone amor esprins*. Pour le texte de Hadewijch, nous avons retenu la version de la mélodie d'*Amours, pour ce que mes chanz soit jolis* du chansonnier P (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 847), f. 115v. Tant la mélodie, le texte profane de Gilbert que *Com cil qui est de bone amor esprins* ont été publiés dans Tischler 1997, n° 898.

Chant 22

La forme strophique diffère des schémas que l'on rencontre ailleurs dans le recueil : 5a 5a 5a 5a 4b 4b 5a ; reprise : 4c 4c 5a. On relève des strophes assez similaires à la fois dans la lyrique en moyen latin et en ancien français (le *rotrouenge*) (XII^e-XIII^e siècles) : une série de quatre vers pour la plupart assez longs rimant les uns avec les autres suivis de vers plus courts (rime *b*) qui, dans ces deux langues, relèvent cependant presque toujours d'un refrain.

Chant 23

Strophe tripartite : 4a 4a 3b 4a 4a 3b 3b 3b 3c 3c ; reprise : 3b 3b 3c 3c.

La simplicité apparente de ce schéma masque en réalité une forme très complexe. Pour commencer, tous les vers *a* ont une double rime : la rime finale se prolonge sur deux syllabes accentuées : *goede spoet/ spoede goet* (vers 1-2). Ensuite, le premier membre de la double rime du vers *a* forme une rime grammaticale avec le deuxième membre de la double rime dans le vers *a* suivant (*goedel/goet*) et vice-versa (*spoet/ spoede*), ce qui donne un chiasme. Seule la dixième strophe, qui ne figure pas dans le manuscrit A, ne répond pas à ces exigences. Pour le reste, il conviendrait de corriger *gewerc*, dans la strophe 11, vers 101, en *gemerc* (contemplation, méditation) afin d'avoir un schéma tout à fait cohérent. Le refrain *Nu moete ons God beraden* rime avec le vers

qui le précède, ce qui signifie que Hadewijch se devait de trouver pas moins de douze mots rimant avec *-aden*. Ainsi, un terme rare comme *cade* (croûte de gras rôtie) s'est-il retrouvé dans ce chant mystique.

Chant 24

Strophe tripartite aux *pedes* de trois vers : 3a 3a 3b 3c 3c 3b 4d 4d 3e 4/5e. On retrouve la même forme dans le chant 29. On n'a pas à ce jour proposé de modèle plausible. Dans la poésie courtoise germanique, il est très fréquent que les deux rimes *a* du premier *pes* se transforment en rimes *c* dans le deuxième.

Chant 25

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 4c 4b 4c 4b 4c ; reprise : 4d 4e 4d 4e. On n'a relevé nulle part un schéma similaire.

Chant 26

Strophe tripartite : 4a 4a 3b 4a 4a 3b 2c 2c 3d 2e 2e 3d ; reprise : 2f 2f 2d 2g 2g 2d. Même forme strophique que dans le chant 14. On ne connaît pas de modèle adéquat.

Chant 27

Mélodie p. 46

Strophe tripartite : 4a 3b 4a 3b 3c 4c 4b/d 4b/d 4d/e 4d/e ; reprise : 4c 4c 4b 4b 4d 4d. Tant le mètre que la rime sont assez irréguliers. Il s'agit probablement d'un contrafactum du chant marial *Mout sera cil bien nouris*, qui présente le même schéma rimique, même si l'on relève des écarts pour ce qui est des accents (Grijp, 1992, 79-81) :

4a' 3b 4a' 3b 3c 4c 4b 4b 4d' 4d' Hadewijch
7a 5b 7a 5b 5c 7c 4b 9b 7D' 7D' *Mout sera cil bien nouris*

Dans le septième vers, la règle du partage par moitié fait qu'on s'attend à trouver chez Hadewijch deux accents et non pas quatre. Et un tel modèle de syllabes accentuées transparait en effet dans certaines de ses strophes, par exemple la troisième que l'on peut lire ainsi :

4a' 3b 4a' 3b 3c 4c 2b 5b 4d' 4d'

Les septième et huitième vers de Hadewijch correspondent aux trois segments de la mélodie à partir de laquelle elle semble avoir réparti ses vers de différentes manières (voir Grijp, 1992, 81). Cela montre de façon convaincante la similitude entre ces strophes d'une spécificité incontestable. Le fait que la rime *a* soit féminine chez Hadewijch (indiquée par une apostrophe) et masculine dans son modèle ne revêt qu'une importance toute secondaire.

Le chant marial est lui-même un contrafactum du poème courtois *Hé, Amours, je fui nouris*, qui présente un léger écart dans la rime. Le mètre étant tout à fait identique, cet écart ne porte pas à conséquence. Les manuscrits attribuent *Hé, Amours* à un trouvère d'Arras du milieu du XIII^e siècle, soit Gilbert de Berneville, soit Robert de Le Piere. Cette œuvre était sans doute appréciée : elle figure dans huit manuscrits et sa mélodie a également été utilisée pour la chanson anonyme *Aucune gent m'ont blasmé*. Il est plus que probable que Hadewijch a composé son poème sur cette mélodie qu'on retrouve pour ainsi dire à l'identique dans toutes les versions françaises connues. Nous proposons la version du manuscrit x (Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. 1050), f. 258. Pour une édition des textes français et des variantes mélodiques, voir Tischler 1997, n° 908.

Chant 28

Strophe tripartite : 3a 3b 3a 3b 3c 3b 3d 3e 3e 3d ; reprise : 3d 3f 3f 3d. Cette forme n'apparaît nulle part dans la lyrique d'Europe occidentale. Le cinquième vers présente une rime orpheline.

Chant 29

Strophe tripartite aux *pedes* de trois vers : 3a 3a 3b 2/3c 2/3c 3b 4d 4d 3e 4/5e ; reprise : 4f 4f 3g 5g. Le nombre de syllabes accentuées ne paraît pas toujours fixe. On retrouve le même schéma dans le chant 24. Jusqu'à présent, on n'est pas parvenu à identifier le moindre modèle.

Chant 30

Rondellus : 3a 3a 3a 4b 3a 4b. La forme du *rondellus* latin a influé sur le texte : le deuxième et le cinquième vers sont en tout ou en partie identiques, ce qui est également le cas dans le genre latin.

Chant 31

Mélodie p. 48

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4a 4a 4b 4a. Ce schéma rimique a surtout été utilisé dans la poésie du Nord de la France de la première moitié du XIII^e siècle par des trouvères de premier plan comme Blondel de Nesle (actif 1175-1200/10), Conon de Béthune († 1219/20) et Thibaut de Champagne (1201-1253). De Blondel, nous connaissons une chanson qui cadre aussi parfaitement au niveau du mètre avec la strophe de Hadewijch, *S'Amours veut que mes chans remaigne* :

4a' 4b° 4a' 4b° 4a' 4a' 4b° 4a'	Hadewijch
8a' 8b 8a' 8b 8a' 8a' 8b 8a'	Blondel de Nesle

Le genre des rimes, pas toujours très stable chez Hadewijch, n'est pas en désaccord avec celui de Blondel (rime féminine indiquée par une apostrophe, rime tantôt masculine tantôt féminine par °). En prenant en compte tous les éléments, et même si la forme strophique n'est pas très spécifique, on peut admettre que Hadewijch s'est inspirée de Blondel.

La chanson de Blondel a sans doute été assez populaire : elle figure dans huit manuscrits alors qu'un neuvième a été perdu. La mélodie qui l'accompagne est quant à elle présente dans trois manuscrits, une mélodie de substitution dans un autre. Le vers de Blondel compte huit syllabes. Nous éditons la mélodie d'après le chansonnier M (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 844), f. 138. Le texte de Blondel et les mélodies ont été publiés dans Tischler 1997, n° 67. En théorie, on peut également songer à la chanson *Amours par sa courtoiserie* du trouvère arrageois Jean de Renty (milieu du XIII^e siècle) comme source de Hadewijch : même schéma rimique et sept syllabes par vers. Cette chanson n'est toutefois transmise que par un seul manuscrit, sans mélodie.

Chant 32

Mélodie p. 50

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 4c 4b 4c. Ce schéma se retrouve dans deux chansons courtoises françaises anonymes (*Joie et soulas me fait chanter* et *Pour ce se je sui en prison*) ainsi que dans le poème en une seule strophe de Hendrik van Veldeke (actif 1170-1190) : *Diu welt ist der lîhteheite alze rüemeclîchen balt*, une

plainte sur le déclin des bonnes mœurs. (Même schéma rimique dans le chant 34, mais avec une autre métrique.) Le texte de Hadewijch a très bien pu être chanté sur l'un de ces airs français, mais compte tenu de leur diffusion restreinte, on ne peut affirmer qu'elle les a connus. *Joie et soulas* est celle qui apparaît comme la plus plausible : ses rimes féminines *c* (indiquées par des apostrophes) correspondent à celles de Hadewijch dont le genre des rimes n'est pas pour le reste très cohérent :

4a° 4b° 4a° 4b° 4b° 4c' 4b° 4c' Hadewijch
8a 8b 8a 8b 8b 8c' 8b 8c' *Joie et soulas*

La mélodie figure avec le seul texte arrivé jusqu'à nous dans le manuscrit o (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 846), f. 67. Elle a été publiée dans Tischler 1997, n° 480.

Chant 33

Mélodie p. 52

Strophe hymnique de quatre vers : 4a 4a 4a 4a. Le chant est probablement un contrafactum de l'hymne *Jesu dulcis memoria* dont Hadewijch semble s'être inspirée (voir les commentaires du chant 37 ainsi que p. ??- ?? et p. ???). Des nombreuses mélodies sur lesquelles cette hymne a été chantée, nous en avons sélectionné deux. L'une transmise dans un manuscrit de Trèves du xv^e siècle (d'après Van Duyse éd. 1907, 2252) pour *Jesu dulcis memoria*, l'autre par un manuscrit du xiii^e siècle de Tongres (Basilique Notre-Dame, 63, f. 292r) pour l'hymne *Jesu flos matris virginis* qui revêt la même forme que *Jesu dulcis memoria*. On trouvera deux mélodies de substitution avec le chant 37, sans doute composé lui aussi à partir de cette hymne.

Chant 34

Mélodie p. 54

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 3c 4b 3c. Même schéma rimique que dans le chant 32, mais avec une métrique différente. Pour ce qui est des modèles, on peut penser aux chansons *De la joie que desir tant* – attribuée (peut-être à tort) au trouvère Gace Brulé (vers 1160-après 1213) – et *Ne puis laissier que jou ne chant* du poète arrageois Colard le Bouteiller (actif durant le second tiers du xiii^e siècle). Les strophes des deux chansons correspondent exactement à celle de Hadewijch,

y compris les vers courts assez spécifiques à la fin de la strophe avec leur rime féminine (indiquée par l’apostrophe) :

4a° 4b 4a° 4b 4b 3c’ 4b 3c’	Hadewijch
8a 8b 8a 8b 8b 6c’ 8b 6c’	Colard le Bouteiller
8a 8b 8a 8b 8b 6c’ 8b 6c’	Gace Brulé

Aucune de ces deux chansons françaises n’était très connue : celle de Gace nous est parvenue grâce à quatre sources, trois pour celle de Colard. Nous n’en connaissons aucun contrafactum. En raison de la plus grande proximité géographique et temporelle, celle de Colard apparaît comme un modèle plus plausible pour le poème de Hadewijch sans qu’il faille toutefois écarter celle de Gace. Nous donnons la mélodie de Colard dans la version du chansonnier M (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 844), f. 129v (voir Tischler 1997, n° 185), et celle de Gace d’après le même manuscrit, f. 27 (voir Tischler 1997, n° 209).

Chant 35

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4c 4c 4d 4d. Ce schéma était très répandu dans la poésie courtoise d’Europe occidentale aux XII^e et XIII^e siècles.

Chant 36

On a ici comme schéma dominant : 4a 2a 2a 4a 2b 4b 4b 2b 2a 2b 2C ; reprise : 2b 4b 4b 3b 2a 2b 2C, mais les accents toniques sont plutôt inégalement répartis. Les nombreux vers courts, le grand nombre de mots ayant la même rime (cinq *a* et cinq *b*) et la longueur du chant ont sans doute compliqué la tâche de Hadewijch. Nous n’avons pas trouvé de schéma semblable dans les littératures voisines.

Chant 37

Mélodie p. 58

Strophe hymnique de quatre vers : 4a 4a 4a 4a. Même forme dans le chant 33. Les deux poèmes en question ont probablement un modèle latin *Jesu dulcis memoria*. Si le *name* (nom) de *minne* est loué dans les strophes 6 et 7 du chant 37 (vers 22 et 25), c’est sans doute sous l’influence de cette hymne qu’on appelait aussi le *Jubilus rhythmicus de nomine Jesu* (*Jubilus* en vers sur le nom de Jésus). En outre, la formulation du vers 51 (*met memorien jubelieren*) renvoie

probablement au modèle latin qui figure dans de nombreux manuscrits sous le titre *Jubilus* tout en comprenant le mot *memoria* dans le premier vers. Enfin, l'amorce typique de la strophe finale peut avoir été inspirée par le vers *Tibi laus, honor* (À vous louange et honneur). Parmi les nombreuses mélodies sur lesquelles *Jesu dulcis memoria* a été chanté, nous en avons appliqué deux sur le texte de Hadewijch : une du manuscrit (fin XIII^e s.) Einsiedeln 628 (d'après *Antiphonarium Monasticum secundum traditionem Helveticae Congregationis Benedictinae*. Typis Monasterii B.M.V. de Monte Angelorum [Engelberg] 1943, 444) et celle, courante encore aujourd'hui, qui remonte peut-être au XII^e siècle, telle qu'on la trouve dans le *Liber usualis*. À propos de deux autres mélodies qui peuvent convenir, voir chant 33.

Chant 38

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 4a 4b 4a ; reprise : 4b 4a 4b 4a. Ce schéma rimique est tellement fréquent dans la poésie française qu'il est bien difficile d'identifier un modèle. Veldeke lui aussi (actif 1170-1190) y a recouru dans sa deuxième chanson (*Ich bin vrô, sît uns die tage*). Même schéma rimique, mais avec une métrique différente que dans le chant 12. Avec seulement deux rimes pour huit vers par strophe, ce chant de Hadewijch répond à des exigences élevées.

Chant 39

Mélodie p. 60

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4b 3a 3a 3b 3a ; reprise : 4b 3a 3a 3b 3a. Techniquement, c'est une forme complexe étant donné qu'il convient de trouver par strophe cinq mots en rime *a* et quatre mots en rime *b*. Même schéma rimique dans le chant 2 qui présente toutefois souvent dans le cinquième vers trois accents et non pas quatre. Bien qu'on retrouve le même schéma dans la poésie courtoise française, occitane et allemande, on ne relève pas dans ces traditions d'œuvre qui coïncide parfaitement, sur le plan métrique, avec ces deux poèmes de Hadewijch. C'est une chanson de Gace Brulé (vers 1160-après 1213), *Qui sert de fausse proire*, qui s'en rapproche le plus. Voir aussi les commentaires sur la forme du chant 2 pour lequel la même mélodie est employée.

Chant 40

Mélodie p. 62

Reihenstrophe (voir p. ???) : 4a 4b 4a 4b 4a 4b 4a 4c ; reprise : a 4b 4a 4c. Selon Grijp (1992, 76-78), le chant de Hadewijch est un contrafactum sur une mélodie du trouvère Moniot d'Arras (actif 1213-1239). Voir aussi plus haut p. ??? [p. 327-329 de l'original]. La forme strophique s'accorde parfaitement avec celle de sa chanson *Ne me done pas talent* :

4a 4b 4a 4b 4a 4b 4a 4c'	Hadewijch
7a 7b 7a 7b 7a 7b 7a 7c'	Moniot d'Arras

On a à chaque fois *minnen* en guise de rime orpheline caractéristique en fin de strophe. Cela correspond à ce qu'on a dans la chanson de Moniot dont la rime *c* est la même pour chaque strophe. Le genre des rimes coïncide aussi, y compris la féminine (indiquée par une apostrophe) du dernier vers. Au final, ces similitudes sont très convaincantes et spécifiques.

Ne me done pas talent a probablement été très populaire puisqu'on en retrouve la mélodie dans le *jeu-parti* (poésie dialoguée) *Phelipe, je vos demant* composé par les trouvères Thibaut de Champagne (1201-1253) et Philippe de Nanteuil (actif 1229-1249/50) ainsi que dans une chanson mariale de Richard de Fournival (1201-1259/60). Le texte de Moniot figure dans pas moins de onze manuscrits, le *jeu-parti* dans neuf. Il est impossible de dire à laquelle de ces trois créations Hadewijch a emprunté sa mélodie. Nous avons posé sur son texte la version de *Ne me done pas talent* du manuscrit o (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 846), f. 87. Yvonne Baljeu en a assuré la rythmisation. La mélodie est apparentée à celle du chant 43 (voir plus bas). Pour une édition des textes français et de toutes les variantes de la mélodie, voir Tischler 1997, n° 432.

Chant 41

Strophe tripartite : 4a 4b 4a 4b 4c 4d 4c 4d. Il s'agit d'un schéma rimique très répandu dans la poésie courtoise française, occitane et allemande. La chanson mariale française *Vierge qui sa virginité Veut garder entierement* pourrait être avancée comme modèle. Une hypothèse d'autant plus séduisante que l'œuvre a été transmise dans un manuscrit (détruit en 1944) datant d'environ 1300, qui contenait plusieurs textes français de la mouvance béguinale de Lorraine (Metz,

Bibliothèque municipale, 535). En 1994, Joris Reynaert a rapproché certains d'entre eux des écrits de Hadewijch. Mais étant donné qu'on ne connaît pas la mélodie de cette chanson française et qu'on ne relève par ailleurs aucune similitude entre les textes, on ne peut rien prouver en la matière.

Chant 42

Strophe ternaire : 4a 4b 4a 4b 4b 4b 3b 4b. On n'a pas identifié de schéma strophique semblable au sein des littératures voisines.

Chant 43

Mélodie p. 66

Reihenstrophe (voir introduction, p. ??) : 4a 4b 4a 4b 4a 4b 4c ; reprise 1 : 4a 4b 4c ; reprise 2 : 4b 4b 4c. Bien que les manuscrits ne fassent figurer l'abréviation \mathfrak{R} que devant les trois derniers vers, cette chanson se termine sur deux reprises (vers 99-101 et vers 102-104). La simplicité de la formule ne rend pas justice à la virtuosité de Hadewijch dans son maniement de la rime. À trois exceptions près (vers 8/9, 47/48 et 102/103), les rimes *a* et *b* forment d'ailleurs, dans chaque couple de vers, une rime grammaticale (par exemple : *sinnelsin, winnel ghewin, blide/verbljdt*). Le vers *c* est un *rim estramp* : une rime qui est la même dans toutes les strophes et qui, dans ce poème, revient pas moins de dix-sept fois – autrement dit dix-sept mots finissant par *-aken*. Nous retrouvons ce même schéma rimique dans une chanson du trouvère Gilles de Vieux-Maisons (vers 1200) : *Pluie ne vens, gelee ne froidure*, certes dénuée de rimes grammaticales, mais présentant elle aussi un *rim estramp* au vers *c* :

4a' 4b 4a' 4b 4a' 4b 4c'	Hadewijch
10a' 10b 10a' 10b 4b 6a' 10b 7c'	Gilles de Vieux-Maisons

Pour une explication de la rime additionnelle au cinquième vers de Gilles, voir p. ??? (p. 333 de l'original). Sur le plan du mètre, le poème de Hadewijch coïncide pour autant qu'on se livre à une interprétation modale du rythme (voir p. ???-??). Nous avons transposé le texte de la Brabançonne sur la version de la mélodie de Gilles donnée par le chansonnier N (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 845), f. 179. Pour une édition de la chanson de Gilles, voir Tischler 1997, n° 1203, à

qui nous avons emprunté la rythmisation. Le début de la mélodie de Gilles rappelle *Ne me done pas talent* de Moniot d'Arras, chanson sur laquelle Hadewijch a composé son chant 40. La forme de la strophe lui est également apparentée : les deux sont des *Reihenstrophen* et ont un vers *c* avec un *rim estramp*.

Chant 44

Rondellus sans refrain interne : 4a 4a 4a 4b 4a 4b. Le chant 4 présente la même forme.

Chant 45

Mélodie p. 66

Séquence : 4a 4a 4a 2b. Les rimes alternent par paire de strophes et chaque vers *b* se compose d'un ou plusieurs mots latins. Le chant est un contrafactum de la séquence *Mariae praeconio* ainsi qu'en témoigne l'emprunt au latin. Sur le plan formel, les strophes de Hadewijch correspondent aussi tout à fait avec ce modèle dont voici le texte :

Mariae praeconio
serviat cum gaudio
fervens desiderio
verus amor.

Amoris suffragio
presentetur filio
matris in obsequio
cordis clamor

Ave salus hominum,
virgo decus virginum,
te decet post dominum
laus et honor.

Tu rosa, tu lilium,
cuius Dei filium
carnis ad connubium
traxit odor.

Ave manans satie
fons misericordiae

vera mentis sauciae
medicina.

Tu pincerna veniae,
tu lucerna gratiae,
tu superna gloriae
es regina.

Ave carens carie,
speculum munditiae,
venustans ecclesiae
sacramentum.

Tu finis miseriae,
tu ver es laetitiae,
pacis et concordiae,
condimentum.

O felix puerpera,
nostra pians scelera,
iure matris impera
redemptori.

Da fidei foedera,
da salutis opera,
da in vitae vespera
bene mori.
Amen.

(Que le vrai amour se mette avec joie au service de la louange de Marie, ardent de désir. / Qu'avec l'aide implorante de l'amour, le cri du cœur soit offert au fils qui est au service de sa mère. / Je vous salue, sauvegarde des hommes, vierge, joyau des vierges, à vous sont dus, après le Seigneur, la louange et l'honneur. / Vous, rose, vous, lys, dont l'odeur a attiré le fils de Dieu dans les liens du mariage avec la chair. / Je vous salue, source de miséricorde qui coule en abondance, vrai remède de l'esprit blessé. / Vous dispensatrice de bienfaits, vous lampe de la grâce, vous reine céleste en gloire. / Je vous salue, vous qui ne connaissez pas la corruption, miroir de pureté, sacrement qui

embellit l'Église. / Vous, fin de la misère, vous printemps de la joie,
goût de la paix et de la concorde. / Ô mère bienheureuse qui réparez
nos crimes, commandez au Rédempteur, avec l'équité d'une mère. /
Donnez le fidèle lien de la foi, donnez les œuvres du salut, donnez-
nous au soir de la vie de bien mourir.)

La forme de la séquence implique que la mélodie change par paire de strophes. Alors que le copiste du manuscrit C (ou l'un de ses prédécesseurs) a considéré chaque paire comme une seule strophe, le manuscrit A les donne sous forme de deux strophes distinctes.

Cette louange à la Vierge Marie a sans doute été composée en France, peut-être dès la fin du XI^e siècle, au plus tard au début du XII^e. Nous avons transposé le texte de Hadewijch sur une version de *Mariae praeconio* du *Prosarium* d'Utrecht (XIII^e siècle), éd. De Goede 1965, 131. Cette version a été publiée dans Grijp, 1992, 85-87. Schmelzer 2008, note 12, mentionne d'autres sources possibles pour la mélodie.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

HADEWIJCH ET SON UNIVERS

La figure historique

Les études hadewigiennes commencent en 1838 avec les publications de Mone (1838, pp. 195-197 et 217-218), Willems et Snellaert. Pour la réception de Hadewijch au XIX^e siècle, voir en premier lieu Reynaert 1988.

La note marginale *Hadew[ijch] i[n]cepit* dans le manuscrit Bruxelles, Bibliothèque royale 2879-80, recto du folio 47 (au niveau de la lettre 11) a été signalée pour la première dans l'édition diplomatique des œuvres en prose de Hadewijch réalisée par Vercoullie (1895, p. 34). Sur la contribution d'Angillis aux premiers pas des études hadewigiennes, voir Reynaert (1988, p. 162-167). La citation de l'inventaire, Angillis l'a trouvée dans Stallaert (1857, p. 191). Les historiens de la littérature connaissent cette liste importante sous le nom « inventaire de Rouge-Cloître », mais Kwakkel (2002, pp. 11-45 et 188-189) a montré que cette localisation n'était pas exempte d'incertitude et que la liste pouvait tout aussi bien provenir du couvent des chartreux de Hérinnes. Angillis a publié ses découvertes en 1858. On doit à Heremans & Ledeganck (1875) et Vercoullie (1895 ; 1905) la première édition diplomatique des *Werken van Zuster Hadewijch* (Œuvres de Sœur Hadewijch).

La première mention de l'hypothèse de Ruelens sur l'identité de Hadewijch se trouve dans une recension de Heremans (1875). L'essai que Ruelens a consacré au sujet en 1888 a paru seulement une quinzaine d'années plus tard dans Vercoullie (1905, p. xxi-xcvi). Le texte de Pomerius sur la naissance de Groenendaal contenant une mono-

graphie de Jan van Ruusbroec et de son disciple Jan van Leeuwen a été publié anonymement en 1885 par le bollandiste J. B. de Leu. Une version en moyen néerlandais a été publiée par Verdeyen (1981). Quant à la situation de Hadewijch dans le champ historico-littéraire, c'est surtout Van Mierlo (1921 et 1924a) qui ont représenté une percée. Van Mierlo (1924b) offre un bel aperçu en langue française de la teneur de ces articles qui ont revêtu une grande importance. Le jésuite a abandonné (à juste titre) en cours de route toute tentative, plutôt spéculative d'ailleurs, de se former une image plus précise de Hadewijch comme béguine à la tête d'une communauté située à Nivelles (voir notamment Van Mierlo 1921-1922). Des hypothèses plus récentes (qui se contredisent) comme celles de Hendrix (1978), Scheepsma (2000), Faesen (2003, p. 14-23 et 2004) Wilbrink (2006, p. 270-289), Devreese (2010) et Malfliet (2013) ont été réfutées par Reynaert (1980, p. 280-284) et Willaert (2013 et 2014).

En français, Porion (1969) et Epiney-Burgard & Zum Brunn (1988, p. 128-146) offrent d'excellentes introductions à l'œuvre de Hadewijch. Willaert (2016) propose un survol de l'état des études à l'heure actuelle. Cette contribution a paru dans la revue *Nunc*, n° 40, octobre 2016, qui a consacré un épais dossier à Hadewijch d'Anvers sous la direction de Daniel Cunin. Gozier (1994, repris dans Gozier 2010, p. 75-197) propose une « lecture priante » et Kelen (2011) une vision engagée de l'œuvre.

Pour la « Liste des parfaits », voir Dros & Willaert (éd. 1996, p. 150-163 pour le texte, et p. 207-213 pour les commentaires). Pour une traduction française de ce texte, voir P[orion] (1987, p. 91-99) et Epiney-Burgard (2000, p. 99-109). À propos des seigneurs de Breda, voir Boeren (1962, 1964 et 1965). Notre présentation des faits diffère grandement des suppositions de Boeren et marie les différentes interprétations dans ONB (2000, aimablement confirmées par Mme Geertrui van Synghel dans un courriel du 13 janvier 2005) avec la vision de Van Oostrom (2002), laquelle mérite d'être prise en considération. Mulder-Bakker (2005, voir en particulier p. 197) met l'accent sur le fait que les recluses au Moyen Âge pouvaient faire participer les gens qui venaient s'agenouiller à leur fenêtre à la miséricorde divine. Sur Robert le Bougre, voir : Haskins (1929, p. 193-244) et Despy (1980) ; sur l'identification de la béguine tuée par Robert le Bougre avec Alaydis de Cambrai, voir Brandsma (1925-1926).

Pour la mention figurant sur la deuxième de couverture du manuscrit de Gand, voir Van Mierlo (éd. 1925, pp. 37-38 et 127-136) et

Van Mierlo (1927). À propos de l'index du couvent Val-Saint-Martin, voir Obbema (1996, p. 103-120).

Sur les origines nobles de Hadewijch, voir Reynaert (1982), qui souligne à juste titre qu'il convient d'interpréter certains passages dans lesquels la Brabançonne use de métaphores « courtoises » à partir de la tradition mystique et non pas dans un sens autobiographique. Quant à l'hypothèse selon laquelle Hadewijch serait issue de la famille Schoten-Breda, voir Ruh (1993, pp. 163 et 165-166). Van Mierlo avait déjà (1921, t. 1, p. 456-460) suggéré que Hadewijch pouvait être liée à cette maison. Sur ce point, voir aussi Boeren (1962, p. 28-32 et 1965, p. 219-224).

La grande étude synthétique la plus récente sur le mouvement béguinal dans les contrées septentrionales est celle de Simons (2001), de plus anciennes étant Mens (1947) et McDonnell (1954) ; Grundmann (1935) offre un exposé fondamental (en particulier p. 170-354). À propos de l'origine des femmes religieuses, voir Grundmann (1935, p. 188-198) et Mens (1963, p. 380-401), qui estiment que le recrutement se faisait à l'origine presque exclusivement dans les milieux les plus élevés (noblesse, patriciat des villes) ; une vision plus nuancée nous est offerte par Simons (2001, p. 91-104), qui, cependant, précise de même que le recrutement dans des classes inférieures semble surtout avoir augmenté de manière sensible à partir du milieu du XIII^e siècle.

À propos de l'expression *mulieres religiosae*, voir Mens (1947, p. 44 note 18 et p. 315-319) et Simons (2001, p. 47). L'expression « vie régulière sans règles » est un emprunt à la mise au point abondamment documentée sur les formes de vie semi-religieuses que l'on doit à Elm (1998). Sur l'origine péjorative du sens de « béguin », voir Gyseling (1985) et Simons (2001, p. 121-123 et 2014).

À propos de la vie et des œuvres de Jacques de Vitry, voir Longère (1997) et Donnadiou (2014) ; sur Marie d'Oignies, voir Geyer (1993) et Ruh (1993, p. 85-90) ; sur les rapports entre Jacques et Marie, voir McGinn (1998, p. 33-41) et Donnadiou (2014, p. 123-154). La *vita* de Marie d'Oignies est publiée dans Huygens (2012) ; King (2006) en propose une traduction anglaise et Wankenne (1989) et Miniac (1997) une traduction française. L'approbation orale par le pape du mode de vie des *mulieres religiosae* a été communiquée aux cisterciennes d'Aywières par Jacques de Vitry dans une lettre d'octobre 1216 (Huygens éd. 1960, p. 38). Le sermon de Jacques dont est tirée la citation sur le mode de vie de ces femmes pieuses a été publié dans Greven (1914, p. 43-49).

Hadewijch, maîtresse spirituelle

À propos du couple *mores et litterae* dans l'enseignement médiéval en général, voir Jaeger (1987 et 1994), et Mulder-Bakker (2004) pour ce qui touche au contexte de la transmission du savoir par les femmes et à des femmes. Sur la culture littéraire des premières *mulieres religiosae*, voir Goossens (1994-1995) et Simons (1999). À propos de l'importance de la mémoire pour Hadewijch et ses amies : Willaert (2004).

Les connaissances bibliques de Hadewijch sont traitées par Reynaert (1987). Pour les sources dont il est établi que Hadewijch les a incorporées dans ses œuvres, voir Willaert (1987, p. 57-59). Reynaert (1981a) fournit un tableau impressionnant des traditions biblique et patristique ainsi que mystique et courtoise du XII^e siècle dans lesquelles l'œuvre de Hadewijch s'enracine.

Sur le concept *schola caritatis*, voir le commentaire du chant 13. La citation de Jaeger se trouve dans Jaeger (1987, p. 605), le passage de Hugues de Saint-Victor sur lequel il s'appuie figure dans *De institutione novitiorum VI (Patrologia latina 176, 932D)*. En voici la traduction : « Chez les gens bons, la forme de la ressemblance avec Dieu s'exprime d'une certaine façon ; c'est pourquoi, quand nous les imitons, nous sommes marqués d'une empreinte afin que nous soyons à notre tour formés à l'image de Dieu. »

Hadewijch et la mystique de l'amour

Southern (1970) est un ouvrage de référence sur l'histoire religieuse du Moyen Âge, qui porte une grande attention aux évolutions au sein de l'univers conventuel. Les analyses psycho-historiques de Jean Leclercq (1957 et 1983) représentent des études pionnières sur le renouveau monastique au XII^e siècle. Pour un panorama en anglais sur le foisonnement de nouveaux modes de vie religieux et le développement d'une nouvelle spiritualité intérieure durant cette période, voir McGinn (1985, p. 194-230). Un bon aperçu en langue allemande nous est offert par Ruh (1990, p. 208-406).

Duby (1976) délimite avec clarté la singularité de l'ordre cistercien par rapport à la tradition bénédictine ; il part des conceptions contrastées en matière d'art dans ces deux environnements. Pour sa part, Verdeyen (2001) décrit la naissance de la mystique de l'amour occidentale dans la salle des malades à l'abbaye de Clairvaux lors des discussions entre Bernard de Clairvaux et Guillaume de Saint-Thierry. Pour Bernard de Clairvaux en tant que fondateur de la mystique occidentale, voir aussi McGinn (1994, p. 158-224). Les *Sermones super*

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Canticum (Sermons sur le Cantique des cantiques) de ce dernier ont été édités par Leclercq e.a. (1957-1958) ; on les trouve en traduction française dans Verdeyen & Fassetta (1996-2007).

Sur le développement simultané au XII^e siècle de la mystique et de la scolastique, voir Bauer (2002), qui porte une attention particulière à la relation entre les figures-clés de ces deux courants, à savoir saint Bernard et Abélard. Verdeyen (2001, p. 39-47) traite de la lutte que Guillaume de Saint-Thierry a menée contre Abélard qui, selon lui, « était en train de dévaster la foi de son épée nue ». Sur la contribution spécifique de l'école de Saint-Victor à la nouvelle spiritualité monastique, voir Chase (2003). *De quattuor gradibus violentae caritatis* de Richard de Saint-Victor a été édité et traduit par Dumeige (1955).

Bynum (1982, p. 135) indique que la nouvelle spiritualité affective qui recourt à la langue du *Cantique des cantiques* entraîne une « féminisation du langage religieux ». Bynum (1987) commente l'appropriation par les *mulieres religiosae* de cette nouvelle spiritualité. Pour une analyse claire de la spiritualité de Hadewijch sur le fond de la tradition monastique du XII^e siècle, voir Mommaers (2003, p. 66-86) qui s'arrête successivement sur l'influence de Bernard de Clairvaux, de Guillaume de Saint-Thierry et de Richard de Saint-Victor. McGinn (1998) traite lui aussi de la spiritualité des *mulieres religiosae* (p. 152-198) en approfondissant la question de la mystique des trois béguines Hadewijch, Mechtild de Magdebourg et Marguerite Porete (p. 199-265). Sur ce dernier point, voir en allemand Ruh (1977).

Un résumé accessible sur la conception de l'homme et du monde au Moyen Âge figure dans le travail classique de Lewis (1971). Pour un exposé approfondi sur la doctrine médiévale de l'âme, qui consacre des développements à la diversité des vues philosophiques, on peut se reporter à Decorte (2006). Sur la conception de l'âme humaine en tant qu'image de Dieu du point de vue de l'histoire de la spiritualité, voir McGinn (1985, p. 312-329). Cousins (1987) décrit l'importance de l'*imitatio Christi* dans la dévotion médiévale.

LES CHANTS DE HADEWIJCH

La tradition manuscrite

L'étude la plus récente des manuscrits A, B et C est celle de Kwakkel (1999) ; pour le manuscrit R, voir Hendrickx (éd. 1994, p. 65-69). À

propos du rôle important des chartreux de Hérinnes dans la diffusion de la littérature spirituelle de langue néerlandaise au ^{xiv}^e siècle, voir Kwakkel (2002). Pour l'influence de Hadewijch sur Ruusbroec, voir Reynaert (1981b). Le point de vue selon lequel une grande durée se serait écoulée entre la vie de Hadewijch et la publication de ses œuvres provient de Ruh (1993, p. 161) ; c'est l'un des arguments avancés par Scheepsma (2000, p. 669-671) pour situer Hadewijch au début du ^{xiv}^e siècle. À propos de la préservation aléatoire des codices moyen néerlandais, voir Obbema (1996, pp. 80-82 et 91-102) ; en rapport avec les béguines, voir Simons (1999, p. 167-174) qui démontre que leurs manuscrits avaient beaucoup moins de chance d'être bien conservés et transmis que d'autres. À propos des manuscrits réunissant l'ensemble de l'œuvre de Ruusbroec, voir Warnar (2003a, p. 280-285) ; ceux réunissant les œuvres de Jan van Leeuwen, voir Geirnaert & Reynaert (1993, p. 191-193). Pour les éloges de Hadewijch par Jan van Leeuwen, voir Axters (éd. 1943, p. 41-42). Sur la tradition des principaux manuscrits « Hadewijch » au Moyen Âge et leur composition, voir Willaert (2008).

Structure du recueil

La thèse de Bosch (1974) selon laquelle Hadewijch aurait composé son recueil sur la base de la symbolique des nombres paraît avoir été réfutée de façon convaincante par Reynaert (1980, p. 285-287). Sur la signification précise du vœu en latin du chant 1, voir Claes (1976). Sur la séquence *Mariae praeconio* comme source et modèle du chant 45 de Hadewijch, voir Van Mierlo (1943), Truijen (1946), Grijp (1992) et Daróczy (2007, p. 183-190). Sur l'interprétation de la dernière strophe du chant 45, voir Faesen (2000, p. 58-60, et 2003, p. 83) mais aussi le rectificatif de Willaert (2010). Le fait que Thibaut de Champagne et Reinmar von Zweter auraient eux-mêmes réunis leurs propres chansons est avancé par Huot (1987, p. 64-66) et Wachinger (1991, p. 17). À propos du fait que les *liederen* étaient lus en plus d'être chantés, voir Green (1994, p. 166-168).

Formes

Chanson courtoise

Sur la strophe tripartite de la chanson courtoise, voir Dragonetti (1960, p. 381-386). Pour les similitudes entre la lyrique de Veldeke

et celle de Hadewijch, voir surtout Frings & Schieb (1945-1946). Les similitudes entre les *liederen* 6 et 7 et la chanson 14 de Veldeke ont été abordées pour la première fois dans Willaert (1995, p. 75-76). Ranawake (1976, p. 105-120) traite des *Reihenstrophen* dans la poésie romane.

Séquence et hymne

À propos de la séquence *Mariae praeconio* comme un modèle du chant 45 de Hadewijch, voir la littérature mentionnée ci-dessus dans la rubrique « Structure du recueil ». Les liens entre les chants 33 et 37 et l'hymne latine ont été relevés pour la première fois dans Willaert (1984, p. 246). On doit la référence au *Jesu dulcis memoria* à la musicologue Ike de Loos (Utrecht). Voir sur cette œuvre latine Gilson (1932, p. 39-57), Wilmart (1944 : nous citons le chant d'après cette édition, p. 146-155) et Lausberg (1967). L'anecdote au sujet de Christine de Stommeln figure dans Wilmart (1944, p. 96-97). Certains ont considéré que Hadewijch citait également ce texte latin dans sa lettre 15 (l. 111-112). Le passage *Daer af spreect Sente bernaert : Jhesus es honech inden mont* (Saint Bernard l'a dit : « Jésus est miel à notre bouche ») pourrait être inspiré du vers *Jesu [...] in ore mel mirificum* de la strophe 18 (voir Lievens 1994, p. 235-236). Il est plus probable cependant qu'il s'agisse d'un emprunt direct au quinzième sermon de saint Bernard sur le *Cantique des cantiques* (voir Willaert 1987, p. 59).

Rondellus

Sur le genre du *rondellus*, voir Spanke (1930a) et Stevens (1986, p. 187-196). La vie musicale à l'école de Notre-Dame de Paris fait l'objet de développements dans Wright (1989). L'article classique sur la danse médiévale d'église est celui de Gougoud (1914). Voir aussi Spanke (1930b), Sahlin (1940, p. 142-153), Backman (1952, pp. 50-131 et 154-161) et Horowitz (1989). Le *rondellus Annus renascitur* a été édité dans Anderson (s.d., M 34). Schmelzer (2008, p. 61-63) défend avec conviction que certains chants de Hadewijch ont pu fonctionner pour accompagner des danses.

La chanson d'amour courtoise comme forme dominante

Les *Natureingänge* de Hadewijch sont évoqués en détail dans Schottmann (1971), Reynard (1981a, p. 259-272) et Willaert (1984, p. 88-135). À propos de la *tornada* ou reprise chez Hadewijch, voir

De Paepe (1972, p. 41) et Willaert (1984, p. 224-239). Le premier de ces auteurs traite également la concaténation (1972, p. 42).

Motifs

Cette section est basée sur les conclusions de Frank Willaert (1984, p. 135-224). Willaert commente de nombreux motifs présents dans les chants en les comparant dans le détail avec le *grand chant courtois*. Une analyse des champs métaphoriques des textes de Hadewijch ainsi que des racines qu'ils plongent tant dans la tradition profane que religieuse nous est offerte par Reynaert (1981a). Reynaert (1987) commente la façon dont Hadewijch a incorporé des textes bibliques dans ses œuvres. Quant à la confluence des traditions textuelles profane et religieuse en une « mystique courtoise de l'amour » chez Hadewijch et chez deux autres béguines (Mechtild de Magdebourg et Marguerite Porete), on se reportera à Newman (1995).

Le concept « registration » a été introduit dans les études hadewigienne par Willaert (1984).

Quant au terme « mystagogie » dans l'étude de la spiritualité, voir Waaijman (2001, p. 858-861). Fraeters (1999) traite de la valeur de ce concept pour une bonne compréhension de la situation de communication de l'œuvre de Hadewijch. Et Fraeters (2014b) explore les différentes techniques rhétoriques dont joue la Brabançonne en guise de moyens mystagogiques.

Maîtresse spirituelle et compagne de route

Cette section se base sur Willaert (1984, p. 298-359), qui traite des *liederen* à partir de deux perspectives : étude de la présentation du sujet et de la personne à qui il s'adresse ainsi que des actes de langage de l'instance « je ». En se fondant sur une analyse du chant 7, Fraeters (2013) illustre la dynamique que l'on observe entre le « je docte » et le « je qui donne l'exemple ».

La doctrine de la minne

Mommaers (1994, p. 87-131) représente une bonne introduction à la doctrine mystique de Hadewijch.

La signification du concept « *minne* » qui englobe tout – la tournure *De minne es al* (L'amour est tout) figure à la fin de la lettre 25 de Hadewijch (Van Mierlo, éd. 1947, p. 216 ; Porion, trad. 1972, p. 195) – a fait l'objet, au cours des cent soixante-quinze années des

études hadewigiennes, de bien des exposés. L'historien de la littérature Te Winkel (1922, p. 439-440) considérait l'omniprésence de ce mot dans la poésie de la Brabançonne comme le signe d'une pauvreté de vocabulaire et, de surcroît, comme une preuve d'hystérie. Van Mierlo (éd. 1942, t. 2, p. 115) assimile tout simplement *minne* à Dieu. Van der Zeyde (1934) envisage la *minne* comme une entité amorphe, le « grand désir ». Selon De Paepe (1967, pp. 179-181 et 258-262), il convient de voir en premier lieu dans la *minne* un phénomène psychique. Il la décrit comme « le vécu dynamique de l'amour par l'âme humaine vis-à-vis de Dieu ». Mommaers (1973, p. 479) estime que la définition de De Paepe accorde trop peu de place à l'aspect transcendant de la *minne*. Dans la même ligne, Guest (1975, p. 5-15) considère la *minne* comme un concept complexe qui comprend à la fois Dieu et l'amour de l'homme envers Dieu.

Dans les années quatre-vingt du xx^e siècle, on a abandonné la recherche d'une définition univoque de la *minne*. Reynaert (1981a, p. 333-362) approche la *minne* à partir des figures de style dans lequel elle apparaît dans les textes de Hadewijch, à savoir la personnification. Il décrit les actions de la *minne* en analysant les diverses formes de personnification (salutation, reconnaissance d'une qualité humaine). Willaert (1984, p. 351-357) traite de la question « qu'est-ce que la *minne* » en partant d'une question moins ambitieuse : « comment la *minne* fonctionne-t-elle dans les *Poèmes strophiques* ? »

Quant à l'importance de l'allégorie au Moyen Âge, on peut très bien encore se référer à l'étude classique de Lewis (1936). Côté français, Strubel (2002) offre l'ouvrage de référence. Dans son travail fouillé, Newman (2003) demande pour sa part qu'on accorde de l'attention au rôle important des personnifications – en particulier féminines – dans les textes médiévaux littéraires, philosophiques et religieux ; le chapitre 4 de cette étude est consacrée à « *Love Divine, All Loves Excelling* ». Fraeters (2015) explore le rôle de la personnification en tant que moyen mystagogique dans les chants de Hadewijch.

À propos du désir dans l'œuvre de Hadewijch, voir Faesen (2000). Dans ses recherches relatives à l'influence de Guillaume de Saint-Thierry sur Hadewijch, Verdeyen (1977) explique en détail le rôle de la raison dans l'œuvre de chacun. Jahae (2000, p. 165-178) s'intéresse, dans le cadre de son étude sur la notion « *ghenoech doen* » chez Hadewijch, au substantif *ghenoechtelgheneuchte*. Sur *gebruken* (être un en jouissance) chez Hadewijch et le double sens de ce terme – à la fois *jubilatio* et volonté d'union où *gebreken* et *gebruken* coïncident –, voir

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Mommaers (1994, chapitre VIII, p. 99-131). Lacan (1975, p. 61-80) propose une tout autre approche. À propos de *jubilus*, voir en particulier Daróczy (2007, pp. 261-263 et 335-411). À propos de l'extase comme élément essentiel dans la vie de la *mulieres religiosae*, voir par exemple Simons (1994) et Bot (1997, p. 61-75).

RECONSTITUTION DES MÉLODIES

Le débat sur la question de savoir si oui ou non les *liederen* étaient chantés a été résumé dans Willaert (1984, p. 283-296). Ne pouvant aboutir à une conclusion satisfaisante, il a lancé un appel aux musicologues. Cette aide s'est traduite par l'étude de Grijp (1992). Ce dernier a appliqué l'heuristique strophique qu'il avait développée dans sa thèse (Grijp, 1991) et qui constitue l'assise méthodologique de la base de données néerlandaise des chants et chansons (www.liederenbank.nl). Dans cette approche, on ne peut se passer de la liste des strophes des trouvères établie par Mölk & Wolfzettel (1972). Un répertoire similaire pour les troubadours (Frank, 1966) fournit moins d'éléments utilisables ; Hadewijch semble avoir surtout opéré des emprunts aux trouvères. Par l'intermédiaire de Spanke (1955), on accède aux mélodies, soit en fac-similés ou photos des manuscrits originaux, soit dans des éditions de ceux-ci. Le répertoire complet des trouvères comprenant toutes les variantes des mélodies a été publié par Tischler (1997). Tischler (2001) offre des réflexions sur l'interprétation modale de ces mélodies et la contrefacture, entre autres par les Minnesinger allemands. Ike de Loos et le professeur Anton Vernooij ont fourni des précisions sur des mélodies qui ont pu servir pour *Jesu dulcis memoria*. Daróczy (2007 et 2008) et Schmelzer (2008) ont livré des commentaires sur Grijp (1992) tout en prolongeant ses travaux.

CHANTS

Liste des études consacrées à un chant en particulier :

Chant 1

Willaert 1993 ; Faesen 2000, p. 46-54.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Chant 6

Willaert 1984, p. 361-377 ; Faesen 2000, p. 292-294 ; Vekeman 2005, t. 2, p. 336-350.

Lied 7

Breuer 1987 ; Ruh 1993, p. 163-182 ; Fraeters 2013.

Lied 8

Van Cranenburgh 1961.

Lied 9

Vekeman 1995, t. 2, p. 905-913 ; Vekeman 2005, t. 2, p. 59-67.

Lied 11

Faesen 2004b, p. 337-341.

Lied 13

Guest 1975, p. 253-265.

Lied 14

Faesen 2000, p. 297-300.

Lied 15

De Paepe 1972, p. 46-69.

Lied 16

Van der Zeyde 1934, p. 200-205 ; De Paepe 1970.

Lied 17

Willaert 1984, p. 378-387 ; Vekeman 2005, t. 2, p. 172-179.

Lied 18

Vekeman 2010.

Lied 24

Faesen 2000, p. 300-301.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Lied 25

Fraeters 1995 ; Faesen 2000, p. 301-305 ; Fraeters 2014b.

Lied 26

Faesen 2000, p. 305-307.

Lied 28

Faesen 2000, p. 307-310.

Lied 29

Truijen 1946 ; Van Cranenburgh 1959, p. 393-405 ; Bosch 1974 et 1975 ; Breuer 1974 ; Vekeman 1996 et éd. 2005, t. 2, p. 439-450 ; Daróczy 2007, p. 282-289.

Lied 31

Reynaert 1991.

Lied 33

Faesen 2000, p. 310-311.

Lied 37

Breuer 1984.

Lied 40

Faesen 2003, p. 76-79 ; Fraeters 2009.

Lied 42

Guest 1975, p. 265-276.

Lied 45

Van Mierlo 1943 ; Grijp 1992, p. 73-75 ; Beutin 1993 ; Faesen 2000, p. 55-62 ; Faesen 2003, p. 80-83.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

TRADUCTIONS FRANÇAISES

Chant 1

Van Mierlo 1924b, p. 393 (extrait) ; Porion 1954, p. 59-63 (1994/2008, p. 79-83) ; Vande Plas 1984, p. 155-160 ; Juliet 2012, p. 20-23 (extraits) ; Cunin 2016, p. 29-32.

Chant 2

Vande Plas 1984, p. 128-133 ; Cunin 2016, p. 35-37.

Chant 3

Porion 1954, p. 64-66 (1994/2008, p. 84-86) ; Closset 1955, p. 106 (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 134-138 ; Juliet 2012, p. 23-26 (extraits).

Chant 4

Vande Plas 1984, p. 139-142.

Chant 5

Gout 1935, p. 154-155 ; Guiette & Eemans 1938, p. 38-41 ; Porion 1954, p. 67-69 (1994/2008, p. 87-89) ; Closset 1955, p. 106-107 ; Wouters 1961 (1982), p. 94 (1997, p. 87) (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 223-225 ; Epiney-Burgard & Zum Brunn 1988, p. 147-148 ; Juliet 2012, p. 26-28.

Chant 6

Porion 1954, p. 70-73 (1994/2008, p. 90-94 ; Polet éd. 1993, p. 1030-1031 (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 103-107.

Chant 7

Vande Plas 1984, p. 231-235 ; Epiney-Burgard & Zum Brunn 1988, p. 149-151.

Chant 8

Vande Plas 1984, p. 108-113.

Chant 9

Van Mierlo 1924b, p. 393-394 (extrait) ; Porion 1954, p. 74-76 (1994/2008, p. 95-97) ; Closset 1955, p. 107-108 ; Wouters 1961 (1982), p. 94 (1997, p. 87) (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 82-84 ; Juliet 2012, p. 28-30 (extrait).

Chant 10

Vande Plas 1984, p. 143-148.

Chant 11

Porion 1954, p. 77-80 (1994/2008, p. 98-101) ; Normand éd. 1980, p. 31 (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 255-258 ; Juliet 2012, p. 30-33 (extrait).

Chant 12

Vande Plas 1984, p. 99-102.

Chant 13

Vande Plas 1984, p. 245-249.

Chant 14

Vande Plas 1984, p. 171-175.

Chant 15

Porion 1954, p. 81-84 (1994/2008, p. 102-105) ; Closset 1955, p. 108-109 ; Wouters 1961 (1982), p. 93 (1997, p. 88) (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 264-268 ; Juliet 2012, p. 33-36 (extraits).

Chant 16

Van Mierlo 1924b, p. 394 (extrait) ; Guiette 1929, p. ?? (extrait) ; Porion 1954, p. 85-88 (1994/2008, p. 106-109) ; Closset 1955, p. 109-110 ; Wouters 1961 (1982), p. 93 (1997, p. 88) (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 269-273.

Chant 17

Vande Plas 1984, p. 153-154.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Chant 18

Porion 1954, p. 89-92 (1994/2008, p. 110-113 ; Lemaire éd. 1970, p. 148-151 ; Normand éd. 1980, p. 31 (extrait) ; Closset 1955, p. 110-111 ; Vande Plas 1984, p. 182-188.

Chant 19

Van Mierlo 1924b, p. 394 (extrait) ; Closset 1955, p. 111-112 ; Vande Plas 1984, p. 27-29.

Chant 20

Vande Plas 1984, p. 41-43.

Chant 21

Vande Plas 1984, p. 250-254.

Chant 22

Seuphor 1942, p. 198 (extrait) ; Porion 1954, p. 93-96 (1994/2008, p. 114-117) ; Vande Plas 1984, p. 32-36 ; Juliet 2012, p. 36-39 (extraits).

Chant 23

Vande Plas 1984, p. 73-78.

Chant 24

Seuphor 1942, p. 198-199 (extrait) ; Porion 1954, p. 97-99 (1994/2008, p. 118-121) ; Lemaire 1970, p. 152-154 ; Closset 1955, p. 112-113 ; Vande Plas 1984, p. 166-170 ; Juliet 2012, p. 39-41 (extraits).

Chant 25

Vande Plas 1984, p. 26-230.

Chant 26

Vande Plas 1984, p. 61-65.

Chant 27

Vande Plas 1984, p. 161-165.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Chant 28

Porion 1954, p. 100-103 (1994/2008, p. 122-125) ; Closset 1955, p. 113 (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 193-197.

Chant 29

Vande Plas 1984, p. 66-72 ; Cunin 2017, p. 65-69.

Chant 30

Vande Plas 1984, p. 176-181.

Chant 31

Porion 1954, p. 104-106 (1994/2008, p. 126-128) ; Vande Plas 1984, p. 241-244 ; Juliet 2012, p. 42-44 (extraits).

Chant 32

Vande Plas 1984, p. 123-127.

Chant 33

Guiette & Eemans 1938, p. 42-45 ; Porion 1954, p. 107-109 (1994/2008, p. 129-131) ; Closset 1955, p. 113-114 ; Vande Plas 1984, p. 218-222 ; Juliet 2012, p. 44-45 (extrait)

Chant 34

Vande Plas 1984, p. 259-263.

Chant 35

Vande Plas 1984, p. 209-213.

Chant 36

Vande Plas 1984, p. 49-56.

Chant 37

Closset 1955, p. 114-115 (extrait) ; Vande Plas 1984, p. 44-48.

Chant 38

Porion 1954, p. 110-112 (1994/2008, p. 132-134) ; Vande Plas 1984, p. 57-60 ; Juliet 2012, p. 46-47 (extrait).

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Chant 39

Vande Plas 1984, p. 198-203.

Chant 40

Vande Plas 1984, 114-118.

Chant 41

Porion 1954, p. 113-115 (1994/2008, p. 135-137); Vande Plas 1984, p. 214-217.

Chant 42

Vande Plas 1984, p. 119-122.

Chant 43

Vande Plas 1984, p. 85-91.

Chant 44

Vande Plas 1984, p. 204-208.

Chant 45

Seuphor 1942, p. 199-200 ; Vande Plas 1984, p. 274-276.

