

CHANSONNIER
DE
JEAN DE MONTCHENU

(Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])

Edition de G. Thibault
Commentaires de David Fallows

Ouvrage publié avec la participation
de la Direction de la Musique et de la Danse

PARIS
PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
1991

SOMMAIRE

Avant-propos	IX
Abréviations bibliographiques	XII
I Notice historique (par Jean Porcher)	XV
II Le répertoire musical	XXV
III Les formes des chansons françaises (par G. Thibault)	XXXI
IV Placement des paroles	XXXV
V Description du chansonnier	XXXXVII
VI Liste des sources	LXI
VII Commentaires	LXXIII
VIII Planches	CXXVII
Les chansons italiennes	1
Les chansons françaises	27
Table alphabétique des chansons	89

AVANT-PROPOS

Le point de départ de la présente édition est la thèse que G. Thibault présenta en 1952 à la IVe section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes : « Le Chansonnier Cordiforme. Transcription et commentaires ». Celle-ci faisait suite à une série de travaux entrepris par l'auteur, à la suggestion d'André Pirro, sur la chanson française du XVe s. : *Poètes et musiciens du XVe s.* (avec E. Droz, 1926), *Trois Chansonniers français du XVe s.* (1 seul vol. paru, avec E. Droz et Y. Rokseth, 1927) ainsi que divers articles et la préparation d'une thèse de doctorat (non aboutie) sur les transcriptions instrumentales entre 1450 et 1550, pour laquelle elle réunit de nombreux matériaux qui alimentèrent un chapitre de l'Histoire de la musique de l'*Encyclopédie de la Pléiade* (1960).

G. Thibault entreprit de publier le chansonnier de Jean de Montchenu et fit graver la partie musicale dès 1953-54. La correction des épreuves fut assez longue et fit l'objet d'un échange épistolaire avec Edward Lowinsky, tout particulièrement sur les problèmes de musica ficta, tandis que Nino Pirrotta était interrogé sur les textes italiens du chansonnier. La rédaction des commentaires fut commencée un peu plus tard mais resta à l'état d'esquisse très fragmentaire. Jean Porcher, qui dirigeait le Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale où était conservé le manuscrit, fut sollicité de reprendre l'article qu'il avait publié en 1933 avec E. Droz sur le chansonnier et d'en faire une introduction historique à l'édition : c'était chose faite vers 1962. On peut dire cependant qu'après 1957, G. Thibault, accaparée par d'autres tâches et bientôt par la direction du Musée instrumental du Conservatoire, ne s'occupa pratiquement plus du dossier jusqu'à sa mort, en 1975.

Lorsque Nanie Bridgman, au nom de la Société de musicologie, s'adressa à David Fallows pour lui demander de mener à bien l'édition, beaucoup de travail restait donc à faire : relire les épreuves de la musique et y effectuer les corrections nécessaires et surtout prendre en compte toutes les études publiées depuis une trentaine d'années sur les sources contemporaines, y compris celles qui concernaient le chansonnier lui-même. Il mérite toute la reconnaissance de notre société.

François Lesure

Au cours des vingt années où le travail de G. Thibault sur l'édition s'est effectivement arrêté, bon nombre de publications ont dû en décourager la continuation. Les plus importantes étaient celles consacrées à ce manuscrit par Edward L. Kottick. Sa thèse, *The Music of the Chansonnier Cordiforme* (1963), comprenait une introduction développée qui doit beaucoup à Porcher, ainsi qu'une transcription intégrale avec analyse stylistique approfondie de la musique ; un article publié peu après fournissait une liste détaillée des concordances ; et son édition *The Unica of the Chansonnier Cordiforme* (CMM 42, 1967) comportait seize pièces avec un essai stylistique concernant leur importance dans les traditions de la chanson de l'époque. La présente publication a bénéficié considérablement des efforts de Kottick.

Il existe aussi un ensemble toujours croissant de travaux qui traitent des manuscrits apparentés ; et la publication intégrale des chansons de Dunstable (1953), Regis (1956), Binchois (1957), Barbingant (1957), Frye (1960), Dufay (1964), Caron (1976), Hayne van Ghizeghem (1977), Vincenet (1978) et Morton (1981) a fait perdre à l'édition des chansons présentées ici une grande partie de la nouveauté qu'elle représentait en 1952.

Il reste cependant trois considérations particulières pour lesquelles l'édition du chansonnier de Jean de Montchenu garde une réelle importance aujourd'hui. D'abord, les recherches ont rendu de plus en plus nécessaire l'accessibilité à des éditions de manuscrits individuels, en vue de comparaison. Deuxièmement, les textes littéraires de ce chansonnier sont notés plus soigneusement et plus complètement que dans tout autre manuscrit de l'époque. Enfin, ce chansonnier apparaît clairement aujourd'hui comme la source la plus représentative du répertoire de chansons à l'époque de la mort de Dufay.

*
* *

Mes dettes de reconnaissance sont nombreuses. Nanie Bridgman m'a invité à achever le travail de cette édition et m'a encouragé constamment. Yves Gérard, Graeme Boone et François Lesure ont aidés considérablement à la publication. L'Université de Manchester fut généreuse dans l'achat de microfilms et dans l'aide financière qui m'a permis de visiter maintes bibliothèques. Parmi celles qui m'ont accordé une grande liberté, je citerai la Bibliothèque nationale (Paris) ; mais je tiens à remercier tout particulièrement la section de musique de la London University Library, ainsi que sa bibliothécaire Margery Anthea Baird, qui m'ont servi de « bouée de sauvetage » dans la poursuite des sources secondaires. Parmi les chercheurs qui m'ont aidé je dois mentionner Jonathan Alexander (New York), Allan Atlas (New York), François Avril (Paris), Howard Mayer Brown (Chicago), l'abbé P. Chapus (Viviers), Lenore Coral (Ithaca NY), Jonathan Couchman (Modesto CA), Frank Dobbins (Londres), Warwick Edwards (Glasgow), Gianfranco Folena (Padoue), James Haar (Chapel Hill NC), Paula Higgins (Durham NC), Jeffrey Hull (Sydney), Vladimir Ivanoff (Munich), Tess Knighton (Londres), Carolyn Lee (Cork), Daniel Leech-Wilkinson (Southampton), Craig Monson (St Louis), Davitt Moroney (Paris), Christopher Page (Cambridge), Pierluigi Petrobelli (Rome), James Pruett (Washington), Susan Rankin (Cambridge), William Rothwell (Manchester), Jack Sage (Londres), Henrietta Schavran (New York), Ephraim Segerman (Manchester), Martin Staehelin (Göttingen), Jean Toulon (Paris), Jane Whetnall (Londres), Ronald Woodley (Newcastle-upon-Tyne) et Agostino Ziino (Naples).

Au cours des vingt années où le travail de G. Thibault sur l'édition s'est effectivement arrêté, bon nombre de publications ont dû en décourager la continuation. Les plus importantes étaient celles consacrées à ce manuscrit par Edward L. Kottick. Sa thèse, *The Music of the Chansonnier Cordiforme* (1963), comprenait une introduction développée qui doit beaucoup à Porcher, ainsi qu'une transcription intégrale avec analyse stylistique approfondie de la musique ; un article publié peu après fournissait une liste détaillée des concordances ; et son édition *The Unica of the Chansonnier Cordiforme* (CMM 42, 1967) comportait seize pièces avec un essai stylistique concernant leur importance dans les traditions de la chanson de l'époque. La présente publication a bénéficié considérablement des efforts de Kottick.

Il existe aussi un ensemble toujours croissant de travaux qui traitent des manuscrits apparentés ; et la publication intégrale des chansons de Dunstable (1953), Regis (1956), Binchois (1957), Barbingant (1957), Frye (1960), Dufay (1964), Caron (1976), Hayne van Ghizeghem (1977), Vincenet (1978) et Morton (1981) a fait perdre à l'édition des chansons présentées ici une grande partie de la nouveauté qu'elle représentait en 1952.

Il reste cependant trois considérations particulières pour lesquelles l'édition du chansonnier de Jean de Montchenu garde une réelle importance aujourd'hui. D'abord, les recherches ont rendu de plus en plus nécessaire l'accessibilité à des éditions de manuscrits individuels, en vue de comparaison. Deuxièmement, les textes littéraires de ce chansonnier sont notés plus soigneusement et plus complètement que dans tout autre manuscrit de l'époque. Enfin, ce chansonnier apparaît clairement aujourd'hui comme la source la plus représentative du répertoire de chansons à l'époque de la mort de Dufay.

*
* * *

Mes dettes de reconnaissance sont nombreuses. Nanie Bridgman m'a invité à achever le travail de cette édition et m'a encouragé constamment. Yves Gérard, Graeme Boone et François Lesure ont aidés considérablement à la publication. L'Université de Manchester fut généreuse dans l'achat de microfilms et dans l'aide financière qui m'a permis de visiter maintes bibliothèques. Parmi celles qui m'ont accordé une grande liberté, je citerai la Bibliothèque nationale (Paris) ; mais je tiens à remercier tout particulièrement la section de musique de la London University Library, ainsi que sa bibliothécaire Margery Anthea Baird, qui m'ont servi de « bouée de sauvetage » dans la poursuite des sources secondaires. Parmi les chercheurs qui m'ont aidé je dois mentionner Jonathan Alexander (New York), Allan Atlas (New York), François Avril (Paris), Howard Mayer Brown (Chicago), l'abbé P. Chapus (Viviers), Lenore Coral (Ithaca NY), Jonathan Couchman (Modesto CA), Frank Dobbins (Londres), Warwick Edwards (Glasgow), Gianfranco Folena (Padoue), James Haar (Chapel Hill NC), Paula Higgins (Durham NC), Jeffrey Hull (Sydney), Vladimir Ivanoff (Munich), Tess Knighton (Londres), Carolyn Lee (Cork), Daniel Leech-Wilkinson (Southampton), Craig Monson (St Louis), Davitt Moroney (Paris), Christopher Page (Cambridge), Pierluigi Petrobelli (Rome), James Pruett (Washington), Susan Rankin (Cambridge), William Rothwell (Manchester), Jack Sage (Londres), Henrietta Schavran (New York), Ephraim Segerman (Manchester), Martin Staehelin (Göttingen), Jean Toulon (Paris), Jane Whetnall (Londres), Ronald Woodley (Newcastle-upon-Tyne) et Agostino Ziino (Naples).

Enfin je dois témoigner d'un privilège extraordinaire, qui constitue en vérité un rêve devenu réalité. Grâce à l'appui d'Anthony Rooley, la société Decca a eu le courage d'entreprendre l'enregistrement sur disque du chansonnier tout entier. Rooley et ses musiciens du Consort of Musicke m'ont permis d'assister à toutes les répétitions et séances d'enregistrement. Beaucoup de leurs idées, exprimées soit verbalement soit musicalement, ont amélioré de façon sensible le commentaire. Aussi j'ose espérer que leurs enregistrements pourront aussi être utiles aux lecteurs de ce volume.

David Fallows
Old Trafford ; février 1980 ;
révisé, juillet 1990.

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

(Note : les abréviations des sources manuscrites et incunables se trouvent dans la Liste des sources, aux pp. LXI-LXXI)

- AM *Annales musicologiques.*
- AMMM *Archivum musices metropolitanum mediolanense*, éd. Luciano Migliavacca. Milan, 1958-69.
- AtlasC Allan ATLAS. *The Cappella Giulia Chansonnier*. 2 vols. Musicological Studies 27. Brooklyn, 1975-6.
- AtlasM Allan ATLAS (éd.). *Robert Morton : the Collected Works*. Masters and Monuments of the Renaissance 2. New York, 1981.
- BrownM Howard Mayer BROWN. *Music in the French Secular Theatre, 1400-1550*. Cambridge MA, 1965.
- CC *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*. 5 vols. Renaissance Manuscript Studies 1. American Institute of Musicology, 1979-88.
- CMM *Corpus Mensurabilis Musicae*, éd. Armen Carapetyan. American Institute of Musicology.
- CS Edmond de COUSSEMAKER (éd.). *Scriptorum de musica medii aevi nova series*. 4 vols. Paris, 1864-76.
- DisertoriF Benvenuto DISERTORI. *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*. Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, Nuova serie 3. Milan, 1964.
- DrozT Eugénie DROZ, Yvonne ROKSETH et Geneviève THIBAUT (éds.). *Trois chansonniers français du XVe s.* Documents artistiques du XVe siècle 4. Paris, 1927.
- DTO Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Vienne.
- EDM Das Erbe Deutscher Musik. Kassel.
- FallowsM David FALLOWS. *Robert Morton's Songs*. Thèse, U. of California at Berkeley, 1978.
- FallowsR David FALLOWS. « Robertus de Anglia and the Oporto Song Collection. » *Source Materials and the Interpretation of Music : a Memorial Volume to Thurston Dart*, éd. Ian Bent, pp.99-128. Londres, 1981.
- GallettiL Gustavo Cammillo GALLETTI (éd.). *Laude spirituali di Feo Belcari... e di altri*. Florence, 1863.
- HanenE Martha Kight HANEN. *The Chansonnier El Escorial IV.a.24*. 3 vols. Musicological Studies 36. Henryville, Ottawa et Binningen, 1983
- HewittO Helen HEWITT (éd.). *Harmonice musices odhecaton A*. The Mediaeval Academy of America : Publication no. 42. Cambridge MA, 1942.
- IvanoffH Vladimir IVANOFF (éd.). *Eine zentrale Quelle der frühen italienischen Lautenpraxis : Edition der Handschrift Pesaro, Biblioteca oliveriana, Ms. 1144*. Münchner Editionen zur Musikgeschichte 7. Tutzing, 1988.
- JAMS *Journal of the American Musicological Society.*
- JepK Knud JEPPESEN (éd.). *Der Kopenhagener Chansonnier : das Manuskript Thott 291⁸ der Königlichen Bibliothek Kopenhagen*. Copenhagen et Leipzig, 1927.

- JP Eugénie DROZ et Arthur PIAGET (éds.). *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*. 2 vols. Société des anciens textes français. Paris, 1910-25.
- KottickC Edward Leon KOTTICK. « The Chansonnier Cordiforme. » JAMS 20 (1967), 10-27.
- KottickF Edward Leon KOTTICK. « Flats, Modality, and Musica Ficta in some Early Renaissance Chansons. » *Journal of Music Theory* 12 (1968), 264-80.
- KottickM Edward Leon KOTTICK. *The Music of the Chansonnier Cordiforme : Paris, Bibliothèque nationale, Rothschild 2973*. Thèse, U. of North Carolina, Chapel Hill, 1963. Voir aussi le compte rendu de Henrietta Schavran dans *Current Musicology* 10 (1970), 92-101.
- LachèvreB Frédéric LACHÈVRE. *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVIe s.* Paris, 1922.
- LöpR Martin LÖPELMANN (éd.). *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan*. Gesellschaft für romanische Literatur 44. Göttingen, 1923.
- LuisiLG Francesco LUISI. *Laudario giustiniano*. 2 vols. Venise, 1983.
- MartinJ [Aimé MARTIN](éd.). *Les joyeusetés facecies et folastres imaginacions*. Paris, 1830.
- MB Musica Britannica. Londres.
- MGG Friedrich BLUME (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 17 vols. Kassel, 1949-86.
- MME Monumentos de la música española. Barcelona.
- MolinetF Noël DUPIRE (éd.). *Les faitz et dictz de Jean Molinet*. 3 vols. Société des anciens textes français. Paris, 1936-9.
- MQ *The Musical Quarterly*.
- MRM Monuments of Renaissance Music. Chicago.
- New Grove Stanley SADIE (éd.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Londres, 1980.
- PerkinsM Leeman L. PERKINS et Howard GAREY (éds.). *The Mellon Chansonnier*. 2 vols. New Haven et Londres, 1979.
- PicotC Emile PICOT. *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild* 4. Paris, 1912.
- PopeM Isabel POPE et Masakata KANAZAWA (éds.). *The Musical Manuscript Montecassino 871 : a Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford, 1978.
- PorcherB Jean PORCHER. *La bibliothèque Henri de Rothschild*. Paris, 1949.
- PorcherC Jean PORCHER et Eugénie DROZ. « Le chansonnier de Jean de Montchenu. » *Trésors des bibliothèques de France* 18 (1933), 100-110.
- RestoriP Antonio RESTORI. « Un codice musicale pavese. » *Zeitschrift für romanische Philologie* 18 (1894), 381-401.
- RISM François LESURE (éd.). *Recueils imprimés : XVIe-XVIIe s.* Répertoire international des sources musicales, B I, 1. Munich et Duisburg, 1960.
- SmijersJ Albert SMIJERS (éd.). *Werken van Josquin des Prés*. Amsterdam et Leipzig, 1921-69.
- WallisA Norbert Hardy WALLIS (éd.). *Anonymous French Verse : an Anthology of Fifteenth Century Poems Collected from Manuscripts in the British Museum*. Londres, 1929.
- WieseG Bertold WIESE (éd.). *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*. Scelta di curiosità letterie inedite o rare dal secolo XIII al XIX 193. Bologne, 1883.
- WolfO Johannes WOLF (éd.). *Werken van Jacob Obrecht*. Amsterdam et Leipzig, 1908-21.

I NOTICE HISTORIQUE

par Jean Porcher

LE PETIT MANUSCRIT en forme de cœur qui a fait partie de la bibliothèque du baron Henri de Rothschild n'est pas un des moindres bijoux de cette précieuse et célèbre collection aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale.¹ Emile Picot l'a décrit minutieusement, à son ordinaire, au tome IV du Catalogue,² mais il n'en avait pas identifié le destinataire, et la notice qu'il en a donnée appelle quelques compléments d'ordre historique.

Ecrit dans la seconde moitié du XVe siècle, le volume contient 12 chansons italiennes, 1 espagnole et 30 françaises ; les feuillets sont décorés de rinceaux, de fruits, de fleurs et de petites figures comiques ; deux peintures ornent l'une le frontispice, l'autre le 3e feuillet.

La première de celles-ci est toute chargée de sens symbolique : à gauche, la Fortune incertaine, alternativement adverse et favorable ; au-dessus d'elle l'Amour, dans une gloire, décoche un trait qui s'en va, vers la droite, percer le sein d'une dame coiffée d'un hennin noir au long voile blanc et vêtue d'une robe noire laissant passer une jupe rouge brodée d'or ; à l'arrière-plan, un paysage de prairies et de montagnes. Le visage grave, les yeux mi-clos, les mains levées en un geste recueilli, la victime s'offre à la blessure qui l'atteint, et la composition semble illustrer les vers du *Trionfo*³ :

So com' Amor saetta e come vola,
E so com' or minaccia ed or percote,
Come ruba per forza e come invola,
E come sono instabili sue rote...

Au bas de la page enfin, un écusson de forme italienne, timbré d'un chapeau noir de protonotaire.

1. Les pages XV à XXIII du présent travail reproduisent, en le corrigeant et en le complétant sur nombre de points, un article de J. Porcher (PorcherC), article qui porte également la signature d'E. Droz et qui avait bénéficié des renseignements aimablement fournis à l'époque par Max Prinnet pour le déchiffrement des armoiries, le chanoine J. Lesellie pour les pièces concernant les Montchenu conservées aux Archives du Vatican, Emile-A. van Moé, Martin Davies, Gaston Letonnellier, Henry Joly, Jacques de Font-Réaulx. [Les additions entre crochets sont de D. Fallows.]

2. PicotC, 314-7, avec la reproduction des deux peintures.

3. Pétrarque, *Trionfo d'Amore*, vv.175-8.

Sur l'autre enluminure, la même dame s'avance, dans une chambre ornée de draperies rouges et bleues, au bras d'un jeune homme vêtu d'une riche pelisse noire ; appuyés l'un sur l'autre, élégants et mélancoliques, leur attitude montre qu'ils poursuivent une conversation tendre et sérieuse, tels Alain Chartier et sa Dame d'amour⁴ :

M'amour, ma dame souveraine,
Mon bien et ma seule plaisance,
Veuillez ouïr ce qui me mène
Vers vous...

*
* *

Qui a fait écrire et peindre ce livret où la musique, les paroles, le décor forment un si délicat ensemble ? Les armoiries du frontispice nous l'apprennent. Elles se lisent ainsi : Ecartelé, au 1er et 4e de gueules à la bande engrêlée d'argent chargée d'une aigle d'azur, et accompagné en chef d'un tau d'or ; aux 2e et 3e pallé d'or et d'azur.⁵

Le personnage, le tau l'indique, était religieux de Saint-Antoine, et les quartiers de l'écu donnent ses noms : Montchenu, Ternier. Vieille et illustre famille dauphinoise, les Montchenu ont fourni au XVe siècle au moins quatre antonins : Falque, abbé de Saint-Antoine de Viennois, mort en 1418 ; Jean, son frère, mort plus qu'octogénaire en 1459 ; Louis, commandeur de Saint-Antoine de Fossano, diocèse de Turin ; enfin un autre Jean, petit-neveu du premier, de la branche de Ternier, qui fut, comme son homonyme et grand-oncle, cellerier de Saint-Antoine et commandeur de Ranvers en Piémont (1470),⁶ évêque d'Agen (1477), puis de Viviers (1478-99).⁷ C'est là notre homme.⁸

Tout l'indique, indépendamment même de l'écu. Les dates, d'abord. Son chapeau est noir : il n'était donc pas encore évêque, et c'est bien aux environs de l'année 1470 que l'on peut reporter le chansonnier.⁹ Puis, ce que nous savons de lui. Religieux, Jean de Montchenu *junior* semble l'avoir été aussi peu que possible : « c'était un grand scélérat, d'une conduite honteuse, impudique entre tous, détestable, dissolu, rempli de vices » ; ainsi le dépeint un chro-

4. *Oeuvres*, édit., de 1617, p.782.

5. Ces dernières couleurs sont celles de la famille de Ternier.

6. Sant'Antonio di Ranverso, près Rivoli, sur la Doire Ripaire, prov. de Turin. Gustave Vallier, *Armorial des grands-maîtres et des abbés de Saint-Antoine de Viennois* (Marseille, 1881), 7, extr. de *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Marseille* 25 (1881-2). [KottickC, 11, signale que l'aigle bleu sur le blason se rapporte à la branche genevoise de la famille Montchenu ; voir Victor et Henri Rolland (éds.), *J.-B. Rietstap : Armorial général illustré* (Lyon, 3/1954) 4, pl.233.]

7. Dom Germain Maillat-Guy a distingué les deux Jean, que l'on avait jusqu'alors confondus : « Jean de Montchenu : antonin et évêque de Viviers », *Bulletin de la Société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme* 39 (Valence, 1905), 185-95. Nicolas Chorier, *L'état politique de la province du Dauphiné* (Grenoble, 1671) 2, 301, et, d'après lui, Louis-Toussaint Dassy, *L'abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné* (Grenoble, 1844), 163, citent encore pour le XVe s. Philippe de Montchenu, dont on ne sait rien d'autre. Louis bénéficia, le 27 mars 1474, d'une bulle d'absolution donnée par Sixte IV : il était coupable d'homicide dans une rixe entre étudiants, à Turin (Reg. Vatic. 563, f.123).

8. Fils de Philbert de Montchenu et de Bonne de Rivoire, il eut pour frères Antoine, conseiller et chambellan du roi, bailli de Viennois en Janvier 1478, François dit de Pontveyre, et Moderne (Carrés d'Hozier 444 = Bibliothèque nationale, f.fr. 30673, f.349-349v). Richard de Montchenu, auteur de la branche à laquelle il appartenait, avait épousé Jaquette, fille de Girard de Ternier, par contrat du 31 mars 1345 (*ibid.*, f.312). Un de ses cousins, Falque de Montchenu, dut, sur l'ordre de Louis XI et après une résistance furieuse, donner sa fille Georgette en mariage à Imbert de Batarnay (1463) et fut ainsi l'arrière-grand-père de Diane de Poitiers.

9. [Un autre exemple excellent des armes de Jean de Montchenu se trouve dans le manuscrit Bibliothèque nationale, f.lat.760, f.382v ; voir Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France* 2 (Paris, 1934), 438-43, à la p.440. Ces armes apparaissent également aux ff.310, 483, et 529v, au sujet desquels voir ci-dessous.]

niqueur du temps.¹⁰ Ce n'est pas rien, et c'est, hélas ! à peine exagéré. Car le galant ecclésiastique était encore un aventurier sans scrupule, un condottiere de la pire espèce.

La plus ancienne mention qu'on ait de lui nous le montre disputant en cour de Rome, avec son grand-oncle Jean, contre Antoine Alamand, au sujet du prieuré de Saint-Antoine de Viennois et de la préceptorerie de Parme (18 avril 1460).¹¹ Le 14 juin de la même année, Jean de Montchenu, chanoine de Saint-Antoine de Viennois, docteur en décrets, est nommé protonotaire apostolique.¹² Au début de 1468, on le trouve auprès de l'administrateur épiscopal de Genève, Jean-Louis de Savoie, en qualité de vicaire général et de conseiller ; l'acte à la signature duquel il est présent l'intitule commandeur de Ranvers.¹³ Or, ce n'est qu'en 1470, le 22 avril, qu'il fut pourvu officiellement par Paul II de ladite commanderie, à la suite d'une supplique d'Amédée de Savoie et de la duchesse Yolande, en échange de la commanderie de Rome qu'il possédait alors.¹⁴ Contradiction qui s'explique : cette charge, unie depuis 1323 à la cellérierie de Saint-Antoine, était parmi les plus considérables de l'ordre, et fort convoitée.¹⁵ Jean de Montchenu, qui la garda près de trente ans malgré les dignités épiscopales dont il fut pourvu par la suite, avait dû prendre des mesures pour se l'assurer. Nous verrons qu'il accumula les bénéfices et que, de toutes ses faiblesses, la soif d'argent n'était pas la moins grave. Les Genevois s'en aperçurent bientôt. Le 9 avril 1473, Jean de Savoie, leur évêque, qui devait faire son entrée dans la ville, envoya quelques fourriers avec mission de préparer le logement d'une centaine de personnes aux frais des habitants. La charge était lourde, mais le chapitre, bien informé, conseilla de gagner M. de Ranvers pour essayer de parer le coup : la réponse fut qu'on pourrait s'entendre moyennant quelque honnête compensation dont l'importance, sinon la nature, était laissée à la générosité de MM. du Conseil. Ceux-ci proposèrent d'offrir 400 florins à l'évêque et 100 à Ranvers, sommes qu'après quelques négociations le conseiller fit élever à 600 et 200.¹⁶

Bon début ; la suite paraît n'avoir pas démenti ces promesses. On s'entendait à recueillir activement la pécune ; l'évêque accordait, par exemple, quelque grosse exonération d'impôt et Ranvers la faisait retirer sur plainte des syndics, — moyennant finance, comme de juste.¹⁷ L'antonin, capitaine général de Genève le 16 janvier 1475¹⁸ contre la coutume qui voulait que cet officier fût élu, régnait, pour ne pas dire plus, sur le capricieux et léger Jean de Savoie ; son porte-parole en toute occasion, il le « gouvernait et possédait entièrement ».¹⁹

Or l'évêque était chef du conseil de régence de Savoie, comme beau-frère de la duchesse Yolande. Il avait donc une grosse importance politique aux yeux de Louis XI et celui-ci, qui n'ignorait rien de la situation, trouva le moyen, facile, de se ménager les bons offices de Jean

10. « Chronica latina Sabaudiae », *Monumenta historiae patriae* 4 : *Scriptores* 2 (Turin, 1839), 659 : « vir sceleratissimus, et inter omnes turpissimus, invecundus, detestabilis, dissolutus, et omnium vitiorum plenus ».

11. Reg. Vatic. 476, f.123.

12. Reg. Vatic. 515, f.257v.

13. Frédéric Borel, *Les foires de Genève au XVe s.* (Genève, 1892), 158.

14. Reg. Suppl. 655, f.192v.

15. Maillot-Guy, *op. cit.* (n.7), 190. Le couvent de Ranverso était le second de l'Ordre par rang d'ancienneté. Il était classé parmi les commanderies générales et avait sous sa dépendance 25 commanderies particulières ou prieurés, voir Vallier, *op. cit.* (n.6), 7, n.

16. Jacques Grenus, *Fragments historiques de Genève* (Genève, 1823), 41.

17. Jean-Antoine Gautier, *Histoire de Genève des origines à l'année 1691* (Genève, édition de 1896) 1, 401.

18. Grenus, *op. cit.*, 44.

19. Philippe de Commynes, *Mémoires*, ed. Joseph Calmette et G. Durville (Paris, 1924-5) 2, 124 ; Guillaume Paradin, *Chronique de Savoye* (Lyon, 1561) 3, ch. 72 ; Frédéric de Gingins-La Sarraz, *Dépêches des ambassadeurs milanais* (Paris et Genève, 1858) 1, 120.

de Montchenu, puis de son maître. L'un et l'autre tenaient pour le Bourguignon, et solidement : quittant le costume ecclésiastique, ils avaient combattu en France et en Savoie, participé à la prise de Liège le 30 octobre 1468, et ces équipées avaient dû être absoutes par bref de Sixte IV le 13 juin 1472.²⁰ Laissons le chroniqueur Bonivard nous conter l'une d'elles :

Les Valésiens, ennemis de Savoie, voyant le pays de Savoie moult affaibli à cause des guerres, furent moult joyeux de cela et pensèrent être venu le temps qu'ils pourraient se venger des outrages qu'ils avaient par eux reçus et leur ôter la puissance d'en faire plus. Et entreprirent de prendre les pays des passages par lesquels les Savoyens marchaient sur leurs terres ; de quoi furent avertis les seigneurs de Savoie, qui dressèrent une grande armée tant de pied que de cheval, et pour bien la conduire fut ordonné capitaine général de la gendarmerie Mons. l'évêque de Genève, qui était aussi savant en guerre comme en théologie. Et marcha en Valais avec son armée, qui était la plupart de protonotaires, et aussi mena avec lui plusieurs citadins de Genève. Mais ladite guerre eut telle issue comme elle avait été commencée. Le capitaine général croyait plutôt à ses protonotaires qu'à ses capitaines, vieux routiers de guerre, et surtout au protonotaire de Ternier ou de Pontveyre qui était alors son mignon²¹ : dont s'ensuivit grand mécontentement de lui et haine des capitaines l'un contre l'autre. Et fut tellement conseillé Monsieur le capitaine du bréviaire qu'il se fia en un certain paysan de Valais qui lui avait promis les conduire par des lieux où il surprendrait leurs ennemis à leur avantage, et les mena jusque devant Sion : mais cependant il avait fait embûcher çà et là alentour des gens du pays qui les environnèrent tout à un coup en un lieu malaisé où il les avait conduits, ruèrent dessus et en défirent beaucoup, et qui put se sauver se sauva, même l'évêque ; et retournèrent en Savoie plus débiles que devant.²²

C'est Montchenu, cependant, qui amena l'évêque de Genève au parti du roi de France, après que Charles le Téméraire, vaincu à Morat le 22 juin 1476, eut fait enlever Yolande de Savoie par Olivier de la Marche, et qui le convainquit de remettre à Louis XI le jeune duc Philibert, sauvé des mains bourguignonnes.²³ C'est Montchenu, quelques années plus tard, qui débarassa le roi de Pierre de Chissey,²⁴ agent bourguignon auprès de la cour de Genève, grâce à un coup de main qui le brouilla pour toujours,— il y avait de quoi,— avec son ancien patron. Ici encore il faut donner la parole au savoureux Bonivard, en dépit de quelques erreurs de dates :

En ce temps là, avait de gros grabuges en Savoie ; car les princes étaient des enfants gouvernés par une femme, laquelle se laissait conduire, comme porte la nature des femmes qui ne sont jamais si obéies comme les hommes, de quelle qualité ou importance qu'elles soient.

Les guerres étaient entre France et Bourgogne. L'un de Savoie allait servir en France, l'autre en Bourgogne, et se tenaient toutes les deux parties si fières de leurs maîtres qu'elles ne se souciaient de leurs princes ; pourquoi s'entrebattaient et entretenaient comme en un bois, puis se retiraient chacun vers son maître en franchise.

Même advint que le protonotaire de Ternier ou de Pontveyre, qui fut depuis évêque de Viviers et commandeur de Saint-Antoine de Ranvers en Piémont,²⁵ qui était mignon de l'évêque Jean-Louis, et conséquemment

20. Arch. Vatic., arm. XXXIX (Brevia) 14, f.284.

21. C'est Jean de Montchenu.

22. François Bonivard, *Chroniques de Genève*, ed. Gustave Revilliod (Genève, 1867) 2, ch.8. J'ai rapproché la langue du français moderne, et ponctué le texte.

23. Paradin, *op. cit.* (n.19) ; Samuel Guichenon, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie* (Turin, 1778-80) 2, 140.

24. [Nous avons un document qui nous ferait croire que Chissey, tout comme son rival Jean de Montchenu, était aussi mécène musical. En mars 1470 Yolande de France, duchesse de Savoie, a repayé à Gonin de Montfalcon les deux ducats qu'il avait « baillés » par elle « l'arpeur du comte de Chissie, qu'avoit joué de l'arpe et taborin a caresme entrant » ; voir Auguste Dufour et François Rabut, « Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie du XIIIe au XIXe s. », *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie* 17 (1878), 5-225 (réimpr. Genève, 1972), 59.]

25. Montchenu était commandeur de Ranvers depuis 1470, on l'a vu. Bonivard écrit d'ailleurs « Saint-Antoine de Reuel » ou « Revel », ce qui ne correspond à rien. [Mais cela peut toutefois faire référence à Rivoli, qui est la ville la plus proche de Sant'Antonio di Ranverso.]

avait fait participants de son crédit ses frères (en sorte que cette maison gouvernait presque l'évêque, qui gouvernait la Savoie, et partant se pouvaient aussi bien nommer gouverneurs de Savoie), commença à amoindrir son crédit et à la fin le perdre à cause d'un nouveau mignon survenu à l'évêque, qui se nommait comte de Chissey (par une gloire de cour, combien que la seigneurie de Chissey fût trop courte pour une comté, ainsi comme savez la coutume de cour). Dont de dépit il plaqua son maître et s'en alla en France trouver le roi Louis, qui lui fit bon recueil et le retint de sa cour à cause qu'il espérait s'en servir pour entendre les pratiques qui se pouvaient démenier contre lui en Savoie, vu qu'il avait pu savoir les secrets de l'évêque son maître qui était celui qui tout démenait.

Ce protonotaire ne lui faillait pas à l'en informer et même, en faisant ses contes, n'oubliait pas d'avancer des propos (fût en vérité ou en mensonge) qui pouvaient servir à bailler le croc en jambes au comte de Chissey son adversaire, disant que sans lui l'évêque serait bon Français, mais il lui soufflait tous les jours dans l'oreille pour le faire Bourguignon. Ce qui émut le roi à tant aimer le protonotaire comme à haïr le comte et à entretenir toujours mieux ledit protonotaire, lui donna l'évêché de Viviers et trouva moyen encore de lui faire avoir la commanderie de Saint-Antoine de Ranvers en Piémont²⁶ ; et appointa aussi bien tous ses frères qui ne cessaient, jour ni nuit, à parler au roi de ce comte. En sorte que le roi, irrité, leur donna la commission d'aller prendre à l'emblée et le mener prisonnier en France, laquelle ils acceptèrent très volontiers.

Si s'en vinrent à Genève le protonotaire et ses frères, avec le seigneur de Montchenu leur cousin, où ils avaient leur aller et venir, et logèrent chez une, dite la Crochone, où ils demeurèrent certain temps, non faisant semblant de rien. L'évêque était lors logé en la rue de Rive, en une maison qui depuis a été à l'évêque de Nice et depuis à celui de Maurienne, où est maintenant l'hôtellerie de la Table ronde. Si vinrent trouver l'évêque en son dit logis au matin, qui était couché au lit et son mignon de Chissey auprès de lui. Ainsi que l'on n'y pensait et que tout le monde était encore au lit, entrèrent et empoignèrent Chissey auprès de son maître, puis s'en vont par la porte de Rive et le menèrent lié et garotté en France où il demeura une espace de temps, combien je n'ai entendu. Mais la cause de sa délivrance fut que, étant pris le dit de Chissey, tout le monde s'émut à Genève, et courut-on contre eux. Mais tous les autres se sauvèrent avec le prisonnier par la porte de Rive, excepté un des frères de la maison de Ternier, que l'on appelait le seigneur de Pontveyre,²⁷ lequel s'amusa par jeunesse à deviser avec quelque dame cependant que ses frères ménageaient ; et tandis, le peuple s'éleva, et ferma-t-on la porte de Rive, et quand il ouït le bruit se voulut sauver par illec, mais la trouvant fermée il retourne bride et tira contre celle de la Couratterie, qu'était encore ouverte : mais ainsi qu'il y arrivait, ce fut tout à point, car, étant déjà dessous, l'on lacha la porte coulisse qui l'abattit de son cheval et le blessa en la tête. Si fut pris et détenu en prison longtemps jusques il fut échangé contre l'autre. Il y fut aussi pris un glorieux fol natif de Genève appelé Bertrand Paillard qui était serviteur de l'un des frères de Ternier, et par outrecuidance allait criant parmi la ville : « Ville gagnée ! » et en eut tel guerdon qu'il fut mis en quartiers...

Ledit excès fut fait l'an 1476 et un mercredi 3 de janvier,²⁸ mais l'évêque le leur garda, sans assavoir, jusques à l'an 1482. Durant lequel il les faisait toujours épier pour trouver le moyen de se venger d'eux. Si fut une fois averti que le protonotaire de Pontveyre, commandeur de Ranvers, qui est entre Turin et Rivoli, devait à un certain jour destiné faire un gros banquet, et ne se fut pas douté que l'évêque le fût illec venu trouver, pourquoi était moins sur sa garde. Mais l'évêque incontinent qu'il le sut monta à cheval avec 40 ou 50 tant de ses archers qu'autres mauvais garçons, et marcha contre celle part à telle hâte que les chevaux pouvaient endurer, sans sonner mot à personne où il allait, et aussi se faisait conduire par voies inconnues afin que les autres ne fussent avertis de sa venue, et fit tant qu'il arriva léans où n'y avait porté fiance à cause que chacun allât et vint à son plaisir. Et entra en ces noces sans être invité, comme un tabourin, et le premier « bon prou vous fasse » qu'il donna fut de recommander à ses gens de faire ce qu'il leur avait commandé et enjoint, puis s'ôta de là : qui coupèrent les gorges à l'hôte et à tous ceux de la compagnie qui étaient enrôlés pour ennemis de leur maître.²⁹

26. Même erreur.

27. François de Montchenu, frère de Jean.

28. Cette date est impossible, à moins de la transformer en 1477 (n.s.), puisque les événements qui ont suivi Morat, et qui sont forcément antérieurs à la brouille entre Montchenu et Jean-Louis de Savoie, sont de juillet. Cf. « *Chronica latina Sabaudiae* » (cité n.10), qui ajoute quelques détails et place le coup de main en 1479 ; de même Gautier, *op. cit.* (n.17), 416ss. [D'autre part, le 3 janvier était un mercredi en 1476, mais un jeudi en 1477.]

29. Montchenu n'est pas mort en 1482. Auguste Roche, *Armorial généalogique et biographique des évêques de Viviers* (Lyon, 1894) 2, 89-97, conte une histoire de brigands, qui pourrait être la même, sans dire d'où il la tient : à l'entendre, Montchenu aurait été enlevé lors d'un voyage en Italie et retenu prisonnier sept ou huit ans par des pirates. A son retour, l'évêché de Viviers était pourvu, par l'élection de Claude de Tournon en mars 1498. Les documents que nous

Puis, ayant fait ce bel exploit, s'en alla à Turin où lui prit une maladie de laquelle il ne languit guère, mais mourut incontinent. Aucuns voulaient dire que c'était du feu de Saint-Antoine qui s'était voulu venger de lui de la mort de son serviteur, les autres disent que ce fut de peste. Le cousin germain de mon père, nommé Charles de Bonivard, seigneur de Grilly, était avec lui quand il mourut, qui fut l'an 1482, le 4 de juillet.³⁰

Montchenu était si bien en cour qu'il fit partie, en juillet 1477, de la commission chargée par Louis XI de préparer un traité d'alliance avec François II de Bretagne, commission dont était le chancelier Doriole, avec cinq ou six hauts fonctionnaires.³¹

Vers la fin de la même année, Sixte IV le promut à l'évêché d'Agen ; mais à la suite de difficultés avec le chapitre, qui avait élu de son côté Pierre Dubois, il le transféra à Viviers, à la place d'Elie de Pompadour.³² Le nouvel évêque se signala par des procès de toute sorte : avec l'abbé de Cruas, avec l'abbé de Saint-Antoine, Théodore de Saint-Chamond, qui lui reprochait d'avoir gardé la commanderie de Ranvers et brigué auprès du pape celle de Saint-Antoine de Troyes ; avec les habitants de Viviers, qui lui refusaient un don gratuit,³³ avec le Parlement de Grenoble, pour avoir fait, comme son prédécesseur du reste, apposer ses armes à Chateauneuf-du-Rhône, à Donzère, à Rac, à La Garde, à Roussas, à Pierrelatte³⁴ ; contre un certain Christophe Adhémar, lequel avait élevé une potence sur un territoire dont il revendiquait la juridiction, près de Donzère : à ce dernier procès, Montchenu fut représenté par noble Jean Trobat, un fils naturel qu'il avait.³⁵ Le 30 janvier 1496 enfin, une sentence d'excommunication et suspense était rendu contre lui par le chanoine gardien de l'église de Lyon.³⁶

Malgré tout, on ne conservait pas mauvais souvenir de Jean de Montchenu à Saint-Antoine de Viennois. Aymar Falcoz, l'historien de l'Ordre, le cite parmi les religieux illustres de la seconde moitié du XVe siècle.³⁷ Chaque année, le 26 décembre, jour de la saint Etienne, on célébrait son obit ; il avait fondé un pot de vin, et l'on disait une messe pour lui aux Quatre-Temps, dans la chapelle de la Trinité élevée en 1443 par son grand-oncle.³⁸

*
* *

Les peintures de notre chansonnier rappellent de près, dans un tout autre genre, quelques-unes de celles qui décorent le Livre d'heures du duc Louis de Savoie, exécuté entre 1440 et 1465³⁹ ; les trois personnages du chansonnier appartiennent à la même famille que, dans le

citons plus loin ne permettent nullement d'ajouter foi à l'histoire de la captivité chez les pirates. Cf. aussi Maillat-Guy, *op. cit.* (n.7), 189.

30. Bonivard, *op. cit.* (n.22), ch. 9.

31. Gui Alexis Lobineau, *Histoire de Bretagne* (Paris, 1707) 1, 729. En juillet 1478, Jean de Montchenu figure encore parmi les personnages chargés de préparer le traité de paix entre Louis XI et Maximilien, voir Jean Molinet, *Chroniques*, éd. Georges Doutrepoint et Omer Jodogne (Bruxelles, 1935-7) 3, 176.

32. *Gallia christiana* 2, 928c ; 16, 581. [Selon Conrad Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi* 2 (Münster, 1901), 296, Elie de Pompadour eut pour successeur Julianus de Ruvere le 3 décembre 1477, et Jean de Montchenu succéda à celui-ci le 3 juillet 1478. Claude de Tournon fut élu évêque le 20 septembre 1499, à la mort de Jean de Montchenu.]

33. *Gallia christiana* 16, 581.

34. Emmanuel Pilot de Thorey, *Catalogue des actes du dauphin Louis II* (Grenoble, 1899-1911) 2, no. 1507, n.4 : 8 janvier 1482.

35. Archives de la Drôme, E.3444 : 23 juillet 1493.

36. Maillat-Guy, *op. cit.* (n.7), 191, en citant les Archives du Rhône, fonds de St-Antoine, C.214.

37. *Antoninae historiae compendium* (Lyon, 1534), f.101v.

38. Hippolyte Dijon, *L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné* (Grenoble et Paris, 1902), xvi.

39. Bibliothèque nationale, f.lat. 9473, publié par Cl. Gardet (Annecy, 1954). Voir Victor Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la bibliothèque nationale* 1 (Paris, 1927), 293-8 ; François Mugnier, *Les manuscrits à miniatures de la maison de Savoie* (Moutiers, 1894), 79-102 ; Jean Porcher, « Les enlumineurs des ducs de Savoie », *Revue*

Livre d'heures, les anges du Couronnement de la Vierge (f.64v), ceux qui entourent la Trinité (f.164), ceux qui accompagnent ste.Catherine (f.183v) et la Vierge (f.196), ou encore les femmes qui vont recevoir David après sa victoire sur Goliath (f.76v) : attitudes, gestes souples et calmes, traits du visage.

Montchenu a fait décorer son chansonnier par un peintre de l'entourage du prince, frère de son protecteur Jean-Louis l'évêque de Genève, donc entre le 14 juin 1460, jour où il devint protonotaire, et la fin de l'année 1477, date à laquelle il fut élevé au siège d'Agen, et bien entendu avant l'époque où il quitta le service de Savoie pour entrer à celui de Louis XI, dans les derniers mois de 1476.

Les deux premières peintures d'une *Histoire de Merlin* exécutées pour le même Jean-Louis alors qu'il n'était encore que protonotaire⁴⁰ émanent du même groupe d'artistes, savoyards sans doute, artistes de style français mais marqués peut-être par le voisinage du Lombard Cristoforo de' Predis, dont ils partagent la goût pour les coloris vifs, les réunions de petits personnages animés enlevés d'un dessin leste, les paysages aux lointains fouillés ou les rues détaillées avec minutie.

Nous avons conservé un autre volume ayant appartenu à Jean de Montchenu, un gros et luxueux Bréviaire à l'usage franciscain décoré dans la première moitié du XVe siècle pour un membre de la maison de Savoie par le même artiste milanais qui a peint entre 1428 et 1447, pour Marie, fille d'Amédée VIII, sœur de Louis et femme de Philippe-Marie Visconti, duc de Milan, un second Bréviaire également franciscain aujourd'hui à la Bibliothèque de Chambéry.⁴¹ Montchenu l'a-t-il reçu en cadeau ? Presque partout ses armes d'évêque surchargent celles de Savoie, soigneusement mais insuffisamment grattées ; depuis, juste retour, elles ont été remplacées en partie par celles de son successeur au siège de Viviers, Claude de Tournon.⁴²

Jean de Montchenu n'est pas le seul de sa famille à avoir cultivé les lettres, sacrées ou profanes, et aimé les beaux livres. En 1323, Geoffroi de Montchenu léguait à Guillaume, l'un de ses fils, ses revenus de Montrevel, pour en jouir tant qu'il irait aux écoles ; à un autre, Aymonet, 100 sous viennois de rente « dum ire voluerit ad scolas causa addiscendi ». ⁴³ Falque, l'abbé, était un théologien de talent, auquel sa science valut d'être envoyé par son Ordre au Concile de Constance de 1414. Jean *senior*, commandeur de Ranvers avant lui, avait fait peindre magnifiquement, à l'intention d'Eugène IV, une vie de saint Antoine en 201 enluminures, superbe volume aujourd'hui conservé à la Laurentienne.⁴⁴

de Savoie 8 (1954-5), 235-42. Les ouvrages de ce groupe se distinguent des enluminures peintes entre 1428 et 1434 par Jean Bapteur et Perronet Lamy pour Amédée VIII, père de Louis et de Jean-Louis, dans le célèbre exemplaire de l'Apocalypse conservé jusqu'en 1936 à la Bibliothèque de l'Escurial, volume que Philibert Ier fit compléter vers la fin du siècle par Jean Colombe : ils en sont séparés d'ailleurs par une vingtaine d'années environ. Ajoutons qu'ils n'ont aucun rapport avec les peintures exécutées à la sacristie de Sant'Antonio di Ranverso par le turinois Giacomo Jaquerio, voir Roberto Carità, « La pittura nel ducato di Amedeo VIII : revisione di Giacomo Jaquerio », *Bollettino d'arte*, 4ème sér., 41 (1956), 109-127.

40. Bibliothèque nationale, f.fr. 91. M. Jacques Yvon m'a signalé les armes de Savoie dans ce livre dont la décoration, inachevée, a été continuée par Jean Colombe.

41. No. 4. Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France* 1 (Paris, 1934), 255-60 et pl. 75-81 ; Mugnier, *op. cit.* (n.39), 27-76.

42. Bibliothèque nationale, f.lat. 760 [voir n.9].

43. Carrés d'Hozier 444 (Bibliothèque nationale, f.fr. 30673), f.303v-304.

44. Palat. CXLIII (Bandini 3, 378). Cf. Rose Graham, « A Picture-book of the Life of St. Anthony the Abbot Executed for the Monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426 », *Archaeologia* 83 (1933), 1-26, aux pp.5-6. [C'est Jean de Montchenu *senior* qui fit construire la « Cappella di Giovanni di Montecanuto » à Sant'Antonio di Ranverso. Cette chapelle date de 1420-40, et parmi ses peintures murales figure un portrait de Jean de Montchenu *senior* au titre de donateur : voir Georg Troescher, *Burgundische Malerei* (Berlin, 1966) 2, pl. 63.]

Mais d'où vint à Jean de Montchenu l'idée de faire donner à son chansonnier la forme d'un cœur ?

On connaît un livre analogue : des Heures latines à l'usage d'Amiens, manuscrit du XVe siècle relié plus tard en maroquin rouge pour Philippe de Béthune, aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale avec les autres ouvrages ayant appartenu à ce grand amateur.⁴⁵ Cette pièce diffère de notre volume en ce qu'elle ne figure un cœur qu'une fois ouverte, alors que chacun des plats du chansonnier de Jean de Monchenu est cordiforme et que son manuscrit a donc, ouvert, la forme de deux cœurs accolés.⁴⁶ En outre, la National Gallery de Londres possède un portrait de jeune homme dont le buste se détache sur une vue de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles, et qui tient à la main un manuscrit cordiforme (planche 2).⁴⁷ La peinture est d'un artiste flamand de la seconde moitié du XVe siècle.⁴⁸ Il existait un portrait semblable à Dessau, dans les collections du duc d'Anhalt (planche 3) : l'homme est habillé de même, il tient à la main un manuscrit identique et se trouve à l'intérieur de l'église Sainte-Gudule.⁴⁹ Il s'agit là de chanoines de la collégiale Sainte-Gudule de Bruxelles et de tableaux exécutés à l'occasion de promotions canoniales ; l'attribut symbolique de saint Augustin était un cœur surmonté d'une flamme, ce qui explique qu'ils aient eu à la main un livre cordiforme.⁵⁰

Bien que la forme extérieure soit la même, il n'y a pas de rapports entre ces cœurs divers : celui de Jean de Montchenu lui appartient en propre. Mais le protonotaire, en commandant l'aimable livret, a pu se souvenir d'un passage du *Champion des dames*, ouvrage célèbre alors de Martin le Franc, où l'on voit « comment aucuns notables ambassadeurs entrèrent en la chapelle d'Amour où dame Charité fait l'office et service comme abbesse et présentèrent à l'autel deux cœurs ensemble par miracle soudés ». Né à Tournai, secrétaire du duc Amédée VIII devenu pape sous le nom de Félix V, puis maître des requêtes de Louis 1er son fils (frère de

45. f.lat. 10536 ; voir Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits* 1 (Paris, 1927), 337-8. On possède encore une reliure en forme de cœur, exécutée par Caspar Meuser pour Anne, femme de l'électeur Auguste de Saxe ; voir Hans Loubier, *Der Bucheinband* (Leipzig, 1926), 222 = Monographien des Kunstgewerbes 21-22. Mais ce n'est là qu'un artifice : le volume, conservé à Dresde, Sächsische Landesbibliothek, contient trois petits traités à justification rectangulaire imprimés en 1577 à Erfurt par Georg Baumann : *Betbüchlein für allerley gemeine Anligen* ; *Oeconomia oder Bericht vom christlichen Hausswesen*, par Johannes Mathe ; *Trostsprüche für die ängstigen Gewissen, mit einer Vorrede Veit Dietrichs* (communication du Directeur de la Landesbibliothek (1932) et de M. Leo Baer).

46. [Depuis que Porcher a écrit cet article, l'on a découvert encore deux autres manuscrits cordiformes, tous les deux à la Biblioteca Oliveriana, Pesaro. Le Ms. 1144 comporte des tablatures de luth, ca. 1500 (voir ci-dessous à la p.LXIX et planche 1), et des poésies italiennes ajoutées ca. 1545-75. Quant à sa forme, voir D. Fallows, « 15th-century Tablatures for Plucked Instruments », *The Lute Society Journal* 19 (1977), 7-33, à la p.12. L'autre, Ms. 1145, comprend uniquement des poésies italiennes, écrites ca. 1550 ; selon toute probabilité, sa forme s'est inspirée de celle du Ms. 1144. Voir Vladimir Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript* (Tutzing, 1988), 76s.]

47. Cœur simple, comme les heures à l'usage d'Amiens [et les manuscrits de Pesaro]. Sur le tableau voir : René van Bastelaer, « Note sur quelques peintures du maître anonyme dit 'de Sainte-Gudule' », *Bulletin de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique* 6 (1924), 16-25 ; Charles Jacques (= Charles Sterling), *Les peintres du moyen âge* (Paris, 1942), 61, du répertoire no. B32 ; [Martin Davies, *National Gallery Catalogue : Early Netherlandish School* (London, 3/1968), 113-15. Davies suit Friedländer en donnant à l'auteur de ce tableau — ainsi que de l'autre tableau montrant un manuscrit cordiforme — le nom de « Master of the View of Sainte Gudule ».]

48. No. 2612. Elle est censée représenter Louis XI. M. Martin Davies, qui a eu l'amabilité de me donner les plus amples renseignements sur ce tableau, m'a signalé que l'identification du personnage ne remonte qu'à 1842, date de la vente de la collection de Strawberry Hill ; le catalogue de cette collection, dressé en 1784, ne la donnait pas, et elle pourrait bien avoir été imaginée par Horace Walpole. La peinture est reproduite en couleurs sur la couverture de *The Connoisseur* 89 (1932), no.366.

49. Reproduit dans le *Burlington Magazine* 1 (1903), 209. [Le tableau est maintenant au Metropolitan Museum, New York, provenant de la donation de Mary Stillman Harkness.]

50. Oda van de Castyne, « Autour de 'l'Instruction pastorale' du Louvre », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 5 (1935), 319-28, aux pp.325-8.

l'évêque Jean-Louis), prévôt du chapitre de Lausanne, chanoine de Turin et de Genève, diplomate, Martin Le Franc, mort en 1461, était la plus illustre personnalité littéraire de la Cour de Savoie, de même que, venu comme lui du Nord, Dufay, auteur de plusieurs mélodies du Chansonnier, en était le plus remarquable musicien.⁵¹ Le *Champion des dames*, écrit entre 1440 et 1443, est le récit des luttes menées par Franc-Vouloir, défenseur des dames assiégées dans leur château par l'armée de Malebouche, et de ses discussions avec celui-ci. Franc-Vouloir triomphe, cela va de soi, et l'honneur des dames est sauf. Les deux cœurs par miracle soudés font allusion au traité d'Arras qui scella, le 21 septembre 1435, la réconciliation entre le roi de France et Philippe le Bon.⁵² L'image qui agrémenté l'épisode dans les manuscrits de ce poème à succès n'est pas étrangère, sans doute, à l'ingénieuse invention de Jean de Montchenu.⁵³

51. Marie José, *La maison de Savoie : Amédée VIII* (Paris, 1962) 2, 77-9 et 81-5.

52. Arthur Piaget, *Martin le Franc, prévôt de Lausanne* (Lausanne, 1888), 89.

53. Par exemple, à la Bibliothèque nationale, f.fr. 841, f.15v.

II LE RÉPERTOIRE MUSICAL

Le manuscrit a été copié assez vite. Si les couleurs de l'encre et les formes de l'écriture changent quelque peu, le manuscrit est d'une uniformité qui suggère un processus unique de copie ; et le nombre progressivement décroissant des enluminures suggère une certaine hâte dans l'achèvement (voir la description du chansonnier, ci-dessous).

L'évidence héraldique montre qu'il a été copié à l'époque où Jean de Montchenu était protonotaire mais non encore évêque, c'est-à-dire entre 1460 et 1477. L'évidence musicale le place vers la fin de cette période, et cela pour deux raisons principales.

D'abord, il comporte *De tous biens plaine* ♥19, une chanson de Hayne van Ghizeghem, qui a commencé sa formation d'enfant de chœur en 1457 et naquit, très probablement, vers 1450. La date de 1470 semble la plus ancienne possible pour la composition de cette chanson, qui allait devenir l'une des plus copiées parmi les chansons polyphoniques du XVe s.

Deuxièmement, l'évidence de chansonniers apparentés fixe la date de ♥ autour de 1475. Le manuscrit le plus proche est le chansonnier Mellon (**Mel**), qui partage treize chansons avec ♥ sur un répertoire de 57 morceaux seulement : Leeman Perkins a proposé une date de 1475 environ pour **Mel**. Trois grandes collections des années 1470-1490 présentent plus de concordances avec ♥ (14 dans **Lab**, 15 chacun dans **Pix** et **Sev**), mais celles-ci nous aident peu. Le document qui se révèle le plus utile est l'unique chansonnier de cette époque pour lequel nous ayons une date précise — **BerK**, préparé en 1465-66 vraisemblablement pour Florence. Celui-ci ne partage que huit chansons avec ♥. Mais l'absence totale de toute chanson de Hayne, de Busnoys ou d'Ockeghem dans ce chansonnier indique une date plutôt antérieure à celle de ♥.

Nous ne pouvons avancer plus loin avec certitude : comme seul chansonnier qui nous soit parvenu de la Savoie française d'avant l'extrême fin du siècle, ♥ montre relativement peu de ce type de relation avec les autres manuscrits qu'a trouvé Allan Atlas dans **RCG**.¹ Mais ♥ semble dater d'après 1470, à en juger par son répertoire. Son rapport intime avec les miniaturistes de la cour de Savoie indique également que le manuscrit fut préparé à l'époque où l'influence qu'exerçait Jean de Montchenu chez Jean-Louis de Savoie était à son apogée, c'est-à-dire vers 1475.²

1. AtlasC.

2. Kottick parvient à une conclusion similaire, par la voie d'un raisonnement un peu différent : voir CMM 42, IX-X.

*
* *

Le chansonnier de Jean de Montchenu porte la marque d'une organisation soignée, et cela sous plusieurs aspects. Au niveau le plus élémentaire, l'arrangement global de treize chansons italiennes (dont au moins une est en réalité espagnole) suivies de trente chansons françaises est en lui-même inhabituel³ et sans doute symptomatique de la situation d'un homme ayant son siège politique en Savoie — cette région qui, comme un Janus, regarde à la fois vers la France et l'Italie — et qui avait des intérêts importants des deux côtés des Alpes. Que la part italienne y soit moindre était presque inévitable, non pas parce que le manuscrit fut certainement copié par un français, mais plutôt par la proportion extrêmement limitée, à en juger par une comparaison avec d'autres manuscrits, du répertoire italien connu à cette époque. Nous verrons cependant que la sélection de chansons a été faite avec grand soin.

D'autres aspects de l'organisation apparaissent seulement avec l'identification des noms de compositeurs. Aucune chanson n'est attribuée dans ♥, mais les concordances nous donnent les noms d'auteur pour 21 pièces, soit presque la moitié de la collection. Parmi ces 21 chansons 14 compositeurs différents sont représentés, et on peut affirmer qu'aucun des compositeurs importants de l'époque n'a été omis. On y trouve les grands : Dufay, Ockeghem, Busnoys, Binchois, et Hayne van Ghizeghem.⁴ D'une réputation légèrement moindre sont Barbingant, Bedyngham, Caron, Cornago, Frye, Morton, Regis, et Vincenet, compositeurs qui pour des raisons diverses sont relégués dans les coulisses de l'histoire musicale mais qui ont tous contribué de façon significative au développement du répertoire, et qui sont ici représentés par des œuvres de la plus haute qualité. En effet, on pourrait ajouter que les seuls compositeurs contemporains manquants qui aient écrit un bon nombre de chansons encore connues aujourd'hui sont Basiron, Convert, Delahaye, Joye, Pulloys et peut-être Compère. Aucun compositeur n'occupe une place disproportionnée dans ♥ : Dufay, certainement le plus grand compositeur de son époque, y est le mieux représenté, avec trois chansons.

Une conclusion importante à tirer de la liste des compositeurs dans ♥ est le fait qu'ils viennent de partout en Europe et que, à l'exception de Dufay, aucun d'entre eux n'a vraisemblablement été actif en Savoie.⁵ Ce n'est donc en aucune manière un répertoire local. Edward Kottick a proposé de façon ingénieuse que les *unica* de ♥ « sont probablement d'origine locale » ; cependant, sur les seize chansons qu'il classe dans cette catégorie, on trouve des rai-

3. Une organisation aussi claire est relativement rare dans les manuscrits de chansons du XVe s. Paris, B. N., n.a.fr. 4917 (environ 1425), comporte 24 chansons françaises suivies de huit chansons italiennes ; et au début du XVIe s. on retrouve une disposition similaire dans les deux manuscrits que Joshua Rifkin et Martin Staehelin ont démontré être à l'origine un seul, c'est à dire le chansonnier Wolffheim (Washington, Library of Congress, M2.1 M6) et Londres, British Library, Ms. Egerton 3051.

4. Dunstable manque dans cette liste, mais il n'existe qu'une seule œuvre profane qui soit certainement de sa plume (*Puisque m'amour*). *O rosa bella*, attribué à Dunstable dans une source, paraît bien dans la nôtre, mais on peut dire avec une assez grande certitude que cette chanson n'est pas de lui ; voir le commentaire.

5. Dufay avait séjourné à la cour de Savoie dans les années 1430, pour y retourner encore en tant que *maestro di cappella* dans les années 1450. Eloy d'Amerval, chanteur et ténor de 1455-57, a écrit une messe à cinq voix et d'autres musiques sacrées maintenant perdues : voir Gustave Reese, *Music in the Renaissance* (New York, 1954), 263 ; et il est peut-être possible que Vincent du Brucquet, organiste et chanteur 1450-64, soit le compositeur Vincenet : voir le commentaire de ♥27. Sur les musiciens à la cour de Savoie, voir Marie-Thérèse Bouquet, « La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500 », *Rivista italiana di musicologia* 3 (1968), 233-85. Auguste Dufour et François Rabut, dans « Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie du XIIIe au XIXe s. », *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie* 17 (1878), 5-225 (réimpr. Genève, 1972), 103-15, montrent que la chapelle de Yolande de France était quelque peu instable quant à son personnel.

sons convaincantes pour croire qu'au moins huit viennent d'ailleurs.⁶ Parmi les huit autres, *Quant du dire adieu* fut cité par Jean Molinet et dans une lettre de Philippe le Bon, ce qui indique une diffusion plus grande que celle proposée par Kottick ; deux chansons appartiennent à une catégorie de chansons à paraphrase, dont il sera question plus loin ; et les cinq autres montrent trop peu de similarité stylistique pour qu'on puisse les caractériser comme un groupe unifié. En effet, si l'on affirme dans le commentaire que Dufay a probablement écrit *Dona gentile* ♥3 et *Le serviteur* ♥26 en Savoie, il n'en reste pas moins qu'une seule chanson du manuscrit donne des indices vraiment concrets d'origine savoyarde : dans *L'autre jour par ung matin* ♥16, la bergère chante en effet les vers suivants : « Amer ne vous pourroye/ Ne tous les galans aussi/ Du pays de Savoie ».

Si ♥ est pleinement représentatif, non seulement par rapport à l'œuvre de ses compositeurs mais aussi, pour autant qu'on puisse le savoir, à leur répartition géographique, on peut en dire autant du choix des compositions. L'on peut mesurer le succès ou la popularité d'une chanson de diverses façons, dont toutes sont peut-être sujettes à des qualifications quelconques, mais que, prises ensemble, elles donnent un aperçu impressionnant de la manière dont ♥ assure le meilleur des répertoires accessible à son époque.

Le premier critère est celui de la quantité de sources dans lesquelles apparaît une chanson. Presque le tiers des chansons dans ♥ paraît dans au moins dix sources polyphoniques du XVe s., à savoir les numéros 4, 7, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 32 et 42. Le caractère spécifique de cette sélection peut se définir plus précisément par un bref examen des chansons, peu nombreuses, qui figurent dans un aussi grand nombre de manuscrits, sans être inclus dans ♥. *So ys emprentid* de Walter Frye paraît dans dix sources, mais sans texte satisfaisant en français ou italien ; et l'on peut conclure que dans ♥, comme dans la plupart des manuscrits français de l'époque, une bonne version du texte littéraire était importante, même si, dans ♥, les textes italiens sont mal copiés. *Ave regina celorum* de Frye paraît dans treize manuscrits, mais son texte latin semble l'avoir exclu de ♥ : si plusieurs chansonniers commencent en effet par une prière (**FR2794 Lab Pix Odh Wolf**), celui du futur évêque ne comporte aucune trace de musique sacrée. C'est peut-être en raison de l'accès facile qu'il avait ailleurs à la musique sacrée, mais probablement aussi parce que l'inclusion d'un texte latin quel qu'il soit aurait perturbé le simple équilibre d'un groupe de chansons italiennes suivi d'un autre de chansons françaises. Parmi les œuvres d'Ockeghem, une omission inattendue est celle de *S'elle m'aymera/ Petite camusette* (10 sources, y compris **Mel**), mais cette pièce appartient au genre de chansons à plusieurs textes d'un genre nouveau, relativement populaire au moment où l'on préparait ♥.⁷ L'absence de toute chanson à textes multiples dans ♥ peut indiquer le choix conscient d'éviter ce genre, tout comme l'absence dans ♥ de toutes sortes de créations sophistiquées telles que les pièces en canon et les poèmes à acrostiche, obscènes ou à double sens. L'omission de *D'ung*

6. CMM 42, IXss. CMM 42, no.1 (♥2) s'inspire d'une pièce se trouvant dans une source plus ancienne, et a servi plus tard de base à de nombreuses *laude spirituali* florentines ; no.3 (♥8) est d'origine espagnole ; no.4 (♥9) porte un texte vénitien ; nos.5 et 7 (♥10) sont extrêmement proches d'une chanson de Cornago ; no.8 (♥13) serait d'origine napolitaine ; no.10 (♥15) fut écrit par Johannes Regis ; no.14 (♥37) est un adieu à la ville de Dijon, en Bourgogne. Dans plusieurs cas l'origine n'est pas certaine, bien sûr, mais le jeu des probabilités semble nous diriger en dehors de la Savoie. Nous espérons que le lecteur nous pardonnera cette attitude, peut-être un peu inélégante, vis-à-vis de la thèse que propose Kottick dans son édition ; mais il ne faudrait pas prendre ces remarques comme un démenti de son volume, qui contient beaucoup de choses nouvelles significatives. Aussi serait-il bon de le consulter en conjonction avec le présent commentaire.

7. Sur ce genre, voir en particulier Maria Rika Maniates, « Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier », JAMS 23 (1970), 228-81.

aultre amer d'Ockeghem (15 sources), d'*Alez regretz* (25 sources) et d'*Amours amours* (14 sources) de Hayne, et de *Hélas, que pourra devenir* de Caron (18 sources), s'explique par le fait que ces chansons n'étaient probablement pas encore composées à l'époque de la compilation de ♥. En effet, les seules omissions qui soient vraiment surprenantes dans ♥ sont celles du rondeau anonyme *Puisque je vis* (9 sources), qui prend pour modèle *Mon seul plaisir* ♥32 et apparaît à côté de ce dernier dans **F176** et **Pix** (c'est peut-être l'acrostiche PERRETTE qui y figure, ou le fait qu'il ne soit pas encore composé, qui explique qu'il n'entre pas dans ♥), et la plus diffusée des chansons qui sont fermement attribuées à Dufay, c'est-à-dire *Par le regart de vos beaux yeulx* (13 sources).

Une bonne partie des chansons françaises de ♥ sont citées dans les œuvres poétiques et théâtrales de l'époque. La moralité de Nicole de La Chesnaye, *Condamnacion de banquet*, en mentionne cinq (♥ 17, 19, 23, 26 et 32) dans sa liste de dix-sept chansons célèbres.⁸ *Le mistere de saint Quentin*, peut-être de Jean Molinet, en cite quatre (♥26, 32, 38, 42).⁹ D'autres citations seront mentionnées plus loin, dans les commentaires sur ♥17, 19, 29 et 43. Une autre source est la *Balade faicte de plusieurs chançons* qui, dans ses 32 vers, cite sept chansons de ♥ (♥17, 23, 25, 29, 31, 32 et 38).¹⁰ Mais les plus riches en citations sont les œuvres de Jean Molinet, dont trois poèmes comportent au moins une mention par strophe.¹¹ On y trouve ♥17 (3 fois), 18, 19 (3 fois), 21 (2 fois), 23, 25, 26 (3 fois), 29 (3 fois), 30 (2 fois), 31 (2 fois), 32 (2 fois), 38, 41 et 42 (4 fois) — donc presque la moitié des chansons françaises de ♥, parmi les 80 chansons que cite Molinet. L'on peut ajouter que, des autres chansons mentionnées par le chroniqueur dont on connaît les textes musicaux, la plupart datent d'une époque soit bien plus ancienne que le répertoire de ♥ (onze, par exemple, sont de Binchois, dont l'effort créateur dans le domaine de la chanson se situe principalement avant 1435), soit plus tardive. Qui plus est, parmi les chansons citées trois fois ou plus par Molinet, toutes sauf une (*Il n'est dangier*)¹² apparaissent dans ♥.

Bien sûr, il est évident qu'une chanson aura plus de chances d'apparaître dans un manuscrit quelconque précisément parce qu'elle est célèbre et accessible. Si l'accessibilité favorise la diffusion d'une chanson, elle n'engendre pas forcément la popularité. Il n'existe pourtant qu'un manuscrit qui rivalise avec ♥ dans la présentation d'œuvres aussi largement diffusées : c'est le manuscrit **Pix**, qui compte une vingtaine de chansons rencontrées dans plus de dix sources ; mais il s'agit d'un recueil bien plus grand, puisqu'il atteint 170 compositions, et qui fut copié quelque quinze années plus tard, à une époque d'où nous sont parvenus bien plus de chansonniers manuscrits. D'une époque plus proche de ♥ est **Mel**, qui comporte une sélection intéressante de pièces à grande diffusion, mais qui n'en compte que neuf : à ce manuscrit manque également la qualité représentative de ♥, par suite de son déséquilibre en faveur de Busnoys

8. éd. P. L. Jacob (= Paul Lacroix), *Recueil de farces, soties et moralités du quinzième s.* (Paris, 1859), 256-453, à la p. 314. Il fut d'abord publié en 1507, mais doit être écrit dans les années 1480. Sur ces citations voir François Lesure, « Eléments populaires dans la chanson française au début du XVIe s. », *Musique et poésie au XVIe s.*, éd. Jean Jacquot (Paris, 1955), 176-85 ; pour notre analyse, comme pour les commentaires à suivre, nous avons utilisé la version reconstituée de ce passage telle qu'on la trouve dans BrownM, 93.

9. éd. Henri Chatelain (Saint Quentin, 1909), 133s.

10. éd. Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance 1* (Londres, 1971), 49f ; d'autres sources sont signalées dans JP2, 112s, et dans Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria* (Berkeley et Los Angeles, 1965), 157s. Pour les commentaires, nous avons utilisé l'édition de **Jard** dans LöpR, xviii.

11. éd. MolinetF. Toutes les références à des vers isolés dans ces citations se trouvent dans la « Liste des incipit de chansons », *op. cit.*, 1236-41.

12. Puisque le poème de cette chanson est d'Alain Chartier, sa célébrité est facile à comprendre. La musique, datant des premières années du XVe s., porte encore des traces prononcées du style de l'*Ars subtilior* ; éd. CMM 11/4, 49.

(14 pièces) et de Vincenet (4 pièces). Dans la concentration d'œuvres aussi généralement diffusées et copiées, aussi bien que dans sa représentation équilibrée de compositeurs différents, ♥ reste unique.

*
* *

Parmi les chansons italiennes de ♥ il existe une prolifération étrange de poèmes assignés, et aujourd'hui attribués, à Leonardo Giustinian. Les poèmes *O rosa bella* ♥7 et *Perla mya cara* ♥9 paraissent tous deux dans des éditions incunables de ses œuvres ; *O pelegrina, o luce* ♥6/12 paraît dans des contextes qui pourraient impliquer sa paternité. *O rosa bella* existe dans maintes versions du XVe s. ; *Perla mya cara* ♥9 et *Ben lo sa Dio* ♥2 existent dans une et deux autres versions, respectivement ; *O pelegrina, o luce* reçoit deux mises en musique différentes dans ♥, ainsi qu'une autre encore ailleurs. Cette multiplicité de versions musicales d'un seul poème, bien plus rare à cette époque qu'aux XVIIIe et XIXe s., fait penser sérieusement à des poèmes célèbres utilisés pour l'improvisation. Il serait imprudent de tirer des chansons de ♥ des conclusions quelconques sur les œuvres musicales de Leonardo Giustinian, même si certaines, telles que *Ben lo sa Dio* ♥2 et *Perla mya cara* ♥9, sont d'une simplicité de style peut-être significative.

Deux traits du répertoire italien dans ♥ méritent encore la discussion, concernant la diversité des formes et l'absence totale, semble-t-il, de sources dignes de foi.

Le répertoire français de ♥ se borne aux formes fixes, dont 24 rondeaux, 5 bergerettes, et une chanson en forme de ballade. En revanche, les chansons italiennes sont toutes de formes différentes, autant qu'on puisse le déterminer. Soixante ans plus tôt, au crépuscule de ce qu'on appelle aujourd'hui le Trecento, les schémas formels de la chanson italienne se limitaient aux *madrigale* et *ballate*, ce dernier étant prédominant. Dix ans après ♥, l'essor de la *frottola* italienne se limite à un ensemble relativement restreint de formes. Mais les chansons de ♥ viennent de cette génération mystérieuse dont il subsiste peu de chansons polyphoniques italiennes, et parmi celles-ci on rencontre une telle diversité de styles et de formes qu'il devient difficile d'y distinguer une vue d'ensemble historiquement cohérente. Il serait facile d'affirmer que la collection de chansons italiennes de ♥, aussi petite qu'elle soit, forme le groupe le plus représentatif de pièces de ce genre qui survivent dans un manuscrit de l'époque 1440-90. Une plus grande quantité de chansons italiennes apparaît dans MC, mais la présence d'un si grand nombre de chansons inconnues par ailleurs dans ce manuscrit, avec de plus des textes fragmentaires, rend une appréciation historique encore plus ardue.

En ce qui concerne les répertoires italiens de 1440-90, ce qui ressemble le plus à un indice véritable se trouve dans les recueils florentins de *laude spirituali*, poésie sacrée destinée à être chantée sur des musiques connues.¹³ Parmi les onze poèmes italiens de ♥, sept sont mentionnés dans les collections de *laude*. La chanson servant le plus souvent de modèle aux *laude*, *Ben lo sa Dio*, est unique dans ♥.

Intéressant aussi est le fait que les textes de pratiquement toutes les chansons polyphoniques italiennes des environs de 1450 sont corrompus ; l'explication pour cette mauvaise transmission dans des manuscrits de provenance apparemment italienne semble avoir été évitée dans la littérature moderne : qu'il suffise ici de remarquer que les textes déformés de ♥ ne le sont guère plus que ceux des chansonniers italiens de cette époque qui nous sont parvenus. Les

13. voir GallettiL et, pour les manuscrits, LuisiLG.

recueils de *laude*, au moins, semblent donner des incipit textuels convaincants, aussi trouvera-t-on dans le commentaire les « timbres » mentionnés dans ces recueils.

Un aspect particulièrement étonnant du répertoire italien de ♥ est l'absence de chansons d'origine véritablement italienne. Les chansons les plus diffusées, *Zentil madona* ♥4 et *O rosa bella* ♥7, sont d'auteurs anglais ; trois autres semblent être d'origine espagnole ou du moins hispano-italienne (♥8, 10, 13) ; *Dona gentile* ♥3 est du français Dufay ; et *Chiara fontana* ♥5 se base sur une chanson française. Ceci ne veut pas dire que ♥ serait atypique du répertoire italien de l'époque : l'évidence des autres sources, et même des *laude spirituali*, indique que l'Italie fut comme le creuset des styles musicaux européens. De partout en Europe, semble-t-il, les compositeurs sont venus en Italie, ont profité de l'Italie, ont contribué au patrimoine musical italien.

*
* *

Un dernier aspect du répertoire de ♥ mérite ici l'examen. On y trouve une bonne quantité de chansons dites « parodiques », c'est-à-dire, faites à partir d'autres chansons plus célèbres, suivant une tradition qui semble s'être popularisée dans les années 1460-70. Pendant les années suivantes cette tendance allait s'exprimer surtout dans des œuvres construites sur un ténor emprunté¹⁴ ; on relève le même esprit dans la quantité de poèmes du cercle de Charles d'Orléans qui sont bâtis sur les vers initiaux « Je meurs de soif auprès de la fontaine » ou « En la forest de Longue Attente ». Cette tendance était relativement nouvelle après le milieu du siècle. Il est vrai que des exemples de ce genre se trouvent déjà dans le répertoire des chansons au XIVe s. ; mais l'idée semble avoir disparu par la suite, pour renaître seulement au milieu du XVe s. Quatre exemples de cette tendance apparaissent dans ♥, dont deux y sont uniques et les deux autres se retrouvent dans une autre source seulement — là aussi, une condition typique dans ce genre, puisqu'il est rare que ces pièces atteignent une grande diffusion. (Il est d'autant plus étonnant que *Puisque je vis* ne soit pas inclus dans ♥.) Une dernière caractéristique qui pourrait distinguer la tradition du XVe s. de celles des XIVe et XVIe s. est la variété de techniques exploitées. *Chiara fontana* ♥5 n'utilise que le début du matériau emprunté, prenant plus de liberté dans la seconde phrase, puis se libérant complètement du modèle ; *O pelegrina, o luce* ♥6, sur le plan mélodique, a très peu en commun avec son modèle, *O rosa bella* ♥7, mais conserve de très près son schéma harmonique — ce qui prouve peut-être plus clairement que tout autre exemple que les compositeurs du XVe s. pensaient effectivement en termes d'harmonies verticales et de progressions harmoniques ; *Comme ung homme desconforté* ♥14 prend son point d'imitation initial, la tessiture des voix, et une grande partie de ses lignes mélodiques de *Comme femme desconfortée* ♥29 ; et enfin, *Ma bouche plaint* ♥33 tire son incipit et sa modalité phrygienne de *Ma bouche rit* ♥31, d'Ockeghem. Cette diversité de réalisations est peut-être typique d'un genre nouveau-né ; elle nous offre aussi des passages parmi les plus intéressants dans les chansons de ♥.

14. La meilleure liste dans ce domaine encore trop peu étudié reste celle de BrownM, 183-282.

III LES FORMES DES CHANSONS FRANÇAISES

par G. Thibault

(texte rédigé en 1953)

On ne s'occupe, guère, en général de la manière dont on doit exécuter ces pièces qui, toutes, sauf une chanson à refrain, d'allure populaire (*L'autre jour par un matin* ♥16), sont des rondeaux ou des bergerettes car, en 1470, l'ère de la ballade est close depuis longtemps.

Les rondeaux que nous publions ici ont soit quatre (♥15, 17, 19, 23, 24, 32, 34-36, 39, 42 et 43), soit cinq vers (♥14, 18, 21, 22, 25-28, 30, 33 et 37) à la première strophe. (♥29 seul a six vers.) Les premiers, les plus anciens, furent en vogue pendant tout le siècle sans pouvoir jamais être complètement supplantés. Ce rondeau quatrain est, par définition, celui que l'on chante.¹ Le refrain n'est presque jamais indiqué tout au long de sorte que les éditeurs de texte s'en sont remis à leur goût et, plus souvent encore, à leur fantaisie ; pourtant, nous avons des documents précis qui ne laissent aucun doute sur l'étendue des refrains après la seconde et la troisième strophe. Le théoricien anonyme qui écrivait vers 1415 dit clairement que si la première strophe a quatre vers, la seconde en aura deux, plus deux vers de refrain² ; la troisième strophe est toujours de même longueur que la première et suivie elle-même de la première qui lui sert de refrain ; avec toutes ces répétitions, la musique des deux premiers vers revenait au moins cinq fois.³

Dans la seconde moitié du siècle, on employa souvent le rondeau cinquain, c'est-à-dire celui dont la première strophe est formée de cinq vers et la seconde de trois ; le refrain est également allongé, de sorte qu'il est de trois vers à la seconde strophe et de cinq à la dernière. Ce rondeau devint à son tour pour les rhétoriciens « celui que l'on chante » et Henry de Croy le définit ainsi dans son *Art de rhétorique* : les rondeaux cinquains « se font par lignes doublettes, avec une senle qui se consonne avec l'une des autres ; et cette manière de rondeler sert aux chansons de musique, comme *Le serviteur* et autres de 5 lignes [vers] ».⁴

1. Ernest Langlois, éd., *Recueil d'arts de second rhétorique* (Paris, 1902), 21.

2. *Loc. cit.* : « Aucuns rondeaux que l'en chante sont de 4 lignes [vers] ou premier couple et de 2 lignes ou milieu, car deux lignes se repent ».

3. Anatole de Montaiglon, éd., *Recueil de poésies françoises* 3 (Paris, 1856), 127, le modèle de rondeau quatrain composé par l'auteur du petit *Art de rhétorique*.

4. Langlois, *op. cit.*, 230.

Nous n'avons qu'à nous reporter à *Le serviteur* ♥26 pour voir ce qu'est le rondeau cinquin «type» cité par Henry de Croy.

Si les auteurs de l'*Art de seconde rhétorique* nous fournissent de précieuses indications, les manuscrits musicaux ne sont pas sans nous en donner aussi, et même de plus précises, qui nous ont permis de déterminer la longueur exacte du refrain. On trouve, en effet, dans la majorité des pièces de notre chansonnier, le petit signe √. Il sert de point de repère et indique l'endroit où toutes les voix se rejoignent pour former une cadence.⁵ Ce signe se rencontre toujours au bout de deux vers dans le rondeau quatrain et au bout de trois vers dans le rondeau cinquin. On doit donc chanter la première strophe sur toute la pièce musicale, la seconde en reprenant jusqu'au signe (que nous avons ajouté entre parenthèses quand il manque dans le manuscrit) ; puis sur ce même fragment, les premiers vers du refrain ; on redit alors deux fois la pièce entière, d'abord pour la troisième strophe et enfin pour répéter la première qui sert de refrain à la dernière. Si nous désignons par A la partie de chaque pièce comprise entre le début et le signe √, par B celle qui se trouve entre le signe et la fin, le rondeau complet, au point de vue musical, se présente sous la forme AB-AA-AB-AB.

Quant à la bergerette (dont nous avons cinq exemples dans le présent recueil, ♥20, 31, 38, 40 et 41), c'était, au moment où notre manuscrit fut copié, une remise en honneur, sous une forme écourtée, de l'ancien virelai tombé en désuétude depuis une trentaine d'années. Pierre Fabri⁶ la définit ainsi : « Bergerette est en tout semblable à l'espèce de rondeau, excepté que le couplet du meilleu est tout entier et d'autre liziere ; et le peut l'en faire l'autre taille de plus ou moins de lignes que le premier baston ou semblable à luy ». Ce qui veut dire que la bergerette, qui est une forme dérivée du rondeau, n'en diffère que par la strophe du milieu qui n'a pas de refrain. Celle-ci est d'une longueur variable qui ne dépend pas, comme dans le rondeau, de celle de la première. Les vers de cette seconde strophe peuvent être plus longs ou plus courts que ceux du reste de la pièce et les rimes elles-mêmes sont parfois différentes. Pour illustrer sa définition, Pierre Fabri cite une bergerette de Busnoys : *Cent mille foys le jour du moins...* dont nous ne connaissons malheureusement pas la musique. Le choix de cet exemple suggère que la pièce était répandue et aussi que Busnoys excellait dans ce genre.⁷ La bergerette n'aurait-elle pas été inventée par un musicien désireux de réagir contre la monotonie du rondeau ? En effet, tandis que dans le rondeau, la seconde strophe se chante sur un fragment musical de la première, ici elle a une mélodie indépendante. Cette seconde strophe, toujours formée d'un nombre de vers pair, répète deux fois la seconde phrase musicale. Si nous désignons par A le premier vers musical, et par B le second, le schéma de la bergerette sera A-BB-A-A.

Pratiquement, si nous voulons donner un conseil aux chanteurs qui seraient tentés d'exécuter ces pièces, divisons-les en deux groupes selon qu'il s'agit d'une bergerette ou d'un rondeau. Pour la bergerette, pas de difficulté ; après avoir dit la pièce entière, on reprend le dernier fragment (après la première double barre), puis deux fois la première phrase, suivant le schéma indiqué plus haut.

Pour le rondeau, la première strophe une fois dite, on reprend la pièce jusqu'à √ qui sert à la fois de signe d'arrêt et de point d'orgue.⁸ Là où le signe n'est pas simultanément dans toutes les

5. Cette cadence repose dans la majorité des cas sur le premier et le cinquième degré. Un petit nombre de pièces ont cette cadence médiane sur les deuxième, troisième ou quatrième degrés : le fait suffit à indiquer qu'elles présentent un aspect plutôt modal que tonal (majeur ou mineur).

6. Alexandre Héron, éd., *Le grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* 2 (Rouen, 1890), 71-2.

7. Dans ♥ il y a une bergerette de Busnoys, une d'Ockeghem et trois anonymes.

8. Cette double fonction du *signum congruentiae* explique que nous ne nous soyons pas contentés de le remplacer

parties, les musiciens devront s'entendre pour prolonger les valeurs jusqu'à ce qu'un arrêt général devienne possible. Qu'ils veuillent bien se rappeler en outre que tous les accidents indiqués par le texte même valent pour le reste de la mesure où ils se trouvent (suivant l'usage moderne), tandis que les accidents rétablis par nous et ajoutés au-dessus des notes ne valent que pour ces notes mêmes.

Quant aux pièces italiennes elles sont de formes très variées et il n'est guère possible, comme pour les pièces françaises, de les diviser en quelques groupes nettement caractérisés. Nous les étudierons donc une à une dans les commentaires.

par un des signes modernes en usage puisque ni la double barre, ni le point d'orgue n'auraient suffi à eux seuls et qu'au surplus il fallait que le signe n'exerçât aucun effet à la première strophe.

IV PLACEMENT DES PAROLES

Dans la première discussion des répertoires de chansons du XVe s. tardif, Knud Jeppesen a attiré l'attention sur le Chansonnier de Jean de Montchenu comme étant pour les paroles plus complet que la plupart des manuscrits de l'époque.¹ Nous pouvons ajouter, à présent, que les deux autres sources qu'il a citées comme ayant ce souci de texte sont postérieures d'une vingtaine d'années à la nôtre. ♥ donc reste unique. Vers le début de ce recueil, le texte a été ajouté de façon sporadique aux voix inférieures ; mais au fur et à mesure le scribe a noté les textes d'une façon de plus en plus complète à ces voix (voir planches 4 et 6), et dès ♥26 il est évident qu'il s'est appliqué à noter une strophe entière aux trois voix de chaque chanson. Les résultats de ces efforts peuvent souvent nous paraître bizarres ; mais ce souci du texte reste un trait particulièrement important de ♥.

Sa position vis-à-vis des autres manuscrits de l'époque s'explique facilement. Bien des manuscrits italiens n'ont pas du tout de texte (**BQ16 RCas RCG**, etc) : seul l'incipit des paroles est indiqué à chacune des trois voix, probablement dans un but d'identification. On en a tiré la conclusion raisonnable que ces recueils étaient surtout destinés à l'exécution instrumentale.² Par contre, les manuscrits français (**Cop291 Dij Lab Niv Wolf**) ont tendance à noter les paroles sous les discantus : le ténor et contraténor ne portent que l'incipit, tandis que le discantus est muni d'une strophe entière ; et en dessous de cette voix on a copié les autres strophes (voir planche 5). La seule véritable exception se trouve dans les chansons à textes multiples, où chaque voix porte un texte différent : là il fallait évidemment noter chaque texte en dessous de sa mélodie. A part cette tradition particulière, il nous reste vraiment très peu d'exemples, à cette époque, de textes ajoutés aux voix inférieures. En effet, il est déjà assez rare qu'une de ces voix ait, par exemple, deux fragments d'incipit textuel par page, au lieu d'un. La manière particulière d'appliquer le texte qu'on retrouve dans pratiquement toutes les chansons de ♥ est peu typique des recueils de chansons des années 1440-90.

1. JepK, LXV et LXVI.

2. Louise Litterick, « Performing Franco-Netherlandish Secular Music of the Late Fifteenth Century : Texted and Untexted Parts », *Early Music* 8 (1980), 474-85. Mais au sujet de cette discussion voir l'étude — toujours valable après cinquante ans — dans HewittO, 31-33.

Nous pouvons ainsi remarquer que, dans le manuscrit de Montecassino (MC), la seule composition qui porte un texte ailleurs qu'au discantus est *Morte merce* (cf. ♥10), qui l'a aussi au ténor. Dans tout le manuscrit Nivelles de la Chaussée (Niv) une seule chanson rompt avec la tendance générale, c'est cette curieuse chanson, à quatre voix et remplie d'imitation, *Vous marchez du bout du pied* de Busnoys ; de même, la seule chanson de Cop291 avec un texte ailleurs qu'au discantus est la chanson à textes multiples *Garison sçay*, no.14. Quant au chansonnier de Séville (Sev), sur pas moins de 167 pièces et si l'on excepte ses nombreuses chansons à plusieurs textes, on n'y trouve que cinq chansons où les paroles soient reproduites aux parties inférieures : parmi celles-ci, deux sont italiennes et bien tardives, une porte un texte hébreu et reste difficile à situer historiquement, deux enfin sont des chansons françaises, comparables à celles de ♥. A ces exceptions près, il existe seulement quatre manuscrits de l'époque où le texte soit reproduit aux voix inférieures comme il l'est si souvent dans ♥ : ce sont les sources Esc, Mel, Por, et le fragmentaire M9659.

Sur dix-sept pièces à trois voix dans Por (ca.1460), six ont un texte multiple : deux œuvres de Robertus de Anglia ont le texte aux trois voix, mais ce sont des chansons bien étrangères aux répertoires qui nous concernent ici ; quatre autres chansons sont françaises, avec une strophe complète notée au ténor aussi bien qu'au discantus. Dans le chansonnier Mellon (ca.1475) on trouve six pièces (sur les 50 qui nous intéressent) où ténor et discantus portent une strophe entière ; deux où la moitié environ d'une strophe est ajoutée au ténor ; et deux bergerettes où les trois voix sont munies du texte, mais ceci dans la *secunda pars* uniquement (quoique, dans chaque cas, la *prima pars* ne donne le texte qu'au discantus). Parmi les 120 œuvres du manuscrit de l'Escorial, quinze portent des textes quelconques ou des incipit superflus aux voix inférieures ; parmi celles-ci, huit donnent plus d'une demi-strophe de texte au ténor, tandis que deux seulement le donnent au contraténor.

Ces trois manuscrits offrent donc tous des exemples de textes notés aux voix inférieures pour des œuvres dans la tradition de la chanson polyphonique, exemples qui font surgir des questions brûlantes. Cependant, ils portent tous bien moins de texte que ♥ : encore ne trouverait-on pas avant l'extrême fin du siècle, et cela dans un répertoire différent, l'habitude de mettre le texte à toutes les voix d'une chanson.

Particulièrement intéressant à ce point de vue est un fragment de trois feuillets à Munich, Mus.Ms. 9659, qui date probablement de la même époque que ♥ (voir planches 7 et 8). D'après ce qu'on peut lire des huit chansons dont des fragments y figurent, les nos. 5, 2 et peut-être 4 avaient une strophe entière à chaque voix ; les nos. 1, 7 et peut-être 4 avaient une strophe entière au discantus et au ténor, mais l'incipit seul au contraténor ; et les trois autres n'avaient un texte qu'au discantus. Ce fragment de Munich est donc la seule source qui nous soit parvenue de cette époque et qui ne soit en rien comparable avec ♥ dans le placement des paroles (et, curieusement, il l'est aussi dans le choix de répertoire, puisque cinq d'entre ses huit chansons se retrouvent dans au moins dix sources).

Cela posé, il nous faut examiner et interpréter plus en détail la situation des textes dans ♥. Pour donner une idée plus complète de cette question dans notre manuscrit, nous présentons la Table, qui comporte les détails de l'application des textes, dans ♥, dans notre édition, et dans toute concordance en dehors de celles — en grande majorité — qui donnent uniquement les incipits habituels aux voix inférieures et une strophe entière au discantus.

TABLE : Inscription du texte dans ♥ et dans les manuscrits concordants

Remarque : Les concordances données ici se bornent à celles qui dépassent le schéma minimum habituel de l'inscription des textes. Toute autre source donne soit « t i i », soit moins que ce minimum de texte.

	Edition Thibault	♥	Autres manuscrits	
1	Hora cridar oyme	t t i	t i 1/4t	
2	Ben lo sa dio	t t t	t 1/4t 2i	
3	Dona gentile	t t i	t 2i 2i	Mel : t 2/3t i
4	Zentil madona	t t i	t 3i 3i	Pix : t 3i 2i
5	Chiara fontana	t t t	t t	
6	O pelegrina, o luce	t t i	t 2i 3i	
7	O rosa bella	t i i	t 3i 4i	Por : t 2/3t 2i
8	La gratia de voe	t i i	t 3i 3i	
9	Perla mya cara	t t t	t i i	
10	Mort he mercy	t t t	t 3i 2i	[MC : t t i]+
11	Finir voglio la vita mya	t t i	t i i	
12	O pelegrina, o luce	t t t	t 6i 6i	MC : t 2/3t 3i
13	O meschin enamorati	t t i	t 4i 4i	
14	Comme ung homme desconforté	t t i	t 2i 2i	
15	S'il vous plaist	t t t	t 3i 2i	
16	L'aultre jour par ung matin	t t t	t 1/2t 1/3t	P16664 : t 3/4t 1/3t
17	J'ay pris amours	t t i	t 2i 2i	Pix : t ?t []*
18	L'autre d'antan	t t t	t 1/2t i	[Lab : t 2/3t i]+
19	De tous biens plaine	t i i	t i i	Mel : t t i
20	J'ay moins de bien	t i i	t 2i 2i	
21	Vostre bruit	t t i	t 1/4t 1/4t	
22	Cent mille escus	t t i	t 2i i	Pix : t 1/4t i
23	Le souvenir de vous me tue	t t t	t 3/4t 1/2t	Per : t i t 0
24	L'omme bany	t t t	t t 3/4t	
25	N'aray-je jamais mieulx	t t i 0	t 3/4t 2i 0	M9659 : [t] ?t i*
26	Le serviteur	t t t	t t-2 1/2t	Upps : t t i
27	Fortune, par ta cruaulté	t t t	t t 3/4t	Mel : t t i
28	Est-il mercy	t t t	t t-2 1/2t	Aug : t t i
29	Comme femme desconfortée	t t t	t t-2 3/4t	M9659 : t ?t [?]*
30	Tout a par moy	t t t	t t-1 3/4t	
31	Ma bouche rit	t t t	t 3/4t 3/4t	
32	Mon seul plaisir	t t t	t t-3 t	M9659 : [t] ?t t*
33	Ma bouche plaint	t t t	t t 7/8t	
34	Vray dieu d'amours	t t t	t 3/4t 4i	
35	Hélas ! je n'ay pas osé dire	t t t	t t t-3	
36	Or ay-je perdu mes amours	t t t	t t t	
37	Adieu vous dy	t t t	t 3/4t 1/2t	
38	Terriblement suis fortunée	t t t	t 7/8t 1/4t	
39	De mon pouvoir	t t t	t t 1/2t	
40	Hélas ! n'aray-je jamais	t t t	t 1/2t 1/3t	
41	Quant du dire adieu	t t t	t 3/4t 2i	
42	Je ne veis onques	t t t	t t t-2	P1597 : t t i
43	Faites-moy sçavoir	t t t	t t t	

t : une strophe entière de texte est notée sous la mélodie

i : un seul incipit est donné

2i (3i etc.) : deux (trois, etc.) incipit sont donnés, correspondant le plus souvent au début de plusieurs vers

1/2t (3/4t, etc.) : la moitié (les trois quarts, etc.) d'une strophe est notée

t-1 (t-2, etc.) : une strophe de texte est notée, moins un (deux, etc.) mots

+ : version différente d'une même chanson (voir commentaire)

* : la page opposée manque

La table montre que, dans pratiquement tous les cas, le scribe de ♥ a noté bien plus de texte aux voix inférieures qu'il n'était habituel dans les manuscrits de l'époque ; dans neuf cas seulement il existe une autre source avec un texte plus complet. Elle indique également que le scribe a changé de méthode vers le ♥23 : jusque là, il ajoutait des fragments de texte sans atteindre — sauf très peu d'exceptions — un résultat cohérent, tandis que, à partir de cette chanson, c'est le texte suivi (avec ou sans lacunes) plutôt que les incipit fragmentaires qui domine.

Il serait difficile de ne pas en conclure que, dans bien des cas, le scribe a ajouté tout ce texte supplémentaire pour permettre tout au moins la possibilité d'une exécution entièrement vocale. A considérer son ajustement sporadique des textes, dans les chansons ♥1-22, à des voix qui ne sont avec texte dans aucune autre source, on peut avoir l'impression d'une prise de conscience croissante de la limitation qu'il exerçait sur les possibilités d'exécution en réduisant le texte. Pour notre édition, G. Thibault a fait ce qui est logique : dans toute partie musicale qui portait un quart de strophe ou plus, elle a complété le texte ; puis elle l'a rajouté aux parties qui semblaient le demander, ou qui l'avaient dans d'autres manuscrits. Elle n'a laissé en fait que vingt lignes mélodiques sans paroles, sur les 129 qui constituent le chansonnier entier ; c'est dire qu'elle a adopté l'attitude apparente du scribe, en évitant de limiter les possibilités d'exécution.

*
* *

S'il est admis que seuls ♥ et le fragment **M9659**, parmi les manuscrits de l'époque, ont été si généreux dans l'inscription du texte aux parties inférieures, il serait toutefois important de savoir si ces deux sources représentent une attitude inhabituelle concernant la musique même, ou bien simplement concernant la copie des chansons. S'il agissait uniquement de cette dernière, il serait alors possible que ces copistes y aient fait figurer un élément dans la musique que la plupart des copistes tenaient pour acquis.

Diverses caractéristiques des autres chansonniers nous font soupçonner que les copistes qui n'ont mis un texte qu'au discantus s'attendaient tout de même à ce qu'on chante d'autres parties aussi avec texte. Nous remarquons, par exemple, la façon dont un manuscrit donnera tout d'un coup des textes à toutes les voix quand il s'agit d'une chanson à textes multiples : s'il est évident que de telles chansons exigent l'exécution vocale des différentes parties aux textes différents, est-il plus acceptable pour cela de supposer que l'exécution à plusieurs parties chantées se borne à cette situation particulière ? Au cas où l'on disposait de plusieurs chanteurs, il est peut-être permis de penser que certains d'entre eux ont participé également à l'exécution de chansons qui paraissent (à en juger par les manuscrits) être pour une voix seulement.

Un autre indice consiste dans le placement des strophes additionnelles, indépendamment de la musique. Dans très peu de cas parmi les nombreux chansonniers des XIV^e et XV^e s., on trouve plus d'une strophe notée directement sous une partie musicale : on s'attendait, bien sûr, à ce que le chanteur appliquât lui-même les strophes suivantes à la mélodie, mais ce n'était pas tâche facile, quand on pense aux fioritures de ce répertoire, à moins d'avoir déjà appris par cœur la ligne mélodique. Ce raisonnement peut nous paraître pointilleux, pourtant il ne l'est point, pour cette raison que même les premières strophes, dans la plupart des cas, sont notées sous la musique de façon bien approximative. Parfois le début de chaque vers commence à un moment apparemment logique dans la musique ; mais on est aussi frappé par le manque fréquent d'une telle logique (voir par exemple ♥9, ♥10, ♥11, etc.).

Il est acceptable, en règle générale, de supposer que le placement du texte sous la musique dans les chansonniers du milieu du XV^e s. n'est pas à prendre littéralement, et que l'exécution adéquate, même du discantus, exige du chanteur la mémorisation et la compréhension préalables de la ligne mélodique. Le lecture à vue — ainsi que toute autre manière d'exécution de ce genre — y est hors de question.

Pour en donner un exemple, nous présentons le discantus de *Le souvenir de vous me tue* de Robert Morton ♥23 (exemple 1 ; voir aussi planches 4 & 5). On y perçoit clairement la manière extrêmement soignée dont Morton a composé une mélodie qui reflète la forme d'un rondeau quatrain. Nous devons à John Stevens la démonstration la plus complète du fait que, dans la chanson de la première Renaissance, le placement de paroles et musique était une question plutôt de forme que de signification,³ une idée qui se voit ici pleinement démontrée. Dans cet exemple 1, les longues flèches angulaires tracent l'évolution de chaque cadence (préparation et résolution), dont on ne trouve que cinq exemples dans la chanson, situées, semble-t-il, à la fin de chaque vers, plus un passage en coda qui répète, un ton plus bas, la quatrième phrase. Toutes les phrases de cet exemple ont une pause après les premières notes, ce qui reflète un autre trait distinctif du poème — typique de beaucoup des poèmes de ce répertoire — dans la césure caractéristique vers le début du vers. Tous les vers du poème *Le souvenir* se divisent facilement, quant à leur sens, après la troisième ou quatrième syllabe. Ce sont des éléments facilement reconnaissables par un chanteur qui connaît la mélodie, mais aussi facile à négliger par celui qui ne la connaît pas.

Ex. 1 : *Le souvenir* ♥23 : discantus

The musical score for the discantus of "Le souvenir de vous me tue" by Robert Morton is presented in five staves. The first four staves are grouped together, and the fifth staff is a coda. The music is written in treble clef and features various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Annotations include 'B' for cadences, 'α' for a specific cadence, and 'b2x' for a specific cadence. A 'p' (piano) marking is present at the start of the coda.

3. John Stevens, *Music & Poetry in the Early Tudor Court* (Londres, 1961), 33-38 et *passim*.

D'autres détails dans ce tableau sont le « x » qui indique le sommet mélodique — sommet qui s'entend seulement trois fois au cours d'une exécution complète de la pièce — et les lettres « α » et « β », qui font ressortir les traits d'unité thématique (dont aucun des deux, curieusement, ne remonte à la phrase initiale). Ces détails servent à renforcer l'analyse que j'ai donnée de la forme musico-poétique de cette mélodie de discantus.⁴

Il ne devrait pas faire de doute, après l'exemple 1, que les bases de l'adaptation du texte à la musique sont bien fondées. Chaque phrase mélodique correspond à un vers poétique, et chaque membre de phrase, à un membre de vers. Peut-on pour autant affirmer que cette relation se reflète dans le manuscrit lui-même ? Sur les sept manuscrits qui portent une strophe de texte sous la partie de discantus de *Le souvenir de vous me tue*, il n'y a que **Pix** qui s'accorde avec notre schéma. Dans **Dij** et **Wolf** (voir planche 5), le second vers du texte ne commence qu'au second membre de la deuxième phrase musicale ; dans **Per** il commence plus tard encore ; dans ♥, il commence déjà cinq notes avant la fin de la première phrase. Ces décalages se maintiennent jusqu'à la fin de la chanson. Pour notre édition, G. Thibault a mis le texte non pas comme il apparaît dans ♥, mais plutôt dans la version de l'exemple 1 qui — par chance — s'accorde avec celle de **Pix**. Nous retrouvons cette situation partout dans le répertoire : la relation entre texte et ligne musicale que l'on voit dans les sources tranche bien souvent avec la simple structure, même quand cette dernière se décèle par l'analyse mélodique la plus élémentaire de l'œuvre. Certes, beaucoup de manuscrits offrent des détails qui suggéraient le soin momentané du scribe, quand il place une syllabe directement en dessous d'une note particulière ; mais l'irrégularité même de ce phénomène indique de manière plus certaine le rôle essentiel du chanteur dans l'application des paroles à la mélodie.

En outre, on peut même affirmer, d'après le caractère des lignes mélodiques, qu'au-delà d'un certain point, les détails de placement des textes avaient bien moins d'importance : ce sont des rapports de contour et d'équilibre, et non pas de déclamation. Si certaines chansons, telles ♥1, ♥29 et ♥31, comportent des passages isolés d'une déclamation clairement indiquée, ceux-ci sont non seulement relativement rares dans notre répertoire, mais surtout facilement reconnaissables.⁵ Des théoriciens des XVe et XVIe s., il nous reste quelques discussions sur le rapport entre paroles et musique, mais leurs règles relèvent plutôt du bon sens et des généralités.⁶ Rien n'y contredit l'impression irrésistible dans les manuscrits des chansons, que le problème du placement détaillé du texte n'intéressait pas beaucoup le musicien. L'expression à l'aide de madrigalismes est étrangère à ce répertoire, surtout quand on considère que dans un rondeau, il fallait chanter trois strophes de texte sur une même musique ; et les caractéristiques principales des poèmes eux-mêmes se trouvent moins dans les idées particulières qu'ils renferment — puisque celles-ci dérivent si souvent de stéréotypes du répertoire — que dans leurs structures propres, c'est-à-dire dans le choix particulier de paroles et de mètre poétique, la façon dont les vers se renouent par le sens du texte, et ainsi de suite. La considération la plus importante dans l'application des paroles aux mélodies revient donc à ce que les vers poétiques rejoignent ceux des phrases musicales. Parfois ces phrases sont moins évidentes que celles du discantus dans *Le souvenir*, mais elles sont presque toujours identifiables — au point où l'on peut, dans le cas d'une chanson dépourvue de texte, souvent déterminer la forme poétique avec une assez grande certitude.

4. On en trouvera une discussion plus approfondie (quoique encore non exhaustive) dans FallowsM, 1-20 ; voir aussi PerkinsM 2, 59s.

5. Divers auteurs ont pris ces passages de déclamation comme base d'un raisonnement plus général concernant l'adaptation des textes dans ce répertoire.

6. voir Don Harrán, *Word-tone Relations in Musical Thought* (Stuttgart, 1986).

Il semble donc que le chanteur connaissait par cœur (et avait bien à l'esprit) la mélodie, avant de chanter même la première strophe de toute chanson dans le répertoire des années 1440-1500 à partir des manuscrits connus aujourd'hui. Cette conclusion peut paraître exagérée, et pourtant elle concorde exactement avec l'enseignement de Josquin, tel que Coclico le décrit. Celui-ci nous explique que Josquin était un grand professeur de composition, mais qu'il n'enseignait rien à ses élèves concernant le contrepoint avant qu'ils ne puissent accorder le texte à la musique : « Cum autem videret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornate canere, & textum suo loco applicare, docuit eos species perfectas. »⁷

*
* *

Il s'ensuit que la tâche de chanter les autres strophes, notées entièrement à côté de la musique, ne demandait que très peu de technique supplémentaire. Si la musique était assez connue pour que le chanteur puisse se retrouver de façon intelligente dans un manuscrit déjà aussi négligent quant à la première strophe de texte, les strophes suivantes ne devaient pas poser de grandes difficultés. Ce point étant admis, on peut également convenir que toute personne voulant ajouter le texte, par exemple, à une ligne de ténor qui n'en avait pas dans le manuscrit, appliquait exactement les mêmes principes.⁸ Sous bien des aspects, l'absence du texte serait moins déconcertante que la présence de paroles mal placées et donc trompeuses, telles qu'on les trouve si souvent sous les parties de discantus.

Dans la pratique, cette omission du texte aux parties inférieures — typique de la plupart des chansonniers français — n'a donc rien à voir avec le problème posé, à savoir si oui ou non ces parties étaient chantées. D'autres considérations ont plus de poids, la plus importante de celles-ci étant la clarté dans le phrasé de chaque partie. Le ténor de *Le souvenir* ♡23, par exemple, montre un équilibre de forme et de structure semblable à celui du discantus, quand il est noté comme dans l'exemple 2. Ses fins de phrase coïncident avec celles du discantus, et la difficulté d'appliquer convenablement le texte y reste minime. Des problèmes subsistent : la seconde phrase comporte au début un fragment supplémentaire auquel il est difficile d'adapter le texte, et la troisième phrase ne porte pas de césure nette. Les paroles conviennent donc bien au ténor, mais pas aussi bien qu'au discantus. L'économie mélodique du ténor, reflétée dans la série de trois accords ascendants « α » et dans le placement des sommets « x », plaide enfin de façon convaincante pour la possibilité d'y ajouter le texte.

7. Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices* (Nuremberg, 1552), f.F2v ; voir aussi HewittO, 37.

8. Jeppesen est arrivé à une conclusion similaire : « Die Textlegung war sowieso mehr Sache des Sängers als des Schreibers und da die Chansons ja nicht in Stimmheften, sondern partiturmässig mit einander gegenüberstehenden Stimmen notiert wurden, konnten sämtliche Sänger die Worte aus dem Superius entnehmen ; es genügte also eine einmalige Notierung » (JepK, XLVI ; voir aussi HewittO, 33). Les auteurs récents dont les positions peuvent soutenir celle-ci sont : Gilbert Reaney, « Text Underlay in Early Fifteenth-century Musical Manuscripts », *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, éd. Gustave Reese et Robert J. Snow (Pittsburgh, 1969), 245-51 ; Christopher Page, « Machaut's 'Pupil' Deschamps on the Performance of Music », *Early Music* 5 (1977), 484-91. Ces auteurs avancent tous deux l'hypothèse que les voix inférieures dans la polyphonie ne sont pas forcément destinées aux instruments, même si elles ne sont pas dotées de texte.

Ex. 2 : *Le souvenir* ♥23 : ténor

Il existe, d'autre part, un contraste frappant entre ces deux voix et le contraténor de *Le Souvenir*. Les parties de discantus et de ténor commencent et finissent ensemble dans chaque phrase et elles constituent — suivant la règle dans ce répertoire — un duo en contrepoint qui se suffit à lui-même. Le contraténor est doté de plusieurs fonctions, dont l'une ici est la liaison des phrases musico-poétiques séparées du duo ténor-discantus. Toute tentative d'appliquer le texte au contraténor doit tenir compte, non pas des phrases mélodiques de ce dernier, mais plutôt de celles des autres parties ; et il paraît juste de signaler que, si l'addition du texte au ténor ou au discantus clarifie effectivement leur contour et améliore leur cohérence musicale, ce n'est nullement le cas dans le contraténor. Il y a tout de même une différence de « textabilité » qui distingue ténor et discantus : alors que tous deux s'éloignent nettement du contraténor, en ce qu'ils peuvent tirer un avantage de l'ajout des paroles, le ténor porte toutefois des éléments d'ambiguïté, comme nous l'avons vu. Le texte s'adapte légèrement mieux au discantus.

Ce n'est pas toujours le cas. Dans le rondeau quatrain de Hayne van Ghizeghem, *De tous biens plaine* ♥19, nous trouvons des passages intéressants quand les parties de discantus et ténor sont disposées comme dans l'exemple 3. Ici, le discantus exploite pleinement les motifs principaux « α » et « γ », qui sont en fait monnaie courante à l'époque ; l'autre motif « β », d'une thématique plus claire, prend toute son importance seulement lorsque nous le considérons dans le contexte du ténor.⁹ Mais l'aspect peut-être le plus troublant du discantus est celui du membre de phrase qui suit la troisième ligne dans notre schéma : s'agit-il d'une coda à cette ligne, ou plutôt du début de la quatrième ligne ? Du discantus seul il ne ressort pas assez d'évidence pour se faire un jugement. La figure « β » pourrait y indiquer que le fragment appartient à la dernière ligne, qui commence de cette façon ; ou elle pourrait indiquer au contraire une appartenance à la troisième ligne, où le compositeur aurait pris soin d'intégrer les deux lignes sur le plan thématique. Nous verrons que c'est cette dernière supposition qui est correcte. Mais les copistes, eux, furent encore une fois divisés, la plupart ayant choisi l'autre possibilité : sur

9. Encore une fois, on pourrait beaucoup dire sur l'économie extraordinaire de cette ligne mélodique, et en particulier sur son évolution à partir des quatre premières notes.

les huit manuscrits qui ont le texte sous le discantus de *De tous biens plaine*, six (♥ **Dij FR2794 Mel Pix Wolf**) font commencer la dernière ligne par ce fragment, tandis que deux seulement (**Cop291 Lab**) le remettent à la troisième ligne. (Puisque nous n'affirmons pas ici que la majorité a forcément raison, il importe peu que dans **Cop291** et **Lab**, la chanson ait été copiée par le même scribe ; notons tout de même que dans **Dij**, c'est ce même scribe qui en a donné l'autre version.)

Ex. 3 : *De tous biens plaine* ♥19 : discantus et ténor

Toute ambiguïté de phrasé est finalement levée quand nous regardons le ténor, qui révèle le plus de clarté plastique ainsi qu'une économie musicale extraordinaire. La mélodie « δ », qui termine les première et dernière phrases, donne à cette voix une symétrie qui manque au

discantus, tandis qu'un accent métrique différent dans sa première moitié prête à la répétition du motif une certaine richesse. La figure « β » apparaît sous des formes différentes partout dans cette partie, et surtout au début des phrases. Le seul passage dans lequel on peut dire que la mélodie du discantus est plus robuste se situe dans le sommet de la ligne mélodique, à la dernière phrase, tandis que le ténor en a un autre à la première phrase. Sinon c'est ce dernier qui possède le plus de force mélodique et de clarté de structure. Il ne peut pas non plus avoir de doute quant au dernier vers du poème, qui revient à la dernière ligne de l'exemple 3 : le membre de phrase précédent sert sans doute de coda à la troisième ligne, sorte de préparation au grand élan mélodique de la dernière ligne.

D'après cette analyse, nous voyons que le ténor de *De tous biens plaine* reçoit plus facilement que le discantus les vers du poème. Les symétries, les équilibres de cette partie sont rehaussés par l'addition du texte, alors que le caractère moins marqué du discantus n'est pas transformé. Ce qui ne veut pas dire que le texte ne lui convient pas, mais simplement qu'il s'adapte plus aisément au ténor.

Aucune de 23 sources polyphoniques existantes pour *De tous biens plaine* ne donne autre chose que l'incipit du texte au ténor ; mais si nous acceptons ce fait comme une preuve de ce que le texte ne peut pas y être appliqué, tout le raisonnement précédent aura été inutile.

Très peu de chansons de ce répertoire présentent ce caractère d'un ténor beaucoup mieux adapté que le discantus à recevoir le texte ; on en trouve pourtant un exemple dans la chanson qui suit directement *De tous biens plaine* dans ♡, c'est-à-dire *J'ay moins de bien* ♡20. J'incline à penser que cette juxtaposition dans le manuscrit n'est pas due au hasard : outre ce caractère commun, ces deux chansons ont une écriture musicale similaire, des éléments communs de mélodie et de tournures mélodiques, et sont toutes deux l'œuvre de compositeurs actifs à la cour de Bourgogne pendant les années 1470. Nous pourrions même suggérer qu'il s'agit dans les deux cas de « chansons à ténor », où l'on chanterait uniquement la partie de ténor, jouant les autres parties aux instruments (comme cela se trouve dans pratiquement toutes les chansons allemandes de cette époque).

Cette idée en implique deux autres. D'abord, elle implique que l'on accepte tout le raisonnement précédent, et donc le fait que dans huit sources le copiste a noté le texte sous la partie de discantus comme une simple formalité, sachant bien qu'il n'avait pas besoin de changer les habitudes de notation puisque, pour l'exécutant, il importait peu où l'on notait le texte. Ensuite, il faut convenir que nous pourrions en effet parler de cette façon de « concevoir » d'un compositeur ; que nous pourrions affirmer avec quelque raison l'existence d'une idée assez nette chez lui sur le rôle de la voix et des instruments dans une chanson quelconque. Ceci est peut-être la question fondamentale, c'est en tout cas celle que nous traiterons en dernier lieu ici ; mais il faut s'en approcher de façon indirecte, et les réponses doivent se présenter en termes de pièces individuelles, non en termes de généralités.

*
* *

Le premier pas dans cette direction doit être l'examen d'un autre aspect troublant de la notation des textes dans ♡. Il n'y a que quatre morceaux dans notre manuscrit qui donnent le minimum absolu de texte aux voix inférieures : ♡19 et ♡20 — ceux dont je viens de proposer qu'ils donnent le plus de preuves nettes d'avoir été chantées avec le texte au ténor ; ♡11, qui est bref, et qui ne nous concerne pas ici ; et *Perla mya cara* ♡9. Cette dernière est la plus

homophonique de toutes les chansons de ♡. Toutes les voix sont parfaitement adaptées à l'adjonction du texte, qui convient au ténor et au contraténor encore mieux qu'aux ténors de ♡19 et ♡20. Il est évident que deux manières d'exécution sont défendables ici : ou bien l'on considère cette pièce comme une chanson de caractère soliste avec accompagnement instrumental, telle que le manuscrit semblerait l'indiquer (et telles les *Justiniane*, décrites comme des chansons accompagnées pour *improvvisatori*) ; ou bien l'on remarque que les notes répétées des voix inférieures ne diffèrent qu'une fois du discantus,¹⁰ de manière à proposer que, si elles avaient été conçues pour des instruments, il n'en irait très probablement pas de cette façon. Nous croyons que ♡9 ne constitue pas un exemple de ce qu'un chanteur soliste avec accompagnement de luth ou *viola* aurait chanté, mais plutôt de l'arrangement d'une telle chanson pour trois chanteurs, sinon on y trouverait sans doute plus de liberté mélodique aux parties inférieures. On pourrait dire la même chose de l'autre chanson de ♡ qui est largement homophonique, et qui donne aussi le minimum de texte aux voix inférieures : *Mort he mercy* ♡10.

La justesse de ce raisonnement étant acceptée, nous pouvons alors affirmer avec assez de certitude que les deux voix inférieures dans ♡9, ainsi que les ténors de ♡19 et ♡20, ont peu besoin de fragments supplémentaires de texte. On les a laissés à ce point libres du texte précisément à cause de la facilité de son adaptation. Il serait également possible de soutenir que les fragments éparpillés de texte aux voix inférieures de bien d'autres chansons de ♡ (surtout dans la première moitié du manuscrit) indiquent le placement des phrases importantes dans la musique ; l'hypothèse que ce sont simplement des points de repère pour les instrumentistes accompagnateurs n'est pas convaincante.¹¹ En tout cas, il reste difficile d'éviter la conclusion que le copiste de ♡ (comme celui de M9659) a essayé d'ajouter des détails qui, dans d'autres manuscrits, sont restés implicites.

Nous aurions sûrement tort, cependant, de prendre ces indications comme preuve que presque n'importe quelle méthode d'exécution était viable pour n'importe quelle chanson. Toutes les solutions, sans doute, sont théoriquement possibles : trois voix, deux voix plus un instrument, une voix plus deux instruments, trois instruments. Il existe, en outre, beaucoup de preuves pour soutenir que bon nombre de chansonniers italiens servaient aux ensembles instrumentaux, quoique cela ait dû affaiblir l'effet de la musique. Mais ajouter le texte au contraténor, par exemple, n'est pas seulement chose très difficile dans beaucoup de ces chansons, mais serait nuisible aussi sur le plan musical. En règle générale il serait loisible d'affirmer que, pour qu'une voix porte le texte de façon efficace, elle doit être constituée de phrases ou de lignes mélodiques claires qui s'accordent bien avec les vers du poème. Ces phrases sont habituellement articulées par les points de cadence évidents qui coïncident au moins approximativement avec ceux du discantus (qui semble, lui, avoir toujours été le point de départ du procédé de composition dans ce répertoire) ; elles sont le plus souvent marquées par des pauses. Cependant — pour prendre un exemple — le ténor et le contraténor de *Je ne veis onques* ♡42 semblent tous deux admirablement faits pour recevoir le texte : si les pauses ne sont pas toujours

10. A la fin du premier membre de phrase (au mot *cara*) le discantus donne deux notes, contre une seule note tenue au ténor et au contraténor ; mais cette ambiguïté dans les paroxytons est typique des chansons italiennes du Trecento, ainsi que de celles du répertoire de la *frottola*. Reaney (*op. cit.*) discute de la possibilité d'une division automatique des notes par les chanteurs, si elles portaient plus de syllabes que de notes ; cette même possibilité est examinée en détail, quoique dans le domaine de la musique sacrée, par Gareth R. K. Curtis, *The English Masses of Brussels, Bibliothèque Royale, MS.5557* (thèse, University of Manchester, 1979), 136-224, et en particulier pp.148-54.

11. Voir la discussion et le rejet de cette hypothèse dans Reaney, *op. cit.*, 247s. Pour une génération plus ancienne que celle de ♡, cette question est traitée de façon excellente (quoiqu'avec des conclusions différentes) dans Hans Schoop, *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici Misc. 213* (Berne, 1971), 87s.

présentes aux fins de vers, le contour musical en donne la certitude, ainsi que les points de repos, facilement reconnaissables, et situés précisément là où les fins de phrase du discantus sont marquées par des pauses. Pour prendre un exemple contrastant, *Est-il mercy* ♥28 peut sembler, d'après la structure imitative de sa *prima pars*, appeler une exécution par trois chanteurs ; la *secunda pars* pourtant présente la dissolution de cette écriture, aussi les relations complexes de cellules imitatives ne seraient-elles ici qu'embrouillées par une tentative d'ajouter le texte aux voix inférieures. Pour des exemples plus nets, on peut examiner *Ora cridar oyme* ♥1, *Dona gentile* ♥3, ou *S'il vous plaist* ♥15, qui demandent tous le chant avec paroles aux discantus et ténor ; dans ces chansons il serait non seulement possible mais peut-être assez facile aussi d'ajouter le texte au contraténor, si la différence d'écriture entre cette partie et les autres ne nous suggérait pas de préférer un instrument, ce qui rehausserait également la clarté de ces autres parties.¹²

Dans bien des cas il reste une place au doute et à la discussion. Mais dans pratiquement tous les cas, ce doute reste sévèrement circonscrit. Quand nous disons que dans *Perla mya cara* ♥9 l'exécution à trois voix est plus appropriée à la musique que celle d'une voix solo plus deux instruments, nous n'appliquons pas les critères du XXe s., mais plutôt les principes qui semblent logiquement et musicalement indiscutables d'après les chansonniers existants. De tels principes ne sont pas toujours faciles à appliquer. Ils exigent l'analyse soignée de la chanson ; ou pour l'exprimer en des termes peut-être plus proches de ceux d'un musicien du XVe s., ils exigent une connaissance auditive considérable du répertoire — ce qu'on acquiert avec grande difficulté aujourd'hui. Il est trop facile d'oublier — dans le formidable essor de la musicologie scientifique, qui avance plus rapidement que la résurrection de la musique elle-même — que ces chansons faisaient partie d'un répertoire vivant. Beaucoup de ces œuvres étaient si célèbres que même les amateurs et les auditeurs pouvaient être censés en connaître par cœur la partie de discantus. Aujourd'hui, l'exécution intelligente de ces chansons exige des musiciens une connaissance équivalente. Elles demandent un art du chant de haute qualité, suprêmement sensible, qui projette le texte avec un maximum de clarté. Penser que cette musique puisse se chanter à première vue de façon adéquate — même d'après une édition moderne avec des paroles les plus complètes — c'est passer complètement à côté du problème véritable.

12. Ces lignes (d'ailleurs écrites en 1979) sont modifiées dans mon analyse plus récente, « Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400-1474 », *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, éd. Stanley Boorman (Cambridge, 1983), 109-59, qui complète bien des points présentés ici.

V DESCRIPTION DU CHANSONNIER

1 Collation — 2 Format — 3 Réglage des portées — 4 Copie de la musique — 5 Copie des paroles — 6 Enluminures — 7 Index et foliotation — 8 Reliure — 9 Corrections — 10 Notation et signes de mensuration — 11 Signa congruentiae — 12 Particularités de lecture — 13 Provenance

1. COLLATION. Le manuscrit se compose de 74 ff. de parchemin dont 68 chiffrés, en 11 cahiers ainsi disposés : 1, non signé, de 4 ff. n.c. et une garde collée au plat de la reliure ; 2-9, signés « a »-« h »,¹ de 8 ff. chacun, le premier de ceux-ci n.c., et le reste chiffré 1-63 ; 10 signé « i », de 4 ff., chiffré 64-67 ; 11, non signé, de 2 ff., l'un chiffré, l'autre n.c. comme garde collée au plat.² Le parchemin est partout de qualité uniforme.

2. FORMAT. Le manuscrit a dû être taillé dans un bloc original rectangulaire de parchemin, dont les côtés mesuraient environ 21 cm. par 15, donc approximativement de la même taille que **BQ16**, **Cape** et **Esc**. C'est un format plus grand que celui de tous les chansonniers français existants de l'époque : **Cop291** mesure 17 par 12 cm., **Niv** et **Dij** ont à peu près la même taille, **Lab** et **Wolf** sont encore plus petits.

Comparé aux autres manuscrits en forme de cœur,³ ♥ est unique en ce que chaque folio a cette forme, alors que chez tous les autres il a la forme plutôt d'une gousse d'ail, afin que, ouvert, le manuscrit prenne alors la forme du cœur. Il y a même dans ♥ une sorte de jeu de mots visuel, car l'on pourrait y voir, fermé, le cœur mince et allongé du gothique bourguignon ; et ouvert, une autre forme de cœur, plus propre à la Renaissance et à l'Italie. Ainsi la forme du volume, tout comme son répertoire, ferait l'union du nord et du sud.⁴

1. Les lettres de signature des cahiers apparaissent au coin tout en bas du premier folio de chacun de ceux-ci.

2. La collation présentée dans PerkinsM 2, 169, diffère de celle-ci, mais elle est démentie par les lettres de signature du manuscrit.

3. voir p. XXII.

4. HewittO, 14, observe que la forme de coeur élimine la possibilité de poser le manuscrit sur un pupitre ; mais il ne semble pas qu'il ait existé avant le XVIIe s. des pupitres pour la musique profane. L'habitude semble avoir été de mettre la musique — et à condition qu'on l'utilisât — à plat sur une table.

Après découpage, le manuscrit donne les dimensions suivantes : 18 cm., longueur du dos ; largeur maximum de chaque folio, 14,5 cm. ; longueur maximum, 21 cm.

Sur les ff.2, 3, et 44 on trouve des marques de piqûres sur le côté le plus long, mais ceux-ci se situent sur l'extrême bord et sont rarement visibles ; il semblerait donc que, après reliure, le manuscrit ait été coupé davantage (ce qui était un procédé tout à fait normal, quoique souvent peu facile à détecter). Que ces piqûres suivent la direction diagonale du folio prouve que le manuscrit ne fut réglé qu'après son découpage en forme de cœur.

Le choix de cette forme était peut-être inévitable pour l'époque et le répertoire. Très souvent dans les chansonniers du XVe s. on voit le mot « cœur » représenté par son dessin, et nous connaissons l'exemple célèbre d'un rondeau de Baude Cordier dont la partition elle-même est cordiforme.⁵ Maintes chansons dans le répertoire s'adressent au cœur et le personnifient : on peut citer l'exemple de la bergerette *Malheureux cuer* de Dufay,⁶ dans lequel le poète reproche à son cœur de l'avoir mené dans l'abîme d'un amour non réciproque ; ou bien la bergerette *Ma bouche rit* ♥31, d'Ockeghem, où le poète ne blâme qu'à la *secunda pars* le vrai coupable : « Ha ! cuer pervers, faulsaire et mensongier ». Daniel Poirion parle de personnifications du cœur, frappantes par leur similarité avec celles de notre répertoire, dans la *Louange des dames* de Guillaume de Machaut, dont le choix des paroles pourrait avoir été un modèle direct pour les chansons que nous venons d'évoquer.⁷ La concentration fondamentale de tout ce genre poétique pourrait se résumer comme le désir de joindre deux cœurs — état rarement atteint dans les poèmes, mais symbolisé par la forme du chansonnier.⁸

Il serait sans doute pertinent de remarquer, outre les points soulevés par Jean Porcher, que les trois manuscrits cordiformes existants ainsi que les deux images qui les représentent, datent tous des dernières décennies du XVe s. De quelque années plus tôt seulement, nous avons les autres utilisations symboliques les plus célèbres du cœur : Jacques Cœur, avec le symbole du coquillage et du cœur ornant son palais extraordinaire à Bourges, et le bon roi René, avec son récit sur le progrès d'un « chevalier nommé Cœur ». Peut-être au début du XVIe s. fut confectionnée cette tapisserie d'Arras (maintenant au Musée de Cluny) qui montre un amoureux offrant son cœur à sa dame.

3. RÉGLAGE DES PORTÉES. Sur chaque page on a d'abord tracé deux lignes verticales, pour obtenir une marge de 1,5 cm. environ sur le côté intérieur et 4,5 cm. environ au point le plus large sur le côté extérieur ; un espace de 8,5 cm. environ de largeur a été ainsi délimité pour les portées. Ensuite, on a ajouté une ligne horizontale à environ 3,5 cm. du point le plus haut. La netteté avec laquelle ces lignes continuent jusqu'à l'extrême bord de la page fait penser qu'elles furent tracées avant le découpage du manuscrit, aussi ont-elles pu servir de guides dans ce procédé.

A l'intérieur de cet espace délimité on a tracé les portées, au nombre de six par page, chaque portée d'une épaisseur d'environ 1 cm., et laissant un espace d'environ 1 cm. entre elles. Sur chaque page la portée supérieure mesure 3,5 cm. environ (précédée d'un espace laissé à l'initiale enluminée) ; la portée inférieure mesure 5 cm. environ ; et les autres sont toutes d'environ 8,5 cm. Le champ destiné à l'inscription des chansons forme ainsi un rectangle de 12 cm. par 8,5.⁹

5. facs. dans Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music* (Cambridge MA, 1942), 427.

6. CMM 1/6, no. 24.

7. *Le poète et le prince* (Grenoble, 1965), 467.

8. voir Isabelle Cazeaux, *French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (Oxford, 1975), 5-8.

9. Tous les autres manuscrits en forme de cœur ont un champ d'écriture rectangulaire sauf Bibliothèque nationale,

Puisque les piqûres sont visibles sur les marges extérieures, et non aux marges intérieures, le tracé a dû s'effectuer à travers chaque double page. Cependant, n'étant apparent que sur la moitié inférieure de la feuille, où elle suit, comme nous l'avons vu, une direction diagonale, la manière dont on a tracé les portées supérieures reste donc obscure. Que le manuscrit porte ses secrets inexplicables, cela ne devrait pas nous surprendre : ces secrets viennent de son format unique.

Au premier cahier il n'y a que les deux lignes verticales par lesquelles on a commencé le réglage ; entre celles-ci une troisième ligne, tracée à l'encre noire, divise le champ de notation en deux parties convenant à la notation de l'index. La couleur différente de cette ligne intermédiaire fait penser que le cahier préliminaire de quatre folios fit partie du manuscrit dès l'origine, mais ne fut adapté que plus tard à son rôle définitif d'index.¹⁰

D'autres preuves allant dans ce sens sont la deuxième série de piqûres se trouvant aux deux bouts des portées supérieure et inférieure, plus courtes que les autres. Ces piqûres réapparaissent dans les pages de l'index, qui furent donc présentes avant même que les portées musicales du manuscrit ne furent tracées.

Quant au reste, la réglure des portées textuelles et musicales semble uniforme, même aux neuf pages de la fin du codex sans notations musicales. Cette réglure fut soigneusement adaptée au contour original de la page ; et sa couleur — en principe rouge, conformément aux habitudes des chansonniers français de l'époque — s'approche en fait d'un mauve des plus légers, dont la délicatesse se traduit difficilement dans la reproduction photographique, mais s'accorde parfaitement au caractère du répertoire qui y fut copié.

4. COPIE DE LA MUSIQUE. Puisque les changements de style dans les enluminures s'opèrent toujours entre les fascicules, et jamais à l'intérieur de ceux-ci, nous savons que le manuscrit a dû rester à l'état de fascicules séparés jusqu'à la fin du processus de copie.

A en juger par les portées, les guidons, les *signa*, et autres procédés de notation, un seul copiste a dû noter toute la musique. Nous remarquons un changement dans la couleur de l'encre au f.29v (♥22) : jusqu'alors, la musique est copiée avec une couleur noire, nettement différente de celle du texte, tandis que par la suite, musique et texte sont tous deux d'un marron identique. Il survient aussi un changement dans le procédé de copie après le f.34 (♥26) : jusqu'à ce point, le copiste a toujours essayé de limiter chaque rondeau à une seule double page du manuscrit, ce qui l'a forcé à écrire parfois très petit (voir ♥15, 22, 23 [planche 4], 26) et même d'écrire une partie du texte en marge (voir ♥15, 21, 25 [planche 6]), sinon d'omettre une strophe (♥22). Après le f.34 par contre, les rondeaux ont tendance à s'étaler sur deux doubles pages, même si l'écriture en devient plus grande (♥32, 33, 43) ; il existe toutefois deux cas ici où le rondeau reste limité à une seule double page (♥34, 39). Mais tous ces changements sont indépendants les uns des autres, indépendants aussi des changements dans l'enluminure et dans la notation des textes : presque tout copiste est plus ou moins susceptible de telles modifications dans ses procédés, surtout quand il s'agit d'un manuscrit de format aussi extraordinaire.

Cette forme de cœur a posé un problème particulier concernant l'espace, problème qui a amené le scribe à changer son approche après le f.34. Les chansonniers français de cette époque (aussi bien que **Esc**, **Pav**, et **Sev**) ont toujours le discantus seul sur la page de gauche,

f.lat. 10536, qui porte une marge égale tout autour de la page, et donc un champ d'écriture qui suit la forme du manuscrit.

10. voir ci-dessous, au paragraphe no. 7.

ce qui laisse de la place sur cette page pour la notation du texte. Dans ♥, à cause de manque de place sur la page opposée pour noter intégralement les parties de ténor et contraténor, ce dernier a dû être noté en bas à travers les deux pages visibles. (Le même phénomène se retrouve dans certaines chansons de **Mel** et partout dans **RCas** : la plupart des manuscrits italiens des dernières années du XVe s., n'ayant pas besoin de porter plus que l'incipit du texte, ont une disposition différente qui exploite d'une autre façon la page de gauche.) Le seul endroit où ♥ quitte sa disposition habituelle est aux f.3v-4, qui présentent le début de *Zentil madona* ♥4 : ici la disposition des parties de ténor et contraténor sur la page de droite a été sans doute conçue pour laisser une grande place à la miniature, qui remplit la plus grande partie de la page opposée — ce qui montre une disposition préméditée de ces éléments.

Le copiste a fait deux erreurs importantes. ♥10 fut coupé en deux par l'interpolation de ♥11 ; et au ♥41 le copiste a complètement omis la *secunda pars*, qui figurait probablement sur les pages suivantes dans le manuscrit qui lui servait de modèle.

5. COPIE DU TEXTE. Jean Porcher a proposé l'existence de deux copistes pour les textes de ♥, l'un pour les chansons italiennes et l'autre pour les françaises. Il est vrai que les textes dans les deux langues ont un aspect assez différent ; mais une explication plus vraisemblable de cette différence tiendrait au caractère très corrompu des textes italiens. L'homme qui les a notés ne connaissait évidemment pas l'italien couramment, et la différence apparente d'écriture vient plutôt de son manque de familiarité.

Un indice dans cette direction ressort des paroles qui ne changent pas d'une langue à l'autre : ce sont les indications « Tenor » et « Contraténor », qui se retrouvent à presque tous les folios. Il faut avouer que le copiste, en écrivant ces indications tant de fois, a fait preuve d'une certaine variété ; il est possible, par exemple, de distinguer jusqu'à neuf formes différentes de la lettre « e » dans « Tenor ». Mais l'analyse comparative de ce mot tel qu'il apparaît, par exemple, aux ff.5, 18, 20, 30, 31, 32, 53 et 56, devrait suffire pour démontrer de façon concluante que le copiste des textes italiens et français fut un seul personnage.

Le procédé qu'a utilisé le copiste pour ajouter les textes est resté relativement constant. Il a tracé, semble-t-il, des lignes servant de repères dans l'écriture du texte, puis les a effacées par la suite : dans la plupart des chansons il reste des traces de gommages sur toutes les lignes de texte, mais rien ne se remarque en dessous de ces gommages, même aux rayons ultraviolets ; sur certains folios tardifs, cependant (surtout aux ff.56ss), n'ayant pas été gommées, ces lignes sont clairement visibles.

Il est évident que la musique avait déjà été notée quand le copiste s'est mis à écrire le texte pour chaque chanson. Si dans un cas (♥41) il a bien noté un texte là où il n'y avait pas de musique, ceci est un cas exceptionnel. La musique est toujours écrite en notes régulièrement espacées, tandis que le texte est plus inégal. Si un vers de texte termine avant ce qui semble être la fin de la musique qui lui convient, il y aura souvent un vide avant le début du prochain vers. En général, ce ne fut qu'une question de convenance, plutôt que d'exactitude musicale ; et dans la plupart des cas, la première considération du copiste fut celle de la régularité visuelle. Il existe en outre des indications diverses que la musique fut copiée en premier. Au f.17v le mot « Contraténor » est coupé en deux après le syllabe « Con », pour donner la place à une note grave — la seconde note de la partie de contraténor dans *O meschin enamorati* ♥13. En trois autres endroits le texte continue bien après que la musique même s'arrête : aux ff.10v (*La gracia de voe* ♥8), 11v (*Perla mya cara* ♥9) et 13v (*Finir voglio la vita mya* ♥11). Dans ces trois cas, le texte est copié de façon bien serrée, mais ne rentrera pas toujours avec élégance dans un

espace petit, tandis que la notation musicale aurait pu facilement s'espacer plus largement. La seule raison pour laquelle ce phénomène ne se reproduit pas ailleurs dans le manuscrit, c'est que ces trois chansons sont les plus syllabiques de toutes.

Il est impossible de dire si le copiste musical est identique ou non au copiste du texte : quoique l'ample bec de plume utilisé pour l'écriture gothique formelle des textes donne un effet assez différent de celui de l'écriture musicale serrée, il paraît bien probable que les deux écritures sont de la même main — avec les becs de plume différents et (dans ♥1-21) une couleur différente d'encre. Avec tant de chansons serrées de façon peu réaliste pour rentrer dans une seule double page avant le changement de procédé à ♥27, il semble possible que toute la musique jusqu'à ce point ait été copiée avant l'ajout du texte.

Deux éléments de la copie du texte sont particulières à ♥. D'abord, en copiant les strophes supplémentaires d'un rondeau qui remplissait deux doubles pages, le copiste avait tendance à noter la troisième strophe entièrement sur la deuxième double page — ce qui y mettait deux vers de texte propres à la musique de la première double page. Nous voyons cette particularité aux ♥27, 28, 30, 32, 36 et 43. Dans *Comme femme desconfortée* ♥29, il a fait pire en renversant ce procédé, notant les trois vers de la seconde strophe sur la seconde double page (tandis que leur musique se trouve sur la première), et la troisième strophe entière sur la première double page (quand la musique de son dernier couplet se trouve sur la seconde). Dans *Je ne veis onques* ♥42 il a noté la suite intégrale du texte sur la première double page. En effet, pas une seule fois, quand il a copié un rondeau sur deux doubles pages, le copiste n'a noté tout le texte supplémentaire à la page où la musique le demandait.

Le second trait dans la copie textuelle est d'une rareté et d'une importance telles que nous avons déjà eu à en discuter (voir ci-dessus, pp.XXXVss). Alors que pratiquement tous les manuscrits de ce répertoire avant 1490 ont noté le texte sous la seule partie de discantus, ajoutant uniquement l'incipit textuel aux ténor et contraténor, le scribe de ♥ a ajouté d'habitude beaucoup plus de texte aux voix inférieures. A commencer par ♥23, il semble avoir essayé de noter une strophe intégrale de texte à chacune des trois voix, même si, comme on le voit, dans deux cas seulement il a réussi à leur donner toutes une strophe tout à fait entière ; ailleurs il manque des paroles et même des vers complets de texte.

6. ENLUMINURES. Cette analyse peut se diviser en trois catégories distinctes : celles des initiales, des décorations marginales, et des miniatures.

Les initiales sont approximativement uniformes, quoiqu'on observe une certaine baisse de qualité vers la fin du manuscrit.¹¹ Deux schémas seulement de coloration sont utilisés : toutes les lettres sont en or, mais au fond alternent les couleurs bleu et rouille. Comme l'a observé Edward Kottick,¹² il y a en fait deux dessins nettement différents dans la peinture d'initiales, dessins qui sont particulièrement évidents dans les deux formes différentes du cadre donné à la lettre « C » pour « Contraténor ». Cette lettre apparaît au coin gauche en bas du champ de notation, et côtoie donc une marge diagonale : le style « A » lui donne un cadre rectangulaire qui coupe donc à travers la marge, tandis que le style « B » reste à l'intérieur de la marge et prend une forme plus irrégulière. Kottick a remarqué également que ces différences coïncident avec une autre, moins facile à détecter, dans le style de la lettre « T » pour « Tenor » : tandis que le

11. Au f.46 une lettre enluminée a été omise : le carré est rempli seulement par un fond bleu, en préparation pour la lettre qui n'a jamais été ajoutée ; voir le commentaire à ♥ 32.

12. KottickM, 24-25 ; KottickC, 14-15.

miniaturiste du style « A » a utilisé plusieurs formes différentes, celui du style « B » a utilisé la même forme à chaque fois. A partir de ces critères, il est assez facile de détecter d'autres différences dans les techniques de hachure et de tracé dans les lettres, et de les attribuer à deux artistes différents : c'est le miniaturiste « A » qui a assuré les ff.1-39v (cahiers « a »-« e ») et 56-57v¹³ aussi bien que 62-63v (les folios extérieurs du cahier « h ») ; « B » a fait les ff.40-55v (cahiers « f »-« g »), 58-61v (les quatre folios centraux du cahier « h »), et 64 (la seule page du cahier « i » qui comporte de la musique).

En préparant une page pour les décorations, l'enlumineur a tracé une nouvelle marge en plomb à 1 cm. environ du bord, à l'aide apparemment d'un compas pour suivre les courbes cordiformes du manuscrit ; ensuite il a retracé cette marge à l'encre, là où il voulait la même couleur mauve clair qu'aux portées musicales.

Les décorations sont en quatre couches :

(1) ff.[D]-39v (cahiers « a »-« e »), avec dessins élaborés de fleurs et de figures. Particulièrement remarquable dans ces détails minutieux est l'absence relative d'instruments de musique, ainsi que l'absence totale de symbolisme ayant rapport au cœur. Les décorations ont une structure symétrique dans laquelle chaque recto porte le reflet exact de son verso dans les contours, quoique dans tous les cas la coloration sur les deux côtés du folio est différente.¹⁴

(2) ff.40-47v (cahier « f »). On retrouve la même symétrie ici, mais il s'agit de fleurs seulement ; la décoration y est donc bien réduite.

(3) ff.48-55v (cahier « g »). Ici les décorations changent de façon substantielle, en ce qu'elles ne sont plus symétriques, et ne consistent qu'en un minimum de feuillages.

(4) Dès le f.56 (cahier « h ») il n'y a plus d'enluminure, à part les initiales colorées ; mais aux ff.56v-63v toutes les majuscules sont obscurcies.¹⁵

Il nous est difficile de savoir si la réduction dans la décoration résulte d'une pénurie de fonds ou plutôt d'un manque de temps ; mais il est toutefois frappant en général de constater la fréquence avec laquelle des miniatures du genre de ♥ tombent, d'une belle profusion au début du manuscrit, avec une relative absence à la fin. Nous remarquons que dès le cahier « f », où la décoration commence d'abord à s'atténuer, les lettres de signature se transforment aussi, pour devenir plus foncées de couleur, et plus grandes. Autant qu'on puisse le dire, la première couche (cahiers « a »-« e ») est d'un artiste, et le reste du manuscrit d'un autre ; mais leurs styles les apparentent à une même famille.

Les miniatures aux ff.[D] et 3v sont étudiées en profondeur par Jean Porcher.¹⁶ Celle du f.[D] montre Cupidon, ayant tiré une flèche dans le cœur d'une dame ; à côté de celle-ci se trouve Dame Fortune sur sa roue. Au dessous de celle-ci se trouve le blason de Jean de Montchenu. Au f.3v c'est apparemment la même dame qui est représentée avec un jeune homme, bras dessus bras dessous. Bien que la chanson de cette page (*Zentil madona deh non m'abandonare* ♥4) ne semble pas appropriée à l'image, cette dernière est clairement destinée à son emplacement, comme nous l'avons vu, puisque cette page seule diffère de la disposition de tout le manuscrit. Il est en effet assez évident que toutes les enluminures et décorations furent déter-

13. Kottick enregistre cette section comme étant aux ff.56-58, mais elle termine certainement au f.57v — en effet, la logique du système prouve que ce doit être le cas, puisque chacun des artistes était occupé avec deux bifolia de ce cahier.

14. Ce système est relativement commun dans les manuscrits hautement décorés de l'époque, et cela pour des raisons évidentes : il élimine le problème d'enluminures qui se voient à travers le folio, et accentue les contours du dessin.

15. C'est un style d'enluminure typique des manuscrits du XV^e s.

16. voir p. XV.

minées à l'avance par le copiste, puisque ♥ ne comporte aucune attribution d'auteur pour ses chansons : de telles attributions seraient normalement apparues au dessus de la musique, dans l'espace rempli à présent par les décorations.¹⁷

7. INDEX ET FOLIOTATION. Le manuscrit n'avait à l'origine ni d'index ni de foliotation. Ceci est vrai dans bon nombre de manuscrits de l'époque, dont **Cop291** et **Mel**. S'il était juste de proposer que notre manuscrit a été rogné au moment de la reliure, les chiffres des folios ont dû être notés après ce découpage, car ils sont toujours à mi-distance du bord de la décoration et de l'extrémité supérieure de la page. Quand il n'y a pas de décoration dans cette marge supérieure (ff.48ss), les chiffres sont plus bas, à mi-distance cette fois de la musique et du bord de la page.

La foliotation est absolument uniforme partout dans le manuscrit et l'index : évidemment, c'est celui qui a fait l'index qui est également responsable pour la foliotation du manuscrit.¹⁸

L'écriture de l'index est italianisante, et très différente de celle qu'on trouve ailleurs dans le manuscrit : remarquons en particulier les traits de plume fins et la forme humaniste des « g », « d » et « e » partout dans cet index. Son auteur parlait l'italien couramment, plutôt que le français : pour presque tous les titres italiens de chansons il donne une orthographe à lui, qui relève d'un italien idiomatique (et cette orthographe est souvent si différente de celle qui se trouve dans les chansons elles-mêmes qu'elle a été remarquée dans le commentaire). Pour les chansons françaises, par contre, il essaie de suivre exactement l'orthographe du manuscrit, et quand il se trompe, c'est par ignorance de la langue française : ainsi donne-t-il *Ma moche rit* pour *Ma bouche rit* ♥31, *De mon pavoir* pour *De mon pouvoir* ♥39, et *Je ne vis aques* pour *Je ne veis onques* ♥42.

Ce personnage était assez peu familier avec le répertoire : pour trois chansons il a indexé aussi bien la seconde double page que la première (♥12, 13, 20), et dans un cas il n'a enregistré que la seconde double page, oubliant la première complètement (♥33). (Une main vraisemblablement bien plus tardive a rajouté, en crayon, l'incipit « Adieu Dijon » de la seconde double page de ♥37 à l'index, à cause probablement de son intérêt géographique.) Mais ce sont des erreurs passagères : il y a bien plus de chansons étalées sur deux doubles pages où il n'a pas fait cette erreur, et il est particulièrement important, à cet égard, de remarquer qu'il n'a pas indexé la *secunda pars* de *Mort he mercy* ♥10, bien qu'elle apparaisse seulement après ♥11 : peut-être connaissait-il cette chanson, d'ailleurs italienne.

En tout cas, celui qui a fait l'index était Italien, avec peu de connaissance du français ; et il semble avoir travaillé quelque temps après l'achèvement du manuscrit. L'index doit avoir été ajouté après que le manuscrit soit passé des mains de Jean de Montchenu à celles d'un Italien.

17. Cela pourrait bien expliquer pourquoi les attributions dans **Lab** ne furent rajoutées qu'après : **Lab** étant petit et hautement décoré, son copiste original aurait hésité à mettre les noms d'auteurs là où ils troubleraient l'œuvre de l'enlumineur qui devait le suivre.

18. Il vaut la peine de mentionner que, à proprement parler, il ne s'agit presque certainement pas ici d'une foliotation, mais plutôt de la numérotation des pages doubles, c'est-à-dire, de l'unité visuelle formée par ce qu'on appelle aujourd'hui le verso d'un feuillet et le recto du suivant. Cela explique, par exemple, que le premier folio de musique ne soit pas numéroté. Ce système se trouve dans beaucoup de manuscrits médiévaux, comme on le voit plus facilement dans des sources telles que Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213, ou bien Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q15, où plusieurs pièces qui n'occupent qu'un verso sont attribuées dans l'index à ce qu'on appelle aujourd'hui le recto suivant. Mais dans l'absence d'une terminologie courante pour traiter du système médiéval de numérotation, nous avons parlé de cette numérotation — quoique inexactement — comme foliotation, et l'avons traitée comme telle.

8. RELIURE. La reliure actuelle, en velours rouge sur carton, ne peut être datée, mais doit presque certainement venir du XIXe s., peut-être de l'époque où le manuscrit était dans la collection de Pichon (1865-97). L'irrégularité de contour des bords de feuillets remonte sans doute à une recouture de cette époque. Comme il a été expliqué ci-dessus, le manuscrit a dû rester en fascicules séparés jusqu'à l'achèvement des enluminures (procédé typique à l'époque) ; et il a probablement reçu un découpage de finition au moment de sa première reliure. C'est pendant ce travail de découpage que le coin d'une lettre enluminée a été coupé, au f.49v. Mais les chiffres de foliotation (et donc l'index aussi) furent rajoutés après ce découpage. Il reste des traces de dorure, datant probablement du XVe s.

9. CORRECTIONS. Comme la plupart des manuscrits de l'époque, ♥ comporte plusieurs corrections mais, à une exception près, toutes semblent avoir été faites au moment de la copie : il n'a pas d'indication d'un correcteur, distinct du copiste, qui aurait vérifié le manuscrit après son achèvement. Une hampe ajoutée incorrectement à une note a été gommée dans ♥20, 23, 24, 27, 30 (deux fois), 31 et 41 ; un point ajouté à tort est gommé dans ♥1 et 28 ; des hauteurs de note sont corrigées dans ♥1, 4, 6, 7, 16, 17, 20, 28 et 31 ; des clefs sont corrigées dans ♥2, 11, 16 et 28 ; le texte est corrigé dans ♥10, 31 et 32 ; des notes superflues sont grattées dans ♥7 et 10 ; des rythmes sont corrigés dans ♥29 et 38. Dans ♥7 le copiste a commencé à noter la partie de contraténor au mauvais endroit, puis s'est repris après quelques notes. Dans ♥27 le *signum congruentiae* est soigneusement effacé à chacune des trois voix, ce qui est bien inexplicable (voir commentaire). A la cadence médiane de ♥43 le copiste avait du mal avec les ligatures dans les parties de ténor et contraténor (voir commentaire). Il y a un grattage illisible dans la partie de discantus au ♥22. Enfin, dans ♥4 nous voyons le seul changement qui semble avoir été opéré plus tard : sur le *mi* qui se trouve sept notes avant la fin, la hampe est une addition plus tardive. Le peu de grattages qui affectent le texte sont traités à l'endroit approprié du commentaire.

10. NOTATION ET SIGNES DE MENSURATION. Toutes les voix dans notre manuscrit portent les signes de mensuration, à moins que la mensuration y soit « 0 », auquel cas le signe est parfois omis. Cette omission est relativement fréquente dans les manuscrits de l'époque, et s'accorde avec la règle de Robertus de Anglia, rapportée par Ramos de Pareia : « quando signum temporis non reperitur, perfectum esse tempus arbitrabatur ». ¹⁹ Mais bien souvent dans ♥, une ou deux des autres voix portent dans ce cas le « 0 » : en effet, sur 23 pièces en *tempus perfectum* seulement dix n'ont aucun signe de mensuration, dont six se situent juste à la fin du manuscrit (♥36, 38, 40-43 ; ♥39 porte le « 0 » dans une seule voix). Ceci nous donne l'impression d'un léger changement de procédé dans la copie.

Les « 0 » de ♥ ne sont contredits que très rarement par d'autres manuscrits : dans ♥4, MC donne « C » dans une voix et Spec, inexplicablement, donne « ⊙ » au discantus ; dans ♥23, la plupart des sources s'accordent avec ♥, mais Dij, FR2356 et Pix donnent « C » (ce qui pourrait être meilleur, voir plus loin). Dans ♥3, 32, 38 et 42, la mensuration hypothétique de « 0 » se voit confirmée par d'autres sources. Des brèves sans point qui doivent cependant être parfaites confirment le « 0 » conjectural dans ♥1, 39 et 40 ; des points de division et des groupes de coloration confirment un « 0 » pour ♥8, 32, 40, 41 et 43.

19. FallowsR, 103-4.

Il existe, par contre, certaines irrégularités qui témoignent du déclin de l'époque où le *tempus perfectum* régnait en maître. Dans ♥11, 23, 35, 36 et 38, le *tempus perfectum* n'est pas nécessaire, puisque la notation se lit de la même façon sans lui. Du même, ♥4 ne fait pas un usage régulier du *tempus perfectum*, aussi sa structure métrique irrégulière explique-t-elle pourquoi le copiste de MC a changé ce signe de mensuration. Dans la partie de discantus à la m.5, ♥18 transgresse la règle *similis ante similem semper perfecta est*²⁰ ; ♥23 donne dans la partie de contraténor des syncopes qui semblent contredire le « 0 » ; dans la cinquième mesure du contraténor, ♥29 comporte une erreur, dans ce que la seconde note devrait selon la règle être en valeur double par l'*alteratio*²¹ ; enfin dans ♥43, contraténor et ténor empiètent tous deux sur le *similis ante similem* à la cadence médiane, tels qu'ils sont notés (voir commentaire).

Nous retrouvons « C » dans quinze pièces, ainsi que dans la *secunda pars* de deux autres. Les seules variantes sont : « C » pour ♥19 dans L31922, pour ♥20 dans Cape, et pour ♥21 dans F176 ; « $\text{C} 2$ » pour ♥27 dans F59, et pour ♥21, 22, 27 dans Glog.

« C » n'apparaît que dans *O rosa bella* ♥7, *Ma bouche rit* ♥31, et dans la *secunda pars* de *Terriblement suis* ♥38. Dans ♥7, plusieurs manuscrits changent en « 0 » dans la section finale, et tous les manuscrits de Trente donnent la chanson en valeurs doubles avec « C ». Dans la *secunda pars* de ♥38, Pav donne également des valeurs doubles et « C ». Dans ♥31 Odh et Sev ont « C », Glog donne « $\text{C} 2$ », et Lab et Wolf, à la *secunda pars* seulement, donnent « C ».

Trois signes de mensuration n'apparaissent qu'une fois dans ♥. Tous sont contredits par d'autres sources, et tous sont examinés dans la partie appropriée du commentaire. Ils sont la combinaison « $\text{C} 2/0/ \text{C}$ » dans ♥6, « $\text{C} 3$ » dans ♥16, et « 03 » dans ♥18.

Des changements de tempo ou de mètre indiqués par les signes de mensuration sont rares. Celui qu'on retrouve dans la plupart des sources d'*O rosa bella* ♥7 est omis ici — peut-être en confirmation avec l'opinion générale que le temps reste constant à travers le changement de « C » à « 0 », et que, dans ce cas, le nouveau signe de mensuration n'était qu'une clarification de la structure métrique. Dans *O pelegrina, o luce* ♥12, ce changement est signalé par une *color* en noir à l'intérieur de « C » (dans ♥ aussi bien que dans les deux sources concordantes) — un usage irrégulier qui, pourtant, rend évident le fait que la durée de la mesure reste constante. Le même phénomène se reproduit dans *L'aultre jour* ♥16, où le changement de « $\text{C} 3$ » (« $\text{C} 3$ » dans BQ16 et P16664) en « C » se fait une mesure plus tard au discantus qu'aux ténor et contraténor — ce qui détermine les changements de tempo. Aucune des deux versions du changement dans *Terriblement suis* ♥38 ne nous renseigne clairement sur la relation des tempi : il semble peu probable qu'une relation littérale quelconque des tempi y fût entendue.

11. SIGNA CONGRUENTIAE. Comme bien des manuscrits du XVe s., ♥ utilise le signe qu'on appelle diversement *corona*, *fermata* ou *signum congruentiae*.²² La forme du signe y est toujours celle d'un crochet au dessus de deux points (comme il est reproduit dans l'édition), quoique le *signum* apparaisse souvent sous des formes très différentes dans les autres manuscrits de l'époque. Ses significations sont diverses, et ne se laissent pas toutes expliquer de façon satisfaisante.

Son usage le plus fréquent ici se trouve dans le rondeau, où il apparaît à la cadence

20 Apel, *op. cit.*, 108 ; de telles transgressions sont bien plus fréquentes que ne l'indique Apel.

21. *op. cit.*, 112s.

22. *Signum congruentiae* est le terme utilisé par le théoricien Anonyme XII ; voir CS 3, 483.

médiane (le moment où le musicien doit retourner au début deux fois dans la seconde strophe) pour signifier l'emplacement du retour, comme dans ♥3, 14, etc. Normalement, le rondeau est copié sans barres après cette cadence médiane (tandis qu'une ballade doit toujours les avoir à cet endroit). Dans une ballade, la musique se répète souvent d'un point juste avant la cadence médiane, qui est lui aussi indiqué par le *signum*. Cela n'arrive pas pour l'unique ballade de ♥ (*L'autre jour* ♥16), mais existe — vraisemblablement pour la même raison — dans *Zentil madona* ♥4, qui a probablement commencé sa vie comme une ballade française ou anglaise.

Un phénomène similaire se reproduit dans la bergerette. Juste avant la fin de la *secunda pars*, la musique se répète d'habitude à partir du demi-point, où il y a toujours une barre ; cette répétition est indiquée par un *signum congruentiae*, tel qu'on le voit dans *Ma bouche rit* ♥31 (quoique *Terriblement suis* ♥38 indique le même processus par une double barre).

Dans plusieurs autres cas, le *signum* apparaît à la cadence médiane d'une chanson, bien que le poème ne soit pas un rondeau proprement dit : nous voyons dans *Chiara fontana* ♥5 et *O pelegrina, o luce* ♥6 des exemples de ce genre, où le *signum* ne semble indiquer que l'emplacement de la cadence interne principale. Ceci représente le type de cas où l'on peut difficilement savoir quelle interprétation est la plus appropriée. On pourrait supposer qu'il s'agit simplement d'une indication analytique ; ou bien l'on pourrait suivre la description du *punctus morae generalis* par Tinctoris²³ en prolongeant légèrement la durée de l'accord.

D'autres exemples semblent clairement destinés à un usage analytique, quoique limités à des points particuliers. Dans *La gratia de voe* ♥8 et dans *O meschin enamorati* ♥13, ce signe indique l'endroit où le texte retourne de la *volta* au refrain original — ce qui est assez répandu dans les sources de la chanson espagnole qui se rapprochent tant, sur les plans formel et musical, de ces deux chansons. Le signe pourrait se décrire ici comme une indication au chanteur que le texte nouveau qu'il vient de chanter est terminé, et qu'il doit reprendre les derniers vers du texte original.

Enfin, le *signum* apparaît dans *Ben lo sa Dio* ♥2, à un point où il ne peut indiquer qu'un *fermata* ou bien un point d'ornementation — *punctus organicus* (voir commentaire).

Dans plusieurs cas le lecteur peut rejeter l'interprétation proposée du *signum congruentiae*, surtout dans les chansons italiennes, où le répertoire est plus petit, où les formes sont moins nettement définies, et où il y a donc moins la possibilité d'évaluer des solutions en termes de passages parallèles. Dans bien des cas, la réponse ne peut se présenter que par un raisonnement inductif, et c'est pour cette raison qu'il est préférable de désigner ce signe par l'appellation non-spécifique de *signum congruentiae*, un signe d'avertissement dont la signification doit se déduire du contexte musical et formel.

12. PARTICULARITÉS DE LECTURE. S'il y a plusieurs cas dans lesquels les versions musicales de ♥ coïncident presque exactement avec celles de certains autres manuscrits de l'époque, il n'existe pas de logique apparente dans ces rencontres. La raison en est simple. Les autres sources existantes furent pour la plupart rassemblées dans des centres loin de la Savoie française.

Il existe plusieurs exemples de variantes importantes uniques à ♥, particulièrement dans le domaine de la structure métrique. *Cent mille escus* ♥22 est une chanson dont les mesures finales semblent avoir posé des problèmes considérables, soit au compositeur soit aux copistes de l'époque : dans maintes sources elle arrive à sa conclusion à un point apparemment au

23. voir CS 4, 45s et 187.

milieu d'une mesure, et des variantes diverses subsistent, dont la plupart peuvent s'expliquer comme des efforts de rationalisation. Or, la variante de ♡ est la seule à doubler la valeur d'un temps qui se trouve plusieurs mesures avant la fin, ce qui répare la situation par une solution qui représente une recomposition soignée. Un phénomène analogue se retrouve dans deux chansons pour lesquelles il n'y a qu'une autre source : *Ma bouche plaint* ♡33 et *Faites-moy sçavoir* ♡43. Dans les deux cas, la variante de ♡ est plus courte d'un temps que celle de la source concordante.

Une semblable indépendance et apparemment une révision des matériaux reçus apparaît dans *Hora cridar oyme* ♡1, où le contraténor diffère quelque peu de celui des quatre autres sources, ainsi que dans *Dona gentile* ♡3, où les concordances sont par ailleurs très proches de ♡. *Comme femme* ♡29 paraît dans ♡ avec une partie de contraténor entièrement recomposée, tandis que les neuf autres sources s'accordent assez intimement sur cette voix : j'ai suggéré dans le commentaire sur cette chanson que le contraténor de ♡ représente une amélioration considérable par rapport à la version générale, et que l'absence de ce contraténor dans toute autre source affermit l'impression que ♡ reflète une tradition relativement isolée. Il ne faudrait toutefois pas perdre de vue que cet isolement pourrait être finalement plus apparent que réel : si davantage de sources de la Savoie française avaient survécu, nul doute que la situation nous paraîtrait aujourd'hui bien différente.

Un autre exemple de variantes particulières à ♡ se trouve dans les deux chansons de Robert Morton. Le discantus de *Le souvenir de vous* ♡23 est le seul parmi onze sources à inclure une formule ornementée dans la cadence finale. Cette variante paraît moins bonne musicalement, puisqu'elle détruit un parallélisme avec la cadence précédente, un ton plus haut. Dans la mesure où cela peut nous aider, l'expérience indique que la version ornée de ♡ est plus difficile à chanter de façon convaincante dans ce cas particulier. (Le même phénomène se reproduit dans la cadence finale de *Ma bouche rit* ♡31.) Dans *N'aray-je jamais* ♡25 notre manuscrit donne une variante unique dans le ténor à la m.5, variante qui, comme l'indique le commentaire, remonte presque certainement à un essai malavisé d'imposer une conformité là où le compositeur voulait précisément le contraire.

Un cas qui vaut encore l'examen est celui de *Je ne veis onques* ♡42. Ici la grande quantité de sources révèle plusieurs variantes uniques à ♡. Une chanson avec plus de dix concordances a inévitablement beaucoup de variantes partagées entre plusieurs sources, et il peut être utile à cet égard de proposer un petit commentaire au travail impressionnant publié par Allan Atlas sur les variantes dans les sources.²⁴ Atlas présenta son enquête en termes de « variantes significatives », considérant bien des petits détails comme insignifiants. Pour les buts qu'il s'est proposés, le système Atlas est extrêmement efficace ; la preuve en est qu'il a pu l'utiliser pour réviser considérablement nos idées sur bon nombre de chansonniers italiens. Cependant, pour d'autres buts, d'autres techniques peuvent se révéler plus à propos. Nous sommes d'accord avec la thèse d'Atlas que les ligatures, les clefs et les *coronae* sont d'une signification marginale, mais les détails tels que l'ornementation des cadences peuvent certainement se révéler significatifs, s'ils sont uniques parmi dix sources ou plus. Les cadences finales, par exemple, de *Le Souvenir* ♡23 et de *Ma bouche rit* ♡31, déjà mentionnées, sont d'une signification indiscutable dans la caractérisation de ♡. De même, les variantes uniques dans *Je ne veis onques* ♡42, notées dans le commentaire de cette chanson, paraissent importantes : la première en particulier serait classée comme non-significative par Atlas, pourtant elle fait partie d'une accumulation imposante d'informations tendant à une caractérisation de ce manuscrit.

24. AtlasC, particulièrement aux pp.39-48.

Pour cette raison, une quantité des variantes uniques sont identifiées dans les commentaires de chansons individuelles.

13. **PROVENANCE.** Comme nous avons vu, il ne fait aucun doute que le manuscrit ait été préparé à l'origine pour Jean de Montchenu. La disposition inhabituelle de ♥4 sur la f.3v montre que les deux miniatures furent projetées dès le début de la copie ; et le blason de Montchenu fait partie intégrante de la première miniature. Le manque de pompons d'évêque sur le blason prouve que le manuscrit dut être préparé avant 1477, quand Montchenu est devenu évêque ; et l'association intime entre Montchenu et l'évêque de Genève entre 1470 et 1476, en même temps que le caractère corrompu des textes italiens, fait penser que le manuscrit a été compilé en Savoie française pendant ces années. Le style similaire de décoration dans plusieurs autres manuscrits de cette région renforce cette hypothèse de façon évidente. L'examen de l'index et de la foliotation montre que ceux-ci furent ajoutés par un Italien, probablement après que le manuscrit n'ait plus été en possession de Jean de Montchenu, peut-être après sa mort, vers 1500. Le manuscrit était apparemment en Italie à cette époque.

Un *ex libris* situé à l'intérieur du premier folio est celui du marquis Giuseppe Orazio Pucci de Florence, chevalier de Malte (3 janvier 1782 — 19 janvier 1838)²⁵ : une tête de Sarrasin tournée vers la gauche.²⁶ Un cachet rouge en monogramme sur le troisième folio de l'index donne les lettres « G L P » dans un cercle : il semble dater du XVIII^e ou XIX^e s., il est probablement italien, et il pourrait être de la famille Pucci ; mais il n'a pas encore été identifié.

La bibliothèque Pucci fut vendue en 1840 au collectionneur Guglielmo Libri-Carrucci (1803-69), pour la somme de 3.000 *scudi*, à payer en six ans.²⁷ Aucune trace du chansonnier n'apparaît dans les catalogues des fameuses ventes Libri, faites par Sotheby de Londres en 1859-62²⁸ ; pourtant, Libri avait une excellente collection musicale, et il semble peu probable qu'il n'ait pas acquis ce splendide volume quand il acheta la bibliothèque de Pucci. Même en l'absence d'une documentation précise, il serait raisonnable de supposer que le manuscrit ait appartenu à Libri.

En avril 1865 le chansonnier apparaît dans le catalogue de vente de l'excellente bibliothèque de Chedeau, un avoué de Saumur.²⁹ D'après l'exemplaire de ce catalogue qui se trouve à la Bibliothèque nationale (Δ19197), le manuscrit fut vendu le jeudi 6 avril pour la somme de

25. A. M. Migliarini, *Alcuni fiori alla memoria del Marchese Cavaliere Giuseppe Pucci* (Florence, 1839) ; voir aussi Pompeo Litta, *Famiglie celebri italiani*, disp.158 (Milan, 1869), tavola VII (vol.X). Iain Fenlon et James Haar ont proposé que le manuscrit de motets florentin (de 1530 environ) Rome, Biblioteca Valicelliana, S1.35-40, a pu être préparé pour la famille Pucci à Florence, voir *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century* (Cambridge, 1988), 128-9. Il semble donc au moins partiellement possible que ♥ soit passé presque directement des mains de Jean de Montchenu dans celles de la famille Pucci, amateurs de musique, chez qui l'index fut ajouté. Contre cette hypothèse, pourtant, nous pouvons avancer ces réserves : si l'écriture de l'index est certainement italienne, il n'est pas sûr qu'elle provienne de Florence ; et l'*ex libris* du marquis Giuseppe Pucci pourrait nous laisser croire qu'il s'est nouvellement procuré le manuscrit au XIX^e s. Bien des conclusions dépendent de la date et de l'origine de l'empreinte rouge « G L P ». Il est bien plus probable que le marquis Giuseppe Pucci l'a simplement acheté en Italie, où se trouvera le manuscrit après avoir quitté les mains de Jean de Montchenu.

26. Victor et Henri Rolland, éd., *J.-B. Rietstap : Armorial général illustré* (Lyon, 3/1954), pl. 104.

27. Carlo Frati (éd. Albano Sorbelli), *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, Biblioteca di bibliografia italiana 13 (Florence, 1933), 475.

28. Lenore Coral a eu l'obligeance de vérifier les catalogues de vente de 1847 et 1857 à Paris, et nous a aidé également à retrouver en général des catalogues et des prix.

29. *Catalogue des livres rares et précieux, manuscrits et imprimés, composant la bibliothèque de M. Chedeau de Saumur* (Paris : L. Potier, 1865), 113-14, no. 587. Description signé « L. R. de L. »

1920 F, au baron Jérôme Pichon (1812-96).³⁰ Juste en dessous de l'*ex libris* de Pucci, nous trouvons celui de Pichon, un octogone rouge à décoration en or, avec la devise : « MEMOR FUI DIERUM ANTIQUORUM PS. CXLII ».³¹ Pichon remit le manuscrit en vente, dans la même salle, en 1869 : selon l'exemplaire du catalogue à la Bibliothèque nationale (Δ19454), il fut vendu le mercredi 21 avril pour la somme de 2300 F à un nommé « Rodrigue »³² ; mais en fait, Pichon avait retiré le manuscrit de la vente, comme il est expliqué dans le catalogue de la vente de 1897 de sa bibliothèque.³³ Selon l'exemplaire de ce catalogue à la British Library (11907.r.12), il fut vendu pour 6800 F.

Après la vente Pichon de 1897³⁴ le manuscrit est entré dans la célèbre collection du baron James de Rothschild (1844-81), puis appartient à son fils, le baron Henri de Rothschild (1872-1947), qui avait continué à agrandir sa collection sur les conseils prudents de son conservateur, Emile Picot.³⁵ A l'intérieur du premier folio, à côté des *ex libris* de Pucci et Pichon, sont écrits au crayon cinq chiffres, tous apparemment se référant à la collection Rothschild : « Cat. IV. no. 2973 » renvoie au volume de 1912 du catalogue de la collection rédigé par Picot ; « I.5.13 », à sa cote actuelle à la Bibliothèque nationale ; et trois cotes semblables, plus anciennes, témoignant de la réorganisation de la bibliothèque Rothschild, à mesure qu'elle grandissait — « E.8.4 », « L.10.9 » et « V.6.13 ».

Par un acte daté du 22 mars 1933, le baron Henri de Rothschild donna la bibliothèque James de Rothschild intégralement à la Bibliothèque nationale, où elle est préservée aujourd'hui avec les mêmes cotes.

30. Ce prix est enregistré dans les catalogues de la vente de Pichon comme étant 2016 F, ce qui comprend une taxe de 96 F.

31. Henri Tausin, *Supplément au Dictionnaire des devises historiques et héraldiques* (Paris, 1895), 312. Une description de la vie de Pichon comme collectionneur apparaît dans la préface à la vente de 1897 de sa bibliothèque, signée par Georges Vicaire.

32. *Catalogue des livres rares et précieux, manuscrits et imprimés, de la bibliothèque de M le Baron J. Pxxxx* [Pichon] (Paris : L. Potier, 1869), 153-4, no. 636. Même description qu'en 1865. Un autre exemplaire, Bibliothèque nationale, 4o Z Le Senne 2889, donne le même prix, mais avec le nom « Rodrigais » ou « Rodrigues ».

33. *Catalogue de la Bibliothèque de feu M. le Baron Jérôme Pichon* (Paris : Librairie Techener, 1897), 261-3, no. 900. Même description qu'en 1865 et 1869, signée « Le Roux de Lincy ».

34. A quel moment exact, nous ne pouvons le savoir. En 1905, Léon Gruel, *Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures 2* (Paris, 1905), 7-8 (avec facs. de f.3v-4 comme pl.D du chapitre « Le livre en forme bizarre et irrégulière », pp.5-13), a cité le manuscrit simplement comme ayant fait partie de la vente Pichon de 1897. Aucun des exemplaires du catalogue que nous avons pu consulter, ou sur lesquels nous avons pu nous renseigner, ne donne le nom de l'acquéreur. (Cette liste comprend tous les exemplaires de la Bibliothèque nationale, Paris ; de la British Library, Londres ; de la Yale University Library, New Haven ; de l'University of California at Berkeley Library, Berkeley.)

35. Dans JP 2 (1925), 108, et dans JepK (1927), LXXI, le manuscrit est décrit comme appartenant à la baronne J. de Rothschild. En réalité, la bibliothèque est restée en sa possession jusqu'à sa mort en 1931, par accord avec le baron Henri de Rothschild, bien que celui-ci en soit devenu le propriétaire légal après la mort de son père en 1881 ; voir Henri de Rothschild, *Un bibliophile d'autrefois : le baron James-Edouard de Rothschild 1844-1881* (Paris, 1934), 1-22.

VI LISTE DES SOURCES

1 Sources musicales — 2 Sources des mises en tablature — 3 Sources poétiques

L'orthographe est celle du texte noté sous le discantus, amplifiée si nécessaire par celui des autres voix. Les abréviations sont supprimées sans indication éditoriale. Les initiales omises sont mises entre crochets uniquement quand elles ne se retrouvent pas dans une autre voix.

1. SOURCES MUSICALES

- Aug** Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4o Cod. mus. 25
Réf. : M. Staehelin dans *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1987), 7-63 (facs. et descr.)
No. 16, f.10v Sancte speculum trinitatis = Fortune par ta cruauté ♡27.
- BerK** Berlin, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 78 C 28 (Hamilton 451)
Réfs. : P. Reidemeister, *Die Chanson-Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts* (Munich, 1973) (inv.) ; CC 1, 59, et 4, 272 (bibl.)
No. 2, f.4v-5 Le servitur ♡26 ; no. 6, f.8v-9 T[erriblement suis] ♡38 ; no. 15, f.17v-18 N[aray-je jamais] ♡25 (3vv) ; no. 16, f.18v-19 F[ortune elas] = Zentil madona ♡4 ; no. 18, f.20v-21 M[on seul plaisir] ♡32 ; no. 27, f.29v-30 T[out a par moy] ♡30 ; no. 36, f.40v-42 O [rosa bella] ♡7 ; no. 39, f.44v-45 D = Ora cridar oyme ♡1.
- BQ16** Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q16 (Martini 109)
Réfs. : J. Pease dans *Musica disciplina* 20 (1966), 57-94 (inv.) ; CC 4, 275s (bibl.)
No. 44, XXXX L'aultro jour ♡16 ; no. 86, LXXXI La trentanta = L'aultre d'antan ♡18 (avec contraténor différent) ; no. 113, CXVII [F]ortuna parti crudeley ♡27 (4vv) ; no. 115, CXVIII De tous biens plen ♡19 ; no. 119, CXXII [L]e sovenir ♡23 ; no. 120, CXXIII Ja pris amor ♡17 ; no. 127, CXXX Cento milia escute ♡22.

- BQ18** Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q18 (Martini 143)
Réfs. : S. F. Weiss dans JAMS 41 (1988), 63-101 (inv. et descr.) ; CC 4, 276s (bibl.)
No. 37, f.37v-38 Fortuna parte ♥27 (4vv).
- CantiC** *Canti C numero cento cinquanta* (Venezia, Petrucci, 10 febr. 1503)
Réfs. : RISM 1504/3 ; facs. (New York, Broude, 1978)
No. 93, f.1018v-1019 S'il vous playsist JO. REGIS ♥15 (4vv) ; no. 97, f.1022v-1025 (*recte* 1023) Cent mille escuts ♥22 (4vv).
- Cape** Cape Town, The South African Library, Grey 3.b.12
Réfs. : G. Cattin dans *Acta musicologica* 45 (1973), 165-221 (inv.) ; CC 1, 142s, et 4, 325 (bibl.)
No. 54, f.84v-85 Cum defecerint ligna = De tous biens plaine ♥19 ; no. 76, f.117v-118 O mira circa nos = J'ay moins de bien ♥20 ; no. 81, f.121 Nihil est opertum = Fortune par ta cruauté ♥27 (2vv) ; no. 82, f.121v-122 N'aray [je jamais] ♥25.
- Cop291** København, Det kongelige bibliotek, Thott 291 8vo
Réfs. : JepK (édn.) ; CC 1, 162s, et 4, 335s (bibl.)
No. 3, f.2v-3 N'araige jamais mieulx ♥25 (3vv) ; no. 5, f.4v-5 De tous biens plaine ♥19 ; no. 20, f.25 Le souvenir ♥23 (disc. manque).
- Cop1848** København, Det kongelige bibliotek, Ny kgl. Samling 1848 2o
Réfs. : CC 1, 163s, et 4, 336 ; AtlasC, 69 et 100
p.141 Le souvenir ♥23 ; p.401 [Ma bouche rit] ♥31 (*prima pars*) ; p.431 Mon seul plaisir ♥32.
- Dij** Dijon, Bibliothèque municipale, 517 (olim 295)
Réfs. : M. Picker dans JAMS 26 (1973), 336-40 (inv.) ; DrozT (édn. incomplet) ; CC 4, 338s (bibl.) ; facs. éd. D. Plamenac (Brooklyn, s.d.)
No. 1, f.7 J'ay pris amours ♥17 (disc. manque) ; no. 4, f.9v-10bis Ma bouche rit ♥31 ; no. 10, f.14v-15 De tous biens plaine HAYNE ♥19 ; no. 16, f.20v-21 L'autre d'antan ♥18 ; no. 34, f.41v-42 Comme femme desconfortee ♥29 (avec contraténor différent) ; no.50, f.59v-60 Est-il mercy ♥28 ; no. 73, f.87v-88 Le souvenir de vous ♥23 ; no. 77, f.92v-93 Le serviteur ♥26 ; no. 80, f.97v-98 L'omme bany ♥24 ; no. 96, f.116v-117 N'araige jamais ♥25 (3vv) ; no. 127, f.152v-153 Cent mille escus ♥22 ; no. 128, f.153v-155 J'ay mains de bien ♥20.
- Esc** El Escorial, Biblioteca del monasterio, IV.a.24 (olim IV.o.5)
Réfs. : E. Southern dans *Musica disciplina* 23 (1969), 41-79 (inv.) ; HanenE (édn.) ; CC 1, 211s, et 4, 368 (bibl.)
No. 23, f.27v-28 Mon seul plaisir ♥32 ; no. 29b, f.35v-37 O rosa bella ♥7 ; no. 65, f.76v-77 Le serviteur ♥26 ; no. 75, f.88v-89 Hora cridar oyme ♥1 ; no. 78, f.91v-92 Morte o merçè ♥10 (version Cornago) ; no. 98, f.117v-118 Gentil madona ♥4 ; no. 111, f.130v-131 N'aray je jamais ♥25 (3vv) ; no. 112, f.131v-132 Comme femme ♥29 (avec contraténor différent) ; no. 117, f.136v Je pris amours ♥17 (ténor seul).
- F27** Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Panciatichi 27
Réfs. : B. Becherini, *Catalogo dei manoscritti musicali della biblioteca nazionale di*

Firenze (Kassel, 1959), 118s (inv.) ; CC 1, 232, et 4, 375s (bibl.)

No. 60, f.41v Canti zoiiosi/ Johaii pris amor ♥17.

F59 Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Magliabechi XIX.59 (Banco Rari 229)
Réf. : MRM 7 (édn.)

No. 36, f.35v-36 Ma bouche plant ♥33 ; no. 51, f.50v-51 Fortune per ta cruauté ♥27 ; no. 57, f.56v-57 J'ay maius de biens BUSNOYS ♥20 (*prima pars*) ; no. 70, f.71v-72 Cent mille escus BUSNOYS ♥22 ; no. 102, f.104v-105 Si vous plait que vostre soye JOANNES REGIS ♥15.

F121 Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Magliabechi XIX.121
Réfs. : Becherini, *op. cit.*, 52s ; B. J. Blackburn dans *Musica disciplina* 35 (1981), 121-78 (descr. et inv.)

No. 24, f.24v-25 De tus bem plaine ♥19.

F176 Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Magliabechi XIX.176
Réfs. : Becherini, *op. cit.*, 72s (inv.) ; CC 4, 373s

No. 24, f.32v-34 Ma bouchie rit OCHEGHEM ♥31 ; no. 26, f.36v-38 Vostre bruit DUFFAY ♥21 ; no. 34, f.50v-51 Je ne vis onques ♥42 ; no. 36, f.52v-53 Le sovenir MORTOM ♥23 ; no. 37, f.53v-54 N'aray jamais MORTOM ♥25 (3vv) ; no. 38, f.54v-55 L'omme bani FEDE ♥24 ; no. 41, f.58v-59 Mon seul plaisir DUFFAY ♥32 ; no. 82, f.123v-125 Comme femme ♥29 (avec contraténor différent).

F178 Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Magliabechi XIX.178
Réfs. : Becherini, *op. cit.*, 75s (inv.) ; CC 1, 230, et 4, 374

No. 30, f.34v-35 [D]e tous biem playne HAYNE ♥19 ; no. 57, f.61v-62 [C]ent mille scus ♥22.

Form *Trium vocum carmina a diversis musicis composita* (Nürnberg, Hieronymus Formschneider, 1538)
Réf. : H. M. Brown, *Instrumental Music Printed before 1600* (Cambridge MA, 1965), 59s

No. 86, f.L3v etc. Ma bouche rit ♥31.

FR2356 Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2356
Réfs. : D. Plamenac dans AM 2 (1954), 105-87, et AM 4 (1956), 261-5 (inv.) ; CC 1 244s, et 4, 384s

[No. 9d perdu, Vostre bruit ♥21 ; no. 9h perdu, L'ome bani ♥24] ; no. 22, f.26v-27 De tout bien pleine ♥19 ; no. 23, f.28v-29 Ma boncherit ♥31 ; no. 36, f.47v-48 Le sovenir ♥23 ; no. 37, f.48v-49 Monsolplisir ♥32 ; no. 46, f.57v-58 N'aray je jamais ♥25 (3vv) ; no. 48, f.63v-64 Tout a par moy ♥30 ; no. 57, f.72v-73 Je ne vis onques ♥42.

FR2794 Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2794
Réfs. : CC 1, 245s, et 4, 385 ; voir aussi la thèse de George M. Jones (New York U., 1972)

No. 15, f.18v-19 [D]e tous biens plaine ♥19 ; no. 19, f.22v-23 Le serviteur hault guerdonné ♥26.

- Glog** Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Mus. 40098 ; à présent dans Kraków, Biblioteka Jagiellońska. (Glogauer Liederbuch)
Réfs. : EDM 4 (inv.) ; CC 4, 258s ; facs. éd. J. A. Owens (New York, Garland, 1986)
No. 267, f.L7v/M3v/M8 « H » = Ma bouche rit ♥31 ; no. 273, f.L10v/M6v/M11v « O » = Vostre bruit ♥21 ; no. 274, f.L11/M7/M12 « P » = Cent mille escus ♥22 ; no. 275, f.L11v/M7v/M12v « Q » = Fortune par ta cruaulté ♥27.
- Lab** Washington, Library of Congress, M 2.1 L25 Case (Chansonnier Laborde)
Réfs. : H. E. Bush dans *Papers of the American Musicological Society*, 1940 (New York, 1946), 56-79 (inv.) ; CC 4, 125s
No. 3, f.11v-12 Tout a par moy FRYE ♥30 ; [no. 8a, f.17av-17b, perdu, Le serviteur ♥26] ; no. 9, f.18 Comme femme ♥29 (sans discantus ; contraténor différent) ; no. 15, f.22v-23 Vostre bruit DUFAY ♥21 ; no. 20, f.29v-30 Est-il mercy ♥28 ; no.22, f.31v-32 J'ay prins amours ♥17 (contraténor différent) ; no. 23, f.32v-34 Ma bouche rit ♥31 ; no. 32, f.43v-44 Je ne vis oncques ♥42 ; no. 43, f.55v-56 Le souvenir ♥23 ; no. 45, f.57v-58 N'aray je jamais ♥25 (3vv) ; no. 49, f.62v-63 De tous biens ♥19 ; no. 52, f.65v-66 Mon seul plaisir ♥32 ; no. 53, f.66v-67 L'homme banny ♥24 ; no. 70, f.85v-87 J'ay mains de bien ♥20.
- L31922** London, British Library Reference Division, Ms. Add. 31922
Réfs. : MB 18 (édn.) ; CC 2, 64s
No. 36, f.40v-41 De tous bien plane ♥19 ; no. 37, f.41v-42 J'ay pryse amours ♥17 (un ton plus bas et avec contraténor différent).
- Leip** Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 1084
Réf. : CC 4, 420
f.228 O quam suavis = O rosa bella ♥7.
- M5023** München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 5023
Réfs. : RISM B IV 3, 360-72 (inv.) ; CC 2, 237, et 4, 445
No. 8, f.8v-9v Fortune Domine miserere = Zentil madona ♥4 (2vv) ; no. 41, f.54v-55v O preciosum convivium = J'ay pris amours ♥17 (2vv).
- M9659** München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 9659
Réfs. : C. Petzsch dans *Die Musikforschung* 27 (1974), 319-22 (descr.) ; CC 2, 231s
No. 1, f.1 N'araigne jamais meulx que j'ay ♥25 (contraténor et fin du ténor seulement) ; no. 4, f.3v Comme femme desconforté ♥29 (discantus et début du ténor seulement) ; no. 5, f.4 Mon seul plaisir ♥32 (contraténor et fin du ténor seulement).
- Maas** Maastricht, Rijksarchief van Limburg, Ms. s. s.
Réfs. : J. Smits van Waesberghe dans *Renaissance-Muziek 1400-1600 : Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, éd. Jozef Robijns (Louvain, 1969), 247-73 (facs. et descr.) ; CC 2, 131
p.11-12 De tous bin plijn ♥19 (discantus seulement).
- MC** Montecassino, Biblioteca dell'abbazia, Ms. 871
Réfs. : PopeM (édn.) ; CC 2, 173s, et 4, 442.

No. 28, p.278 Morte merce CORNAGO ♥10 ; no. 46, p.304 Je ne vis onques DUFFAY ♥42 ; no. 81, p.341 O rosa bella ♥7 (contraténor seul) ; no. 85, p.344 [De tous biens plaine] ♥19 ; no. 88, p.347 Le servitour DUFFAY ♥26 ; no. 94, p.370 Fortuna las = Zentil madona ♥4 ; no. 101, p.377, Je ne vis onques ♥42.

Mel New Haven CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library,
Ms. 91 (Chansonnier Mellon)

• Réfs. : PerkinsM (édn. et facs.) ; CC 2, 248s, et 4, 450

Nó. 7, f.8v-9 Est-il merchy BUSNOYS♥28 ; no. 17, f.22v-23 Vostre bruit G DUFAY ♥21 ; no. 18, f.23v-24 Fortune par ta cruaulté VINCENET ♥27 ; no. 20, f.25v-26 L'aultre d'antan JO OKEGHEM ♥18 ; no. 24, f.29v-30 N'aray-je jamais mieulx MORTON ♥25 ; no. 25, f.30v-31 (S)L'omme banny BARBINGANT ♥24 ; no. 27, f.32v-33 Comme femme BINCHOYS ♥29 (avec contraténor différent) ; no. 30, f.38v-40 Ma bouce rit OKEGHEM ♥31 ; no. 32, f.42v-43 De tous biens plaine HEYNE ♥19 ; no. 33, f.43v-44 Dona gentile G DU FAY ♥3 ; no. 35, f.45v-46 Tout a par moy FRYE ♥30 ; no. 46, f.63v-65 Gentil madona/Fortune clas ♥4 ; no. 52, f.74v-75 Hora cridar oyme ♥1.

Niv Paris, Bibliothèque nationale, Musique, Rés. Vmc. Ms. 57 (Chansonnier Nivelles de la Chaussée)

• Réfs. : G. Thibault dans AM 7 (1964-77), 11-16 ; CC 3, 12, et 4, 461s ; facs. éd. P. Higgins (Genève, 1984)

No. 1, f.1v-2 N'aray-je jamais ♥25 (3vv) ; no. 20, f.24v-25 L'omme banny ♥24 ; no. 22, f.26v-27 Tout a par moy BINCHOIS ♥30 ; no. 32, f.37v-38 Est-il mercy BUSNOIS ♥28 ; no. 40, f.51v-52 Je ne vis oncques BINCHOIS ♥42 ; no. 41, f.52v-54 Ma bouche rit OKEGHEM ♥31 ; no. 58, f.71v-72 J'ay pris amours ♥17.

Odh *Harmonice musices odhecaton A* (Venezia, O. Petrucci, 15 mai 1501, 14 jan 1502 et 25 mai 1504)

• Réfs. : RISM 1501, 1503/2 et 1504/2 ; HewittO (édn.) ; S. Boorman dans JAMS 30 (1977), 183-207 ; facs. de l'édition de 1504 (New York Broude, 1973)

No. 20, f.22v-23 De tous biens playne ♥19 (4vv) ; no. 54, f.59v-60 Ma bouche rit OKENHEM ♥31 ; no. 60, f.65v-66 Fortuna per ta crudelté VINCINET ♥27.

P676 Paris, Bibliothèque nationale, Musique, Rés. Vm7. 676

• Réfs. : N. Bridgman dans AM 1 (1953), 177-267 (inv.) ; CC 3, 14s ; facs. avec inv. éd. F. Lesure (Genève, 1979)

No. 35, f.42v-43 De tous biens ♥19.

P1597 Paris, Bibliothèque nationale, Mss., f.fr. 1597

• Réfs. : J. Couchman dans *Musica disciplina* 34 (1980), 85-157 (inv.) ; aussi la thèse de C. M. Shipp (N. Texas State College, 1960) ; CC 3, 21s, et 4, 463

No. 37, f.40v-41 Je ne viz oncquez la pareille ♥42.

P4379 voir : **Sev**

P15123 voir : **Pix**

P16664 Paris, Bibliothèque nationale, Mss., f.lat. 16664 (olim Sorbonne 1479)

Réfs. : CS 4, 454-69 (édn. des chansons) ; CC 2, 27, et 4, 463

No. 1, f.86v-87 [L]autre jors par i matin ♥16.

Pav Pavia, Biblioteca universitaria, Ms. Aldini 362

Réfs. : facs. avec inv. éd. F. A. D'Accone (New York, 1986) ; aussi la thèse de Henrietta Schavran (New York U., 1978) ; CC 3, 42

No. 1, f.17v-19 [T]erriblement suis fortunée ♥38 ; no. 3, f.21v-22 [L]'ome banny ♥24 ; no. 6, f.24v-25 [M]on seul pleyisir ♥32 ; no. 7, f.25v-26 [H]ora cridarem omy ♥1 ; no. 8, f.26v-27 [G]entil madona ♥4 ; no. 17, f.34bisv-35 De tous biens playne HEYNE ♥19 ; no. 23, f.40v-41 [L]e serviteur ♥26 ; no. 24, f.41v-43 [O] rosa belle ♥7 ; no. 32, f.52v-53 [D]ona gentille ♥3 ; no. 33, f.53v-54 [O] pellegrina o luce ♥6.

Per Perugia, Biblioteca comunale, Ms. 431 (olim G 20)

Réfs. : A. Atlas dans *Musica disciplina* 31 (1977), 45-105 (inv.) ; CC 3, 43s

No. 27, f.48v-49 Cento milia scuti ♥22 (avec contraténor différent) ; no. 45, f.67v-68 Le servitor ♥26 ; no. 48, f.70v-71 De tous biens plaius est ♥19 ; no. 52, f.75v-76 Jam pris amore ♥17 ; no. 55, f.78v-79 Le sovindir de vos ♥23 (4vv) ; no. 67, f.94v-85 Fortuna vincinecta ♥27.

Pix Paris, Bibliothèque nationale, Mss., f.fr. 15123 (Chansonnier Pixérécourt)

Réfs. : J. Pease, *Music from the Pixérécourt Manuscript* (Ann Arbor, 1960)(inv.) ; CC 3, 23s

No. 9, f.10v-11 Cent mille escus BUSNOYS ♥22 (avec contraténor différent) ; no. 18, f.20v-21 Le souvenir ♥23 ; no. 19, f.21v-22 Ja pris amoris ♥17 ; no. 27, f.29v-30 L'omme banni ♥24 ; no. 28, f.30v-32 Ma bouche rit ♥31 ; no. 29, f.32v-33 L'aultre d'antan ♥18 ; no. 60, f.69v-70 Mon seul plesir ♥32 ; no. 70, f.82v L'autre iour ♥16 (seulement discantus et début du ténor) ; no. 77, f.89v-90 Gentil madonna ♥4 ; no. 78, f.90v-92 O rosa bella ♥7 ; no. 79, f.92v-93 I sol tuo servitor = Le serviteur ♥26 ; no. 90, f.105v-106 De tous biens est plaine ♥19 ; no. 93, f.109v-110 N'araye iamays mieux ♥25 (3vv) ; no. 143, f.166v-167 Fortune par ta cruaulté ♥27 ; no. 153, f.178v-179 J'ay mains de biens BUSNOYS ♥20 (prima pars).

Por Porto, Biblioteca pública municipal, Ms. 714

Réfs. : FallowsR (inv.) ; CC 2, 267s

No. 2, f.54v-56 O rosa bella JOHANNES BEDYNGHAM ♥7 ; no. 6, f.59v-60 Mon seul plaiser IDEM [=Bedyngam de Anglia] ♥32 ; no. 10, f.64v-65 Le servitour mal guerdonné ♥26 ; no. 12, f.67v-69 Hélas n'array je mais mieux ♥40.

R1411 Roma, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, Urb. lat. 1411

Réfs. : J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation* (Leipzig, 1904) 1, 192 (inv.) ; CC 4, 68

No. 19, f.22v-23 O rosa bella DOMSTAPLE ♥7.

RCas Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 2856

Réfs. : AtlasC, 239s ; CC 3, 112s, et 4, 471 ; aussi la thèse de A. S. Wolff (North Texas State U., 1970)

No. 23, f.26v-27 Cento mille escu CARON ♥22 ; no. 45, f.52v-53 L'auter d'antan OKEGHEM

♥18 (avec contraténon différent) ; no. 52, f.61v-63 Ma bouce fijt OKEGHEM ♥31 ; no. 55, f.66v-67 De tous biens plaine HAINE ♥19.

RCG Roma, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, Cappella Giulia
XIII.27

Réfs. : AtlasC (inv. etc.) ; CC 4, 18s

No. 30, f.40v-41 Fortuna parte cruelté VINCINET ♥27 ; no. 31, f.41v-42 Cent mil escus CARON ♥22 ; no. 52a, f.64v-65 De to biens plena ♥19 ; no. 62, f.76v-77 Ma boche rit ♥31 ; no. 70, f.84v-85 Le servitor ♥26 ; no. 71, f.85v-86 Votre brut marionete = Vostre bruit ♥21 ; no. 74, f.88v-89 Come femme ♥29 (contraténon différent).

Sched Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 810 (olim Mus. Ms. 3232, Cim. 351a) (Schedelsches Liederbuch)

Réfs. : EDM 84 (facs. et descr.) ; CC 2, 236s

No. 20, f.22v-23 Mansieul = Mon seul plaisir ♥32 ; no. 40, f.48v-49 Fortune JO BODIGHAM = Zentil madona ♥4 ; no. 54, f.62v-64 [Ma bouche rit] OCKEGHEIM ♥31 ; no. 93, f.94v-95 Jene vis ♥42.

Seg Segovia, Catedral, Archivo musical, Ms. s. s.

Réfs. : MME 1, 106s (inv.) ; CC 3, 29s ; aussi la thèse de N. K. Baker (U. of Maryland, 1978)

No. 47, f.112v J'ay pris amours ♥17 (2vv, un ton plus bas).

Sev Sevilla, Biblioteca capitular y colombina, 5-I-43 (duquel 42 folios sont maintenant Paris, Bibliothèque nationale, n.a.fr. 4379, ff.1-42)

Réfs. : D. Plamenac dans MQ 37 (1951), 501-42, et 38 (1952), 85-117 et 245-77 (inv.) ; CC 3, 29s ; facs. éd. Plamenac (Brooklyn, 1962)

No. 30, E5v-7 (Paris, f.4v-6), Ma bouce rit ♥31 ; no. 40, F6v-7 (Paris, f.13v-14) Comme femme ♥29 (avec contraténon différent) ; no. 41, F7v-8 (Paris, f.14v-15) N'aray je jamais MORTON ♥25 (3vv) ; no. 45, F11v-12 (Paris, f.18v-19) Tout a par moy ♥30 ; no. 47, G1v (Paris, f.20v) Vostre bruit ♥21 (discantus seul) ; no. 48, G3 (Sevilla, f.39) De tous biens ♥19 (discantus manque) ; no. 55, G9v-10 (Sevilla, f.45v-46) Cent mille escus ♥22 ; no. 60, H2v-3 (Paris, f.21v-22) Gentile madone ♥4 ; no. 62, H4v-5 (Paris, f.23v-24) Mon seul plaisir ♥32 ; no. 64, H6v-7 (Paris, f.25v-26) Le serviteur ♥26 ; no. 65, H7v-8 (Paris, f.26v-27) Terriblement ♥38 ; no. 66, H8v-9 (Paris, f.27v-28) J'ay prins amours ♥17 (avec contraténon différent) ; no. 69, H11v-12 (Paris, f.30v, Sevilla, f.50) O rosa bella ♥7 ; no. 81, J11v-12 (Sevilla, f.61v-62) Fortuna par te crudele ♥27 ; no. 108, M4v-5 (Sevilla, f.90v-91) J'ay mayns des bien ♥20.

Spec Hradec Králové, Krajske Muzeum, Knihovna, II A 7 (Codex Speciálník)

Réf. : CC 4, 405s

p.402 et 404-5 Festo isti servi = Zentil madona♥4 (5vv)

Tr88 Trento, Museo provinciale d'arte, Ms. « 88 » (1375)

Réfs. : DTO 14-15, 37s (inv.) ; CC 3, 224s ; facs. (Rome, 1969)

No. 435, f.313v-314 [O pelegrina o luce] ♥12.

- Tr89** Trento, Museo provinciale d'arte, Ms. « 89 » (1376)
Réfs. : DTO 14-15, 47s (inv.) ; CC 3, 225s ; facs. (Rome, 1969)
No. 575, f.119v-120 O rosa bella (avec attribution, voir commentaire) ♥7 (6vv) ; no. 769, f.415v-416 [Vostre bruit] ♥21.
- Tr90** Trento, Museo provinciale d'arte, Ms. « 90 » (1377)
Réfs. : DTO 14-15, 57s (inv.) ; CC3, 226s ; facs. (Rome, 1970)
No. 994, f.286 Terriblement ♥38 ; no. 1036, f.352v Je ne vis onques ♥42 ; no. 1072, f.358v Superno nunc emittitur/Le servit[eur] ♥26 ; no. 1074, f.361v-2 O rosa bella ♥7 (4vv).
- Tr93** Trento, Museo diocesano, Ms. « 93 » (BL)
Réfs. : DTO 61, VII-X (inv.) ; CC3, 233s ; facs. (Rome, 1970)
No. 1834, f.367 [Zentil madona] ♥4 (les derniers mesures du contraténeur seulement) ; no. 1872, f.371 O rosa bella ♥7 (contraténeur seul).
- Tr1947** Trento, Biblioteca comunale, Ms. 1947⁴
Réfs. : B. Disertori dans *Rivista musicale italiana* 48 (1946), 1-29 ; CC 3, 221
No. 5, p.7-8 [J'ay pris amours] ♥17 (avec contraténeur différent).
- Ulm** Ulm, Münster-Bibliothek, Von Schermar'sche Familienstiftung, Ms. 237 (a-d)
Réf. : CC 3, 258s
f.17/f.15/f.16 De tous bien plain ♥19.
- Ver** Verona, Biblioteca capitolare, Ms. DCCLVII
Réf. : facs. avec inv. éd. H. M. Brown (New York, Garland, 1987) ; CC 4, 77s
No. 59, f.61v-62 [Cent mille escus] ♥22 ; no. 64, f.66v-67 [Fortune par ta cruauté] ♥27.
- Vi243** Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. Philos. et philol. gr., 243
Réf. : CC 4, 83s
f.69v-70 Gentil madona ♥4.
- Wolf** Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod.-Guelf. 287 Extrav.
Réfs. : M. Gutiérrez-Denhoff, *Der Wolfenbütteler Chansonnier* (Wiesbaden, 1985) ; CC 4, 140s
No. 2, f.2v-3 Est-il mercy ♥28 ; no. 4, f.4v-5 Tout a par moy ♥30 ; no. 7, f.6bisv-7 N'aray-je jamaiz ♥25 (3vv) ; no. 20, f.24v-25 Le serviteur ♥26 ; no. 23, f.29v-31 Ma bouche rit ♥31 ; no. 24, f.31v-32 Comme femme ♥29 (contraténeur différent) ; no. 27, f.34v-36 O rosa bella ♥7 ; no. 29, f.37v-38 J'ay prins amours ♥17 ; no. 30, f.38v-39 Je ne vis oncques ♥42 ; no. 33, f.41v-42 Mon seul plaisir ♥32 ; no. 38, f.47v-48 Le souvenir ♥23 ; no. 43, f.52v-53 De tous biens plaine ♥19 ; no. 52, f.63v Cent mille escuz ♥22 (discantus seul).

2. SOURCES DES MISES EN TABLATURE

- B596** Bologna, Biblioteca universitaria, Ms. 596. HH. 2⁴
Réf. : D. Fallows dans *The Lute Society Journal* 19 (1977), 7-33 (descr. et facs.)
f.3v-1 Fortuna vincinecta = Fortune par ta cruauté ♥27.

- Bux** München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 3725 (Buxheimer Orgelbuch)
Réfs. : M. L. Göllner, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften 2 : Tabulaturen und Stimmbücher* (Munich, 1979), 159-71 (inv.) ; EDM 37-9 (édn.) ; facs. éd. B. A. Wallner (Kassel, 1955)
No. 11, f.3v Leuservituer ♥26 ; no. 39, f.17-17v O rosa bella ♥7 ; no. 104, f.59 O rosa bella ♥7 ; no. 124, f.66v Fortune = Zentil madona ♥4 ; no. 125, f.66v-67 Fates moy ♥43 ; no. 226, f.122v Leuservituer ♥26 ; no. 239, f.159 [J'ay pris amours] ♥17 ; no. 250, f.162 Salve radix josophanie = Le souvenir ♥23 ; no. 252, f.163v Tant apart = Tout a par moy ♥30 ; no. 256, f.165-165v Lesovenir ♥23.
- Cap** Chicago, Newberry Library, VM C.25 (Manuscrit de Vincenzo Capirola)
Réfs. : O. Gombosi, *Composizione di Vincenzo Capirola* (Neuilly-sur-Seine, 1955) ; facs. éd. O. Cristoforetti (Florence, 1981)
No. 13, f.20v-22 De to biens plaene ♥19.
- Frib** Fribourg, Kapuziner-Kloster, Ms. Falk Z 105
Réf. : J. Stenzl dans *Schweizerische Musikzeitung* 121 (1981), 289-96 (descr. et facs.)
f.2-2v De toss bien ♥19.
- Pesaro** Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 1144 (olim 1193)
Réfs. : V. Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript* (Tutzing, 1988), inv. et descr. ; IvanoffH (édn.)
No. 14, p.61-5 Ja prexamore = J'ay pris amours ♥17 ; no. 15, p.65-8 De tus biense = De tous biens plaine ♥19.
- SpinI** Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto, libro primo* (Venezia, O. Petrucci, 1 mars 1507)
Réfs. : H. M. Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600* (Cambridge MA, 1965), 12s ; aussi la thèse de H. L. Schmidt III (U. of North Carolina, 1969)
No. 9, f.16v-18v De tous biens FRANCESCO SPINACINO (2 luths) ♥19 ; no. 12, f.23v-25v J'ay pris amours FRANCESCO SPINACINO (2 luths) ♥17 ; no. 17, f.31-32 Ma buche rit ♥31 ; no. 21, f.36v-37 Fortuna per te crudele ♥27.
- Spin II** Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto, libro secondo* (Venezia, O Petrucci, 31 mars 1507)
Réfs. : Brown, *op. cit.*, 13s ; aussi la thèse de H. L. Schmidt III
No. 8, f.13-14 J'ay pris amours FRANCESCO SPINACINO ♥17 ; no. 9, f.14v-15v Le sovenir FRANCESCO SPINACINO ♥23 ; no. 12, f.17v-18 Cent mil escus FRANCESCO SPINACINO ♥22.
3. SOURCES POÉTIQUES
- Chasse** Octovien de Saint Gelais et Blaise d'Auriol, *La chasse et le départ d'amours* (Paris, Vérard, 1509, et autres éditions)
Réf. : LachèvreB, 12s
Q4 Le souvenir de vous my tue ♥23.

- Fiore** Leonardo Giustinian, *El fiore de le elegantissime canzonete* (?Venise, ?1472, et beaucoup d'éditions plus tardives)
f.12 O rosa bella ♥7 ; p.43-5 Perla mia cara ♥9.
- Fleur** *La fleur de toutes joyeusetez* (?Paris, ?1530, et autres éditions)
Réfs. : LachèvreB, 30s ; MartinJ (édn.)
E5v Je n'en vidz oncques ♥42 ; F7 L'homme banny de sa plaisance ♥24.
- Jard** *Le jardin de plaisance et fleur de rethoricque* (Paris, Vérard, ?1501, et autres éditions sans changements significatifs, quoique les éditions les plus tardives excluent les nos. 164, 274 et 335)
Réf. : JP (facs. et commentaire) ; JP 2, 12s (liste des éditions)
No. 10, f.61 Ma bouche rit ♥31 (abrégé comme un rondeau) « Dictié et chançon magistrale » ; no. 22, f.62v L'homme banni ♥24 « Rondel a noter » ; no. 49, f.66 Est-il mercy ♥28 ; no. 96, f.70v-71 Terriblement suis fortunée ♥38 « Motet en chant » ; no. 102, f.71v J'ay prins amours ♥17 ; no. 103, f.71v Ma bouche rit ♥31 « Motet magistral » ; no. 110, f.72 N'auray-je jamais mieulx ♥25 (les strophes 2 et 3 différentes) ; no. 145, f.75v Vostre bruit ♥21 ; no. 164, f.77 Tout a par moy ♥30 ; no. 274, f.87 Le serviteur ♥26 ; no. 335, f.93 Comme femme ♥29.
- Lans** London, British Library Reference Division, Lansdowne 380
Réf. : WallisA (descr. et édition partiel)
f.238v Mon seul plaisir ♥32 ; f.241 Terriblement suis ♥38 ; f.241v Le serviteur ♥26 ; f.242 Cent mil escuz ♥22 ; f.242v J'ay pris amours ♥17 ; f.246 Je ne vis oncques ♥42.
- Modena** Modena, Biblioteca Estense, α.R.8.9
Réfs. : B. Dutton, *Catálogo-indice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison WI, 1982), 26s
f.157v La graçia de vos donzella ♥8.
- Namur** Namur, Archives de l'état
Réfs. : voir sous ♥26
f.363v Le serviteur ♥26.
- P1035** Paris, Bibliothèque nationale, Mss., f.it. 1035
Réf. : M. Mandalari, *Rimatori napoletani* (Caserta, 1885)
f.34v O rosa bella ♥7
- P1719** Paris, Bibliothèque nationale, Mss., f.fr. 1719
Réf. : M. Schwob, *Le Parnasse satyrique* (Paris, 1905), 3s (inv.)
f.87-87v Le serviteur ♥26 ; f.87v L'homme banny ♥24 ; f.109 J'ay mains de bien ♥20 ; f.132 Ma bouche rit ♥31 (rayé).
- P1722** Paris, Bibliothèque nationale, Mss., f.fr. 1722
f.72v Je ne vis oncquez ♥42.
- Roh** Berlin, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 78 B 17 (Hamilton 674) (Chansonnier du Cardinal de Rohan)
Réf. : LöpR (édn.)

No. 137, f.82v-83 Mon seul plaisir ♥32 ; no. 138, f.83 Tout a par moy ♥30 ; no. 142, f.83v-84 Ma bouche rit ♥31 ; no. 161, f.88-88v Faictes moy savoir ♥43 ; no. 176, f.91v Le serviteur ♥26 ; no. 183, f.93 Je ne vis oncques ♥42 ; no. 216, f.100v-101 Est il mercy ♥28 ; no. 289, f.117 Comme femme ♥29 ; no. 294, f.118v L'omme bany ♥24 ; no. 322, f.125 Terriblement suys ♥38 ; no. 470, f.160 J'ay prins amours ♥17 ; no. 574, f.184 Cent mille escuz ♥22 ; no. 575, f.184-184v De toulx biens ♥19 ; no. 579, f.185 Le souvenir ♥23.

Soissons203 Soissons, Bibliothèque municipale, Ms. 203 (189C)

Réf. : A. Molinier, *Catalogue général* 3 (Paris, 1885), 130

f.51v Je ne viz oncques ♥42.

Udine Udine, Biblioteca comunale, Ms. 42 (olim XX)

f.277-279 Hor cridar aimè DOMINI LEONARDI MONTANEE VERONENSIS ♥1.

Ven110 Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, it. IX. 110 (coll. 6744)

No. 13, f.9v O peregrina o luce ♥6 et 12 ; no. 23, f.16v-17 Or recridar ♥1.

Ven204 Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, it. IX. 204 (coll.6879)

f.90-91 Hora gridar homei ♥1.

VII COMMENTAIRES

Puisque bien des chansons de ♥ ont été publiées ailleurs avec des commentaires critiques, les matériaux présentés ici ont pour but de compléter les éditions existantes, et ceci sous plusieurs aspects : les éditions modernes sont citées selon la source qui leur sert de base, les sources poétiques et les compositions ou poèmes apparentés sont examinés aussi largement que possible, et l'attention est attirée sur les détails uniques à ♥. Les facsimilés sont indiqués dans les commentaires seulement dans les cas où il n'existe pas de facsimilé intégral du manuscrit.

La localisation précise de compositions telles qu'elles apparaissent dans les sources concordantes est donnée seulement dans la description de ces sources, puisque le lecteur qui veut consulter d'autres manuscrits appréciera davantage ces informations dans leur propre contexte. Les détails concernant l'adaptation du texte dans les sources sont omis, car la présence d'une strophe entière de texte, ou bien d'incipits textuels seulement, varie en fonction du manuscrit individuel, et non des chansons elles-mêmes : toute adaptation assez complète de texte est notée à la page XXXVI.

Principes d'édition

1 Textes poétiques. Ceux-ci sont transcrits d'après le discantus : les légères variantes ou erreurs dans les voix inférieures ne sont pas prises en compte. Les parenthèses () indiquent les paroles ou lettres qui devraient être omises ; les crochets [] indiquent les additions éditoriales, s'appuyant le plus souvent sur les sources concordantes. Les abréviations dans le texte sont restituées sans autre indication. La ponctuation et les signes diacritiques sont tous éditoriaux. Le texte placé sous la musique est celui du texte édité (avec omission de la partie entre parenthèses, et ajout de la partie entre crochets). Les paroles qui n'apparaissent pas dans le manuscrit sont présentées en italiques.

2 Valeurs de notes. Une réduction par deux est opérée systématiquement, sauf pour le discantus et le contraténor d'*O pelegrina, o luce* ♥6 qui sont notés en augmentation dans le manuscrit, et donc réduits par quatre dans la transcription. Une *fermata* dans l'édition est toujours appliquée à la *longa* d'une fin de section musicale dans le manuscrit : dans ce contexte, la *longa* indique simplement une note de terminaison, de valeur non spécifiée.

3 Ligatures. Celles-ci sont indiquées par des crochets au-dessus des notes en ligature.

4 Coloration. Des crochets carrés horizontaux délimitent les groupes de notes écrites en *color*. Il existe trois espèces de *color* dans ♥ : *color temporis perfecti*, où les notes en *tempus perfectum* sont rendues imparfaites pour donner un effet d'hemiola (♥7, 8, 16, 18, 26, 32, 40-43) ; *color temporis perfecti*, qui introduit un rythme de triolet dans un temps double (♥6, 12, 21, etc.) ; et *minor color*, où des notes noires sont utilisées pour indiquer une valeur pointée (♥6, 7, 9, 12, etc.). Dans *minor color*, une *minima colorata* n'est pas différenciée, visuellement aussi bien que musicalement, de la *seminima* noire de la notation utilisée partout dans ♥ ; elle n'est donc pas placée sous crochets.

5 *Musica ficta*. Les altérations éditoriales sont ajoutées au-dessus de la portée. Une grande partie de celles-ci sont empruntées à d'autres manuscrits. Celles qui se trouvent au-dessus de la portée, mais entre parenthèses, sont à considérer comme des suggestions moins évidentes.

1 *Hora cridar oyme...*

(Index : *Ora gridare oymei*)

Sources musicales : ♥ **BerK Esc**¹ **Mel**² **Pav**.³

Sources du texte : 16 strophes dans **Udine Ven204** ; 3 strophes dans ♥ **Pav Ven110** ; une strophe dans **Esc Mel**.⁴ Dans **Udine** le poème porte une attribution à « Domini Leonardi Montanee Veronensis ».

Paraphrases du texte : trois *laude spirituali* : (1) « Cantar vorrei, Maria, col cor giulio » (Feo Belcari), « cantasi come : Ora gridar omè posso ben io »⁵ ; « Ave Maria del tuo figluolo sposa, come : Ora gridare omei posso ben io »⁶ ; « Alma regina celi madre d'Idio, come : Ora gridare omei posso ben io ».⁷

Avec sa déclamation syllabique, son imitation constante, et particulièrement son style musical extériorisé — presque même agressif — celle-ci est la chanson la plus tranchée du manuscrit. C'est peut-être pour cette raison qu'elle a été choisie pour ouvrir la collection. Or, sous bien des aspects son style est sans parallèle dans le répertoire de son époque, et puisque les questions de style et de forme sont souvent si intimement liées, il existe une certaine difficulté à décider de la forme correcte dans ce cas.

La forme présentée dans cette édition dépend de la présence des *signa congruentiae* à la m.8 : ceux-ci n'apparaissent pas dans ♥, **BerK** ou **Pav**, mais figurent dans **Mel** et dans le contraténoir d'**Esc**.

Le poème de Leonardo di Agostino Montagna (né 1425), ami de Lorenzo Valla, est un *capitolo quadernario* de 16 strophes plus un vers final ; mais il est peu probable qu'on l'ait entièrement chanté. Les trois premières strophes qui se trouvent dans ♥ et **Pav** semblent donner une forme musicale satisfaisante, si l'on fait l'ajout d'un vers supplémentaire.⁸ Celui-ci doit en principe rimer avec le vers final de la troisième strophe ; mais le premier vers de la quatrième strophe (« Poi quando fossi l'alma dipartita ») ne peut pas rester seul. La meilleure solution, en conformité avec les indications qui se trouvent dans ces deux manuscrits, est de reprendre le premier vers du poème.

A deux endroits, les autres sources musicales sont d'accord toutes les quatre pour contredire la version de ♥. Ceci témoigne dans une certaine mesure de l'indépendance de ♥, géographiquement aussi bien que musicalement ; mais l'une de ces différences, à la m.19, porte aussi des grattages dans ♥ qui pourraient indiquer que celui-ci y a incorporé une part d'adaptation consciente.

Notes

1. éd. CMM 88, no. 58 ; HanenE, no. 78 ; LuisiLG 2, 276.
2. éd. PerkinsM, no. 52 ; facs. K. Jeppesen, *La frottola 2* (Copenhague, 1969), pl. XL.
3. facs. LuisiLG 2, pl.X.
4. **Udine** éd. G. Biadego dans *Il propugnatore*, nuova serie, 6/2 (Bologna, 1893), 39-41 ; **Pav** éd. RestoriP, 385 ; **Mel** éd. PerkinsM 2, 406s, avec collation des textes.
5. éd. GallettiL, no. LX.
6. Florence, Biblioteca nazionale centrale, Magl. VII. 30, f.68v.
7. *Ms. cit.*, f.71-71v.
8. C'est une suggestion que proposa Henrietta Schavran dans sa thèse, *The Manuscript Pavia, Codice Aldini 362 : a Study of Song Traditions in Italy circa 1440-1480* (New York University, 1978), 268, reprenant une idée de Nino Pirrotta, « On Text Forms from Ciconia to Dufay », *Aspects of Medieval and Renaissance Music : a Birthday Offering to Gustave Reese*, éd. Jan LaRue (New York, 1966), 673-82, à la p.682.

2 *Ben lo sa Dio...*

Source unique de cette version : ♥.¹

Pièces apparentées : (1) *ballata* anonyme presque illisible (2vv) avec le même texte, Atri, Archivio capitolare, Sala Innocenzo IV, Cartella A, frag. 5 (ca.1420) ;²(2) *Cum desiderio io vo cerchando* (3vv), dans **Cape** (éd. CMM 76, no. 22) et **F27**, utilisant le discantus et le ténor de ♥2, avec quelques changements (éd. LuisiLG 2, 32) ; (3) *frottola* de Nicolò Broch, *Se mia trista e dura sorte* (RISM 1517/2 et 1520/5) avec ritornello « Ben lo sa Dio son vergine e pura nel ben fare ».

Paraphrases du texte : six *laude spirituali* : (1) « Chi si veste di me, carità pura » (Feo Belcari), « cantasi come : Ben lo sa Dio s'i'son vergine e pura » ; (2) « Gesù che vedi la mia mente pura » (Feo Belcari), « cantasi come : Ben lo sa Dio s'io son vergine e pura » ; (3) « Tanta pietà mi tira e tanto amore » (Feo Belcari), « si canta come : Ben lo sa Dio » ; (4) « O dolce Iddio, per la tua madre pura » (Ser Michele Chelli), « cantasi come : Ben lo sa Dio » ; (5) « O glorioso santo padovano » (Francesco d'Albizo), « cantasi come : O dolce Iddio » (voir no. 4)³ ; (6) « Omne incredulità oggie si perte » (anonyme).⁴

Sur les six *laude* pour *Ben lo sa Dio*, cinq s'accordent sur la forme, celle d'une *ballata mezzana*⁵ avec une structure métrique de a11 b7 b11/ c11 d11 c11 d11/ d11 b7 b11. La seule exception (*Tanta pietà*) est celle d'une rime de abb/ cd cd/ eff, qui pourrait bien expliquer le texte légèrement irrationnel de ♥2 ; mais cette considération paraît marginale en comparaison des deux *laude* les plus régulières, *Gesù che vedi* de Belcari et *O dolce Iddio* de Michele Chelli, car celles-ci ont jusqu'aux mêmes syllabes rimées que *Ben lo sa Dio*. Puisque le poème est si corrompu dans ♥, nous présentons ici la première strophe d'*O dolce Iddio*, empruntée à l'édition de 1485 :

O dolce Iddio, per la tua madre pura,
Vergine, in cui spero,
Dirizzami per grazia al cammin vero.

Sin qui vissuto son senza ragione,
Nè posso dir quel ch'è stato non sia,
Ma or, Signor, con gran contrizione
Merzè ti chieggho della vita mia :

S'i'son'ito fin qui per mala via
Mettimi or per sentiero,
Ch'i'non mi perda in tanto vitupero.

Une comparaison des poèmes montre que dans celui de ♥, (a) un vers de sept syllabes manque et (b) les trois derniers vers ne peuvent rentrer dans le schéma métrique tel que nous

les connaissons, mais doivent plutôt représenter un fragment corrompu de la strophe suivante. Deux solutions m'ont été proposées en privé : (1) (par Jeffrey Hull) que le vers manquant de sept syllabes soit reconstitué comme « Malgrado il cuor sincero », et (2) (par Gianfranco Fole-na) que les deux derniers vers (9 et 10) soient révisés pour donner « Non posso de legero/ A toller gran suspetto al mal pensiero ».

Dans l'exécution la forme suivante doit ainsi être adoptée : A (1-3), b (4-5), b (6-7), a (8-10), A (1-3). Les *signa congruentiae* au début de la seconde section de musique sont difficiles à expliquer : peut-être représentent-ils une suggestion d'ornementation.⁶

Il reste à déterminer si ♡2 est en fait la musique demandée par les six *laude* qui citent son texte comme modèle. La musique du début du XVe s. à Atri qui porte le même texte n'est malheureusement guère lisible, mais ce qu'on peut déceler dans la partie de discantus suit apparemment la ligne du discantus de ♡2, et bon nombre de détails dans le ténor d'Atri coïncident avec celui de ♡ ; si les formules rythmiques et les ornements semblent bien différents dans les deux versions, la distinction contrapuntique la plus fondamentale reste celle de la *secunda pars*, qui porte chez Atri les terminaisons *aperto* et *chiuso*, caractéristiques de la *ballata* du Trecento italien.

L'indice important est plutôt celui du refrain dans la *frottola* de Nicolò Broch publiée en 1520 : ici, le discantus suit de près la mélodie de notre chanson, et si le rythme de Broch est, lui aussi, proche de ♡2, il tombe également dans un schéma par groupes de 3/2 + 3/2 + 3/1, typique dans les *frottole*, et qui n'exigerait qu'une légère rationalisation du rythme plus libre de ♡2.

Ex. 4

♡ 2

Broch

Ben lo sa Di-o son ver-gi-ne pu-ra Nel ben fa-re

3/2

3/1

Pe-ro la fal-sa fa-mia Ri-mo-ve-rà

3/2

#

#

la ve-ri-ta-de, Ri-mo-ve-rai la ve-ri-ta-de.

Comme on pouvait s'y attendre, les parties inférieures de la musique de Broch sont bien différentes de celles de ♡2, suivant plutôt le style harmonique du XVI^e s. Mais puisque les *laude* furent publiées dès le début des années 1480 jusqu'à au moins 1510, la probabilité est que notre chanson, bien que peut-être une adaptation de celle de la source d'Atri, est en effet la composition citée par Broch et les poètes de *laude*. La pièce apparentée dans **Cape** et **F27** (elle-même sur un texte de *lauda*) est un autre indice de la popularité de ♡2. ♡2 aurait donc été, selon toute probabilité, diffusé de façon bien plus générale que ne l'indiquerait son unique source existante ; il a plus servi de base aux *laude* que toute autre chanson profane. Qui plus est, son style harmonique, ses notes répétées, et son rythme irrégulier de déclamation font de cette oeuvre un indice vital de l'histoire stylistique de la *frottola* naissante, même si son isolement du point de vue du style rend impossible une datation précise : ♡2 pourrait facilement remonter jusqu'à 1430. Nous regrettons d'autant plus que la source unique de ♡2 semble si corrompue, dans la musique aussi bien que dans le texte.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 1.
2. voir Agostino Ziino, « Nuove fonti di polifonia italiana dell'ars nova », *Studi musicali* 2 (1972), 235-45, avec facs. et édn. de 5 mesures (p.245). Le professeur Ziino à eu l'obligeance de nous laisser examiner ses propres photographies et transcriptions de ce fragment.
3. éd. Galletti L., nos. XXXIX, LIV, II, CLXXXVIII, CCCCLII.
4. éd. G. Varanini, « Il manoscritto Trivulziano 535 : laude antiche di Cortona », *Studi e problemi di critica testuale* 8 (1974), 17.
5. voir Raffaele Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana* (Bologna, 1966), 29s et 92s.
6. voir Charles W. Warren, « Punctus organi and Cantus coronatus in the Music of Dufay », *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference*, éd. A. W. Atlas (Brooklyn, 1976), 128-43.

3 *Dona gentile...*

(Index : *Donna gentile*)

Attribution : **Mel** « G du fay ».

Sources musicales : ♡¹ **Mel**² **Pav**.

Sources du texte : ♡ **Mel Pav**.³

Citation musicale : l'incipit se trouve (avec un rythme un peu varié) dans la chanson-quodlibet *Mon seul plaisir/ La douleur* (**Sev**, f.E4v-5).

Citation du texte : l'incipit « *Dona gentil* » paraît dans la version de **RCG** de *La morra* d'Isaac, et pourrait comme bien des incipits dans **RCG** avoir été emprunté à une chanson plus ancienne, telle que ♡3.⁴

Un rondeau quatrain entier en italien est bien rare.⁵ Cette oeuvre est pourtant manifestement un rondeau et doit être chantée avec la forme habituelle. Dufay doit l'avoir écrit pendant sa visite en Italie et en Savoie dans les années 1450. Le langage du poème est de son époque, mais montre des affinités particulières avec la poésie de Leonardo Giustinian : Bertold Wiese, dans une communication à Restori, attira l'attention sur le texte similaire du *O rosa mia gentile* de Leonardo,⁶ où il dit aussi que la belle «porte une couronne», que l'univers n'en a pas d'autre semblable, que par elle le paradis s'entrouvre, etc.

La similarité stylistique de certaines chansons françaises de Dufay ne devrait pas déguiser les traces de style italien dans ♡3. Le caractère des cadences dans la *secunda pars* semble bien différent de celui de son style français. La section syllabique répétée à « *Datime secorso* » est un phénomène propre aux chansons italiennes du XV^e s.

Le chromatisme est un problème majeur dans cette chanson, et il est douteux que deux spécialistes se mettent d'accord sur une solution ; mais si les sources donnent toutes les trois la

même armure, le rajout d'accidents éditoriaux de notre édition, plus restreinte que celle du CMM 1/6, nous paraît plus satisfaisant.

Si **Mel** et **Pav** s'accordent pour contredire la partie de contraténor de ♥ à la m.10, il reste que les trois sources concordent en général de façon remarquable dans leur versions musicales. Toutes trois ont des textes poétiques fort corrompus.

Notes

1. éd. CMM 1/6, no. 8, avec un commentaire détaillé.
2. éd. PerkinsM, no. 33.
3. éd. RestoriP, 397.
4. voir AtlasC, 187.
5. Raffaele Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana* (Bologna, 1966), 53 et 265, décrit un «rondò o rotondello» dont il laisse entendre qu'il est identique à la forme française, mais ses exemples ne montrent aucune similarité avec la forme du rondeau français.
6. éd. WieseG, 139-42 ; voir RestoriP, 397.

4 *Zentil madona*...

(Index : *Gentil madonna*)

Attribution : **Sched** « Jo bodigham ». Quoique normalement il ne serait pas prudent d'accepter l'attribution d'une source allemande sans autre confirmation, le style de ♥4 s'accorde si bien avec les oeuvres les plus certaines de John Bedyngham (mort en 1460 environ) qu'il reste peu de doute quant à l'auteur.¹

Sources musicales : ♥² **BerK Esc**³ **MC**⁴ **Mel**⁵ **Pav Pix Sched Sev Vi243** ; **M5023** (2vv) ; **Spec** (5vv) ; **Tr93** (fin du contraténor seul) ; selon l'index, *Gentil madonna* se trouvait sur l'un des folios perdus de **BQ16**.

Mise en tablature : **Bux**.⁶

Paraphrases musicales : (1) Missa *Gentil madona*, **Tr91**, f.247v-256v ; (2) pièce sans titre (2vv) sur le ténor de ♥4, Perugia, Biblioteca comunale, M.36, f.104v-105 ; (3) une pièce sans texte dans Prague, Strahovská Knihovna, D.G.IV.37, f.250, qui prend son début sur ♥4.

Sources du texte : (1) texte italien : ♥ **Esc Pav** ; une strophe dans **Mel Pix Sev Vi243**⁷ ; (2) incipit français ou anglais : **Mel** (Fortune clas), **MC** (Fortuna las) **Sched Bux** (Fortune) **BerK** (F).

Paraphrases du texte : deux *laude spirituali* : (1) « Vergine bella, non mi abbandonare » (Feo Belcari), « cantasi come : Gentil madonna, non mi abbandonare » (voir aussi ♥17) ; (2) « Umil madonna, non mi abandonare » (Francesco d'Albizo), « cantasi come : Gentil madonna, non mi abandonare ».⁸ Contrafactum latin dans **Spec** « Festo isti servi », dans **M5023** « Fortune Domine miserere ».

Citation du texte : incipit « Gentil madonna » dans **Glog** pour une pièce (éd. EDM 4, 44) musicalement sans rapport avec ♥4.

Il n'y a pas deux manuscrits qui s'accordent sur la forme de ce poème. Nous avons soutenu ailleurs que le poème original aurait bien pu être une ballade anglaise ; peut-être s'agissait-il du poème « Fortune alas, alas what have I gylt ».⁹ Le désaccord parmi les manuscrits laisse l'impression qu'aucune version définitive du poème italien n'a jamais existé.¹⁰ Les deux *laude* qui sont censées utiliser la musique de *Gentil madona* ont des formes poétiques bien diverses. Dans la version ♥, le quatrième vers n'a pas de parallèle dans une autre source ; la phrase concernant « dolorosi guay », ici au vers 5, est au vers 6 dans **Pav** et au 7 dans **Esc** ; la seconde strophe dans **Esc** est par ailleurs complètement différente de celle de ♥ ; et ♥ et **Pav**, s'ils présentent une quantité d'idées identiques dans la seconde strophe, les donnent toutefois dans un ordre entièrement différent. Il est juste possible que les six vers ajoutés au f.13v de

♥ soient en réalité un texte supplémentaire pour ♥4 ; voir sur ce point le commentaire de ♥11.

Une autre difficulté dans ce texte est qu'un poème irrégulier sur le plan métrique convient beaucoup mieux à la musique qu'un poème régulier. Le poème présenté dans ♥ est sous bien des aspects la plus satisfaisante des versions italiennes pour la musique : en changeant simplement les quatre dernières syllabes du sixième vers pour obtenir « de my en verso », nous arrivons au schéma abbc cdda, qui est assez courant pour mériter la confiance. Les paroles mises entre parenthèse par G.T. vont extrêmement bien avec la musique, même si elles sont superflues du point de vue métrique ; et la chanson atteint à sa forme la plus satisfaisante si elle est chantée en deux simples strophes. Le répertoire des *laude* en général rappelle que les chansons italiennes sont plus simples de forme que les françaises ; et les attrails directs du poème, avec cette forme musico-poétique peu sophistiquée, marquent un contraste aigu avec ces formes poétiques plus contournées du répertoire français. L'exécution la plus satisfaisante de la version italienne, ne tiendra donc pas compte du *signum congruentiae* (qui manque dans **Esc** et **Spec**), considéré comme approprié seulement à la forme originale hypothétique, en ballade française ou anglaise.¹¹

La discussion de Kottick sur le chromatisme dans ♥4 (KottickF) peut être élargie maintenant, à la lumière des sources qui lui furent inconnues : parmi les onze sources concordantes avec notation sur portées, sept ont les mêmes accidents à la clé que ♥, tandis que quatre n'ont pas d'accidents ; et il nous semble probable que ces dernières auraient demandé une quantité de si-bémols selon les règles de la *musica recta*.

Parmi les variantes musicales dans d'autres sources, on ne voit ressortir aucune tendance générale. Certains détails partagés par ♥ avec un seul autre manuscrit impliquent des connexions avec **BerK**, **Esc** et **Pav** ; et en général **Sched** est celui qui partage le plus de détails avec ♥. Eileen Southern a examiné la quantité de variantes différentes au début de la partie de contratenor¹² : aujourd'hui, avec une gamme plus étendue de manuscrits, on peut affirmer que la version de **MC** est une corruption de celle de **Esc** et **Pix**, et que **Bux** est une variante typique de mises en tablature — raisonnement dont il s'ensuit que ♥ doit être considéré comme ayant la meilleure version du contraténor. Dans cinq petits détails de l'écriture des parties ♥ est unique : avec treize sources, ce nombre est relativement élevé, et indique une certaine indépendance de ♥ — un trait qui se voit également revendiqué par les variantes des autres chansons.

Le style rythmique de ♥4 est irrationnel à la manière plus typique des compositeurs anglais que de ceux du continent, quoique ces irrégularités soient directement comparables avec celles de ♥1 : dans un temps triple prévalent, un seul temps est ajouté au début du troisième vers dans ♥1 ; dans ♥4, un temps est ajouté au début du troisième vers, et encore au début du quatrième. Il en résulte une certaine confusion dans les sources au sujet de la mensuration de ♥4. **Pav Pix Sched Sev Vi243** confirment le « 0 » dans ♥. Mais à la *prima pars* **MC** avait un « 0 » dans la partie de discantus, qui a été effacé par la suite et remplacé par un « C » ; à la *secunda pars*, « C » apparaît dans **BerK** (ténor et contraténor) et **Pav** (ténor). Inexplicablement, **Spec** donne « ⊙ ». Toutes ces variantes font penser à la dissolution imminente du système mensural médiéval (voir commentaire à ♥18).

Notes

1. traité pour la première fois par Plamenac dans MQ 38 (1952), 78s et 245s.
2. éd. KottickF, 268s ; facs. de f.3v-4 dans PicotC, PorcherC pl. 31, PorcherB pl. 2 ; Léon Gruel, *Manuel... des reliures* 2 (Paris, 1905), pl. D ; *Hinrichsen's Musical Year Book* 7 (1952), pl. 86 ; facs. en couleurs dans *Horizon : a Magazine for the Arts* 6/1 (New York, 1964), 28-9.
3. éd. HanenE, no. 101, LuisiLG 2, 234s.
4. éd. PopeM, no. 94.

5. éd. PerkinsM, no. 46.
6. éd. EDM 38, no. 124.
7. éd. comparée de toutes les sources (sauf **Vi243**) dans PerkinsM 2, 278s, avec commentaire ; **Esc** éd. Pirrotta dans *Quadrivium* 14/1 (1973), 151 ; **Pav** éd. RestoriP, 386, avec attribution provisoire à Leonardo Giustinian ; **Pix** éd. Fernando Liuzzi, *I musicisti in Francia* 1 (Rome, 1946), 57.
8. éd. GallettiL, nos. LXIV et CXLV ; voir aussi Eugenia Levi, *Lirica italiana antica* (Florence, 1905), 389 (avec musique).
9. D. Fallows, « English Song Repertories of the Mid-Fifteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976-7), 61-79, aux pp.64s.
10. Pirrotta, dans *Studi musicali* 1 (1972), 68-72, discute les difficultés de trouver une version même moyennement satisfaisante du texte : il propose une leçon pour la première strophe, mais non pour la seconde.
11. Pour une solution différente, voir PerkinsM 2, 380s ; Federico Ghisi, « Strambotte e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del quattrocento », *Collectanea historiae musicae* 1 (Florence, 1953), 45-78, à la p.72, appelle le poème un *strambotto*.
12. Eileen Southern, « Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century », *JAMS* 12 (1968), 258-85, à la p.268.

5 Chiara fontana...

(Index : Chiara fortuna)

Source : ♥ seul.¹

Dans la partie de discantus, la première phrase, avec le début de la seconde, est empruntée au rondeau français bien connu, *J'ay pris amours* ♥17. Après ce geste initial, la composition suit son propre chemin, en développant la tierce mineure ascendante et la quinte descendante puisées dans le matériau emprunté.

Aucune explication évidente ne se présente pour le *signum congruentiae*. Nous pourrions en conclure que le poème est incomplet dans ♥, et devrait peut-être suivre une forme rondeau. Mais il faut remarquer que (a) la forme rondeau est pratiquement inexistante dans la poésie italienne (voir le commentaire à ♥3), et (b) la structure rimée abbc n'existe pas dans le répertoire des rondeaux au XVe s.,² tandis que dans la tradition italienne elle implique une continuation de cdde effg etc. Le professeur Gianfranco Folena a eu l'obligeance de signaler que le T en majuscule de « Tu » à la fin du troisième vers indiquerait la structure métrique a11 b11 b7 c11 du *capitolo quadernario* :

Chiara fontana de belli costumi
Dentro la qual(e) se vede ogne vertu[te],
(O) Clara luce del (mio) core
Tu sola mi poi dar(e) morte e salute.

Il est, en outre, assez fréquent dans ce répertoire de trouver les compositions parodiques d'une strophe seulement (voir aussi ♥6, 33).

Si l'utilisation d'une base française pour la parodie et d'une structure imitative indiquent une influence française pour cette chanson, l'écriture en deux parties est toutefois plus typique du répertoire italien que du français.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 2.
2. voir Henri Chatelain, *Recherches sur le vers français du XVe s.* (Paris, 1907), 205s.

6 O pelegrina, o luce...

(Index : O pellegrina, o luce)

Sources musicales : ♥ **Pav**.¹

Sources du texte : ♥ **Pav**² dans cette version courte ; mais pour le *strambotto* complet, voir ♥12.

Musicalement, ♥6 est une parodie fondée sur *O rosa bella* ♥7, dont les contours

mélodiques, le contrepoint, les positions cadentielles, et les principaux caractères structurels sont transférés presque inchangés : ce ne peut être une coïncidence que ces deux chansons soient juxtaposées dans ♥.

Le texte consiste en quatre vers dans les deux sources de cette musique. Quoique nous ayons le *strambotto* complet de huit vers dans ♥12, il est peu probable que plus de texte doive être ajouté ici. La musique de ♥6 a vraisemblablement été conçue de façon abstraite ; le texte a été choisi peut-être uniquement parce qu'il offrait des paroles convenables à l'atmosphère de la musique, et à son exécution. C'est une pratique relativement typique dans les compositions parodiques de l'époque (voir aussi ♥5 et 33). Le *signum congruentiae* (confirmé dans **Pav**) marque seulement la cadence parallèle de ♥7.

Comme il arrive si fréquemment dans les oeuvres fondées sur l'essentiel d'une autre oeuvre, la musique est ici relativement complexe ; et sur le plan de la notation elle est la plus difficile des compositions de ♥. Le discantus et le contraténor sont notés en valeurs doubles par rapport au ténor : aussi a-t-il fallu diviser par quatre les valeurs de ces voix pour l'édition, tandis que le ténor est divisé par deux, comme dans les autres pièces. Le « C 2 » du discantus donne « ♪ » dans **Pav**, et nous n'avons pas de raison d'imaginer que l'intention y est différente de celle du signe « ♪ » dans le contraténor.

A la cadence finale, le manuscrit donne des *semiminime* blanches à crochets, qui ne se retrouvent nulle part ailleurs dans ♥, et qui sont particulièrement frappantes car le ténor de la même chanson porte les *semiminime* noires plus habituelles : **Pav** simplifie la cadence, n'ayant donc pas besoin de *semiminime*. A part deux erreurs, les variantes musicales de **Pav** se limitent à six petits détails d'ornementation : dans cinq cas ♥ donne la version plus complexe.

Notes

1. éd. LuisiLG 2, 245s.
2. éd. RestoriP, 397, avec discussion de Leonardo Giustinian comme possible auteur.

7 *O rosa bella...*

Attributions : **Por** « Johannes Bedyngam » ; **R1411** « Domstaple » ; **Tr89** (version 6vv) « Concordantiae O rosa bella cum aliis tribus ut posuit Bedingham et sine hiis non concordant », ce qui est tout à fait ambigu quant à l'attribution des « concordantiae » ou bien des « aliis tribus » à Bedyngam. Mais la chanson n'a pu être composée trop avant 1440, à une époque où Dunstable avait presque cessé de composer ; et les *concordantiae* dans **Tr89** doivent certainement dater d'après 1460, après le mort de Bedyngam. **Por** semble avoir une autorité particulière dans ses attributions à des compositeurs anglais,¹ et l'apparition d'un nom moins bien connu inspire toujours plus de confiance que celui de Dunstable, dont le renom était déjà légendaire. Si ♥7 est vraiment de Bedyngam,² il est intéressant de remarquer que les deux seules chansons italiennes dans ♥ à avoir un grand nombre de sources concordantes sont de lui.

Sources musicales : ♥³ **BerK Esc⁴ Leip Pav⁵ Pix Por⁶ R1411⁷ Sev Wolf** ; contraténor seul dans **MC⁸** ; notation en valeurs doubles, **Tr89** (6vv)⁹ **Tr90** (4vv), **Tr93** (contraténor seul).¹⁰

Mises en tablature : **Bux** (deux fois).¹¹

Paraphrases musicales : trois messes cycliques, un motet, 15 pièces profanes basées sur une voix ou plus de ♥7, sept parodies, et au moins deux musiques indépendantes sur le même texte.¹²

Sources du texte : ♥ **Pav Pix P1035** ; vers 1-6, **Por** ; vers 1-4, **Esc Sev Wolf¹³** ; parmi bien d'autres sources du poème, imprimées et manuscrites, nous nous contenterons de citer la

plus ancienne qui donne une attribution à Leonardo Giustinian, c'est-à-dire **Fiore**.¹⁴

Paraphrases du texte : *lauda spirituale* « O diva stella, o vergine Maria » (anon.), « cantasi come : O rosa bella o dolze anima mia »¹⁵ ; contrafactum dans **Leip**, « O quam suavis », dans **Tr89**, « O rosa bella, o tu mi Maria ».¹⁶

♥7 est la plus ancienne des chansons du XVe s. à avoir donné lieu à la quantité de copies et parodies que l'on trouve pour des oeuvres plus tardives, telles que *De tous biens plaine* ♥19, *J'ay pris amours* ♥17 et *Le serviteur* ♥26. Elle a été discutée tant de fois qu'un résumé suffira ici. Le poème, une *ballata* probablement de Leonardo Giustinian (ca.1388-1446), fut écrit avant 1410 environ, puisqu'il fut mis en musique par Johannes Ciconia (mort en 1412). La musique de ♥7 se méprend sur la forme de l'original : le seul arrangement raisonnable pour une exécution chantée est celui de notre édition, quoiqu'il réorganise les vers de Giustinian pour donner 1234 7856. À considérer la contradiction explicite entre les formes musicale et poétique, il reste la possibilité que la musique ait été destinée originairement à un poème anglais,¹⁷ bien qu'aucune preuve directe ne vienne soutenir cette hypothèse, et bien qu'il n'existe aucune tradition stylistique semblable parmi les chansons anglaises que nous connaissons du XVe s.

Les trois versions de **Tr89 Tr90 Tr93** sont intimement liées dans leurs variantes : **Tr89** porte toutes les traces d'avoir été copié sur **Tr90** ; et **Tr93**, même dans son état fragmentaire, semble avoir été copié d'un modèle semblable. La notation de toutes les trois en valeurs doubles pourrait bien s'expliquer par leur contexte, dans une série de parties supplémentaires et de *gymels* dont certains sont relativement complexes. Aucune des trois versions ne porte d'altérations à la clé. Parmi les autres sources il y a une conformité considérable, mais celles qui semblent s'approcher le plus près de la version vraisemblablement originale sont, comme c'est si souvent le cas, la plus ancienne (**R1411**) et **Pix**.

Ici, comme ailleurs, ♥ reste un peu à l'écart des autres sources. Il est unique par la présence d'une *longa* à la cadence du milieu : les autres sources s'accordent à donner une *semibrevis* (*brevis* dans les valeurs doubles de **Tr**), même si **Leip Wolf Tr** la font suivre d'une pause d'une *semibrevis*. De même, toutes les autres sources, à l'exception de **Tr**, donnent un nouveau signe de mensuration, « 0 », neuf mesures avant la fin¹⁸ pour que la section finale soit en ternaire régulier, en contraste avec l'irrégularité métrique fluide qui prime jusque là : puisque ♥ donne *color temporis perfecti* à ce point (au contraténor), l'absence d'un signe de mensuration pour le *tempus perfectum* doit être considérée comme une erreur ; par contre, les sources **Tr** donnent une leçon différente dans le contraténor à cet endroit, qui rend superflus le *color* et le signe de *tempus perfectum* dans la notation. ♥ donne de plus neuf variantes musicales qui ne se retrouvent dans aucune autre source musicale¹⁹ : la plupart de ces variantes sont des détails de notes liées qui y sont séparées, ou bien de l'ajout de pauses ; mais la leçon de l'avant-dernière mesure du contraténor reste peut-être la variante unique la plus frappante de ♥7.

Notes

1. voir FallowsR.
2. Nino Pirrotta, « On Text Forms from Ciconia to Dufay », *Aspects of Medieval and Renaissance Music : a Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York, 1966), 673-82, à la p.682, propose de façon ingénieuse que la musique pourrait être l'oeuvre d'un autre Anglais encore, dont nous ignorerions le nom ; mais il existe assez de similarité entre *O rosa bella* et le contrepoint des deux messes cycliques fermement attribuées à Bedyngham pour rendre superflue une telle hypothèse.
3. facs. de la première double page dans MGG 15, pl. 59.
4. éd. HanenE, no. 29, LuisiLG 2, 248s.
5. éd. LuisiLG 2, 251.

6. facs. de la première double page dans MB 8, pl. 7.
7. éd. MB 8, no. 54 ; aussi S. Morelot, *De la musique au XVe s.* (Paris, 1856), no. 1, et A. W. Ambros, *Geschichte der Musik 2* (Breslau, 1864), 535s.
8. éd. PopeM, no. 81, avec les parties manquantes tirées de **Por**.
9. éd. DTO 14-15, 229 ; facs. des trois voix originales dans *op. cit.*, pl. 4, et MGG 3, col. 951.
10. Pour bien d'autres éditions de ♥7, voir le commentaire à MB 8, no. 54. La version dans **Dij**, souvent classée comme une concordance, est en réalité une musique différente, comme l'a déjà remarqué Cecie Stainer, « Dunstable and the Various Settings of O Rosa Bella », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 2 (1900-1901), 1-15.
11. éd. EDM 37, nos. 39 et 104, MB 8, nos. 54a et 54b.
12. Pour plus de détails, voir PopeM, 606s, et particulièrement Victor Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst* (Leipzig, 1906), 159-252, ainsi que Stainer, *op. cit.*
13. **Pav** éd. RestoriP, 394 ; **Esc** éd. Pirrotta dans *Quadrivium* 14/1 (1973), 147.
14. éd. MB 8, commentaire au no. 54. Pirrotta, dans *Studi musicali* 1 (1972), 63, suit Oberdorfer et Billanovich en considérant le poème comme un faux Giustinian, puisqu'il ne figure pas dans les collections les plus anciennes de sa poésie ; mais aucune de celles-ci ne prétend être complète, et la musique de Ciconia (mort en 1412) prouve que le poème est ancien. Nous avons en outre le témoignage de Petrus Parleoni que Leonardo Giustinian (né ca.1388) écrivit encore jeune la poésie profane de ses *Justiniane*.
15. éd. GallettiL, no. CLXVI.
16. éd. MB 8, commentaire au no. 54.
17. voir Margaret Bent, « The Transmission of English Music 1300-1500 : Some Aspects of Repertory and Presentation », *Studien zur Tradition in der Musik : Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, éd. H.,H. Eggebrecht et M. Lütolf (Munich, 1973), 65-83, à la p.69.
18. **Sev** donne la mensuration « 0 » au ténor seulement ; dans la partie de discantus, le signe a été soigneusement effacé.
19. voir la liste extrêmement précise de variantes dans MB 8, no. 54.

8 *La gratia de voe...*

Source musicale : ♥ seul.¹

Sources du texte : ♥ **Modena**² ; voir aussi la *glosa* citée ci-dessous.

Citation du texte : le poème entier se trouve inséré dans le poème *Allende de ser muy bella*, attribué tantôt à « Toledo », tantôt à Alfonso Basurto³ ; le premier vers a été cité (en même temps que plusieurs autres chansons) dans le poème « alphabétique » *En Avila por la A*.⁴

Le texte de ♥ est profondément corrompu par un copiste qui ne connaissait pas l'espagnol et peut même l'avoir pris pour de l'italien (comme l'ont fait certains commentateurs antérieurs). Une transcription littérale de ce qu'il a écrit est donnée après notre édition. La version de Modena est sensiblement meilleure, mais contient encore des corruptions italiennes ; donc le texte utilisé pour notre édition est emprunté à la *glosa* espagnole donnée ici intégralement (suivant le ms. de Paris) :

Allende de ser muy bella
Es digna de ser servida ;
La gracia de vos, doncella,
Onesta, gentil, garrida,
Señora, asy gose d'ella
Que vuestra beldat conplida
Me fase menbrar d'aquella
Que fase penar mi vida.

Aunque mucho sojudgueys
Mi persona atribulada,
Commo quiera que penseys
Que la tuviese olvidada,
Bien que por virtud podeys
Con rason ser deseada ;
Mas la gracia que teneys
Vos fiso ser tan amada.
Asy vea mi querella,

Por vuestra causa partida,
 Que pensé querades ella
 Por graçia de Dios venida ;
 Y yo, que suelo temella,
 Viendo su par paresçida
 Asy [me] membre d'aquella
 Que fase penar mi vida.

Les deux sources manuscrites de cette *glosa* ont été datées peu après 1450⁵ ; nous ne pouvons pas accepter la suggestion de Spinelli pour lequel il serait de Galeotto del Carretto, qui presque certainement n'était pas même né à cette époque.⁶ La musique pourrait bien être d'une époque aussi hâtive : certainement sa citation dans *En Avila por la A* (daté de manière convaincante d'avant 1464 par Aubrun)⁷ se trouve dans un contexte qui implique l'existence d'une mise en musique dès cette date. En plus, le style inhabituel de cette musique peut signifier qu'il y a de bonnes chances pour qu'il fasse partie d'une tradition plutôt antérieure à ce que nous connaissons par ailleurs de la chanson polyphonique espagnole au XVe s. Le cheminement homophonique des discantus et ténor suggère un fond d'improvisation ; et une conclusion semblable pourrait être tirée des malheurs qui arrivent parfois au contraténor (malheurs qu'il est difficile d'attribuer à des erreurs de scribe, dès l'instant qu'on ne trouve pas de réelles améliorations).

Dans ce cas seulement, le placement du texte dans l'édition diffère considérablement de celui de ♥ : la déclamation presque syllabique résulte de ce que les mots prennent beaucoup de place et se poursuivent encore après la fin des notes écrites. D'autre part, la forme normale du *cançion* espagnol se suit ici : ABBA, c'est-à-dire, sans répétition de l'*estribillo* après la section 4.⁸

La composition sans rapport musical dans le manuscrit florentin **RCG** avec l'incipit littéraire *Gracias a vos donzella*⁹ est en fait le « Benedictus » de la *Missa Comme femme* d'Isaac¹⁰ ; il est probable que, comme ailleurs dans **RCG**, une étiquette textuelle appropriée a été simplement ajoutée pour rendre acceptable un morceau dans un nouveau contexte. Il existe de nombreux exemples d'incipit espagnols apparemment gratuits dans **RCG**, et dans plusieurs cas ils sont appliqués à des pièces qui apparaissent dans toutes les autres sources avec un texte entièrement différent.¹¹ Dans un tel cas, le texte espagnol appliqué à *Mais que che fut* de Compere¹² est l'incipit d'une chanson relativement bien connue, mais sans rapport musical, *Donzella non me culpeys*¹³ ; et il y a au moins la possibilité que la présence des paroles *Gracias a vos donzella* dans **RCG** indique une diffusion un peu plus étendue que ne le ferait penser sa seule source musicale existante — une hypothèse renforcée par son apparition dans le poème *En Avila por la A*.

Une chanson espagnole dans ♥ ne devrait pas surprendre. ♥10 est apparenté à l'oeuvre d'un compositeur espagnol ; et il y a quelques indices que ♥13 pourrait être espagnol ou au moins d'origine napolitaine. En outre, dans une ville aussi proche de la Savoie que Milan, Galeazzo Maria Sforza (1444-72) connaissait des chansons espagnoles à cette époque : un document des années 1470 cite un livre de « canzone spagnuole et franzose per tenere in camera¹⁴ » ; et le 3 juillet 1473, le chanteur Rayner lui écrit de Pavie en lui disant qu'il lui envoie « tre canti spagnoli, boni e dolci... ; faciateli cantare dolcemente e sotto voce, et ben pianamente, che son certo ve piacerano... ».¹⁵

Notes

1. éd. CMM 42, no. 3.

2. éd. G. Bertoni, « Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense in Modena », *Romanische Forschungen* 20 (1907), 321-92, à la p.327 ; éd. Alessandro Spinelli, *Cinque poesie spagnuole attribuite a Galeotto del Carretto tratte dal codice estense XI. B. 10* (Carpi, Nozze Laura Muratori-Domenico Vandelli, 1891), 8.

3. Madrid, Real Academia de la Historia, Ms. 2-7-2, f.399, « Toledo », voir José María Azáceta, « El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia », *Revista de literatura* 6 (1954), 239-70, 7 (1955), 134-180, et 8 (1955), 271-94. Paris, Bibliothèque nationale, f.esp. 510, f.189-189v « de Alfonso de Basurto ».

4. London, British Library, Ms. Add. 33,382, f.196-205, à la f.200 ; éd. Charles V. Aubrun, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts* (Bordeaux, 1951), 192.

5. Brian Dutton, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison WI, 1982), propose ca.1454 pour le Ms. de Madrid et 1450 pour celui de Paris.

6. Galeotto del Carretto est né dans les dernières décennies du XVe s., et mort en 1531, d'après Giuseppe Petronio, éd., *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana* 1 (Bari, 1966), 611.

7. *op. cit.*, x.

8. voir PopeM, 90s.

9. éd. AtlasC 2, 51s.

10. voir Warwick Edwards, « Songs without Words by Josquin and his Contemporaries », *Music in Medieval and Early Modern Europe*, éd. Iain Fenlon (Cambridge, 1981),79-92, à la p.90 ; ce morceau se trouve aussi dans le chansonnier Wolffheim, sans texte, voir AtlasC, 189.

11. voir particulièrement AtlasC, nos. 41, 64, 76, 90.

12. éd. CMM 15/5, 67.

13. éd. MME 33, no. 7, comme *Señora non me culpéys*.

14. voir Cesari dans *Rivista musicale italiana* 29 (1922), 41.

15. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* (Princeton, 1949) 1, 10.

9 *Perla mya cara...*

(Index : *Perla mia cara*)

Source musicale : ♥ seul.¹

Sources du texte : ♥ seul dans cette version ; mais le poème plus complet (voir plus loin) apparaît dans presque toutes les sources de la poésie de Leonardo Giustinian, ainsi que dans plusieurs autres manuscrits du XVe s.²

Le poème de Leonardo Giustinian comprend dix strophes, dont chacune compte dix vers, dans une structure rimée de ababcbddR.³ La version de ♥ utilise les vers 1-6 de la première strophe, plus les vers 4-6 de la septième strophe. Dans l'édition imprimée la plus ancienne — **Fiore** — ces sections du poème apparaissent comme suit :

Perla mia cara e dolce amor,
più bella assai che dir non so,
sola rezina del mio cor
sapî ch'io son l'amante to,
che già gran tempo noct'e di
per te languischo e languiro,
quence chantando viengo a ti
sol per volerti vixitar
ora te piaqua d'ascoltar,
alza i begli occhi e non dormir.

[de la strophe VII]

io son un piccol servitor
e tu sei degna, al mio parer,
d'ogni gran re, d'ogni signor.

Il est évident que la forme ABA de la musique dans ♥9 s'adapte plus facilement aux six premiers vers qu'à l'autre partie de la première strophe du poème ; il serait donc imprudent de supposer que ce fût nécessairement le type de musique utilisée pour le célèbre *aere venetiano*.⁴ Mais il est instructif de comparer ♥9 avec une autre musique, qui emprunte cette fois les neuf premiers vers du poème de Leonardo, quoique la musique en subsiste seulement pour la partie de discantus, et pour les sept premiers vers⁵ :

Ex. 5

Per - la mia ca - ra o dolze a - - mor,
Sa - pi ch'io som l'a - man - te to

A - sai piu bel - la che dir non so,
Che za gran tem - po, noc - te et di,

So - la re - gi - na del mio cor
Per te lan - guisco et lan - gui - - ro.

Quen - ze chan - tendo e vegno a ty

Ici les vers 1-3 et 4-6 ont la même musique, un fait qui est assez étonnant en lui-même puisque les deux sections ne riment pas ; mais à part cela, ces sections ont, comme dans ♡9, la forme musicale ABA, ce qui rejoint leur forme poétique. Le vers 7 (qui n'est pas donné dans ♡), porte une musique entièrement différente dans l'ex. 5, tout comme il représente une nouvelle partie du poème, avec une structure différente des rimes. Pour cette raison il serait probablement préférable de laisser telle qu'elle est la forme textuelle de ♡9, et de résister à la tentation d'ajouter davantage du poème de Leonardo.

Par contre, un élément quelconque d'ornementation pourrait bien intervenir pour les deuxième et troisième strophes. Un des *frottole* ornées à trois voix dans le sixième livre de Petrucci, *Moro de doglia*⁶, est composée sur les vers 4-6 d'un autre poème de Leonardo, *Io vedo ben*⁷, poème dont la musique a servi de base à plusieurs *laude spirituali*⁸ : *Moro de doglia* peut facilement se réduire pour donner une ossature à trois parties qui se révèle similaire à celle que l'on voit dans ♡9.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 4 ; W. Rubsamen dans *Chanson & Madrigal, 1480-1530*, éd. J. Haar (Cambridge MA, 1964), 175s ; LuisiLG 2, 266 ; facs. Francesco Luisi, *La musica vocale nel rinascimento* (Turin, 1977), en face de la p.112.
2. éd. WieseG, 79s (no. XIV) ; pour d'autres sources, voir Laura Pini, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian* (Rome, 1960), 465s.
3. La majorité des poèmes dans WieseG sont dans la forme *ballata*, mais celui-ci, comme son jumeau, no. XVIII, est dans une forme sans rapport avec la *ballata*. No. XIX est dans une forme similaire, quoique avec une strophe de onze vers.
4. voir W. Rubsamen dans *Acta musicologica* 29 (1957), 173 : Galeazzo Maria Sforza demande que soient faites pour lui des copies de toutes les chansons de Leonardo Giustinian, avec la musique, car il désire se familiariser avec l'*aere venetiano*.
5. Paris, Bibliothèque nationale, n.a.fr. 4379, f.66v.
6. RISM 1506/3, f.3v-4 ; éd. DisertoriF, 252.
7. éd. WieseG, 385s ; le poème est dans la forme de la *terza rima*. L'identification a été fait d'abord dans Rubsamen, *op. cit.*, mais avec une fausse idée de la forme du poème, et donc avec des conclusions trompeuses.
8. voir GallettiL, nos. VI, VII, XIX (qui cependant n'a pas la forme correcte), XXXIV.

10 *Mort he mercy...*

(Index : *Morte merçè*)

Attribution : La musique assez proche dans **Esc** et **MC** est attribuée dans ce dernier à « Cornago ». Joan Cornago (dont l'activité se situe ca. 1453-75) est peut-être Catalan de naissance, et il travailla à la cour napolitaine d'Alfonso et de Ferdinand I d'Aragon : on conserve de lui des chansons avec des textes espagnols aussi bien qu'italiens.¹

Sources musicales : ♥ seul dans cette version² ; la musique dans une version assez proche est dans **Esc**³ et **MC**⁴.

Sources du texte : 7 vers dans ♥ **MC** ; 14 vers dans **Esc**.⁵

Paraphrases du texte : *laude spirituali* : (1) « Anima mia contempla el mio patire » (Feo Belcari), « cantasi come : Morte o merzè, gentil aquila altera » ; (2) « Maria merzè, umile aquila altera » (anonyme), « cantasi come : Morte merzè ».⁶

Dans ♥ cette chanson est coupée en deux parties, sur les ff.12v-13 et 14v-15, séparées par ♥11. Mais il ne peut y avoir de doute que ces deux parties aillent ensemble : elles sont réunies dans les versions de **Esc** et **MC** ; et les *laude* basées sur ♥10 rejoignent le schéma poétique assez inhabituel : axb bccd dx e effg. L'enchaînement des rimes confirme la forme chantée ABAB. Cette forme, si elle est fondée essentiellement sur la version complète du poème qui se trouve dans **Esc**, pourrait au moins réaffirmer la possibilité de la forme ABAB proposée pour ♥4 et 7.

Kottick remarque que la *secunda pars* est une variante de la *prima pars* dans toutes les trois voix⁷ : dans la partie de discantus les contours sont mieux définis et la tessiture est plus aigue dans la *secunda pars* ; mais les cadences sont en parallèle, et la similarité est proche, surtout vers la fin de chaque *pars*. Dans les ténor et contraténor le parallélisme est encore plus intime, et augmente également au cours de la *pars*. Ces remarques s'appliquent aussi bien à ♥ qu'à la version de **Esc/MC**.

Ex. 6

Prima pars

Discantus Esc

Discantus ♥

Secunda pars

Discantus Esc

Discantus ♥

(S.)

(?)

(4)

(2)

(2)

(1)

(1)

(1)

(2)

(7)

Ex. 6 fin

Il semble y avoir peu de chances de décider que la version de **Esc/MC** est plus ancienne, ou plus tardive, que celle de ♥. Il est certain que la version de **Esc/MC** est de loin plus régulière, et l'on pourrait considérer celle de ♥ comme un essai d'assouplir les rythmes de **Esc/MC**, pour leur donner une déclamation plus dramatique ; et la tessiture plus large du contraténor de ♥ (qui est entièrement indépendant de celui de **Esc/MC**) renforcerait ce point de vue. Mais en même temps, il serait tout aussi facile de voir **Esc/MC** comme une rationalisation des rythmes de ♥, et de noter que les rythmes irrationnels dans le style de ♥10 apparaissent bien avant lui, par exemple dans les Magnificat et les psaumes de Binchois. Or, la plus importante différence que l'on trouve dans ♥10 réside dans l'homophonie presque totale de la déclamation, tandis que **Esc/MC** donnent un enchaînement de phrases dans les voix inférieures.

Notes

1. voir PopeM, 69s ; *New Grove*, s.v. « Cornago » ; Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge, 1985), 62s.
2. éd. CMM 42, nos. 5 et 7 ; Johannes Cornago, *Complete Works*, éd. Rebecca L. Gerber (Madison WI, 1984), 63 ; facs. de ff.14v-15 dans le catalogue d'exposition *Le livre* (Paris, Bibliothèque nationale, 1972).
3. éd. HanenE, no. 81 ; Johannes Cornago, *Complete Works*, éd. Rebecca L. Gerber (Madison WI, 1984), 43.
4. éd. PopeM, no. 28 ; Gertraut Haberkamp, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500* (Tutzing, 1968), 277.
5. éd. Pirrotta dans *Quadrivium* 14/1 (1973), 149.
6. éd. GallettiL, nos. XLV et CCV.
7. CMM 42, XII.

11 Finir voglio la vita mya...

(Index : Finir voglio la vita mia)

Source : ♥ seul.¹

Sélon G.Thibault : « Il semble que cette pièce soit formée de deux textes différents : en effet, à la première strophe c'est une femme qui se plaint, tandis qu'à la seconde et à la troisième c'est un homme qui chante une belle étrangère 'douce et précieuse' ».

Métriquement aussi, les seconde et troisième strophes semblent sans rapport avec la première, et il n'y a pas de moyen évident pour les accommoder à la musique. La première strophe est elle-même un peu corrompue ; elle eut probablement une structure de a7 b7 b7 a4 / c7 d7 c4. Mais le reste du poème semble être fait de six endécasyllabes, dont seulement le quatrième et le cinquième riment. Il est difficile de ne pas arriver à la conclusion que ces deux strophes constituent en réalité un poème différent, inclus par erreur : une exécution devrait donc les omettre.

Si ces vers viennent en fait d'une autre chanson, pourrait-elle figurer aussi dans ♥ ? Il est concevable qu'ils appartiennent à ♥12, sur la seconde double page après ♥11, mais nous connaissons ce poème-là de plusieurs sources poétiques. Une possibilité plus prometteuse est celle de *Zentil madona* ♥4 : nous n'avons pas de sources poétiques pour ce texte ; le langage, la forme, et l'atmosphère semblent corrects ; et ♥4 est unique parmi les chansons de ♥ en ce que l'espace destiné normalement aux strophes supplémentaires y est rempli par une miniature.

Deux chansons italiennes dans MC peuvent convenir au contexte musical de ♥11. Le *strambotto Vedo che Fortuna me contrasta*² montre des similarités dans l'écriture polyphonique et dans l'usage d'un rythme ternaire fluide, quoique cette chanson ne soit pas aussi homophonique que ♥11. *Io vegio la mia vita ia finire*,³ avec des tessitures différentes dans les parties, et avec une sonorité différente d'écriture, est toutefois similaire à ♥11 dans ses rythmes, ses structures mélodiques et son incipit textuel.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 6.

2. éd. PopeM, no. 130 ; il paraît également dans **Per**.

3. éd. PopeM, no. 141, mais avec des rythmes erronés : voir l'édition révisée dans *Early Music* 8 (1980), 495.

12 *O pelegrina, o luce...*

(Index : *O pellegrina o lucie*)

Sources musicales : ♥ MC¹ Tr88.

Sources du texte : ♥ MC ont la même version du poème, en 6½ vers ; une version plus complète, faisant un *strambotto* de huit vers, se trouve dans Siena (voir ci-dessous) ; une autre version du même *strambotto*, avec différences dans les deux derniers vers, se trouve dans deux manuscrits de la Biblioteca nazionale Marciana, it.IX.110 (=6744), f.9v, et it.IX.346 (=6323), f.44², et dans Siena, Biblioteca comunale, I.VII.15, f.83 ; les vers 1-4 existent avec deux musiques différentes, ♥6/Pav et F176.³

Paraphrase du texte : *lauda spirituale* « O mia regina, o dolce madre bella » (Feo Belcari), « cantasi come : O pellegrina luce, o chiara stella ».⁴

L'on pourrait émender les vers 6-7, en suivant la version plus complète du *strambotto* dans le manuscrit de Siennne :

E non voler più star si pertinace.
Se non me adiuti io languisco e moro.
Hagi pietà de mi, caro thesoro.

Cette chanson date vraisemblablement d'avant les deux autres musiques qui ont été écrites sur le premier quatrain de son texte. La musique de F176 est une composition maladroitement avec deux voix en canon au dessus d'un contraténor libre ; ♥6 est une parodie musicale de ♥7 : tous deux sont donc de conception d'abord musicale, et le texte fut probablement ajouté après coup. ♥12, par contre, semble avoir été conçu à partir des paroles, même si une similarité dans le matériau mélodique et mensural fait penser qu'il s'est inspiré de *Departés vous Malebouche* de Dufay.

Les variantes (relativement peu) dans les sources concordantes désignent toutes ♥ comme ayant la meilleure version de la musique. Au contraténor, sept mesures avant la fin, l'entrée dans MC arrive une blanche plus tard, commençant avec une blanche et faisant ainsi la disposition imitative plus littérale ; mais la lecture de ♥ et Tr88 est meilleure en ce qu'elle prépare mieux la gamme qui monte lentement dans les mesures suivantes et mène donc d'une manière plus convaincante à la cadence finale. En outre, s'il est vrai que la différence résulte de l'intervention d'un copiste quelconque, il est plus probable que la version corrompue est celle de

MC, changée par quelqu'un qui désirait une imitation précise. De même pour la mesure finale du contraténor : MC et Tr88 omettent la pause : l'omission plutôt que l'addition de la pause semblerait plus probablement être la corruption ; et la version de ♥ doit sûrement être préférée. (Juste avant cette cadence dans MC le contraténor a des rythmes différents qui sont sans aucun doute faux : si l'édition de PopeM semble acceptable, c'est seulement parce que *do* est mal transcrit en *si*, éliminant ainsi la pire dissonance mais créant des quintes parallèles avec le ténor.) Deux mesures avant la section *tripla*, MC et Tr88 donnent aussi dans le discantus *mi* noire au lieu de *ré* ; et bien que le cas ici soit moins clair, il semble probable que la différence vient de la part du scribe de l'attente d'une ligne coulante : notre préférence est certainement pour le *ré* de ♥. La plupart des autres variantes peut être attribuée à des erreurs de copie, sauf dans deux cas : les deux dièses dans la discantus sont seulement dans ♥ ; et le rythme croche-noire-croche au discantus, mesure 6, et au contraténor, *secunda pars*, mesure 6, apparaît dans les deux autres sources comme noire-croche-croche — et, compte tenu particulièrement du contexte des autres variantes, on préférerait sûrement la *difficilior lectio* de ♥.

Dans le changement de mensuration, indiqué simplement par la notation noire dans toutes les trois sources, la valeur de la mesure reste constante.

Notes

1. éd. PopeM, no. 14, LuisiLG 2, 242s, facs. pl. XXVI.
2. éd. PopeM, 566, et S. Ferrari, « Canzonette e strambotti in un codice veneto del secolo XV », *Biblioteca di letteratura popolare italiana* 2 (1883), 118.
3. f.129v-130, éd. LuisiLG 2, 247s ; facs. *op. cit.*, pl. XVII.
4. éd. GallettiL, no. LXXXIX. L'orthographe « pellegrina » est empruntée à l'édition de 1485 ; Galletti, travaillant avec l'édition d'environ 1490, qu'il pensait dater d'environ 1480, donne « peregrina ».

13 *O meschin enamorati...*

Source : ♥ seul.¹

Avec ses vers octosyllabiques, et particulièrement avec son refrain dans la *volta*, le poème rejoint ici clairement le répertoire de la poésie napolitaine que l'on trouve en particulier dans le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale, f.it. 1035, datant de 1470 environ.² La seule différence tient à la strophe initiale de ♥13, qui donne des rimes de abbc, tandis que dans tous les exemples comparables de f.it. 1035 les rimes sont abba : cette différence pourrait venir d'une autre corruption dans les textes italiens de ♥, ou bien pourrait indiquer que le texte de ♥13 a été emprunté plutôt du milieu d'un poème plus long, qui aurait des rimes : abBa cdcd dxBa efef fxBa. En tout cas, ce répertoire poétique peut être considéré sur le plan formel comme un hybride de la ballata italienne et la *canción* espagnole, un phénomène caractéristique de la culture courtoise hispano-italienne à Naples.

Une origine napolitaine expliquerait également le style rythmique de la chanson : la structure en est plus irrégulière que dans toute autre chanson de ♥, et pourrait s'exprimer analytiquement (en prenant comme unité la ronde dans l'édition) comme suit : 4+3+4+4+4+3+3+2/3+4+3+3+4+3+3+2// 3+4+4+3+3+3+3+3+3+2. La recherche de structures rythmiques semblables à cette époque nous conduit naturellement à des compositions dans les sources napolitaines, et surtout des oeuvres de Cornago, Damianus, Bernardus et Oriola dans MC³ : Kanazawa, en parlant de ce style rythmique, a remarqué que de telles caractéristiques indiquent un « local repertory, most probably Neapolitan ».⁴ Un autre aspect inhabituel de ♥13 est l'alternance rapide d'accords à la fin des deux sections de la musique.

L'ordre chanté est ABBA : le *signum congruentiae* dans la section A marque le point où

le texte du second A (la *volta*) retourne à celui du premier.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 8.
2. éd. Mario Mandalari, *Rimatori napolitani del quattrocento* (Caserta, 1885), nos. 1, 6-11, 22-23, etc.
3. voir PopeM, nos. 1, 7, 29, 76, 84, 91, 111, 137.
4. voir PopeM, 40.

14 *Comme ung homme desconforté...*

Source : ♥ seul.¹

Le poème est apparemment la contrepartie masculine de *Comme femme desconfortée* ♥29, mais la similarité textuelle ne dépasse pas le premier vers : notre texte a une strophe de cinq vers, contre le sixain plus inhabituel de l'autre ; le nôtre est d'un ton fidèle et résolu, tandis que l'autre est suicidaire et dénué de tout espoir. Le poème de ♥29 a presque certainement servi d'inspiration pour ♥14, ainsi que pour un autre rondeau cinquain apparenté, pour lequel aucune musique ne subsiste, *Comme ung homme desconforté/ De tous les biens habandonné*² : comme il est si souvent le cas à cette époque, un poème d'une originalité extraordinaire comme ♥29 devient facilement un modèle pour d'autres.

Les similarités musicales entre ♥14 et ♥29 sont bien plus proches, comprenant les trois voix et toute l'étendue de la chanson. Les tessitures des voix sont identiques, à part un seul *si* bémol grave supplémentaire dans le contraténor de ♥14. Dans les endroits où les deux sont directement comparables ♥14 donne une *brevis* pour chaque *semibrevis* de ♥29, or les valeurs doublées sont au XVe s. habituellement l'indice d'une source plus tardive ; et les mesures en « ♪ » suivent la tradition d'une époque plus récente en évoluant par périodes de 3 mesures, avec seulement l'interruption d'une irrégularité vers le début de la première moitié et d'une autre au début de la seconde (voir aussi ♥20). La longue note au discantus juste avant la cadence médiane est caractéristique d'un style plus tardif ; on s'attend en tout cas à ce qu'une telle parodie prenne pour modèle une chanson déjà bien répandue. On peut ajouter que le contraténor de ♥14 semble plus proche de la version unique de ♥29 dans ce manuscrit (voir commentaire) que de celle, plus familière, de toutes les autres sources de cette chanson.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 9 ; facs. *Hinrichsen's Musical Year Book* 7 (1952), pl. 87 ; facs. en couleurs dans *Horizon : a Magazine for the Arts* 6/1 (New York, 1964), 30-31.
2. P1719, f.65v-66.

15 *S'il vous plaist que vostre je soye...*

Attributions : F59 « Joannes Regis » ; CantiC « Jo. Regis ». Le nom était très répandu, mais il s'agit presque certainement de ce Johannes Regis (ou Le Roy) qui fut maître des enfants de chœur à Soignies dès 1451, puis chanoine et *escollastre* dans cette église entre 1458 et 1496.¹

Sources musicales : ♥² F59³ ; CantiC (4vv).⁴

Sources du texte : ♥ seul. F59 donne l'incipit « Si vous plaist que vostre soye » dans toutes trois voix ; CantiC donne l'incipit « S'il vous playsist » dans toutes les quatre voix.

La version musicale de la source florentine F59 est particulièrement proche de ♥ : les seules variantes (à part sept différences de ligatures) sont l'omission des deux *mi*-bémols présents dans ♥ — omission qui changerait de façon significative l'addition d'accidents éditoriaux si ce n'était le cas des CantiC, qui s'accorde sur ce point avec ♥. CantiC

présente quelques différences de détail, surtout à la fin où le contraténor (appelé ici « bassus ») est réécrit pour laisser de la place à la voix ajoutée. Cette nouvelle quatrième voix dans **CantiC** est tarabiscotée et inconséquente, faisant preuve d'un manque singulier de sensibilité envers les phrases nettes de Regis : la laideur de son contour rythmique, ainsi que ses suites de progressions parallèles vers la fin, paraissent confirmer l'impression musicale que cette voix n'a rien à voir avec la conception originale de Regis. Ce qui rend si impressionnante la chanson de Regis, c'est l'importance de chaque note, la plasticité de la partie de contraténor (qui semble vouloir porter de texte), et l'équilibre du partage de texte entre discantus et ténor, d'une manière peut-être apprise de certaines chansons en canon de Dufay.

Le poème a été peut-être un objet de référence pour deux poèmes publiés dans *Chasse* : le rondeau quatrain *S'il vous plaist que vous entretiengne* (f.P6v) ; et le rondeau cinquain *S'il ne vous plaist me donner congnoissance* (f.Q6).

Notes

1. voir D. Fallows, « The Life of Johannes Regis », *Revue belge de musicologie* 43 (1989), 143-72. Ses oeuvres complètes se trouvent dans CMM 9.
2. éd. CMM 42, no. 10 ; facs. MGG 9, pl. 12, et H. Bessler et P. Gülke, *Schriftbild der Mehrstimmigen Musik* (Leipzig, 1973), 95.
3. éd. MRM 7, no. 102.
4. éd. CMM 9/2, 62, et dans R. G. Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges* (Leipzig, 1841), no. 19.

16 *L'aultre jour par ung matin...* (Index : *L'autre jour par ung matin*)

Sources musicales : ♥¹ **BQ16**² **P16664**³ ; **Pix** donne le discantus et une partie du ténor seulement.

Sources du texte : ♥ ; la majeure partie de la première strophe se trouve dans **P16664** et **Pix**.

La structure métrique de ce poème est inhabituelle dans la poésie courtoise : a7 b6+ a7 b6+/ b7+ c7 b7+ D8 E5+. Ceci rejoint plutôt une tradition de poésie de tendance folklorique, associée à une musique qui s'éloigne du style courtois — tradition qui devient de plus en plus répandue vers la fin du XVe s. Comme seule pièce de ♥ à adopter la forme ballade, elle reflète la resurgente d'une forme qui, plus tôt dans le siècle, fut réservée à des pièces d'occasion sérieuses : dans la nouvelle tradition folklorisante, la forme ballade s'est repopularisée. D'autres caractéristiques du style comprennent le changement de mètre aux derniers vers, des références à « Robin », et l'utilisation de syllabes absurdes souvent, comme ici, remplaçant manifestement des obscénités.⁴ D'autres exemples paraissent surtout parmi les chansonniers monodiques du XVe s., ainsi que dans la tradition de chansons « rustiques ». Caractéristique également de ce style est le début en chanson « avec propos » — selon l'expression de Clément Marot.⁵

Au vers 7 de la première strophe, **Pix** et **P16664** donnent « enmy la voye », une leçon qui est plus logique, et qui serait préférable si la nature même d'un tel poème n'excluait toute idée d'un *Urtext*.

Le changement de mètre avant la fin fait précisément le même effet que dans ♥12, bien qu'il soit ici noté d'une façon différente. ♥ seul précise que la mesure doit rester de la même valeur, à cause du chevauchement dans l'emplacement du nouveau signe de mensuration : dans les trois autres sources, le changement est simultané dans toutes les voix. Sous d'autres aspects, les leçons de **Pix** sont très proches de celles de ♥. La mensuration « C » dans ♥ et **Pix** se voit contredite par « 3 » dans **BQ16** et **P16664**.

P16664 donne un bémol à la signature dans la partie de ténor : ceci représente une alternative possible qui entraînerait la bémolisation de pratiquement tous les si de la partie de discantus.

Notes

1. éd. partielle dans G. Thibault, « La chanson française au XVe s. », *Encyclopédie de la Pléiade : Histoire de la musique* 1, éd. Roland-Manuel (Paris, 1960), 890-944, aux pp.927s.
2. éd. J. Pease dans *Musica disciplina* 20 (1966), 91s, et M. A. Benton, *Fifteenth Century Anonymous Chansons* 1 (Miami, 1981), 54s.
3. éd. en parties séparées dans CS 4, 454s.
4. voir BrownM, 277s.
5. BrownM, 252s, cite le vers « L'autre jour je m'en alloye » dans la sottie *Le monde, abuz*, et le vers « L'autre jour de bon matin » dans la farce *La reformeresse* ; mais ces débuts sont si répandus qu'ils appartiennent plutôt à la tradition en général qu'à cette chanson en particulier.

17 *J'ay pris amours...*

Sources musicales : ♥ **BQ16 F27¹ Niv Per² Pix Wolf³ ; Dij** (sans discantus)⁴ ; incomplet dans **Esc⁵ M5023** (2vv) **Seg** (2vv, un ton plus bas), toutes pouvant représenter des fragments d'une autre version.

Sources musicales avec contraténor différent : (1) **Lab Sev⁶ Urbino intarsia⁷ ; (2) L31922** (un ton plus bas)⁸ ; (3) **Tr1947**.⁹ On trouve en outre trois versions à 4vv avec discantus et ténor de l'original et de nombreuses versions avec le seul discantus ou le ténor de la chanson originale.¹⁰

Mises en tablature : **Bux¹¹ Pesaro¹² SpinI¹³ SpinII**.

Sources du texte : ♥ **Lab Niv Sev Wolf¹⁴ ; Jard Lans Roh**.¹⁵

Paraphrases du texte : cinq *laude spirituali* : (1) **F27**, quoique avec le titre « Johaii pris amor », note sous la partie de contraténor le texte « Canti zoiosi e dolce melodia » ; (2) « Vergine bella, non mi abbandonare » (Feo Belcari), donnée normalement comme étant pour *Zentil madona* ♥4, est accompagné dans l'édition de 1486 de l'information qu'elle peut également recevoir « Jan pris amore » ; (3) « Madre che festi colui che ti fece » (Leonardo Giustinian), « Questa lauda ha modo proprio, e puossi cantare come l'a pris amour e come Mon seul plaisir » [♥32] ; (4) « Con gran fervor » (Francesco d'Albizo), « Cantasi come : Jam pris amore »¹⁶ ; (5) « Laude e grazie in gentil core » (peut-être par Giovanni Santi), chantée à Urbino en 1474.¹⁷

Citations du texte : nombreuses,¹⁸ mais comprenant Molinet (trois fois), *Condamnacion de banquet*,¹⁹ et trois citations dans les pièces de théâtre de l'époque. Claudin de Sermisy a composé une chanson *J'ay prins aymer a ma devise*. Un rondeau *Mon cueur fait nouvelle entreprise* (**Jard Roh**, sans musique) prend ses vers 2-4 de ♥17.

Les sources de ♥17 s'accordent d'une manière frappante : à part les différences de ligatures et celles — négligibles et peu nombreuses — de détail, les seules variantes essentielles sont deux légers changements dans le contraténor de la plus tardive des sources, **F27**. La formule dans le contraténor aux mm.8-9 paraît dans toutes les sources : on aurait tort de l'« adoucir » en adaptant *fa*-dièse, car la ligne *mi fa sol la* fait partie intégrante de la chanson et reparait dans la phrase finale. C'est de tels détails d'économie de motifs qui contribuent au succès de la chanson.

Il est inattendu qu'une chanson avec tant de sources et avec des citations innombrables n'ait aucune attribution. ♥17 doit dater d'avant 1465, quand il a été ajouté aux derniers folios de **Bux** ; mais à en juger par sa mensuration et l'utilisation soutenue d'imitation entre le discantus et le ténor, il ne peut précéder de très loin cette date.

Nous sommes bien renseignés sur son exécution. Dans la farce *Le debat d'un jeune moine et d'un vieil gent-d'arme* il existe une discussion très élaborée sur ce sujet qui est, malheureusement, assez embrouillée par les double-sens : il semble néanmoins assez clair que l'exécution réelle dont il s'agit fut en deux parties seulement.²⁰ Dans l'*Amore al tribunale della Pudicizia* de Giovanni Santi (produit à Urbino en 1474), notre chanson a été utilisée pour une *lauda*, chantée par Pudicizia et deux « spiritelli », qui semblent avoir chanté le discantus ensemble pendant que deux « cantori » assuraient le ténor et le contraténor ; et plus tard, une *lauda* (peut-être différente) fut chantée par ce même ensemble, avec en plus « el dio d'amore », qui chanta également le discantus.²¹ A la première occasion, c'est Pudicizia seule qui semble avoir chanté le texte de la *lauda* (« cantava » et non « cantavano »), alors que, dans la seconde, plusieurs semblent avoir chanté (« incominciano a cantare una lauda »). Si la description de la première exécution est assez peu précise, elle implique, pendant que Pudicizia énonce les paroles, que les autres exécutants chantent en vocalises.

Il faut supposer que la version utilisée pour cette exécution est la même que celle qui est adaptée à l'autre contraténor, dans **Lab**, **Sev** et Urbino. Osthoff propose que la présence de cette version dans l'*intarsia* du *studiolo* de Federico da Montefeltre indiquerait qu'il la connaissait et la préférerait. Elle apparaît dans les couches les plus anciennes de **Lab** et **Sev** ; et le fait que le contraténor ici est d'une tessiture aigue pourrait certainement refléter une origine plus ancienne que celle du contraténor de ♠ plus répandu, dans une tessiture plus grave. Si les trois tablatures de luth tardives utilisent clairement le contraténor de ♠, il est toutefois dommage que la source la plus ancienne — la mise en tablature de **Bux**, un ton plus bas — semble rester indépendante des deux versions : la moitié à peu près est à deux voix ; et le reste paraît légèrement plus proche de la version de ♠, avec seulement deux mesures qui s'approchent de la version de **Lab** et **Sev** ; mais il semble probable qu'ici, comme ailleurs, le contraténor de **Bux** est tout simplement indépendant.

Notes

1. éd. LuisiLG 2, 245 et 175s.
2. éd. WolfO 7, 94
3. discantus éd. DrozT, 3.
4. éd. DrozT, 3 ; IvanoffH, 215s.
5. ténor seul, éd. HanenE, no. 121.
6. éd. WolfO 7, 92 ; éd. DTO 28, 185 ; éd. H. Riemann, 'Kleine Studien zu Joh. Wolf's neuem Isaak-Band', *Sammlbände der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (1908-9), 115-49, aux pp.139-46.
7. Par Baccio Pontelli dans le *studiolo* de Federico da Montefeltro au Palazzo ducale ; voir Gustave Reese, « Musical Compositions in Renaissance Intarsia », *Medieval and Renaissance Studies*, éd. John L. Lievsay (Durham NC, 1966), 74-97, pl. 1 (facs.) [l'édition, pp.79-80, est d'après WolfO 7, 92] ; éd. Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance* (Tutzing, 1969) 2, 34.
8. éd. MB 18, no. 37.
9. éd. B. Disertori dans *Rivista musicale italiana* 48 (1946), 20 ; facs. du contraténor, *op. cit.*, 19. Cette version se trouve aussi, comme fragment, dans Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek, Ms. 529, f.5.
10. Pour l'inventaire le plus complet, voir BrownM, 233s.
11. un ton plus bas, éd. EDM 39, no. 239.
12. éd. IvanoffH, 93.
13. pour deux luths ; éd. DisertoriF, 215.
14. éd. DrozT, 3.
15. éd. LöpR, no. 470.
16. éd. GallettiL, nos. CCXCVII, LXIV, CCXXXIV, CXVIII.
17. voir Osthoff, *op. cit.* 1, 35.
18. voir BrownM, 233s, et JP 2, 114.
19. BrownM, 93.
20. éd. E. Droz et H. Lewicka, *Le recueil Trepperel* 2 (Paris, 1961), 49 ; voir aussi la discussion dans BrownM, 101-4.

21. éd. Alfredo Saviotti, « Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474 », *Atti e memorie della R. Accademia Petrarca de scienze, lettere ed arti in Arezzo* (nuova serie) 1 (Arezzo, 1920), 180-236 ; voir aussi Osthoff, op. cit. 1, 33s.

18 *L'autre d'antan l'autrier passa...* (Index : *L'autre d'antan*)

Attributions : **Mel** « Jo okeghem » ; **RCas** et **Tinctoris** « Okeghem » ; **Gaffurius** « Olreghem » ; **Wilphlingseder** « Okhenhemii ».¹

Sources musicales : ♥ **Dij**² **Mel**³ **Pix** ; les six premières mesures apparaissent dans les traités de **Tinctoris**, **Gaffurius** et **Wilphlingseder** (voir ci-dessous).

Sources musicales avec contraténor différent : **BQ16 RCas**.⁴

Sources du texte : ♥ **Dij** ; **Mel** (deux strophes)⁵ ; **Pix** (21/2 strophes).

Citation du texte : **Molinet**.⁶

Tinctoris donne les mesures initiales⁷ (les deux versions du contraténor sont identiques jusqu'à ce point) avec l'appellation « *carmen bucolicum* ». Il donne aussi le signe de mensuration « 03 », qu'il appelle « *inexcusabilis error* » : parmi les sources existantes, « 03 » paraît seulement dans ♥ et **Pix**, les autres ayant « Ø3 » (**BQ16 Mel Gaffurius Wilphlingseder**), « C 3 » (**Dij**), et « ¢ 3 » (**RCas**) — tous erronés, selon **Tinctoris**, puisque ce sont des proportions sans point de référence. **Tinctoris** avait probablement choisi le compositeur prééminent de son époque comme sujet de ses remarques : il existe plusieurs autres oeuvres contemporaines où le signe de *tripla* est utilisé pour indiquer un tempo plus rapide là où, comme l'observe **Tinctoris**, la mensuration plus correcte serait « Ø ». De même que **Ramos de Pareia**, **Tinctoris** essayait apparemment de redonner une certaine logique à l'usage des signes de mensuration, à une époque où le système tout entier perdait sa cohérence. Quelques années plus tard, **Gaffurius** cita le même passage de ♥ avec le signe « Ø3 », mais il l'accepta comme faisant partie des usages, exprimant seulement une légère désapprobation de son manque de logique.⁸

Si les quatre sources de cette version de la chanson s'accordent de très près, à part la question des signes de mensuration (plus un autre détail, que nous verrons plus loin), les deux sources avec l'autre contraténor divergent de façon considérable dans leurs leçons pour ce contraténor, ce qui semble indiquer que l'autre contraténor est un essai de simplification de la chanson pour un contexte musical nouveau. Dans ♥ le discantus et le ténor semblent tous deux appropriés au chant : leurs phrases se rejoignent, et siéent bien au texte. Mais le contraténor de ♥ est une voix fleurie, de tessiture bien large — ce qui fait bon effet avec un instrument qui contrasterait avec les deux voix, mais le ferait bien moins si toutes les parties étaient exécutées par des instruments, surtout avec des instruments de tessiture limitée. D'une tessiture plus restreinte, et avec bien des parties croisées, le contraténor de **BQ16** et **RCas** semble être une adaptation pour une exécution instrumentale (ce qui apparaît souvent dans ces manuscrits) — hypothèse appuyée par l'absence de texte au-delà de l'incipit dans ces sources, ainsi que par l'incipit de **BQ16** « *La trentanta* ». Ce contraténor est bien moins intéressant, aussi est-il peu probable qu'il soit l'oeuvre d'Okeghem.

Pour l'édition, la notation du texte suit celle de **Mel** et **Pix** : un vers manque dans ♥.⁹ Mais cette omission est manifestement un oubli, car il y a une variante musicale importante qui est unique à ♥. Aux paroles « *Tant mauvais brassin* », toutes les autres sources suivent la version de **Dij** (voir l'exemple 7) — un détail assez minime, mais dans lequel le rythme de ♥ réunit discantus et ténor sur le mot « *Tant* » (dans toutes les strophes !), pour en tirer un effet musical nettement meilleur. Avec la notation bousculée du texte et le vers oublié dans ♥, ces mots n'apparaissent pas en réalité sous les bonnes notes : ainsi le changement n'est peut-être pas fait spécifiquement pour ♥, mais représenterait une variante dans la tradition manuscrite, à

laquelle appartient la version de ♥.

Ex. 7

The image shows a musical score for three voices: Tenor ♥, Tenor, and Tenor Dij Mel Pix. The lyrics are: "re ban, Tant mal - vais bras - -". The Tenor ♥ staff has a heart symbol next to its label. The Tenor staff has a heart symbol next to its label. The Tenor Dij Mel Pix staff has a heart symbol next to its label. The lyrics are written below the staves, with some words underlined. The Tenor ♥ staff has a heart symbol next to its label. The Tenor staff has a heart symbol next to its label. The Tenor Dij Mel Pix staff has a heart symbol next to its label.

Trois autres observations peuvent être ajoutées concernant ce poème. L'incipit textuel dans ♥ semble donner, aux trois voix plus les deux reprises, la leçon « L'antré » : le copiste a donc simplement recopié ce qu'il a lu. Deuxièmement, au vers 7 toutes les autres sources du texte donnent « me fricassa » ; mais la leçon « m'espicassa » de ♥ n'est pas nécessairement une erreur : une indication que le copiste y voyait un mot valable apparaît dans la partie de ténor, qui donne le même mot noté dans la première strophe (v.2). Il pourrait y avoir une certaine connection avec le mot vendômois « empicasser », qui veut dire « empêtrer, empoisser, emberner ».¹⁰ Finalement, le vers « D'ung regart forgié a Millan » peut se comparer avec les deux premiers vers de la ballade « Mon oeil est de tendre tempure/ Point ne fut a Milan forgé » (**Roh**),¹¹ dont une version musicale perdue a été utilisée pour la Missa *Monyel* de Touront (**Tr89**).

Notes

1. *Practica musicae* (Milan, 1496), livre 4, ch.3 (f.FF1) ; Clement A. Miller, *Franchinus Gaffurius : Practica musicae*, *Musicological Studies and Documents* 20 (1968), 159, observe que cette variante pourrait bien être le résultat du manque d'un « k » dans la fonte typographique latine qu'utilisait Gaffurius. Ambrosius Wilphlingseder, *Erotemata musices practicae* (Nuremberg, 1563), 273.
2. éd. DrozT, no. 17.
3. éd. et facs. PerkinsM, no. 20.
4. éd. dans A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* 5, éd. Otto Kade (Leipzig, 1882), 12s.
5. éd. PerkinsM 2, 267, avec collation des textes ; voir aussi *op. cit.*, 73s.
6. voir MolinetF, 621.
7. voir CS 4, 156 ; CSM 22/2a, 14.
8. PerkinsM 2, 266s, voit la mensuration de « Ø3 » dans **Mel** comme un argument pour la thèse que Tinctoris a participé à la compilation de **Mel**.
9. En addition, l'ultime vers manque dans **Dij** ; voir la discussion entre G. Thibault et H. M. Brown, publiée dans *Chanson & Madrigal, 1480-1530*, éd. J. Haar (Cambridge MA, 1964), 40.
10. Voir Paul Martellière, *Glossaire du Vendômois* (Orléans/Vendôme, 1893).
11. éd. LöpR, no. 6, avec collation de la version, fort corrompue, de **Jard**.

19 *De tous biens plaine...*

Attributions : **RCas** « Haine » ; **Dij F178** « Hayne » ; **Mel Pav** « Heyne ».

Sources musicales : ♥¹ **BQ16 Cape Cop291**² **Dij**³ **F121 F178**⁴ **FR2356 FR2794 Lab L31922**⁵ **MC**⁶ **Mel**⁷ **P676**⁸ **Pav Per Pix RCas**⁹ **RCG Ulm Upps Wolf** ; **Sev** (discantus manque) ; **Odh** (4vv)¹⁰ ; **Maas** (discantus seul).¹¹

Mises en tablature : **Cap**¹² **Frib**¹³ **Pesaro**¹⁴ **Spini**¹⁵

Paraphrases musicales : Hudson¹⁶ cite 49 compositions basées sur l'une ou l'autre voix de ♥19, y compris cinq basées sur deux voix de l'original.

Citation musicale : dans le rondeau-quodlibet de Compère, *Au travail suis*.¹⁷

Sources du texte : ♥ Cop291 Dij Lab Wolf ; Roh ; une strophe dans FR2794 Maas Mel Pix ; 2 vers dans Pav.¹⁸

Paraphrases du texte : (1) *lauda* « Di tutto ben se' fonte, eterno Iddio » (anonyme), « cantasi come : Di tuo ben pleni »¹⁹ ; (2) rondeau « De tous biens pleine est ma maistresse/Celle qui tout honneur compasse ».²⁰

Citations du texte : nombreuses²¹ mais comprennent *Condamnacion de banquet*.²²

♥ Mel Pav Lab Wolf sont les sources les plus anciennes pour ♥19. Son absence de Bux, de BerK de Esc et de Niv semble, en présence de tant de sources plus tardives, indiquer les années 1465-75 comme l'époque où Hayne van Ghizeghem écrit sa chanson. Le motet de Compère, *Omnium bonorum plena*, qui emprunte le ténor de ♥19 comme *cantus firmus*, semble avoir été écrit avant juillet 1474 (quand Compère est cité pour la première fois parmi les chanteurs de Milan), et il date certainement d'avant décembre 1474, quand Dufay est mort. Hayne aurait vraisemblablement été trop jeune pour écrire la chanson longtemps avant 1470.

L'absence d'autres oeuvres de Hayne dans ♥ et Mel nous fait également penser qu'il s'agit peut-être de la plus ancienne de ses oeuvres connues — une conclusion qui peut être mise en cause en considérant que Hayne était à la cour de Bourgogne à cette époque, et donc quelque peu éloigné des sources du sud ; mais la conclusion est appuyée par les considérations stylistiques.²³

Parmi les sources de ♥19 il existe une quantité de variantes, assez pour fournir la matière d'une étude approfondie et indépendante. Nous pouvons mieux caractériser la nature de ces variantes en examinant deux groupes de leçons contradictoires. Le premier découle des mesures initiales du contraténor (exemple 8), où les variantes diverses se groupent bien suivant leur répartition géographique. Le second réside aussi dans le contraténor, aux paroles « valeur/Autant », où ♥ est seul, mais où les sources se regroupent à nouveau plus ou moins selon une répartition géographique (exemple 9).²⁴ Dans les deux cas il en ressort deux tendances principales, mais à l'intérieur de chaque tendance la répétition des notes pourrait paraître l'effet du hasard, si les regroupements ne rejoignaient la répartition de chansonniers proposée par Allan Atlas.²⁵

Ex. 8

♥ Cap F121 F178 L31922
Odh RCas (?Pesaro)

FR2356

SpinI

Pav Pix RCG

Cape Cop291 Dij
FR2794 Lab Sev Wolf

BQ16 Mel Per P676 Upps

MC

Ex. 9



F178 FR2356 FR2794
MC UIm

F121

Sev

Cop291 Dij Lab
RCas Wolf

Cap Cape Mel Odh
P676 Per Pesaro

L31922 Pav Pix RCG

Upps

Trois aspects de ♥ demandent une attention particulière. D'abord, aux mm.5-6 dans la partie de discantus, le *sol* soutenu n'apparaît que dans deux autres sources, **L31922** et **RCG** ; ronde-blanche apparaît dans quatre sources, **F121 FR2794 P676 RCas** ; et toutes les autres donnent trois blanches — une variante qui affecte inévitablement des décisions sur l'application du texte. Deuxièmement, dans le contraténor à la m.16, la note finale (*la*) semble être un *si* bémol mal placé, même si cette leçon se retrouve dans **BQ16** et **P676**. Enfin, dix mesures avant la fin de la chanson, le heurt entre le *la* du discantus et le *sol* du ténor semble être correct : **Cop291 Dij Lab** l'amendent en changeant le rythme, mais le résultat est faible (tous trois ont été notés par le même copiste) ; **RCas** change tout simplement le *la* du discantus pour obtenir *si*. Cette dissonance est bien extraordinaire dans ce répertoire, mais elle doit appartenir au style de l'oeuvre, quoiqu'elle puisse trahir également les efforts d'un jeune compositeur.

D'autres aspects de ♥19 sont examinés ci-dessus, aux pp. XXXII-XXXIV.

Notes

1. facs. *New Grove* 17, 612 ; facs. en couleurs, *Dizionario UTET* (éd. A. Basso) 1 (Turin, 1983), pl. 41.
2. éd. JepK, no. 5 ; facs. *ibid.*, XI.
3. éd. DrozT, no. 11 ; S. Morelot, *De la musique au XV^e s.* (Paris, 1856), no. 5 ; A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* 2 (Breslau, 1864), 533s.
4. éd. SmijersJ, afl. 53, 29.
5. éd. MB 18, no. 36.
6. éd. PopeM, no. 85.
7. la fin du contraténor manque ; éd. PerkinsM, no. 32.
8. éd. IvanoffH, 219.
9. éd. *New Obrecht Edition* 4 (Utrecht, 1986), XIII.
10. éd. HewittO, no. 20 ; DisertoriF, 210 ; Otto Gombosi, *Jacob Obrecht : eine stilkritische Studie* (Leipzig, 1925), no. 14 ; Albert Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck* 5 (Amsterdam, 1949), 144 ; René-Bernard Lenaerts, *Die Kunst der Niederländer* (Cologne, 1962), 24 ; Thurston Dart, *Invitation to Medieval Music* 2 (London, 1969), 37 ; CMM 74, no. 6b.
11. éd. J. Smits van Waesberghe dans *Renaissance-Muziek 1400-1600 : Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, éd. Jozef Robijns (Louvain, 1969), 263 ; facs. *ibid.*

12. éd. O. Gombosi, *Composizione di Meser Vincenzo Capirola* (Neuilly-sur-Seine, 1955), 31.
13. facs. Vladimir Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript* (Tutzing, 1988), 317.
14. éd. IvanoffH, 101.
15. pour deux luths ; éd. DisertoriF, 210.
16. CMM 74, XXXVII-LXI. C'est la liste la plus correcte. Il faudrait y ajouter : (a) la messe cyclique anonyme, éd. AMMM 6 (1966), 118 ; (b) la version **Aug**, f.1 ; (c) la *Missa Ave Maria* de Peñalosa, laquelle comporte, dans l'Agnus III, le ténor de ♥19 en rétrograde, éd. MME 1, 94ss ; (d) **Ver**, f.1 (bassus et fin du ténor seulement) ; (e) la messe dans Siena, Biblioteca comunale, MS K.I.2, f.169v-181 ; (f) **BQ18**, f.48 (avec contraténor de ♥19) ; (g) la version fragmentaire Linz, Studienbibliothek, Ms. 529, f.8v.
17. éd. CMM 15/5, 11.
18. **Roh** éd. LöpR, 358, no. 575 ; **Pav** éd. RestoriP, 391.
19. éd. GallettiL, no. CCCLXXI ; à noter que la forme y est en strophes de cinq vers, a11 b11 a11 b7 a11.
20. **Chasse**, f.P2, cité par pratiquement tous les auteurs comme une source pour le poème de cette chanson.
21. voir BrownM, 204s.
22. voir BrownM, 93.
23. voir CMM 74, XVIII.
24. **BQ16** a une lacune à ce point dans la partie de contraténor.
25. AtlasC, 233-58.

20 *J'ay moins de bien...*

Attributions : **F59 Pix** 'Busnoys'.

Sources musicales : ♥¹ **Cape Dij Lab Sev** ; *prima pars* seulement, **F59² Pix**.

Sources du texte : **P1719** ; **Dij Lab** n'ont pas la strophe finale ; ♥ ne donne que six vers ; **F59 Pix** ne donnent que quatre vers. Toutes les sources concordantes commencent par « J'ay mains de bien ».

Paraphrase du texte : **Cape** donne un texte « O mira circa nos tue pietatis », tiré de la liturgie de Samedi Saint.³

L'attribution pourrait être douteuse, car ses deux sources ne comportent que la moitié de la chanson, et elles sont sous tous les autres aspects bien comparables.⁴ Deux autres aspects viennent pourtant soutenir l'attribution à Busnoys. D'abord le style musical rejoint celui de ses pièces dans **Mel**, et surtout *O Fortune, tu es trop dure*. Deuxièmement, les références dans la texture et les motifs à *De tous biens plaine* ♥19 peuvent indiquer une chanson de la cour bourguignonne (voir ci-dessus, à la p. XXXIV) ; nous savons que Hayne et Busnoys y furent des collègues intimes, ayant été tous deux engagés par Charles le Téméraire avant que ce dernier devînt duc.⁵ Il y a bien d'autres indications de compositeurs de la cour de Bourgogne sous Charles le Téméraire ayant pris des oeuvres de leurs collègues comme modèles.⁶

Musicalement, **Cape** et **Sev** s'approchent le plus des détails de ♥, avec **F59** et **Pix** comparables d'une façon un peu plus éloignée, et avec **Dij** et **Lab** — encore plus comparables — un peu éloignés aussi, mais de manière différente.

Comme l'une des cinq seules bergerettes de ♥, cette chanson partage avec *Ma bouche rit* ♥31 la caractéristique inhabituelle d'une absence de changement de mensuration à la *secunda pars* ; en revanche, les changements de rythme des harmonies (qui commence assez lent, pour s'accélérer progressivement par la suite) parviennent au même but par des moyens différents. Comme dans tant d'autres chansons de cette époque, « ♪ » ici semble indiquer une mensuration triple — ce qui donne des unités de trois mesures dans notre édition — avec de rares déplacements : une syncope est commencée, puis rectifiée, vers la fin de la *prima pars* ; une seule unité de quatre mesures paraît dans la *secunda pars* ; mais à part ces passages, les unités triples se déroulent sans interruption (voir aussi ♥15).

Notes

1. Les 13 premières mesures éd. KottickC, 18, comme un exemple du style « tardif » de chansons dans ce manuscrit.
2. éd. MRM 7, no. 57.
3. éd. G. Cattin dans *Acta musicologica* 45 (1973), 216.
4. voir aussi Gerald Montagna, « Caron, Hayne, Compère : a Transmission Reassessment », *Early Music History* 7 (1987), 107-57, à la p.128.
5. voir Paula Higgins, « *In hydraulis* Revisited : New Light on the Career of Antoine Busnois », *JAMS* 39 (1986), 36-86.
6. voir FallowsM, 331-5.

21 *Vostre bruit et vostre grant fame...*

Attributions : **F176** « Duffay » ; **Lab** « Dufay » ; **Mel** « G dufay ».

Sources musicales : ♥¹ **F176 Glog**² **Lab Mel**³ **RCG Tr89**⁴ ; **Sev** (discantus seul). Selon l'index, cette chanson se trouvait sur l'un des folios perdus de **FR2356**.

Paraphrase musicale : une musique pour la première strophe par Agricola⁵ prend son point de départ du contraténor de ♥21, mais ne présente pas d'autre rapport musical avec celui-ci ; pour d'autres paraphrases possibles, voir le commentaire à *Cent mille escus* ♥22.

Sources du texte : ♥ **Lab** ; **Jard** ; *Le procès des deux amans*⁶ ; **Mel** (deux strophes) ; **F176 F59** (une strophe).

Citations du texte : Molinet (deux fois).⁷

L'erreur notée dans la partie de contraténor est partagée par **RCG**, mais ce fait n'est pas significatif : cette leçon erronée rejoint ce qu'un copiste peut s'attendre à trouver dans le répertoire, tandis que la version correcte représente l'un de ces détails dans le style tardif de Dufay qui marquent son originalité et créativité constantes de contrapuntiste. Parmi ses chansons tardives, des éléments semblables de contrepoint apparaissent dans *Dieu gard la bonne et La plus mignonne*,⁸ œuvres qui semblent comparables sous bien d'autres aspects aussi. La formule en triolet dans le contraténor représente également un tel détail, apparaissant (toujours au contraténor) dans *Helas mon deuil et Du tout m'estoie*.⁹

A part ce détail, les sources sont proches dans leurs versions, quoique ♥ reste unique dans trois petits détails (dont l'un est discuté dans le commentaire de ♥27) ; la leçon la plus éloignée est dans **RCG**, qui comporte huit variantes musicales uniques, dont toutes sont légères.

Notes

1. éd. CMM 1/6, no. 83.
2. éd. EDM 4, 66.
3. éd. et facs. PerkinsM, no. 17 Pour une discussion des particularités textuelles du poème, voir PerkinsM 2, 89 et 259, ainsi que Howard Garey, « The Fifteenth Century Rondeau as Aleatory Polytext », *Le moyen français* 5 (1979), 193-236, aux pp.224s.
4. éd. DTO 22, 114 ; Heinrich Bessler, éd., *Guillaume Dufay : Zwölf geistliche und weltliche Werke*, Das Chorwerk 19 (Wolfenbüttel, 1932), 25 (transposé une tierce mineure plus haut).
5. éd. CMM 22/5, no. 24.
6. éd. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, *Recueil de poésies françaises* 10 (Paris, 1875), 190.
7. voir MolinetF, 472 et 618.
8. CMM 1/6, nos. 79 et 80.
9. CMM 1/6, nos. 23 et 82.

22 *Cent mille escus...*

Attributions : **RCas RCG** « Caron » ; **F59** « Busnoys », une attribution qui apparut peut-être dans **Pix** autrefois, mais qui y est aujourd'hui coupée en majeure partie.¹ L'attribution à Busnoys est rendue moins significative par sa présence dans deux manuscrits étroitement liés

entre eux, et aussi par le fait que la version de **Pix** comporte une partie entièrement différente de contraténor.² L'attribution à Caron serait à préférer, puisque les deux sources qui la proposent sont relativement indépendantes l'une de l'autre.³

Sources musicales : ♥ **BQ16 Dij F178 F229**⁴ **Glog**⁵ **RCas RCG Sev Ver** ; **Wolf** (discantus seul) ;⁶ **CantiC** (4vv).

Sources musicales avec contraténor différent : (1) **Per** ; (2) **Pix**.⁷

Mise en tablature : **SpinII**.

Paraphrases musicales : (1) motet anonyme *Humilium Decus/Sancta Maria* (Biblioteca Apostolica Vaticana, CS 15, f.187v-191) avec ténor de ♥22 ; (2) Gloria anonyme⁸ ; (3) le rondeau *Tart ara quaresme prenant* dans **Dij**⁹ et **Sev**, prend sur ♥22 son début et une bonne partie du matériau thématique de sa *prima pars*.

Sources du texte : **Dij** (avec la troisième strophe ajoutée par une autre main) ; **Lans**¹⁰ **Roh**¹¹ et **Wolf** donnent une troisième strophe différente (voir ci-dessous) ; ♥ omet la troisième strophe ; **F59 Pix** ne donnent que la première strophe ; **BQ16 Per** ne donnent que l'incipit *Cent milia scuti (escute)*.

Paraphrases du texte : (1) rondeau *Cent mille escus et ung cheval* dans Stockholm, Kungliga biblioteket, Ms. V.u.22, f.28v (no.54) ; (2) Eustorg de Beaulieu.¹²

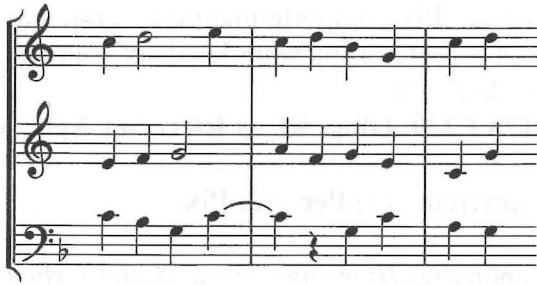
Citation du texte : le *Petit dialogue* « Le teneur de Cent mille escus/ Et le dessus de Ma maistresse » comprend, à part la citation initiale, les second et troisième vers de ♥22.¹³

La troisième strophe dans toutes les sources sauf **Dij** se lit comme suit (nous suivons **Wolf**) :

Puis m'en iroys jouer a roye
Vers rains et la temps passeroye
Pour tousjours mon dueil oublier.
Je ne me pourvoys forvoyer
Puis qu'en ma bourse trouveroye
[Cent mille escus, etc]

Que la chanson apparaisse avec deux versions différentes de la troisième strophe n'est que le début d'une série déroutante de variantes dans les sources connues. Même aux mesures initiales, il existe beaucoup de leçons différentes ; et si ♥ est unique dans bien de détails, il n'est pas pour cela plus éloigné des traditions principales que n'importe laquelle des autres sources. Les deux contraténors posent leur propre problème : **Per** et **Pix** s'accordent dans tous les détails, à part les mesures du début et de la fin (où **Per** s'approche bien plus des autres sources) ; et il n'y a pas de raison apparente pour la reconstitution de ce contraténor, qui est un peu plus simple, et qui a une tessiture allant seulement une note plus haut. Aux mesures finales, les sources connues montrent une diversité étonnante de variantes différentes¹⁴ qui peuvent se décrire comme suit : la majorité des sources donnent, cinq mesures avant la fin, la version de l'exemple 10, avec le résultat que la cadence finale arrive sur un temps illogique au milieu du tactus ; ce problème est rectifié de diverses façons dans des sources différentes, dont **Pix RCG Sev** allongent la cadence finale d'un temps, **RCas** ajoute un accord supplémentaire avant cette cadence, et ♥ assure la solution sans doute la plus originale de toutes, avec sa variante cinq mesures avant la fin. Cette insertion dans ♥ d'un temps dans la trame musicale peut se comparer aux variantes notées dans ♥33 et ♥43 : toutes trois font peut-être preuve d'une intervention éditoriale attentive de la part du compilateur, quoique des exemples similaires existent ailleurs dans le répertoire.

Ex. 10



Egalement troublant, puisque inhabituel, est le manque relatif de citations littéraires ou de compositions basées sur une chanson qui paraît dans une telle quantité de sources polyphoniques. Il est possible que le texte de ♥22 se soit inspiré de divers poèmes qui commencent par ses deux paroles initiales, parmi lesquels le rondeau *Cent mille fois le jour du moins*, cité en entier par Pierre Fabri, qui le décrivit comme étant l'oeuvre de Busnoys¹⁵ : comme l'a remarqué James Thomson,¹⁶ il est possible qu'une confusion avec ce dernier rondeau soit à l'origine de l'attribution à Busnoys de ♥22 dans **F59**.

Reichert a démontré qu'il existe de remarquables correspondances entre ♥22 et *Vostre bruit* ♥21 de Dufay, surtout dans les tons de cadence (C-F/ A-F-C) et dans le matériau motivique (les deux motifs qui forment le début de chaque pièce, les figures en minimes répétées, l'approche de la cadence finale, et la similarité entre les débuts de *secunda pars*).¹⁷ Sa conclusion principale était que l'utilisation d'une certaine modalité apporte avec elle des *topoi* spécifiques, même dans la musique polyphonique. Il en a aussi tiré l'hypothèse que ♥22 est soit de Dufay, comme l'a proposé Fétis (une conclusion qui n'est pas acceptable), soit d'un autre compositeur mais fondé sur ♥21 de Dufay. Cette dernière solution — que Reichert trouvait moins convaincante — semble être renforcée par la présence des deux chansons côte à côte dans **Glog** (nos. 273 et 274) aussi bien que dans ♥.

Il existe encore un autre rapport intime, cette fois entre ♥22 et *O vie fortunée* de Caron.¹⁸ Brown a pu définir avec une précision remarquable les correspondances entre ces deux chansons, au moyen d'une édition parallèle.¹⁹ Il importe de signaler dans ce contexte la juxtaposition de ces pièces dans **F59** (nos. 70 et 71), et aussi le fait que *O vie fortunée* précède immédiatement *Vostre bruit* et *Cent mille escus* dans **Glog** (comme les nos. 272-4).

♥22 occupe une position particulière, étant l'une des premières chansons du XV^e s. à faire l'objet d'une discussion dans la musicologie moderne : en effet, dans la première édition de sa *Biographie universelle*, vol. 3 (1836), 351, s.v. « Dufay », Fétis l'attribue à Dufay, et la trouve « morceau très remarquable par les imitations bien faites qu'il contient, et par la pureté de son harmonie ».

Notes

1. voir D. Plamenac dans MQ 38 (1952), 111.
2. AtlasC, 97, propose que le conflit a pu surgir parce que Busnoys écrit le nouveau contraténor.
3. voir AtlasC, 239 : voir aussi les arguments de H. M. Brown pour Caron comme compositeur dans MRM 7 (commentaire), 81.
4. éd. MRM 7, no. 70.
5. éd. EDM 4, 67.
6. facs. MRM 7, pl. XXXIII, avec facs. de la première double page de cette chanson dans **Dij F59 Pix ♥**.
7. éd. A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* 2 (Breslau, 1864), 515s ; *The Oxford History of Music* 2 (Oxford, 1905), 185 (rév., Londres, 1932), 52 ; ces éditions suivent Fétis (*Biographie universelle*, s.v. « Dufay ») en attribuant la chanson à Dufay, quoique Wooldridge (*Oxford History*, 187) conteste l'attribution à Dufay et suggère « Busnois or Caron, for instance » comme compositeur.
8. éd. AMMM 6 (1966), 110.

9. éd. DrozT, no. 49.
10. éd. WallisA, 124.
11. éd. LöpR, 357, no. 574.
12. voir N. Bridgman dans MQ 39 (1951), 61.
13. **Fleur**, f.D4, et d'autres sources ; éd. MartinJ, 82.
14. Plusieurs versions sont présentées dans l'édition comparée de James Thomson, *Les œuvres complètes de Philippe (?) Caron* (Brooklyn, 1971-6) 2, 167s ; mais dans la discussion de l'auteur (*ibid.*, x) et dans AtlasC, 98, la leçon ici, peut-être la plus intéressante de toutes, est ignorée.
15. éd. Alexandre Héron, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (Rouen, 1889-90) 2, 73 ; le poème se trouve aussi, commençant par les mots « Mille foiz le jour tout du maings », dans **Roh**, éd. LöpR, 152, no. 196.
16. *An Introduction to Philippe (?) Caron* (Brooklyn, 1964), 24.
17. Georg Reichert, « Kirchentontart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts », *Die Musikforschung* 4 (1951), 35-48.
18. éd. Thomson, *Les œuvres complètes* 2, 187s.
19. Howard Mayer Brown, « Emulation, Competition, and Homage : Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance », *JAMS* 35 (1982), 1-48, aux pp.25-9 ; la parenté entre ces deux chansons a été reconnue par Thomson, *An Introduction*, 24, et AtlasC, 97s.

23 *Le souvenir de vous me tue...*

Attribution : **F176** « Mortom ». Robert Morton, repéré de 1457 à 1476 comme « chappellain anglois » à la cour de Bourgogne, est connu par seulement douze chansons.

Sources musicales : ♥ **BQ16 Cop1848 Dij F176 FR2356 Lab Pix Upps Wolf¹ ; Cop291** (sans discantus)² ; **Per** (4vv).³

Mises en tablature : **Bux** (deux fois)⁴ **SpinII**.

Paraphrases musicales : deux morceaux de Tinctoris (2vv et 4vv),⁵ et un d'Arnulfus G[iiliardus] (3vv)⁶ ; Gaffurius, dans son *Apologia* (1520), f.8v, fait référence à sa *Missa Le souvenir* que « celeberrimis cantoribus Leonis decimi Pontificis Maximi misimus ».

Sources du texte : ♥ **Dij Lab Upps Wolf ; Chasse Roh⁷** ; une strophe dans **Cop1848 Per Pix. Jard** donne (f.68) un poème différent, dont les trois premiers vers s'accordent avec ♥23.

Citations du texte : plusieurs, y compris une dans Molinet et une dans *Condamnacion de banquet*.⁸

Avec l'accord relativement proche des sources existantes, ♥23 pose très peu de problèmes textuels, et deux seulement sont d'une certaine importance : (1) à la cadence finale, au discantus, toutes les autres sources donnent une leçon non ornementée, ce qui rend ♥ unique (comparer *Ma bouche rit* ♥31 et *N'aray-je jamais* ♥25) ; (2) trois sources importantes mais sans autre relation entre elles donnent le signe de mensuration « **c** » (**Dij FR2356 Pix**), qui ne peut avoir d'effet réel sur l'interprétation musicale, mais qui reflète le mouvement vers une nouvelle époque d'instabilité dans l'usage des signes de mensuration.

Notes

1. éd. AtlasM, no. 4.
2. éd. JepK, no. 20 (avec discantus de **Dij**)
3. éd. AtlasM, no. 4a.
4. éd. EDM 39, nos. 250 et 256 ; AtlasM, nos. 4b et 4c. Ces versions comprennent toutes trois voix dans leurs mises en tablature.
5. éd. CMM 18 (1976), 135s.
6. éd. AtlasC 2, 45 ; davantage de détails dans FallowsM, 32.
7. éd. LöpR, 360, no. 579.
8. MolinetF, 625 ; BrownM, 93 ; pour les autres citations, voir BrownM, 255, et FallowsM, 32s.

24 *L'homme bany de sa plaisance...*

(Index : *L'omme bani*)

Attributions : **F176** « Fede » ; **Mel** « Barbingant ». Tinctoris cite ♥24 comme étant de « Barbingant », mais puisqu'il a pu être associé à la compilation de **Mel** on ne doit pas s'étonner

que Tinctoris et **Mel** s'accordent sur ce point.¹ Perkins laisse entendre que l'attribution « Fede » de **F176** est rendue douteuse par son écriture, d'une main plus tardive, et par son emplacement sur le côté droit de la page ouverte² ; mais c'est la main de celui qui rédigea l'index aussi bien que le relecture de **F176**,³ et qui ajouta *toutes* les attributions, dont plusieurs se trouvent sur les pages de droite, comme par exemple dans les deux pièces suivantes (qui se trouvent être ♥23 et ♥25). C'est un cas d'attribution contradictoire qui est particulièrement difficile, et ne peut pas se résoudre facilement par des arguments stylistiques, quoique nous nous trouvons de plus en plus en faveur d'une attribution à Barbingant (voir aussi le commentaire de ♥38).⁴

Sources musicales : ♥ **Dij**⁵ **F176 Lab Mel**⁶ **Niv Pav Pix** ; le début du discantus et du ténor apparaît dans Tinctoris, *Liber imperfectionum notarum*.⁷ Selon l'index, cette chanson se trouvait sur l'un des folios perdus de **FR2356**.

Paraphrase musicale : un rondeau cinquain dans **Pix** (f.182v-183), *L'omme qui vit en esperanche*, suit de près le modèle musical de ♥24 et donne comme cinquième vers « L'ome banni de sa plaisanche ».

Sources du texte : ♥ **Dij Lab Mel Niv Pav** ; **Fleur Jard P1719 Roh**⁸ ; une strophe dans **Pix**. La première strophe a aussi été mise en musique (5vv) par Philip van Wilder.

Citations du texte : (1) farce *Mestier, marchandise*, où une chanson avec ce titre est chantée par quatre personnes⁹ ; (2) une pièce intitulée « L'homme banni », apparemment sans rapport musical, par Agricola.¹⁰

La référence dans Tinctoris concerne la note initiale extraordinaire du ténor : huit temps notés comme une *longa* parfaite de six *semibreves*, avec un point d'augmentation pour obtenir neuf *semibreves*, rendu *imperfecta* par une seule *semibrevis* pour obtenir enfin une valeur de huit. Tinctoris trouve cela illogique du point de vue de la notation, et en effet, cette *longa* n'apparaît que dans trois sources : **Dij Lab Pav**. Dans toutes les autres (y compris ♥), cette note est divisée en 6 + 2 *semibreves*. Même dans la notation « corrigée », le début de la partie de ténor, avec ses six mesures consacrées presque exclusivement à une seule note, est frappant et tout-à-fait original.

Tout aussi frappante est l'absence de clefs aux portées dans cinq des sources concordantes. Jeppesen a cité tous les incipits et proposé que cette absence indiquerait deux hauteurs de sons possibles pour la chanson¹¹ : celle qui est spécifiée clairement dans ♥, **Niv** et **Pav** ; et celle, une quinte plus grave,¹² spécifiée dans Tinctoris et dans le paraphrase de **Pix**, *L'omme qui vit*. Ceci dit, il reste néanmoins un problème important. Les accidents à la clé au discantus, représentés au début des quatre portées, sont difficiles à expliquer, à moins de supposer que la version de ♥ remonte à une version plus ancienne, une quinte plus grave, comme dans Tinctoris : cette explication, pas tout-à-fait satisfaisante, fait penser que le problème des pièces sans clefs reste à résoudre.

Au cinquième vers du texte, seuls **Dij** et **P1719** donnent « Aspre rigueur ma mort avance ». La plupart des autres sources donnent « Apres rigueur ma mort avance », ou bien d'autres variantes qui se rapprochent du sens de celle-ci. Il semble bien, d'ailleurs, que la version unique de ♥ refléterait un essai de rendre logique ce vers difficile. Comme dans le cas du ténor de ♥25 (voir ci-dessous), on a l'impression que l'éditeur du XVe s. a émendé, mais au mauvais endroit.

Notes

1. voir CS 4, 60 ; sur Tinctoris et **Mel**, voir PerkinsM 1, 17-20.

2. PerkinsM 2, 17-20.

3. Joshua Rifkin dans JAMS 26 (1973), 319, à la note 34. L'affirmation de Charles Warren Fox (JAMS 13 (1960),

80, faisant référence à Bukofzer dans MQ 28 (1942), 25) que les attributions de **F176** sont inexactes est une exagération : sur ses 28 attributions, 4 seulement sont contredites ailleurs.

4. Ceci représente une révision de l'opinion que nous avons exprimée dans le *New Grove*, s.v. « Fede ». Une autre composition qui pourrait bien être du même auteur, à en juger par son style, est le rondeau *Adieu vous dy la lerne a l'œil*, **F176**, f.121v-23.

5. éd. CMM 7/2, 13.

6. éd. et facs. PerkinsM, no. 25 ; facs. CMM 7/2, pl. 2.

7. éd. CS 4, 60, CSM 22/1, 154.

8. **Pav** éd. RestoriP, 384 ; **Jard** éd. Johannes Du Saar, *Het leven en de composities van Jacobus Barbireau* (Utrecht, 1946), 147 ; **Fleur** éd. MartinJ, 147 ; **Roh** éd. LöpR, 205, no. 294.

9. voir BrownM, 256 ; HewittO, 176 ; E. Fournier, *Le théâtre français avant la renaissance* (Paris, 1872), 48.

10. éd. HewittO, no. 47 ; CMM 22/5, no. 61.

11. K. Jeppesen, *La frottola* 2 (Copenhague, 1969), 13-16 : son tableau des huit incipit comporte malheureusement bon nombre d'erreurs ; la description dans PerkinsM 2, 285, est plus correcte. Dans un autre contexte, une conclusion semblable est développée par Carl Dahlhaus, « Zu einer Chanson von Binchois », *Die Musikforschung* 17 (1964), 398.

12. Utilisée pour les transcriptions de CMM 7/2 et PerkinsM. Voir aussi sur cette chanson Du Saar, *op. cit.*, 145-51.

25 *N'aray-je jamais mieulx...*

Attributions : **Mel Sev** « Morton » ; **F176** « Mortom ». Sur Robert Morton, voir ♥23 ci-dessus.

Sources musicales à quatre voix : ♥¹ **Cape Mel**.²

Sources musicales à trois voix : **BerK Cop291³ Dij⁴ Esc⁵ F176⁶ FR2356 Lab Niv Pix Sev⁷ Upps Wolf** ; **M9659** (contraténor et fin du ténor).⁸

Paraphrases musicales : trois messes (dont la *Missa Di dadi* de Josquin) et un motet sur le ténor de ♥25.⁹

Sources du texte : ♥ **Cop291 Dij Lab Niv Sev Wolf** ; **Mel**, les deux derniers vers manquants ; une strophe dans **Esc F176 Jard** (suivie de deux strophes différentes).¹⁰ La première strophe a aussi été mise en musique par Claudin de Sermisy (RISM 1530/4) et Nicolas (? de la Grotte)(RISM 1572/2).

Citations du texte : Molinet¹¹ ; ballade-quodlibet *Mon seul plaisir*.¹²

C'est la seule musique à quatre parties dans le recueil de ♥. Le « contraténor si placet », apparaissant dans ♥ et deux autres sources seulement, semble être une addition ultérieure : dans **Mel** les leçons sont comme dans ♥, à part des ligatures légèrement différentes et une position différente des deux derniers accords ; **Cape**, bien plus tardif, présente quatre variantes de détail, ainsi que de légères différences de ligatures. Bien que l'attribution à Morton apparaisse dans la concordance à quatre voix de **Mel**, il semble peu probable que cette voix puisse être par lui, car elle bouscule sérieusement la texture.

Quant aux trois voix principales,¹³ ♥ donne quatre petites variantes de notes répétées au discantus, ce qui l'éloigne du groupe central des sources ; dans le contraténor, les quatre notes qui suivent l'erreur remarquée dans l'édition n'apparaissent que dans ♥ et **Esc** ; et comme dans ♥23 de Morton, l'ornementation cadentielle finale au discantus y est plus compliquée que dans la plupart des sources, quoique dans ce cas particulier elle se trouve aussi dans **Esc Lab Mel**.

Une variante extrêmement importante apparaît au ténor à la m.5, variante qui est unique à ♥. Pour en discuter il faut d'abord signaler que dans ce qui semble être les meilleures sources (**Esc FR2356 Lab Mel Niv Pix Wolf**) le discantus et le ténor aux mm.4-6 sont identiques aux trois dernières mesures, sauf que le ténor donne l'exemple 11a à la m.5, et l'exemple 11b, plus concluant, à la fin. La divergence entre les deux passages semble avoir inquiété plusieurs copistes. Dans **BerK Cop291 Dij F176 Sev Upps**, la cadence finale est changée pour rejoindre la m.5 (avec le résultat d'octaves parallèles dans **BerK F176 Upps**). Mais dans ♥ une solution

différente est adoptée : la m.5 y est changée pour rejoindre la fin, et le contraténor est adapté de la même façon. A considérer les regroupements de sources, il semble y avoir peu de doute que la version correcte de cette chanson soit celle dont les mm.4-6 sont légèrement différentes de la fin : ♥ représente donc vraisemblablement, sous cet angle, un essai par un copiste ou éditeur du XV^e s. de « normaliser » la musique qu'il avait devant lui.¹⁴

Ex. 11

a



b



Notes

1. facs. pl. 6, ci-dessous.
2. éd. et facs. PerkinsM, no. 24 ; éd. AtlasM, no. 6a.
3. éd. JepK, no. 3.
4. éd. Edward Lerner, *Study Scores of Musical Styles* (New York, 1968), 72 ; AtlasM, no. 6.
5. éd. HanenE, no. 115.
6. éd. SmijersJ, afl. 29, 124.
7. éd. Thurston Dart, *Invitation to Medieval Music 1* (Londres, 1968), 28.
8. facs. pl. 7, ci-dessous.
9. voir AtlasM, 78.
10. **Dij** éd. avec collation des textes, AtlasM, 78 ; **Mel** éd. avec collation des textes, PerkinsM 2, 282s.
11. MolinetF, 624.
12. éd. LöpR, xviii.
13. pour collation détaillée voir FallowsM, 79-85, PerkinsM 2, 280s, et AtlasM, 78-84.
14. voir FallowsM, 63-73.

26 *Le serviteur hault guerdonné...*

Attribution : **MC** « Duffay ». Bessler a rejeté cette chanson de son corpus d'œuvres authentiques de Dufay, et fait l'hypothèse qu'elle soit de Robert Morton.¹ Nous avons discuté ailleurs, en considération de sa date et du témoignage de Giovanni del Lago, qu'elle est assurément de Dufay, composée dans les années 1450.²

Sources musicales : ♥³ **BerK Dij Esc**⁴ **FR2794 MC**⁵ **Pav Per Pix Por**⁶ **RCG Sev Tr90** **Wolf**. Selon l'index, cette chanson se trouvait sur l'un des folios perdus de **Lab**.

Mises en tablatures : **Bux** (deux fois).⁸

Paraphrases musicales : huit chansons basées sur le discantus ; cinq messes et un motet basées sur le ténor.⁹

Sources du texte : ♥ **Dij Esc Pav Sev Wolf** ; **Jard Lans Namur P1719 Roh** ; une strophe dans **BerK MC Por**.¹⁰

Paraphrases du texte : (1) Pix « I' so'l tuo servitor donna gentile » ; (2) contrafactum latin dans **Tr90** « Superno nunc emittitur » ; (3) *lauda* « E servi tuoi, Maria, vengono a te » (Ser Firenze), « cantasi come : Le serviteur ». ¹¹

Citations du texte : *Condamnacion de banquet*, Molinet (4 fois), *Le mistere de saint Quentin*, Croy.¹²

Il existe plusieurs autres poèmes et chansons qui sont clairement apparentés à ♡26. *Le serviteur infortuné*, rondeau cinquain qui paraît dans **MC**¹³ sur la page opposée à ♡26, présente plusieurs tournures de phrase similaires dans son texte, et suit de très près les voix musicales de ♡26, quoique avec des ornements qui rendent difficiles la perception visuelle de cette relation. *Par ung seul mot bien ordonné* dans **Pav** (f.45v-46) est un rondeau quatrain dont les deux premiers vers citent les vers 5 et 3 de ♡26, avec des tessitures semblables de parties, une tonalité similaire, une longueur identique, et trois des quatre cadences principales avec un même nombre exact de mesures et la cadence de la fin du troisième vers arrivant seulement une mesure plus tard que celle de ♡26. Très proches également sont encore deux poèmes : *Le malheureux abandonné* dans **Jard** et **Lans**, avec musique dans **Sev** ; et, bien que sans musique connue, le rondeau cinquain *Le serviteur mal fortuné* par C. Blosset, qui suit les rimes et le mètre de ♡26, ainsi que maintes tournures de phrase.¹⁴

Dans tous ces cas il reste la possibilité que ♡26 ait été le plus tardif, mais tout indique que ♡26 fut l'une des chansons qui exerça le plus d'influence à son époque. Tinctoris a discuté la modalité de ♡26 en 1476, comme aussi Pietro Aron et Giovanni del Lago plus tard.¹⁵ Une comparaison des quatorze sources polyphoniques de la chanson montre que les variantes purement musicales y sont minimales, et bien moins importantes que dans toute autre chanson du répertoire. Que les copistes se soient apparemment gardés de la modifier pourrait être aussi la conséquence de la polyphonie imitative complexe, qui bien sûr est plus détaillée et plus riche que dans la plupart des chansons comparables. Mais cet aspect fait ressortir lui aussi la qualité et l'influence supérieures qui distinguent ♡26.

Deux autres surprises ressortent encore de l'étude des variantes musicales. D'abord, la source la plus éloignée de ♡ est **Pav**, le seul manuscrit de l'époque dont on considère qu'il provient aussi de la Savoie. Deuxièmement, dans une variante où ♡ se sépare de la majorité des autres sources, il partage sa leçon avec **FR2794**, un manuscrit dont Joshua Rifkin a laissé entendre qu'il peut avoir passé nombre d'années en Savoie.¹⁶

Ceux qui ont de l'expérience avec les manuscrits de musique médiévale ne devraient pas s'étonner de trouver des différences de chromatisme dans les sources ; mais dans le cas présent elles laissent très peu de confusion. Si plusieurs sources sont plus restreintes que ♡ dans leurs armatures, les deux bémols dans toutes les voix de ♡26 se voient confirmés par sept sources (**BerK Esc MC Pix Por RCG Tr90**).

Notes

1. CMM 1/6, XIV et XLVIII ; Bessler, « Falsche Autornamen in den Handschriften Strassburg (Vitry) und Montecassino (Dufay) », *Acta musicologica* 40 (1968), 201-3.
2. FallowsR, 114s ; Fallows, CMM 1/6 (révision de l'édition de Bessler, sous presse).
3. éd. KottickF, 272.
4. éd. HanenE, no. 67.
5. éd. PopeM, no. 88.
6. éd. CMM 1/6, no. 92.
7. éd. DTO 14-15, 238.
8. éd. EDM 37, no. 11, et EDM 38, no.226.
9. Pour les chansons, voir BrownM, 254s, et les additions proposées dans Warwick Edwards, « Songs without Words by Josquin and his Contemporaries », *Music in Medieval and Early Modern Europe*, éd. I. Fenlon (Cambridge, 1981), 79-92, à la p.85 ; l'édition des messes se trouvent dans DTO 38, 141, DTO 38, 95, CMM 22/1, 1. L'autre messe, anonyme (3vv), est dans **Tr89**, f.153v-160.
10. **Pav** éd. RestoriP, 393 ; **Roh** éd. LöpR, 142, no. 176. Namur, Archives du Royaume, Haute cour, Reg. 14 (1445-61), f.363v ; éd. et facs. Ernest Montellier, « Quatorze chansons du XV^e s. », *Commission de la vieille chanson populai-*

re : *Annuaire 1939* (Anvers, 1939), 153-213, aux pp.199 et 195.

11. éd. GallettiL, no. CCCLXXXI.

12. BrownM, 93 ; MolinetF, 472, 572, 618, et MRM 2, 57s ; *Mistère* éd. H. Chatelain, 133 ; Croy éd. Langlois, *op. cit.*, 230.

13. éd. PopeM, no. 87 ; cette chanson se trouve aussi dans *Esc* (éd. CMM 88, no. 20), *Pav* et *Sched.*

14. éd. Gaston Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XV^e s.* (Paris, 1889), 93, no. CVIII.

15. Tinctoris, éd. CS 4, 29, CSM 22/1, 86 ; Pietro Aron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli toni* (Venise, 1525), f.B1.

16. « Pietrequin Bonnel and the Ms. 2794 of the Biblioteca Riccardiana », JAMS 29 (1976), 284-96, à la p.288.

27 *Fortune, par ta cruauté...*

Attributions : **Mel** « Vincenet » ; **Odh RCG** « Vincinet » ; **B596 Per** « Fortuna vincinecta ». L'attribution est renforcée par la similarité stylistique de l'autre rondeau attribué à Vincenet, *Ou doy je secours querir*.¹ Allan Atlas a établi que le « Vincenet » de la chapelle napolitaine de Ferrante I, cité dans des lettres de 1469 à 1479 (dont la seconde mentionne sa veuve, et parle de sa mort récente), est appelé dans un document de 1469 « Vinxenet de Enaut » — donc de Hainaut, et non identifiable avec le Johannes Vincenot de Toul, prêtre à la chapelle pontificale en 1424-29.² Les lettres et les attributions musicales ne donnent que « Vincenet », ce qui pourrait être un nom de famille ou bien un prénom (comparer avec le cas de Hayne van Ghizeghem, toujours cité dans les sources musicales comme « Hayne »). Nous voudrions hasarder la possibilité que Vincenet fût en réalité Vincent du Bruecquet, organiste et chantre à la chapelle ducale de Savoie entre 1450 et 1464 environ³ : la lettre de Jachetto de Marvilla datée de mars 1469 fait penser que Vincenet avait eu une expérience de ce genre dans un établissement important avant d'aller à Naples⁴ ; et le nom « Bruecquet » (comme celui de « Ghizeghem ») aurait probablement été évité dans les documents italiens.

Sources musicales : ♥ **Aug F59⁵ Glog⁶ Mel⁷ Odh⁸ Per Pix RCG Sev Ver ; Cape** (2vv) ; **BQ16** (4vv)⁹ ; **BQ18** (4vv, autre version).

Mises en tablature : **B596¹⁰ SpinI.**¹¹

Paraphrase musicale : **Seg** (4vv).¹²

Sources du texte : ♥ seul ; une strophe dans **F59 Mel Pix.**¹³

Paraphrases du texte : deux contrafacta : (1) « Nihil est opertum » dans **Cape** ; (2) « Sancte speculum trinitatis » dans **Aug.**

C'est l'unique œuvre de Vincenet à survivre dans plus de deux sources, aussi doit-elle compter comme son chef-d'œuvre, non seulement pour cette raison, mais aussi parce que sa texture ouverte, superbement dosée, lui donne une fraîcheur de sonorité et une invention dans les mélismes qui, dans le répertoire de ♥, ne peuvent se comparer qu'avec *S'il vous plaist* ♥15 de Regis. Il serait peut-être possible de soutenir l'idée que son succès est venu du fait que le compositeur a pris comme modèle les qualités certaines de son rondeau cinquain, *Ou doy je secours querir* — qui présente la même tonalité, une longueur et des tessitures comparables, et des techniques contrapuntiques semblables — mais l'a refondu avec un matériau mélodique plus original.¹⁴

♥ et **Mel** représentent les sources existantes les plus anciennes pour ♥27. L'armature avec deux bémols dans chaque voix paraît dans toutes les sources sauf ♥ et **Per** : ce dernier ne donne qu'un bémol au discantus, et ♥ fait de même aux deux premières portées (les trois premières portées dans l'édition), pour rejoindre ensuite les autres sources avec deux bémols. La tablature de luth **B596** donne la partie de discantus en notation sur portées, un ton plus haut que dans les autres sources, ce qui remet la chanson en mode dorien, confirmant ainsi les ramifications de l'armature à deux bémols dans les autres sources.

A la cadence médiane, ♥ donne une variante inexplicable : le *signum congruentiae* est soigneusement effacé dans les trois voix. Encore plus curieux, le même phénomène se reproduit dans le discantus et le ténor de **RCG**. Dans ce dernier, la présence d'un *signum* était peut-être une simple formalité puisque l'absence en général de textes y rend vraisemblable l'exécution instrumentale, et non vocale, de notre chanson. Dans ♥, où la composition porte intégralement le texte, et où la cadence médiane en devient un point d'articulation important, l'effacement paraît incompréhensible.

Parmi les autres variantes, Atlas et Perkins ont noté que les leçons du contraténor aux mm.7-9 indiquent une variante nord-italienne¹⁵ ; un réexamen des variantes, avec la collation de trois sources découvertes plus récemment (**Aug Cape B596**), indique que plusieurs autres variantes forment un groupe nettement délimité, à savoir, **Cape Odh Sev Ver ; BQ16 et BQ18**, quoique ayant certains éléments en commun avec ce groupe, restent moins proches.

♥ présente deux détails uniques autour de la cadence centrale, détails qui méritent l'examen puisqu'ils semblent nous diriger vers d'autres caractéristiques de la rédaction de ♥. Dans la mesure qui porte le *signum* le ténor et le contraténor ont des notes liées jusqu'à la mesure suivante dans toutes les sources sauf ♥ : une raison pour cette exception est que seul ♥ étale la chanson sur deux doubles pages, et la coupure se fait à ce point, ainsi la note a-t-elle été divisée ; or, il n'y aurait eu en principe aucune difficulté à retarder la coupure d'une mesure. En outre, la probabilité que ce fut une variante intentionnelle est suggérée par les mesures qui précèdent immédiatement dans la partie de contraténor. Les différentes leçons (exemple 12) y font soupçonner l'approche d'une articulation rythmique. On observe le même phénomène dans *Vostre bruit* ♥22 : la note du contraténor au *signum congruentiae* se divise en ronde et blanche dans toutes les sources sauf ♥ ; et la note du ténor s'y divise en deux blanches pointées dans **RCG** seulement. Là aussi, **F176** nous fait tourner la page à ce point, ce qui pourrait bien expliquer la coupure à la note du contraténor dans ce manuscrit.

Ex. 12

The image shows a musical score for five different versions of a piece. The top staff is marked with a heart symbol (♥). Below it are staves for 'Aug', 'Glog', 'F59 Per Pix RCG; BQ16 BQ18', and 'Mel Odh Sev Ver'. The music is in bass clef with one flat. The first two measures are identical across all staves. In the third measure, the ♥ staff has a note that is not tied to the previous measure, while the other staves have a note tied to the previous measure. In the fourth measure, the ♥ staff has a note that is not tied to the previous measure, while the other staves have a note tied to the previous measure.

Notes

1. éd. et facs. PerkinsM, no. 26 ; Bertran E. Davies (éd.), *The Collected Works of Vincenet* (Madison WI, 1978), no. 7.
2. Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge, 1985), 69-71.
3. Marie-Thérèse Bouquet, « La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500 », *Rivista italiana di musicologia* 3 (1968), 233-85.
4. Frank A. D'Accone, « The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century », *JAMS* 14 (1961), 307-58, aux pp.323f.
5. éd. MRM 7, no. 51.

6. éd. EDM 4, 68.
7. éd. et facs. PerkinsM, no. 18 ; éd. et facs. Davies, *op. cit.*, no. 8.
8. éd. HewittO, no. 60 ; éd. DisertoriF, 180.
9. altus éd. HewittO, 200.
10. éd. Atlas, *op. cit.*, 226.
11. éd. DisertoriF, 180 ; voir aussi *op. cit.*, 75.
12. voir D. Fallows, « 15th-century Tablatures for Plucked Instruments », *The Lute Society Journal* 19 (1977), 7-33, à la p.26 et n.56.
13. collation des textes dans PerkinsM, 261s.
14. Une différence importante est ici celle de l'usage de vers heptasyllabiques, phénomène qu'*Ou doy je* partage avec une chanson de Busnoys qui présente une bonne partie du même matériau mélodique, *A qui vens tu tes coquilles*, éd. PerkinsM, no. 10.
15. AtlasC, 95s ; PerkinsM 2, 260s.

28 *Est-il mercy de quoy l'on peust finer...*

Attributions : **Niv** « Busnois » ; **Mel** « Busnoys ».

Sources musicales : ♥ **Dij Lab Mel' Niv Wolf**.

Paraphrase musicale : la bergerette *N'est il secours que puisse avoir* (**Lab**) comporte maints détails en commun avec ♥28.

Sources du texte : ♥ **Dij Lab Mel Niv Wolf** ; **Jard Roh**.²

C'est la chanson la plus imitative du recueil, où toutes les voix partagent la majeure partie du matériau thématique, mais le traitent de manière individuelle. Particulièrement frappant est le pré-écho de la *secunda pars* dans le contraténor. On pourrait penser que de telles caractéristiques rendent cette pièce populaire dans des collections apparemment instrumentales de chansons qui ont été rassemblées en Italie ; mais ♥28 n'apparaît que dans des sources avec textes, et son unique source non-française, **Mel**, s'appuie fortement sur des modèles français.

La question de la modalité pose moins de problèmes qu'on pourrait le penser, étant donné que l'armature manque dans la *prima pars* du contraténor ainsi qu'au ténor et au discantus dans la *secunda pars*. Dans **Dij** et **Wolf**, le ténor est seul à porter des bémols à la signature (quoique **Dij** comporte quelques accidents de *mi*-bémol dans le contraténor). Par contre, **Lab** et **Niv** ont des armatures à toutes les voix ; et on ne doute guère que le *si*-bémol doive finalement être adopté dans la chanson toute entière.³

L'analyse de la collation des sources par Perkins peut être trompeuse.⁴ **Dij** et **Niv** sont les plus intimement liés parmi les sources, puisqu'ils partagent six leçons qui ne se retrouvent nulle part ailleurs (bien que **Dij** comporte en plus trois leçons uniques).⁵ **Mel** donne plus de variantes uniques (neuf) que tout autre manuscrit, aussi est-il moins proche de ♥ que ne le propose Perkins : en effet, son éloignement géographique considérable des autres sources se reflète précisément dans ses variantes musicales. **Lab** et **Wolf** aussi sont apparentés entre eux, qui partagent trois leçons à eux seuls, dont deux sont relativement importantes. Les « variantes significatives » que trouva Perkins dans **Niv** se limitent en réalité à une seule, et celle-là à un point où les six sources donnent en tout quatre leçons différentes. ♥ présente deux leçons uniques, et deux autres partagées seulement par **Dij**.

Il y a deux énigmes contrapuntiques. L'une se trouve à la m.8 du contraténor, où ♥ porte *sol* en valeur double du *la* ; le *la* discordant est confirmé par toutes les sources, à l'exception de **Wolf**, qui tente de réécrire le passage, mais s'en sort avec des octaves parallèles. L'autre se trouve à la p.2, 2e portée, m.1, où les quintes parallèles sont confirmées par **Dij**, mais apparaissent dans trois versions différentes par ailleurs : la meilleure est peut-être celle de **Niv**, qui prolonge le *ré* au contraténor.

Comme dans ♥27, la répétition du *ré* dans le discantus au *signum congruentiae* est unique et dérive sans doute du changement de page dans ♥ : toutes les autres sources présentent la pièce sur une seule double page, et relient les deux notes. (Pour l'influence d'un changement de page sur les variantes musicales, voir aussi ♥27 et ♥43.)

Au vers 5 du poème, les paroles « vostre amour » sont uniques à ♥ : la plupart des sources donnent « vo grace ».

♥28 ne s'apparente vraisemblablement pas à la chanson à trois voix et en notation noire, *Est-il autre mercy*, qui se trouvait « dans un volume des archives de Gand » daté de 1417.⁶

Notes

1. éd. et facs. PerkinsM, no. 7.
2. éd. LöpR, 163s, no. 216. Une collation des textes se trouve dans PerkinsM 2, 211s.
3. voir aussi PerkinsM 2, 211.
4. *loc. cit.*
5. Cette discussion tient compte des variantes de ligatures aussi bien que celles de notes et de rythmes.
6. voir F.-J. Fétis, *Histoire générale de la musique* 5 (Paris, 1876), 324.

29 *Comme femme desconfortée...*

Attribution : **Mel** « Binchoys » pour la version avec contraténor différent (voir ci-dessous).

Source musicale avec ce contraténor : ♥ seul.

Sources musicales avec contraténor différent : **Dij¹ Esc² F176 Mel³ RCG Sev Upps Wolf ; Lab** (sans discantus) ; **M9659** (fragment ; contraténor et fin du ténor manquent).

Paraphrases musicales : ♥29 a fourni le ténor pour maintes œuvres ultérieures, y compris trois d'Agricola,⁴ trois motets, et trois messes ;⁵ voir aussi ♥14 pour des chansons s'inspirant de ♥29.

Sources du texte : ♥ **Dij Sev Wolf ; Jard Roh** ; deux strophes dans **Mel** ; une strophe dans **Esc M9659**.⁶

Citations de texte : Molinet (trois fois) et d'autres.⁷ Dans la ballade-quodlibet *Mon seul plaisir* se retrouvent les vers « Comme femme desconfortée » et « Bien dois mauldire la journée ».⁸

Le contraténor est ici unique à ♥, quoiqu'il s'accorde avec celui des autres sources aux sept dernières mesures⁹ et dans environ six mesures ailleurs, éparpillées dans toute la chanson — donc, pour presque la moitié en tout de l'œuvre. Une telle quantité de concordances précises dépasse les limites de la coïncidence ; et une comparaison des deux versions (voir AtlasC, 184) indique que le compositeur du contraténor de ♥ a considéré l'autre comme insatisfaisant, avec ses descentes répétées au *do* grave (dont cinq sont éliminées dans la révision), ses rythmes flegmatiques, ses quelques sauts inélégants, ses tournures tarabiscotées, et ses pauses qui semblent servir uniquement à éviter les barbarismes contrapuntiques. Il est probable que le compositeur a commencé avec l'autre contraténor, conservant sa tessiture mais transformant les passages qu'il trouva inacceptables. Pratiquement toutes les différences entre les deux versions peuvent s'expliquer de cette façon. Bien que l'autre contraténor apparaisse dans bon nombre de sources plus tardives, il semble certain que celui de ♥ représente la révision, et non vice-versa. En effet, des 31 mesures de ♥29, seulement 11 de la partie de contraténor sont indépendantes de toutes les autres sources : dans **F176** et **RCG**, la m.1 du contraténor suit celle de ♥, comme si le contraténor de ♥ était assez connue à l'époque (et donc non unique à ♥).

Même dans la version avec contraténor original, Atlas doute de l'attribution à Binchois, en faisant remarquer que la plupart de ses sources ne comportent rien d'autre qui lui soit attribuable avec certitude, tandis que la seule attribution se trouve dans un manuscrit tardif, écrite d'une main encore plus tardive. Perkins riposte en observant que « du point de vue du style nous avons peu de raisons » pour douter de l'attribution, mais il ne donne pas de détails.¹⁰ Nous pouvons ajouter quatre arguments qui renforcent l'attribution. (1) La chanson apparaît sans clefs aux portées dans **Esc** et **M9659**, tout comme dans le cas de *Mon seul et souverain désir* de Binchois ; cette dernière, si elle est bien plus ancienne, reste remarquablement proche de *Comme femme* aussi bien dans le style rythmique que dans le contrepoint. (2) Le motif initial de *Comme femme* se retrouve dans une des chansons les plus primitives de Binchois, *Jamais tant*, et représente très bien le type de mélodie qu'il préférerait. (3) Les notes répétées sur « Desire la mort »¹¹ sont caractéristiques du style de Binchois, et paraissent fréquemment dans ses œuvres plus anciennes, mais elles deviennent de plus en plus rares à mesure qu'il évolue, étant limitées plus tard à des phrases particulièrement importantes, telles que « Le partir m'est » dans *Adieu jusques je vous revoye*. (4) Nous avons proposé ailleurs que Dufay a écrit son rondeau *En triomphant* à la mémoire de Binchois, et que le début de sa *secunda pars* pouvait être une citation de Binchois¹² ; nous pensons aujourd'hui qu'il s'agit bien d'une citation, provenant de ce même endroit dans *Comme femme*, quoique seule la version de **F176** et **RCG** s'accorde exactement avec celle de Dufay. Pour ces raisons donc, nous voulons maintenir l'attribution de *Comme femme*, même s'il est presque certain que la révision du contraténor dans ♥ vient d'une autre main.

En jugeant surtout d'après les variantes du contraténor, Atlas considère les sources de *Comme femme* comme se répartissant en trois groupes, à part ♥ : **Dij Lab Wolf** ; **Esc Mel Sev** ; **F176 RCG**. Ce groupement est en partie confirmé par les voix supérieures (la qualification principale étant que **Dij** reste assez distinct de la tradition de **Lab** et **Wolf**) ; **M9659**, qu'Atlas ne connaissait pas, rentre manifestement dans le second groupe avec **Esc Mel Sev** ; et **Upps**, tout nouvellement découvert, comporte des éléments des premier et troisième groupes. ♥29 tient une position plus compliquée vis-à-vis de ces traditions : il présente quatre leçons uniques (sans grande importance), mais aussi certains passages qui le rapprochent de chacun des trois groupes — quoique plus souvent du second que des autres.

Notes

1. éd. DrozT, no. 35.
2. éd. HanenE, no. 116.
3. éd. Wolfgang Rehm, *Die Chansons von Gilles Binchois* (Mainz, 1957), no. 56 (répr. CMM 23/1, 50) ; éd. et facs. PerkinsM, no. 27.
4. éd. CMM 22/5, nos. 49-51.
5. éd. CMM 23/1, 31 ; CMM 18 (1976), 144 ; voir aussi JP 2, 116, et ReeseR, 215, 253, 690.
6. **Roh** éd. LöpR, 202, no. 289 ; collation des textes, PerkinsM 2, 294.
7. voir BrownM, 200s.
8. éd. LöpR, xviii.
9. L'avant-dernière mesure représente un cas spécial, ayant six leçons différentes parmi ses dix sources.
10. AtlasC, 183 ; PerkinsM 2, 294.
11. Dans **Mel** elles sont liées pour donner une seule note.
12. « Two More Dufay Songs Reconstructed », *Early Music* 3 (1975), 358-60, avec supplément musical ; la chanson de Dufay se trouve dans CMM 1/6, no. 72, avec le texte corrompu *Je triumphe de crudel duel*.

de **Niv**, où *Je ne veis onques* ♥42 lui est aussi attribué ; ces deux pièces figurent également, proches l'une de l'autre (quoique anonymes), dans **FR2356**. En faveur du compositeur anglais Walter Frye sont les autorités indépendantes de **Lab** et de **Mel**, et la présence de ♥30 dans le dernier fascicule de **Bux**, qui contient d'autres œuvres de Frye et de sa génération, tandis que les œuvres certaines de Binchois se trouvent toutes dans les fascicules antérieurs. ♥30 est situé près de *Ave regina celorum* de Frye dans **Bux Lab Sev Wolf**.

Sources musicales : ♥ **BerK FR2356 Lab Mel¹ Niv Sev² Wolf**.

Mise en tablature : **Bux**.³

Paraphrases musicales : deux musiques d'Agricola, une de Tinctoris, un motet anonyme, et la *Missa Faysant regretz* de Josquin.⁴

Sources du texte : ♥ **Niv Sev Wolf** ; **Jard Roh**⁵ ; une strophe dans **Mel**⁶ ; deux strophes avec une troisième toute différente dans **Lab** ; Paris, Rothschild 2798, f.71, avec la troisième strophe comme dans **Lab**, et une deuxième strophe unique.⁷ Les trois vers supplémentaires de la fin sont uniques à ♥.

Paraphrase du texte : *lauda* « Tutto per noi si dette al sommo Dio » (Francesco d'Albizo), « cantasi come : Tot pur moi ».⁸

Citations du texte : Molinet (deux fois)⁹ ; Tinctoris (ainsi que peut-être Molinet) raconte que Gerardus Brabantinus chanta simultanément le discantus et le ténor de « Tout apartmoy » *perfectissime* dans le porche de la cathédrale de Chartres.¹⁰

Les trois vers supplémentaires de texte dans ♥ pourraient bien former une autre demi-strophe, ce qui donnerait à l'exécution intégrale le schéma AB aA ab a AB, ou bien AB aA ab AB a AB ; mais aucun autre exemple de cette forme n'est prouvée, ni dans les recueils poétiques ni dans les ouvrages théoriques. Les syllabes supplémentaires des vers 5 et 13 tombent à la césure épique : ceci est bien inhabituel dans le répertoire lyrique, mais se confirme néanmoins dans tous les manuscrits au vers 5, et dans tous sauf **Jard** au vers 13. (La césure épique apparaît aussi dans *Adieu vous dy* ♥37.) La présence, en plus de ces anomalies, d'une troisième strophe différente dans **Lab** et Rothschild 2798, aussi bien que d'une seconde strophe différente dans ce dernier, n'est pas d'une grande rareté en elle-même (cf. ♥22) ; mais elle donne une certaine importance à la forme totalement divergente de la *lauda*, en deux strophes, dont chacune donne la syllabification 11 7 7 11/ 7 7 7 7, et des rimes abba/acac/cddc/cece — forme qui sied parfaitement à la musique comme deux strophes (cf. ♥4 et ♥7), et qui pourrait même porter les traces d'un éventuel texte original en anglais.

Les variantes musicales uniques à ♥ comprennent les parties de discantus et de ténor dans la cadence finale, ainsi que deux autres détails dont l'un seulement est significatif : à la m.5 du contraténor tous les autres manuscrits donnent une blanche, suivie d'une pause d'une noire. Sinon, ♥ s'aligne plus souvent sur **Lab**, **Sev**, et **Wolf** que sur les autres manuscrits.¹¹ Quant au chromatisme, nous remarquons que quatre manuscrits présentent ♥30 sans altérations à la signature (**BerK FR2356 Sev Wolf**), et que **Wolf** ne comporte pas d'altérations du tout ; mais la plupart des sources en donnent beaucoup, et **Mel** et **Niv** mettent des altérations dans les signatures au ténor et au contraténor. En effet, une interprétation sans bémols présente une telle quantité de problèmes et de contradictions qu'il devient difficile d'éviter la bémolisation de tous les *si*, ainsi que de plusieurs *mi*.

Notes

1. éd. CMM 19, no. 1 ; éd. et facs. PerkinsM, no. 35.

2. éd. D. Plamenac dans MQ 37 (1951), 530 ; éd. Wolfgang Rehm, *Die Chansons von Gilles Binchois* (Mainz, 1957), no. 58.

3. éd. EDM 39, no. 252 ; éd. CMM 19, no. 1a.
4. éd. CMM 22/5, nos. 63-4 ; CMM 18 (1976), 138 ; le motet *Circumdederunt me* (5vv) se trouve dans Vienne, ÖNB 18746, no. 5 ; Josquin éd. SmijersJ, afl. 27.
5. éd. LöpR, 121s, no. 138.
6. éd. avec collation des textes, PerkinsM 2, 337s.
7. Anatole de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises* 5 (Paris, 1856), 263, affirme que le contexte du poème dans cette source pourrait indiquer Simonnet Caillau comme auteur, un poète du cercle de Charles d'Orléans ; mais le poème est une addition au manuscrit, écrite par une main différente. Selon LachèvreB, le poème apparaît également dans Paris, Rothschild 2582, mais nous n'avons pu l'y trouver.
8. éd. GallettiL, no. CXIX.
9. MolinetF, 468 et 619.
10. voir Karl Weinmann, éd., *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat « De inventione et usu musicae »* (Regensburg, 1909, rév.2/Tutzing, 1961), 12s et 34 ; MolinetF, 313 : « J'ay veu, comme il me samble,/ Ung fort homme d'honneur/ Luy seul chanter ensemble/ Et dessus et teneur :/ Okeguem, Alexandre,/ Jossquin ne Busnois/ Qui sçavent chant espandre/ Ne font tel esbanois. »
11. Un bon survol des variantes uniques dans la source très différente de **Mel** paraît dans PerkinsM 2, 335s. Une autre interprétation se trouve dans Allan W. Atlas, « Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chanson, c.1465-c.1505 : a New Hypothesis », *Music in Medieval and Early Modern Europe*, éd. I. Fenlon (Cambridge, 1981), 249-93, aux pp.268s.

31 *Ma bouche rit...*

(Index : *Ma mocht rit*)

Attributions : **Mel Niv RCas** « Okeghem » ; **Sched** « Ockegheim » ; **F176** « Ocheghem » ; **Odh** « Okenhem ».

Sources musicales : ♥ **Dij**¹ **F176 FR2356 Form Glog**² **Lab Mel**³ **Niv Odh**⁴ **Pix RCas RCG Sched**⁵ **Sev**⁶ **Wolf** ; *prima pars* dans **Cop1848**.

Mise en tablature : **SpinI**.

Paraphrases musicales : œuvres profanes de Pierre de La Rue, d'Obrecht, de Josquin et anonyme ; messes de Martini et anonyme⁷ ; voir aussi ♥33.

Sources du texte : ♥ **Dij Lab Niv Sev Wolf** ; **Jard** (2 fois) **P1719** (2 fois) **Roh** ; deux strophes dans **Mel** ; une strophe fort corrompue dans **FR2356**.⁸

Citations du texte : Molinet (2 fois) ; ballade-quodlibet *Mon seul plaisir*⁹ ; trois chansons du XVI^e s. ont des poèmes qui commencent par le premier vers de ♥31, mais continuent différemment.¹⁰

Comme l'une des chansons les plus répandues et les plus originales du manuscrit, ♥31 trouve un accord général parmi les sources, bien que sa complexité et sa liberté rythmique relatives aient occasionné de simples erreurs dans beaucoup d'entre elles — ce qui nous aide de façon considérable à déceler les relations entre les manuscrits.¹¹ Trois variantes importantes de ♥ devraient ainsi être mentionnées. (1) Dans la strophe finale du texte, seul **Niv** s'accorde avec ♥ ; les autres sources donnent pour la plupart « Vostre pitié veult donques que je meure/ Mais rigueur veult que vivant je demeure » — variante qui semble mieux rentrer dans le style antithétique et paradoxal du poème. (2) p.1, 4^e portée, m.2, contraténor : **Dij** s'accorde avec ♥ ; mais presque toutes les autres sources donnent une pause d'une noire, suivie d'une noire pointée puis d'une croche — version qui élimine les quintes parallèles de ♥. (3) La cadence finale, ornée dans ♥, reste simple dans toutes les autres sources. (Comparer les cas de ♥23 et ♥25.)

Wolf et **Lab** s'accordent à changer la mensuration de « **C** » à « **♯** » pour la *secunda pars*, ce qui sous-entend l'accélération légère de tempo habituelle dans les bergerettes ; mais il est probable qu'ils ont tort, car aucune autre source ne les confirme, et **Lab** en particulier est très douteux, avec plusieurs variantes uniques et des *si*-bémol inexplicables dans les armatures du ténor et du contraténor. Le mode phrygien de cette composition est rare par ailleurs dans le

répertoire des chansons à cette époque, quoiqu'il reparût dans la parodie de ♥31, *Ma bouche plaint* ♥33, ainsi que dans autres compositions d'Ockeghem.

Notes

1. éd. DrozT, no. 5.
2. éd. EDM 4, 61.
3. éd. et facs. PerkinsM, no. 30.
4. éd. HewittO, no. 54 ; éd. AMMM 12 (1964), 29 ; éd. A. T. Davison et W. Apel, *Historical Anthology of Music* (Cambridge MA, 1942), no. 75.
5. éd. Robert Eitner dans *Monatshefte für Musikgeschichte* 6 (1874), Beilage, no. 8 ; éd. Otto Gombosi, *Jacob Obrecht : eine stilkritische Studie* (Leipzig, 1925), no. 5.
6. éd. Johannes Wolf, *Sing - und Spielmusik aus älterer Zeit* (Leipzig, 1926), no. 14.
7. La Rue dans Florence, Conservatorio, Basevi 2439, f.40v-41 ; Josquin éd. SmijersJ, afl. 5 ; Obrecht éd. WolfO 7, 71, avec le titre « Ma menche vel ma buche » (voir aussi *Music and Letters* 70 (1989), 249) ; anonyme dans *Aug*, no. 2 ; Martini éd. AMMM 12 (1964), 32 ; messe anonyme (3vv) dans Verona, Ms. 761, f.193v-202.
8. **Roh** éd. LöpR, 123s, no. 142 ; **Mel** éd. avec collation des textes, PerkinsM 2, 313s.
9. MolinetF, 473 et 619 ; LöpR, xviii.
10. RISM [c.1528]/8, etc. no. 19 ; RISM 1536/13, etc. no. 19, par Dubois, éd. CMM 20, 184 ; RISM 1572/2, par Philip van Wilder.
11. voir AtlasC, 164s.

32 *Mon seul plaisir, ma douce joye...*

Attributions : **Por** « Idem » [=« Bedyngham de Anglia »] ; **F176** « Duffay ». Bessler rejette l'attribution à Dufay ; nous avons essayé de montrer que Bedyngham en est presque certainement l'auteur.¹

Attribution du texte : Dans tous les manuscrits de la poésie de Charles d'Orléans le poème apparaît, mais avec le premier vers comme étant « Ma seule plaisant douce joye » ; nous avons démontré que la musique pourrait bien avoir été écrite à l'origine pour la version anglaise du poème, *Mi verry joy and most parfyt plesere*.²

Sources musicales : ♥ **BerK Cop1848 Esc³ F176 FR2356 Lab Pav⁴ Pix⁵ Por⁶ Sched Sev Wolf** ; **M9659** (contraténor et fin du ténor seulement, voir planche 8 ci-dessous).

Paraphrases musicales : discantus utilisé dans un quodlibet de **Sev**, lequel comporte aussi les premières notes du ténor⁷ ; ténor dans une composition (4vv) de Regensburg C120, p.274.

Sources du texte : ♥ **Esc Lab Pav Sev Wolf** ; **Lans Roh** ; une strophe dans **F176 M9659 Pix Por**.⁸ Le poème original (c'est-à-dire, avec les paroles « Ma seule plaisant ») se trouve dans tous les manuscrits poétiques de Charles d'Orléans et, au surplus, dans **Jard** et **Roh**.⁹

Paraphrases du texte : trois *laude spirituali* : (1) « Madre che festi colui, che ti fece » (anon.), « Questa lauda ha modo proprio, e puossi cantare come l'a pris amour [♥17] e come Mon seul plaisir » ; (2) « Nessun piacere ho senza te, Gesù » (Feo Belcari), « Cantasi come : Mon sol plesir, ma dolce joye » ; (3) « Ogni piacere i'ho amando te » (Fr. d'Albizo), « cantasi come : Mon sir prasi ioze, e come : Madre che festi ».¹⁰

Citations du texte : *Condammacion de banquet* ; Molinet (2 fois) ; *Le mistere de saint Quentin* ; ballade-quodlibet *Mon seul plaisir*¹¹ ; et deux tableaux — dont l'un peut-être contemporain de notre chanson, et l'autre daté de 1528 — montrent des parties de chansons tout-à-fait différentes, qui commencent avec les mots *Mon seul plaisir*.¹²

Le bémol à la clé du contraténor apparaît également dans **Esc** et **Lab**, à la *prima pars* ; **Esc** donne en plus une signature similaire au ténor — ce qui existait à l'origine dans ♥ aussi, mais qui a été gratté. Aucune des autres sources ne donne d'altérations à la signature ; et en effet, parmi tous les manuscrits on n'y trouve qu'un seul accident — un bémol dans **Pav**, pour le *si* du ténor à la m.12. ♥32 semble rentrer en *do* majeur moderne et s'attache harmoni-

quement aux fonctions de tonique et de dominante ; mais elle aurait probablement assumé le degré de *si*-bémol aussi bien que *si*-bécarré dans sa structure tonale, et les bémols indiqués dans ♡ devraient presque certainement être acceptés.

Des variantes musicales apparaissent dans toutes les autres sources, mais dans la plupart des cas ♡ s'accorde avec la majorité des meilleurs manuscrits : aux mm.6-7 du discantus, la variante inhabituelle de ♡ est renforcée par **BerK Cop1848 Esc Pav Sched Sev** — une quantité suffisante de sources de provenance assez diverse pour lui prêter au moins une certaine crédibilité. ♡ présente trois variantes musicales uniques, dont toutes sont des questions de détail.

Une série particulièrement importante de variantes apparaît dans le passage autour de la cadence médiane. Dans la gamme de leçons différentes dans la partie de contraténor préparant cette cadence, ♡ donne la meilleure version, appuyée par **F176 FR2356 M9659 Pav Pix Por Sev** — et curieusement, toutes ces sources sauf **F176** et **FR2356** s'accordent avec ♡ pour donner une valeur trop courte à la note finale dans ce passage. En effet, on a l'impression que les versions divergentes dans cet endroit dérivent toutes de tentatives diverses d'ajouter la mesure manquante plus tôt, au lieu de prolonger le *sol* aigu de la cadence. Si la chanson est vraiment anglaise d'origine, la divergence pourrait ici venir d'une mauvaise compréhension de la notation anglaise. Cette dernière spéculation est renforcée après la cadence médiane, où la *pausa generalis* de ♡ se voit plus ou moins reflétée dans tous les manuscrits, sauf peut-être **Pav** (qui comporte trop d'erreurs pour une évaluation sûre)¹³ : de telles pauses forment un trait caractéristique et très répandu dans les mouvements de messes anglais au XV^e s. Dans la pratique, cette pause semble exiger un certain raccourcissement, sinon le mouvement de la musique tombe de façon peu naturelle jusqu'à l'arrêt total ; et des recherches ultérieures prouveront peut-être que de telles pauses dans la musique anglaise doivent bien se raccourcir — une conclusion qui pourrait nous aider à expliquer les divergences dans le contraténor avant cette cadence médiane.

Une variante dans le poème mérite l'attention. Le premier mot de la troisième strophe se lit « Car » dans toutes les autres sources — ce qui pourrait expliquer pourquoi l'initiale « E » manque dans ♡ : le fond bleu-noir a été préparé, mais l'initiale n'a jamais été ajoutée.

Notes

1. Bessler dans CMM 1/6 (1964), XIV et LXV ; FallowsR, 99-115.
2. D. Fallows, « Words and Music in Two English Songs of the Mid-15th Century », *Early Music* 5 (1977), 38-43. Le poème anglais se trouve dans Londres, British Library, Ms. Harley 682, f.67v, éd. Robert Steele et Mabel Day, *The English Poems of Charles of Orleans* (Londres, 1941-6, rév.2/1970), 111.
3. éd. HanenE, no. 23.
4. éd. LuisiLG 2, 165.
5. éd. D. Fallows, *Two Mid-Fifteenth-Century English Songs*, Early Music Series 28 (Londres, 1977), 1-3, avec texte anglais.
6. éd. CMM 1/6, no. 90.
7. éd. et facs. Dragan Plamenac, « The Two-Part Quodlibets in the Seville Chansonnier », *The Commonwealth of Music, in Honor of Curt Sachs*, éd. Rose Brandel et Gustave Reese (New York, 1964), 163-82, aux pp.179s.
8. **Pav** éd. RestoriP, 385 ; **Lans** éd. WallisA, 122 ; **Roh** éd. LöpR, 121, no. 137.
9. voir Pierre Champion, éd., *Charles d'Orléans : Poésies* (Paris, 1923-7), 213 et 565 ; **Roh** éd. LöpR, 211, no. 306.
10. éd. GallettiL, nos. CCXXXIV, LXII et CXXI.
11. BrownM, 93 ; MolinetF, 473 et 626 ; *Mistère* éd. H. Chatelain (Saint-Quentin, 1909), 134 ; LöpR, xviii. Parmi la quantité de citations notées dans BrownM, 261, nous remarquons que les noëls sont tous dans la forme poétique de sa version « q » — la ballade-quodlibet *Mon seul plaisir* — et ne se relie donc pas directement à cette chanson.
12. voir François Lesure, *Musik und Gesellschaft im Bild : Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten* (Kassel, 1966), 107 et 49.
13. Un cas analogue se trouve dans le rondeau *Puisque je vis le regart gracieux* (éd. PerkinsM, no. 53, PopeM, no. 118, CMM 88, no. 28), lequel peut être du même compositeur.

33 *Ma bouche plaint...* (L'index ne cite que la *secunda pars* : *Puisque celle*)

Sources musicales : ♥ F59.¹

Source du texte : ♥ seul.

Les deux sources sont étonnamment proches dans leurs variantes, à part un seul détail important : à la p.2, 4e portée, m.4, F59 ajoute une *semibrevis* (une blanche dans notre édition) à la valeur de la première note dans toutes les voix, ce qui ramène la partition à un nombre exact de mesures dans la transcription moderne. C'est une variante qui peut se comparer à celle, apparemment inverse, de *Cent milles escus* ♥22 et de *Faites-moy sçavoir* ♥43. Le manuscrit florentin F59, copié aux alentours de 1490, est semblable dans toutes les autres leçons musicales, dans la plupart des ligatures, et dans une bonne partie des éléments en coloration, au point d'éliminer comme le fait ♥ le *signum congruentiae* dans toutes les voix à la cadence médiane. Ce *signum*, bien sûr, n'est strictement pas nécessaire, puisqu'il n'y a plus de texte après la première strophe ; il est même possible qu'il n'y ait jamais eu plus de texte. Bien que la forme du poème donne l'air d'une première strophe de rondeau cinquain, il arrive néanmoins bien souvent que des pièces s'inspirant musicalement d'autres pièces portent des textes d'une seule strophe — comme on le voit dans ♥5 et 6.

Le rapport avec *Ma bouche rit* ♥31 d'Ockeghem ressort clairement des paroles initiales, du début de la musique, de la cadence finale phrygienne, de la forme de la strophe, et des tessitures semblables du ténor et du contraténor.² Il faut penser que la chanson d'Ockeghem est la plus ancienne, car elle a été copiée dans Sched au début des années 1460. Mais nous aurions probablement tort de voir dans ♥33 une parodie de ♥31 dans le même style que celles de ♥14 sur ♥29, et ♥6 sur ♥7. ♥33 n'emprunte aucun élément de la chanson d'Ockeghem au-delà de ceux déjà mentionnés : son imitation canonique, presque continue, entre discantus et ténor contraste fortement avec l'approche d'Ockeghem dans *Ma bouche rit* ♥31, où l'on voit relativement peu d'imitation ; en outre, le style rythmique de ♥33 est bien plus franc, ce qui résulte en grande partie de cette texture saturée d'imitation (phénomène qui reparaitra dans *Adieu vous dy* ♥37, tout aussi rempli d'imitation, et tout aussi fâcheux dans le résultat). Il semble plus convenable de considérer ♥33 comme une autre manifestation du *puj*, ou compétition musicale et poétique, dans lequel on avait proposé une phrase musicale ou poétique comme sujet à traiter. Il serait peut-être possible de voir dans le rondeau quatrain *Je ne suis plus si esbatant* (Dij, f.160v-161) un autre exemple de composition basée librement et de la même façon sur *Ma bouche rit* : *Je ne suis*, quoique dans la tonalité lydienne, emploie un motif initial semblable et fait évoluer ses points d'imitation dans un style qui empiète également sur le libre cours de la musique. Une parodie plus stricte est celle de Ghiselin, *Las mi larés vous donc* (éd. CMM 23/4, no. 14), qui puise davantage de matériau thématique dans ♥31 ; une autre encore est la bergerette *Mon cuer gemist et mon cuer seulement* (Pix, f.76v-78), qui y prend une bonne partie de son langage, de sa structure tonale, et de son matériau mélodique.

Notes

1. éd. MRM 7, no. 36.

2. voir aussi MRM 7, commentaire.

34 *Vray dieu d'amours...*

Source : ♥ seul.¹

Une quantité de poèmes et de chansons plus tardives commencent avec ces mêmes paroles,² et dans la plupart de ceux-ci, comme dans ♥34, c'est une femme qui parle.

Mais un exemple bien plus net de l'influence de cette chanson est donné par Giulio Cattin, quand il remarque que dans la *lauda* polyphonique *Jesu facio lamento*, le discantus suit celui de ♣34 sur la moitié de sa longueur³ ; on pourrait ajouter que, si les voix inférieures n'y ressemblent pas du tout à celles de ♣34, elles suivent néanmoins cette chanson dans leur emploi de cadences uniquement de 6/3-8/5.

En dépit de sa simplicité extraordinaire et de son manque de concordances, ♣34 doit compter comme l'une des chansons maîtresses de ♣ ; on peut même dire que Binchois aurait pu l'écrire. Il est vrai que le *tempus imperfectum* se retrouve dans une seule de ses chansons reconnues comme authentiques, c'est-à-dire *Seule esgarée* ; mais celle-ci est si proche de ♣34 dans son style qu'une comparaison sérieuse est indiquée. ♣34 a toutes les apparences de l'une des chansons les plus anciennes du recueil, avec ses cadences persistantes de 6/3-8/5 (ce qui rappelle plusieurs chansons de Binchois) et ses phrases régulières, toutes de dix mesures après la première phrase (celle-ci de douze mesures). En outre la chanson est exceptionnellement économe dans son matériau mélodique, en ce que chaque phrase du discantus ressort de celle d'avant, et que la phrase finale revient à une répétition élaborée de la première — répétition rendue plus poignante par l'usage inhabituel mais très réussi de l'imitation. Bien qu'il ne soit pas possible de prouver que ♣34 vienne de Binchois, il est néanmoins possible d'affirmer que cette chanson doit énormément à son style.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 11.
2. voir BrownM, 281s ; JP 2, no. 97 ; Gaston Paris et Auguste Gevaert, éd., *Chansons du XV^e s.* (Paris, 1875), 9 et 122s ; voir aussi le rondeau *Vray dieu d'amours je suis en grant tristesse*, éd. MRM 7, no. 92, et le fragment de chanson *Vray dieu d'amour conforte l'amoureux*, cité par Tinctoris, CS 4, 149.
3. G. Cattin dans *Acta musicologica* 45 (1973), 202 ; éd. CMM 76, no. 24.

35 *Hélas ! je n'ay pas osé dire...*

Source : ♣ seul.¹

Il semble que nous ayons affaire ici à un rondeau dont les strophes suivantes manquent, quoique la cadence médiane (à la dernière mesure de la 2^e portée) est inhabituelle en ce qu'elle n'offre pas de point de repos précis au contraténor (repos qui arriverait peut-être sur la deuxième note, *do*). G. Thibault remarque dans un brouillon que « Nous avons d'abord pensé qu'il s'agissait [♣35 et ♣36] d'une seule pièce, mais les cadences s'opposent à ce qu'on puisse fondre en une ces deux chansons incomplètes. La seconde a d'ailleurs au bout de deux vers le *signum congruentiae*, ce qui semble bien indiquer qu'il s'agit d'un rondeau quatrain ». On pourrait ajouter que les tessitures des parties de ces deux chansons sont entièrement différentes. Par contre, une certaine connection pourrait exister dans leur utilisation du personnage de Faulx Dangier. Dans la longue histoire des personnifications de la poésie médiévale — qui remonte jusqu'à Prudence, mais plus directement au *Roman de la Rose*² — les références à Dangier sont courantes (à commencer par Guillaume de Lorris), tout comme celles à Faulx Semblant (de Jean de Meun)³ ; mais Faulx Dangier est extrêmement rare : Charles d'Orléans qualifie parfois Dangier de « fâulx »,⁴ mais le plus souvent il ressort clairement de la suite du poème qu'il s'agit d'une qualification occasionnelle. Deux autres exemples probables de ce nom apparaissent toutefois dans le répertoire des chansons à cette époque, dans les rondeaux *Ung seul baiser* et *Le mois de may*.⁵

Musicalement, ♣35 est inhabituel pour son époque dans ses trois exemples d'imitation à la quinte, alors que l'imitation se limitait alors normalement à l'octave et à l'unisson. Kottick a

pris ces imitations comme une indication du style de Dufay,⁶ mais l'influence de Dufay se reflète peut-être mieux dans le chevauchement des voix là où l'imitation se fait à l'unisson. Un exemple encore du style apparemment avancé tient au mouvement harmonique extrêmement rapide, avec des changements d'accords fréquents et efficaces sur les *minimae* (noires dans l'édition).

Notes

1. éd. CMM 42, no. 12.
2. voir Daniel Poirion, *Le poète et le prince* (Grenoble, 1965), 467s ; Macklin Smith, *Prudentius' Psychomachia : a Reexamination* (Princeton, 1976), 149s.
3. voir Marc-René Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France au moyen âge* (Berne, 1971), 170s et 326.
4. voir Pierre Champion, éd., *Charles d'Orléans : Poésies* (Paris, 1923-7), 41, 71, 94, 212, 232.
5. éd. DrozT, nos. 7 et 23.
6. CMM 42, XIII.

36 Or ay-je perdu mes amours...

Source : ♥ seul.¹

Il n'y a que très peu de doute ici que le poème soit un rondeau quatrain, et que les deux vers de la seconde strophe ont été omis par le copiste. A cette époque de son histoire, la tradition de la chanson française n'employa que trois formes : le rondeau, la bergerette et, bien rarement, la ballade. Les formes strophiques carrées, comme l'on voit dans la chanson italienne, ne sont devenues courantes dans la chanson polyphonique française que vingt ans plus tard. On pourrait remarquer, il est vrai, que les vers constituant d'après nous la troisième strophe sont copiés sur la première double page dans ♥, tandis que le copiste a souvent noté la troisième strophe sur la seconde double page, quand il y en avait deux.² Mais le répertoire poétique français ne comporte pas d'exemples d'une forme en quatrains simples, dont tous donnent comme rimes abba³ ; et nous pourrions douter aussi d'autres poèmes incomplets dans ♥ (♥20 et ♥22, par exemple), si ce n'était que les versions complètes existent par ailleurs. La présence du *signum congruentiae*, et l'équilibre des deux sections (sur le plan rythmique aussi bien que tonal) dans ♥36 sont tout-à-fait caractéristiques de la tradition du rondeau.

Pour ceux qui voudraient chanter la forme intégrale dans ce rondeau hautement inventif, il serait peut-être possible d'y greffer deux vers provenant d'un manuscrit légèrement plus ancien, Paris, Bibliothèque nationale, f.fr.9223⁴ :

Je regrette mes dolens jours,
Pour ce volentiers fin prendroye :

La pause superflue dans le ténor à la cadence médiane pourrait bien résulter d'une confusion métrique dans la musique. Bien qu'il n'y ait pas de signe de mensuration, des passages importants de la chanson indiquent manifestement le *tempus perfectum* ; et une autre solution à la divergence (adoptée implicitement par Kottick dans CMM 42) est d'ajouter une blanche supplémentaire à la note du discantus, et une pause au contraténor. Or, les exemples de ♥1, 4, 22 et 33, parmi d'autres, montrent que ce fut une époque qui favorisa les irrégularités dans les schémas métriques, une fois ceux-ci établis ; un autre exemple d'irrégularité métrique dans ♥36 tient aux entrées imitatives sur « le rebours », étalées sur quatre mesures, où le discantus suit le ténor à l'intervalle irrationnel de trois *minime*. Gardant ces considérations à l'esprit, nous avons préféré la correction qui n'exige qu'un seul changement par rapport aux leçons du manuscrit.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 13.
2. voir p. LI.

3. voir H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV^e s.* (Paris, 1908).
 4. f.21v et f.22v ; éd. Gaston Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XV^e s.* (Paris, 1889), 35 et 37.

37 *Adieu vous dy...*

Source : ♥ seul.¹

Celle-ci est l'une des deux chansons de ♥ à comporter des références géographiques (l'autre est ♥16) ; et c'est l'une des très rares chansons de l'« époque bourguignonne » à mentionner la capitale du duché de Bourgogne. G. Thibault, dans ses notes préparatoires, a attiré l'attention sur un autre rondeau cinquain, *Adieu Paris, adieu ville souveraine*, qui nous parvient sans musique dans **Roh** (éd. LöpR, 379, no. 612), ainsi que sur *Adieu Florence la yolye* de Pietrequin (éd. MRM 7, no. 146), pour lequel nous ne connaissons pas davantage de texte ; et il y a en effet une certaine cohérence dans la tradition des chansons d'adieu au XV^e s., entre autres le rondeau *Adieu ces bons vins de Lannoys* de Dufay (éd. CMM 1/6, no.27), daté de 1426, dont les paroles « par dedans [les bois]/ Ou il n'y a sentier ne voye » pourraient éventuellement être considérées comme un pré-écho de la seconde strophe de ♥37.

Le mètre du poème est problématique dans certains détails. Les vers 5, 13 et 15 portent tous la césure épique, ce qui dans ♥ se retrouve seulement dans *Tout a par moy* ♥30 ; tandis que le vers 6 donne une syllable en moins — sauf si l'on donne à « sentier » trois syllabes. Il y a peut-être ici une corruption textuelle.

Musicalement, cette chanson paraît la moins attractive de ♥. L'imitation littéraire entre discantus et ténor — toujours à l'octave — avec de fréquents mouvements homophoniques donnent à l'œuvre un effet de statisme métrique, bien que la *secunda pars* comporte des imitations à l'intervalle d'une blanche et, très exceptionnellement, de cinq blanches.

Note

1. éd. CMM 42, no. 14.

38 *Terriblement suis fortunée...*

Sources musicales : ♥ **BerK Pav Sev Tr90**.¹

Paraphrases musicales : *Missa Terriblement* de Barbingant² ; discantus cité dans la chanson-quodlibet *Seule esgaree/ O rosa bella*.³

Sources du texte : ♥ **Sev** ; **Jard Lans Roh** ; **Pav** diffère après le vers 14.⁴

Citations du texte : Molinet ; *Le mistere de saint Quentin* ; ballade-quodlibet *Mon seul plaisir*.⁵

Si les citations semblent indiquer que ♥38 fut plus célèbre que ne l'indiquent ses cinq sources connues, il est toutefois possible que la messe de Barbingant ne compte pas comme une preuve supplémentaire de son renom. Etant donné que la messe est écrite à trois voix, et cela dans un style relativement primitif, il devient tout à fait possible que ♥38 soit également de Barbingant.⁶ Parmi les caractéristiques communes avec *L'omme bany* ♥24 (si celui-ci est vraiment de lui) on note une préférence pour les cadences 6/3, les sauts ascendants d'une sixte au contraténor, et une tendance semblable dans l'allure discontinue du contraténor. Ceci peut paraître un bien faible appui pour ce qui revient à un jugement intangible et subjectif ; mais une tradition s'est établie très tôt de messes cycliques basées sur une autre œuvre du même auteur : Dufay l'a fait avec *Se la face ay pale* et *Ave regina celorum* ; Ockeghem l'a fait avec *Ma maistresse*. ♥38 est, en outre, une chanson d'un pathos si magistralement dosé que l'on cherche malgré soi un nom de compositeur.

Le signe de mensuration implicite de *tempus perfectum* pour la *prima pars* apparaît en effet dans **Pav** et **Sev**. Dans la *secunda pars* pourtant, **Pav** se démarque de toutes les autres sources pour donner « **♯** » avec des valeurs doubles. Ceci peut se comparer avec une variante de la *secunda pars* de la chanson *Entre Peronne et St Quentin*,⁷ où la plupart des manuscrits donne une mensuration de « **♯** » (**BQ16 F176 FR2356 Glog Pix Wolf**), tandis que **Dij** donne « **♮** » avec des valeurs réduites par deux ; et un phénomène analogue se produit dans les sources de Trente pour *O rosa bella* ♡7 (voir commentaire).

Pav se tient donc légèrement à l'écart des autres sources de ♡38, dans son texte et sa notation différentes. **BerK**, **Sev** et **Tr90** s'accordent de très près sur la plupart des détails. ♡ donne quatre menus détails dans les voix intérieures qui sont uniques ; et dans sa version unique du contraténor aux mm.3-4, ♡ présente la seule variante d'importance de toutes les sources.

Dans le texte, au vers 9, ♡ pourrait avoir une erreur au discantus : le ténor de ♡, avec tous les autres manuscrits sauf **Sev**, donne « D'avoir deffait ».

Notes

1. éd. DTO 22, 112.
2. éd. CMM 7/1, 52.
3. éd. et facs. Dragan Plamenac, « The Two-Part Quodlibets in the Seville Chansonnier », *The Commonwealth of Music, in Honor of Curt Sachs*, éd. Rose Brandel et Gustave Reese (New York, 1964), 163-82, aux pp.177s.
4. **Roh** éd. LöpR, 220, no. 322 ; **Pav** éd. RestoriP, 383.
5. MolinetF, 620 ; éd. H. Chatelain (1909), 133 ; éd. LöpR, xviii.
6. voir John Daniskas, « Een bijdrage tot de geschiedenis der parodie-techniek », *Tijdschrift voor muziekwetenschap* 17 (1948), 21-43. Daniskas observe, en plus, que les premières notes de la partie de discantus reflètent celles de l'antienne *Terribilis est locus iste*.
7. éd. D. Plamenac dans AM 2 (1954), 176.

39 *De mon pouvoir vous veul complaire...*

(Index : *De mon pouvoir*)

Source : ♡ seul.¹

Avec sa préférence pour l'imitation à l'octave, les entrées imitatives irrégulières, et un contraténor « bassus » qui reste au-dessous du ténor à l'exception d'une seule note, ♡39 est caractéristique de bon nombre de chansons écrites dans les années 1470 par Busnoys et d'autres. La réussite de cette œuvre tient en partie à son usage fluide du *tempus perfectum*, sa clarté de structure dans les phrases, et son adoption de l'écriture homophonique au début et à la fin de la *secunda pars*.

L'absence d'altérations à l'armure du contraténor reste difficile à expliquer : il semble certain que tous les *si* du morceau exigent des bémols (comparer au cas d'*Est-il mercy* ♡28).

Note

1. éd. CMM 42, no. 15.

40 *Hélas ! n'aray-je jamais mieulx ?*

Sources musicales : ♡ **Por**.

Sources du texte : ♡ ; **Por** n'a pas les quatre derniers vers.

Bien qu'il soit en notation noire, **Por** se rapproche de façon étonnante de ♡ dans les variantes musicales de cette bergerette. A part trois erreurs apparentées, facilement explicables, au début de la p.2, première portée, **Por** ne présente qu'une variante dans les notes ou les ligatures : à la p.2, première portée, m.1, le contraténor y donne une figure pointée qui remplace la dernière note.

Les armatures de ♡ sont irrégulières dans leurs altérations : le discantus donne un bémol seulement à la première armure de chaque double page, tandis que le contraténor n'en donne pas du tout sur la seconde double page ; mais **Por** donne les accidents à toutes les armures, aussi l'avons-nous suivi dans l'édition. Les deux dièses de *musica ficta* dans **Por** ont également été inclus. A la toute dernière portée, **Por** donne un *signum congruentiae* à toutes les voix sur le mot « plus » ; il semble probable que la musique doive se répéter à partir de ce point. **Por** ayant été copié à Ferrare ou à Bologne, ses textes français ont de bonnes raisons pour être médiocres ; mais cette source nous donne à penser que les vers 3-4 seraient plus convaincants si on lisait : « N'est-il moyen ne quelque adresse/ D'apaiser le pleur de mes yeulx ».

Maints détails de ♡40 ont une ressemblance frappante avec les bergerettes tardives de Dufay. Si cette chanson n'existe que dans deux sources, l'une de celles-ci — **Por** — est pourtant remarquable en ce qu'elle représente l'unique source de plusieurs autres chansons tardives de Dufay. Le début chromatique de ♡40 rappelle celui de *Hélas mon dueil* de Dufay (CMM 1/6, no. 23) ; plusieurs des configurations rythmiques assez inattendues font penser à son *Malheureulx cuer* (no. 24) ; le contraténor, au début de la *secunda pars*, ressemble à celui du même endroit dans *De ma haulte et bonne aventure* (no. 22) ; et ses détails mélodiques rappellent *Malheureulx cuer* aussi bien que le rondeau tardif de Dufay, *Par le regart* (no. 73). ♡40 pourrait représenter simplement un essai d'imitation du style de Dufay dans les années 1450 quant il était en Savoie ; mais dans ce cas l'imitation est extrêmement réussie.

Il n'y a point de connection ici avec *N'aray-je jamais mieulx* ♡25 de Morton, à part les paroles initiales.

41 *Quant du dire adieu...*

Source : ♡ seul.¹

Citation du texte : Molinet.²

A l'idée que ♡41 est une bergerette incomplète, il faut joindre deux avertissements : l'ordre des rimes aux première et troisième strophes, aabb, n'apparaît pas parmi les bergerettes de l'inventaire très étendu de schémas de rimes compilé par Chatelain³ ; et l'absence de musique pour la *secunda pars* paraît un oubli extraordinaire. La probabilité reste néanmoins qu'il s'agit bien d'une bergerette. Son ordre différent de rimes dans la seconde strophe (cdcd) est difficile à expliquer autrement. De plus, le copiste a ajouté le texte entier de la section manquante au-dessous des portées vides du discantus suivant directement la musique existante, comme si la musique devait être ajoutée aussi ; et il recommença le même procédé dans la partie de ténor, mais cette fois s'est arrêté à la fin de la première portée vide, quand il a dû remarquer que la place manquait pour ajouter la musique de la *secunda pars* à la partie de contraténor.

Puisque la musique de la *prima pars*, et le poème tout entier, sont si impressionnants, il serait dommage d'exclure, faute de quelques mesures de musique, une exécution musicale. Ainsi offrons-nous au lecteur un essai de composition d'une brève *secunda pars*, dans le style d'œuvres comparables.

A juger par son style musical, ♡41 est l'une des compositions les plus anciennes du manuscrit, avec ♡34 et ♡43. Il est à comparer avec maintes pièces du chansonnier Escorial V.III.24, qui date des années 1430 ; et sa présence dans ♡ à côté de *Je ne veis onques* ♡42 attire l'attention sur sa similarité avec le style de Binchois (dont la seule bergerette connue, fragmentaire et non encore publiée, figure dans le manuscrit de Munich, Cod. gall. 902), et laisse même

soupçonner qu'il pourrait en être le compositeur. Sans doute la citation du texte par Molinet prouve-t-elle que cette chanson a été connue de la cour bourguignonne.

Notes

1. éd. CMM 42, no. 16.
2. MolinetF, 473.
3. H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV^e s.* (Paris, 1907), 191s.

42 *Je ne veis onques la pareille...* (Index : *Je ne vis aques*)

Attributions : MC (p.304) « Duffay » ; Niv « Binchois » (voir ci-dessous)

Sources musicales : ♥ F176 FR2356 Lab¹ MC (p.304)² MC (p.377)³ Niv⁴ P1597⁵ Sched Tr90⁶ Wolf.⁷

Paraphrases musicales : ténor emprunté par Josquin dans *L'amyé a tous*, par Brumel dans *Jamès que la*, par Agricola dans deux Credo, par Obrecht dans le Kyrie I de sa *Missa plurimorum carminum I* et par Pierre de la Rue dans le « Salve regina » *Par le regart* ; discantus cité dans celui-ci aux paroles « Et Jhesum benedictum » et dans un *Salve regina* de Ghiselin ; discantus et ténor empruntés pour une messe de « Phi. Hol. »⁸ ; la bergerette de Philippe Basiron *Nul n'a tele sa maïstresse cite*, dans sa *secunda pars*, les paroles « Je ne viz onques la pareille » avec le discantus de ♥42⁹ ; la première strophe du poème paraît dans une chanson de Nicolas Benoist du *Parangon de chansons 3* de Moderne (RISM 1538/17 et 1543/13, f.12) qui comporte au superius plusieurs rappels du discantus de ♥42.

Sources du texte : ♥ Lab Niv P1597 Wolf ; Fleur Lans P1719 P1722 Roh Soissons203 ; une strophe dans Tr90.¹⁰

Citations du texte : Molinet (4 fois), *Le mistere de saint Quentin*.¹¹

A en juger par son style, ♥42 n'a pu être écrit bien avant février 1454, quand il a été exécuté (quoique peut-être à deux voix seulement) au *Banquet du vœu* de Philippe le Bon à Lille¹² ; et si, comme il est possible, la chanson a été écrite pour cette occasion, nous aurons peut-être raison de remarquer que Binchois avait pris sa retraite de la chapelle bourguignonne un an plus tôt, et que Dufay avait été en Savoie depuis avril 1452. Mais ♥42 est une œuvre qui témoigne d'une maîtrise consommée de textures changeantes et d'une richesse harmonique extraordinaire ; aussi Dufay et Binchois sont-ils peut-être les seuls à envisager pour une telle chanson à cette date. Nous ne connaissons pourtant aucune chanson de ces compositeurs qui semble rejoindre le style de ♥42. Parmi les œuvres de Dufay, on peut déceler les traces d'un traitement semblable peut-être dans *Entre les plus plaines* et *Par le regart* (CMM 1/6, nos. 66 et 73) ; mais la similarité est faible au point d'appuyer le jugement de Bessler, que ♥42 n'est pas de Dufay. Aucune chanson certaine de Binchois n'est connue d'après 1440, il est donc peu probable qu'on trouve dans son œuvre quoi que ce soit de comparable à ♥42 (et Binchois diffère de Dufay en ce que sa musique sacrée adopte un style nettement différent, ainsi sans pertinence à l'identification de ses chansons). A défaut, donc, Binchois paraît le compositeur le plus probable des deux.

Un fait purement circonstanciel pourrait renforcer légèrement l'attribution à Binchois. ♥ donne trois variantes musicales uniques parmi les onze sources, variantes qui semblent toutes significatives : la première parce qu'elle est si évidente, à la m.2 du discantus (voir l'exemple 13) ; la seconde, parce qu'elle élimine deux accords inhabituels, qui semblent étrangers au style (exemple 14) ; et la troisième, parce qu'elle donne une mélodie bien plus fluide, et fait un usage plus original des techniques courantes de contrepoint (exemple 15). Parmi ces trois

variantes, les deux dernières nous semblent apporter une nette amélioration à la version de ♥, quoique l'étendue géographique et chronologique des variantes majeures les élimineraient d'un *Urtext* : si elles sont propres à la rédaction de ♥, un musicien d'une certaine qualité a dû y participer. Mais la deuxième variante indique que quelqu'un a réécrit une partie de contraténor trouvée insatisfaisante : c'est le résultat qui semble être obtenu, quoique sur une échelle plus grande, dans la version ♥ de *Comme femme* ♥29. Si nous acceptons les arguments en faveur de Binchois comme l'auteur de celui-ci (voir le commentaire), il sera alors possible de considérer à la fois ♥29 et 42 comme l'effort d'une même personne d'« améliorer » Binchois. Il est certain que bon nombre des œuvres de Binchois comportent des détails, surtout au contraténor, qui semblent inacceptables dans le style de la génération suivante.¹³


Ex. 13 : *Je ne veis onques* ♥42 : discantus, mm. 1-2

♥ 

tous les autres mss. 

Ex. 14 : *Je ne veis onques* ♥42 : mm. 9-10

♥ 

tous les autres mss. 

Ex. 15 : *Je ne veis onques* ♥42 : discantus, m. 18

♥ 

F176 MC(x2) 

Sched 

Lab Niv P1597
Tr90 Wolf 

FR2356 

Notes

1. éd. Brian Trowell, *Invitation to Medieval Music* 3 (Londres, 1976), 19.
2. éd. PopeM, no. 4.
3. éd. Heinrich Bessler, *Guillaume Dufay : Zwölf geistliche und weltliche Werke*, Das Chorwerk 19 (Wolfenbüttel, 1932), 24 (un ton plus haut), PopeM, no. 101.
4. éd. CMM 1/6, no. 91.
5. éd. WolfO 4, 124s.
6. éd. DTO 22, 102.
7. éd. MD 2, no. 57.
8. éd. SmijersJ, afl. 8, 65 ; CMM 5/6, 80 ; CMM 22/2, 94 et 103 ; WolfO 4, 85 ; La Rue dans Munich, Mus. Ms. 34, f.82v-6 ; Ghiselin éd. CMM 23/1, no. 7 ; « Phi. Hol. » dans Munich, Mus. Ms. 3154, f.131v-137.
9. éd. JepK, no. 9.
10. **Fleur** éd. MartinJ ; **Lans** éd. WallisA, 129 ; **Roh** éd. LöpR, 146, no. 183.
11. MolinetF, 268, 468, 571, 621 ; *Mistere* éd. H. Chatelain (1909), 133.
12. « et ledit cherf lui tenoit la teneur sans avoir autre personne, synon l'enfant et l'artiffice du cherf » — ce qui pourrait vouloir dire que le cerf artificiel, tout en ayant l'air d'un seul animal, avait à l'intérieur deux hommes qui chantaient entre eux les parties inférieures de la chanson.
13. voir Rudolf Bockholdt, *Die friihen Messenkompositionen von Guillaume Dufay* (Tutzing, 1960), 196ss.

43 *Faites-moy sçavoir de la belle...*

(Index : *Faytes-moy sçavoir*)

Source musicale : ♥ seul.

Mise en tablature : **Bux**.¹

Sources du texte : ♥ **Roh**.²

Citation du texte : rondeau, avec la même forme, dans **Jard** (f.95v ; éd. LöpR, 134), mais partageant seulement les trois premiers vers avec ♥43.

La version de **Bux** réduit le milieu de la chanson d'une mesure, comme on le voit dans l'exemple 16. A considérer les changements opérés dans *Cent mille escus* ♥22 et dans *Ma bouche plaint* ♥33, la version de ♥ ici pourrait représenter une adaptation, et la version de **Bux** se situer plus près de l'original.

Ex. 16

Bien qu'il manque ici tout signe de mensuration, la présence de *color*, de *puncti divisionis*, de *perfectio* et d'*alteratio* prouvent que la chanson est en *tempus perfectum*. Mais dans ce cas, le ténor et le contraténor empiètent sur la règle de *similis ante similem* à la cadence médiane, puisque l'avant-dernière note est une *brevis* qui, étant suivie d'une autre *brevis* devrait être parfaite. Or, il y a deux grattages évidents. La ligature au ténor avait à l'origine une hampe descendante qui doublait la valeur de la second note, et évitait le solécisme actuel ; et les deux dernières notes au contraténor étaient reliées à l'origine par une ligature, ce qui aurait

eu le même effet. On pourrait supposer que le changement s'est effectué pour accommoder le changement de page, et que dans l'exemplaire du copiste les parties inférieures ont continué jusqu'à la fin de la m.17 (la première mesure de la *secunda pars*). Dans cette petite altération, le copiste a perturbé inconsciemment la grammaire notationnelle.

Avec ♥34 et 41, c'est peut-être l'une des chansons les plus anciennes de ♥ : son rythme trochaïque est plus typique de la tradition des années 1430 (voir commentaire à ♥41). Le vers initial de la seconde strophe est le même que celui qui commence dans le rondeau de Jo. Legrant, *Las ! je ne puis oir nouvelle* (éd. CMM 11/2, 72), une chanson qui n'apparaît dans aucune source avant 1450, mais qui pourrait bien dater de la même époque que ♥43, à en juger par la similarité frappante de style dans les tessitures des parties, dans la mensuration, dans le mouvement rythmique, dans les contours mélodiques, et dans le traitement du texte. Il serait impossible de savoir lequel de ces deux morceaux fut copié sur l'autre, quoique l'identité exacte de ces deux vers n'est presque certainement pas une coïncidence.

Il est certain que le poème de ♥43 fut connu dans l'hiver de 1451-2, quand Philippe le Bon écrivit à son neveu Jean 1er, duc de Clèves, en citant le vers initial : « Depuis que vous ay escrit ne say riens de nouvel. Je vous prie : Faites moy savoir de la belle, tout ce qui s'en pourra escrire, avec de vos fais s'il vous plaît, beau sire ».³

Notes

1. éd. EDM 38, no. 125.
2. éd. LöpR, 134, no. 161.
3. Armand Grunzweig, « Quatre lettres autographes de Philippe le Bon », *Revue belge de philologie et d'histoire* 4 (1925), 431-7, à la p.435.