

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, abus*, 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 F27**¹ **Niv Per**² **Pix Wolf**³ ; **Dij** (sans discantus)⁴ ; incomplet dans **Esc**⁵ **M5023** (2vv) **Seg** (2vv, un ton plus bas), toutes pouvant représenter des fragments d'une autre version.

Sources musicales avec contraténor différent : (1) **Lab Sev**⁶ Urbino *intarsia*⁷ ; (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 : **Bux**¹¹ **Pesaro**¹² **SpinI**¹³ **SpinII**.

Sources du texte : ♥ **Lab Niv Sev Wolf**¹⁴ ; **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 cuer 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 reparaît 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', *Sammelbände 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.