
DE L'INERTIE DES *FORMES FIXES* À L'ÉCRITURE LIBRE.
STRUCTURES DES CHANSONS FRANÇAISES DANS LA
« GÉNÉRATION DE 1528 ».

INAUGURALDISSERTATION
AN DER PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BERN
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

LUC VALLAT

PROMOTIONSdatum : 14. OKTOBER 2022

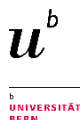
EINGEREICHT BEI

PROF. DR. CRISTINA URCHUEGUÍA, INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT DER UNIVERSITÄT BERN

UND

PROF. DR. ISABELLE HIS, INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT DER UNIVERSITÄT POITIERS

Bern, 1. April 2022



De l'inertie des formes fixes à l'écriture libre. Structures des chansons françaises dans la « génération de 1528 ». © 2024 by Luc Vallat is licensed under CC BY 4.0. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

AUX LECTEURS

*Amys Lecteurs qui se livre lisez
Lisez le attrait & de hault & de bas
En le lisant ne vous scandalisez
Le tout est faict pour vous donner esbatz
Quant quelcun faict par art, non par debatz
Voz yeulx pleurer, est il a mespriser
Plus justement doibt on celluy priser
Qui en ce temps de dueil qui tous consōme
Peult en voz cueurs joye & ris atiser
Pource que rire est le propre de lhomme.*

[Vincent] Sertenas (éd.), *Petit Traicté contenant en soy la fleur de toutes joyeusetez en Epistres, & Rondeaulx fort recreatifz, joyeux & nouveaulx*, 1538 (1535).

Vous vous apercevrez qu'il y a toujours quelque chose à découvrir, toujours plus loin, jusqu'à ce que vous arriviez au point de départ sans avoir trouvé ce que vous cherchiez.

Hugo Pratt, *Corto Maltese, Toujours un peu plus loin, Têtes et champignons*, 2017 (1970).

Entre le mot et la chose le chemin est étroit et le risque sublime.

Alexandre Voisard, *L'ordinaire et l'aubaine des mots*, 2020.

Résumé

(En) This work proposes to study the structural phenomena taking place in the repertoire of French songs published between 1528 and 1552. The analysis focuses both on a representative corpus of works from this period and on specific publications that reflect the dynamics of the music market. The study starts with structural markers linked to previous generations, then establishes a formal tripartite typology, before questioning the notion of ‘freedom of writing’. The study shows that the *chanson nouvelle*, on the one hand, corresponds to structural similarities, but on the other hand is characterized by great flexibility, which in turn is in line with the history of ideas of the French Renaissance.

(Fr) Ce travail propose d’étudier les phénomènes structurels prenant place dans le répertoire des chansons françaises publiées entre 1528 et 1552. L’analyse porte à la fois sur un corpus représentatif d’œuvres de cette période et sur des publications ponctuelles rendant compte des dynamiques du marché musical. L’étude part des marqueurs structurels liés aux générations précédentes, puis établit une typologie formelle tripartite, avant de questionner la notion de ‘liberté d’écriture’. Il ressort de cette recherche que la *chanson nouvelle*, bien que répondant à des lieux communs structurels, se définit par une importante flexibilité s’accordant à l’histoire des idées de la Renaissance française.

(De) Diese Arbeit widmet sich strukturellen Phänomenen des französischen Chanson-Repertoires, das zwischen 1528 und 1552 veröffentlicht wurde. Die Analyse bezieht sich dabei auf ein repräsentatives Korpus von Werken aus dieser Zeit sowie auf einzelne Veröffentlichungen, die die Dynamik des Musikmarktes widerspiegeln. Wesentlich sind dabei besonders strukturelle Merkmale, wie sie für die Chanson-Kompositionen vorangegangener Generationen typisch sind. Neben der Erarbeitung einer dreigliedrigen Typologie wird der Begriff der ‘Schreibfreiheit’ hinterfragt. Aus der Untersuchung geht hervor, dass die *Chanson nouvelle* einerseits strukturellen Gemeinsamkeiten entspricht andererseits aber durch grosse Flexibilität gekennzeichnet ist, die wiederum im Einklang mit der Ideengeschichte der französischen Renaissance steht.

(It) Questo lavoro propone lo studio dei fenomeni strutturali avvenuti all’interno del repertorio delle canzoni francesi pubblicate tra il 1528 ed il 1552. L’analisi si basa sia su un corpus rappresentativo di opere del suddetto periodo che su pubblicazioni precise rendendo così conto delle dinamiche del mercato musicale. Lo studio parte dai tratti tipici strutturali legati alle generazioni precedenti, stabilendo in seguito una tipologia formale tripartita e questionando infine la nozione di ‘libertà di scrittura’. Da questa ricerca emerge che la *chanson nouvelle*, pur seguendo dei luoghi comuni strutturali, è definita da un’importante flessibilità in armonia con la storia delle idee del Rinascimento francese.

(Ru) Questa lavur interquera ils fenomens structurals ch’ein d’anflar el repertori dallas chansons françaises publicadas denter 1528 e 1552. L’analisa se basa schibein sin in corpus representativ dad ovras da quei temps sco era publicaziuns specificas che resplendan las

dinamicas dalla fiera musicala. Il studi parta dils indicaturs structurals ligiai allas generaziuns precedentas, per silsunter elavurar ina tipologia formala structurada en treis parts e la fin finala tematisar la noziun dalla 'libertad da scriver'. Ei resulta da quella retscherca, che la *chanson nouvelle* – schegie ch'ella suonda topos structurals – ei caracterisada d'ina gronda flexibilitad va a prau cull'istoria dallas ideas dalla Renaschientscha franzosa.

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à ma directrice de thèse, Mme Cristina Urchueguía, ainsi qu'à ma co-directrice, Mme Isabelle His. Par leur professionnalisme, leur patience, leur perspicacité et leur enthousiasme, elles ont rendu ce travail réalisable.

Un parcours doctoral est aussi un cheminement scientifique dans lequel le partage de connaissances est fondamental. Je tiens à remercier les organisateurs et participants de la *Graduate School of the Arts and Humanities* de l'université de Berne, et plus particulièrement Michael Toggweiler et le programme doctoral *Interdisciplinary Cultural Studies*.

Que tous mes collègues et amis de l'Unibe soient remerciés pour leurs conseils, leur présence, et leur bonne humeur. Je pense en particulier à mes camarades du bureau 105. Que toutes les personnes œuvrant au bon fonctionnement de l'institut soient remerciées pour leur aide essentielle. Mes remerciements vont aussi aux participants du groupe de lecture, ainsi qu'au comité de la section bernoise de la SMG.

L'université de Berne et le Fonds national suisse (programme Doc.CH) ont rendu ce projet possible ; que ces deux institutions reçoivent ici toute ma gratitude.

Cette entreprise doctorale n'aurait pu être possible sans les années d'études qui l'ont précédée ; je tiens donc à remercier l'Institut de Musicologie de l'université de Fribourg, et en particulier MM. Luca Zoppelli et Adriano Giardina, pour leurs enseignements, et pour m'avoir encouragé et soutenu dans ce projet. Que soient aussi remerciés MM. Andrea Garavaglia et Christoph Riedo, ainsi que François Seydoux (†), qui « s'en est allé, comme le temps ». Mes remerciements vont aussi à Françoise Gressot, Sabine Maillat, Michel Siegenthaler et Roger Duc, François Joliat et Sylvain Jaccard, ainsi que Cecilia Knudsten. Durant mes années universitaires, de nombreux colocataires ont croisé ma route ; si certains furent de lamentables personnes ne méritant qu'une errance sans fin dans les méandres de l'oubli, d'autres ont été de magnifiques humains, auxquels j'adresse ici toute mon amitié et ma gratitude ; je pense en particulier à Lionel, Juliane, Marie, Loïc, Pauline, Célien, Antoine et Adrien.

Merci à l'Ordre des Pourfendeuses et Pourfendeurs de la Coquille : Florian Chatton, Sylvia Wiederkehr, et Jean & Nadine Vallat, pour avoir apporté leur relecture respectivement à l'*exorde*, au *corps*, et à la *péroraison* de ce travail. Merci à Tül Demirbaş, Margret Scharrer, Vanessa Zurmühle et Lina Caspescha pour avoir traduit le résumé de cette recherche ; merci à Elodie Paupe pour la traduction des textes latins. Merci à Fabien Dubois et Quentin Richard, ainsi qu'à Matthieu Seydoux, éternels compagnons de bonheur et de labeur. Merci à Elodie, Livia, Magali et Adriano pour m'avoir soutenu et supporté durant les derniers instants de ce travail.

Si les rencontres scientifiques sont nombreuses lors de la rédaction d'une thèse, les rencontres humaines sont essentielles. Que soient ici salués les amis croisés sur ce parcours, et que toutes les personnes que je n'ai pu citer se reconnaissent dans ces lignes.

Il va sans dire que la famille est un apport essentiel à tout développement professionnel ; que soient remerciés mes parents, Jean et Nadine, mes frères, Marc et Jonas, ainsi que mes grands-parents, Albert (†), Marie-Louise (†), Raymonde, Guy et Jean-Louis (†). Mes plus sincères remerciements vont à mon filleul, Elio, qui est venu égayer un printemps 2020 bien particulier en raison de la crise sanitaire, ainsi qu'à son frère Roméo et ses parents Noémie et Samuel.

Avant-propos concernant les procédés éditoriaux

Ce travail est construit en grande partie sur l'analyse du répertoire de la chanson en France durant la Renaissance. Si dans certains cas des fac-similés exemplifient le propos, il y est souvent question de transcriptions modernes. Ces dernières sont issues d'éditions critiques ou d'autres sources scientifiques, lorsqu'elles existent. Si tel n'est pas le cas, elles ont été établies à partir des sources primaires. Afin de ne pas surcharger l'appareil de notes, toutes les sources employées font l'objet d'un index en annexe 1 de ce document. Toutes les transcriptions ou réécritures de celles-ci ont été effectuées avec le logiciel *MuseScore*.

Concernant les transcriptions à partir des sources primaires, quelques règles éditoriales sont à préciser :

- Pour les signes de mensuration 'binaires', les valeurs ont été réduites par deux ; pour les signes 'ternaires', elles ont été réduites par quatre. Les rapports d'équivalence sont présentés dans le tableau 0.1 ci-dessous.
- Les indications de *musica ficta* apparaissent au-dessus de la portée, et sont réduites à leurs apparitions les plus évidentes et essentielles.
- Les changements de mesure indiqués correspondent toujours à un changement dans la source primaire ; certaines mesures peuvent par conséquent contenir un nombre de temps différent que celui indiqué.
- La présentation des textes a été simplifiée. Une virgule sépare vers et répétitions, et chaque nouveau vers débute par une majuscule. Le placement de texte, souvent délicat, résulte d'une considération des sources, de leur exécution pratique, et de la logique d'articulation de la musique avec le texte. Afin de simplifier la lecture, les choix éditoriaux concernant le texte – par exemple les répétitions ou ajouts textuels n'apparaissant pas dans la source – ne sont pas spécifiés. Enfin, l'orthographe a pu être adaptée.
- Les crochets indiquent généralement des valeurs rythmiques s'étalant au-delà de l'exemple proposé, et en conséquence tronquées dans leur présentation. Dans de très rares cas, les mêmes crochets peuvent aussi indiquer la correction d'une erreur apparaissant dans la source primaire.
- En cas de questionnement ou de doute, on se référera donc à la source indiquée en annexe 1 de ce travail.

Dans les cas de réécriture à partir de sources secondaires, ces dernières ont servi de base aux exemples proposés, mais ont souvent dû être quelque peu remaniées ; en effet quelques éléments nécessaires à l'homogénéité du présent document ont été modifiés, conformément aux règles édictées ci-dessus. En conséquence, certaines sources secondaires ont pu voir leurs valeurs rythmiques être adaptées, ainsi que quelques éléments de mise en page et de transcription, notamment concernant les textes (ponctuation, majuscules, etc.), dont la présentation globale a été simplifiée, et les indications de *musica ficta* réduites à leurs apparitions les plus essentielles et évidentes. Dans les cas de réécriture à partir des sources

secondaires, les crochets indiquent généralement des valeurs rythmiques s'étalant au-delà de l'exemple proposé, et en conséquence tronquées dans leur présentation. En cas de questionnement ou de doute, on se référera donc une fois encore à la source indiquée en annexe 1 de ce travail.

Tableau 0.1 : Equivalence des signes de mensuration en notation moderne

Tempus	Prolatio	Signe	Semibrèves	Minimes	Notation moderne		
					1:4	1:2	1:1
Perfectum	Maior	⊙	1 x 3	3 x 3	9/8	9/4	9/2
Perfectum	Minor	○	1 x 3	3 x 2	3/4	3/2	3/1
Imperfectum	Maior	⊕	1 x 2	2 x 3	6/8	6/4	6/2
Imperfectum	Minor	⊖	1 x 2	2 x 2	2/4	2/2	2/1

LUC VALLAT

DE L'INERTIE DES *FORMES FIXES* À L'ÉCRITURE LIBRE.
STRUCTURES DES CHANSONS FRANÇAISES DANS LA
« GÉNÉRATION DE 1528 ».

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION	19
1.1. CONTEXTES ET ENJEUX DE L'ANALYSE STRUCTURELLE DES <i>CHANSONS NOUVELLES</i>	21
1.1.1. <i>La chanson française de la Renaissance : ancrages contextuels et jaillissements structurels</i> ...	21
1.1.2. <i>Analyser les structures musicales</i>	24
1.1.2.1. Qu'est-ce qu'une forme ?	24
1.1.2.2. Analyser les formes musicales du XVI ^{ème} siècle	28
1.1.2.3. Les procédés de répétition : des marqueurs structurels porteurs de signification	31
1.1.3. « <i>De l'inertie des formes fixes à l'écriture libre</i> » : <i>les chemins de l'analyse</i>	34
1.2. MÉTHODOLOGIE	37
1.2.1. <i>Délimitation</i>	37
1.2.2. <i>Corpus</i>	41
1.2.2.1. Corpus principal	41
1.2.2.1.1. <i>La Fleur de Poésie Françoise</i>	41
1.2.2.1.2. <i>Etablissement du corpus</i>	46
1.2.2.1.3. <i>Représentation des effectifs du corpus principal</i>	53
1.2.2.1.4. <i>Comparaison avec le corpus de Jean-Pierre Ouvrard</i>	56
1.2.2.1.5. <i>Limites du corpus principal</i>	57
1.2.2.1.6. <i>A propos de la catégorie 'chanson'</i>	57
1.2.2.2. Corpus secondaire	59
1.2.2.2.1. <i>Nécessité du corpus secondaire et articulation avec le corpus principal</i>	59
1.2.2.2.2. <i>Etablissement du corpus secondaire</i>	59
1.2.2.2.3. <i>Limites du corpus secondaire</i>	61
1.2.3. <i>Typologie des cadences</i>	61
2. LES FORMES FIXES ET LA CHANSON : COHABITATION ET INFLUENCES STRUCTURELLES	67
2.1. PROCÉDÉS DES <i>FORMES FIXES</i> ET INERTIE FORMELLE.....	69
2.1.1. <i>Migrations et adaptations des éléments de structure</i>	69
2.1.1.1. Evolution des formes fixes et entrée dans le XVI ^{ème} siècle	69
2.1.1.2. Une caractéristique commune : le refrain	72
2.1.1.3. Chanson et forme fixe : rapprochements et distanciations.....	73
2.1.2. <i>Mutations du rondeau dans la chanson</i>	79
2.2. LE REFRAIN DANS LA CHANSON FRANÇAISE DU XVI ^{ÈME} SIÈCLE	83
2.2.1. <i>Les textes à refrain dans La Fleur de Poésie</i>	83
2.2.2. <i>Le rondeau et le triolet</i>	85
2.2.3. <i>Les refrains à double et à triple apparition</i>	91
2.2.3.1. Position et traitement des refrains.....	91
2.2.3.2. Les cadences des chansons à refrain.....	99
2.2.4. <i>Le refrain comme élément constitutif de la chanson</i>	104
2.3. LES <i>CHANSONS TRES MUSICALES</i> DE FEU <i>JOSQUIN DES PREZ</i> : LORSQUE LE RÉPERTOIRE DE L'ANCIENNE GÉNÉRATION EST REPUBLIÉ AU COURANT DU SIÈCLE.....	106
2.3.1. <i>Un recueil posthume de plusieurs décennies</i>	106
2.3.2. <i>Susato et Attaignant : dissemblances éditoriales</i>	110
2.3.3. <i>Structures des chansons</i>	113
2.3.3.1. Structures suivies et rappels motiviques	113
2.3.3.2. Chansons à refrain	120
2.3.3.3. Chansons en deux parties	125
2.4. SYNTHÈSE	129
3. LES 'MODÈLES STRUCTURELS' DE LA CHANSON	133
3.1. STRUCTURES ET RÉCURRENCES DANS LA CHANSON DE LA RENAISSANCE	135
3.1.1. <i>Schémas formels récurrents de la chanson nouvelle</i>	135
3.1.2. <i>La varietas et la chanson, entre strophisme et écriture durchkomponiert</i>	138
3.1.3. <i>Typologie paramétrique des structures</i>	139

3.2.	LES 'MODÈLES STRUCTURELS', DE LA NORME À LA VARIÉTÉ.....	143
3.2.1.	<i>Les structures des chansons en regard des règles rhétoriques</i>	143
3.2.1.1.	Exordes et chansons	148
3.2.1.2.	Corps et chansons	153
3.2.1.3.	Péroraisons et chansons	161
3.2.2.	<i>Organisation de la tripartition structurelle</i>	165
3.2.3.	<i>Application du modèle : comparaisons intra et interpersonnelles des compositeurs les plus représentés du corpus</i>	168
3.3.	LES MESLANGES DE CERTON (1570) : NOUVELLES SOLUTIONS FORMELLES	175
3.3.1.	<i>Des mélanges anthologiques</i>	175
3.3.2.	<i>Longueur des chansons et des sections</i>	177
3.3.3.	<i>Sections introductives et conclusives</i>	186
3.3.4.	<i>Quand Certon retravaille Certon</i>	198
3.4.	SYNTHÈSE	202
4.	LA CHANSON EN FRANCE, UNE ÉCRITURE LIBRE ?.....	205
4.1.	LA CHANSON FRANÇAISE DE LA RENAISSANCE : UN LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL.....	207
4.1.1.	<i>Les paradigmes de la chanson au travers de l'essor humaniste</i>	207
4.1.1.1.	La chanson, un lieu d'expérimentations	207
4.1.1.2.	Chanson et rhétorique au XVI ^{ème} siècle.....	209
4.1.2.	<i>Le public médiateur : réception, exécution, production</i>	212
4.1.3.	<i>Chanson et écriture libre : les 'genres' de la chanson et leurs niveaux de 'liberté'</i>	215
4.2.	LES RÉGLEMENTATIONS VARIÉES DE LA CHANSON NOUVELLE.....	219
4.2.1.	<i>Des procédés d'unification micro-structurels</i>	220
4.2.2.	<i>... en passant par une volonté de varietas</i>	227
4.2.2.1.	Chanson nouvelle et déjà-vu.....	227
4.2.2.2.	Varietas et déploiement cadentiel.....	233
4.2.3.	<i>... à l'éloignement des préceptes formels</i>	239
4.3.	LE PREMIER RECUEIL DE CHANSONS PUBLIÉ PAR ATTAINGNANT.....	252
4.3.1.	<i>Organisation générale</i>	252
4.3.2.	<i>Les héritages structurels musico-poétiques des chansons nouvelles de 1528</i>	255
4.3.2.1.	Emploi du refrain.....	255
4.3.2.2.	Ma bouche rit (et mon cœur pleure) : sources poétiques et musicales des générations précédentes (?).....	262
4.3.3.	<i>Modèles structurels : adhérence et distanciation</i>	266
4.3.3.1.	Représentativité du recueil en regard du corpus principal	267
4.3.3.2.	Prescriptions structurelles et distanciations	272
4.3.3.3.	Tant que vivray : les prémisses d'un rapprochement avec la danse ?.....	279
4.4.	SYNTHÈSE	282
5.	CONCLUSION.....	287
5.1.	CONSTRUIRE ET DÉCONSTRUIRE LA FORME	289
5.2.	LES LIMITES DE L'ANALYSE STRUCTURELLE, RÉVÉLATRICES DE NOUVELLES INTERROGATIONS	291
5.2.1.	<i>Entre le quantitatif et le qualitatif : choix et heurts méthodologiques et interprétatifs</i>	291
5.2.2.	<i>Au-delà des résultats : de nouvelles questions</i>	294
5.3.	EPILOGUE : ÉTUDIER LA CHANSON FRANÇAISE AU XXI ^{ÈME} SIÈCLE.....	296
	BIBLIOGRAPHIE.....	299
	ANNEXES	341

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Liste des exemples musicaux

EXEMPLE MUSICAL 2.1 : CERTON, <i>ON LE M'A DICT DAGUE À ROUELLE</i> , REFRAINS 1 ET 2	87
EXEMPLE MUSICAL 2.2 : LE HEURTEUR, <i>A CENT DIABLES LA VEROLLE</i> , REFRAINS	89
EXEMPLE MUSICAL 2.3 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , « COQU »	94
EXEMPLE MUSICAL 2.4 : VASSAL, <i>VRAY DIEU TANT J'AY LE CUEUR GAY</i> , REFRAINS	95
EXEMPLE MUSICAL 2.5 : DES FRUZ, <i>DICTES VOUS QUE NE SCAY FAIRE</i> , REFRAINS	95
EXEMPLE MUSICAL 2.6 : CRESPEL, <i>JE PRENS EN GRÉ LA DURE MORT</i> (FRICASSÉE), DÉBUT ET FIN	97
EXEMPLE MUSICAL 2.7 : LE HEURTEUR, <i>A CENT DIABLES LA VEROLLE</i> , CADENCE DU VERS 5	99
EXEMPLE MUSICAL 2.8 : HESDIN, <i>RAMONNEZ MOY MA CHEMINÉE</i> , REFRAIN CENTRAL	100
EXEMPLE MUSICAL 2.9 : VASSAL, <i>VRAY DIEU TANT J'AY LE CUEUR GAY</i> , CADENCES DES VERS 3 ET 4	101
EXEMPLE MUSICAL 2.10 : SANTERRE, <i>FAICT ELLE PAS BIEN</i> , CADENCE DU VERS 4	102
EXEMPLE MUSICAL 2.11 : DES FRUZ, <i>DICTES VOUS QUE NE SCAY FAIRE</i> , CADENCE DU VERS 6	103
EXEMPLE MUSICAL 2.12 : JOSQUIN DESPREZ, <i>VOUS L'AREZ S'IL VOUS PLAIST MADAME</i> , MOTIFS DES VERS 1 ET 2	114
EXEMPLE MUSICAL 2.13 : JOSQUIN DESPREZ, <i>VOUS L'AREZ S'IL VOUS PLAIST MADAME</i> , VERS 3	114
EXEMPLE MUSICAL 2.14 : JOSQUIN DESPREZ, <i>DOULEUR ME BAT ET TRISTESSE MAFOLE</i> , VERS 1 ET 2	115
EXEMPLE MUSICAL 2.15 : JOSQUIN DESPREZ, <i>N'ESSE PAS UNG GRANT DESPLAISIR</i> , <i>SUPERIUS</i> , VERS 1	116
EXEMPLE MUSICAL 2.16 : JOSQUIN DESPREZ, <i>PLAINE DE DEUIL & DE MELANCOLIE</i> , MOTIFS MÉLODIQUES DES VERS 1 ET 5	117
EXEMPLE MUSICAL 2.17 : JOSQUIN DESPREZ, <i>JE NE ME PUIS TENIR D'AIMER</i> , SOLUTIONS DU PLACEMENT DE TEXTE	120
EXEMPLE MUSICAL 2.18 : JOSQUIN DESPREZ, <i>PETITE CAMUSETTE</i> , REFRAINS INITIAL ET FINAL	121
EXEMPLE MUSICAL 2.19 : JOSQUIN DESPREZ, <i>FAULTE D'ARGENT C'EST DOULEUR NON PAREILLE</i> , <i>SUPERIUS</i> , VERS 1 ET 4	122
EXEMPLE MUSICAL 2.20 : JOSQUIN DESPREZ, <i>PLAINE DE DEUIL & DE MELANCOLIE</i> , VERS 1 ET 4	124
EXEMPLE MUSICAL 3.1 : SERMISY, <i>CONTENTEZ VOUS AMY DE LA PENSÉE</i> , MM- 1-10	135
EXEMPLE MUSICAL 3.2 : JANEQUIN, <i>LE LENDEMAIN DES NOPCES</i> , MM. 1-10	136
EXEMPLE MUSICAL 3.3 : JANEQUIN, <i>UN GROS PRIEUR SON PETIT FILZ BAISSOIT</i> , MM. 1-8	137
EXEMPLE MUSICAL 3.4 : PASSEREAU, <i>SUR LA ROUSÉE FAULT ALLER</i> , VERS 3 ET 4	150
EXEMPLE MUSICAL 3.5 : SUSATO, <i>CE QUI SOULOIT EN DEUX SE DEPARTIR</i> , SECTIONS A ET A'	152
EXEMPLE MUSICAL 3.6 : MANCHICOURT, <i>AMOUR CRUEL DE SA NATURE</i> , SECTIONS FF'F''	156
EXEMPLE MUSICAL 3.7 : MANCHICOURT, <i>SI MON TRAVAIL VOUS PEULT DONNER PLAISIR</i> , SECTIONS CD[C']E, <i>SUPERIUS</i> ET <i>QUINTA PARS</i>	156
EXEMPLE MUSICAL 3.8 : MANCHICOURT, <i>SI MON TRAVAIL VOUS PEULT DONNER PLAISIR</i> , <i>BASSUS</i> , MM. 1-5	157
EXEMPLE MUSICAL 3.9 : ARCADELT, <i>VOUS PERDEZ TEMPS DE ME DIRE MAL D'ELLE</i> , VERS 5-8	158
EXEMPLE MUSICAL 3.10 : LE COCQ, <i>NOSTRE VICAIRE UNG JOUR DE FESTE</i> , <i>SUPERIUS</i> , SECTIONS B ET B'	159
EXEMPLE MUSICAL 3.11 : MITTANTIER, <i>TEL EN MESDIT QUI POUR SOY LA DESIRE</i> , SECTIONS CC'C''	159
EXEMPLE MUSICAL 3.12 : JANEQUIN, <i>IL ESTOIT UNE FILLETTE</i> , <i>SUPERIUS</i> , VERS 17-20	163
EXEMPLE MUSICAL 3.13 : CERTON, <i>RESVEILLEZ VOUS C'EST TROP DORMY</i> , RÉPÉTITIONS	180
EXEMPLE MUSICAL 3.14 : JANEQUIN, <i>RESVEILLEZ VOUS C'EST TROP DORMY</i> , RÉPÉTITIONS	181
EXEMPLE MUSICAL 3.15 : LE HEURTEUR, <i>A CENT DIABLES LA VEROLLE</i> , VERS 1, <i>SUPERIUS</i>	182
EXEMPLE MUSICAL 3.16 : CERTON, <i>A CENT DIABLES LA VEROLLE</i> , VERS 1, <i>SUPERIUS</i>	182
EXEMPLE MUSICAL 3.17 : SERMISY, <i>ELLE A BIEN CE RIS GRACIEUX</i> , VERS 1	183
EXEMPLE MUSICAL 3.18 : CERTON, <i>ELLE A BIEN CE RIS GRACIEUX</i> , VERS 1	183
EXEMPLE MUSICAL 3.19 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , VERSION 2	185
EXEMPLE MUSICAL 3.20 : CERTON, <i>RESVEILLEZ VOUS C'EST TROP DORMY</i> , CADENCE DE LA M. 8	186
EXEMPLE MUSICAL 3.21 : CERTON <i>A CENT DIABLES LA VEROLLE</i> , ARTICULATION VERS 1/2 (REFRAIN INITIAL)	187
EXEMPLE MUSICAL 3.22 : PASSEREAU, <i>SUR LA ROUSÉE FAULT ALLER</i> , PREMIER DISTIQUE	188
EXEMPLE MUSICAL 3.23 : CERTON, <i>SUR LA ROUSÉE FAULT ALLER</i> , PREMIER DISTIQUE	188
EXEMPLE MUSICAL 3.24 : CERTON, <i>SUR LA ROUSÉE FAULT ALLER</i> , CADENCE DU VERS 7	190
EXEMPLE MUSICAL 3.25 : SANTERRE, <i>FAICT ELLE PAS BIEN</i> , CADENCE DU PREMIER REFRAIN	191
EXEMPLE MUSICAL 3.26 : CERTON, <i>FAICT ELLE PAS BIEN</i> , CADENCES DU PREMIER REFRAIN	191
EXEMPLE MUSICAL 3.27 : CERTON, <i>CONTENTEZ VOUS AMY DE LA PENSÉE</i> , VERS 1 HÉMISTICHE 1	192
EXEMPLE MUSICAL 3.28 : CERTON, <i>CE JOLY MOYS DE MAY</i> , CONCLUSION	194
EXEMPLE MUSICAL 3.29 : CERTON, <i>ELLE A BIEN CE RIS GRACIEUX</i> , DERNIÈRES MESURES	195
EXEMPLE MUSICAL 3.30 : CERTON, <i>A CENT DIABLES LA VEROLLE</i> , CADENCE FINALE	196
EXEMPLE MUSICAL 3.31 : LE HEURTEUR, <i>A CENT DIABLES LA VEROLLE</i> , CADENCE FINALE	197
EXEMPLE MUSICAL 3.32 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , 5V, CADENCE CENTRALE	198
EXEMPLE MUSICAL 3.33 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , 5V, MM. 25-29	199
EXEMPLE MUSICAL 3.34 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , 4V, MM. 23-26	199
EXEMPLE MUSICAL 3.35 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , 4V, CADENCE DU VERS 5	200
EXEMPLE MUSICAL 3.36 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , 5V, CADENCE DU VERS 5	200
EXEMPLE MUSICAL 4.1 : O CRUAULTÉ LOGÉE EN GRAND BEAULTÉ, EXORDES	221
EXEMPLE MUSICAL 4.2 : SERMISY, <i>O CRUAULTÉ LOGÉE EN GRAND BEAULTÉ</i> , NOUVEAU PLACEMENT DE TEXTE	222
EXEMPLE MUSICAL 4.3 : CRECQUILLON, <i>SI POUR AYMER ET DESIRER</i> , <i>SUPERIUS</i>	223
EXEMPLE MUSICAL 4.4 : CERTON, <i>O TRISTE ADIEU QUI TANT ME MESCONTENTE</i> , VERS 1-8	224
EXEMPLE MUSICAL 4.5 : JANEQUIN, <i>JE N'OSE ESTRE CONTENT DE MON CONTENTEMENT</i> , <i>PATTERN</i>	225
EXEMPLE MUSICAL 4.6 : PATHIE, <i>D'AMOUR ME PLAINTZ ET NON DE VOUS MAMYE</i> , SECTIONS C ET E	226

EXEMPLE MUSICAL 4.7 : CERTON, <i>LAS ME FAULT IL TANT DE MAL SUPPORTER</i> , SECTIONS :AB:	230
EXEMPLE MUSICAL 4.8 : CERTON, <i>LAS ME FAULT IL TANT DE MAL SUPPORTER</i> , SECTION F.....	230
EXEMPLE MUSICAL 4.9 : JOSQUIN DESPREZ, <i>FAULTE D'ARGENT C'EST DOULEUR NON PAREILLE</i> , FRAGMENTS MÉLODIQUES.....	230
EXEMPLE MUSICAL 4.10 : ANONYME, <i>TA BONNE GRACE ET MAINTIEN GRATIEUX</i> , VERS 5	231
EXEMPLE MUSICAL 4.11 : CRECQUILLON, <i>POUR UNG PLAISIR QUI SI PEU DURE</i> , CADENCE DU VERS 4.....	234
EXEMPLE MUSICAL 4.12 : CRECQUILLON, <i>POUR UNG PLAISIR QUI SI PEU DURE</i> , VERS 2.....	234
EXEMPLE MUSICAL 4.13 : SERMISY, <i>O COMBIEN EST MALHEUREUX LE DESIR</i> , CADENCES DES VERS 2 ET 4.....	235
EXEMPLE MUSICAL 4.14 : SUSATO, <i>POUR UNG PLAISIR QUI SI PEU DURE</i> , CADENCES DU DERNIER DISTIQUE.....	235
EXEMPLE MUSICAL 4.15 : SUSATO, <i>POUR UNG PLAISIR QUI SI PEU DURE</i> , CADENCE DE LA SECTION C.....	236
EXEMPLE MUSICAL 4.16 : SANDRIN, <i>O COMBIEN EST MALHEUREUX LE DESIR</i> , VERS 1 ET 3.....	237
EXEMPLE MUSICAL 4.17 : JONCKERS, <i>BLANC ET CLAIRET SONT LES COULEURS</i> , SECTIONS A ET A'	239
EXEMPLE MUSICAL 4.18 : GOMBERT, <i>DIEU ME FAULT IL TANT DE MAL SUPPORTER</i> , VERS 1 ET 3	240
EXEMPLE MUSICAL 4.19 : SUSATO, <i>POUR UNG PLAISIR QUI SI PEU DURE (5V)</i> , <i>SUPERIUS</i> , SECTIONS ABA 'B'	241
EXEMPLE MUSICAL 4.20 : SERMISY, <i>VIVRE NE PUIS CONTENT SANS SA PRESENCE</i> , <i>EXORDE</i>	242
EXEMPLE MUSICAL 4.21 : SUSATO, <i>VIVRE NE PUIS CONTENT SANS SA PRESENCE</i> , <i>EXORDE</i>	243
EXEMPLE MUSICAL 4.22 : BUUS, <i>VIVRE NE PUIS CONTENT SANS TA PRESENCE</i> , VERS 1 ET 4	244
EXEMPLE MUSICAL 4.23 : SERMISY, <i>CONTENT DESIR QUI CAUSE MA DOULEUR</i> , VERS 1, <i>SUPERIUS</i>	245
EXEMPLE MUSICAL 4.24 : BUUS, <i>CONTENT DESIR QUI CAUSE MA DOULEUR</i> , VERS 1, <i>CANTUS</i>	245
EXEMPLE MUSICAL 4.25 : BUUS, <i>CONTENT DESIR QUI CAUSE MA DOULEUR</i> , VERS 4, <i>CANTUS & QUINTUS</i>	245
EXEMPLE MUSICAL 4.26 : GARNIER, <i>ONCQUES AMOUR NE FUT SANS GRAND LANGUEUR</i> , VERS 2	246
EXEMPLE MUSICAL 4.27 : GARDANE, <i>VOYEZ LE TOURT QUE MAULVAISE FORTUNE</i> , PASSAGE DES VERS 1 ET 2	247
EXEMPLE MUSICAL 4.28 : CLEMENS, <i>JE PRENS EN GRÉ LA DURE MORT</i> , VERS 7-8.....	248
EXEMPLE MUSICAL 4.29 : SUSATO, <i>JE PRENS EN GRÉ LA DURE MORT</i> , VERS 7-8	249
EXEMPLE MUSICAL 4.30 : ROQUELAY, <i>TA BONNE GRACE ET MAINTIEN GRACIEUX</i> , VERS 3.....	249
EXEMPLE MUSICAL 4.31 : SERMISY, <i>VIVE LA SERPE ET LA SERPETTE</i> , VERS 1-2	255
EXEMPLE MUSICAL 4.32 : SERMISY, <i>VIVE LA SERPE ET LA SERPETTE</i> , REFRAIN FINAL.....	256
EXEMPLE MUSICAL 4.33 : ANONYME, <i>A MON RESVEIL UNG OYSEAU J'AY OY</i> , REFRAIN	258
EXEMPLE MUSICAL 4.34 : SERMISY, <i>IL EST JOUR, DIT L'ALOUETTE</i> , « IL EST JOUR »	260
EXEMPLE MUSICAL 4.35 : JANEQUIN, <i>L'ALOUETTE : OR SUS OR SUS</i> , « IL EST JOUR »	260
EXEMPLE MUSICAL 4.36 : SERMISY, <i>IL EST JOUR, DIT L'ALOUETTE</i> , « VOIRE DA »	261
EXEMPLE MUSICAL 4.37 : SERMISY, <i>SECUREZ MOY MA DAME PAR AMOURS</i> , VERS 1 ET 5, <i>SUPERIUS</i>	273
EXEMPLE MUSICAL 4.38 : SERMISY, <i>UNG JOUR ROBIN ALLOIT AUX CHAMPS</i> , <i>EXORDE</i>	274
EXEMPLE MUSICAL 4.39 : SERMISY, <i>UNG JOUR ROBIN ALLOIT AUX CHAMPS</i> , SECTIONS DD 'D' 'D' 'D'	275
EXEMPLE MUSICAL 4.40 : JACOTIN, <i>N'AURAY JE JAMAIS RECONFORT</i> , VERS 1-5-7, <i>SUPERIUS</i>	277
EXEMPLE MUSICAL 4.41 : SERMISY, <i>SI J'AY POUR VOUS MON AVOIR DESPENDU</i> , « SECUREZ MOY »	278

Liste des fac-similés

FAC-SIMILÉ 1.1 : LOTRIAN, <i>QUE GAIGNEZ VOUS À VOULOIR DIFFERER</i>	44
FAC-SIMILÉ 2.1 : ANONYME, <i>QUANT VOUS VOULDREZ FAIRE UNE AMYE</i> , <i>SUPERIUS</i>	77
FAC-SIMILÉ 2.2 : ANONYME, <i>UNE PASTOURELLE GENTILLE</i> , <i>SUPERIUS</i>	77
FAC-SIMILÉ 2.3 : VÉRARD, <i>AYME QUI VOULDRA</i>	80
FAC-SIMILÉ 2.4 : LOTRIAN, <i>ON LE M'A DICT DAGUE À ROUELLE</i>	86
FAC-SIMILÉ 2.5 : CERTON, <i>ON LE M'A DICT DAGUE A ROUELLE</i> , <i>SUPERIUS</i>	86
FAC-SIMILÉ 2.6 : LOTRIAN, <i>RAMONNEZ MOY MA CHEMINÉE</i>	92
FAC-SIMILÉ 2.7 : LE BOUTEILLER, <i>CE MOYS DE MAY AU JOLY VERT BOSQUET</i> , <i>SUPERIUS</i>	93
FAC-SIMILÉ 2.8 : JOSQUIN DESPREZ, <i>DU MIEN AMANT LE DEPPART MEST SI GRIEF</i> , ÉDITION DE SUSATO, <i>SUPERIUS</i>	111
FAC-SIMILÉ 2.9 : JOSQUIN DESPREZ, <i>DUN MIEN AMANT LE DEPPART MEST SI GRIEF</i> , ÉDITION D'ATTAINGNANT, <i>SUPERIUS</i>	111
FAC-SIMILÉ 2.10 : JOSQUIN DESPREZ, <i>PARFONS REGRETZ & LAMENTABLE JOYE</i> , ÉDITION D'ATTAINGNANT, <i>SUPERIUS</i>	112
FAC-SIMILÉ 2.11 : JOSQUIN DESPREZ, <i>NIMPHEs, NAPPES / CIRCUMDEDERUNT ME</i> , ÉDITION D'ATTAINGNANT, <i>QUINTA PARS</i>	118
FAC-SIMILÉ 2.12 : JOSQUIN DESPREZ, <i>JE NE ME PUIS TENIR DAIMER</i> , ÉDITION D'ATTAINGNANT, <i>SUPERIUS</i>	119
FAC-SIMILÉ 2.13 : JOSQUIN DESPREZ, <i>MA BOUCHE RIT ET MON CUEUR PLEURE</i> , ÉDITION D'ATTAINGNANT, <i>SUPERIUS</i>	126
FAC-SIMILÉ 2.14 : JOSQUIN DESPREZ, <i>MA BOUCHE RIT ET MON CUEUR PLEURE</i> , ÉDITION DE SUSATO, <i>QUINTA PARS</i>	126
FAC-SIMILÉ 2.15 : JOSQUIN DESPREZ, <i>REGRETZ SANS FIN IL ME FAUT ENDURER</i> , ÉDITION D'ATTAINGNANT, <i>SUPERIUS</i>	127
FAC-SIMILÉ 3.1 : JANEQUIN, <i>JE N'OSE ESTRE CONTENT DE MON CONTENTEMENT</i> , <i>TENOR</i> , VERS 2 ET 3 (BB')	155
FAC-SIMILÉ 3.2 : PANURGE, <i>EN ESPOIR VIS ET CRAINCTE ME TOURMENTE</i> , <i>SUPERIUS</i>	163
FAC-SIMILÉ 4.1 : GARDANE, <i>VOYEZ LE TOURT QUE MAULVAISE FORTUNE</i> , <i>SUPERIUS</i>	248
FAC-SIMILÉ 4.2 : SERMISY, <i>TANT QUE VIVRAY EN AAGE FLORISSANT</i> , <i>TENOR</i> , 1528.....	253
FAC-SIMILÉ 4.3 : SERMISY, <i>TANT QUE VIVRAY EN AAGE FLORISSANT</i> , <i>TENOR</i> , 1529.....	254
FAC-SIMILÉ 4.4 : ANONYME, <i>A MON RESVEIL UNG OYSEAU J'AY OY</i> , <i>TENOR</i>	257
FAC-SIMILÉ 4.5 : F-PN, FR. 1719, <i>MA BOUCHE RIT</i> ... SANS RATURES	263
FAC-SIMILÉ 4.6 : JARDIN [C. 1501], <i>MA BOUCHE RIT</i>	264

Liste des tableaux

TABLEAU 0.1 : EQUIVALENCE DES SIGNES DE MENSURATION EN NOTATION MODERNE	10
TABLEAU 1.1 : LFPF, REPRÉSENTATIVITÉ PAR TAILLE/GENRE I.....	45
TABLEAU 1.2 : LFPF, REPRÉSENTATIVITÉ PAR TAILLE/GENRE II.....	45
TABLEAU 1.3 : <i>HOMME SANS PLUS EN NOBLE CUEUR PREND PLACE</i> , DONNÉES ISSUES DE LA RECHERCHE	47
TABLEAU 1.4 : <i>HOMME SANS PLUS EN NOBLE CUEUR PREND PLACE</i> , LECTURE DU TABLEAU DE RÉFÉRENCE DU CORPUS PRINCIPAL	47
TABLEAU 1.5 : 'CHANSONS', TABLEAU DE SYNTHÈSE.....	48
TABLEAU 1.6 : ORDRE DE SÉLECTION	49
TABLEAU 1.7 : 'CHANSONS', SÉLECTION DU CORPUS	50
TABLEAU 1.8 : <i>INCIPITS</i> LITTÉRAIRES ET COMPOSITIONS MUSICALES DU CORPUS.....	51
TABLEAU 1.9 : EDITEURS ET ÉDITIONS DU CORPUS PRINCIPAL	51
TABLEAU 1.10 : CLASSEMENT DES COMPOSITEURS DU CORPUS PRINCIPAL	51
TABLEAU 1.11 : REPRÉSENTATION DES EFFECTIFS DU CORPUS	53
TABLEAU 1.12 : POURCENTAGES DES TAILLES POÉTIQUES SELON LES EFFECTIFS ET LE CORPUS.....	54
TABLEAU 1.13 : TABLEAU SYNTHÉTIQUE DES POURCENTAGES DES TAILLES POÉTIQUES SELON LES EFFECTIFS ET LE CORPUS	55
TABLEAU 1.14 : COMPARAISON DE LA REPRÉSENTATIVITÉ DU CORPUS ÉTABLI PAR J.-P. OUVRARD ET DU CORPUS DU PRÉSENT TRAVAIL	56
TABLEAU 1.15 : 'CHANSONS', TAILLES.....	57
TABLEAU 1.16 : COMPOSITEURS DE 'CHANSONS', PRODUCTION ET ORIGINES GÉOGRAPHIQUES	58
TABLEAU 1.17 : 'CHANSONS', COMPOSITEURS FRANÇAIS ET FLAMANDS	58
TABLEAU 1.18 : COMPLÉMENTARITÉ DES CORPUS PRINCIPAL ET SECONDAIRE	59
TABLEAU 1.19 : TYPOLOGIE DES CADENCES SELON A. GIARDINA	62
TABLEAU 2.1 : PRÉSENCE DES <i>FORMES FIXES</i> AUX XIV ^{ÈME} ET XV ^{ÈME} SIÈCLES	69
TABLEAU 2.2 : STRUCTURES DU RONDEAU, 8-21 VERS	70
TABLEAU 2.3 : VIRELAI, FORME STANDARD.....	71
TABLEAU 2.4 : BALLADE, FORME STANDARD.....	72
TABLEAU 2.5 : PRÉSENCE DES <i>FORMES FIXES</i> DANS LES PRINCIPALES SOURCES MANUSCRITES DES XIV ^{ÈME} ET XV ^{ÈME} SIÈCLES.....	72
TABLEAU 2.6 : <i>GENTE DE CORPS</i> , SCHÉMA MUSICO-POÉTIQUE, DOBBINS	74
TABLEAU 2.7 : MAROT, <i>CHANSON PREMIÈRE, CHANSON XV</i>	76
TABLEAU 2.8 : MAROT, CHANSONS	76
TABLEAU 2.9 : <i>AYME QUI VOULDRA</i> , GOMBERT/VÉRARD, TEXTES	80
TABLEAU 2.10 : <i>CESTE FILLETTE</i> , TEXTES.....	81
TABLEAU 2.11 : CERTON, <i>CESTE FILLETTE</i> , TEXTE	81
TABLEAU 2.12 : DISTRIBUTION DES REFRAINS	83
TABLEAU 2.13 : RÉPARTITION DES REFRAINS (RECUEIL, CORPUS, CHANSONS).....	85
TABLEAU 2.14 : <i>REVEILLEZ VOUS C'EST TROP DORMY</i> , JANEQUIN/LOTRIAN, TEXTES.....	88
TABLEAU 2.15 : LOTRIAN, <i>A CINQ CENS DIABLES LA VEROLLE</i> , TEXTE	88
TABLEAU 2.16 : HESDIN, <i>RAMONNEZ MOY MA CHEMINÉE</i> , TEXTE ET STRUCTURE MUSICALE.....	91
TABLEAU 2.17 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , STRUCTURE MUSICALE ET ORGANISATION CADENTIELLE	94
TABLEAU 2.18 : LOTRIAN, <i>SUR LA ROUSÉE MY FAULT ALLER</i> , STRUCTURE TEXTUELLE	96
TABLEAU 2.19 : OUVRARD, <i>SECOUEZ MOY JE SUYS TOUTE PLEUMEUSE</i> , STRUCTURES MUSICALES	98
TABLEAU 2.20 : VASSAL, <i>VRAY DIEU TANT J'AY LE CUEUR GAY</i> , ORGANISATION CADENTIELLE	100
TABLEAU 2.21 : SANTERRE, <i>FAICT ELLE PAS BIEN</i> , ORGANISATION CADENTIELLE	102
TABLEAU 2.22 : DES FRUZ, <i>DICTES VOUS QUE NE SCAY FAIRE</i> , STRUCTURE MUSICALE ET ORGANISATION CADENTIELLE	103
TABLEAU 2.23 : ATTAINGNANT, ANTHOLOGIES ET MONOGRAPHIES DE L'ANNÉE 1550.....	107
TABLEAU 2.24 : LES <i>CHANSONS TRES MUSICALES DE FEU JOSQUIN DES PREZ</i>	109
TABLEAU 2.25 : JOSQUIN DESPREZ, <i>PLAINE DE DEUIL & DE MELANCOLIE</i> , STRUCTURE POÉTIQUE ET MUSICALE	117
TABLEAU 2.26 : JOSQUIN DESPREZ, <i>TENEZ MOY EN VOZ BRAS</i> , STRUCTURE MUSICALE.....	121
TABLEAU 2.27 : JOSQUIN DESPREZ, <i>ALLEGEZ MOY DOULCE PRESENT BRUNETTE</i> , STRUCTURE MUSICALE	123
TABLEAU 2.28 : JOSQUIN DESPREZ, <i>PLUS N'ESTES MA MAISTRESSE</i> , STRUCTURE MUSICALE.....	123
TABLEAU 2.29 : SYNTHÈSE ANALYTIQUE DES STRUCTURES À REFRAIN	130
TABLEAU 3.1 : TROTTER, UNITÉS STRUCTURELLES.....	141
TABLEAU 3.2 : UNITÉS STRUCTURELLES (SUITE).....	142
TABLEAU 3.3 : SERMISY, <i>POUR UNG PLAISIR QUI SI PEU DURE</i> , STRUCTURE POÉTIQUE ET MUSICALE, ORGANISATION CADENTIELLE	147
TABLEAU 3.4 : TYPES D' <i>EXORDES</i> REPRÉSENTÉS DANS LE CORPUS PRINCIPAL	148
TABLEAU 3.5 : <i>EXORDES</i> NON CLASSÉS, CORPUS PRINCIPAL	148
TABLEAU 3.6 : SANDRIN, <i>SI POUR AYMER ET DESIRER</i> , STRUCTURE POÉTIQUE ET MUSICALE.....	149
TABLEAU 3.7 : CABILLIAU, <i>SI J'AY DU BIEN (HELAS) C'EST PAR MENSONGE</i> , STRUCTURE POÉTIQUE ET MUSICALE.....	150
TABLEAU 3.8 : TYPOLOGIE DES <i>EXORDES</i>	152
TABLEAU 3.9 : CHANSONS AVEC <i>CORPS</i> À RÉPÉTITION.....	153
TABLEAU 3.10 : CHANSONS AVEC <i>CORPS</i> À RÉPÉTITION (>14%), PREMIÈRES PUBLICATIONS.....	154
TABLEAU 3.11 : CERTON, <i>FRERE THIBAUT SURNOMMÉ GROS ET GRAS</i> , TEXTE ET STRUCTURE MUSICALE	160
TABLEAU 3.12 : CERTON, <i>ON LE M'A DICT DAGUE AROUELLE</i> , TEXTE ET STRUCTURE MUSICALE	161
TABLEAU 3.13 : TYPOLOGIE DES <i>PÉRORAISONS</i>	162
TABLEAU 3.14 : <i>PÉRORAISONS</i> AVEC REPRISE DE TYPE AUTRE.....	162
TABLEAU 3.15 : <i>PÉRORAISONS</i> , TABLEAU DÉTAILLÉ.....	164
TABLEAU 3.16 : ORGANISATION DES <i>EXORDES</i> , <i>CORPS</i> ET <i>PÉRORAISONS</i> (LÉGENDE).....	166
TABLEAU 3.17 : REGROUPEMENT DES CHANSONS DU CORPUS PRINCIPAL PAR CATÉGORIES FORMELLES	166

TABLEAU 3.18 : SCHÉMAS STRUCTURELS NON REPRÉSENTÉS	167
TABLEAU 3.19 : COMPOSITEURS LES PLUS IMPORTANTS DU CORPUS	168
TABLEAU 3.20 : TRIPARTITION STRUCTURELLE, COMPARAISON DU CORPUS ET DES COMPOSITEURS PRINCIPAUX	169
TABLEAU 3.21 : <i>EXORDE</i> , COMPARAISON GRAPHIQUE DU CORPUS ET DES COMPOSITEURS PRINCIPAUX	169
TABLEAU 3.22 : <i>CORPS</i> , COMPARAISON GRAPHIQUE DU CORPUS ET DES COMPOSITEURS PRINCIPAUX	170
TABLEAU 3.23 : <i>PÉRORAISON</i> , COMPARAISON GRAPHIQUE DU CORPUS ET DES COMPOSITEURS PRINCIPAUX	171
TABLEAU 3.24 : SCHÉMAS FORMELS, COMPARAISON DU CORPUS ET DES COMPOSITEURS PRINCIPAUX	172
TABLEAU 3.25 : SCHÉMAS FORMELS, COMPARAISON GRAPHIQUE DU CORPUS ET DES COMPOSITEURS PRINCIPAUX	173
TABLEAU 3.26 : REPRÉSENTATIVITÉ DES CATÉGORIES MAJORITAIRES ET MINORITAIRES	173
TABLEAU 3.27 : CERTON, <i>MESLANGES</i> , SÉLECTION DU CORPUS	177
TABLEAU 3.28 : CERTON, <i>MESLANGES</i> , SÉLECTION DU CORPUS (SUITE)	177
TABLEAU 3.29 : COMPARAISON DES LONGUEURS DES CHANSONS, ORIGINAL/CERTON	178
TABLEAU 3.30 : <i>REVEILLEZ VOUS C'EST TROP DORMY</i> , COMPARAISON DES CHANSONS DE JANEQUIN ET CERTON	179
TABLEAU 3.31 : CERTON, <i>QUE N'EST ELLE AUPRÈS DE MOY CELLE QUE J'AYME</i> , VERSION 2, SCHÉMA RYTHMIQUE DES MM. 25-29	185
TABLEAU 3.32 : <i>CONTENTEZ VOUS AMY DE LA PENSÉE</i> , SERMISY/CERTON, PROGRESSION 'HARMONIQUE'	193
TABLEAU 3.33 : SYNTHÈSE DE LA TRIPARTITION STRUCTURELLE DES CHANSONS ÉTUDIÉES	202
TABLEAU 4.1 : TEXTES AYANT DONNÉ LIEU À QUATRE COMPOSITIONS OU PLUS	219
TABLEAU 4.2 : STATISTIQUES DES TEXTES POUR L'ANALYSE DES MODÈLES STRUCTURELS	220
TABLEAU 4.3 : GRILLE DE LECTURE DE L'ANALYSE MICRO-STRUCTURELLE	227
TABLEAU 4.4 : GUYOT, <i>VOUS PERDEZ TEMPS DE ME DIRE MAL D'ELLE</i> , AGENCEMENTS DU DACTYLE	228
TABLEAU 4.5 : GUYOT, <i>TELLE EN MESDICT QUI POUR SOY LA DESYRE</i> , AGENCEMENTS DU DACTYLE	229
TABLEAU 4.6 : ÉLÉMENTS DE <i>DÉJÀ-VU</i>	232
TABLEAU 4.7 : ANONYME, <i>LE JAULNE ET BLEU SONT LES COULEURS</i> , STRUCTURE MUSICALE ET ORGANISATION CADENTIELLE	238
TABLEAU 4.8 : GRILLE D'ANALYSE DE L'ARTICULATION CADENTIELLE DES CHANSONS	238
TABLEAU 4.9 : PROCÉDÉS D'ÉLOIGNEMENT DES SEMI-PRESCRIPTIONS FORMELLES	251
TABLEAU 4.10 : LES <i>CHANSONS NOUVELLES</i> (1528) ET LES <i>TRENTE ET SEPT CHANSONS</i> (1529) DE PIERRE ATTAINGNANT – COMPARAISON DES CONTENUS	252
TABLEAU 4.11 : SERMISY, <i>IL EST JOUR DIT L'ALOUETTE</i> , TEXTE	259
TABLEAU 4.12 : <i>MA BOUCHE RIT...</i> , SOURCES MUSICALES ET LITTÉRAIRES	262
TABLEAU 4.13 : <i>MA BOUCHE RIT...</i> , DÉTAIL DES SOURCES LITTÉRAIRES	263
TABLEAU 4.14 : <i>MA BOUCHE RIT...</i> , VARIANTES TEXTUELLES	265
TABLEAU 4.15 : RECUEIL 1528 3, STRUCTURES MUSICALES ET TRIPARTITES	267
TABLEAU 4.16 : REGROUPEMENT DES CHANSONS DU RECUEIL 1528 3 PAR CATÉGORIES FORMELLES	267
TABLEAU 4.17 : <i>EXORDE</i> , COMPARAISON GRAPHIQUE	268
TABLEAU 4.18 : <i>CORPS</i> , COMPARAISON GRAPHIQUE	269
TABLEAU 4.19 : <i>PÉRORAISON</i> , COMPARAISON GRAPHIQUE	270
TABLEAU 4.20 : SCHÉMAS FORMELS, COMPARAISON GRAPHIQUE	271
TABLEAU 4.21 : SERMISY <i>SECouREZ MOY MA DAME PAR AMOURS</i> , TEXTE ET STRUCTURE MUSICALE	272
TABLEAU 4.22 : SERMISY, <i>UNG JOUR ROBIN ALLOIT AUX CHAMPS</i> , TEXTE	273
TABLEAU 4.23 : SERMISY, <i>UNG JOUR ROBIN ALLOIT AUX CHAMPS</i> , STRUCTURES CONTRAPUNTIQUES	276
TABLEAU 4.24 : SERMISY, <i>TANT QUE VIVRAY EN AAGE FLORISSANT</i> , STRUCTURE MUSICALE	280
TABLEAU 4.25 : ANALYSES ET INTERSECTIONS TRI-AXIALES	283
TABLEAU 4.26 : SYNTHÈSE DE L'ANALYSE STRUCTURELLE DES CHANSONS	283

1. INTRODUCTION

*Lecteur, si tu as fantasie
D'éviter dueil & desplaisir
Vois cy la fleur de Poësie
Pleine de soulas & plaisir,
Tu ne pourrois esbat choisir
Pour mieulx chasser oysiveté,
(Voire si tu en as desir)
Qu'à lire, & veoir nouvelleté.¹*

¹ LOTRIAN, 1543, f. Aij^r.

1.1. Contextes et enjeux de l'analyse structurelle des *chansons nouvelles*

1.1.1. La chanson française de la Renaissance : ancrages contextuels et jaillissements structurels

Le début du XVI^{ème} siècle voit fleurir les dernières années productives de compositeurs fameux ayant acquis leur renommée au cours des décennies précédentes, à l'instar notamment de Pierre de la Rue, Jean Mouton, Antoine de Févin et Josquin Desprez. Si de nouveaux musiciens sont à cette époque en formation ou jouissent déjà d'une activité créatrice, il leur faut toutefois attendre la disparition de leurs prestigieux prédécesseurs pour se trouver une réelle place dans le panorama musical européen, au courant des années 1520. Ces compositeurs, souvent rassemblés aujourd'hui sous l'étiquette de *chanson parisienne*², œuvrent dans des configurations multiples : certains vivent dans les grandes villes de France, d'autres en province ou à l'étranger, la plupart occupent une fonction officielle au service de seigneurs, mais de nombreux sont anonymes, ou développent leur activité en dehors de toute institution. Tous ont cependant en commun un domaine de production particulier : la chanson française. Cette dernière s'installe dans la sphère de consommation privée dès le XV^{ème} siècle, mais c'est réellement au XVI^{ème} siècle que sa distribution de masse explose, en partie grâce aux procédés d'impression révolutionnaires mis en place par Pierre Attaingnant. Jusqu'à la cessation de son activité, celui-ci bénéficie d'un privilège royal et détient le monopole de l'édition musicale parisienne.³ Dans cet environnement, le compositeur n'est plus uniquement enchaîné à ses obligations officielles, mais développe sa carrière et sa renommée auprès d'un large public se voyant obtenir un rôle de médiateur quant aux fluctuations du marché musical.⁴

En parallèle de ces bonds techniques et sociaux conséquents, se mettent aussi en marche d'importants changements culturels.⁵ Sur le plan politique, l'accession au trône de François I^{er}, humaniste, important mécène, distributeur de privilèges, fondateur du Collège de France et de la bibliothèque royale, fait entrer la monarchie et son système dans une nouvelle ère.⁶ Sur le plan artistique, les redécouvertes humanistes offrent à la musique de nouveaux paradigmes, notamment avec la lecture rhétorique.⁷ Tant du point de vue institutionnel que culturel, la transition se marque donc entre les soubresauts d'un Moyen Âge tardif et les balbutiements d'une première modernité.

² Les problèmes historiographiques dus à ce lexique ayant déjà passablement été étudiés, le présent travail ne reviendra pas sur cette terminologie qui, lorsqu'elle sera employée, devra être considérée avec la réserve requise. Voir à ce sujet notamment : PERKINS, 1988 ; VAN ORDEN, 2006 ; BERNSTEIN, 1978 ; BERNSTEIN, 1982 ; BROWN, 1964 ; WILKINS, BROWN, & FREEDMAN, 2001, consulté le 11 janvier 2022. J'ai par ailleurs brièvement traité cette question dans mon travail de master : VALLAT, 2017, pp. 36-38.

³ Voir : HEARTZ, & GUILLO, 2001a.

⁴ Janequin accuse par exemple d'importantes fluctuations de popularité ayant pour conséquence des refontes de sa politique éditoriale. Voir : BOUCAUT-GRAILLE, 2013. Le compositeur tente par ailleurs des rapprochements vers une esthétique plus 'populaire'. Voir : VALLAT, 2017, pp. 81-114.

⁵ Diverses institutions furent touchées ; notamment l'Eglise, dont le rapport à la monarchie changea suite au Concordat de Bologne, promulgué en 1516. Voir : EDELSTEIN, 1977.

⁶ Voir : DOBBINS, 2001a, consulté le 22 juin 2021.

⁷ Voir : HAAR, 2001, consulté le 22 juin 2021.

Concernant la chanson française, l'impact le plus important découlant de ces nombreux changements paradigmatiques concerne la forme de celle-ci. Au siècle précédent, les *formes fixes* régnaient sur les structures de la musique profane en France. Si leur déclin est progressif, il semble que les anciennes formes s'estompent plus nettement du panorama musical français dès le XVI^{ème} siècle, alors que de nouveaux moyens compositionnels se développent :

Les formes fixes ont perdu leur importance structurelle à mesure que de nouveaux principes d'organisation musicale sont apparus : imitations omniprésentes, hiérarchies cadentielles permises par une écriture à quatre voix et une harmonie plus dense.⁸

Les formes auparavant codifiées tombées – du moins, semble-t-il – en désuétude, les structures prenant place dans le second quart du XVI^{ème} siècle peinent à être établies de manière rigide. Si une importante liberté de forme a pu être avancée⁹, et l'abandon des *formes fixes* souvent accepté comme un fait dans la production de *chansons nouvelles*¹⁰, celles-ci offrent en réalité une multitude de solutions structurelles, parmi lesquelles certains éléments sont précisément le fruit d'une inertie des anciennes *formes fixes* – entendons par là que certains principes compositionnels restent immuables tandis que d'autres sont en mouvement. Par exemple, au sein de la chanson, le rondeau a parfois laissé des traces, de même que la ballade ou le virelai, tandis que beaucoup de pièces se partagent entre lecture strophique et *durchkomponiert*. Dans un article rejoignant ce sujet, Frank Dobbins¹¹ traite spécifiquement des *formes fixes* dans la chanson durant le XVI^{ème} siècle. Sa recherche concerne en majeure partie la question des textes – dont les investigations à propos des traités littéraires me seront d'une grande utilité – mais n'établit que les grandes lignes d'une étude sur la forme musicale, principalement cantonnée à un parallélisme poétique. La conception de forme musicale 'indépendante' d'une forme de texte prédéfinie n'est pas abordée ; ce dernier point, concernant la survivance de procédés compositionnels au sein d'œuvres de factures variées, est de premier intérêt pour mon sujet de recherche.

Outre ces questions spécifiques à la construction formelle des chansons, d'autres problèmes d'importance, remontant aux premières décennies du siècle, impactent notre compréhension de la genèse de la chanson :

Trotz dieser deutlichen Anzeichen dafür, daß die 1520er Jahre tatsächlich eine Zeit substanzieller Veränderungen für die Renaissance-Chanson bedeuteten, weisen andere Faktoren darauf hin, daß diese Änderungen erst nach und nach Wirkung zeigten und daß die Linie, die die Chansons vor und nach 1520 voneinander trennt,

⁸ VAN ORDEN, 2006, pp. 368-369.

⁹ « Looking at the main features of the earlier *chansons*, one may say that they are for the most part completely free in form. » VAN DEN BORREN, 1968, p. 3. Dans les paragraphes consécutifs, l'auteur nuance cependant ce propos, rappelant certains éléments structurels redondants de ce répertoire.

¹⁰ Afin de rendre plus clairs les répertoires évoqués, les termes de *chanson nouvelle* seront employés afin de désigner les chansons françaises de la 'génération de 1528' ; bien que très discutable (ces mots sont ici employés pour parler d'un répertoire dans sa globalité et non de chansons originales dans un cadre éditorial ; de plus, cette appellation n'est pas spécifique à la période concernée par ce travail), cette terminologie fait directement référence aux intitulés des recueils d'Attaignant.

¹¹ Voir : DOBBINS, 2006.

eine vage ist. Jede Darstellung der Geschichte der französischen Polyphonie dieser Zeit hat mit dem irritierenden Problem zu kämpfen, daß infolge der systematischen Verwüstung der kgl. Bibliothek während der französischen Revolution wenige französische Chansonhandschriften erhalten sind. Der Verlust dieser Quellen macht es schwierig, mit zureichender Genauigkeit Ausmaß und Art der Chansons einzuschätzen, die am französischen Hof geschrieben wurden, bevor Attaingnants Verlag 1528 Chansons zu drucken begann. Wenn auch viele der führenden Chansonkomponisten der vorhergehenden Generation um 1520 starben, so war doch Claudin de Sermisy, der Komponist, der hauptsächlich mit dem Aufstieg eines neuen Stils assoziiert wird, bereits seit 1508 in kgl. Diensten. In den zwanzig Jahren zwischen diesem Datum und Attaingnants erster Veröffentlichung seiner Musik dürfte er selbstverständlich Elemente des früheren Chansonstils am kgl. Hofe aufgenommen haben. Außerdem ist anzunehmen, daß Attaingnant in den frühen Jahren seiner verlegerischen Produktivität viele Stücke publiziert hat, die lange vor 1528 entstanden waren.¹²

Le problème des sources est donc majeur pour la période comprise dans le présent travail, puisqu'elles sont très lacunaires quant à ces décennies que l'on peut qualifier de transitoires, considérant la superposition des dernières années de production de compositeurs issus du XV^{ème} siècle avec les années de formation et de premières productions de musiciens qui connaîtront l'avènement de l'imprimerie. C'est donc un pan important de la culture musicale française qui manque à la musicologie, l'amenant habituellement à une confrontation dichotomique entre les *formes fixes* et la *chanson nouvelle*. En effet, des rares sources nous étant parvenues, les implications poétiques et musicales restent empreintes de questionnements et d'incertitudes :

à l'époque de l'immense anthologie rétrospective de la poétique des grands rhétoriciens que constitue par exemple le *Jardin d'Amour* (Vérard, 1502), entreprise éditoriale qui prolonge les grands manuscrits de poésie courtoise du siècle précédent, l'art poétique français n'en a pas fini, tant s'en faut, avec les formes fixes. Et nos chansons, dites « rustiques » ou « populaires », semblent peu compatibles avec les formes fixes. Ces évolutions parallèles constituent une grande difficulté d'appréciation tant pour les littéraires que pour les musicologues. Mais [...] cette coexistence paradoxale de poésie d'art ou quotidienne, entremêlée de musique écrite et/ou mémorisée [...] représente aussi le plus grand intérêt des chansons françaises de ces trente années décisives [...].¹³

En plus des difficultés subsistantes quant aux origines de la chanson, ce dernier terme est lui-même problématique, puisqu'il a « for centuries been used in a general way to describe any kind of monodic or polyphonic song composed on a vernacular text. »¹⁴ Cette difficulté terminologique est déjà présente au XVI^{ème} siècle ; en effet, Thomas Sébillet, dans son *Art poétique françoys*, peine lui-même à définir le genre poétique de la chanson, et en admet l'imprécision :

¹² BERNSTEIN, 2016, consulté le 06 mai 2020.

¹³ TACAILLE, 2015, p. 16.

¹⁴ VAN DEN BORREN, 1968, p. 1.

La chanson approche de tant près l'Ode, que de son & de nom se ressemblent quasi de tous pointz : car aussi peu de constance a l'une que l'autre en forme de vers, & usage de ryme. Aussy en est la matiere toute une. Car le plus commun sujet de toutes deux sont, Venus, ses enfans, et ses Charites : Bacchus, ses flacons, et ses saveurs. Neantmoins tu trouveras la Chanson moindre en nombre de coupletz que le chant Lyrique, & de plus inconstante façon et forme de stile notamment aujourd'huy, que les Musiciens & Chantres font de tout ce qu'ilz trouvent, voyent, & oyent, Musique & chanson [...]. Pourtant peux tu aysement entendre que de t'en escrire forme & regle certaine, seroit à moy temeraire entreprise, à toy leçon inutile. Ly donc les chansons de Marot autant souverain autheur d'elles, comme Saingelais de chant lyrique desquelles les sons & differences t'enseigneront plus de leur usage, qu'advertissement que je te puisse icy adjouster.¹⁵

Pour résumer, en regard des incertitudes relatives aux premières décennies du siècle, la genèse du genre de la chanson dont il est question dans ce travail comprend quelques flous : ses origines stylistiques sont difficilement décelables¹⁶, et nous n'avons souvent que peu d'informations sur les années d'apprentissage et le contexte de formation des compositeurs dont la production fleurira avec l'arrivée de l'imprimerie musicale. En conséquence de cela, il nous est difficile d'appréhender avec certitude les notions de structures musicales quant à leur genèse.

Le présent travail a donc pour objectif de questionner certains aspects des structures des chansons produites de la fin des années 1520 jusqu'au milieu du siècle environ. Les résultats de ces investigations permettront de mieux appréhender les procédés de forme musicale inhérents au développement de la chanson française au cours du XVI^{ème} siècle, notamment en étudiant les relais structurels qui accompagnent la disparition progressive des *formes fixes*, et de cerner la culture artistique de musiciens aux profils multiples, dont les œuvres occupent aujourd'hui encore une place importante de la scène musicale.

1.1.2. Analyser les structures musicales

1.1.2.1. *Qu'est-ce qu'une forme ?*

La notion de forme, dans ce qu'elle détermine et permet d'analyser, demande à être précisée. Pour commencer, il convient de comprendre à quel échelon du processus de signification se situe la forme. En sémiotique générale, elle s'inscrit au sein d'une triade, entre la matière et la substance. En linguistique, ces concepts sont définis de la manière suivante :

Du côté du langage verbal, l'univers sonore, conçu idéalement comme indifférencié, serait la matière (mais ceci devra être corrigé) ; le phonème /a/, en tant qu'abstraction, est la forme que l'on attribue à cette matière ; la substance est l'ensemble des actualisations sonores du phonème : les actualisations de ces phonèmes peuvent frapper l'ouïe et jouer leur rôle sémiotique.¹⁷

¹⁵ SÉBILLET, 1972, pp. 58b-59.

¹⁶ Voir : TARUSKIN, 2005, p. 708.

¹⁷ KLINKENBERG, 1996, p. 114.

Cette description¹⁸ est parfaitement transposable à la musique, la forme étant dans ce cas réduite à son abstraction la plus petite, la note, elle-même divisible en plusieurs unités relatives aux paramètres musicaux.¹⁹ Cette segmentation peut aussi être renversée, et partir de notes articulées en motifs, eux-mêmes articulés en énoncés plus larges, pour finalement aboutir à une œuvre, puis à un répertoire, etc. En fait, la construction musicale suit la construction linguistique de la double-articulation théorisée par André Martinet, voulant « que les éléments signifiants minimaux du langage peuvent s'analyser plus avant en éléments non signifiants »²⁰. Puisque l'analyse part du postulat que la musique est « articulée, c'est-à-dire faite d'éléments qui s'unissent pour former des éléments d'ordre supérieur »²¹, et que « l'articulation elle-même n'est [...] pas seulement une articulation entre morphèmes et phonèmes, mais aussi entre œuvres individuelles et systèmes musicaux »²², les niveaux de l'analyse sont multiples, allant des plus petites unités d'une œuvre à un répertoire global.

Dans sa *Sémiotique des langages d'icônes*, Pascal Vaillant propose d'exposer le concept de *forme* à partir des travaux de Saussure et Hjelmslev ; s'appuyant sur ce dernier, Vaillant la définit de la manière suivante :

la substance d'un segment dépend exclusivement de sa forme. Elle s'en distingue cependant par ce fait essentiel qu'elle est *en-dehors* de la langue, alors que la forme est entièrement *en-dedans* : chaque langue établit ses propres unités, au niveau de l'expression (phonèmes) ou au niveau du contenu (sémèmes), et ce sont ces unités seules qui peuvent être manifestées dans le discours, indépendamment d'une quelconque réalité acoustique ou psychologique.²³

Selon cette définition, la forme est le fruit de l'agencement d'unités d'expression (phonétique) et de contenu (sémantique) participant à la création du discours, plus globalement de la substance. Meeùs, prenant appui sur Emile Benveniste, inverse le propos et définit la forme musicale par sa capacité à réduire ses unités en des unités inférieures.²⁴ Le discours se créant par la forme, la capacité de perception et d'analyse de cette dernière revêt une importance clef dans le processus de compréhension. Ce concept linguistique est un postulat structuraliste de base :

At the semantic level, the precondition for language is its structural capacity to distinguish between concepts, and thereby impose an intelligible order on the world of knowledge and experience. So these two dimensions of language (sound and sense) should be treated from a structural-synchronic standpoint which

¹⁸ Il est à noter que *forme* et *substance* prennent place tant sur le plan du *signifiant* (expression) que du *signifié* (contenu). Voir : BARTHES, 1985, p. 38.

¹⁹ Cela rejoint en partie ce que Klinkenberg nomme les *formèmes*, employés pour décrire les signes plastiques ; voir : KLINKENBERG, 1996, p. 380. Cependant, on comprendra facilement, ainsi que le note Umberto Eco, la difficulté de l'établissement de l'unité minimale. Voir : ECO, 1988, p. 42.

²⁰ MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

²¹ MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

²² MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

²³ VAILLANT, 1999, pp. 263-264.

²⁴ Voir : MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

acknowledges the 'arbitrary' link between signifier and signified, or the absence of any natural (non-conventional) tie that would bond them.²⁵

La sémiologie considère donc la capacité structurelle de distinction comme un prérequis au langage. En psychoacoustique, cela se traduit par le fait suivant :

les formes sont des aspects particuliers du style, des groupes de probabilités différentes, dont chacun manifeste ses propres rapports de probabilité au sein du contexte stylistique global. De même que la perception de et la réaction aux aspects plus généralement continus du style, la compréhension de la forme est acquise et non innée.²⁶

En somme, les formes participent à la compréhension du discours, qui se met en place par un processus d'acquisition. Il en découle que l'analyse peut s'appuyer sur des éléments taxinomiques précis et définissables. De cette manière, l'analyse formelle contribue à la compréhension du discours.

Il reste cependant à saisir ce qui détermine l'organisation interne de la forme musicale. Nicolas Meeùs la définit comme étant « un complexe d'éléments interdépendants articulés entre eux »²⁷. Cette idée d'interdépendance rejoint la définition de Clemens Kühn :

jedes Teilmoment – wie Harmonik, Kontrapunkt, Melodik, Rhythmik, Dynamik – entfaltet erst in Abhängigkeit von und in Verbundenheit mit den anderen Momenten seinen vollen musikalischen Sinn.²⁸

Selon cette affirmation, le sens d'une unité musicale se définit en regard des autres unités musicales prenant place à l'intérieur d'une œuvre. Par exemple, pour qu'existe un refrain, il faut non seulement qu'il y ait répétition musicale et textuelle, mais aussi que cette répétition soit séparée par d'autres unités musicales et textuelles distinctes – les couplets.

Cependant, il ne faut pas omettre qu'avant la forme telle qu'elle se présente dans son organisation définitive, se manifeste l'origine – l'« impulsion » citée ci-dessous – de cette forme, origine prenant part à la définition de la forme telle qu'elle est proposée par Arnold Whittall :

Form might be defined simply as what forms have in common, reflecting the fact that an organizing impulse is at the heart of any compositional enterprise, from the most modest to the most ambitious.²⁹

L'organisation dont il est ici question, que Meeùs nomme articulation, revêt selon cette définition le terme de 'forme' lorsque des données similaires peuvent être repérées,

²⁵ NORRIS, 2001, consulté le 29 juin 2021.

²⁶ MEYER, 2011, p. 103.

²⁷ MEEÛS, 1994, p. 7.

²⁸ KÜHN, 2016, consulté le 30 avril 2020.

²⁹ WHITTALL, 2001, consulté le 08 avril 2020.

indépendamment de la taille de l'objet analysé³⁰. Entre l'impulsion créatrice et la fixation de la forme prend place l'exécution :

Eine irgendwie geartete innere und äußere Gestalt hat alles Existente von sich aus ; so gesehen ist und hätte jede musikalische Äußerung ›Form‹. Der Begriff Form im eigentlichen Sinne allerdings meint nicht derartige naturhafte Gegebenheiten, sondern ein Ergebnis bewußten künstlerischen Gestaltens und dessen schöne, sinnvolle, bezwingende Ordnung. Der Form als dem Resultat geht das Formen als formgebender Akt voraus. Formgebung – die Gestaltung, das Werden einer Form – hat den gleichen Rang wie die fertige Form – die Gestalt, das Sein einer Form. Denn zum einen entfaltet erklingende Musik ihre Form zunächst als zeitlich gerichteten Verlauf; erst nach ihrem Erklingen ist ihre gesamte Form, als vollständiger Komplex, erinnerungshaft überschaubar. Zum anderen verführt die Fixierung auf das musikalisch Fertige und Sichtbare leicht dazu, die Form wie ein Gehäuse abzulösen von der Musik und dann ein abstraktes formales Schema für das Wesentliche oder die Sache selbst zu halten.³¹

Selon cette conception, la forme musicale est donc la conscientisation d'une donnée artistique significative. L'action de mise en forme prend alors son importance : une œuvre musicale donnée de manière sonore ne dévoile sa forme qu'une fois son exécution terminée – cette idée demande cependant à être relativisée, considérant la possibilité d'anticipation des formes induites par l'apprentissage. Mais, dans ce cas, un 'jeu' sur les attentes formelles peut être mis en place et proposer des solutions structurelles innovantes ou, tout du moins, se distançant de la prescription.

Enfin, il faut préciser que les notions de *forme* et de *structure* ne consistent pas en de parfaits synonymes sémiologiques – elles seront cependant utilisées en tant que telles dans ce travail. Le second de ces termes, selon Umberto Eco (prenant appui sur Lévi-Strauss), se définit ainsi :

1. la structure est un système régi par une cohésion interne ;
2. la structure apparaît lorsque des phénomènes différents ont été comparés et qu'on les a rapportés au même système de relations.³²

Eco identifie ensuite la *structure* au *code*, précisant que celui-ci est un ensemble de règles nécessaires à un élément pour que l'appartenance de celui-ci puisse être catégorisée.³³ Tentons l'analogie musicale : dans un univers sonore, pour distinguer la musique du langage verbal (par exemple), il est nécessaire d'identifier un certain nombre de paramètres spécifiques à la première et exclus de la seconde. En définitive, la frontière est mince entre les deux termes qui nous intéressent, puisque la structure peut se définir par un ensemble de paramètres, et la forme par l'organisation de ceux-ci.³⁴

³⁰ Qu'il s'agisse d'une œuvre, ou d'un répertoire d'œuvres. Voir : note de bas de page 22.

³¹ KÜHN, 2016, consulté le 30 avril 2020.

³² ECO, 1988, pp. 114-115.

³³ Voir : ECO, 1988, p. 114.

³⁴ C'est, en substance, la nuance indiquée par le *Grove*, où la *structure* est comparée à l'analyse schenkerienne, la *forme* à l'organisation de cette structure ; voir : WHITTALL, 2001, consulté le 12 mai 2020.

1.1.2.2. Analyser les formes musicales du XVI^{ème} siècle

Nicolas Ruwet, dans son article intitulé « Méthodes d'analyse en musicologie », décrit le rapport entre le code et le message de manière bilatérale, la sémiologie pouvant aller du message au code, ainsi que du code au message :

Dans le premier cas, la démarche est analytique ; elle s'impose en principe chaque fois que [...] le message est seul donné. Le travail de l'analyste consiste alors à décomposer et manipuler le corpus [...] de diverses manières, de façon à dégager les unités, classes d'unités et règles de leurs combinaisons, qui constituent le code. Le problème crucial est ici celui des procédures de découverte, c'est-à-dire des critères d'analyse. [...] Une fois le code dégagé, une démarche inverse permet d'engendrer (*to generate*) des messages à partir de ce code, selon des règles de dérivation qui peuvent, elles aussi, être explicitées rigoureusement. Ainsi, en face d'un modèle analytique, on dispose d'un modèle synthétique, qui part des éléments les plus abstraits et les plus généraux pour aboutir aux messages concrets. [...] A première vue, le modèle synthétique n'apporte rien de nouveau ; il implique le modèle analytique, dont il donne simplement l'image en miroir. Il sert seulement d'épreuve de la validité du modèle analytique : il permet de vérifier si celui-ci donne bien une image fidèle des faits, et, surtout, d'éprouver sa productivité [...].³⁵

Ruwet admet ensuite que les éléments présentés ci-dessus constituent une simplification, précisant notamment qu'« il semble très difficile de formaliser complètement les procédures de découverte »³⁶. L'analyse des structures musicales semble donc demander une méthodologie devant être systématiquement explicitée. L'entreprise n'est cependant pas sans difficultés. En effet, formellement parlant, l'analyse de la musique du XVI^{ème} siècle peut se heurter à certains biais, notamment lorsque le modèle employé est préétabli selon des données contextuelles différentes de celles auxquelles l'étude est consacrée. Partant du constat que « linking the musical foreground to the deeper levels of formal structure has been more easily accomplished in the music of the common practice period (ca. 1600-1900) »³⁷, James MacKay tente d'apposer à l'analyse de certaines compositions de William Byrd la terminologie développée par William Caplin dans ses analyses des formes classiques³⁸. L'entreprise, de l'aveu même de l'auteur, débouche sur un demi-succès :

[...] it is necessary to apply Caplin's theory metaphorically to some extent, as many of the harmonic components typical of the Classical sentence [...] are absent [...]. Even so, this terminology, though understandably problematic when applied to music for which it was never intended, can give us the ability to identify specific functional regions in the music, which in turn can enable us to see its formal design in a new analytic light.³⁹

³⁵ RUWET, 1966, pp. 65-66.

³⁶ RUWET, 1966, p. 66.

³⁷ MACKAY, 2002, p. 99.

³⁸ Voir : CAPLIN, 1998.

³⁹ MACKAY, 2002, pp. 120-121.

Et de conclure :

is it truly possible to determine formal functions in Renaissance music, given the contrapuntal texture and relative absence of functional harmonic progressions ? The response is a tentative 'yes' : if Caplin's theory of formal function is applied with sufficient flexibility, it is possible to determine specific formal-functional roles in Renaissance music that are analogous to those found in Classical music.⁴⁰

De fait, l'emploi de concepts analytiques postérieurs à la période étudiée engendre, du moins dans ce cas, une nécessité de redéfinir constamment les outils employés, ce qui questionne quant à la pertinence de l'usage de tels paramètres.

Un autre paradigme participant à la complexité de l'analyse formelle de la Renaissance réside dans la difficulté de mener une analyse pertinente et conceptuellement authentique ; d'abord liée, au XX^{ème} siècle, à la pratique musicale⁴¹, la notion d'authenticité revêt ici l'habit scientifique, et questionne les méthodes d'analyse. Peter Schubert mentionne, à ce sujet, que le problème de l'emploi des sources primaires – en particulier les traités – réside dans le fait que « we have no original thinkers »⁴². Des deux extrémités de l'analyse proposées par Schubert, l'existentialiste a pour problème de « destroy the historical object by making it into our image »⁴³, tandis que l'historiciste « restricts narrowly the range of questions we choose to ask of the documents we have »⁴⁴. Face à cette problématique, Thomas Christensen propose une issue possible dans la relation mutuelle de ces deux pôles.⁴⁵ En somme, Cristle Collins Judd précise qu'il est essentiel que l'analyse s'appuyant sur des sources primaires reconnaisse les questionnements de son propre temps⁴⁶ – autrement dit, quelles sont les réflexions de l'analyse structurelle d'aujourd'hui et comment les articuler avec les représentations d'hier.

Il convient donc de se questionner sur les moyens à disposition permettant l'approche d'une analyse formelle. Concernant les questions de structure de la musique profane en France, celles-ci ne sont pas discutées dans les traités relatifs à la musique.⁴⁷ Tout au mieux trouve-t-on de telles informations dans les écrits rhétoriques, dont les deux plus importants et les plus précis sont l'*Art poétique françoys* de Thomas Sébillet⁴⁸, et l'*Art et science de rhétorique métrifiée* de Gratien du Pont⁴⁹. Concernant les enjeux de société, la source la plus importante et certainement la mieux connue aujourd'hui reste le *Livre du Courtisan* de Baldassar Castiglione.⁵⁰ S'il n'y est pas question de théorie formelle de la musique, on y trouve de précieuses indications quant aux rapports de la société avec le pouvoir royal et la culture. Evidemment, d'autres témoignages permettent d'appréhender des aspects parfois précis du

⁴⁰ MACKAY, 2002, p. 126.

⁴¹ Voir : BUTT, 2001, consulté le 02 avril 2020.

⁴² SCHUBERT, 1994, p. 3.

⁴³ SCHUBERT, 1994, p. 15.

⁴⁴ SCHUBERT, 1994, p. 15.

⁴⁵ Voir : CHRISTENSEN, 1993, p. 29. Le passage en question est cité par : SCHUBERT, 1994, p. 15.

⁴⁶ Voir : JUDD, 2000/2001, p. 61.

⁴⁷ La question, posée par Schubert et par Judd, de savoir si les sources contemporaines sont des témoins privilégiés pour l'analyse, ne sera pas abordée ici. Voir : SCHUBERT, 1994, p. 4 ; JUDD, 2000/2001, p. 61.

⁴⁸ Voir : SÉBILLET, 1972.

⁴⁹ Voir : DU PONT, 2012.

⁵⁰ Voir : CASTIGLIONE, 1991.

modèle culturel français du XVI^{ème} siècle ; par exemple, les mémoires de Benvenuto Cellini⁵¹ donnent des indications quant aux conditions du mécénat royal envers les artistes. Les recueils poétiques sont aussi de prime intérêt dans le développement de ce travail, notamment afin de comparer les différentes versions d'un même texte et d'en suivre ainsi les évolutions formelles. Les ouvrages musicaux ont évidemment une importante place dans les moyens d'analyse, qu'il s'agisse de dictionnaires, de traités de contrepoint et de composition, ou encore de méthodes d'apprentissage. En outre, les préfaces des recueils de chants, indiquant par exemple des suggestions d'exécution, sont un outil intéressant pour la compréhension des us et coutumes musicales, ainsi que des contextes de parution. Enfin, la partie la plus importante de ce travail, et celle vers laquelle sont dirigées les interprétations des diverses sources susmentionnées, réside dans l'analyse des chansons.

L'intérêt scientifique premier de l'analyse musicale formelle, telle qu'elle est appréhendée dans ce travail, est de saisir les enjeux et les liens entre cette production et les œuvres des générations précédentes, souvent (de manière malheureuse) comprises séparément, mais aussi de mettre en avant les innovations de ces nouveaux compositeurs. Si l'étude des sources musicales est un outil de premier choix dans ce processus, l'environnement socio-professionnel apparaît donc aussi comme capital dans le développement d'un répertoire musical dont le compositeur n'est pas le seul maître, mais qui est régi par la multiplicité des paramètres du marché musical. Pour ne donner qu'un exemple, le patronage royal a joué un rôle important dans la formation de la culture musicale ; cette influence pouvait être directe, pour les musiciens de cour tels que Sermisy, ou indirecte et s'exprimer via les éditeurs jouissant de privilèges royaux⁵². Ainsi, l'étude de la forme des chansons se révèle être une source d'informations essentielle pour comprendre la culture en France et les échanges (de compositeurs et de matière musicale, à l'intérieur du pays comme de manière internationale) au courant du siècle – et vice-versa.

Quant au fait de comprendre pourquoi l'analyse des formes semble être un axe prédominant d'un point de vue sémiologique, Nattiez arguerait simplement que « c'est au niveau [des] structures que résident les significations musicales proprement dites »⁵³. En effet, selon Meeùs :

La forme musicale est une conséquence de la possibilité de décrire les œuvres musicales comme faites de parties intégrées dans un tout, et la signification musicale est une conséquence de la possibilité de décrire les unités musicales comme prenant leur fonction à l'intérieur de la structure musicale d'ensemble.⁵⁴

La période de la Renaissance est, en ce sens, particulièrement propice à l'analyse structurelle, puisque, notamment avec l'émergence d'une conception musicale rhétorique prenant sa source dans la redécouverte de textes anciens, la composition s'engage dans un nouveau paradigme :

L'œuvre n'est plus seulement un moment d'harmonie intemporelle mais se déploie comme un discours, avec ses phrases, ses paragraphes, ses pauses ou ses

⁵¹ Voir : CELLINI, 1992.

⁵² Voir : HEARTZ, 1969, pp. xviii-xix, 90-104.

⁵³ NATTIEZ, 2011, p. 29.

⁵⁴ MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

exclamations, reproduites par un ensemble de procédés d'écriture qui permettent d'articuler et de hiérarchiser le flux musical en séquences successives.⁵⁵

Outre ces considérations, il ne faut pas omettre les paramètres externes à la musique ayant une influence sur les structures. En plus des questions de société, qui ont déjà été évoquées, il convient de prendre en compte le fait qu'« un simple changement dans les techniques de reproduction a produit une incroyable transformation dans le contenu des œuvres elles-mêmes, et dans leur audience »⁵⁶. Si ces propos concernent surtout les arts picturaux, la musique n'y est elle-même pas étrangère, puisque l'imprimerie musicale fixe – du moins en partie – des habitudes socio-culturelles et artistiques et permet, par une diffusion à large échelle, une certaine homogénéisation de contenu, tout en redéfinissant les rôles des différents acteurs du marché musical.

L'analyse structurelle de la musique se présente donc comme un champ d'investigation vaste, permettant d'appréhender les enjeux formels de la chanson en regard de sa place dans la globalité de l'histoire des idées.

1.1.2.3. Les procédés de répétition : des marqueurs structurels porteurs de signification

Malgré les précisions apportées dans les pages précédentes, l'idée de forme musicale demeure un concept très vaste demandant à être précisé dans l'optique d'un travail d'analyse. S'agissant de mettre en relation certains éléments compositionnels afin d'en dégager des tendances ou, au contraire, des singularités, la présente recherche se concentre sur le phénomène de répétition (qu'il s'agisse de schémas structurels, de marqueurs formels ou plus globalement de formules musicales), que Ruwet considère comme faisant partie des « critères essentiellement formels »⁵⁷. Il définit la répétition de la manière suivante :

Répétition signifie identité entre des segments répartis à divers endroits de la chaîne syntagmatique. Mais qui parle d'identité soulève la question : identité à quel point de vue ? En effet, du point de vue purement physique, deux événements concrets ne sont jamais complètement identiques.⁵⁸

Meeùs précise ce point, rappelant que la répétition « n'exclut pas un certain niveau de transformation »⁵⁹, et considère la répétition comme « critère principal de la pertinence analytique »⁶⁰. Il précise ensuite que « le critère de répétition n'est pas fondamentalement différent de celui du sens. En effet, si un mot a un sens, c'est parce qu'il est déjà connu, parce qu'il a été entendu auparavant »⁶¹. En outre, dans sa tentative de définition du style musical,

⁵⁵ FIALA, 2017, pp. 301-302.

⁵⁶ HENNION, & LATOUR, 1996, p. 236.

⁵⁷ RUWET, 1966, p. 70. L'analogie de la répétition et de la forme est aussi soulignée par CHOUVEL, 2006, p. 31.

⁵⁸ RUWET, 1966, p. 73.

⁵⁹ MEEÛS, 1994, p. 19. A noter que l'article de Meeùs concerne les structures tonales ; les définitions des notions de *forme* et de *répétition* semblent cependant être, en excluant les critères analytiques, applicables à la musique du XVI^{ème} siècle.

⁶⁰ MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

⁶¹ MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

Mario Baroni considère la répétition et la confrontation comme des indicateurs définitionnels complémentaires :

Le premier (la répétition d'éléments communs) participe de la mise en relief des caractéristiques spécifiques d'un style, car la redondance sert efficacement la compréhension de ses aspects les plus importants. Le second (le caractère distinctif) naît de la confrontation entre les traits propres à un style et ceux propres à un autre, ce qui permet d'en déduire les éléments spécifiques.⁶²

Il est cependant nécessaire de relever le fait que les termes 'sens' et 'répétition' se situent sur des plans différents : sémantique pour le premier, et morphologique et syntaxique pour le second. Suivant cette logique, la création du sens émanerait donc de l'organisation propre à la répétition, et ce aux différents échelons de l'œuvre ou du répertoire.

Ces définitions posées, il convient ensuite de déterminer les indices musicaux sensibles à la répétition musicale. Si Ruwet se concentre exclusivement sur la hauteur et la durée⁶³, les paramètres questionnés peuvent être multiples – ceux-ci sont, pour le présent travail, présentés dans la dernière partie de cette introduction.

Suivant la théorie de la double articulation précédemment évoquée, la musique est elle-même le fruit de la répétition d'unités, qu'elles soient signifiantes ou non :

si la musique peut être analysée, ce n'est pas seulement parce qu'elle est articulée, mais aussi parce que cette articulation est économique – c'est-à-dire parce que les unités de niveau inférieur sont relativement moins nombreuses que celles de niveau supérieur. Ceci n'est qu'une manière de souligner l'importance de la répétition en musique : les mêmes unités peuvent se retrouver à différents moments d'une œuvre musicale et peuvent même se répéter d'œuvre en œuvre. Des cas plus complexes entraînent la transformation des unités, mais ces transformations participent elles aussi à l'économie du système : notre compréhension de certaines unités comme des transformations de certaines autres est l'un de nos moyens de comprendre la musique.⁶⁴

Suivant cette théorie, toute expression et tout contenu linguistique comme musical est donc le produit de répétitions pouvant s'opérer à divers niveaux de la construction du discours ; on notera en outre que, dans l'avant-propos de ses *Mythologies*, Barthes dit croire à la signification de ce qui est répété.⁶⁵

Plus globalement, dans son ouvrage traitant de la répétition musicale essentiellement selon un angle cognitiviste, Elizabeth Margulis en détermine deux aspects : d'une part, la répétition prenant place à l'intérieur de l'œuvre (comme par exemple le refrain d'une chanson), et d'autre part l'habitude de l'auditeur – surtout moderne – à réécouter systématiquement les mêmes œuvres.⁶⁶ Il faut ajouter à cela l'emploi en musique de marqueurs structurels prédéfinis et

⁶² BARONI, 2006, p. 60.

⁶³ Voir : RUWET, 1966, p. 73.

⁶⁴ MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

⁶⁵ Voir : BARTHES, 2014, p. 10.

⁶⁶ Voir : MARGULIS, 2014, p. 4.

répétés de composition en composition ; autrement dit, l'usage de moules formels préexistants, explicites ou implicites, constituant des repères dont peut s'approcher ou s'éloigner une composition. Dans le cas de la musique profane de la Renaissance, la notion d'*auditeur* est à relativiser. Loin de correspondre à un paradigme moderne, le consommateur de musique est habituellement, au XVI^{ème} siècle, le performateur lui-même ; si l'exécution de telles chansons a pu être interactive, elle n'est pas comparable à la notion de 'public' que l'on connaît aujourd'hui.

Cependant, malgré l'importance que la répétition revêt, tant au sein d'une pièce que d'un répertoire, chaque œuvre, nonobstant son degré de fidélité à un modèle préétabli, et la considérant sous son angle conceptuel, productif et performatif, demeure unique :

the act, and art, of composition, is not synonymous with the selection and activation of formal templates, and composers oblige writers on music to confront the infinite flexibility of the relation between 'form' as a generic category [...] and the musical work as the unique result of the deployment of particular materials and processes.⁶⁷

Cette déclaration très globale sur les procédés de composition musicale demande cependant à être nuancée en regard de la chanson du XVI^{ème} siècle, considérant l'importance du 'modèle' dans celle-ci. Néanmoins, que l'on prenne appui sur l'unicité d'une œuvre ou sur sa filiation à des modèles, chaque composition s'inscrit dans un réseau de références auquel elle est confrontée et en regard duquel elle peut être analysée. Ainsi, les répétitions intercompositionnelles d'un corpus donné permettent d'établir, d'une part, des principes structurels et, d'autre part, de dégager les spécificités de chaque œuvre.⁶⁸ C'est aussi ce qui permet, selon Margulis, de comprendre les systèmes de répétition mis en place au sein d'un répertoire déterminé par ses aspects non seulement compositionnels, mais aussi temporels et socio-culturels :

How do different composers in different periods and different styles employ repetition differently ? What conditions conspire to make some of these repetitions more salient than others ? The former concern is a domain for which corpus-based analysis could prove particularly useful. We recognize that Reich is more repetitive than Beethoven, but to what degree and in what respect? What about Beethoven versus Schubert? Does the degree of internal repetition within a piece affect how fast enjoyment peaks over repeated listening, and how quickly song fatigue sets in ? Are pieces consistently more repetitive toward the beginning, in the presentation phase of the material, or toward the end, in the recapitulatory phase [...] ? Are there typical syntactic repetition structures, of the sort Lidov theorizes? These are all questions that would be relatively easy to answer with the quantitative analysis of data that already exist in the form of scores.⁶⁹

⁶⁷ WHITTALL, 2001, consulté le 08 avril 2020.

⁶⁸ Une même unité peut ainsi appartenir à une œuvre spécifique comme à un cadre compositionnel plus global. Voir : MEEÛS, 2002, consulté le 07 mai 2020.

⁶⁹ MARGULIS, 2014, p. 52.

Des indicateurs doivent donc être dégagés dans le but de pouvoir analyser des données quantitatives permettant l'interprétation des paramètres structurels déployés dans le répertoire de la chanson française du second quart du XVI^{ème} siècle. Dans cette perspective, la concentration sur les éléments de répétition offre l'avantage de la comparaison au sein du répertoire, tout en conservant la thématique centrale de cette recherche, à savoir la question de la construction formelle des chansons. Mais, plus encore que des éléments d'architecture compositionnelle, les procédés de répétition sont révélateurs des comportements culturels, conscients ou inconscients, des acteurs de la production et de la réception des chansons.⁷⁰ Il est par exemple bien connu que l'usage très fréquent du rythme dactylique – lié notamment au vers décasyllabique et à l'emplacement de son hémistiche – en introduction des chansons est une caractéristique compositionnelle redondante, ayant la particularité d'unifier le répertoire dans un processus de *déjà-vu* partagé par les acteurs de la réception des chansons, tout en favorisant la prise de ton et de tempo par des musiciens certes cultivés mais amateurs.⁷¹ Ainsi, la répétition d'une cellule rythmique au travers du répertoire témoigne d'une habitude compositionnelle répondant à un besoin technique et esthétique de la communauté musicale ciblée par la chanson. L'étude des procédés formels de répétition se présente alors, du moins dans le cadre du présent travail, comme un révélateur de la multiplicité des paramètres prenant place dans l'émergence des *chansons nouvelles* de la Renaissance française.

1.1.3. « De l'inertie des *formes fixes* à l'écriture libre » : les chemins de l'analyse

Afin de satisfaire à l'objectif de ce travail, à savoir proposer un panorama des implications formelles dans les chansons de la première génération de compositeurs post-josquinienne, un corpus couvrant la période 1528-1552 a été défini. Celui-ci, comprenant un total de 51 textes et 167 chansons, représentatives, autant que faire se peut, de la période de production qui nous intéresse, est issu de l'analyse statistique d'une anthologie poétique publiée en 1543 à Paris par Alain Lotrian⁷². Ce recueil, sélectionné pour l'origine musicale des textes qui y sont reproduits, a donc fait le fruit d'une importante recherche philologique ayant mené à la sélection des textes et chansons formant le corpus principal, choisis selon l'importance de leur présence dans les sources musicales.⁷³ A ce corpus principal, traversant la génération, s'ajoutent plusieurs corpus secondaires. Ces derniers sont systématiquement constitués d'un recueil complet en lien avec le sujet d'analyse exploré. L'imbrication de ces deux corpus permet, d'une part, de considérer les paramètres analysés dans la globalité et la représentativité de leur période de production, et d'autre part de les concevoir dans un contexte éditorial précis.

Chacun des chapitres d'analyse est construit de manière similaire. Tout d'abord, un rappel des principaux éléments de la littérature vient donner quelques éclaircissements sur les connaissances et tendances scientifiques. Suivent deux sous-chapitres pour l'étude de chacun

⁷⁰ Voir : MARGULIS, 2014, p. 55.

⁷¹ L'aspect pratique du dactyle est abordé par TARUSKIN, 2005, pp. 708-709, et discuté par LONG, 2020, p. 74.

⁷² Voir : LOTRIAN, 1543.

⁷³ La méthodologie employée est explicitée dans la deuxième partie de ce chapitre introductif.

des corpus, principal et secondaire. Enfin, une section de synthèse présente les différentes conclusions et questions en suspens quant aux constats tirés des analyses préalables.

Le premier chapitre analytique de cette recherche concerne les *formes fixes* utilisées par les générations précédentes, et tombant – du moins apparemment – en désuétude durant la période qui nous intéresse. Plus précisément, les *formes fixes* étant caractérisées par l’usage de refrains, l’emploi de ces derniers est au centre du questionnement concernant l’analyse du corpus principal. Le refrain induisant une répétition, il s’agit alors de déterminer comment sont construits les refrains, ainsi que d’étudier leur place dans l’économie globale d’une composition. Le recueil choisi en tant que corpus secondaire est une édition de chansons de Josquin Desprez, publiée successivement par Susato et Attaignant dans les années 1540. L’analyse d’un tel recueil permet ainsi de considérer la place de ces chansons, dont le compositeur est mort depuis plus de vingt ans, dans les habitudes de consommation du milieu du siècle. L’étude de l’inertie des *formes fixes* permet donc, d’une part, d’analyser les solutions musicales formelles en tant que telles, et d’autre part d’appréhender les dispositifs sociaux déployés dans le processus de consommation musicale.

L’émergence d’un ‘modèle structurel’ pour la chanson est précisément ce qui intéresse le second chapitre analytique de ce travail. Bien que déliée de la rigidité des *formes fixes*, la chanson n’en demeure pas moins sujette à des stratégies formelles qui se répètent dans l’ensemble du répertoire. Si la genèse de certains procédés demeure floue, d’autres semblent être imputables à des origines plus précises. Cependant, face à l’homogénéité qu’imposerait une trop grande rigueur structurelle, les compositeurs usent de nombreuses solutions leur permettant d’apposer à leurs chansons des degrés variables de liberté formelle. L’analyse du corpus principal permet de démontrer la prégnance de certains schémas, tout en n’écartant pas les solutions originales apparaissant dans certaines chansons. Le recueil composant le corpus secondaire est celui des *Meslanges* de Certon, publiés par Du Chemin en 1570. Bien que dépassant de plusieurs années la limite supérieure de la génération qui nous intéresse, ce recueil contient des réadaptations de chansons issues des décennies précédentes. Par comparaison avec les œuvres originales, cette édition permet de mettre en lumière les changements structurels déployés par les compositeurs au courant du XVI^{ème} siècle. A travers l’analyse de ces deux corpus, ce chapitre permet d’appréhender la question de la structure des chansons de manière globale, en mettant en avant les tendances de la ‘génération de 1528’, tout en inscrivant celle-ci au sein des conceptions structurelles de la Renaissance de manière plus large.

Enfin, et précédant la conclusion, un ultime chapitre d’analyse a pour but de questionner les procédés de liberté d’écriture dans les chansons, achevant ce travail parti des paramètres structurels liés à l’inertie des *formes fixes*. Après un bref état des lieux du rôle de la chanson dans les processus d’innovation, l’analyse du corpus principal propose de dresser un répertoire – non exhaustif, et fondé sur l’exemple – des particularités structurelles recensées dans les chansons étudiées. Le premier recueil de chansons publié par Attaignant en 1528 est ensuite proposé en tant que corpus secondaire, afin de mettre en lumière les aspects structurels tels qu’ils se présentent durant les premiers instants de l’imprimerie musicale, et les possibilités qu’ils ouvrent à des compositeurs prenant leur élan lors d’un moment charnière de la culture musicale européenne. Ce chapitre permet ainsi de questionner la liberté compositionnelle

prenant place dans l'élaboration des chansons, et de considérer ce genre musical sous un angle nouveau, partagé entre des modèles structurels préétablis et innovants.

En partant de l'inertie des modèles structurels passés, puis en s'interrogeant sur l'émergence de (nouveaux) schémas formels, avant de terminer sur un exposé ouvert des libertés acquises et rendues possibles par la chanson, cette recherche propose un large panorama des enjeux structurels prenant place avec l'émergence de la *chanson nouvelle* du XVI^{ème} siècle. A travers le sujet de la forme musicale, ce sont aussi les questions poétiques, sociales, éditoriales, culturelles et humanistes qui sont convoquées, permettant d'inscrire la chanson et son rôle au cœur de la Renaissance française.

1.2. Méthodologie

1.2.1. Délimitation

Bien qu'inévitablement réductrice, la mise en place d'un cadre est nécessaire à la délimitation d'un travail d'analyse. Dans le présent cas, celui-ci sera temporel, l'autre critère de sélection du corpus étant la présence de chansons en langue française.⁷⁴ La 'génération de 1528' annoncée en titre de ce travail est une évidente construction historiographique, définie par le premier imprimé de chansons paru chez Pierre Attaignant en 1528⁷⁵ ; un tel étendard est à la fois réducteur et significatif – réducteur, car il réunit dans un même groupe des compositeurs aux profils extrêmement variés ; significatif, car il admet l'importance de certains faits dans le déploiement de la culture musicale.

Les musiciens dont il sera question dans ce travail sont, pour une grande part, nés dans les dernières décennies du XV^{ème} siècle. C'est le cas notamment de Claudin de Sermisy et de Clément Janequin, compositeurs dont la formation et les premières activités musicales se sont déroulées avant la date butoir de 1528. Ainsi, s'il est évident que la célèbre chanson descriptive *La guerre*, de Janequin, a pour *terminus ante quem* l'année 1515, et pour *terminus post quem* la date de sa première édition connue, soit 1528⁷⁶, sa période de création se situe indubitablement dans cette période de treize ans antérieure à la délimitation temporelle choisie pour ce travail.⁷⁷ De même, Janequin comme Sermisy ont écrit des chansons semblant être des œuvres de jeunesse tant elles ressemblent à la musique produite à la cour de Louis XII – ces origines sont évidemment post-datées dans leurs premières apparitions imprimées.⁷⁸ La genèse de ce que l'historiographie musicale nommera des termes malheureux de *chanson parisienne*, genre annoncé par les premières *Chansons nouvelles...*⁷⁹ d'Attaignant, s'inscrit donc dans une période aujourd'hui vue comme transitoire – période dont nous ne connaissons que peu de choses⁸⁰ – entre deux régimes politiques et culturels, et entre deux générations de compositeurs :

To the court of King Francis were attached composers who set the new chansons to music. Up to about 1520, musical tradition in Paris was kept up primarily by composers who had come from their home towns in the Netherlands to be active as choir-masters or singers at the Chapelle Musique du Roy [sic] or the Sainte-Chapelle du Palais. They turned Paris once more into a center of musical culture and learning, and taught a young generation the craft they knew so well. As a result, about 1525, a group of well-trained French composers entered the musical scene.⁸¹

⁷⁴ Une discussion plus approfondie sur la définition de la chanson prend place à la suite de cette introduction.

⁷⁵ RISM B/I 1528|3.

⁷⁶ RISM A/I J 443, ff. 4^v-8^r.

⁷⁷ Christelle Cazaux-Kowalski nuance toutefois cette tranche temporelle, tout d'abord en rappelant que l'allusion à la bataille de Marignan est indirecte, puis en rappelant le contexte politique de la France en 1528 faisant suite à la défaite du Roi à Pavie et à sa captivité en Espagne – se met alors en place, afin de laver ces déshonneurs, une propagande de glorification. Voir : CAZAUX-KOWALSKI, 2017, pp. 253-254, 256-257.

⁷⁸ Voir : BROTHERS, 1981, p. 317.

⁷⁹ Voir : note de bas de page 75.

⁸⁰ Voir : chapitre 1.1.1.

⁸¹ HERTZMANN, 1940, p. 9.

A la suite de ce que la musicologie a pris pour habitude de désigner par la génération de Josquin⁸², ou encore de Févin⁸³ (et éventuellement Mouton)⁸⁴, a donc émergé, selon ses appellations scientifiques, la génération d'Attaignant⁸⁵, de Clément Marot⁸⁶, de Claudin⁸⁷, de Janequin⁸⁸, ou encore de François I^{er}⁸⁹. Ces appellations, majoritairement issues de recherches américaines et anglaises, prennent pour dénominateur un personnage, qu'il soit compositeur, imprimeur, poète, ou encore souverain. Ces choix ne sont pas anodins car, en plus d'être révélateurs de la réception que nous avons de cette période, ils placent l'ensemble des tendances sous l'égide d'un instigateur. Ainsi, choisir la 'génération de 1528' pour appellation permet une désignation précise tout en mettant l'accent sur la tripartition des processus de création (patron, production, réception) et les ancrages socio-culturels, sans les réduire à une personnalité ou un événement, bien que l'avènement de l'imprimerie et le rôle d'Attaignant se démarquent – et ce avec raison, puisque le type de chanson développé durant cette période « [...] accelerated with the advent of music publishing in France, and it is to Pierre Attaignant [...] that these *chansons nouvelles* owed their wide circulation. »⁹⁰ Enfin, Rabelais lui-même, dans son *Quart Livre*, distingue l'ancienne et la nouvelle génération de compositeurs :

Et me soubvient [...] avoir un jour du Tubilustre, es ferries de ce bon Vulcan en may, ouy jadis en un beau parterre Josquin des prez, Olkegan, Hobrethz, Agricola, Brumel, Camelin, Vigoris, de la fage, Bruyer, Prioris, Seguin, De la rue, Midy, Moulu, Mouton, Guascoigne, Loyset compere, Penet, Fevin, Rouzée, Richardford, Rousseau, Consilion, Constantio festi, Jacquet bercan, chantans melodieusement. [...]

Neuf Olympiades, et un an intercalare après [...] je ouy Adrian villart, Gombert, Janequin, Arcadelt, Claudin, Certon, Manchicourt, Auxerre, Villiers, Sandrin, Sohier, Hesdin, Morales, Passereau, Maille, Maillart, Jacotin, Heurteur, Verdelot, Carpentras, Lheritier, Cadeac, Doublet, Vermont, Bouteiller, Lupi, Pagnier, Millet, Du mollin, Alaire, Marault, Morpain, Gendre, et autres joyeux musiciens en un jardin secret soubz belle feuillade au tour d'un rampart de flaccons, jambons, pastez, et diverses Cailles coyphées mignonnement chantans.⁹¹

La délimitation entre ces deux générations de compositeurs est donc clairement établie dans les sources du XVI^{ème} siècle. Globalement, la période circonscrite à ce travail rejoint la délimitation adoptée par Jean-Pierre Ouvrard dans sa thèse, qu'il justifie ainsi :

[...] le corpus s'ouvre avec le début de l'impression musicale en France : 1528, plus précisément, et dans l'ancienne datation, le 4 avril 1527, avec le recueil *Chansons*

⁸² Voir : HEARTZ, 1961, p. 15. Voir aussi : BROBECK, 1998, p. 49 ; BERNSTEIN, 1973, p. 18 ; PERKINS, 1988, p. 424 ; ainsi que : BROBECK, 1995, p. 236.

⁸³ Voir : HEARTZ, 1961, p. 15.

⁸⁴ Voir : BERNSTEIN, 1978, p. 232. Voir aussi : BERNSTEIN, 1969, p. 197.

⁸⁵ Voir : BERNSTEIN, 1965, p. 360. Voir aussi : BERNSTEIN 1969, p. 217.

⁸⁶ Voir : DOBBINS, 2006, p. 204.

⁸⁷ Voir : ADAMS, 1977, p. 237.

⁸⁸ Voir : BROTHERS, 1981, p. 315.

⁸⁹ Voir : HEARTZ, 1961, p. 21.

⁹⁰ VAN ORDEN, 2014, p. 200.

⁹¹ RABELAIS, 1994, pp. 530-531.

nouvelles en musique a quatre parties (1528), première publication sortie des presses d'Attaignant occupant, d'ailleurs, une position centrale dans le champ d'investigation de cette étude : on aura remarqué, en effet, la coïncidence des dates. L'activité des presses d'Attaignant, de 1528 à 1550 (n.s.) – ou de 1528 à 1553, si on y inclut la succession de sa veuve –, s'inscrit presque exactement dans les dates limites retenues [...]. C'est là une première justification, suffisante même, quand on sait l'importance cruciale des publications de la rue de la Harpe pour la chanson française de la première moitié du XVI^{ème} siècle.⁹²

Si l'année 1528 est généralement associée à Attaignant, elle a aussi vu paraître à Lyon le *Contrapunctus...* édité par Gueynard⁹³, ville dans laquelle seraient parues des gravures de motets de Layolle en 1525 – quoi qu'il en soit, la méthode d'impression employée par Attaignant est novatrice, et ne sera appliquée par Moderne qu'en 1532.⁹⁴ Rappelons aussi qu'en 1528 paraît en Italie le *Livre du Courtisan* de Castiglione, qui aura un retentissement important dans toute l'Europe⁹⁵, et dont la première traduction française date de 1537 ; dans cet ouvrage, le futur François I^{er} (les faits se déroulent en 1507) apparaît comme annonçant un tournant quant aux habitudes de cour de son prédécesseur, car « si celui qui n'est encore [...] que comte d'Angoulême se trouve en conséquence magnifiquement loué, c'est par opposition aux mœurs qui ont cours dans son futur royaume »⁹⁶. La plupart des textes poétiques du Roi mis en musique paraîtront par ailleurs entre 1528 et 1538.⁹⁷ De plus, la fin des années 1520 voit en Clément Marot l'émergence d'un parolier de chansons⁹⁸.

Concernant la limite fixée vers le milieu du siècle, on peut ajouter aux éléments précités les changements politiques, socio-culturels et artistiques importants prenant place au tournant des années 1550 : François I^{er} trépassa en 1547, la *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* paraît en 1549, Le Roy & Ballard commencent leur activité en 1551, l'année 1552 voit paraître *Les Amours* de Ronsard avec le *Supplément musical* de même que le *Premier livre de chansons* de Certon, et en 1555 sont publiées les premières chansons de Roland de Lassus.⁹⁹

On le sait, François I^{er} fut un monarque de première importance concernant le développement des arts en France ; les institutions musicales se transforment par ailleurs considérablement durant son règne¹⁰⁰, tandis que son successeur, Henri II, mettra fin au monopole d'Attaignant et accordera son privilège à Du Chemin, Granjon, Fezandat, et Le Roy & Ballard.¹⁰¹

Du Bellay, quant à lui, rejette la chanson dans son traité de 1549, et rêve à d'autres projets motivés par la redécouverte des 'anciens' :

⁹² OUVRARD, 1979, vol. 1, pp. 2-3.

⁹³ RISM B/I 1528|1.

⁹⁴ Voir : LESURE, MARCEL-DUBOIS, & LABORDE, 2001, consulté le 09 janvier 2020.

⁹⁵ Une quarantaine d'éditions seront publiées en Italie en soixante ans. Voir : SICARD, 2021, consulté le 08 février 2022. L'Angleterre attendra 1561 pour voir éditer une première traduction ; voir : D'HALLUIN, 2007, consulté le 07 janvier 2020.

⁹⁶ GUIDI, 1998, p. 106.

⁹⁷ Voir : CAZAUX, 2002, p. 154.

⁹⁸ Voir : VIGNES, 2019, consulté le 07 janvier 2020.

⁹⁹ Ces points, à l'exception de la mort de François I^{er}, sont eux-mêmes avancés par OUVRARD, 1979, vol. 1, pp. 4-5.

¹⁰⁰ Voir : CAZAUX, 2002.

¹⁰¹ Voir : DOBBINS, 2001b, consulté le 6 janvier 2020. Un ouvrage est par ailleurs consacré à la musique lors des dernières décennies de règne des Valois : HANDY, 2008.

Ly, donques, & rely premierement (ò Poëte futur) fueillete de Main nocturne, & journalle, les Exemplaires Grecz et Latins : puis me laisse toutes ces vieilles Poësies Francoyses aux Jeuz Floraux de Thoulouze, & au puy de Rouan : comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, & autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue : & ne servent si non à porter temoingnaige de notre ignorance. Jéte toy à ces plaisans Epigrammes, non point comme font au jourd’huy un tas de faiseurs de comtes nouveaux, qui en un dizain sont contens n’avoir rien dict qui vaille aux IX. premiers vers, pourveu qu’au dixiesme il y ait le petit mot pour rire [...]. Chante moy ces Odes, incongnues encor’ de la Muse Francoyse, d’un Luc bien accordé au son de la Lyre Greque, & Romaine : & qu’il n’y ait vers, ou n’aparoisse quelque vestige de rare, & antique erudition. Et quand à ce, te fourniront de matiere les louanges des Dieux, & des Hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, comme l’amour, les vins libres, & toute bonne chere. Sur toutes choses, prens garde que ce genre de Poëme soit eloigné du vulgaire, enrichy, & illustré de motz propres, & Epithetes non oysifz, orné de graves sentences, & varié de toutes manieres de couleurs, & ornementz Poëtiques : non comme un Laissez la verde couleur, Amour avecques Psyches, O combien est heureuse : & autres telz Ouvraiges, mieux dignes d’estre nommez Chansons vulgaires, qu’Odes, ou vers Lyriques.¹⁰²

Jean Vignes rappelle toutefois que les propos de Du Bellay sont isolés, avant-gardistes, peu partagés, et ont suscité une certaine indignation¹⁰³. Les poètes de la Pléiade¹⁰⁴ annoncent tout de même une rupture, et ce malgré leur estime pour certains auteurs parmi lesquels Clément Marot et Jean Lemaire¹⁰⁵. Ainsi, conformément aux propos de Du Bellay, le *Supplément musical des Amours* de 1552 contient des formes poétiques anciennes, ces textes étant « [mesurés] sur la lyre »¹⁰⁶. La même année, dans son *Premier livre de chansons*¹⁰⁷ édité par Le Roy & Ballard, Certon annonce l’arrivée d’un nouveau style de chansons¹⁰⁸ que l’on nommera ‘en forme de voix de ville’ : au syllabisme et à l’homorythmie caractéristiques s’ajoute un strophisme très important, et ce pour des pièces qui sont souvent, semble-t-il, des harmonisations de *tenors* préexistants. Adams précise par ailleurs que « after 1550 new French compositions for three voices (those of Arcadelt, Cléreau, De Bussi, and Nicolas) fall largely into the category of the homophonic *voix de ville*, a style that may also be viewed as derivative [...] ». ¹⁰⁹

En réalité, la musicologie a rapidement circonscrit cette génération de compositeurs au deuxième quart du XVI^{ème} siècle, et ce malgré la survivance de certains d’entre eux au-delà des années 1550, s’appuyant ainsi sur les changements socio-culturels précités. Cette délimitation est elle-même adoptée par les principales encyclopédies. Ainsi, malgré une certaine prudence, l’article du *New Grove* consacré à la chanson – écrit par Nigel Wilkins, Howard Mayer Brown

¹⁰² DU BELLAY, 2003, pp. 54-55.

¹⁰³ Voir : VIGNES, 2019, consulté le 07 janvier 2020.

¹⁰⁴ J’emploie le terme en gardant à l’esprit qu’il n’a jamais existé de réel groupement auto-désigné ; voir : VIGNES, 1997, pp. 101-103.

¹⁰⁵ Voir : VIGNES, 1997, pp. 103-104.

¹⁰⁶ RONSARD, 1552, p. 241. Cette terminologie est tirée de l’avertissement au lecteur, signé A. D. L. P.

¹⁰⁷ RISM A/I C 1709.

¹⁰⁸ Voir : LESURE, 2016, consulté le 6 mars 2020.

¹⁰⁹ ADAMS, 1977, p. 237.

et Richard Freedman – propose un sous-chapitre intitulé « 1525 to the mid-16th century »¹¹⁰ ; la première date est arrêtée arbitrairement (bien que l’implication d’Attaignant soit très vite mentionnée), mais permet de rappeler ici que la publication musicale est évidemment précédée d’une période de création artistique qu’il est difficile de dater¹¹¹, et que l’apparente objectivité des dates retenues reste irrémédiablement en partie floue. Lawrence Bernstein est, quant à lui, plus précautionneux encore, puisque, dans l’article consacré à la chanson dans la *MGG*, un chapitre intitulé « Ca. 1520 bis ca. 1600 » contient, pour premier sous-chapitre, le titre « Die Chanson in Frankreich bis ca. 1550 ». La troisième décennie du siècle y est présentée comme une période globale d’importants changements, au sein de laquelle le premier imprimé d’Attaignant fait tout de même date.¹¹² Le bref article consacré à la chanson dans le *Riemann Musik-Lexikon* de 1905 ne mentionne quant à lui que les compositions à quatre voix de la période 1527-1549, principalement sous les presses d’Attaignant.¹¹³ La version de 1894 de ce même lexique est encore moins fournie, puisque l’entrée « Chanson » (tout comme l’entrée « Canzone ») renvoie à « Ranzone », notice elle-même inexistante.¹¹⁴ Enfin, dans l’article très global de Jean-Jacques Rousseau consacré à la chanson – dont les premières pages sont essentiellement dévolues aux origines antiques –, il est simplement dit, à propos des pièces de la période qui nous intéresse, que « Marot en fit beaucoup qui nous restent. »¹¹⁵ Charles Burney est certes un peu plus loquace, mais décrit cette période comme étant celle du règne de François 1^{er}.¹¹⁶

Ayant comme principale source d’analyse des imprimés musicaux pour la réalisation de ce travail, je conserve donc la date de 1528 comme borne initiale pour la délimitation de cette génération de compositeurs et du corpus d’œuvres. Considérant les deux événements musicaux importants de l’années 1552, ainsi que leurs implications dans le changement des paradigmes structurels des chansons, je garde cette date comme borne terminale de la délimitation de mon corpus. Celui-ci s’étale donc sur près d’un quart de siècle, de 1528 à 1552.

1.2.2. Corpus

1.2.2.1. *Corpus principal*

1.2.2.1.1. La Fleur de Poésie Françoise

Considérant la multiplicité des approches de ce travail du point de vue du répertoire, plusieurs corpus sont définis, chacun permettant de répondre spécifiquement aux questionnements posés dans les chapitres affiliés.

¹¹⁰ Voir : WILKINS, BROWN, & FREEDMAN, 2001, consulté le 01 février 2022. La structure globale de cet article est déjà essentiellement présente dans l’édition de 1980 du *New Grove* ; voir : BROWN, & WILKINS, 1980.

¹¹¹ Voir : OUVRARD, 1979, vol. 1, p. 2.

¹¹² Voir : BERNSTEIN, 2016, consulté le 6 janvier 2020.

¹¹³ Voir : RIEMANN, 1905, p. 218.

¹¹⁴ Voir : RIEMANN, 1894.

¹¹⁵ ROUSSEAU, 2007, p. 82.

¹¹⁶ Voir : BURNEY, 1789, pp. 257-261.

Un corpus principal est cependant mis en place, représentatif – autant que faire se peut – de la chanson et de son hétérogénéité au cours de la période circonscrite à ce travail. Cet échantillonnage se base sur l’ouvrage suivant :

La Fleur de Poésie Françoise. Recueil joyeux contenant plusieurs huictains Dixains, Quatrains, Chansons et aultres dictez de diverses matières mis en notes musicalles par plusieurs auteurs, et reduictz en ce petit livre, Paris, Alain Lotrian, 1543.¹¹⁷

Parue en 1543, cette anthologie rassemble 230 textes qui ont en commun le fait d’avoir été mis en musique ; si dans certains cas il s’agit de la première source littéraire connue, une partie de ces poèmes sont l’œuvre de Clément Marot ou de Mellin de Saint-Gelais¹¹⁸.

Concernant la littérature scientifique, Dobbins ne mentionne pas cet ouvrage dans son étude sur les formes strophiques et épigrammatiques des chansons¹¹⁹ bien qu’il établisse un corpus regroupant plusieurs recueils. Si Ouvrard emploie ce recueil dans sa thèse, il lui sert essentiellement de source littéraire, et n’est pas en soi générateur de la formation du corpus¹²⁰ ; de cette même manière, la plupart des auteurs le mentionnent de manière anecdotique¹²¹. Dans un article consacré à la production de Jacques Moderne, Dobbins nous donne de premières précisions quant à l’origine des textes de l’anthologie :

61 of the 231 texts in the Lotrian and Sergent editions are found amongst the 288 pieces in the ten extant volumes of the *Parangon des Chansons* ; but all 61 are also found in Attaignant's publications at Paris – which was almost certainly the principal source for the literary editors.¹²²

Van Orden remarque de plus que cette anthologie est basée sur la série des *Livres de chansons* parus entre 1538 et 1542 chez Attaignant ; en outre, elle suggère que *La Fleur* fut employée comme chansonnier, malgré l’absence d’indications musicales.¹²³ Cette dernière information témoignerait de l’existence de chansons suffisamment en vogue pour être chantées avec le seul texte comme support. Concernant l’organisation globale du recueil de Lotrian, van Orden remarque :

Compared to the blocks of words pressed onto the pages of elitist books – pages often without paragraphs or other visual breaks that helped readers navigate through the text – readers would have found *La fleur de poesie* quite inviting, its brief poems

¹¹⁷ Ceci est une réédition d’un même recueil de 1542. Une autre réédition date de 1545. Voir : JONAS, https://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/imprime/detail_imprime.php?projet=81762, consulté le 09 février 2022. Les poèmes apparaissant dans les éditions de 1542 et 1543 sont rigoureusement similaires. Quelques variantes orthographiques et typographiques apparaissent dans la version – incomplète – de 1545 ; dans cette dernière, il manque aussi un vers au huitain *Celle qui fut de beaulté si louable*. Le CCFR renvoyant à l’édition de 1543, cette dernière fait office de référence pour le présent travail.

¹¹⁸ Voir : VAN BEVER, 1909, p. 13.

¹¹⁹ Voir : DOBBINS, 2006.

¹²⁰ Pour la méthode de délimitation du corpus, je renvoie le lecteur à OUVRARD, 1979.

¹²¹ Voir par exemple : BROWNH, 1994, p. 37 ; OUVRARD, 1978, p. 211.

¹²² DOBBINS, 1974, p. 8.

¹²³ Voir : VAN ORDEN, 2011, p. 200.

and simple organization making it easy for them to skip around in the book, picking and choosing what and how much they wanted to read or sing.¹²⁴

En tant qu'anthologie littéraire¹²⁵ basée sur des sources musicales, qui plus est tirées des presses les plus importantes de l'époque, et faisant montre de textes issus d'une consommation importante, *La Fleur* de Lotrian se présente donc en tant que témoin de la vogue de la chanson au cours de ce deuxième quart du XVI^{ème} siècle, tout en répondant à certaines normes culturelles :

It is neither a collection of medieval *formes fixes*, nor more modern genres, but short, formally undistinguished texts intended to be (or having already been) set to music. These texts are apolitical with respect to both the Pléiade and their chosen enemies.¹²⁶

Bien que la date de ce recueil (1543) soit antérieure à la limite supérieure du corpus que je souhaite dégager (1552), les textes inscrits dans cette édition ont été mis en musique durant plusieurs décennies encore après sa parution ; par ailleurs, « musical settings of lyric verse can reveal the poetic taste of a period in a unique fashion, for chanson texts are a rich locus for the study of poetic taste »¹²⁷. Par conséquent, cette publication de Lotrian semble être un outil fiable quant à la recherche d'une représentativité de la production et de la consommation de la chanson durant la période 1528-1552.

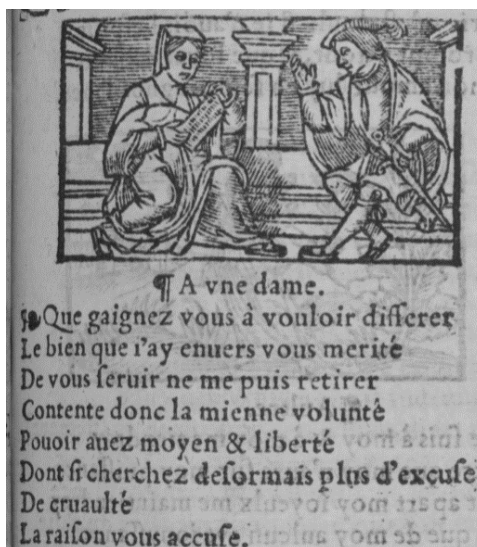
Les textes de *La Fleur* sont regroupés, dans la réédition d'Adolf van Bever (1909), en huit catégories : huitains, dixains, neuvains, quatrains, cinquains, sixains, chansons, et autres pièces épigrammatiques. Six catégories donnent donc les tailles, tandis que les deux dernières nomment ce qui s'apparente à des genres. L'édition de 1543 adopte cependant une nomenclature moins précise ; le titre-même du recueil annonce des « huitains, dizains, quatrains, chansons, & aultres dictez ». Les huitains, dizains et quatrains sont parfaitement délimités dans l'anthologie, chaque catégorie étant séparée des autres par un premier *incipit* donnant la taille, et une notice en annonçant la fin. Entre les dizains et les quatrains sont proposés trois poèmes, intitulés « A ung amant », « A une dame », et une nouvelle fois « A une dame » ; les deux premiers sont des neuvains, tandis que le dernier (fac-similé 1.1), d'une structure particulière, semble s'écarter de toute catégorie :

¹²⁴ VAN ORDEN, 2011, p. 202.

¹²⁵ Les recueils de textes de chansons sans musique apparaissent dès 1512 ; voir : VIGNES, 2019, consulté le 07 janvier 2020. Cependant, « ce n'est qu'assez tard, vers 1530, que les textes des chansons tirées des imprimés musicaux y sont intégrés ». TACAILLE, 2015, p. 11. La filiation entre une chanson et une mise en musique reste cependant peu évidente.

¹²⁶ VAN ORDEN, 1994, p. 25.

¹²⁷ VAN ORDEN, 1994, p. 6.



Malgré tout, Van Bever catégorise cette pièce comme étant un neuvain et précise : « Cette pièce est incomplète. Elle présente assez bien un fragment de dixain, de neuvain ou même de huictain »¹²⁹. Quoi qu'il en soit, Lotrian n'adopte jamais le terme de 'neuvain' ; ces trois pièces sont cependant liées thématiquement, ainsi que l'indiquent leurs *incipits* respectifs, de même que la gravure présentée ci-dessus. Plus qu'une simple anthologie, l'ouvrage de Lotrian semble ainsi, par instants, répondre à la logique d'un recueil thématique. Concernant les cinquains, Lotrian ne mentionne pas cette taille, mais en dispose dix-sept à la suite (Van Bever en compte un de plus, dont l'incipit est « Joyeuse Rencontre »). Viennent ensuite les sizains, dont le premier est nommé comme tel. Cette catégorie ne comprend cependant pas de notice finale, et passe directement aux poèmes suivants, de natures très variées, et que je nommerai, pour refondre les deux catégories de Van Bever en une seule, 'Chansons et autres pièces épigrammatiques'. Dans cette dernière prend place « Joyeuse rencontre », que Van Bever comptait parmi les cinquains, et que je réintègre ici à sa bonne place.

En somme, sont donc à compter, selon les catégories ci-dessus établies :

- 83 huitains
- 34 dizains
- 3 neuvains¹³⁰
- 65 quatrains
- 17 cinquains
- 7 sizains
- 21 chansons et autres pièces épigrammatiques

¹²⁸ LOTRIAN, 1543, f. E iiii. BNF, département Réserve des livres rares, RES-YE-2718.

¹²⁹ VAN BEVER, 1909, p. 74.

¹³⁰ Bien que le dernier texte de cette triade ne soit pas un neuvain, je respecte ici la proximité géographique et la cohérence thématique établie par Lotrian, tout en conservant l'appellation de 'neuvain' donnée par Van Bever, considérant la remarque de celui-ci quant à la structure incomplète du dernier de ces textes. Voir : note de bas de page 129.

Les huitains et quatrains sont les plus abondants, représentant 2.6/7 du total pour les premiers, et 2/7 pour les seconds. Viennent ensuite les dizains, représentant plus de 1/7, puis les ‘chansons’ (0.64/7) et les cinquains (0.49/7). Les neuvains et les sizains, enfin, ne représentent chacun que moins de 0.25/7 du total (tableau 1.1).

Tableau 1.1 : LFPP, représentativité par taille/genre I

Taille/genre	Nombre	Pourcentage 1 ¹³¹	Pourcentage 2 ¹³²	Fraction ¹³³
Huictains	83	36.09	36	2.55/7
Dizains	34	14.78	15	1.06/7
Neuvains	3	1.3	1	0.07/7
Quatrains	65	28.26	28	1.98/7
Cinquains	17	7.39	7	0.49/7
Sizains	7	3.04	3	0.21/7
Chansons et autres pièces épigrammatiques	21	9.13	9	0.64/7

Total	230
--------------	-----

Légende :

> 2/7
> 1/7 (< 2/7)
> 0.5/7 (< 1/7)
> 0.25/7 (< 0.5/7)
< 0.25/7

Considérant la très faible représentation des neuvains et des sizains, ces deux catégories ne seront pas prises en considération dans le corpus ; à ce stade, ce dernier est donc le suivant (tableau 1.2) :

Tableau 1.2 : LFPP, représentativité par taille/genre II

Taille/genre	Nombre	Pourcentage 1 ¹³⁴	Pourcentage 2 ¹³⁵	Fraction ¹³⁶
Huictains	83	37.73	38	1.88/5
Dizains	34	15.45	15	0.74/5
Quatrains	65	29.55	30	1.49/5
Cinquains	17	7.73	8	0.4/5
Chansons et autres pièces épigrammatiques	21	9.55	10	0.5/5

Total	220
--------------	-----

Légende :

> 1/5
> 0.5/5 (< 1/5)
< 0.5/5

¹³¹ Les pourcentages sont arrondis au centième.

¹³² Les pourcentages sont arrondis à l'unité, ce qui explique le total de 99.

¹³³ Basée sur le pourcentage 2. La division est donc faite sur 99 et non sur 100. Arrondissement au centième.

¹³⁴ Les pourcentages sont arrondis au centième.

¹³⁵ Les pourcentages sont arrondis à l'unité, ce qui explique le total de 101.

¹³⁶ Basée sur le pourcentage 2. La division est donc faite sur 101 et non sur 100. Arrondissement au dixième.

Huitains et quatrains représentent plus de 1/5 du total. Les dizains ainsi que les ‘chansons et autres pièces’ représentent plus de 0.5/5. Les cinquains représentent moins de 0.5/5. Le corpus devra être proportionnel aux données établies ci-dessus, partant du principe que la proportion de chaque taille/genre reflète les habitudes de la pratique musicale ; il ne faut cependant pas omettre le fait que les textes peuvent apparaître de manière modifiée dans les éditions musicales (ainsi, un huitain dans le texte peut par exemple se trouver tronqué et apparaître sous une taille différente).

1.2.2.1.2. *Etablissement du corpus*

Pour établir un corpus représentatif, j’ai entré les *incipits* des 220 textes (en considérant autant que possible les variantes orthographiques et sémantiques¹³⁷) dans le « Catalogue de la Chanson Française à la Renaissance » (CCFR) du programme *RICERCAR*¹³⁸ ; j’ai ainsi recensé plus de 500¹³⁹ compositions (annexe 2). Pour la mise en place de son répertoire, le CCFR précise :

Les différentes éditions d’une même chanson par le même éditeur n’y figurent pas (sauf cas d’une première source incomplète, ou d’un changement d’attribution) [...]. En revanche, y figure la première édition du ou des autres imprimeurs, ce que ne fournissent pas forcément les catalogues.¹⁴⁰

Pour le décompte, j’ai donc considéré les données mentionnées par le CCFR. Cependant, lorsque la même chanson d’un compositeur est mentionnée dans plusieurs éditions d’un même imprimeur, cela pouvant être dû aux deux cas de figure susmentionnés, je n’ai retenu qu’une édition pour l’établissement de la statistique. Ainsi, les données issues du CCFR permettent de connaître :

- Le nombre de chansons (imprimées et manuscrites) composées à partir d’un texte ;
- Le nombre de chansons imprimées, ainsi que le nombre de premières publications d’une de ces chansons chez un éditeur ;
- Le nombre de chansons imprimées entre 1528 et 1552, ainsi que le nombre de premières publications d’une de ces chansons chez un éditeur.

Par exemple, les données issues de la recherche sur le texte *Homme sans plus en noble cueur prend place* donnent les résultats suivants (tableau 1.3) :

¹³⁷ Il n’est cependant pas impossible que certaines sources me soient restées inconnues, ou au contraire, que des sources contiennent des textes dont les différences par rapport à Lotrian vont de très légères à très importantes. Certains *incipits* peuvent par exemple être similaires alors que les poèmes diffèrent par la suite, ce qui n’est pas décelable lors d’une recherche dans une base de données.

¹³⁸ Voir le site du CCFR.

¹³⁹ Considérant la note de bas de page 137, ce chiffre est donc le reflet d’un instant précis de la recherche préalable, et n’est pas absolu. Des reconsidérations au cours du présent travail amèneraient donc probablement à de légères fluctuations.

¹⁴⁰ CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-01.htm>, consulté le 12 avril 2020.

Tableau 1.3 : *Homme sans plus en noble cueur prend place*, données issues de la recherche

Compositeur	Manuscrits	Premier imprimé chez l'éditeur
Hellinck dit Lupus	MunsBS 1508 (« Lupus »)	Attaignant 1542/14 Moderne 1543/14 (James) Granjon 1559/14
Gervaise	/	Attaignant 1550/GG1674

Le tableau issu de ces données se présente comme suit (tableau 1.4), les chiffres romains reliant les explications présentées ci-dessous aux colonnes du tableau :

Tableau 1.4 : *Homme sans plus en noble cueur prend place*, lecture du tableau de référence du corpus principal

<i>Incipit</i>	Entrée LFPF	I		II	III	IV
		Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
Homme, sans plus, en noble cueur prend place	Aultre	2	Hellinck dit Lupus ¹⁴¹ Gervaise ¹⁴²	2 4	2 1	2 3

- I. Nous avons en tout deux chansons composées sur ce texte.
- II. Le chiffre de gauche donne le nombre de chansons apparaissant dans au moins un imprimé ; dans le cas présent, toutes les chansons apparaissent dans des imprimés. Le chiffre de droite donne le nombre de premières publications d'une chanson chez un éditeur ; dans le cas présent, la chanson de Lupus apparaît chez Attaignant, Moderne, et Granjon, tandis que la chanson de Gervaise apparaît chez Attaignant. Autrement dit, Attaignant a publié deux chansons différentes sur ce texte, Moderne une, et Granjon une. Nous avons donc deux chansons, et quatre premières publications.
- III. Cette colonne donne, pour chaque compositeur, le nombre des premières publications de sa chanson chez un éditeur entre 1528 et 1552. La chanson de Lupus apparaît chez Attaignant en 1542, et Moderne en 1543, tandis que sa publication chez Granjon, datant de 1559, n'est pas comptabilisée. La chanson de Gervaise apparaît chez Attaignant en 1550.
- IV. Le chiffre de gauche donne le nombre de chansons apparaissant dans au moins un imprimé entre 1528 et 1552 ; dans le cas présent, les deux chansons apparaissent dans des imprimés. Le chiffre de droite indique quant à lui le nombre de premières publications d'une chanson chez un éditeur entre 1528 et 1552 (voir point III). Nous avons donc une chanson de Lupus apparaissant chez Attaignant et Moderne, et une chanson de Gervaise apparaissant chez Attaignant. En somme, nous avons deux chansons pour trois premières publications.

Ces données établies, il m'a fallu ensuite sélectionner un nombre de textes dans chaque catégorie du corpus, tout en respectant le rapport de proportion des tailles/genres littéraires. Afin de ne pas surcharger mon échantillon, j'ai réduit le pourcentage 2 (voir le tableau 1.2) de moitié ; je conserve ainsi 19 huitains, 15 quatrains, 8 dizains, 4 cinquains et 5 chansons et autres, pour un total de 51 textes. Ceux-ci ont été choisis selon le nombre de compositions affiliées parues dans des éditions¹⁴³ imprimées entre 1528 et 1552, la sélection se faisant selon l'ordre décroissant des colonnes présentées ci-dessus (voir le tableau 1.4). Cette méthode a pour

¹⁴¹ *Honneur sans plus en noble cueur prent place.*

¹⁴² *Honneur sans plus en noble cueur prent place.*

¹⁴³ Je me suis basé pour cela sur le catalogue en ligne précité. Voir : CCFR.

objectif de déterminer les textes qui ont été le plus mis en musique et les chansons les plus diffusées de la période 1528-1552, afin de déterminer un corpus représentatif.

Par exemple, les cinq textes issus de la catégorie ‘chanson’ de Lotrian ont été sélectionnés selon la méthode présentée ci-après, appliquée à tous les genres. Dans le tableau ci-dessous (tableau 1.5), chaque *incipit* est suivi des colonnes suivantes : ‘entrée LFPP’ (*La Fleur de Poésie Françoyse*), ‘Mises en musique’ (manuscrits et imprimés), ‘Compositeurs’, ‘Mises en musique avec imprimés’ (nombre de chansons imprimées et total des éditions), ‘imprimés 1528-1552’ (imprimés par compositeurs, nombre de chansons imprimées, total des imprimés). La sélection des chansons est faite, selon ces critères, par importance de diffusion, partant de l’idée qu’une chanson plus présente dans les sources a connu une plus grande diffusion, qui engendrerait une meilleure représentativité de la consommation de l’époque.

Tableau 1.5 : ‘Chansons’, tableau de synthèse

CHANSONS						
<i>Incipit</i>	Entrée LFPP	Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
Ce ioly moys de may	Du moys de may	3	Certon Passereau Milot	3 3	0 1 0	1 1
L’autre iour par ung matin soubz une treille ¹⁴⁴	Ioyeuse rencontre	1	Forestier ¹⁴⁵	1 1	1	1 1
Nostre vicaire ung iour de feste*	Douzain d’ung curé	3	Le Jeune Le Cocq Le Heurteur	3 4	0 1 2	2 3
Au temps heureux que m’à ieune ignorance*	A une dame	3	Arcadelt Gervaise Gardane	3 5	1 1 0	2 2
On le m’à dict dague à rouelle*	Rondeau	1	Certon	1 3	3	1 3
Va rossignol amoureux messenger	Chanson	1	Janequin	1 2	2	1 2
Une belle ieune espousée*	Aultre	1	Janequin	1 2	2	1 2
Secouez moy ie suis toute plumeuse	Aultre chanson	3	Dambert Lys, F. de Janequin	3 5	2 1 2	3 5
Il estoit une fillette	Aultre chanson	2	Canis Janequin	2 3	1 2	2 3
Vray dieu tant i’ay le cueur gay	Aultre d’ung amoureux	1	Vassal	1 2	1	1 1
Ramonnez moy ma cheminée	Aultre	2	Hesdin Certon	2 2	1 0	1 1
Faict elle bas bien*	Aultre d’une dame	2	Santerre Certon	2 2	1 0	1 1
Sur la rousée my fault aller	Aultre	7	De Latre Passereau Gero Certon Milot Del Mel Roussel	7 7	0 1 1 0 0 0 0	2 2
Au ioly chant du sansonnet	Aultre chanson	2	Passereau	2 2	1	2 2

¹⁴⁴ Une chanson manuscrite anonyme a *L’autre jour par un matin* pour *incipit*. Cet *incipit* étant partagé par d’autres chansons, je ne retiens pas ce manuscrit dans le répertoire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=4767>, consulté le 19 avril 2020.

¹⁴⁵ *L’aultre jour en ung jardin / Soubz une treille*

			Gero		1	
D'une dame ie suis saisi	Aultre chanson	1	Villiers	1 1	1	1 1
Que n'est elle aupres de moy celle que j'ayme	Aultre chanson	3	Canis Certon Certon	2 2	0 1 0	1 1
Ce moys de May au ioly vert boquet ¹⁴⁶	Aultre	1	Le Bouteiller	1 1	1	1 1
Frisque & gaillard ung iour entre cent mille	Aultre	4	Anonyme Castro Clemens Anonyme	2 3	0 0 2 0	1 2
Ung iour passe bien escoutoye	Aultre d'une jeune fiancée estant aux estuves	3	Wælrant Tubal Clemens	3 3	0 0 1	1 1
Une fille bien gorriere	Aultre	1	Clemens ou Janequin	1 2	2	1 2
Dictes vous que ne scay faire	Aultre	1	Des Fruz	1 2	2	1 2

L'importance de la sélection est établie selon l'ordre qui suit (tableau 1.6, chiffres en gras, de droite à gauche) : total des imprimés 28-52 (1), nombre de chansons imprimées 28-52 (2), total des imprimés (3), nombre de chansons imprimées (4), total des mises en musique (5).¹⁴⁷

Tableau 1.6 : Ordre de sélection

<i>Incipit</i>	Entrée LFPF	Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
*	*	5	*	4 3	*	2 1

Pour la catégorie 'chanson', les textes sélectionnés sont donc les suivants, en gris dans le tableau (voir le tableau 1.5) :

- *Nostre vicair e ung jour de feste*
- *On le m'a dict dague à rouelle*
- *Secouez moy je suis toute plumeuse*
- *Il estoit une fillette*
- *Sur la rousée my fault aller*

La recherche des sources musicales issues de ces textes nous donne les informations présentées ci-dessous (tableau 1.7), catégorisées selon les *incipits* littéraires, les compositeurs et les éditions musicales.

¹⁴⁶ Une chanson manuscrite de Zachaeus a *Ce moy de may* pour *incipit*. Cet *incipit* étant partagé par d'autres chansons, je ne retiens pas ce manuscrit dans le répertoire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1020>, consulté le 19 avril 2020.

¹⁴⁷ Dans les rares cas où plusieurs chansons présentent les mêmes données numériques et qu'il faille sélectionner parmi celles-ci des pièces pour le corpus, le choix a été laissé au hasard.

Tableau 1.7 : ‘Chansons’, sélection du corpus

<i>Incipit</i>	Compositeurs	Editions	CHANSONS
Nostre vicair ung iour de feste	Le Cocq	Susato 1544/10	
	Le Heurteur	Attaignant 1538/14	
		Moderne [1539]/20	
On le m'a dict dague à rouelle	Certon	Attaignant 1539/15	
		Moderne 1540/16	
		Susato [1552]/9	
Secouez moy je suis toute plumeuse	Dambert	Attaignant 1539/15	
	Lys, F. de	Moderne 1544/9	
		Moderne 1540/16	
Il estoit une fillette	Janequin	Attaignant 1540/J445	
	Canis	Moderne [1540]/J459	
		Susato 1544/10	
Sur la rousée my fault aller	Janequin	Attaignant 1540/J445	
	Passereau	Moderne 1541/8	
		Gardane 1541/14	
Totaux	5	10 compositions	/

A partir de ces cinq textes définis par Lotrian comme appartenant à la catégorie ‘chanson’, mon corpus se trouve augmenté de dix compositions de neuf compositeurs, le tout apparaissant à seize reprises au sein de douze éditions de quatre imprimeurs. Les couleurs de la colonne ‘éditions’ se rapportent à la nomenclature temporelle suivante :

- 1528-1537
- 1538-1542
- 1543-1552

Ce découpage est établi de manière à obtenir des espaces temporels s’articulant autour d’une période centrale, celle-ci étant définie par la période de production musicale au sein de laquelle Lotrian a, selon van Orden¹⁴⁸, puisé les sources de son anthologie.

Tous les tableaux de sélection sont donnés aux annexes 3 et 4 de ce document. En résumé, mon corpus est constitué des pièces présentées ci-après, soit un total de 167 compositions pour 51 textes (tableau 1.8). Le huitain a la proportion de composition par *incipit* littéraire la plus élevée, suivi par le quatrain ; il ne faut cependant pas omettre le fait qu’un huitain mis en musique peut être réduit à un quatrain, qu’il soit unique ou que la musique soit répétée pour le quatrain consécutif. Le cinquain et le dizain viennent ensuite. Enfin, la catégorie ‘chanson’ a la proportion la plus faible.

¹⁴⁸ Voir : note de bas de page 123.

Tableau 1.8 : *Incipits* littéraires et compositions musicales du corpus

	<i>Incipits</i> littéraires	Compositions	Compositions/ <i>incipit</i>
Chanson...	5	10	2
Cinquains	4	13	3.25
Dizains	8	25	3.125
Quatrains	15	50	3.333
Huitains	19	69	3.632
	51	167	

Les deux tableaux proposés en annexe (5 et 6) recensent, pour le premier, une liste alphabétique des 51 *incipits* littéraires retenus pour ce corpus, pour le second, toutes les éditions comprises dans ce corpus, par ordre alphabétique puis chronologique. Les textes sont reproduits en annexe 7 de ce document.

Neuf imprimeurs sont donc représentés dans ce corpus (tableau 1.9). Le plus important est Attaignant, avec 29 éditions ; suivent Susato et Moderne, avec respectivement 17 et 12 éditions. Les autres imprimeurs apparaissent de manière plus anecdotique. Cela trahit certes le parti-pris de Lotrian, qui s'est basé sur des éditions d'Attaignant pour former son recueil, mais cela est aussi représentatif des quatre centres majeurs d'édition musicale : Paris, Lyon, Louvain et Anvers.¹⁴⁹

Tableau 1.9 : Editeurs et éditions du corpus principal

Imprimeur	Total des éditions
Attaignant	29
Berg	1
Du Chemin	4
Gardane	3
Moderne	12
Phalèse	5
Rhau	2
Scotto	1
Susato	17

Le tableau suivant (tableau 1.10) présente quant à lui les compositeurs prenant place dans ce corpus principal selon deux classements : l'un est alphabétique, l'autre est établi selon l'importance décroissante des compositeurs, définie par leur nombre de compositions.

Tableau 1.10 : Classement des compositeurs du corpus principal

	Classement alphabétique		Classement décroissant
	Compositeur	Chansons	
1	Arcadelt	2	VIII
2	Baston	2	VIII
3	Buus	5	V
4	Cabilliau	1	IX
5	Cadéac	1	IX
6	Canis	4	VI
7	Certon	10	II
8	Clemens	2	VIII
9	Cléreau	1	IX
10	Crecquillon	16	I
11	Crespel	1	IX

¹⁴⁹ Voir : TROTTER, 1960, p. 56.

12	Dambert	1	IX
13	De Latre	3	VII
14	Gardane	4	VI
15	Garnier	1	IX
16	Gerard	1	IX
17	Gero	1	IX
18	Gervaise	7	IV
19	Gombert	1	IX
20	Guyot dit Castiletti	3	VII
21	Hellinck dit Lupus	1	IX
22	Janequin	8	III
23	Jacotin	1	IX
24	Jonckers dit Gosse	3	VII
25	La Mœulle	1	IX
26	Layolle	1	IX
27	Le Cocq	4	VI
28	Le Heurteur	1	IX
29	Le Jeune	1	IX
30	Le Rat	1	IX
31	L'Huyllier	1	IX
32	Lupi J.	1	IX
33	Lys, F. de	1	IX
34	Magdelain	1	IX
35	Mahiet	1	IX
36	Maillard	1	IX
37	Maille	3	VII
38	Manchicourt	7	IV
39	Meigret	2	VIII
40	Mittantier	4	VI
41	Morel	1	IX
42	Mornable	1	IX
43	Panurge	1	IX
44	Passereau	1	IX
45	Pathie	2	VIII
46	Payen	1	IX
47	Puy	1	IX
48	Roquelay	1	IX
49	Sandrin	10	II
50	Sermisy	10	II
51	Sohier	1	IX
52	Susato	16	I
53	Villiers	1	IX
54	Wælrant	1	IX
	Anonyme	8	/

TOTAUX	54 compositeurs 8 anonymes	167 chansons	Classement	Chansons	Compositeurs
			I	16	2
			II	10	3
			III	8	1
			IV	7	2
			V	5	1
			VI	4	4
			VII	3	4
			VIII	2	5
IX	1	32			

Le corpus principal de ce travail présente donc 54 compositeurs, plus les anonymes (concernant 8 chansons), pour un total de 167 chansons. Les compositeurs sont regroupés selon 9 groupes d'importance, le premier (I) comprenant les compositeurs dont 16 chansons apparaissent dans le corpus (2 compositeurs), le dernier (IX) les compositeurs dont une seule chanson apparaît dans le corpus (32 compositeurs).

1.2.2.1.3. Représentation des effectifs du corpus principal

Une étude sur les effectifs permet de mettre en lumière certains paramètres structurels. En effet, si la mise en musique à quatre voix est la plus commune dans le cadre du répertoire de ce travail, les autres effectifs apportent certains indicateurs sur le cadre de production et d'exécution des chansons affiliées :

- Les compositions à deux et trois voix sont principalement des réductions de chansons de plus grande ampleur, à des fins potentiellement pédagogiques, ou encore destinées à un public plus large¹⁵⁰ ;
- Les compositions à quatre voix représentent l'agencement standard de la musique profane en France dans les premières décennies du XVI^{ème} siècle¹⁵¹ ;
- Les compositions à plus de quatre voix indiquent souvent des exercices de style pour les compositeurs ;
- Les compositions pour voix seule et luth – une seule composition de ce type apparaît dans le corpus, et est tirée d'un recueil à portée pédagogique dans lequel les chansons sont proposées selon deux arrangements : l'un consiste en une version instrumentale, tandis que l'autre comprend une voix soliste avec un accompagnement pour luth.¹⁵²

Sans surprise, l'analyse des effectifs des chansons du corpus montre que plus de la moitié des pièces sont écrites pour quatre voix. Plus les effectifs s'éloignent de ces valeurs, et plus le pourcentage de chansons baisse (tableau 1.11) :

Tableau 1.11 : Représentation des effectifs du corpus

Effectifs	Nombre de compositions	Pourcentage
2	18	10.78 %
3	27	16.17 %
4	107	64.07 %
5	6	3.59 %
6	7	4.19 %
8	1	0.6 %
1 + luth	1	0.6 %
Total	167	

Le tableau proposé ci-dessous (tableau 1.12) présente en détail les tailles poétiques adaptées à chacun des effectifs relevés. Un premier pourcentage donne le taux de chaque taille dans la catégorie d'effectifs, tandis qu'un second pourcentage rappelle le taux de chaque taille dans l'entier du corpus. La différence de ces deux taux permet de mettre en avant la prépondérance ou l'absence significative de chacune des tailles suivant l'effectif donné.

¹⁵⁰ Sur ces deux derniers points, voir : VAN ORDEN, 2019, pp. 346-347.

¹⁵¹ Voir : WILKINS, BROWN, & FALLOWS, 2001, consulté le 01 septembre 2020.

¹⁵² L'ouvrage duquel est tirée cette chanson (RISM B/I 1529|5) combine une fonction pédagogique orientée vers l'apprentissage du luth, et une fonction anthologique, en proposant un florilège de chansons en vogue. Ces considérations ont été présentées lors de la conférence suivante : VALLAT, 2019c.

Tableau 1.12 : Pourcentages des tailles poétiques selon les effectifs et le corpus

Effectifs	Taille	Mises en musique	Pourcentage 1 (effectifs)	Pourcentage 2 (corpus)	Différence P1-P2
2	Dizain	3	16.67 %	14.97 %	1.7
	Huitain	6	33.33 %	41.32 %	-7.99
	Quatrain	7	38.89 %	29.94 %	8.95
	Cinquain	1	5.56 %	7.78 %	-2.22
	Chanson	1	5.56 %	5.99 %	-0,43
3	Dizain	5	18.52 %	14.97 %	3.55
	Huitain	12	44.44 %	41.32 %	3.12
	Quatrain	9	33.33 %	29.94 %	3.39
	Cinquain	1	3.7 %	7.78 %	-4.08
	Chanson	0	0 %	5.99 %	-5.99
4	Dizain	15	14.02 %	14.97 %	-0.95
	Huitain	42	39.25 %	41.32 %	-2.07
	Quatrain	31	28.97 %	29.94 %	-0.97
	Cinquain	10	9.35 %	7.78 %	1.57
	Chanson	9	8.41 %	5.99 %	2.42
5	Dizain	0	0 %	14.97 %	-14.97
	Huitain	5	83.33 %	41.32 %	42.01
	Quatrain	0	0 %	29.94 %	-29.94
	Cinquain	1	16.67 %	7.78 %	8.89
	Chanson	0	0 %	5.99 %	-5.99
6	Dizain	2	28.57 %	14.97 %	13.6
	Huitain	2	28.57 %	41.32 %	-12.75
	Quatrain	3	42.86 %	29.94 %	12.92
	Cinquain	0	0 %	7.78 %	-7.78
	Chanson	0	0 %	5.99 %	-5.99
8	Dizain	0	0 %	14.97 %	-14.97
	Huitain	1	100 %	41.32 %	58.68
	Quatrain	0	0 %	29.94 %	-29.94
	Cinquain	0	0 %	7.78 %	-7.78
	Chanson	0	0 %	5.99 %	-5.99
1 + L	Dizain	0	0 %	14.97 %	-14.97
	Huitain	1	100 %	41.32 %	58.68
	Quatrain	0	0 %	29.94 %	-29.94
	Cinquain	0	0 %	7.78 %	-7.78
	Chanson	0	0 %	5.99 %	-5.99

En regroupant les effectifs selon les catégories établies plus haut (moins de quatre voix, quatre voix, plus de quatre voix, une voix et luth), le tableau suivant (tableau 1.13) est établi :

Tableau 1.13 : Tableau synthétique des pourcentages des tailles poétiques selon les effectifs et le corpus

Effectifs	Taille	Mises en musique	Pourcentage 1 (effectifs)	Pourcentage 2 (corpus)	Différence P1-P2
< 4 (26.95%)	Dizain	8	17.78 %	14.97 %	2.81
	Huitain	18	40 %	41.32 %	-1.32
	Quatrain	16	35.56 %	29.94 %	5.62
	Cinquain	2	4.44 %	7.78 %	-3.34
	Chanson	1	2.22 %	5.99 %	-3.77
4 (64.07 %)	Dizain	15	14.02 %	14.97 %	-0.95
	Huitain	42	39.25 %	41.32 %	-2.07
	Quatrain	31	28.97 %	29.94 %	-0.97
	Cinquain	10	9.35 %	7.78 %	1.57
	Chanson	9	8.41 %	5.99 %	2.42
> 4 (8.38 %)	Dizain	2	14.29 %	14.97 %	-0.68
	Huitain	8	57.14 %	41.32 %	15.82
	Quatrain	3	21.43 %	29.94 %	-8.51
	Cinquain	1	7.14 %	7.78 %	-0.64
	Chanson	0	0 %	5.99 %	-5.99
1 + L (0.6 %)	Dizain	0	0 %	14.97 %	-14.97
	Huitain	1	100 %	41.32 %	58.68
	Quatrain	0	0 %	29.94 %	-29.94
	Cinquain	0	0 %	7.78 %	-7.78
	Chanson	0	0 %	5.99 %	-5.99

Les chansons à quatre voix, de loin les plus représentées (64.07 %), sont aussi les plus homogènes quant au rapport des tailles avec leur représentation dans le corpus (la différence la plus élevée est de 2.42). Les chansons à deux et trois voix montrent aussi une certaine proportionnalité, bien que les écarts soient plus creusés. Les différences deviennent évidemment plus importantes à mesure que le type d'effectifs se raréfie. Dans les effectifs les plus rares (5, 6 et 8 voix, ainsi que 1 voix et luth), les huitains sont systématiquement présents, avec un pourcentage particulièrement élevé en regard du corpus (voir la différence P1-P2). Toujours dans ces catégories, le cinquain n'apparaît que dans les chansons à cinq voix, tandis que dizains et quatrains n'apparaissent que dans les chansons à six voix.

Il est encore à constater que le genre défini comme catégorie 'chanson' est totalement absent de tous les effectifs, à l'exception des pièces à quatre voix, et d'une unique chanson dans les pièces à deux voix. Toutes les autres tailles sont présentes dans au moins quatre catégories d'effectifs ici représentées. Cette brève analyse statistique resserre en conséquence les éléments déterminants de la 'chanson', qui est ainsi essentiellement comprise parmi les pièces à quatre voix.

En somme, cette étude nous démontre certaines tendances à propos des rapports entre les tailles poétiques et les effectifs vocaux. Tout d'abord, en plus de la prégnance des chansons à quatre voix, il s'avère que la tendance s'oriente plus vers des chansons de moindres effectifs, tandis

que les grands effectifs sont plus rares. Cela rejoint l'aspect de consommation domestique que prend la chanson de cette période, dont une part non négligeable est dévolue à une dimension pédagogique. Ensuite, il s'avère que, si la proportionnalité des tailles en regard des effectifs et du corpus (différence P1-P2) est globalement homogène, il est à remarquer une présence importante des huitains dans les effectifs à plus de quatre voix, ou comprenant une voix avec luth. Enfin, la présence de la catégorie 'chanson' presque uniquement dans les pièces à quatre voix donne un paramètre supplémentaire dans la catégorisation de ce genre, du moins dans la conception qu'en propose implicitement Lotrian.

1.2.2.1.4. Comparaison avec le corpus de Jean-Pierre Ouvrard

Jean-Pierre Ouvrard a déjà proposé, dans sa thèse¹⁵³, une analyse vaste des structures des chansons de cette période – analyse face à laquelle le présent travail ne se place ni en opposition, ni en réinterprétation, mais en complémentarité et en continuité. Toutefois, il est bon de vérifier la cohérence des corpus prenant place entre son travail et la présente recherche (tableau 1.14), notamment dans la place accordée aux différentes tailles :

Tableau 1.14 : Comparaison de la représentativité du corpus établi par J.-P. Ouvrard et du corpus du présent travail

		Taille					Total
		Quatrains	Cinquains	Huitains	Dixains	Autres textes	
Corpus Ouvrard	Nombre de textes	14	2	17	6	2	41
	Pourcentage	34.1%	4.9%	41.5%	14.6%	4.9%	
Corpus Vallat	Nombre de textes	15	4	19	8	5	51
	Pourcentage	29.4%	7.8%	37.3%	15.7%	9.8%	
	Ecart des pourcentages	4.7%	2.9%	4.2%	1.1%	4.9%	

Ce tableau montre tout d'abord le nombre de textes et leur pourcentage dans le corpus établi par Jean-Pierre Ouvrard, puis les mêmes éléments du corpus principal de ce travail. Une dernière ligne donne l'écart entre le pourcentage de représentativité des tailles dans les deux corpus. Un élément est à prendre en considération dans la lecture de ce tableau : les tailles des textes du corpus principal se rapportent à la source de Lotrian, et non directement aux chansons, ce qui peut entraîner dans de rares cas un déplacement de taille (lorsque par exemple un huitain dans la source poétique devient un quatrain une fois mis en musique). Il ressort de ce tableau comparatif que la représentativité des tailles de texte est similaire entre les deux corpus, l'écart des pourcentages ne franchissant jamais la barre des 5%, et pouvant s'expliquer par la différence méthodologique entre le choix semi-aléatoire effectué par Ouvrard et la sélection statistique que je propose dans ce travail. Il en ressort donc que les deux corpus semblent être valables du point de vue de leur représentativité, et que les tailles exposées reflètent une réalité de la production de chanson de cette période.

¹⁵³ Voir : OUVRARD, 1979.

1.2.2.1.5. *Limites du corpus principal*

Ce corpus principal est basé sur un échantillon sélectionné de manière statistique, selon des outils ayant pour but de répertorier des compositions les plus représentatives possibles de la production et de la consommation musicale de la période. Cette entreprise est évidemment, dans l'absolu, irréalisable ; c'est pourquoi un corpus secondaire est établi (voir sous-chapitre suivant). De plus, des pièces ne faisant pas partie de ces deux corpus, mais présentant un intérêt majeur pour cette recherche, pourront être ajoutées au fil de l'analyse ; ces deux corpus ne doivent donc pas être considérés comme étant exclusifs, mais comme formant la base d'une analyse qui s'étendra volontiers à des œuvres d'un périmètre plus élargi.

1.2.2.1.6. *A propos de la catégorie 'chanson'*

Les 'chansons' comptent parmi les pièces les moins représentées du corpus, et sont les seules à être parfois catégorisées en titre par Lotrian selon un genre et non une taille, ces dernières étant multiples (tableau 1.15).

Tableau 1.15 : 'Chansons', tailles

<i>Incipit</i>	Entrée LFPP	Taille
L'aulture iour par ung matin	Ioyeuse rencontre	5
Nostre vicaire ung iour de feste	Douzain d'ung curé	12
Au temps heureux que ma jeune ignorance	A une dame	14
On le m'a dict dague à rouelle	Rondeau	12 (14)
Ce joly moys de May	Du moys de may	18
Va rossignol amoureux messenger	Chanson	12
Une belle jeune espousée	Aulture	12
Secouez moy je suis toute plumeuse	Aulture chanson	11
Il estoit une fillette	Aulture chanson	20
Vray dieu tant j'ay le cueur gay	Aulture d'ung amoureux	6
Ramonnez moy ma cheminée	Aulture	8
Faict elle pas bien	Aulture d'une dame	10
Sur la rousée my fault aller	Aulture	10
Au joly chant du sansonnet	Aulture chanson	7
D'une dame je suis saisi	Aulture chanson	8
Que n'est elle aupres de moy celle que j'ayme	Aulture chanson	8
Ce moys de May, au joly vert boquet	Aulture	11
Frisque et gaillard, ung jour entre cent mille	Aulture	8
Ung jour passé bien escoutoye	Aulture d'une jeune fiancée Estant aux estuves	9
Une fille bien gorriere	Aulture	6
Dictes vous que ne scay faire	Aulture	12

Cette catégorie comporte – pour les imprimés de la période 1528-1552 – 21 textes et 28 chansons, de 19 compositeurs (voir le tableau 1.5) ; plus de la moitié de ces chansons sont écrites par des musiciens français, Janequin et Certon arrivant en tête de liste quant au nombre de compositions (tableau 1.16, tableau 1.17).

Tableau 1.16 : Compositeurs de 'chansons', production et origines géographiques

Compositeur	Compositions	Origine géographique
Certon	2	F
Janequin	4	F
Passereau	3	F
Canis	1	N
Gero	2	N
Clemens	2	N
Forestier	1	F
Le Cocq	1	?
Le Heurteur	1	F
Arcadelt	1	N
Gervaise	1	F
Dambert	1	?
Lys, F. de	1	F
Vassal	1	?
Hesdin	1	F
Santerre	1	F
Villiers	1	F
Le Bouteiller	1	F
Des Fruz	1	?
Clemens ou Janequin	1	-

Légende : F = français
N = Franco-flamand

Tableau 1.17 : 'Chansons', compositeurs français et flamands

	Compositeurs	Chansons...
Français ¹⁵⁴	11	17
Flamands	4	6
Autres/inconnus/ attribution douteuse	5	5

Au vu de ces chiffres, la 'chanson' semble donc être un type de composition majoritairement affilié aux musiciens français, et dans une proportion plus discrète aux Flamands. A ces ancrages géographiques s'ajoutent des spécificités littéraires. Les tailles, tout d'abord, sont variables, allant dans le présent cas de 5 à 20 vers ; ces derniers ne sont pas nécessairement réguliers. La thématique est essentiellement amoureuse, se baladant sur une échelle allant du sentiment débonnaire à la franche grivoiserie. Ce que Lotrian nomme 'chanson' rejoint donc la définition donnée par Perkins dans sa tentative de typologie de la *chanson parisienne*, du moins concernant les aspects littéraires ; ces derniers sont, dans le cas de ces textes qui seraient considérés par l'auteur comme urbains voire ruraux (par opposition à la poésie de cour), en proie à d'importantes variations (ce qui les rend difficilement classables) et démontrent un style rhétorique bas.¹⁵⁵ Les sujets sont ceux des *chansons rustiques*, dans lesquelles « all of these

¹⁵⁴ Y compris Gardane.

¹⁵⁵ Voir : PERKINS, 1988, pp. 430-431.

poems deal with an everyday world and show a profound lack of interest in an ideal world. Sense replaces sensibility and that intangible, *l'esprit gaulois*, colors the result »¹⁵⁶.

1.2.2.2. *Corpus secondaire*

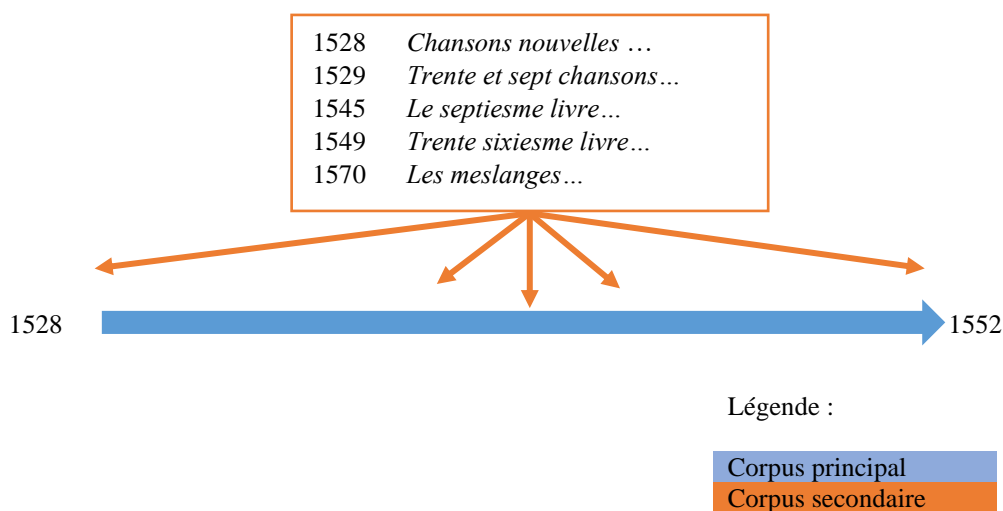
1.2.2.2.1. *Nécessité du corpus secondaire et articulation avec le corpus principal*

Le corpus principal est un échantillonnage de la chanson française de la période 1528-1552, basé sur un recueil poétique anthologique fondé sur une période restreinte (1538-1542). En ce sens, ce corpus principal cherche à traverser la période de manière représentative, autant que faire se peut, en tenant compte d'une approche sélective de l'époque.

Afin de compenser cette approche construite sur une temporalité horizontale, je souhaite, pour chaque chapitre analytique, proposer l'étude d'un corpus secondaire ; celui-ci est constitué de recueils complets s'inscrivant dans une temporalité verticale, en ce sens qu'ils sont témoins d'un instant précis. Ce corpus secondaire offre en outre la possibilité d'une approche en termes de production, de consommation et d'édition.

Schématiquement, les divers corpus se complètent donc comme suit (tableau 1.18), l'axe horizontal représentant le corpus principal, les axes verticaux le corpus secondaire :

Tableau 1.18 : Complémentarité des corpus principal et secondaire



1.2.2.2.2. *Etablissement du corpus secondaire*

Les recueils sélectionnés pour le corpus secondaire sont présentés ci-dessous. Ceux-ci ont été retenus sur la base de particularités éditoriales, d'emplacements temporels significatifs ou de phénomènes compositionnels spécifiques, en lien avec les thématiques principales qui seront explorées dans la partie analytique de ce travail.

¹⁵⁶ BROWNH, 1959, p. 19.

LE SEPTIESME LIVRE | contenant Vingt & quatre chan= | SONS A CINQ ET A SIX PARTIES, | Composees par feu de bonne memoire & tresex- | CELLENT EN MUSICQUE JOSQUIN | des pres, avecq troix Epitaphes dudict Josquin, Com- | POSEZ PAR DIVERS AUCTEURS..., Anvers, Susato, 1545.¹⁵⁷

Trente sixiesme livre contenant xxx. Chansons | Tres Musicales, A Quatre Cinq & Six parties, En cinq livres, Dont le cinquiesme livre contient les cinquiesmes & sixiesmes parties, Le tout de la composition de feu Josquin des prez, Tres corectement Imprimees | Par Pierre attingnant Libraire & imprimeur du Roy | en musique En la Rue de la Harpe Pres | léglise S. Cosme 14 Martii. 1549.¹⁵⁸

Les meslanges | de maistre Pierre Certon, | compositeur de musique de la Chappelle du Roy, | et maistre des enfans de chœur de la Sainte Chappelle | du Palais a Paris : [l]esquelles sont quatre vingtz dix-huict | tant Cantiques que Chansons Spirituelles, & autres : | à cinq, à six, à sept, & à huict parties. | plus | Deux le Roy boyt, l'un à neuf, & l'autre à treize parties : | lesquelles se chantent toutes sur la partie du Bassus. | A Paris, | De l'imprimerie de Nicolas du Chemin à l'enseigne du Gryffon | d'argent, rue Saint Jean de Latran. | M. D. LXX. | Avec privilege du Roy.¹⁵⁹

Chansons nouvelles en musique | A quatre parties: nagueres iprimees [sic!] a Paris par Pierre attingnant | libraire demourant en la rue de la Harpe devant le bout de la rue des | Mathurins pres l eglise de saint Cosme. | [space] | Cantiones musicales cum quatuor vocibus a doctissimis in Musica | magistris nuper edite. Et a Petro attingente librario Parisiis in vico | Cithareo in domo vie Mathurinatorum directe opposita commorante| nunc primum correcte impressa. Anno virginei partus 1527.¹⁶⁰

Trente et sept chansons musicales a | quatre parties nouvellement et correctement imprimees a Paris par | Pierre Attingnant demourant a la rue de la Harpe pres l eglise saint | Cosme. desquelles la table s ensuyt. | [table of contents, followed by list of errata].¹⁶¹

Le septiesme livre de Susato est une réédition de chansons de Josquin (et quelques pièces d'autres compositeurs) datant de 1545 ; le *trente sixiesme livre* en est une nouvelle publication légèrement adaptée, imprimée par Attingnant en 1549. L'étude des œuvres de Josquin, disparu depuis plus de vingt ans au moment de la publication de ces recueils, permettra de comprendre quelles formes musicales étaient consommées vers le milieu du XVI^{ème} siècle.

Les *meslanges de maistre Pierre Certon*, bien que parus en 1570, contiennent des réarrangements de chansons du second quart du XVI^{ème} siècle. La comparaison des adaptations de Certon avec leurs modèles permettra de mieux définir la manière dont l'écriture de la chanson se manifeste dans la continuité du XVI^{ème} siècle.

Les *Chansons nouvelles en musique A quatre parties* constituent le premier imprimé musical de chansons en France, par Pierre Attingnant, en l'année 1527 du calendrier julien. L'étude de

¹⁵⁷ RISM B/I 1545|15.

¹⁵⁸ RISM A/I J 681.

¹⁵⁹ RISM A/I C 1718

¹⁶⁰ RISM B/I 1528|3.

¹⁶¹ RISM B/I [c. 1528]|8.

ce recueil sera axée sur les considérations inhérentes aux questions précédemment abordées dans ce travail, afin de réactualiser notre regard sur cette publication. Ce recueil a connu une réédition, les *Trente et sept chansons musicales a quatre parties*, en grande partie similaire à son modèle. Tous deux seront étudiés et comparés dans le cadre de cette analyse.

1.2.2.2.3. *Limites du corpus secondaire*

Les recueils conservés pour le corpus secondaire ont été sélectionnés pour l'intérêt qu'ils présentent en tant que témoins d'un instant socio-musical précis. Ils seront donc utiles à un commentaire plus détaillé des procédés d'édition, de production et de consommation, en plus de proposer un examen comparatif de compositions prenant place au sein d'un même ouvrage. Les indications apportées par ces analyses ne seront cependant pas à même, compte tenu de la spécificité des recueils, de dégager une tendance globale ; pour cette raison, le corpus principal et le corpus secondaire sont considérés comme étant complémentaires l'un de l'autre.

1.2.3. Typologie des cadences

Etablir une typologie générale des cadences au XVI^{ème} siècle n'est pas chose aisée. Tout d'abord parce que les théoriciens ne sont pas unanimes quant à la terminologie employée, ni même en regard des éléments constitutifs des différentes cadences. Ensuite, les apports théoriques les plus importants concernent des traités de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, voire des premières décennies du XVII^{ème} siècle. Cependant, la recherche absolue d'une typologie adéquate se heurte immanquablement à des problèmes conceptuels, considérant que « Renaissance musicians rarely defined cadences with the specificity or consistency to enable us to locate and classify every articulation that appears to function cadentially. »¹⁶² L'étude des cadences sera un outil précieux dans ce travail, non seulement pour le cadre formel qu'elles définissent, mais aussi considérant les autres fonctions qu'elles revêtent :

[...] les cadences sont d'abord un des éléments de la pratique modale, tant en termes définitoires, qu'en potentialités d'écarts (*clausulae peregrinae*). Ensuite, elles ont une valeur syntaxique, comparée [...] à la ponctuation dans le discours, et par là une fonction formelle. Grâce aux multiples formations qu'elles déploient, elles sont un élément important de la *varietas*. Enfin, elles possèdent un pouvoir rhétorique considérable.¹⁶³

A la fois vecteur rhétorique, apport de *varietas* et marqueur formel discursif, le déploiement cadentiel permet donc, par son analyse, une définition structurelle multiple d'une œuvre. Dans sa thèse consacrée aux motets de Tomás Luis de Victoria, Giardina établit des prolégomènes concernant les cadences, basés sur la mise en perspective des ouvrages suivants, parmi les plus importants de l'époque :

¹⁶² FROMSON, 1991, p. 179.

¹⁶³ GIARDINA, 2009, vol. 1, p. 177.

- BURMEISTER, Joachim, *Musica poetica*, Rostock, 1606.
- DRESSLER, Gallus, *Praecepta musicae poëticae*, 1563.
- PONTIO, Pietro, *Ragionamento di musica*, Parme, 1588.
- TIGRINI, Orazio, *Il compendio della musica*, Venise, 1588.
- VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome, 1555.
- ZACCONI, Lodovico, *Prattica di musica. Seconda parte*, Venise, 1622.
- ZARLINO, Gioseffo, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1573 (1558).¹⁶⁴

A travers l'étude de ces textes, Giardina établit la typologie suivante (tableau 1.19), permettant, dans l'idéal, de classifier théoriquement les cadences :

Tableau 1.19 : Typologie des cadences selon A. Giardina¹⁶⁵

Parfaite	ou	Semi-parfaite	ou	Imparfaite
<i>et</i>				
D'octave	ou	D'unisson		
<i>et</i>				
Majeure	ou	Mineure	ou	Minime
<i>et</i>				
Simple	ou	Diminuée		
<i>et</i>				
Elargie	ou	Resserrée		
<i>et</i>				
Dure	ou	Molle		

Ces cadences polyphoniques sont définissables des manières suivantes¹⁶⁶, le tableau proposé en annexe 8 en offrant une synthèse :

- a. La cadence 'parfaite' est constituée au moins des cadences mélodiques de *cantus*, de *tenor* et de *bassus*, une de ces deux dernières pouvant éviter¹⁶⁷, et les permutations étant possibles. Fromson, dans une étude comparative des approches analytiques de Bernhard Meier et Karol Berger, mentionne en outre le fait que la cadence doit comprendre des mouvements contraires, et terminer une unité textuelle (bien que cette notion puisse varier)¹⁶⁸. Dans sa forme à quatre voix la plus simple, elle correspond à ce qu'Elisabeth Schwind nomme 'Standardkadenz', comprenant donc une progression 6-8 entre le *superius* et le *tenor*, une progression 5-8/U entre le *bassus* et le *tenor* (par descente de quinte ou saut de quarte ; un saut d'octave est aussi envisageable) au pénultième temps avant de finir en octave ou en unisson, et une progression 4-5 (répétition de l'*altus*) ou 4-3 (descente de tierce de l'*altus*) entre l'*altus* et le *tenor*, le tout sans exclure de syncope du *superius*.¹⁶⁹ Un échange des clausules entre le *superius* et le *tenor*, que Schwind nomme une 'cadence à l'unisson'¹⁷⁰ (« Kadenz in den Einklang »), est aussi possible ;

¹⁶⁴ GIARDINA, 2009, vol. 1, p. 177.

¹⁶⁵ Voir : GIARDINA, 2009, vol. 1, pp. 178-179.

¹⁶⁶ Sauf indication, les informations énumérées ci-dessous concernant la typologie des cadences sont tirées de : GIARDINA, 2009, vol. 1, pp. 177-200.

¹⁶⁷ Pour les techniques d'évitement, voir : SMITH, 2011, pp. 78-80.

¹⁶⁸ Voir : FROMSON, 1991, pp. 180-181.

¹⁶⁹ Voir : SCHWIND, 2016, consulté le 17 mars 2020.

¹⁷⁰ Je traduis.

en fait, si certaines règles sont appliquées, les clauses sont échangeable aux différentes voix :

Kauseltausch der Stimmen untereinander ist also prinzipiell möglich, solange die daraus resultierenden Gebilde einem der Kadenztypen folgen und die Intervallverhältnisse zwischen den Klauseln nicht verändert werden. Das heißt, daß z.B. Diskant- und Tenorklausel immer im Einklang oder der Oktave schließen müssen oder die Tonwiederholung des Alts immer in der Quinte über dem Kadenzzielton enden muß. Oktavversetzungen der Klauseln sind möglich, solange sich daraus keine Quarte als unteres Intervall eines Klanges ergibt. Die Baßklausel bleibt in der Standard- und der Einklangskadenz immer in der tiefsten Stimme.¹⁷¹

- b. La cadence ‘semi-parfaite’ voit migrer les cadences de *discantus* et de *tenor* respectivement au *tenor* et au *bassus*, une dissonance étant admise. Il s’agit de ce que Schwind appelle ‘Sekundfallkadenz’, définie par une progression 6-8, avec la clause de *tenor* à la voix la plus grave.
- c. La cadence ‘imparfaite’ comprend la cadence de 3-5 de Zarlino, la cadence de *cantus* et *bassus* de Zarlino, la cadence 5-6-8 de Zacconi, et la cadence toute consonante de Tigrini ;
- d. Les cadences ‘d’octave’ et ‘d’unisson’ prennent leur nom du fait de l’intervalle de la sonorité finale ;
- e. Les cadences ‘majeure’, ‘mineure’ et ‘minime’ se rapportent aux valeurs de la pénultième note : *brève*, *semibrève* ou *minime*, et leur nombre conséquent ;
- f. La cadence ‘simple’ procède note contre note, tandis que la cadence ‘diminuée’ inclut une voix en diminution, amenant habituellement une dissonance ;
- g. Une cadence ‘élargie’ comprend, pour la sonorité finale, un *ambitus* égal ou supérieur à l’octave. Une cadence ‘resserrée’ comprend donc un *ambitus* inférieur à l’octave ;
- h. La cadence ‘dure’ détermine une *clausula tenorizans* standard, soit constituée d’un degré descendant par ton. La cadence ‘molle’ (aussi nommée phrygienne) détermine une *clausula tenorizans* dont le degré descendant est d’un demi-ton. Dans le cas d’une cadence *molle*, L’ajout d’une *clausula bassizans* finissant sur la *finalis* inclut une quinte diminuée avec le *tenor* ; par conséquent, le *bassus* suivra un mouvement 3/10-5 avec le *tenor*¹⁷² ; Schwind précise qu’il est possible de ne pas avoir de *clausula bassizans*, ou encore que celle-ci s’interrompe avant la note finale¹⁷³.

¹⁷¹ SCHWIND, 2016, consulté le 17 mars 2020.

¹⁷² Les appellations de cadence ‘plagale’ et cadence ‘phrygienne’ sont rejetées par Schwind, qui leur préfère le terme « Mi-Kadenz », voir : SCHWIND, 2016, consulté le 17 mars 2020.

¹⁷³ SCHWIND, 2016, consulté le 17 mars 2020.

Bien que cette typologie représente un absolu théorique, rassemblant diverses sources, demandant inévitablement une certaine souplesse face au répertoire musical, elle sera maintenue comme outil de référence pour ce travail, la terminologie définie par Giardina étant employée.

Une telle typologie permet aussi la mise en place d'une organisation hiérarchique. Concernant les cadences mélodiques, celles de *cantus* et de *tenor* priment sur celles d'*altus* et de *bassus*.¹⁷⁴ Le XVI^{ème} siècle a aussi, notamment dans les traités italiens, défini des manières d'affaiblir les cadences :

- Une des voix ne conclut pas la clause attendue et termine sur un ton différent ;
- Un silence ou un retard dans la résolution peut aussi affecter la clause ;
- Bien que pouvant être liés à d'autres clauses, ces effets touchant la clause *cantizans* affaiblissent considérablement la cadence.¹⁷⁵

Ces éléments de cadences étant définis, ils pourront être employés dans l'analyse formelle des chansons. Considérant, selon Mattheson, que « le *bicinium* 'est le premier pas vers l'écriture à voix pleines' »¹⁷⁶, les cadences seront considérées comme telles dès l'apparition de deux clauses. Enfin, concernant les rapports entre les structures cadentielles et textuelles, Stephano Vanneo écrit en 1553 :

Cadentia igitur est, cuiuslibet partis cantus particula, in fine cuius, vel quies generalis, vel perfectio reperitur. Vel Cadentia est quaedam ipsius Cantilanae partis terminatio, perinde atque in orationis contextu Media distinctio, atque Distinctio finalis. Studentque periti Musici, ut Cadentiarum Meta fiat, ubi & orationis pars, seu membrum terminat.¹⁷⁷

Par ailleurs, Anne Smith relève, en mentionnant Zarlino, que « the emphasis is on the coordination of the musical structure with that of the text, with that of the words being perceived as having priority »¹⁷⁸, puis clôt le sujet en indiquant que « we must investigate them [les cadences] in relation to both the text and the mode of the piece concerned. »¹⁷⁹ Zarlino use en effet de recommandations précises quant à la relation qu'entretiennent texte et cadences :

Il perche concludendo hormai dico, che se le Cadenze furono ritrovate, si per la perfettione delle parti di tutto il concerto ; come anco, accioche per il suo mezo si

¹⁷⁴ Voir : GIARDINA, 2009, vol. 1, p. 180.

¹⁷⁵ Pour les théories d'affaiblissement de la cadence, voir : SCHWIND, 2016, consulté le 17 mars 2020.

¹⁷⁶ Johann Mattheson, cité et traduit par : GUILLOTTEL-NOTHMANN, 2017, p. 103.

¹⁷⁷ VANNEO, 1533, f. 85^v-86^r, cité par : SMITH, 2011, p. 72, ainsi que BERGER, 1987, p. 130. « la cadence est donc la petite partie d'une section de chant à la fin de laquelle soit on trouve un repos général, soit un achèvement final. Ou la cadence est une certaine délimitation d'une partie de cette cantilène, de la même manière que la ponctuation médiane ou finale dans le contexte du discours. Les musiciens expérimentés s'appliquent à ce qu'il y ait un placement des cadences lorsque le discours ou une partie de celui-ci termine. » Merci à Elodie Paupe pour son aide à la traduction ; cette dernière est par ailleurs en partie adaptée de la traduction anglaise apparaissant dans la source précitée.

¹⁷⁸ SMITH, 2011, p. 73.

¹⁷⁹ SMITH, 2011, p. 75.

havesse a finire la sentenza perfetta delle parole ; è honesto, che volendola terminare per esse, chi si finisca per una delle consonanze perfetissime, cioè per la Ottava, o almeno per l'Unisono ; accioche il Perfetto proportionatamente si venga a finire col Perfetto. Ma quando si vorrà fare alcuna distinctione mezana dell'harmonia, & delle parole insieme, le quali non habbiano finita perfettamente la loro sentenza ; potremo usar quelle Cadenze, che finiscono per Terza, per Quinta, per Sesta, o per altre simili consonanze : perche il finire a cotesto modo, non è fine di Cadenza perfetta : ma si chiama fuggir la Cadenza ; si come hora la chiamano i Musici. Et fu buono il ritrovare, che le Cadenze finissero anco in tal maniera : conciosia che alle volte accasca al Compositore, che venendoli alle mani un bel passaggio, nel quale si accommodarebbe ottimamente la Cadenza, & non havendo fatto fine al Periodo nelle parole ; non essendo honesto, che habbiano a finire in essa ; cerca di fuggirla.¹⁸⁰

Considérant les rapports étroits prenant place entre la cadence et le déploiement textuel, le présent travail portant sur l'analyse structurelle des chansons en lien avec leur versification poétique, l'étude des cadences privilégiera les formations définies par des structures syntaxiques closes (le vers, ou une unité plus petite, comme l'hémistiche), synchroniques (la même unité finissant à plusieurs voix) et évidemment simultanées.

Relevons encore que la nature des cadences peut varier selon leur emplacement. En effet, Sylvain Margot, dans une étude sur la cadence polyphonique dans le rondeau entre le XIII^{ème} et le XV^{ème} siècle, relève la prédominance de la perfection de l'accord médian en France¹⁸¹. Les consonances imparfaites sont quant à elles autorisées par Tinctoris, bien qu'il préfère l'usage des consonances parfaites pour les cadences intermédiaires et finales.¹⁸²

¹⁸⁰ ZARLINO, 1558, vol. 3, p. 225. Cité par : SMITH, 2011, p. 84.

¹⁸¹ Voir : MARGOT, 2018, p. 66.

¹⁸² Voir : LUKO, 2008, p. 110.

2. LES *FORMES FIXES* ET LA CHANSON : COHABITATION ET INFLUENCES STRUCTURELLES

*Pour le rondeau en forme mettre
Retourne a la premiere lettre
Puis fineras en telle sorte
Que par ou es entre tu sorte.*¹⁸³

¹⁸³ RISM B/I [1539]20, f. 24.

2.1. Procédés des *formes fixes* et inertie formelle

La partie introductive a permis de mettre en avant, notamment, l'impulsion du questionnement de la problématique de ce travail, à savoir les éléments de filiation prenant place entre la *forme fixe* et la *chanson nouvelle*. Le présent chapitre est essentiellement consacré à cette question.

La première partie analytique de ce chapitre expose brièvement les aspects les plus saillants des principales *formes fixes*, avant d'établir quelques premiers parallélismes avec la *chanson nouvelle*. L'analyse du corpus principal se concentre ensuite sur la question des refrains prenant place au sein des chansons, et de leurs implications en termes d'inertie des *formes fixes*. Avant la synthèse, l'analyse du corpus secondaire étudie quant à elle des chansons de Josquin parues dans les années 1540, et questionne leurs formes et leurs procédés d'édition et de consommation.

2.1.1. Migrations et adaptations des éléments de structure

2.1.1.1. *Evolution des formes fixes et entrée dans le XVI^{ème} siècle*

A partir du XIV^{ème} siècle, les genres profanes en France sont principalement divisés en trois *formes fixes*, à savoir le virelai, la ballade et le rondeau. Leur importance relative a fluctué au cours des décennies, comme en témoignent ces sources montrant (tableau 2.1), pour le XV^{ème} siècle, une mise à l'écart des deux premières formes, et une nette dominance du rondeau :

Tableau 2.1 : Présence des *formes fixes* aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles¹⁸⁴

	Source	Virelai	Ballade	Rondeau
14th century	F-CH 564	11	70	17
	I-Moe α.M.5.24	19	36	17
	I-Tn J II 9	21	102	43
	F-Pn n.a.fr.6771, pt ii	29	43	33
15th century	F-Pn n.a.fr.6771, pt iii	1	-	33
	GBOb Can.misc.213	10	38	186

Cette tendance se confirme encore au tournant des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles ; sur les 82 pièces de l'album¹⁸⁵ et du chansonnier¹⁸⁶ de Marguerite d'Autriche prennent place 28 rondeaux et 2 ballades tronquées.¹⁸⁷ Si ces formes codifiées perdurent au courant du XV^{ème} siècle, elles perdent en importance à l'approche du XVI^{ème} siècle :

¹⁸⁴ WILKINS, 2001c, consulté le 04 novembre 2019.

¹⁸⁵ Ms. B-BR 228.

¹⁸⁶ Ms. B-BR 11239.

¹⁸⁷ Voir : GIARDINA, 2015.

Some time very late in the 15th century all three formes fixes were abandoned by composers, though traces of their design can be heard in French music through the first half of the 16th century, and the rondeau in particular continued to be cultivated by poets.¹⁸⁸

Il faut cependant nuancer ce dernier fait, en précisant que les textes mis en musique par les compositeurs sont souvent des poèmes des générations précédentes, qu'ils soient repris en partie (il est commun que seul le refrain d'un texte en rondeau soit mis en musique au XVI^{ème} siècle) ou dans leur intégralité (dans ce cas, généralement, seuls les *rentrements* des refrains sont mis en musique).¹⁸⁹ Par ailleurs, les *formes fixes* sont encore présentées dans les traités au courant du XVI^{ème} siècle :

Sont répertoriées par Pierre Fabri en 1521 et encore par Thomas Sébillet en 1548 des formes lyriques telles que le rondeau, la ballade ou le chant royal, formes fixes caractérisées par l'unisonance de leurs couplets et par leur circularité, formes « difficiles et ingénieuses » comme l'écrit Des Autels du chant royal, où en raison de l'allégorie continue, et résolue par l'envoi, l'expression même d'une subjectivité se trouve presque totalement réduite. [...] La tradition de la poésie amoureuse se perpétue parallèlement dans les rondeaux et les ballades. S'y exprime généralement cette subjectivité amoureuse abstraite [...]. Se multiplient aussi les 'poèmes de circonstances'. La ballade et le rondeau s'y prêtent aussi bien que le dit ou les longs poèmes strophiques des rhétoriciens où s'exprime un *je* confondu avec la conscience collective.¹⁹⁰

Les structures des chansons en *formes fixes*, dérivées des formes poétiques, suivent des schémas préétablis quoique pouvant être en proie à certaines variations. Considérant le nombre de vers, le rondeau peut par exemple suivre les constructions ci-après (tableau 2.2) :

Tableau 2.2 : Structures du rondeau, 8-21 vers¹⁹¹

Type	I	II	I	I	I	II	I	II
8-line	A	B	a	A	a	b	A	B
11-line	A	AB	a	A	a	ab	AB	B
13-line	AB	B	ab	AB	ab	b	AB	B
16-line	AB	BA	ab	AB	ab	ba	AB	BA
21-line	ABB	BA	abb	ABB	abb	ba	ABB	BA

Son schéma le plus simple et le plus commun, *ABaAabAB*, suffit à comprendre la logique structurelle du rondeau, composé d'un refrain en deux parties (ouvert/clos), d'une demi-strophe (ouvert), d'un demi-refrain (ouvert), d'une strophe en deux parties (ouvert/clos) puis d'un refrain complet (ouvert/clos), la cadence marquant la fin de la première partie étant nommée *médiane*, et généralement accompagnée d'un signe de *fermata*.

¹⁸⁸ FALLOWS, 2001b, consulté le 12 mars 2018.

¹⁸⁹ Voir : DOBBINS, 2006, pp. 213-214.

¹⁹⁰ DAUVOIS, 2000, pp. 11-12.

¹⁹¹ WILKINS, 2001b, consulté le 03 février 2022.

Les origines du virelai se confondent au XIII^{ème} siècle avec celles du rondeau¹⁹², dont il partage les caractéristiques, bien que Machaut le nomme ensuite *chanson balladée*¹⁹³. Genre important au XIV^{ème} siècle, le virelai, quoiqu'encore présent au XV^{ème} siècle, tombe progressivement en désuétude ; ainsi, des septante-quatre chansons de Dufay, seules quatre sont des virelais.¹⁹⁴ Plus encore, Sébillet, dans son *Art poétique*, oubliera tout d'abord de mentionner le virelai dans le cours du texte, pour y revenir par la formule suivante : « Je te pensoye avoir touché toutes les differences & especes des poèmes, quand m'est souvenu du Lay et Virelay »¹⁹⁵. D'aucuns pensent cependant que cette omission serait en réalité un fait volontaire ayant pour but de créer une emphase textuelle.¹⁹⁶ Quoi qu'il en soit, le virelai est, au XV^{ème} siècle, un genre très en marge de la ballade et du rondeau. Sa forme la plus simple (tableau 2.3) est caractérisée par un refrain introductif (*R*) suivi d'une strophe en deux parties (*aa*, la première étant ouverte, la seconde close) terminant par une nouvelle partie (*b*), avant la réapparition du refrain. La partie *b* « peut comporter une musique spécifique ou le plus souvent être chanté[e] sur la musique du refrain [...]. Dans le cas d'un virelai à plusieurs strophes, le refrain n'est parfois chanté qu'avant la première, puis après la dernière [...] »¹⁹⁷.

Tableau 2.3 : Virelai, forme standard

Virelai : R aab R

Dans un article consacré aux chansons de Binchois, Isabelle Ragnard précise que, plutôt que de s'effacer complètement, le virelai « disparaît pour renaître dans la seconde partie du XV^{ème} siècle sous la forme écourtée de la bergerette »¹⁹⁸, ce dernier terme étant précisé par Fallows comme suit :

In common parlance the word is often used to denote a virelai setting from the second half of the 15th century, in the erroneous belief that its single-stanza form is not found among virelais of the 14th century. In this sense it is treated as a *forme fixe* [...] ; and the word appears to lie at the root of the Italian word Barzelletta, which does (in music) denote a *forme fixe*.¹⁹⁹

Suivant la propension de la fin du XV^{ème} siècle, les formes montrent donc une tendance au raccourcissement, mais conservent parfois certaines caractéristiques structurelles précédentes, telles que le refrain.

La ballade, enfin, montre une structure qui n'est pas sans rappeler le virelai.²⁰⁰ Dans son schéma le plus simple présenté ci-dessous (tableau 2.4), la ballade suit une forme dans laquelle le

¹⁹² Voir : REANEY, 1952, p. 161.

¹⁹³ Voir : REANEY, 1959, pp. 25, 19-30.

¹⁹⁴ Voir : HIRSHBERG, 2016, consulté le 12 novembre 2019.

¹⁹⁵ SÉBILLET, 1972, p. 69b.

¹⁹⁶ Voir : MONFERRAN, 2000, p. 69.

¹⁹⁷ ABROMONT, & DE MONTALEMBERT, 2010, pp. 39-40.

¹⁹⁸ RAGNARD, 1995, p. 36.

¹⁹⁹ FALLOWS, 2001a, consulté le 13 novembre 2019.

²⁰⁰ La *forme fixe* du virelai peut être « décrite comme une ballade encadrée d'un refrain ». ABROMONT, & DE MONTALEMBERT, 2010, p. 39. Les trois *formes fixes* mentionnées ne sont pas toujours, à l'origine, facilement

premier A est ouvert et le second clos. Cette structure est en réalité plus complexe, puisque le schéma des rimes peut par exemple être construit, dans une des structures communes du XIV^e siècle, selon une suite *ababbC*.²⁰¹

Tableau 2.4 : Ballade, forme standard²⁰²

Ballade : A _{ab} A _{ab} B...R

Comme pour les autres genres, la ballade est en proie à des variations de taille au cours des décennies, démontrant « clairement une tendance à débiter avec de petites formes pour ensuite les amplifier de manière spectaculaire ». ²⁰³ Ainsi, après l'établissement des *formes fixes*, et leur prise d'importance au cours de l'*Ars Nova*, la complexité et la longueur de celles-ci augmentent avec la période riche de l'*Ars Subtilior*. ²⁰⁴ Les compositeurs du début du XV^{ème} siècle auront cependant tendance à retourner vers une certaine simplicité en réaction à la richesse des générations précédentes. ²⁰⁵ La popularité de la ballade suit cette courbe, ainsi que le démontre sa présence dans les manuscrits depuis Machaut jusqu'à Dufay (tableau 2.5) :

Tableau 2.5 : Présence des *formes fixes* dans les principales sources manuscrites des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles²⁰⁶

	Balladen	Virelais	Rondeaux
Machaut	41	8	21
Chantilly Ms.	68	10	18
Turin Ms.	102	21	43
OX (V-VIII)	19	8	78
Binchois	7	1	49
Dufay	9	4	62

Ces quelques éléments à propos des *formes fixes* démontrent que celles-ci sont sujettes à des mutations structurelles d'une part, et à des périodes de vogue plus ou moins importantes d'autre part, et ce en particulier au XV^{ème} siècle. Cette adaptabilité laisse légitimement à penser que le déclin des *formes fixes*, progressif, ne s'est pas fait sans interactions avec les genres les supplantant graduellement.

2.1.1.2. Une caractéristique commune : le refrain

Il est à remarquer qu'une des caractéristiques commune et principale de ces trois *formes fixes*, qui sont « toutes basées sur la répétition d'unités musicales et textuelles distinctes »²⁰⁷,

distinguables ; Jean de l'Escurel (*fl.* dans les premières années du XIV^{ème} siècle) marque le passage vers des genres séparés que l'on retrouvera avec Guillaume de Machaut. Voir : ARLT, 2001, consulté le 13 novembre 2019 ; WILKINS, 2001a, consulté le 03 février 2022.

²⁰¹ Voir : REANEY, 1960, p. 14.

²⁰² Les lettres en indice désignent les vers.

²⁰³ BENT, 2006, p. 323.

²⁰⁴ Voir : BENT, 2006, pp. 322-323. Voir aussi : JOSEPHSON, 2001, consulté le 07 juillet 2021.

²⁰⁵ Voir : WILKINS, BROWN, & FALLOWS, 2001, consulté le 25 février 2022.

²⁰⁶ FALLOWS, 2016, consulté le 13 novembre 2019.

²⁰⁷ BENT, 2006, p. 323.

comprend la présence d'un refrain, amenant donc dans les trois cas un caractère cyclique. Les systèmes à refrain ne sont évidemment pas l'exclusivité des *formes fixes* ; on en retrouve par exemple dans de nombreuses chansons issues du manuscrit de Bayeux, où ils peuvent prendre la forme de refrains à part entière, ou de brefs appels.²⁰⁸ Dans une étude du chansonnier *MS. Harley 5242, Br. Mus.*, datant du début du XVI^{ème} siècle, Paule Chaillon détermine la multiplicité des structures de chansons rurales appartenant à un manuscrit de cour. Elle nous apprend que ces chansons suivent soit une structure « fixe avec les formes du rondeau, de la ballade et de la bergerette, ou libre avec la chanson à refrain et la chanson strophique. »²⁰⁹ Une fois mis en musique, ces textes révèlent cependant des structures multiples : structure libre proposant une nouvelle phrase par vers, structure tripartite (dans laquelle la troisième partie peut être indépendante, ou reprendre des éléments de la première partie), ou diverses *formes fixes* passablement adaptées.²¹⁰ Pour ce qui concerne les pièces indépendantes des *formes fixes*, Chaillon précise :

la chanson à refrain dont nous avons trois exemples, *Vray dieu d'amours, confortez moy* (I) ou [sic] le refrain est composé de trois vers qui se répètent identiquement à chaque strophe (aaaBBB-aaaBBB...), *Je le lairray puisqu'y my bat* (III), le premier vers de la strophe est répété en conclusion de celle-ci (AabbaAa), *Il n'y a yci celui* (XVIII), les vers 5 et 7 de chaque strophe sont identiques (aaaaBbBb)... et la chanson strophique qui est une succession indéfinie de couplets ; chaque couplet comportant pour un même texte un nombre défini de vers [...].²¹¹

On peut le remarquer au travers de cette brève analyse, les refrains des chansons rurales sont multiples, et leurs positionnements ainsi que leur fonction au sein de la chanson demeurent variables. Dans les chansons en *formes fixes*, les refrains ont cependant un caractère structurel précis et prédéfini, ainsi qu'une fonction symbolique importante.

2.1.1.3. *Chanson et forme fixe : rapprochements et distanciations*

Bien que peu présentes en tant que telles au début du XVI^{ème} siècle, les *formes fixes* coexistent, souvent sous d'autres formes, avec d'autres types d'organisation poético-musicale – notamment la *chanson rustique*. Dans cette dynamique, le paradigme analytique évolue, ainsi que le remarque Dobbins à propos de la chanson *Gente de corps* (tableau 2.6) :

This rhyme-matching internal melodic repetition becomes an important element in the polyphonic single-strophe settings of verse found in contemporary *chansons rustiques* – by Josquin, Févin, Gascongne, etc., as well as in the "*chansons parisiennes*" of Sermisy, Janequin, Jacotin, Certon, etc. The prosodic matching of melody and verse by repetition goes hand in hand with clearer cadential articulation, often hierarchical and formulaic. In the case of longer verse lines, cadential articulation matches the caesural divisions prescribed by the literary theorists, while

²⁰⁸ Au sujet des chansons formant le manuscrit de Bayeux, voir : GÉROLD, 1921.

²⁰⁹ CHAILLON, 1953, p. 13.

²¹⁰ Voir : CHAILLON, 1953, pp. 15-16.

²¹¹ CHAILLON, 1953, p. 15.

the melodies are divided into motives of incision as *exordium* (often dactylic) and conclusion (often beginning with anacrusis and ending with brief formulaic pre-cadential melisma). Circular micro-structure within the strophe thus replaces the circular macro-structure of the whole *rondeau* or *virelai*. ‘*Menus tailles*’ reflect the ‘*menu peuple*’ [...].²¹²

Tableau 2.6 : *Gente de corps*, schéma musico-poétique, Dobbins²¹³

Verse	Rhyme	Music form	Final note
Gente de corps, belle aux beaulx yeulx	a	A	d'
Bouche riant, plaisante et belle	b	B	a
Sans rien blasmer vous estes celle	b	B'	e'
Que Dieu fait a mon gré le mieulx	a	A'	d'

Dobbins met ici en relief la macro-structure habituellement issue des *formes fixes*, qui fait usage de conventions globales liant des éléments des structures musicales et poétiques vastes, avec la « micro-structure circulaire »²¹⁴ – qu'il associe aux genres et formes du « menu peuple » – en tant qu'expression musicale du vers. L'opposition ainsi effectuée relève d'une part la symbolique formelle, celle de la macro-structure, et d'autre part la rationalité formelle, celle de la micro-structure.

La symbolique formelle émane donc des genres dont la structure apporte une lecture supplémentaire à l'œuvre :

Les genres codifiés par Guillaume de Machaut étaient des formes poétiques et musicales que l'on appelle ‘formes fixes’. Chacune possédait un pouvoir expressif unique, dû à son contenu et à sa configuration particulière de forme musicale et poétique ; bien que fixes, ces formes pouvaient être travaillées sans cesse par de subtiles variations (Poiron, 1965). Le *virelai*, par exemple, la forme fixe la plus populaire, est né de la *ronde* et de la *carole*. Les textes étaient en général légers et la musique monophonique, fondée sur les rythmes assez simples de la danse. En revanche, au sommet de l'échelle sociale, on trouve la *ballade* et la *chanson royale*, qui exprimaient des sentiments altiers dans de longs poèmes sérieux et une musique à plusieurs voix dont les rythmes complexes étaient servis par la polyphonie. C'est souvent la forme même du poème qui dicte le sujet. Dans le *virelai* et le *rondeau*, par exemple, la musique comme la poésie commençaient et se terminaient par des refrains qui leur donnaient une forme circulaire. Dans chaque cas, le refrain ramène la fin de la chanson à son début et le motif initial servait de base à la pièce entière. Dans le *virelai*, cette structure de répétition naissait de son origine dans la danse alors que dans le *rondeau*, la forme circulaire, soulignée par un demi-refrain au milieu, déterminait aussi le sujet.²¹⁵

L'exemple le plus évident de ce « pouvoir expressif » est certainement celui du *rondeau*, dont la circularité et le refrain se sont aisément accordés aux poèmes mélancoliques, ainsi qu'en témoignent les œuvres du chansonnier de Marguerite d'Autriche. La charge symbolique de la

²¹² DOBBINS, 2006, p. 216.

²¹³ DOBBINS, 2006, p. 216.

²¹⁴ Je traduis.

²¹⁵ VAN ORDEN, 2006, p. 360.

forme émane donc d'éléments poétiques concrets auxquels elle vient, en quelque sorte, faire écho. Dans le cas des *formes fixes*, elle ne peut donc se manifester pleinement que, considérant l'écriture comme une indication conventionnelle rendant compte d'une œuvre incomplète, *via* l'exécution. Cette position est soutenue par Gratien Du Pont :

En outre ainsi que musique a este trouvée pour la suaveté et douceur de la prolotion et resonance non de lettre. Pareillement Rithme est à la prolotion et resonance, non principalement à la lettre. L'exemple de musique en est, comme de veoir de choses faictes : dedens des livres ou papier, sans entendre la resonance du chant et accord lesquelles choses faictes ne donnent aucun plaisir ny contentement aux oreilles. De mesme sorte Rithme escripte, sans la prolotion d'icelle n'est aussi delict, ne contentement ausdictes oreilles.²¹⁶

Pour Gratien du Pont, tout comme la musique est écrite pour être écoutée (ou exécutée), la rime, ainsi que le poème, est faite pour être entendue (ou dite) ; la *forme fixe*, en conséquence, prend toute sa valeur dans son oralité, puisque tant le poème que la musique, sous leur forme écrite, ne témoignent pas de la réelle exécution formelle de la pièce.

Dans le cas de la sémantique formelle, le paradigme est différent. À une unité poétique correspond une unité musicale, le rapport le plus simple étant celui du vers (se terminant par une rime) à une phrase musicale (se terminant dans une cadence). L'exemple de Dobbins cité précédemment correspond, par tautologie, à cette définition, puisqu'à une phrase correspond une mélodie, et que le rapport rimique entre deux vers peut correspondre, comme dans le cas des premier et dernier vers, au retour d'une formule musicale connue. Concernant les formes épigrammatiques ou, plus généralement, les formes n'étant pas tributaires de conventions rigides, il semble donc que l'analyse micro-structurale soit à privilégier dans l'approche formelle du répertoire.

Malgré ces mutations paradigmatiques, la charge symbolique et le déploiement circonstanciel des formes poétiques passent le tournant du siècle :

Marot, comme ses prédécesseurs, se sert de la ballade et du rondeau pour des œuvres de circonstance, dont la situation d'énonciation est proche de celle de l'épître, où apparaît un *je* souvent particulier. L'expression d'une subjectivité apparaît ainsi comme une des clés de l'évolution du poète, envahissant presque toute l'œuvre marotique. [...] Marot joue à croiser, sans jamais tout à fait les confondre, la voix du poète, le *je* qui parle dans le texte, et le *je* de l'auteur, qui a une existence hors texte, d'où les incertitudes d'une biographie fondée sur les textes eux-mêmes.²¹⁷

Dans *l'Adolescence clémentine*, Clément Marot intègre notamment ballades, rondeaux et chansons ; ces dernières, déliées des *formes fixes*, ne sont toutefois pas exemptes de structurations à reprises (tableau 2.7) :

²¹⁶ DU PONT, 2012, p. 97.

²¹⁷ DAUVOIS, 2000, p. 14.

Tableau 2.7 : Marot, *Chanson première*²¹⁸, *Chanson XI*²¹⁹

Chanson première	Chanson XV
<p>Plaisir n'ai plus, mais vis en déconfort. Fortune m'a remis en grand douleur. <i>L'heur que j'avais est tourné en malheur,</i> <i>Malheureux est, qui n'a aucun confort.</i></p> <p>Fort suis dolent, et regret me remord, Mort m'a ôté ma Dame de valeur. <i>L'heur que j'avais est tourné en malheur :</i> <i>Malheureux est, qui n'a aucun confort.</i></p> <p>Valoir ne puis, en ce monde suis mort. Morte est m'amour, dont suis en grand langueur. Langoureux suis, plein d'amère liqueur, Le cœur me part pour sa dolente mort.</p>	<p>Ma Dame ne m'a pas vendu, Elle m'a seulement changé : Mais elle a au change perdu, Dont je me tiens pour bien vengé ; Car un loyal a étrangé Pour un autre, qui la diffame. <i>N'est-elle pas légère femme ?</i></p> <p>Le Noir a quitté et rendu, Le Blanc est d'elle dérangé, Violet lui est défendu, Point n'aime Bleu, ni Orangé : Son cœur muable s'est rangé Vers le Changeant, couleur infâme. <i>N'est-elle pas légère femme ?</i></p>

Dans ces deux chansons, un système de reprise est mis en place (vers en italique). La *Chanson première* voit les vers 3 et 4 se répéter en place des vers 7 et 8, tandis que la *Chanson XV* expose le même vers à la fin de chacun des deux septains. Toujours parmi les chansons de l'*Adolescence Clémentine*, on peut lire à la pièce [25] (*Une pastourelle gentille*) « Chanson de Noel, sur le chant de la précédente » (tableau 2.8) :

Tableau 2.8 : Marot, Chansons²²⁰

[24] Une aultre	[25] Chanson de Noel, sur le chant de la précédente
<p>Quant vous voudrez faire une amye, Prenez la de belle grandeur, En son esprit non endormie, En son tetin bonne rondeur, Douceur, En cueur, Langaige Bien sage, Dansant, chantant par bons accords, Et ferme de cueur et de corps.</p> <p>Si vous la prenez trop jeunette, Vous en aurez peu d'entretien. Pour durer, prenez la brunette En bon poinct, d'asseuré maintien. Tel bien Vault bien Qu'on face La chasse Du plaisant gibier amoureux : Qui prend telle proye est heureux</p>	<p>Une pastourelle gentille, Et un berger en ung verger L'authryer en jouant à la bille S'entredisoient, pour abreger : « Roger Berger, Legiere Bergiere, C'est trop à la bille joué. <i>Chantons noé, noé, noé. »</i></p> <p>« Te souvient il plus du Prophete Qui nous dist ung cas de hault fait : Que d'une pucelle parfaicte Naistroit ung enfant tout parfaict ? L'effect Est fait : La belle Pucelle A eu un filz du ciel advoué. <i>Chantons noé, noé, noé. »</i></p>

²¹⁸ MAROT, 2013, p. 219. Cette chanson de Clément Marot est prise comme exemple de la rime annexée (ou *conjugata*) par Sébillet. Voir : SÉBILLET, 1972, pp. 75-75b.

²¹⁹ MAROT, 2013, p. 227.

²²⁰ MAROT, 2007, vol. 1, pp. 183-184.

La mise en musique dont il est question est, d'après François Rigolot (auteur de l'édition complète des œuvres de Clément Marot), de Jean Conseil²²¹ ; cependant, l'unique source référencée est anonyme (si l'on excepte des chansons de Wælrant et Du Caurroy, postérieures à la limite temporelle de ce travail), et tirée des *Trente et huict chansons musicales...* publiées par Attaignant en 1530²²². Dans cette édition, *Quant vous voudrez faire une amye* (dont seule la première partie est mise en musique), est précédée par *Une pastourelle gentille* (dont seule la première partie est mise en musique). A l'exception de quelques variations, les deux chansons sont similaires, ainsi que le démontrent leurs *superius* respectifs (fac-similé 2.1, fac-similé 2.2) :

Fac-similé 2.1 : Anonyme, *Quant vous voudrez faire une amye, superius*²²³



Fac-similé 2.2 : Anonyme, *Une pastourelle gentille, superius*²²⁴



Dans les deux poèmes de Marot, la seconde partie est similaire à la première, et donc exécutable sur la même musique que la première partie ; ce fait, en plus de la note de l'auteur dans l'*incipit* de la chanson de Noël, soutient l'hypothèse que la musique de *Quant vous voudrez faire une amye* pouvait être connue des consommateurs²²⁵, qu'il s'agisse à l'origine d'une source orale ou écrite. En somme, les deux exemples donnés ci-dessus sont deux témoignages d'une même musique adaptable à divers textes, phénomène précédant de plusieurs décennies les principes déployés dans le *Supplément musical* des *Amours* de Ronsard. A remarquer, de plus, une mutation opérée au niveau de la structure textuelle entre les chansons n° 24 et n° 25 : à la différence de la première, la seconde emploie le même vers à la fin des deux sections, créant de

²²¹ Voir : MAROT, 2007, vol. 1, p. 562.

²²² RISM B/I 1530|5.

²²³ RISM B/I 1530|5, f. 11^v. D-Mbs, cote Mus.pr. 31 a#Beibd.15.

²²⁴ RISM B/I 1530|5, f. 11^r. D-Mbs, cote Mus.pr. 31 a#Beibd.15.

²²⁵ En ce sens, Dobbins avance l'éventualité d'un timbre : DOBBINS, 2006, p. 213.

ce fait un bref refrain. Dans la mise en musique, cet effet est accentué par la reprise explicite (via le signe conventionnel) du dernier vers, reprenant lui-même la musique des vers 3 et 4. La structure de ces deux chansons peut donc être notée comme suit : *:ab: c [db]²²⁶/[:db:]²²⁷*, le tout réitéré pour la seconde section²²⁸. Le second de ces poèmes est donc structuré par une répétition musicale et textuelle en fin de pièce, et les deux intègrent une double duplication initiale balladique²²⁹ (suivant ainsi, dans son déploiement le plus simple, un schéma *:ab:...*). Par ailleurs, la ballade poétique est, dans les traités, encore très établie vers le milieu du siècle :

Sébillot note que la ballade s'adressait autrefois aux princes 'et ne traitait que matières graves et dignes de l'oreille d'un roi', mais qu'avec le 'temps empireur de toutes choses, les Poètes Français l'ont adaptée à matières plus légères et facétieuses' de telle sorte que le sujet peut en être plus varié, sans aller toutefois jusqu'aux 'facéties et légèretés' (*Art poétique français*, liv. 2, p. 115).²³⁰

Les mutations évoquées ci-dessus apparaissant au sein de ce que Marot nomme, dans son recueil, des « chansons », on peut se questionner sur les paramètres définissant ce genre, pour autant que l'on puisse parler en de tels termes. Jean Vignes relève la première définition suivante :

Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique de Pierre Fabri (1521) semble le premier texte théorique à mettre en valeur la chanson comme un genre à part entière, qui se distingue notamment de la ballade et du rondeau par le fait de n'être pas assigné à une forme fixe.²³¹

Il semblerait cependant que les propos de Fabri n'aient pas suffi aux autres théoriciens du XVI^{ème} siècle, à l'instar de Gratien du Pont :

Ledict Fabri baille une espede de rithmer qu'il dict « chanson », Et dict qu'il y fault troiys, quatre, cinq, six etc. lignes et clauses de une lisiere, c'est à dire terminaison. En rentrant à la premiere ligne de la première clause, et se peult faire de toutes tailles que l'on veult. Et combien que Ballades et Rondeaux, dict il, se mettent en chant, ne sont dictes « chansons », ainsi le dict en sa Rhetorique, et en baille exemple au feuillet xlvi. Mais me pardonnera ledict Fabri de dire ce dessus. S'il entend que chanson se doibve faire tousjours de telle taille et stille^[232], il entendroyt mal. Car stille de Chanson est plus subject au chant, que le chant au stille. Et combien que l'on

²²⁶ Pour *Quant vous voudrez faire une amye*.

²²⁷ Pour *Une pastourelle gentille*.

²²⁸ La lettre *c* désigne ici sans distinction l'entier des vers dissyllabiques prenant place dans la partie centrale de la chanson.

²²⁹ Ouvrard précise : « huitains et dixains perpétuent jusqu'au milieu du XVI^e siècle au moins, le moule formel de l'ancienne ballade, caractérisé par la double duplication initiale suivie de la coupure à mi-strophe, après le quatrième vers. » OUVRARD, 1987, p. 11.

²³⁰ DU PONT, 2012, p. 222.

²³¹ VIGNES, 2019, consulté le 07 janvier 2020.

²³² Dans le cadre de l'édition moderne de ce traité, la notion de « stille » est définie, dans l'appareil critique, comme suit : « Simple de style (rime) [...] : rimes plates ou croisées, de vers dont le mètre est inférieur au décasyllabe (sens 1) ; rime qui ne comporte aucune [sic] agencement compliqué, comme la rime battelée ou rétrogradée (sens 2). » DU PONT, 2012, p. 407, dans le glossaire établi par Véronique Montagne.

face chant sur maintz Rondeaulx, Ballades, Vers espars, et aultres dictes tailles. C'est au plaisir des Musitiens qui composent lesdictz chantz. Et ne sont point [f° xxxix r°] contrainctz faire lesdictz chantz sur lesdictz stilles, ains de toutes aultres formes et mesures qu'ilz sceussent trouver, encor que fussent contraires ausdictes regles et mesures, mais qu'ilz ne desvoyent re Rithme. Dont tous les dessusdictz stilles sont à la subjection du chant, non des regles de Rhetorique. Et notez que ne voyez gueres de chansons qui se ressemblent de stille et mesure. Et d'aultre part en chansons fault redire souvent ung mot, ou toute la ligne consequitvement. Qu'est vice de redicte en Rithme. Brief ledict Fabri ny aultre n'en scauroyent bailler regles suffisantes particulieres. Si ledict Fabri entend que ladicte espece soit une forme de Rithme ainsi intitulée pour son plaisir, je regretteroy fort sa peine, veu que ce n'est chose qui vaille, qui bien la regarde, ny chose nouvelle. Car c'est proprement la forme de Rondeau quatrain [...]. Vous le povez mieulx veoir par ledict exemple audict feuillet de ladicte Rhetorique.²³³

Cette déclaration de Gratien Du Pont démontre un changement paradigmatique important dans le rapport de la poésie avec la musique : la première est moins rigide qu'au préalable, et ne régit plus les implications de la seconde ; la situation, en réalité inversée, veut par conséquent que la musique 'définisse' le genre poétique, et non plus l'inverse. Le glossaire accompagnant le traité de Du Pont, établi par Véronique Montagne, définit par ailleurs la chanson comme une « forme poétique sujette aux règles musicales, d'une très grande variété et comportant un refrain. »²³⁴ Enfin, les éditions musicales elles-mêmes peuvent inscrire dans leur titre quelque information sur la nature de la chanson. Par exemple, Attaignant publie un volume de chansons dites « legeres »²³⁵, désignation relative aux textes à tendance grivoise le constituant.²³⁶ Dans l'extrait du privilège royal accordé à Du Chemin, publié dans les *Meslanges* de Certon de 1570, il est question de « Chansons, tant Spirituelles, que recreatives : à deux, à troys, à quatre, à cinq, à six ou à plusieurs parties »²³⁷ ; une fois encore, la seule réelle distinction semble s'opérer dans la nature du texte.

2.1.2. Mutations du rondeau dans la chanson

Les pages précédentes ont montré quelques parallélismes généraux prenant place entre la chanson et les *formes fixes*. Parmi ces dernières, le rondeau est celle qui semble avoir eu le plus d'influences sur les débuts du XVI^{ème} siècle, et sur la *chanson nouvelle*, puisqu'on retrouve des textes de rondeau mis en musique dans le courant du siècle, avec un respect très relatif et fluctuant quant aux prescriptions formelles qui en découlent.

Le texte *Ayme qui voudra*, publié ci-dessous sous la forme d'un rondeau en 1501 (fac-similé 2.3), démontre parfaitement les adaptations structurelles d'un tel poème dans sa mise en musique :

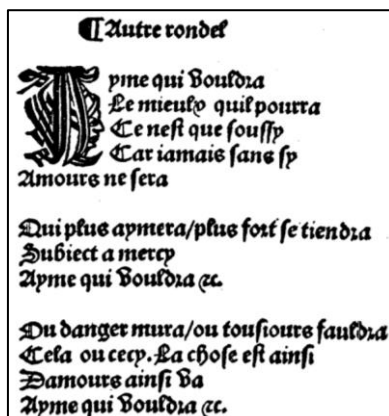
²³³ DU PONT, 2012, pp. 192-193.

²³⁴ DU PONT, 2012, p. 402, dans le glossaire établi par Véronique Montagne.

²³⁵ Voir : RISM B/I 1545|10 ; ainsi que : RISM B/I 1545|11.

²³⁶ On rencontre aussi les appellations de « nouvelles », « musicales » ; les chansons « antiques », « vieilles », « anciennes » et « esclues » désignent des rééditions, tandis que des recueils nommés « parangon » ou « difficile des chansons » apparaissent, sans toutefois s'apparenter à un genre précis. Voir : VALLAT, 2017, p. 51.

²³⁷ RISM A/I C 1718, p. 2.



Dans la chanson qu'il écrit sur ce texte, Gombert intègre la reprise du premier groupe, en ne suivant cependant pas la règle habituelle du rondeau, puisqu'il se contente de reprendre le premier vers. Il compose donc une musique à partir de ce qui est réellement écrit, et omet (volontairement ou non) le jeu implicite de la forme poétique. En plus de cela, il tronque le dernier cinquain, pour le réduire à un tercet, avant le vers de refrain final. La forme qui ressort de cette chanson est la suivante : *abcdefgha'ijka*,²³⁹ (tableau 2.9). Comme dans le rondeau traditionnel, le refrain apparaît donc à trois reprises, sous des formes toutefois constamment différentes.

Tableau 2.9 : *Ayme quiouldra*, Gombert/Vêrard, textes²⁴⁰

Vêrard	Nicolas Gombert
Ayme quiouldra	<i>Ayme quiouldra</i>
Le myeulx quil pourra	Le mieulx qui pourra
Ce nest que soussy	Ce n'est que soucy
Cariamais sans sy	Car iamais sans cy
Amours ne sera.	Amour ne sera
Qui plus aymera	Qui plus aymera
Plus fort se tiendra	Plus fort se tiendra
Subiect a mercy.	Subect a merchi
<i>Ayme quiouldra etc</i>	<i>Ayme quiouldra</i>
Du danger nuira	Ou dangier fauldra
Ou tousiours fauldra	-
Cela ou cecy.	Cela ou cecy
La chose est ainsi,	La chose est ainsi
Damours ainsi va	-
<i>Ayme quiouldra etc</i>	<i>Ayme quiouldra</i>

²³⁸ VÉRARD, [c. 1501], f. 84^r. BNF.

²³⁹ Les lettres en gras indiquent le vers de refrain.

²⁴⁰ RISM B/I 1544|13, ff. 5^v, 7^r.

Le procédé n'est pas inhabituel ; il correspond à ce que Dobbins définit comme la mise en musique d'un rondeau épigrammatique avec *rentrement*.²⁴¹ Une nuance toutefois à apporter est que si, dans certains cas, ces *rentrements* répètent une musique similaire en tous points, Gombert la retravaille à chaque réapparition. Ces pièces sont donc construites sur l'apparition d'un 'refrain' à trois reprises, à savoir un au début, un à la fin, et un au centre. Plus que le système même de refrain, que Perkins rattache déjà à la tradition (parfois lointaine) des *formes fixes*²⁴², c'est la position de celui-ci et son traitement au sein de la chanson qui sont révélateurs. Dans le rondeau, le refrain initial est repris à la fin, avec parfois la répétition des derniers vers ; le refrain central est, quant à lui, nettement raccourci du fait de la suppression de la deuxième partie.

Un autre poème, *Ceste fillette a qui le tetin point*, de Jean Molinet, a été publié dans de nombreux recueils, souvent de manière anonyme²⁴³ ; le *Jardin de Plaisance* en donne la version suivante, comparée ici à une version manuscrite et à une mise en chanson de Gabriel Coste (tableau 2.10) :

Tableau 2.10 : *Ceste fillette*, textes

<i>Jardin de plaisance</i> ²⁴⁴	Ms Français 1721 ²⁴⁵	Gabriel Coste ²⁴⁶
Ceste fillette a qui le tetin poit & est si gête & a les yeulx si vers Ne luy soyez ne rude ne divers Mais traitez la doucement & a point	Ceste fillette a qui le tetin point, Qui est tant gente et a les yeulx si vers Ne luy soyez ni rude ni pervers Mais la traitez doucement et a point	Celle fillette a qui le tetin point Qui es si belle & a les yeulx si vers Empoignez la couchez la a lenvers & gardez quelle ne crie point Parles a elle doucement & a point En la priant de plusieurs motz couvers & si ella les deux genoulx ouvers Dõez dedàs si vos estes en point
Despoissez vous & chemise et pourpoint Et la gectez sur un licet a lenvers	Despouillez vous et chemise et pourpoint Et la gectez sizr ung licet à l'envers	
<i>Ceste fillette a qui etc</i>	<i>Ceste fillette</i>	
Desserrez luy les genoulx bien a point En devisant de plusieurs motz couvers Incontinent que les [?] ouvers Donnez dedans et ne lespargnez point	Après cela si vous estes en ponct, Accollez la de long et de travers Et si elle a les deux genoulx ouvers Donnez dedans et ne lespargnez point	
<i>Ceste fillette a qui etc</i>	<i>Ceste fillette</i>	

On remarque aisément les différences apparaissant entre les deux versions poétiques, qui cependant conservent la forme du rondeau. En revanche, Coste réduit ce texte à un huitain, faisant ainsi fi de la *forme fixe*. Plus encore, dans ses *Meslanges* publiés par Du Chemin en 1570, Pierre Certon réduit le rondeau à un quatrain (tableau 2.11) :

Tableau 2.11 : Certon, *Ceste fillette*, texte²⁴⁷

Ceste fillette
Ceste fillette, à qui le tetin point Qui est si gente & a les yeulx si verds Ne luy soyez si rude ne divers : Mais traitez la doucement & appoinct.

²⁴¹ Voir : DOBBINS, 2006, p. 214.

²⁴² Voir : PERKINS, 1988, pp. 427-428.

²⁴³ Voir : DUPIRE, 1932, cité par : ARMSTRONG, 2000, p. 89.

²⁴⁴ VÉRARD, [c. 1501], f. cxx^v.

²⁴⁵ Ms. F-Pn, fr. 1721, f. 26^r.

²⁴⁶ RISM B/I 1540|16, f. 11.

²⁴⁷ RISM A/I C 1718, p. 22.

En plus de modifier, sans en laisser la moindre marque, la forme originelle de cette chanson, Certon en exempte toute grivoiserie pour en faire une chanson, sinon à tendance morale, du moins rappelant au destinataire du texte les bonnes mœurs à suivre²⁴⁸. Cette pratique se retrouve aussi dans les mises en musique des refrains des anciens rondeaux, ainsi que le note Kate van Orden :

Les paroles se rapprochaient de l'épigramme tout en préservant l'essence de la courtoisie à l'aide de notions déjà exprimées par des oxymorons et des codes disant les « regretz », « douleurs », et « tristesses » de l'amant malheureux.²⁴⁹

Tout en devenant plus brefs, des textes qui étaient à l'origine d'une taille conséquente se muent donc en une épigramme, et de licencieux un texte peut devenir moral. Peut-être faut-il encore voir dans ce type de procédé la réponse des compositeurs et éditeurs à une volonté des consommateurs de s'instruire des bonnes manières de la cour.

²⁴⁸ Cette affirmation ne s'applique que si l'on considère cette chanson comme étant réduite à un quatrain ; le texte pourrait en effet être un huitain dont la deuxième partie devrait être chantée sur la même musique que la première. Concernant le lien avec le texte de *forme fixe*, Bluteau précise : « Nous ne savons pas s'il faut chanter tout le triolet sur la musique de Certon (cette remarque vaut pour tous les fragments appartenant à des formes fixes). » BLUTEAU, 1993, p. 505.

²⁴⁹ VAN ORDEN, 2006, p. 369.

2.2. Le refrain dans la chanson française du XVI^{ème} siècle

A la lueur des quelques considérations précédemment évoquées, il apparaît que l'opposition souvent annoncée entre *forme fixe* et *chanson nouvelle* se construit, dans de certains cas, plus selon une continuité qu'une réelle rupture. Si cela concerne surtout les sources littéraires employées, il semblerait que les implications musicales soient elles-mêmes concernées.

Elément essentiel des structures en *forme fixe* – ainsi que de la *chanson rustique* –, le refrain répond à des règles précises et identifiables. Son emploi dans les chansons du corpus principal semble ainsi être un outil fiable pour aborder la question de l'inertie des structures de la génération précédente.

Dans les pages qui suivent sont tout d'abord présentés les textes constitués de refrains apparaissant dans le corpus principal et dans l'anthologie poétique de Lotrian ; trois poèmes, explicitement reliés aux *formes fixes*, sont abordés plus précisément. L'analyse se tourne ensuite vers le traitement des refrains dans la construction des chansons, en abordant la question du nombre d'apparitions, de la position et du traitement des refrains, ainsi que de leurs schémas cadentiels. En conclusion à ce chapitre, la question de l'usage du refrain comme élément définitionnel de la chanson est soulevée.

2.2.1. Les textes à refrain dans *La Fleur de Poésie*

Nous l'avons vu, ce que Lotrian nomme 'chanson' rejoint la définition donnée par Perkins dans sa tentative de typologie de la *chanson parisienne*, du moins concernant les aspects littéraires.²⁵⁰ Dans les compositions du corpus principal, les refrains apparaissent de deux manières : en deux parties (double apparition) ou en trois parties (triple apparition). Les refrains sont par ailleurs particulièrement présents dans les textes de la catégorie des 'chansons' (tableau 2.12) ; le reste du recueil de Lotrian ne comprend en effet que trois autres textes à refrain (deux huitains²⁵¹ et un quatrain²⁵²).

Tableau 2.12 : Distribution des refrains

Incipit	Entrée LFPF	Taille	Refrain			Compositeurs
			Double	Triple	Refrain	
Ce joly moys de May	Du moys de may	18		X		Passereau
L'aultre iour par ung matin	Ioyeuse rencontre	5			X	Forestier
Nostre vicaire ung iour de feste	Douzain d'ung curé	12			X	Le Cocq Le Heurteur
Au temps heureux	A une dame	14			X	Arcadelt Gervaise
On le m'a dict dague à rouelle	Rondeau	12		X		Certon
Va rossignol amoureux messenger	Chanson	12			X	Janequin

²⁵⁰ Voir : chapitre 1.2.2.1.6

²⁵¹ *Resveillez vous c'est trop dormy* (triple apparition) ; *A cinq cens diables la verolle* (triple apparition). Le texte *Pour ung plaisir qui si peu dure* présente, chez Lotrian, un retour du premier vers en fin de pièce ; cela semble cependant être un ajout de l'éditeur, puisque la source musicale sur laquelle il se base ne contient pas la réapparition de ce vers.

²⁵² *Reviens vers moy qui suis ta desolée* (double apparition).

Une belle jeune espousée	Aultre	12			X	Janequin
Secouez moy je suis toute plumeuse	Aultre chanson	11	X			Dambert Lys, F. de Janequin
Il estoit une fillette	Aultre chanson	20			X	Canis Janequin
Vray dieu tant j'ay le cueur gay	Aultre d'ung amoureux	6	X			Vassal
Ramonnez moy ma cheminée	Aultre	8		X		Hesdin
Faict elle pas bien	Aultre d'une dame	10	X			Santerre
Sur la rousée my fault aller	Aultre	10	X			Passereau Gero
Au joly chant du sansonnet	Aultre chanson	7			X	Passereau Gero
D'une dame je suis saisi	Aultre chanson	8			X	Villiers
Que n'est elle aupres de moy celle que j'ayme	Aultre chanson	7		X		Certon
Ce moys de May, au joly vert boquet	Aultre	11		X		Le Bouteiller
Frisque et gaillard, ung jour entre cent mille	Aultre	8			X	Clemens
Ung jour passé bien escoutoye	Aultre d'une jeune fiancée Estant aux estuves	9			X	Clemens
Une fille bien gorriere	Aultre	6			X	Clemens ou Janequin
Dictes vous que ne scay faire	Aultre	12	X			Des Fruz

Globalement, le refrain semble être peu représenté dans le répertoire profane des débuts de la Renaissance ; cela montrerait, d'après Van Orden, l'évidence de la désuétude du rondeau, précisant aussi que l'épigramme était alors la forme la plus en vogue.²⁵³ Le tableau ci-dessous (tableau 2.13) nous montre en effet que, dans l'entier du recueil de Lotrian, moins de 6% des textes comprennent un refrain ; ce chiffre est à peine plus élevé en ce qui concerne le corpus. En revanche, plus de 47% des textes de la catégorie 'chansons' du recueil contiennent un refrain ; ce chiffre grimpe à 60% en ce qui concerne les textes de la catégorie 'chansons' du corpus constitué pour la présente étude. Enfin, à l'intérieur même des textes à refrain, la structure à double apparition est majoritaire ; dans le cas des textes de la catégorie 'chansons' du recueil, cependant, les refrains à triple et à double apparition sont représentés de manière égale.

²⁵³ Voir : VAN ORDEN, 1994, pp. 25-26.

Tableau 2.13 : Répartition des refrains (recueil, corpus, chansons)²⁵⁴

RECUEIL	Textes du recueil	230	100%	
	Textes à refrain	13	5.65%	100%
	Double	7	3.04%	53.85%
	Triple	6	2.61%	46.15%
	Textes des chansons (recueil)	21	100%	
	Textes à refrain	10	47.62%	100%
	Double	5	23.81%	50%
	Triple	5	23.81%	50%
CORPUS	Textes du corpus	51	100%	
	Textes à refrain	3	5.88%	100%
	Double	2	3.92%	66.67%
	Triple	1	1.96%	33.34%
	Textes des chansons (corpus)	5	100%	
	Textes à refrain	3	60%	100%
	Double	2	40%	66.67%
	Triple	1	20%	33.34%

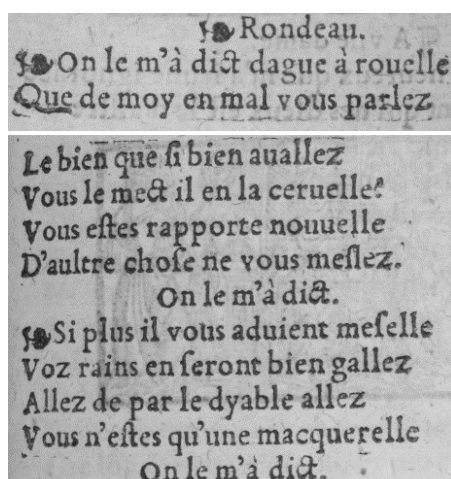
Ces chiffres ne donnent cependant pas d'indications sur la manière dont les refrains sont traités dans les chansons, et ne renseignent par conséquent pas sur leurs influences musicales et leurs ressemblances et dissemblances par rapport à celles-ci. Les analyses qui suivent abordent ces questions selon deux angles principaux : (1) les textes de chansons à refrain étant explicitement reliés à une *forme fixe* par Lotrian ; (2) les autres chansons à refrain, à double ou triple apparition. Ce second groupe est abordé plus précisément selon l'angle du positionnement des refrains dans le déroulement de la chanson, de leurs traitements contrapuntiques, et des procédés cadentiels qui les entourent et les définissent. Comme le démontrent les chiffres ci-dessus, les textes de la catégorie 'chansons' de Lotrian sont un lieu privilégié des compositions à refrain ; la question de l'importance du procédé du refrain comme élément constitutif de la 'chanson' est enfin proposée pour clore cette analyse.

2.2.2. Le rondeau et le triolet

Au sein des 'chansons' de Lotrian, un seul texte est nommé rondeau : *On le m'a dict dague à rouelle*. Celui-ci est présenté de manière standard pour les éditions littéraires d'alors, le premier hémistiche du vers, ou *rentrement*, indiquant la position du refrain (fac-similé 2.4). Si la *forme fixe* était respectée, ce rondeau suivrait le schéma $A_{1,2} B_{3,4} a_{5,6} A_{1,2} a_{7,8} b_{9,10} A_{1,2} B_{3,4}$ ²⁵⁵.

²⁵⁴ Les pourcentages sont arrondis au centième.

²⁵⁵ Les chiffres en indice indiquent les vers.



Dans la chanson qu'il propose sur ce texte, Certon ne suit pas cette structure. Comme il peut souvent advenir dans la *chanson nouvelle*, ainsi qu'il a été mentionné précédemment, du refrain central ne subsiste que le *rentrement* au sein de la composition. Ainsi, alors que dans un rondeau quatrain traditionnel les deux premiers distiques forment le refrain, ce dernier n'est, dans la chanson de Certon (fac-similé 2.5), composé que d'un vers à sa première apparition, et du premier hémistiche de celui-ci dans son apparition centrale (encadrés rouges). La particularité réside dans le fait qu'ici le refrain final ne réapparaît pas, mais que nous retrouvons à sa place un élément conventionnel de la chanson du XVI^{ème} siècle, à savoir la réitération des derniers vers (encadré bleu). Le présent rondeau textuel s'extirpe donc de sa forme dans la mise en musique, mais en conserve certaines marques structurelles.

Fac-similé 2.5 : Certon, *On le m'a dict dague a rouelle, superius*²⁵⁷

Cependant, si Certon intègre le *rentrement* au centre de la chanson, cette seconde apparition de ce qui semble être un refrain textuel diffère musicalement grandement de sa première apparition (exemple musical 2.1) :

²⁵⁶ LOTRIAN, 1543, ff. Gij^v-Gij^j. BNF, département Réserve des livres rares, RES-YE-2718.

²⁵⁷ RISM B/I 1540|16, f. 30. D-Mbs, cote Mus.pr. 182#Beibd.5.

Refrain 1

Vers 1 Vers 2

Superius
On le m'a dict, on le m'a dict, dague a-rou-el-le, Que de moy

Contratenor
On le m'a dict, on le m'a dict, dague a-rou-el-le, Que de moy

Tenor
On le m'a dict, on le m'a dict, dague a-rou-el-le, Que de moy

Bassus
On le m'a dict, on le m'a dict, dague a-rou-el-le, Que de moy

Refrain 2

17 Rentrement

S.
lez, On le m'a dict, on le m'a dict, Mais

C.
lez, On le m'a dict, on le m'a dict, Mais si plus

T.
lez, On le m'a dict, on le m'a dict, Mais si plus

B.
lez, On le m'a dict, on le m'a dict, Mais si plus

Outre les oppositions de traitements homorythmiques et imitatifs qui distinguent ces deux refrains, c'est surtout leur traitement cadentiel qui nous intéresse. Dans le premier refrain, le développement du premier hémistiché est tout d'abord interrompu, avant d'être repris et de continuer jusqu'à la fin du second hémistiché, où les quatre voix se rejoignent dans une cadence *parfaite* sur *do* (barre rouge). Le second refrain expose quant à lui deux fois le *rentrement*, liant les voix dans des *biciniums superius/tenor* et *contratenor/bassus*, et proposant une succession de cadences sur *sol* (barres bleues ; le *bicinium contratenor/bassus* évite par des silences (traitillés verts)). Outre ces traitements cadentiels dissemblables, les profils mélodiques de ces deux refrains ne partagent pas de matériel commun, si ce ne sont les encadrés orange des exemples ci-dessus ; le refrain est ainsi presque uniquement textuel. Avec cette chanson, Certon fait donc preuve d'un traitement très libre dans l'adaptation des éléments issus de la *forme fixe*. Deux autres textes sont décrits par Lotrian indirectement comme étant des rondeaux. Le premier est *Resveillez vous c'est trop dormy*, désigné par les termes « aultre en triolet ». Si l'édition de

²⁵⁸ Afin d'alléger l'appareil de notes, toutes les transcriptions (exemples musicaux) sont citées en annexe 1 de ce travail. Lorsqu'il existe une édition critique, cette dernière a servi de base à la transcription. Dans les autres cas, les sources primaires sont mentionnées.

Lotrian suit en effet la structure du rondeau, le texte tel qu'il est proposé par Janequin présente une structure bien différente (tableau 2.14) :

Tableau 2.14 : *Resveillez vous c'est trop dormy*, Janequin/Lotrian, textes

Janequin ²⁵⁹	Lotrian ²⁶⁰
Resveillez vous c'est trop dormy	Reveilléz vous c'est trop dormy
Faisons au dieu d'amours hommage	Faisons au dieu d'amours hommage
N'entendez vous point vostre amy	N'entendéz vous point vostre amy
Resveillez vous c'est trop dormy	Reveilléz vous c'est trop dormy,
N'entendez vous point vostre amy	Las il n'à bon jour ne demy
Qui chante d'amoureux ramaige	Pour aymer vostre personnage
Resveillez vous c'est trop dormy	Reveilléz vous c'est trop dormy
Las il n'a bon jour ne demy	Faisons au dieu d'amours hommage
Resveillez vous c'est trop dormy	
Las il n'a bon jour ne demy	
Pour aymer vostre personnage	
Resveillez vous c'est trop dormy	
Faisons au dieu d'amours hommaige	

En regard du recueil de Lotrian, le texte de la chanson de Janequin est en effet « 'farcî' de vers supplémentaires »²⁶¹. Il est intéressant de noter que, de par sa structure, la chanson de Janequin se rapproche plutôt de la *chanson rustique*, alors que le même texte est présenté comme un rondeau par Lotrian – deux origines formelles semblent donc pouvoir se confondre dans la présentation d'un même texte. Dans le cas présent, la chanson de Janequin²⁶² est antérieure à l'édition de Lotrian ; il se pourrait donc que le texte ait muté d'une forme rappelant la *chanson rustique* à la structure très codifiée du rondeau.

Le second de ces textes est titré « aultre huictain en triolet d'ung verolle ». En effet, la mise en page de ce texte suit la forme du rondeau triolet (tableau 2.15) :

Tableau 2.15 : Lotrian, *A cinq cens diables la verolle*, texte²⁶³

Forme du rondeau	Texte
A	<i>A cinq cens diables la verolle</i>
B	<i>Et le vaisseau ou je l'ay pris</i>
a	Je n'ay dent qui ne bransle ou crolle
A	<i>A cinq cens dyables la verolle</i>
a	La goutte me tue & affolle
b	Je suis dulceres tout espris
A	<i>A cinq cens dyables la verolle</i>
B	<i>Et le vaisseau ou je l'ay pris</i>

²⁵⁹ JANEQUIN, 1965, pp. 203-207.

²⁶⁰ LOTRIAN, 1543, f. D'.

²⁶¹ OUVARD, 1978, p. 211.

²⁶² RISM B/I 1538|11.

²⁶³ LOTRIAN, 1543, ff. d ij^v-d iij^r.

A la différence de la chanson *On le m'a dict dague à rouelle* de Certon, la chanson composée par Le Heurteur sur le texte *A cinq cens diables la verolle* est plutôt respectueuse des préceptes du refrain (exemple musical 2.2). En effet, le premier refrain expose dans leur entier les deux premiers vers. Cependant, les voix ne cadencent pas clairement avant la fin du second vers²⁶⁴, où elles se rejoignent dans une cadence *parfaite* (barre rouge), celle-ci étant précédée par une cadence au *bicinium* supérieur (barre bleue)²⁶⁵. Lors de sa deuxième apparition, le refrain reprend la structuration par *bicinium*, mais en permute les entrées. La tête du motif mélodique est clairement reconnaissable, mais sa succession est variée. Enfin, non seulement les voix ne cadencent pas, mais ce refrain central débute dans un tuilage avec le vers précédent, et se termine dans un nouveau tuilage avec le vers suivant. Le troisième refrain, enfin, est similaire au premier à l'exception de très légères variations au *contratenor*.

Exemple musical 2.2 : Le Heurteur, *A cent diables la verolle*, refrains

Refrain 1

Superius
A cent dia - bles la ve - rol - le, la

Contratenor
A cent dia - bles la ve - rol - - - le,

Tenor
A cent dia - bles la ve - rol -

Bassus
A cent dia - bles la

²⁶⁴ Tout au plus peut-on déceler, à la m. 6, une cadence *imparfaite* de type 5-6-8 de Zacconi entre le *superius* et le *bassus*, ce dernier continuant cependant sa phrase musicale, alors que le *tenor* achève le premier vers à la m. 8. Cette formation n'a, par définition, et considérant l'absence de dissonance, de cadence mélodique de *cantus*, et l'important tuilage des voix, pas le poids structurel de la cadence de la m. 13. Par ailleurs, le *superius* propose sa cadence mélodique habituelle aux mm. 4-5, mais l'altération du *do* n'est pas concevable, tandis que le *tenor* arrive sur l'octave par la tierce supérieure dans le flux de l'exposition de son motif en imitation ; le tout est fortement tuilé. Cette articulation ne revêt donc ici pas une réelle importance structurelle ; le constat est similaire en ce qui concerne le *bicinium contratenor/bassus* à la m. 5.

²⁶⁵ A cet endroit, le *bassus* évite la chute de quinte ; il n'est pas retenu comme structurellement important, car les voix sont organisées par *biciniums*, qu'il ne propose pas d'intervalle de quinte avec le *tenor* sur l'antépénultième note, et qu'il est à cet instant en tête de motif.

6

S. ve-rol-le, Et le vais-seau ou je la prins, &

C. & le vais-seau ou je la prins, ou je

T. - - - - le, Et le vais-seau ou je

B. ve - rol - - - le, Et le vais-seau ou je

11

S. le vais - seau ou je la prins,

C. la prins,

T. la prins, Je

B. la prins,

Refrain 2

17

S. cros - le, A cent dia - bles la ve-rol - le, La

C. bransle ou cros - le, A cent dia - bles la ve - rol-le, La

T. A cent dia - bles la ve - rol - le, La gout - te la

B. A cent dia - bles la ve - rol - le, La gout -

De l'étude de ces trois chansons, nous pouvons donc remarquer que les adaptations d'un texte en rondeau sont en proie à d'importantes dissemblances de traitement. Certon raccourcit le refrain initial à un seul vers, varie de manière importante le matériel mélodique et cadentiel du refrain central, et supprime le refrain final au profit d'une répétition des derniers vers. Janequin écrit une pièce proche de la *chanson rustique*, tandis que le même texte est relié à une *forme fixe* par Lotrian. Le Heurteur respecte quant à lui les emplacements des refrains et leurs tailles ; cependant, si les refrains initial et final sont similaires, le refrain central est traité de manière plus libre, et est intégré dans le flux contrapuntique des vers qui l'entourent.

2.2.3. Les refrains à double et à triple apparition

2.2.3.1. Position et traitement des refrains

Il a été démontré, dans le chapitre précédent, que des textes issus des *formes fixes* transmettent certains aspects structurels dans des mises en musique présentant malgré tout d'importantes libertés d'adaptation. De tels procédés peuvent aussi apparaître dans des pièces de prime abord *durchkomponiert*²⁶⁶, et dont les textes n'ont eux-mêmes aucun lien avec les habitudes poétiques des générations précédentes – du moins dans la présentation qu'en fait Lotrian. C'est le cas notamment de la chanson *Ramonnez moy ma cheminée* (tableau 2.16), du compositeur Nicolle des Celliers d'Hesdin :

Tableau 2.16 : Hesdin, *Ramonnez moy ma cheminée*, texte et structure musicale²⁶⁷

Texte	Structure musicale
<i>Ramonnez moy ma cheminée</i>	a
<i>Ramonnez la moy hault et bas</i>	b
Une dame la matinée	c
<i>Ramonnez moy ma cheminée</i>	a'
Disoit de chaleur forcenée	d
Mon amy prenons noz esbas	e
<i>Ramonnez moy ma cheminée</i>	a
<i>Ramonnez la moy hault et bas</i>	b'

Bien que les premiers vers réapparaissent au centre et à la fin de la chanson, il n'est pas évident, compte tenu de la thématique littéraire – d'entrée de jeu et sans détours grivoise –, qu'il s'agisse à l'origine d'un rondeau²⁶⁸ ; d'un autre côté, rien ne permet d'affirmer une origine rustique de

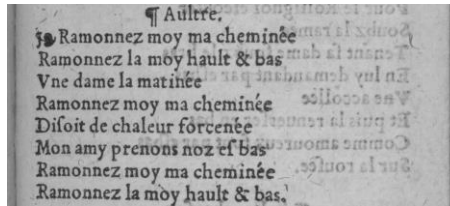
²⁶⁶ La définition suivante de ce terme est retenue pour ce travail : « the music of each stanza is different, not repeated from one stanza to the next as it is in strophic songs. [...] The recurrence of thematic motifs is of course not precluded. » TILMOUTH, 1980, p. 794.

²⁶⁷ RISM B/I 1536]4, ff. 22^v-23^r.

²⁶⁸ Je nuance ici le propos ; si, certes, le rondeau est généralement d'ordre mélancolique, il n'est pas impossible de trouver de parfaits contre-exemples, à l'instar de ce texte de Jean Molinet : « Les gros vis qui sont de plaign poing / Plains de vaines roides charnues / Ou sont-il il n'en est plus nulz / Il sont allez ailleurs au gaing / Veu qui frapoint si bon coing / Scavoir fault qu'ilz sont devenus / Les gros vis / Dames qui en aves besoing / Se ne les aves retenus

ce texte. Il se pourrait donc que nous soyons face à une chanson épigrammatique ; cette hypothèse est appuyée par le fait que Lotrian n'intègre pas ce texte à la catégorie des huitains, mais le range au sein des chansons. De plus, nous ne connaissons pas de source poétique antérieure à la première publication musicale de cette chanson. Enfin, il est à remarquer que ce qui fait office de vers de refrain n'est pas, dans l'édition de Lotrian (fac-similé 2.6), typographiquement représenté comme un *rentrement*, à la différence d'*On le m'a dict dague à rouelle* (voir le fac-similé 2.4), qui mettait celui-ci en retrait :

Fac-similé 2.6 : Lotrian, *Ramonnez moy ma cheminée*²⁶⁹



Malgré ces éléments, il est impossible d'affirmer avec certitude que ce texte ne trouve pas son origine dans la forme du rondeau. Par ailleurs, la thématique du 'ramoneur de cheminées' découle d'une tradition déjà bien établie du théâtre français. Le sujet équivoque du ramoneur prend en effet sa source dans le Moyen Âge, dont il nous reste une célèbre farce :

Tout y est centré sur une équivoque grivoise, empruntée à la vie professionnelle des ramoneurs de cheminées : les hommes, avec leur gaule (le « ramon » du ramoneur) offrent leurs services aux dames pour les alléger (leur procurer du plaisir) en ramonnant leur cheminée (intime) « hault et bas », et « au costé » et « au parmy ».²⁷⁰

Il n'était pas rare que les utilitaires quotidiens, les services, la nourriture, etc., soient utilisés à des fins métaphoriques ; dans le cas présent celle-ci est particulièrement crue et ne laisse guère de place au doute.²⁷¹ Concernant la farce, le propos était accentué par le jeu et les gestes, de telle sorte que « ce qui était dit importait moins que la manière dont on le disait »²⁷². Le ramoneur de la farce est cependant moins gaillard que celui de la chanson ; vieux, impuissant, ventripotent, sa femme ne souhaite plus « prendre avec lui [ses] ébats »²⁷³. Notons par ailleurs que la farce débute par une chanson du ramoneur et de son valet.²⁷⁴

Pour revenir à la pièce d'Hesdin, les éléments en gris de la présente colonne de droite (voir le tableau 2.16) montrent que, dans la mise en musique d'un texte dont la nature n'est potentiellement pas issue d'une *forme fixe*, transparait tout de même le 'squelette' de l'ancien

/ Passer vous fauldra des menus / Car je pense qu'il sont bien loing / [Les gros vis] ». Ms. Français 2375, f. 126^r. Ce texte a le terme « chanson » pour *incipit*.

²⁶⁹ LOTRIAN, 1543, f. Giiij^r. BNF, département Réserve des livres rares, RES-YE-2718.

²⁷⁰ TISSIER, 1999, p. 39.

²⁷¹ Voir : VISSIÈRE, 2007, p. 100.

²⁷² TISSIER, 1999, p. 40.

²⁷³ TISSIER, 1999, p. 49.

²⁷⁴ « Ramenez vos cheminées, / Jeunes femmes, ramenez / [...] En nous payant nos journées, / Ramenez vos cheminées ! / [...] En nous payant nos journées, / Retenez-nous, retenez ! / Ramenez vos cheminées, / Jeunes femmes, ramenez ! ». TISSIER, 1999, p. 41.

rondeau, dont la structure est appliquée à chaque vers distinct. Si les trois vers ne faisant pas partie du refrain sont mis en musique de manière *durchkomponiert*, les parties *a* et *b* suivent en revanche la disposition précise de la *forme fixe*, avec une reprise centrale cependant fortement variée. De plus, comme dans le rondeau, le premier refrain, bipartite, est suivi d'une demi-strophe puis d'un demi-refrain, avant de proposer une nouvelle strophe en deux parties, suivie du dernier refrain bipartite.

Avec cette chanson, Hesdin offre le témoignage d'un autre type de chanson hybride, dans lequel s'inscrit d'une part la forme du rondeau – par l'apparition du refrain, les emplacements de celui-ci, mais aussi la place de chaque vers dans l'économie globale de la structure musicale – et, d'autre part, le traitement *durchkomponiert* apposé aux 'strophes' de la chanson. Il se pourrait donc que, dans le cas de cette chanson grivoise, l'ancienne *forme fixe* du rondeau ait 'contaminé' la mise en musique, afin de donner une forme mêlant un usage traditionnel du refrain par distorsion de la nature syntaxique du poème à la dimension *durchkomponiert* volontiers associée à la chanson.

A l'image de *Ramonnez moy ma cheminée*, le refrain de *Ce moys de may au joly vert bosquet* (fac-similé 2.7), mis en musique par Jean le Bouteiller, est constitué d'un unique vers, qui réapparaît en entier dans sa position centrale (encadrés rouges).

Fac-similé 2.7 : Le Bouteiller, *Ce moys de may au joly vert bosquet*, *superius*²⁷⁵

224

Superius

Ce moys de may au ioly uert bosquet ce moys de may au ioly uert bosquet Cest ung plaisir q̄ de stre soubz lombra
 ge Cest ung plaisir que de stre soubz lōbrage que de stre soubz lōbrage Lūg fait chapeaux ij laultre fait ung bouq̄t
 laultre fait ung bouquet ij Ce moys de may au ioly uert bosquet ce moys de may au ioly uert bosquet Tout
 cueur fāsche lors reprēt son coura ge Le rosignol en son plaisant langai ge fait rage au bosq̄t
 ge ij Son chāt ramage triumphe asis sur la fleur du muguet Ce moys de may ce moys de may au ioly
 uert bosquet ce moys de may au ioly uert bosquet au ioly uert bosq̄t ce moys de may au ioly uert bosquet ij.

Une version tronquée aurait voulu que seul le *rentrement*, s'arrêtant à la césure, apparaisse en cet endroit. Ce traitement est similaire à celui retrouvé dans *Que n'est elle auprès de moy celle*

²⁷⁵ RISM B/I 1542|13, f. viii^v. D-Mbs, cote Rar. 900-1/35.

que j'ayme de Certon (tableau 2.17), bien que dans ce dernier cas les deux paires de couplets soient, à quelques variations près, similaires.

Tableau 2.17 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, structure musicale et organisation cadentielle²⁷⁶

Vers	Texte	Refrain/couplet	Structure musicale	Cadence transitoire
1.	Que nest elle aupres de moy celle que jayme	R	a	Sol
2.	Jay este amoureux dune assez belle dame	C	b	Ré
3.	Elle ma fait coqu* dont jay este infame	C	c	Sol
4.	Que nest elle aupres de moy celle que jayme	R	a'	Sol
5.	Ung aultre amye ay fait qui a bon bruit et fame	C	b'	Ré
6.	Mais si trompe jen suys jamais naymeray femme	C	c'	Sol
7.	Que nest elle aupres de moy celle que jayme	R	a''	Sol

A l'hémistiche du troisième vers de la chanson de Certon (exemple musical 2.3), le mot « coqu » fait cependant l'objet d'un traitement qui ne reviendra pas par la suite :

Exemple musical 2.3 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, « coqu »

24

Superius
el - le ma fait co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, dont j'ay es

Contratenor
el - le ma fait co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, dont j'ay es

Tenor
co - qu, co - qu, co - qu, dont

Bassus
el - le ma fait co - qu, co qu, co qu, co qu, co - qu, dont

Avec ce bref motif homorythmique et syncopé, Certon crée une emphase rhétorique sur un mot-clef du poème ; en effet, ce dernier débute à la manière d'un texte de cour, avant que ne soit révélée, au troisième vers, l'origine de la détresse du narrateur. Avec cette insertion, Certon brise la structure à répétition de la chanson pour en souligner la thématique ; dans cette chanson, si certains éléments de structure prédéfinie transparaissent, l'évolution sémantique impose sa nécessité formelle.

Dans les chansons proposant un refrain à double apparition, celui-ci se présente en introduction et en conclusion de la pièce, sans réapparition centrale. Mis à part quelques variations rythmiques, les refrains introductif et conclusif sont généralement similaires ; c'est le cas de *Faict elle pas bien*, de Santerre. Dans la chanson *Vray dieu tant j'ay le cuer gay*, de Vassal, outre de rares adaptations insignifiantes, un seul passage, au début du refrain conclusif du *tenor*, diffère du refrain introductif (exemple musical 2.4) :

²⁷⁶ RISM B/I 1542|13, ff. 3^v-4^r.

Exemple musical 2.4 : Vassal, *Vray dieu tant j'ay le cueur gay*, refrains

Tenor, mm. 1-3
 Tenor, mm. 29-31

Refrain introductif
 Vray dieu tant j'ay le cueur

Refrain conclusif
 houp-pe gay, Vray dieu tant j'ay le cueur gay, vray dieu tant j'ay le cueur

L'encadré rouge ci-dessus délimite un simple ajout au refrain originel ; cette occurrence terminée, le refrain conclusif est ensuite similaire au refrain introductif.

Le procédé est semblable dans la chanson *Dictes vous que ne scay faire*, de Des Fruz (exemple musical 2.5). Le refrain final, similaire au refrain initial, est précédé d'un appel de la basse (encadré rouge) superposé à la cadence du vers précédent (bleu).

Exemple musical 2.5 : Des Fruz, *Dictes vous que ne scay faire*, refrains

Refrain introductif
 Superius: Di - ctes vous que ne scay fai - re,
 Contratenor: Di - ctes vous que ne scay
 Tenor: Di - ctes vous que
 Bassus: Di - ctes

Refrain final
 S.: pe - tit, Di - ctes vous que ne scay fai - re
 C.: ap - pe - tit, Di - ctes vous que ne scay
 T.: pe - tit, Di - ctes vous que
 B.: ap - pe - tit, Di - ctes vous, di - ctes

Ces furtives insertions en amont d'une nouvelle section ne changent rien à la structure de la chanson et n'ont aucun impact sur l'organisation contrapuntique du refrain final en regard du refrain introductif. Elles jouent malgré tout un rôle articulatoire important, en annonçant le retour d'un élément préalablement entendu, et en dévoilant la structure d'une chanson avant que celle-ci ne soit totalement déployée.

Le poème *Sur la rousée my fault aller* présente une structure particulière, formée d'une suite de deux distiques et de deux tercets²⁷⁷, et dont le dernier vers de chaque groupe est un tétrasyllabe précédé d'un ou deux octosyllabes (tableau 2.18) :

Tableau 2.18 : Lotrian, *Sur la rousée my fault aller*, structure textuelle²⁷⁸

Vers	Texte	Rime	Syllabes	Taille
1.	Sur la rousée my fault aller	a	8	Distique
2.	La matinée	a	4	
3.	Pour le Rossignol escouter	a	8	Distique
4.	Soubz la ramée	a	4	
5.	Tenant sa dame soubz le bras	b	8	Tercet
6.	En luy demandant par esbas	b	8	
7.	Une accollée	a	4	
8.	Et puis la renverser en bas	b	8	Tercet
9.	Comme amoureux font par esbas	b	8	
10.	Sur la rousée	a	4	

De fait, le dernier vers, tétrasyllabique, et qui clôt le second tercet, correspond aussi au premier hémistiche du premier vers ; en cela, il consiste, du moins poétiquement parlant, en un refrain tronqué. De ce poème, deux chansons font partie du corpus principal ; cependant, ni Passereau ni Gero ne profitent de ce rappel poétique qui aurait pu induire la présence d'un refrain final. Tous deux répètent en revanche le dernier tercet de la chanson, s'alignant ainsi sur les préceptes structurels de la *chanson nouvelle*.

Une autre chanson du corpus contient un rappel textuel final, sans pour autant que ce soit un refrain à proprement parler : il s'agit de la fricassée *Je prens en gré la dure mort*, de Crespel (exemple musical 2.6) :

²⁷⁷ Kate van Orden, se basant sur la composition de Millot, en propose un autre découpage : « Sur la rousée my fault aller la matinée, / Pour le Rossignol escouter soubz la ramée, / Tenant sa dame soubz les bras, / En luy demandant par esbas une acollée / Et puis la renverser en bas, / Sur la rousée. *Et puis la renverser en bas, / Comme amoureux font par esbas, / Sur la rousée* ». VAN ORDEN, 1994, p. 27. Cependant, Lotrian propose bien le texte en tétrasyllabes et octosyllabes, et non en alexandrins.

²⁷⁸ LOTRIAN, 1543, f. h^v.

Exemple musical 2.6 : Crespel, *Je prens en gré la dure mort* (fricassée), début et fin

Introduction

Superius
Je prens en gre la du - re mort,

Contratenor
J'en suis gal-lans qui d'en-vi-eulx ef-fort, Ros-si-gno-let qui

Tenor
Res-jou-ys-sons nous a cest heu - re, En-tre vous fil - les de quinze

Bassus
Tou - tes les

Conclusion

44

S.
Je prens en gre la du - re mort.

C.
Tant que vi-vray en ai - ge flo - ri - ssant.

T.
En dan - gier suis, my lai - rez vous.

B.
Tou - tes les nuyczt.

La voix de *superius* expose, tout au long de la composition, le huitain *Je prens en gré la dure mort*²⁷⁹ ; le dernier distique est, selon les habitudes du genre, repris à la fin de la pièce. Cependant, alors que la chanson pourrait s'arrêter ainsi, quelques mesures viennent faire office de conclusion, au sein de laquelle réapparaissent, à la manière d'un refrain fortement varié, des éléments de l'introduction de la chanson. Pour le *superius*, hormis la fin de phrase, le premier vers est réexposé tel quel. Le *contratenor* profite d'une similarité de la tête du profil mélodique pour introduire le texte de *Tant que vivray en aige florissant* à la place de *J'en suis gallans qui d'envieux effort*. Enfin, le *tenor* offre un matériel nouveau, tandis que le *bassus* réintègre *Toutes les nuycztz*, cependant en valeurs doubles. Cette réapparition finale de l'introduction de la chanson, sous certains aspects fortement variée et sous d'autres très fidèle, pourrait correspondre structurellement aux chansons à refrain à double apparition précédemment évoquées. Cependant, dans le cas de ce texte, ni le poème reporté par Lotrian, ni les chansons des autres compositeurs (Clemens, Baston et Susato) ne proposent une telle structure à refrain. Crespel fait donc preuve, concernant la mise en musique de ce texte, d'une certaine originalité structurelle, ce d'autant plus si l'on considère la double implication des procédés finaux de la

²⁷⁹ Celui-ci correspond, à quelques variantes près, au texte de Lotrian.

chanson : l'un demandant la répétition de l'ultime distique, l'autre la réapparition des premiers vers.

Le texte *Secouez moy je suis toute plumeuse*, mis en musique par trois compositeurs, offre un exemple très instructif quant aux choix formels opérés dans trois chansons différentes, dont la structure est parfois dissemblable. Le tableau présenté ci-dessous (tableau 2.19) en résume les principaux aspects :

Tableau 2.19 : Ouvrard, *Secouez moy je suis toute plumeuse*, structures musicales²⁸⁰

Vers	Texte	Refrain/ couplet	DAMBERT	DE LYS	JANEQUIN
			Structure musicale	Structure musicale	Structure musicale
1.	Secouez moy je suis toute plumeuse	R	A	A	A
2.	Secouez fort ce n'est pas à demy	R	-	A'	-
3.	Que dira l'on si je m'en voys ainsi	C	B	B	B
4.	En vous en venez madame l'amoureuse	C	C	C	C
5.	En vous en venez de veoir le vostre amy	C	C'		C'
6.	Secouez fort ce n'est pas a demy	C (ou R)	D	D	D
7.	A secouer je ne suis paresseuse	C	-	-	E
8.	Et hault et bas et au meyllieu aussy	C	-	-	F
9.	J'aymeroyz mieulx cent foys estre croteuse,	C	E	E	G
10.	Car l'on diroit du jardin doit venir,	C	F	F	-
11.	Ou du moulin comme femme peneuse	C	G	G	-
12.	Secouez moy je suis toute plumeuse.	R	A	A	A'A''
13.	Secouez fort ce n'est pas à demy	R	-	/:A':/coda	-

Lys est le seul compositeur à mettre en musique les deux premiers vers, tandis que Dambert et Janequin omettent le second. Ce deuxième vers revient cependant chez tous les compositeurs, en tant que sixième vers du tableau ci-dessus. Malgré cela, à cet emplacement, aucun compositeur, et pas même Lys, n'intègre de refrain musical ; ce vers est donc ici considéré comme un couplet. Enfin, chaque compositeur intègre un refrain musico-poétique initial et un refrain final ; suite à la reprise du dernier vers, la composition de Lys a la particularité supplémentaire d'intégrer une coda. En somme, si Lys esquivé la structure à refrain à triple apparition, la structure à refrain à double apparition est respectée par les trois compositeurs.

Par l'étude des refrains, il a été remarqué que leur emplacement comme leur traitement peuvent être révélateurs d'une origine structurelle remontant aux habitudes des *formes fixes*. Si dans certains cas le texte peut avoir une origine de rondeau, il apparaît que des poèmes plus modernes, tels que des épigrammes, laissent transparaître des procédés formels similaires. Parmi les variations apportées aux refrains, c'est surtout le refrain central qui est touché ; dans certains cas, plutôt rares, le refrain complet réapparaît, mais c'est majoritairement le *rentrement* qui est seul mis en musique. Si ces refrains démontrent souvent, par leur structure et leur emplacement (un refrain complet au début et à la fin, et un demi-refrain au centre), une inertie des *formes fixes*, les couplets sont généralement d'un traitement nettement plus libre ; il résulte

²⁸⁰ Le texte et les schémas structurels sont tirés de : OUVRARD, 1979, vol.1, p. 263. Il se peut que ces schémas structurels diffèrent légèrement de ceux proposés pour les mêmes chansons dans le présent travail.

de ces deux types de procédés une conception hybride de la structure des chansons. Mais il semblerait aussi que les résurgences textuelles n'incluent pas nécessairement de refrain musical ; en effet, dans de très rares cas, des réapparitions finales de textes initiaux se détournent de la répétition musicale – le texte en question, *Sur la rousée my fault aller*, est ainsi traité dans ses deux mises en musique distinctes. Il semblerait donc qu'il existe des éléments objectifs distinguant les refrains de simples réapparitions. Quoi qu'il en soit, la majorité des pièces étudiées ci-dessus démontrent une structure hybride, intégrant à la fois des procédés de répétition sous forme de refrain et des éléments d'écriture *durchkomponiert*.

2.2.3.2. Les cadences des chansons à refrain

Qu'en est-il de ces cadences dans les chansons 'libres' de structure explicite du XVI^{ème} siècle (à la différence des *formes fixes*, demandant une structuration implicite de la part de l'exécutant) ? Ainsi qu'il a été démontré précédemment, Le Heurteur, dans *A cent diables la verolle*, n'utilise que très peu la cadence *parfaite* pour marquer la transition entre deux vers ; celle-ci n'intervient en effet qu'à la fin du refrain initial et final, mais n'encadre pas le refrain central (voir l'exemple musical 2.2). Tout au plus peut-on déceler une autre cadence, *molle* (l'altération du *bassus* apparaît dans la source), marquant le passage du cinquième au sixième vers (exemple musical 2.7) :

Exemple musical 2.7 : Le Heurteur, *A cent diables la verolle*, cadence du vers 5²⁸¹

The musical score consists of four staves, each with a different voice part: Superius (top), Contratenor, Tenor, and Bassus (bottom). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. A vertical red line is placed at the end of the line, indicating a cadence. The lyrics for each voice part are: Superius: 'gout - te me tue & af - fol - le, Je suys dul'; Contratenor: 'me tue & af - fol - le, Je suys dul'; Tenor: 'me tue & af - fol - le,'; Bassus: 'me tue & af - fol - le,'.

Celle-ci est par ailleurs précédée d'une cadence *parfaite* – n'apparaissant pas dans cet exemple – voyant ensuite se répéter le même vers. Cette chanson est donc structurellement construite autour de schémas cadentiels hiérarchiquement importants, marquant une articulation en trois temps. L'emplacement central de la chanson semble donc être, dans ce cas, un lieu structurel important autour duquel s'articule la composition, à la manière de la cadence médiane des *formes fixes* des générations précédentes.

²⁸¹ Le texte est le suivant : « A cent diables la verolle / Et le vaisseau ou je la prins / Je nay dent qui ne bransle ou crosle / A cent diables la verolle / La goutte me tue et affolle / Je suys dulceres tout esprins / A cent diables la verolle / Et le vaisseau ou je la prins ».

Concernant *Ramonnez moy ma cheminée* d’Hesdin (exemple musical 2.8), le refrain interne est bien pourvu d’une cadence *parfaite* :

Exemple musical 2.8 : Hesdin, *Ramonnez moy ma cheminée*, refrain central

L’analyse des cadences médiane et finale de cette chanson montre par ailleurs que la première est *parfaite* sans être sur la *finalis*, tandis que la seconde est *parfaite* et sur la *finalis* – cette structuration contrastante n’est pas nécessairement de mise ; par exemple, les cadences des refrains central et final de *Ce moys de may au joly vert bosquet* sont les deux sur la *finalis* et, compte tenu de la non-troncation du refrain, absolument similaires.

Avec des cadences *parfaites* marquant les trois refrains (et aucune autre transition entre deux vers), *Ramonnez moy ma cheminée* montre, une fois encore, une articulation autour de trois temps forts de la chanson. A l’inverse, une chanson à refrain interne comme *Que n’est elle auprès de moy celle que j’ayme* (voir le tableau 2.17), en plus de nombreuses autres cadences internes (souvent à l’hémistiche), intègre une cadence *parfaite* à la fin de chaque vers.

Concernant les chansons à refrain à double apparition, la composition de Vassal propose l’organisation cadentielle transitoire suivante (tableau 2.20) :

Tableau 2.20 : Vassal, *Vray dieu tant j’ay le cueur gay*, organisation cadentielle²⁸²

Vers	Texte	Refrain/couplet	Cadences transitoires
1.	Vray dieu tant jay le cueur gay	R	Sol
2.	Jay mene mamye joly au vert gay	C	-
3.	En ung lieu fort loing de gent	C	Ré
4.	La jay fait dansser son corps gent	C	Sol
5.	La dansse du houppe gay	C	-
6.	Vray dieu tant jay le cueur gay	R	Sol

Malgré l’absence d’un refrain central, trois observations sont à faire concernant les emplacements cadentiels :

²⁸² RISM B/I 1546|11, ff. 4^v, 5^r.

- Une cadence termine chacun des deux refrains ;
- Les vers centraux de la composition sont un lieu privilégié des cadences ;
- L'emploi de *brèves* est récurrent dans les cadences centrales (une *brève* pointée au *superius* sur la cadence du troisième vers, une *brève* au *tenor* sur la cadence du quatrième vers), ainsi que le montre l'exemple musical 2.9 ci-dessous.

Exemple musical 2.9 : Vassal, *Vray dieu tant j'ay le cueur gay*, cadences des vers 3 et 4

Vers 3

Superius: lieu fort loing de gent, La

Contratenor: de gent, La j'ay fait dan-ser son corps

Tenor: lieu fort loing de gent, La j'ay fait dan - ser

Bassus: lieu fort loing de gent, La j'ay fait dan - ser son corps

Vers 4

S.: gent, La dan - se du houp-pe gay,

C.: corps gent, La dan - se du houp-pe gay, houp-pe gay, houp-pe

T.: gent, La dan - se du

B.: La dan - se du houp-pe gay, houp-pe gay,

Même si, dans le cas de cette chanson de Vassal, nous sommes face à un texte à refrain à double apparition qui semble de prime abord n'avoir structurellement aucune filiation avec le rondeau, il apparaît que certains paramètres formels de cette *forme fixe* ont migré dans la pratique compositionnelle ayant mené à l'écriture de *Vray dieu tant j'ay le cueur gay*. C'est du moins ce que semble indiquer l'usage cadentiel, présent à la fin des refrains et, malgré l'absence de refrain central, au milieu de la chanson ; il faut ajouter à cela l'usage encore fréquent des valeurs de *brèves* dans les cadences centrales, qui sont d'hypothétiques témoins de l'ancienne cadence médiane.

Dans *Faict elle pas bien*, Santerre (tableau 2.21) encadre les refrains par des cadences *parfaites* sur *fa* : à la fin du premier refrain (vers 2), avant le second refrain (vers 8) et à la fin de celui-ci

(vers 10). Au centre de la chanson (vers 4), une cadence *parfaite* sur *do* comprend toutes les voix.

Tableau 2.21 : Santerre, *Faict elle pas bien*, organisation cadentielle²⁸³

Vers	Texte	Refrain/couplet	Cadences transitaires
1.	Faict elle pas bien	R	-
2.	Daymer qui luy donne	R	Fa
3.	Elle est belle et bonne	C	-
4.	Et si ne vault rien	C	Do
5.	Elle ayme le myen	C	-
6.	Non pas ma personne	C	Do
7.	Et si sabandonne	C	-
8.	A qui luy dict rien	C	Fa
9.	Faict elle pas bien	C	-
10.	Daymer qui luy donne	R	Fa

Particulièrement marquée, la cadence *parfaite* sur *do* du quatrième vers apporte un instant articulatoire unique²⁸⁴ au flux de la chanson (exemple musical 2.10) :

Exemple musical 2.10 : Santerre, *Faict elle pas bien*, cadence du vers 4

En plus des paramètres décrits ci-avant, cette cadence voit lui succéder une nouvelle organisation vocale, inouïe jusqu'alors, débutant au vers 5 par deux *biciniums* homorythmiques. Pour la chanson *Dictes vous que ne scay faire*, Des Fruz adopte lui aussi une structure motivique et cadentielle très régulière (tableau 2.22). Tandis que le refrain, construit sur un distique, cadence à la fin de chaque vers, les couplets qui suivent sont établis sur des distiques unitaires, puisque la cadence n'apparaît systématiquement qu'à la fin du second vers.

²⁸³ RISM B/I 1536|4, 1536, ff. 23^v-25^r.

²⁸⁴ A la différence de la cadence du vers 6, qui ne comprend que le *bicinium* supérieur, tandis que le *bicinium* inférieur tuile sur le poser cadentiel – le *tenor* évite ainsi la cadence mélodique de *bassus*.

Tableau 2.22 : Des Fruz, *Dictes vous que ne scay faire*, structure musicale et organisation cadentielle²⁸⁵

Vers	Texte	Refrain/couplet	Structure musicale	Cadence parfaites
1.	Dictes vous que ne scay faire	R	a	Ré
2.	Damourettes jolyettes le deduit	R	b	Sol
3.	Le cure & sa commere	C	c	/
4.	Estoint couches sur ung lict	C	d	Sol
5.	Elle luy faisoit priere	C	c'	/
6.	De confesser ung petit	C	d'	Sol
7.	Il se fist quelque mistere	C	e	/
8.	Car on branloit le chalit	C	d''	Ré
9.	Et jentendis le compere	C	f	/
10.	Disant dung grant appetit	C	g	Sol
11.	Dictes vous que ne scay faire	R	a'	Ré
12.	Damourettes joliettes le deduit	R	b'	Sol

La deuxième partie des distiques (*d*) présente systématiquement un caractère très conclusif, de par la cadence sur *sol*, et l'écriture peu ou pas tuillée prenant place dans la succession des vers. Par exemple, dans le cas du vers 6 (exemple musical 2.11), le *bicinium superius/tenor* cadence sur *sol* à la m. 27, tandis que le *contratenor* et le *bassus* évitent ; une fois la cadence établie, le septième vers débute à toutes les voix hormis le *tenor*, dont la valeur de *brève* prolonge la sonorité cadentielle. A remarquer aussi, au *bicinium superius/tenor*, la cadence sur *ré* de la m. 25 (bleu), ainsi que la répétition du profil mélodique du *superius* (vert), éléments participant à l'accentuation du caractère clos de la fin de ce distique.

Exemple musical 2.11 : Des Fruz, *Dictes vous que ne scay faire*, cadence du vers 6

Il ressort de cette approche des usages cadentiels dans les chansons que le refrain est un lieu privilégié de l'articulation structurelle, en particulier en ce qui concerne les refrains initial et final, l'éventuel refrain central, en proie à de possibles variations, pouvant être d'importance hiérarchique moindre. De plus, il apparaît que les sections centrales des chansons, lorsqu'elles ne comprennent pas de refrain, peuvent elles-mêmes être marquées par des cadences

²⁸⁵ RISM B/I 1538|19, ff. 23^v-24^r.

hiérarchiquement fortes en comparaison des autres sections de la chanson ; dans de tels cas, il semblerait que l'usage de la cadence médiane des *formes fixes*, instant structurel particulièrement marqué au centre de la composition, ait parfois survécu à l'abandon du genre pour se retrouver dans les chansons de ce second quart de siècle²⁸⁶.

2.2.4. Le refrain comme élément constitutif de la chanson

S'accordant sur Sébillet, qui donne une définition peu précise de la chanson, Ouvrard questionne l'emploi définitionnel du terme pour les textes de *La fleur de poesie françoise* prenant place à la fin du recueil. Parmi ceux-ci, plusieurs présentent un refrain final : *Secouez moy je suis toute plumeuse*, *Vray dieu tant j'ay le cueur gay*, *Ramonnez moy ma cheminée*, *Faict elle pas bien*, *Sur la rousée my fault aller*, *Que n'est elle aupres de moy celle que j'ayme*, *Ce moys de may au joly vert bosquet*, et *Dictes vous que ne scay faire*. Le refrain peut-il être considéré comme constitutif de la chanson, pour reprendre l'hypothèse d'Ouvrard ? La définition du refrain lui semble problématique ; en effet, Ouvrard analyse les cinq versions littéraires (dont trois musicales) de *Secouez moy je suis toute plumeuse*, et remarque :

Les variantes vont jusqu'à affecter la taille même, qui va de 9 à 12 vers décasyllabiques [...]. Le refrain lui-même se trouve sous deux formes : le seul premier vers [...], ou les deux premiers vers [...], en position inversée dans ce qu'on peut considérer comme la source la plus complète [...]. Cela confirme qu'il ne saurait s'agir d'un rentrement, mais bien d'un réel refrain.²⁸⁷

Partant de ce constat, Ouvrard émet deux hypothèses : (1) La présence d'un refrain final est une composante de la chanson ; (2) Les 'anomalies' dans la proposition du refrain, telles que l'inversion des vers constitutifs, font état d'un refrain n'étant pas issu d'un *rentrement*.²⁸⁸ Considérant les nombreuses mutations auxquelles est confronté un texte lorsqu'il est mis en musique, la seconde hypothèse n'est aucunement vérifiable ; en effet, si le traitement musical ne suit pas nécessairement la forme d'un texte préalable, il faut se rappeler deux points essentiels :

- La forme poétique peut être transformée dans la mise en musique.
- La forme musicale peut faire appel à des éléments structurels prédéfinis sans nécessairement que le texte ne soit tributaire de ces derniers.

En somme, nous avons remarqué que les refrains sont proportionnellement majoritaires dans les pièces n'étant pas classées par Lotrian par tailles ; ces dernières ne comprennent en effet qu'un texte à refrain à triple apparition et trois textes à refrain à double apparition. Dans la

²⁸⁶ Cette hypothèse rejoint une observation soulevée par Kate van Orden, à propos du chansonnier de Marguerite d'Autriche : « La moitié des chansons sont des rondeaux ou proches du rondeau, mais seule la moitié de ceux-ci comporte un texte entier [...]. On peut dire que les autres sont aussi des rondeaux à cause de certaines concordances, ou qu'ils doivent l'être parce qu'ils utilisent la cadence médiane qui est typique de cette forme musicale. » VAN ORDEN, 2006, p. 368.

²⁸⁷ OUVRARD, 1979, vol. 1, p. 33.

²⁸⁸ Voir : OUVRARD, 1979, vol. 1, p. 33.

chanson, le refrain à triple apparition est encore très présent, mais sous une forme explicite (toutes ses apparitions sont écrites) et non plus implicite (dans le rondeau, par exemple, le refrain n'est écrit qu'une fois, et il est implicitement attendu qu'il soit repris), ce fait engendrant la possibilité d'une plus grande richesse dans la variation des refrains et des couplets. En effet, les chansons à refrain suivent généralement des structures hybrides, dans lesquelles les paramètres des *formes fixes* – emploi et emplacement des refrains – se mêlent à ceux des pièces *durchkomponiert*. De plus, l'évolution des cadences, de leur emplacement et de leur fréquence, au cours des décennies, démontre clairement une musique de plus en plus orientée vers des séquences plus segmentées par des articulations à hauteur du vers, ainsi que le suggèrent la quantité et l'importance des cadences marquant les transitions textuelles. En définitive, l'étude de ce recueil de Lotrian nous permet de mieux saisir quelles sont les implications structurelles de la chanson, notamment en termes d'emploi de formes à refrain, tout en considérant ces dernières dans une certaine continuité de la musique profane française.

2.3. Les chansons tres musicales de feu Josquin Des Prez : lorsque le répertoire de l'ancienne génération est republié au courant du siècle

Les analyses précédentes ont permis de mettre en avant la place qu'occupent encore certains paramètres issus des *formes fixes* – en particulier les emplois du refrain – dans les chansons composées dès la fin des années 1520. Cependant, bien que la majeure partie des chansons issues des premières décennies de l'imprimerie musicale consistent en des compositions nouvelles ou issues d'un passé récent, certaines publications témoignent de la persistance, dans les habitudes de consommation, de chansons ou compositeurs disparus. En 1528 paraît par exemple, dans un livre de chansons et de motets publié par Attaignant, la composition de Mouton *En revenant de Lyon*.²⁸⁹ En 1529, une pièce de Josquin, *Cueurs désolez par toutes nations*, est intégrée à un autre livre de chansons d'Attaignant.²⁹⁰ Resituées dans des habitudes de consommation musicale domestique, ces chansons posent la question de leurs paramètres définitionnels, de leurs formes, de leurs exécutions, et de l'intégration de ces éléments dans un panorama musical réactualisé. De plus, il convient de se questionner quant aux éventuels changements opérés au sein de ces chansons entre leurs différentes publications.

Le présent chapitre propose d'aborder ces questions à travers l'analyse d'une publication parue au milieu du siècle, et consacrée à Josquin Desprez. A une présentation du contexte éditorial succède une analyse structurelle des chansons de ce recueil, axée principalement sur les procédés de répétition, les formes à refrain, et les rappels de *formes fixes* et de *chansons rustiques*. Ainsi, un aperçu des formes consommées au courant du siècle vient s'ajouter aux formes composées, ouvrant de ce fait l'éventail de nos connaissances quant à la culture musicale européenne de cette période.

2.3.1. Un recueil posthume de plusieurs décennies

Succombant en 1521, Josquin Desprez n'a pas connu, de son vivant, l'avènement de l'imprimerie musicale en France. Cependant, près d'un quart de siècle plus tard, une première anthologie monographique lui est consacrée :

LE SEPTIESME LIVRE | contenant Vingt & quatre chan= | SONS A CINQ ET A SIX PARTIES, | Composees par feu de bonne memoire & tresex- | CELLENT EN MUSICQUE JOSQUIN | des pres, avecq troix Epitaphes dudict Josquin, Com- | POSEZ PAR DIVERS AUCTEURS..., Anvers, Susato, 1545.²⁹¹

La recherche de postérité est elle-même un choix assumé de Susato, qui publie ces chansons « affin que d'icelles chascung puisse avoir perpetuelle mémoire, comme bien il [Josquin] a merite »²⁹². Par cette dédicace à Lazarus Doucher, Susato souhaite en fait surtout louer ce dernier afin de s'attirer ses grâces :

²⁸⁹ RISM B/I [c. 1528]10.

²⁹⁰ RISM B/I 1529|3.

²⁹¹ RISM B/I 1545|15.

²⁹² RISM B/I 1545|15, *tenor*, f. 1^v.

assez longuement j'ay attendu a vous desdier quelque œuvre de mon impression, ce na pas este par faulte de bon vouloir & affection de m'emploier au service de vostre seigneurie, ainsi que pour faire chose plus agreable, je l'ay laisse jusques a ce que jeusse matiere & besoingne de grande reputation & estime, affin de la desdier a vostre seigneurie, comme a celluy qui entre ceulx de ma congnoissance & bons amis le merite, cest le present livre de chansons a cincq & six parties, composees par feu de bonne mémoire Josquin des Pres, en son temps tres excellent & supereminent au scavoir musical [...].²⁹³

Il semblerait que l'entreprise fut intéressante, puisqu'Attaignant imprime le même recueil, à quelques nuances près, quelques années plus tard, sous le titre suivant :

Trente sixiesme livre contenant XXX. chansons tres musicales, à quatre, cinq & six parties, en cinq livres, dont le cinquiesme livre contient les cinquiesmes & sixiesmes parties, Le tout de la composition de feu Josquin des prez..., Paris, Attaignant, 1550.²⁹⁴

Bien que ce recueil tombe sous le coup d'un privilège royal, il n'y est intégré nulle dédicace. Le titre donné à ce volume, moins élégiaque que son prédécesseur anversois, mentionne tout de même le nom du compositeur ainsi que la dimension posthume de la publication. De toute évidence, dans l'Europe musicale du milieu du XVI^{ème} siècle, le nom de Josquin est encore synonyme de prestige, et fait toujours vendre.

La genèse du recueil d'Attaignant semble cependant se situer dans un processus plus complexe. Paru en 1550²⁹⁵, cet ouvrage s'inscrit dans une logique éditoriale visant la mise sur le marché d'anthologies musicales, ainsi que le démontrent les autres recueils parus durant cette période (tableau 2.23) :

Tableau 2.23 : Attaignant, anthologies et monographies de l'année 1550

Titre du recueil	Année	RISM	Heartz
<i>Second livre contenant xxix. chansons. ESLEVES. POUR LES MEILLEURES ET PLUS FREQUENTES es cours des princes Convenables a tous instrumentz musicaulz. Nouvellement recoligees de plusieurs livres Et trescorectement imprimees a Paris, Par Pierre Attaignant libraire & imprimeur du Roy en musique, En la Rue de la Harpe pres l eglise S. Cosme. 1549 3. Decembris. [table of contents] Superius & Tenor. Avec privilege du Roy pour six ans.</i>	1549	RISM B/I 1549 18	159
<i>Premier livre des chansons esleves en nombre XXX. Pour les meilleures & plus frequentes, es cours des princes, Convenables a tous instrumentz musicaulz. Nouvellement recoligees de plusieurs livres par cy devant imprimez Dont aulcunes ont este rechangees & mises au lieu des plus vielles & sont beaucoup plus correctes que les precedentes. Reimprimees a Paris Par Pierre Attaignant libraire & im primeur du Roy en musique En la Rue de la Harpe pres l eglise S. Cosme. 14 Februarij. 1549. [table of contents] Avec privilege du Roy pour six ans. Superius & Tenor.</i>	1550	RISM B/I 1549 17	161

²⁹³ RISM B/I 1545|15, tenor, f. 1^v.

²⁹⁴ RISM A/I J 681.

²⁹⁵ La littérature mentionne souvent l'année 1549, correspondant au calendrier julien.

<i>Trente sixiesme livre...</i>	1550	RISM A/I J 681	162
<i>Tiers livre contenant xxviii. chansons ESLEVES POUR LES MEILLEURES ET PLUS FREQUENTES Es cours des princes. Convenables à tous instrumentz musicaulx Recol ligees de plusieurs livres par cy devant imprimees. Et tresco rectement imprimees a paris Par Pierre Attaignant libraire & imprimeur du Roy en musique, En la Rue de la Harpe pres l eglise S. cosme l Julij 1550 [table of contents] Superius & Tenor. Avec privilege du Roy pour six ans.</i>	1550	RISM B/I 1550 6	163
<i>Quart livre contenant xxvj. Chansons MUSICALLES A TROYS PARTIES A DEUX DESSUS & ung concordant, Le tout de la composition de Claude gervaise scavant Musicien. Et imprimees Par Pierre Attaignant imprimeur du Roy en musique, A Paris En la Rue de la Harpe pres lesglise S. Cosme. 23. Octobris. 1550 [Table] Avec privilege du Roy pour six ans, </i>	1550	RISM A/I GG 1674a	166

La monographie consacrée à Josquin (Hertz 162) fut donc précédée et suivie par deux recueils de chansons élues (Hertz 161, 163), ainsi que par une monographie consacrée à Gervaise contenant d'anciennes chansons retravaillées²⁹⁶ (Hertz 166). Peut-être faut-il voir, dans cette pratique prenant place au sein des quelques années séparant la mort de François I^{er} de celle de l'imprimeur, la volonté de proposer un florilège d'une époque ou d'une carrière, ou encore de se démarquer de la concurrence ayant pris place suite à l'accession au trône d'Henri II²⁹⁷, en misant sur des groupes d'œuvres ou des compositeurs²⁹⁸ ayant déjà fait recette. Concernant cette dernière hypothèse, on remarque en effet que la monographie consacrée à Josquin est précédée par l'édition de Susato, tandis que celle consacrée à Gervaise s'inscrit dans la continuité de livres de danseries arrangées par le même compositeur²⁹⁹. Le tout semble donc bien répondre à une logique éditoriale tributaire de changements politiques et professionnels. Des presses anversoises et parisiennes est donc sortie une sélection d'une trentaine de chansons datant de plusieurs décennies. Dès lors, il convient de se questionner quant aux structures employées dans ces chansons, ainsi que leurs éventuelles transformations au cours de leurs éditions successives. Cette analyse permettra d'appréhender deux questions de premier intérêt : (1) de quelles structures relèvent les chansons consommées vers le milieu du siècle mais appartenant à la génération précédente ; (2) ce répertoire posthume marque-t-il une continuité ou au contraire une rupture structurelle avec le répertoire de la génération successive. Pour ce faire, les pages suivantes s'intéresseront plus particulièrement au recueil proposé par Attaignant, dont voici une liste (tableau 2.24) spécifiant la distribution, la source moderne, et quelques remarques générales ; les *incipits* en italique indiquent les chansons dont la paternité de Josquin a été rejetée dans la *New Josquin Edition*³⁰⁰, et seront écartées de la présente analyse :

²⁹⁶ Voir : HEARTZ, 1969, p. 370.

²⁹⁷ Avec l'arrivée au pouvoir d'Henri II, d'autres éditeurs profitent de privilèges royaux, et Attaignant perd son monopole. Voir : HEARTZ, & GUILLO, 2001b, consulté le 12 août 2020.

²⁹⁸ En 1549, un recueil monographique est dédié à Janequin : RISM A/I J 448.

²⁹⁹ RISM B/I 1550|26, et RISM B/I 1550|27. D'autres livres de danseries de ce compositeur suivront, imprimés par la veuve Attaignant, ainsi qu'une méthode instrumentale (HEARTZ 169).

³⁰⁰ Ont ainsi été écartées les chansons estampillées « spurious composition » par la *NJE* ; les pièces portant la mention « doubtful authorship » ont été conservées pour cette analyse.

Tableau 2.24 : Les chansons tres musicales de feu Josquin Des Prez³⁰¹

N°	Incipit	Parties	NJE	Edition	Remarques
1	Cueur langoureux qui ne fais que penser	5	29.2	WW i: 3, no.1	Sup and Quintus in canon
2	<i>L'amy e a tous & qui n'escondit ame</i>	5	-	-	-
3	Vous ne laures pas si je puis	6	30.14	WW i: 3, no.2	T and Sextus in canon
4	Parfons regretz & lamentable joye	5	29.19	WW i: 3, no.3	B and Quintus in canon
5	Plaine de deuil & de melancolie	5	29.20	WW i: 3, no.4	Quintus and Sup in canon
6a	Regretz sans fin il me fault endurer	6	30.9	WW i: 3, no.5	T and Sextus in canon
6b	Tout plaisir doncqs je veulx habādōner	6	-	-	-
7	Incessamment livre suis a martire	5	29.8	WW i: 3, no.6	T and Quintus in canon
8	Plusieurs regretz	5	29.21	WW i: 3, no.7	T and Quintus in canon
9	Nesse pas ung grand desplaisir	5	29.17	WW i: 3, no.8	T and Quintus in canon; first attrib. Josquin in unreliable 1540 ⁷ , but also in 1545 ¹⁵ ; untypically repetitive
10	<i>Si vous navez autre desir</i>	6	-	-	-
11	<i>En non sachant se qui luy fault</i>	5	-	-	-
12	Pour souhaiter je ne demande mieulx	6	30.8	WW i: 3, no.10	T and Sextus in canon
13	Je me cōplais de mon amy	5	29.10	WW i: 3, no.11	Sup and Quintus in canon
14	Se congie prens de mes belles amours	6	30.10	WW i: 3, no.12	Quintus and Sextus in canon
15	Tenez moy en voz bras	6	30.12	WW i: 5, no.13	fully texted in sources, but implausibly; T alone presents orig. monophonic melody
16	Allegez moy douce plaisant brunette	6	30.2	WW i: 5, no.14	also attrib. Barbe, Le Brung and (less probably) Willært; defended by Benthem, <i>TVNM</i> , xxi/3 (1970)
17	Faulte dargent cest douleur non pareille	5	29.7	WW i: 5, no.15	A and Quintus in canon; authenticity questioned by Benthem, <i>TVNM</i> , xxi/3 (1970), but supported by Milsom and Bernstein in JC
18	Vous laurez sil vous plaist madame	6	30.13	WW i: 5, no.16	T and Sextus in canon
19	Petite camusette	6	30.7	WW i: 5, no.17	T and A in canon
20	Douleur me bat et tristesse mafole	5	29.4	WW i: 5, no.18	T and Quintus in canon
21a	Ma bouche rit et mon cueur pleure	6	29.14	WW i: 5, no.19	although texted in the sources, clearly an inst. arr. of the Sup of Ockeghem's chanson; added 6th v in 1545 ¹⁵ , 1549; doubted by Bernstein (1994)
21b	Mon cueur pleure et ma bouche rit	6	-	-	-
22	Baises moy ma douce amy e	6	28.4	WW i: 5, no.20a	canon 4 in 2
23a	Dun mien amāt le deppart mest si grief	5	29.5	WW i: 5, no.23	T and Quintus in canon
23b	Or au facteur de toute creature	5	-	-	-
24	Nymphes nappes / Circumdede runt me	6	30.6	WW i: 5, no.21	c.f. plainchant resp, presented in canon between Quintus and Sextus
25	<i>Cent mille regretz me poursuivent sans cesse</i>	5	-	-	-
26	<i>Incessamment mon povre cueur lamente</i>	5	-	-	-
27	Je ne me puis tenir daymer	5	29.11	WW i: 8, no.31	not included in 1545 ¹⁵ ; intabulations attrib. to Gombert (1546 ³⁴ , Respite in me; 1554 ³² , Lauda Syon) and Claudin (1558 ²⁰ , Date siceram); many German sources give contrafact text Date [Da] siceram; strongly defended by Blackburn (1976)
28	<i>Cueurs desolez / Plorans ploravi</i>	5	-	-	-
29	Plus nestes ma maistresse	5	28.27	WW i: 8, no.30	only in 1549; plausible only with revised underlay (? lower vv instrumental)
30	Plus nulz regretz grād̄z moiēs & menus	5	28.28	WW i: 8, no.29	composed for celebration in Jan 1508; poem by J. Lemaire de Belges

³⁰¹ Les informations des colonnes 'parties', 'NJE', 'Edition' et 'Remarques', sont tirées de : MACEY, NOBLE, DEAN, & REESE, 2011, consulté le 06 juillet 2020.

Des vingt-quatre chansons formant ce corpus secondaire, certaines trouvent, avec Attaignant ou Susato, leur première source connue, tandis que d'autres remontent à des manuscrits plus anciens ; dans ce dernier cas, la confrontation des sources permet d'établir le degré de corruption musicale et textuelle ayant accompagné les éditions successives de ces pièces. Concernant les formes musicales employées par le compositeur, le cadre semble clairement être à l'abandon des *formes fixes* :

Josquin grew up in the years when composers were beginning to abandon the old fixed forms that had been used for almost all French polyphonic song since the early fourteenth century. He himself avoided them after his earliest years. Late in his life there are some fascinating brushes with the principle of the fixed form but apparently only one complete example, the five-voice virelai *Du mien amant*. Even from his early years there are very few complete examples surviving : apart from *Adieu mes amours*, the only clear cases are the rondeau *La plus de plus* and the virelai *Que vous ma dame*.³⁰²

Dans une analyse des textes des chansons de Josquin, Osthoff détermine trois groupes : (1) les textes proches, dans leur forme et leur thématique, des *formes fixes* ; (2) les textes lyriques et strophiques ; (3) les textes de 'chansons populaires', plus directs et irréguliers. Il ajoute à cela un groupe à part : (4) les motets-chansons, comprenant un texte profane et un texte sacré.³⁰³ Bien que cette classification prenne aussi en considération des notions de structure, les sous-chapitres analytiques suivants se succèdent selon une logique légèrement différente établie selon des critères de répétition ; le premier groupe concerne les chansons de structure relativement libre fondée sur des rappels motiviques ou de structure linéaire ou *durchkomponiert*, le second les chansons présentant un refrain, et le dernier les chansons en deux parties. Le tout est précédé d'une comparaison des choix éditoriaux opérés par Susato et Attaignant dans leurs recueils respectifs.

2.3.2. Susato et Attaignant : dissemblances éditoriales

Avant de présenter une analyse générale des chansons publiées en 1550, une brève comparaison de ce recueil avec celui de 1545 est ici proposée, afin d'établir les éventuelles transformations des chansons du point de vue de leur structure.

Bien que séparées de quelques années à peine, les éditions de Susato et Attaignant montrent en effet des dissemblances significatives, en plus des légères variations dans le choix du répertoire. En témoigne la chanson *Dun mien amant le deppart mest si grief* (fac-similé 2.8, fac-similé 2.9) :

³⁰² FALLOWS, 2009, p. 43.

³⁰³ Voir: OSTHOFF, 1965, vol. 2, pp. 156-157.

SUPERIUS. Josquin. de Pres. A Cinq.

Du mien amant le depart mest si grief ij Que de la mort ij
 En moy ny a ny ressort ny relief ij A dieu amy

certaine suis en brief ij Mon cuer ē est le vray pronosticqueur ij Car
 a dieu seigneur & chief ij Fort triumpant & illustre vaincqueur ij Par

la prison d' amoreuse felicqueur ij Sās nul respit me cause ce meschief ij
 testament te laisse mon cuer ij Et vois morir & a dieu de rechief ij

me cause ce meschief. ij R au facteur de toute creature le
 & a dieu de rechief. ij Mais quant au cuer jesus sa sepulture A-

rendz mon ame & metz en ses mains Touchant ce corps mortel cest bie n du moins
 uecq celluy que entre tous humains lay mieulx ayme selon le dict de maintz

Cinq. Superius

Dun miē amāt le depart mest si grief ij, Que de la mort ij, certal

ne suis en brief ij, Mon cuer en est le vray prononsticqueur ij, Car

la prison d' amoreuse felic queur ij, Sās nul respit me cause se mechef ij,

me cause se mechef. R au facteur de toute creature le rendz mon ame

& metz en ses mains Touchant ce corps mortel cest bien du moins ij, quil alle en

terre attendz pourris te,

³⁰⁴ RISM B/I 1545|15, f. 13^v. D-Mbs, cote 4 Mus.pr. 201.

³⁰⁵ RISM A/I J 681, f. 12^v. S-Uu Utl.vok.mus.tr. 511-515.

Trois différences notoires apparaissent entre ces deux éditions :

1. Tandis que Susato superpose deux lignes de texte sous la musique, Attaingnant n'en écrit qu'une ;
2. A la fin de la première partie, Susato intègre un point d'orgue, ce que ne fait pas Attaingnant – le point d'orgue pourrait rappeler l'usage de la *fermata* dans les *formes fixes* ;
3. Alors que pour signaler la fin de chacune des deux parties Susato n'emploie que des simples barres, Attaingnant ajoute une simple barre à la fin de la première partie, et une double barre à la fin de la seconde.

Ces éléments sont une piste permettant de soumettre l'hypothèse de l'abandon progressif des marqueurs de la *forme fixe* dans les éditions consécutives de la chanson. La disparition d'une partie du texte, chez Attaingnant, soulève la question du nombre de vers chantés, et par conséquent de la structure d'une chanson lors de son exécution. Le symbole de *fermata* semble quant à lui être la relique d'un usage passé marquant la cadence médiane, et qui, disparaissant chez Attaingnant, emporte avec lui le témoignage graphique d'une pratique révolue. La double barre finale présente chez Attaingnant, enfin, pourrait sembler indiquer que la fin de la deuxième partie est la fin de la chanson, tandis qu'une barre simple marquerait la fin d'une section.

Chez Susato encore, une chanson en deux parties est généralement indiquée par la mention « residuum », qu'Attaingnant (fac-similé 2.10) emploie quant à lui pour signaler la fin d'une chanson apparaissant sur une autre page, comme le démontre la portée isolée de la présente page de droite, reliée à la chanson *Parfons regretz & lamentable joye* ainsi que l'indiquent le terme latin, les symboles royaux de la fleur de lys, et le *custos* :

Fac-similé 2.10 : Josquin Desprez, *Parfons regretz & lamentable joye*, édition d'Attaingnant, *superius*³⁰⁶

The image shows a facsimile of a musical score for 'Parfons regretz & lamentable joye' by Josquin Desprez, as edited by Attaingnant. The score is written for the Superius part and is divided into two sections: 'A six.' and 'A cinq.'. The lyrics are in French and Latin. The score includes a 'Residuum' section at the end of the second part. The notation is in mensural style with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes, with some words in italics. The score is presented on two pages, with the first page on the left and the second page on the right. The second page features a 'Residuum' section with a double bar line at the end, indicating the end of the piece.

³⁰⁶ RISM A/I J 681, ff. 2^v-3^r. S-Uu Utl.vok.mus.tr. 511-515.

Par ailleurs, les fleurs de lys n'apparaissent, dans l'entier du recueil, qu'aux parties de *superius*, de *contratenor* et de *tenor* de cette chanson ; la *sexta pars* et le *bassus* sont écrits sur une seule page, tandis que la *quinta pars* indique le lien entre les deux parties par l'icône – unique dans ce recueil – d'un doigt tendu. S'agissant de la première chanson du recueil à être scindée en deux, la multiplication des indications de reprise, et leur abandon dans les chansons qui suivent, peut sembler résulter d'une logique pratique. Si cette dernière considération est plus anecdotique, les propos précédents concernant les nuances éditoriales apparaissant entre les deux éditions, en démontrant la perte progressive d'un soulignement structurel, soutiennent l'hypothèse d'une distanciation de certaines chansons par rapport à leurs propres préceptes formels, et ainsi d'une intégration dans des habitudes de consommation musicale plus actuelles. Les éditions successives d'une chanson peuvent ainsi voir la structure de celle-ci évoluer.

2.3.3. Structures des chansons

Ces quelques considérations quant aux publications successives de Susato et d'Attaignant démontrent deux faits importants concernant les chansons de Josquin en question. Tout d'abord, celles-ci font état de structures évolutives entre les deux éditions. Ensuite, les structures de ces chansons semblent être parfois difficiles à déterminer. Les analyses qui suivent cherchent à définir de manière plus précise les formes des chansons de Josquin telles que présentées dans l'édition d'Attaignant, en s'attachant à considérer plus particulièrement les procédés de répétition – ou l'absence de ceux-ci – au sein de ce répertoire.

2.3.3.1. Structures suivies et rappels motiviques

Dans de nombreux cas, les chansons de ce recueil proposent des structures *durchkomponiert* dans lesquelles les rappels motiviques peuvent cependant être nombreux et relativement fidèles, offrant à de nombreuses pièces une structure musicale se rapprochant de la structure rimique des poèmes³⁰⁷. Les vers 1 et 2 de *Vous laurez sil vous plaist madame*, par exemple, montrent des profils mélodiques caractéristiques de chute de quinte pour le premier (rouge), et de seconde mineure ascendante puis descendante (bleu) pour le second (exemple musical 2.12).

³⁰⁷ Patrick Macey remarque que de nombreux cinquains dont les rimes suivent le schéma *aabba* ont une structure musicale de type *aabbc*. Voir : MACEY, 2003, p. 407. Blackburn mentionne de plus le schéma musical *aabcd*. Voir : BLACKBURN, 1976, p. 39.

Exemple musical 2.12 : Josquin Desprez, *Vous l'arez s'il vous plaist madame*, motifs des vers 1 et 2

Superius, vers 1

Vous l'a - rez s'il vous plaist ma - da - me,

Superius, vers 2

Mon cœur, mon corps, mon bien, mon a - me,

Le troisième vers, bien qu'il ne propose pas de répétition exacte, retravaille cependant la matière exposée préalablement ; l'exemple musical 2.13 présenté ci-dessous montre, dans le flux contrapuntique, les têtes de motif des deux premiers vers précédemment évoqués :

Exemple musical 2.13 : Josquin Desprez, *Vous l'arez s'il vous plaist madame*, vers 3

Superius 17
Vous l'a - rez a vos-tre ha - ban - don,

Altus 8
me, Vous l'a - rez a vos-tre ha - ban - don,

Quinta pars 8
me, Vous l'a - rez, vous l'a - rez, vous l'a - rez

Tenor 8
Vous l'a - rez a vos - tre ha - ban - don,

Sexta pars 8
me, Vous

Bassus 8
me, Vous l'a - rez a vos-tre ha-ban - don,

Dans plusieurs cas, les répétitions sont nettement plus explicites. La chanson *Douleur me bat et tristesse mafolle* propose ainsi une structure typique³⁰⁸ qui peut être identifiée sous la forme *aa'bb'c*, dont voici les têtes de motifs des deux premiers vers (exemple musical 2.14) :

³⁰⁸ Voir : note de bas de page 307.

Exemple musical 2.14 : Josquin Desprez, *Douleur me bat et tristesse mafole*, vers 1 et 2

Vers 1

Superius
Dou - leur me bat, dou-leurme bat

Quinta pars
8
Dou

Altus
8
Dou-leurme bat, dou-leurme bat,

Tenor
8
Dou - leur me bat,

Bassus
8
Dou - leur me bat, dou-leurme

Vers 2

S.
13
A - mour me nuyt,

Qp.
8
fol - le, A

A.
8
le, A - mour me nuyt,

T.
8
A - mour me nuyt,

B.
8
le, A - mour me

Les deux motifs constituant le premier hémistiche du premier vers (encadrés bleu et rouge) se retrouvent, selon une disposition contrapuntique différente, au début du deuxième vers. Ces procédés de rappels motiviques, s'ils ne consistent pas en des répétitions exactes, permettent tout de même de structurer les compositions sur le plan mélodique et de leur conférer une cohérence structurelle globale. De manière plus générale, le motif basé sur une seconde mineure ascendante puis descendante présent dans les deux exemples précédents est récurrent dans les chansons de Josquin, participant ainsi, au-delà de la structuration d'une pièce, à la mise en cohérence du répertoire.

Cette structure voyant se répéter directement chaque section avec des variations, que l'on retrouve aussi dans *Parfons regretz & lamentable joye*, *Plaine de deuil & de melancolie*³⁰⁹, *Incessamment livre suis a martire*, et *Plusieurs regretz*, peut faire penser à la forme du *lai*, ou

³⁰⁹ Le texte est cependant, selon Osthoff, lié aux *formes fixes*. Voir : OSTHOFF, 1965, vol. 2, p. 156.

encore à l'organisation mélodique de certaines danses du XVI^{ème} siècle. Il se pourrait aussi que cette structure résulte d'une influence des *chansons rustiques* – toutefois, pour les pièces mentionnées précédemment, aucune source monophonique ne nous est parvenue³¹⁰. A l'inverse, une chanson comme *Je me plains de mon amy* semble avoir une origine populaire évidente :

some stylistic features may originate with the more popular character of the verses Josquin set. (The narrative verses conclude with a reference to 'la tricoton, la belle tricotée', a topos with ties to 'popular' chanson melodies and, possibly, the danse.) These include the animated rhythms, generally syllabic application of the text, internal repetition, and the leaning towards a more vertical textural orientation – in short, the overall transparency of the work. The presence in this chanson of melodic material drawn from a popular tradition is supportive of this view.³¹¹

De nombreuses autres chansons – aux origines floues, mais dont on pourrait supposer, pour certaines, un matériel préexistant – sont ainsi fondées, selon des dispositions variables allant de la répétition successive de chacune des sections (selon la forme *aa'bb'*...) à des schémas plus libres. La chanson *Cœur langoureux qui ne fais que penser* est par exemple construite selon la succession *aa'bcd*, tandis que *Nesse pas ung grand desplaisir* (exemple musical 2.15) suit une forme très particulière dans laquelle l'entier du matériel motivique est compris dans le premier vers reproduit ci-dessous, donnant à la chanson une structure que l'on pourrait définir par *aba'b'b''b'''*.

Exemple musical 2.15 : Josquin Desprez, *N'esse pas ung grant desplaisir, superius, vers 1*

La chanson strophique *Plaine de deuil & de melancolie* apparaît anonymement dans l'*Album de Marguerite d'Autriche*. Le premier cinquain y est mis en musique, tandis que les deux autres sont écrits en bas des pages ; dans les éditions des années 1540, les cinquains résiduels n'apparaissent pas. La structure musicale du cinquain suit une écriture *durchkomponiert*, selon la forme *aa'bb'c[a']*, correspondant ainsi à la structure du texte (tableau 2.25) :

³¹⁰ Voir : BERNSTEIN, 2000, p. 407.

³¹¹ BERNSTEIN, 2000, p. 420. Ce point de vue est soutenu par Koutsobina, dans sa recherche concernant les intertextes de la chanson, où il apparaît que la chanson suit une structure *abc'abc''c*, le *c* indiquant la citation musicale d'un fragment de la source *La tricotée est par un matin levée*. Voir : KOUTSOBINA, 2008, p. 73.

Tableau 2.25 : Josquin Desprez, *Plaine de deuil & de melancolie*, structure poétique et musicale³¹²

Vers	Texte	Rimes	Structure musicale
1.	Plaine de deuil et de melancolie	a	a
2.	Voyant mon mal qui tousjours multiplie	a	a'
3.	Et qu'en la fin plus ne le puis porter	b	b
4.	Contrainte suis pour me reconforter	b	b'
5.	Me rendre a toy le surplus de ma vie	a	c [a'']
6.	Je te requiers et humblement supplie	a	a
7.	Pour les douleurs de quoy je suis remplie	a	a'
8.	Ne me vouloir jamais abandonner	b	b
9.	Mais estre a moy et ne te destourner	b	b'
10.	Puis qu'a toy suis la reste de ma vie	a	c [a'']
11.	Il ne me chault quy en pleure ou rie	a	a
12.	A toy je suis besoing n'est que le nie	a	a'
13.	Plus n'est possible a moy dissimuler	b	b
14.	Parquoy je dis en parlant de cuer cler	b	b'
15.	Qu'a toy me rens la reste de ma vie	a	c [a'']

Ce cinquain strophique suit, selon Bernstein, « a poetic structure that could easily be reflected in an analogously closed musical design. But Josquin's setting is through-composed [...]»³¹³. Si Bernstein relativise cependant l'indépendance des différentes sections en arguant la réapparition de certains intervalles lors de l'exposé du dernier vers³¹⁴, il omet de citer dans celui-ci la présence d'un profil mélodique apparaissant au début de la chanson (exemple musical 2.16) :

Exemple musical 2.16 : Josquin Desprez, *Plaine de deuil & de melancolie*, motifs mélodiques des vers 1 et 5

Altus, vers 1

Superius, vers 5

et de me-lan-co-li-e, et le sur-plus de ma vi-e

Sans pour autant opérer un réel retour de la musique de la première section, le cinquième vers en reprend donc certains paramètres ; sans être totalement close, cette strophe suit une forme dictée par une articulation motivique. Qui plus est, la forme musicale déployée pour les cinquains de *Plaine de deuil & de melancolie* correspond à celle d'autres chansons précédemment mentionnées, qui nous sont cependant parvenues de manière non strophique. Il est donc imaginable que certaines de ces chansons soient en réalité des pièces strophiques dont seul le premier couplet nous soit parvenu – ceci remettrait donc en question notre conception *durchkomponiert* de ce répertoire.

Enfin, basée sur un *cantus firmus* latin auquel s'associent les habitudes compositionnelles de la chanson, *Nimphes nappes / Circumdederunt me* est considérée à juste titre par Patrick Macey

³¹² DESPREZ, 2016/2017, pp. 51-55.

³¹³ BERNSTEIN, 2000, p. 400.

³¹⁴ Voir : BERNSTEIN, 2000, pp. 397-398, 400-401.

comme un motet-chanson³¹⁵ ; il s'agit de l'unique pièce de ce type prenant place dans ce recueil (fac-similé 2.11). D'une écriture dense proche du motet, cette composition est *durchkomponiert*³¹⁶, bien que certains éléments, comme l'emploi du dactyle ou la chute de tierce en zone cadentielle, soient déployés tout au long du contrepoint. De plus, malgré la réapparition finale des premiers mots du texte latin superposé au quatrain vulgaire, aucun rappel motivique évident n'est élaboré :

Fac-similé 2.11 : Josquin Desprez, *Nymphes, nappes / Circumdede runt me*, édition d'Attaingnant, *quinta pars*³¹⁷

La forme déployée par Josquin pour ce motet-chanson, sous son aspect standard, est en réalité subtilement liée au texte et à l'économie structurelle du genre de la chanson. Comme l'indique la reproduction ci-dessus, le vers latin est séparé en quatre parties par des pauses, comme pourraient l'être, dans une chanson, les vers d'un quatrain, ou les hémistiches d'un distique. Mais dans le contrepoint canonique, l'unique zone de silence prend place à l'endroit de la rupture syntaxique ; le texte latin est donc découpé ainsi par Josquin :

Circumdede runt me / gemius mortis //
 Dolores inferni / Circumdede runt me

De plus, l'aspect circulaire souvent lié à la chanson est textuellement établi par le retour du « Circumdede runt me » initial à la fin de la pièce – créant une mise en abyme rhétorique³¹⁸ –, bien que la musique diffère, et qu'il n'en soit pas de même pour le texte profane. A remarquer, enfin, dans l'exemple ci-dessus, la répétition exacte de ce dernier élément, paramètre typique de la chanson.

La chanson *Je ne me puis tenir daymer* est dépourvue de répétition, ainsi que le mentionne Bonnie Blackburn³¹⁹ ; mais sa forme musicale démontre tout de même une double duplication initiale variée. Cependant, sa structure poétique est moins claire (fac-similé 2.12), compte tenu des répétitions textuelles qui ne sont pas toujours évidentes dans les sources musicales, comme le démontrent les quatre premiers vers du *superius*, encadrés ci-dessous :

³¹⁵ Voir : MACEY, 2003, p. 406.

³¹⁶ Patrick Macey précise : « the quatrain has an *abba* thyme-scheme, and Josquin provides somewhat similar music for lines with the same rhymes, but the work is in fact through-composed, and he varies the musical repetitions engendered by the pattern of rhymes [...] ». MACEY, 2003, p. 408.

³¹⁷ RISM A/I J 681, f. 14^v. S-Uu Utl.vok.mus.tr. 511-515.

³¹⁸ « Circumdō » se traduit littéralement par « placer autour ». GAFFIOT, <https://gaffiot.org/36960>, consulté le 05 août 2020. Merci à Elodie Paupe pour ses éclaircissements latins.

³¹⁹ BLACKBURN, 1976, p. 39.

Dans les éditions modernes, les choix quant au placement du texte diffèrent (exemple musical 2.17). Ainsi, alors que dans la *NJE* le premier distique est répété (*abab...*), l'édition de Blackburn ne l'expose qu'une fois, avec un deuxième vers par conséquent rallongé (*ab...*). Bien que ces choix soient discutables, l'analyse de l'édition d'Attaignant semble tendre vers cette seconde proposition.³²¹ Ces deux solutions ne me semblant pas totalement satisfaisantes, je me permets d'en proposer une autre ci-dessous. Pour les vers 1 et 2, la proposition alternative suit le placement du texte opéré par Blackburn, consistant à répéter le second vers sans repasser par le premier. Le placement du troisième vers est évident, si l'on se réfère au fac-similé, ainsi qu'à sa parenté mélodique avec le premier vers (encadrés jaunes). Pour les mm. 25 à 28 (encadré bleu du troisième système), les informations données par la source originale sont contradictoires. En effet, malgré la parenté motivique de ce passage avec le profil du vers 2 (encadré bleu du premier système), l'éditeur répète le troisième vers ; cette solution est celle adoptée par la *NJE* et par Blackburn. Cependant, structurellement parlant, il serait plus logique d'y apposer le vers 4, ainsi que le propose la solution alternative de l'exemple musical ci-dessous. De cette manière, le début de cette chanson retrouve une logique structurelle cohérente du point de vue musico-poétique, en adoptant un schéma *aba'b'...*³²².


³²⁰ RISM A/I J 681, f. 14^r. S-Uu Utl.vok.mus.tr. 511-515.

³²¹ Voir : DESPREZ, 2016/2017, pp. 27-28 ; BLACKBURN, 1976, pp. 68-69 ; RISM A/I J 681, ff. 14^r, 16^r, 16^v.

³²² Bien que *durchkomponiert*, des rappels motiviques variés subsistent dans la suite de cette chanson.

Superius

Vers 1/2




1. NJE Je ne me puis te - nir d'ai - mer Cel-le qui poinct ne m'ai - me, <je ne me puis te -

2. BLACKBURN Je ne me puis te - nir d'ai - mer Cel-le qui point ne m'ai - me (cel - le qui point ne

3. AUTRE Je ne me puis te - nir d'ai - mer cel-le qui point ne m'ai - me cel le qui point ne

11



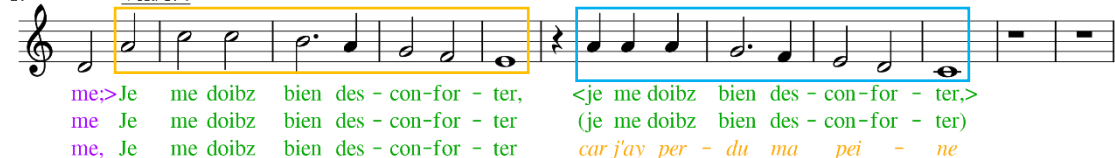
nir d'ai - mer> cel - le qui poinct ne m'ai - me, <cel - le qui poinct ne m'ai -

m'ai - me) (cel - le qui point ne m'ai - me), cel - le qui point ne m'ai -

m'ai - me cel - le qui point ne m'ai - me cel - le qui point ne m'ai -

20

Vers 3/4




me>Je me doibz bien des - con-for - ter, <je me doibz bien des - con-for - ter,>

me Je me doibz bien des - con-for - ter (je me doibz bien des - con-for - ter)

me, Je me doibz bien des - con-for - ter car j'ay per - du ma pei - ne

31



Car j'ai per - du ma pei - ne.

Car j'ay per - du ma pei - ne.

Car j'ay per - du ma pei - ne.

Ces chansons à l'aspect *durchkomponiert* montrent une étonnante variété de structures, mais aussi d'origines textuelles et de technique musicales. Que l'existence d'un matériel préexistant soit avérée ou non, ou que certaines de ces compositions soient entièrement originales, il semble que les chansons présentées ci-dessus – allant de chansons que, pour certaines, Brown nommerait rustiques, jusqu'à un motet-chanson, en passant par des textes de lyrique courtoise – reposent sur une logique structurelle pouvant autant faire état d'une successivité cohérente des éléments que d'une relative liberté. Les motifs musicaux déployés sont eux-mêmes en proie à des degrés variables de transformation au sein d'une même chanson, tout comme ils peuvent permettre d'articuler un répertoire dans sa globalité. Enfin, bien que fondées sur des répétitions motiviques, ces compositions ne consistent pas en l'emploi d'un refrain musical ou textuel, et ne permettent pas de dégager une structure associée aux habitudes des *formes fixes* du XV^{ème} siècle, dont elles semblent ainsi être une pratique parallèle.

2.3.3.2. Chansons à refrain

D'autres chansons jouent sur la réapparition d'éléments musico-poétiques dans une structure qui n'est pas suivie, s'approchant dans certains cas des anciennes *formes fixes*, ou d'une organisation voyant se succéder couplets et refrains. La chanson *Tenez moy en voz bras*, par exemple (tableau 2.26), est construite selon un schéma faisant écho à de nombreuses chansons qui apparaîtront dans le répertoire de la 'génération de 1528' :

Tableau 2.26 : Josquin Desprez, *Tenez moy en voz bras*, structure musicale³²³

Vers	Texte	Structure musicale
1	Tenez moy en voz bras	a
2	Mon amy je suis malade	
3	Tenez moy en voz bras	b
4	Vostre amour me guerira	
5	C'est a Paris ou par dela	c
6	Une claire fontaine y a	d
7	Tenez moy en voz bras	A'
8	Mon amy je suis malade	
9	Tenez moy en voz bras	b'
10	Vostre amour me guerira	

Il semblerait qu'il s'agisse dans ce cas d'une *chanson rustique*, écrite sur un thème populaire³²⁴ ; il avait été montré précédemment que cette organisation pouvait aussi être issue d'une compression de la forme du rondeau. Appliquée à un quatrain, cette structure devient *abca'*, comme dans *Petite camusette*, où le refrain final ne diffère que peu du refrain initial (exemple musical 2.18) :

Exemple musical 2.18 : Josquin Desprez, *Petite camusette*, refrains initial et final

Refrain initial

The musical score displays six vocal parts: Superius, Quinta pars, Altus, Tenor, Sexta pars, and Bassus. The lyrics are: Pe - ti - te ca - mu - set - te, pe - ti - te ca - mu - set - te. The initial refrain is marked with a blue box in the Superius, Quinta pars, and Tenor parts. The final refrain is marked with a blue box in the Sexta pars and Bassus parts.

³²³ Voir : DESPREZ, 2015, pp. 33-37.

³²⁴ Voir : MACEY, NOBLE, DEAN, & REESE, 2011, consulté le 24 juillet 2020.

Refrain final

Tandis que les premières mesures de la plupart des voix proposent un matériel nouveau (encadré rouge) au début du refrain final, la suite de ce dernier est – hormis la coda – une reprise exacte du refrain initial. Cependant, alors que dans le refrain initial, le thème principal, en valeurs longues, est partagé par toutes les voix (la *sexta pars* et le *bassus* n’en exposent que la tête), seuls le *tenor* et l’*altus* le reprennent, en canon, au début du refrain final. De cette chanson probablement construite sur un matériel préexistant³²⁵, Josquin conserve une structure dont il se joue quelque peu au travers du traitement motivique qu’il opère dans le déploiement contrapuntique, au sein duquel les voix canoniques semblent revêtir le rôle de moteur mélodique.

Une telle forme close, sans refrain central, se retrouve dans d’autres *chansons rustiques* du présent chansonnier, comme *Faulte d’argent cest douleur non pareille* (exemple musical 2.19). Dans ce cas cependant, bien que le matériel mélodique soit similaire pour les premier et dernier vers, le texte diffère :

Exemple musical 2.19 : Josquin Desprez, *Faulte d’argent cest douleur non pareille*, *superius*, vers 1 et 4

³²⁵ Voir : MACEY, NOBLE, DEAN, & REESE, 2011, consulté le 11 août 2020.

Ainsi, il n'est pas ici question de refrain final, mais bien d'une forme close appliquée à un texte épigrammatique, ce qui peut sembler paradoxal, mais que Bernstein justifie comme suit :

That a closed musical form should have been chosen to set an epigrammatic poem raises an intriguing question, for a musical recapitulation seems antithetical to the structure of an epigram, providing, as it does, 'old' music for the freshest and most electric moment of the literary rhetoric. Actually, Josquin addresses the apparent discrepancy between the cyclical shape implicit in the closed form of the pre-existent melody and the end-oriented design insinuated by the epigrammatic quality of the poem. As we shall see, the mechanism whereby he achieves this is grounded in the significant measure of tonal ambiguity he generates in this work.³²⁶

Dans le cas du cinquain *Allegez moy douce plaisant brunette* (tableau 2.27), une musique similaire (mais variée) est appliquée aux distiques initial et final, dont seul se distingue, par conséquent, le vers central :

Tableau 2.27 : Josquin Desprez, *Allegez moy douce present brunette*, structure musicale³²⁷

Vers	Texte	Structure musicale
1	<i>Allegez moy douce plaisant brunette</i>	a
2	<i>Dessoubz la boudinette</i>	b
3	<i>Allegez moy de toutes mes douleurs,</i>	c
4	<i>Vostre beaulté me tient en amourette</i>	a'
5	<i>Dessoubz la boudinette.</i>	b'

Le poème est lui-même sujet à une certaine unité, puisque les premiers hémistiches des vers 1 et 3 sont similaires, ainsi que les vers 2 et 5. Cette cohérence textuelle entre cependant en partie en corruption avec la logique structurelle musicale, si ce n'est pour les vers 2 et 5. Une fois de plus, le refrain n'est pas complet du point de vue musico-poétique, mais cette chanson s'approche tout de même d'une telle structure.

Dans certains cas, les dispositions peuvent être plus élaborées que dans l'exemple précédent. Le texte *Plus nestes ma maistresse*, par exemple, débute et termine par le même distique – formant ainsi un refrain –, mais offre un développement interne avec une répétition (extrêmement variée, à la limite du reconnaissable) du second distique (vers 3 et 4), et deux vers (5 et 6) isolés (tableau 2.28).

Tableau 2.28 : Josquin Desprez, *Plus n'estes ma maistresse*, structure musicale³²⁸

Vers	Texte	Structure musicale
1	<i>Plus n'estes ma maistresse</i>	a
2	<i>Aultre servir me fault</i>	b
3	<i>Mais c'est vostre deffault</i>	c
4	<i>S'a vous servir je cesse</i>	d
(3)	<i>(Mais c'est vostre deffault)</i>	c'
(4)	<i>(S'a vous servir je cesse.)</i>	d'
5	<i>A present je vous laisse</i>	e

³²⁶ BERNSTEIN, 2000, pp. 397-398.

³²⁷ DESPREZ, 2015, pp. 1-3.

³²⁸ DESPREZ, 2005, pp. 63-66.

6	En disant ce mot vault	f
7	Plus n'estes ma maistresse	a'
8	Aultre servir me fault	b'

La réapparition explicite du matériel motivique du premier vers dans l'écriture du dernier vers peut elle-même être extrêmement variée. Dans le cas de la chanson strophique *Plaine de deuil & de melancolie* (exemple musical 2.20), par exemple, il serait tentant d'extraire une structure *aa'ba''* de cette chanson *a priori* de structure *aa'bc* :

Exemple musical 2.20 : Josquin Desprez, *Plaine de deuil & de melancolie*, vers 1 et 4

Vers 1

Vers 4

Bien que le matériau musical employé pour ces deux vers diffère majoritairement, un motif mélodique, prenant place dans les deux cas au début du second hémistiche, leur est commun, composé d'un appel *recto tono* de trois notes amorçant une descente de seconde majeure puis de tierce mineure.

Sans qu'il s'agisse de refrains à proprement parler, certaines chansons sont donc construites sur un système de références intracompositionnelles participant à la mise en place d'une cohérence structurelle basée sur la répétition d'éléments musico-poétiques, allant d'un degré d'exactitude proche d'un système d'alternance entre couplets et refrains, jusqu'à la limite d'une écriture *durchkomponiert*. Cependant, même dans ces derniers cas, le filigrane de certaines structures reste décelable.

2.3.3.3. *Chansons en deux parties*

Plusieurs chansons de Josquin apparaissant dans les éditions de Susato et d'Attaignant ont la particularité d'être proposées – de manière explicite ou non – en deux parties ; dans ces cas, l'exécution des pièces soulève certaines questions structurelles. Les compositions concernées sont *Regretz sans fin il me fault endurer*, *Ma bouche rit et mon cueur pleure*, et *Dun mien amant le deppart mest si grief*.

La chanson *Ma bouche rit et mon cueur pleure*, héritière d'une tradition musicale remontant à Ockeghem, semble montrer la déchéance, au fil des versions et des éditions, de la *forme fixe* dans les habitudes de consommation contemporaine. Du virelai originel d'Ockeghem ne reste, chez Josquin, qu'une structure en deux parties, dont l'interprétation dans les éditions de Susato et d'Attaignant soulève certaines questions formelles :

Attention has focussed on a number of issues : the appearance in the superius of the melody of Ockeghem's celebrated bergerette ; the corrupt version of the poem Susato transmits ; the possibility that this chanson exemplifies Josquin's misunderstanding of the structure of the bergerette ; the ostinato-like character of the lowest voice ; the overall musical quality of the setting ; and the prospect that this 'chanson' was really intended for instrumental performance.³²⁹

Dans les éditions des années 1540, le texte de cette chanson et sa structure sont donc corrompus par rapport à ce que demanderait le virelai – du moins peut-on dire que la chanson telle qu'elle est présentée n'impose pas de structure liée à une *forme fixe*. Bernstein soulève des questions inhérentes à cette problématique :

Was the aberrant repetition of this, and only this, verse the composer's original intention, or is it a corruption that resulted from the ignorance of performance traditions that often surrounds a work whose transmission spanned many years ? Could the multi-voice version at some earlier stage of this transmission have been intended as a setting of the complete bergerette, even in one or more of the lower voices ? Or might the work have been meant originally for either complete or partial instrumental performance [...] ?³³⁰

Bien que l'analyse proposée par Bernstein de cette chanson telle qu'elle apparaît dans le manuscrit d'Uppsala³³¹ démontre l'établissement particulier de cette structure musicale et

³²⁹ BERNSTEIN, 1994, pp. 255-256.

³³⁰ BERNSTEIN, 1994, p. 264.

³³¹ Ms. UppsU 76b ; Guillaume Bunel situe la datation de ce manuscrit vers 1515 : BUNEL, 2016, p. 84.

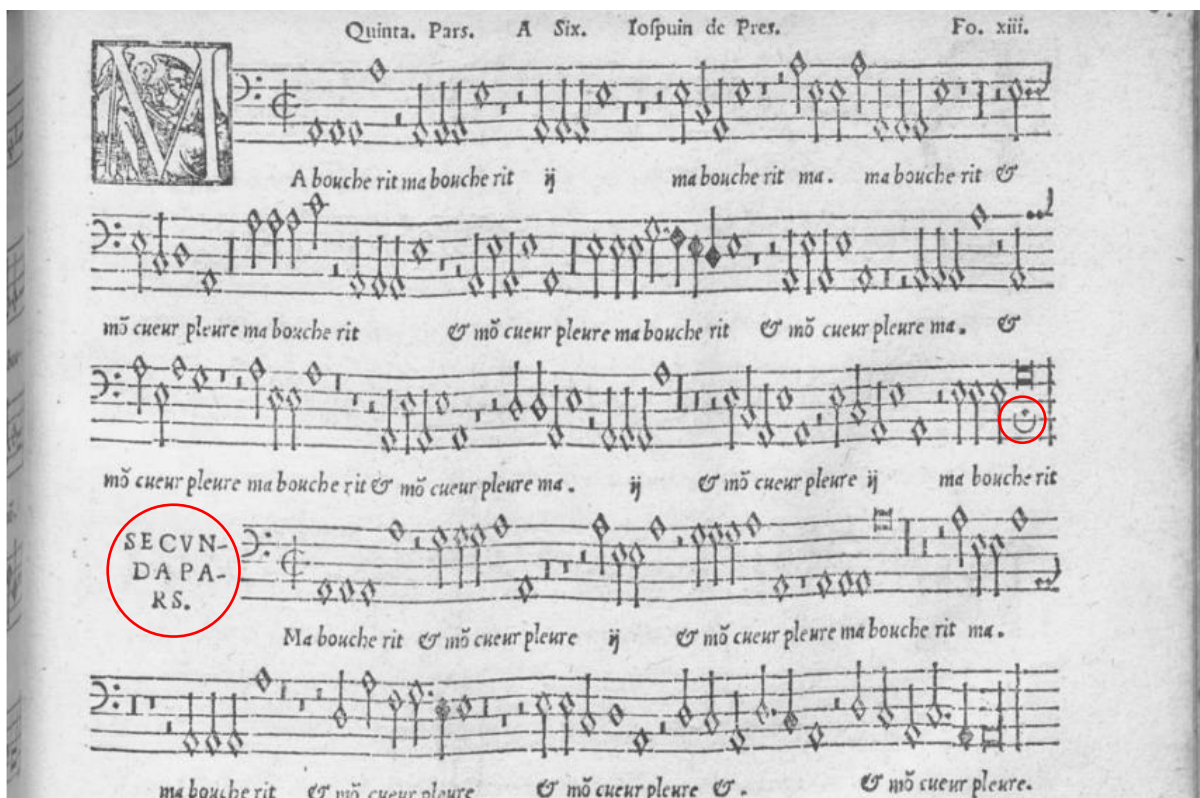
textuelle dès le début du siècle³³², il n'en demeure pas moins que les singularités de cette première édition peuvent être la conséquence d'une chaîne de transmissions.

Dans les éditions des années 1540 (fac-similé 2.13, fac-similé 2.14), la chanson est proposée en deux parties, mais chez Susato comme chez Attaignant, le texte n'est pas complet, n'évoquant que « Ma bouche rit et mon cœur pleure », et « Mon cœur pleure et ma bouche rit ». De plus, la mise en page des éditions semble montrer une séparation des deux parties :

Fac-similé 2.13 : Josquin Desprez, *Ma bouche rit et mon cœur pleure*, édition d'Attaignant, *superius*³³³



Fac-similé 2.14 : Josquin Desprez, *Ma bouche rit et mon cœur pleure*, édition de Susato, *quinta pars*³³⁴



³³² Voir : BERNSTEIN, 1994, pp. 265-278.

³³³ RISM A/I J 681, ff. 11^v-12^r. S-Uu Utl.vok.mus.tr. 511-515.

³³⁴ RISM B/I 1545|15, f. 13^r. D-Mbs, cote 4 Mus.pr. 201.

Il est à remarquer que Susato ajoute un point d'orgue à la fin de la première section du *superius* et du *contratenor*, et que la seconde section porte la mention « residuum », à l'exception du *superius* et de la *sexta pars*, tandis que la *quinta pars* porte la mention « secunda pars ». De son côté, Attaignant clôt chacune des deux sections avec une double-barre, et aucun *custos* à la fin de la deuxième section ne vient indiquer de potentielle reprise. Le *custos* peut en effet servir d'indicateur quant à l'éventuelle reprise d'une partie de la chanson, ainsi que l'emploient les deux éditeurs dans *Regretz sans fin il me fault endurer* (fac-similé 2.15) :

Fac-similé 2.15 : Josquin Desprez, *Regretz sans fin il me faut endurer*, édition d'Attaignant, *superius*³³⁵

The image shows a facsimile of a musical score for the 'superius' part of 'Regretz sans fin il me faut endurer' by Josquin Desprez. The score is in 'A six' time and features two large initial letters, 'R' and 'T', marking the beginning of sections. The lyrics are written below the notes. A blue box highlights the phrase 'Regretz sans fin' at the end of the second section. A red circle marks a specific note in the second section. The score is enclosed in a black border.

A remarquer aussi, dans l'exemple ci-dessus, la réinsertion de la première partie à la fin de la seconde partie (encadré bleu). La version de Susato est très proche de celle d'Attaignant, intégrant en plus un point d'orgue à la fin de la première partie dans plusieurs voix.

Outre la difficulté inhérente au fait de savoir si les deux parties des chansons ci-analysées doivent être rassemblées dans une même exécution, demeure aussi la question de l'articulation de ces deux parties entre elles. L'exemple précédemment donné de *Dun mien amant le deppart mest si grief* illustre bien ce propos, considérant la disparition progressive du texte entre les deux éditions. La *NJE* donne pour cette chanson la macro-forme suivante : *AbbaA*, correspondant ainsi tout à fait à la forme du virelai, ce qui est correct en regard de l'édition de Susato mais incertain quant à celle d'Attaignant. Il semblerait donc une fois de plus que cette

³³⁵ RISM A/I J 681, f. 3^v. S-Uu Utl.vok.mus.tr. 511-515.

chanson soit le témoin, du moins dans ses paramètres éditoriaux, d'une perte progressive de la notion de *forme fixe* – plus qu'un abandon de la technique, c'est bien la conception-même de la *forme fixe* qui semble s'effacer avec le temps, puisque des chansons voient leur structure être modifiée par des modalités éditoriales et d'impression.

En plus de ces chansons aux formes floues mais construites sur deux parties distinctes, d'autres, composées d'un bloc, questionnent tout de même quant à la structure qu'elles doivent prendre lors de leur interprétation. La chanson *Plus nulz regretz*³³⁶ est un exemple bien connu des incertitudes qui peuvent régner autour de l'exécution d'une œuvre, puisque plusieurs formes sont possibles, selon les lectures opérées. De cette chanson, l'*Album de Marguerite d'Autriche* est la seule source à donner un texte complet. Les deux premiers quatrains y sont écrits sous la musique, tandis que les trois restants sont reproduits en bas de la page ; en revanche, aucun signe de *fermata* ne vient articuler les deux parties.³³⁷ La source d'Attaignant ne donne, pour cette chanson, que le texte des deux premières strophes. Les éditions modernes ont reconstruit cette chanson selon plusieurs systèmes ; en effet, si Aldrich y appose la forme du rondeau, Reese lui préfère la macro-forme *abbab*, tandis que Reynolds³³⁸ évoque la possibilité d'une succession linéaire *ababa*.³³⁹ Les éditeurs de la *NJE*³⁴⁰ optent pour une structure *abaab*. Ces débats autour de la forme à adopter pour cette chanson démontrent l'aspect irrésolvable, dans l'état de nos connaissances, de cette question ; mais ils mettent aussi en lumière l'importance de la dimension structurelle de ce répertoire, l'aspect oral de son exécution, et le degré non négligeable de corruption pouvant résulter d'une lecture incomplète des sources.

Ces chansons en deux parties nous permettent, dans certains cas, de remonter le fil de leur évolution structurelle. S'il en résulte, dans les sources imprimées, des problèmes de corruption formelle, les structures de ces chansons restent tout autant incertaines quant à leur exécution ; entre une indépendantisation des deux parties et une articulation qui nous échappe, la finalité d'une organisation semble difficile à établir. Les éditions sont, en définitive, la seule source permettant d'observer les phénomènes de structure des chansons du XVI^{ème} siècle, et si elles ne nous permettent pas de leur donner une forme définitive et absolue, elles nous apprennent tout de même avec certitude que l'idée de *forme fixe*, au sein-même de chansons qui en suivent la filiation, se perd au travers des décennies. Dans le cas présent, il semblerait que ce ne sont plus les chansons qui imposent leur structure aux publications, mais bien l'activité éditoriale qui réadapte le patrimoine musical – en témoignent les dissemblances entre les deux éditions d'Attaignant et de Susato.

³³⁶ Merci à Giulia Noto pour ses éclaircissements au sujet de cette chanson.

³³⁷ Ms. B-BR 228.

³³⁸ Voir : REYNOLDS, 1987, pp. 64-66.

³³⁹ Ces différents points de vue sont exposés ici : FROBENIUS, 2001, pp. 436-437.

³⁴⁰ Voir : DESPREZ, 2005, pp. 67-72.

2.4. Synthèse

Si une rupture entre les formes héritées du XV^{ème} siècle et celles déployées dès la fin des années 1520 semble évidente, il apparaît que cette évolution repose sur de multiples facteurs d'inertie, soit d'éléments structurels prenant place dans le second groupe comme un héritage du premier, qu'il s'agisse de paramètres poétiques ou musicaux.

Cependant, de rares chansons suivant le schéma des anciennes *formes fixes* demeurent parfois dans le répertoire. La chanson de Josquin *Dun mien amant le deppart mest si grief*, réapparaissant dans les années 1540, démontre que certains virelais sont encore imprimés, bien que leur exécution – et donc leur structure finale – puisse être incertaine suivant les éditions. Il est en tous les cas évident que le rondeau a laissé des marques dans l'élaboration structurelle globale de certaines chansons. Au-delà des textes en rondeau, qui ont pu subir quelques transformations et adaptations, ce sont certains principes compositionnels, véritables composantes de la *forme fixe*, qui continuent d'être appliqués dans une partie des chansons. Il en va notamment ainsi de la cadence médiane ; si sa fonction d'élément de rupture dans la logique structurelle implicite de la *forme fixe* a disparu, son emplacement et sa dimension articulatoire transparaissent souvent dans les chansons. Mais c'est surtout l'usage du refrain, son insertion contrapuntique, ses emplacements et ses procédés compositionnels qui laissent entrevoir des normes d'écriture poético-musicale liées aux *formes fixes* et plus particulièrement au rondeau.

Une différence fondamentale prenant place entre le refrain de la *forme fixe* et le refrain de la chanson réside dans la potentialité de variation de celui-ci. Dans le cas du rondeau, par exemple, le refrain est une répétition implicite non variée, tandis que dans les chansons il apparaît de manière explicite, sous forme variée ou non.

Des deux types de chansons à refrain recensés, à triple apparition (avec refrain initial, central, et final) et à double apparition (avec refrain initial et final), le second est le plus représenté dans les chansons du corpus principal. Dans les chansons avec refrain à double apparition, il s'est avéré que celui-ci peut être poético-musical, ou n'inclure qu'une seule de ces deux dimensions, cela posant la question de la définition-même du refrain. Dans les cas où le refrain final diffère du refrain initial par sa musique, il s'agit d'une liberté d'écriture quant à la structure textuelle prise par le compositeur. Les rares cas voyant apparaître des refrains initiaux et finaux sur des textes différents semblent quant à eux être issus de procédés de musique populaire voulant qu'une forme musicale close soit appliquée à certains textes en dépit de leurs structures poétiques. Les chansons avec refrain à double apparition semblent donc pouvoir être reliées à deux origines musicales au moins : (1) les chansons d'origine populaire suivant une forme close ; (2) les *formes fixes*, qu'il s'agisse d'un rondeau ayant subi une compression textuelle, ou encore d'un virelai dont seul un couplet serait mis en musique. Les chansons avec un refrain à triple apparition sont légataires d'une réalité compositionnelle plus complexe, notamment en ce qui concerne les refrains central et final. Lorsqu'ils sont basés sur des textes de rondeau, le suivi 'à la lettre' de la structure poétique induit une mise en musique partielle des refrains central et final, basée sur le *rentrement*. Ainsi, alors que le refrain initial est complet, les suivants sont le plus souvent partiels et réduits à un vers ou un hémistiche. Dans le rondeau traditionnel, les refrains initial et final sont complets, tandis que le refrain central est un demi-

refrain ; dans la plupart des chansons étudiées dans ce chapitre, ce principe est semblable, à une échelle moins vaste, et considérant que le refrain central n'est alors pas un demi-refrain, mais un refrain retravaillé et tronqué. Il en va de même pour les considérations concernant les couplets, bien que le traitement de ceux-ci soit, par leur nature poétique, plus libre. Dans le rondeau, au premier demi-couplet succède un couplet complet. Cette proportion se retrouve le plus souvent dans les chansons, du moins du point de vue textuel, mais la musique des couplets suit généralement un développement *durchkomponiert*.

Concernant les chansons à refrain, il est désormais possible de mettre en place une grille de lecture (tableau 2.29) permettant d'analyser les compositions offrant des passages de répétition musico-textuelle, et d'en comprendre les enjeux saillants par rapport à d'autres genres en partageant certaines caractéristiques. Cette grille se présente comme suit :

Tableau 2.29 : Synthèse analytique des structures à refrain

		Refrain	
		Double apparition / Triple apparition	
		Musical / Poétique / Musico-poétique	
Influence potentielle	Forme fixe	Rondeau compressé, ou virelai.	
	Chanson populaire	Forme close, ou usages d'interjections.	
	Hybridation	Structures impliquant des procédés des <i>formes fixes</i> et des techniques compositionnelles relatives à la <i>chanson nouvelle</i> (répétition finale).	

Ce tableau représente en outre un outil simple d'utilisation permettant de déceler l'influence potentielle d'un genre musical sur les chansons à refrain du second quart du XVI^{ème} siècle. Ainsi, en partant de la présence d'un refrain dans une chanson et en déterminant sa construction (en considérant tout d'abord le nombre d'apparitions du refrain, puis leurs relations musico-poétiques), il devient possible d'en préciser une origine structurelle potentielle. Trois catégories semblent ainsi se détacher : la chanson à refrain issue d'une *forme fixe* compressée, celle d'origine plus populaire dont la répétition a trait à la forme close ou à l'usage d'interjections, et enfin la chanson de structure hybride.

Bien que se référant à des compositeurs plus tardifs du XVI^{ème} siècle, la remarque de van Orden, selon laquelle « because rondeaux had by this time almost disappeared from sixteenth-century

French poetry and chansons, the refrain became a marker of an older style associated with the *rhétoriciens* »³⁴¹, concerne aussi le second quart du siècle :

Regarding the use of such refrains in the « Parisian chanson » repertoire, a brief survey of Sandrin's and Claudin's chansons establishes that the repeat of the first line of text and its musical setting at the end of the chanson was rare indeed : among Sandrin's 50 chansons the device is employed twice, and among Claudin's 168 chansons six times. Thus, if such a refrain actually derives from the conventions of musical settings, they are the conventions of Josquin's Generation.³⁴²

Van Orden remarque par ailleurs déjà que certains cas de textes de forme rondeau, une fois retravaillés, apparaissent avec un refrain initial et final, mais sans refrain central³⁴³ – plus précisément, le cas évoqué s'arrête après le refrain central, créant ainsi une structure à deux refrains.

En parallèle de cette représentation large du répertoire, l'analyse plus spécifique des chansons de Josquin publiées par Susato et Attaignant a permis d'aborder un répertoire unique dans le cadre de l'édition et de la consommation musicale de la fin des années 1540. L'approche déployée par l'analyse des chansons suivant leur type de répétition structurelle a permis de mettre en évidence le fait que les origines, genres, ou formes préétablies des textes ne sont déjà plus nécessairement, dans ces éditions des chansons de Josquin, préconditionnelles aux structures musicales. En somme, la présence de Josquin dans les recueils des années 1540 précède de quelques décennies la place de modèle qui lui sera conférée par les acteurs des mouvements humanistes dans la seconde moitié du siècle³⁴⁴.

Comme le montre le tableau 2.24, les chansons de Josquin construites sur un *cantus firmus* ou déployant un canon sont extrêmement nombreuses ; en fait, de toutes ses chansons à cinq voix, seules trois ne reposent sur aucune de ces techniques.³⁴⁵ Les chansons de Josquin sont, de plus, basées sur un traitement sophistiqué et une *motivicité*³⁴⁶ importante :

³⁴¹ VAN ORDEN, 1994, p. 27.

³⁴² VAN ORDEN, 1994, p. 27.

³⁴³ Voir : VAN ORDEN, 1994, p. 17.

³⁴⁴ Voir : VAN ORDEN, 1994, pp. 28-29.

³⁴⁵ Voir : BLACKBURN, 1976, pp. 37-38.

³⁴⁶ Le concept de *motivicity*, de Joshua Rifkin, est défini comme suit : « We might define motivicity informally as the maximum permeation of a polyphonic complex by a single linear denominator or set of denominators. By 'linear denominator', I understand a unit of music characterized not just diastematically but rhythmically as well. This would seem to coincide – and in fact often does coincide – with what we conventionally call 'motive' ; hence my terminological bow to familiar coinage. Nevertheless, I must distinguish what I have in mind here from our common conceptions of motive and motivic treatment as we inherit them from the analysis of eighteenth- and nineteenth-century music. For one thing, the units to which I refer do not – or not, for the most part, in any structurally meaningful sense – undergo the kind of evolution and transformation that we consider part and parcel of tonal composition since the Classic era. On the contrary, in the earlier stages of Renaissance motivicity at least, they remain essentially fixed, altering their shape in detail only as local contrapuntal exigency demands. Moreover, these units do not invariably partake of certain characteristics that we associate with motives : they do not necessarily have a distinctive profile, nor, even more important, do they necessarily initiate events or otherwise function as incises – they can occur without any articulative individuation within the middle of a longer melodic span. In this respect, we may better liken them to modules, or to 'segments' in twelve-tone theory. But in regard to this last comparison, I must make two significant distinctions : as already emphasized, the denominators of my motivicity include rhythm as well as pitch ; and they do not presuppose the embracing context of the larger set. » RIFKIN, 1997, p. 244. Cité par : SHERR, 2000, p. 6.

[Josquin's] efforts in this genre generally incorporate either canon or cantus firmus and display a sophisticated projection of motifs across the linear texture [...]. They tend to reveal a penchant for through-composed form and end-oriented design. These chansons sometimes display a marked level of tonal ambiguity, and they often conclude with sophisticated syntheses of motivic material.³⁴⁷

Cette recherche de la subtilité compositionnelle transparait aussi dans les structures des chansons de Josquin. Tandis que certaines reposent sur un déploiement *durchkomponiert* pouvant intégrer des éléments de répétition motivique à des degrés très variés, d'autres annoncent des éléments récurrents de la génération successive. Mais la présence de plusieurs chansons en deux parties semble encore démontrer le poids des éditions dans la structuration musicale de chansons dont les origines remontent aux *formes fixes* ou dont l'articulation reste sujette à questionnement.

En définitive, l'analyse des structures musicales et de leurs potentiels liens avec des procédés issus des *formes fixes* nous apprend que la chanson, bien qu'empruntant des chemins originaux, est encore tributaire de certains paramètres formels remontant à d'anciennes traditions musicales ; cela concerne évidemment les questions poétiques, dont certains textes proviennent eux-mêmes du répertoire des *formes fixes*, mais aussi des procédés intrinsèques à la musique qui, indépendamment d'une nécessité littéraire, se sont transmis dans les habitudes compositionnelles à travers les générations de musiciens. Ces procédés, grandement variés et éloignés de leurs fonctions originelles, participent à la création d'un répertoire original, dont l'analyse démontre une hybridation des techniques employées. Ce phénomène de mélange, s'il apparaît dans les questions techniques liées à la production du répertoire, se retrouve aussi dans la dynamique de consommation musicale. En effet, ajoutant à cette production originale des rééditions de chansons de Josquin et d'autres compositeurs issus d'un passé récent, le répertoire domestique semble en réalité temporellement moins clivé, et fait preuve d'un mélange d'œuvres – procédé en vogue – appartenant à différents cadres culturels, démontrant ainsi la vaste étendue de la consommation musicale d'alors. Ainsi, le répertoire de la chanson ne se présente ni comme une volonté de faire table rase du passé, ni comme un reliquat de celui-ci, mais bien comme une dynamique faite à la fois d'inertie et d'innovation.

³⁴⁷ BERNSTEIN, 2000, p. 422.

3. LES 'MODÈLES STRUCTURELS' DE LA CHANSON

*Ung chacun, qui me faict requeste
D'avoir Œuvres de ma façon,
Voyse tout chercher en la Teste
De Marguerite d'Alençon.
Je ne fais Dixain, ne Chanson,
Chant Royal, Ballade, n'Epistre
Qu'en sa Teste elle n'enregistre
Fidèlement, correct et seur :
Ce sera mon petit Registre,
Elle n'aura plus nom ma Sœur.³⁴⁸*

Clément Marot, *De Marguerite d'Alençon, sa Sœur d'Alliance*

³⁴⁸ MAROT, 2007, vol. 1, p. 470.

3.1. Structures et récurrences dans la chanson de la Renaissance

3.1.1. Schémas formels récurrents de la *chanson nouvelle*

Dans la chanson française de la Renaissance, l'idée de lieux communs structurels est un élément fondamental du répertoire. Ainsi, les compositeurs marquent habituellement les césures des vers, particulièrement lorsqu'il s'agit de décasyllabes, par un phénomène rythmique généralement suspensif.³⁴⁹ Il est aussi fréquent que le premier hémistiche d'un vers soit homorythmique, tandis que le second, contenant le passage cadentiel, se fonde sur une imitation. Certaines formules rythmiques sont par ailleurs récurrentes, en particulier le dactyle. Enfin, la chanson suit une importante structuration par antécédent/conséquent (ou tension/détente), non seulement dans les profils mélodiques construits sur un mouvement ascendant/descendant, mais aussi dans la construction rythmique, fondée sur l'idée d'accélération/décélération. La chanson *Contentez vous amy de la pensée* (exemple musical 3.1), de Sermisy, illustre parfaitement ces aspects :

Exemple musical 3.1 : Sermisy, *Contentez vous amy de la pensée*, mm- 1-10

Superius
Con - ten-tez vous a - my de la pen - sé - e, Con - ten-tez

Contratenor
Con - ten-tez vous a - my de la pen - sé - e,

Tenor
Con - ten-tez vous a - my de la pen - sé -

Bassus
Con - ten-tez vous a - my de la pen - sé - e, Con - ten-tez

7
S.
vous a - my de la pen - sé - e, Jus

C.
a - my de la pen - sé - e, Jus

T.
e, a - my de la pen - sé - e,

B.
vous a - my de la pen - sé - e, Jus

³⁴⁹ Voir : OUVREARD, 1981, pp. 8-11.

Les quatre voix ouvrent la pièce en homorythmie, sur un rythme dactylique (encadré bleu). Le *superius*, le *tenor* et le *bassus* marquent la césure en séparant les hémistiches par un silence de *minime* (ellipses rouges), précédé par un léger mélisme au *contratenor*. Les quatre voix introduisent alors le second hémistiche en valeurs rapides et en imitation (flèches vertes), jusqu'à la décélération dans la zone précadentielle, puis le mouvement final sur *la* (barre rouge). On peut aussi remarquer, dans cette chanson, la construction mélodique fondée sur des oppositions descendant/ascendant, ainsi que le montrent les premières mesures du *superius* (flèches orange).

En somme, la chanson française de la Renaissance montre un répertoire d'éléments récurrents offrant, en plus d'une structure à une chanson particulière, une cohérence globale au sein du répertoire ; ce fait est par ailleurs observable, à un niveau structurel, dans cette chanson de Janequin (exemple musical 3.2) :

Exemple musical 3.2 : Janequin, *Le lendemain des nopces*, mm. 1-10

Superius
Le len-de-main des nopces on vint veoir, Si l'es-pou-sé-e, si l'es-pou-

Contratenor
Le len-de-main des nopces on vint veoir, Si l'es-pou-sé-e, si l'es-

Tenor
Le len-de-main des nopces on vint veoir, Si l'es-pou-sé-e, si

Bassus
Le len-de-main des nopces on vint veoir, Si l'es-pou-sé-e,

S.
sée es-toit de tra-vail mor-te, Puis

A.
- pou-sé-e es-toit de tra-vail mor-te, Puis

T.
l'es-pou-sé-e es-toit de tra-vail mor-te, Puis

B.
si l'es-pou-sée es-toit de tra-vail mor-te, Puis

Outre le fait de proposer une double duplication initiale balladique, c'est la construction rythmique de cette chanson qui est particulièrement intéressante. A un *pattern* trochaïque en homorythmie (encadré bleu) succède un changement de proportion (rectangle rouge) et une accélération, bientôt suivis par une rupture de l'homorythmie (flèches vertes), jusqu'à la cadence (barre rouge), voyant se répéter (à quelques variantes près) ce schéma pour les deux

vers suivants. Cette construction se retrouve à l'identique dans d'autres pièces de Janequin, à l'instar d'*Un gros prieur son petit filz baisoit* (exemple musical 3.3) :

Exemple musical 3.3 : Janequin, *Un gros prieur son petit filz baisoit*, mm. 1-8

Superius
Un gros pri - eur son pe-tit filz bai - soit, Et mi-gnar-doit, et

Contratenor
Un gros pri - eur son pe-tit filz bai - soit, Et mi-gnar-doit, et mi-gnar -

Tenor
Un gros pri - eur son pe-tit filz bai - soit, Et mi-gnar-doit,

Bassus
Un gros pri - eur son pe-tit filz bai - soit, Et mi-gnar-doit,

6
S.
mi - gnar - doit au ma - tin en sa cou - che, Tan

C.
doit, et mi - gnar - doit au ma - tin en sa cou - che, Tan

T.
et mi - gnar - doit au ma - tin en sa cou - che, Tan

B.
et mi - gnar - doit au ma - tin en sa cou - che, Tan

Cette chanson suit la même construction que l'exemple précédent : *pattern* trochaïque homorythmique, changement de proportion, accélération, rupture de l'homorythmie, et distique se terminant dans une cadence. Des schémas structurels (et mélodico-rythmiques) sont donc décelables au travers du répertoire, venant déterminer des aspects compositionnels à l'intérieur de sections plus larges. Il faut ajouter à cela le fait que Janequin écrit ces pièces à la fin des années 1540, alors qu'il se rapproche de la capitale ; ces procédés d'homogénéisation semblent ainsi se justifier par une volonté de mieux correspondre aux goûts d'un public dont les attentes évoluent, ainsi que le démontre le parcours éditorial fluctuant du compositeur.³⁵⁰

Il serait cependant certainement trop simple et réducteur de voir dans chaque ressemblance un lien relatif, volontaire ou involontaire. En ce sens, il est conceptuellement intéressant d'amorcer

³⁵⁰ Ce dernier élément ainsi que les considérations à propos des deux exemples précédents ont été abordés dans mon travail de master : VALLAT, 2017, pp. 88-89, 99, 108-110, 147. Concernant le parcours éditorial de Janequin, voir : BOUCAUT-GRAILLE, 2013.

un détour par le cadre de production des textes politiques du Moyen Âge, éclairant les rapports que peuvent entretenir des phénomènes ancrés dans un milieu socio-culturel précis :

La création d'un langage rhétorique commun permettant aux Etats médiévaux de produire des documents d'apparence originale [...] a dû dépendre d'une combinaison de contraintes institutionnelles et de conditionnements linguistiques et culturels des rédacteurs.³⁵¹

En transposant ce constat sur la thématique de ce travail, il peut être avancé que les procédés d'emphase du texte dans la chanson doivent être compris comme un ensemble de contraintes et de conditionnements régis par des conventions implicites et explicites intégrées à un espace culturel. Les structures des chansons prennent ainsi part intégrante à une culture musicale globale. Dès l'avènement de l'imprimerie musicale au XVI^{ème} siècle, la diffusion se faisant plus importante, il serait plausible d'imaginer une homogénéisation s'opérer ; le présent hommage à Claudin de Sermisy, daté du 15 septembre 1552, témoigne de l'influence musicale de celui-ci dans le Royaume :

Le Roy François père des muses, & protecteur de tous amateurs d'icelles, pour ceste cause vous à esleué en honneur : & depuis la Musique par vous replantée en France à pris tel accroissement, que plusieurs bons esprits se sont apres esvertuez à la cultiver de plus en plus [...].³⁵²

Ainsi, vers le milieu du siècle, Sermisy est reconnu comme une référence musicale. On retrouve donc, au travers de l'importance attestée de ce compositeur, une idée de modèle culturel, dont l'historiographie retiendra les spécificités comme étant les composantes de la *chanson parisienne*.

3.1.2. La *varietas* et la chanson, entre strophisme et écriture *durchkomponiert*

La somme des éléments présentés précédemment forme un ensemble de préceptes qui peuvent néanmoins grandement varier, et ce entre deux compositions tout comme à l'intérieur d'une chanson. Ainsi, ces éléments structurels, bien que redondants, peuvent révéler un certain degré d'originalité formelle.

La comparaison intra ou intercompositionnelle permet de situer les solutions choisies par les compositeurs sur une échelle allant d'une totale rigidité préconçue à un degré maximum de *varietas*. La première de ces données correspond à ce que Jean-Pierre Ouvrard nomme, en prenant pour exemple les chansons strophiques vers le milieu du siècle, le *degré zéro de la lecture métrique*, défini par le fait de « la correspondance systématique entre vers et phrase musicale »³⁵³, à quoi il faut ajouter « la répétition rythmique et/ou mélodique »³⁵⁴. En somme,

³⁵¹ GRÉVIN, 2008, p. 274.

³⁵² GUILLIAUD, 1554, [s. p.]. La fin de la dédicace précise la date mentionnée ci-dessus.

³⁵³ OUVRARD, 1981, p. 8.

³⁵⁴ OUVRARD, 1981, p. 8.

un degré zéro extrême désignerait une chanson entièrement construite sur les préceptes évoqués et n'admettant que des répétitions exactes. La *varietas* est quant à elle exposée dans le *Liber de arte contrapuncti* de Tinctoris³⁵⁵. Dans les dernières décennies du XV^{ème} siècle, poussés par les influences humanistes, les traités théoriques eux-mêmes prennent un nouveau tour, car leur objectif n'est plus uniquement d'expliquer les systèmes musicaux, mais « avant tout de fournir une démonstration détaillée couvrant tout ce qu'implique le terme de 'musica' ou un point particulier de cette 'ars musica' »³⁵⁶. Les traités s'inscrivent alors dans l'histoire des idées, et participent pleinement à notre compréhension du rôle de la chanson au cœur de la Renaissance. Le principe de la *varietas* veut qu'une « Merkmal der musikalischen Schönheit ist die varietas im Wechsel der Zusammenklänge, der Rhythmik, der Stimmführung, der kompositorischen Anlage »³⁵⁷. Plus même que l'idée de beauté, c'est la notion de diversité qui importe à Tinctoris, ainsi que le résume Agostino Magro dans une étude consacrée à la *varietas* chez Dufay :

L'ingénieux compositeur, dit-il, doit composer une chanson, un motet ou une messe en utilisant tout au long de la composition différentes quantités et perfections (variété aussi bien dans la valeur mensuraliste de chaque note et de chaque mélodie que dans la réalisation de diverses concordances par la cadence), différentes proportions (relation de valeurs mensuralistes différentes entre les voix d'un contrepoint), un degré de variété dans le traitement mélodique (*conjunctio*) qui implique évidemment une variété dans l'usage des trois différents hexacordes (naturel, *durum* et *molle*), un contrepoint syncopé et non syncopé, diminué et non diminué, parfois avec imitations, parfois avec ou sans silences. Tinctoris conclut en précisant qu'une messe, en raison de sa plus grande extension, sera plus variée qu'un motet, c'est-à-dire qu'elle comportera, selon le talent du compositeur, un plus grand nombre de *varietates* parmi celles indiquées ci-dessus. Un motet à son tour, sera plus varié qu'une chanson.³⁵⁸

Nous comprenons donc que, si la chanson admet un certain degré de répétition, elle n'est cependant pas dénuée de possibilités de *varietas*.

3.1.3. Typologie paramétrique des structures

Les similarités entre les chansons montrent des données structurelles archétypiques permettant d'associer les pièces à certaines habitudes précompositionnelles. Michele Fromson a mené une étude sur les motets de la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle, visant à définir les procédés imitants³⁵⁹ – volontaires ou non – prenant place dans le cadre de compositions différentes sur un texte similaire. Ses critères analytiques sont axés sur les cinq procédés suivants :

³⁵⁵ Voir : TINCTORIS, 1961.

³⁵⁶ VENDRIX, 2017, p. 316.

³⁵⁷ NOWAK, 2016, consulté le 20 novembre 2019.

³⁵⁸ MAGRO, 2000, p. 7.

³⁵⁹ Au sens de parodique ; afin de respecter la terminologie de l'auteur sans risquer de confusion avec les techniques contrapuntiques, je parlerai de 'procédés imitants'.

1. [The first imitative procedure concerns] the internal organization of the prominent opening [...] sections³⁶⁰ ;
2. Although it was more common for a composer to imitate the beginning of his model, the same could be done for the closing section ³⁶¹ ;
3. The third imitative procedure [is] to emulate the contrapuntal elisions with which an earlier composer had connected adjacent phrases of text³⁶² ;
4. The fourth imitative procedure is [...] to devote the same number of breves to each important unit of the text.³⁶³
5. The fifth technique of structural modelling is related to the previous one : to imitate the number of breves that another composer had spent on individual units of the text but in so doing to increase or decrease those numbers by a fixed ratio.³⁶⁴

Pour Fromson, les données les plus riches en termes d'analyse des procédés imitants sont donc les sections d'introduction et de clôture, les cadences et les élisions contrapuntiques, ainsi que la durée d'ensemble et la longueur accordée à chaque vers.

Le cas des éditions de Susato RISM A/I 1544/S7238 et RISM A/I [1552]/S7239 offre un répertoire intéressant pour l'analyse des procédés imitants entre plusieurs pièces sur un même texte, puisqu'il s'agit de recueils de chansons à deux ou trois voix composées, pour un nombre non-négligeable d'entre elles, sur des modèles³⁶⁵ par l'éditeur. Les chansons à trois voix se démarquent des chansons à quatre par une visée pédagogique, comme en témoigne cette préface au *Premier livre* de Susato :

considerant & veiullant ausditz amateurs & apprentifz de ladicte science subuenir, donner aide, & inciter a plus grandt amour, & moindre labeur d'icelle user, en chantant ou iouant par accord entre petite compaignie (car chantant ou iouant sans accord personne ne peult de legier deuenir expert, en ladicte science ne pareillement y prendre grant plaisir) Je me suis auanche de composer icelles chansons amoureuses, lesquelz on peult chanter en deux manires, asscauoir, a deux & a troix, a deux delaissant le bass ainsi que le rigles dessus icelles adioustees le te demonstrent. Aultre raison ma incite a icelles composer, & imprimer, au prouffit des amateurs de ladicte science. cest q'ung nouuel apprentif ou discipel nest pas hardy au chanter entre grande compaignie. mais en icelles chansons il sen pouldra exerciter avecq petite compaignie, iusques a tant quil sera plus expert & plus hardy pour choses plus difficilles & avecque plus grande compaignie chanter ou iouer en toute manire distrumentz.³⁶⁶

Cette préface propose donc de chanter les pièces soit à toutes les voix, soit sans le *bassus*. Chaque double page porte par ailleurs la mention « Duo Chantez a Deux si bon vous samble / Puis chanterrez tous troix ensamble » pour les voix supérieures, et « A Troix Veulx tu chanter

³⁶⁰ FROMSON, 1992, p. 211.

³⁶¹ FROMSON, 1992, p. 213.

³⁶² FROMSON, 1992, p. 215.

³⁶³ FROMSON, 1992, p. 223.

³⁶⁴ FROMSON, 1992, p. 229.

³⁶⁵ Ainsi que nous l'apprend BERNSTEIN, 1969.

³⁶⁶ RISM A/I S 7238, *tenor*, [s. p.].

par bon avis / Attens que tu en soys requis » pour la voix inférieure. Concernant ses habitudes parodiques, Bernstein remarque que Susato place systématiquement le matériel emprunté au *superius*, et peut le modifier des manières suivantes :

- Orner des passages de statisme rythmique ;
- Décorer une cadence ;
- Marquer le début d'un nouvel élément avec du matériel original ;
- Etendre les imitations ;
- Tronquer des portions du *cantus firmus* ou en modifier certains aspects rythmiques pour resserrer le contrepoint (occasionnel) ;
- Varier le matériel répété dans le modèle ;
- Parfois le *cantus firmus* est grandement remanié, lorsque celui-ci est tiré d'une chanson de Susato lui-même ;
- Intensifier les anticlimax et varier les redondances.³⁶⁷

Fromson et Bernstein mettent donc en évidence divers critères analytiques permettant d'appréhender les phénomènes de récurrence structurelle en étudiant les rapports entre des chansons présentant des similitudes – musicales ou textuelles –, que ces œuvres soient interdépendantes ou non.

Ces ancrages formels sont divisés entre des critères analytiques d'une part, et des procédés imitants d'autre part, les premiers définissant les données compositionnelles, les seconds les instants structurels charnières de la chanson.

A ces considérations, il faut encore ajouter la méthode de Robert Moore Trotter (tableau 3.1) qui, dans son analyse des chansons de Crecquillon, distingue des unités structurelles servant à l'établissement de schémas formels :

Tableau 3.1 : Trotter, Unités structurelles³⁶⁸

1.	Single evolutionary unit	a (in series, e.g., $abc\dots n$)
2.	Single repeated unit	$: a :$ (at the beginning or later)
3.	Double repeated unit	$: ab :$ (at the beginning or later)
4.	Varied repeated unit	aa_1 (at the beginning or later)
5.	Single reprise unit	a (at or near the end ; may be varied)
6.	Internal reprise unit	n (reprise of an inner phrase after intervening material)
7.	Double reprise unit	ab (at or near the end ; one or both may be varied)

Cependant, à la différence de ce tableau, les analyses du présent travail décrivent les unités variées par une apostrophe en exposant (a'), et utilise le chiffre en indice (a_1) dans les cas où il est nécessaire de spécifier le vers. Dans le cadre du présent travail, par ailleurs, lorsque les sections finales reprennent vers et musique – la construction est plus que fréquente –, elles

³⁶⁷ BERNSTEIN, 1969, pp. 218-221.

³⁶⁸ TROTTER, 1960, p. 63.

apparaissent soulignées (par exemple ... :*ab*:, ou encore ...*efe'f'*, indiquant dans les deux cas une reprise (texte et musique) du distique final).

Cette écriture offre le double avantage de proposer des données facilement reliables aux schémas à reprise, tout en rendant décelables les distanciations par rapport à ceux-ci. Trotter, à propos de Crecquillon, précise :

the most prevalent schema among the chansons is that of a series of evolutionary units with the addition of a single repeated unit at the end. [...] Second in importance among the various schemata is the type involving an initial double repeated unit, several (usually three) evolutionary units and a final single repeated unit [...]. The relationship between the two schemata becomes clear when we realize that the latter half of the nine-unit pattern is equivalent to the entire five-unit pattern. We see, therefore, that Crecquillon, in the interest of formal coherence, set the first half of longer texts to a double repeated unit. [...] Others [schematas] present what can only be termed hybrid schemata, incorporating evolutionary, reprise, repeated, and varied units in a kind of tailor-made pattern not easily classified under any type.³⁶⁹

Il convient cependant d'ajouter deux unités structurelles (tableau 3.2) à celles établies par Trotter (je reprends la terminologie anglophone par souci de cohérence), afin de pouvoir déterminer certains cas de chansons hybrides qui apparaîtront par la suite :

Tableau 3.2 : Unités structurelles (suite)

8.	Single evolutionary varied unit	<i>a'</i> (in series, e.g., <i>abc...n</i>)
9.	Single evolutionary varied & repeated unit	: <i>a'</i> : (at the beginning or later)

Les théories de Fromson, Bernstein et Trotter formeront le point de départ des analyses du corpus servant à définir les tendances globales de la structuration des chansons.

³⁶⁹ TROTTER, 1960, pp. 63-64.

3.2. Les ‘modèles structurels’, de la norme à la variété

Les notions préalablement exposées témoignent d’ores et déjà d’un regard musicologique important posé sur les structures des chansons de cette période. Néanmoins, ces approches synthétisent une réalité compositionnelle particulièrement complexe ; le présent chapitre a pour ambition, d’une part, de reconsidérer l’effective variété de structures prenant place dans le répertoire de la chanson, tout en n’omettant pas de situer, d’autre part, les normes précédemment décrites en regard de leur importance face à ce répertoire.

La première partie comprend les analyses structurelles, basées sur un découpage rhétorique en trois sections ; plutôt que de proposer une approche résolument nouvelle de la conception formelle de ce répertoire, ces analyses ont pour finalité de questionner et d’étoffer les faits inventoriés par la littérature scientifique. La deuxième partie, reprenant les précédentes analyses, propose une liste exhaustive des schémas d’articulation structurelle et établit une analyse quantitative du corpus principal de ce travail, mettant ainsi en évidence la coexistence d’organisations formelles prégnantes avec une part non moins importante de structures minoritaires. En troisième et dernière partie, une brève étude du répertoire de certains compositeurs, confrontée aux schémas d’articulation précédemment définis, est enfin proposée, tant pour offrir une première approche de la production de ces musiciens que pour proposer une utilisation de l’outil développé durant ce chapitre et démontrer son emploi potentiel dans de futures recherches.

3.2.1. Les structures des chansons en regard des règles rhétoriques

Les grandes lignes concernant les structures des chansons établies et les vérifications d’usage effectuées pour la validation du présent corpus principal, il convient de décrypter plus précisément les différentes parties de la chanson, et de saisir de quelle manière celles-ci s’articulent entre elles, au sein du répertoire, et dans la mouvance de la pensée renaissante.

D’un point de vue purement formel, les chansons du répertoire 1528-1552 ont déjà été passablement analysées, leurs composantes répertoriées, et ces éléments synthétisés. Toutefois, il reste à saisir de quelle manière ces éléments structurels s’articulent avec l’histoire des idées. Les découpages opérés par Trotter³⁷⁰ semblent diviser les chansons en trois sections. La première est la section introductive, pouvant ou non être construite sur un système de répétition. La dernière est la section finale, elle-même en proie à d’éventuelles répétitions et reprises. Entre ces deux parties prend place une section de longueur très variable selon la taille des textes, et à propos de laquelle la littérature musicologique reste discrète.

Dans ce domaine, les questions attenantes à la rhétorique sont particulièrement usitées en ce qui concerne la musique de la Renaissance. Dans le cadre structurel, ce sont plus particulièrement les éléments de la *dispositio* qui sont à considérer : *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* et *peroratio*.³⁷¹ Joachim Burmeister, auteur de la *Musica*

³⁷⁰ Voir : note de bas de page 369.

³⁷¹ Voir : UNGER, 1969, p. 5. Voir aussi : WILSON, 2001, consulté le 4 août 2021.

poetica (1606), mentionne quant à lui, pour l'analyse des cantilènes, l'*exorde*, le *corps* (pour les parties centrales), et la *fin* (pour la *péroraison*) :

Exordium, est prima carminis periodus, sive affectio, Fugâ ut plurimum exornata, quâ auditoris aures & animus ad cantum attenta redduntur, illiusque benevolentia captatur. Exordium eò usque pertingit, quò Fugae affectio prorsus desiit sub introductione Clausulae verae, vel tractuli harmonici speciem Clausulae habentis. Hoc fieri animadvertitur ilicò, ac nova affectio à Fugae affectione prorsus aliena introducta apparet. Quod autem omnes cantilenaè à Fugae ornamentò initium semper faciant hoc exemplis non comprobatur. [...]

Corpus Cantilenarum est intra Exordium & Finem affectionum sive periodorum comprehensa congeries, quibus textus velut variis Confirmationis Rhetoricae argumentis, animis insinuantur, ad sententiam clarius arripiendam & considerandam. Hoc non excrescat nimium, ne propterea, quod sit nimis extensum in auditoris odium incurrat. Omne enim nimium ingratum est, & in vitium verti solet.

Finis est Clausula Principalis, in qua aut tota subsistit modulatio, aut subsistentibus vocibus duabus, vel unâ, reliquae adhuc modicum modulaminis aspergunt, quod Supplementum vocatur, eò, ut dilucidior in animos attendentium penetret à modulando instant desinentia.³⁷²

Selon ces définitions, l'*exorde* concerne toute la section entre le début de la chanson et la première cadence, tandis que la *fin* est marquée par la dernière cadence, ou encore par une coda – sous la plume de Burmeister, moins qu'une section à proprement parler, il semblerait qu'il s'agisse du mouvement cadentiel concluant la pièce. En effet, aucune indication n'est donnée quant au commencement de cette partie finale. Prenant place entre ces deux moments du discours musical, le *corps* semble enfin être l'endroit de l'expression des affects ou des figures rhétoriques. D'autres théoriciens avaient cependant, bien avant Burmeister, employé ces termes en lien avec la musique. Gallus Dressler, en effet, « was one of the first to describe the form of a composition in terms of a tripartite rhetorical dispositio : the *exordium* (beginning), *medium* (middle), and *finis* (end) »³⁷³ ; remarquons encore ici une réduction de la terminologie de la *dispositio* précédemment détaillée. Concernant l'*exorde*, Dressler note :

Pulchre <enim> horatius inquit Dimidium facti qui bene coepit habet. Hoc proverbium ut <ad> alia ita et ad nostrum institutum quadrare videtur, appellamus

³⁷² « L'Exorde est la première période, la première affection du poème qui, le plus souvent ornée d'une Fugue, sert à rendre les oreilles et l'esprit de l'auditeur attentifs au discours musical et à capter sa bienveillance. L'Exorde s'étend jusqu'au point où l'affection de la Fugue cesse son avancée, par l'introduction d'une véritable Clausule ou d'un petit développement harmonique ayant l'aspect d'une Clausule. On s'aperçoit immédiatement de cela, et une nouvelle affection est alors introduite pour continuer, qui apparaît tout autre à celle utilisée pour la Fugue. Que toutes les cantilènes doivent débiter par une fugue, cela n'est toutefois pas attesté par les exemples. [...] Le Corps des Cantilènes est l'accumulation d'affections et de périodes comprise entre l'Exorde et la Fin, grâce à laquelle les mots du texte s'insinuent dans les esprits, comme le feraient les arguments variés de la Confirmation Rhétorique, pour saisir et considérer de façon plus claire la pensée exprimée. Il faut éviter que ce corps ne prenne de trop grandes proportions, de peur que, trop développé, il ne suscite le dégoût chez l'auditeur. Car tout ce qui est excessif manque de grâce et devient ordinairement un défaut. La Fin est la Clausule Principale : soit tout le développement musical s'arrête là, soit, tandis que deux voix, ou une seule, s'arrêtent, les autres saupoudrent encore un soupçon de Modulamen, que l'on appelle le Supplément, de telle sorte que l'idée de l'arrêt imminent du développement musical pénètre les esprits de l'audience de façon plus lumineuse. » BURMEISTER, 2007, pp. 176-179.

³⁷³ CHRISTENSEN, 2019, p. 426.

autem hoc loco exordium initium cuiuslibet cantionis usque ad primam clausulam,
 Das ist das exordium so lange die erste Clausel kompt.
 Sumantur autem exordia ex praecipuis fontibus tonorum videlicet ex speciebus
 diatessaron et diapente vel ex repercussionibus et principalibus clausulis. Non enim
 pueros exordijs peregrina vel minus usitata immiscere velim, sed adducant tonis
 convenientia ut sine mora aures de certo, aliquo tono iudicium statuant, quo facto
 harmonia gratior sit et aures magis demulceat [...].³⁷⁴

Pour Dressler, comme pour Burmeister, l'*exorde* prend donc fin avec la première cadence ; il précise par ailleurs que l'*exorde* se construit sur les espèces de quarts et de quintes du mode et intègre les cadences communes – sur la *repercusso* ou la *finalis*. Enfin, l'*exorde* peut suivre deux organisations polyphoniques, soit un contrepoint fugué (*nudum*) ou non (*plenum*).³⁷⁵
 Concernant le *corps*, que Dressler nomme *medius*, la définition suivante est proposée :

In medio consistit virtus proverbium vetus quod non alienum ab instituto videtur,
 Nam cum media pars dicatur quicquid intra exordium et finem continetur, quilibet
 intelligit potioem compositionis partem in fingendo medio consistere : sicut autem
 exordium duplex est et vel ex fugis vel simplici consonantiarum commixtione [*biffé*
 concordantiarum formatur] extruitur. <Ita etiam media pars cantionis vel ex fugis vel
 conjunctione concordantiarum formatur.>

[...]

Cum supra exposuimus clausulas esse partes quibus ceu articulis et membris tota
 harmonia <invicem connectitur>. Sciant Tyrones simplex medium sine fugis tradere
 originem ex clausulis quae pro ratione toni et verborum convenienter sunt
 conjungendae, ita ut tanquam partes corpus integrum constituent [...].³⁷⁶

La section centrale d'une pièce suit donc la fin de l'*exorde* et s'arrête avec la *fin*, selon les dires de Dressler, et peut être fuguée ou non. Il mentionne ensuite un certain nombre de règles concernant les modes, les rapports texte/musique, les cadences, les emphases rhétoriques et les consonances. D'un point de vue structurel, donc, les sections centrales telles que proposées par Dressler correspondent au *corps* précédemment évoqué de Burmeister.

³⁷⁴ « Horace dit avec bonheur : 'Dimidium facti qui bene coepit habet' [Bien commencer, c'est avoir fait déjà la moitié]. Comme ce proverbe semble s'appliquer autant à notre objet qu'à d'autres, nous appelons ici exorde le début de toute pièce vocale, jusqu'à la première clausule. Tant que la première cadence [n'est pas] venue, c'est l'exorde. Les exordes sont composés à partir des sources spécifiques des tons, c'est-à-dire des espèces de diatessaron et de diapente, des répercussions et des clausules principales. Je voudrais que les enfants n'introduisent pas dans l'exorde des [tournures] étrangères ou très peu usitées, mais qu'ils insèrent ce qui convient aux tons, en sorte que, sans délai, l'auditeur puisse identifier un ton précis. Qu'ainsi, l'harmonie ait plus de charme et flatte davantage les oreilles [...] » DRESSLER, 2001, pp. 168-169.

³⁷⁵ DRESSLER, 2007, p. 174.

³⁷⁶ « 'In medio consistit virtus' [La vertu repose sur le juste milieu] : ce vieux proverbe s'applique bien à notre sujet. En effet, quand on dit que la partie médiane représente tout ce qui se trouve entre exorde et terminaison, chacun comprend que le morceau de choix de la composition est l'élaboration du medium. Comme l'exorde présente <deux aspects>, le premier fait de fugues et l'autre d'une simple combinaison de consonances [*biffé* de concordances], <de même la partie médiane de la pièce est fuguée ou formée par conjonction de consonances>. [...] Comme nous l'avons dit plus haut, les clausules sont des éléments par qui toute l'harmonie <est liée>, comme entre membres et articulations. Que les Débutants sachent que le simple medium non fugué repose sur les clausules, qui doivent être convenablement reliées en fonction du ton et des paroles, au point de construire un *corpus* unitaire autant que les parties [elles-mêmes]. [...] » DRESSLER, 2001, pp. 170-173.

Enfin, la *péroration* (la *fin*, pour Dressler) est caractérisée par l'auteur comme suit :

In fine omnis laus canitur, item in fine videtur cuius toni, quae vetera proverbia testantur, magna cura fines constituendos esse.

Cum enim omnes clausulae sunt vocum errantium receptacula quid de fine iudicandum ubi singulae voces non solum respirare sed tanquam in exoptato hospitio defatigatae tandem consistere debeant.

Danda igitur est opera ut cum iudicio recte fines constituentur. Germanici istius memores, wenn ende gut ist, so ist alles gut.

Dupliciter autem harmoniarum fines formantur :

Aut enim regularem quam quisque tenorem habet finem, aut irregularem sequuntur.

Regularis terminus sine periculo vel a Tyronibus constitui potest.

Sed irregularis sine alicuius probati authoris exemplo temere non est inserendus.

Estque hoc loco non praetereundum irregulares fines plerumque tribui priori parte cantionis ubi secunda pars expectatur, rarius autem ultimum terminum constitui regulariter.³⁷⁷

Comme pour Burmeister, la définition de Dressler de la *fin* d'une pièce se rapporte à la dernière cadence, pouvant elle-même être régulière ou irrégulière ; concernant ce dernier point, l'éditeur moderne du traité précise que « Dressler's definition of an irregular conclusion hinges on the behavior of the tenor and no doubt also refers to the pitches of the tone used in the concluding sonorities »³⁷⁸. Dressler précise par ailleurs que la cadence finale est le plus souvent régulière ; hélas, bien qu'il fasse mention d'exemples, ceux-ci n'apparaissent pas dans la suite du texte³⁷⁹.

L'articulation en trois parties proposée dans les analyses de Trotter trouve donc une origine dans la théorie musicale rhétorique suivant de quelques décennies le répertoire de la chanson. La terminologie proposée ci-avant est aussi en partie employée par Dobbins dans son article consacré aux formes strophiques et épigrammatiques, plus particulièrement en ce qui concerne la chanson *Gente de corps* :

The prosodic matching of melody and verse by repetition goes hand in hand with clearer cadential articulation, often hierarchical and formulaic. In the case of longer verse lines, cadential punctuation matches the caesural divisions prescribed by the literary theorists, while the melodies are divided into motives of incision as exordium

³⁷⁷ « C'est à la fin qu'on chante toute louange ; c'est là aussi qu'apparaît le ton sur lequel les terminaisons doivent être construites avec grand soin, comme l'attestent les anciennes maximes. Comme toutes les clausules sont le refuge des voix errantes, on doit envisager la terminaison là où chaque partie doit non seulement respirer, mais aussi s'arrêter enfin, épuisée, comme dans un asile désiré. Il faut donc s'efforcer de construire les terminaisons correctement et avec discernement. Les Germains s'en souviennent ainsi : 'wenn ende gut ist, so ist alles gut'. Les terminaisons des harmonies sont élaborées de deux façons. Elles se conforment à la terminaison du ténor, qu'elle soit régulière ou irrégulière. La terminaison régulière peut être élaborée sans danger même par les Débutants. Mais une terminaison irrégulière ne doit pas être placée à la légère sans suivre l'exemple d'un auteur confirmé. Et, à ce propos, on ne doit pas oublier que les terminaisons irrégulières sont généralement placées dans la première partie d'une pièce, lorsqu'on attend la seconde, mais qu'elles forment plus rarement l'ultime fin, conformément à la règle. » DRESSLER, 2001, pp. 178-179.

³⁷⁸ DRESSLER, 2007, p. 187.

³⁷⁹ Voir : DRESSLER, 2007, p. 187.

(often dactylic) and conclusion (often beginning with anacrusis and ending with brief formulaic pre-cadential melisma).³⁸⁰

L'emploi du terme d'*exorde* lie ainsi les parties introductives des chansons à la structuration rhétorique, tandis que la *conclusion* ainsi nommée par Dobbins semble être, puisqu'elle s'articule selon un début et une fin, une section à part entière.³⁸¹

Le vocabulaire rhétorique s'inscrit donc dans les outils d'analyse de la chanson, et ce autant durant la période suivant de près le répertoire de la Renaissance que dans la littérature scientifique récente. Néanmoins, la littérature critique et musicologique a plus volontiers employé cette terminologie pour parler de genres rhétoriques plus élevés que la chanson, cette dernière restant quelque peu à l'écart du motet et de la messe. La comparaison structurelle de la chanson avec ces deux autres genres reste délicate, bien que certaines pièces plus vastes, comme les chansons descriptives de Janequin, pourraient facilement s'apparenter structurellement à des motets profanes. Toutefois, l'écrasante majorité des chansons suit un certain nombre de règles structurelles. Celles-ci démontrent une nette tendance à diviser la chanson en trois périodes musicales distinctes, la première et la dernière pouvant être apparentées à l'*exorde* et à la *péroration*, et étant facilement décelables lorsqu'elles sont basées sur un système de reprise ou de répétition. Afin de suivre une cohérence terminologique, la suite de ce travail emploiera donc les termes *exorde*, *corps* et *péroration* pour désigner la tripartition structurelle des chansons ; notons que ces termes ne sont pas ici employés dans le sens strict des définitions proposées précédemment par les théoriciens, mais sont usés afin de déterminer une tripartition de sections musicales distinctes.

En effet, ces termes ne peuvent être appliqués aux chansons de la même manière que le proposent Burmeister ou Dressler, mis à part, peut-être, en ce qui concerne les pièces *durchkomponiert*.³⁸² Si pour ces théoriciens l'*exorde* prend fin dans une cadence, les sections introductives des chansons qui intéressent ce travail sont souvent faites de plusieurs sections harmoniques closes. Prenons pour exemple la chanson *Pour ung plaisir qui si peu dure*, de Sermisy (tableau 3.3), dont la structure est des plus standard :

Tableau 3.3 : Sermisy, *Pour ung plaisir qui si peu dure*, structure poétique et musicale, organisation cadentielle³⁸³

Vers	Rimes	Structure musicale	Cadences parfaites transitoires
Pour ung plaisir qui si peu dure	a	a	-
J'ay enduré peine et travailx	b	b	la
J'en ay souffert douleur trop dure	a	a	-
J'en ay receu cent mille maulx	b	b	la
J'en ay eu de trop grans assaulx	b	c	do
Or Dieu me doit bonne aventure	a	:a	-
Fortune a faict sur moy ses saulx	b	b:	la

³⁸⁰ DOBBINS, 2006, p. 216.

³⁸¹ Il semblerait cependant que Dobbins emploie ici cette terminologie pour parler de l'organisation d'une phrase musicale, et non d'une œuvre ; cet usage démontre la perméabilité et la souplesse de ces concepts.

³⁸² J'avais succinctement abordé ce sujet dans mon travail de master : VALLAT, 2017, pp. 59-60.

³⁸³ SERMISY, 1974b, pp. 60-61.

Trois sections distinctes sont décelables dans cette chanson : la première, qui s'apparente à ce qu'il est ici tentant de nommer l'*exorde*, est de forme *:ab:*, se termine dans une cadence *parfaite* sur *la* et contient une répétition exacte pour le second distique. La partie centrale (le *corps*), qui ne contient ici qu'un vers, est fondée sur un matériel musical original (bien que pouvant être apparenté aux autres sections de la chanson) ; elle se termine de plus dans une cadence *parfaite* sur *do*. La partie finale, enfin, qui serait donc la *péroraison*, reprend la musique de l'*exorde*, avec la même cadence *parfaite* sur *la*. Selon ces règles, qui prévaudront pour la suite de ce travail, cette chanson est donc articulable en trois sections parfaitement distinctes, tant du point de vue poétique (chacune se termine sur la rime *b*) que musical (chacune forme une unité ponctuée par une cadence *parfaite*). C'est sous l'angle de ces trois parties que les pages suivantes appréhendent le corpus principal de ce travail.

3.2.1.1. Exordes et chansons

A moins d'être délimité par un système de reprise ou, dans des cas plus rares, un découpage en diverses parties littéraires et musicales (les chansons descriptives de Janequin), il semble convenable de considérer que l'*exorde* d'une chanson prend fin avec une cadence située en fin de vers. Basiquement, les *exordes* peuvent être délimités entre ceux présentant une double duplication (*:ab:* ; ou encore un schéma similaire incluant des variations), et ceux ne présentant aucun système de reprise ou de répétition, soit ceux étant *durchkomponiert* (*abc...*). Le tableau ci-dessous (tableau 3.4) intègre une troisième colonne, recensant les autres cas, minoritaires :

Tableau 3.4 : Types d'*exordes* représentés dans le corpus principal

	Exordes		
	Sans répétition	Avec double duplication	Autres cas
Total	76	76	15
Pourcentage	46%	46%	9%

La grande majorité des *exordes* concernés se retrouve donc, à parts égales, dans les deux groupes précédemment définis. Cependant, avec 9% de cas, les autres types de construction ne sont pas négligeables. Les chansons concernées sont les suivantes (tableau 3.5) :

Tableau 3.5 : *Exordes* non classés, corpus principal

	Chanson	Compositeur	Structure musicale
1	Homme, sans plus, en noble cueur prend place	Hellinck dit Lupus	<i>aa'bc'a''''</i>
2	Homme, sans plus, en noble cueur prend place	Gervaise	<i>aa'bc'a''''</i>
3	Mamy e a eu de dieu le don	Canis	<i>a₁b₂a'₁b'₂a''₁b''₂[c?]₂cdef ghgh'</i>
4	O cruaulté logée en grand beaulté	Sermisy	<i>aa'bc :d:</i>
5	O cruaulté logée en grand beaulté	Le Rat	<i>aa'b cd c'd'</i>
6	Plus revenir ne puis vers toy madame	Lupi, J.	<i>aa' b cc' [coda]</i>
7	Pour ung plaisir qui si peu dure	Buus	<i>aba' cdef [coda]</i>
8	Puisque fortune a sur moy entrepris	Sermisy	<i>ab[a'] c :d[a']:</i>
9	Secouez moy je suis toute plumeuse	Lys, F. de	<i>aa' bcdefg a₉a''₁₀a'''₁₀ [coda]</i>
10	Si j'ay du bien (helas) c'est par mensonge	Cabilliau	<i>:abc: def :g:</i>
11	Si pour aymer et desirer	Sandrin	<i>:abc: de fg'e'</i>

12	Si pour aymer et desirer	Manchicourt	<i>abcabc' defg</i>
13	Sur la rousée fault aller	Passereau	<i>a_{1, 2} b_{3, 4} cde fgh f'g'h'</i>
14	Ta bonne grace et maintien gracieulx	Roquelay	<i>aa' bcd[a'' ?] [coda]</i>
15	Ta bonne grace et maintien gracieulx	Gardane	<i>aa' bcd[a'' ?]</i>

Parmi ces chansons, plus de la moitié sont construites sur une duplication du premier vers (1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 14, 15). Trois cas de figure apparaissent dans l'agencement prenant place à la fin des vers formant le premier distique : les cadences de fin de vers sont similaires ou presque ; la cadence est plus marquée au premier vers ; la cadence est plus marquée au second vers. Dans certains cas, des articulations particulièrement prononcées apparaissent à l'hémistiche. Tous ces procédés sont très communs.

La chanson de Buus *Pour ung plaisir qui si peu dure* présente un *exorde* particulier ; si la musique du vers 1 est reprise pour le vers 3, le vers 4 amène une nouvelle proposition. Cette situation de double duplication tronquée demeure unique dans le corpus.

Quelques cas non négligeables sont quant à eux fondés sur la duplication de la musique du premier tercet (:*abc* : ; ce fait concerne les chansons 10, 11 et 12 du tableau ci-dessus). Dans le cas de Sandrin et de Manchicourt, ce découpage original correspond à la logique poétique (tableau 3.6) :

Tableau 3.6 : Sandrin, *Si pour aymer et desirer*, structure poétique et musicale³⁸⁴

Texte	Rimes	Structure musicale	
		Sandrin	Manchicourt
Si pour aymer et desirer	a	a	a
Je congnois mon faict empirer	a	b	b
C'est estrange facon de faire	b	c	c
Si l'aymer qui t'a peu tirer	a	a	a
Te faisoit ores retirer	a	b	b
C'est bien loing de me satisfaire	b	c	c'
Mais pour te dire mon affaire	b	d	d
Et à quoy je suis costumier	a	e	e
Quant je voy qu'on me veult deffaire	b	:f	f
Je veulx commencer le premier	a	g:	g

Le texte de cette chanson est en effet écrit selon des rimes organisées en deux tercets (*aab*) et deux distiques (*ba*). Le choix structurel opéré par Sandrin et Manchicourt, bien qu'inhabituel, suit donc parfaitement cette logique. En revanche, en regard du texte, la même structure initiale appliquée par Cabilliau (tableau 3.7) reste obscure quant à sa justification :

³⁸⁴ SANDRIN, 1968, pp. 34-35.

Tableau 3.7 : Cabilliau, *Si j'ay du bien (helas) c'est par mensonge*, structure poétique et musicale³⁸⁵

Texte	Rimes	Structure musicale
Si j'ay du bien helas cest par mensonge	a	a
& mon torment est pure verite	b	b
Je n'ay douceur qu'en dormant & en songe	a	c
& au resveil nay riens qu'austerite	b	a
Le jour m'est mal & bien l'obcurite	b	b
Le court sommeil ma dame me presente	c	c
Mais le reveil la faict trouver absente	c	d
O povres yeulx ou estes vous reduictz	d	e
Clos vous voyes tout ce qui vous contente	c	f
& descouvers vous ne voyes qu'ennuys	d	:g:

A l'inverse du texte précédent, celui-ci est construit sur deux distiques (*ab*), puis deux tercets (*bcc*, *dcd* ; ou encore trois distiques, *bc*, *cd*, *cd*). Le choix de structure musicale de Cabilliau ne répond ici à aucune structure syntaxique ni sémantique.

La chanson de Canis *Mamy e a eu de dieu le don* présente le cas, unique dans ce corpus, d'un distique initial exposé trois fois – tant concernant la musique que les vers. La première fois le voit être chanté par les deux voix supérieures, la seconde fois par les deux voix inférieures, et la troisième fois par les quatre voix.

Dans *Sur la rousée fault aller*, Passereau écrit chacun des deux distiques initiaux sur une phrase musicale complète, d'où la structure *a_{1,2} b_{3,4}* ; afin d'exemplifier ce propos, l'articulation des vers 3 et 4 (exemple musical 3.4) est proposée ci-dessous :

Exemple musical 3.4 : Passereau, *Sur la rousée fault aller*, vers 3 et 4

The musical score is for four voices: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The Superius and Tenor parts are written in treble clef, while the Contratenor and Bassus parts are in bass clef. The music is in a minor key (one flat) and common time. The lyrics are: "Pour le ros-si-gnol es-cou-ter, Soubz la ra-mé-e, soubz". The Superius and Tenor parts have red highlights under the first distich "Pour le ros-si-gnol es-cou-ter," and green highlights under the second distich "Soubz la ra-mé-e, soubz". The Contratenor part has a red highlight under the first distich. The Bassus part has a red highlight under the first distich.

³⁸⁵ RISM B/I 1552|15, f. 9.

14

S. mé - e, Pour le ros - si - gnol es - cou - ter, pour

Ct. Pour le ros - si - gnol es - cou - ter, Soubz la ra - mé - e,

T. la ra - mé - e, Pour le ros - si - gnol es - cou - ter, Soubz

B. ter, Soubz la ra - mé - e, Pour le ros - si - gnol es -

18

S. le ros - si - gnol es - cou - ter, Soubz la ra - mé - e, Te - nant sa

Ct. Pour le ros - si - gnol es - cou - ter, Soubz la ra - mé - e,

T. la ra - mé - e, Soubz la ra - mé - e, Te

B. cou - ter, Soubz la ra - mé - e,

Dans cette chanson, les vers 3 (rouge) et 4 (vert) se superposent et sont repris, comme s'il s'agissait d'un seul vers ; tout au plus sont-ils partagés par des silences³⁸⁶, à la manière d'une césure. Enfin, le flux mélodique ne s'interrompt qu'à la fin du quatrième vers, dans une cadence *parfaite* (barre rouge). Cette structuration particulière, fusionnant les vers du distique dans la phrase musicale, vient notamment du fait de la distribution incertaine des vers ; en effet, si Lotrian les dispose bien en tant que deux octosyllabes (vers 1 et 3) chacun étant suivi d'un tétrasyllabe (vers 2 et 4), certaines sources attestent aussi d'un agencement en alexandrins³⁸⁷, proposant ainsi deux vers au lieu de quatre, ce qui correspondrait à la structure indiquée ci-dessus.

Comme ce sera le cas pour les *péroraisons*, bon nombre des procédés de répétition de l'*exorde* n'incluent pas de variations, ou des variations extrêmement minimales, dont on ne peut pas considérer qu'elles constituent un discours rhétorique particulier. En revanche, certaines chansons semblent inscrire leur *exorde* dans une dynamique de variation fonctionnelle ; les pièces de Susato (exemple musical 3.5) sont particulièrement concernées, ainsi que l'exemplifie le passage suivant :

³⁸⁶ Une cadence prend place entre le *contraténor* et le *tenor* à la m. 17 ; considérant le tuilage qui l'entoure, l'absence de dissonance et le fait qu'elle s'articule sur deux vers distincts, elle n'est pas considérée comme ayant un fort poids articulatoire.

³⁸⁷ Ce point a déjà été évoqué ; voir : note de bas de page 277.

Exemple musical 3.5 : Susato, *Ce qui souloit en deux se departir*, sections a et a'

Section a:

Superius: Ce quisou-loit en deuxse de - par - tir, En

Tenor: Ce quisou - loit en deuxse de par - - tir, En

Bassus: Ce quisou-loit endeuxse de - par-tir, Ensoya -

Section a':

S. (13): Las main-te-nant cest vou-lu con - ver - tir, En

T.: Las main-te - nant cest vou-lu con - ver - tir, En

B.: ment, Las main-te-nant cest vou-lu con - ver - tir, Entropi

Si les *superius* et *tenor* des deux sections présentées ci-dessus sont rigoureusement identiques, le *bassus* propose en revanche de légères variations (en rouge dans la section a'). Il est à rappeler ici que, selon l'annotation du recueil, ces chansons peuvent dans un premier temps être exécutées avec les deux parties supérieures, auxquelles peut ensuite être ajouté le *bassus*. Peut-être faut-il voir, dans ces chansons de Susato ayant une portée pédagogique, la volonté de donner une sorte d'« exemple » de variation à l'adresse des apprenants ; cette hypothèse semble d'autant plus valide lorsque les chansons concernées sont des parodies d'œuvres qui elles-mêmes n'incluent pas de telles variations.

Selon les analyses menées ci-dessus, les sections introductives, bien que parfois encore complexes à définir, se divisent selon les critères suivants (tableau 3.8) :

Tableau 3.8 : Typologie des exordes

	Exordes						
	Sans répétition (abc...)	Duplication				Exposition triple (ababab)	Distiques fusionnés (a _{1,2} b _{1,2})
		Simple (:a:...)	Double (:ab:...)	Triple (:abc:...)	Double tronquée (aba...)		
Total	76	9	76	3	1	1	1
Pourcentage	46%	5%	46%	2%	< 1%	< 1%	< 1%

Selon ce tableau, les premiers vers d'une chanson peuvent donc être écrits selon trois structurations différentes : (1) sans répétition, à hauteur de 46% ; (2) selon un système d'exposition triple ou de fusion du distique initial, à hauteur dans les deux cas de < 1% ; (3) selon un système de duplication, à hauteur totale de > 53%. Le système de duplication est donc

majoritaire, et peut suivre quatre schémas différents : simple (5%), double (46%), triple (2%), ou double tronquée (< 1%). En définitive, bien que deux grandes familles d'*exordes* semblent se distinguer, l'importance d'autres organisations (ou plutôt, pourrait-on dire, de sous-sections) n'est pas négligeable, et témoigne, une fois encore, des possibilités d'ouverture des structures musicales malgré la prépondérance de prescriptions formelles.

Bien que les modèles généralement synthétisés (introduction en double duplication initiale ou *durchkomponiert*) se retrouvent donc en tant que structures majoritaires des chansons, celles-ci offrent cependant des solutions formelles diverses, liées selon des degrés variables aux deux techniques compositionnelles précitées, et pouvant être ou non dépendantes d'une lecture du texte mis en musique.

3.2.1.2. *Corps et chansons*

Reprenant ici la terminologie employée par Burmeister précédemment exposée, le *corps* de la chanson regroupe tous les éléments prenant place entre l'*exorde* et la *péroration*, et serait le lieu des « affections » et de la « pensée »³⁸⁸. Dans le lexique rhétorique de la *dispositio*, ces parties sont nommées *narratio*, *propositio*, *confirmatio* et *confutatio* ; l'objectif n'est pas ici de déterminer ces termes dans le cadre du discours musical, mais plutôt d'examiner de quelle manière le *corps* d'une chanson se distingue des sections qui l'encadrent.

Dans la très grande majorité des cas, le *corps* de la chanson est constitué de plusieurs vers se succédant de manière *durchkomponiert*. Mais certaines chansons montrent tout de même en leur *corps* du matériel déjà présenté dans l'*exorde* (il est alors systématiquement varié) ou précédemment dans le *corps* lui-même. Ces cas, bien que proportionnellement moins importants que les *corps durchkomponiert* (au nombre de 24 sur 167, soit 14%, contre 86% pour les *corps durchkomponiert*), sont de prime intérêt pour la compréhension de la dynamique rhétorique dans la structure des chansons du corpus de ce travail. Le tableau ci-dessous (tableau 3.9) recense le nombre de chansons concernées par un *corps* à répétition pour chaque compositeur, et le pourcentage que ces chansons occupent dans la production de ces musiciens au sein du corpus principal :

Tableau 3.9 : Chansons avec *corps* à répétition

Compositeur	Chansons avec <i>corps</i> à répétition	Chansons concernées dans la production du compositeur
Janequin	3	38%
Sermisy	2	20%
Mittantier	3	75%
Certon	2	20%
Manchicourt	2	29%
Arcadelt	1	50%
Canis	1	25%
Crequillon	1	6%
Crespel	1	100%
Dambert	1	100%

³⁸⁸ Pour l'emploi de ces deux termes par Burmeister, voir : note de bas de page 372.

Gero	1	100%
Le Cocq	1	25%
Susato	4	25%

Ce tableau démontre que certains compositeurs semblent particulièrement enclins à un travail de répétition sur le *corps* du texte. Si l'on excepte les musiciens représentés dans le corpus par une seule chanson (et dont le pourcentage ci-dessus s'élève donc à 100%), ceux dépassant la moyenne globale du corpus principal (14%) sont Mittantier (75%), Arcadelt (50%), Janequin (38%), Manchicourt (29%), Le Cocq (25%), Canis (25%), Susato (25%) Sermisy (20%) et Certon (20%). Le tableau ci-dessous (tableau 3.10) indique plus précisément les premières parutions des chansons de chacun de ces compositeurs :

Tableau 3.10 : Chansons avec *corps* à répétition (>14%), premières publications

Compositeur	Chanson	Première publication	Structure musicale
Mittantier	Tel en mesdit qui pour soy la desire (4)	Attaignant 1538/12	:ab: cc'c''d a b'b''
	Tel en mesdit qui pour soy la desire (2)	Rhau 1545/7	:ab: cc'c''d a :b:
	Vous perdez temps de me dire mal d'elle	Rhau 1545/7	aba'b cdd'e a :b:
Arcadelt	Vous perdez temps de me dire mal d'elle	Moderne 1538/17	ab c ₃ c ₃ dee'ff'g hh'
Janequin	Amour cruel de sa nature	Attaignant 1538/14	abcdbeff'ghi
	Il estoit une fillette	Attaignant 1540/J445 Moderne [1540]/J459	:ab: :cc': :dd'ef: :g ₁₇ h ₁₈ g ₁₉ h' ₂₀ :
	Je n'ose estre content de mon contentement	Attaignant 1533/JJ443a	abb'a'
Sermisy	O combien est malheureux le desir	Attaignant 1542/14 Susato 1544/12	:ab: cd a' :e:
	Vous perdez temps de me dire mal d'elle	Attaignant 1538/12 Moderne 1540/17	:ab: cc'c''d a'b'b
Manchicourt	Amour cruel de sa nature	Rhau 1545/7	abcdeff'f'g :h:
	Si mon travail vous peult donner plaisir	Susato 1545/M270	ab a'b' cd[c'] e'ef'
Susato	Las Me fault il tant de mal supporter	Susato [1552]/S7239	ab c[a'?]bde fg'g'
	O combien est malheureux le desir	Susato 1544/S7238	aba'b' cd a'' ee'
	Telle en mesdict qui pour soy la desire	Susato [1552]/S7239	aba'b cc' de :a'b':
	Vous perdez temps de me dire mal d'elle	Susato [1552]/S7239	:ab: cde[b']f a'[g]b'a''[g']b''
Le Cocq	Nostre vicair ung jour de feste	Susato 1544/10	abcdeff[b']ghijkl(l'l')
Canis	Il estoit une fillette	Susato 1544/10	abcdee'fgg'
Certon	Frere Thibault, surnommé gros et gras	Attaignant 1538/13 Moderne 1538/17	aba'b' cd a'' ef :g:
	On le m'a dict dague à rouelle	Attaignant 1539/15 Moderne 1540/16 Susato [1552]/9	a bc de[d']f[d'] a' gg' :hi:

Totaux	Période 1 : 1528-1537	1 édition, 4%	Corpus : 7%
	Période 2 : 1538-1542	12 éditions, 48%	Corpus : 38%
	Période 3 : 1543-1552	12 éditions, 48%	Corpus : 55%

Ce tableau démontre une évolution dans la périodicité des chansons construites sur un *corps* à répétition. Une première lecture pourrait indiquer que si lors de la première période (1528-1537) celles-ci connaissent un démarrage timide (4%), elles sont en revanche nettement plus importantes durant la seconde période (1538-1542) et la troisième période (1543-1552), avec

48% dans les deux cas. Cependant, en regard de la représentativité des périodes du corpus principal, il apparaît que les périodes 1 et 3 sont en régression dans ce tableau (respectivement - 3% et -7%) tandis que la période 2 est en progression (+ 10%). En somme, si la période centrale de ce corpus semble particulièrement propice à ce type d'écriture, il semble que ce dernier décroît à partir des années 1540. Peut-être faut-il voir, dans ce procédé structurel, une inertie des formes employées par les musiciens de la génération précédente ; le chapitre du présent travail consacré aux chansons de Josquin avait en effet montré, notamment dans les *chansons rustiques*, la présence de tels procédés.

Ces *corps* à répétition, synthétisés dans le tableau ci-dessus, peuvent prendre des dispositions variées, souvent spécifiques à chaque composition. Dans *Amour cruel de sa nature*, par exemple, Janequin emploie un double procédé de répétition. Tout d'abord, il reprend pour le cinquième vers la musique du second, puis les vers 7 et 8 sont construits sur un matériau similaire. Les deux procédés sont bien différents, puisqu'il s'agit, dans le premier cas, de la reprise dans le *corps* de la chanson d'un élément précédemment évoqué, tandis que le second cas fonctionne par répétition directe – la variation de celle-ci ne concerne par ailleurs qu'un intervalle mélodique du *superius*.

Le cas d'*Il estoit une fillette* de Janequin est à mettre à part quant à son travail sur le *corps* de la chanson, car la pièce entière est construite sur un modèle de répétition bipartite, à la manière des structures de danse. En revanche, la répétition suivie de *Je n'ose estre content de mon contentement* (fac-similé 3.1) apporte une importante variation en fin de vers, retardant la résolution cadentielle attendue par un long mélisme aux quatre voix, illustré ci-dessous par la partie de *tenor* :

Fac-similé 3.1 : Janequin, *Je n'ose estre content de mon contentement*, tenor, vers 2 et 3 (bb³⁸⁹)

³⁸⁹ RISM A/I JJ 443a. D-Mbs, Mus.pr. 31#Beibd.2.

Comme le montre le *tenor*, la fin du deuxième vers demande une simple clausule de *cantus* (bleu), tandis que le vers consécutif exige un long mélisme (rouge). Un examen des quatre voix montre par ailleurs des cadences par *bicinium* pour le vers 2, et une cadence à quatre voix pour le vers 3. Dans cet exemple de répétition suivie l'intérêt réside donc moins dans la variation du matériau musical que dans le jeu fait sur l'attente d'une résolution cadentielle déjà entendue préalablement.

Un autre exemple de répétition suivie dans le *corps* prend place dans la chanson *Amour cruel de sa nature* (exemple musical 3.6), de Manchicourt :

Exemple musical 3.6 : Manchicourt, *Amour cruel de sa nature*, sections *ff'f''*

Superior vox
 sé, Si du pas - sé il te sou - vient, N'at - tens plus ce qu'il

Inferior vox
 cé, Si du pas-sé il te sou - vient, N'at-tens plus

Sv.
 point ne vient, Et pen - se qu'u-ne foy fail - ly - e, Ja-mais plus

Iv.
 ce qu'il point ne vient, Et pen - se qu'u-ne foy fail - ly - e,

Dans ces trois vers précédant le distique final (...*ff'f''g:h:*), les deux voix sont tout d'abord écrites selon une parfaite imitation à la quinte inférieure (*f*), avant d'être reprises et prolongées par un mélisme plus complexe et libre finissant dans une cadence (*f'*, mm. 29-31). La dernière partie (*f''*) supprime les fioritures et se contente de la descente par degrés conjoints, devenant de ce fait légèrement raccourcie et, n'étant pas pourvue de cadence, se prolonge dans le vers suivant.

L'autre chanson de Manchicourt concernée ici, *Si mon travail vous peut donner plaisir* (exemple musical 3.7), contient aussi un *corps* intégrant une répétition variée directe :

Exemple musical 3.7 : Manchicourt, *Si mon travail vous peut donner plaisir*, sections *cd[c]e, superius et quinta pars*

Superius
 Puis que du mal sont le com - men

Quinta pars
 ment, Puis que du mal sont

Canon Contraria Contrariis Curantier

Les deux parties en canon de cette chanson à cinq voix montrent des éléments mélodico-rythmiques similaires pour les vers 5 (*c*) et 6 (*d[c']*). L'appel *recto tono* de trois notes apparaît à chacune des voix (rectangles bleus), suivi d'une montée (rouge) ou une descente (vert) à la quinte par degrés conjoints, l'inversion entre les voix étant conséquente au canon, et ces cellules s'échangeant entre les deux vers. A noter par ailleurs que l'appel *recto tono* est aussi intégré au début de la section *e* ; le motif de *croche* qui suit (jaune) offre cependant un profil mélodique nouveau. Tous ces ingrédients motiviques sont par ailleurs présents dans le reste de la chanson (exemple musical 3.8), de manière plus ou moins fidèle, ainsi qu'en témoignent les premières mesures du *bassus* :

Exemple musical 3.8 : Manchicourt, *Si mon travail vous peult donner plaisir*, bassus, mm. 1-5

Dans ce cas cependant, ce matériau mélodique n'est pas employé en tête de motif, mais au début du second hémistiche. L'usage du canon, et l'agencement de la chanson, fondée sur un travail sur des fragments mélodico-rythmiques similaires entre les parties (tant dans l'*exorde* que dans le *corps* ou la *péroration*) rappelle fortement les structures employées par la génération précédente dans le cas de *chansons rustiques*, ainsi qu'il a été exposé dans le chapitre précédent consacré à Josquin.

A remarquer que la chanson *Vous perdez temps de me dire mal d'elle* apparaît plusieurs fois dans le tableau ci-dessus (voir le tableau 3.10). Dans le cas de Sermisy, la répétition (*cc'c''*) est fondée sur une gradation à la tierce supérieure. La version à deux voix de Mittantier, partageant du matériel commun avec celle de Sermisy, offre une structure globale similaire, mais des variations supplémentaires pour les vers en question. Quant à Arcadelt, il intègre à cette chanson une reprise directe du troisième vers (*c₃c₃*), et une organisation particulière des répétitions musicales, notamment pour les vers 5 et 6 (*ee'* ; mm. 21-26 ; exemple musical 3.9) :

Exemple musical 3.9 : Arcadelt, *Vous perdez temps de me dire mal d'elle*, vers 5-8

21
Superius
te, A votre ad - vis rien nes -

Contratenor
ten - te. La fleur de sa jeu - nes - se, A votre ad - vis

Tenor
te, La fleur de sa jeu - nesse, A votre ad - vis rien

Bassus
te, La fleur de sa jeu - nes - se, A votre ad - vis rien

26
S.
- se. Nes - se rien que ses gra - ces, Ces - ses vos grans au - da - ces,

Ct.
rien nesse, Nes - se rien que ses gra - ces, Ces - ses vos grans au - da - ces,

T.
nes - se. Nes - se rien que ses gra - ces, Ces - ses vos grans au - da - ces,

B.
nes - se, Nes - se rien que ses gra - ces, Ces - ses vos grans au - da - ces,

Bien que proposés de manière successive, les vers 5 et 6 appartiennent à la même phrase musicale. Le vers 5 débute en effet au *tenor* à la m. 21 (flèche verte), suivi en imitation par les autres voix ; cependant, le *superius* entre sur le vers 6 (flèche bleue) avant que toutes les voix cadencent ensemble à la m. 26 (barre rouge). Les vers 7 et 8 (*ff*) ne présentent quant à eux que de légères variations en tête de motif (encadrés oranges).

Le *corps* de la chanson n'est cependant pas toujours évident à délimiter. Par exemple, *O combien est malheureux le desir*, de Sermisy, suit la structure : *ab: cd a' :e:*. L'apparition du *a'* pourrait structurellement être considérée de deux manières différentes : soit il s'agit, dans le *corps* de la chanson, d'une réapparition variée de la musique du premier vers, soit cette reprise annonce le début de la *péroraison*, dont seul l'ultime vers est répété. Dans le cas présent, la section *d* cadence sur *sol*, et est séparée de *a'* par un silence de *brève*. La section *a'* cadence ensuite sur *do* (cadence *imparfaite*, structurellement faible en regard de la cadence précédente), avant une transition vers *e:*, cadencant les deux fois sur *ré*. Il semblerait donc acceptable, du point de vue cadentiel, de considérer les deux vers finaux (*a':e:*) comme étant la *péroraison*, du fait de leur continuité interne et de leur nette séparation avec le vers précédent. Cependant, en l'absence de considérations plus concrètes à ce sujet, il paraît pour l'heure plus pertinent de considérer la répétition seule comme *péroraison* et d'accepter la section *a'* comme étant la dernière partie du *corps* – des considérations à peu près similaires concernent la chanson de

Susato sur le même texte, basée sur celle de Sermisy. La question reste cependant ouverte, et pourrait faire l'objet d'une étude plus approfondie – ainsi donc, pour le présent travail, lorsque du matériel de l'*exorde* réapparaît juste avant une reprise finale, il a systématiquement été considéré comme faisant partie du *corps*.

Dans *Nostre vicaire ung jour de feste*, de Le Cocq (exemple musical 3.10), le *corps* est aussi construit sur un élément de reprise, varié cependant à un point tel que l'affiliation pourrait être discutée :

Exemple musical 3.10 : Le Cocq, *Nostre vicaire ung jour de feste*, *superius*, sections *b* et *b'*

de fes - te, Chan - toit un a - gnus grin - got - té, chan-toit un a - gnus grin - got-té,
 cos-té, Plo - roit com-me prise à son chant, com - me prise a sonchant

Cependant, la tête de motif (encadrés bleus) similaire au *superius*, la structuration en deux parties et la cadence mélodique semblable permettent l'appellation de variation. Ce d'autant plus que la phrase « Plorait comme prise à son chant », liée au personnage d'Annette, répond parfaitement à « Chantoit un agnus gringotté », se référant au vicaire. L'articulation structurelle de la composition répond donc dans ce cas à un procédé syntaxique et sémantique du poème. Le *corps* de la chanson *Tel en mesdit qui pour soy la desire* de Mittantier (exemple musical 3.11) est quant à lui construit sur une triple gradation, amenant la structure centrale à suivre le schéma *cc'c''* :

Exemple musical 3.11 : Mittantier, *Tel en mesdit qui pour soy la desire*, sections *cc'c''*

Superius
 A ju-ger d'el - le qu'es - se, C'est droit u - ne dé - es - se,
 Contratenor
 A ju-ger d'el - le qu'es - se, C'est droit u - ne dé - es - se, Prise
 Tenor
 A ju-ger d'el - le qu'es - se, C'est droit u - ne dé - es - se,
 Bassus
 A ju-ger d'el - le qu'es - se, C'est droit u - ne dé - es - se,

Si ce ne sont les secondes descendantes des trois voix supérieures au début de la section *c* (ascendantes dans les sections consécutives), et les quelques variations du *contratenor*, les propositions sont similaires, reprises à chaque fois à la tierce supérieure. La figure de rhétorique employée est à peu près identique dans la même chanson à deux voix de Mittantier, bien que l'*inferior vox* soit traitée plus librement, ainsi que dans *Il estoit une fillette*, de Canis, lui aussi plus libre dans le traitement des voix.

Les deux chansons de Certon concernées par le présent chapitre montrent des cas qui n'ont jusqu'ici pas été rencontrés. La première, *Frere Thibault surnommé gros et gras*, suit la structure suivante (tableau 3.11) :

Tableau 3.11 : Certon, *Frere Thibault surnommé gros et gras*, texte et structure musicale³⁹⁰

Vers	Texte	Structure musicale
1	Frere Thibault sejourne gros et gras	a
2	Tiroit de nuict une garse en chemise	b
3	Par le treillis de sa chambre ou les bras	a'
4	Elle passa puis la teste y a mise	b'
5	Et puis le sein mais elle fut bien prise	c
6	Car le fessier y passer ne peult onc,	d
7	Par la mort bieu se dit le moyne adonc	a''
8	Il ne m'en chault de bras tetins ne teste	e
9	Passez le cul ou vous retirez donc	f
10	Je ne scauroys sans luy vous faire feste	:g:

Sémantiquement, la réinsertion variée du matériel de l'*exorde* au septième vers est intéressante. Elle ne vient pas ici annoncer à proprement parler le début de la conclusion, mais plutôt introduire une nouvelle section textuelle (qui sera la dernière) voyant le texte passer du narrateur externe au narrateur interne, en la personne du frère Thibault, et la partie descriptive des six premiers vers devenir soudainement discursive.

L'autre chanson de Certon concernée ici, *On le m'a dict dague arouelle* (tableau 3.12), mêle quant à elle divers éléments étudiés précédemment :

³⁹⁰ LASSO, 1975, pp. 184-187.

Tableau 3.12 : Certon, *On le m'a dict dague arouelle*, texte et structure musicale³⁹¹

Vers	Texte	Structure musicale
1	<i>On le m'a dict dague arouelle</i>	a
2	Que de moy en mal vous parlez	b
3	Le vin que si bien avallez	c
4	Vous le mect il en la cervelle	d
5	Vous estes rapporte nouvelle	e [d']
6	D'aulture chose ne vous meslez	f [d'']
7	<i>On le m'a dict</i>	a'
8	Mais si plus vous avient meselle	g
9	Voz rains en seront bien gallez	g'
10	Allez de part le dyable allez	:h
11	Vous n'estes qu'une maquerelle	i:

Répétition d'importance, le premier vers revient, en septième position, en guise de demi-refrain. Deux groupes de vers (4 à 6, et 8 à 9) sont quant à eux construits sur des répétitions successives (très variées dans le cas du premier groupe), et encadrent le refrain central. A noter qu'avec la répétition du dernier distique, ce sont en tout trois systèmes de répétition/reprise qui prennent place dans cette chanson. Comme il a été évoqué précédemment dans le chapitre consacré aux refrains, cette chanson montre une hybridation formelle différente de ce qui a pu être observé dans *Ramonnez moy ma cheminée*, le refrain final étant supprimé au profit de la double duplication finale, tandis que le *corps* d'apparence *durchkomponiert* fonctionne sur un système de répétitions variées.

Concernant les *corps* des chansons, il s'avère que l'immense majorité de ceux-ci revêtent un aspect totalement *durchkomponiert* ; seule la chanson *Il estoit une fillette* de Janequin propose une structure tout à fait originale basée sur la répétition de chacune des sections musicales. Parmi le reste des chansons, très peu ont un *corps* d'un seul vers. Globalement, toutes les chansons du corpus sont donc soit basées sur des suites de sections originales (86%), soit reprennent des éléments précédemment présentés (14%), qu'il s'agisse d'une répétition à l'intérieur même du *corps* ou de la réapparition de matériel de l'*exorde*. Très peu de chansons proposent une répétition exacte d'un vers, et aucune n'a de *corps* intégrant une reprise non variée. Il apparaît donc que, là où l'*exorde* et la *péroration* semblent être des lieux répondant souvent à des préconditions structurelles basées sur la reprise (variée ou non), le *corps* de la chanson est un endroit privilégié du mouvement et de la successivité des sections.

3.2.1.3. Péroraisons et chansons

La partie conclusive d'une chanson peut regrouper les caractéristiques suivantes : (1) reprendre ou non du matériel présenté dans l'*exorde*, tout ou partie ; (2) être construite ou non sur un principe de répétition concernant un vers ou plus ; (3) intégrer ou non une coda. Concernant le corpus principal, les différentes propositions de reprises sont répertoriées ci-dessous (tableau 3.13) :

³⁹¹ LASSO, 1975, pp. 216-217.

Tableau 3.13 : Typologie des *péroraisons*

	Péroraison			
	Sans reprise	Avec reprise		
		1 vers	2 vers	Autre
Total	18	99	40	10
Pourcentage ³⁹²	11%	59%	24%	6%

Bien que la part de *péroraisons* sans reprise ne soit pas dérisoire (11%), il ressort de cette étude statistique que l'écrasante majorité des chansons dispose d'un système de reprise final (89%) ; celui-ci peut cependant se décliner de plusieurs manières. Dans la plus grande partie des cas, il ne concerne qu'un seul vers (59%) puis deux vers (24%). D'autres systèmes de *péroraison* avec reprise apparaissent, mais restent minoritaires (6%).

Les chansons concernées par des *péroraisons* avec un système de reprise autre qu'à un ou deux vers sont les suivantes (tableau 3.14) :

Tableau 3.14 : *Péroraisons* avec reprise de type autre

	Chanson	Compositeur	Structure musicale
1	D'amour me plainctz et non de vous mamye	Susato	<i>aba'b' cd :eff' :</i>
2	En espoir vis et craincte me tourmente	Panurge	<i>abca'4b'4</i>
3	Frere Thibault, surnommé gros et gras	Janequin	<i>aba'b' cde fgh f'gh'(h'')</i>
4	Il estoit une fillette	Janequin	<i>:ab: :cc': :dd'ef: :g17h18g19h'20-:</i>
5	Je prendz en gré la dure mort	Clemens	<i>:ab: cd :eff' :</i>
6	Nostre vicaire ung jour de feste	Le Cocq	<i>abcdef[b']ghijkl(l'l'')</i>
7	O cruaulté logée en grand beaulté	Janequin	<i>abcde(e'e'')</i>
8	Sur la rousée fault aller	Passereau	<i>a1,2 b3,4 cde fgh f'g'h'</i>
9	Sur la rousée fault aller	Gero	<i>abcdef[e']g h8i9g'10 h8i'9g'10</i>
10	Ta bonne grace et maintien gracieulx	Anonyme	<i>abcde(e'e'')</i>

Parmi ces chansons, les deux versions de *Sur la rousée fault aller* sont construites sur une reprise finale de trois vers. Un autre sous-groupe apparaît, construit sur un système de double-reprise (appelé ici reprise avec inclusion) : au sein d'un système de reprise de deux vers ou plus, le dernier vers est répété une fois supplémentaire. Les chansons concernées sont *D'amour me plainctz et non de vous mamye*, de Susato, *Je prendz en gré la dure mort*, de Clemens, et *Frere Thibault, surnommé gros et gras*, de Janequin. Quelques différences prennent cependant place entre ces trois chansons. Dans le cas de la pièce de Janequin, la reprise concerne les trois derniers vers ; à la fin de la seconde exposition, le dernier vers est lui-même repris (*fghf'gh'(h'')*). Dans les deux autres chansons, seuls les deux derniers vers sont concernés ; le dernier vers est cependant doublé dans chacune des expositions (*:eff' :*). Les chansons *Nostre vicaire ung jour de feste* de Le Cocq, *O cruaulté logée en grand beaulté*, de Janequin, et l'anonyme *Ta bonne grace et maintien gracieulx* montrent quant à elles un dernier vers répété à trois reprises (appelé ici reprise multiple).

Bien que rares, ces types de *péroraisons* à reprise (reprise de trois vers, reprise avec inclusion et reprise multiple) émanent d'une logique similaire aux structurations les plus usitées pour ces

³⁹² L'arrondissement est à l'unité.

péroraions. Cependant, *Il estoit une fillette*, de Janequin (exemple musical 3.12), semble répondre à une logique différente, ainsi que le démontre le *superius* :

Exemple musical 3.12 : Janequin, *Il estoit une fillette*, *superius*, vers 17-20

La musique des vers 17 et 18 (*gh*) est réemployée pour les vers 19 et 20 (*gh'*), avant une reprise de ces quatre vers. Il s'agit donc là d'un système de double duplication finale avec répétition du tout (*:g17h18g19h'20:*). Cette structure très particulière et unique dans le corpus principal, voyant se succéder des sections répétées de multiples de deux vers, suit donc une logique structurelle différente des chansons suivant une organisation liée à la *dispositio*. Il se pourrait qu'une telle organisation formelle soit liée à d'autres genres, comme la musique de danse.

Enfin, la chanson de Panurge *En espoir vis et craincte me tourmente* propose une *péroraion* dont la construction à reprise répond toutefois à une logique très différente des autres exemples, ainsi qu'en témoigne le *superius* reproduit ci-dessous (fac-similé 3.2) :

Fac-similé 3.2 : Panurge, *En espoir vis et craincte me tourmente*, *superius*³⁹³

Comme le démontre ce fac-similé, la musique du vers 1 (encadré rouge) et du vers 2 (encadré bleu) est reprise à la fin de la chanson. Cependant, concernant la *péroraion*, le même vers est

³⁹³ RISM B/I 1542|14, f. 13^v. D-Mbs, cote 4 Mus.pr. 44783-1/11.

apposé aux phrases musicales *a* et *b* (flèches vertes), donnant la structure finale *a'4b'4*, ici nommée reprise avec élongation.

Suite à ces analyses, un tableau typologique plus précis est exploitable pour la catégorisation des *péroraisons* (tableau 3.15) :

Tableau 3.15 : *Péroraisons*, tableau détaillé

	Péroraison									
	Sans reprise	Avec reprise								
		1 vers	2 vers	Autre					Reprise multiple	Elongation
				3 vers	Avec inclusion		Double duplication répétée			
2 vers + 1	3 vers + 1									
Total	18	99	40	2	2	1	1	3	1	
Pourcentage ³⁹⁴	11%	59%	24%	1%	1%	< 1%	< 1%	2	< 1%	

Un élément est encore à prendre en considération dans la formation des *péroraisons*, outre la présence ou non de systèmes de reprise : l'emploi d'un matériel nouveau ou, au contraire, d'éléments déjà parus (systématiquement issus de l'*exorde*). Il est certain que, comme d'aucuns l'ont relevé, ce type de forme close est à relier à la teneur à la fois sémantique et structurelle du poème – de telles formes closes se retrouvent par ailleurs en nombre dans le répertoire des *chansons rustiques*³⁹⁵. Mais il serait aussi tentant d'y voir, considérant les aspects présentés dans le chapitre précédent consacré aux refrains, l'inertie encore latente des constructions cycliques des *formes fixes*, d'autant plus que dans de nombreux cas d'*exordes* et de *péroraisons* similaires ceux-ci sont construits sur la succession de deux sections (*ab*). Rappelons ici que la fin du rondeau suit l'agencement *abAB* ; si les majuscules marquent bien un refrain textuel qui ne se retrouve pas dans les cas des chansons considérées ici, l'agencement musical est cependant similaire et correspond à la structure *:ab:*. S'il ne s'agit là que d'une hypothèse, les similarités structurelles prenant place entre le rondeau et la chanson sont une fois de plus indéniables. Cette proposition est de plus intéressante en regard de la proportion importante de *péroraisons* avec reprise qui concernent deux vers, bien que la forme de *péroraison* à reprise la plus fréquente reste celle ne comprenant qu'un seul vers.

A propos de la reprise finale, Ouvrard s'est, dans sa thèse, déjà penché sur une catégorisation :

L'importance quantitative de cette reprise varie en fonction de la longueur du texte. On peut, semble-t-il, en établir une norme : dans les quatrains et cinquains, la pratique habituelle est la reprise de la dernière phrase musicale coïncidant avec le dernier vers, alors que dans les huitains et dixains, on reprend les deux dernières phrases qui coïncident avec les deux derniers vers. Il y a donc, manifestement, un certain souci de l'équilibre formel quantitatif, qui se réalise de manière particulièrement satisfaisante dans les huitains et dixains dont le schéma formel

³⁹⁴ L'arrondissement est à l'unité.

³⁹⁵ Voir à ce sujet le chapitre précédent consacré aux refrains, et notamment la troisième partie, axée sur le recueil de Josquin.

comporte une répétition similaire au début de la chanson : on a ainsi une forme tripartite équilibrée, à tendance symétrique.³⁹⁶

L'auteur précise cependant qu' « il s'agit là d'une norme à laquelle ne se soumettent pas la totalité des chansons. »³⁹⁷ De plus, il pourrait être bon de reconsidérer l'idée selon laquelle la reprise finale est un élément typique de la chanson de cette période – la proposition qui suit n'est qu'une hypothèse demandant à être vérifiée. En effet, de tels procédés apparaissent déjà dans plusieurs pièces du chansonnier de Lorraine³⁹⁸, dont le répertoire « reflects tastes from the 1490s or early 1500s »³⁹⁹. De plus, et c'est ici le cœur de la suggestion, rappelons qu'en regard des sources musicales, les structures des *formes fixes* sont implicites, tandis que celles de la chanson sont explicites ; c'est-à-dire que, contrairement aux chansons du XVI^{ème} siècle, la présentation physique de la musique profane des décennies précédentes demande à l'exécutant d'en reconstruire la structure. Cependant, ce fait est à nuancer concernant la chanson, considérant que certaines pièces ne présentant qu'une seule strophe furent potentiellement exécutées sur plusieurs strophes successives. Quoi qu'il en soit, la *chanson nouvelle* acquiert en explicitation formelle, ce d'autant plus que les imprimés sont destinés à la musique de consommation domestique. Concernant le système de reprise final, sauf dans certains cas, les deux expositions ne montrent pas d'importantes variations ; il peut par ailleurs être indiqué ou par un signe de reprise, ou en étant entièrement réécrit à la suite de sa première apparition. Il n'est ainsi pas interdit d'imaginer que l'exécution de la reprise finale ait autrefois fait partie des techniques implicites d'interprétation musicale. Pourquoi alors retrouve-t-on, au tournant du siècle, des indications demandant de telles répétitions ? La réponse hypothétique la plus simple à cette question serait que la chanson se répandant de plus en plus dans les couches moyennes de la société⁴⁰⁰, des indications supplémentaires deviennent nécessaires à des musiciens de plus en plus amateurs. Dès lors, la répétition finale n'apparaîtrait plus comme le balbutiement d'une révolution dans la forme de la musique profane en France, mais bien comme une technique établie se matérialisant dans des conventions signalétiques dans les premières décennies du XVI^{ème} siècle.

3.2.2. Organisation de la tripartition structurelle

Les analyses menées dans les pages précédentes ont démontré, d'une part, la prégnance de certaines habitudes compositionnelles, tout en mettant en évidence, d'autre part, la non-exclusivité de celles-ci et l'ouverture des structurations des chansons à des organisations moins archétypiques – ou, du moins, se démarquant par une certaine originalité quant aux conventions formelles sans pour autant en faire entièrement fi.

³⁹⁶ OUVRARD, 1979, vol. 1, pp. 239-240.

³⁹⁷ OUVRARD, 1979, vol. 1, p. 240.

³⁹⁸ Voir : COUCHMAN, 1980, pp. 92, 93, 97.

³⁹⁹ CYRUS, 2002, p. 189. L'auteur date ce recueil autour de la première décennie du XVI^{ème} siècle.

⁴⁰⁰ Il serait intéressant, pour creuser cette hypothèse, d'aller observer les signes de répétition des sources musicales datant du premier quart du siècle.

Ces analyses isolées d'une tripartition structurelle menées, se pose la question de l'organisation de ces trois sections entre elles. Pour rappel, les trois sections de la *dispositio* dans la chanson ont été relevées selon la légende suivante (tableau 3.16) :

Tableau 3.16 : Organisation des *exordes*, *corps* et *péroraisons* (légende)

Exorde (E)	Sans reprise	Double duplication	Autres cas	
Corps (C)	Sans répétition	Avec répétition		
Péroraison (P)	Sans reprise	Reprise 1 vers	Reprise 2 vers	Reprise autre

L'*exorde* (E) peut être proposé sans reprise, avec double duplication, ou suivant d'autres cas. Le *corps* (C) apparaît avec ou sans répétition. La *péroraison* (P), enfin, ne comprend soit pas de reprise, soit une reprise construite sur un vers, deux vers, ou un autre type de reprise – ainsi que des structures à *coda* ou reprenant du matériel précédemment exposé, ces deux éléments n'étant pas spécifiés dans les analyses ci-dessous. Cette nomenclature simple et son code-couleurs établis, chacune des chansons du corpus principal peut être associée à une organisation formelle ; les résultats détaillés de cette analyse, disponibles en annexe 9, sont exposés ci-dessous (tableau 3.17), les chansons étant regroupées par catégories formelles :

Tableau 3.17 : Regroupement des chansons du corpus principal par catégories formelles

Catégorie	E.	C.	P.	Chansons	Nombre	Pourcentage ⁴⁰¹
1				66, 100, 130, 136, 140, 147, 162.	7	4%
2				1, 2, 3, 6, 7, 8, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 38, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 67, 69, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 129, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157.	53	32%
3				50, 83.	2	1%
4				48, 89, 137	3	2%
5				4, 68, 115.	3	2%
6				5, 37, 61, 160.	4	2%
7				76, 97.	2	1%
8				82, 133.	2	1%
9				33, 71, 166.	3	2%
10				10, 13, 14, 15, 17, 18, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 54, 55, 56, 78, 81, 84, 99, 107, 108, 127, 143, 146, 158, 164, 165.	27	16%
11				9, 11, 12, 16, 32, 35, 36, 63, 64, 65, 72, 74, 75, 77, 79, 102, 103, 104, 105, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 142, 144, 145, 167.	30	18%
12				34, 58, 70	3	2%
13				73.	1	1%
14				57, 85, 86, 87, 138, 139, 159, 161.	8	5%
15				125, 141, 163.	3	2%
16				62.	1	1%
17				106, 131, 134, 135.	4	2%
18				59, 60, 88, 101, 109, 116, 121.	7	4%
19				80, 91, 128.	3	2%
20				132.	1	1%
21				-	0	0%
22				-	0	0%
23				-	0	0%
24				-	0	0%

⁴⁰¹ Arrondissement à l'unité.

La première observation concerne le nombre de schémas structurels. Le total des organisations possibles est de 24, or toutes ne sont pas, dans le cadre du corpus principal, représentées. Les schémas non-répertoriés sont les suivants (tableau 3.18) :

Tableau 3.18 : Schémas structurels non représentés

Orange	Yellow	Green
Orange	Yellow	Yellow
Orange	Yellow	Orange
Orange	Yellow	Red

Sans surprise, ces schémas sont tous construits sur des éléments parmi les plus rares de la tripartition structurelle : dans tous les cas, un *exorde* n'étant ni *durchkomponiert*, ni construit sur une double duplication, et un *corps* avec répétition ; en outre, les quatre types de *péroraisons* apparaissent.

Concernant les organisations représentées dans le répertoire, il est à remarquer, avant tout, une quantité importante de schémas structurels (vingt), certains ne se référant qu'à une seule chanson, d'autres à plusieurs dizaines. Pour ce qui est des modèles les plus récurrents, quelques remarques sont à observer :

- La catégorie la plus représentée (2) comprend un *exorde* et un *corps* sans reprise, et une *péroraison* avec reprise d'un seul vers.
- Les deux autres catégories les plus représentées concernent des chansons avec double duplication initiale et *corps* sans répétition. Dans le premier cas, la reprise finale comprend deux vers (11), et dans le second cas un seul (10).
- Dans ces structurations les plus représentatives, le *corps* de la chanson est systématiquement sans reprise.

En outre, ces structurations les plus usitées sont celles qui se rapprochent habituellement des modèles formels généralement donnés pour la chanson.⁴⁰² Cependant, si les autres catégories sont nettement moins représentées, le total de leurs chansons forme une part très importante de la production. Ainsi, tandis que certains schémas structurels semblent être particulièrement usités, il est à constater que la part la plus représentative de l'organisation formelle des chansons est faite de diversité ; en effet, la somme des catégories minoritaires concerne 35% des chansons, tandis que les groupes majoritaires précédemment évoqués concernent chacun 16% (10), 18% (11) et 32% (2) du répertoire. Donner un modèle formel pour la chanson, par conséquent, engendre un biais par le fait que ce modèle serait le plus représentatif du répertoire. Or, ainsi qu'il a été démontré, la réalité veut que si certains modèles sont plus usités que d'autres, la somme des modèles moins ou peu employés détermine la majeure part de la production. En conséquence, si la chanson, dans son organisation tripartite telle qu'elle a été

⁴⁰² Voir : note de bas de page 369.

analysée ci-dessus, est classifiable selon des éléments multiples et récurrents (j’entends par là les différentes organisations possibles pour les *exordes*, les *corps* et les *péroraisons*), les agencements de ceux-ci offrent en réalité un nombre vaste de schémas possibles (vingt (sur vingt-quatre) pour le présent corpus).

3.2.3. Application du modèle : comparaisons intra et interpersonnelles des compositeurs les plus représentés du corpus

L’établissement des schémas structurels et leur analyse quantitative ont permis de faire ressortir les éléments formels les plus importants du répertoire tout en les inscrivant dans une perspective exhaustive, offrant une vue globale de la production de cette période, basée sur des moyennes. Si ces résultats délivrent des informations de premier intérêt sur ce répertoire, ils peuvent aussi servir d’outils comparatifs pour l’analyse d’échantillons plus restreints, à l’échelle par exemple d’une aire géographique, d’une période temporelle, ou d’un compositeur ; les tableaux d’analyse des modèles structurels sont ainsi à considérer en tant que véritable outil d’investigation. Cependant, de telles recherches s’inscrivent dans une dynamique d’étude dans laquelle ne se situe pas le présent travail ; les pages qui suivent veulent néanmoins proposer une première approche comparative des résultats précédemment établis avec certains compositeurs. Pour ce faire, et afin d’opérer quelques constats quant à des musiciens précis, la suite de ce chapitre réduit le corpus principal à ses compositeurs les plus représentés.

Le corpus principal est constitué de compositeurs représentés par 1 à 16 chansons. Le présent chapitre se concentre sur les compositeurs des trois premiers groupes d’importance⁴⁰³ ; ces informations sont reproduites dans le tableau ci-dessous, par ordre décroissant (tableau 3.19) :

Tableau 3.19 : Compositeurs les plus importants du corpus

Rang	Compositeur	Chansons
I	Crecquillon	16
	Susato	16
II	Certon	10
	Sandrin	10
	Sermisy	10
III	Janequin	8
	6 compositeurs	70 chansons

Avec 6 compositeurs et 70 chansons, les trois premiers rangs du corpus principal offrent un outil solide d’analyse des procédés structurels inter-personnels. Les résultats de l’investigation menée pour chaque compositeur sont exposés ci-dessous (tableau 3.20) ; pour chacun des musiciens, la colonne de gauche donne le taux de représentativité et la colonne de droite la différence avec le corpus principal.

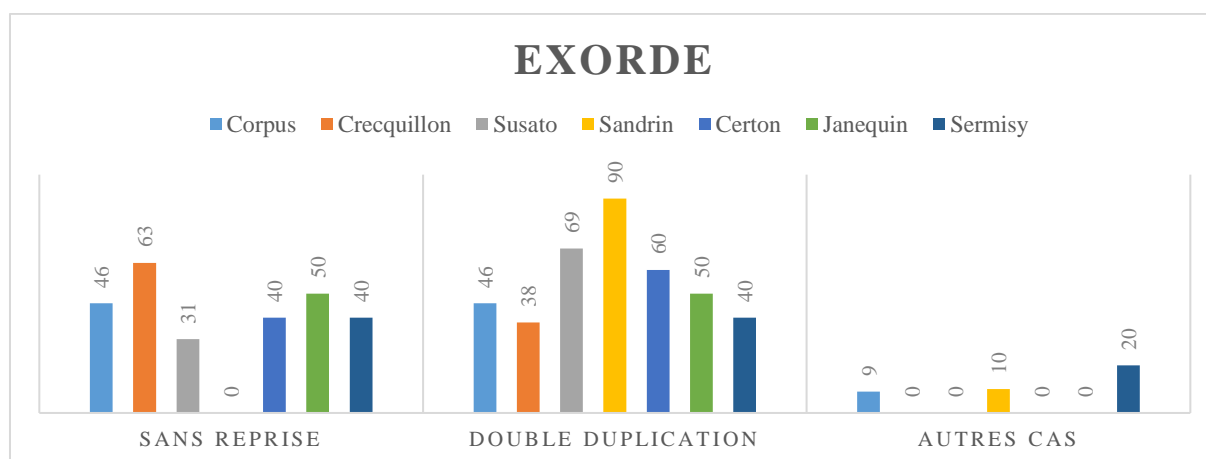
⁴⁰³ Voir le tableau 1.10.

Tableau 3.20 : Tripartition structurelle, comparaison du corpus et des compositeurs principaux

		Corpus	Compositeurs											
			Crecquillon (16)		Susato (16)		Sandrin (10)		Certon (10)		Janequin (8)		Sermisy (10)	
Exorde	Sans reprise	46 %	63 %	+ 17	31 %	- 15	0 %	- 46	40 %	- 6	50 %	+ 4	40 %	- 6
	Double duplication	46 %	38 %	- 8	69 %	+ 23	90 %	+ 44	60 %	+ 14	50 %	+ 4	40 %	- 6
	Autres cas	9 %	0 %	-9	0 %	- 9	10 %	+ 1	0 %	-9	0 %	- 9	20 %	+ 11
Corps	Sans répétition	86 %	94 %	+ 8	75 %	- 11	100 %	+ 14	80 %	- 6	63 %	- 23	80 %	- 6
	Avec répétition	14 %	6 %	-8	25 %	+ 11	0 %	-14	20 %	+ 6	38 %	+ 24	20 %	+ 6
Péroraison	Sans reprise	11 %	0 %	-11	13 %	+ 2	0 %	- 11	0 %	- 11	25 %	+ 14	0 %	- 11
	Reprise 1 vers	59 %	94 %	+ 35	44 %	- 15	50 %	- 9	70 %	+ 11	13 %	- 46	90 %	+ 31
	Reprise 2 vers	24 %	6 %	-18	38 %	+ 14	50 %	+ 26	30 %	+ 6	25 %	+ 1	10 %	- 14
	Reprise autre	6 %	0 %	-6	6 %	0	0 %	- 6	0 %	- 6	38 %	+ 32	0 %	- 6

La lecture de ce tableau n'étant pas des plus aisée, le transfert de ces données sous forme de graphique pour chacune des trois parties des chansons offre un outil d'analyse plus accessible. Pour les *exordes*, ce tableau est le suivant, toutes les données étant exprimées en pourcents (tableau 3.21) :

Tableau 3.21 : *Exorde*, comparaison graphique du corpus et des compositeurs principaux



Il va de soi que les pourcentages exprimés pour chacun des compositeurs ne suivent pas les chiffres du corpus. Quelques observations sont cependant à faire :

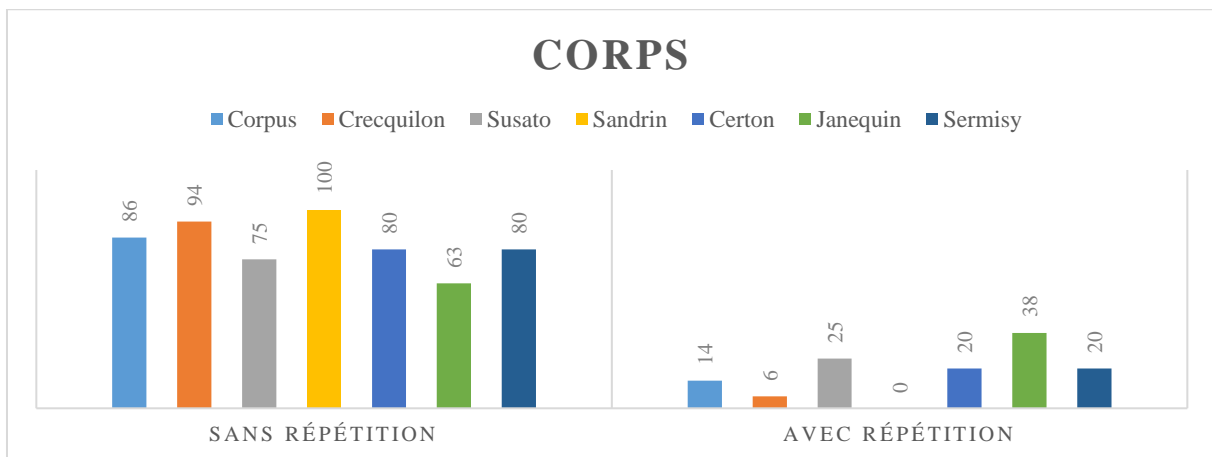
- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie 'sans reprise' est de 46%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 37% ;
- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie 'double duplication' est de 46%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 58% ;
- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie 'autre' est de 9%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 5% ;

Pour l'*exorde*, le taux moyen des compositeurs est de manière générale en-dessous de celui du corpus, à l'exception de la double duplication, qui se retrouve accentuée. Globalement

cependant, la moyenne des compositeurs reste proche de la moyenne du corpus, avec des écarts toutefois non négligeables. Au niveau individuel toutefois, certains compositeurs offrent des différences particulièrement marquées avec le corpus ; il en va ainsi de Sandrin, dont 90% des chansons sont construites sur une double duplication initiale (69% pour Susato), ou encore de Sermisy, dont 20% des *exordes* appartiennent à la catégorie ‘autre’.

Le même exercice, effectué avec les chiffres du *corps* des chansons, offre le tableau et les résultats suivants (tableau 3.22) :

Tableau 3.22 : *Corps*, comparaison graphique du corpus et des compositeurs principaux

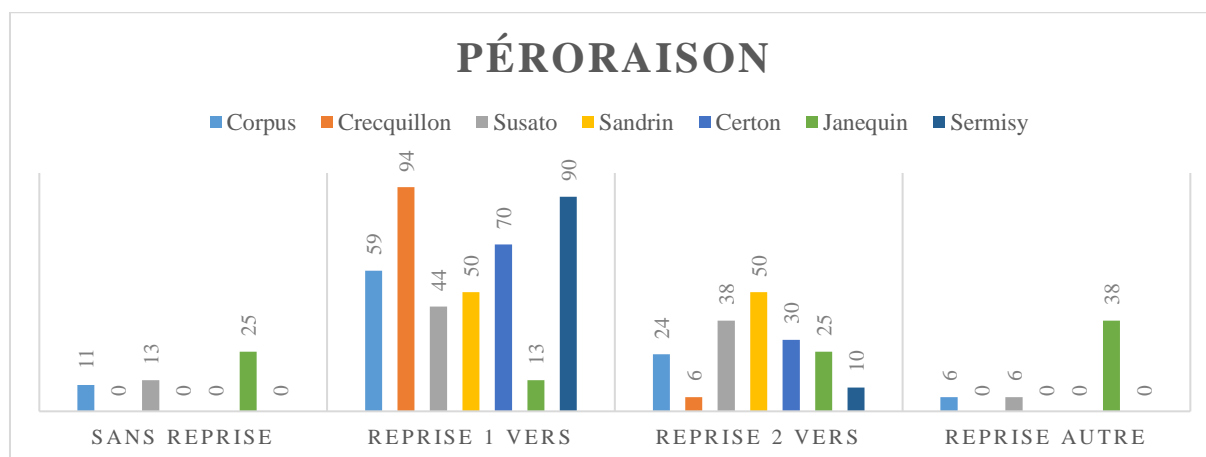


- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie ‘sans répétition’ est de 86%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 82% ;
- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie ‘avec répétition’ est de 14%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 18% ;

Bien que ces résultats soient nettement plus homogènes qu’en ce qui concerne les *exordes*, il semblerait que certains compositeurs, comme Susato, Certon, Janequin et Sermisy, aient une tendance plus importante à intégrer des *corps* avec reprise. Notons encore que Sandrin est le seul compositeur à n’intégrer aucune répétition dans le *corps* de ses chansons. Malgré de légères dissemblances, le *corps* des chansons pour les six compositeurs représentés ci-dessus est donc très proche de la moyenne établie dans le corpus principal.

Venons-en finalement aux *péroraisons*, dont sont donnés ci-après les chiffres et les premières observations (tableau 3.23) :

Tableau 3.23 : *Péroraison*, comparaison graphique du corpus et des compositeurs principaux



- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie ‘sans reprise’ est de 11%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 6% ;
- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie ‘reprise 1 vers’ est de 59%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 60% ;
- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie ‘reprise 2 vers’ est de 24%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 27% ;
- Le taux de chansons du corpus dans la catégorie ‘reprise autre’ est de 6%, tandis que la moyenne des six compositeurs ci-dessus est de 7%.

Ici encore, à l’exception de la catégorie ‘sans reprise’, la moyenne des compositeurs est extrêmement proche de celle du corpus. Certains compositeurs montrent cependant une représentation nettement plus importante que le corpus pour une ou plusieurs catégories, comme par exemple Janequin pour les *péroraisons* estampillées ‘sans reprise’ ou ‘reprise autre’, ou encore Sermisy et Crecquillon pour la catégorie ‘reprise 1 vers’, ainsi que Sandrin pour la catégorie ‘reprise 2 vers’.

Il ressort de ces analyses comparatives que, si la moyenne des compositeurs est généralement proche de la moyenne du corpus, les réalités individuelles peuvent en être passablement éloignées. L’exemple le plus frappant est certainement celui de Sandrin, dont les *exordes* ne sont jamais *durchkomponiert*, à la différence des *corps*, qui ne présentent jamais de répétition, tandis qu’il est le compositeur usant le plus de la reprise de deux vers dans les *péroraisons* – au sein desquelles il emploie systématiquement une reprise. Il en résulte, pour ce compositeur, une organisation formelle des chansons particulièrement homogène. S’il s’agit ici de premiers indicateurs établis selon un échantillonnage du corpus, la même étude portant sur l’ensemble de la production de ces compositeurs permettrait d’en affiner les résultats. Il apparaît aussi que, tandis que le *corps* et la *péroraison* montrent une moyenne des compositeurs très proche de la moyenne du corpus, les écarts se creusent en ce qui concerne l’*exorde*. Ces analyses

sembleraient donc montrer que l'introduction de la chanson est, structurellement parlant et selon les données ici analysées, un lieu en proie à une plus grande originalité que les sections qui suivent.

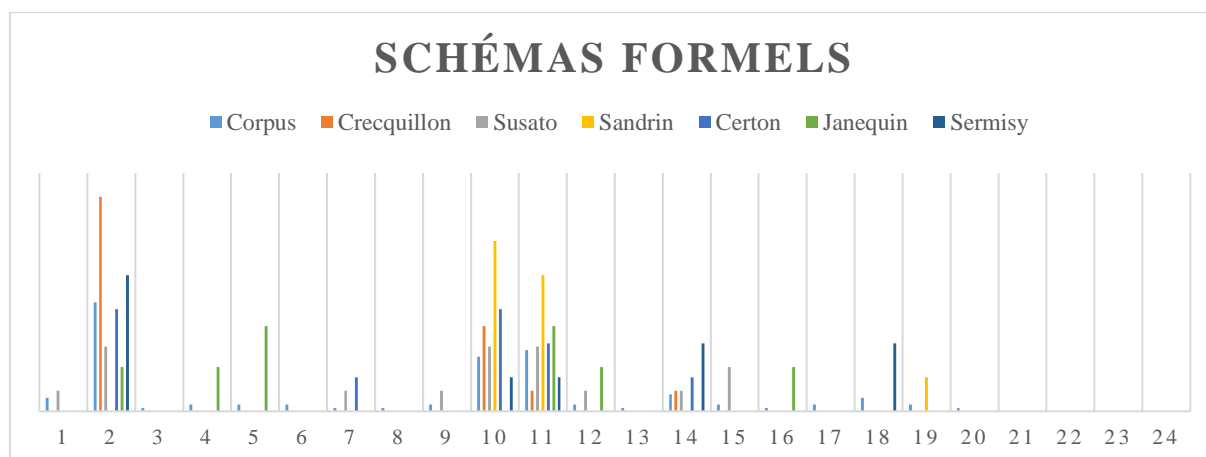
Ces considérations à propos des différentes parties de la chanson établies, il reste à présent, comme dans les pages précédentes, à dresser un tableau comparatif de l'emploi des schémas structurels par les compositeurs en regard du corpus principal (tableau 3.24) :

Tableau 3.24 : Schémas formels, comparaison du corpus et des compositeurs principaux

Schémas formels	Corpus	Compositeurs											
		Crecquillon (16)		Susato (16)		Sandrin (10)		Certon (10)		Janequin (8)		Sermisy (10)	
1	4%	-	-	6%	+ 2	-	-	-	-	-	-	-	-
2	32%	63 %	+ 31	19%	- 13	-	-	30%	- 2	13%	- 19	40%	+ 8
3	1%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	2%	-	-	-	-	-	-	-	-	13%	+ 11	-	-
5	2%	-	-	-	-	-	-	-	-	25%	+ 23	-	-
6	2%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7	1%	-	-	6%	+ 5	-	-	10%	+ 9	-	-	-	-
8	1%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
9	2%	-	-	6%	+ 4	-	-	-	-	-	-	-	-
10	16%	25%	+ 9	19%	+ 3	50%	+ 34	30%	+ 14	-	-	10%	- 6
11	18%	6%	-12	19%	+ 1	40%	+ 22	20%	+ 2	25%	+ 7	10%	- 8
12	2%	-	-	6%	+ 4	-	-	-	-	13%	+ 11	-	-
13	1%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
14	5%	6%	+ 1	6%	+ 1	-	-	10%	+ 5	-	-	20%	+ 15
15	2%	-	-	13%	+ 11	-	-	-	-	-	-	-	-
16	1%	-	-	-	-	-	-	-	-	13%	+ 12	-	-
17	2%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
18	4%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20%	+ 16
19	2%	-	-	-	-	10%	+ 8	-	-	-	-	-	-
20	1%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
22	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
23	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Nombre de catégories		4		9		3		5		6		5	

Une première observation révèle qu'en plus des quatre catégories absentes du corpus, six autres ne sont pas représentées dans la production de ces compositeurs (3, 6, 8, 13, 17, 20). Certaines spécificités individuelles aux compositeurs semblent aussi apparaître, dont le graphique ci-dessous facilitera la lecture (tableau 3.25) :

Tableau 3.25 : Schémas formels, comparaison graphique du corpus et des compositeurs principaux



Pour rappel, les schémas formels les plus représentés dans le corpus principal sont les n° 2 (32%), 10 (16%) et 11 (18%). Les autres catégories, plus nombreuses, sont nettement moins représentées, allant de 0% à 5%. Il serait laborieux de relever les nuances de chaque compositeur en regard de ces chiffres ; néanmoins, quelques constats généraux peuvent être observés en regard du graphique et du tableau présentés ci-dessus. Le premier concerne la part de représentativité des catégories majoritaires (2, 10, 11) et des catégories minoritaires (toutes les autres) de chaque compositeur en regard du corpus (tableau 3.26) :

Tableau 3.26 : Représentativité des catégories majoritaires et minoritaires⁴⁰⁴

	Catégories majoritaires (2, 10, 11)	Catégories minoritaires
Corpus	66%	35%
Crecquillon	94%	6%
Susato	57%	43%
Sandrin	90%	10%
Certon	80%	20%
Janequin	38%	64%
Sermisy	60%	40%

Des six compositeurs, Sermisy est le plus proche du corpus, suivi par Susato et Certon. Si Certon accentue la tendance moyenne du corpus (les catégories majoritaires y sont plus représentées et les catégories minoritaires moins représentées que dans le corpus), Sermisy et Susato entretiennent un rapport inverse. Parmi les trois compositeurs restants, Crecquillon accentue très nettement la moyenne du corpus, atteignant respectivement 94% et 6% ; Sandrin suit cette logique, avec 90% et 10%. Janequin, enfin, accentue nettement la tendance inverse au corpus avec 38% de catégories majoritaires, et 64% de catégories minoritaires.

Le tableau et le graphique précédents dénotent quant à eux quelques particularités pour certains de ces compositeurs, dont on peut dire qu'ils restent globalement tous relativement proches du corpus dans la représentativité de chaque catégorie, avec toutefois quelques écarts notables, qu'il s'agisse d'une absence totale dans une catégorie majoritaire ou d'une présence particulièrement marquée dans une catégorie minoritaire.

⁴⁰⁴ Ces chiffres ayant été calculés à partir de données arrondies, le somme peut ne pas être égale à 100%.

Susato, présent dans neuf catégories dont les trois plus importantes (2, 10 et 11), reste relativement proche du corpus principal, à l'exception de la catégorie 15, comprenant 13% de ses chansons (alors que le corpus est à 2%), et de la catégorie 2, qui n'apparaît qu'à 19% (32% pour le corpus principal).

Janequin, apparaissant dans six catégories, est totalement absent de la catégorie 10 et peu présent dans la catégorie 2 (13%, alors que le corpus principal est à 32%) ; il est en revanche passablement présent dans la catégorie 11 (25%, le corpus principal atteignant 18%), ainsi que dans les catégories minoritaires 4 (13%), 5 (25%), 12 (13%) et 16 (13%).

Certon, présent dans cinq catégories dont les trois plus importantes (2, 10 et 11), est globalement proche de la moyenne du corpus, avec cependant une présence particulièrement marquée pour la catégorie 7 (10% chez Certon, tandis que la moyenne du corpus est à 1%) et la catégorie 10 (30% pour Certon, 16% pour le corpus principal).

Sermisy, présent dans cinq catégories, est proche du corpus principal concernant les catégories majoritaires ; il est aussi particulièrement représenté dans les catégories 14 (20%) et 18 (20%), dans lesquelles la moyenne du corpus est très faible (5% et 4%).

Accentuant particulièrement les tendances du corpus, Crecquillon (avec un total de quatre catégories), est particulièrement présent dans la catégorie 2 (63%) ; il est aussi le seul compositeur – avec Sandrin – à n'apparaître que dans une catégorie minoritaire (14, à hauteur de 6%).

Sandrin est quant à lui présent dans peu de catégories (10, 11, 19), mais selon un taux systématiquement plus élevé que le corpus principal – l'homogénéité de sa production précédemment évoquée trouve donc ici un nouvel écho, d'autant plus qu'il n'apparaît que dans une catégorie minoritaire (19, à hauteur de 10%). Il est en revanche totalement absent de la catégorie 2, qui est la plus représentée du corpus principal.

Cette première approche par compositeur, fondée sur un échantillonnage, en regard du corpus principal, permet de mettre en avant quelques considérations générales – pour des constats plus spécifiques à chaque compositeur, si des indications sont ici données, une analyse plus précise demanderait la mise en place d'un corpus individuel élargi. Tout d'abord, concernant la tripartition structurelle, il a été démontré que l'*exorde* est la partie la plus en proie à un éloignement de la moyenne du corpus. Si la moyenne des six compositeurs ici retenus reste proche de celle du corpus principal, une étude spécifique de chaque musicien dénote certaines tendances ; il en va ainsi de Sandrin, particulièrement homogène dans ses choix structurels. Ensuite, l'étude des catégories formelles a montré que, si les schémas majoritaires du corpus ressortent aussi chez les compositeurs, ces derniers usent de schémas minoritaires selon des proportions importantes par rapport à la moyenne, tout en se concentrant sur quelques catégories seulement ; la variété des catégories minoritaires viendrait donc de la variété des compositeurs, et non d'un usage homogène au sein du corpus.

3.3. Les *meslanges* de Certon (1570) : nouvelles solutions formelles

Comme l'ont démontré les pages précédentes, la chanson des premières décennies du XVI^{ème} siècle subit un double phénomène d'évolution structurelle, dont les paradigmes s'opposent. D'une part, la rigidité imposée par les *formes fixes* se détend, et la chanson acquiert une plus grande liberté structurelle, malgré l'inertie de certains procédés compositionnels. D'autre part, cependant, en parallèle des vestiges des anciennes formes, de nouvelles normes structurelles s'imposent, avec lesquelles les musiciens composent habilement, afin de proposer un répertoire dont les œuvres atteignent un certain degré de *varietas* tout en ne se distanciant pas trop d'une prescription formelle.

Après ces considérations très formelles proposées en regard de l'entier du corpus principal, le présent sous-chapitre s'intéresse, en guise de corpus secondaire, à un recueil sortant de la temporalité établie pour ce travail puisqu'il s'agit des *Meslanges* de Pierre Certon, parus en 1570. Bien que dépassant de près de deux décennies la limite supérieure du répertoire considéré dans cette étude, ces chansons sont en réalité constituées selon des modèles prenant place dans la production des décennies précédentes. Ainsi que le mentionne Isabelle His, dans une étude portant sur les mélanges des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle, « on trouve dans le mot de *mélange* les idées de variété et de choix qui impliquent une certaine quantité »⁴⁰⁵. Le recueil de Certon étant en effet vaste, une sélection de quelques chansons et de leurs modèles est opérée ; la méthode employée est explicitée dans la première partie de ce chapitre, dévolue aussi à une contextualisation du recueil de Certon. Les sections consécutives suivent les angles d'analyse proposés par Fromson – qui ont été présentés précédemment.⁴⁰⁶ Après une observation sur la longueur des chansons et des sections, l'étude porte sur la comparaison des introductions et des conclusions ainsi que sur les constructions cadentielles. Avant la synthèse, un dernier passage propose d'étudier plus précisément une chanson des *Meslanges* dont le modèle est une pièce de Certon lui-même.

3.3.1. Des mélanges anthologiques

En 1570 paraissent, chez Du Chemin, lesdits *Meslanges* de Pierre Certon, dont voici l'intitulé complet :

*Les Meslanges de Maistre Pierre Certon, compositeur de musique de la chappelle du roy et maistre des enfans de chœur de la Sainte Chappelle du Palais a Paris : esquelles sont quatre vingtz dix-huict tant cantiques que chansons spirituelles, & autres : à cinq, à six, à sept, & à huict parties ; plus, deux Le roy boyt, l'un à neuf, & l'autre à treize parties : lesquelles se chantent toutes sur la partie du bassus, Paris, Du Chemin, 1570.*⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ His, 1990, p. 104.

⁴⁰⁶ Voir : chapitre 3.1.3.

⁴⁰⁷ RISM A/I C 1718, p. 1.

Les pièces mentionnées dans ce titre sont donc des « cantiques », des « chansons spirituelles » et d' « autres » pièces ; il faut probablement entendre par là des chansons récréatives, ainsi que l'indique le privilège du Roi accordé à Du Chemin, autorisant celui-ci à imprimer des « Messes, Motetz, Magnificatz, Psalmes, Hymnes, cantiques & Chansons, tant spirituelles, que recreatives »⁴⁰⁸. Comme le souligne Isabelle His, « la formule 'tant Cantiques que Chansons Spirituelles, & aultres' [...] correspond en réalité à un contenu majoritairement 'autre' – et peu différencié. Il faut supposer qu'elle a vraisemblablement été choisie pour son tour publicitaire. »⁴⁰⁹ Il est en effet pensable que l'édition-même de ces mélanges réponde à une volonté commerciale :

It is possible that Du Chemin's 1570 print of works by Certon [...] could have been printed in response to the prints by Le Roy and Ballard. Certon (or his publisher) may have wanted to demonstrate that he was on a par with Lassus.⁴¹⁰

Certon est en fait habitué à composer sur des modèles ; on lui doit en effet une fricassée sur des chansons de Sermisy, ainsi qu'une déploration écrite à la mort de ce dernier, basée sur celle que Josquin avait composée pour Ockeghem⁴¹¹ ; Eric Rice, dans une étude consacrée précisément à cette déploration, note que « through imitation of Josquin, Certon may well have been trying to promote his own music and stature as a composer while simultaneously honoring Sermisy »⁴¹². Cependant, « the similarities with Josquin's work are primarily structural, so that the 'monument' retains a similar architectonic form even though its content is different. »⁴¹³ Concernant la formation des *Meslanges*, il apparaît qu'une réelle logique n'est pas décelable, et que les pièces qui constituent ce recueil ne sont pas le fruit d'une organisation particulière :

Il est difficile de trouver chez Certon (1570) une 'logique' dans la succession des pièces ; on y relève au mieux la présence de séries à même finale, mais avec des retours 'en arrière' (si l'on se réfère aux numéros des modes) et un certain désordre. Il faut cependant noter que, dans la plupart des recueils, les groupes constitués par un effectif commun et constant (« A cinq », « A six », « A huit », ...) commencent par des pièces en mode de RÉ, transposé ou non.⁴¹⁴

Il semble donc, considérant l'absence d'une réelle volonté organisationnelle de ce recueil, que ce dernier revêt une véritable dimension anthologique dans le choix des pièces qui le constituent. Parmi celles-ci, de nombreuses chansons de la période circonscrite à ce travail apparaissent ; l'étude comparative de ces modèles et des adaptations de Certon permettra, au cours de ce chapitre, de mettre en lumière certaines spécificités structurelles.

⁴⁰⁸ RISM A/I C 1718, p. 2.

⁴⁰⁹ HIS, 1990, p. 97.

⁴¹⁰ RICE, 1999, p. 47.

⁴¹¹ Voir : AGNEL, & FREEDMAN, 2001, consulté le 6 mars 2020.

⁴¹² RICE, 1999, p. 47.

⁴¹³ RICE, 1999, p. 54. Rice ajoute par ailleurs : « *Déplorations* also suggest historical retrospection, placing the deceased in a musical tradition and likening him to his antecedents. These earlier composers were often revered as 'ancients', and younger composers emulated their musical practices and material in ways that can be likened to rhetorical strategies of *imitatio*. » RICE, 1999, p. 30.

⁴¹⁴ HIS, 1990, pp. 101-102.

Afin de concentrer la partie analytique de ce chapitre sur un groupe d'œuvres répondant à une certaine logique quant à ce travail, les chansons de Certon ayant un texte en commun avec le corpus principal ont été sélectionnées en premier lieu (tableau 3.27) :

Tableau 3.27 : Certon, *Meslanges*, sélection du corpus

	Chanson	Modèle (recensement Bluteau)
1.	Contentez vous amy de la pensée	Sermisy
2.	Sur la rousée fault aller	Passereau
3.	Veu le grief mal que longuement j'endure	Villiers

Seules trois chansons étant concernées par un texte présent dans le corpus principal, la sélection a été étendue à tous les textes apparaissant dans le recueil de Lotrian (tableau 3.28) :

Tableau 3.28 : Certon, *Meslanges*, sélection du corpus (suite)

	Chanson	Modèle (recensement Bluteau)
4.	A cent diables la verolle	Bonvoisin/Le Heurteur
5.	Ce joly moys de may / Me donne grand esmoy	Passereau
6.	Elle a bien ce ris gracieux	Sermisy
7.	Faict elle pas bien	Santerre
8.	Le rossignol plaisant et gracieulx	?
9.	Quand je vous ayme ardemement	?
10.	Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme	Certon
11.	Ramonnez moy ma cheminée	Hesdin
12.	Resveillez vous c'est trop dormy	Janequin
13.	Reviens vers moy qui suis tant desolée	?

Après ce dépouillement, il s'avère donc que les textes constituant le corpus secondaire ci-étudié sont au nombre de treize. En ce qui concerne les versions tirées des *Meslanges* de Certon, les analyses qui suivent sont basées sur les transcriptions établies par Olga Bluteau dans sa thèse consacrée au recueil en question⁴¹⁵ ; à noter enfin que la *Quinta pars* originale étant perdue⁴¹⁶, celle-ci a été reconstruite par les soins d'Olga Bluteau dans le cadre de sa thèse – lorsque cette voix est prise en exemple dans les pages qui suivent, elle est donc hypothétique.⁴¹⁷

3.3.2. Longueur des chansons et des sections

L'étude de Fromson précédemment évoquée propose d'analyser le nombre de *brèves* dévolues à chaque composition/chaque section dans la comparaison d'une chanson contrefaite et de sa source. Concernant les chansons, une comparaison de la longueur moyenne des pièces originales en regard des adaptations de Certon permettra de mettre en relief l'évolution de la conception de l'étendue des chansons ; concernant les sections, des variations de durées

⁴¹⁵ BLUTEAU, 1993.

⁴¹⁶ A l'exception de la chanson *Reviens vers moy qui suis tant desolée*, dont toutes les voix ont pu être réunies. Voir : BLUTEAU, 1993, p. 847.

⁴¹⁷ D'un point de vue analytique, il semble tout de même plus pertinent de considérer une voix hypothétique plutôt que d'étudier les pièces comme étant formées d'un effectif de moins.

mettront en évidence des procédés compositionnels plus précis et éventuellement orientés vers une considération particulière du texte n'apparaissant pas dans la source originale – ceci dans le cas d'un prolongement des durées. Dans le cas d'un raccourcissement, certaines sections auront été supprimées de la chanson – ce fait est particulièrement rare.

Le tableau ci-dessous (tableau 3.29) offre un premier regard quant à la longueur de chacune des chansons :

Tableau 3.29 : Comparaison des longueurs des chansons, original/Certon

Chanson	Mesures		Différence	Différence proportionnelle
	Original	Certon		
A cent diables la verolle	45	64	+ 19	+ 42 %
Ce joly moys de may	58	65	+ 7	+ 12 %
Contentez vous amy de la pensée	46	49	+ 3	+ 7 %
Elle a bien ce ris gracieux	46	65	+ 19	+ 41 %
Faict elle pas bien	48	62	+ 4	+ 8 %
Le rossignol plaisant et gracieulx	/	71	/	/
Quand je vous ayme ardemement	/	58	/	/
Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme	67	61	- 6	- 9 %
Ramonnez moy ma cheminée	51	55	+ 4	+ 8 %
Resveillez vous, c'est trop dormy	49	79	+ 30	+ 61 %
Reviens vers moy qui suis tant désolée	/	63	/	/
Sur la rousée fault aller	54	64	+ 10	+ 19 %
Veu le grief mal que longuement j'endure	44	60	+ 16	+ 36 %

Moyenne ⁴¹⁸	51	63	+ 12	+ 24%
------------------------	----	----	------	-------

Ainsi que le démontre le tableau présenté ci-dessus, les chansons tirées des *Meslanges* de Certon sont presque systématiquement plus longues que les pièces originales. Du point de vue de l'écriture musicale, trois hypothèses, qui seront vérifiées ci-après, pourraient expliquer ce phénomène :

1. Certon a tendance à répéter des sections plusieurs fois, alors que ce n'est pas nécessairement le cas dans la chanson originale ;
2. Certon fait souvent se succéder les cadences, amenant ainsi à de nombreux développements internes – ce point est implicitement lié au précédent ;
3. Certon subdivise volontiers un vers en unités plus petites, elles-mêmes en proie à d'importantes répétitions – le cas le plus élaboré peut amener à une importante *motivité* sur quelques syllabes.

Enfin, les chansons de Certon comprenant toutes un nombre de voix plus important que les pièces originales, le contrepoint résultant est souvent plus complexe. A noter que *Que n'est elle*

⁴¹⁸ Arrondissements à l'unité.

auprès de moy celle que j'ayme est, dans la version de 1570, plus courte que la chanson originale ; ce fait s'explique par la suppression du refrain central.

La différence proportionnelle entre les chansons originales et les adaptations de Certon permet de classer les paires de chansons en quatre groupes. Le premier comprend les chansons dont la différence de longueur est inférieure à 10% (bleu), le deuxième désigne les chansons dont la différence de longueur se situe entre 10% et 25% (vert), le troisième regroupe les chansons dont la différence de longueur se situe entre 25% et 50% (jaune), et le quatrième contient l'unique chanson dont la différence de longueur est de plus de 50% (rouge).

La chanson présentant la différence proportionnelle la plus importante est *Resveillez vous c'est trop dormy*. En plus des points évoqués précédemment quant aux usages d'écriture propres à Certon, celui-ci opère un ajout de six mesures par rapport à la chanson de Janequin, allongeant le texte comme suit (tableau 3.30) :

Tableau 3.30 : *Resveillez vous c'est trop dormy*, comparaison des chansons de Janequin et Certon

Janequin ⁴¹⁹		Certon ⁴²⁰	
Vers	Texte	Vers	Texte
1	Resveillez vous c'est trop dormy	1	Reveillez vous c'est trop dormy
2	Faisons au dieu d'amours hommaige	2	Faisons au Dieu d'amour hommage
3	N'entendez vous poinct vostre amy	3	N'entendez vous point vostre amy
4	Resveillez vous c'est trop dormy	4	Reveillez vous c'est trop dormy
5	N'entendez vous poinct vostre amy	5	N'entendez vous point vostre amy
		6	Reveillez vous c'est trop dormy
		7	N'entendez vous point vostre amy
6	Qui chante d'amoureux ramaige	8	Qui chante l'amoureux ramage
7	Resveillez vous c'est trop dormy	9	Reveillez vous c'est trop dormy
8	Las il n'a bon jour ne demy	10	Las il n'a bon jour ne demy
9	Resveillez vous c'est trop dormy	11	Reveillez vous c'est trop dormy
10	Las il n'a bon jour ne demy	12	Las il n'a bon jour ne demy
11	Pour aymer vostre personnage	13	Pour aymer vostre personnage
12	Resveillez vous c'est trop dormy	14	Reveillez vous c'est trop dormy
13	Faisons au dieu d'amours hommaige	15	Faisons au dieu d'amours hommage

Les vers « Resveillez vous c'est trop dormy » et « N'entendez vous point vostre amy » sont en effet répétés une fois de plus dans la chanson de Certon, en place des vers 6 et 7. Les deux chansons étant basées sur un nombre important de répétitions (le premier vers apparaît cinq fois chez Janequin, et six fois chez Certon), celles-ci offrent d'importantes variations, ainsi que le démontrent les vers 3, 5 et 7 de la chanson des *Meslanges* (exemple musical 3.13) :

⁴¹⁹ JANEQUIN, 1965, pp. 203-207.

⁴²⁰ BLUTEAU, 1993, pp. 456-461.

Exemple musical 3.13 : Certon, *Resveillez vous c'est trop dormy*, répétitions

Vers 3

Superius
N'en - ten - dez vous point vostr' a - my, Re

Contratenor
ge, N'en - ten - dez vous point vostr, a - my,

Quinta pars
ge, N'en - ten - dez vous point vostr' a - my,

Tenor
ma - ge, Re

Bassus
ge, Res - veil - lez

Vers 5

S.
Re - veil - lez

C.
[c'est trop dor - my,] Re

Qp.
N'en - ten - dez vous point vostr' a - my,

T.
N'en - ten - dez vous point vostr' a - my, Re - veil

B.
N'en - ten - dez vous point vostr' a - my,

Vers 7

S.
my, c'est trop dor - my, Qui chan - te

C.
my, N'en - ten - dez vous point vostr' a - my,

Qp.
my, Qui chan - te

T.
my, N'en - ten - dez vous point vostr - a - my,

B.
N'en - ten - dez vous point vostr' a - my,

Même en faisant abstraction de la *quinta pars*, les trois occurrences de ce vers, présentées ci-dessus, montrent trois organisations de registres différentes (bleu). Si toutes sont homorythmiques et terminent en *fa*, la première concerne les voix supérieures, la seconde les voix inférieures, tandis que la dernière omet le *superius* et la *quinta pars*. Cependant, Certon a ici pris quelques libertés par rapport au matériau proposé par Janequin (exemple musical 3.14) :

Exemple musical 3.14 : Janequin, *Resveillez vous c'est trop dormy*, répétitions

The musical score consists of two systems of four vocal parts each. The first system (measures 12-15) includes Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The second system (measures 16-19) includes Superius (S.), Contratenor (C.), Tenor (T.), and Bassus (B.).

System 1 (Measures 12-15):

- Superius:** ge, C'est trop dor-my, res
- Contratenor:** ge, N'en - ten - dez vous point vostre a - my, Res
- Tenor:** ge, N'en - ten - dez vous point vostre a - my, Res - veil - lez
- Bassus:** ge, Res - veil - lez vous, c'est

System 2 (Measures 16-19):

- S.:** trop dor-my, Qui
- C.:** my, Qui chan - te
- T.:** my, N'en - ten - dez vous point vostre a - my, Qui chan - te d'a - mou
- B.:** N'en - ten - dez vous point vostre a - my, Qui chan - te

Red highlights in the first system cover the Contratenor and Tenor parts in measures 13-15. Blue highlights in the second system cover the Tenor and Bassus parts in measures 17-19.

Dans cette version, si la seconde occurrence (bleu) concerne les deux voix inférieures en homorythmie, la première (rouge) comprend les deux voix internes, mais en imitation. Dans son adaptation, Certon conserve donc les idées de nuances d'effectifs présentes chez Janequin, en axant son travail sur l'organisation contrapuntique. Cet exemple, tiré du cas unique de notre échantillon voyant Certon ajouter de nouvelles sections par rapport à la chanson originale, montre tout de même une certaine fidélité du compositeur par rapport à son modèle. Afin de mieux comprendre comment l'auteur des *Meslanges* adapte le matériau original, voyons de quelle manière est traité le premier refrain d'*A cent diables la verolle* dans les deux versions (exemple musical 3.15, exemple musical 3.16) :

Exemple musical 3.15 : Le Heurteur, *A cent diables la verolle*, vers 1, *superius*

A cent dia - bles la ve - rol - le, la ve - rol - le,
 Et le vais-seau ou je la prins, et le vais-seau ou je la prins,

Exemple musical 3.16 : Certon, *A cent diables la verolle*, vers 1, *superius*

A cent dia - bles la ver-rol - le, la ver-rol - le, à cent dia - bles la ver-rol - le, la
 ver-rol - le, à cent dia-bles la ver-rol - le, Et le vais-seau ou je la pris,ou
 je la pris, ou je la pris, [ou je la pris!]

Un premier constat est immédiat : en exceptant la première mesure (il s’agit dans les deux cas d’une mesure de pause), le *superius* de Le Heurteur fait 12 mesures, et celui de Certon 17.5 mesures ; la différence est de 5.5 mesures, soit de 46 %, ce dernier nombre rejoignant le pourcentage de différence global de la chanson, qui est de 42 %. Les encadrés bleus montrent la première évocation du premier vers, et les rouges la première évocation du second. Chez Le Heurteur, le premier vers dure trois mesures et demie, et le second deux mesures et demie. Chez Certon, en revanche, les premières évocations des deux vers durent moins de deux mesures. Le compositeur des *Meslanges* traite donc ici le matériau mélodique de manière plus concise que son modèle. Les flèches indiquent quant à elles le nombre de reprises, partielles ou totales, de chaque vers. Chez Le Heurteur, le premier et le second vers sont chacun repris deux fois ; chez Certon, le premier est repris cinq fois, et le second quatre fois. C’est donc à travers sa propension à la répétition des éléments du vers que Certon prolonge la durée de ses chansons. Voyons maintenant les impacts de la densité polyphonique sur le prolongement des sections des chansons, à travers l’étude du premier vers d’*Elle a bien ce ris gracieux*, mis en musique à quatre voix par Sermisy et à cinq voix par Certon (exemple musical 3.17, exemple musical 3.18) :

Exemple musical 3.17 : Sermisy, *Elle a bien ce ris gracieux*, vers 1

Superius
Elle a bien ce ris gra - ci - eux, Ce gent corps

Contratenor
Elle a bien ce ris gra - ci - eux, Ce gent corps ces - te

Tenor
Elle a bien ce ris gra - ci - eux,

Bassus
Elle a bien ce ris gra - ci - eux,

Exemple musical 3.18 : Certon, *Elle a bien ce ris gracieux*, vers 1

Superius
Elle a bien ce ris gra - ci - eux, elle a bien ce ris

Sexta pars
Elle a bien ce ris gra - ci - eux,

Contratenor
Elle a bien ce ris gra - ci - eux, elle a bien ce ris

Quinta pars
Elle a bien ce ris gra - ci - eux,

Tenor
Elle a bien ce ris gra - ci - eux, elle a bien ce ris

Bassus
Elle a bien ce ris gra - ci - eux,

5

S. gra - ci - eux, Ce gent corps, ces - te bel

Sp. ell' a bien ce ris gra - ci - eux, Ce gent corps

Ct. gra - ci - eux, ell' a bien ce ris gra - ci - eux,

Qp. ell' a bien ce ris gra - ci - eux, Ce gent corps,

T. ce ris gra - ci - eux, Ce gent corps,

B. ell' a bien ce ris gra - ci - eux,

Dans les deux cas, quatre mesures sont nécessaires pour que chacune des voix ait exposé une première fois le vers dans son entier. Cependant, tandis que Sermisy passe au deuxième vers dès la m. 4, Certon répète le premier vers jusqu'à la septième mesure. Les exemples ci-dessus montrent malgré tout une construction contrapuntique similaire dans les chansons des deux compositeurs. Chez Sermisy, les voix sont organisées en deux groupes ; le premier (flèches bleues) comprend les deux voix supérieures en décalage d'une demi-mesure, et le second (flèches rouges) les deux voix inférieures avec le même décalage. L'écart entre les deux *biciniums* est quant à lui d'une mesure et demie. Ces données sont similaires dans la chanson de Certon. Le premier *tricinium* débute par le *contratenor*, suivi une demi-mesure plus loin par le *tenor* et le *superius*, tandis que le second *tricinium*, partant avec une mesure et demie de décalage, débute par l'hypothétique *quinta pars* précédant la *sexta pars* et le *bassus*.

Cette tendance à la répétition mêlée à des séquences parfois plus concises que leur modèle pourrait faire penser qu'en certains endroits demandés par le texte la *motivicité* se développe de manière plus importante ; cette hypothèse ne se vérifie cependant pas, bien qu'elle soit à relativiser, ainsi que l'exemplifie le vers « Elle m'a fait coqu » de la chanson *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, dont les deux versions sont de Certon. Dans sa version à quatre voix (voir l'exemple musical 2.3), s'il insiste sur le mot « coqu », Certon l'expose uniquement de manière homorythmique ; à remarquer cependant un jeu d'alternance entre temps forts et faibles, notamment à la m. 25. Dans sa version à cinq voix (exemple musical 3.19), Certon insiste sur le même mot, mais selon une écriture très différente :

Exemple musical 3.19 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, version 2

25
 Superius me, El - le m'a faict co - qu, co-qu, co - qu, co-qu, co - qu, co-qu,
 Contratenor me, El - le m'a faict co - qu, co-qu, co - qu, co - qu, co-qu,
 Quinta pars El - le m'a faict co - qu, co - qu,
 Tenor le m'a faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu,
 Bassus me, El - le m'a faict co - qu, co - qu, co - qu,
 28
 S. co - qu, co - qu, co - qu, Dont j'ay es
 C. co - qu, co - qu, co - qu, Dont
 Qp. co - qu, co - qu, co - qu, Dont
 T. co - qu, co - qu, co - qu, Dont
 B. co - qu, co - qu, co - qu,

Cet exemple étant particulièrement complexe, le tableau schématique présenté ci-dessous (tableau 3.31) permettra une meilleure vue d'ensemble de la construction rythmique et contrapuntique opérée autour du mot « coqu » :

Tableau 3.31 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, version 2, schéma rythmique des mm. 25-29

	m. 25	m. 26	m. 27	m. 28	m. 29
Superius					
Contratenor					
Quinta pars					
Tenor					
Bassus					

1 carré = 1 croche ■ Co ■ qu

Ainsi qu'il est observable dans le tableau ci-dessus – dont la *quinta pars* est volontairement écartée –, l'homorythmie n'est pas de mise dans cette version. Au contraire, et bien que

certaines voix soient parfois appairées, la plupart des occurrences du mot « coqu » jouent sur des décalages, créant une importante densité polyphonique. Si, dans la version à quatre voix, le mot « coqu » apparaît dix-neuf fois, on le retrouve à trente reprises dans la version à cinq voix, et ce sans compter la *quinta pars*. Ces faits ne sont pas sans conséquence sur la longueur de ce passage, sensiblement plus étendu dans la seconde version.

Selon ces exemples, il semblerait que la densité polyphonique n’entre pas particulièrement en compte – le dernier exemple est une exception – dans le prolongement standard des sections des chansons de Certon, mais que la raison principale de ce phénomène réside dans l’habitude qu’a le compositeur de faire de nombreuses répétitions. Les réels ajouts et suppressions de sections sont quant à eux des procédés plutôt rares, et ne concernent qu’une chanson chacun. Quant à la multiplication des cadences, nous le verrons, elle va de pair avec les procédés de répétition mis en place par le compositeur.

3.3.3. Sections introductives et conclusives

Cette première approche étudiant les différentes longueurs des chansons et des sections a mis en lumière certaines conceptions proposées dans les *Meslanges*, notamment en ce qui concerne le travail de répétition important mené par Certon. Afin de poursuivre selon les indications données par Fromson, les pages qui suivent observeront plus particulièrement les sections introductive et conclusive des chansons.

La section introductive de *Resveillez vous c’est trop dormy* débute dans les deux versions en imitation à toutes les voix. Cependant, tandis que pour sa première section Janequin expose le premier vers sur six mesures avant de cadencer⁴²¹ pour amener au second vers, Certon étend le déploiement du premier vers sur quatorze mesures ; toutefois, la chanson à cinq voix (exemple musical 3.20) est ponctuée d’une cadence *parfaite* interne à la m. 8 :

Exemple musical 3.20 : Certon, *Resveillez vous c’est trop dormy*, cadence de la m. 8

Superius
veil - lez vous c'est trop dor-my, c'est trop dor-my,

Contraténor
re - veil - lez vous, re - veil - lez

Quinta pars
vous c'est trop dor-my, re - veil-lez vous, re - veil-lez vous c'est

Tenor
veil-lez vous c'est trop do-my, c'est trop dor-my, re - veil - lez

Bassus
trop dor - my, re - veil - lez vous c'est

⁴²¹ La cadence est *molle*, avec la clausule de *cantus* au *bassus*, et le demi-ton descendant au *superius*.

Avec Certon, la section introductive se prolonge donc, au-delà de cette cadence *parfaite*, dans le premier vers de la chanson, tandis que Janequin profite de la première cadence pour passer à une nouvelle proposition. Les ajouts cadentiels opérés par Certon dans les sections introductives ne concernent cependant pas majoritairement l’entier des voix, et s’inscrivent donc habituellement dans un processus de tuilage prononcé accordant à ces passages un caractère moins conclusif que ce qui a été observé dans l’exemple ci-dessus.

Dans *A cent diables la verolle*, Certon rompt une logique structurelle propre aux chansons à refrain. La chanson originale, précédemment étudiée⁴²², montre pour la section introductive formant le refrain une articulation cadentielle essentiellement cadrée sur le distique. Certon transforme la logique formelle de cette chanson en intégrant une articulation cadentielle à la fin du premier vers, créant ainsi une distinction au sein des vers du distique initial formant le refrain (exemple musical 3.21) ; le refrain de *Le Heurteur*, formé d’un bloc, devient donc chez Certon une succession de deux sections distinctes.

Exemple musical 3.21 : Certon *A cent diables la verolle*, articulation vers 1/2 (refrain initial)

Superius
à cent dia - bles la ve - rol - le,

Contratenor
bles la ve - rol - le, la ve - rol - le, Et le vais - seau,

Sexta pars
le, à cent dia - bles la ve - rol - le, Et le

Quinta pars
la ve - rol - le, la ve - rol - le, Et le vais - seau,

Tenor
dia - bles la ve - rol - le, la ve - rol - le, Et le vais

Bassus
la ve - rol - le, ve - rol - le, Et le vais - seau ou

Loin d’être anecdotique, ce changement paradigmatique passant de l’articulation de sections larges (le refrain, dans l’exemple ci-dessus) à l’articulation du vers semble être fréquent chez Certon. Par exemple, la chanson de Passereau *Sur la rousée fault aller* (exemple musical 3.22) offre des constats similaires dans la confrontation des sections introductives de la chanson originale et de l’adaptation de Certon (exemple musical 3.23) :

⁴²² Voir : chapitre 2.2.2.

Exemple musical 3.22 : Passereau, *Sur la rousée fault aller*, premier distique

Superius
 Contratenor
 Tenor
 Bassus

Sur la rou-sé - e
 Sur la rou-sé - e fault al - ler, La
 Sur la rou-sé - e fault al - ler, La ma-ti - né - e, la ma-ti - né -
 Sur la rou-sé - e fault al - ler, La ma-ti - né -

5
 S.
 C.
 T.
 B.

fault al-ler, La ma-ti - né - e, la ma-ti - né - e, Pour le ros
 ma-ti - né - e, la ma-ti-né - e, la ma-ti - né - e,
 e, la ma-ti - né - e, la ma-ti - né - e, Pour le ros-si-gnol
 e, la ma-ti - né - e, la ma-ti - né - e,

Exemple musical 3.23 : Certon, *Sur la rousée fault aller*, premier distique

Superius
 Sexta pars
 Contratenor
 Quinta pars
 Tenor
 Bassus

Sur la rou-sé - e,
 Sur la rou-sé - e fault al - ler,
 Sur la rou - sé - e fault al - ler,
 Sur la rou - sé - e fault al -
 Sur la rou-sé - e fault al - ler, La ma-ti -
 Sur la rou-sé - e

5

S. sur la rou-sé - e fault al - ler,

Sp. sur la rou - sé - e fault al - ler, sur

Ct. sur la rou-sé - e fault al - ler, La ma - ti - né -

Qp. - - - ler, La ma - ti - né -

T. né - e, la ma - ti - né - e,

B. fault al - ler, sur la rou - sé - e fault al -

9

S. ler, La ma - ti - né - e, Pour le Ros-si-gnol

Sp. la rou-sé - e fault al - ler, La ma - ti - né - e, Pour le Ros

Ct. - e, la ma - ti - né - e,

Qp. e, sur la rou - sé - e fault al - ler, la ma - ti - né - e,

T. sur la rou-sé - e fault al - ler la ma - ti - né - e,

B. ler, La ma - ti - né - e, Pour le Ros

Dans le premier cas, Passereau considère bien le distique initial (composé d'un octosyllabe et d'un tétrasyllabe) comme une unité cadenciant à la fin du second vers, qu'il s'agisse d'une articulation cadentielle interne à deux voix (m. 6), ou d'une cadence à toutes les voix amenant au vers suivant (m. 10). Certon marque quant à lui cadentiellement l'octosyllabe (barres bleues) dans le flux contrapuntique, tandis qu'une cadence *parfaite* à toutes les voix (barre rouge) vient conclure le tétrasyllabe, précédée d'une autre cadence *parfaite* à la fin de l'octosyllabe à la m. 11 ; ici encore, le bloc formé par le distique dans la chanson originale se divise en deux sections

dans l'adaptation de Certon.⁴²³ Dans le cas de cette chanson, par ailleurs, tandis que Passereau expose deux fois la conclusion (composée d'un tercet), Certon n'en propose qu'une seule apparition. Dans ce dernier cas, il pourrait donc sembler difficile d'indiquer, structurellement parlant, le début de la *péroraison* – rendu évident par la répétition dans la chanson originale. Mais Certon fait en cet endroit l'usage d'une articulation particulièrement marquée (exemple musical 3.24) :

Exemple musical 3.24 : Certon, *Sur la rousée fault aller*, cadence du vers 7

The musical score consists of six staves, each representing a different voice part. The lyrics are written below the notes. Red vertical bars are placed at the end of the 7th line of music for each voice part, indicating a cadence. The lyrics for each voice part are as follows:

- Superius:** Une ac-co-lé - e, une ac-co-lé - e, Et puis la ren-ver
- Sexta pars:** lé - e, une ac - co-lé - e, Et
- Contratenor:** ac-co-lé - e, une ac co lé e, une ac-co-lé - e,
- Quinta pars:** Une ac-co - lé - e, une ac-co-lé - e, Et puis la
- Tenor:** lé - e, une ac-co-lé - e, une ac-co - lé - e,
- Bassus:** Une ac-co-lé - e, une ac-co-lé - e,

En effet, précédée d'autres formations cadentielles, la fin du vers telle qu'elle est proposée à la m. 39 voit cadencer toutes les voix ensemble sur des valeurs allant jusqu'à la *brève* – le fait est unique dans cette chanson, bien que la fin des deux premiers tercets et une cadence interne au dernier vers se rapprochent de cette formation, ceci accentuant la macro-structure de la chanson. A la suite de cette transition amenant à la *péroraison*, si le *superius* et la *sexta pars* (de même que la *quinta pars*) entament rapidement le vers consécutif, les trois voix restantes maintiennent la sonorité sur une *brève*. Ainsi qu'il a été mentionné précédemment dans ce travail, ce fait, dont de lointaines habitudes pourraient remonter aux usages de la cadence médiane, semble prépondérant dans le cas de passages articulant deux sections très distinctes du point de vue structurel : dans le présent cas, cela vient marquer le passage de la partie centrale de la chanson à la partie conclusive.

Cette multiplication des cadences dans les instants-charnières de la structure poético-musicale est particulièrement exacerbée dans les compositions de Certon. Par exemple, dans *Faict elle pas bien*, alors que chez Santerre (exemple musical 3.25) une seule cadence *parfaite* vient

⁴²³ Dans les deux exemples ci-dessus, les barres bleues indiquent les cadences de l'octosyllabe (et ses éventuelles articulations internes), et les barres rouges les cadences du tétrasyllabe.

conclure le vers du premier refrain, Certon (exemple musical 3.26) emploie une succession de cadences essentiellement *parfaites*, avant la cadence transitoire.

Exemple musical 3.25 : Santerre, *Faict elle pas bien*, cadence du premier refrain

Superius
d'ay - mer qui luy don - ne, Elle est

Contratenor
mer qui luy don - ne, qui luy don - ne, Elle est belle et bon - ne,

Tenor
d'ay - mer qui luy don - ne, Elle est belle et bon

Bassus
luy don-ne, d'ay - mer qui luy don - ne, Elle est belle et bon - ne

Exemple musical 3.26 : Certon, *Faict elle pas bien*, cadences du premier refrain

Superius
luy don - ne, d'ay - mer qui luy don -

Contratenor
d'ay - mer qui luy don - ne d'ay - mer qui luy

Sexta pars
don - ne, d'ay - mer qui luy don - ne,

Tenor
qui luy don - ne, d'ay - mer qui luy

Quinta pars
mer qui luy don - ne, d'ay - mer qui luy don - ne

Bassus
d'ay - mer qui luy don - ne,

13

S. - ne, d'ay-mer qui luy don-ne, Ell'est bell'et bon - ne,

C. don - ne, d'ay - merqui luydon - ne, Ell'est bell'et bon - ne, ell'est

Sp. d'ay - mer qui luydon - ne, Ell'est bell'et bon - ne,

T. don - ne, d'ay-mer qui luy don - ne,

Qp. d'ay-mer qui luy don - ne, Ell'est bell et bon

B. d'ay-merqui luy don - - - - ne,

D'un point de vue mélodico-rythmique, la chanson *Contentez vous amy de la pensée* de Sermisy (voir l'exemple musical 3.1), et sa version de Certon à cinq voix (exemple musical 3.27), représentent parfaitement les procédés d'adaptation menés par le compositeur des *Meslanges*. Les premières mesures, exposées ci-dessous, sont particulièrement significatives :

Exemple musical 3.27 : Certon, *Contentez vous amy de la pensée*, vers 1 hémistiche 1

Superius Con - ten - tez vous

Contratenor Con - ten - tez vous a - my de la pen

Quinta pars Con - ten - tez vous a - my de la pen

Tenor Con - ten - tez vous a - my de la pen

Bassus Con - ten

Dans ce premier hémistiche, Certon reste très proche du matériau déployé par Sermisy. Certon propose de plus une première exposition de l'hémistiche à quatre voix homorythmiques (mm. 1-3), ainsi que le fait Sermisy, avant d'intégrer le *bassus* au milieu de la troisième mesure. Si l'organisation contrapuntique et rythmique est ici reconnaissable en regard de la chanson de Sermisy, il en va autrement des procédés mélodiques ; la seule citation exacte entre les deux chansons correspond à la descente de quarte par degrés conjoints des mesures du *superius*. Ces réorganisations mélodiques ont pour conséquences des réorganisations 'harmoniques' (tableau 3.32) :

Tableau 3.32 : *Contentez vous amy de la pensée*, Sermisy/Certon, progression 'harmonique'

'Harmonies' du vers 1, premier hémistiche					
	Mes. 1	Mes. 2		Mes. 3	
Sermisy	<i>Do</i>	<i>mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>	(...)
Certon	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	(...)

La parenté des deux chansons sur ce premier hémistiche est indéniable, de par l'aspect de 'modèle' de la chanson de Sermisy, l'écriture homorythmique, le rythme dactylique et la similarité du *superius*. Cependant, le travail de Certon est tel qu'il en modifie complètement le cadre 'harmonique', allant même jusqu'à systématiquement inverser les rapports 'majeur/mineur' entre les deux chansons. Cet exemple démontre l'étendue du potentiel d'originalité dans une chanson écrite sur un modèle.

Il a déjà été avancé précédemment dans ce travail que les compositions de Certon comprennent la forme musicale moins comme un cycle que comme une continuité ; ce constat trouve, dans les pages précédentes, de nouveaux exemples venant l'appuyer. L'étude des sections finales des chansons tend une fois de plus à démontrer ce changement paradigmatique, ainsi que l'on peut l'observer dans *Ce joly moys de may*. Dans la chanson de Passereau, la musique des deux premiers tercets est, comme il est souvent d'usage, reprise dans la section finale. Dans sa version à six voix, Certon, s'il respecte cette organisation formelle, est loin de se contenter d'une reprise fidèle (exemple musical 3.28) :

Exemple musical 3.28 : Certon, *Ce joly moys de may*, conclusion

Introduction

Superius
Ce joly moys de may, M'a don-né grand es-moy, m'a

Contratenor
Ce joly moys de may, m'a don-né grand es - moy, ce joly moys, ce

Sexta pars

Tenor
Ce joly moys de may, M'a

Quinta pars
Ce joly

Bassus

Conclusion

41

S.
O joly moys de may, Ton se-cours don-ne moy

C.
re, O joly moys de may, Ton se-cours don-ne moy, ton se-cours don-ne moy, ô joly moys de

Sp.
re, O joly moys de may, Ton se-cours don-ne moy

T.
re, O joly moys de may, ô joly moys de may, Ton se-cours don-ne moy, ô joly moys de

Qp.
re, O joly moys de may, ô joly moys de

B.
re, O joly moys de may, ô joly moys de

Les premières mesures des tercets introductif et final de la chanson de Certon dénotent une parenté motivique évidente, ainsi que le démontre la redondance de la cellule mise en évidence par l'encadré bleu, affiliée au premier hexasyllabe. L'organisation contrapuntique est cependant complètement différente, comme l'indiquent les entrées, successives dans l'introduction, et par blocs de trois et quatre voix dans la conclusion (flèches vertes). La suite de la conclusion de la

chanson de Certon montre par ailleurs des successions cadentielles plus importantes que dans son introduction, elle-même plus fournie en cadences que la chanson originale.

Dans la conclusion d'*Elle a bien ce ris gracieux* (exemple musical 3.29), Certon intègre un procédé qui, s'il n'est pas absent de la chanson du XVI^{ème} siècle, reste cependant peu présent dans le répertoire :

Exemple musical 3.29 : Certon, *Elle a bien ce ris gracieux*, dernières mesures

59

Superius

qui ne se mons-tre qu'à l'a - my,

Sexta pars

qu'à l'a - my, qu'à l'a -

Contratenor

qui ne se mons-tre qu'à l'a - my, qui ne se mons-tre

Quinta pars

ne se mons - tre qu'à l'a - my, qui ne se mons-tre, qui ne se mons-tre

Tenor

tre qu'à l'a - my

Bassus

mons - tre qu'à l'a - my, qu'à l'a - my, qu'à l'a - my,

63

S.

qu'à l'a - my.

Sp.

my.

C.

qu'à l'a - my.

Qp.

qu'à l'a - my.

T.

B.

qu'à l'a - my.

Bien que la cadence de la m. 60 aurait pu signer la conclusion de la chanson, seul le *tenor* reste statique, les cinq autres voix développant encore le dernier vers (dans certains cas uniquement le second hémistiche) jusqu'à la cadence en *sol*, cette fois-ci définitive, de la m. 64. Considérant la présence de la cadence de la m. 60, construite sur la *finalis*, et la tenue du *tenor* dans les mesures qui suivent, ce développement final, dans sa fonction structurelle, est à considérer comme une coda.

L'exemple présenté ci-dessus représente une des trois méthodes employées par Certon, dans les chansons ici sélectionnées, dans le cadre du développement de la zone cadentielle finale :

1. Une situation dans laquelle toutes les voix cadencent au même instant ;
2. Une situation intermédiaire, dans laquelle certaines voix terminent un vers déjà entamé ou proposent un mélisme sur la tenue de voix ayant déjà cadencé ;
3. Une situation dans laquelle certaines voix reprennent un matériau déjà exposé sur la tenue de voix ayant déjà cadencé : il s'agit de l'insertion d'une coda dans la partie finale de la chanson.

Si ces procédés d'écriture ne sont pour aucun uniques dans la production de la chanson, c'est la proportion de chansons avec coda qui interpelle – plus de la moitié, tandis que le corpus principal compte environ 12% de chansons avec coda. En conclusion à ce sujet, *A cent diables la verolle* (exemple musical 3.30) offre une analyse intéressante :

Exemple musical 3.30 : Certon, *A cent diables la verolle*, cadence finale

The musical score shows six voices: Superius, Contratenor, Sexta pars, Quinta pars, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Superius: et le vais-seau ou je la pris.; Contratenor: pris, ou je la pris.; Sexta pars: je la pris, ou je la pris.; Quinta pars: je la pris.; Tenor: et le vais-seau ou je la pris.; Bassus: seau ou je la pris, ou je la pris. The score includes musical notation with annotations: a green box highlights the final cadence in the Superius part; a red dashed line indicates the end of the previous phrase; another green box highlights a coda in the Tenor part; and a red solid line indicates the end of the piece.

A la fin de cette chanson, Certon amène la *sexta pars*, le *tenor* et le *bassus* à un poser cadentiel simultané, à la m. 62 (barres rouges), précédé d'une première cadence à la m. 60 (traitillé rouge). Sur la tenue du *contratenor* et de la *quinta pars*, les autres voix réemploient du matériau jusqu'à la cadence de la m. 62 (cadres verts). Sur cette tenue cadentielle comprenant toutes les voix sauf le *superius*, ce dernier intègre un ultime mélisme avant son poser cadentiel (cadre jaune). A la différence de cette version de Certon, la chanson originale (exemple musical 3.31) montre une section cadentielle finale élaborée de manière nettement moins complexe :

Exemple musical 3.31 : Le Heurteur, *A cent diables la verolle*, cadence finale

41

Superius et le vais-seau ou je la prins.

Contratenor je la prins.

Tenor vais - seau ou je la prins.

Bassus ou je la prins.

Dans cette version de Guillaume Le Heurteur, toutes les voix cadencent ensemble, à l'exception du *contratenor* qui les précède de peu. En comparaison, la section finale de l'adaptation de Certon fait preuve d'une importante complexité, considérant la succession de ses mouvements cadentiels et des développements mélodiques qui prennent place à l'intérieur de ceux-ci. La fréquence des cadences et les emplacements de ces dernières semblent être le nœud de l'écriture proposée par Certon dans ses adaptations des *Meslanges*. Dans les sections introductives, tandis que les chansons originales placent les cadences à la fin d'une section complète (le vers ou le distique, plus rarement le tercet), Certon a pour habitude de subdiviser ces sections en des unités plus brèves (jusqu'à l'hémistiche) articulées cependant par des cadences moins marquées. Dans les sections finales, la cadence est le plus souvent répétée, appuyant ainsi la conclusion tout en laissant certaines voix prolonger le propos, allant jusqu'à inscrire des codas de quelques mesures à la fin des chansons. D'un point de vue mélodico-rythmique, Certon varie systématiquement le matériau original ; mais ce sont surtout les nombreuses répétitions qu'il propose qui semblent établir un procédé compositionnel typique dont les principales caractéristiques sont la succession de cadences nombreuses et, parfois, la création d'instant de *motivité*.

3.3.4. Quand Certon retravaille Certon

Parmi les treize chansons sélectionnées pour ce chapitre, il en est une à la genèse particulière puisque Certon, avec *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, retravaille sa propre chanson. La plus importante modification prenant place entre ces deux versions est la suppression, dans la chanson de 1570, du refrain central, donnant ainsi lieu à une chanson avec refrain à double apparition – cet élément est d'autant plus significatif qu'il étaye l'hypothèse précédemment évoquée d'une origine du refrain à double apparition en tant que compression de la triple apparition. Cependant, dans sa version à cinq voix (exemple musical 3.32), la cadence de Certon devant marquer le passage au refrain n'est pas modifiée⁴²⁴ par rapport à la version à quatre voix :

Exemple musical 3.32 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, 5v, cadence centrale

Superius
me, dont j'ay es - té in - fa - me, Une autre a

Contratenor
fa - me dont j'ay es - té in - fa - me, Une autre a - mye ay fait,

Quinta pars
fa - me, Une autre a

Tenor
fa - me, dont j'ay es - té in - fa - me, Une autre a - mye ay fait, Qui a bon

Bassus
Dont j'ay es - té in - fa - me, Une autre a - mye ay fait,

A remarquer cependant que dans la version de 1570 et à la différence de la chanson à quatre voix, le vers est répété, et précède la cadence de la m. 33 (barre rouge) par une autre cadence en *sol* (barre bleue). Au centre de la chanson et sans proposer de tuilage, ce vers respecte donc bien l'aspect conclusif souvent de mise avant l'apparition du refrain interne, ici absent. Précédant ce passage, le vers « elle m'a fait coqu » offre, dans la version à cinq voix (exemple musical 3.33), un traitement motivique exacerbé par rapport à sa source ; si cet élément a déjà été évoqué précédemment, l'exemple ci-dessous montre le détail des cellules rythmiques employées :

⁴²⁴ Quelques différences apparaissent avant la pénultième note, le poser cadentiel est globalement plus bref dans la version à cinq voix, et le *contratenor* évite par un silence dans la version à quatre voix.

Exemple musical 3.33 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, 5v, mm. 25-29

25

Superius
me, El - le m'a faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, co - qu,

Contratenor
me, El - le m'a faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, co - qu,

Quinta pars
El - le m'a faict co - qu, co - qu,

Tenor
le m'a faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu,

Bassus
me, El - le m'a faict co - qu, co - qu, co - qu,

28

S.
co - qu, co - qu, co - qu, Dont j'ay es

C.
co - qu, co - qu, co - qu, Dont

Qp.
co - qu, co - qu, co - qu, Dont

T.
co - qu, co - qu, co - qu, Dont

B.
co - qu, co - qu, co - qu,

Exemple musical 3.34 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, 4v, mm. 23-26

23

Superius
faict, el - le ma faict co - qu, el - le ma faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, dont j'ay es

Contratenor
el - le ma faict co - qu, el - le ma faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, dont j'ay es

Tenor
el - le ma faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, dont

Bassus
faict, el - le ma faict co - qu, co - qu, co - qu, co - qu, dont

Le travail sur la cellule de deux notes affiliée au terme « coqu » est ici très élaboré ; en plus des nombreux décalages dans l'ensemble du contrepoint, chaque motif est agencé selon un rythme iambique (rouge), trochaïque (vert), ou encore un spondée/pyrrhique (bleu), qui peut débiter sur un temps comme sur un contretemps. Si ce travail sur la *motivité* est similaire à celui trouvé chez de nombreux autres compositeurs, il est en revanche particulièrement élaboré en regard de la chanson d'origine (exemple musical 3.34). A l'exception des deux dernières occurrences, diverses cellules rythmiques ne sont jamais superposées dans cette première version, tandis que les valeurs restent, à la différence de la chanson des *Meslanges*, parfaitement constantes – chaque iambe/trochée est fait d'une *croche* et d'une *noire*, sauf le dernier iambe du *tenor* aux mm. 25-26. De plus, aucun décalage rythmique n'est à remarquer, les voix étant systématiquement écrites en homorythmie.

Cette réadaptation de l'écriture contrapuntique n'est pas sans conséquence sur le développement cadentiel, ainsi que le montrent les exemples ci-dessous (exemple musical 3.35, exemple musical 3.36) :

Exemple musical 3.35 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, 4v, cadence du vers 5

42

Superius
a bon bruit et fa me, me, #

Contratenor
a bon bruit et fa - me, me, #

Tenor
qui a bon bruit et fa - me, Mais si trom-pé j'en

Bassus
a bon droit et fa - me, Mais si trom

Exemple musical 3.36 : Certon, *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, 5v, cadence du vers 5

38

Superius
bruit et fa - me; Mais

Contratenor
me, bon bruit et fa - me, Mais si trom-pé j'en

Quinta pars
a bon bruit et fa - me, Mais si trom-pé j'en suis,

Tenor
fa - me, Mais si trom - pé j'en suis, mais

Bassus
fa - me, Mais si trom-pé j'en suis, mais si trom-pé j'en

Dans la version à quatre voix, le vers se termine dans une cadence *parfaite* marquant une séparation claire avec le vers consécutif, bien que les deux voix inférieures l'entament sous la tenue du *bicinium* supérieur. Dans la version à cinq voix, le *bassus* et le *tenor* précèdent la formation cadentielle des trois voix supérieures (barres rouges), prenant place à la m. 39. En conséquence, *bassus* et *tenor* débutent le vers consécutif (flèches vertes) respectivement une *noire* avant le poser cadentiel et sur ce dernier (encadrés bleus). Cette écriture très légèrement tuilée, en plus de respecter la cadence originale en *ré*, s'accorde à la dimension contrapuntique plus complexe adoptée par Certon dans la réécriture de cette chanson.

Si le travail sur le contrepoint influence les formations cadentielles entre ces deux versions de *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, leurs emplacements et dimensions articulatoires demeurent cependant très proches. A noter toutefois que ces deux chansons sont de longueurs similaires, soit plus de soixante *brèves*. En regard des rapports de proportion entre les autres chansons et adaptations sélectionnées pour ce chapitre, cela pourrait indiquer une propension de la part de Certon d'écrire des chansons particulièrement longues, non seulement dans le cadre de ses *Meslanges*, mais aussi dans ses compositions originales. Par ailleurs, la suppression du refrain central dans la version à quatre voix de *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme* explique en partie la similarité des tailles entre les deux chansons. Cet élément apporte en outre un appui dans la filiation de l'évolution des structures musicales, en démontrant la compression de la forme dans le processus créatif du compositeur, sans que l'articulation cadentielle n'en soit modifiée – d'une part la chanson avec refrain à double apparition est affiliée à la chanson avec refrain à triple apparition, et d'autre part la présence de la cadence centrale apparaît ici comme un vestige de la forme remaniée.

L'étude de cette chanson nous en apprend beaucoup sur le chemin que semble emprunter Certon dans la composition de ses chansons, non seulement concernant les adaptations de ses *Meslanges* mais aussi sur l'évolution de son écriture – notamment cadentielle et motivique, qui tend à se complexifier avec le temps, bien que les cadences restent constantes dans leurs emplacements et leurs fonctions articulatoires – et des éléments compositionnels qui lui sont spécifiques déjà durant ses premières décennies d'activité. Ces dernières considérations, basées sur la seule chanson analysée ci-dessus, mériteraient évidemment une étude plus approfondie.

3.4. Synthèse

Tandis que le premier chapitre analytique de ce travail partait d'un regard sur les formes du passé pour tenter d'expliquer certains éléments structurels des chansons de la période 1528-1552, le présent chapitre avait pour ambition d'établir des éléments typologiques en regard du répertoire. Si certaines études de ces dernières décennies ont déjà abordé ce sujet, le travail fourni sur le corpus principal a permis d'étoffer les considérations acquises. Les observations menées à l'égard des *Meslanges* de Certon ont démontré, d'une part, l'évolution sur le long terme de certaines données structurelles, et ont permis d'appuyer, d'autre part, l'inscription d'éléments formels spécifiques à la période sur laquelle porte ce travail, en les mettant en relief avec les conceptions de l'édition de 1570.

Le répertoire de la chanson est traversé d'une multitude d'éléments structurels (et notamment micro-structurels) récurrents, prenant place à tous les niveaux de la composition musicale : discursif, contrapuntique, rythmique, mélodique, etc. Ces formules redondantes permettent de structurer une chanson en elle-même tout en offrant une cohérence au répertoire ; ce constat amène dans certains cas à relativiser l'importance de l'écriture *durchkomponiert*, au niveau macro-structurel du moins, considérant la forte présence d'éléments formels sous-jacents. Si le phénomène de répétition – à différentes échelles du discours structurel musical – semble donc essentiel, cela est tout autant vrai en ce qui concerne le besoin de variété ; ainsi, le cadre formel navigue d'une rigidité complète à un degré maximum de *varietas*, ce dernier point étant notamment défini par Tinctoris, pour lequel la notion de diversité est essentielle – de ce fait, le domaine de la chanson s'inscrit pleinement dans l'histoire des idées de la Renaissance.

Structurellement parlant, et selon les règles rhétoriques en vigueur chez les théoriciens de la musique (notamment Dressler, Burmeister) et utilisées par les musicologues (notamment Dobbins, Trotter, Ouvrard), la chanson est divisible en trois sections, apparentables à l'*exorde*, au *corps* et à la *péroraison* ; bien que ces termes et leurs définitions soient discutables, ils permettent de catégoriser les schémas formels du répertoire de manière à la fois simple, exhaustive, représentative et cohérente. Les différentes solutions structurelles étudiées sont les suivantes (tableau 3.33) :

Tableau 3.33 : Synthèse de la tripartition structurelle des chansons étudiées

Exorde	Sans répétition (<i>durchkomponiert</i>)	Duplication				Exposition triple	Distiques fusionnés	
		Simple	Double	Triple	Double tronquée			
Corps	<i>Durchkomponiert</i>				Répétition			
					Directe		Reprise	
Péroraison	Avec reprise							
	Sans reprise	1 vers	2 vers	Autre				
				3 vers	Avec inclusion		Double duplication répétée	Reprise multiple
2 vers + 1					3 vers + 1			

Concernant les *exordes*, ceux-ci se divisent principalement entre une écriture *durchkomponiert* et une introduction en duplication, cette dernière pouvant être simple, double, triple, ou double tronquée ; une seule chanson présente le cas particulier d'une triple exposition, ainsi que d'une fusion du distique. Le *corps* est quant à lui très majoritairement *durchkomponiert*, mais peut aussi présenter des répétitions, qu'elles soient directes (le même matériel/vers est répété à sa suite) ou reprises d'une section précédente. Les *péroraisons*, enfin, se distinguent principalement entre des systèmes sans reprise et des systèmes avec reprise. Ces derniers concernent majoritairement un ou deux vers ; il existe cependant d'autres formations structurelles avec reprise, minoritaires : une reprise de trois vers, une reprise incluant une autre reprise (deux vers + 1, ou trois vers + 1), une double duplication répétée, une reprise multiple et enfin une élongation. En plus de ces éléments, les *péroraisons* peuvent amener du matériel original comme du matériel présenté précédemment dans la chanson (43 chansons sur 167, soit 26%), et intègrent dans certains cas une coda (20 chansons sur 167, soit 12%). L'analyse du corpus principal en regard de cette grille démontre la présence majoritaire de certains éléments de structure au sein du répertoire, tout en n'omettant pas les propositions minoritaires, souvent difficiles à classer, mais dont la somme fait état, malgré l'aspect semi-prescriptif du cadre formel de la chanson, de la place non négligeable des solutions structurelles originales. L'articulation de ces trois parties entre elles offre des constats similaires à cette dernière conclusion. En effet, des vingt-quatre schémas formels possibles dans l'agencement *exorde-corps-péroraison*, trois sont particulièrement représentés, tandis que les autres sont nettement minoritaires s'ils sont considérés isolément. Cependant, leur somme concerne plus d'un tiers des chansons du corpus. Il ressort donc de cette analyse que, malgré l'importance de certaines structurations, la part d'originalité est très importante ; dès lors, la chanson ne saurait plus se définir par des préceptes structurels rigides, mais doit se comprendre comme un lieu dans lequel se côtoient normes et libertés formelles. Ces données élaborées sur la base du corpus peuvent, enfin, servir à une étude comparative menée sur des compositeurs particuliers ; dans le cas du présent travail, une telle approche a concerné brièvement les compositeurs les plus représentés du corpus principal. Les constats majeurs issus de ces analyses sont les suivants : (1) l'*exorde* est, de la tripartition structurelle, la section par rapport à laquelle des compositeurs spécifiques sont le plus en proie à un éloignement en regard du corpus principal ; (2) au lieu de multiplier le type de catégories formelles, les compositeurs semblent se concentrer sur un nombre de schémas plutôt restreint – la diversité des catégories formelles viendrait donc de la diversité des compositeurs ; (3) la proportion de schémas minoritaires est particulièrement importante chez certains compositeurs, notamment Janequin ; (4) il peut arriver qu'un compositeur, à l'instar de Sandrin, fasse état d'une importante homogénéité structurelle dans sa production.

Avec l'étude des *Meslanges* de Certon, l'analyse du corpus secondaire permet de considérer les questions structurelles présentes dans le répertoire de la chanson de 1528-1552 en comparaison avec les versions retravaillées en 1570. Les pièces de Certon montrent une tendance générale à être plus longues que leurs modèles, cela s'expliquant notamment par de nombreuses répétitions de sections et de cadences, et dans de plus rares cas par une complexification contrapuntique et motivique. Un regard porté plus spécifiquement sur les parties introductives et conclusives montre que Certon, s'il respecte globalement les articulations cadentielles importantes de ses modèles, a tendance à subdiviser cadentiellement les sections en de plus petites unités.

Concernant les *péroraisons*, la répétition des cadences usitée par Certon a pour conséquence un nombre important de chansons intégrant des codas, tandis que ce procédé est minoritaire dans les chansons du corpus. Une fois encore, l'originalité de Certon en regard de ses sources semble surtout se manifester dans les nombreuses répétitions dont il use. Ce fait amène à un usage à la fois plus fréquent et plus varié des cadences, et à des instants d'articulation plus fortement marqués. L'étude plus précise menée sur la chanson *Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme*, dont le modèle est de Certon lui-même, montre l'évolution du compositeur vers une écriture plus dense dans sa dimension cadentielle et motivique. La suppression du refrain central entre les deux chansons, et la conservation de la cadence, viennent par ailleurs soutenir l'hypothèse de l'inertie des *formes fixes* dans des œuvres tardives. Dans le même temps, l'importante articulation cadentielle des différentes sections des chansons de Certon indique une construction structurelle plutôt linéaire et bâtie sur la successivité, là où ses modèles dénotent encore parfois l'influence d'une conception cyclique.

En définitive, ce chapitre a démontré que les structures des chansons, en plus d'être tributaires de certains élans formels appartenant aux générations précédentes, sont aussi porteuses à la fois de préconceptions et d'une grande liberté structurelles – de fait, la variété et l'originalité de certains choix sont des éléments essentiels de la définition de la chanson. Loin d'être rigides, les compositions puisent dans un large répertoire de solutions structurelles cependant suffisamment objectivables pour en proposer une typologie⁴²⁵.

⁴²⁵ Quelques cas semblent cependant échapper à ces règles ; il a en effet été observé qu'*Il estoit une fillette* est élaborée selon une construction particulière, potentiellement issue d'une influence de la musique de danse.

4. LA CHANSON EN FRANCE, UNE ÉCRITURE LIBRE ?

*Le Poète est bien misérable,
Qui tâchant se rendre admirable
Pour dérober l'œuvre d'autrui,
N'invente jamais rien de lui :
Et plus misérable s'il cuide
Ou qu'un Catulle ou qu'un Ovide,
Ou qu'un Jean Second seulement
S'épargnent pour son jugement,
Comme s'on ne savait élire
L'accord discordant de la lyre,
Et juger ou traître ou parfait
Le pauvre Larrecin qu'il fait.
Mais d'autant plus heureux j'estime
Celui qui d'un vers légitime
Parmi quelque œuvre du tout sien
Imite un auteur ancien :
Et d'un chant qui ne peut déplaire,
Contente aussi bien le vulgaire
Que le savant, et l'un autant
Que l'autre presque il fait content.*

Olivier de Magny, À Claude Martin⁴²⁶

⁴²⁶ CÉARD, & TIN, 2005, p. 266.

4.1. La chanson française de la Renaissance : un laboratoire expérimental

Les deux chapitres analytiques précédents ont démontré la multiplicité structurelle du répertoire de la chanson française, en s'appuyant sur les héritages des *formes fixes* et les conventions implicitement adoptées par les compositeurs. Il en ressort que la *chanson nouvelle* se déploie selon deux phénomènes articulatoires distincts mais néanmoins complémentaires : d'une part, des paramètres structurels 'préétablis' d'origines diverses ; d'autre part, une nécessité évidente de développer des solutions musicales nouvelles, ou du moins prenant certaines distances avec les règles tacites.

Se pose alors la question de la place de la liberté d'écriture dans la production des *chansons nouvelles*. Il s'avère que la chanson, depuis plusieurs générations précédant le règne de François I^{er}, s'est développée en parallèle des paradigmes humanistes, s'affirmant en tant que genre enclin aux expérimentations. Le début du XVI^{ème} siècle a plus particulièrement vu la chanson se mouvoir aux côtés d'autres secteurs (notamment politiques, techniques, et socio-culturels), le tout entrant dans des rapports inter-relationnels. Ces questions forment le premier chapitre proposé ci-dessous, tandis que le second, dévolu à l'analyse du corpus principal de ce travail, présente les solutions adoptées par les compositeurs pour répondre aux besoins à la fois de distanciation et de semi-prescription formelle, notamment selon un angle motivé par la *varietas*. Précédant l'ultime synthèse de ce travail, l'analyse du corpus secondaire se penche sur le premier recueil de chansons imprimé par Attaignant en 1528. Il en est proposé une lecture à la fois synthétique et ouvrant sur des questions qui, à l'aube des mutations prenant place dans la culture musicale européenne des premières décennies du XVI^{ème} siècle, permettront de mieux comprendre les enjeux gravitant autour de la chanson de la Renaissance.

4.1.1. Les paradigmes de la chanson au travers de l'essor humaniste

4.1.1.1. *La chanson, un lieu d'expérimentations*

Des deux courants ayant dominé la pensée musicale antique, le pythagoricien s'est prolongé durant le Moyen Âge, tandis que l'affectif, ainsi que le nomme Patrick Macey, se retrouve dans l'intérêt des acteurs de la Renaissance pour la rhétorique classique⁴²⁷, participant du mouvement humaniste qui, dès ses préfigurations au XIII^{ème} siècle, s'empare progressivement du continent.⁴²⁸ Dans cette continuité, des concours rhétoriques s'instaurent petit à petit, tel que le concours de *canço* de l'académie toulousaine du *Gay Saber*, dès le XIV^{ème} siècle, dont nous est parvenue la compilation des *Leys d'amor*, réalisée par Guilhem Molinier en 1356.⁴²⁹ La visée de perpétuation de la tradition des troubadours en langue d'oc s'estompe au XVI^{ème} siècle, face à la prédominance des rhétoriciens, et le *Consistori del Gay Saber* devient le *Collège de la Science et Art de Rhétorique*.⁴³⁰ Concernant les modalités d'exécution, les *Lois d'amour* donnent pour la danse les précisions suivantes, éclairant la place qu'occupait alors la chanson :

⁴²⁷ Voir : MACEY, 2006, pp. 436-437.

⁴²⁸ Voir : GRÉVIN, 2008, p. 278.

⁴²⁹ Voir à ce sujet : KENDRICK, 2008.

⁴³⁰ Voir : KENDRICK, 2008, p. 32.

La danse doit traiter d'amour ; elle doit avoir un son joyeux et gai pour danser. Le chant, par conséquent, doit en être moins lent que celui du verse et de la chanson ; il doit être un peu plus vif pour danser, comme nous l'avons dit. Mais on n'exécute pas bien de nos jours ce chant ; car les chanteurs d'aujourd'hui ne peuvent pas parvenir à donner à la danse le chant qui lui est propre ; et ne pouvant y arriver, ils ont changé ce chant en celui du rondeau, avec les minimes et les semi-brèves de leurs motets.⁴³¹

Le verse dont il est question désigne une suite de cinq à dix couplets en langue occitane, comprenant une ou deux tornades, et traite de morale, d'amour, de louange ou de blâme ; il doit de plus « avoir un son long et lent et nouveau, avec de belles et mélodieuses paroles, en montant et en descendant, avec de beaux passages et des repos bien ménagés. »⁴³² Tout comme le verse, la chanson doit avoir un son lent ; elle contient cinq à sept couplets, est de sujet amoureux, et ne doit pas contenir de grossièreté, car « un homme amoureux doit se montrer courtois, non seulement dans ses actions, mais encore dans ses paroles et dans son langage »⁴³³. Ce qui nous intéresse, dans la citation ci-dessus, est le fait que, d'une part, la danse se chante, et plus vivement que la chanson ou le verse, et, d'autre part, que l'auteur semble peu convaincu des habitudes d'exécution de ses contemporains, auxquels il reproche un chant trop proche d'autres genres musicaux. Il faut probablement comprendre cela comme une critique des techniques de l'*ars nova*, qui développa notamment les valeurs réduites (jusqu'à la *minime*), ainsi que l'emploi de la division imparfaite.⁴³⁴ Par opposition à la lenteur du chant évoquée, il faut peut-être comprendre la nécessité d'une division parfaite, car, nous dit l'auteur, tout comme la danse, le chant de la pastourelle « ne doit pas être aussi lent que celui du verse ou de la chanson ; au contraire, il doit être un peu sautant et vif. »⁴³⁵ En somme, Molinier semble adopter une position plutôt réactionnaire face au développement de la musique de danse de son époque, posture qui, en revanche, ne transparait pas dans sa définition de la chanson. Selon cet exemple, le développement de la chanson au cours des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles semble participer d'un mouvement avant-gardiste et humaniste pour devenir, dans le foisonnement de la Renaissance européenne, un véritable laboratoire expérimental.

Cependant, la complexité n'a pas toujours été bien vue au sein du répertoire, en particulier en ce qui concerne la liturgie, et ce déjà au XV^{ème} siècle :

most of the early critics had focused on perceived excesses of rhythmic intricacy and complexity, but did not outlaw the singing of polyphony as such. Their overriding concern was not to protect plainchant from additional voice-parts, but rather to ensure that such additions would be in keeping with the dignity and gravity of the chant.⁴³⁶

⁴³¹ GATIEN-ARNOULT, 1841, p. 343.

⁴³² GATIEN-ARNOULT, 1841, p. 339.

⁴³³ GATIEN-ARNOULT, 1841, p. 341.

⁴³⁴ Voir : ANDERSON, & ROESNER, 2001, consulté le 12 janvier 2022.

⁴³⁵ GATIEN-ARNOULT, 1841, p. 347.

⁴³⁶ WEGMAN, 2005, p. 17. Wegman précise, avec les exemples de Denis le Chartreux, du Pape Jean XXII, de Johannes Gallicus et de Thomas Kempis, que le *déchant*, ou la *fractio vocis*, par distinction au contrepoint note contre note, pouvait être admis, mais avec une certaine réserve. Voir : WEGMAN, 2005, pp. 17-19.

Après les années 1470, les réserves n'avaient plus spécifiquement trait aux notions de rythme, mais plutôt de sonorité⁴³⁷. En définitive, la condamnation est institutionnelle, mais la pratique bien réelle, en ce qui concerne les usages du plain-chant.

Certaines réserves ont aussi été exprimées à l'égard de la chanson, notamment par Erasme : « Itidem in hujusmodi cantilenis, etiam si verba sileantur, tamen ex ipsa musices ratione deprehendas argumenti spurcitatam. »⁴³⁸ L'auteur se montre passablement passéiste, puisqu'on pouvait déjà lire, au XIV^{ème} siècle : « on ne doit employer, dans la chanson, aucune parole grossière, ni aucun mot vilain ou déplacé, puisque la chanson doit traiter principalement d'amour et de compliments »⁴³⁹. Dès le XV^{ème} siècle cependant, avec le déploiement des chansons combinatoires, s'est développée une hétérogénéité textuelle permettant, par superposition, de créer de nouveaux effets sémantiques, notamment à tendance comique.⁴⁴⁰ Plus encore, la diversité grandissante des procédés poétiques prenant place dans les chansons s'étend à la forme musicale :

Si les œuvres de la fin du XV^e siècle illustrent la généralisation d'une texture contrapuntique homogène, composée de voix d'importance égale et de profil similaire (et même identique dans les passages en imitation ou en canon), elles témoignent en effet de l'apparition d'une nouvelle hétérogénéité, d'un autre ordre : une hétérogénéité formelle. Autrement dit, si les différentes voix sont désormais conduites de la même manière, les contrastes stylistiques entre les différentes parties, sections ou phrases musicales de l'œuvre tendent à s'accroître. Ces contrastes de texture entre phrases musicales, elles-mêmes clairement séparées par des cadences et éventuellement des temps de pause, sont modelés sur le texte de l'œuvre, dont ils soulignent l'organisation.⁴⁴¹

En somme, la forme musicale déployée doit être comprise comme un élément structurel lié au texte ; de la confrontation de ces deux facteurs naît donc l'organisation de la chanson. Par conséquent, l'analyse comparative de chansons différentes écrites sur un même texte est un outil de premier intérêt dans le dégagement des tendances et singularités structurelles de ce répertoire.

4.1.1.2. Chanson et rhétorique au XVI^{ème} siècle

Principe essentiel de la rhétorique, la *varietas* « implique un renouvellement constant des éléments du discours musical dans le déroulement d'une œuvre. »⁴⁴² Cette définition de Gardina est rejointe par Gallagher, pour lequel la *varietas* structure une pièce grâce à des

⁴³⁷ Voir : WEGMAN, 2005, p. 19.

⁴³⁸ « De même, dans nos chansons modernes, même si les paroles se taisaient, on découvrirait pourtant, par la seule considération de la musique, le caractère ordurier du thème. » Erasme, cité et traduit par : MARGOLIN, 1965, pp. 16-17.

⁴³⁹ GATIEN-ARNOULT, 1841, p. 341.

⁴⁴⁰ Voir : FIALA, 2017, p. 308.

⁴⁴¹ FIALA, 2017, p. 302.

⁴⁴² GIARDINA, 2009, vol. 1, p. 299.

alternations techniques et des procédés contrastants.⁴⁴³ Enfin Dobbins remarque l'important lien de ce concept avec la période de la Renaissance :

Il est significatif que les premiers traités musicaux qui offrent une plus grande place à la notion de *varietas* apparaissent à l'époque de la Renaissance, au moment où les relations entre paroles et musique deviennent une préoccupation importante, et où l'ars musica disparaît du quadrivium mathématique pour s'inscrire dans le trivium des arts libéraux. Cela correspond également au moment où l'influence de l'Église catholique diminue en faveur des cours laïques et de la bourgeoisie informée par la diffusion imprimée. Les modèles anciens de Pythagore et de Platon, qui mettent l'accent sur l'harmonie universelle des proportions numériques et sur la musique des sphères, se trouvent désormais enrichis par des idées qui émanent de la rhétorique et de la poétique d'un Aristote, d'un Cicéron et d'un Horace.⁴⁴⁴

Dans son *Liber de arte contrapuncti*⁴⁴⁵, Tinctoris édicte huit règles de composition, dont les principales implications en termes de répétition et de variation sont ici résumées par Luko :

Tinctoris illustrates how a composer has the opportunity either to repeat the same successive intervals *or* to vary them, to compose with stepwise motion or with skips, to repeat cadences or to vary them, to avoid contrapuntal repetition or to embrace it, to compose with a high or a low degree of *varietas*. [...] though Tinctoris states, that it is important to avoid contrapuntal repetition as much as possible, he admits that motivic reiteration, imitation and the sparing use of contrapuntal repetition are indeed acceptable in a musical composition, especially when executed for rhetorical effect, as when imitating the sound of bells and trumpets.⁴⁴⁶

Ainsi la répétition peut, dans certains cas, se justifier par une dimension rhétorique. De plus, ainsi qu'il a été mentionné précédemment⁴⁴⁷, l'usage de la *varietas* dépend des registres rhétoriques, définis comme suit par Tinctoris :

- Missa est cantus magnus cui verba Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, et Agnus, et interdum caeterae partes a pluribus canendae supponuntur, quae ab aliis officium dicitur.⁴⁴⁸
- Motetum est cantus mediocris, cui verba cuiusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur.⁴⁴⁹
- Cantilena est cantus parvus, cui verba cuiuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur.⁴⁵⁰

⁴⁴³ Voir : GALLAGHER, 1998 ; cette source, à laquelle je n'ai pu accéder, est mentionnée par : LUKO, 2008, p. 104.

⁴⁴⁴ DOBBINS, 2001c, consulté le 07 décembre 2021.

⁴⁴⁵ Voir : TINCTORIS, 1961.

⁴⁴⁶ LUKO, 2008, pp. 111, 113.

⁴⁴⁷ Voir : chapitre 3.1.2.

⁴⁴⁸ « La messe est un grand chant sous lequel on place les mots : *Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus*, et parfois d'autres voix chantées ; certains la nomment office. » TINCTORIS, 1951, pp. 9-9a.

⁴⁴⁹ « Le motet est un chant de dimensions moyennes auquel on adjoint le texte d'un sujet quelconque, mais le plus souvent religieux. » TINCTORIS, 1951, pp. 36-36a.

⁴⁵⁰ « La cantilène est un petit chant auquel on joint un texte sur un sujet quelconque, mais le plus souvent amoureux. » TINCTORIS, 1951, pp. 37-37a.

Ces registres rhétoriques démontrent une hiérarchie artistique, de la même manière que la société féodale disposait « d'une forme de communication à la fois relativement standardisée et capable d'intégrer les exigences de métaphorisation et de hiérarchisation du discours d'une société traditionnelle »⁴⁵¹. Il est par ailleurs frappant de remarquer les similitudes entre la déclaration suivante, concernant l'*ars* médiéval, et la conception rhétorique de la Renaissance :

Le développement de techniques d'emphatisation et de réduction du discours au gré du statut social de l'expéditeur ou du récepteur de la lettre – auquel on assimilait dans cette logique l'acte administratif et juridique – fit de l'*ars* un outil adapté à la société féodale. [...] L'*ars* pouvait en effet amplifier à volonté la majesté d'un texte pour le conformer à l'importance de l'institution dont il émanait. [...] Elle fut fonction tout aussi bien des besoins d'une société réclamant une nouvelle forme de communication différente de modèles de la période précédente, qui ne correspondaient plus à ses nouvelles exigences liées à la diffusion de l'écrit, que de l'ascension d'une classe sociale s'appuyant sur sa maîtrise.⁴⁵²

De cette manière, une société régie par les bons usages de la cour devait, dans sa musique, en refléter les bonnes pratiques, car c'est bien en regard de la cour que s'opère le déploiement des arts, qu'il s'agisse de musique, ou, comme dans le cas suivant, d'architecture et de sculpture :

L'art français de la Renaissance, dans ses œuvres les plus éminentes, est un art de cour. Même s'il connaît des réalisations religieuses ou civiles importantes par elles-mêmes, c'est principalement en relation au souverain et à son entourage qu'il se développe, jusque dans des formes provinciales qui se révèlent comme les avatars et les dérivations du modèle aulique.⁴⁵³

Les compositeurs de la Renaissance disposant ainsi de la catégorisation établie par les registres rhétoriques, il leur échoit d'écrire dans le respect de ces codes, ou, au contraire, de se jouer de ceux-ci, de même qu'en rhétorique, suivant la conception cicéronienne, « the orator makes apt stylistic choices that fit with the specific subject matter, the audience and the genre of speech »⁴⁵⁴. Il faut par ailleurs rappeler que le cadre global de la chanson est en proie à une forme d'hétérogénéisation :

les bouleversements de la chanson polyphonique à la fin du XV^e siècle peuvent être ramenés à la fin de l'hégémonie d'une expression exclusivement lyrique et courtoise au profit de poèmes à dimension narrative qui mettant [sic] en scène des personnages et des situations extérieurs aux codes et aux valeurs de l'amour courtois. Tout indique que les compositeurs et leur public (ainsi, sans doute, que les interprètes) prirent un plaisir très conscient à la mise en scène de ce renversement de ces valeurs, dont l'objectif était manifestement de provoquer le rire, dans certains cas au prix d'une étonnante crudité de vocabulaire. Le principe de superposition des chansons combinatoires fut le premier vecteur de cette subversion à visée comique, le poème

⁴⁵¹ GRÉVIN, 2008, p. 276.

⁴⁵² GRÉVIN, 2008, p. 276.

⁴⁵³ BALSAMO, 2011, p. 307.

⁴⁵⁴ LUKO, 2008, p. 113.

courtois de la voix supérieure étant ironiquement et trivialement commenté par les mots crus des voix inférieures.⁴⁵⁵

Les mélanges de registres forment donc un procédé inhérent à la chanson française du XVI^{ème} siècle, dont les codes sont maîtrisés par des compositeurs évoluant dans la diversité des genres musicaux de l'époque, tant sacrés que profanes. Un exemple fameux de ce type de mélange est l'emploi de la double duplication initiale balladique, genre élevé du XV^{ème} siècle, au sein de chansons narratives à tendance grivoise du début du XVI^{ème} siècle, à l'instar du *Martin menoît son pourceau* de Sermisy.⁴⁵⁶

4.1.2. Le public médiateur : réception, exécution, production

A la fois lieu d'expérimentations et héritage de procédés structurels, la chanson des premières décennies du XVI^{ème} siècle se manifeste donc comme l'indice d'une culture musicale en mouvement. Mais, s'ils sont analysables en soi et en regard d'autres disciplines, comme la poésie, les changements de paradigmes formels au sein de la chanson – et plus globalement des arts, ainsi que l'illustre la citation suivante – semblent aussi être le symptôme de bouleversements sociétaux :

Pour la sociologie de l'art, le mécanisme du changement stylistique n'est pas autonome, il ne provient pas d'une histoire des formes et s'explique par un rapport plus profond aux structures et mutations de la société.⁴⁵⁷

Selon cette conception, déterminer les développements se manifestant au sein du répertoire de la chanson ne peut se faire – uniquement, serait-on tenté de rajouter – par une étude sur les formes musicales, mais doit, dans ce cas, comprendre les implications sociétales. Pour le sujet de ce travail, celles-ci concernent principalement les questions de patronage, de production, de réception et d'interprétation des chansons. Au cœur de ces phénomènes prend place un domaine particulier de la diffusion, amenant à la fixation du répertoire musical, à sa reproduction de masse et sa diffusion vaste et rapide :

Le changement de statut et de portée des savoirs est rendu possible par des processus particuliers : des formes d'objectivation et de matérialisation permettant leur mobilité, par exemple l'existence de passeurs humains ou de réseaux de diffusion des objets et des biens, la fixation écrite, [...] la transférabilité d'un support à l'autre [...].⁴⁵⁸

Dans cette conception du phénomène de *spatial turn* élaborée par Christian Jacob, ce sont tous les indicateurs de la distribution qui pèsent sur le « statut » et la « portée » des savoirs, autrement dit sur leurs implications internes (par exemple, leurs implications formelles) et

⁴⁵⁵ FIALA, 2017, p. 308.

⁴⁵⁶ Voir : OUVREARD, 1987, p. 11.

⁴⁵⁷ DUFOURT, 2012, p. 150.

⁴⁵⁸ JACOB, 2014, consulté le 23 novembre 2020.

externes (par exemple, leurs espaces de diffusion). Celles-ci se cristallisent plus particulièrement autour d'un phénomène ayant marqué les XV^{ème} et XVI^{ème} siècles : l'imprimerie. D'un point de vue technique, les avancées apportées à l'imprimerie musicale par Attaignant ont déjà été évoquées. Il serait cependant erroné de voir dans ce phénomène une soudaine mutation ayant bouleversé les enjeux de la production et de la réception musicale, tout comme il serait réducteur de voir en ces nouvelles pratiques un changement uniquement technique répondant à ses besoins propres :

L'imprimerie ne naît pas seule, de nulle part. Elle est une réponse à un besoin de la société. En effet, le développement économique général de la fin du Moyen Âge, et en particulier le développement des universités depuis le début du XIII^e siècle, avait entraîné une forte demande de livres.⁴⁵⁹

De la même manière, le développement de l'imprimerie musicale répond à un besoin sociétal, et ses premières innovations remontent au XV^{ème} siècle⁴⁶⁰. L'habitude prise de considérer les changements de la société comme conséquences de l'imprimerie relève cependant d'une malheureuse considération unilatérale, si l'on en croit ce que relève ci-dessus Pierre Nevejans, pour qui l'imprimerie se développe en réponse à un besoin social, et non l'inverse. En définitive, il serait certainement plus correct de comprendre l'un et l'autre dans une dynamique d'influences mutuelles : si l'imprimerie musicale répond à un besoin de la société, elle en permet aussi certaines mutations.

Il est un autre impact inhérent à l'imprimerie qui semble peu considéré en ce qui concerne la musique. En effet, avec l'imprimerie se concrétise un phénomène de postérité⁴⁶¹ dont les musiciens ont eux-mêmes conscience, comme en témoigne cette dédicace au Cardinal Jean du Bellay⁴⁶² tirée du traité musical de Michel de Menhou :

Esperant que vostre nom tres illustre luy [ce petit œuvre] sera sauf conduit envers les plus difficiles : Ioinct que vous par vòs excellentes vertus, demeurant à iamais immortel, rendrés facilement ce livre de pareille durée.⁴⁶³

En attachant son traité au nom d'un important ecclésiastique et diplomate d'alors, l'auteur espère donc inscrire son œuvre dans la postérité. De manière similaire, les chansons de Josquin publiées dans les années 1540 par Attaignant et Susato témoignent d'une même volonté, cette fois-ci rétroactive : conscients de l'importance de l'œuvre de Josquin, de son potentiel commercial, et de la place qu'il occupe encore dans l'imaginaire collectif, les imprimeurs le réinscrivent dans leur politique éditoriale en soulignant l'aspect qualitatif des chansons proposées et l'importance de leur compositeur.⁴⁶⁴

⁴⁵⁹ NEVEJANS, 2017, p. 9.

⁴⁶⁰ Concernant l'impression musicale au XV^{ème} siècle, voir : BOUCAUT-GRAILLE, 2007, pp. 45-46.

⁴⁶¹ Voir : HOLTZ, 2014, p. 256.

⁴⁶² Qui fut l'oncle du poète Joachim du Bellay.

⁴⁶³ DE MENEHOU, 1558, f. Aij^r.

⁴⁶⁴ Voir à ce sujet : chapitre 2.3.

Si l'imprimerie musicale permet la prise en considération de la postérité, elle implique aussi de radicaux changements dans les modes de production, d'exécution et de réception de la chanson, en l'ouvrant à un public plus large, devenant dès lors lui-même médiateur du marché musical :

The advent of music printing widened access to notated music and stimulated new repertoires suitable for amateur performance. An increasing number of didactic works instructing the musical novice in the basic elements of theory and practice supported this new activity. The result was a shift in social attitudes towards the idea of musical proficiency and understanding, with regard to both gender and social status.⁴⁶⁵

En s'ouvrant à une nouvelle frange de la société, la chanson doit ainsi s'adapter. Les ouvrages pédagogiques, qu'il s'agisse de traités ou de chansons réadaptées pour l'apprentissage (vocal ou instrumental), représentent l'exemple le plus flagrant d'une classe émergente de consommateurs. Dans cette situation, les imprimeurs mettent en place « une production organisée, raisonnée, et ciblant des groupes d'utilisateurs prédéfinis »⁴⁶⁶. Mais les différents 'genres' de musique domestique étant amenés à se côtoyer au fil des décennies démontrent eux-aussi la variété des attrait du public pour la musique, et les efforts des éditeurs pour satisfaire à ce nouveau marché :

The French *chansons* and motets that dominated output in the first decades of the century were joined after 1530 by madrigals, dances, Psalms, duo arrangements, trios, *villanelle*, and, in response to subsequent anxieties about the moral content of songs, *madrigali spirituali*, *chansons spirituelles*, and vernacular translations of hymns.⁴⁶⁷

La chanson et les autres genres évoluant en parallèle sont donc directement impactés par les considérations, les coutumes, les croyances, les besoins, etc., de l'époque dans laquelle ils se déploient. Parmi les événements majeurs du siècle ayant profondément influencé les modes de consommation de musique domestique au courant du XVI^{ème} siècle, se situent, en plus des avancées technologiques précédemment citées, des dynamiques externes à la musique ; les luttes confessionnelles ont évidemment pesé sur les habitudes de consommation, ainsi que le démontre l'émergence des chansons spirituelles et de la musique dévotionnelle. Mais ces dernières incarnent aussi une réponse au défi sanitaire que traverse le siècle : les épidémies de peste, face auxquelles se met notamment en place un culte à Saint-Sébastien dont l'influence est remarquable dans les motets⁴⁶⁸.

La chanson n'échappe ainsi pas aux dynamiques culturelles entourant une société dont font partie les consommateurs. Si elle est un média de premier intérêt pour l'assise du pouvoir royal (qu'il s'agisse de mises en musique de poèmes de François I^{er}, de chansons le glorifiant, ou

⁴⁶⁵ DENNIS, 2019. p. 276.

⁴⁶⁶ BOUCAUT-GRAILLE, 2013, p. 35.

⁴⁶⁷ VAN ORDEN, 2019, p. 336.

⁴⁶⁸ Je remercie les organisateurs et participants du séminaire d'école doctorale suivant, qui ont attiré mon attention sur ce sujet : ROTA, SCHLIETER, & SPÄTH, 2020. Au sujet des implications musicales relatives aux épidémies de peste, voir : CHIU, 2017.

encore l'érigeant en tant que symbole humaniste)⁴⁶⁹, la chanson est aussi dépendante des volontés du public, dont la médiation se fait ressentir sur le marché éditorial. Et l'imprimerie musicale, en redéfinissant les sphères de consommation, implique une reconsidération de certains phénomènes musico-sociaux. On retiendra, par exemple, le fait que la chanson érotique (pour ne pas dire obscène) sort d'un cadre social dans lequel elle est acceptée, pour s'étendre plus globalement dans la société aux débuts du XVI^{ème} siècle, avant de s'estomper.⁴⁷⁰

L'étude des formes musicales et l'étude des phénomènes sociaux se confondent alors, amenant l'histoire des idées à les considérer dans leur mutualité. Dans cette optique, la tripartition production/diffusion/réception participe à un mouvement global, au sein duquel l'analyse des structures musicales s'intègre en tant qu'indicateur d'une dynamique de société.

4.1.3. Chanson et écriture libre : les 'genres' de la chanson et leurs niveaux de 'liberté'

La définition de la chanson – cela a déjà été démontré – se complexifie avec le XVI^{ème} siècle ; la musicologie a cependant tenté d'en déterminer les principaux courants, que l'on pourrait classer entre *chanson descriptive*, *chanson rustique*, *chanson narrative*, et *chanson galante*⁴⁷¹, sans oublier, pour la fin de la période qui occupe ce travail, les *chansons spirituelles*. Une autre option conviendrait de partir du texte et d'opérer un classement, à la manière de ce que propose Lotrian ; les pièces sont alors regroupées par tailles, avec une entrée pour les chansons et les textes épigrammatiques – à noter que ces deux dernières appellations forment ce que van Orden définit comme de la « poésie pour musique »⁴⁷².

Quoi qu'il en soit, les variétés de structuration de la chanson ont démontré, dans ce travail, leur complexité ; si les catégorisations exprimées ci-dessus revêtent un aspect pratique, elles n'en demeurent pas moins réductrices quant à la réelle diversité de ce répertoire, d'autant plus que les définitions de ces étiquettes peuvent varier, et ne sont pas imperméables les unes aux autres. Les parties introductive et méthodologique de ce travail ont mis en avant d'une part la rupture paradigmatique s'opérant dans le cadre de la production de musique vocale profane en France dans les premières décennies du XVI^{ème} siècle, et d'autre part la difficulté de caractériser de manière objective le genre de la *chanson*, auparavant codifiée selon des formes précises. Avant tout, rappelons que la littérature scientifique, en tentant de définir la *chanson nouvelle*, l'a souvent érigée en opposition aux *formes fixes*, la désignant alors, ainsi que le rappelle Ouvrard pour la poésie, comme une *forme libre* :

c'est un fait fréquemment exposé qu'au XVI^{ème} siècle les textes des chansons se sont libérés de ces formes traditionnelles [les *formes fixes*] au profit de 'formes libres'.⁴⁷³

⁴⁶⁹ Ces conceptions sont développées dans l'article suivant : VALLAT, [non publié].

⁴⁷⁰ Voir : BROOKS, 2013, pp. 281-283.

⁴⁷¹ Ces appellations sont proposées par : DOTTIN, 1984, pp. 13-59. Je les ai en outre précisées et discutées dans le travail suivant : VALLAT, 2017, pp. 48-53.

⁴⁷² VAN ORDEN, 2014, p. 205.

⁴⁷³ OUVRARD, 1979, vol. 1, p. 193.

Les guillemets employés par l’auteur marquent l’insuffisance d’une telle terminologie, qui demande à être reconsidérée. La question de la liberté d’écriture de la chanson française est indéniablement à relativiser, considérant le nombre important d’indicateurs structurels permettant de dégager certaines règles redondantes. Quoi qu’il en soit, force est de constater que de nombreux paramètres structurels, s’ils ne sont pas totalement immuables, prennent place au sein du répertoire :

Many Parisian chansons are organized according to the scheme *AABBC*, but that is only one of several similar ground plans commonly adopted. Like the formal schemes, the subject matter and diction of the poems chosen by Parisian composers also reflect a new freedom and a release from the strictness of late medieval traditions.⁴⁷⁴

Il est bien à comprendre, dans cette description d’Howard Brown et de Richard Freedman, qu’il n’est pas ici question d’une musique d’écriture libre, mais que l’idée de liberté s’est acquise en se déliant des *formes fixes* ; une écriture libérée, donc, plutôt qu’une écriture libre – on pouvait déjà remarquer cette tendance dans la précédente citation d’Ouvrard. Dès lors, il est pertinent de se questionner sur la nature du changement paradigmatique se manifestant entre la *forme fixe* et la *chanson nouvelle* ; en d’autres termes, cela revient à s’interroger sur le positionnement de la *chanson nouvelle* en regard des genres l’ayant précédée, et à considérer ce rapport moins comme une rupture que comme une mutation :

La Renaissance, c’est l’histoire d’une mutation intellectuelle. Une mutation, pas une rupture totale, ni une soudaine lumière qui se serait posée sur des médiévaux sombres et ignorants.⁴⁷⁵

En tant que réel produit d’une Renaissance humaniste, la chanson s’inscrit dans une continuité similaire ; les procédés d’inertie de *formes fixes* présentés dans le premier chapitre analytique de ce travail ont établi la survivance de certaines habitudes héritées du XV^{ème} siècle, de même que leur adaptation dans des considérations structurelles innovantes. Les études menées à propos des chansons de la génération de Josquin tendent par ailleurs à en démontrer l’aspect ‘transitoire’.

A la lueur des deux précédents sous-chapitres, il semble donc évident que la *chanson nouvelle* est plus le fruit d’un lent développement que d’une soudaine volonté de renverser les codes. Ces derniers ont, pour certains, passé les générations, cependant que d’autres habitudes se sont installées. Parmi celles-ci prend place la chanson de structure *durchkomponiert*. S’il serait tentant de la considérer comme la manifestation d’une écriture libre par excellence, cette structuration, de par sa fréquence dans le répertoire, devient une convention compositionnelle parmi d’autres, répondant à ses propres codes ; par exemple, la reprise finale est souvent la norme, même dans les chansons *durchkomponiert*. Certains exemples précédents, dans ce travail, ont par ailleurs fait cas de chansons construites sur des modèles structurels hybrides, liant des données de la *forme fixe* à des principes *durchkomponiert*. Il apparaît alors que les

⁴⁷⁴ WILKINS, BROWN, & FREEDMAN, 2001, consulté le 01 février 2022.

⁴⁷⁵ NEVEJANS, 2017, p. 9.

compositeurs, jouant, ainsi qu'il a été mentionné, sur les registres rhétoriques, s'adonnent aussi à de tels exercices au sein des manifestations formelles des différentes normes structurelles de la *chanson nouvelle*. Ceci amène la présente réflexion à un dernier point, en regard duquel il serait une fois de plus tentant d'opposer *chanson nouvelle* et *forme fixe* :

The *formes fixes* had been just as prescriptive for composers as they were for poets [...]. By contrast, the new verse forms that liberated poets left composers in need of a more flexible approach to lyric poetry that might still be coherent in the absence of the refrains that structured the *formes fixes* and provided their aesthetic logic.⁴⁷⁶

Si cette citation se rapporte essentiellement aux chansons observées dans le répertoire de Josquin, ses affirmations sont aussi valables pour la génération suivante de compositeurs. Considérant les idées précédemment évoquées, la rapide conclusion voulant que la chanson se délie de toute prescription formelle doit être balayée au profit d'une réflexion plus nuancée. Comme l'indique ci-dessus Kate van Orden, sans pour autant abandonner toute phénomène de prescription, la chanson offre avec le XVI^{ème} siècle une « approche plus flexible »⁴⁷⁷ aux compositeurs.

A ce stade, il est donc possible d'établir trois différences notoires entre la *forme fixe* et la *chanson nouvelle*, non pas en termes de rupture, mais de mutation :

1. Alors que la *forme fixe* était prescriptive, la chanson devient semi-prescriptive ;
2. Alors que dans le cadre de la *forme fixe* la macro-structure poétique dictait la macro-structure musicale, cette unilatéralité se rompt dans la chanson ;
3. Alors que la *forme fixe* fonctionnait par structuration implicite (le lecteur sait réorganiser la structure de la chanson au moment de son exécution), celle-ci devient explicite dans la chanson.

Le dernier point est cependant sujet à nuances, si l'on considère les reprises qui ne sont pas toujours claires, ou encore l'éventualité strophique de certaines chansons dont le texte n'apparaît que partiellement dans la source musicale.

Partant de ces constats, le répertoire de la *chanson nouvelle* et sa dimension de 'liberté d'écriture' demandent alors à être considérés à la lueur des habitudes formelles précédemment établies dans ce travail. Pour le XV^{ème} siècle, l'impact de la forme poétique sur la chanson est très clair :

La pratique poétique des formes fixes [...] a eu, pendant presque tout le XV^{ème} siècle, son exact équivalent dans la pratique musicale des mêmes formes et [...] la conjonction systématique des deux a pratiquement monopolisé l'invention musicale formelle dans la chanson française de cette période.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ VAN ORDEN, 2014, p. 196.

⁴⁷⁷ Pour reprendre les mots de Kate van Orden précédemment cités, traduits par mes soins.

⁴⁷⁸ OUVREARD, 1979, vol. 1, p. 193.

Ce que nomme ici Ouvrard l' « invention musicale formelle » est bien la logique structurelle musicale exigée par le poème. Cependant, dans le cadre de la *chanson nouvelle*, ainsi qu'il a été mentionné plus haut, il ne peut être dit que cette « invention musicale formelle » revêt une liberté totale ; le répertoire se situe plutôt face à une multitude de conventions et de choix dont les compositeurs usent pour structurer leurs chansons. Dans ce cas, l'invention formelle – qui est une terminologie probablement plus juste pour parler de liberté d'écriture – gravite autour des prescriptions structurelles. Étudier l'invention formelle/la liberté d'écriture, dès lors, consiste à repérer les degrés d'application ou d'éloignement opérés par les compositeurs face aux préceptes musicaux structurels de la *chanson nouvelle*. C'est vers cet objectif que tendent les pages suivantes, consacrées à l'analyse du corpus principal de ce travail.

4.2. Les réglementations variées de la *chanson nouvelle*

Les éléments présentés dans les pages précédentes ont mis en avant le fait que la chanson s'est frayé une place particulière dans la société musicale, et qu'elle a dû pour cela s'adapter à de nouveaux paradigmes, tout en participant à la mise en place de ces derniers. Comme il a été démontré tout au long de ce travail, la chanson est à la fois héritière de procédés anciens de plusieurs générations, et porteuse d'élans innovants. Le tout se manifeste dans un répertoire qui, s'il est délié de la rigidité structurelle qui fut précédemment la norme, reste tributaire de codifications formelles. Ces dernières, cependant, incarnent des lieux communs desquels les compositeurs se distancient souvent. L'analyse du corpus principal proposée dans les pages qui suivent a pour objectif d'aborder quelques-uns de ces traitements structurels adoptés par les compositeurs, et de questionner leurs fonctionnalités au sein de la chanson et du répertoire. Afin de mener à bien cette analyse, ont été sélectionnés dans le corpus principal les textes dont sont issues quatre chansons au moins, pour un total de plus de quatre-vingts compositions, tirées de dix-neuf poèmes (tableau 4.1). Evidemment, diverses chansons sur un même texte n'usent pas nécessairement de procédés parodiques. Cependant, l'analyse des variétés de solutions formelles adoptées pour un poème, selon les critères établis précédemment, est un indicateur structurel révélateur.

Tableau 4.1 : Textes ayant donné lieu à quatre compositions ou plus

N°	Titre	Nombre de compositions
4.	Blanc et claret sont les couleurs	4
7.	Content desir qui cause ma douleur	6
11.	D'amours me plainctz et non de vous mamye	5
13.	Doulce memoire en plaisir consumée	6
22.	Je n'ose estre content de mon contentement	4
23.	Je prendz en gré la dure mort	4
24.	Las me fault il tant de mal supporter	5
27.	O combien est malheureux le desir	4
28.	O cruaulté logée en grand beaulté	4
29.	Oncques amour ne fut sans grand langueur	4
33.	Pour ung plaisir qui si peut dure	5
38.	Si j'ay du bien (helas) c'est par mensonge	4
40.	Si mon travail vous peult donner plaisir	4
41.	Si pour aymer et desirer	4
43.	Ta bonne grace et maintien gracieulx	4
44.	Tel en mesdit qui pour soy la desire	4
48.	Vivre ne puis content sans sa presence	6
50.	Vous perdez temps de me dire mal d'elle	5
51.	Voyez le tort d'amour et de fortune	4

L'analyse statistique de ce corpus de textes et de compositions, synthétisée dans le tableau ci-dessous (tableau 4.2), montre une nette prédominance des poèmes en huitains, suivis des quatrains et dizains, puis des cinquains. La catégorie 'chansons' ne présente en revanche aucun texte. Le type de texte comprenant le plus de mises en musique par poème est le quatrain, suivi du huitain, du dizain et du cinquain.

Tableau 4.2 : Statistiques des textes pour l'analyse des modèles structurels

	Chansons	Cinquains	Dizains	Quatrains	Huitains	Totaux
Nombre de textes	0	2	4	4	9	19
% nombre de textes	0%	10.53%	21.05%	21.05%	47.34%	
Nombre de compositions	0	8	17	20	41	86
% nombre de compositions	0%	9.3%	19.77%	23.26%	47.67%	
Compositions / textes	0	4	4.25	5	4.56	4.53

Avec plus de quatre compositions par texte en moyenne, et une distribution relativement proportionnelle au recueil de Lotrian, cette sélection a le double avantage de proposer un nombre conséquent de comparaisons possibles, tout en étant représentative de la source littéraire. L'exception entourant l'absence des textes de 'chansons' démontre, une fois de plus, la mise à part de ce genre, par un nombre de compositions par texte inférieur aux autres tailles. A la différence des précédents chapitres de ce travail, celui-ci ne se veut pas être quantitatif, mais qualitatif. En effet, si l'établissement de règles structurelles, dont il a principalement été question jusqu'à présent, est mesurable, il est difficile d'évaluer la place réelle qu'occupent les libertés prises par les compositeurs. Loin d'être exhaustif, ce chapitre se borne donc à donner quelques exemples parmi les plus flagrants permettant de montrer en quoi la chanson se distancie de certains préceptes structurels, tout en travaillant à la mise en cohérence formelle du répertoire. Pour ce faire, les analyses qui suivent sont divisées en trois parties. Tout d'abord sont exposés des exemples d'unification micro-structurelle du répertoire ; la micro-structure se différencie ici de la macro-structure par la prise en compte d'unités plus petites que des sections d'un ou plusieurs vers. La section centrale de l'analyse, divisée en deux chapitres, s'intéresse à la question de la *varietas* dans la chanson ; après une première partie générale, quelques pages sont plus particulièrement consacrées aux questions cadentielles. Enfin sont exposés quelques procédés de distanciation structurelle opérés par les compositeurs, appuyant notamment l'aspect semi-prescriptif formel de la chanson, et la bilatéralité structurelle des rapports musico-poétiques.

4.2.1. Des procédés d'unification micro-structurels...

Les précédents chapitres de ce travail ont démontré la présence à la fois d'un répertoire de préceptes structurels dans le cadre de la chanson, et une certaine marge de liberté par rapport à ceux-ci. Ces considérations sont cependant restées en grande partie concentrées sur des configurations structurelles larges. Les pages qui suivent apportent quelques éclaircissements quant à ces principes d'un point de vue micro-structurel, en abordant les procédés d'unification qui peuvent se manifester au sein d'une chanson, d'un groupe d'œuvres liées – par exemple par un texte commun – ou du répertoire.

L'*exorde* du texte *O cruauté logée en grand beauté* montre, dans ses mises en musique, diverses méthodes d'emphatisation rhétorique. Si les versions de Sermisy, Janequin, Manchicourt et Le Rat soulignent toutes la césure à la quatrième syllabe, leurs solutions varient (exemple musical 4.1) ; à noter tout de même le profil mélodique similaire apparaissant chez Manchicourt, Le Rat et Janequin, en degrés conjoints descendants (une tierce pour le premier, une quarte pour les autres). Le Rat marque très nettement la césure par un repos

rythmique, et débute le second hémistichie en parfaite homorythmie, à l'image du premier. Manchicourt fait une distinction rythmique dès la quatrième syllabe et propose un décalage des voix, tant dans les silences marquant la césure que dans la reprise du second hémistichie. Janequin opère un traitement relativement similaire, quoiqu'en décalant rythmiquement le *tenor* par rapport au *tricinium* des autres voix dès le début.⁴⁷⁹

Exemple musical 4.1 : *O cruaulté logée en grand beauté, exordes*

Manchicourt	Le Rat
<p>Superius</p> <p>O cru - aul - té lo O cru-aul-té lo-gée en</p> <p>Contratenor</p> <p>O cru - aul - té lo - gee O cru-aul-té lo-gée en</p> <p>Tenor</p> <p>O cru - aul - té lo-gée en O cru-aul-té lo-gée en</p> <p>Bassus</p> <p>O cru - aul - té lo - gee en gran O cru-aul-té lo-gée en</p>	<p>Janequin</p> <p>S.</p> <p>O cru-aul - té O cru - aul - té lo - gée en grant</p> <p>C.</p> <p>O cru-aul - té lo - gée O cru - aul - té lo-gée en grant</p> <p>T.</p> <p>O cru - aul - té lo - gée en grant beaul O cru - aul - té lo - gée en</p> <p>B.</p> <p>O cru-aul - té lo O cru - aul - té lo-gée en</p>

Concernant Sermisy, le placement des voix tel qu'il est indiqué dans l'édition critique semble être erroné, bien que fidèle à la présentation un peu aléatoire de la source primaire ; je souhaite ici en suggérer une autre version (exemple musical 4.2). Dans cette nouvelle configuration textuelle de la chanson de Sermisy, les voix cadencent à la césure au début de la m. 3, marquant ainsi la distinction des hémistiches. Cette solution semble plus logique que la précédente, qui plaçait le commencement du second hémistichie avant la cadence, sans justification syntaxique ni sémantique. Suivant ce nouvel agencement, Sermisy propose donc, dans cet *exorde*, une écriture passablement homorythmique, si l'on excepte les ornements et les décalages de la zone précadentielle.

⁴⁷⁹ Ce procédé lui est habituel ; voir : VALLAT, 2017, pp. 63-66.

Exemple musical 4.2 : Sermisy, *O cruaulté logée en grant beaulté*, nouveau placement de texte⁴⁸⁰

Sermisy

Superius
O cru - aul - té lo - gée en

Contratenor
O cru - aul - té lo - gée en

Tenor
O cru - - aul - té lo - gée

Bassus
O cru - aul - té lo - gée en

Ainsi, nous pouvons remarquer que les quatre compositeurs marquent, chacun selon certaines variantes, la césure après l'hémistiche expressif « O cruaulté » ; plus encore, dans les quatre cas, le début du deuxième vers (« O grant beaulté ») reprend les mêmes formules, légèrement modifiées, offrant donc un début de pièce de forme *aa'* (ou *ab*). Il découle de ces exemples que les rappels motiviques, qu'ils soient mélodiques, cadentiels, rythmiques ou plus généralement formels, donnent aux chansons une structure laissant par instants transparaître des schémas au sein de pièces d'allure *durchkomponiert*. Les textes induisent, quant à eux, des préceptes structurels relativement rigoureux, et dont les paramètres essentiels sont décelables chez divers compositeurs malgré leur distance stylistique, géographique et temporelle ; la chanson de Sermisy appartient en effet à la première période établie dans la chronologie de ce travail, celle de Janequin à la seconde, et celles de Manchicourt et Le Rat à la dernière. En somme, les rappels et distorsions inter et intracompositionnels démontrent la prégnance de modèles structurels sous-jacents, dans une optique où l'apport de solutions formelles différentes offre un nouveau degré de lecture en dialogue avec les schémas préétablis. Les préceptes induits par la versification et la sémantique poétique se traduisent, chez ces quatre compositeurs, par des procédés musicaux de même ordre, et qui non seulement déterminent la structure du texte, mais en soulignent aussi le *pathos*.

Concernant la chanson *Si pour aymer et desirer*, tandis que Sandrin et Manchicourt proposent tous deux un *exorde* en triple duplication (Sandrin marquant la reprise par une barre de mesure, Manchicourt dans une écriture continue), Crecquillon opte en revanche pour une écriture à première vue formellement indépendante (*abcdefghijj'*). Cependant, les vers 1 et 4 du *superius* (exemple musical 4.3) montrent certaines similarités :

⁴⁸⁰ La transcription musicale est similaire à l'édition moderne précédemment citée ; seul le placement du texte est changé.

Exemple musical 4.3 : Crecquillon, *Si pour aymer et desirer, superius*

Les mm. 1-4 sont caractérisées par un saut de tierce ascendant, suivi (après une descente de seconde) par un profil mélodique ascendant par degrés conjoints, avant de se terminer dans la section cadentielle. Les mm. 11-14 présentent les mêmes éléments, variés et tronqués⁴⁸¹. Considérant, de plus, qu'*altus* et *tenor* débutent leur quatrième vers sur le même saut de tierce, ces deux vers montrent un important matériel commun, cependant très flexible. Ces nuances s'expliquent notamment par un réarrangement contrapuntique ; tandis que le premier vers est, dans son premier hémistiche, homorythmique (le *superius* et le *tenor* débutent avec un retard d'une *minime*), le quatrième est fondé sur une imitation en *bicinium* contre deux voix. Mais le remaniement ne s'arrête pas là, puisque Crecquillon varie la cadence polyphonique, qui passe de *do* à la m. 4, à *fa* (la *finalis*) à la m. 14, après la cadence mélodique exposée ci-dessus au *superius*. Bien que répondant à des codes formels – la reprise musicale du vers 1 pour le vers 4 (considérant le système de triple duplication mis en place par les autres compositeurs) – en grand usage dans les décennies précédentes, le compositeur s'extirpe donc d'une trop grande rigidité, pour tendre vers une chanson *durchkomponiert*, à un point tel que la parenté musicale réelle entre ces deux vers reste discutable.

Les exemples présentés précédemment ont notamment mis en avant la redondance de procédés mélodiques dans les sections introductives des chansons, qui n'empêche cependant pas un certain degré de variation ou d'originalité. Dans sa chanson *O triste adieu qui tant me mescontente*⁴⁸², Certon étend ce même procédé aux autres vers de la pièce, créant ainsi une structure fondée sur des rappels motiviques, cependant fortement variés (exemple musical 4.4). A l'exception du septième vers, tous débutent par des cellules partageant des paramètres similaires : dactyle, homorythmie, syllabisme et séparation des hémistiches. Le sixième vers a la particularité de voir se répéter le premier hémistiche, tandis que le huitième vers réitère l'exclamation désespérée formant la première syllabe. Cette structuration offre, malgré une écriture musicale relativement indépendante (:*ab*: *cde* :*f*:) une articulation globale basée sur une tête de motif extrêmement variée mais redondante.

⁴⁸¹ Il faut ajouter à cela que l'analyse du vers 3 (le premier hémistiche est sur la formule ascendante, le second sur la section (pré)cadentielle descendante) permet de reconstruire le placement du texte du vers 1 (dont le deuxième hémistiche n'est pas écrit).

⁴⁸² Ce texte ne fait pas partie de la sélection précédemment établie pour ce chapitre, mais y est intégré pour la pertinence et la clarté de l'exemple qu'il propose.

Exemple musical 4.4 : Certon, *O triste adieu qui tant me mescontente*, vers 1-8

Vers 1/3 **Vers 2/4**

Superius
 O triste a - dieu qui Fa - scheux a - dieu rom -
 Dont le pen - ser me Pour les ef - fectz de

Contraténor
 O triste a - dieu qui Fa - scheux a - dieu rom -
 Dont le pen - ser me Pour les ef - fectz de

Ténor
 O tri - ste a - dieu qui Fa - scheux a - dieu rom - pant chan -
 Dont le pen - ser me Pour les ef - fectz de sa si

Bassus
 O triste a - dieu qui Fa - scheux a - dieu rom -
 Dont le pen - ser me Pour les ef - fectz de

Vers 5 **Vers 6**

S.
 Ce mot tant beau et [ce] Fai - sant mou - rir fai - sant mou - rir

Ct.
 Ce mot tant beau et [ce] Fai - sant mou - rir fai - sant mou - rir

T.
 Ce mot tant beau et de grieve [ce] Fai - sant mou - rir fai - sant mou - rir

B.
 Ce mot tant beau et [ce] Fai - sant mou - rir fai - sant mou - rir

Vers 7 **Vers 8**

S.
 sir, Sans du re - voir u - ne ferme Las, las ung a - dieu

Ct.
 Sans du re - voir u - ne ferme es - Las, las ung a - dieu est

T.
 sir, Sans du re - voir u - ne ferme es - pe - Las, las ung a - dieu est fin de

B.
 sir, Sans du re - voir Las, las ung a - dieu est fin de

procédé très subtil et quasiment imperceptible pour unifier les sections *c* et *e* (la chanson suit la structure :*ab*: *cd*:*ef*:):

Exemple musical 4.6 : Pathie, *D'amour me plainctz et non de vous mamye*, sections *c* et *e*

Section *c* (measures 9-14):

- Superius:** re - quis sans a - voir, Vousseulle a - vez cest es -
dire et mon sa - voir,
- Contratenor:** j'ay re - quis sans a - voir, Vousseulle a - vez cest es -
mon dire et mon sa - voir,
- Tenor:** sans a - voir, Vousseulle a - vez cest es -
mon sa - voir,
- Bassus:** temps j'ay re - quis sans a - voir, Vousseulle a - vez cest estime
drez mon dire et mon sa - voir,

Section *e* (measures 22-27):

- S.:** di - re, A - bais - sez donc son ri - gou
- C.:** - - - re, A - bais - sez donc son ri - gou
- T.:** - - - re, A - bais - sez donc son ri - gou
- B.:** scay que faire et di - re, A - bais - sez donc son ri - gou

Comme le montrent les encadrés rouges ci-dessus, ces deux sections de la chanson sont liées par le profil mélodique du *superius*; rythmiquement similaire à la section *c*, le motif de la section *e* en propose un renversement mélodique, venant accompagner le texte (« Abaissez donc ») de manière iconique. Si les profils mélodiques des trois voix inférieures diffèrent (bien que le *contratenor* de la section *e* double le *superius* à la tierce inférieure), les deux sections sont de plus fondées sur une texture homorythmique.

Ces quelques considérations sur les éléments d'unification micro-structurels semblent être divisibles en deux groupes, eux-mêmes partagés en deux sous-groupes (tableau 4.3) :

Tableau 4.3 : Grille de lecture de l'analyse micro-structurelle

Éléments d'unification micro-structurels			
Origine textuelle		Origine musicale	
Élément syntaxique redondant	Élément sémantique redondant	Structure en filigrane des <i>formes fixes</i>	Réminiscences reliables à la <i>chanson rustique</i>
Schéma macro-formel 'standardisé'		Entre-deux graduel ←————→	Rappels motiviques en filigrane

Il s'avère que le répertoire de la chanson est construit sur de nombreux éléments d'unification structurelle pouvant trouver leur origine dans une justification textuelle (lorsque des éléments syntaxiques ou sémantiques similaires apparaissent à plusieurs reprises) ou musicale (lorsque des réminiscences musicales indépendantes du texte se manifestent dans une composition ou un groupe de chansons, les cas observés ayant trait soit aux *formes fixes*, soit à la *chanson rustique*). Ces éléments, enfin, structurent les chansons sur une échelle allant d'un schéma macro-formel tendant à la standardisation, aux rappels motiviques en filigrane n'ayant cependant pas la consistance de sections de reprise ou de variation. L'entre-deux est vaste, graduel, et peut montrer de telles réminiscences structurelles en des instants précis de la composition marquant la lointaine présence d'une préconception formelle.

4.2.2. ... en passant par une volonté de *varietas*...

En tant qu'élément essentiel de la conception rhétorique de la musique de la Renaissance, la *varietas* s'inscrit dans le cadre de la chanson de manière multiple. La première section présentée ci-dessous aborde cette thématique dans sa globalité, en étudiant les procédés musicaux redondants (*déjà-vu*) apparaissant dans le répertoire, et la façon dont ceux-ci sont traités de manière variée. La deuxième section se focalise sur la question des cadences, jusqu'ici peu traitées de manière systématique. Le tout a pour volonté de proposer une première approche qualitative de la *varietas* dans la chanson, en la situant entre des procédés d'unification formelle et de liberté structurelle.



















4.2.2.1. Chanson nouvelle et déjà-vu











Comme il a été démontré précédemment, le concept de *varietas* n'exclut pas, selon Tinctoris, le phénomène de répétition. Ce dernier étant très présent dans la chanson, il est aisé d'affirmer que les éléments de *déjà-vu* sont convenables à deux conditions : qu'ils soient à la fois variés et reconnaissables. Bien que difficilement quantifiables – d'une part la similarité n'induit pas nécessairement de lien, et d'autre part il n'a pas été développé, du moins dans le cadre de ce travail, d'échelle permettant une analyse graduelle de la variation – ces deux concepts offrent



des indicateurs permettant la mise en évidence de certaines particularités compositionnelles, qui exigent cependant d'être étudiées au cas par cas.

Le premier exemple concerne le dizain *Vous perdez temps de me dire mal d'elle*. Mis en musique par Sermisy, il dénote un certain équilibre compositionnel. A la différence, la même chanson de Guyot, *durchkomponiert*, montre d'importantes oppositions de caractères ; les valeurs sont rapides, puisqu'en dehors des zones cadentielles elles concernent principalement des *minimes* et des *semiminimes*. A noter que la production de chansons⁴⁸⁴ de ce compositeur est peu abondante ; l'effectif de ces pièces est par ailleurs plus important que celui de ses motets, son genre majeur, puisque ceux-ci n'excèdent pas cinq voix. Cela semble s'expliquer par « la constitution de la chapelle musicale de la collégiale qui devait comporter, outre les *duodeni* ou enfants de chœur, quelques basses, barytons et ténors. Ce chœur était sans doute accompagné d'un orgue et de quelques instruments. »⁴⁸⁵ La chanson est donc, pour Guyot, un lieu d'exception où il peut s'aventurer à composer jusqu'à huit voix. Dans le cas de *Vous perdez temps de me dire mal d'elle*, à six voix, le matériau rythmique employé est presque systématiquement le même : une ouverture dactylique, puis une suite de *minimes* ou de *semiminimes*, avant la section cadentielle (tableau 4.4) :

Tableau 4.4 : Guyot, *Vous perdez temps de me dire mal d'elle*, agencements du dactyle

	m. 1*	m. 2	m. 3	m. 4	m. 5	m. 6	m. 7	m. 8
S.								
C.								
Qp.								
T.1								
T.2								
B.								

	m. 9	m. 10	m. 11	m. 12	m. 13	m. 14	m. 15	m. 16
S.								
C.								
Qp.								
T.1								
T.2								
B.								

Légende  Dactyle vers 1
 Dactyle vers 2
 * Chaque mesure est divisée en 4 unités de 1 *minime*

⁴⁸⁴ Deux à huit voix, quatre à six voix et sept à quatre voix. Voir : QUITIN, & VANHULST, 2001, consulté le 28 août 2019.

⁴⁸⁵ EVEN, 1974/1976, p. 120.

Dans la réponse à cette chanson, *Telle en mesdict qui pour soy la desyre*, Guyot fait un usage similaire du dactyle pour l'exposition de ses deux premiers vers (tableau 4.5) :

Tableau 4.5 : Guyot, *Telle en mesdict qui pour soy la desyre*, agencements du dactyle

	m. 1*	m. 2	m. 3	m. 4	m. 5	m. 6	m. 7	m. 8
S.	■				■			
C.				■			■	
Qp.	■	■			■			
T.1		■	■					
T.2								
B.			■				■	

	m. 9	m. 10	m. 11	m. 12	m. 13	m. 14	m. 15	m. 16
S.	■	■		■				
C.	■	■			■			■
Qp.	■			■	■			
T.1			■	■			■	■
T.2								
B.			■				■	

Légende Dactyle vers 1
 Dactyle vers 2
 * Chaque mesure est divisée en 4 unités de 1 *minime*

Dans ces deux chansons, ces cellules dactyliques syllabiques sont agencées selon un contrepoint particulièrement élaboré. La chanson *Vous perdez temps de me dire mal d'elle* est d'une longueur de 83 *brèves*, ce qui est étonnamment long ; la chanson de Sermisy sur le même texte est de 46 *brèves*. Par ailleurs, le compositeur montre, dans ses chansons, une écriture très proche de celle de ses motets⁴⁸⁶, en plus d'une longueur caractéristique ; ainsi, l'élaboration de son répertoire profane se trouve, dans ses paramètres compositionnels, fortement influencée par son activité de compositeur de musique religieuse, et ce aussi bien concernant l'organisation interne de la chanson (traitement motivique, contrapuntique, etc.) que son organisation externe (effectifs).

Au-delà du procédé rythmique précédemment démontré avec l'emploi du dactyle venant articuler, plus qu'une chanson, une importante partie du répertoire, l'idée de *déjà-vu* s'applique évidemment aux autres paramètres compositionnels, et ce tant au sein d'une pièce que de manière globale – l'exemple qui suit dénote, en ce sens, des similitudes motiviques entre deux pièces éloignées de plusieurs décennies. En effet, la chanson *Las me fault il tant de mal supporter* de Certon est construite avec des systèmes de reprise clairs, offrant un schéma *:ab:cd:ef:* ; on peut remarquer (exemple musical 4.7, exemple musical 4.8) que le matériel

⁴⁸⁶ Son écriture est définie comme suit : « Guyot used dense polyphonic textures, with few rests in any voices and with imitative entries following closely on each other. He rarely wrote chordal passages or changed his vocal scoring and in this is typical of mid-16th-century composers of the southern Netherlands. The works for six voices are remarkably full and sonorous (for example the *Te Deum* in RISM 1568²) ; easily recognizable thematic motifs, frequently beginning on the upbeat, generally develop within a limited range. The four-voice secular pieces have considerable life and even vivacity thanks to his fluency and skill in imitative counterpoint. » QUITIN, & VANHULST, 2001, consulté le 28 août 2019.

mélodique (rouge) du second hémistiche de la section *a* est, dans une distorsion rythmique, repris au début de la section *f*.

Exemple musical 4.7 : Certon, *Las me fault il tant de mal supporter*, sections :*ab*:

Las me fault il tant de mal sup - por - ter, Sans que per-sonne
Fai - sant sem - blant tous - iours me con - ten - ter, Et si n'ay plus
en ayt la con - gnois - san - ce,
de mon bien es - pe - ran - ce.

Exemple musical 4.8 : Certon, *Las me fault il tant de mal supporter*, section *f*

ce, Qu'aul-tre que moy, Qu'aul-tre que moyne le puis - se sca - voir,

La réapparition de ce profil mélodique en fin de pièce montre une volonté de structuration, mais son remaniement important s'accorde à la syntaxe du vers et, en insérant un silence et une répétition de l'hémistiche, met en évidence celui-ci. Dans le présent cas, à l'aide d'un même matériau, Certon construit deux phrases distinctes. Plus encore, la section *a* présente des tournures mélodiques similaires à la chanson rustique *Faulte d'argent c'est douleur non pareille*, mise en musique par Josquin (exemple musical 4.9) :

Exemple musical 4.9 : Josquin Desprez, *Faulte d'argent c'est douleur non pareille*, fragments mélodiques
Altus, mm. 24-27

le, Se je le dis, se je le dis,

Quinta pars, mm. 39-43

bus il se fault te - nir quoy, il se fault te - nir quoy,

Le profil mélodique de l'*altus* de Josquin est proche de celui des mm. 5-6 de la chanson *Las me fault il tant de mal supporter* de Certon, tandis que celui de la *quinta pars* se retrouve aux mm. 3-5. Bien que les ressemblances s'arrêtent à ces deux fragments, l'emploi de formules mélodiques similaires révèle une certaine homogénéité des matériaux compositionnels. Ce cas précis pencherait de plus en faveur de l'hypothèse selon laquelle la *chanson nouvelle* issue des années 1520 serait le produit d'une continuité des procédés des *chansons rustiques* de la génération précédente – dans le cas de la présente chanson de Josquin, l'absence de refrain

poétique (musicalement, la forme est close) a été expliquée par Bernstein⁴⁸⁷. Cet exemple prenant place entre ces deux chansons atteint toutefois la limite de la comparaison : deux motifs similaires n'induisent pas nécessairement de lien, mais peuvent attester tout au moins de la récurrence de formules simples s'inscrivant cependant dans d'inévitables lieux communs mélodiques.

A l'inverse, d'autres cas démontrent un travail évident sur un matériel connu pouvant se manifester au sein du répertoire ou, comme dans *Tel en mesdit qui pour soy la desire* de Mittantier (voir l'exemple musical 3.11), à l'intérieur d'une même pièce. Les vers 5 à 7 de cette chanson montrent en effet une répétition du même profil mélodique en gradation au *superius*, dans une homorythmie et un syllabisme à peine perturbés par le *contratenor* – le traitement accordé au *superius* correspond ainsi au *climax*, figure de rhétorique décrite par Burmeister et pouvant se définir par une « répétition complète ou partielle d'une phrase mélodique vers l'aigu ou le grave »⁴⁸⁸.

Un phénomène semblable apparaît dans la section finale de la chanson anonyme *Ta bonne grace et maintien gratieux*, dont seuls le *contratenor* et le *bassus* nous sont parvenus. L'organisation de ces deux voix nous permet fortement de supposer la présence d'une structure *durchkomponiert* (*abcde(e'e')*), dans laquelle le dernier vers est exposé à de multiples reprises, en gradation mélodique (exemple musical 4.10) – le motif de l'appel miséricordieux est par ailleurs similaire à celui de la chanson de Roquelay écrite sur le même texte :

Exemple musical 4.10 : Anonyme, *Ta bonne grace et maintien gratieux*, vers 5⁴⁸⁹

The musical score consists of three systems, each with a Contratenor (C.) and Bassus (B.) staff. The lyrics are: 'por - te, Mi - se - ri - corde, Mi - se - ri - corde au pou - vre lan - gou - reux, Mi - se - ri - corde, Mi - se - ri - corde au pou - vre lan - gou - reux, Mi - se - ri - corde au pou - vre lan - gou - reux.' Red arrows point to the first two notes of the Contratenor staff in the first system. Blue arrows point to the first two notes of the Contratenor staff in the second system. Green circles highlight the final notes of the Contratenor and Bassus staves in the third system.

⁴⁸⁷ Voir : note de bas de page 326.

⁴⁸⁸ GIARDINA, 2009, vol. 1, p. 296.

⁴⁸⁹ Par souci de gain de place, le *superius* et le *tenor*, tous deux manquants parmi les sources, ont été supprimés de cet exemple.

Le dernier décasyllabe de ce poème, « Miséricorde au pouvre langoureux », apparaît donc trois fois, l'appel à la miséricorde étant lui-même exposé deux fois dans la première (flèches rouges) et deuxième (flèches bleues) exposition du vers. La dernière apparition du vers intègre quant à elle deux altérations expressives (ellipses vertes).

Ces brèves analyses ont démontré la diversité des paramètres entrant en jeu au travers de la notion de *déjà-vu*. S'il reste difficile, compte tenu de la multiplicité des possibilités, de proposer un répertoire des composantes en question, certaines d'entre elles ont été précédemment relevées, permettant ainsi une première approche de cette question en regard des chansons. La grille de lecture proposée ci-dessous (tableau 4.6) résume ces éléments, mais n'est en rien exhaustive :

Tableau 4.6 : Eléments de *déjà-vu*

Eléments de <i>déjà-vu</i>	Identification	Reconnaissable	Formule rythmique
			Formule mélodique
			Formule cadentielle
			Autre
	Variée	Variation mélodique	
		Variation rythmique	
		Variation contrapuntique	
		Autre	
	Justification	Musicale	Mise en cohérence d'une chanson
			Mise en cohérence d'un groupe de chansons
Textuelle		Syntaxique	
		Sémantique	

Les éléments formant les *topoi* de la chanson demandent tout d'abord à être identifiés. Ils doivent pour cela être définis par une formule reconnaissable, qu'elle soit mélodique, rythmique, ou autre (les formules cadentielles, qui n'ont pas été abordées dans ce sous-chapitre, font l'objet de l'analyse de la section suivante), et variée, ce dernier point étant pour l'heure difficilement quantifiable et demandant une échelle graduelle qui reste à définir. En parallèle de cette identification, une justification peut être recherchée. Elle peut être musicale et participer à la mise en cohérence d'une ou plusieurs chansons, par exemple en permettant la mise en place d'une logique structurelle. La justification peut aussi être textuelle, qu'elle soit syntaxique ou sémantique.

4.2.2.2. *Varietas et déploiement cadentiel*

La présente recherche a démontré, selon des angles différents, que le procédé de répétition est un élément essentiel du répertoire de la *chanson nouvelle*. Cependant, les analyses proposées à ce sujet dans ce travail se sont essentiellement bornées aux profils mélodico-rythmiques et à l'organisation contrapuntique, mais n'ont guère étudié la fonction des cadences, dont la hiérarchie permet une définition structurelle musicale et textuelle⁴⁹⁰ ; il a par ailleurs déjà été mentionné que les choix cadentiels font partie intégrante des procédés de *varietas*. Les consonances imparfaites sont quant à elles vivement conseillées, ainsi que l'indique le *Livre du courtisan* :

Alors le seigneur Magnifique dit : 'Cela se vérifie aussi dans la musique, dans laquelle c'est une grande faute que de faire deux consonances parfaites l'une après l'autre, tellement que le sentiment même de notre ouïe l'abhorre et souvent aime mieux une seconde ou une septième, qui est en soi une dissonance rude et intolérable. Cela vient de ce que continuer dans les consonances parfaites engendre la satiété et démontre une harmonie trop affectée, ce que l'on évite en mêlant les imparfaites : on fait ainsi en quelque sorte une comparaison, grâce à laquelle nos oreilles restent mieux suspendues, attendent plus avidement et goûtent les parfaites, tout en se délectant parfois de la dissonance de la seconde ou de la septième, comme d'une chose non préméditée.'⁴⁹¹

Plus qu'un embellissement, les dissonances « 'spice up' the sounding polyphonic texture in a meaningful way »⁴⁹² ; en un certain sens, ces idées, telles qu'exposées ci-dessus dans le *Livre du courtisan*, rejoignent la septième règle de Tinctoris, demandant que des « consecutive cadences should not be made on the same pitch, for this brings monotony »⁴⁹³. Les cadences, en tant que moyen de structuration musicale, sont donc porteuses de données interrelationnelles, et leur agencement est à considérer dans l'analyse des chansons, non seulement sous l'angle des degrés et clausules déployés, mais aussi en regard de leur consécuitivité, de leur *force* structurelle, et du degré de projection dans la succession de la phrase musicale.

Voyons en premier lieu comment peut se manifester une cadence prenant place à la fin d'un *exorde* présentant une double duplication initiale, et dont on pourrait donc attendre un déploiement identique aux vers 2 et 4, ce qui ne se vérifiera pas systématiquement. Par exemple, dans *Pour ung paisir qui si peu dure*, de Crecquillon (exemple musical 4.11), la cadence du vers 4 (*b'*) se présente comme suit :

⁴⁹⁰ Voir : OLLIKKALA, 1994, p. 27.

⁴⁹¹ CASTIGLIONE, 1991, p. 57. Cet ouvrage est par ailleurs lui-même construit selon le principe platonicien du dialogue, alors que sa deuxième partie imite le *De Oratore* de Cicéron, voir : GUIDI, 2009, consulté le 07 janvier 2020.

⁴⁹² VAN DAMME, 2010, p. 237.

⁴⁹³ LUKO, 2008, p. 110.

Exemple musical 4.11 : Crecquillon, *Pour ung plaisir qui si peu dure*, cadence du vers 4

Superius
ay re - ceu cent mil - - maux

Contratenor
ay re - ceu cent mil - le maux, J'en ay heu de trop

Tenor
ay re - ceu cent mil - le maux, J'en

Bassus
ay re - ceu cent mil - le maux, J'en ay heu

Cette cadence (*parfaite*, avec évitement du *bassus*) en *sol*, de par son importance, accentue l'articulation entre deux vers – dans ce cas, entre les deux premières sections de la tripartition. Par comparaison, le même passage à la fin du deuxième vers de la chanson de Crecquillon se présente ainsi (exemple musical 4.12) :

Exemple musical 4.12 : Crecquillon, *Pour ung plaisir qui si peu dure*, vers 2

Superius
5 ceu peine et tra - vaulx, J'en

Contratenor
8 ceu peine et tra - vaulx, J'en ay souf

Tenor
8 ceu peine et tra - vaulx, J'en ay souf-fert dou-leur trop du

Bassus
ceu peine et tra - vaulx, J'en aysouf - fert dou-leur trop du - re

Cette fin de vers, ainsi que le démontrent les encadrés ci-dessus, n'est pas soulignée par une véritable cadence polyphonique – tout au plus est décelable une cadence mélodique de *superius*, tandis que les autres voix évitent. Cette transition est donc nettement moins marquée structurellement que celle du vers 4. En variant le déploiement cadentiel, le compositeur souligne donc, d'une part, l'unité de l'*exorde* de la pièce en organisant ses différentes parties selon un flux presque ininterrompu, et en signifiant très clairement, d'autre part, l'articulation entre les sections introductive et centrale de la chanson par une cadence particulièrement marquée en comparaison du second vers.

Il arrive cependant que le rapport de force cadentiel étudié ci-dessus soit inversé, ainsi qu'il apparaît dans la chanson *O combien est malheureux le desir*, de Sermisy (exemple musical 4.13) dont le début est écrit en double duplication :

Exemple musical 4.13 : Sermisy, *O combien est malheureux le desir*, cadences des vers 2 et 4

The musical score for Sermisy's *O combien est malheureux le desir* shows four vocal parts: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The score is divided into two sections: Vers 2 and Vers 4. The Superius part starts at measure 9. The lyrics are: [tour] - ment, De [conten] - te - ment, Je. The Contratenor part has lyrics: tour - ment, De ten - te - ment, Je. The Tenor part has lyrics: tour - ment, De ten - te - ment, Je. The Bassus part has lyrics: que tour - ment, De [conten] - te - ment, Je voy mon. The key signature changes from one flat to one sharp between the two sections.

Dans ce cas, la cadence marquant la fin du vers 4 est légèrement transformée pour intégrer le flux du nouveau vers ; en comparaison, la fin du vers 2, bien que la cadence soit similaire, est plus nettement séparée du vers consécutif. Par rapport aux constats émis lors des précédents exemples de Crecquillon, la logique est donc inversée. Dans cette chanson, la cadence de la première section propose une rupture plus importante que celle de la deuxième section, orientée vers la suite de la pièce ; la différence est cependant uniquement rythmique.

Dans *Pour ung plaisir qui si peu dure*, Susato délimite clairement une logique cadentielle orientée vers une structure globale et non construite sur le vers poétique. Cette chanson est agencée selon une double duplication initiale et une reprise finale de deux vers, avec un *corps* ne contenant qu'un seul vers. L'articulation prenant place entre la fin du dernier distique (*e*) et sa reprise (*d'*) est proposée comme suit (exemple musical 4.14) :

Exemple musical 4.14 : Susato, *Pour ung plaisir qui si peu dure*, cadences du dernier distique

The musical score for Susato's *Pour ung plaisir qui si peu dure* shows three vocal parts: Superius, Tenor, and Bassus. The score starts at measure 31. The lyrics are: ses saulx, Or dieu me. The Tenor part has lyrics: moy ses saulx, Or dieu me doit bonne. The Bassus part has lyrics: fait sur moy ses saulx, Or dieu me doit bonne a - van -. A red vertical line is drawn between the end of the first distich ('ses saulx,') and the beginning of the second ('Or dieu me'). A circled 'e' is placed above the Superius part at the end of the first distich.

d'

S.
re, or dieu me doit bonne a-van-tu - re, For - tune

T.
dieu me doit bonne a - van - tu - re, For - tune a

B.
dieu me doit bonne a - van - tu - re, For - tune

La fin de la section *e* est ainsi marquée par une cadence *parfaite* sur la *finalis*, en simultanéité aux trois voix, soutenue par la présence d'une *brève* au *superius*. En revanche, ce qui devrait constituer la cadence consécutive, au centre de la reprise variée (section *d'*) diffère la queue de motif des trois voix pour introduire le vers consécutif de manière tuilée. En somme, la section *c* (la seule à ne pas être reprise, et qui constitue le *corps*) contient l'unique cadence *parfaite* – avec évitement du *bassus* – articulée sur la fin d'un vers et non d'un distique (exemple musical 4.15) :

Exemple musical 4.15 : Susato, *Pour ung plaisir qui si peu dure*, cadence de la section *c*

Superius
as - - saulx, Or dieu me doit bonne a - van

Tenor
as - saulx, Or dieu me doit bonne a - van - tu

Bassus
as - saulx, Or dieu me doit, or dieu me doit bonne

Dans cette chanson, Susato souligne donc clairement, par les emplacements des cadences *parfaites*, une structure fondée sur une organisation tripartite. Il s'agit-là de l'une des deux tendances de l'organisation cadentielle, l'autre s'articulant à hauteur du vers.

Les emplacements cadentiels marquent en effet des sections d'un ou plusieurs vers, ou encore, dans certains cas, d'unités plus petites. Concernant ce dernier point, Sandrin opte, dans *O combien est malheureux le desir*, pour des cadences fréquentes aux hémistiches des vers, ainsi qu'en témoigne le début de la chanson (exemple musical 4.16) :

Exemple musical 4.16 : Sandrin, *O combien est malheureux le desir*, vers 1 et 3

Superius
O com - bien
De mon en - - est nuy j'ay for - mé

Contratenor
O com - bien
De mon en - - est nuy j'ay for - mé

Tenor
O com - bien
De mon en - - est nuy j'ay for - mé

Bassus
O com - bien
De mon en - - est nuy j'ay for - mé le ung

6
S.
le de - sir, Dont
ung plai - sir, Qui

C.
le de - sir, Dont
ung plai - sir, Qui

T.
le de - sir,
ung plai - sir,

B.
de - sir, Dont je
plai - sir, Qui est

Comme on peut le voir dans cet exemple, Sandrin intègre une cadence *parfaite* avec évitement du *bassus* (barre rouge) à la césure, avant de proposer une cadence similaire (barre bleue), avec le *contratenor*, à la fin du vers. A la différence de l'exemple précédent, la double duplication initiale est donc ici articulée par une cadence *parfaite* à hauteur du vers (et même d'unités plus petites), et non plus du distique – les vers 2 et 4 de cette chanson terminent aussi par une cadence *parfaite*.

La chanson anonyme *Le jaulne et bleu sont les couleurs* donne l'exemple d'une composition dont la structure tripartite est elle-même marquée par une articulation cadentielle importante (tableau 4.7) :

Tableau 4.7 : Anonyme, *Le jaulne et bleu sont les couleurs*, structure musicale et organisation cadentielle⁴⁹⁴

Vers	Texte	Structure musicale	Cadences ⁴⁹⁵	
1	Le jaulne et bleu sont les couleurs	a	La	Molle
2	D'une dame que j'ayme fort	b	Sol	Dure
3	Dont souffriray maintes douleurs	a'	La	Molle
4	Si d'elle n'ay aucun confort	b	Sol	Dure
5	De la servir fais mon effort	c	Ré	Dure
6	Pour acquerir sa bonne grace	d	Sib	Dure
7	Si elle ne m'aime elle a grant tort	: a''	La	Molle
8	Car d'autre aymer je n'ay pourchasse.	b :	Sol	Dure

Le tableau présenté ci-dessus indique que chaque vers se termine dans une cadence à toutes les voix, sans aucun tuilage, et systématiquement suivie d'un silence, ce phénomène apportant à la chanson un découpage en séquences musicales correspondant au vers poétique. Cependant, l'articulation structurelle de la chanson ne disparaît pas totalement derrière la succession cadentielle. En effet, le tout est organisé par distiques, chacun se terminant sur la *finalis* (*sol*) et alternant une cadence *molle* au vers impair et une cadence *dure* au vers pair ; à la différence, le distique des vers 5 et 6 termine en *sib* et les cadences des deux vers sont *dures*. L'importante structuration cadentielle continue donc ainsi à marquer les trois temps du déploiement formel de la chanson (l'*exorde* et la *péroration* entourant le *corps*).

Ces considérations à propos des structures cadentielles et de la *varietas* sont synthétisées dans la grille de lecture établie ci-dessous. Il est tout d'abord à remarquer que le déploiement cadentiel opéré sur l'entier d'une chanson peut suivre deux tendances ici schématisées dans leurs extrémités, mais dont des intermédiaires existent (tableau 4.8) :

Tableau 4.8 : Grille d'analyse de l'articulation cadentielle des chansons

Articulations cadentielles					
Unités isolées			Sections de la tripartition		
Vers	Hémistiche	Autre	Synchronique	Diachronique	
				Accentuation intermédiaire	Accentuation finale

L'une considère le vers poétique comme une phrase musicale orientée vers une logique cadentielle (unités isolées), tandis que l'autre voit la chanson comme un déploiement contrapuntique fluide dont l'articulation cadentielle tend à s'amoindrir (sections de la tripartition). Plus précisément, la première tendance montre un emploi des cadences formant des suites de séquences musicales marquées par des unités poétiques définies principalement par le vers. Dans certains cas, cet usage est poussé jusqu'à l'emploi de cadences aux hémistiches, en plus de la fin des vers. La seconde tendance, orientée vers la continuité, reste cependant fortement empreinte d'un séquençage cadentiel lié à une structure tripartite ; les articulations importantes prennent place plutôt au niveau de séquences plus vastes (*exordes* ou *pérorations*, pouvant contenir plusieurs vers poétiques), au sein desquelles elles sont en revanche moins présentes. Dans ce cadre, le rapport cadentiel entre deux passages usant d'une

⁴⁹⁴ ATTAINGNANT, 1983, p. 72.

⁴⁹⁵ Les cadences *molles* sur *la* voient donc le *bassus* faire un mouvement de quarte descendante terminant sur *ré*.

structure musicale commune peut être soit synchronique (des cadences/absences de cadences similaires apparaissent), soit être diachronique (la structure cadentielle diffère) ; dans ce dernier cas, la cadence la plus marquée peut soit donner lieu à une accentuation intermédiaire (*ab/ab...*), soit à une accentuation finale (*abab|...*). Tandis que l'accentuation finale peut dénoter une séparation claire – cela reste cependant discutable au cas par cas – entre les différentes sections de la chanson (entendons par là une distinction nette opérée entre l'*exorde* et le *corps*), l'accentuation intermédiaire, par l'élision – aussi minime soit-elle – de la cadence prenant place à la fin de l'*exorde*, lie les deux sections entre elles en projetant la seconde dans la succession de la première. De premières observations semblent indiquer que la cadence du second distique est généralement plus marquée que celle du premier distique, ce malgré leur parenté, de même que les distiques initial et final sont souvent considérés comme une seule séquence – ils ne comprennent pas de cadence *parfaite* séparant les deux vers. Cet aspect conclusif souvent conféré à la première section – présence d'une cadence (souvent *parfaite*), d'une séparation nette avec le vers consécutif, et de valeurs longues – semble rappeler le rôle articulatoire conféré à la cadence *médiane* des *formes fixes*. Le tout est évidemment en proie à des solutions intermédiaires ; il a notamment été démontré qu'un déploiement cadentiel important n'impliquait pas l'abandon de marqueurs structurels plus vastes.

Il ressort de ces analyses que les cadences sont elles-mêmes en proie à un travail de *varietas*, d'autant plus nécessaire que les procédés de répétition demeurent importants dans ce répertoire. Ces éléments illustrent le fait que les compositeurs peuvent se plier à un respect des structures implicites tout en s'accordant suffisamment de libertés pour pouvoir varier le propos.

4.2.3. ... à l'éloignement des préceptes formels

Dans les pages précédentes, il a été proposé que, contrairement aux *formes fixes* suivant une logique prescriptive, la chanson du XVI^{ème} siècle devient semi-prescriptive. Cet hypothétique changement paradigmatique soutient l'idée d'un ensemble de normes formelles en regard duquel un éloignement est possible. Ainsi, au sein-même d'une structure standardisée peuvent apparaître de légères distorsions (exemple musical 4.17) :

Exemple musical 4.17 : Jonckers, *Blanc et clai ret sont les couleurs*, sections a et a'

a

Superius
Blanc et clai - ret sont les cou - leurs, De -

Contratenor
Blanc et clai - ret sont les cou - leurs, De -

Tenor
Blanc et clai - ret sont les cou - leurs, De

Bassus
Blanc et clai - ret sont les cou - leurs, De

23

S. *a'*
ce, Si je n'en boy, si je n'en boy me voi - la mort,

C.
ce, Si je n'en boy, si je n'en boy me voi - la mort

T.
gra - ce, Si je n'en boy me voi - la mort

B.
gra - ce, Si je n'en boy, si je n'en boy me voi - la mort

Cette chanson de Jonckers voit la musique de l'*exorde* être reprise dans la *péroration* (bleu), avec quelques variations (encadrés bleus) ; de plus, la section *a'* est précédée d'une formulation originale du premier hémistiche de ce vers (encadrés rouges). Tout en reprenant le matériel de l'*exorde* pour la *péroration*, Jonckers intègre donc des éléments nouveaux, au-delà de la simple variation.

Cette situation voyant apparaître un matériel absolument nouveau dans le cadre d'une section reprenant les éléments d'une section précédente est peu représentée dans le répertoire ; en revanche, la reprise variée d'un matériel déjà proposé est très fréquente. Dans *Dieu me fault il tant de mal supporter*, par exemple, Gombert traite avec subtilité le second distique (exemple musical 4.18), apposant notamment au troisième vers une importante variation musicale du premier vers :

Exemple musical 4.18 : Gombert, *Dieu me fault il tant de mal supporter*, vers 1 et 3

Vers 1

Cantus
Dieu me fault il tant de mal sup-por-ter, tant de

Altus
Dieu me fault il tant de mal sup - por-ter,

Quintus
Dieu me fault il, Dieu me fault il tant de mal

Tenor
Dieu me fault il tant de mal

Bassus
Dieu

Vers 3

C. ce, Pour ce je veux tous

A. ce, Pour ce je veux, pour ce je veux

Q. ce, Pour ce je veux, pour ce je veux,

T. Pour ce je veux, pour ce je veux,

B. ce, Pour ce je veux, pour ce je veux,

Mélogiquement, le propos est varié, mais c'est surtout l'agencement contrapuntique des voix qui subit entre ces deux vers une importante transformation – en témoigne la succession des entrées (flèches vertes). Le premier vers commence par le *cantus*, et est progressivement suivi par les autres voix, jusqu'au *bassus*, tandis que les entrées sont différées d'une à presque deux mesures. Dans le troisième vers, cette logique est renversée. Les voix entrent de manière aléatoire, et le contrepoint est nettement plus resserré, allant jusqu'à séparer les entrées de deux voix d'une valeur de *noire* seulement. C'est donc une structure habituelle demandant un *a'* pour le troisième vers qui est proposée dans cette chanson, mais avec d'importantes variations. Cependant, le quatrième vers suit exactement la partie *b*, si ce ne sont de légères variations rythmiques dans la zone cadentielle du *cantus* et du *quintus* – contrairement à la partie *a'*, l'agencement contrapuntique des voix est ici parfaitement respecté. A la différence de cette chanson de Gombert, Maille suit exactement la structure en double duplication initiale, sans variations, dans sa chanson sur le même texte.

La version à cinq voix de *Pour ung plaisir qui si peu dure* de Susato (exemple musical 4.19) fait quant à elle preuve de certaines adaptations mélodiques au sein des procédés de répétition de la double duplication initiale :

Exemple musical 4.19 : Susato, *Pour ung plaisir qui si peu dure* (5v), *superius*, sections *aba'b'*

a

Pour unglai - sir qui si peu du - re, pour unglai-sir qui si peu du - re,

b

J'en ay souf-fert peine et tra-vaulx, j'en ay souf - fertpeine et tra - vaulx,

14 **a'**
J'en ay souf - fert dou - leur trop du - re, J'en

17 **b'**
ay re - ceu cent mil - le maux, j'en ay re - ceu cent mil - le maux,

Le *superius* exposé ci-dessus démontre en effet que si la structure *ab* est répétée pour les vers suivants (*a'b'*), elle est cependant compressée. Tandis que le motif *a* apparaît deux fois, *a'* n'est exposé qu'une seule fois. Cette dernière section est par ailleurs directement liée à *b'*, tandis que le passage de *a* à *b* est marqué par une pause. A la différence, le *superius* de la même chanson à trois voix fait preuve, dans sa structure initiale *aba'b'*, d'une construction simplifiée. Ce passage, bien qu'apportant quelques variations mélodico-rythmiques, ne modifie en rien le déploiement des phrases et ne commet pas de compression motivique comparable à la version présentée ci-dessus, malgré le fait que le silence séparant les sections *a* et *b* disparaisse entre les sections *a'* et *b'*.

Autre chanson à trois voix de Susato, *Vivre ne puis content sans sa presence*, adaptée de Sermisy, montre un important travail de réécriture malgré un *superius* fidèle (exemple musical 4.20, exemple musical 4.21) :

Exemple musical 4.20 : Sermisy, *Vivre ne puis content sans sa presence*, exorde

Superius
Vi - vre ne puis con

Contratenor
Vi - vre ne puis con

Tenor
Vi - vre ne puis con - tent sans

Bassus
Vi - vre ne puis con

Exemple musical 4.21 : Susato, *Vivre ne puis content sans sa presence, exorde*

A l'inverse de Sermisy, qui reste homorythmique, Susato opte donc pour une imitation libre des deux voix supérieures, l'antécédent étant ornémenté ; ces deux procédés sont probablement à mettre sur le compte de la visée pédagogique du recueil de l'Anversois. Si le *superius* de Susato est similaire à celui de Sermisy, le *bassus* en propose une version modifiée ; ces aménagements ont pour conséquence une sonorité de *mi* à la m. 4 dans la version à trois voix, alors que la version à quatre voix arrivait en *sol*. Peut-être faut-il voir dans ce procédé une volonté de Susato d'accorder la musique aux paroles mélancoliques, ainsi qu'il le mentionne dans sa préface :

Pareillement ceste science est fort utile & prouffitable a gens melancolieux & triste.
Car entre tous aultres passetemps cestuy est le plus honorable & delectable a cause
de la harmonie qui est concordante avecq les amoureuses parolles.⁴⁹⁶

Dès lors, on peut considérer que Susato, loin de se contenter d'«harmoniser» un matériel préexistant, se réapproprie celui-ci afin de créer des chansons offrant de nouvelles solutions musicales accordées à la sémantique poétique tout en gardant un matériau fidèle.

Buus donne lui aussi une version de cette chanson, imitée de Sermisy, et dont Brown livre quelques procédés de réécriture :

Sometimes the composer works almost constantly with the entire polyphonic complex that serves as his model. [...] And so do Buus's [...] *Vivre ne puis content*. In these pieces Buus's treatment is so varied that it is virtually impossible to formulate any consistent usage. [...] in *Vivre ne puis* Buus refers to the original almost continuously, the older material rearranged, varied, and treated in numerous different ways.⁴⁹⁷

Cependant, la complexité apportée par Buus à sa parodie de la chanson de Sermisy amène aussi parfois à une nouvelle unité structurelle. La chanson originale, de structure *durchkomponiert* (*abcd*'), est retravaillée par Buus de manière à conférer aux premier et dernier vers une parenté motivique (exemple musical 4.22). En fait, plus que de structurer les premier et dernier vers, le motif encadré réapparaît tout au long de la chanson, de manière parfois variée. Bien que

⁴⁹⁶ RISM A/I S 7238, [s. p.].

⁴⁹⁷ BROWNH, 1962, p. 164.

parodiant la chanson de Sermisy et en respectant la structure, Buus propose donc une composition très originale⁴⁹⁸, tant dans son effectif que dans son traitement motivique.

Exemple musical 4.22 : Buus, *Vivre ne puis content sans ta presence*, vers 1 et 4

Vers 1

Cantus
Vi - vre ne puis con -

Quintus
Vi - vre ne puis, con

Altus
Vi - vre ne puis con - tent sans

Tenor
Vi - vre ne puis con - tent sans ta pre - sen

Sextus
Vi - vre ne puis

Bassus
Vi - vre ne puis con -

Vers 4

C.
voir, De mon a - mour luy en fist

Q.
De mon a - mour luy en fist

A.
mour luy en fist con - ois - san - ce, de mon a

T.
De mon a - mour, de mon a - mour

S.
mon a - mour, de mon

B.
a - mour, de mon a - mour luy en fist

⁴⁹⁸ Le motif encadré dans cet exemple apparaît dans le vers 4 de la chanson de Sermisy ; il n'est pas présent en tant que tel dans le vers 1, bien que montrant quelques similarités mélodiques avec le *superius*.

Une autre chanson de Buus, *Content desir qui cause ma douleur*, est écrite d'après une pièce de Sermisy :

In *Content desir* Buus borrows Claudin's superius, but the original altus, tenor, and bass also appear, mostly at the beginnings and ends of sections, and mostly two at a time, related to each other in the same way they were in the model.⁴⁹⁹

Il est cependant à remarquer que la chanson contrefaite est particulièrement longue ; là où la pièce de Sermisy fait une trentaine de mesures, celle de Buus en compte près de septante. La comparaison du premier vers de la voix supérieure de ces deux chansons démontre ce processus de rallongement (exemple musical 4.23, exemple musical 4.24) :

Exemple musical 4.23 : Sermisy, *Content desir qui cause ma douleur*, vers 1, *superius*

Con - tent de - sir qui cau-se ma dou - leur, Heu

Exemple musical 4.24 : Buus, *Content desir qui cause ma douleur*, vers 1, *cantus*

Con - tent de - sir qui cau-se ma dou - dou - leur,
 10 con - tent de - sir qui cau-se ma dou - leur, Heu

Si dans cet exemple la technique d'élongation consiste principalement en une répétition du matériel déjà exposé (les rectangles bleus indiquent des variations rythmiques), d'autres passages peuvent inclure du matériel mélodique varié, voire nouveau (exemple musical 4.25) :

Exemple musical 4.25 : Buus, *Content desir qui cause ma douleur*, vers 4, *cantus & quintus*

39 Cantus for - ce, Don - nes se-cours, don - nes se - cours, don - nes se
 Quintus Don - nes se-cours, don - nes se-cours, don - nes se-cours

Dans cet exemple, les encadrés bleus du *cantus* correspondent – avec quelques variations rythmiques – au *superius* de Sermisy, tandis que l'encadré vert propose un matériel nouveau, dérivé de la tête du *quintus*, et apparaissant au *contraténor* de la chanson de Sermisy (et non pas au *superius*). Durant le déploiement de ce motif au sein du *cantus* de Buus, cependant, le *quintus* reprend la tête du motif de Sermisy (encadré bleu), là où le *cantus* s'éloigne précisément

⁴⁹⁹ BROWNH, 1962, p. 164.

du motif originel. Buus redistribue ainsi le matériau mélodique dans la construction contrapuntique, permettant des développements originaux.

Outre ces considérations essentiellement musicales, les attentes formelles induites par le texte (qu'elles soient syntaxiques ou sémantiques) sont elles-mêmes en proie à des procédés d'adaptation compositionnelle. Par exemple, si la prescription du décasyllabe demande, tant poétiquement que musicalement, que la césure soit marquée entre les quatrième et cinquième pieds, Garnier s'éloigne de cette norme dans *Oncques amour ne fut sans grand langueur* (exemple musical 4.26), où il propose un élément original dans le traitement du second vers :

Exemple musical 4.26 : Garnier, *Oncques amour ne fut sans grand langueur*, vers 2

Superius
gueur, Lan - gueur ne fut ja - mais sans es - pe

Contratenor
lan - gueur, Lan-gueur ne fut ja - mais sans es - pe

Tenor
lan - gueur, Lan-gueur ne fut ja - mais sans es - pe-ran-

Bassus
gueur, Lan - gueur ne fut ja - mais sans es - pe -

Malgré le contrepoint imitatif libre, tandis que le *superius* et le *tenor* exposent le vers en une phrase ininterrompue, le *contratenor* et le *bassus* marquent la césure (ellipses bleues) après la sixième et non la quatrième syllabe, structurant le vers comme suit :

Langueur ne fut jamais / sans esperance

Loin d'être anodine, cette structuration joue sur l'ambiguïté de l'adverbe, « jamais », lié tout d'abord à la « langueur » par ce déplacement de césure, avant que l'arrivée du dernier tétrasyllabe du vers ne vienne résoudre grammaticalement la phrase – cet *exorde* est donc un lieu dans lequel le travail musical permet de remodeler le texte.

Dans *Voyez le tourt que mauvaise fortune*, Gardane met à mal la logique structurelle et cadentielle dans le but de respecter la successivité syntaxique des deux premiers vers (exemple musical 4.27) :

Exemple musical 4.27 : Gardane, *Voyez le tourt que mauvaise fortune*, passage des vers 1 et 2

Superius
maul-vai - se for-tu - ne, Ma

Contratenor
se for - tu - ne, Ma faict

Tenor
se for - tu - ne, Ma

Bassus
que maul-vai - se for-tu - ne, Ma faict

S.
faict au plain de ma ten - dre jeu - nes - se,

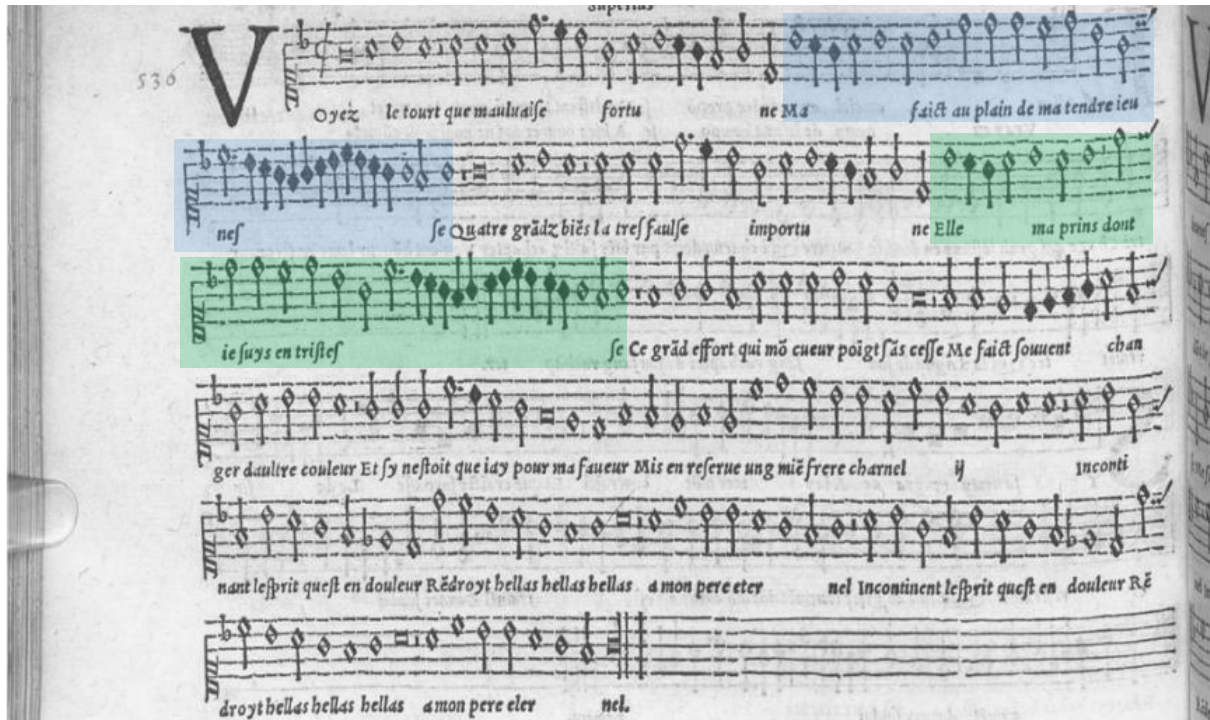
C.
au plain de ma ten - dre jeu - nes - se,

T.
faict au plain de ma ten - dre jeu - nes - se,

B.
au plain de ma ten - dre jeu - nes - se,

Bien que dans cet exemple une cadence *parfaite* vienne ponctuer le second vers (barre rouge), l'agencement des deux premiers vers se fait selon une logique particulière. En effet, le second vers (flèches vertes), en plus d'être tuilé avec le premier, intègre une coupure rythmique (ellipses bleues) après la seconde syllabe, et non à l'hémistiche. Ce placement de texte singulier semble se justifier par la source (fac-similé 4.1). Dans celle-ci, les syllabes « Ma » et « faict » sont parfaitement isolées (encadré bleu), et placées ainsi que proposé dans l'exemple précédent. En revanche, la répétition de cette section pour le quatrième vers (encadré vert) semble placer le silence à l'hémistiche. Cette différence de placement trouve une justification syntaxique ; en effet, le début du second vers constitue un enjambement, et le premier distique pourrait être lu comme suit :

Voyez le tourt que mauvaise fortune ma faict / au plain de ma tendre jeunesse



Cet exemple démontre que, même s'agissant d'une section musicale répétée à l'identique – et dont on pourrait ainsi attendre un degré zéro de lecture métrique –, le placement de texte peut, par sa variation, apporter un éclairage musico-poétique justifié.

De tels procédés emphatiques, qu'ils soient d'origine syntaxique ou sémantique, ne sont cependant pas nécessairement appliqués ; dans le cas de *Je prens en gré la dure mort*, ce sont même deux solutions différentes qui se retrouvent dans les chansons de Clemens (exemple musical 4.28) et de Susato (exemple musical 4.29), et ce bien que l'Anversoïis prenne la chanson du premier pour modèle :

Exemple musical 4.28 : Clemens, *Je prens en gré la dure mort*, vers 7-8

⁵⁰⁰ RISM B/I 1547|8, f. 5^v. D-Mbs, cote Rar. 900-1/35.

Exemple musical 4.29 : Susato, *Je prens en gré la dure mort*, vers 7-8

Alors que Clemens lie le mot « mourir » à la fin du vers 7 – notamment au *superius* et au *tenor* (encadrés rouges) –, exposant l’expression de désespoir une première fois avant de proposer le vers 8 dans son entier, Susato sépare nettement les vers 7 et 8 par des silences (ellipses bleues). Par ailleurs, le motif déployé par Clemens assied le mot sur des valeurs plus longues (jusqu’à une *blanche* pointée) que Susato, qui ne sépare jamais le vers en des unités plus petites que celles imposées par l’hémistiche. A la différence, Clemens marque la rupture entre le premier dissyllabe du vers 8 et sa suite, ainsi qu’en témoigne le silence du *superius* (ellipse verte). Concernant les articulations cadentielles, si ces dernières apparaissent habituellement à la fin d’un vers (ou d’une section plus longue), il peut aussi arriver qu’elles ponctuent un vers en cours ; l’exemple a été exposé précédemment, avec les expressions désespérées ouvrant souvent les chansons galantes. Dans le cas de *Ta bonne grace et maintien gracieux*, de Roquelay (exemple musical 4.30), l’usage expressif de la cadence vient scinder le troisième vers, décasyllabique, non pas après la quatrième mais la sixième syllabe :

Exemple musical 4.30 : Roquelay, *Ta bonne grace et maintien gracieux*, vers 3

18

S. cœur de tel - le sor - te,

C. cœur de tel - le sor - te, Que con-train suis

T. cœur de tel - le sor - te, Que con-train suis,

B. cœur de tel - le sor - te, Que con-train

Après la répétition des premiers mots (flèches bleues ; il s'agit d'une technique motivique adoptée par le compositeur tout au long de la chanson), une cadence *molle* vient marquer une pause sur le mot « cœur » (barre rouge) ; la cadence amenant à la conclusion du vers, *parfaite* et *dure* vient ensuite (barre verte). En comparaison des exemples précédents, dans lesquels l'articulation interne du vers était uniquement redéfinie par des procédés rythmiques, Roquelay use d'un marqueur formel particulièrement fort par l'emploi de la cadence.

Ces quelques pages ont démontré, sans pour autant en quantifier l'emploi, des exemples divers de libertés pouvant être prises quant à des dynamiques formelles redondantes. Le lot des semi-prescriptions formelles impactant la composition d'une chanson concerne autant des éléments spécifiques à la structure musicale en elle-même que des composantes découlant du texte poétique. Le tableau ci-dessous (tableau 4.9) résume donc les points observés en distinguant les prérequis formels textuels et musicaux, bien que l'un et l'autre soient imbriqués. Lorsqu'une structure musicale demande la répétition ou la reprise de matériel déjà connu, il est très commun que des éléments soient repris de manière variée ; l'insertion de matériel original est quant à elle possible, mais peu fréquente. Dans les cas concernés par la variation, la macro-structure est tout à fait standard, mais le traitement micro-structurel diffère. Dans les exemples présentés ci-dessus, ces variations ont concerné le traitement contrapuntique (agencements des effectifs, nombre de voix), le déploiement mélodique (compression d'un matériel connu, ornementation, prolongement des sections) ou encore les articulations phraséologiques (présence ou absence de pauses). Tandis que dans la plupart des cas ces emplois reflètent un réel souci de *varietas*, certains usages s'ancrent dans des dynamiques fonctionnelles, comme par exemple dans le cas d'ouvrages à dimension pédagogique, ou de compositeurs dont l'activité s'inscrit plus spécifiquement dans la production de musique liturgique. Les techniques de prolongation peuvent quant à elles refléter deux usages : soit celle-ci concerne uniquement du matériel déjà connu, qui est répété ou étendu, soit du matériel nouveau est intégré en son sein. Enfin, plusieurs versions d'une même chanson montrent souvent, malgré un respect de la source originale, un travail d'adaptation articulatoire ; ceci s'est manifesté par l'émission de certains indicateurs structurels, voire par de nouveaux agencements motiviques offrant à la chanson un cadre

structurel original. Loin d'être figée, la structure musicale des chansons est donc un espace en mouvement.

Concernant les prérequis textuels, l'emplacement de la césure est une règle de la versification majoritairement respectée dans la mise en musique, mais dont celle-ci peut aussi se jouer, ce fait étant parfois pleinement justifié par le texte – dans le cas, par exemple, d'un enjambement. Il en va de même pour certaines exclamations ou certains passages sémantiquement chargés, qui peuvent amener à une redéfinition formelle ponctuelle. Cependant, certains cas montrent un découpage inhabituel effectué sans que le texte ne propose d'éléments syntaxiques particuliers ; c'est alors la mise en musique elle-même qui endosse le rôle d'élément de truchement structurel, prenant ainsi le pas sur la structure syntaxique. Fait particulièrement intéressant, l'étude des fac-similés a démontré qu'un tel phénomène pouvait aussi prendre place tandis qu'une même musique était reprise de manière absolument similaire pour deux vers différents, sans que les deux ne soient impactés de la même manière ; dans ce cas, seul un regard sur le placement du texte dans la source d'origine permet de déceler cette nuance. Ceci est particulièrement intéressant considérant que si la structure musicale est absolument identique dans deux cas, elle peut être, considérant le texte, syntaxiquement différente.

Tableau 4.9 : Procédés d'éloignement des semi-prescriptions formelles

Semi-prescriptions formelles	Musicales	Reprise/répétition	Reprise/répétition exacte (degré zéro)		
			Variation micro-structurelle	Contrepoint	Agencement des effectifs
					Nombre de voix
					Autres
			Mélodie	Ornementation	
				Compression	
				Prolongation	Matériel connu
					Insertion de matériel original
			Autres		
			Articulation	Pauses	
	Emplacements cadentiels				
	Autres				
	Autres				
	Insertion de matériel original				
	Textuelles	Autres			
		Césure			
		Enjambement			
Placement du texte (degré zéro)					
Éléments expressifs					
Autres					

En somme, ces analyses ont montré que, pour le répertoire de la *chanson nouvelle*, le texte et la musique ne sont pas dans un rapport de structuration unilatéral, mais suivent au contraire une logique bilatérale. Dans celle-ci, soit les deux composantes s'accordent parfaitement en regard de leur logique intrinsèque, soit l'une participe à la structuration de l'autre, le tout entrant dans un jeu de semi-prescriptions largement adaptable en regard des besoins musico-poétiques.

4.3. Le premier recueil de chansons publié par Attaignant

4.3.1. Organisation générale

En 1528 (du calendrier grégorien)⁵⁰¹, Pierre Attaignant publie à Paris son premier recueil de *Chansons nouvelles* à quatre parties⁵⁰²; basée sur de nouvelles techniques d'impression à caractères mobiles, cette parution marque aussi, notamment considérant sa distribution et son accessibilité, l'avènement de la chanson de consommation domestique. Cependant, Attaignant ne profite pas encore d'un privilège royal, qui lui sera attribué dans les mois qui suivent. L'imprimeur fait par ailleurs paraître en 1529 un recueil de *Trente et sept chansons*⁵⁰³ (ne mentionnant cependant pas encore ledit privilège), qui s'avère être en réalité, à quelques nuances près, une réédition de son premier recueil de chansons, ainsi que le démontre le tableau de comparaison ci-dessous (tableau 4.10).

Tableau 4.10 : Les *Chansons nouvelles* (1528) et les *Trente et sept chansons* (1529) de Pierre Attaignant – comparaison des contenus

<i>Chansons nouvelles... , Paris, Attaignant, 1528.</i>			<i>Trente et sept chansons musicales... , Paris, Attaignant, 1529.</i>		
Sermisy, Claudin de	Secourez moy ma dame par amours	1	1	Sermisy, Claudin de	Secourez moy ma dame par amours
Sermisy, Claudin de	Tant que vivray en aage florissant	2	2	Anonymus	A desjeuner la belle andouille
Sermisy, Claudin de	Dont vient cela belle je vous supply	3	3	Anonymus	Si la nature en la diversité
Sermisy, Claudin de	Vivray je tousjours en soucy	4	4	Anonymus	En attendant qui tres mal me contente
Sermisy, Claudin de	Joyssance vous donneray	5	5	Anonymus	En languissant je meurs sans esperance
Sermisy, Claudin de	Si j ay pour vous mon avoir despendu	6	6	Anonymus	En souspirant les griefz souspirs d amours
Sermisy, Claudin de	Il est jour dit l alouette	7	7	Sermisy, Claudin de	O cruaulté logée en grant beaulté
Sermisy, Claudin de	Le content est riche en ce monde	8	8	Sermisy, Claudin de	Le grant ennuy que incessamment porte
Anonymus	De resjoir mon povre cœur	9	9	Sermisy, Claudin de	Si le vouloir adouclit la couleur
Anonymus	Quant tu chanteras pour ton ennuy passer	10	10	Sermisy, Claudin de	Dont vient cela, belle, je vous supply
Anonymus	Le triste cœur puis qu avec vous demeure	11	11	Sermisy, Claudin de	Vivray je tousjours en soucy
Anonymus	Ma bouche rit et mon cueur pleure	12	12	Sermisy, Claudin de	Joyssance vous donneray
Vermont, Pierre	Las voulez vous que une personne chante	13	13	Sermisy, Claudin de	Si j ay pour vous mon avoir despendu
Sermisy, Claudin de	Mon cueur est souvent bien marry	14	14	Sermisy, Claudin de	Il est jour dit l alouette
Anonymus	Le departir de cil que tant j aymoye	15	15	Sermisy, Claudin de	Le content est riche en ce monde
Anonymus	Veue le grief mal ou sans fin je labeure	16	16	Anonymus	De resjoir mon povre cœur
Anonymus	Puis que j ay mis tout mon entendement	17	17	Anonymus	Quant chanteras pour ton ennuy passer
Sermisy, Claudin de	Serpe et serpette les serpiers et le serpillon/	18	18	Anonymus	Le triste cœur puis qu avec vous demeure
Sermisy, Claudin de	Changeons propos c est trop chanté d amours	19	19	Anonymus	Ma bouche rit et mon cœur pleure
Sermisy, Claudin de	J atens secours de ma seulle pensée	20	20	Vermont, Pierre	Las, voulez vous qu une personne
Sermisy, Claudin de	Languir me fais sans t avoir offensé	21	21	Sermisy, Claudin de	Mon cœur est souvent bien marry
Anonymus	A mon resveil ung oyseau j ay oy	22	22	Anonymus	Le departyr de cil que tant j aymoye
Sermisy, Claudin de	C est a grant tort que moy povrette endure	23	23	Anonymus	Veue le gref mal ou sans fin je labeure
Sermisy, Claudin de	Aupres de vous secretement demeure	24	24	Anonymus	Je my pleins fort non pas de ma maistresse
Sermisy, Claudin de	Ung jour Robin alloit aux champs	25	25	Anonymus	Puis que j ay mis tout mon entendement
Anonymus	Longtemps y a que je viz en espoir	26	26	Sermisy, Claudin de	Serpe et la serpette, les serpiers et le serpillon/
Jacotin	N auray je jamais reconfort	27	27	Sermisy, Claudin de	Changeons propos c est trop chanté d amours
Janequin, Clément	Reconfortez le petit cœur de moy	28	28	Sermisy, Claudin de	J atens secours de ma seulle pensée
Anonymus	Le cueur est bon et le vouloir aussi	29	29	Sermisy, Claudin de	Languir me fais sans t avoir offensé
Sermisy, Claudin de	J ay contenté ma volonté suffisamment	30	30	Anonymus	A mon resveil ung oyseau j ay oy
Sermisy, Claudin de	Las, je my plains, mauldicte soit fortune	31	31	Sermisy, Claudin de	Ung jour Robin alloit aux champs
			32	Jacotin	N auray je jamais reconfort
			33	Janequin, Clément	Reconfortez le petit cœur de moy
			34	Sermisy, Claudin de	Le cœur est bon et le vouloir aussi
			35	Sermisy, Claudin de	J ay contenté ma volonté suffisamment
			36	Sermisy, Claudin de	Las, je my plains, mauldicte soit fortune
			37	Sermisy, Claudin de	Tant que vivray en aage florissant

Légende

Titre apparaissant dans les deux éditions

Titre présent uniquement en 1528

Titre nouveau dans l'édition de 1529

⁵⁰¹ La source, basée sur le calendrier julien, donne en effet la date de 1527.

⁵⁰² RISM B/I 1528]3.

⁵⁰³ RISM B/I [c. 1528]]8.

De l'édition de 1528, la bibliothèque de Versailles n'a conservé que les parties de *superius* (appelée *altus*⁵⁰⁴) et de *tenor*. Ces deux voix étant généralement similaires à l'édition des *Trente et sept chansons*..., les analyses proposées ci-après sont établies selon cette dernière source ; les différences significatives pour cette étude sont mentionnées.

Il est à noter que la même chanson, *Secourez moy ma dame par amours*, ouvre les deux recueils. En revanche, trois chansons présentes dans le recueil de 1528 ne sont pas republiées en 1529 ; *C'est a grant tort que moy povrette endure* et *Longtemps y a que je viz en espoir* apparaissent cependant dans des éditions intermédiaires⁵⁰⁵ à ces deux recueils. Outre ces légères dissemblances, les deux recueils sont essentiellement similaires, et même l'ordre des morceaux est, en grande partie, respecté.

Malgré l'organisation plutôt homogène de ces deux recueils, une différence notoire concerne l'emplacement de *Tant que vivray en aage florissant* : en deuxième position dans le recueil de 1528, cette chanson ferme celui de 1529. Peut-être faut-il voir dans ce procédé un premier témoignage du succès de cette composition, prenant ici place dans une position plus en vue du recueil. Une autre dissemblance est à remarquer entre ces deux éditions. Le texte de ladite chanson est de Clément Marot. Dans la première publication de la chanson en 1528, le texte est fidèle au poème, mais dans sa republication quelques mois après, il subit une légère modification (fac-similé 4.2, fac-similé 4.3) : les mots « Dieu plaisant » sont remplacés par « Roy puissant », ce qui est une allusion à François I^{er}, un signe d'allégeance envers celui-ci, et une déification du souverain.⁵⁰⁶

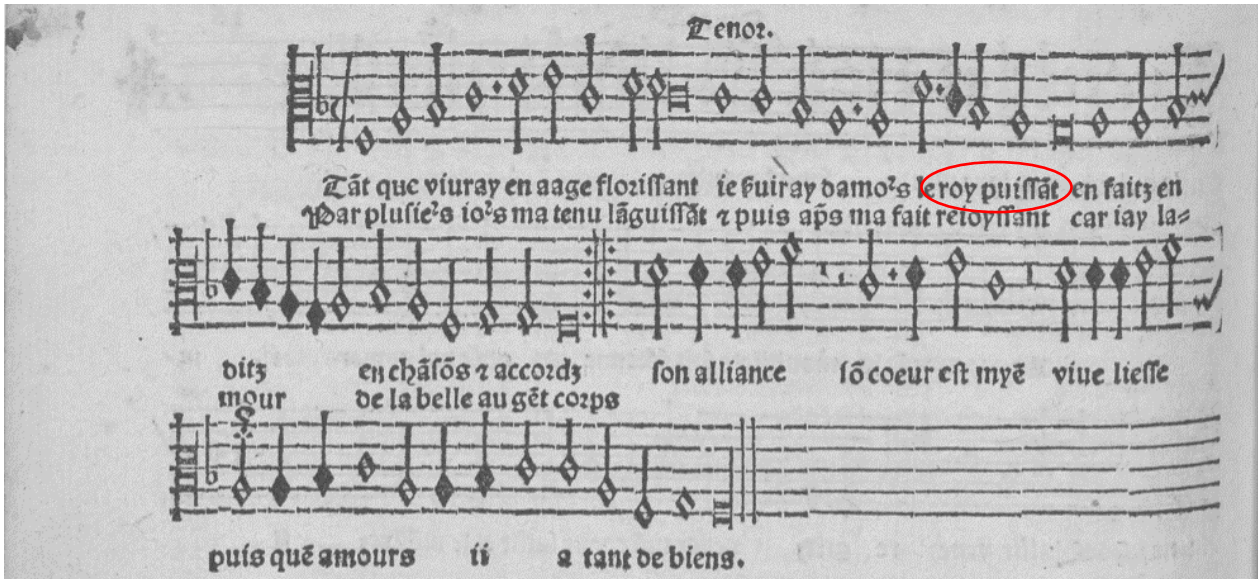
Fac-similé 4.2 : Sermisy, *Tant que vivray en aage florissant*, *tenor*, 1528⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Voir : CAUCHIE, 1924, p. 73. Un rapide examen des clefs et une comparaison de cette partie au *superius* des *Trente et sept chansons*... confirme ce propos.

⁵⁰⁵ RISM B/I 1529|3, pour la première chanson ; RISM B/I [c. 1528]|7, pour la seconde.

⁵⁰⁶ Voir : VALLAT, [non publié].

⁵⁰⁷ RISM B/I 1528|3, f. 2^v. Bibliothèque municipale de Versailles, F-V.



Le changement textuel présenté ci-dessus intervient alors que, dans les temps qui suivront, Attaignant obtiendra son premier privilège royal⁵⁰⁹ – il serait tentant d’y voir une tentative de flatterie. Dans la situation des arts, l’allégeance envers le patron est en effet fondamentale, et plus particulièrement en ce qui concerne François I^{er}, ainsi que le rappelle Benvenuto Cellini dans sa biographie, essayant une réprimande du roi :

Il est une chose très importante, Benvenuto, que vous autres, artistes, devriez avoir présente à l'esprit, quel que soit votre talent : c'est que vous ne pouvez à vous seuls déployer vos dons ; votre valeur ne peut se révéler que grâce aux occasions que nous vous offrons. Il vous faudrait être un peu plus dociles, moins orgueilleux et moins obstinés. Je vous ai donné l'ordre formel, je m'en souviens, de me faire douze statues d'argent ; c'était tout ce que je désirais. Vous avez tenu à me faire une salière, des vases, des bustes, des portes et une foule d'autres ouvrages qui me laissent confondu quand je vois que vous avez outrepassé tous mes désirs pour réaliser les vôtres. Si vous persévérez dans cette voie, je vous montrerai comment j'ai l'habitude de procéder quand je veux qu'on m'écoute. Je vous préviens : appliquez-vous à obéir car, si vous n'écoutez que votre fantaisie, vous allez vous casser la tête contre un mur.⁵¹⁰

Le mécénat royal est donc essentiel dans le développement des arts ; en fait, cette relation entre le souverain et ses sujets participe d’un réel élan socio-politique porté par une conception humaniste, et fonctionnant selon un système bilatéral :

Sur le plan politique, l’idéalisme des humanistes va bien plus loin que leur propagande en faveur du *princeps litteratus* qui stimule la culture savante de la

⁵⁰⁸ RISM B/I [c. 1528]8, f. 16v. BNF, département Musique, RES VM7-178.

⁵⁰⁹ Voir : HEARTZ, & GUILLO, 2001b, consulté le 14 octobre 2021. Plus précisément, son premier privilège date d’octobre 1529, et concerne l’ouvrage suivant : RISM B/I 1529|1. Voir : HEARTZ, 1969, pp. 223-224. Voir aussi, à ce sujet : VALLAT, [non publié].

⁵¹⁰ CELLINI, 1992, p. 291.

Renaissance et se veut le centre d'une vie littéraire florissante. La politique, pour les humanistes, est l'instrument d'une véritable réforme de la société. [...] Aux yeux des humanistes, la réforme de la société dépend entièrement de l'attitude du prince, source de tout le bien et de toute la misère possibles pour son peuple. En conséquence, ils consacrent de grands efforts à l'éducation du souverain, pour que celui-ci, à son tour, éduque ses sujets.⁵¹¹

Il ne faut cependant pas omettre le fait que si les arts, et notamment la poésie, participent à la volonté de l'affermissement politico-culturel du souverain, il n'en demeure pas moins que c'est parce que « la poésie est stimulée par le mécénat sans être thématiquement monopolisée par lui, que les diverses cours deviennent de véritables foyers de poésie »⁵¹². Si l'importance de la place du souverain se fait ressentir dans les arts, elle n'est donc pas un frein à son développement.

4.3.2. Les héritages structurels musico-poétiques des *chansons nouvelles* de 1528

4.3.2.1. *Emploi du refrain*

Comme il était possible de s'y attendre, considérant les analyses menées au début de ce travail, les chansons à refrain sont ici peu représentées. En effet, des chansons de ce recueil, deux seulement contiennent une structure à refrain. La première, *Vive la serpe et la serpette*, est basée sur un système à triple refrain tel que nous l'avons vu précédemment, le refrain central étant tronqué. Cette chanson a de plus la particularité de distribuer le premier vers du distique formant le refrain par groupes de voix, le début (« Vive la serpe ») étant chanté par les voix inférieures, la fin (« Serpe et la serpette ») par les voix supérieures, ainsi que le montrent les premières mesures (exemple musical 4.31) :

Exemple musical 4.31 : Sermisy, *Vive la serpe et la serpette*, vers 1-2

The musical score shows four staves for Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The lyrics are as follows:

- Superius:** Serpe et la ser-pet-te, Les ser-piers
- Contratenor:** Serpe et la ser-pet-te, Les ser-piers
- Tenor:** Vi-ve la ser-pe, Les ser-piers et
- Bassus:** Vi-ve la ser-pe, Les ser-piers

⁵¹¹ BEJCZY, 2017, pp. 466-467.

⁵¹² KUSHNER, 2000, p. 461.

5

S.
et le ser - pil - lon,

C.
et le ser - pil - lon, La ser - pe tail

T.
le ser - pil - lon,

B.
et le ser - pil - lon, La ser - pe

Si le refrain central suit les habitudes de troncature et de variation, le refrain final (exemple musical 4.32) apporte une certaine originalité. En effet, celui-ci est en réalité exposé deux fois ; les entrées des *biciniums* y sont tout d'abord inversées, avant d'être rétablies. Le refrain final montre ainsi une structure hybride : repris dans son entier, ainsi que le demande la structure du rondeau, il est aussi répété, à la manière des prescriptions de la *chanson nouvelle*.

Exemple musical 4.32 : Sermsy, *Vive la serpe et la serpette*, refrain final

23

Superius
lon, Vi-ve la ser - pe, Les ser-piers et le ser - pil - lon,

Contratenor
Vi-ve la ser - pe, Les ser-piers et le ser - pil - lon,

Tenor
lon, Serpe et la ser-pet-te, Les ser-piers et le ser - pil - lon,

Bassus
lon, Serpe et la ser-pet-te, Les ser-piers et le ser-pil-lon,

29

S.
lon, Serpe et la ser-pet-te, Les ser-piers et le ser - pil - lon.

C.
lon, Serpe et la ser-pet-te, Les ser-piers et le ser - pil - lon.

T.
lon, Vi-ve la ser-pe, Les ser-piers et le ser - pil - lon.

B.
Vi-ve la ser-pe, Les ser-piers et le ser-pil - lon.

Si cette technique de composition n'est pas l'exclusivité de Janequin, celui-ci a tout même la particularité de la développer dans des sections complètes de plusieurs (voire plusieurs dizaines de) *brèves*. Bien que ces indications soient trop minces pour affirmer l'autorité d'une pièce, il n'est pas impossible que derrière le compositeur anonyme de cette chanson se trouve en réalité Janequin, dont il s'agirait ici de la première chanson descriptive imprimée.⁵¹⁵

Exemple musical 4.33 : Anonyme, *A mon resveil ung oyseau j'ay oy*, refrain

20

Superius
ce, Tu tu tu tu au-ras jo-ys -
ce,

Contratenor
ce, Tu tu tu tu tu tu tu tu au - ras jo-ys-san -
ce,

Tenor
ce, Tu tu tu tu tu tu tu tu au-ras jo-ys -
ce,

Bassus
ce, Tu tu tu tu tu tu tu tu au - ras jo - ys - san -
ce,

25

S.
- san - ce, tu tu tu tu au-ras jo-ys

C.
- ce, tu tu tu tu tu au-ras jo

T.
san - ce, tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

B.
- ce, tu tu tu tu tu tu tu tu au - ras jo - ys

Quoi qu'il en soit, la présence d'une telle pièce dans le recueil d'Attaignant permet de poser deux hypothèses non exclusives :

1. Les chansons descriptives onomatopéiques étaient communément chantées au début du XVI^{ème} siècle, et l'insertion d'*A mon resveil ung oyseau j'ay oy* témoigne d'une habitude de consommation établie.

⁵¹⁵ Il faudrait, pour alimenter ce propos, étudier les premières chansons descriptives de Janequin, ainsi que les traitements similaires apparaissant chez d'autres compositeurs. Hélas, ce n'est pas là le sujet de ce travail.

2. La publication d'*A mon resveil ung oyseau j'ay oy* fut un succès qui pourrait expliquer les monographies descriptives de Janequin chez Attaignant dans les périodes suivantes (cette hypothèse appuierait aussi celle de l'autorité de Janequin dans le cas d'*A mon resveil ung oyseau j'ay oy*).

Le déploiement onomatopéique et descriptif de cette chanson est particulièrement significatif en regard d'une autre pièce du recueil, dont le texte reproduit ci-dessous (tableau 4.11) présente des caractéristiques similaires : *Il est jour dit l'alouette*, de Sermisy.

Tableau 4.11 : Sermisy, *Il est jour dit l'alouette*, texte⁵¹⁶

Vers	Texte
1	'Il est jour' dit l'alouette
2	Sur bout sur bout/Allons allons
3	Allons jouer sur l'herbette
4	Mon pere m'a mariée
5	A ung ort vieillart jaloux,
6	Le plus let de ceste ville
7	Et le plus mal gratioux
8	Qui ne scet qui ne peut
9	Qui ne veult faire la chosette
10	Voire da voire da voire da qui est si doulcette

Ce texte s'inscrit dans une longue tradition musicale et poétique de la mal mariée et du chant d'oiseaux, et plus spécifiquement de l'alouette⁵¹⁷ ; cependant Sermisy n'intègre à sa chanson aucun passage onomatopéique – malgré tout, les répétitions de vocables brefs, aux vers 2 et 10, entraînent assonances et allitérations, et sont en ce sens propices à une écriture musicale descriptive telle qu'on la retrouve chez Janequin.

Dans un cadre poétique similaire, Isabelle Ragnard relève l'existence d'un virelai du XIV^{ème} siècle intitulé *Or sus vous dormez trop*, qu'elle compare à une chanson de Janequin⁵¹⁸ (*L'alouette : Or sus, or sus*) parue à trois voix en 1520⁵¹⁹, puis à quatre voix en 1528⁵²⁰. Cette dernière chanson, en plus de passages onomatopéiques, semble trouver certaines origines motiviques dans le virelai susmentionné, notamment dans la phrase « il est jour », que l'on retrouve aussi dans la chanson de Sermisy présentée ci-dessus. A titre de comparaison, voyons les traitements effectués pour ces syllabes dans les mises en musique respectives de Sermisy (exemple musical 4.34) et de Janequin (exemple musical 4.35) :

⁵¹⁶ SERMISY, 1974a, pp. 96-97.

⁵¹⁷ Voir : RAGNARD, 2013, pp. 67-81.

⁵¹⁸ Voir : RAGNARD, 2013, pp. 78-80.

⁵¹⁹ RISM B/I 1520|6.

⁵²⁰ RISM A/I J 443.

Exemple musical 4.34 : Sermisy, *Il est jour, dit l'alouette*, « Il est jour »

Superius
Il est jour dit

Contratenor
Il est jour dit

Tenor
Il est jour dit

Bassus
Il est jour dit

Exemple musical 4.35 : Janequin, *L'alouette : Or sus or sus*, « Il est jour »

29
Superius
te, Pe - ti - te, pe - ti - te, pe - ti - te. Que

Tenor
te, Il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est

Bassus
Pe - ti - te, pe - ti - te, pe - ti - te,

32
S.
dict Dieu, que dict Dieu, que dict Dieu, Il est jour, il

T.
jour jour, jour, jour, il est

B.
Il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est

35
S.
est jour, il est jour, il est jour, il est, il est jour, jour,

T.
jour, il est jour, il est jour, il est jour, il est jour, Que dict Dieu, que dict

B.
jour, Que dict Dieu, que dict Dieu, Il est jour, il est jour, il est jour, il

Avec une homorythmie parfaite et une ouverture – fait rare – anapestique, Sermisy compose sur ce fragment textuel sans distinction particulière. Janequin, en revanche, intègre ce passage en discours direct à une longue section de développement descriptif, caractérisé par des valeurs brèves et un jeu important de décalages rythmiques et de superpositions.⁵²¹ De plus, même lors des passages textuels comportant des syllabes brèves et répétées, paramètres idéaux pour une écriture descriptive, Sermisy ne s'éloigne pas de ses habitudes ; en témoigne ce passage d'*Il est jour dit l'alouette* (exemple musical 4.36), dans lequel les mots « Voire da, voire da » sont traités en totale homorythmie, avec pour seule particularité l'apparition de valeurs rapides :

Exemple musical 4.36 : Sermisy, *Il est jour, dit l'alouette*, « Voire da »

30

Superius
set - te, Voi - re da, voi - re da, voi - re da,

Contratenor
set - te, Voi - re da, voi - re da, voi - re da,

Tenor
set - te, Voi - re da, voi - re da, voi - re da,

Bassus
set - te, Voi - re da, voi - re da, voi - re da,

En définitive, *A mon resveil ung oyseau j'ay oy* apparaît, dans le premier livre de *chansons nouvelles* d'Attaignant, comme une chanson marginale, dont les caractéristiques musicales non seulement ne trouvent pas de comparaison dans ce recueil, mais de plus ne sont pas élaborées au sein de chansons qui pourraient en appeler l'emploi. Enfin, cette chanson semble déjà préfigurer les éléments techniques qui feront la spécificité des chansons dites descriptives de Janequin, tout en se rattachant à des traditions de chansons plus anciennes.

L'étude de ces deux chansons à refrain vient confirmer les constats émis à travers l'analyse du corpus principal. Le premier concerne la proportion relativement faible de telles chansons en regard du répertoire ; il semblerait cependant que sa distribution soit homogène sur toute la période délimitée pour ce travail, mais cette hypothèse demanderait à être investiguée avec plus de précision. Les second et troisième constats se rapportent aux origines structurelles des refrains, qui se retrouvent soit dans les *formes fixes*, soit dans des procédés liés à la *chanson rustique* ou à d'autres types de productions. Dans le cas de la *forme fixe*, l'analyse rend la corrélation aisément vérifiable, que le refrain soit à double ou à triple apparition. En ce qui concerne les autres origines, la question reste délicate, tant leurs déploiements structurels sont hétérogènes.

⁵²¹ Voir : RAGNARD, 2013, p. 80.

4.3.2.2. *Ma bouche rit (et mon cueur pleure) : sources poétiques et musicales des générations précédentes (?)*

Parmi les chansons apparaissant dans ce recueil, certaines sont, semblerait-il, issues d'une culture musicale et littéraire appartenant aux générations précédentes. Il en est ainsi de la chanson *Ma bouche rit et mon cueur pleure*, dont la genèse complexe sera discutée ci-après, et dont voici les sources données par le CCFR pour l'*incipit* « Ma bouche rit » (tableau 4.12) :

Tableau 4.12 : *Ma bouche rit...*, sources musicales et littéraires⁵²²

Effectif	Compositeur	Sources imprimées	Sources manuscrites	Sources littéraires	Forme littéraire	Autres
4	An.	/	TorunK 29-32	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	Proche de 1528/8
4	La Rue, P. de	/	FlorC 2439	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	/
3	Ockeghem	Petrucci 1501; Formschneider 1538/9 n° 86 (an, s. t.)	RomeC 2856, FlorBN Magl. 176 ; CopKB 1848, FlorR 2356, VatG XIII-27 (an)	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	Versions instrumentales (N° Brown) : Br 1507/1, 1538/2 Incipit : Ma bouche rit [et ma pensée pleure]
5	Wilder, Ph. van	Le Roy & Ballard 1572/2	/	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	Incipit : Ma bouche rit et ma pensée pleure
4	An.	Attaignant 1528/3	BerlS 40194 ("Ma brise ritt), RegT 3/I, FlorBN Magl. 111 et 112 (an)	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	/
4	Dubois	Attaignant 1536/3	/	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	Versions instrumentales (n° Brown) : Br 1531/3, 1533/4
5+1	Josquin	Susato 1545/15; Attaignant 1549/ J681	UppsU 76b (an) (à 5)	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	2.p: Mon cueur pleure et
3	An.	Phalèse 1560/7	/	<u>F-Pn. fr. 1719 / ms. Rohan / Jardin 1502</u>	Virelai5/3	/

⁵²² CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-4.asp?oper=1&TitreChanson=ma+bouche+rit&EffectifChanson=&CompSourceChanson=&SourceChanson=&SourceLittChanson=&SourceMan=&Effacer=Rechercher>, consulté le 14 janvier 2022. L'ordre proposé dans ce tableau suit celui du CCFR pour la recherche de l'*incipit* « ma bouche rit ».

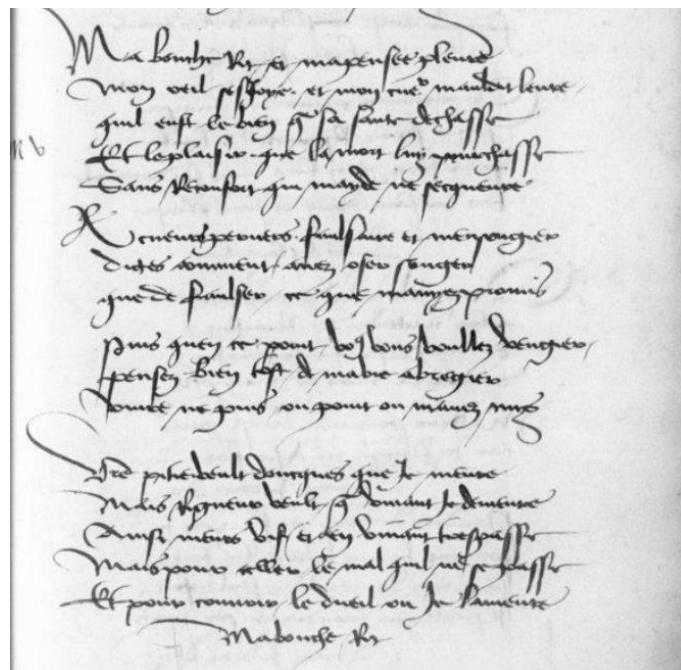
Bien qu'en proie à d'importantes dissemblances textuelles, les chansons évoquées ci-dessus – dont celle du recueil de 1528 – trouvent leur source littéraire, selon le CCFR – qui présente le texte comme étant un virelai –, dans trois documents (tableau 4.13) :

Tableau 4.13 : *Ma bouche rit...*, détail des sources littéraires⁵²³

<p><u>Abréviation</u> : F-Pn, fr. 1719 <u>Source complète</u> : Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, fonds français 1719 : "Recueil de ballades et rondeaux du XVIe siècle (tous anonymes)" ;</p> <p><u>Abréviation</u> : ms. Rohan <u>Source complète</u> : Manuscrit du Cardinal de Rohan, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Ms. 78.B.17;</p> <p><u>Abréviation</u> : Jardin 1502 <u>Source complète</u> : Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique, Paris, Vérard, [c. 1502].</p>

La première de ces sources, manuscrites, présente le texte deux fois. La seconde occurrence est raturée⁵²⁴ : la forme suit celle du virelai, bien que les deux couplets soient séparés par le refrain. Ce dernier, incomplet (seules sont écrites les lettres « Ma bou ») et tracé, résulte vraisemblablement d'une erreur de copie. Précédemment dans le même recueil, ce texte apparaît bien sous la forme d'un virelai (fac-similé 4.5) :

Fac-similé 4.5 : F-Pn, fr. 1719, *Ma bouche rit...* sans ratures⁵²⁵



⁵²³ CCFR, ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/popup.asp?param1=source91¶m2=source180¶m3=source134¶m4=, consulté le 27 janvier 2020.

⁵²⁴ F-Pn, fr. 1719, f. 132^r.

⁵²⁵ F-Pn, fr. 1719, f. 61^r.

Dans le *Jardin de plaisance...* de Vérard (fac-similé 4.6), le texte est aussi imprimé deux fois. S'il s'agit d'un virelai dans sa seconde apparition⁵²⁶, la première propose une structure différente : un refrain central est bien présent, tandis qu'un des couplets internes est supprimé, dans ce qui est présenté en titre comme étant une « chanson magistrale ». La forme suit en fait dans ce cas celle du rondeau⁵²⁷ :

Fac-similé 4.6 : Jardin [c. 1501], *Ma bouche rit...*⁵²⁸

Dictie et chççon magistrale .

MA bouche rit / & ma pensee pleure
 Mon oeil se sioye / & mō cuer maul
 dit l'heure
 Qu'il eut le bien q' sa sante dechasse
 Et le plaisir que la mort luy pourchasse
 Sans reconfort qui naide ne sequeure

Ma cuer perueve faulfaire et menconger
 Dites comment auez ose songer
 Que de faulser ce que mauez promis
 Ma bouche rit &c .

Vostr pitie veult doncques que ie meure
 Mais rigueur veult que viuant ie demeure
 Ainsi meurs vis / et en viuant trespasse
 Mais pour ceter le mal qui ne se passe

 Et pour courtir le dueil ou ie labeure
 Ma bouche rit et ma pensee pleure

Le texte est aussi intégré au dit chansonnier du cardinal de Rohan. Celui-ci est composé de 663 pièces se partageant principalement entre ballades, rondeaux et chansons ; les noms des auteurs de 91 textes nous sont parvenus, parmi lesquels certes des inconnus mais aussi des fameux, à l'instar de Jean Molinet et Christine de Pisan, ou encore Philippe de Vitry et François Villon.⁵²⁹ Le texte de *Ma bouche rit* est ainsi profondément ancré dans la culture musicale et littéraire du XV^{ème} siècle. Cependant, ses différentes apparitions font état de structures poétiques variées, ainsi qu'en témoignent les trois sources suivantes, démontrant une évolution entre la composition d'Ockeghem, la publication de Vérard et celle d'Attaignant (tableau 4.14) :

⁵²⁶ Voir : VÉRARD, [c. 1501], f. lxxi^v.

⁵²⁷ Au sujet de ces deux textes, voir : DESPREZ, 2016/2017, *Critical Commentary*, pp. 224-225.

⁵²⁸ VÉRARD, [c. 1501], f. lxi^r. BNF. Dans la source, le poème est imprimé sur deux colonnes ; la séparation est ici indiquée par le traitillé. La datation de ce recueil diffère selon les éditions auxquelles il est fait référence, voir : JONAS, https://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/imprime/detail_imprime.php?projet=71826, consulté le 22 février 2022.

⁵²⁹ Voir : LANGFORS, 1924, p. 296. Langfors précise, au même endroit : Pierre d'Ailly, Guillaume Alexis, Benoist d'Amiens, Louise de Beauchastel, Hugues de Blosserville, Louis de Boucicault, Alain Chartier, Tanneguy du Chaster, Georges Chastellain, Jehanne de Cleremont, Eustache Deschamps, Bertrand Desmarins de Masan, Jehanne Filleul, Guillaume Fredet, Anthoine de Guise, Le Rousselet, Jehan de Lorraine, Jehan Meschinot, Jehan Moliet, Montbreton, Charles d'Orléans, Marie d'Orléans, Gilles des Ormes, Mgr d'Orvilier, Christine de Pisan, Jehan Robertet, Jacques de La Trémoille, Pierre Chastelain dit Vaillant, Huet de Vigne, François Villon, Philippe de Vitri.

Tableau 4.14 : *Ma bouche rit...*, variantes textuelles

Ockeghem ⁵³⁰		Jardin [c. 1501] ⁵³¹		Attaignant 1528 ⁵³²	
A	<i>Ma bouche rit et ma pensée pleure</i>	A	Ma bouche rit & ma pensee pleure	A	Ma bouche rit et mon cœur pleure
A	<i>Mon œil sejoit et mon cueur maudit l'eure</i>	A	Mon œil sesioye & mon cueur maudit lheure	A	Quant par my gens ie treuve lheure
B	<i>Qu'il eust le bien que sa santé dechasse</i>	B	Quil eut le bien à sa sante deschasse	B	De veoir ma dame en ses soulas
B	<i>Et le plaisir que la mort lui pourchasse</i>	B	Et le plaisir que la mort luy pourchasse	B	Mais a part ie luy dis hellas
A	<i>Sans reconfort qui l'aide ne sequeure</i>	A	Sans reconfort qui naide ne sequeure	A	Belle voulez vous que ie meure
C	Ha cueur parvers faussaire et mensonger	C	Ha cueur pervers faussaire et mensonger		
C	Dictez comment avez ausé songer	C	Dictez comment avez ose songer		
D	Que de faulcer ce que m'avez promys	D	Que de fausser ce que mavez promis		
		A	<i>Ma bouche rit etc.</i>		
C	Puisqu'en ce point vous voulez venger				
C	Pensez bien brief de ma vie abreger	A	Vostre pitie veult doncques que ie meure		
D	Vivre ne puis au point où m'avez mys	A	Mais rigueur veult que vivant ie demeure		
		B	Ainsi meurs vif et en vivant trespasse		
A	Vostre pitié veult doncques que je meure	B	Mais pour celer le mal qui ne se passe		
A	Maiz pitié veult que vivant je demeure	A	Et pour couvrir le dueil ou ie labeure		
B	Ainsi meurs vif et en vivant trespasse				
B	Maiz pour celer le mal qui ne se passe	A	<i>Ma bouche rit et ma pensee pleure</i>		
A	Et pour couvrir le dueil ou je labeure				
A	<i>Ma bouche rit...</i>				

La chanson d'Ockeghem est bien un virelai à trois voix⁵³³. Tel qu'il est réduit et agencé dans l'édition de Vérard, le texte suit cependant la structure du rondeau cinquain. En revanche, tout paramètre de *forme fixe* disparaît de la version proposée par Attaignant en 1528 ; de plus, les décasyllabes deviennent des octosyllabes, et l'alternance de couplets et de refrains est réduite à un cinquain. Le texte de 1528 partage cependant un lexique commun avec les sources précédentes, ainsi que des rimes et une organisation rimique similaire, correspondant au refrain du virelai. Mais peut-on vraiment parler de parenté entre le cinquain octosyllabique de 1528 et la *forme fixe* décasyllabique des décennies précédentes, considérant notamment que, dans l'*incipit*, la « pensée » devient le « cœur » ? La question reste entière, mais le CCFR mentionne bien les mêmes sources littéraires pour ces différents textes (voir le tableau 4.12), sources dont la base de données JONAS n'indique pas d'autre *incipit* que le décasyllabe ; de plus, la chanson de Josquin, elle-même intitulée *Ma bouche rit et mon cueur pleure* – faisant donc référence à un texte octosyllabique –, partage du matériel commun avec celle d'Ockeghem. Les sources relatives au virelai d'Ockeghem font par ailleurs elles-mêmes état de textes variés – notamment la variante octosyllabique (ou proche de celle-ci) en *incipit* –, parfois au sein de la même composition.⁵³⁴ Enfin, concernant spécifiquement les rapports entre le texte de 1528 et celui du virelai d'Ockeghem, la *NJE* reste prudente mais n'exclut aucune possibilité de filiation :

In the 1520s the octosyllabic text forms the opening line of an anonymous four-voice chanson [...]. The setting makes no reference to the music from Ockeghem's

⁵³⁰ GUTIÉRREZ-DENHOFF, 1988, pp. 41-42.

⁵³¹ VÉRARD, [c. 1501], f. lxi^r.

⁵³² RISM B/I [c. 1528]8, f. 8^v.

⁵³³ Voir : PERKINS, 2009, consulté le 28 janvier 2020.

⁵³⁴ Voir : DESPREZ, 2016/2017, *Critical Commentary*, pp. 222-223.

chanson. [...] The poem in this version is a single cinquain, with aabba rhyme, and it has neither the more extensive text of a virelai nor a rondeau. It is not clear whether this is perhaps the complete text indicated by the incipit in the Contratenor for Ockeghem's virelai in FlorR2356 [...], but the possibility cannot be ruled out.⁵³⁵

Selon ces indications, il n'est pas inacceptable de penser que ces différents textes puissent avoir une genèse commune. Concernant la musique, la chanson de 1528 ne partage pas de matériel commun avec la composition d'Ockeghem. Enfin, alors que cette dernière est un virelai, la chanson parue chez Attaignant suit la forme *abcd:a'*. Si la filiation littéraire semble être, selon les informations précédemment présentées, hypothétiquement décelable dans cette chanson, la structure musicale déployée paraît donc indépendante d'un héritage de la *forme fixe* – du moins en dehors de l'organisation des rimes –, et semble s'accorder aux préceptes de la *chanson nouvelle*, où l'on retrouve la musique de l'*exorde* pour la *péroration*, avec une reprise de cette dernière – cette structure se retrouvant déjà dans des *chansons rustiques* de la génération précédente. En définitive, concernant *Ma bouche rit et mon cœur pleure*, il est intéressant de noter que dans le cas de ce texte semblant être lié (même lointainement) à une tradition littéraire de *forme fixe*, la structure de la chanson telle qu'elle se présente chez Attaignant paraît en fait se rattacher à une autre tradition musicale. Ce constat rejoint l'observation faite au début de ce travail quant à la chanson de Janequin *Resveillez vous c'est trop dormy*, dont la mise en musique montre un texte structuré à la manière d'une *chanson rustique*, tandis que la source littéraire de Lotrian indique un rondeau.⁵³⁶

Enfin, d'autres compositions de ce recueil de 1528 rappellent aussi des genres appartenant à une époque plus ancienne. La chanson *Reconfortez le petit cœur de moy*, de Janequin, est, si l'on en croit l'étude de Brothers menée sur cette pièce et *Gris et tenné me faut porter* de Sermisy, issue des années de jeunesse du compositeur ; le style semblerait proche de la *chanson rustique*, foisonnante durant le règne de Louis XII.⁵³⁷ Composées durant les premières décennies du siècle, ces chansons ainsi intégrées au recueil d'Attaignant pourraient alors témoigner de la production de cette 'période transitoire' précédant les débuts de l'imprimerie musicale.

4.3.3. Modèles structurels : adhérence et distanciation

Le second chapitre analytique de ce travail a permis de définir les schémas structurels récurrents dans les chansons de cette génération de compositeurs, tout en gardant à l'esprit la possibilité d'une certaine flexibilité. Les pages qui suivent ont pour but d'observer les phénomènes d'adhérence ou de distanciation se manifestant autour de ces modèles, prenant place durant les premiers instants de l'imprimerie musicale.

⁵³⁵ DESPREZ, 2016/2017, *Critical Commentary*, p. 225.

⁵³⁶ Voir : chapitre 2.2.2.

⁵³⁷ Voir : BROTHERS, 1981, p. 317.

4.3.3.1. Représentativité du recueil en regard du corpus principal

Dans le chapitre précédent, les chansons du corpus principal ont été analysées selon un schéma de tripartition structurelle. Le même exercice est ici appliqué aux chansons formant le recueil de 1528, dont le tableau ci-dessous (tableau 4.15) présente les structures de chaque composition, ainsi que leurs schémas tripartites :

Tableau 4.15 : Recueil 1528|3, structures musicales et tripartites

	Compositeur	Chanson	Structure	Structure tripartite
1	Sermisy, Claudin de	Secourez moy ma dame par amours	<i>aba'b'c[a''b'' :b''''</i>	
2	Sermisy, Claudin de	Tant que vivray en aage florissant	<i>:aa'b: cc'dd'cc'd'd''</i>	
3	Sermisy, Claudin de	Dont vient cela belle je vous supply	<i>:ab: c a' :b':</i>	
4	Sermisy, Claudin de	Vivray je tousjours en soucy	<i>abab'e :c':</i>	
5	Sermisy, Claudin de	Joyssance vous donneray	<i>abcde :c':</i>	
6	Sermisy, Claudin de	Si j ay pour vous mon avoir despendu	<i>abc :a' :</i>	
7	Sermisy, Claudin de	Il est jour dit l alouette	<i>a a' bb'cdcef :f':</i>	
8	Sermisy, Claudin de	Le content est riche en ce monde	<i>:ab: cd :a'b':</i>	
9	Anonymus	De resjoyr mon povre cœur	<i>abcd'd'</i>	
10	Anonymus	Quant tu chanteras pour ton ennuy passer	<i>abab'cd :e:</i>	
11	Anonymus	Le triste cœur puis qu avec vous demeure	<i>abca'a''</i>	
12	Anonymus	Ma bouche rit et mon cueur pleure	<i>abcd :a':</i>	
13	Vermont, Pierre	Las voulez vous que une personne chante	<i>aba'b'cd :e:</i>	
14	Sermisy, Claudin de	Mon cueur est souvent bien marry	<i>aba'b'cd :ef:</i>	
15	Anonymus	Le departir de cil que tant j aymoye	<i>abcd'd'</i>	
16	Anonymus	Veu le grief mal ou sans fin je labeure	<i>abc :a':</i>	
17	Anonymus	Puis que j ay mis tout mon entendement	<i>abcd a'a''</i>	
18	Sermisy, Claudin de	Serpe et serpette les serpiers et le serpillon	<i>abca'dea'b'ab''</i>	
19	Sermisy, Claudin de	Changeons propos c est trop chanté d amours	<i>abab'cdee'</i>	
20	Sermisy, Claudin de	J atens secours de ma seulle pensée	<i>abc :a:</i>	
21	Sermisy, Claudin de	Languir me fais sans t avoir offensé	<i>abc :a':</i>	
22	Anonymus	A mon reveil ung oyseau j ay oy	<i>:abc dd':</i>	
23	Sermisy, Claudin de	C est a grant tort que moy povrette endure	<i>abca'a''</i>	
24	Sermisy, Claudin de	Aupres de vous secretement demeure	<i>abc :a:</i>	
25	Sermisy, Claudin de	Ung jour Robin alloit aux champs	<i>:abc: dd'e'd''d'''e''(e'''e''''')</i>	
26	Anonymus	Longtemps y a que je viz en espoir	<i>abcd :a':</i>	
27	Jacotin	N auray je jamais reconfort	<i>aba'b'a''ca''' :d:</i>	
28	Janequin, Clément	Reconfortez le petit cœur de moy	<i>aba'cdb'a''ee'e''</i>	
29	Anonymus	Le cueur est bon et le vouloir aussi	<i>abca'a''</i>	
30	Sermisy, Claudin de	J ay contenté ma voluté suffisamment	<i>:abc: defgg' :h:</i>	
31	Sermisy, Claudin de	Las, je my plains, mauldicte soit fortune	<i>abc :a':</i>	

Comme cela a été fait pour le corpus principal, le tableau ci-dessous (tableau 4.16) présente chacune des vingt-quatre catégories établies de la tripartition structurelle, et détermine leur pourcentage d'apparition dans le recueil de 1528 ainsi qu'en regard de Sermisy :

Tableau 4.16 : Regroupement des chansons du recueil 1528|3 par catégories formelles

Catégorie	Structure tripartite	Chansons ⁵³⁸	Nombre	Pourcentage ⁵³⁹	
				Recueil	Sermisy
1		-	0	-	-
2		5, 6, 9, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 31.	16	52%	39%
3		-	0	-	-
4		-	0	-	-
5		-	0	-	-
6		-	0	-	-
7		18.	1	3%	6%
8		-	0	-	-
9		-	0	-	-

⁵³⁸ Les chiffres en gras indiquent les chansons de Sermisy.

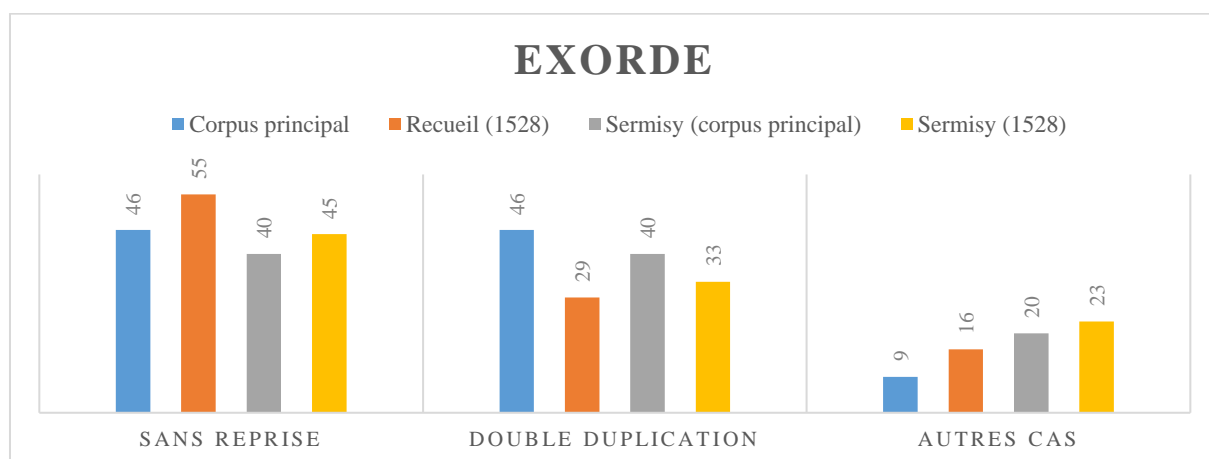
⁵³⁹ Arrondissement à l'unité.

10		4, 10, 13, 19.	4	13%	11%
11		8, 14.	2	6%	11%
12		-	0	-	-
13		-	0	-	-
14		1, 3, 27.	3	10%	11%
15		-	0	-	-
16		-	0	-	-
17		-	0	-	-
18		-	0	-	-
19		-	0	-	-
20		-	0	-	-
21		-	0	-	-
22		2, 7, 28, 30.	4	13%	17%
23		-	0	-	-
24		25.	1	3%	6%

Avant d'analyser plus spécifiquement chacune de ces catégories, notamment en comparaison du corpus principal, les pages qui suivent exposent, comme cela avait été fait précédemment, une étude plus spécifique par section de la tripartition. Les comparaisons menées ci-après prennent en considération les résultats obtenus en regard du corpus principal et ceux du recueil de 1528 ; de plus, et afin d'offrir des considérations plus précises sur un compositeur, les analyses effectuées à propos de Sermisy dans le corpus principal et au sein du recueil de 1528 sont aussi proposées. Cependant, il faut garder à l'esprit que Sermisy étant le compositeur majoritaire du recueil de 1528, ses propres manifestations structurelles y sont particulièrement représentées – on ne s'étonnera donc pas que les chiffres de ces deux échantillons sont généralement proches, et cette incidence se devra d'être gardée à l'esprit lors de leurs interprétations. Il est en effet probable que le même exercice opéré sur un répertoire plus large des chansons de la fin des années 1520 montre, en étant moins marquées par la présence de Sermisy, des tendances plus nuancées.

Première section de la tripartition, l'*exorde*, précédemment catégorisé selon trois possibilités, donne les chiffres suivants (tableau 4.17) :

Tableau 4.17 : *Exorde*, comparaison graphique



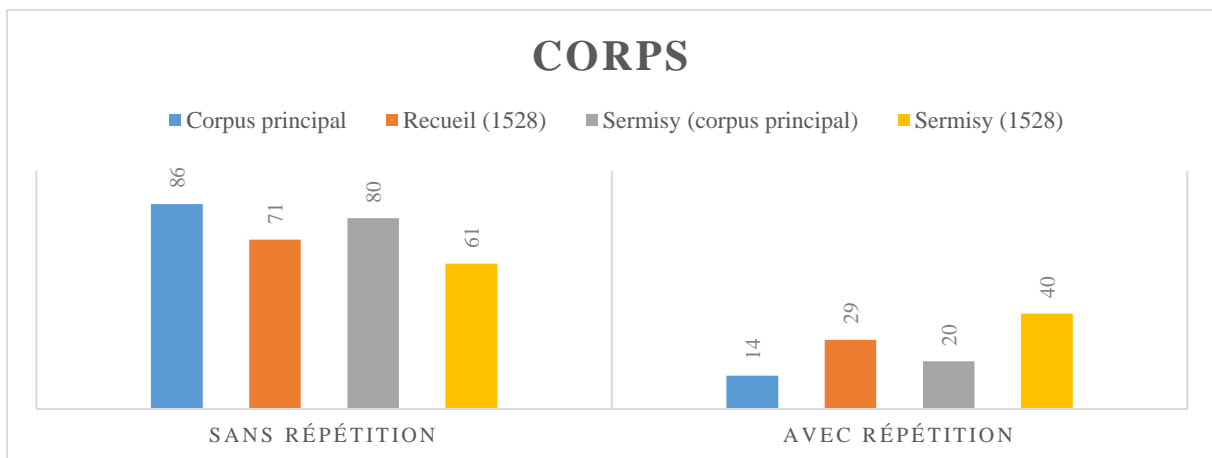
- Le taux de chansons du recueil (1528) dans la catégorie 'sans reprise' est globalement supérieur aux autres échantillons ;

- Le taux de chansons du corpus principal et de Sermisy (corpus principal) dans la catégorie ‘double duplication’ est nettement supérieur à la moyenne du recueil (1528) et de Sermisy (1528) ;
- Le taux de chansons du corpus principal dans la catégorie ‘autres cas’ est inférieur aux autres échantillons ; par ailleurs, les échantillons de Sermisy (corpus principal) et de Sermisy (1528) ont les deux taux les plus élevés.

Concernant l’*exorde*, il apparaît donc que les pièces de 1528 sont moins propices à la double duplication initiale que le corpus principal, cette tendance étant renversée dans les autres catégories. Cette observation permet de poser l’hypothèse selon laquelle la double duplication a pris de plus en plus d’importance avec le temps. En revanche, les cas d’*exordes* moins ‘codifiés’ (autres cas) sont plus présents chez Sermisy (corpus principal) et Sermisy (1528). Cela semble démontrer, pour ce recueil et ce compositeur, une certaine liberté par rapport à une norme formelle attendue. Enfin, la catégorie ‘sans reprise’ est plus fréquente en 1528, et s’estompe dans le corpus principal, bien qu’elle y soit très présente.

Concernant les *corps* des chansons, déclinés selon deux distinctions, les résultats sont les suivants (tableau 4.18) :

Tableau 4.18 : *Corps*, comparaison graphique

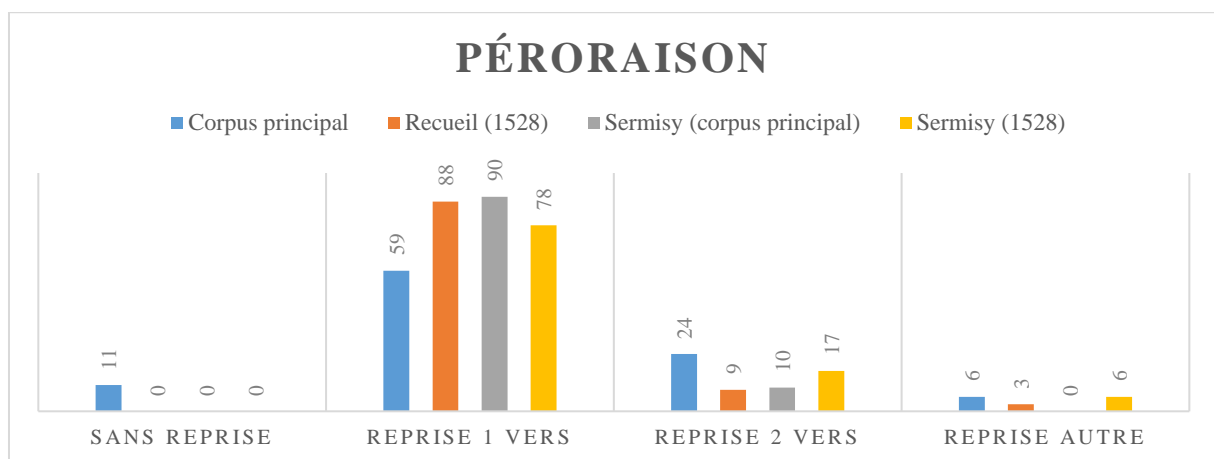


- Le taux de chansons du corpus principal dans la catégorie ‘sans répétition’ est plus important que dans les trois autres échantillons ; si Sermisy (corpus principal) en est relativement proche, le recueil (1528) et surtout Sermisy (1528) ont un taux nettement plus faible ;
- Evidemment, à l’inverse, le taux de chanson du corpus principal dans la catégorie ‘avec répétition’ est moins important que dans les trois autres échantillons, et Sermisy (1528) y est particulièrement présent (et nettement plus que Sermisy (corpus principal)).

Cette analyse des *corps* montre qu'en comparaison du corpus principal, tant le recueil de 1528 que les deux échantillons de Sermisy – mais surtout celui de 1528 – intègrent une proportion plus importante de répétitions. Une hypothétique explication quant à ce phénomène voudrait que les *corps* à répétition, proches, ainsi que nous l'avons démontré, des *chansons rustiques* ou d'autres genres issus des générations précédentes, sont encore présents dans les premières années de production de cette génération, témoignant ainsi des héritages structurels des générations précédentes de compositeurs. Il semblerait que ce procédé tende à s'amoinrir avec le temps en regard du corpus principal.

Enfin, le même exercice opéré sur les *péroraisons*, dont quatre types ont été relevés, donne le tableau suivant (tableau 4.19) :

Tableau 4.19 : *Péroraison*, comparaison graphique

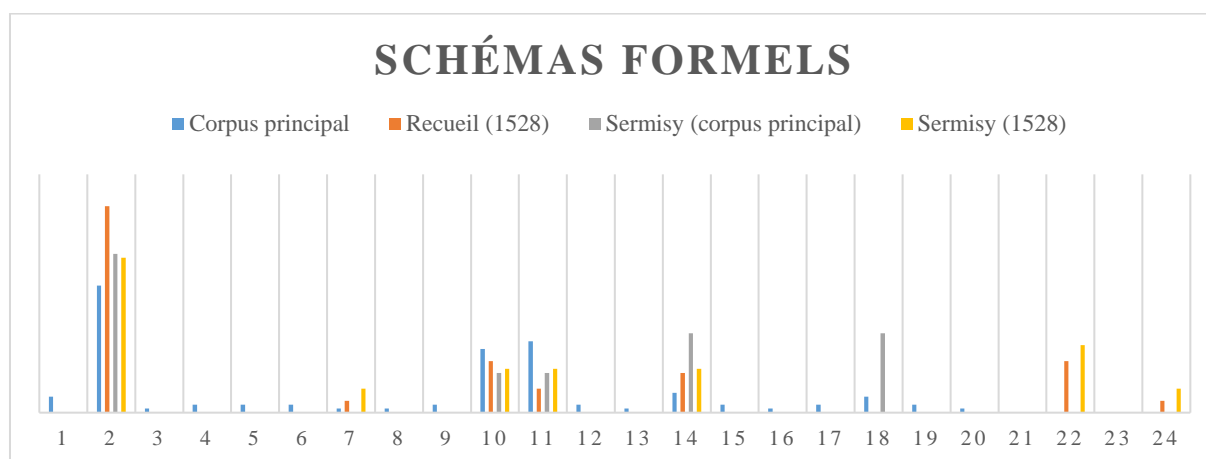


- Le taux de chansons du corpus principal dans la catégorie 'sans reprise' est plus important que dans les trois autres échantillons, totalement absents ;
- Le taux de chansons du corpus principal dans la catégorie 'reprise 1 vers', bien que très présent et majoritaire, est nettement moins important que celui des trois autres échantillons ;
- Le taux de chansons du corpus principal dans la catégorie 'reprise 2 vers' est plus important que dans les trois autres échantillons, bien que l'échantillon de Sermisy (1528) se démarque ;
- La catégorie 'reprise autre' apparaît, dans tous les cas, selon un faible taux.

Une fois encore, tant les chansons du recueil (1528) que Sermisy (1528 et corpus principal) montrent, en regard du corpus principal, une nette différence par un schéma plus important ('reprise 1 vers') et un schéma moins important ('sans reprise'). Cela renforce l'hypothèse

précédemment évoquée⁵⁴⁰ selon laquelle l'origine de la répétition du dernier vers serait à rechercher dans les cadres de production précédant la 'génération de 1528', habitude qui, une fois encore, tendrait à s'estomper – bien que restant très présente et majoritaire – avec le temps. A titre de dernière comparaison, le tableau ci-dessous (tableau 4.20) reprend, par catégorie de la tripartition, les chiffres établis en rapport au corpus principal, au recueil de 1528, et aux deux échantillons de Sermisy :

Tableau 4.20 : Schémas formels, comparaison graphique



Bien entendu, ces résultats montrent une certaine hétérogénéité ; cependant, certains écarts semblent être particulièrement significatifs. Tout d'abord, dans tous les échantillons, la catégorie 2 est la plus présente ; le plus haut taux concerne le recueil (1528), avec 52%. Il semble donc que la structure comprenant un *exorde* et un *corps* sans reprise et une *péroraison* avec la répétition du dernier vers est la plus importante de ce répertoire, tous échantillons confondus.

Passablement présente dans le corpus principal, la catégorie 11 faiblit dans les trois autres échantillons, particulièrement dans le recueil (1528) ; le constat est moins marqué pour la catégorie 10. Enfin, certaines catégories peu ou pas présentes dans le corpus principal sont parmi les plus importantes du recueil (1528) et de Sermisy (1528) – catégorie 22 –, et de Sermisy (corpus principal) – catégories 14 et 18. De plus, la catégorie 14, comprenant des reprises à chaque section de la tripartition, est moins présente dans le corpus principal que dans les trois autres échantillons ; une fois encore, ce constat pencherait en faveur d'une influence des structures des chansons des générations précédentes dans les premières années d'activité d'Attaignant.

Concernant Sermisy, totalement absentes dans l'échantillon tiré du corpus principal, les catégories 22 et 24 font leur apparition avec ce compositeur dans le recueil de 1528, dans des proportions intéressantes (respectivement 17% et 6%). A l'inverse, tandis que l'échantillon de Sermisy (corpus principal) est particulièrement marqué par la présence des catégories 14 et 18, ces dernières sont nettement moins importantes dans les trois autres échantillons. Ces observations ne permettent toutefois pas d'interprétation significative ; il faudrait

⁵⁴⁰ Voir : fin du chapitre 3.2.1.3.

probablement, pour mieux comprendre l'évolution des structures chez un compositeur en particulier, établir des analyses similaires sur l'entier de sa production.

Cette étude comparative a démontré que des différences structurelles non-négligeables sont décelables entre le corpus principal de ce travail et le premier recueil publié par Attaignant ; ces observations mènent à une hypothèse principale demandant cependant à être vérifiée, considérant l'importante représentation de Sermisy dans une partie des échantillons sélectionnés. Il semblerait ainsi que la fin des années 1520 soit encore très marquée par des héritages structurels, fait restant très présent dans les décennies qui suivent, mais tout de même passablement estompé – cela s'observe particulièrement en regard des *corps* à reprise et des *péroraisons* avec reprise d'un seul vers. S'il s'agit-là d'une hypothèse demandant vérification, elle entre tout de même en concordance avec les autres tendances précédemment observées dans ce travail. Ainsi, loin d'être figé, et sans faire table-rase du passé, le répertoire de la chanson semble, une fois de plus, se construire de manière originale sur des éléments en partie issus d'un héritage structurel, lui-même tributaire d'origines variées.

4.3.3.2. Prescriptions structurelles et distanciations

Les prérogatives formelles, lorsqu'elles transparaissent dans les chansons, ne sont pas pour autant nécessairement appliquées de façon rigide. En réalité, une part importante des structures des chansons s'établit selon des distanciations partielles voire totales ; les exemples qui suivent proposent une illustration non exhaustive des divers procédés mis en œuvre par les compositeurs.

La structure de la première chanson de ces deux recueils, *Secourez moy ma dame par amours*, nous en apprend beaucoup sur la direction que prend la musique profane à la fin de la troisième décennie du siècle, mais aussi sur ses héritages structurels. Les deux premiers distiques sont fondés sur une répétition, tandis que le troisième propose un matériel en partie nouveau. Le dernier vers est quant à lui construit sur les bases du second vers. La structure musicale globale de la strophe peut donc être définie comme suit (tableau 4.21) :

Tableau 4.21 : Sermisy *Secourez moy ma dame par amours*, texte et structure musicale⁵⁴¹

Rimes	Vers	Structure musicale	Syllabes
A	Secourez moy ma dame par amours	a	10
B	Ou autrement la mort me vient querir	b	10
A	Aultre que vous ne peult donner secours	a'	10
B	A mon las cœur lequel pour vous s'en va mourir	b'	12
B	Helas helas venez tost secourir	c [a'']	10
C	Celluy qui vit pour vous en grand tristesse	b''	10
C	Car de son cœur vous estes la maistresse	:b''':	10

En vérité, la partie *c* pourrait être considérée comme une variante de *a*, considérant leurs similarités dans leurs seconds hémistiches, ainsi qu'en témoigne le *superius* (exemple musical 4.37) :

⁵⁴¹ SERMISY, 1974b, pp. 83-84.

Exemple musical 4.37 : Sermisy, *Secourez moy ma dame par amours*, vers 1 et 5, *superius*

Vers 1

Se - cou - rez moy ma da - me par a - mours, Ou

Vers 5

Hel - las, hel - las, ve - nez tost se - cou - rir, Cel

Les premiers hémistiches de ces deux vers sont totalement différents ; en revanche, les seconds hémistiches sont absolument similaires. La structure musicale pourrait ainsi attribuer au *c* une variante de *a*. Le traitement structurel de cette chanson serait ainsi relativement proche de ce qui a pu être observé dans les chansons de Josquin Desprez analysées au début de ce travail. De plus, dans cette chanson transparaissent déjà certains éléments structurels importants de la *chanson nouvelle*, à savoir la double duplication balladique, ainsi que la répétition du dernier vers.

Si le décasyllabe avec césure à l'hémistiche est le vers le plus fréquent de ces chansons, certains textes mélangent les mètres, ainsi qu'en témoigne *Ung jour Robin alloit aux champs* (tableau 4.22) ; au premier octosyllabe de cette chanson succède un tétrasyllabe suivi d'un hexasyllabe (sans compter le *e* muet), cet agencement étant répété aux trois vers suivants :

Tableau 4.22 : Sermisy, *Ung jour robin alloit aux champs*, texte⁵⁴²

Vers	Texte	Syllabes
1	Ung jour Robin alloit aux champs	8
2	Jouant gallant	4
3	Autour de sa bouteille,	6
4	Mettant souvent le nez dedans	8
5	Riant des dens	4
6	Que c'estoit grant merveille	6
7	Le piot luy sembla si bon	8
8	Que prent serpe et serpillon	7
9	Pour vendenger la treille	6
10	Et puis reprint son boutillon	8
11	Pour mieulx fourrer son coquillon	8
12	Du vin a une oreille	6

Cependant, il pourrait être considéré que les vers 1-2 et 4-5 ne forment en fait qu'un vers en alexandrin, structurant ainsi le poème en deux distiques initiaux de douze et six syllabes, ou encore que le rapprochement concerne les vers 2-3 et 5-6, créant deux distiques de chacun huit

⁵⁴² SERMISY, 1974b, pp. 113-114.

et dix syllabes – dans ces deux cas, le texte ne serait alors plus un douzain mais un dizain, ainsi que le classifie le CCFR⁵⁴³. Quelle que soit la distinction syntaxique effectuée, Sermisy applique à *l'exorde* de cette chanson la structure en duplication initiale. Le procédé qu'il emploie à cette fin est très clair, puisqu'il fait intervenir une première cadence *parfaite* en *do* (rouge) avant le dernier vers, puis une cadence *parfaite* en *fa* (bleu), avec un retard du *superius* (exemple musical 4.38) :

Exemple musical 4.38 : Sermisy, *Ung jour Robin alloit aux champs, exorde*

Superius
Ung jour Ro - bin al - loit aux champs, Jou - ant gal - lant, Au - tour de
Met - tant sou - vent le nez de - dans, Ri - ant des dens, Que c'es - toit

Contratenor
Ung jour Ro - bin al - loit aux champs, Jou - ant gal - lant, Au - tour de
Met - tant sou - vent le nez de - dans, Ri - ant des dens, Que c'es - toit

Tenor
Ung jour Ro - bin al - loit aux champs, Jou - ant gal - lant, Au - tour de
Met - tant sou - vent le nez de - dans, Ri - ant des dens, Que c'es - toit

Bassus
Ung jour Ro - bin al - loit aux champs, Jou - ant gal - lant, Au - tour de
Met - tant sou - vent le nez de - dans, Ri - ant des dens, Que c'es - toit

5
S.
sa bou - teil - le,
grant mer - veil - le,

C.
sa bou - teil - le,
grant mer - veil - le,

T.
sa bou - teil - le,
grant mer - veil - le,

B.
sa bou - teil - le,
grant mer - veil - le,

⁵⁴³ CCFR, <http://ricarcar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=9196>, consulté le 29 novembre 2021.

De cette manière, Sermisy se déjoue d'une structure poétique légèrement inadaptée – si l'on considère l'*exorde* selon des tercets – aux préceptes de la chanson afin de les faire respecter.⁵⁴⁴ Une fois encore, des procédés d'adaptation sont mis en place dans la structure poétique pour la faire correspondre au mieux à la structure musicale.

Cependant, la suite de la chanson propose un agencement formel plus original, l'entier de la pièce suivant le déroulement :*abc: ddcddc(cc)*⁵⁴⁵. La deuxième partie de la chanson voit ainsi se succéder, à dimension du vers, une forme *Bar* et sa répétition. Si celle-ci ne partage pas de rapport structurel avec le rondeau, on la retrouve en revanche dans la ballade et le virelai, à un niveau macro-structurel⁵⁴⁶. Apel note par ailleurs que, pour les Minnesänger du XIII^{ème} siècle, la forme *Bar* « is the exact counterpart of the French repeat form without refrain »⁵⁴⁷. Dans cette chanson, le contrepoint des sections apparentées à *d* tranche vivement avec les vers introductifs, très homorythmiques (exemple musical 4.39) :

Exemple musical 4.39 : Sermisy, *Ung jour robin alloit aux champs*, sections *dd'd'd''*

⁵⁴⁴ Un procédé similaire est employé dans la chanson *J'ay contenté*, avec les deux tercets suivants : *J'ay contenté / Ma volonté / Suffisamment, / Car j'ay esté / D'amour traicté / Diversement*. L'édition critique mentionnée en annexe semble soutenir ce découpage en quatre tétrasyllabes, notamment en intégrant des majuscules au début de chacun de ceux-ci dans la partition, mais aussi en intégrant des retours à la ligne dans la mise en page de la seconde strophe, sous la musique, proposant ainsi de diviser l'*exorde* en deux tercets ; l'édition moderne des œuvres complètes de Marot donne elle aussi ce découpage ; voir : MAROT, 2007, vol. 1, p. 179. Concernant *Ung jour Robin alloit aux champs*, en revanche, l'édition critique semble lier le tercet en un seul vers, en évitant toute majuscule et toute virgule interne. L'*incipit* apparaissant dans le CCFR et l'édition critique mentionne *Ung jour robin alloit aux champs*, tandis que les deux sources primaires ne proposent qu'*Ung jour robin*. Malheureusement, le CCFR ne mentionne pas de source littéraire pour cette chanson, ce qui aurait permis une vérification. Pour cette analyse, le choix est porté sur le tercet, considérant la séparation cadentielle entre les vers 2 et 3, la fusion peu probable des vers 1 et 2 – ce dernier point étant soutenu par le choix de l'*incipit* tel qu'il est présenté dans la CCFR et l'édition critique –, et la veine rustique du texte, admettant volontiers une certaine hétérométrie et l'usage de vers brefs (et d'interjections). L'organisation octosyllabe/tétrasyllabe avec une rime identique rejoint par ailleurs le découpage opéré par Lotrian quant au texte *Sur la rousée my fault aller* (voir le tableau 2.18).

⁵⁴⁵ Par souci de clarté de lecture, les variations ne sont pas indiquées ici.

⁵⁴⁶ Voir les tableaux relatifs aux formes proposés au chapitre 2.1.1.

⁵⁴⁷ APEL, 1954, p. 125.

Les mm. 7-9 et 9-11 se divisent les vers 7 et 8 entre deux *biciniums* imitatifs opposant les voix graves et les voix aiguës. Si cette écriture en deux *biciniums* est commune dans les chansons de cette période, elle n'est pas la plus fréquemment utilisée, les compositeurs lui préférant proportionnellement une écriture homorythmique ou à quatre voix décalées.⁵⁴⁸ Par cette distribution des voix, Sermisy varie une structure très définie ; en fait, hormis pour les six premiers vers, Sermisy varie systématiquement l'agencement contrapuntique des voix (tableau 4.23) :

Tableau 4.23 : Sermisy, *Ung jour robin alloit aux champs*, structures contrapuntiques⁵⁴⁹

	Vers	Entrée des voix	Remarque
1	Ung jour Robin alloit aux champs	SCTB	Homorythmique
2	Jouant gallant		
3	Autour de sa bouteille,		
4	Mettant souvent le nez dedans		
5	Riant des dens		
6	Que c'estoit grant merveille		
7	Le piot luy sembla si bon	T/B	<i>Bicinium</i> décalé
8	Que prent serpe et serpillon	S/C	<i>Bicinium</i> décalé
9	Pour vendenger la treille	SCT/B	
10	Et puis reprint son boutillon	C/S B/T	Deux <i>biciniums</i> décalés
11	Pour mieulx fourrer son coquillon	C/STB	
12	Du vin a une oreille	TB S/C ; B/SCT ; SCTB	Deux <i>biciniums</i> , le premier homorythmique, le second décalé ; Puis basse en avance sur <i>tricinium</i> ; Puis SCTB homorythmique.

⁵⁴⁸ Du moins pour les sections introductives. Voir : VALLAT, 2017, p. 65.

⁵⁴⁹ SERMISY, 1974b, pp. 113-114.

La variation intervient donc, dans cet exemple, à un autre niveau que la mélodie, puisque celle-ci ne consiste qu'en une transposition entre les vers 7 et 8. La suite de l'exemple nous montre, au vers 10, une utilisation similaire de ce thème musical ; les *biciniums* sont cependant permutés, et proposent chacun le vers complet. Le vers 11, enfin, propose une variation mélodique – notamment au *superius* – sur le motif précédemment établi. Cette chanson donne ainsi l'exemple d'une pièce basée sur un matériel mélodique redondant, dont les procédés de *varietas* prennent notamment place dans d'autres paramètres que la mélodie.

Dans certaines chansons, au contraire, la variation mélodique est si forte que la section pourrait sembler nouvelle ; pris isolément, le *superius* de Jacotin, dans *N'auray je jamais reconfort*, illustre cette pratique (exemple musical 4.40) :

Exemple musical 4.40 : Jacotin, *N'auray je jamais reconfort*, vers 1-5-7, *superius*

2 **Vers 1** **Vers 5**

Nau-ray je ja - mais re - con - fort, Moncoeursi vit en es-pe - ran - ce, En

29 **Vers 7**

Je ne scay si cest i - gno-ran - ce,

Dans cette chanson, la mélodie du premier vers est divisible en deux parties. Tout d'abord, un appel *recto tono* de trois notes retombant sur la tierce inférieure (bleu), puis une montée à la quarte par degrés conjoints aboutissant à une cadence mélodique sur *la*⁵⁵⁰ (rouge). Au cinquième vers, ces cellules se retrouvent presque à l'identique, mais sont séparées par l'insertion d'un nouveau profil mélodique.⁵⁵¹ Le vers 7 retrouve aussi ces éléments, cependant extrêmement variés (traitillés) ; outre le banal mouvement cadentiel similaire⁵⁵², les autres paramètres offrent des solutions rythmiques et mélodiques diversifiées, rendant le motif mélodique du *superius* peu reconnaissable.

Poétiquement parlant, d'autres procédés permettent de créer des éléments de structure se manifestant parfois au travers du répertoire. Par exemple, dans la chanson *Si j'ay pour vous mon avoir despendu*, le deuxième vers offre, par son texte et sa musique, un intertexte avec la première chanson du recueil (exemple musical 4.41) :

⁵⁵⁰ La cadence polyphonique arrive cependant en deuxième partie de mesure, sur *ré* ; par ailleurs, l'altération du *sol* de l'exemple ci-dessus n'est pas concevable – il en résulterait un triton avec le *contratenor*.

⁵⁵¹ Cependant, la cadence polyphonique du vers 5 est *molle* sur *la*, avec une quarte descendante du *bassus* finissant sur *ré*.

⁵⁵² La cadence polyphonique est similaire à celle du vers 1.

9

Superius
du, Se - cou - rez moy de vozbiens de na - tu - re, Pre

Contratenor
du, Se - cou-rezmoy de vozbiens de na - tu - re, Pre

Tenor
du, Se - cou - rez moy de vozbiens de na - tu - re,

Bassus
du, Se - cou - rez moy de vozbiens de na - tu - re, Pre

On peut en effet remarquer que le premier hémistiche du second vers de *Si j'ay pour vous mon avoir despendu* (« Secourez moy », encadré bleu) est en grande partie similaire au premier hémistiche du vers d'ouverture de la chanson *Secourez moy ma dame par amours* (voir l'exemple musical 4.37) ; les seconds hémistiches, présentant tous deux un appel *recto tono* homorythmique, prennent ensuite quelque distance. Ainsi, Sermisy réemploie dans ses chansons du matériel existant dans son propre répertoire, contribuant à l'homogénéisation du recueil et offrant un jeu de références. En effet, « the reiteration of a passage within an individual work is an even clearer example of recontextualization »⁵⁵⁴ ; la référence très évidente à la première chanson du recueil permet alors une unification de celui-ci, et plus globalement du répertoire.

Concernant ces chansons, il est tout d'abord à remarquer qu'un certain nombre propose une construction motivique rappelant ce qui a été observé dans les compositions de la génération précédente, où le matériel de l'*exorde* réapparaît, varié, dans le *corps* ; la variation peut être de moindre importance, porter sur l'entier du vers, ou ne concerner qu'un hémistiche. Dans ces chansons, des éléments d'organisation structurelle rappelant la *chanson nouvelle* ont aussi été observés, comme la double duplication initiale, et la reprise de la section finale.

Dans d'autres cas, une structure poétique particulière a été musicalement traitée afin de correspondre au mieux à certains schémas structurels ; l'exemple étudié a porté sur la structuration d'un *exorde* présentant une suite de deux tercets.

Il a aussi été démontré que l'apport de la *varietas* pouvait intervenir à un niveau autre que le traitement mélodico-rythmique ; le cas observé concerne l'organisation des voix au sein d'une chanson présentant des sections musicales répétées.

⁵⁵³ Dans l'édition moderne, le *bassus* de la m. 11 propose une *blanche* pointée suivie d'un silence puis d'une *noire*. La source originale (RISM B/I [c. 1528]8) faisant état d'une *semibrève*, d'un silence de *minime* puis d'une *minime*, je conserve ici le point entre crochets.

⁵⁵⁴ MARGULIS, 2014, p. 32.

Enfin, si ces éléments ont porté sur l'organisation interne des chansons, une dernière analyse a révélé des éléments d'unification du répertoire à travers l'usage de formules redondantes trouvant une justification au niveau de la versification.

4.3.3.3. Tant que vivray : les prémisses d'un rapprochement avec la danse ?⁵⁵⁵

Précédemment dans ce travail a été mentionné le fait qu'une chanson comme *Il estoit une fillette*, de Janequin, propose une structure en marge des autres pièces du corpus principal ; d'une importante régularité, cette chanson suit aussi une écriture homorythmique, et surtout est construite sur une répétition directe de sections de longueurs proportionnelles (en l'occurrence, *:ab: :cc' : :dd'ef: g₁₇h₁₈g₁₉h'₂₀*: ou, si l'on considère des sections plus larges que le vers, *AABBCCDD'*, chacune de ces sections étant d'une longueur de quatre *brèves*)⁵⁵⁶. Une telle régularité se retrouve dans la musique de danse, notamment les pavanes et les gaillardes (concernant *Il estoit une fillette*, Dottin rapproche cette chanson d'une ronde⁵⁵⁷), gagnant en importance dans la production française du second quart du XVI^{ème} siècle, faisant suite à la basse danse du XV^{ème} siècle :

[La basse danse] allait bientôt être remplacée par une quantité de danses nouvelles produites par le XV^e siècle comme la pavane, la gaillarde et le branle. Ces nouvelles danses ne s'inspirent plus de la musique vocale contemporaine, comme c'était encore le cas pour la basse danse tardive. De la basse danse commune, elles ont cependant la symétrie et souvent aussi une structure bipartite ainsi qu'une harmonisation rigoureusement homophone. Il faut y ajouter un grand nombre de tempi et de mesures différents, et la tendance à regrouper les danses par paires thématiquement apparentées, par exemple une pavane et une gaillarde.⁵⁵⁸

La pavane, de « mesure binaire »⁵⁵⁹, est souvent suivie d'une danse en 'ternaire' dont elle peut partager des caractéristiques musicales⁵⁶⁰, et ses phrases sont, selon Thomas Morley, étendues selon des multiples de quatre *semibrèves*⁵⁶¹, cette règle étant déjà de mise au début du XVI^{ème} siècle⁵⁶² ; elle est généralement fondée sur deux, trois ou quatre sections⁵⁶³. La gaillarde est quant à elle habituellement construite en trois sections suivant des structures de huit, douze ou seize *brèves* ; comme la pavane, la gaillarde est homorythmique et expose la mélodie au

⁵⁵⁵ Initialement pensé comme un chapitre à part entière dans ce travail, le sujet des relations entre la chanson et la musique de danse s'est avéré trop éloigné du thème de la présente étude ; ces quelques pages viennent témoigner des remarques les plus fondamentales ayant trait à la structure des chansons et de la musique de danse, et proposent d'ouvrir la réflexion à de nouvelles considérations. Une partie des recherches menées sur ce sujet ont fait l'objet d'une publication, dont le présent sous-chapitre est grandement inspiré ; voir : VALLAT, 2019a.

⁵⁵⁶ Voir : VALLAT, 2019a, p. 9.

⁵⁵⁷ Voir : DOTTIN, 1984, p. 30.

⁵⁵⁸ WELKER, 2006, p. 405.

⁵⁵⁹ ARBEAU, 1596, f. 28^v.

⁵⁶⁰ Voir : BROWNA, 2001a, p. 450.

⁵⁶¹ Voir : MORLEY, 1597, p. 181.

⁵⁶² Voir : HORSLEY, 1959, p. 119.

⁵⁶³ Voir : BROWNA, 2001c, p. 250. Voir aussi : MOE, 1997, p. 1539. Cette dernière source ne mentionne cependant pas de construction en deux sections.

superius.⁵⁶⁴ En France, Pierre Attaignant est non seulement le premier à imprimer de telles compositions, mais surtout à en proposer des versions à quatre parties, et ce dès 1530.⁵⁶⁵ L'hypothèse d'un rapprochement entre la chanson et la danse n'est pas nouvelle, ainsi que nous l'apprend Ouvrard, pour lequel *Il estoit une fillette* est un branle :

chez Janequin, on peut voir dans *Ce moys de may* un bransle gay, dans *Il estoit une fillette*, un bransle, de même que dans *Ma peine n'est pas grande*. Pour ung plaisir de Sermisy est clairement une pavane, de même que *Je fille quant Dieu* de Maître Gosse peut constituer un bransle gay.⁵⁶⁶

De plus, dans la *New Oxford History of Music*, Charles van den Borren note bien, à propos des *Trente et une chansons...* publiées par Attaignant en 1529⁵⁶⁷, qu'il est « noteworthy that several of these, especially those of Sermisy, are composed in the rhythm and form of pavaues. »⁵⁶⁸ Le rythme – notamment l'emploi de *patterns* trochaïques ou dactyliques⁵⁶⁹ – et la forme semblent donc être des éléments de première importance pour l'observation de l'influence entre les deux genres.

Cependant, l'objectivation de relations entre la chanson et la musique de danse – en dehors des chansons à danser – demeure un exercice complexe, et il n'est pas toujours aisé de distinguer un réel lien d'une ressemblance fortuite.⁵⁷⁰ Malgré tout, le premier recueil d'Attaignant dont il est ici question apporte quelques éclaircissements quant à cette question, similaires à ce que révélerait une analyse plus précise d'*Il estoit une fillette*. En effet, à l'image de cette dernière, *Tant que vivray en aage florissant* offre une structure qui n'a que peu été recensée dans le corpus principal de ce travail (tableau 4.24) :

Tableau 4.24 : Sermisy, *Tant que vivray en aage florissant*, structure musicale

Sections larges	A	A	B	B'
Phrases musicales (vers)	aa'b	aa'b	cc'dd'	cc'd''
<i>Brèves</i>	4 + 4 + 4	4 + 4 + 4	1 + 1 + 1 + 1	1 + 1 + 4

En plus d'une structure cadentielle et d'un travail mélodique très équilibrés, le contrepoint est majoritairement homorythmique, et les sections sont fondées sur un système de reprise et suivent – à l'exception de la dernière – une longueur de multiples de quatre *brèves* ; il ne faut cependant pas omettre le fait que l'entier de ces sections est généralement répété pour la seconde partie du poème, n'apparaissant pas dans les sources musicales.⁵⁷¹ Cette chanson est par ailleurs

⁵⁶⁴ Voir : BROWNA, 2001b, consulté le 18.01.2022.

⁵⁶⁵ Cette compilation des éléments concernant la pavane et la gaillarde est tirée de : VALLAT, 2019a, pp. 3-4.

⁵⁶⁶ OUVRARD, 1995, p. 510.

⁵⁶⁷ RISM B/I 1529|2.

⁵⁶⁸ VAN DEN BORREN, 1968, p. 5.

⁵⁶⁹ Les questions référentielles liées à l'emploi de *patterns* rythmiques sont complexes et demanderaient une étude nettement plus approfondie ; une première approche est proposée ici : VALLAT, 2019a, pp. 7-9.

⁵⁷⁰ Ces questions sont étudiées dans l'article suivant : VALLAT, 2019a.

⁵⁷¹ Du moins RISM B/I 1528|3 et RISM B/I [c. 1528]|8.

fondée sur un *pattern* dactylique, rythme fréquent dans la pavane.⁵⁷² Il se trouve, enfin, que la mélodie est préexistante :

[...] when we discover [...] that both Claudin's melody and Marot's poem for « Tant que vivray » are modeled on the anonymous monophonic chanson « Resjouissons nous tous loyaulx amoureux » included in the manuscript BnF f. fr. 12744, Claudin's authorship of the chanson recedes further into the murky world of formulaic lyric, memorized tunes, and standard chord patterns that allowed musicians equipped with improvisational abilities beyond those of most modern performers to make music without the aid of precomposed works.⁵⁷³

Il apparaît ainsi que *Tant que vivray en aage florissant* est une chanson trahissant la présence d'un modèle monodique ancien ; par là-même, sa mise en musique à quatre voix par Sermisy pourrait démontrer certaines habitudes d'improvisation sur *cantus firmus*, pratique aussi répandue dans la musique instrumentale. La brève approche de ces questions *via* la composition *Tant que vivray en aage florissant* donne ainsi deux pistes à investiguer – nous éloignant quelque peu du sujet, les analyses relatives à ces questions se limitent à ces quelques considérations pour la présente étude – pour mieux comprendre les paramètres structurels entrant en jeu dans le répertoire de la chanson. Ceux-ci comprennent donc les influences de genres divers tels que la musique de danse, et le poids des techniques d'improvisation sur le contrepoint écrit, notamment en ce qui concerne des chansons basées sur du matériel préexistant, et ce dès les premières années de production de la 'génération de 1528'.

⁵⁷² *Pattern* demandé par Arbeau pour l'accompagnement de la pavane par le tambour : ARBEAU, 1596, ff. 29^r-32^r. La filiation pavane-dactyle-chanson est cependant à tempérer, et demanderait une analyse plus complète ; voir à ce sujet : note de bas de page 569.

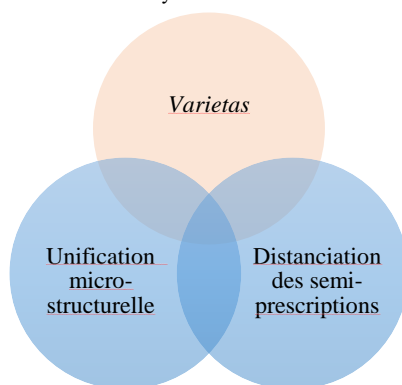
⁵⁷³ VAN ORDEN, 2013, p. 97.

4.4. Synthèse

Au sortir de ce dernier chapitre, et avant de proposer une conclusion globale à ce travail, il semble que la chanson a, sous plusieurs aspects, revêtu les habits d'un certain avant-gardisme, sans toutefois bouleverser totalement les habitudes se manifestant au courant du règne de François I^{er}. Ce rôle attendant à la chanson n'est cependant pas spécifique au XVI^{ème} siècle ; dès les premiers soubresauts humanistes, la mise en place de concours de rhétorique et les innovations apportées par l'*ars nova* voient la chanson emprunter le chemin des expérimentations.

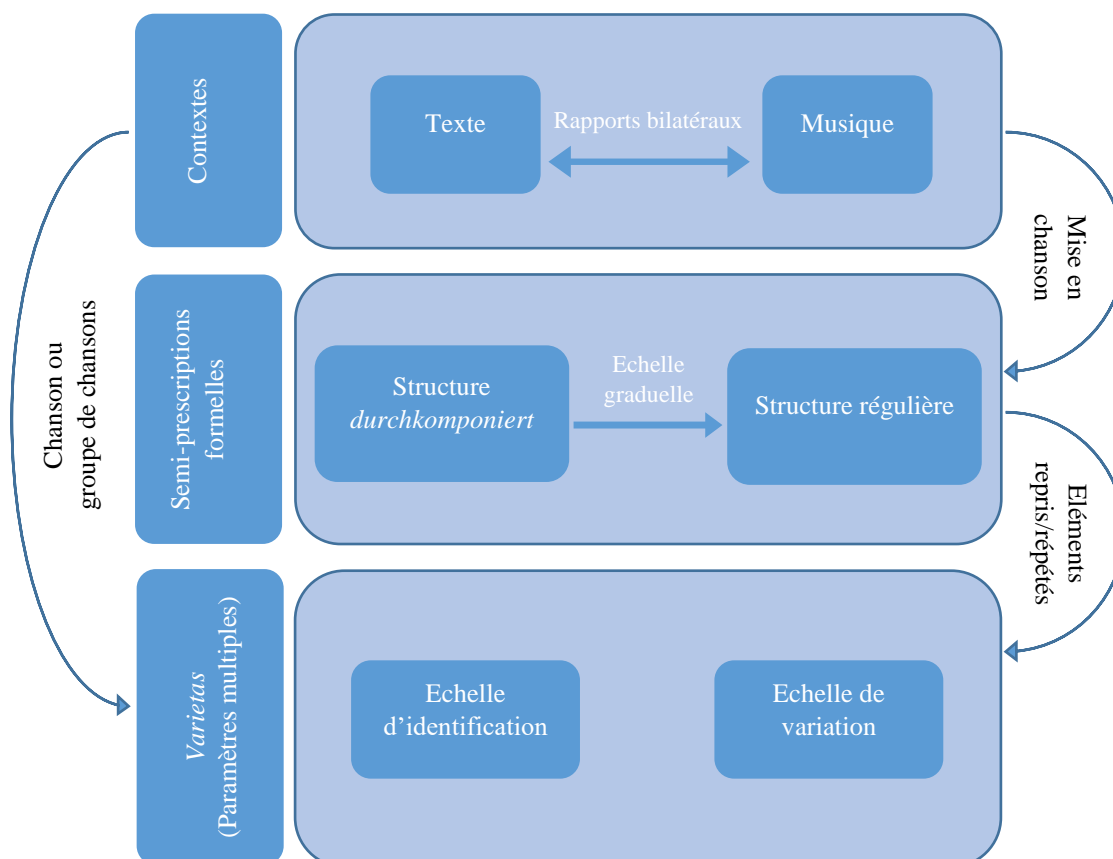
Les multiples bouleversements ayant accompagné les dernières décennies du XV^{ème} siècle et les premières du XVI^{ème} siècle ont été accompagnés d'une refonte du répertoire musical profane. Si, ainsi qu'il a été mentionné précédemment dans ce travail, les *formes fixes* ne disparaissent pas sans laisser d'héritage, les frontières des genres de la chanson s'estompent en même temps que s'ouvrent de nouvelles voies. En deçà de ses développements propres, la chanson est cependant concernée par un changement paradigmatique plus global, touchant ses modes de production, de transmission et de réception. Il apparaît alors que cette triade, au sein de laquelle le public acquiert une place d'importance en grande partie due aux innovations opérées dans les techniques d'impression musicale, joue elle-même un rôle quant à la formation du répertoire. En d'autres termes, le consommateur, en tant qu'acteur du marché de la chanson, devient un paramètre essentiel de la politique éditoriale des imprimeurs. Si ceux-ci acquièrent un statut d'importance pour la diffusion de la musique au XVI^{ème} siècle, cet élan est cependant en marche depuis plusieurs décennies. Dans cette dynamique où structures musicales et sociales se développent dans des rapports mutuels, certains phénomènes s'ancrent de manière particulièrement forte ou durable : la prise de conscience de la postérité, la dimension pédagogique de masse de la musique, la fonctionnalité de la musique dans les diverses croyances du siècle, de même que la conception plus globale de la distribution et de la consommation, sont autant de paradigmes participant à un développement mutuel avec la chanson. Peut-être peut-on d'ailleurs voir dans ce dernier point, celui de la globalisation, un reflet de l'effacement des différents genres de la chanson au profit d'un répertoire moins catégorisé. Du moins en apparence, car si la chanson s'est en effet 'libérée' des *formes fixes*, elle n'en est pas pour autant déliée de toute prérogative, plaçant la *chanson nouvelle* moins dans une dynamique de rupture que de mutation quant aux générations précédentes – ces notions, puisées dans les considérations sociétales des mouvements humanistes, demandent de reconsidérer l'analyse formelle dans une perspective bilatérale avec les dynamiques sociales. L'analyse du corpus principal a présenté des exemples démontrant l'inscription de la chanson dans des phénomènes portés à la fois par une volonté de cohérence formelle et par un éloignement des semi-prescriptions formelles, le tout entrant dans une importante conception de *varietas*. Si ces éléments ont été présentés de manière scalaire, ils forment en réalité une somme d'inter-relations dont la représentation la plus simple pourrait être schématisée comme suit (tableau 4.25) :

Tableau 4.25 : Analyses et intersections tri-axiales



Il s'est de plus avéré que la relation formelle prenant place entre le texte et sa mise en musique est, dans la chanson, d'ordre bilatérale ; un besoin structurel poétique peut influencer sur la mise en forme musicale, tout comme cette dernière peut amener à une reconsidération textuelle – la frontière entre ces deux processus n'est cependant pas toujours claire, la réalité formelle se situant alors dans un entre-deux, inscrivant la chanson au sein d'un paradigme dans lequel texte et musique sont intimement liés. Il reste cependant difficile d'établir une grille de lecture exhaustive des paramètres concernés par la structuration de la chanson. Considérant la multiplicité de ceux-ci, l'entreprise paraît même être vaine ; c'est pourquoi le tableau présenté ci-dessous (tableau 4.26) propose une synthèse des tendances et constats qui ont été observés au travers de l'analyse qualitative présentée dans ce chapitre :

Tableau 4.26 : Synthèse de l'analyse structurelle des chansons



Le texte et la musique entretiennent définitivement des rapports bilatéraux dans leurs processus de structuration, et se manifestent dans des contextes variés (public-cible d'une édition, fonction officielle d'un compositeur, etc.). La mise en chanson est donc la résultante de ces rapports. Il en découle un large spectre de semi-prescriptions formelles allant, pour la mise en musique, d'une structure *durchkomponiert* à ce qui est dénommé dans ce tableau une structure régulière ; il est entendu par là des structures s'apparentant aux schémas formels les plus représentés du répertoire tels qu'ils ont été présentés dans le troisième chapitre de ce travail. Evidemment, ces deux catégories ne sont pas isolées, et de nombreuses chansons se situent sur une échelle graduelle prenant place entre-deux. En outre, les multiples paramètres musicaux repris ou répétés et répondant à une logique de *varietas* demandent à être analysés selon une échelle d'identification (il a été démontré que la parenté n'est pas toujours aisée à établir) et une échelle de variation (elle-même complexe et encore indéfinie). Divers contextes peuvent enfin être à l'origine d'une étude sur la *varietas* ; si le plus évident concerne l'analyse des éléments d'une seule chanson, d'autres groupes plus larges peuvent être considérés (par recueils, par compositeurs, par textes, etc.) – les processus décrits dans le tableau ci-dessus sont donc à considérer sur une échelle allant d'une chanson jusqu'à un large répertoire. En définitive, il apparaît que les paramètres de structuration du répertoire sont multiples et s'inscrivent dans des contextes variés, amenant la chanson à une écriture certes non rigide, mais dont la liberté demande à être relativisée ; suivant ces constats, il semblerait préférable de définir la conception formelle de la chanson par son importante flexibilité.

L'étude du premier recueil d'Attaignant, enfin, permet d'appréhender ces épineuses notions structurelles dans la globalité d'une édition d'importance pour ce répertoire, puisqu'elle sonne le départ d'une nouvelle ère de production et de consommation. Ce fait est notamment appuyé par la présence majoritaire de Sermisy, compositeur de la cour, de la réédition rapide de la plupart des chansons de ce recueil, et du privilège royal suivant de peu cette période. Les nuances observées entre les deux éditions susdites semblent par ailleurs montrer de légères refontes éditoriales visant à mieux s'adapter à ce qu'il convient dès lors de nommer un public-cible, malgré le fait que la figure du souverain reste présente, tant en tant que mécène des arts que dans l'imaginaire collectif. Parmi les structures observées dans ce recueil, le refrain n'est présent que dans deux chansons ; on retrouve ainsi, dans *Vive la serpe et la serpette*, l'organisation globale du rondeau, inscrite dans un schéma formel hybride duquel émergent déjà les redondances de la *chanson nouvelle*, comme par exemple la reprise des vers finaux. Il semblerait alors que, dès cette publication, certains éléments structurels qui domineront les chansons du quart de siècle à venir sont déjà établis ; bien que redondants, ceux-ci ne sont pas rigides, en témoignent de nombreuses chansons jouant à en contourner les 'règles', tandis que d'autres, dont la structure poétique semble inadaptée à ces préceptes, sont travaillées afin d'y répondre au mieux. Enfin, outre les réminiscences de *formes fixes* et les paramètres récurrents de la *chanson nouvelle*, certaines chansons se rapprochent structurellement de ce qui a pu être observé dans le recueil d'Attaignant consacré aux chansons de Josquin, ou dans le cas de *chansons rustiques*, où de nombreuses compositions suivent un déploiement *durchkomponiert* au sein duquel les rappels motiviques sont cependant courants. Ces derniers peuvent aussi apparaître, ainsi qu'il a été démontré, entre diverses chansons, participant ainsi à l'homogénéisation d'un répertoire qui peine, sous d'autres aspects, à être défini. Et ce sont

notamment les libertés adoptées par les compositeurs face à des prescriptions structurelles qui participent à la mise en place de ce répertoire non-figé où peuvent transparaître des réminiscences peu courantes, comme la forme *bar*. Cette conciliation entre préceptes et liberté de ton trouve sa justification dans un besoin de *varietas* ; celui-ci prend diverses allures, et peut affecter tant la répétition motivique (allant d'un degré de similarité très proche à très éloigné) que d'autres paramètres de la composition, comme les structures cadentielles ou les organisations contrapuntiques. Certaines chansons sont, en outre, directement liées aux décennies précédant ce premier recueil imprimé ; si un texte comme *Ma bouche rit et mon cueur pleure* semble être hérité du XV^{ème} siècle, d'autres compositions sont si proches des *chansons rustiques* telles qu'elles apparaissaient sous le règne de Louis XII qu'il semblerait que leur date de composition précède de bien des années l'édition de 1528. Enfin, les influences musicales décelables dans les chansons de ce recueil démontrent la présence de constructions contrapuntiques proches des techniques d'improvisation sur *cantus firmus*, tandis que certaines structures et organisations phraséologiques se rapprochent, notamment par leur régularité, de la musique de danse. Une chanson anonyme se distingue par ailleurs dans ce recueil par la présence d'un refrain onomatopéique très proche des techniques de composition de Janequin. Tant dans la globalité du répertoire que dans les compositions façonnant le premier recueil publié par Attaignant, la *chanson nouvelle* fait preuve d'une importante liberté de ton, cependant ancrée dans des semi-prescriptions formelles qui, si elles sont moins rigides que les prescriptions des *formes fixes*, demeurent indicatrices de normes et d'habitudes très établies. Plus encore, ces considérations structurelles participent d'un mouvement socio-culturel se manifestant à travers tout le Royaume et le continent.

5. CONCLUSION

*Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin
Et teneur vraiment
Ma fin est mon commencement
Mes tiers chans iii fois seulement
Se retrograde et ainsi fin
Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin⁵⁷⁴*

Guillaume de Machaut, *Ma fin est mon commencement*

⁵⁷⁴ Ms. Fr. 22546, f. 153^r.

5.1. Construire et déconstruire la forme

Les différents chapitres de ce travail ont été ponctués de synthèses permettant de rassembler et de confronter les observations faites au cours des analyses. Les pages qui suivent se veulent être à la fois un ultime résumé de ces notions et une réflexion finale – et cependant ouverte – sur les questions de structure musicale telles qu’elles ont été abordées dans cette recherche.

L’étude des *formes fixes* et des refrains a permis de repérer certains éléments de la structure musicale liés à des structures du passé, et de démontrer leur évolution. Manifestement, ces éléments formels sont issus des *formes fixes* et des *chansons rustiques*, et prennent place soit dans une dynamique musicale, soit dans une dynamique littéraire. Dans ces deux cas, cette manifestation formelle peut être patente ou latente, empruntant directement ou indirectement à des usages précis. Enfin, il est important de mentionner la présence d’un multiple phénomène d’hybridation. Une hybridation des formes, tout d’abord, empruntant des éléments de tendances diverses – le terme d’hybridation est ici quelque peu malheureux, car il s’agit moins d’œuvres ‘recomposées’ que d’œuvres nouvelles. Mais cette hybridation se manifeste aussi au niveau de la consommation, car tant des poèmes que des chansons suivant des formes considérées comme anciennes continuent d’être publiés.

L’analyse menée à propos des ‘modèles structurels’ de la chanson a cherché à définir les différentes normes formelles du genre, en démontrant tout d’abord son inscription dans le cadre socio-culturel de la Renaissance française. A partir d’écrits théoriques et musicologiques, un outil d’analyse a été mis en place sur la base des considérations rhétoriques, usant de schémas de tripartition structurelle – passablement éprouvée avec d’autres genres que la chanson, cette méthode a ici été affinée et utilisée de manière systématique. Plusieurs constats ont été tirés à partir des résultats obtenus. Tout d’abord, si des standards apparaissent dans les constructions respectives de chacune des trois catégories de la tripartition (*exorde*, *corps*, *péroraison*), la part d’originalité, bien que minoritaire, est non-négligeable. Ensuite, sur les vingt-quatre catégories de la tripartition structurelle définies dans ce travail, il apparaît que quelques-unes concernent des taux importants de chansons. Cependant, considérant la somme des schémas minoritaires formant un nombre élevé de chansons (plus d’un tiers), il apparaît évident que les choix structurels originaux deviennent une norme en eux-mêmes. Enfin, la diversité des schémas structurels provient notamment de la diversité des compositeurs : si certains sont hétérogènes dans leurs choix formels, d’autres sont très homogènes ; globalement, les compositeurs observés semblent se limiter à quelques catégories. En regard de l’entier de ces éléments, il apparaît que la diversité formelle est, dans le cadre de la chanson, si importante qu’elle en devient une norme structurelle.

Il s’avère que les oppositions faites entre les différentes catégories de musique profane (*formes fixes*, *chanson rustique*, *chanson nouvelle*, etc.), de même que la dichotomie établie entre préceptes structurels rigides et liberté formelle, révèlent des frontières en réalité extrêmement perméables et difficilement définissables. En étudiant cet espace flou de manière moins taxinomique et plus qualitative, le dernier chapitre d’analyse a démontré la porosité qui existe entre ces pôles habituellement traités en opposition ; en regard de la production des années précédentes, la chanson se définit ainsi moins par sa rupture que par sa mutation. Au sein de

ces analyses, le concept de *varietas* a démontré se déployer dans la chanson, et ce autant dans des phénomènes de mise en cohérence du répertoire que de distanciations formelles.

Enfin, pour commenter brièvement la méthode d'analyse globale qui a prévalu dans ce travail, on notera la définition suivante de Nattiez quant au structuralisme :

il n'y a, d'un point de vue empirique, d'analyse structurale au sens rigoureux du terme, que si l'on se donne comme objectif de décrire par un ensemble de règles – ce sont elles qui sont constitutives de la structure – le fonctionnement immanent d'un objet considéré comme un système plus ou moins défini. [...] le degré de précision et de validité d'une description structurale dépend de la combinaison de deux facteurs : la possibilité de vérifier la théorie de l'objet étudié, c'est-à-dire sa description structurale, et le caractère défini ou indéfini de l'objet-système.⁵⁷⁵

Dans le présent travail, les différentes grilles d'analyse ont été constituées selon le croisement d'informations d'origines diverses, à savoir des sources théoriques temporellement proches du répertoire étudié, des travaux musicologiques préalablement effectués, et un nombre conséquent de chansons de la période 1528-1552, constituant le corpus principal de cette recherche. De ce fait, ces grilles participent elles-mêmes à la vérification et à la définition de l'objet étudié. La construction du parcours analytique de ce travail part donc d'un concept structuraliste, dans le sens que lui donne Ricœur selon les quatre critères suivants :

travailler sur un corpus déjà constitué, arrêté, clos [...] ; établir des inventaires d'éléments et d'unités ; placer ces éléments ou unités dans des rapports d'opposition [...] ; établir une algèbre ou une combinatoire de ces éléments et de ces couples d'opposition.⁵⁷⁶

Si le corpus n'était pas préalablement constitué, il a été démontré qu'il est similaire à des corpus plus anciens employés dans des recherches sur le même répertoire ; par ailleurs, il faut comprendre ici que le corpus constitué détermine un corpus qui n'est plus en mouvement au moment de l'analyse structurale, ce qui correspond tout à fait au présent travail. L'établissement d'inventaires et l'analyse de leurs rapports sont évidents, bien que, ainsi qu'il a été mentionné, l'exhaustivité reste difficile à atteindre ; cependant, la mise en place de critères simples, définis et vérifiables, a permis la mise en lumière d'un nombre important de données structurales déterminant (ou déterminées par) la chanson.

⁵⁷⁵ NATTIEZ, 2003, p. 12.

⁵⁷⁶ RICŒUR, 1967, p. 801.

5.2. Les limites de l'analyse structurelle, révélatrices de nouvelles interrogations

La partie introductive de ce travail⁵⁷⁷ a mis en avant les difficultés de l'analyse musicale lorsque celle-ci est confrontée à un répertoire – et donc un cadre non seulement technique et théorique, mais aussi socio-culturel – éloigné, amenant à des risques de biais d'interprétation. Ce dernier fait – dont je serais tenté d'ajouter qu'il est inévitable – n'induit cependant pas nécessairement des résultats problématiques, du moins si l'on considère, ainsi que le propose Eco dans *Les Limites de l'interprétation*, que « mésinterpréter un texte, c'est parfois le décaper de ses interprétations canoniques pour révéler de nouveaux aspects »⁵⁷⁸. Il faut cependant préciser que les « interprétations canoniques », dans le cadre du sujet de ce travail, ne sont pas contemporaines au cadre de production de la musique étudiée, mais concerneraient plutôt l'approche musicologique qui en a été faite notamment à partir du XIX^{ème} siècle. Mais la « mésinterprétation » de la source d'origine elle-même n'est-elle pas, de pareille manière, à même de révéler de nouvelles facettes pouvant alimenter notre compréhension de ce répertoire ? Il semblerait – du moins est-il agréable de le penser – que cela soit un fait, bien que celui-ci comporte le risque d'une trop grande distanciation et d'une perte de sens face à l'objet étudié. Ainsi, après avoir proposé, dans les pages précédentes, un bref résumé des principaux résultats observés dans ce travail, les pages qui suivent s'interrogent, tout d'abord, quant aux limites de la présente recherche, puis proposent quelques ouvertures qui pourraient, non seulement, consolider les approches ci-employées, mais aussi et surtout amener à des considérations plus poussées quant à ce répertoire dans le cadre de recherches futures.

5.2.1. Entre le quantitatif et le qualitatif : choix et heurts méthodologiques et interprétatifs

Il est évident qu'un travail d'analyse se heurte systématiquement à un nombre important de limites en termes d'outils, mais aussi d'interprétations. Celles-ci sont probablement innombrables, aussi j'en distinguerai dans les lignes qui suivent la plus saillante en regard de chaque chapitre de ce travail. Cependant, la confrontation des résultats et des limites (méthodologiques, analytiques, interprétatives) inhérents à tout travail académique conduit au développement de nouvelles questions, qui seront elles-mêmes abordées à la suite de l'exposé des limites de ce travail.

La méthodologie déployée s'est voulue être la plus représentative possible, en mêlant à la fois un corpus principal élaboré de manière statistique sur l'ensemble de la période, et des recueils précis pour chaque thématique étudiée. Le but de cette construction binaire de l'analyse est de contrebalancer, avec un corpus, les manquements de l'autre. Le corpus principal, tout d'abord, concerne un échantillon très restreint d'un répertoire établi sur la durée, courant ainsi deux risques majeurs : le premier est de déconsidérer certains faits moins visibles dans l'ensemble mais tout aussi importants (par exemple, certains types de textes qui auraient échappé à la

⁵⁷⁷ Voir : chapitre 1.1.2.2.

⁵⁷⁸ ECO, 1992, p. 46.

sélection statistique), tandis que le second concerne l'invisibilisation des phénomènes propres à la production musicale (par exemple, les processus éditoriaux). Si ces faits sont en partie gommés par la présence de recueils spécifiques du corpus secondaire, ceux-ci sont en revanche orientés vers un cadre socio-culturel tellement précis qu'ils occultent une vision plus globale du répertoire, fait lui-même cherchant à être réduit par la présence du corpus principal. Mais il reste indéniable que, si la confrontation de ces deux corpus permet de révéler des éléments tangibles et des tendances vérifiables, ceux-ci ne sont qu'un regard posé de loin, entre le 'trop' et le 'trop peu' précis, sur la réalité d'un répertoire foisonnant. Un élément, encore, reste problématique dans la formation du corpus principal. Pour cette période, d'autres corpus existent, qui ont été formés cependant par une sélection 'humaine' – ce qui n'enlève rien à leur pertinence, ainsi qu'il a été démontré en regard des chansons sélectionnées par Ouvrard dans le cadre de sa thèse.⁵⁷⁹ Afin de proposer une approche différente et neutre du point de vue de l'analyste, le présent travail a donc construit son corpus principal de manière statistique, en partant d'un recueil de textes mis en musique, et publié par Lotrian dans les années 1540. Cependant, un ouvrage aussi défini est indéniablement inscrit dans un cadre précis ayant un impact évident sur sa formation propre : il serait en effet illusoire de prétendre que les choix textuels opérés par Lotrian ne répondent pas à des implications socio-culturelles ; on pourrait penser, en premier lieu, au public de destination de cette anthologie, qui a sans nul doute influencé la sélection des textes. Encore une fois, les analyses menées à partir de ce corpus, si elles restent pertinentes, n'en demeurent par conséquent pas moins le fruit d'un regard précis porté sur un répertoire aux enjeux vastes et ardu à approcher dans leur ensemble.

Ces dernières considérations impactent directement les limites à observer dans le cadre du chapitre consacré aux *formes fixes* et aux refrains. En effet, l'anthologie de Lotrian étant le résultat d'un choix orienté, la proportion de textes à refrain qui y apparaît n'est pas nécessairement représentative de l'entier de la période concernée par ce travail. De plus, ce type de sélection ne prend pas en considération les réalités individuelles des compositeurs. A titre d'exemple, prenons simplement le fait des chansons descriptives de Janequin, très en vogue en son temps, de formes musicales et poétiques particulières, qui cependant n'apparaissent pas dans la sélection de Lotrian ; écartées ainsi, elles ne sont pas considérées dans le corpus principal de ce travail, et ce malgré leur importance pour le répertoire. Concernant le refrain, une autre distorsion a découlé du corpus principal. Les pièces analysées ont révélé des éléments très proches des *formes fixes* ; en revanche, les structures tributaires d'autres types de compositions – en particulier les *chansons rustiques* – n'y ont que peu été observées ; ce manquement a été contrebalancé par l'étude, notamment, du recueil de chansons consacré à Josquin, mais aussi de la première publication de *chansons nouvelles* d'Attaignant en 1528. Mais une fois encore l'analyse des structures à refrain telle qu'elle est présentée en regard du corpus principal ne reflète qu'un aspect parmi d'autres, dont l'apparente prépondérance se doit donc d'être nuancée. Un aspect est cependant certain : les *formes fixes* ont laissé des marques structurelles dans les compositions musicales, et les adaptations et le parcours de celles-ci sont observables au travers des décennies.

⁵⁷⁹ Voir à ce sujet : chapitre 1.2.2.1.4

Dans le chapitre consacré aux ‘modèles structurels’ de la chanson, il a précisément été question de déceler des phénomènes observables et quantifiables. L’outil mis en place a été construit selon une terminologie en vogue au XVI^{ème} siècle et dans la littérature musicologique ; cependant, les concepts de tripartition structurelle dont il est question sont principalement employés pour des genres autres que la chanson, bien que certains auteurs les utilisent parfois, mais de manière assez vague, pour ce répertoire précis. Quoi qu’il en soit, la méthodologie développée pour l’analyse de ces questions résulte d’une adaptation se situant entre les concepts théoriques susmentionnés et des réalités structurelles observables dans la chanson. Il en résulte trois principales imperfections. Tout d’abord, la délimitation des différentes sections n’est pas toujours aisée. Si la théorie semble indiquer que les instants charnières sont délimités par des cadences, ceci ne suffit pas toujours à marquer la fin d’une section introductive ou le début d’une section finale ; dans plusieurs situations, des choix au ‘cas par cas’ doivent être établis en prenant en considération divers paramètres (cadentiels, mais aussi poétiques, ou répondant à d’autres composantes de la forme musicale). Ensuite, il faut bien admettre qu’une telle typologie formelle n’est pas entièrement adaptée à certaines structures musicales ; pour n’en retenir qu’un élément, les chansons intégrant des refrains centraux semblent, du fait de cette réapparition musico-poétique interne relevant généralement des *formes fixes* du passé, appartenir à une autre logique discursive. Enfin, une telle taxinomie des éléments de structure, définissant qui plus est de larges sections, amène inévitablement à une simplification – cependant nécessaire – de phénomènes complexes rendant un sentiment quelque peu faussé d’homogénéité ; à noter, par ailleurs, que trois éléments n’ont pas été pris en compte dans la mise en place de cette méthodologie, à savoir une échelle des degrés de variations, la présence d’une coda, et la réapparition de matériel de l’*exorde* dans la *péroration*. Cet outil demande donc à être complété ; cependant, il n’en a pas moins rendu possible une première approche pertinente du répertoire, permettant notamment la mise en avant d’éléments saillants par la comparaison de chansons ou d’échantillons de chansons.

Si la rigidité de la méthode analytique fut à la source des limites en ce qui concerne les ‘modèles structurels’ de la chanson, c’est précisément l’absence d’un tel outil qui a manqué à la dernière partie de ce travail, concernant les questions de liberté d’écriture. En effet, s’il a été démontré que la chanson s’inscrit pleinement dans les idées de son temps, notamment – pour ce qui concerne les questions compositionnelles – par son importante considération de la *varietas*, un réel outil d’analyse a manqué en regard de ce dernier concept. De plus, par son aspect qualitatif, ce chapitre s’est limité à donner quelques exemples parmi les plus parlants, à défaut d’établir une taxinomie ou de donner les procédés les plus représentatifs. Pour ce faire, l’établissement d’une grille d’analyse aurait été nécessaire, mais aurait induit les lacunes précédemment évoquées dues à une trop grande volonté quantitative. A noter cependant que ce ‘manquement quantitatif’ a été, pour ce chapitre, quelque peu gommé par l’analyse du corpus secondaire.

En définitive, les choix opérés dans ce travail de recherche sont porteurs à la fois de ses forces et de ses faiblesses. D’une part, l’approche quantitative tend à occulter, en misant sur des traits saillants, des spécificités non moins importantes, mais passées sous le silence des choix méthodologiques ; d’autre part, la dimension qualitative, en s’arrêtant sur des aspects précis, rend difficiles les conclusions générales. Si l’arbre cache la forêt et que la forêt ne permet pas de voir l’arbre, il est peut-être bon de les observer tous deux afin d’acquérir une vision

d'ensemble. Ce sont probablement ces deux aspects, mélangés – le quantitatif et le qualitatif, le corpus représentatif et les recueils spécifiques – qui permettent l'approche la plus complète, bien qu'irréremédiablement lacunaire, de la notion de structure musicale.

5.2.2. Au-delà des résultats : de nouvelles questions

Les interrogations apparaissant au cours du développement d'un travail de recherche sont innombrables ; ainsi, comme pour les pages précédentes, le commentaire qui suit se concentrera sur la proposition la plus importante pour chacun des trois chapitres analytiques – la méthodologie est ici mise de côté afin de concentrer le commentaire sur les apports principaux de la présente étude – de ce travail.

Le chapitre consacré aux chansons à refrain a brièvement approché la question de la *chanson rustique*, qui mériterait cependant d'être plus approfondie. Ce fait résulte d'un double processus, à la fois voulu et imposé. L'idée première de ce travail était de partir des structures induites par les *formes fixes* ; la volonté était donc de mettre l'accent sur ce phénomène en particulier, au risque d'occulter quelque peu d'autres sources d'influences. De plus, le choix du recueil poétique à l'origine du corpus musical s'est porté sur un ouvrage dont les sources littéraires sont principalement proches de la cour ; ce fait a en lui-même imposé une présence plus importante des structures à refrain trouvant leurs origines dans les *formes fixes* plutôt que dans la *chanson rustique*. Cette dernière n'a toutefois pas été complètement occultée, et certaines considérations ont été abordées lorsque les pièces du corpus le permettaient. Cependant, devant la multiplicité des formes que peut prendre la *chanson rustique*, et son indéniable inscription dans le champ d'influences du genre global de la chanson, il serait pertinent de pousser plus avant les investigations concernant les structures à refrain pouvant prendre place entre ces deux genres.

A la fin du chapitre dévolu à ce qui a été nommé un 'modèle structurel' pour la chanson, une brève approche par compositeur a été proposée, en comparaison aux résultats obtenus sur l'entier du corpus. Il semblerait, considérant les premières données établies, que cette entreprise soit particulièrement instructive : face à une norme, l'approche par compositeur permet en effet de distinguer les particularités de celui-ci. Dans le cadre de la présente recherche, cette méthode n'a cependant été déployée qu'à partir d'un échantillon de pièces pour les compositeurs concernés ; pour mener à bien une telle investigation, le travail de détermination structurelle typologique devrait être entrepris sur l'entier de la production de ces compositeurs, afin de mener une comparaison à large échelle. Ainsi, la méthodologie mise en place dans ce chapitre et les données obtenues ont non seulement permis d'éclaircir certains points concernant la dimension structurelle des chansons en général, mais il s'avère de plus qu'un tel outil (tant les résultats obtenus sur l'ensemble du corpus que la méthode mise en place en elle-même) est absolument réutilisable de manière pertinente pour d'autres types d'analyses – il a été ici proposé de mener ces dernières pour des compositeurs en particulier, mais il est tout à fait imaginable d'entreprendre le même type de recherche pour d'autres catégories définies, comme par exemple une surface géographique ou une ère temporelle précise.

Le dernier chapitre analytique de ce travail fut, cela a déjà été dit, particulièrement épineux quant aux questions méthodologiques, et délicat en regard des interprétations et des résultats

obtenus. Il reste, d'une part, difficile de mesurer le degré de variation ; effectivement, peut-on vraiment considérer un infime changement (une ornementation, un mouvement cadentiel, etc.) comme étant un élément suffisant pour parler de variation ? D'autre part, est-il encore pertinent de parler de *varietas* lorsque les éléments entrant en jeu sont très discutables du point de vue de leur reconnaissance et de leur filiation ? Evidemment, entre ces deux pôles, existe une échelle analytique graduelle, qui demande cependant encore à être mise en place. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que les musiciens eux-mêmes ornementaient leurs parties qui, écrites, pouvaient être similaires. Dès lors, bien que certaines sections de chansons pussent être composées de manière identique, leur exécution était en proie à des variations. Les paramètres à prendre en considération pour l'établissement d'une typologie de la variation sont donc multiples, et concernent aussi bien des aspects compositionnels que des techniques liées à l'exécution. Ce travail a donc non seulement permis d'éclaircir certaines caractéristiques formelles des chansons, mais aussi de soulever quelques questions restant encore à explorer – pour ces dernières, des pistes ou des outils ont été proposés. Si elle ne permet pas de parfaite catégorisation structurelle de la chanson française du XVI^{ème} siècle, cette étude propose donc un regard à la fois constructeur et ouvert sur les questions structurelles, qui n'ont de cesse de se redéfinir en fonction des angles d'analyse choisis.

5.3. Epilogue : étudier la chanson française au XXI^{ème} siècle

La conclusion de ce travail a apporté, comme pour toute recherche, son lot de résultats, de limites et de questions. Qu'il me soit permis, en guise d'épilogue, de laisser quelque peu de côté les considérations analytiques de cette étude pour discuter en quelques lignes de l'inscription du répertoire ci-analysé dans le vaste domaine qu'est le genre de la chanson, et de l'importance de ce dernier au sein de la recherche scientifique actuelle.

Concernant spécifiquement la chanson de la Renaissance, en plus des approches musicologiques, des chercheurs et chercheuses d'autres disciplines, comme la littérature, se sont récemment penchés sur des questions inhérentes à ce genre ; c'est le cas par exemple de Stéphane Partiot, qui a rédigé une thèse de doctorat à propos des paroliers imprimés dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle⁵⁸⁰, ou d'Abigaël MacRitchie, qui s'intéresse aux textes imprimés des éditions d'Attaignant⁵⁸¹. L'historien de l'art Ueli Kaufmann a quant à lui consacré un article aux questions typographiques entourant l'activité de Jacques Moderne⁵⁸². Durant mon parcours doctoral, j'ai eu la chance de rencontrer ces trois scientifiques, qui ont alimenté ma réflexion – je les en remercie. Outre l'activité académique, le répertoire de la chanson du XVI^{ème} siècle continue aussi d'animer les intérêts des musiciens ; l'ensemble *Clément Janequin* a récemment publié un disque consacré aux chansons de Josquin parues chez Susato en 1545⁵⁸³ ; l'ensemble suisse *Thélème* a quant à lui publié des enregistrements dévolus à Clément Janequin, Claude le Jeune ou Josquin Desprez⁵⁸⁴. Ces exemples, choisis parmi d'autres, démontrent bien l'intérêt actuel porté par les différents champs de recherche et de l'interprétation quant à la chanson du XVI^{ème} siècle.

Bien au-delà de la période de la Renaissance, la chanson française est aujourd'hui étudiée à travers le prisme des différents siècles de l'histoire de la musique ; on notera par exemple l'émergence de la cantologie – plutôt orientée vers la chanson française du XX^{ème} siècle –, notamment sous l'impulsion de Stéphane Hirschi⁵⁸⁵, dont la thèse fut consacrée à Jacques Brel⁵⁸⁶. Dernièrement, Jean Vignes a par ailleurs créé un séminaire⁵⁸⁷ nommé *L'air du temps*, dont l'objectif est le suivant :

Le séminaire vise à réunir au cœur de Paris des spécialistes de disciplines diverses (littératures, histoire, musicologie, sociologie, etc.) intéressés par la chanson, ses métamorphoses, ses enjeux politiques, sa place dans les mémoires, notamment dans l'historiographie, des origines à nos jours.⁵⁸⁸

⁵⁸⁰ Voir : PARTIOT, 2021, consulté le 31.01.2022.

⁵⁸¹ J'avais notamment assisté à la conférence suivante : MACRITCHIE, 2019.

⁵⁸² Voir : KAUFMANN, 2022.

⁵⁸³ ENS. CLÉMENT JANEQUIN, 2021. Il a par ailleurs spécifiquement été question de cette publication de Susato dans ce travail ; voir : chapitre 2.3.

⁵⁸⁴ ENS. THÉLÈME, 2017 ; ENS. THÉLÈME, 2019 ; ENS. THÉLÈME, & XASAX, 2020 ; ENS. THÉLÈME, 2021.

⁵⁸⁵ Voir : HOUBRON, 2010, p. 12.

⁵⁸⁶ HIRSCHI, 1995. Cet ouvrage est la publication d'un doctorat ayant pour titre *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel, Essai de cantologie appliquée* ; voir : HOUBRON, 2010, p. 14.

⁵⁸⁷ Accompagné d'un site internet régulièrement documenté : L'AIR DU TEMPS.

⁵⁸⁸ L'AIR DU TEMPS, <https://airdutemps.hypotheses.org/a-propos>, consulté le 26 janvier 2021.

Au travers de ces démarches, la chanson française s'inscrit donc dans un phénomène de recherche plus global, tant concernant les champs d'investigation que les périodes concernées – la chanson ne semble donc pas être un sujet d'étude cloisonné, mais apparaît comme un réel champ disciplinaire.

A cet égard, si le présent travail s'est spécifiquement penché sur une période précise de la chanson française dans une perspective essentiellement musicologique, d'autres champs disciplinaires ont ponctuellement été conviés dans l'approche de certaines questions. De manière plus globale, en parallèle de la présente recherche, j'ai rédigé plusieurs articles⁵⁸⁹, donné des conférences diverses⁵⁹⁰ et présenté des posters⁵⁹¹ sur des sujets attenants à la chanson. Si dans la plupart des cas ces interventions étaient liées au XVI^{ème} siècle, une conférence a porté sur l'identité bretonne dans la musique Punk⁵⁹², et une conférence⁵⁹³ et un article⁵⁹⁴ se sont intéressés au parcours d'un chanteur suisse au sein des luttes indépendantistes jurassiennes durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Bien que je n'aie pas directement croisé, à l'instar de ce qui a été cité précédemment, différentes époques de la chanson dans un travail en particulier, la somme de ces investigations s'inscrit elle-même dans une dynamique de recherche globale portée par un intérêt pour la chanson au sens large.

Enfin, en guise de postlude et pour clore ce travail de manière conforme avec ce qui a été écrit dans cet épilogue, qu'il me soit permis de retranscrire quelques vers tirés de *L'âme des poètes*, chanson enregistrée en 1951 par Charles Trenet :

Longtemps, longtemps, longtemps
Après que les poètes ont disparu
Leurs chansons courent encore dans les rues.

Plus de vingt ans après la mort de leur auteur, les chansons de Josquin étaient rééditées et consommées. Un demi-millénaire après la production de la 'génération de 1528', beaucoup de compositeurs et de leurs pièces sont chantés, étudiés, écoutés, enregistrés, etc. Aujourd'hui, sans cesse, scientifiques, musicologues, musiciens et mélomanes travaillent à comprendre toujours mieux, sous des angles nouveaux et parfois audacieux, le riche répertoire de la chanson française du XVI^{ème} siècle. Entre certitudes reconsidérées, idées nouvelles et trouvailles fortuites, ce répertoire continue de démontrer sa richesse foisonnante.

⁵⁸⁹ VALLAT, 2019a ; VALLAT, [non publié].

⁵⁹⁰ VALLAT, 2018b ; VALLAT, 2019b ; VALLAT, 2019c ; VALLAT, 2019e ; VALLAT, 2020.

⁵⁹¹ VALLAT, 2019d ; VALLAT, 2021a.

⁵⁹² VALLAT, 2018a.

⁵⁹³ VALLAT, 2021b.

⁵⁹⁴ VALLAT, 2022.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES ET MONOGRAPHIES

- ABROMONT, & DE MONTALEMBERT,
2010 ABROMONT, Claude, & DE MONTALEMBERT, Eugène, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.
- ADAMS, 1977 ADAMS, Courtney, « Some Aspects of the Chanson for Three Voices during the Sixteenth Century », *Acta Musicologica*, vol. 49, n° 2, 1977, pp. 227-250.
- AGNEL, & FREEDMAN,
2001 AGNEL, Aimé, & FREEDMAN, Richard, « Certon, Pierre », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05308>.
- ANDERSON, & ROESNER,
2001 ANDERSON, Gordon A., & ROESNER, Edward H., « Ars Antiqua [Ars Veterum, Ars Vetus] (Lat. : 'old art') », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01356>.
- APEL, 1954 APEL, Willi, « Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 7, n° 2, 1954, pp. 121-130.
- ARLT, 2001 ARLT, Wulf, « Jehannot de l'Escurel », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14242>.
- ARMSTRONG, 2000 ARMSTRONG, Adrian, *Technique and Technology. Script, Print, and Poetics in France 1470-1550*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- BALSAMO, 2011 BALSAMO, Jean, « Le prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, pp. 307-332.
- BARONI, 2006 BARONI, Mario, « Styles et mutations stylistiques », in : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 53-70.
- BARTHES, 2014 BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Points essais, 2014 (Paris, Seuil, 1957).
- BARTHES, 1985 BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- BEJCZY, 2017 BEJCZY, István, « L'utopie sociale et politique », in : KUSHNER, Eva (éd.), *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*,

- vol. 2, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2017, pp. 461-469.
- BENT, 2006 BENT, Margaret, « Elites culturelles et polyphonie », in : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 312-339.
- BERGER, 1987 BERGER, Karol, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- BERNSTEIN, 1965 BERNSTEIN, Lawrence F., « Claude Gervaise as Chanson Composer », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 18, n° 3, 1965, pp. 359-381.
- BERNSTEIN, 1969 BERNSTEIN, Lawrence F., « The Cantus-Firmus Chansons of Tylman Susato », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 22, n° 2, 1969, pp. 197-240.
- BERNSTEIN, 1973 BERNSTEIN, Lawrence F., « 'La Courone et fleur des chansons a troys' : A Mirror of the French Chanson in Italy in the Years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 26, n° 1, 1973, pp. 1-68.
- BERNSTEIN, 1978 BERNSTEIN, Lawrence F., « The 'Parisian Chanson' : Problems of Style and Terminology », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 31, n° 2, 1978, pp. 193-240.
- BERNSTEIN, 1982 BERNSTEIN, Lawrence F., « Note on the Origin of the Parisian Chanson », *The Journal of Musicology*, vol. 1, n° 3, 1982, pp. 275-326.
- BERNSTEIN, 1994 BERNSTEIN, Lawrence F., « *Ma bouche rit et mon cueur pleure* : A Chanson a 5 Attributed to Josquin des Prez », *The Journal of Musicology*, vol. 12, n° 3, 1994, pp. 253-286.
- BERNSTEIN, 2000 BERNSTEIN, Lawrence F., « Chansons for Five and Six Voices », in : SHERR, Richard (éd.), *The Josquin Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 393-422.
- BERNSTEIN, 2016 BERNSTEIN, Lawrence F., « Chanson : III. Ca. 1520 bis ca. 1600 », *MGG Online*, 2016 (1995), URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45623>.
- BLACKBURN, 1976 BLACKBURN, Bonnie J., « Josquin's Chansons : Ignored and Lost Sources », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 29, n° 1, 1976, pp. 30-76.

- BLUTEAU, 1993 BLUTEAU, Olga, *L'art de la parodie dans les Meslanges de Pierre Certon (1570)*, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1993.
- BOUCAUT-GRAILLE, 2007 BOUCAUT-GRAILLE, Audrey, *Les imprimeurs de musique parisiens et leurs publics : 1528-1598*, vol. 1, Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Tours, Université François Rabelais, C.E.S.R., Tours, 2007.
- BOUCAUT-GRAILLE, 2013 BOUCAUT-GRAILLE, Audrey, « La diffusion imprimée des chansons de Clément Janequin », in : HALÉVY, Olivier, HIS, Isabelle, & VIGNES, Jean (éd.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société Française de Musicologie, 2013, pp. 35-51.
- BROBECK, 1995 BROBECK, John T., « Musical Patronage in the Royal Chapel of France under Francis I (r. 1515-1547) », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 48, n° 2, 1995, pp. 187-239.
- BROBECK, 1998 BROBECK, John T., « Style and Authenticity in the Motets of Claudin de Sermisy », *The Journal of Musicology*, vol. 16, n° 1, 1998, pp. 26-90.
- BROOKS, 2013 BROOKS, Jeanice, « Le corps chantant : Janequin et l'obscénité à la Renaissance », in : HALÉVY, Olivier, HIS, Isabelle, & VIGNES, Jean (éd.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société Française de Musicologie, 2013, pp. 269-283.
- BROTHERS, 1981 BROTHERS, Thomas D., « Two 'Chansons Rustiques à 4' by Claudin de Sermisy and Clément Janequin », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34, n° 2, 1981, pp. 305-324.
- BROWNA, 2001a BROWN, Alan, « Galliard », in : SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, Londres, Macmillan, 2001a, pp. 449-451.
- BROWNA, 2001b BROWN, Alan, « Galliard », *Grove Music Online*, 2001b, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10554>.
- BROWNA, 2001c BROWN, Alan, « Pavan », in : SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, Londres, Macmillan, 2001c, pp. 249-252.
- BROWNH, 1959 BROWN, Howard Mayer, « The 'Chansons rustique' : Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 12, n° 1, 1959, pp. 16-26.

- BROWNH, 1962 BROWN, Howard, « The *Chanson Spirituelle*, Jacques Buus, and Parody Technique », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 15, n° 2, 1962, pp. 145-173.
- BROWNH, 1964 BROWN, Howard Mayer, « The genesis of a style : The Parisian Chanson, 1500-1530 », in : HAAR, James, *Chanson & Madrigal*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1964, pp. 1-36.
- BROWNH, 1994 BROWN, Howard, Mayer, « 'Ut Musica Poesis': Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century », *Early Music History*, vol. 13, 1994, pp. 1-63.
- BROWN, & WILKINS, 1980 BROWN, Howard Mayer, & WILKINS, Nigel, « Chanson : 3. 1525 to the mid-16th Century », in : SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, Londres, Macmillan, 1980, pp. 140-143.
- BUNEL, 2016 BUNEL, Guillaume, *Les fugae dans l'œuvre de Josquin Desprez : inventaire et confrontation des sources*, Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Saint-Etienne, Université Jean-Monnet, Saint-Etienne, 2016.
- BURNEY, 1789 BURNEY, Charles, *A General History of Music*, vol. 3, London, For the Author, 1789.
- BUTT, 2001 BUTT, John, « Authenticity », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46587>.
- CAPLIN, 1998 CAPLIN, William E., *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.
- CAUCHIE, 1924 CAUCHIE, Maurice, « Les deux plus anciens recueils de chansons polyphoniques imprimés en France », *Revue de Musicologie*, vol. 5, n° 10, 1924, pp. 72-76.
- CAZAUX, 2002 CAZAUX, Christelle, *La musique à la cour de François Ier*, Paris, Tours, Ecole Nationale des Chartes, Programme 'RICERCAR', 2002.
- CAZAUX-KOWALSKI, 2017 CAZAUX-KOWALSKI, Christelle, « La Musique et l'Image de François I^{er}. Quelques réflexions autour de *La Guerre* de Clément Janequin », in : PETEY-Girard, Bruno, POLIZZI, Gilles, & TRAN, Trung (éd.), *François I^{er} imaginé. Actes du colloque de Paris organisé par l'association Renaissance-Humanisme-Réforme et par la Société Française d'Etude du Seizième Siècle (Paris, 9-11 avril 2015)*, Genève, Droz, 2017, pp. 249-268.

- CAZEAUX, & BROBECK, 2015 CAZEAUX, Isabelle, & BROBECK, John T., « Sermisy [Cermisy, Sermizy, Sermysy, Sernisy, Servyzy], Claudin [Claude] de », *Grove Music Online*, 2015 (2001), URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25468>.
- CHAILLON, 1953 CHAILLON, Paule, « Le chansonnier de François (Ms. Harley 5242, Br. Mus.) », *Revue de Musicologie*, t. 35, n° 105/106, 1953, pp. 1-31.
- CHIU, 2017 CHIU, Remi, *Plage and Music in the Renaissance*, Cambridge (UK), New York, Cambridge University Press, 2017.
- CHOUVEL, 2006 CHOUVEL, Jean-Marc, *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- CHRISTENSEN, 1993 CHRISTENSEN, Thomas, « Music Theory and Its Histories », in : HATCH, Christopher, & BERNSTEIN, David W. (éd.), *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 9-39.
- CHRISTENSEN, 2019 CHRISTENSEN, Thomas, « Music Theory and Pedagogy », in : FENLON, Iain, & WISTREICH, Richard, *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 414-438.
- COUCHMAN, 1980 COUCHMAN, Jonathan Paul, « The Lorraine Chansonnier : Antoine de Lorraine and the Court of Louis XII », *Musica Disciplina*, vol. 34, 1980, pp. 85-157.
- CYRUS, 2002 CYRUS, Cynthia J., « The Annotator of the Lorraine Chansonnier and His Taste in Accidentals », *Early Music*, 2002, vol. 30, n° 2, pp. 189-200.
- DAUVOIS, 2000 DAUVOIS, Nathalie, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- DENNIS, 2019 DENNIS, Flora, « Interior Spaces for Music », in : FENLON, Iain, & WISTREICH, Richard (éd.), *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2019, pp. 260-287.
- D'HALLUIN, 2007 D'HALLUIN, Astrid Friestedt, « Le 'texte' du courtisan/courtisan », in : ATHENOT, Éric, & REGNAULD, Arnaud, *(R)apports textuels*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, pp. 145-158, URL : <http://books.openedition.org/puf/r/5005>.

- DOBBINS, 1969/1970 DOBBINS, Frank, « 'Doulce Mémoire' : A Study of the Parody Chanson », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 96, 1969-1970, pp. 85-101.
- DOBBINS, 1974 DOBBINS, Frank, « Jacques Moderne's 'Parangon des Chansons': A Bibliography of Music and Poetry at Lyon 1538-1543 », *R.M.A. Research Chronicle*, n° 12, 1974, pp. 1-90.
- DOBBINS, 2001a DOBBINS, Frank, « François I [François de Valois ; Francis I], King of France », *Grove Music Online*, 2001a, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10136>.
- DOBBINS, 2001b DOBBINS, Frank, « Valois », *Grove Music Online*, 2001b, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28953>.
- DOBBINS, 2001c DOBBINS, Frank, « La varietas dans la musique de la renaissance », in : *La varietas à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001c, URL : <https://books.openedition.org/enc/1089>.
- DOBBINS, 2006 DOBBINS, Frank, « Strophic and Epigrammatic Forms in the French Chanson and Air of the Sixteenth Century », *Acta Musicologica*, vol. 78, 2006, pp. 197-234.
- DOBBINS, 2013 DOBBINS, Frank, « Janequin, Marot, Rabelais et la musique verbale », in : HALÉVY, Olivier, HIS, Isabelle, & VIGNES, Jean (éd.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société Française de Musicologie, 2013, pp. 287-316.
- DOBBINS, & FREEDMAN, 2001 DOBBINS, Frank, & FREEDMAN, Richard, « Garnier », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10679>, consulté le 12 avril 2020.
- DOTTIN, 1984 DOTTIN, Georges, *La chanson française de la Renaissance*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1984.
- DUFOURT, 2012 DUFOURT, Hugues, « Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale », *Cités*, n° 51, 2012, pp. 149-176.
- DUPIRE, 1932 DUPIRE, Noël, *Étude critique des manuscrits et éditions des poésies de Jean Molinet*, Paris, Droz, 1932.
- ECO, 1988 ECO, Umberto, *Le signe, Histoire et analyse d'un concept*, trad. J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Editions Labor, 1988 (Milan, Arnoldo Montatori Editore, 1980).

- ECO, 1992 ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992 (Gruppo Editoriale Fabri, Milan, 1990).
- EDELSTEIN, 1977 EDELSTEIN, Marilyn Manera, « Les origines sociales de l'épiscopat sous Louis XII et François Ier », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 24, n° 2, 1977, pp. 239-247.
- EVEN, 1974/1976 EVEN, Bénédicte, « Jean Guyot de Châtelet, musicien liégeois du XVIème siècle, synthèse et perspectives de recherches », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 28/30, 1974-1976, pp. 112-127.
- FALLOWS, 2001a FALLOWS, David, « Bergerette (i) », *Grove Music Online*, 2001a, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02787>.
- FALLOWS, 2001b FALLOWS, David, « Formes fixes », *Grove Music Online*, 2001b, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09987>.
- FALLOWS, 2009 FALLOWS, David, *Josquin*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009.
- FALLOWS, 2016 FALLOWS, David, « Ballade, Mehrstimmige Ballade des Mittelalters », trad. S. Weiss, *MGG Online*, 2016 (1994), URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14303>.
- FIALA, 2017 FIALA, David, « La création musicale », in : KUSHNER, Eva (éd.), *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*, vol. 2, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2017, pp. 295-312.
- FROBENIUS, 2001 FROBENIUS, Wolf, « Josquins Chanson Plus nulz regretz. Quellenkritik und Analyse », *Musik und Szene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag*, Saarbrücken, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 2001, pp. 431-453.
- FROMSON, 1991 FROMSON, Michele, « Cadential Structure in the Mid-Sixteenth Century : *The Analytical Approaches of Bernhard Meier and Karol Berger Compared* », *Theory and Practice*, vol. 16, 1991, pp. 179-213.
- FROMSON, 1992 FROMSON, Michele, « A Conjunction of Rhetoric and Music : Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 117, n° 2, 1992, pp. 208-246.
- GALLAGHER, 1998 GALLAGHER, Sean, *Models of Varietas. Studies in Style and Attribution in the Motets of Johannes Regis and his Contemporaries*, Ph.D. dissertation, Harvard University, 1998.

- GÉROLD, 1921 GÉROLD, Théodore, *Le manuscrit de Bayeux : texte et musique d'un recueil de chansons du XV^e siècle*, Strasbourg, Commission des publ. de la Faculté des Lettres, 1921.
- GIARDINA, 2009 GIARDINA, Adriano, *Tomás Luis de Victoria : le premier livre de motets, organisation et style*, Thèse de doctorat, n° L. 677, Genève, Univ. Genève, 2009.
- GRÉVIN, 2008 GRÉVIN, Benoît, « Les mystères rhétoriques de l'État médiéval : L'écriture du pouvoir en Europe occidentale (XIII^e-XV^e siècle) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 63^e année, n° 2, 2008, pp. 271-300.
- GUIDI, 1998 GUIDI, José, « *Vivacità* française et *gravità* espagnole : la casuistique du comportement, et son évolution, dans le *Livre du Courtisan* », in : BAUMGARTNER, Emanuelle, FIORATO, Adelin, & REDONDO, Augustin, *La modernité aux XV^e – XVII^e siècles*, vol. 3, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 105-114.
- GUIDI, 2009 GUIDI, José, « Les propos plaisants dans le deuxième livre du *Courtisan* de B. Castiglione », 2009, URL : <http://journals.openedition.org/italies/2237>, (in : *Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, n° 4/1, *Humour, ironie, impertinence*, 2000, pp. 213-224).
- GUILLOTTEL-NOTHMANN, 2017 GUILLOTTEL-NOTHMANN, Christophe, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques. Le rôle des dissonances dans la cristallisation de la syntaxe harmonique tonale c. 1530-1745*, Norderstedt, publIQation, 2017.
- HAAR, 2001 HAAR, James, « Humanism », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40601>.
- HANDY, 2008 HANDY, Isabelle, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- HEARTZ, 1961 HEARTZ, Daniel, « A New Attaignant Book and the Beginnings of French Music Printing », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 14, n° 1, 1961, pp. 9-23.
- HEARTZ, 1969 HEARTZ, Daniel, *Pierre Attaignant : Royal Printer of Music*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969.
- HEARTZ, & GUILLO, 2001a HEARTZ, Daniel, & GUILLO, Laurent, « Attaignant, Pierre », in : SADIE, Stanley (éd.), *The new Grove. Dictionary of music and musicians*, vol. 2, Londres, Macmillan, 2001a, pp. 146-148.

- HEARTZ, & GUILLO, 2001b HEARTZ, Daniel, & GUILLO, Laurent, « Attaignant, Pierre », *Grove Music Online*, 2001b, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01479>.
- HENNION, & LATOUR, 1996 HENNION, Antoine, & LATOUR, Bruno, « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Les cahiers de médiologie*, 1996, n° 1, pp. 235-241.
- HERTZMANN, 1940 HERTZMANN, Erich, « Trends in the Development of the 'Chanson' in the Early Sixteenth Century », *Papers of the American Musicological Society*, 1940, pp. 5-10.
- HIRSCHI, 1995 HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.
- HIRSHBERG, 2016 HIRSHBERG, Jehoash, « Virelai, Der Niedergang der Form im 15. Jahrhundert », *MGG Online*, 2016 (1998), URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52340>.
- HIS, 1990 HIS, Isabelle, « Les Mélanges musicaux au XVI^e et au début du XVII^e Siècle », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol. 8, 1990, pp. 95-110.
- HOLTZ, 2014 HOLTZ, Grégoire, *Nouveaux aspects de la culture de l'imprimé. Questions et perspectives. XV^e-XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2014.
- HORSLEY, 1959 HORSLEY, Imogene, « The 16th-Century Variation : A New Historical Survey », *JAMS*, vol. 12, 1959, pp. 118-132.
- HOUBRON, 2010 HOUBRON, Delphine, *L'embellie du lieu commun chez Francis Cabrel et Yves Duteil*, Doctorat langue et littérature, littérature française, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2010.
- JACOB, 2014 JACOB, Christian, « Spatial turn », in : JACOB, Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, Marseille, OpenEdition Press, 2014, URL : <https://doi.org/10.4000/books.oep.654>.
- JOSEPHSON, 2001 JOSEPHSON, Nors S., « Ars Subtilior », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01361>.
- JUDD, 2000/2001 JUDD, Cristle Collins, « The Dialogue of Past and Present : Approaches to Historical Music Theory », *Intégral*, vol. 14/15, 2000/2001, pp. 56-63.
- KAUFMANN, 2022 KAUFMANN, Ueli, « A second-rank typographer ? Reassessing Jacques Moderne through his Italic types », in : DUCHAMP, Jean, & KEMP, William (éd.), *Actes du colloque Jacques Moderne : Editeur aux visages multiples*, [à paraître, 2022].

- KENDRICK, 2008 KENDRICK, Laura, « The *Consistori del Gay Saber* of Toulouse », in : VAN DIXHOORN, Arjan, & SPEAKMAN SUTCH, Susie (éd.), *The Reach of the Republic of Letters. Literary and learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, vol. 1, Leiden, Boston, Brill, 2008, pp. 17-32.
- KLINKENBERG, 1996 KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier S.A., 1996.
- KOUTSOBINA, 2008 KOUTSOBINA, Vassiliki, « Readings of Poetry – Readings of music : Intertextuality in Josquin’s ‘Je me complains de mon amy’ », *Early Music*, 2008, vol. 36, n° 1, pp. 67-78.
- KÜHN, 2016 KÜHN, Clemens, « Form », *MGG Online*, 2016 (1995), URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12092>.
- KUSHNER, 2000 KUSHNER, Eva, « La poésie de cour », in : KLANICZAY, Tibor, KUSHNER, Eva, & CHAVY, Paul (éd.), *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*, 2000, vol. 4, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 461-471.
- LANGFORS, 1924 LANGFORS, Arthur, « *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan* (XV. Jahrh.), nach der Berliner Hs. Hamilton 674 herausgegeben von Martin Löpelmann, 1923 », *Romania*, vol. 50, n° 198, 1924, pp. 295-299.
- LESURE, 2016 LESURE, François, « Certon, Pierre », *MGG Online*, 2016 (2000), URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55480>.
- LESURE, MARCEL-DUBOIS, & LABORDE, 2001 LESURE, François, MARCEL-DUBOIS, Claudie, & LABORDE, Denis, « France », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40051>.
- LONG, 2020 LONG, Megan Kaes, *Hearing Homophony. Tonal Expectation at the Turn of the Seventeenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020.
- LUKO, 2008 LUKO, Alexis, « Tinctoris on Varietas », *Early Music History*, vol. 27, 2008, pp. 99-136.
- MACEY, 2003 MACEY, Patrick, « An Expressive Detail in Josquin’s ‘Nymphes, nappés’ », *Early Music*, vol. 31, n° 3, 2003, pp. 400-411.
- MACEY, 2006 MACEY, Patrick, « Rhétorique et sentiments à la renaissance », in : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 436-462.

- MACEY, NOBLE, DEAN, & REESE, 2011 MACEY, Patrick, NOBLE, Jeremy, DEAN, Jeffrey, & REESE, Gustave, « Josquin (Lebloitte dit), des Prez », *Grove Music Online*, 2011 (2001), URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14497>.
- MACKEY, 2002 MACKAY, James S., « Toward a Theory of Formal Function for Renaissance Music », *Indiana Theory Review*, vol. 23, 2002, pp. 99-131.
- MAGRO, 2000 MAGRO, Agostino, « *Varietas* et uniformité dans la messe *L'Homme armé* de Guillaume Dufay », *Musurgia*, vol. 7, n° 1, 2000, pp. 7-28.
- MARGOLIN, 1965 MARGOLIN, Jean-Claude, *Erasme et la musique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1965.
- MARGOT, 2018 MARGOT, Sylvain, *Structure, syntaxe et stemmatologie de la cadence polyphonique dans le rondeau français entre 1250 et 1450*, Thèse soumise dans le cadre des exigences du programme de Maîtrise en Théorie de la Musique, École de Musique, Faculté des Arts, Université d'Ottawa, 2018.
- MARGULIS, 2014 MARGULIS, Elizabeth Hellmuth, *On Repeat : How Music Plays the Mind*, New York, Oxford University Press, 2014.
- MEEÛS, 1994 MEEÛS, Nicolas, « De la forme musicale et de sa segmentation », *Musurgia*, vol. 1, n° 1, 1994, pp. 7-23.
- MEEÛS, 2002 MEEÛS, Nicolas, « Musical Articulation », *Music Analysis*, n° 21, 2002, p. 161-174, trad. en ligne, URL : <http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/Articulation.pdf>.
- MEYER, 2011 MEYER, Leonard B., *Emotion et signification en musique*, trad. Catherine Delaruelle, Arles, Actes Sud, 2011 (The University of Chicago Press, 1956).
- MOE, 1997 MOE, Lawrence, « Pavane », in : FINSCHER, Ludwig, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sach. vol. 7, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, Bärenreiter, Metzler, 1997, pp. 1538-1542.
- MONFERRAN, 2000 MONFERRAN, Jean-Charles, « Le style des arts poétiques en France au XVIe siècle : incursions, réflexions méthodologiques, hypothèses », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol. 18, n° 1, 2000, pp. 55-76.
- NATTIEZ, 2003 NATTIEZ, Jean-Jacques, « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 23, 2003, pp. 10-61.

- NATTIEZ, 2011 NATTIEZ, Jean-Jacques, « Introduction à la pensée musicologique de Leonard B. Meyer. Préface à l'édition française », in : MEYER, Leonard B., *Emotion et signification en musique*, trad. Catherine Delaruelle, Arles, Actes Sud, 2011 (The University of Chicago Press, 1956), pp. 13-45.
- NEVEJANS, 2017 NEVEJANS, Pierre, *Sciences, techniques, pouvoirs et sociétés du XVIe siècle au XVIIIe siècle (Angleterre, France, Pays-Bas/Provinces-Unies et Péninsule italienne)*, Agrégation d'histoire, agrégation de géographie et CAPES d'histoire-géographie, Faculté de Lettres et civilisations, Université Jean Moulin Lyon 3, 2017.
- NORRIS, 2001 NORRIS, Christopher, « Structuralism, post-structuralism », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26993>.
- NOWAK, 2016 NOWAK, Adolf, « Musikästhetik, Geschichte, Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit, Humanismus und Renaissance », *MGG Online*, 2016 (1997), URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50920>.
- OLLIKKALA, 1994 OLLIKKALA, Debra Cairns, « The Use of Cadences to Define Structure in Selected Masses of Palestrina », *The Choral Journal*, vol. 35, n° 1, 1994, pp. 27-32.
- OSTHOFF, 1965 OSTHOFF, Helmut, *Josquin Desprez*, Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1965.
- OUVRARD, 1978 OUVRARD, Jean-Pierre, « 'Pour le rondeau en forme mettre...' : Mon confesseur, rondeau de Clément Janequin », *Revue de Musicologie*, vol. 64, n° 2, 1978, pp. 203-228.
- OUVRARD, 1979 OUVRARD, Jean-Pierre, *La chanson polyphonique franco-flamande autour de 1530-1550 comme lecture du texte poétique*, Université de Tours, C.E.S.R., 1979.
- OUVRARD, 1981 OUVRARD, Jean-Pierre, « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVIe siècle (1528-1550) », *Revue de Musicologie*, vol. 67, n° 1, 1981, pp. 5-34.
- OUVRARD, 1987 OUVRARD, Jean-Pierre, « Du narratif dans la polyphonie au XVIe siècle. Martin menoit son pourceau au marché. Clément Marot, Clément Janequin, Claudin de Sermisy », *Analyse musicale*, 1987, pp. 11-16.
- OUVRARD, 1995 OUVRARD, Jean-Pierre, « La Gélodacrye amoureuse de Claude Pontoux, une pratique ménétrière de la poésie », in : VACCARO, Jean-Michel (éd.), *Le Concert des voix et des instruments à la*

Renaissance. Actes du XXIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Paris, CNRS Editions, 1995, pp. 505-524.

- PARTIOT, 2021 PARTIOT, Stéphane, « *Voulez ouyr une chanson ?* » *Le genre éditorial du parolier imprimé à la Renaissance : études des publications des libraires Bonfons et Rigaud (1548-1597)*, Paris, université Paris Diderot, thèse soutenue le 13 décembre 2021, URL : <http://www.theses.fr/s179507>, consulté le 31.01.2021.
- PERKINS, 1988 PERKINS, Leeman L., « Toward a Typology of the Renaissance Chanson », *The Journal of Musicology*, vol. 6, n° 4, 1988, pp. 421-447.
- PERKINS, 2009 PERKINS, Leeman L. « Ockeghem [Okeghem, Hocquegam, Okegus etc.], Jean de », *Grove Music Online*, 2009 (2001) URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20248>.
- POLK, 2005 POLK, Keith, *Tielman Susato and the Music of his Time : Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2005.
- PORTER, 2011 PORTER, James, « 'Les tons bruyans, graves, doux et divers : 'Piety, Passion, and Musical 'Poesis' in the Chansons of Jean Servin (1578) », *Revue de Musicologie*, vol. 97, n° 2, 2011, pp. 219-268.
- QUITIN, & VANHULST, 2001 QUITIN, José, & VANHULST, Henri, « Guyot (de Châtelet) [Castileti], Jean », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12073>, consulté le 28 août 2019.
- RAGNARD, 1995 RAGNARD, Isabelle, « Eléments pour l'analyse des chansons de Gilles Binchois : cadre poétique et langage musical », *Musurgia*, vol. 2, n° 4, 1995, pp. 34-53.
- RAGNARD, 2013 RAGNARD, Isabelle, « Or sus ! Les chansons françaises descriptives au XIV^e siècle », in : HALÉVY, Olivier, HIS, Isabelle, & VIGNES, Jean (éd.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société Française de Musicologie, 2013, pp. 55-86.
- REANEY, 1952 REANEY, Gilbert, « Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms », *Musica Disciplina*, vol. 6, n° 4, 1952, pp. 155-166.
- REANEY, 1959 REANEY, Gilbert, « The Poetic Form of Machaut's Musical Works : I : The Ballades, Rondeaux and Virelais », *Musica Disciplina*, vol. 13, 1959, pp. 25-41.

- REANEY, 1960 REANEY, Gilbert, « Ars Nova in France », in : HUGHES, Dom Anselm, & ABRAHAM, Gerald (éd.), *New Oxford History of Music*, vol. 3, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1960, pp. 1-30.
- REYNOLDS, 1987 REYNOLDS, Christopher, « Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance : Josquin's 'Plus nulz regretz' », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, n° 1, 1987, pp. 53-81.
- RICE, 1999 RICE, Eric, « Tradition and Imitation in Pierre Certon's Déploration for Claudin de Sermisy », *Revue de Musicologie*, t. 85, n° 1, 1999, pp. 29-62.
- RICŒUR, 1967 RICŒUR, Paul, « La structure, le mot, l'événement », *Esprit*, n° 360, 1967, pp. 801-821.
- RIEMANN, 1894 RIEMANN, Hugo (éd.), *Musik-Lexikon*, Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1894.
- RIEMANN, 1905 RIEMANN, Hugo, « Chanson », in: RIEMANN, Hugo (éd.), *Musik-Lexikon*, Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1905, p. 218.
- RIFKIN, 1997 RIFKIN, Joshua, « Miracles, Motivicity, and Mannerism : Adrian Willaert's *Videns Dominus flentes sorores Lazari* and Some Aspects of Motet Composition in the 1520s' », in : PESCE, Dolores (éd.), *Hearing the Motet : Essays on the Motet of the Middle Age and Renaissance*, New York, Oxford University press, 1997, pp. 243-264.
- RUWET, 1966 RUWET, Nicolas, « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 20, n° 1/4, 1966, pp. 65-90.
- SCHUBERT, 1994 SCHUBERT, Peter, « Authentic Analysis », *The Journal of Musicology*, vol. 12, n° 1, 1994, pp. 3-18.
- SCHWIND, 2016 SCHWIND, Elisabeth, « Klausel und Kadenz : V. Mitte 15. Jahrhundert bis 1600 », *MGG Online*, 2016 (1996), URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51170>.
- SHERR, 2000 SHERR, Richard (éd.), *The Josquin Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- SICARD, 2021 SICARD, Claire, « La Querelle des femmes en paroles et en actes dans *Le Livre du Courtisan* de Castiglione », 2021, URL : <https://clairesicard.hypotheses.org/59>, (in : *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 4, *Le Pouvoir*, U. de Iasi (Roumanie), Dpt de littérature comparée et d'esthétique, 2006, pp. 25-32).

- SMITH, 2011 SMITH, Anne, *The Performance of 16th-Century Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- TACAILLE, 2015 TACAILLE, Alice, *L'air et la chanson : Les paroliers sans musique au temps de François I^{er}*, Paris, Université Paris Sorbonne, 2015.
- TARUSKIN, 2005 TARUSKIN, Richard, *Music from the earliest notations to the sixteenth century*, New York, Oxford University Press, 2005.
- TILMOUTH, 1980 TILMOUTH, Michael, « Through-composed », in : SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, Londres, Macmillan, 1980, p. 794.
- TROTTER, 1960 TROTTER, Robert Moore, « The Chansons of Thomas Crecquillon : Texts and Form », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 14, n° 1, 1960, pp. 56-71.
- UNGER, 1969 UNGER, Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969.
- VAILLANT, 1999 VAILLANT, Pascal, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- VALLAT, 2017 VALLAT, Luc, « Le traitement du rythme dans les chansons à quatre voix de Clément Janequin », *Mémoire de Master présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg*, Fribourg, 2017.
- VALLAT, 2019a VALLAT, Luc, « Mêler pour mieux vendre : les *Six Gaillardes et six Pavaues avec Treze chansons musicales* parues chez Attaignant », *Le Verger – bouquet*, n° 16, 2019a, 22 pp.
- VALLAT, 2022 VALLAT, Luc, « Alexandre Pertuis : la 'chanson jurassienne' durant les luttes séparatistes », *Ecrire l'histoire* [à paraître, 2022a].
- VALLAT, [non publié] VALLAT, Luc, « The French chanson during Francis I's reign: a cultural and political tool », [non publié à ce jour].
- VAN DAMME, 2010 VAN DAMME, Simon, « 'Quasi una taciturnità' : the silence and salience of dissonance according to 16th-century theorists », *Early Music*, vol. 38, n° 2, 2010, pp. 237-247.
- VAN DEN BORREN, 1968 VAN DEN BORREN, Charles, « The french chanson », in : ABRAHAM, Gerald, *New Oxford History of Music*, vol. 4, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1968, pp. 1-32.

- VANHULST, 1993 VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 47, 1993, pp. 81-90.
- VANHULST, 1999 VANHULST, Henri, « Le *Bassus novi prorsus et elegantis libri musici* (1561). Un recueil allemand de motets et de chansons françaises, tant spirituelles que profanes, de compositeurs des anciens Pays-Bas », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 53, 1999, pp. 19-39.
- VAN ORDEN, 1994 VAN ORDEN, Kate, « Imitation and ‘La musique des anciens’. Le Roy & Ballard’s 1572 *Mellange de chansons* », *Revue de Musicologie*, t. 80, n° 1, 1994, pp. 5-37.
- VAN ORDEN, 2006 VAN ORDEN, Kate, « De la cour à la ville : la chanson aux XVe et XVIe siècles », in : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 357-378.
- VAN ORDEN, 2011 VAN ORDEN, Kate, « The Parisian Chanson : Prints and Readers », in : FENLON, Iain, PIPERNO, Franco, VAN ORDEN, Kate, QUONDAM, Amadeo, CECCHI, Paolo, & WISTREICH, Richard, « Imparare, Leggere, comprare musica nell’Europa del cinquecento », *Il Saggiatore musicale*, vol. 18, n° 1/2, 2011, pp. 191-208.
- VAN ORDEN, 2013 VAN ORDEN, Kate, *Music, authorship, and the book in the first century of print*, Berkeley, University of California Press, 2013.
- VAN ORDEN, 2014 VAN ORDEN, Kate, « Chanson and Air », in : HAAR, James (éd.), *European Music, 1520-1640*, Woodbridge, The Boydell Press, 2014 (2006), pp. 193-224.
- VAN ORDEN, 2019 VAN ORDEN, Kate, « Domestic music », in : FENLON, Iain, & WISTREICH, Richard (éd.), *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2019, pp. 335-377.
- VENDRIX, 2017 VENDRIX, Philippe, « La théorie de la musique », in : KUSHNER, Eva (éd.), *L’époque de la Renaissance (1400-1600)*, vol. 2, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2017, pp. 313-330.
- VIGNES, 1997 VIGNES, Jean, « Deuxième partie (1500-1600). II – L’éclat de la Pléiade : un programme ambitieux (1549-1578) », in : JARRETY, Michel (éd.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 101-114.

- VIGNES, 2019 VIGNES, Jean, « Chanter *l'Adolescence clémentine*, ou Marot, Attaignant, Sermisy : la fabrique de quelques tubes de la Renaissance », 2019, URL : <http://journals.openedition.org/babel/5759>, (in : *Babel*, Hors-série Agrégation, 2019, pp. 163-192).
- VISSIÈRE, 2007 VISSIÈRE, Laurent, « Des cris pour rire ? », in : CROUZET-PAVAN, Elisabeth, & VERGER, Jacques (éd.), *La dérision au Moyen Age. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007, pp. 71-89.
- WEGMAN, 2005 WEGMAN, Rob C., *The crisis of music in early modern Europe 1470-1530*, New York, Oxon, Routledge, 2005.
- WELKER, 2006 WELKER, Lorenz, « La naissance de la musique instrumentale du XII^e à la fin du XVI^e siècle », in : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 381-411.
- WHITTALL, 2001 WHITTALL, Arnold, « Form », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09981>.
- WILKINS, 2001a WILKINS, Nigel, « Ballade (i) », *Grove Music Online*, 2001a, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01884>.
- WILKINS, 2001b WILKINS, Nigel, « Rondeau (i) », *Grove Music Online*, 2001b, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23782>.
- WILKINS, 2001c WILKINS, Nigel, « Virelai », *Grove Music Online*, 2001c, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29490>.
- WILKINS, BROWN, & FALLOWS, 2001 WILKINS, Nigel, BROWN, Howard Mayer, & FALLOWS, David, « Chanson : 2. 1430 to about 1525 », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40032>.
- WILKINS, BROWN, & FREEDMAN, 2001 WILKINS, Nigel, BROWN, Howard Mayer, & FREEDMAN, Richard, « Chanson : 3. 1525 to the mid-16th century », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40032>.
- WILSON, 2001 WILSON, Blake, BUELOW, George J., & HOYT, Peter A., « Rhetoric and music : I. Up to 1750 : 1. Middle Ages and

Renaissance », *Grove Music Online*, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>.

COURS/CONFÉRENCES/POSTERS

- GIARDINA, 2015 GIARDINA, Adriano, « *Je veux chanter en ces vers ma tristesse* » : la chanson polyphonique du XVI^e siècle, cours donné à l'Université de Fribourg dans le cadre du domaine « Musicologie et histoire du théâtre musical », semestre d'automne 2015.
- MACRITCHIE, 2019 MACRITCHIE, Abigaël, « “En faitz, en ditz, en chansons et accordz”, édition des textes des chansons imprimées par Pierre Attaignant », « *Rencontres Renouard* » 2019 : le livre à Paris au XVI^e siècle, Paris, Ecole nationale des chartes – PSL, 19 avril 2019.
- ROTA, SCHLIETER, & SPÄTH,
2020 ROTA, Andrea, SCHLIETER, Jens, & SPÄTH, Thomas (dir.), « Nachdenken über Pandemie – Einführung in die Theorien und Konzepte der Global Studies », *Key Concepts of the Humanities and Social Sciences - Reading Course*, Séminaire d'école doctorale de l'Université de Berne, Global Studies, Graduate School of the Arts and Humanities, Walter Benjamin Kolleg, semestre d'automne 2020.
- VALLAT, 2018a VALLAT, Luc, « ‘Na doue na mestr’ : identité bretonne et revendication punk des Ramoneurs de Menhirs », *Punk Is Not Dead*, Issy-les-Moulineaux, 20 octobre 2018a.
- VALLAT, 2018b VALLAT, Luc, « De l'inertie des formes fixes à l'écriture libre. Structures des chansons françaises dans la ‘génération de 1528’ », *Forschungskolloquium*, Berne, Université de Berne, 07 décembre 2018b.
- VALLAT, 2019b VALLAT, Luc, « Mêler pour mieux vendre : les *Six Gaillardes et six Pauanes avec Treze châsons musicales* parues chez Attaignant », *Les très riches heures de la chorégraphie au XVI^e siècle : regards croisés*, Paris, Saint-Etienne, Lettres Sorbonne Université, cellf, Panthéon Sorbonne, HCSA, Université Jean Monnet, iHrim, IEA, Cornucopia, 05 avril 2019b.
- VALLAT, 2019c VALLAT, Luc, « Chanter, danser, jouer : extensions pédagogiques de la chanson dans les publications d'Attaignant », *Forschungskolloquium*, Berne, Université de Berne, 12 avril 2019c.

- VALLAT, 2019d VALLAT, Luc, « De l'inertie des formes fixes à l'écriture libre. Structures des chansons françaises dans la 'génération de 1528' », *Forum GSH*, Berne, Graduate School of the Humanities, 22 mai 2019d.
- VALLAT, 2019e VALLAT, Luc, « Le refrain dans la chanson française du XVI^{ème} siècle. Etude des compositions affiliées à la Fleur de poésie de Lotrian (1543) », lecture Mollie Ables, *Sixteenth Century Society & Conference, 50th Anniversary*, Saint-Louis (Missouri), Sixteenth Century Society & Conference, 18 octobre 2019e.
- VALLAT, 2020 VALLAT, Luc, « De l'inertie des formes fixes à l'écriture libre. Structures des chansons françaises dans la 'génération de 1528' », *Actualité de la recherche doctorale sur le seizième siècle*, Paris, SFDES, (Société Française d'Etudes du Seizième Siècle), INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), 17 janvier 2020.
- VALLAT, 2021a VALLAT, Luc, « De l'inertie des formes fixes à l'écriture libre. Structures des chansons françaises dans la 'génération de 1528' », *MedRen*, Lisbonne, 09 juillet 2021a.
- VALLAT, 2021b VALLAT, Luc, « Alexandre Pertuis : la 'chanson jurassienne' durant les luttes indépendantistes », *Société Jurassienne d'Emulation, Assemblée générale du Cercle d'Etudes historiques*, Porrentruy, SJE, 02 octobre 2021b.

SOURCES MUSICALES

Editions modernes

- ARCADELT, 1968 ARCADELT, Jacques, *Opera Omnia*, éd. Albert Seay, CMM 31, vol. VIII, « Chansons I », Rome, American Institute of Musicology, 1968.
- ATTAINGNANT, 1983 ATTAINGNANT, Pierre (éd.), *Cantus anonymorum de libris Petri Attaingnant*, éd. Albert Seay, & Courtney Adams, CMM 93, vol. 1, Rome, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verl., 1983.
- ATTAINGNANT, 1987 ATTAINGNANT, Pierre (éd.), *Cantus anonymorum de libris Petri Attaingnant*, éd. Albert Seay, & Courtney Adams, CMM 93, vol. 5, Rome, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verl., 1987.

- CANIS, 2010 CANIS, Cornelius, *Opera Omnia*, éd. Martin Ham, CMM 111, vol. 1, « Chansons », Middleton, Wis., American Institute of Musicology, 2010.
- CLEMENS NON PAPA, 1962 CLEMENS NON PAPA, Jacob, *Opera Omnia*, éd. Karel Philippus, & Bernet Kempers, CMM 4, vol. X, « Chansons [1529-1552] », Rome, American Institute of Musicology, 1962.
- CRECQUILLON, 1998 CRECQUILLON, Thomas, *Opera Omnia*, éd. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer, Laura Youens, & Mary Beth Winn, CMM 63, vol. XIV, « Cantiones quatuor vocum », Rome, American Institute of Musicology, 1998.
- CRECQUILLON, 2000 CRECQUILLON, Thomas, *Opera Omnia*, éd. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer, Laura Youens, & Mary Beth Winn, CMM 63, vol. XV, « Cantiones quatuor vocum », Rome, American Institute of Musicology, 2000.
- CRECQUILLON, 2003 CRECQUILLON, Thomas, *Opera Omnia*, éd. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer, Laura Youens, & Mary Beth Winn, CMM 63, vol. XVI, « Cantiones quatuor vocum », Rome, American Institute of Musicology, 2003.
- CRECQUILLON, 2005 CRECQUILLON, Thomas, *Opera Omnia*, éd. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer, Laura Youens, & Mary Beth Winn, CMM 63, vol. XVII, « Cantiones quatuor vocum », Rome, American Institute of Musicology, 2005.
- CRECQUILLON, 2011a CRECQUILLON, Thomas, *Opera Omnia*, éd. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer, Laura Youens, & Mary Beth Winn, CMM 63, vol. XVIII, « Cantiones quatuor vocum », Rome, American Institute of Musicology, 2011a.
- CRECQUILLON, 2011b CRECQUILLON, Thomas, *Opera Omnia*, éd. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer, Laura Youens, & Mary Beth Winn, CMM 63, vol. XX, « Cantiones trium, sex, septem, et duodecim vocum », Rome, American Institute of Musicology, 2011b.
- DESPREZ, 2005 DESPREZ, Josquin, *New Josquin Edition*, vol. 28, « Secular works for four voices », éd. David Fallows, Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2005.
- DESPREZ, 2015 DESPREZ, Josquin, *New Josquin Edition*, vol. 30, « Secular works for six voices », éd. Patrick Macey, Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2015.
- DESPREZ, 2016/2017 DESPREZ, Josquin, *New Josquin Edition*, vol. 29, éd. Patrick Macey, Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2016-2017.

- EITNER, 1899 EITNER, Robert (éd.), *60 Chansons zu vier Stimmen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von französischen und niederländischen Meistern*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.
- GOMBERT, 1975 GOMBERT, Nicolas, *Opera Omnia*, éd. Joseph Schmidt Görg, CMM 6, vol. 11, « Cantiones saeculares, prima pars », Rome, American Institute of Musicology, 1975.
- GUTIÉRREZ-DENHOFF, 1988 GUTIÉRREZ-DENHOFF, Martella (éd.), *Der Wolfenbütteler Chansonnier. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel Codex Guelf. 287 Extrav.*, Mainz, London, Schott, 1988.
- JANEQUIN, 1965 JANEQUIN, Clément, *Chansons polyphoniques*, éd. Tillman Merritt & François Lesure, Monaco, L'oiseau-lyre, vol. 2, 1965.
- JANEQUIN, 1967 JANEQUIN, Clément, *Chansons polyphoniques*, éd. Tillman Merritt & François Lesure, Monaco, L'oiseau-lyre, vol. 3, 1967.
- JANEQUIN, 1968 JANEQUIN, Clément, *Chansons polyphoniques*, éd. Tillman Merritt & François Lesure, Monaco, L'oiseau-lyre, vol. 4, 1968.
- JANEQUIN, 1979 JANEQUIN, Clément, *Chansons polyphoniques*, éd. Tillman Merritt & François Lesure, Monaco, L'oiseau-lyre, vol. 1, 1979.
- LASSO, 1975 LASSO, Orlando di, *Sämtliche Werke (Neue Reihe)*, éd. Siegfried Hermelink, vol. 12, « Messen 64-70 », Kassel, Bärenreiter Verlag, 1975.
- LAYOLLE, 1969 LAYOLLE, Francesco de, *Music of the Florentine Renaissance*, éd. Frank A. D'Accone, CMM 32, vol. III, « Francesco de Layolle (1492-ca. 1540), Collected Secular Works for 2, 3, 4, and 5 Voices », Rome, American Institute of Musicology, 1969.
- LE GENDRE, MAILLE, & MORPAIN
1981 LE GENDRE, Jean, MAILLE, [s.n.], & MORPAIN, [s.n.], *Collected Chansons*, éd. Clément A. Miller, CMM 86, Rome, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verl., 1981.
- LUPI, 1989 LUPI, Johannes, *Opera Omnia*, éd. Bonnie Blackburn, CMM 84, vol. III, « Masses and Chansons », Rome, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verl., 1989.
- PASSEREAU, 1967 PASSEREAU, Pierre, *Opera Omnia*, éd. Georges Dottin, CMM 45, Rome, American Institute of Musicology, 1967.
- SANDRIN, 1968 SANDRIN, Pierre, *Opera omnia*, éd. Albert Seay, CMM 47, Rome, American Institute of Musicology, 1968.

- SAMIN, & MEIGRET, 1989 SAMIN, Wulfran, & MEIGRET, [Robert ?], *Opera Omnia*, éd. Albert Seay, CMM 91, Rome, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verl., 1989.
- SERMISY, 1974a SERMISY, Claudin de, *Opera Omnia*, éd. Gaston Allaire, & Isabelle Cazeaux, CMM 52, vol. 3, « Chansons I », Neuhausen, American Institute of Musicology, 1974a.
- SERMISY, 1974b SERMISY, Claudin de, *Opera Omnia*, éd. Gaston Allaire, & Isabelle Cazeaux, CMM 52, vol. 4, « Chansons II », Neuhausen, American Institute of Musicology, 1974b.

Sources primaires

- HEARTZ 169 [Claude Gervaise. *Premier Livre de Violle contenant dix chansons avec l'introduction d'accorder et appliquer les doigts selon la manière qu'on a accoutumé de jouer; le tout de la composition de Claude Gervaise...*, Paris, Veuve Attaignant, 1555.]
- RISM A/I A 1291 *Des chansons a quatre parties, compo | sez par M.Benedictus...*, Anvers, Loys & Buys, 1542.
GB-Lbl
- RISM A/I B 5194 *Il primo libro di canzoni francese a sei voci...*, Venise, Gardane, 1543.
D-LÜh (SATB56) ; D-Mbs (SATB56) ; D-Rp (SATB5) ; D-W ; GB-Lbl (B) ; I-VEaf (SAT56) ; S-Uu (5)
- RISM A/I B 5199 *Libro primo delle canzoni francese a cinque voci ... per cantare & sonare di ogni instrumento...*, Scotto, Venise, 1550.
B-Br (A) ; D-B (SAB) ; D-Mbs (SATB5) ; I-VEaf (T)
- RISM A/I C 1709 *Premier livre de chansons en quatre volumes, nouvellement composées en musique à quatre parties...*, Paris, Le Roy & Ballard, 1552.
F-Pn (STB)
- RISM A/I C 1718 *Les Meslanges de Maistre Pierre Certon, compositeur de musique de la chappelle du roy et maistre des enfans de chœur de la Sainte Chappelle du Palais a Paris : esquelles sont quatre vingtz dix-huict tant cantiques que chansons spirituelles, & autres: à cinq, à six, à sept, & à huict parties; plus, deux Le roy boyt, l'un à neuf, & l'autre à treize parties: lesquelles se chantent toutes sur la partie du bassus*, Paris, Du Chemin, 1570.

- S-Uu (SATB6)
- RISM A/I GG 1674a *Quart livre contenant xxvj. Chansons | MUSICALLES A TROYS PARTIES A DEUX DESSUS | & ung concordant, Le tout de la composition de Claude gervaise..., Paris, Attaignant, 1550.*
- GB-Lbl
- RISM A/I J 443 *Chansons de maistre Clement Ja | nequin..., Paris, Attaignant, 1528.*
- D-Es (C) ; F-Pn (SCTB) ; F-V (S)
- RISM A/I JJ 443a *Vingt et quatre chansons musicales a | quatre parties composees par maistre Clement Jénequin..., Paris, Attaignant, 1533.*
- D-Mbs
- RISM A/I J 445 ; JJ 445 *Huitiesme liure contenant xix Chanso[n]s | NOUVELLES A QVATRE PARTIES DE LA FACTVRE ET | composition de maistre Clement Iennequin en deux uolumes..., Paris, Attaignant, 1540.*
- D-Mbs ; D-W ; GB-Lbl (CB) ; GB-Och
- RISM A/I J 448 *Trente & ungyesme livre contenant xxx. | CHANSONS NOUVELLES A QUATRE, EN DEUX | Volumes De la Facture Et composition de Maistre Clement Jenequin Imprimee | a Paris Par Pierre Attaignant, libraire & imprimeur du Roy en | musique En la Rue de la Harpe pres leglise S. Cosme. | 22. May 1549 [Table] |, Superius & Tenor | Avec privilege du Roy pour six ans. |, Paris, Attaignant, 1549.*
- D-Mbs (STCB)
- RISM A/I J 459 *Le difficile des chansons. Premier livre contenant XXII chansons nouvelles à quatre parties, en quatre livres, [Lyon], [Moderne], [1540].*
- F-Pn (A)
- RISM A/I J 681 *Trente sixiesme livre contenant XXX. chansons tres musicales, à quatre, cinq & six parties, en cinq livres, dont le cinquiesme livre contient les cinquiesmes & sixiesmes parties, Le tout de la composition de feu Josquin des prez..., Paris, Attaignant, 1550.*
- A-Wgm (ATB) ; S-Uu
- RISM A/I L 1060 *CHANSONS A QVATRE | PARTIES NOUVELLEMENT COMPOSEZ | ET MISES EN MUSICQUE PAR MAISTRE IEHAN DE | Latre Maistre de la chappelle du Reuerendiss. Euesque de liege &c. | Conuenables tant aux instrumentz comme à la voix..., Louvain, Phalèse, 1552.*

- GB-Lbl (C) ; H-Bn (ST) ; S-Sk (T) ; S-Skma (S)
- RISM A/I L 1700 ;
LL 1700 *Second livre des meslanges*, Paris, Ballard, 1612.
F-Pn (DT) ; F-Psg (DHTB56) ; GB-Ge ; GB-Lbl (incomplet) ;
GB-Lwa ; I-BRE (T) ; US-OB
- RISM A/I M 270 *Le neufiesme livre de chansons à quatre parties, auquel sont
contenues vingt et neuf chansons nouvelles convenables tant à la
voix comme aux instrumentz*, Anvers, Susato, 1545.
A-Wn (SCTB) ; B-Br (B) ; D-B ; D-Mbs ; D-PA (CT) ; GB-Lbl ;
PL-Kj (SCTB) ; S-Uu
- RISM A/I S 2839 *Second livre de chansons nouvelles à quatre, cinq, six et huit
parties...*, Lyon, Pesnot, 1578.
D-Kl (SATB) ; D-Mbs ; E-Mc (TB)
- RISM A/I S 7238 *Premier livre des chansons à trois parties auquel sont contenues
trente et une nouvelles chansons, convenables tant à la voix
comme aux instrumentz...*, Anvers, Susato, 1544. [Ténor : *Le
premier livre des chansons à deux ou à trois parties contenant...*]
A-Wn (STB) ; B-Br (TB) ; GB-Lbl (T) ; PL-Kj (STB) ; S-Uu
- RISM A/I S 7239 *Tiers livre contenant XXX nouvelles chansons à deux ou à trois
parties, convenables tant aux instrumentz comme à la voix*,
Anvers, Susato, [s.d].
GB-Lbl (B)
- RISM B/I 1520|6 *Chansons a troys*, Venise, Antico, 1520.
F-Pn (SB)
- RISM B/I 1528|1 *CONTRA- | PUNCTUS SEU | FIGURATA MUSICA SUPER |
PLANO CANTU MISSARUM...*, Lyon, Etienne Gueynard, 1528.
F-Pn ; GB-Lbl ; I-CMac ; I-Fn ; I-Rsgf
- RISM B/I 1528|3 *Chansons nouvelles en musique | A quatre parties...*, Paris,
Attaignant, 1528.
F-V (AT) ; NL-DHk (AT)
- RISM B/I [c. 1528]|7 *Trente et cinq chansons musicales | a quatre parties...*, Paris,
Attaignant, [1529].
CH-LAcortot (S) ; D-Es (A) ; D-Mbs ; D-W ; F-Pn
- RISM B/I [c. 1528]|8 *Trente et sept chansons musicales a | quatre parties...*, Paris,
Attaignant, 1529.

- D-W ; F-Pn
- RISM B/I [c.1528]|9 *Six Gaillardes et six Pavanes | avec Treze chansons musicales a quatre parties...*, Paris, Attaignant, 1530.
- CH-LAcortot (S) ; D-Es (A) ; D-Mbs (SCTB) ; D-W
- RISM B/I [c. 1528]|10 *Chansons et Motetz en Canon a | quatre parties sur deux...*, Paris, Attaignant, [ca. 1528].
- D-Es ; D-W
- RISM B/I 1529|1 *XII.Motetz a quatre et cinq voix | composez par les auteurs cy dessoubz escriptz...*, Paris, Attaignant, 1529.
- CH-LAcortot (S) ; D-Es (A) ; D-Mbs ; D-W ; F-Pn
- RISM B/I 1529|2 *Trente et une chansons musicales | a quatre parties...*, Paris, Attaignant, 1529.
- D-Es (A) ; D-W ; F-Pn
- RISM B/I 1529|3 *Trete [sic!] et quatre chansons musicales | a quatre parties...*, Paris, Attaignant, 1529.
- D-W ; F-Pn
- RISM B/I 1529|5 *Tres breve et familiere introdu | ction pour entendre & apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tabu | lature du Lutz, avec la maniere d accorder le dict Lutz. Ensemble. xxxix. chansons dont la plus | part d icelles sont en deux sortes, c est assavoir a deux parties & la musique. Et a troys sans musique ...*, Paris, Attaignant, 1529.
- D-B
- RISM B/I 1530|5 *Trente et huyt chansons musicales | a quatre parties...*, Paris, Attaignant, 1530.
- B-Br (T) ; CH-LAcortot ; D-Es (A) ; D-Mbs (SCTB) ; D-W ; F-Pn
- RISM B/I 1532|12 *Trente et troys chansons nouvel | les en musique a quatre parties...*, Paris, Attaignant, 1532.
- CH-LAcortot ; D-Es (A) ; D-Mbs
- RISM B/I 1533|5 *Chansons musicales a quatre parties | desquelles les plus convenables a la fleuste d allemant sont | signees en la table cy dessoubz escripte par a. et a la fleuste | a neuf trous par b. et pour les deux fleustes sont signees | par a b.....*, Paris, Attaignant, 1533.
- CH-LAcortot

- RISM B/I 1534|14 *Trente et une chansons musicales a quatre | parties...*, Paris, Attaignant, 1534.
CH-LAcortot ; D-Mbs
- RISM B/I 1535|16 *Trente et une chansons musicales a troys | parties avec quinze Duo...*, Paris, Attaignant, 1535.
CH-LAcortot
- RISM B/I 1536|4 *Livre premier contenant xxix. Chansons a quatre par | ties le tout en ung livre...*, Paris, Attaignant, 1536.
F-Pm
- RISM B/I 1536|5 *Second livre contenant xxv. Chansons nouvelles a quatre | parties...*, Paris, Attaignant, 1536.
F-Pm
- RISM B/I 1538|10 *Premier livre contenant xxv. Chansons nouvelles a qua | tre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1538.
D-CA (AB) ; D-W ; GB-Och (ST manque f. 5)
- RISM B/I 1538|11 *Second livre contenant xxvii. Chansons nouvelles a qua | tre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1538.
D-CA (AB) ; D-W ; GB-Och
- RISM B/I 1538|12 *Tiers livre contenant xxviii. Chansons nouvelles a qua | tre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1538.
D-CA (AB) ; D-W
- RISM B/I 1538|13 *Quart livre contenant xxvii. Chansons nouvelles a qua | tre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1538.
D-CA (AB) ; D-W
- RISM B/I 1538|14 *Cinquiesme livre contenant xxviii. Chansons nouvelles | a quatre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1538.
D-W
- RISM B/I 1538|15 *LE PARANGON DES CHANSONS. | Contenant plusieurs nouvelles & delectables Chan | sons que oncques ne furent imprimees au singulier | prouffit & delectation des Musiciens, Lyon, Moderne, [1538].*
A-Wn ; D-Lr ; D-Mbs ; D-Mbs ; GB-Lbl

- RISM B/I 1538|16 *LE PARANGON DES CHANSONS. | Second livre contenant. xxxi. Chansons nouvelle au sin | gulier prouffit: & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1538.
A-Wn ; D-Lr ; D-Mbs
- RISM B/I 1538|17 *LE PARANGON DES CHANSONS. | Tiers livre contenant. xxvi. chansons nouvelle au singulier | prouffit: & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1538.
A-Wn ; D-Lr ; D-Mbs ; GB-Lbl
- RISM B/I 1538|18 *LE PARANGON DES CHANSONS | Quart livre contenant. xxxii. chansons a deux et a troys | parties: que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit | & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1538.
D-Lr
- RISM B/I 1538|19 *VENTICINQUE CANZONI FRANCESE | a quatro di clement jannequin e di altri eccellentissimi | auctori novemente raccolte e riviste per antonio | Gardane musico e poste nela sua stampa | Stampate in Vinegia et in realto per antonio gardane | In calle de la scimia al'insegna de la Phenice...*, Venise, Gardane, 1538.
D-Mbs ; F-Pn (A) ; GB-Ob (S, incomplet)
- RISM B/I 1539|15 *Sixiesme livre contenant xxvii. Chansons nouvelles | a quatre parties en ung volume et en deux imprimees...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1539.
D-CA (AB) ; D-W ; I-VEaf
- RISM B/I 1539|16 *Sixiesme livre contenant xxvii. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaignant, 1539.
D-Mbs
- RISM B/I 1539|17 *Septiesme livre contenant xxix. Chansons nouvelles a | quatre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1539.
D-CA (AB) ; D-W
- RISM B/I 1539|19 *LE PARANGON DES CHANSONS | Quart livre contenant .xxxii. chansons a deux et a troys | parties: que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit | & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1539.
A-Wn ; D-Lr ; D-Mbs ; GB-Lbl

- RISM B/I [1539]|20 *LE PARANGON DES CHANSONS.* | *Cinquiesme livre contenant .xxviii. Chansons nouvelles | au singulier prouffit: & delectation des Musicien...*, Lyon, Moderne, [1539].
A-Wn ; D-Mbs ; GB-Lbl
- RISM B/I 1539|21 *CANZONI FRANCESE A DUE VOCI DI ANT. GARDANE, | ET DI ALTRI AUTORI, BUONE DA CANTARE | ET SONARE, STAMPATE NUOVAMENTE...*, Venise, Gardane, 1539.
A-Wn ; F-Pc ; I-Bc (T) ; I-PLn (T)
- RISM B/I 1540|9 *Second livre contenant xxvii. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES, EN UNG VOLUME | & en deux...*, Paris, Attaingnant & Jullet, 1540.
D-Mbs
- RISM B/I 1540|10 *Tiers livre contenant xxix. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaingnant & Jullet, 1540.
D-Mbs
- RISM B/I 1540|11 *Quart livre contenant xxviii. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaingnant & Jullet, 1540.
D-Mbs
- RISM B/I 1540|12 *Cinquiesme livre contenant xxv. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaingnant & Jullet, 1540.
D-Mbs
- RISM B/I 1540|13 *Septiesme livre contenant xxx. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaingnant & Jullet, 1540.
D-Mbs ; GB-Lbl (AB (fragments)) ; I-VEaf
- RISM B/I 1540|14 *Neufviesme livre contenant xxvii. Chansons nouvelles | a quatre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaingnant & Jullet, 1540.
D-W
- RISM B/I 1540|15 *LE PARANGON DES CHANSONS.* | *Second livre contenant .xxxi. chansons nouvelle au sin | gulier prouffit: & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1540.
D-Mbs ; GB-Lbl
- RISM B/I 1540|16 *LE PARANGON DES CHANSONS.* | *Sixiesme livre contenant .xxv. Chansons nouvelles...*, Lyon, Moderne, 1540.
D-Mbs ; GB-Lbl

- RISM B/I 1540|17 *LE PARANGON DES CHANSONS. | Septiesme livre contenant .xxvii. chansons nouvelles au | singulier prouffit: & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1540.
D-Mbs ; GB-Lbl
- RISM B/I 1541|5 *Dixiesme livre contenant xxviii. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES, EN DEUX | volumes...*, Paris, Attaignant, 1541.
D-Mbs
- RISM B/I 1541|6 *Dixiesme livre contenant xxviii. Chansons nouvelles a | quatre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1541.
I-VEaf
- RISM B/I 1541|7 *LE PARANGON DES CHANSONS. | Huytiesme livre contenant .xxx. Chansons nouvelles au | singulier prouffit: & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1541.
D-Mbs ; GB-Lbl
- RISM B/I 1541|8 *LE PARANGON DES CHANSONS | Neufviesme livre contenant .xxxi. Chansons nouvelles...*, Lyon, Moderne, 1541.
D-Mbs ; GB-Lbl
- RISM B/I 1541|14 *CANTUS | JHAN GERO | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI ITALIANI, ET | Canzoni Francese, a Due Voci. Novamente composti, & con ogni diligentia corretti. | Aggiuntovi alcuni Canti di M. Adriano, & di Constantio Festa...*, Venezia, Antonio Gardane, 1541.
A-Wn ; I-Oc (S) ; I-PLn (T)
- RISM B/I 1541|19 *Onziesme livre contenant xxviii. Chansons nouvelles a | quatre parties en ung volume et en deux...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1541.
GB-Lbl
- RISM B/I 1542|13 *Neufiesme livre contenant xxviii. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaignant & Jullet, 1542.
D-Mbs ; GB-Lbl (CB) ; IVEaf
- RISM B/I 1542|14 *Unziesme livre contenant xxviii. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES, EN DEUX VOLUMES...*, Paris, Attaignant, 1542.
D-Mbs ; GB-Lbl (CB)

- RISM B/I 1543|7 *Douzieme livre contenant xxx. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES, EN DEUX | volumes...*, Paris, Attaignant, 1543.
D-Mbs
- RISM B/I 1543|11 *Quatorsiesme livre contenant xxix. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaignant, 1543.
D-Mbs
- RISM B/I 1543|14 *LE PARANGON DES CHANSONS | Dixiesme livre contenant .xxx. Chansons nouvelles au | singulier prouffit: & delectation des Musiciens...*, Lyon, Moderne, 1543.
D-Mbs
- RISM B/I [1543]|15 *VINGT ET SIX CHAN | cons musicales & nouvelles a cinq | PARTIES CONVENABLES TANT | a la voix comme aussi propices a iouer de divers Instrumens...*, Anvers, Susato, [1543].
A-Wn ; B-Br ; B-Lc (SA) ; D-B ; D-Be ; GB-Lbl ; PL-Kj
- RISM B/I 1543|16 *PREMIER LIVRE DES | Chancons a quatre parties auquel sont | CONTENVES TRENTE ET VNE NOVEL- | les Chancons, conuenables Tant a la Voix comme aux | INSTRVMENTZ...*, Anvers, Susato, 1543.
A-Wn ; B-Br ; D-B ; D-Mbs ; D-PA (AT) ; F-Pn (S (incomplet)) ; GB-Lbl ; NL-DHgm (S) ; PL-Kj ; S-Uu ; US-Cbrown (S)
- RISM B/I 1544|9 *LE DIFFICILE DES CHANSONS. | Second livre contenant.xxvi. Chansons nouvelles a qua | tre parties en quatre livres de la composition de plusieurs | Maistres...*, Lyon, Moderne, 1544.
D-As (ST) ; F-Pn (A (incomplet))
- RISM B/I 1544|10 *LE SECOND LIVRE DES | Chansons a Quatre Parties au quel sont | CONTENUES TRENTE ET UNE CHANSONS CONVE | nables Tant a la Voix comme aux instrumentz...*, Anvers, Susato, 1544.
A-Wn ; B-Br ; D-B ; D-Mbs ; D-PA (AT) ; F-Pn (S) ; GB-Lbl (SCTB) ; I-Vnm (S) ; NL-DHgm (S) ; PL-Kj (SCTB) ; S-Uu
- RISM B/I [1544]|11 *Le Tiers Livre de Chansons a Quatre | PARTIES (COMPOSEES PAR MAISTRE THOMAS CRIC | quillon Maistre de la chapelle de L empereur) Contenant. xxxvii. chansons musicales & conve | nables tant a la Voix comme aulx Instrumentz...*, Anvers, Susato, [1544].

- A-Wn ; B-Br ; D-B ; D-Mbs ; D-PA (AT) ; F-Pn (S) ; GB-Lbl ; NL-DHgm (S) ; PL-Kj (SCTB) ; S-Uu
- RISM B/I 1544|12 *LE QUATRIESME LIVRE DES | Chansons a Quatre Parties au quel sont | CONTENUES TRENTE ET QUATRE CHANSONS NOUVEL | les Convenables Tant a la Voix comme aux Instrumentz..., Anvers, Susato, 1544.*
- A-Wn ; B-Br ; D-B ; D-Mbs ; D-PA (AT) ; F-Pn (S) ; GB-Lbl (ATB) ; I-Vnm (S) ; NL-DHgm (S) ; PL-Kj ; S-Uu ; US-Cbrown (S)
- RISM B/I 1544|13 *LE CINQUIESME LIVRE | Contenant Trente & deux Chansons | A CINQ ET A SIX PARTIES COMPOSEES PAR | Maistre Nicolas Gombert & aultres excellens Autheurs | CONVENABLES ET PROPICES A JOUER DE | tous Instrumentz..., Anvers, Tilman Susato, 1544.*
- A-Wn ; B-Br ; D-B ; D-Mbs ; D-PA (AT) ; F-Pn (S56) ; GB-Lbl (SCTB5) ; I-Vnm (S) ; NL-DHgm (S) ; PL-Kj (SCTB) ; S-Uu (SATB) ; US-Cbrown (S)
- RISM B/I 1545|6 *BICINIA | GALLICA, LATINA, GERMANICA, | EX PRAESTANTISSIMIS MUSICORUM | monumentis collecta, & secundum seriem | tonoroum disposita. | TOMUS PRIMUS..., Wittenberg, Rhau, 1545.*
- A-Wn ; D-As ; D-B
- RISM B/I 1545|7 *SECUNDUS TOMUS | BICINIORUM, QUAE ET IPSA | SUNT GALLICA, LATINA, GERMANICA | ex praestantissimis Symphonistis collecta, et in | Germania typis nunquam | excusa. | ADDITAE SUNT QUaedam, UT | vocant, Fugae, plenae artis et | suavitatis..., Wittenberg, Rhau, 1545.*
- A-Wn ; D-As ; D-B ; GB-Lbl
- RISM B/I 1545|8 *Seysiesme livre contenant xxix. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES, EN DEUX VOLUMES..., Paris, Attaingnant & Jullet, 1545.*
- A-Wn ; D-As (ST)
- RISM B/I 1545|10 *Dixseptiesme livre contenant xix. Chansons | LEGERES TRES MUSICALES NOUVELLES A | Quatre parties, en deux volume..., Paris, Attaingnant, 1545.*
- A-Wn ; D-Mbs

- RISM B/I 1545|11 [Dixseptiesme livre contenant xix. Chansons | *LEGERES TRES MUSICALES NOUVELLES A* | *Quatre parties, en ung volume...*, Paris, Attaignant, 1545].
D-Eru
- RISM B/I 1545|12 *Dixhuytiesme livre contenant xxviii. | CHANSONS NOUVELLES TRES MUSICALES A* | *Quatre parties...*, Paris, Attaignant, 1545.
D-Mbs
- RISM B/I 1545|14 *LE SIXIESME LIVRE CON=* | *tenant Trente & une Chansons | NOUVELLES A CINQ ET A SIX PARTIES* | *Convenables & Propices a Jouer de tous Instru-* | *MENS...*, Anvers, Susato, 1545.
A-Wn ; B-Br ; D-B ; D-BE ; D-Mbs ; D-PA (AT) ; F-Pn (S56) ; GB-Lbl ; I-Vnm (S) ; NL-DHgm (S) ; PL-Kj (SCTB) ; S-Uu (SATB)
- RISM B/I 1545|15 *LE SEPTIESME LIVRE* | *contenant Vingt & quatre chan=* | *SONS A CINQ ET A SIX PARTIES,* | *Composees par feu de bonne memoire & tresex-* | *CELLENT EN MUSICQUE JOSQUIN* | *des pres, avecq troix Epitaphes dudict Josquin, Com-* | *POSEZ PAR DIVERS AUCTEURS...*, Anvers, Susato, 1545.
A-Wn (SATB5) ; B-Br ; D-B ; D-Mbs ; D-PA (AT) ; F-Pn (S56) ; GB_Lbl ; NL-DHgm (S (incomplet)) ; PL-Kj (SCTB) ; S-Uu (SATB)
- RISM B/I 1546|11 *Premier livre contenant xxv. Chansons | NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaignant, 1546.
D-Mbs
- RISM B/I 1547|8 *Vingt & ungiesme livre contenant xxv Chan | SONS NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaignant 1547.
D-Mbs
- RISM B/I 1547|9 *Vingt deuxiesme livre contenant xxvi Chan | SONS NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaignant, 1547.
D-Mbs
- RISM B/I 1547|11 *Vingtquatriesme livre contenant xxvi. Chan | SONS NOUVELLES A QUATRE PARTIES, EN DEUX* | *volumes...*, Paris, Attaignant, 1547.
D-Mbs

- RISM B/I 1547|12 *Vingtcinquesme livre contenant xxviii. Chan | SONS NOUVELLES A QUATRE PARTIES...*, Paris, Attaignant, 1547.
D-Mbs
- RISM B/I 1549|17 *Premier livre des chansons esleves en nombre | XXX. Pour les meilleures & plus frequentes, es cours des princes, | Convenables a tous instrumentz musicaulz...*, Paris, Attaignant, 1550.
I-Fc
- RISM B/I 1549|18 *Second livre contenant xxix. chansons. | ESLEVES. POUR LES MEILLEURES ET PLUS FREQUENTES | es cours des princes Convenables a tous instrumentz musicaulz...*, Paris, Attaignant, 1549.
I-Fc
- RISM B/I 1549|29 *L'UNZIESME LIVRE | Contenant Vingt & Neuf Chan= | SONS AMOUREUSES A QUATRE / Parties. propices a tous Instrumentz, Musicaulx, avec deux / Prieres ou oraisons qui se peuvent Chanter devant & a / pres le Repas. Nouvellement Composees (la plus part) / par Maistre Thomas Cricquillon & Maistre Ja. / Clemens non papa & par aultres bons Musi / ciens...*, Anvers, Susato, 1549.
A-Wn ; D-B ; D-Mbs ; GB-Lbl ; US-Cbrown (S)
- RISM B/I 1550|6 *Tiers livre contenant xxviii. chansons | ESLEVES POUR LES MEILLEURES ET PLUS FREQUENTES | Es cours des princes. Convenables á tous instrumentz musicaulx...*, Paris, Attaignant, 1550.
I-Fc
- RISM B/I 1550|10 *Superius & Tenor. | Sixiesme livre, Contenant xxv. chansons nouvelles á quatre | parties en deux volumes, composées de plusieurs auteurs...*, Paris, Du Chemin, 1550.
F-Nd (ST) ; F-Ome (CB) ; F-Pn (CB)
- RISM B/I 1550|13 *LE DOUZIESME LIVRE | Contenant Trente Chansons amou= | REUSES A CINQ PARTIES. PRO- | pices a tous Instrumentz Musicaulx Nouvellement Compo- | sees Par divers auteurs...*, Anvers, Susato, 1550.
D-B (5 manquant) ; D-BE (5 manquant) ; D-Mbs ; GB-Lbl
- RISM B/I 1550|14 *LE TREZIESME LIVRE | Contenant Vingt & Deux Chan | SONS NOUVELLES A SIX ET A | Huyt Parties. Propices a tous Instrumentz Musicaulx. | Composees Par divers auteurs...*, Anvers, Susato, 1550.

- D-B (SATB) ; D-Mbs
- RISM B/I 1550|26 *Quart livre de dancieries, A quatre parties | Contenant xix pavaues & xxxi gaillardes. | EN UNG LIVRE SEUL, VEU ET CORRIGE PAR | Claude gervaise scavant Musicien..., Paris, Attaignant, 1550.*
- F-Pn
- RISM B/I 1550|27 *Cinquiesme livre de dancieries, A quatre | PARTIES, CONTENANT DIX BRANSLES GAYS, | Huict bransles de poictou, Trente cinq bransles de Champaigne, Le tout | en ung livre seul, Veu & corrige par Claude gervaise scavant | Musicien..., Paris, Attaignant 1550.*
- F-Pn
- RISM B/I 1551|4 *PREMIER LIVRE DV RECVEIL, | CONTENANT XXX. CHANSONS ANCIENNES, A QVATRE | parties en un volume, les meilleures & plus excellentes & les plus convenables aux | instrumens que l'on a peu choisir en plusieurs liures par cy devant imprimez..., Paris, Du Chemin, 1551.*
- F-Pc
- RISM B/I 1551|7 *QVART LIVRE DV RECVEIL, | CONTENANT XXVII. CHANSONS ANCIENNES A QVATRE | parties, en vn volume, les meilleures, (& plus excellentes & les plus convenables aux instrumens) que l'on a peu choisir en plusieurs livres, parcy de - | uant imprimez : Par l'aduis de bons, & sçauâtz Musiciens..., Paris, Du Chemin, 1551.*
- F-Pc (manque f. 16-32)
- RISM B/I 1551|9 *Neufiesme livre, contenant XXVII chansons nouvelles, à quatre parties..., Paris, Du Chemin, 1551.*
- F-Nd (ST) ; F-Ome (AB) ; F-Pn (AB)
- RISM B/I 1551|20 *Bergkreyen: | Auff zwo stimmen componirt/ sambt | etlichen dergleichen Franckreichischen geseng= | lein/ mit fleiß außlerlesen/ vnd jetzund new= | lich zu freundlichem gefallen/ allen der Edlen | Musick liebhabern in druck | geordnet. | VOX VULGARIS. | Musica de se loquitur. | Vtilibus studeant alij: mihi dulcia uocum | Carmina, diuersis motibus apta, placent..., Nürnberg, Berg & Neuber, 1551.*
- D-As (vox vulg.) ; D-HBa ; D-Mbs ; H-Ba (vox vulg.) ; PL-Kj
- RISM B/I [1552]|7 *LA FLEVR DE CHANSONS ET | premier Lieure a quatre parties, contentant xxxi nouuel- | LES CHANSONS, PROPICES A TOVS*

- INSTRV | me[n]tz Musicaulx, composees (la plus part) par Maistre Tho | mas Crecquillon & aultres bons Maistres musiciens..., Anvers, Susato, [1552].*
F-CH (A) ; GB-Lbl (B)
- RISM B/I [1552]|8 *LA FLEVR DE CHANSONS ET | second Liure a quatre parties, co[n]tena[n]t xxvij nou- | VELLES CHANSONS, PROPICES A TOVS IN- | strume[n]tz Musicaulx, composees par plusieurs bons maistres | musiciens..., Anvers, Susato, 1552.*
F-Ch (A) ; GB-Lbl
- RISM B/I [1552]|9 *LA FLEVR DE CHANSONS ET | quatriesme Liure a quatre parties, co[n]tena[n]t xxvij nou- | VELLES CHANSONS, PROPICES A TOUS IN- | strumentz Musicaulx, composees par plusieurs bons maistres | musiciens..., Anvers, Susato, 1552.*
F-Pn (A) ; GB-Lbl (B)
- RISM B/I 1552|10 *LA FLEVR DE CHANSONS ET | cincquiesme Liure a troix parties, co[n]tena[n]t xxvi nou- | VELLES CHANSONS, PROPICES A TOVS IN- | strumentz Musicaulx, composees par plusieurs bons maistres | musiciens..., Anvers, Susato, 1552.*
Q-Wn ; GB-Lbl (B)
- RISM B/I 1552|12 *SECOND LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE PARTIES | Nouuellement composez et mises en Musicque, conuenables | tant aux instrumentz comme a la Voix..., Louvain, Phalèse, 1552.*
S-Sk (T) ; S-Skma (S)
- RISM B/I 1552|13 *TIERS LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE PARTIES | Nouuellement composez et mises en Musicque, conuenables | tant aux instrumentz comme a la Voix..., Louvain, Phalèse, 1552.*
S-Sk (T) ; S-Skma (S)
- RISM B/I 1552|14 *QVATRIESME LIVRE | DES CHANSONS A QVATRE PARTIES | Nouuellement composez et mises en Musicque, conuenables | tant aux instrumentz comme a la Voix..., Louvain, Phalèse, 1552.*
S-Sk (T) ; S-Skma (S)
- RISM B/I 1552|15 *CINCQVIESME LIVRE | DES CHANSONS A QVATRE PARTIES | Nouuellement composez et mises en Musicque, conuenables | tant aux instrumentz comme a la Voix..., Louvain, Phalèse, 1552.*
S-Sk (T) ; S-Skma (S)

- RISM B/I 1554|2|4 *TIERS LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE PARTIES | Nouuellement composez & mises en Musicque, conue-|nables tant aux instrumentz comme a la Voix*, Louvain, Phalèse, 1554.
GB-Lbl ; PL-Kj (SCTB)
- RISM B/I 1555|21 *CINCQVIÈSME LIVRE | DES CHANSONS A QVATRE PARTIES NOUVELLEMENT | composez & mises en Musicque, conuenables tant aux | instrumentz comme a la Voix...*, Louvain, Phalèse, 1555.
B-Br (A) ; D-Kl ; GB-Lbl ; PL-Kj (SCTB)
- RISM B/I [1556]|19 *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons a quatre parties, choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musicque, propices tant a la voix, comme aux instruments. Le tiers livre*, Anvers, Wælrant & Læt, [ca. 1556].
D-As ; D-Mbs ; F-shp (T) ; GB-Lbl (STB)
- RISM B/I 1559|7 *SECOND LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE | PARTIES NOUVELLEMENT COMPOSEZ | et Mises en Musicque, conuenables tant aux instrumentz | comme ala Voix...*, Louvain, Phalèse, 1559.
GB-Lbl
- RISM B/I 1564|13 *CANTO | DI ANTONIO GARDANO | IL PRIMO LIBRO DE CANZONI | Francese à Due Voci, Insieme alcune de altri Autori. | A DVE VOCI...*, Venise, Gardane, 1564.
D-Mbs

SOURCES LITTÉRAIRES

- CÉARD, & TIN, 2005 CÉARD, Jean, & TIN, Louis-Georges (éd.), *Anthologie de la poésie française du XVIe siècle*, Paris, Gallimard, 2005.
- CELLINI, 1992 CELLINI, Benvenuto, *La vie de Benvenuto Cellini, fils de Maître Giovanni, florentin, écrite par lui-même à Florence (1500-1571)*, éd. A. Chastel, trad. Nadine Blamoutier, Paris, Edition Scala, 1992 (1986).
- DE TOURNES, 1545 *Rymes de gentile, et vertueuse dame D. Pernette du Guillet lyonnaise*, Lyon, Jean de Tournes, 1545.
- DU BELLAY, 2003 DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, dir. Olivier Millet, vol. 1, Paris, Honoré Champion, 2003.

- LOTRIAN, 1543 *La Fleur de Poésie Françoise. Recueil joyeux contenant plusieurs huictains Dixains, Quatrains, Chansons et aultres dictez de diverses matières mis en notes musicalles par plusieurs auteurs, et reduictz en ce petit livre...*, Paris, Lotrian, 1543.
- MAROT, 2007 MAROT, Clément, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, GF Flammarion, 2007.
- MAROT, 2013 MAROT, Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. Frank Lestringant, Paris, nrf Gallimard, 2013 (1987, 2006).
- PRATT, 2017 PRATT, Hugo, *Corto Maltese, Toujours un peu plus loin, Têtes et champignons*, trad. Céline Frigau, Bruxelles, Casterman, 2017 (Grandvaux, Cong S.A., 1970).
- RABELAIS, 1994 RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, & François Moreau, Paris, Gallimard, 1994.
- RONSARD, 1552 RONSARD, Pierre de, *Les Amours*, Paris, Chez la veufue Maurice de la porte, 1552.
- ROUSSEAU, 2007 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, éd. Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, 2007 (1768).
- SERTENAS, 1538 *Petit Traicté contenant en soy la fleur de toutes joyeusetez en Epistres, & Rondeaulx fort recreatifz, joyeux & nouveaulx*, Paris, Sertenas, 1538 (1535).
- TISSIER, 1999 TISSIER, André (éd.), *Farces Françaises de la Fin du Moyen Age*, transcription André Tissier, vol. 2, Genève, Droz, 1999.
- VAN BEVER, 1909 VAN BEVER, Adolf (éd.), *La Fleur de Poésie Françoise. Recueil joyeux contenant plusieurs huictains Dixains, Quatrains, Chansons et aultres dictez de diverses matières, etc. Publié sur les éditions de 1542 et de 1543 avec un avant-propos et des notes*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot & C^{ie}, Editeurs, 1909.
- VOISARD, 2020 VOISARD, Alexandre, *L'ordinaire et l'aubaine des mots*, Chavannes-près-Renens, Editions Empreintes, 2020.
- VÉRARD, [c.1501] *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Paris, Vérard, [c. 1501].

TRAITÉS

- ARBEAU, 1596 ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie*, Lengres, Jehan des Preyz, 1596 (1589).

- BURMEISTER, 2007 BURMEISTER, Joachim, *Musica Poetica (1606)*, éd. et trad. Agathe Sueur & Pascal Dubreuil, Wavre, Editions Mardaga, 2007.
- CASTIGLIONE, 1991 CASTIGLIONE, Baldassar, *Le livre du Courtisan*, trad. Gabriel Chappuis (1580), éd. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991 (1528).
- DE MENEHOU, 1558 DE MENEHOU, Michel, *Nouvelle instruction familiere, en laquelle sont contenus les difficultés de la Musique...*, Paris, Du Chemin, 1558.
- DRESSLER, 2001 DRESSLER, Gallus, *Praecepta musicae poëticae*, éd. et trad. Clovier Trachier & Simonne Chevalier, Paris, Minerve, 2001.
- DRESSLER, 2007 DRESSLER, Gallus, *Praecepta musicae poëticae*, éd. et trad. Robert Forgács, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2007 (1563).
- DU PONT, 2012 DU PONT, Gratien, *Art et science de rhetoricque metriffiée*, éd. Véronique Montagne, Paris, Classiques Garnier, 2012 (1539).
- GATIEN-ARNOULT, 1841 GATIEN-ARNOULT, Adolphe-Félix (éd.), *Las Flors del Gay Saber o Las Leys d'Amors*, trad. M. le Marquis d'Aguilar, Toulouse, J.-B. Paya, 1841 (1356).
- GUILLIAUD, 1554 GUILLIAUD, Maximilian, *Rudiments de musique pratique...*, Paris, Du Chemin, 1554.
- MORLEY, 1597 MORLEY, Thomas, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London, Peter Short, 1597.
- SÉBILLET, 1972 SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françoys*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (Paris, 1555).
- TINCTORIS, 1951 TINCTORIS, Johannis, *Terminorum Musicae Diffinitorium*, trad. Armand Machabey, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1951 (Treviso, Gerardo de Lisa, 1495).
- TINCTORIS, 1961 TINCTORIS, Johannes, *The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)*, trad. et éd. Albert Seay, [Rome], American Institute of Musicology, 1961 (1477).
- VANNEO, 1533 VANNEO, Stephano, *Recanetum de musica aurea*, Rome, Valerius Doricus, 1533.
- ZARLINO, 1573 ZARLINO, Gioseffo, *Institutioni harmoniche*, Venise, 1573 (1558).

MANUSCRITS

- Ms. B-BR 228 [Album de Marguerite d'Autriche], Bibliothèque Royal Albert 1er/Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussels, Belgium (B-Br), [1516-1523].
- Ms. B-BR 11239 [Chansonnier de Marguerite d'Autriche], Brussels - Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique [B-Br], [c. 1500 ; terminus post quem 1501].
- Ms. Français 22546 [GUILLAUME DE MACHAU[T], Nouviaux dis amoureux], vol. 2, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Français 22546, [c. 1301-1400].
- Ms. Français 2375 [Recueil de pièces en prose et en vers du XVI^e siècle, savoir], Paris, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Français 2375, [XVI^e siècle].
- Ms. F-Pn fr 1719 [Recueil de ballades et rondeaux du XVI^e siècle (tous anonymes)], Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Manuscrits, Français 1719, [XVI^e siècle].
- Ms. F-Pn, fr. 1721 [Recueil de poésies du XVI^e siècle], Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Français 1721, [XVI^e siècle].
- Ms. Harley 5242, Br. Mus. [Le chansonnier de Françoise], Londres, Br. Mus. ms. Harley 5242, [début du XVI^e siècle].
- Ms. Rohan [Manuscrit du Cardinal de Rohan], Berlin-Dahlem, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Ms. 78.B.17, [s.d.].
- Ms. UppsU 76b [Manuscrit d'Uppsala], Uppsala, Universitetsbibliotheket, Ms. Vokalmusik i Handskrift 76b, [c. 1515 ?].

DISCOGRAPHIE

- ENS. CLÉMENT JANEQUIN, 2021 ENSEMBLE CLÉMENT JANEQUIN, *Josquin Desprez : Le septiesme livre de chansons*, dir. Dominique Visse, Bruxelles, Outhere Music, Ricercar, 2021.
- ENS. THÉLÈME, 2017 ENSEMBLE THÉLÈME, *Moment musical – Franz Schubert & Clément Janequin: une amitié imaginaire*, dir. Jean-Christophe Groffe, Darmstadt, Coviello Classics, 2017.

- ENS. THÉLÈME, 2019 ENSEMBLE THÉLÈME, *Amour et Mars – Claude Le Jeune et Clément Janequin*, dir. Jean-Christophe Groffe, Darmstadt, Coviello Classics, 2019.
- ENS. THÉLÈME, & XASAX
2020 ENSEMBLE THÉLÈME, & XASAX, *Mutations – Les chimères de Clément Janequin*, dir. Jean-Christophe Groffe, Darmstadt, Coviello Classics, 2020.
- ENS. THÉLÈME, 2021 ENSEMBLE THÉLÈME, *Josquin desprez : Baissez moy*, dir. Jean-Christophe Groffe, Pantin, Aparté, 2021.

SITOGRAPHIE

- L' AIR DU TEMPS <https://airdutemps.hypotheses.org/>
- THÈSES DE DOCTORAT SOUTENUES
EN FRANCE <http://www.theses.fr>
- CCFR <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/>
- CLAIRE SICARD <https://clairesicard.hypotheses.org/>
- CLÉMENT MAROT <http://clementmarot.com/index.htm>
- GAFFIOT <https://gaffiot.org/>
- JONAS <https://jonas.irht.cnrs.fr/>
- MGG ONLINE <https://www.mgg-online.com/>
- NICOLAS MEEÛS <http://nicolas.meeus.free.fr/>
- OPENÉDITION BOOKS <https://books.openedition.org/>
- OPENÉDITION JOURNALS <https://journals.openedition.org/>
- OXFORD MUSIC ONLINE <https://www.oxfordmusiconline.com/>
- RISM <https://opac.rism.info>

ANNEXES

ANNEXE 1 : Sources des exemples musicaux et des corpus⁵⁹⁵

ANONYME	
A mon resveil ung oyseau j'ay oy	RISM B/I [c. 1528]8, 1529, f. 13 ^v .
Ce qui souloit en deux se despartir	RISM B/I 1545]7, n° 14.
De resjoir mon povre cœur	RISM B/I [c. 1528]8, f. 7 ^r .
Du corps absent le cueur je te presente	RISM B/I 1545]7, n° 4.
Le cueur est bon et le vouloir aussi	RISM B/I [c. 1528]8, f. 15.
Le departir de cil que tant j'ay moye	RISM B/I [c. 1528]8, ff. 9 ^v -10 ^r .
Le jaulne et blanc sont les couleurs	RISM B/I 1529]5, ff. xlvi ^v -xlix ^r .
Le jaulne et bleu sont les couleurs	ATTAINGNANT, 1983, p. 72.
Le triste cœur puis qu'avec vous demeure	RISM B/I [c. 1528]8, f. 8 ^r .
Longtemps y a que je viz en espoir	RISM B/I [c. 1528]8, ff. 26 ^v -27 ^r .
Ma bouche rit et mon cœur pleure	RISM B/I [c. 1528]8, f. 8 ^v .
Puisque de vous je nay aultre visaige	RISM B/I 1545]7, n° 36.
Puis que j'ay mis tout mon entendement	RISM B/I [c. 1528]8, f. 11.
Quant chanteras pour ton ennuy passer	RISM B/I [c. 1528]8, f. 7 ^v .
Sans liberté qu'ung bon esprit regrette	RISM B/I 1545]7, n° 12.
Si mon travail vous peult donner plaisir	RISM B/I 1545]7, n° 38.
Ta bonne grace et maintien gratieux	RISM B/I [1552]8, ff. 21 ^v -22 ^r .
Veule le grief mal ou sans fin je labeure	RISM B/I [c. 1528]8, f. 10.
ARCADELT	
Voulant amour souz parler gracieux	ARCADELT, 1968, pp. 1-2.
Vous perdez temps de me dire mal d'elle	RISM B/I 1538]17, f. 31.
BASTON	
Doulce memoire en plaisir consommée	RISM B/I 1552]10, ff. 22 ^r -23 ^r .
Je prens en gre la dure mort	RISM B/I 1544]13, ff. 12 ^r -13 ^v .
BUUS	
Content desir qui cause ma douleur	RISM A/I B 5194, f. 21.
Doulce memoire en plaisir consommee	RISM A/I B 5194, ff. 20-21.
Je n'ause estre content de mon contentement	RISM A/I B 5194, f. 4.
Pour ung plaisir qui tousjours dure	RISM A/I B 5199, f. 10.
Vivre ne puis content sans ta presence	RISM A/I B 5194, f. 22.
CABILIAU	
Si j'ay du bien helas c'est par mensonge	RISM B/I 1552]15, f. 9.
CADÉAC	
Amour a fait ce qu'il ne peult deffaire	RISM B/I 1540]13, ff. 14v-15r.
CANIS	
D'amours me plains, et non de vous m'amyce	CANIS, 2010, pp. 15-19.
Il estoit une fillette	CANIS, 2010, pp. 41-43.
M'amie' a eut de dieu le don	CANIS, 2010, pp. 61-64.
Ta bonne grace et maintien gratieux	CANIS, 2010, pp.105-107.
CERTON	
A cent diables la verolle	BLUTEAU, 1993, pp. 819-824.
Ce joly moys de may	BLUTEAU, 1993, pp. 761-765.
Contentez vous amy de la pensée	RISM B/I 1545]7, n° 10.
Du corps absent le cueur je te presente	RISM B/I 1542]13, ff. 13 ^v -14 ^r .
Elle a bien ce ris gracieux	BLUTEAU, 1993, pp. 815-819.
Faict elle pas bien	BLUTEAU, 1993, pp. 706-711.
Frere Thibault sejourne gros et gras	LASSO, 1975, pp. 184-187.
Fini le bien le mal soudain commence (4v)	RISM B/I 1540]9, ff. 4 ^v -5 ^r .
Fini le bien le mal soudain commence (2v)	RISM B/I 1545]7, n° 1.
J'ay veu que j'estoys franc et maistre	RISM B/I 1542]14, ff. 2 ^v , 3 ^r .
Je n'ose estre content de mon contentement	RISM B/I 1545]7, n° 40.
Las me fault il tant de mal supporter	RISM B/I 1545]12, ff. 1 ^v , 2 ^r .
Le rossignol plaisant et gracieux	BLUTEAU, 1993, pp. 582-587.
On le m'a dict dague à rouelle	LASSO, 1975, pp. 216-217.
O triste adieu qui tant me mescontente	RISM B/I 1541]7, f. 30.
Quand je vous ayme ardamment	BLUTEAU, 1993, pp. 617-621.
Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme (4v)	RISM B/I 1542]13, ff. 3 ^v -4 ^r .
Que n'est elle auprès de moy celle que j'ayme (5v)	BLUTEAU, 1993, pp. 525-529.
Ramonnez moy ma cheminée	BLUTEAU, 1993, pp. 698-702.
Resveillez vous c'est trop dormy	BLUTEAU, 1993, pp. 456-461.
Reviens vers moy qui suis tant désolée	BLUTEAU, 1993, pp. 847-852.
Sur la rousée fault aller	BLUTEAU, 1993, pp. 694-698.
Veule le grief mal que longuement j'endure	BLUTEAU, 1993, pp. 530-534.
CLEMENS	
Je prens en gre la dure mort	CLEMENS NON PAPA, 1962, pp. 14-17.

⁵⁹⁵ Concernant les transcriptions à partir des sources primaires et les réécritures adaptées des sources secondaires, on se référera à l'*Avant-propos concernant les procédés éditoriaux* apparaissant au début de ce travail.

Oncques amour ne fut sans grand langueur	CLEMENS NON PAPA, 1962, pp. 57-59.
CLÉREAU	
M'amyé a eu de dieu le don	RISM B/I [1539]20, f. 14.
CRECQUILLON	
Amour a fait ce qu'il ne peut deffaire	CRECQUILLON, 1998, pp. 17-19.
Comment, mes yeulx, auriés vous bien promis	CRECQUILLON, 1998, pp. 90-93.
Content desir qui cause ma douleur	CRECQUILLON, 2011, pp. 17-20.
Contentement, combien que soit grand chose	CRECQUILLON, 1998, pp. 102-104.
En vous voyant j'ay liberté perdue	CRECQUILLON, 2000, pp. 67-69.
O combien est malheureux le desir	CRECQUILLON, 2011b, pp. 46-49.
Oncques amour ne fut sans grand langueur (I)	CRECQUILLON, 2003, pp. 101-102.
Oncques amour ne fut sans grand langueur (II)	CRECQUILLON, 2003, pp. 103-105.
Oncques amour ne fut sans grand langueur (III)	CRECQUILLON, 2003, pp. 106-108.
Pour ung plaisir qui si peu dure	CRECQUILLON, 2005, pp. 55-58.
Si mon travail vous peut donner plaisir	CRECQUILLON, 2011a, pp. 20-23.
Si pour aymer et desirer	CRECQUILLON, 2011a, pp. 36-39.
Ung gay bergier prioit une bergiere	CRECQUILLON, 2011a, pp. 86-91.
Veu le grief mal que longuement j'endure	CRECQUILLON, 2011a, pp. 98-100.
Vivre ne puis content sans ta presence	CRECQUILLON, 2011b, pp. 21-23.
Voyez le tort d'Amour et de Fortune	CRECQUILLON, 2011a, pp. 111-113.
CRISPEL	
Je prens en gré la dure mort	RISM B/I 1555 21, p. 16.
DAMBERT	
Secouez moy je suys toute pleumeuse	OUVARD, 1979, vol. 2, pp. 281-284.
DE LATRE	
Blanc et claiert sont les couleurs	RISM A/I L 1060, p. 11.
Comment mes yeulx, auriés vous bien promis	RISM A/I L 1060, p. 9.
O triste adieu qui du tout m'est contraire	RISM A/I L 1060, p. 12.
DES FRUZ	
Dictes vous que ne scay faire	RISM B/I 1538 19, ff. 23 ^v -24 ^r .
DESPREZ	
Allegez moy douce plaisant brunette	DESPREZ, 2015, pp. 1-3.
Baises moy ma douce amyé	DESPREZ, 2005, pp. 11-12.
Cueur langoureux qui ne fais que penser	DESPREZ, 2016/2017, pp. 1-4.
Douleur me bat et tristesse mafole	DESPREZ, 2016/2017, pp. 5-8.
Dun mien amât le depart mest si grief	DESPREZ, 2016/2017, pp. 9-14.
Faulte dargent cest douleur non pareille	DESPREZ, 2016/2017, pp. 15-18.
Incessamment livre suis a martire	DESPREZ, 2016/2017, pp. 19-22.
Je me cõplais de mon amy	DESPREZ, 2016/2017, pp. 23-26.
Je ne me puis tenir daymer	DESPREZ, 2016/2017, pp. 27-31.
	BLACKBURN, 1976, pp. 68-69.
	RISM A/I J 681, ff. 14 ^r , 16 ^r , 16 ^v .
Ma bouche rit et mon cueur pleure	DESPREZ, 2016/2017, pp. 31-37.
Nesse pas ung grand desplaisir	DESPREZ, 2016/2017, pp. 38-40.
Nymphes nappes / Circumdederunt me	DESPREZ, 2016/2017, pp. 41-46.
Parfons regretz	DESPREZ, 2016/2017, pp. 47-50.
Petite camusette	DESPREZ, 2015, pp. 11-13.
Plaine de deuil & de melancolie	DESPREZ, 2016/2017, pp. 51-55.
Plusieurs regretz	DESPREZ, 2016/2017, pp. 56-59.
Plus nestes ma maistresse	DESPREZ, 2005, pp. 63-66.
Plus nulz regretz	DESPREZ, 2005, pp. 67-72.
Pour souhaitter je ne demande mieulx	DESPREZ, 2015, pp. 14-16.
Regretz sans fin il me faut endurer	DESPREZ, 2015, pp. 17-25.
Se congie prens de mes belles amours	DESPREZ, 2005, pp. 78-79.
Tenez moy en voz bras	DESPREZ, 2015, pp. 33-37.
Vous laurez sil vous plaist	DESPREZ, 2015, pp. 38-41.
Vous ne l'aures pas si je puis	DESPREZ, 2015, pp. 42-45.
GARDANE	
Content desir qui cause ma douleur	RISM B/I 1545 6, n° 11.
Ta bonne grace et maintien gratieux	RISM B/I 1564 13, p. 14.
Vivre ne puis content sans ta presence	RISM B/I 1545 6, n° 15.
Voyez le tourt que mauvaïse fortune	RISM B/I 1547 8, ff. 5 ^v -6 ^r .
GARNIER	
Oncques amour ne fut sans grant langueur	OUVARD, 1979, vol. 2, pp. 67-68. RISM B/I 1540 11, ff. 11 ^v , 12 ^r .
GERARD	
Sans liberté qu'ung bon esprit regrette	RISM B/I 1555 21, p. 19.
GERO	
Sur la rousée fault aller	RISM B/I 1541 14, p. 29.
GERVAISE	
Contentement combien que soit grand chose	RISM A/I GG 1674a, ff. 23 ^v -24 ^r .
D'amour me plainctz et non de vous mamye	RISM A/I GG 1674a, ff. 11 ^v -12 ^r .
Honneur sans plus en noble cueur prent place	RISM A/I GG 1674a, ff. 26 ^v -27 ^r .
Si j'ay du bien hellas c'est par mensonge	RISM A/I GG 1674a, ff. 3 ^v -4 ^r .

Sy lon doit prendre un bien faict pour offence	RISM A/I GG 1674a, ff. 14 ^v -15 ^r .
Ung doux regard ung parler amoureux	RISM B/I 1541 5, ff. 11 ^v , 12 ^r .
Veule le grief mal que longuement j'endure	RISM A/I GG 1674a, 1550, f. 21.
GOMBERT	
Ayme qui voudra	RISM B/I 1544 13, ff. 5 ^v , 7 ^r .
Dieu me fault il tant de mal supporter	GOMBERT, 1975, pp. 153-158.
GUYOT DIT CASTILETTI	
D'amours me plains et non de vous mamye	RISM B/I 1550 14, ff. 14 ^v -15 ^r , 15 ^v -16 ^r , 14 ^r -15 ^v , 13 ^v -15 ^r , 15.
Telle en mesdict qui pour soy la desyre	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 394-404.
Vous perdez temps de me dire mal d'elle	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 338-349.
HELLINCK DIT LUPUS	
Honneur sans plus en noble cueur prent place	RISM B/I 1542 14, f. 16 ^v .
HESDIN	
Ramonnez moy ma cheminée	RISM B/I 1536 4, ff. 22 ^v -23 ^r .
JACOTIN	
Contentement combine que soit grand chose	RISM B/I 1540 9, ff. 13 ^v -14 ^r .
N'auray je jamais reconfort	RISM B/I [c. 1528] 8, ff. 14 ^r -14 ^v .
JANEQUIN	
Amour cruel de sa nature	JANEQUIN, 1965, pp. 218-221.
Frere Thibault séjourné gros et gras	JANEQUIN, 1965, pp. 208-212.
Je n'ose estre content de mon contentement	JANEQUIN, 1965, pp. 67-70.
Il estoit une fillette	JANEQUIN, 1967, pp. 15-17.
L'alouette : Or sus or sus	JANEQUIN, 1979, pp. 99-105.
Le lendemain des nopces	JANEQUIN, 1968, pp. 32-36.
M'amy a eu de Dieu le don	JANEQUIN, 1967, pp. 48-52.
O cruaulté logée en grant beaulté	JANEQUIN, 1965, pp. 222-225.
Reconfortez le petit cœur de moy	JANEQUIN, 1979, pp. 1-4.
Resveillez vous c'est trop dormy	JANEQUIN, 1965, pp. 203-207.
Secouez moy je suys toute pleumeuse	JANEQUIN, 1967, pp. 22-27.
Ung gay bergier prioit une bergiere	JANEQUIN, 1967, pp. 1-5.
Un gros prier son petit filz baisoit	JANEQUIN, 1969, pp. 39-42.
JONCKERS DIT GOSSE	
Blanc et clair et sont les couleurs	ATTAINGNANT, 1987, pp. 139-141.
Content desir qui cause ma douleur	RISM B/I 1535 16, f. 14 ^v .
Vivre ne puis content sans sa presence	RISM B/I 1535 16, ff. 14 ^v -15 ^r .
LA MÈULLE	
J'ay veu que j'estois franc et maistre	RISM B/I 1543 14, f. 7.
LAYOLLE	
Doulce memoire en plaisir consommée	LAYOLLE, 1969, pp. 77-78.
LE BOUTEILLER	
Ce moys de may, au joly vert bosquet	RISM B/I 1542 13, ff. 8 ^v -9 ^r .
LE COCQ	
En espoir vis et crainte me tourmente	RISM B/I 1544 10, f. 11 ^r .
Las me fault il tant de mal supporter	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 174-176.
Nostre vicaire ung jour de feste	RISM B/I 1544 10, ff. 3 ^v -4 ^r .
Puisque fortune a sur moy entrepris	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 89-91.
LE HEURTEUR	
A cent diables la verolle	RISM B/I 1540 11, ff. 3 ^v , 4 ^r .
Nostre vicaire ung jour de feste	RISM B/I [1539] 20, ff. 26-27.
L'HUYLLIER	
Avecques vous mon amour finera	RISM B/I 1542 13, ff. 4 ^v -5 ^r .
LE JEUNE	
En espoir vis et crainte me tourmente	RISM B/I 1554 2 4, p. 3.
LE RAT	
O cruaulté logée en grand beaulté	RISM B/I 1551 9, ff. 24-25.
LUPI	
Plus revenir ne puis vers toy madame	LUPI, 1989, pp. 129-131.
LYS	
Secouez moy je suis toute pleineuse	RISM B/I 1540 16, 1540, ff. 26-27. OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 284-287.
MAGDELAIN	
Sans liberte que ung bon esprit regrette	EITNER, 1899, pp. 78-79.
MAHIET	
Voulant amour soubz baiser gracieux	RISM B/I 1534 14, ff. 15 ^v , 16 ^r .
MAILLARD	
Du corps absent le cueur je te presente	RISM B/I 1541 8, f. 7.
MAILLE	
Dictes pourquoy vostre amytié s'efface	LE GENDRE, MAILLE, & MORPAIN, 1981, pp. 34-36.
Las, me fault-il tant de mal supporter	LE GENDRE, MAILLE, & MORPAIN, 1981, pp. 34-36.
Si j'ay du bien hélas c'est par mensonge	LE GENDRE, MAILLE, & MORPAIN, 1981, pp. 71-73.
MANCHICOURT	
Amour cruel de sa nature	RISM B/I 1545 7, n° 35.
Dictes pourquoy vostre amitié s'efface	RISM A/I M 270, f. 12 ^v .
Doulce memoire en plaisir consommée	RISM B/I 1545 7, n° 15.

O cruaulté logée en grand beaulté	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 123-124.
Si mon travail vous peult donner plaisir	RISM A/I M 270, f. 7 ^r .
Si pour aymer et desirer	RISM A/I M 270, f. 6 ^v .
Ung doulx regard ung parler amoureux	RISM A/I M 270, f. 11 ^v .
MEIGRET	
En vous voyant j'ay liberté perdue	SAMIN, & MEIGRET, 1989, pp. 82-83.
Ung doulx regard ung parler amoureux	SAMIN, & MEIGRET, 1989, pp. 66-67.
MITTANTIER	
Puisque fortune a sur moy entrepris	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 91-93.
Tel en mesdit qui pour soy la desire (4v)	OUVRARD, 1979, vol.2, pp. 405-406. RISM B/I 1540 10, ff. 8 ^v -9 ^r .
Tel en mesdit qui pour soy la desire (2v)	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 407-408.
Vous perdez temps de me dire mal d'elle	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 352-353.
MOREL	
Content ou non il fault que je l'endure	RISM B/I 1549 29, f. 15 ^r .
MORNABLE	
Sy lon doit prendre ung bien faict pour offense	RISM B/I 1542 14, ff. 9 ^v -10 ^r .
OCKEGHEM	
Ma bouche rit et ma pensée pleure	GUTIÉRREZ-DENHOFF, 1988, pp. 41-42.
PANURGE	
En espoir viz et crainte me tormente	RISM B/I 1542 14, ff. 13 ^v -14 ^r .
PASSEREAU	
Ce joly moys de may	PASSEREAU, 1967, pp. 51-53.
Sur la rousée fault aller	PASSEREAU, 1967, pp. 41-44.
PATHIE	
D'amour me plains et non de vous mamye	RISM B/I 1539 16, ff. 9 ^v , 10 ^r .
En vous voyant j'ay liberté perdue	RISM B/I 1540 12, 1540, ff. 15 ^v -16 ^r .
PAYEN	
Avecques vous mon amour finera	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 3-5.
PUY	
Avecques vous mon amour finera	OUVRARD, 1979, vol. 2, pp. 5-7.
ROQUELAY	
Ta bonne grace et maintien gracieux	RISM B/I 1540 9, f. 16 ^r .
SANDRIN	
Ce qu'il souloit en deux se departir	SANDRIN, 1968, pp. 4-5.
Comment mes yeux, aviez vous bien promis	SANDRIN, 1968, pp. 29-30.
Douce memoire en plaisir consommée	SANDRIN, 1968, pp. 5-7.
J'ay veu que j'estoys franc et maistre	SANDRIN, 1968, pp. 38-39.
O combien est malheureux le desir	SANDRIN, 1968, pp. 32-33.
Puisque de vous je n'ay aultre visaige	SANDRIN, 1968, pp. 13-15.
Si j'ay du bien helas c'est par mensonge	SANDRIN, 1968, pp. 60-61. RISM B/I 1547 9, ff. 7 ^v -8 ^r .
Si mon travail vous peult donner plaisir	SANDRIN, 1968, pp. 10-11.
Si pour aymer et desirer	SANDRIN, 1968, pp. 34-35.
Voyez le tort d'amour et de fortune	SANDRIN, 1968, pp. 2-3.
SANTERRE	
Faict elle pas bien	RISM B/I 1536 4, 1536, ff. 23 ^v -25 ^r .
SERMISY	
Aupres de vous secretement demeure	SERMISY, 1974a, pp. 21-22.
C est a grant tort que moy povrette endure	SERMISY, 1974a, pp. 33-35.
Changeons propos c est trop chanté d amours	SERMISY, 1974a, pp. 41-43.
Content desir qui cause ma douleur	SERMISY, 1974a, pp. 48-50.
Contentez vous amy de la pensée	SERMISY, 1974a, pp. 50-52.
Dont vient cela belle je vous supply	SERMISY, 1974a, pp. 67-69.
Elle a bien ce ris gracieux	SERMISY, 1974a, pp. 70-73.
Il est jour dit l'alouette	SERMISY, 1974a, pp. 96-97.
J atens secours de ma seulle pensée	SERMISY, 1974a, pp. 118-119.
J ay contenté ma volonté suffisamment	SERMISY, 1974a, pp. 101-102.
Je n'ose estre content de mon contentement	SERMISY, 1974a, pp. 130-131.
Joyssance vous donneray	SERMISY, 1974a, pp. 138-139.
Languir me fais sans t avoir offensé	SERMISY, 1974a, pp. 142-143.
Las, je my plains, maudicte soit fortune	SERMISY, 1974a, pp. 145-146.
Le content est riche en ce monde	SERMISY, 1974b, pp. 5-7.
Mon cueur est souvent bien marry	RISM B/I [c. 11528] 8, f. 11.
O combien est malheureux le desir	SERMISY, 1974b, pp. 35-37.
O cruaulté logée en grant beaulté	SERMISY, 1974b, pp. 37-38.
Pour ung plaisir qui si peu dure	SERMISY, 1974b, pp. 60-61.
Puisque fortune a sur moy entrepris	SERMISY, 1974b, pp. 66-67.
Secourez moy ma dame par amours	SERMISY, 1974b, pp. 83-84.
Serpe et serpette les serpiers et le serpillon	SERMISY, 1974b, pp. 125-127.
Si j'ay pour vous mon avoir despendu	SERMISY, 1974b, pp. 89-91.
Tant que vivray en aage florissant	SERMISY, 1974b, pp. 99-100.
Ung jour Robin alloit aux champs	SERMISY, 1974b, pp. 113-114.
Vive la serpe et la serpette	SERMISY, 1974b, pp. 125-127.

Vivray je tousjours en soucy	SERMISY, 1974b, pp. 127-128.
Vivre ne puis content sans sa presence	SERMISY, 1974b, pp. 129-130.
Voulant amour soubz parler gracieux	SERMISY, 1974b, pp. 131-133.
Vous perdez temps de me dire mal d'elle	SERMISY, 1974b, pp. 134-135.
SOHIER	
Content ou non il faut que je l'endure	RISM B/I 1541 7, f. 26.
SUSATO	
Amour a faict ce qu'il ne peult deffaire	RISM A/I S 7239, ff. 14 ^v -15 ^r .
Ce qui souloit en deux de departir	RISM A/I S 7238, f. 3 ^v .
Content desir qui cause ma douleur	RISM A/I S 7238, f. 6 ^v .
D'amours me plains et non de vous mamye	RISM A/I S 7238, f. 11 ^v .
Doulce memoire en plaisir consommee	RISM A/I S 7238, f. 2 ^v .
Fini le bien le mal soudain commence	RISM A/I S 7238, f. 3 ^r .
Je prens en gre la dure mort	RISM A/I S 7238, f. 13 ^r .
Las me fault il tant de mal supporter	RISM A/I S 7239, ff. 25 ^v -26 ^r .
O combien est malheureux le desir	RISM A/I S 7238, f. 15 ^v .
Pour ung plaisir qui si peu dure (3)	RISM A/I S 7238, f. 14 ^r .
Pour ung plaisir qui si peu dure (5)	RISM B/I 1545 14, ff. 15 ^v , 16 ^r .
Si pour aymer et desirer	RISM A/I S 7239, ff. 27 ^v -28 ^r .
Telle en mesdict qui pour soy la desire	RISM A/I S 7239, f. 19.
Vivre ne puis content sans sa presence	RISM A/I S 7238, f. 7 ^r .
Vous perdez temps de me dire mal d'elle	RISM A/I S 7239, f. 18.
Voyez le tort d'amour et de fortune	RISM A/I S 7239, ff. 26 ^v -27 ^r .
VASSAL	
Vray Dieu tant j'ay le cueur gay	RISM B/I 1546 11, ff. 4 ^v , 5 ^r .
VERMONT	
Las voulez vous que une personne chante	RISM B/I [c. 11528] 8, ff. 8 ^v -9 ^r .
VILLIERS	
Veu le grief mal que longuement j'endure	RISM B/I 1540 12, ff. 8 ^v , 9 ^r .
WÆLRANT	
O triste adieu qui tant me mescontente	RISM B/I 1559 7, f. 7.

ANNEXE 2 : Résultat de la recherche du CCFR⁵⁹⁶

A ce matin ce seroit bonne estreinne - **Compositeur** : Certon

Sources imprimées : Attaignant 1541/5

A ce matin ce seroit bonne estreinne - **Compositeur** : Lassus

Sources imprimées : Susato (J.) 1564/ L781; Le Roy & Ballard 1565/9; Phalèse 1570/5

A ce matin ce seroit bonne estreinne - **Compositeur** : Castro

Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1575/ C1472

A ce matin ce seroit bonne estreinne⁵⁹⁷ - **Compositeur** : Nicolas

Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1572/2

A cent diables la verolle - **Compositeur** : Bonvoisin (ou Le Heurteur)

Sources imprimées : Attaignant 1538/13; 1540/11 ("Heurteur")

A cent diables la verolle - **Compositeur** : Certon

Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Alix avoit aux dens la male raige - **Compositeur** : Peletier (Le Peletier)

Sources imprimées : Attaignant 1538/14

Alix avoit aux dens la male raige - **Compositeur** : Crecquillon

Sources imprimées : Susato 1545/16 ; Phalèse 1554/23

Alix avoit aux dens la male raige - **Compositeur** : Castro

Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1575/ C1472

Amour a fait ce qu'il ne peut deffaire - **Compositeur** : Cadéac

Sources imprimées : Attaignant 1539/17

Amour a fait ce qu'il ne peut deffaire - **Compositeur** : Crecquillon

Sources imprimées : Susato 1544/10

Amour a fait ce qu'il ne peut deffaire - **Compositeur** : Susato

Sources imprimées : Susato [1552]/ S7239

Amour a fait ce qu'il ne peut deffaire - **Compositeur** : Caron ((Laurent))

Sources imprimées : Du Chemin 1557/11

Amour cruel de sa nature - **Compositeur** : Janequin

Sources imprimées : Attaignant 1538/14

Amour cruel de sa nature - **Compositeur** : Manchicourt

Sources imprimées : Rhau 1545/7; Phalèse 1571/15 (an)

Amour est bien de perverse nature - **Compositeur** : Certon ou Sermisy

Sources imprimées : Attaignant 1536/4, 1538/10, 1546/11 (Certon); 1549/17 ("Claudin")

Amour et moy avons fait qu'une dame - **Compositeur** : Cadéac

Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Amour et moy avons fait qu'une dame - **Compositeur** : Janequin

Sources imprimées : Attaignant 1547/12

*Amour et moy aymasmes une dame⁵⁹⁸ - **Compositeur** : Appenzeller dit Benedictus

Sources imprimées : Loys & Buys 1542/ A1291

Amour lassif ne peult sa nourriture - **Compositeur** : Certon

Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Amour le veult et mon espoir attend - **Compositeur** : Garnier

Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Amour le veult et mon espoir attend - **Compositeur** : Crecquillon

Sources imprimées : Susato 1544/11

*Amour perdit les traictz qu'il me tira - **Compositeur** : Maillard

Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Granjon 1559/15

Amour voyant que j'avoys abusé - **Compositeur** : Certon

Sources imprimées : Attaignant 1538/14

Après avoir longuement attendu/ Si l'on pouvoit - **Compositeur** : Villiers

Sources imprimées : Attaignant 1547/11

Après avoir longuement attendu/ Soubz le confort - **Compositeur** : Certon

Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Asseurez vous de mon coeur et de moy - **Compositeur** : Bourguignon

Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Moderne 1540/16

⁵⁹⁶ Les chansons marquées d'un astérisque sont celles pour lesquelles le CCFR ne spécifie pas Lotrian en tant que source littéraire.

⁵⁹⁷ Le CCFR précise « brav » en source littéraire, ce qui renvoie à Lotrian. Il est possible que la chanson soit de Gombert. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ->

tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=15, consulté le 17 avril 2020.

⁵⁹⁸ Après vérification de la source, le texte est définitivement différent de Lotrian. Voir : RISM A/I A 1291, ff. 16^v-17^r.

Au feu, au feu, venez moy secourir - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1542/14; Le Roy & Ballard 1554/25

Au feu, au feu, venez moy secourir - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1555/24

Au feu, au feu, venez moy secourir - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Susato 1564/ L781; Phalèse 1564/ L782; Le Roy & Ballard 1565/9

Au feu d'amour je fais ma pénitence - **Compositeur** : Rue, R. de la
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Au feu d'amour je fais ma pénitence - **Compositeur** : De Villa
Sources imprimées : Attaignant 1547/9

Au feu d'amour je fais ma pénitence - **Compositeur** : Villers (A.de)
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1555/24; Phalèse 1571/15 (an)

Au feu d'amour je fais ma pénitence - **Compositeur** : Monte
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1570/9

Au joly son du sanzonnet - **Compositeur** : Passereau
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

Au joly son du sanzonnet - **Compositeur** : Gero
Sources imprimées : Gardane 1541/14

*Au temps heureux que ma jeune ignorance - **Compositeur** : Arcadelt
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Le Roy & Ballard 1554/25

*Au temps heureux que ma jeune ignorance - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

*Au temps heureux que ma jeune ignorance - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1555/24; Phalèse 1571/15 (an)

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Payen
Sources imprimées : Susato 1544/10

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Susato 1555/ L755; Le Roy & Ballard 1559/12; Phalèse 1560/ L764; Phalèse 1584/12

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : L'Huyllier
Sources imprimées : Attaignant 1540/14

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Puy
Sources imprimées : Attaignant 1547/9

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Nicolas
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1572/2

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Le Blanc
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1578/17

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Cornet
Sources imprimées : Plantin 1581 /C3946

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Avecques vous mon amour finira - **Compositeur** : Mancinus
Sources imprimées : Jacob Lucius 1597/M 316

Aymer ne veulx dames de grant beaulté - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Moderne 1540/17

Blanc et claret sont les couleurs - **Compositeur** : Jonckers dit Gosse
Sources imprimées : Attaignant 1541/5 (an)

Blanc et claret sont les couleurs - **Compositeur** : De Latre
Sources imprimées : Phalèse 1552/ L1060

Ce joly moys de may/ M'a donné grand esmoy - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Ce joly moys de may/ Me donne grand esmoy - **Compositeur** : Passereau
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Ce joly moys de may/ Me donne grand esmoy - **Compositeur** : Millot
Sources imprimées : Fezandat 1556/21

*Celle qui fut de beaulté si louable - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Moderne 1539/17

Celle qui veit son mari tout armé - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

Celluy qui fust du bien et du tourment - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1540/12

Celluy qui veult en amour estre heureux - **Compositeur** : Courtois
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

Ce moys de may au joly vert bouquet - **Compositeur** : Le Bouteiller
Sources imprimées : Attaignant 1540/14

Ce moys de may sur la rousée (5v) - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Ce moys de may sur la rousée (?v) - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Ce moys de may sus la rousée - **Compositeur** : Godart (ou Lortyn)
Sources imprimées : Attaignant 1538/13; Moderne 1543/14 (Lortyn); Susato 1544/12 (Godard); Granjon 1559/15; Phalèse 1560/6... (an); Phalèse 1597/9

*Ce qui souloit en deux se despartir⁵⁹⁹ - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Moderne [1538]/15; Susato 1544/10 (an); Le Roy & Ballard 1555/23

*Ce qui souloit en deux se despartir⁶⁰⁰ - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238

*Ce qu'il [=qui] souloit en deux se despartir⁶⁰¹ - **Compositeur** :
Sources imprimées : Bicinia Rhaw 1545

C'est ung grand cas qu'amour qui a puyssance - **Compositeur** : Gentian
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

*Comme inconstante et de cuer faulse - **Compositeur** : Regnes
Sources imprimées : Attaignant 1538/10

Comment, mes yeulx, auriez-vous bien promitz - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1541/5; Mod1541/8

Comment, mes yeulx, auriez-vous bien promis - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Phalèse [1552]/12

Comment, mes yeulx, auriez-vous bien promis - **Compositeur** : De Latre
Sources imprimées : Phalèse 1552/ L1060

Comment, mes yeulx, avez vous entrepris - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1553/23

Comment, mes yeulx, avez vous entrepris - **Compositeur** : Arcadelt
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1561/4

Comment, mes yeulx, avez vous entrepris - **Compositeur** : Faignient
Sources imprimées : Phalèse 1574/3

Contentement combien que soit grand chose - **Compositeur** : Villers (A.de)
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1555/24; Phalèse 1571/15 (an)

Contentement combien que soit grand chose - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

Contentement combien que soit grand chose - **Compositeur** : Jacotin
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Le Roy & Ballard 1555/23

Contentement combien que soit grand chose - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1549/29

Contentement combien que soit grand chose - **Compositeur** : Millot
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1572/2

Content desir qui cause ma douleur - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1552/10; Phalèse 1569/10; Le Roy & Ballard 1578/14

Content desir qui cause ma douleur - **Compositeur** : Jonckers dit Gosse
Sources imprimées : Attaignant 1535 (Heartz 65)

Content desir qui cause ma douleur - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Gardane 1539/21; Rhau 1545/6; Berg 1551/20

Content desir qui cause ma douleur - **Compositeur** : Nicolas
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1560/28

Content desir qui cause ma douleur - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1533 (Heartz 41), 1536/3; Le Roy & Ballard 1555/23; Phalèse 1560/6... (an)

Content desir qui cause ma douleur - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238

Content desir qui cause ma douleur - **Compositeur** : Buus
Sources imprimées : Gardane 1543/ B5194

Content ou non il fault que je l'endure - **Compositeur** : Roussel
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1560/28, 1572/2

⁵⁹⁹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|9, ff. 5^v, 6^r.

⁶⁰⁰ Le texte correspond à Lotrian : RISM A/I S 7238, f. 3^v.

⁶⁰¹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1545|7, f. 14.

Content ou non il fault que je l'endure - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1560/28, 1572/2

Content ou non il fault que je l'endure - **Compositeur** : Morel
Sources imprimées : Susato 1549/29

Content ou non il fault que je l'endure - **Compositeur** : Clereau
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1559/ C3188

Contente ou non il fault que je l'endure - **Compositeur** : Sohier
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Mod1541/7

Contentez vous, amy, de la pensée - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1536/4; Phalèse 1552/14 (an); Le Roy & Ballard 1555/23

Contentez vous, amy, de la pensée (â2) - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Rhau 1545/7; Phalèse 1571/15 (an)

Contentez vous, amy, de la pensée - **Compositeur** : Nicolas
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1560/28

Contentez vous, amy, de la pensée (â5) - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Continuer je veulx ma fermeté - **Compositeur** : Bourguignon
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

Dame de beaulté je vous prie - **Compositeur** : Morel
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

D'amour me plainctz et non de vous m'amy - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

D'amour me plains et non de vous m'amy - **Compositeur** : Pathie dit Rogier
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Moderne 1540/17, Susato 1543/16, Le Roy & Ballard 1560/28, 1572/2, Phalèse 1597/9; Phalèse 1560/6... (an)

D'amour me plains et non de vous m'amy - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238

D'amour me plains et non de vous m'amy - **Compositeur** : Guyot dit Castileti
Sources imprimées : Susato 1550/14

D'amour me plains et non de vous m'amy - **Compositeur** : Larchier
Sources imprimées : Phalèse 1553/24

D'amour me plains et non de vous m'amy - **Compositeur** : Du Buisson
Sources imprimées : Du Chemin 1554/21

D'amours me plains et non de vous m'amy - **Compositeur** : Canis
Sources imprimées : Susato [1543]/15

De mon las cueur j'ay donné le pouvoir - **Compositeur** : Wauquel
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

De tant aymer sans avoir joyssance - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Moderne 1541/8; Le Roy & Ballard 1564/12

Deux cueurs voulans par fermeté louable - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Deux cueurs voulans par fermeté louable - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne 1541/7

Dieu, me faut-il tant de mal supporter⁶⁰² - **Compositeur** : Gombert
Sources imprimées : Susato 1550/13

Dieu, me faut-il tant de mal supporter⁶⁰³ - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Phalèse 1553/25

Dieu, me faut-il tant de mal supporter⁶⁰⁴ - **Compositeur** : De Latre
Sources imprimées : Waelrant [1555]/22; Phalèse 1569/10

⁶⁰² Le CCFR précise : « Fleur Lotrian 1542-43 ('Las, me fault il...') ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1989>, consulté le 13 avril 2020. Le texte contient quelques variantes lexicales, mais correspond tout à fait au texte de Lotrian. Voir : RISM B/I 1550|13, f. 11^v.

⁶⁰³ Le CCFR précise : « Fleur Lotrian 1542-43 ('Las, me fault il...') ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1990>, consulté le 13 avril 2020.

⁶⁰⁴ Le CCFR précise : « Fleur Lotrian 1542-43 ('Las, me fault il...') ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1991>, consulté le 13 avril 2020.

*Dictes pourquoy vostre amytié se fasche⁶⁰⁵ - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Phalèse 1553/25

*Dictes pourquoy vostre amytié s'efface⁶⁰⁶ - **Compositeur** : Maille
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Moderne 1540/17

*Dictes pourquoy vostre amytié s'efface⁶⁰⁷ - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Susato 1545/ M270

*Dictes pourquoy vostre amytié s'efface⁶⁰⁸ - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Dictes vous que ne scay faire - **Compositeur** : Des Fruz
Sources imprimées : Attaignant 1536/4; Gardane 1538/19

*Douce memoire en plaisir consommée⁶⁰⁹ - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Le Roy & Ballard [1555]/24; Phalèse 1571/15 (an)

*Douce memoire en plaisir consommée⁶¹⁰ - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Moderne [c.1538]/15; Susato 1544/10; Le Roy & Ballard 1554/25; Phalèse 1560/6... (an), 1597/9 (Sandrin)

*Douce memoire en plaisir consommée⁶¹¹ - **Compositeur** : Layolle
Sources imprimées : Moderne 1538/18; Rhau 1545/6bis

*Douce memoire en plaisir consommée⁶¹² - **Compositeur** : Buus
Sources imprimées : Gardane 1543/ B5194

*Douce memoire en plaisir consommée⁶¹³ - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238; Phalèse 1569/10 (an)

*Douce memoire en plaisir consommée⁶¹⁴ - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Rhau 1545/7

*Douce memoire en plaisir consommée⁶¹⁵ - **Compositeur** : Baston
Sources imprimées : Susato 1552/10

*Douce memoire en plaisir consommée⁶¹⁶ - **Compositeur** :
Sources imprimées : Waelrant [1556]/19

Du corps absent le cueur je te presente - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/8

Du corps absent le cueur je te presente (4v) - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Moderne 1541/8

Du corps absent le cueur je te presente (2v)⁶¹⁷ - **Compositeur** :
Sources imprimées : Rhau 1545/7; Phalèse 1571/15

Du corps absent le cueur je te presente - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Susato (J.) 1564/ L781; Phalèse 1570/5

Du corps absent le cueur je te presente - **Compositeur** : Castro
Sources imprimées : Phalèse 1574/3

*Du mal que j'ay, las qui m'en guérira - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1541 (inc.), 1542/14

D'ung amy faint je ne me puis deffaire - **Compositeur** : Belin
Sources imprimées : Attaignant 1540/14

⁶⁰⁵ Le CCFR mentionne « Marot, Cl., Elégies (él. VIII) » en source ; celle-ci est identique aux autres chansons sur le même *incipit*. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=2046>, consulté le 15 avril 2020.

⁶⁰⁶ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|13, ff. 6^v-7^v, 7^r-8^r.

⁶⁰⁷ Le texte correspond à Lotrian : RISM A/I M 270, f. 12^v.

⁶⁰⁸ Le CCFR mentionne « Marot, Cl., Elégies (él. VIII) » en source ; celle-ci est identique aux autres chansons sur le même *incipit*. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=2045>, consulté le 15 avril 2020.

⁶⁰⁹ De toute évidence, le texte correspond à Lotrian, puisque cette version de Gardane est mentionnée par Dobbins comme parodie de la chanson de Sandrin, aux côtés de

toutes les autres versions de la présente liste, elles-mêmes textuellement compatibles avec le poème imprimé par Lotrian. Voir : DOBBINS, 1969/1970, p. 95.

⁶¹⁰ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|9, ff. 4^v, 5^r.

⁶¹¹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1539|19, f. 2.

⁶¹² Le texte correspond à Lotrian : RISM A/I B 5194, f. 20.

⁶¹³ Le texte correspond à Lotrian : RISM A/I S 7238, f. 2^v.

⁶¹⁴ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1545|7, f. 15.

⁶¹⁵ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1552|10, ff. 22^r-23^r.

⁶¹⁶ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I [1556]|19, f. 6.

⁶¹⁷ Le CCFR mentionne que cette version anonyme est « très semblable à Maillard à 4 ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=2153>, consulté le 12 avril 2020.

D'un amy faint je ne me puis deffaire - **Compositeur** : Le Rat
Sources imprimées : Du Chemin 1549/27

D'une dame je suys saisy - **Compositeur** : Villiers
Sources imprimées : Attaignant 1538/10

*Elle a bien ce riz gracieux - **Compositeur** : De Latre
Sources imprimées : Oridryus 1563

Elle a bien ce riz gracieux, ce gent corps - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1542/14; Moderne 1543/14

Elle a bien ce riz gracieux, ce gent corps - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

*Elle a mon coeur - **Compositeur** :
Sources imprimées :

Elle a mon coeur, je croy qu'elle est contente - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Moderne [1538]/15

Elle a mon coeur, je croy qu'elle est contente - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Susato 1544/10

Elle veut donc que d'elle me contente - **Compositeur** : Courtoys
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Elle veut donc que d'elle me contente - **Compositeur** : Millot
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1572/2

*Encore ung coup, ung petit coup - **Compositeur** : Bonvoisin
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

En esperant en ceste longue attente - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

En esperant en ceste longue attente - **Compositeur** :
Sources imprimées : Rhau 1545/7; Phalèse 1571/15

*En esperant espoir me desespere - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées :

*En esperant espoir me désespère - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

En esperant je viz en grant langueur - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

En espoir vis et crainte me tourmente - **Compositeur** : Le Blanc
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1578/17

En espoir vis mais crainte me tourmente - **Compositeur** : Cornet
Sources imprimées : Phalèse 1575/4

En espoir viz et crainte me tourmente - **Compositeur** : Panurge (?)
Sources imprimées : Attaignant 1542/14 (an)

En espoir viz et crainte me tourmente - **Compositeur** : Le Cocq
Sources imprimées : Susato 1544/10

En espoir viz et crainte me tourmente - **Compositeur** : Le Jeune
Sources imprimées : Phalèse 1552/13

En espoir viz et crainte me tourmente - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Susato 1555/ L755; Le Roy & Ballard 1559/12; Phalèse 1560/ L764; Du Chemin 1567 (Lesure 84)

*En lieu du bien que deux souloient prétendre⁶¹⁸ - **Compositeur** : Lys, F. de ou Quentin
Sources imprimées : Attaignant 1540/9 (Quentin); Moderne 1540/16 (Lys)

En te voyant j'ay si ardent désir - **Compositeur** : Le Gendre
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

*En vous voyant j'ay liberté perdue⁶¹⁹ - **Compositeur** : Pathie dit Rogier
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Le Roy & Ballard 1564/12

⁶¹⁸ Dans les deux versions imprimées de cette chanson (RISM B/I 1540|9, f. V^v; RISM B/I 1540|16, f. 10), le texte diffère grandement de la source de Lotrian. En effet, seuls les premier et dernier vers sont similaires : « En lieu du bien que deux souloient pretendre / [...] Ce qui souloit en deux se departir ». Par ailleurs, ces deux vers terminent et débutent, à l'inverse du présent poème, le poème précédent dans la source de Lotrian, et dont l'*incipit* est donc *Ce qui souloit en deux se departir*. Voir :

LOTRIAN, 1543, f. Aiiij^r. La seule source littéraire mentionnée par le CCFR (DE Tournes, 1545, p. 40) est nettement plus conforme aux sources musicales, mais sa parution date de plusieurs années après celles d'Attaignant, Moderne et Lotrian. Considérant ces informations, ces chansons sont conservées dans le répertoire.

⁶¹⁹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|12, ff. 15^v-16^r.

*En vous voyant j'ay liberté perdue⁶²⁰ - **Compositeur** : Meigret
Sources imprimées : Attaignant 1547/8

*En vous voyant j'ay liberté perdue⁶²¹ - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato [1552]/7

Est-ce au moyen d'une grande amytié - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Est-ce au moyen d'une grande amytié - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Est-il advis qu'on doibve estimer d'elle - **Compositeur** : Arcadelt
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

*Est-il point vray ou si je l'ay songé - **Compositeur** : Maille
Sources imprimées : Attaignant 1540/14

Est-il possible à moy pouvoir trouver (5v) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1560/ L764; Le Roy & Ballard 1561/5

Est-il possible à moy pouvoir trouver - **Compositeur** : Castro
Sources imprimées : Phalèse 1574/3

Est-il possible à moy pouvoir trouver (1v + L) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Gruenebruch 1594/19

Est-il possible que l'on puisse trouver⁶²² - **Compositeur** : Morel
Sources imprimées : Attaignant 1536/5

Est-il possible que l'on puisse trouver⁶²³ (4v) - **Compositeur** : Gerard, J.
Sources imprimées : Phalèse 1552/15

*Est il possible que l'on puisse trouver (5v) - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

*Est il possible que l'on sache trouver - **Compositeur** :
Sources imprimées :

*Faict elle pas bien d'aymer qui luy donne - **Compositeur** : Santerre
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

*Faict elle pas bien d'aymer qui luy donne - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Fini le bien, le mal soudain comence (4v) - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Moderne 1538/16; Susato 1544/10; Phalèse 1564 (Vanh 105) (Sandrin); Phalèse 1597/9 (an)

Fini le bien, le mal soudain commence (2v) - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Fini le bien, le mal soudain commence (2v) - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1555/24; Le Roy & Ballard 1578/17; Phalèse 1571/15 (an)

Fini le bien, le mal soudain comence - **Compositeur** :
Sources imprimées : Waelrant [1556]/19

Finy le bien, le mal soudain commence - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238; Phalèse 1569/10 (an)

Fortune alors que n'avois congnoissance - **Compositeur** : Certon ou Clereau
Sources imprimées : Attaignant 1539/15 (Certon); Moderne [1539]/20 (Cléreau)

*Frais et gaillard - **Compositeur** :
Sources imprimées :

*Frere Thibault sejourné, gros et gras⁶²⁴ - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1538/13; Moderne 1538/17

*Frere Thibault sejourné, gros et gras⁶²⁵ - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne [1539]/20

*Frisque et gaillard ("Frayes gallyard") - **Compositeur** :
Sources imprimées :

Frisque et gaillard ung jour entre cent mille - **Compositeur** : Castro
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1575/ C1472

⁶²⁰ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1547|8, ff. 2^v, 3^r.

⁶²¹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I [1552]|7, f. 6^r.

⁶²² Le CCFR précise : « Fleur Lotrian 1542-43 (var. de ...à moy pouvoir trouver) ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=2654>, consulté le 07 avril 2020.

⁶²³ Le CCFR précise : « Fleur Lotrian 1542-43 (var. de ...à moy pouvoir trouver) ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=2655>, consulté le 07 avril 2020.

⁶²⁴ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|11, ff. 1^v, 2^r.

⁶²⁵ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|12, ff. 4^v, 5^r.

Frisque et gaillard ung jour entre cent mille - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Attaignant 1541/5; Susato 1545/16

Gens qui parlez mal de m'ame - **Compositeur** : Romain
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Gens qui parlez mal de m'ame - **Compositeur** : Canis
Sources imprimées : Susato 1544/13

Guillot ung jour estoit avec Babeau - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Helas Amour, je pensoye bien avoir - **Compositeur** : Godard
Sources imprimées : Attaignant 1538/13; Moderne 1541/7

*Helas Amour, tu feiz mal ton devoir - **Compositeur** : Peletier (Le Peletier)
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

Hellas amy, je congnois bien/ Que ne puis nyer - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne 1541/8

Helas amy, je congnois bien/ Que ne puis nyer - **Compositeur** :
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Honneur sans plus en noble cueur prent place - **Compositeur** : Hellinck dit Lupus
Sources imprimées : Attaignant 1542/14; Moderne 1543/14 (James); Granjon 1559/14

Honneur sans plus en noble cueur prent place - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

Humble et leal envers ma dame seray - **Compositeur** : Gallus (= Le Cocq?)
Sources imprimées : Phalèse 1554/22

Humble et loyal envers ma dame seray - **Compositeur** :
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

Il estoit une fillette/ Qui vouloit sçavoir le jeu - **Compositeur** : Canis
Sources imprimées : Susato 1544/10

Il estoit une fillette/ Qui vouloit sçavoir le jeu - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne 1541/8

*Il n'est trésor que de lysse - **Compositeur** : Lupi, J.
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/7

Jamais amour ne peult si fermement - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

*Jamais je ne confesseroy / Qu'amour d'elle - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

*J'atens le temps, ayant ferme esperance - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

*J'attens le temps, ayant ferme esperance - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1560/ L764; Le Roy & Ballard 1560/28, 1569/17

J'ay veu que j'estoys franc et maistre - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

J'ay veu que j'estoys franc et maistre - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1543/7

J'ay veu que j'estoys franc et maistre - **Compositeur** : La Moeulle
Sources imprimées : Moderne 1543/14

Je croy le feu plus grant que vous ne dictes - **Compositeur** : Maille
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Jehanne disoit ung jour a Janinet - **Compositeur** : Garnier
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Jehanneton fut l'aulture jour au marché - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

*Je n'ause estre content/ De mon contentement⁶²⁶ - **Compositeur** : Buus
Sources imprimées : Gardane 1543/ B5194

Je n'ayme plus la mondaine plaisance⁶²⁷ - **Compositeur** : Panurge (?)
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Je ne le croy et le sçay seulement - **Compositeur** : Sandrin ou Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Moderne [1538]/15 (Sandrin); Du Chemin 1551/4 (Sermisy)

⁶²⁶ Le texte correspond à Lotrian : RISM A/I B 5194, f. 4.

⁶²⁷ Le CCFR précise : « Fleur Lotrian 1542-43 (Je n'ayme plus corporelle...) ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231->

3.asp?numfiche=3860, consulté le 13 avril 2020. En effet, le texte correspond : RISM B/I 1542|14, ff. 6^v, 7^r.

Je ne pourrois ta fermeté blasmer - **Compositeur** : Morpain
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Moderne 1540/17

Je ne puis bonnement penser - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

*Je n'ose estre content⁶²⁸ - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1532/12

*Je n'ose estre content⁶²⁹ - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1533/ JJ443a

*Je n'ose estre content⁶³⁰ - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Je prens en gré la dure mort (4v) - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Moderne 1540/16 (Janequin); Susato 1543/16, Phalèse 1560/6... (an)

Je prens en gré la dure mort - **Compositeur** : Baston
Sources imprimées : Susato 1544/13

Je prens en gré la dure mort - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238

Je prens en gré la dure mort (3v) - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Phalèse 1560/7

Je prens en gré la dure mort - **Compositeur** : Turnhout
Sources imprimées : Phalèse 1569/ T1434

*Je prens en gré/J'en suis gallans /Resjoyssons-nous /Toutes les nuitz⁶³¹ - **Compositeur** : Crespel
Sources imprimées : Phalèse 1552/15

Je suys a moy et a moy me tiendray - **Compositeur** : Rue, R. de la
Sources imprimées : Attaignant 1536/5

La loy d'honneur que nous dict et commande - **Compositeur** : Gentian
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

L'amour, la mort et la vie/ Me tourmentent - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445

L'amour premiere en jeunesse innocente - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne [1539]/20

L'amour premiere en jeunesse innocente - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Rhau 1545/7

*La nuyct passée en mon lect je songeoye - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/7

*L'ardent desir du hault bien désiré - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1540/14

Las, je sçay bien que je feis grande offence - **Compositeur** : Arcadelt
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Las, je sçay bien que je feis grande offence - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

Las, me fault-il tant de mal supporter - **Compositeur** : Maille
Sources imprimées : Attaignant 1539/17

Las, me fault-il tant de mal supporter - **Compositeur** : Le Cocq
Sources imprimées : Susato 1544/10

Las, me fault-il tant de mal supporter - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238

Las, me fault-il tant de mal supporter - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1545/12

Las, me fault-il tant de mal supporter - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1560/ L764; Le Roy & Ballard 1561/5

Las, me fault-il tant de mal supporter - **Compositeur** : Cornet
Sources imprimées : Phalèse 1574/3

Las, me fault-il tant de mal supporter - **Compositeur** : Pevernage
Sources imprimées : Plantin 1589/ P1670

⁶²⁸ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1532|12, f. 11^v.

⁶²⁹ Le texte correspond à Lotrian : RISM A/I JJ 443a, ff. 14^v-15^r.

⁶³⁰ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1545|7, ff. 40-41.

⁶³¹ Il s'agit d'une fricassée étant en partie un contrefait de la chanson de Clemens *Je prens en gré la dure mort*. Voir : VANHULST, 1993, p. 87.

Las! me faut il tant de mal supporter - **Compositeur** : Peudargent
Sources imprimées : Oridryus 1561

Las, que plains-tu, amy, de mon offence - **Compositeur** : Rue, R. de la
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Las, que plains-tu, amy, de mon offence - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Le Roy & Ballard [c. 1555]/24; Phalèse 1571/15 (an)

Las, que te sert ce doulx parler en bouche - **Compositeur** : Le Gendre
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Las, que te sert ce doux parler en bouche - **Compositeur** : Crespel
Sources imprimées :

Las, que te sert le doulx parler en bouche - **Compositeur** : La Farge
Sources imprimées : Moderne 1543/14

*Las, que te sert tant d'or dedans ta bourse⁶³² - **Compositeur** : L'Estocart
Sources imprimées : Vincent 1582/ L2074

L'autre jour en ung jardin/ Soubz une treille - **Compositeur** : Forestier
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

L'aultrier passant par ung vert boys - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Attaignant 1538/14 (incomplet)

Layssons amour qui nous faict tant souffrir - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

*Le departir est sans departement - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Attaignant 1536/5 (an), 1538/11

*Le departir est sans departement - **Compositeur** : Mil (Cor. de)
Sources imprimées : Phalèse 1553/25

*Le departir est sans departement / sans eslongnement - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1564/ L782; Le Roy & Ballard 1565/9

⁶³² Le CCFR précise : « chanson morale, parodie de Las... ce doux parler en bouche ». CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=4698>, consulté le 19 avril 2020.

⁶³³ Le texte correspond à Lotrian, avec quelques adaptations, voir : RISM B/I 1529]5, xlvii^v-xlix^r.

⁶³⁴ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I [c.1528]7, f. 11^v.

Le dur travail de ta longue demeure - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1539/17

*Le jaulne et blanc [sic] sont les couleurs (1v + L)⁶³³ - **Compositeur** :
Sources imprimées : Attaignant 1529 (Brown 1529/3)

*Le jaulne et bleu sont les couleurs⁶³⁴ - **Compositeur** :
Sources imprimées : Attaignant [c. 1528]/7

*Le jeu d'aymer où jeunesse s'esbat - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Le mal fini, le bien soudain s'avance⁶³⁵ - **Compositeur** : Servin
Sources imprimées : Pesnot 1578/ S2839

Le rossignol plaisant et gracieulx - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Le rossignol plaisant et gracieulx - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Moderne 1540/17

Le rossignol plaisant et gracieulx (5v) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1560/ L764; Le Roy & Ballard 1561/6

Le rossignol plaisant et gracieulx (1v + L) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1584/12 (voix & luth)

Le rossignol plaisant et gracieulx - **Compositeur** : Millot
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1570/9

Le rossignol plaisant et gracieulx - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Le rossignol plaisant et gracieulx - **Compositeur** : Castro
Sources imprimées : Phalèse 1574/3

Le rossignol plaisant et gracieulx - **Compositeur** : Le Blanc
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1578/17

⁶³⁵ Le CCFR précise : « d'après Fleur Lotrian 1542-43 (contraf. De Fini le bien...) ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=4957>, consulté le 13 avril 2020. Malgré tout, le texte diffère complètement de Lotrian : RISM A/I S 2839, ff. 4^v-5^r. James Porter confirme la parodie textuelle : PORTER, 2011, p. 236.

Le rossignol plaisant et gracieux - **Compositeur** : Ferrabosco
Sources imprimées : Phalèse 1597/10

Le rossignol plaisant et gracieux - **Compositeur** : Pevernage
Sources imprimées : Plantin 1591/ P1673

Le souvenir de mon bien me rend triste - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Moderne 1541/8

Le souvenir de mon bien me rend triste - **Compositeur** :
Sources imprimées : Phalèse 1571/15

L'espoir confus a plus hault desirer - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

*Le train d'aymer c'est ung parfait déduyct - **Compositeur** :
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

Le voulez-vous, j'en suis tres bien contente - **Compositeur** : Jacotin
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

Le voulez-vous, j'en suis tres bien contente (5v) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1559/12; Phalèse 1560/ L764

Le voulez-vous, j'en suis tres bien contente - **Compositeur** : Castro
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1575/ C1472

Le voulez-vous, j'en suis tres bien contente (1v + L) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Gruenebruch 1594/194

Le vrai ami ne s'estonne de rien - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Susato (J.) 1564/ L781; Le Roy & Ballard 1565/9; Phalèse 1570/5

Le vray amy ne s'estonne de rien - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

Le vray amy ne s'estonne de rien - **Compositeur** : Castro
Sources imprimées : Phalèse 1574/3

L'oeil dict assez s'il estoit entendu - **Compositeur** : Colin
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

L'oeil dict assez s'il estoit entendu - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1552/10; Phalèse 1560/7; Le Roy & Ballard 1578/14

L'oeil dict assez s'il estoit entendu - **Compositeur** : Faigniet
Sources imprimées : Vve Laet 1568/ F61

L'oeil est a vous, le cueur et la pensée - **Compositeur** : Passereau
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

L'oeil et le cueur contre leur ligue sainte - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

*L'oeil trop hardy si hault lieu regarda - **Compositeur** : Cadéac
Sources imprimées : Attaignant 1538/13; Le Roy & Ballard 1554/25

M'amy e a eu de Dieu le don - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

M'amy e a eu de Dieu le don - **Compositeur** : Canis
Sources imprimées : Susato 1544/12

M'amy e a eu de Dieu le don - **Compositeur** : Clereau
Sources imprimées : Moderne [1539]/20

Ma passion je prens patiemment - **Compositeur** : Courtoys
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Mon cueur voulut dedans soy recepvoir - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1538/13; Moderne 1538/17

Mon cueur voulut dedans soy recepvoir - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Mon seul espoir a tousjours pretendu - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Le Roy & Ballard 1564/12

Mort en malheur m'est seule suffisance - **Compositeur** : Colin
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

*Mort et fortune, pourquoi m'avez laissé⁶³⁶ - **Compositeur** : Gombert
Sources imprimées : Attaignant 1536/4; Moderne 1538/16

Mort et fortune, pourquoi m'avez laissé - **Compositeur** : Gero
Sources imprimées : Gardane 1541/14

Mort et fortune, pourquoi m'avez laissé - **Compositeur** : Roussel
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1577/ R2720

⁶³⁶ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|15, f. 29.

N'espoir ne peur n'auray jour de ma vie - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1536/5

*Nostre vicaire ung jour de feste⁶³⁷ - **Compositeur** : Le Jeune
Sources imprimées : P. Ballard 1612/ L1700

*Nostre vicaire ung jour de feste⁶³⁸ - **Compositeur** : Le Cocq
Sources imprimées : Susato 1544/10

*Nostre vicaire ung jour de feste⁶³⁹ - **Compositeur** : Le Heurteur
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne [1539]/20

O combien est malheureux le desir - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

O combien est malheureux le desir - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1542/14; Susato 1544/12; Phalèse 1560/6(an); Sandrin à partir de Phalèse 1567 (Vanh 120)

O combien est malheureux le desir - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238

O combien est malheureux le desir - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1552/10; Phalèse 1560/7; Le Roy & Ballard 1578/14

O comme heureux j'estimerois mon cueur - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1564/ L782

O comme heureux s' (t')estimeroit (s) mon cueur - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Granjon 1559/15

*O cruauté logée en grant beaulté⁶⁴⁰ - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant [c.1528]/8

*O cruauté logée en grant beaulté⁶⁴¹ - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

*O cruauté logée en grant beaulté⁶⁴² - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Susato 1545/ M270

*O cruauté logée en grant beaulté⁶⁴³ - **Compositeur** : Le Rat
Sources imprimées : Du Chemin 1551/9

O cueur ingrat qui tant m'est redevable - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1539/17

O doux raport si longtemps désiré - **Compositeur** : L'Huyllier
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

O fortune, n'estois-tu pas contente - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Oncques Amor ne fust sans grand langueur - **Compositeur** : Roussel
Sources imprimées :

Oncques amour ne fust sans grand langueur - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Oncques amour ne fust sans grand langueur - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Oncques amour ne fut sans grand' langueur - **Compositeur** : Pevernage
Sources imprimées : Plantin 1591/ P1673

Oncques amour ne fut sans grant langueur - **Compositeur** : Garnier
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Oncques amour ne fut sans grant langueur (à4, 1è v.) - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1544/11

Oncques amour ne fut sans grant langueur - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Susato 1549/29

Oncques amour ne fut sans grant langueur (à4, 2è v.)⁶⁴⁴ - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Phalèse 1552/14; Susato 1544/11

⁶³⁷ Le texte correspond à Lotrian, avec de très légères variantes : RISM A/I L 1700 ; LL 1700, ff. 7^v-8^r.

⁶³⁸ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1544|10, ff. 3^v-4^r.

⁶³⁹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I [1539]|20, ff. 26-27.

⁶⁴⁰ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I [c. 1528]|8, f. 3^v.

⁶⁴¹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|12, ff. 14^v-15^r.

⁶⁴² Le texte correspond à Lotrian : RISM A|I M 270, f. 6^r.

⁶⁴³ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1551|9, ff. 24, 25.

⁶⁴⁴ Pour cette deuxième version à quatre voix, le CCFR mentionne à nouveau la source Susato 1544/11, avec la précision paradoxale « diff. De 1544/11 » : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=6389>, consulté le 16 avril 2020. Cette dernière apparaît déjà pour la

Oncques amour ne fut sans grant langueur (à4, 3è v.) - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Du Chemin 1554/21

Oncques amour ne fut sans grant langueur - **Compositeur** : Caulery
Sources imprimées : Waelrant [1556]/19

Oncques amour ne fut sans grant langueur - **Compositeur** : Cartier
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1557/ C1372

Oncques amour ne fut sans grant langueur (à5) - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Phalèse 1553/25

*On le m'a dict. dague a rouelle⁶⁴⁵ - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Moderne 1540/16; Susato [1552]/9 (an)

O que je tiens celle-la bien heureuse - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

O seul espoir du cueur desespéré - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

O triste adieu qui du tout m'est contraire⁶⁴⁶ - **Compositeur** : De Latre
Sources imprimées : Phalèse 1552/ L1060

O triste adieu qui tant me mescontente - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/7

O triste adieu qui tant me mescontente - **Compositeur** : Waelrant
Sources imprimées : Phalèse [1552]/12

Où mettra l'on ung baiser favorable - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445

Où mettra l'on un baiser favorable - **Compositeur** : Cartier
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1557/ C1372

Par ton depart regret me vient saisir - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Phalèse 1560/7

Par ton depart regret me vient saisy - **Compositeur** : Courtois
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

première version à quatre voix. Ce recueil de Susato ne contenant qu'une version de cette chanson, je supprime sa mention dans la deuxième version à quatre voix. Voir : RISM B/I [1544]|11.

⁶⁴⁵ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|16, f. 30.

Par ton seul bien ma jeunesse est heureuse - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/7; Le Roy & Ballard 1561/4

Par ung matin tout par souhait - **Compositeur** : Courtois
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Par un matin tout par souhait - **Compositeur** : Faigniet
Sources imprimées : Vve Laet 1568/ F61

Pauvre et loyal trompé par l'esperance - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1540/14

Plaindre l'ennuy de la peine estimée - **Compositeur** : Hesdin
Sources imprimées : Attaignant 1538/10 ; Moderne 1538/16

Plus je la voys moins y treuve a redire - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

*Plus ne suis ce que j'ay esté - **Compositeur** : Berchem
Sources imprimées :

*Plus ne suys ce que j'ay esté - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1539/15

*Plus ne suys ce que j'ay esté - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Plus revenir ne puis vers toy, ma dame - **Compositeur** : Lupi, J.
Sources imprimées : Attaignant 1541/6; Susato 1543/16; Du Chemin 1551/7

Pour ung plaisir qui si peu dure - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1536/5

Pour ung plaisir qui si peu dure - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1543/16; Phalèse 1560/6... (an), Phalèse 1597/9 (Crecquillon)

Pour ung plaisir qui si peu dure - **Compositeur** :
Sources imprimées : Phalèse 1569/9

⁶⁴⁶ Le texte de la chanson de De Latre diffère grandement de celui de Lotrian ; cependant, le dernier vers est similaire. Il est possible qu'il s'agisse d'une imitation textuelle ; pour cette raison, et considérant la notice du CCFR précisant Lotrian en source, je conserve cette chanson dans le répertoire. Voir : RISM A/I L 1060, f. 12^f

Pour un plaisir qui si peu dure - **Compositeur** : Clereau
Sources imprimées : Phalèse 1574/3

Pour un plaisir qui si peu dure (3v) - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1544/ S7238; Phalèse 1569/10

Pour un plaisir qui si peu dure (5v) - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato 1545/14

Pour un plaisir qui toujours dure⁶⁴⁷ - **Compositeur** : Buus
Sources imprimées : Scotto 1550/ B5199

*Pour un plaisir [= Pour un plaisir qui si peu dure]⁶⁴⁸ - **Compositeur** :
Sources imprimées :

Pour un plaisir qui si peu dure - **Compositeur** : Wilder, Ph. van
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1572/2

*Prenons en gré la dure mort⁶⁴⁹ - **Compositeur** : Peudargent
Sources imprimées : Oridryus 1561

Puis que d'amour reçoys election - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Puisque de moy n'avez ferme fiance - **Compositeur** : Guyot dit Castileti
Sources imprimées : Susato [1552]/8

Puisque de moy n'avez ferme fiance - **Compositeur** : Artins
Sources imprimées : Attaignant 1539/15, Moderne 1540/17

Puisque de toy vient et non d'autre place - **Compositeur** : Le Heurteur
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

*Puis que de vous je n'ay aultre visaige⁶⁵⁰ - **Compositeur** :
Sources imprimées :

*Puisque de vous je n'ay aultre visaige⁶⁵¹ - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Moderne [1538]/15; Attaignant 1538/12; Du Chemin 1551/4; Le Roy & Ballard 1567/125

*Puisque de vous je n'ay aultre visaige⁶⁵² - **Compositeur** :
Sources imprimées : Rhau 1545/7

*Puisque de vous je n'ay aultre visaige⁶⁵³ - **Compositeur** : Meigret
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1553/22

Puis que fortune a sur moy entrepris - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1529/2

Puis que fortune a sur moy entrepris - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Puis que fortune a sur moy entrepris - **Compositeur** : Le Cocq
Sources imprimées : Susato 1544/10

⁶⁴⁷ Le CCFR précise : « contraf. sp. » ; voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=6987>, consulté le 13 avril 2020. Cependant, le texte de la chanson de Buus diffère grandement de celui de Lotrian ; voir : RISM A/I B 5199, f. 10. Brown confirme la parenté de la chanson de Buus avec celle de Sermisy : BROWN, 1962, p. 156. Considérant la mention du CCFR, et la précision de Brown, je conserve ce texte dans le répertoire.

⁶⁴⁸ Le CCFR précise : « an. à 4 v. d'après Susato à 5 ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=6986>, consulté le 14 avril 2020.

⁶⁴⁹ Le CCFR ne mentionne pas Lotrian en source : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=7063>, consulté le 17 avril 2020. « Dans les deux compositions, la musique des vers 1-2 est répétée pour les vers 3-4, tout comme les notes correspondant aux mots 'la dure mort' ont le même rythme – *minime, semibrève* pointée, *minime, brève* – et un profil

mélodique assez ressemblant car le motif *ut mib fa ut* de Clemens devient *fa sib ut sol* chez Peudargent. La suite ne permet cependant plus de faire le moindre rapprochement entre les deux œuvres. » VANHULST, 1999, p. 36. Dans le doute, et considérant ces quelques informations, cette chanson est conservée dans le répertoire.

⁶⁵⁰ Le CCFR mentionne « Marot, Cl., (ch. XXIV) » en source ; celle-ci est identique aux autres chansons sur le même *incipit*. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=7121>, consulté le 15 avril 2020.

⁶⁵¹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1538|15, f. 18.

⁶⁵² Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1545|7, f. 36.

⁶⁵³ Le CCFR mentionne « Marot, Cl., (ch. XXIV) » en source ; celle-ci est identique aux autres chansons sur le même *incipit*. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=7120>, consulté le 15 avril 2020.

Puis que fortune a sur moy entrepris - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Phalèse 1564/ L782; Le Roy & Ballard 1565/9

Puisque fortune a sur moy entrepris - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

*Puis que malheur me tient rigueur⁶⁵⁴ - **Compositeur** : Baston
Sources imprimées :

*Puis que malheur me tient rigueur⁶⁵⁵ - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

*Puis que malheur me tient rigueur⁶⁵⁶ - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Susato 1549/29

Puisqu'il est tel qu'il garde bien s'ame - **Compositeur** :
Sources imprimées : Phalèse 1571/15

Puisqu' une mort ressuscite ma vie - **Compositeur** : Sohier
Sources imprimées : Du Chemin 1550/8

Puis qu'il est tel qui garde bien s'ame - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

Puis qu'il est tel qui (qu'il) garde bien s'ame - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1538/11

*Quand je congneu en ma pensée - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne [1539]/20

*Quand je vous aim' ardentement - **Compositeur** : Pevernage
Sources imprimées : Plantin 1591/ P1673

*Quand je vous ayme ardentement - **Compositeur** : Alaire
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

*Quand je vous ayme ardentement - **Compositeur** : Arcadelt
Sources imprimées : Attaignant 1547/12; Le Roy & Ballard 1561/2

*Quand je vous ayme ardentement - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Que n'est elle aupres de moy - **Compositeur** : Canis
Sources imprimées :

Que n'est-elle auprès de moy celle que j'ayme (à4) - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1540/14

Que n'est-elle auprès de moy celle que j'ayme (à5) - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

*Qui peche plus, lui qui est esventeur - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1539/17

Qui se pourroit plus désoler et plaindre - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1538/11

Ramonnez moy ma cheminée - **Compositeur** : Hesdin
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

Ramonnez moy ma cheminée - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Resveillez vous, c'est trop dormy - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Du Chemin 1551/J 449

Resveillez vous, c'est trop dormy - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Reviens vers moy qui suis - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Reviens vers moy qui suis tant desolée - **Compositeur** : Lupi, J.
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Susato 1543/16; Le Roy & Ballard 1554/25

Reviens vers moy qui suis tant desolée - **Compositeur** : Villers (A.de)
Sources imprimées : Le Roy & Ballard [c. 1555]/24

Reviens vers moy qui suis tant desolée - **Compositeur** : Nicolas ou Millot
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1560/28 (Nicolas); 1572/2 (Millot)

⁶⁵⁴ Le CCFR mentionne « Su saix in Petit Fatras 1537 » en source ; celle-ci est identique aux autres chansons sur le même *incipit*. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=7164>, consulté le 15 avril 2020.

⁶⁵⁵ Le texte est similaire à Lotrian : RISM B/I 1540|11, ff. 12^v-13^r.

⁶⁵⁶ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1549|29, f. 3^r.

Reviens vers moy qui suis tant desolée - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1560/28; Du Chemin 1570/ C1718

Reviens vers moy qui suis tant desolée - **Compositeur** : Monte
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1575/ M3363; Phalèse 1575/ M3362

Sans liberté que ung bon esprit regrette - **Compositeur** : Gerard, J.
Sources imprimées : Phalèse 1552/15

Sans liberté qu' ung bon esprit regrette - **Compositeur** : Magdelain
Sources imprimées : Attaignant 1538/10

Sans liberté qu' ung bon esprit regrette (voir 2a pars de Du corps absent [an]) - **Compositeur** :
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Satisfait suys au long de mon mérite - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Secouez-moy, je suis toute pleumeuse - **Compositeur** : Dambert
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Moderne 1544/9

Secouez-moy, je suis toute pleumeuse - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Secouez-moy, je suis toute pleumeuse - **Compositeur** : Lys, F. de
Sources imprimées : Moderne 1540/16

*Si comme espoir je n'ay de guarison - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne [1539]/20; Granjon 1559/15; LeRoy & Ballard 1564/12

*Si Dieu vouloit pour ung jour seulement - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/7

⁶⁵⁷ Le CCFR précise « d'après Saint-Gelais, Mellin de, Œuvres 1547 », ce qui est la même source que pour les autres chansons ayant un *incipit* similaire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8124>, consulté le 07 avril 2020.

⁶⁵⁸ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1542|14, ff. 3^v, 4^r.

⁶⁵⁹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1547|9, ff. 7^v, 8^r.

⁶⁶⁰ Le CCFR précise « Saint-Gelais, Mellin de, Œuvres 1547 », ce qui est la même source que pour les autres chansons ayant un *incipit* similaire. Voir : CCFR <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8127>, consulté le 15 avril 2020.

Si j'ay aymé légèrement - **Compositeur** : De Porta
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne 1540/16

*Si j'ay du bien, cruelle, hélas c'est par mensonge⁶⁵⁷ - **Compositeur** : Du Caurroy
Sources imprimées : P. Ballard 1610/ D3616

*Si j'ay du bien, hélas c'est par mensonge⁶⁵⁸ - **Compositeur** : Maille
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

*Si j'ay du bien, hélas c'est par mensonge⁶⁵⁹ - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1547/9; Le Roy & Ballard 1554/25

*Si j'ay du bien, hélas c'est par mensonge⁶⁶⁰ - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

*Si j'ay du bien, hélas c'est par mensonge⁶⁶¹ - **Compositeur** : Cabilliau
Sources imprimées : Phalèse 1552/15

*Si j'ay du bien, hélas c'est par mensonge⁶⁶² - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1555/24

Si j'ay eu tousjours mon vouloir - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Si j'eusse esté aussi prompte à donner - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1539/17

Si je vous ayme par amour - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Le Roy & Ballard 1561/4

Si le service est reçu pour offense - **Compositeur** : Villiers
Sources imprimées : Attaignant 1538/10

⁶⁶¹ Le CCFR précise « Saint-Gelais, Mellin de, Œuvres 1547 », ce qui est la même source que pour les autres chansons ayant un *incipit* similaire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8128>, consulté le 15 avril 2020.

⁶⁶² Le CCFR précise « Saint-Gelais, Mellin de, Œuvres 1547 », ce qui est la même source que pour les autres chansons ayant un *incipit* similaire. Voir : CCFR ; <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8129>, consulté le 15 avril 2020.

S'il est ainsy que congnée sans manche - **Compositeur** : Vassal
Sources imprimées : Attaignant 1543/9

S'il est ainsy que congnée sans manche - **Compositeur** : Fresneau, H.
Sources imprimées : Moderne 1544/9

Si l'estincelle en ung petit moment - **Compositeur** : Maille
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Si mon amour ne vous peult resjouyr⁶⁶³ - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Du Chemin 1554/21; Phalèse 1554/24

Si mon amour ne vous vient a playsir - **Compositeur** : Wauquel
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Si mon amour ne vous vient a plaisir - **Compositeur** : Cornet
Sources imprimées : Phalèse 1575/4

Si mon [travail vous peult donner plaisir] (à3)⁶⁶⁴ - **Compositeur** : Sermisy (?)
Sources imprimées :

Si mon travail vous peult donner plaisir⁶⁶⁵ - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Moderne 1538/17 ("Claudin"); Le Roy & Ballard 1554/25; Phalèse 1560/6... (an)

Si mon travail vous peult donner plaisir - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Susato 1545/ M270

Si mon travail vous prenez à plaisir⁶⁶⁶ - **Compositeur** : Servin
Sources imprimées : Pesnot 1578/ S2838

Si mon travail vous venoit à plaisir⁶⁶⁷ - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1544/11

Si mon travail vous peult donner plaisir - **Compositeur** : Gombert ou Havericq
Sources imprimées :

Si mon vouloir ne change de desir - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne [1539]/20

*Si pour aymer et desirer/ Je congnois⁶⁶⁸ - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1549/29

Si pour aymer et desirer/ Je congnois - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Susato 1545/ M270

*Si pour aymer et desirer/ Je congnois⁶⁶⁹ - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato [1552]/ S7239

Si pour t'aymer et desirer/ Je congnois - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Si ta beaulté se garnist de prudence - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Si tu voulois accorder la demande - **Compositeur** : Le Cocq
Sources imprimées : Susato 1544/10

Si vostre amour ne gist qu'en apparence - **Compositeur** : Sandrin
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

Si vostre amour ne gist qu'en apparence - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Rhau 1545/7

⁶⁶³ Le CCFR précise : « Fleur Lotrian 1542-43 (variante 1^{er} vers) ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8325>, consulté le 07 mars 2020.

⁶⁶⁴ Le CCFR mentionne : « d'après Sermisy, avec variantes ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8347>, consulté le 13 avril 2020.

⁶⁶⁵ L'article du *Grove* consacré à Sermisy précise : « attrib. Sandrin in 1540⁹ and 11 other sources ; attrib. Sermisy in 1538¹⁷ ». CAZEAUX, & BROBECK, 2015, consulté le 10 février 2022. La première source, RISM B/I 1538|15, est quant à elle anonyme. Considérant le nombre d'attributions à Sandrin, et le fait que le CCFR l'indique comme compositeur (Sermisy (« Claudin ») n'apparaît que dans les attributions

alternatives), je considère pour ce travail que cette chanson est de Sandrin. De plus, la structure de cette chanson, correspondant parfaitement au modèle formel très homogène employé par Sandrin, semble appuyer cette attribution.

⁶⁶⁶ Le CCFR précise : précise « d'après Fleur Lotrian 1542-43 (contrafactum) ». Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8352>, consulté le 07 avril 2020. Le contrefait est confirmé par Porter : PORTER, 2011, p. 236.

⁶⁶⁷ Le texte correspond à Lotrian ; voir : RISM B/I [1544]|11, f. 2^r.

⁶⁶⁸ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1549|29, f. 12^v.

⁶⁶⁹ Le CCFR ne mentionne pas Lotrian comme source de la chanson de Susato, mais le texte correspond : RISM A/I S 7239, ff. 27^v-28^r.

Sur la rousée - **Compositeur** : De Latre
Sources imprimées : Oridryus 1563

Sur la rousée fault aller - **Compositeur** : Passereau
Sources imprimées : Attaignant 1536/4

Sur la rousée fault aller - **Compositeur** : Gero
Sources imprimées : Gardane 1541/14

Sur la rousée fault aller - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Sur la rousée mi fault aller - **Compositeur** : Millot
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1572/2

Sur la rousée mi fault aller - **Compositeur** : Del Mel
Sources imprimées : Phalèse 1597/10

Sur la rousée my fault aller - **Compositeur** : Roussel
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1577/ R2720

*Sy celle-la qui oncques ne fut myenne - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Sy contre amour je n'ay peü resister - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1539/15; Le Roy & Ballard 1561/4

Sy l'on doibt prendre un bienfaict pour offence - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Sy l'on doibt prendre un bienfaict pour offence - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

Sy mon travail vous peult donner plaisir - **Compositeur** :
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Ta bonne grace et maintien gracieulx - **Compositeur** : Gerarde
Sources imprimées :

Ta bonne grace et maintien gracieulx - **Compositeur** : Roquelay
Sources imprimées : Attaignant 1536/5 (an)

Ta bonne grace et maintien gracieulx - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Gardane 1539/21; Rhau 1545/6

Ta bonne grace et maintien gracieulx - **Compositeur** : Canis
Sources imprimées : Susato 1544/13

Ta bonne grace et maintien gracieulx - **Compositeur** :
Sources imprimées : Susato [1552]/8

*Tant est l'amour de vous en moy emprincent - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Tel en mesdit qui pour soy la desire - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1538/12; Phalèse 1560/6... (an)

Tel en mesdit qui pour soy la desire (à2) - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Rhau 1545/7; Phalèse 1571/15 (an)

Tel en mesdit qui pour soy la desire - **Compositeur** : Guyot dit Castileti
Sources imprimées : Susato 1550/14

Tel en mesdit qui pour soy la desire - **Compositeur** : Susato
Sources imprimées : Susato [1552]/ S7239

Ton feu s'estaint de ce que le mien ard (2è str. De Chascun t'oyant) - **Compositeur** : Sermisy
Sources imprimées : Attaignant 1536/5

Ton feu s'estaint de ce que le mien ard (2è str. De Chascun t'oyant) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1559/13; Susato 1564/ L781; Phalèse 1570/5

Trop plus que heureux sont les amans parfaitz - **Compositeur** : Le Hugier
Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/7

Trop tost j'ay creu, y prenant tel plaisir - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

*Une belle jeune espousée - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Ung cuer vivant en langoureux desir - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1538/14

Ung doux baiser je prins subtilement - **Compositeur** : Mittantier
Sources imprimées : Attaignant 1539/17

Ung doux regard, ung parler amoureux - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Ung doux regard, ung parler amoureux - **Compositeur** : Meigret
Sources imprimées : Attaignant 1545/8

Ung doulx regard, ung parler amoureux - **Compositeur** : Manchicourt
Sources imprimées : Susato 1545/ M270; Phalèse 1552/13 ("Crecquillon")

Ung gay bergier prioit une bergiere - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Ung gay bergier prioit une bergiere - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato 1543/16; Du Chemin 1550/10; Phalèse 1560/6... (an)

Ung jour au bois soubz la ramée - **Compositeur** : Courtoys
Sources imprimées : Attaignant 1538/13

Ung jour au bois soubz la ramée - **Compositeur** : Tubal
Sources imprimées : Waelrant [1556]/17

Ung jour au bois soubz la ramée - **Compositeur** :
Sources imprimées : Waelrant [1556]/18

Ung jour passé bien escoutoye - **Compositeur** : Clemens
Sources imprimées : Attaignant 1536/5 (an)

Ung jour passé bien escoutoye - **Compositeur** : Tubal
Sources imprimées : Waelrant [1556]/19

Ung jour passé bien escoutoye - **Compositeur** : Waelrant
Sources imprimées : Waelrant 1558/ W1

*Ung jour que ma dame dormoit - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

*Ung jour que ma dame dormoit - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1543/9

Ung jour Robin vint Margot empoingner - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Ung laboureur au premier chant du coq - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1538/11; Gardane 1538/19

Ung moins aymant aura peult estre mieulx - **Compositeur** : Berchem
Sources imprimées :

Ung moins aymant aura peult estre myeulx - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1538/12; Moderne [1539]/20

Ung moins aymant aura peult estre myeulx - **Compositeur** :
Sources imprimées : Rhau 1545/7

Ung musequin d'ung assez beau maintien - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Attaignant 1541/5

Ung seul desir ma volenté contente - **Compositeur** : Mornable
Sources imprimées : Attaignant 1538/11

Une fillette bien gorriere - **Compositeur** : Clemens ou Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1538/11 (Clemens); Moderne 1538/16 ("Janequin")

Un mesnagier, vieillard, recreu d'enhan - **Compositeur** : Sohier
Sources imprimées : Attaignant 1542/14

Un mesnagier, vieillard, recreu d'ahan - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1570/ L834

Va rossignol, amoureux messagier - **Compositeur** : Janequin
Sources imprimées : Attaignant 1540/ J445; Moderne [1540]/J459

Venons au point, c'est trop eu de langaige - **Compositeur** : Maillard
Sources imprimées : Attaignant 1539/17; Moderne 1540/17; Le Roy & Ballard 1564/12

Veule le grief mal que longuement j'endure - **Compositeur** : Villiers
Sources imprimées : Attaignant 1538/14; Moderne 1538/17; Le Roy & Ballard 1554/25

Veule le grief mal que longuement j'endure - **Compositeur** : Gervaise
Sources imprimées : Attaignant 1550/ GG1674

Veule le grief mal que longuement j'endure - **Compositeur** : Crecquillon
Sources imprimées : Susato [1552]/7; Phalèse 1552/14

Veule le grief mal que longuement j'endure - **Compositeur** : Gardane
Sources imprimées : Le Roy & Ballard [c. 1555]/24

Veule le grief mal que longuement j'endure - **Compositeur** : Certon
Sources imprimées : Du Chemin 1570/ C1718

Veule le grief mal que longuement j'endure - **Compositeur** : Berchem
Sources imprimées :

Veulx-tu ton mal et le mien secourir (5v) - **Compositeur** : Lassus
Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1559/12; Phalèse 1560/ L764

Veux-tu ton mal et le mien secourir - **Compositeur** : Castro

Sources imprimées : Le Roy & Ballard 1575/ C1472

Veulx-tu ton mal et le mien secourir (1v + L) - **Compositeur** : Lassus

Sources imprimées : Gruenebruch 1594/194

Vivre ne puis content sans sa presence - **Compositeur** : Sermisy

Sources imprimées : Attaignant 1533 (Heartz 41); 1536/3; Le Roy & Ballard 1555/23; Phalèse 1560/6... (an)

Vivre ne puis content sans sa presence - **Compositeur** : Susato

Sources imprimées : Susato 1544/ S7238

Vivre ne puis content sans ta presence - **Compositeur** : Jonckers dit Gosse

Sources imprimées : Attaignant 1535 (Heartz 65)

Vivre ne puis content sans ta presence - **Compositeur** : Gardane

Sources imprimées : Gardane 1539/21; Rhau 1545/6; Berg 1551/20

Vivre ne puis content sans ta presence - **Compositeur** : Buus

Sources imprimées : Gardane 1543/ B5194

Vivre ne puis content sans ta presence - **Compositeur** : Crecquillon

Sources imprimées : Susato 1552/10; Phalèse 1569/10, Le Roy & Ballard 1578/14

Voulant Amour, soubz baiser gracieux⁶⁷⁰ - **Compositeur** : Mahiet

Sources imprimées : Attaignant 1534/14

Voulant Amour, soubz parler gracieux - **Compositeur** : Arcadelt

Sources imprimées : Moderne 1538/17; Le Roy & Ballard 1561/4

Voulant Amour, soubz parler gracieux - **Compositeur** : Sermisy

Sources imprimées : Attaignant 1542/14

*Vouleté fut en ton amour esmuë - **Compositeur** : Certon

Sources imprimées : Attaignant 1539/17

⁶⁷⁰ Le CCFR mentionne Lotrian en source. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=9559>, consulté le 13 avril 2020. Ceci est confirmé par le texte de la chanson de Mahiet, qui contient quelques variantes. Voir : RISM B/I 1534|14, f. 15^v.

⁶⁷¹ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1540|10, ff. 8^v, 9^r.

⁶⁷² Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1538|17, f. 31.

⁶⁷³ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1545|7, f. 8.

⁶⁷⁴ Le texte correspond à Lotrian : RISM B/I 1550|14, f. 8.

Vous m'aviés vostre cueur donné - **Compositeur** : Mornable

Sources imprimées : Attaignant 1540/14; Moderne 1541/7

*Vous perdez temps de me dire mal d'elle⁶⁷¹ - **Compositeur** : Sermisy

Sources imprimées : Attaignant 1538/12; Moderne 1540/17; Phalèse 1560/6... (an); Phalèse 1597/9 (Sandrin)

*Vous perdez temps de me dire mal d'elle⁶⁷² - **Compositeur** : Arcadelt

Sources imprimées : Moderne 1538/17

*Vous perdez temps de me dire mal d'elle⁶⁷³ - **Compositeur** : Mittantier

Sources imprimées : Rhau 1545/7; Phalèse 1571/15 (an), 1590/19

*Vous perdez temps de me dire mal d'elle⁶⁷⁴ - **Compositeur** : Guyot dit Castileti

Sources imprimées : Susato 1550/14

*Vous perdez temps de me dire mal d'elle⁶⁷⁵ - **Compositeur** : Susato

Sources imprimées : Susato [1552]/ S7239

*Vous perdez temps de me dire mal d'elle⁶⁷⁶ - **Compositeur** : Pevernage

Sources imprimées : Plantin 1591/ P1673

Voyez le tort d'amours et de fortune - **Compositeur** : Sandrin ou Gentian

Sources imprimées : Attaignant 1538/10; Moderne 1541/8, Du Chemin 1551/4 (Sandrin); Granjon 1559/14 (Gentian)

Voyez le tort d'amours et de fortune - **Compositeur** : Crecquillon

Sources imprimées : Susato 1543/16

Voyez le tort d'amours et de fortune - **Compositeur** : Susato

Sources imprimées : Susato [1552]/ S7239

Voyez le tour que mauvaïse fortune⁶⁷⁷ - **Compositeur** : Gardane

Sources imprimées : Attaignant 1547/8

⁶⁷⁵ Le texte correspond à Lotrian : RISM A/I S 7239, f. 18.

⁶⁷⁶ Je n'ai pas eu accès à la source, mais le texte correspond ; voir : POLK, 2005, p. 25.

⁶⁷⁷ Le CCFR mentionne Lotrian en source littéraire : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=9681>, consulté le 13 avril 2020. A l'exception des similitudes de l'*incipit*, le texte de cette chanson ne correspond pas à Lotrian. Voir : RISM B/I 1547|8, ff. 5^v, 6^r. Il n'est pas non plus fait mention d'un contrefait. Malgré tout, considérant la mention du CCFR, je conserve cette chanson dans les statistiques.

Vray Dieu, tant j'ay le cueur gay - **Compositeur** : Vassal

Sources imprimées : Attaignant 1538/10; Le Roy & Ballard 1555/2

ANNEXE 3 : Corpus principal

Corpus principal, chansons

<i>Incipit</i>	Compositeurs	Editions	CHANSONS
Nostre vicaire ung iour de feste	Le Cocq	Susato 1544/10	
	Le Heurteur	Attaignant 1538/14	
		Moderne [1539]/20	
On le m'a dict dague à rouelle	Certon	Attaignant 1539/15	
		Moderne 1540/16	
		Susato [1552]/9	
Secouez moy je suis toute plumeuse	Dambert	Attaignant 1539/15 Moderne 1544/9	
	Lys, F. de	Moderne 1540/16	
	Janequin	Attaignant 1540/J445 Moderne [1540]/J459	
Il estoit une fillette	Canis	Susato 1544/10	
	Janequin	Attaignant 1540/J445 Moderne 1541/8	
Sur la rousée my fault aller	Passereau	Attaignant 1536/4	
	Gero	Gardane 1541/14	
Totaux	5 textes	10 compositions	/

Corpus principal, cinquains

<i>Incipit</i>	Compositeurs	Editions	CINQUAINS
O cruaulté logée en grand beaulté	Sermisy	Attaignant [c.1528]/8	
	Janequin	Attaignant 1538/14	
	Manchicourt	Susato 1545/M270	
	Le Rat	Du Chemin 1551/9	
En vous voyant j'ay liberté perdue	Pathie dit Rogier	Attaignant 1538/14	
	Meigret	Attaignant 1547/8	
	Crecquillon	Susato [1552]/7	
Ta bonne grace et maintien gracieux	Roquelay	Attaignant 1536/5 (an)	
	Gardane	Gardane 1539/21 Rhau 1545/6	
		Canis	
	Anonyme	Susato [1552]/8	
Homme, sans plus, en noble cueur prend place	Hellinck dit Lupus	Attaignant 1542/14 Moderne 1543/14 (James)	
	Gervaise	Attaignant 1550/GG1674	
Totaux	4 textes	13 compositions	/

Corpus principal, dizains

<i>Incipits</i>	Compositeurs	Editions	DIZAINS
Frere Thibault, surnommé gros et gras	Certon	Attaignant 1538/13 Moderne 1538/17	
	Janequin	Attaignant 1538/14 Moderne [1539]/20	
Ung gay berger prioit une bergere	Janequin	Attaignant 1540/J445 Moderne [1540]/J459	
	Crecquillon	Susato 1543/16 Du Chemin 1550/10	
Vous perdez temps de me dire mal d'elle	Sermisy	Attaignant 1538/12 Moderne 1540/17	
	Arcadelt	Moderne 1538/17	
	Mittantier	Rhau 1545/7	
	Guyot dit Castileti	Susato 1550/14	
	Susato	Susato [1552]/S7239	
	Mittantier	Attaignant 1538/12	

Tel en mesdit qui pour soy la desire ⁶⁷⁸	Mittantier	Rhau 1545/7
	Guyot di Castileti	Susato 1550/14
	Susato	Susato [1552]/S7239
Si pour aymer et desirer	Sandrin	Attaignant 1541/5
	Crecquillon	Susato 1549/29
	Susato	Susato [1552]/S7239
	Manchicourt	Susato 1545/M270
Amour cruel de sa nature	Janequin	Attaignant 1538/14
	Manchicourt	Rhau 1545/7
Si l'on doit prendre ung bien fait pour offense	Mornable	Attaignant 1542/14
	Gervaise	Attaignant 1550/GG1674
Si j'ay du bien (helas) c'est par mensonge	Maille	Attaignant 1542/14
	Sandrin	Attaignant 1547/9
	Gervaise	Attaignant 1550/GG1674
	Cabilliau	Phalèse 1552/15
Totaux	8 textes	25 compositions

Corpus principal, quatrains

<i>Incipits</i>	Compositeurs	Editions
Content desir qui cause ma douleur	Crecquillon	Susato 1552/10
	Jonckers dit Gosse	Attaignant 1535/16 ⁶⁷⁹
	Gardane	Gardane 1539/21
		Rhau 1545/6
		Berg 1551/20
	Sermisy	Attaignant 1533/5 ⁶⁸⁰
	Susato	Susato 1544/S7238
Buus	Gardane 1543/B5194	
Vivre ne puis content sans sa presence	Sermisy	Attaignant 1533/5 ⁶⁸¹
	Susato	Susato 1544/S7238
	Jonckers dit Gosse	Attaignant 1535/16 ⁶⁸²
	Gardane	Gardane 1539/21
		Rhau 1545/6
		Berg 1551/20
Buus	Gardane 1543/B5194	
Crecquillon	Susato 1552/10	
Contentement combien que soit grand chose	Gervaise	Attaignant 1550/GG1674
	Jacotin	Attaignant 1538/11
	Crecquillon	Susato 1549/29
Oncques amour ne fut sans grand langueur ⁶⁸³	Garnier ⁶⁸⁴	Attaignant 1538/13
	Crecquillon	Susato 1544/11
	Clemens	Susato 1549/29
	Crecquillon	Phalèse 1552/14
	Crecquillon	Susato [1552]/8 ⁶⁸⁵
	Buus	Gardane 1543/B5194

⁶⁷⁸ Les deux versions de Mittantier ne présentent pas le même nombre de voix.

⁶⁷⁹ Répertoire comme suit dans le CCFR : Attaignant 1535 (Heartz 65).

⁶⁸⁰ Répertoire comme suit dans le CCFR : Attaignant 1533 (Heartz 41). Une autre source d'Attaignant est mentionnée par le CCFR : Attaignant 1536/3.

⁶⁸¹ Répertoire comme suit dans le CCFR : Attaignant 1533 (Heartz 41). Une autre source d'Attaignant est mentionnée par le CCFR : Attaignant 1536/3.

⁶⁸² Répertoire comme suit dans le CCFR : Attaignant 1535 (Heartz 65).

⁶⁸³ Les trois versions de Crecquillon sont différentes.

⁶⁸⁴ Pour la version de Garnier, une autre source, non répertoriée dans le CCFR, mentionne cette chanson avec le nom de Grenier pour compositeur : RISM B/I 1540|11, ff. 11v, 12r. Les *incipits* des quatre voix de cette source, ainsi que l'accord final, sont similaires à ceux relevés par le CCFR ; voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=6386> <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=6386>, consulté le 12 avril 2020. Par ailleurs, le *Grove* atteste du nom Grenier comme variante orthographique de Garnier ; voir : DOBBINS, & FREDMAN, 2001, consulté le 12 avril 2020.

⁶⁸⁵ Cette chanson et cette source ne sont pas mentionnées par le CCFR, mais apparaissent dans l'édition critique de Crecquillon : CRECQUILLON, 2003, pp. 106-108.

Je n'ose estre content de mon contentement	Sermisy	Attaignant 1532/12
	Janequin	Attaignant 1533/JJ443a
	Certon	Rhau 1545/7
Veu le grief mal que longuement j'endure ⁶⁸⁶	Villiers	Attaignant 1538/14 Moderne 1538/17
	Gervaise	Attaignant 1550/GG1674
	Crecquillon	Susato [1552]/7 Phalèse 1552/14
Amour a faict ce qu'il ne peult deffaire	Cadéac	Attaignant 1539/17
	Crecquillon	Susato 1544/10
	Susato	Susato [1552]/S7239
Plus revenir ne puis vers toy madame	Lupi J.	Attaignant 1541/6 Susato 1543/16 Du Chemin 1551/7
Sans liberté qu'ung bon esprit regrette	Magdelain	Attaignant 1538/10
	Anonyme	Rhau 1545/7
	Gerard, J.	Phalèse 1552/15
Avecques vous mon amour finera	L'Huyllier	Attaignant 1540/14
	Payen	Susato 1544/10
	Puy	Attaignant 1547/9
Du corps absent le cueur je te presente	Certon	Attaignant 1540/14 Moderne 1541/8
	Maillard	Moderne 1541/8
	Anonyme	Rhau 1545/7
Content ou non il faut que je l'endure	Sohier	Attaignant 1540/14 Moderne 1541/7 ⁶⁸⁷
	Morel	Susato 1549/29
Contentez vous, amy de la pensée	Sermisy	Attaignant 1536/4 Phalèse 1552/14 (an)
	Certon	Rhau 1545/7
	Sermisy	Attaignant 1529/2
Puis que fortune à sur moy entrepris	Mittantier	Attaignant 1542/14
	Le Cocq	Susato 1544/10
	Panurge	Attaignant 1542/14
En espoir vis, et craincte me tourmente	Le Cocq	Susato 1544/10
	Le Jeune	Phalèse 1552/13
	Totaux	15

Corpus principal, huitains

Incipits	Compositeurs	Editions	HUITAINS
Douce memoire en plaisir consumée	Sandrin	Attaignant 1538/11 Moderne [1538]/15 ⁶⁸⁸ Susato 1544/10	
	Layolle	Moderne 1538/18 Rhau 1545/7 ⁶⁸⁹	
	Buus	Gardane 1543/B5194	
	Susato	Susato 1544/S7238	
	Manchicourt	Rhau 1545/7	
	Baston	Susato 1552/10	
Finy le bien le mal soubdain commence ⁶⁹⁰	Susato	Susato 1544/S7238	
	Certon	Attaignant 1538/11 Moderne 1538/16 Susato 1544/10	
	Certon	Rhau 1545/7	
Ce qui souloit en deux se departir	Sandrin	Attaignant 1538/11 Moderne [1538]/15 Susato 1544/10 (an)	
	Susato	Susato 1544/S7238	

⁶⁸⁶ Aucune parenté avec le texte *Veu le grief mal ou sans fin je labeure*, dont une chanson anonyme apparaît notamment dans : RISM B/I [c. 1528]8, ff. 10^v-10^v.

⁶⁸⁷ Répertoire comme suit dans le CCFR : Mod1541/7.

⁶⁸⁸ Répertoire comme suit dans le CCFR : Moderne [c.1538]/15

⁶⁸⁹ Répertoire comme suit dans le CCFR : Rhau 1545/6bis.

⁶⁹⁰ Les deux versions de Certon ont des effectifs différents.

	Anonyme	Rhau 1545/7 ⁶⁹¹
Pour ung plaisir qui si peu dure ⁶⁹²	Sermisy	Attaignant 1536/5
	Crecquillon	Susato 1543/16
	Susato	Susato 1544/S7238
	Susato	Susato 1545/14
	Buus	Scotto 1550/B5199
Puis que de vous je n'ay aultre visage	Sandrin	Moderne [1538]/15 Attaignant 1538/12 Du Chemin 1551/4
	Anonyme	Rhau 1545/7
Voulant amour (soubz parler gracieux)	Mahiet	Attaignant 1534/14
	Arcadelt	Moderne 1538/17
	Sermisy	Attaignant 1542/14
Voyez le tort d'amour et de fortune	Sandrin/Gentian	Attaignant 1538/10 Moderne 1541/8 Du Chemin 1551/4 (Sandrin)
	Crecquillon	Susato 1543/16
	Susato	Susato [1552]/S7239
	Gardane	Attaignant 1547/8
Je prendz en gré la dure mort	Clemens	Attaignant 1539/15 Moderne 1540/16 (Janequin) Susato 1543/16
	Baston	Susato 1544/13
	Susato	Susato 1544/S7238
	Crespel	Phalèse 1552/15
J'ay veu que j'estois franc et maistre	Certon	Attaignant 1542/14
	Sandrin	Attaignant 1543/7
	La Mœulle	Moderne 1543/14
Blanc et claiert sont les couleurs	Jonckers dit Gosse	Attaignant 1541/5 (an)
	De Latre	Phalèse 1552 / L.1060
	Anonyme	Attaignant 1529/5 ⁶⁹³
	Anonyme	Attaignant [c. 1528]/7
Si mon travail vous peut donner plaisir	Sandrin	Attaignant 1538/11 Moderne 1538/17 ('Claudin')
	Manchicourt	Susato 1545/M270
	Anonyme	Rhau 1545/7
	Crecquillon	Susato 1544/11
Las me fault il tant de mal supporter	Maille	Attaignant 1539/17
	Le Cocq	Susato 1544/10
	Susato	Susato [1552]/S7239
	Certon	Attaignant 1545/12
	Gombert	Susato 1550/13
Dictes pourquoy amitié s'efface	Maille	Attaignant 1539/17 Moderne 1540/17
	Manchicourt	Susato 1545/M270
D'amour me plainctz et non de vous mamy	Pathie dit Rogier	Attaignant 1539/15 Moderne 1540/17 Susato 1543/16
	Canis	Susato [1543]/15
	Susato	Susato 1544/S7238
	Gervaise	Attaignant 1550/GG1674
	Guyot dit Castileti	Susato 1550/14
O triste adieu qui tant me mescontente	De Latre	Phalèse 1552/L.1060
	Certon	Attaignant 1540/14 Moderne 1541/7
	Wælrant	Phalèse [1552]/12
O combien est malheureux le desir	Sandrin	Attaignant 1541/5
	Sermisy	Attaignant 1542/14

⁶⁹¹ Répertoire comme suit dans le CCFR : Bicinia Rhaw 1545.

⁶⁹² Les deux versions de Susato ont des effectifs différents.

⁶⁹³ Répertoire comme suit dans le CCFR : Attaignant 1529 (Brown 1529/3).

			Susato 1544/12
		Susato	Susato 1544/S7238
		Crecquillon	Susato 1552/10
	Comment mes yeulz auriez vous bien promis	Sandrin	Attaignant 1541/5 Moderne 1541/8 ⁶⁹⁴
		Crecquillon	Phalèse [1552]/12
		De Latre	Phalèse 1552/L1060
	Ung doux regard ung parler amoureux	Gervaise	Attaignant 1541/5
		Meigret	Attaignant 1545/8
		Manchicourt	Susato 1545/M270 Phalèse 1552/13 ('Crecquillon')
	Mamye a eu de dieu le don	Janequin	Attaignant 1540/J445 Moderne [1540]/J459
		Canis	Susato 1544/12
		Clereau	Moderne [1539]/20
Totaux	19	69 compositions	/

Période	Chansons	Cinquains	Dizains	Quatrain	Huitains	Total	Pourcentage ⁶⁹⁵
1528-1537	1	2	0	8	4	15	7%
1538-1542	11	4	14	17	34	80	38%
1543-1552	4	9	16	36	53	118	55%
Total	16	15	30	61	91	213	

⁶⁹⁴ Répertoire comme suit dans le CCFR : Mod1541/8.

⁶⁹⁵ Arrondi à l'unité.

ANNEXE 4 : Sélection du corpus principal

- Le corpus a été sélectionné à l'aide du CCFR, selon deux méthodes. L'une a consisté à faire une recherche par source littéraire, avec le mot-clef « Lotrian ». L'autre, complémentaire à la première, a consisté à effectuer une recherche par titre (fragments, mots-clefs, troncature, orthographes variées). Les chansons marquées d'un astérisque ne présentent pas, dans le CCFR, de mention de Lotrian comme source littéraire. Dans la mesure du possible, et lorsque lesdites chansons présentent un intérêt pour le corpus, la concordance des textes a été vérifiée.
- Lorsqu'un contrefait est mentionné par le CCFR, la chanson est conservée dans le répertoire des sources. Certains contrefaits découverts ont pu être ajoutés à la liste. Cependant, les contrefaits n'ont pas fait l'objet d'un recensement précis.
- Ce travail se basant sur les imprimés, les manuscrits n'ont pas fait l'objet d'un recensement précis. Les *incipits* des manuscrits et leurs sources littéraires étant souvent lacunaires, les manuscrits cités ont soit un lien avec la source de Lotrian attesté par le CCFR, soit un *incipit* ne laissant que peu de doutes quant à la filiation. Les manuscrits portant des *incipits* d'attribution douteuse, trop lacunaire, ou pouvant renvoyer à de nombreuses chansons, sont écartés.
- Conformément à la méthodologie, sixains et neuvains n'ont pas fait l'objet d'un recensement précis.
- Le CCFR contient quelques rares erreurs. Ainsi, il semble qu'il soit fait mention à tort de la source de Lotrian pour les *incipits* suivants : *Content seray quant elle sera mienne* (2) ; *L'œil donne au cœur par son aspect adresse* (1) ; *Si une fois puis [recouvrir joie]* (1) ; *Ta grand beauté a tant navré mon cœur* (1).

Sélection du corpus principal, chansons

CHANSONS						
<i>Incipit</i>	Entrée LFPE	Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
Ce ioly moys de may	Du moys de may	3	Certon Passereau Millot	3 3	0 1 0	1 1
L'autre iour par ung matin soubz une treille ⁶⁹⁶	Ioyeuse rencontre	1	Forestier ⁶⁹⁷	1 1	1	1 1
Nostre vicaire ung iour de feste*	Douzain d'ung curé	3	Le Jeune Le Cocq Le Heurteur	3 4	0 1 2	2 3
Au temps heureux que m'à ieune ignorance*	A une dame	3	Arcadelt Gervaise Gardane	3 5	1 1 0	2 2
On le m'à dict dague à rouelle*	Rondeau	1	Certon	1 3	3	1 3
Va rossignol amoureux messenger	Chanson	1	Janequin	1 2	2	1 2
Une belle ieune espousée*	Aultre	1	Janequin	1 2	2	1 2

⁶⁹⁶ Une chanson manuscrite anonyme a *L'autre jour par un matin* pour *incipit*. Cet *incipit* étant partagé par d'autres chansons, je ne retiens pas ce manuscrit dans le répertoire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=4767>, consulté le 19 avril 2020.

⁶⁹⁷ *L'aultre jour en ung jardin / Soubz une treille*

Secouez moy ie suis toute plumeuse	Aultre chanson	3	Dambert Lys, F. de Janequin	3 5	2 1 2	3 5
Il estoit une fillette	Aultre chanson	2	Canis Janequin	2 3	1 2	2 3
Vray dieu tant i'ay le cueur gay	Aultre d'ung amoureux	1	Vassal	1 2	1	1 1
Ramonnez moy ma cheminée	Aultre	2	Hesdin Certon	2 2	1 0	1 1
Faict elle bas bien*	Aultre d'une dame	2	Santerre Certon	2 2	1 0	1 1
Sur la rousée my fault aller	Aultre	7	De Latre Passereau Gero Certon Millot Del Mel Roussel	7 7	0 1 1 0 0 0 0	2 2
Au ioly chant du sansonnet	Aultre chanson	2	Passereau Gero	2 2	1 1	2 2
D'une dame ie suis saisi	Aultre chanson	1	Villiers	1 1	1	1 1
Que n'est elle aupres de moy celle que j'ayme	Aultre chanson	3	Canis Certon Certon	2 2	0 1 0	1 1
Ce moys de May au ioly vert boquet ⁶⁹⁸	Aultre	1	Le Bouteiller	1 1	1	1 1
Frisque & gaillard ung iour entre cent mille	Aultre	4	Anonyme Castro Clemens Anonyme	2 3	0 0 2 0	1 2
Ung iour passe bien escoutoye	Aultre d'une jeune fiancée estant aux estuves	3	Wælrant Tubal Clemens	3 3	0 0 1	1 1
Une fille bien gorriere	Aultre	1	Clemens ou Janequin	1 2	2	1 2
Dictes vous que ne scay faire	Aultre	1	Des Fruz	1 2	2	1 2

Sélection du corpus principal, cinquains

CINQUAINS						
<i>Incipit</i>	Entrée LFPF	Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
Amour est bien de perverse nature	D'amour et s'amyé	1	Certon ou Sermisy	1 1	1	1 1
Comme inconstante et de cœur faulce & lasche*	Aultre	1	Regnes	1 1	1	1 1
Le vray amy ne s'estonne de rien	Aultre	3	Sermisy Castro Lassus	3 5	1 0 0	1 1
Amour lassif ne peult sa nourriture	Aultre	1	Certon	1 1	1	1 1
Ung musequin d'un asséz beau maintien	Aultre	1	Certon	1 1	1	1 1
Elle veult donc que d'elle me contente	D'une dame	2	Courtoys Millot	2 2	1 0	1 1
L'œil trop hardy, si hault lieu regarda*	Aultre	1	Cadéac	1 2	1	1 1

⁶⁹⁸ Une chanson manuscrite de Zachaeus a *Ce moy de may* pour *incipit*. Cet *incipit* étant partagé par d'autres chansons, je ne retiens pas ce manuscrit dans le répertoire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1020>, consulté le 19 avril 2020.

O cruauté logée en grand beaulté*	Aultre à une dame	4	Sermisy Janequin Manchicourt Le Rat	4 4	1 1 1 1	4 4
En vous voyant i'ay liberté perdue*	Aultre à une dame	3	Pathie di Rogier Meigret Crecquillon	3 4	1 1 1	3 3
Encore ung coup me veulx tu reffuser*	Aultre à une dame	1	Bonvoisin	1 1	1	1 1
En esperant espoir me desesperé*	Aultre	2	<i>Crecquillon</i> Mittantier	1 1	0 1	1 1
Elle à mon cueur, ie croy qu'elle est contente	Aultre	3	Mornable Manchicourt <i>Anonyme</i>	2 3	2 1 0	2 3
Depart d'amours causé par quelque absence*	Aultre	0	-	0 0	0	0 0
Ta bonne grace & maintien gracieux	Aultre	5	<i>Gerarde</i> Roquelay Gardane Canis <i>Anonyme</i>	4 5	0 1 2 1 1	4 5
Le departir est sans departement*	Aultre	3	Clemens Mil (Cor. de) Lassus	3 4	1 0 0	1 1
Du mal que i'ay (las) qui me guerira*	Aultre	1	Maillard	1 1	1	1 1
Homme sans plus en noble cueur prend place	Aultre	2	Hellinck dit Lupus ⁶⁹⁹ Gervaise ⁷⁰⁰	2 4	2 1	2 3

Sélection du corpus principal, dixains

DIXAINS						
<i>Incipit</i>	Entrée LFPF	Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
Ung mesnagier, vieillard recreu d'enhan	Le premier dixain	2	Sohier Lassus	2 2	1 0	1 1
Ung iour que madame dormoit*	Aultre dixain	2	Certon Janequin	2 2	1 1	2 2
Frere Thibault surnommé gros & gras*	Aultre dixain	2	Certon Janequin	2 4	2 2	2 4
Ung iour Martin vint Alix empoigner	Aultre d'Alix & Martin	1	Janequin ⁷⁰¹	1 2	2	1 2
Ung laboureur au premier chant du coq	Aultre dixain	1	Certon	1 2	2	1 2
Ianneton fut l'autre iour au marché	Aultre dixain	1	Janequin ⁷⁰²	1 2	2	1 2
Ung gay berger prioit une bergere	Aultre dixain	2	Janequin Crecquillon	2 5	2 2	2 4
Vous perdez temps de me dire mal d'elle*	Dixain	6	Sermisy Arcadelt Mittantier Guyot dit Castileti Susato Pevernage	6 9	2 1 1 1 1 0	5 6
Tel en mesdit qui pour soy la desire	Aultre responsif	4	Mittantier Mittantier Guyot dit Castileti Susato	4 6	1 1 1 1	4 4
Le ieu d'aymer ou ieunesse s'esbat*	Aultre dixain	1	Certon	1 1	1	1 1
Est il point vray, ou si ie l'ay songé*	Aultre dixain	1	Maille	1 1	1	1 1

⁶⁹⁹ *Honneur sans plus en noble cueur prent place.*

⁷⁰⁰ *Honneur sans plus en noble cueur prent place.*

⁷⁰¹ *Ung jour Robin vint Margot empoingner.*

⁷⁰² *Jehanneton fut l'autre jour au marché.*

Par ton seul bien ma ieunesse est heureuse	Aultre	1	Maillard	1 3	2	1 2
Si pour aymer ⁷⁰³ et desirer	Aultre dixain	4	Sandrin Crecquillon Susato Manchicourt	4 4	1 1 1 1	4 4
Est il advis que doibve estimer d'elle	Aultre	1	Arcadelt	1 1	1	1 1
Helas amour ie pensoye bien avoir	Aultre	1	Godard	1 2	2	1 2
Si comme espoir ie n'ay de guerison*	Aultre	1	Maillard	1 4	2	1 2
Amour cruel de sa nature	Aultre	2	Janequin Manchicourt	2 3	1 1	2 2
Amour perdict les traictz qu'il me tira*	Aultre	1	Maillard	1 2	1	1 1
Ou mettra lon ung baiser favorable	Aultre	2	Janequin Cartier	2 2	1 0	1 1
Elle à bien ce ris gracieux	Aultre dixain	3	De Latre Sermisy Certon	3 4	0 2 0	1 2
Jamais ie ne confesserai*	Aultre	1	Mornable	1 1	1	1 1
Si l'on doibt prendre ung bien fait pour offense	Aultre	2	Mornable Gervaise	2 2	1 1	2 2
Si i'ay du bien (helas) c'est par mensonge*	Aultre dixain	6	Du Caurroy Maille Sandrin Gervaise Cabilliau Gardane	6 7	0 1 1 1 1 0	4 4
La loy d'honneur qui nous dict & commande	Aultre	1	Gentian	1 1	1	1 1
C'est ung grand cas qu'amour qui à puissance	Aultre dixain	1	Gentian	1 1	1	1 1
Si i'ay eu tousiours mon vouloir	Aultre dixain	1	Certon	1 1	1	1 1
Est ce au moyen d'une grande amytié	Aultre	2	Certon Sermisy	2 2	1 1	2 2
Je croy le feu plus grand que vous ne dictes	Aultre dixain	1	Maille	1 1	1	1 1
Si celle la qui oncques ne fut mienne*	Aultre dixain	1	Janequin ⁷⁰⁴	1 2	2	1 2
L'espoir confus à plus hault desirer	Aultre dixain	1	Janequin	1 2	2	1 2
N'espoir ne paour, n'auray iour de ma vie	Aultre dixain	1	Sermisy	1 1	1	1 1
Qui se pourroit plus desoler & plaindre	Aultre	1	Sermisy	1 1	1	1 1
Celuy qui fut du bien & du tourment	Aultre	1	Mittantier ⁷⁰⁵	1 1	1	1 1
La nuit passée en mon licit ie songeoye*	Dixain	1	Mornable	1 2	2	1 2

Sélection du corpus principal, quatrains

QUATRAINS						
<i>Incipit</i>	Entrée LFPF	Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
Content desir qui cause ma douleur	Aultre quatrain	7	Crecquillon Jonckers dit Gosse Gardane Nicolas Sermisy Susato Buus	7 13	1 1 3 0 1 1 1	6 8
Vivre ne puis content sans sa presence	Aultre	6	Sermisy Susato Jonckers dit Gosse Gardane Buus Crecquillon	6 12	1 1 1 3 1 1	6 8
Je suis à moy & à moy me tiendray	Aultre	1	Rue, R. de la	1 1	1	1 1
Pour avoir eu iouyssance d'amours*	Aultre	0	-	0 0	0	0

⁷⁰³ Lotrian note *aymerer*.

⁷⁰⁴ *Sy celle-la qui oncques ne fut myenne.*

⁷⁰⁵ *Celluy qui fust du bien et du tourment.*

Ton feu s'estainct de ce que le mien ard	Aultre quatrain	2	Sermisy Lassus	2 4	1 0	1 1
Puis qu'il est tel, qu'il garde bien s'ameye	Aultre	3	Sermisy Gervaise Anonyme	3 3	1 1 0	2 2
Ung seul desir m'à volonté contente	Aultre quatrain	1	Mornable	1 1	1	1 1
Contentement combien que soit grand chose	Aultre	5	Villers (A. de) Gervaise Jacotin Crecquillon Millot	5 7	0 1 1 1 0	3 3
Est il possible à moy povoir trouver	Aultre	7	Lassus Castro Lassus Morel ⁷⁰⁶ Gerard, J. ⁷⁰⁷ Anonyme ⁷⁰⁸ Gerarde ⁷⁰⁹	5 6	0 0 0 1 1 0 0	2 2
Plaindre l'ennuy de la peine estimée	Aultre	1	Hesdin	1 2	2	1 2
En esperant en ceste longue attente	Aultre	2	Sermisy Anonyme	2 3	1 1	2 2
Contentez vous, amy de la pensée	Aultre	4	Sermisy Certon Nicolas Certon	4 7	2 1 0 0	2 3
O seul espoir de cueur desesperé	Aultre quatrain	1	Sermisy	1 1	1	1 1
Amour le veult, & mon espoir attend	Aultre	2	Garnier Crecquillon	2 2	1 1	2 2
En te voyant i'ay si ardant desir	Aultre quatrain	1	Le Gendre	1 1	1	1 1
Oncques amour ne fut sans grand langueur ⁷¹⁰	Aultre	12	Roussel Gerarde Gerarde Pevernage Garnier Crecquillon Clemens Crecquillon Crecquillon Caulery Cartier Crecquillon	9 9	0 0 0 1 1 1 1 0 0 0 0	4 4
S'il est ainsi que coignée sans manche	Aultre quatrain	2	Vassal Fresneau, H.	2 2	1 1	2 2
Si tu voulois accorder la demande	Aultre	1	Le Cocq	1 1	1	1 1
Si mon vouloir ne change de desir	Aultre	1	Maillard	1 2	2	1 2
Par ton depart regret me vient saisir	Aultre	2	Courtois Clemens	2 2	1 0	1 1
Continuer ie veulx ma fermeté	Aultre	1	Bourguignon	1 1	1	1 1
Iamais amour ne peult si fermement	Aultre	1	Mittantier	1 1	1	1 1
Ie n'ose estre content de mon contentement*	Aultre	4	Buus Sermisy Janequin	4 4	1 1 1	4 4

⁷⁰⁶ Est-il possible que l'on puisse trouver.

⁷⁰⁷ Est-il possible que l'on puisse trouver.

⁷⁰⁸ Est il possible que l'on sache trouver.

⁷⁰⁹ Est-il possible que l'on puisse trouver.

⁷¹⁰ Une chanson d'Ebran a *Oncques bon cueur ne fut sans grand amour* pour incipit. Le CCFR suggère, par la formule incertaine « imité de Oncques amour ? », que cette chanson pourrait être une imitation de *Oncques amour ne fut sans grand langueur*. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=6394>, consulté le 06 avril 2020. Le premier distique pourrait soutenir cette proposition : « Oncques bon cueur ne fut sans grand amour / L'amour ne fut jamais sans alliance » ; voir : RISM B/I 1547|12, ff. 4^v-5^r. Le texte de Lotrian inscrit : « Oncques amour ne fut sans grand langueur / Langueur ne fut iamais sans esperance » ; voir : LOTRIAN, 1543. Le reste des textes diffère grandement. Cette chanson est catégorisée par Ouvrard, auprès d'*Oncques amour ne fut sans esperance*, dans les textes de 'chansons liées', la « liaison des textes n'impliqu[ant] pas automatiquement une liaison musicale ». OUVRARD, 1979, vol. 2, p. 418. Considérant les incertitudes du CCFR, les éloignements des textes, et le nombre déjà important de chansons sur *Oncques amour ne fut sans grand langueur*, je ne retiens finalement pas cette chanson dans le répertoire.

			Certon		1	
Veu le grief mal que longuement i'endure	Aultre	6	Villiers Gervaise Crecquillon Gardane Certon <i>Berchem</i>	5 8	2 1 2 0 0 0	3 5
Amour voyant que i'avoye abusé	Aultre quatrain	1	Certon	1 1	1	1 1
l'attendz le temps ayant ferme esperance*	Aultre quatrain	2	Lassus Janequin	2 4	0 2	1 2
Amour à faict ce qu'il ne peult deffaire	Aultre quatrain	4	Cadéac Crecquillon Susato Caron ([Laurent])	4 4	1 1 1 0	3 3
De tant aymer sans avoir iouyssance	Aultre quatrain	1	Maillard	1 3	2	1 2
Le souvenir de mon bien me rend triste	Aultre quatrain	2	Maillard Anonyme	2 3	2 0	1 2
Reviens vers moy qui suis ta desolée	Aultre quatrain	6	<i>Gerarde</i> Lupi, J. Villers (A. de) Nicolas ou Millot Certon Monte	5 9	0 2 0 0 0 0	1 2
Plus revenir ne puis vers toy madame	Aultre responsif au precedent	1	Lupi, J.	1 3	3	1 3
Venons au point, c'est trop eu de langage	Aultre	1	Maillard	1 3	2	1 2
Mon seul espoir à tousiours pretendu	Aultre de ce mesme	1	Maillard	1 2	1	1 1
Volunté fut en ton amour esmeue*	Aultre quatrain	1	Certon ⁷¹¹	1 1	1	1 1
Le train d'aymer c'est un parfait deduict*	Aultre quatrain	1	Anonyme	1 1	1	1 1
Veux tu ton mal & le mien secourir	Aultre	3	Lassus Lassus Castro	3 4	0 0 0	0 0
O que ie tiens celle là bien heureuse	Aultre	1	Mittantier	1 1	1	1 1
Sans liberté qu'ung bon esprit regrette	Aultre quatrain	3	Magdelain Anonyme Gerard, J.	3 3	1 1 1	3 3
Dame de beaulté i'ay envie	Aultre	1	Morel ⁷¹²	1 1	1	1 1
Si le service est receu pour offense	Aultre	1	Villiers	1 1	1	1 1
Le vouléz vous, i'en suis tres bien contente	Aultre	4	Jacotin Lassus Castro Lassus	4 5	1 0 0 0	1 1
Ie n'ayme plus corporelle beaulté	Aultre	1	Panurge ⁷¹³	1 1	1	1 1
Avecques vous mon amour finera	Aultre	9	L'Huyllier Payen Puy Lassus Nicolas Le Blanc Cornet <i>Gerarde</i> Mancinus	8 10	1 1 1 0 0 0 0 0 0	3 3
Il n'est tresor que de lysesse*	Aultre	1	Lupi, J.	1 2	2	1 2
Paoure et loyal trompe par esperance	Aultre	1	Mittantier	1 1	1	1 1
Du corps absent le cueur ie te presente	Aultre	5	Certon Maillard Anonyme Lassus Castro	5 8	2 1 1 0 0	3 4
Contente ou non, il faut que l'endure	Aultre quatrain	5	Sohier Roussel Crecquillon Morel Cléreau	5 6	2 0 0 1 0	2 3
Trop plus qu'heureux sont les amans parfaitz	Aultre	1	Le Hugier	1 2	2	1 2

⁷¹¹ *Volunté fut en ton amour esmuë.*

⁷¹² *Dame de beaulté je vous prie.*

⁷¹³ *Je n'ayme plus la mondaine plaisance.*

Lœil dict assez s'il estoit entendu	Aultre	3	Colin Crecquillon Faignient	3 5	1 1 0	2 2
Puis que de toy vient & non d'aultre place	Aultre	1	Le Heurteur	1 1	1	1 1
O doux rapport que dois bien desirer	Aultre quatrain	1	L'Huyllier ⁷¹⁴	1 1	1	1 1
Amour et moy avons faict une dame	Aultre	3	Cadéac Janequin	2 2	1 1	2 2
Au feu d'amour ie fais ma penitence	Aultre	4	Rue, R. de la De Villa Villers (A. de) Monte	4 5	1 1 0 0	2 2
Las te plains tu (amy) de mon offense	Aultre quatrain	2	Rue, R. de la Gardane	2 3	1 0	1 1
Si mon amour ne vous vient a plaisir	Aultre	3	Clemens ⁷¹⁵ Wauquel Cornet	3 4	0 1 0	1 1
Iehanne disoit ung iour a iehaminet	Aultre	1	Garnier	1 1	1	1 1
Puis que fortune à sur moy entrepris	Aultre quatrain	5	Sermisy Mittantier Le Cocq Lassus <i>Gerarde</i>	4 5	1 1 1 0 0	3 3
En espoir vis, & craincte me tourmente	Aultre quatrain	6	Panurge (?) Le Cocq Le Jeune Lassus Cornet Le Blanc	6 9	1 1 1 0 0 0	3 3
Aymer ne veulx dame de grand beaulté	Aultre quatrain	1	Certon	1 2	2	1 2
Humble & loyal vers ma dame seray	Aultre	2	Gallus (= Le Cocq ?) Anonyme	2 2	0 1	1 1
Fortune, alors que n'avois congnoissance	Aultre	1	Certon ou Clereau	1 2	2	1 2
Ung cueur vivant en langoureux desir	Aultre quatrain	1	Mornable	1 1	1	1 1
Assurez vous de mon cueur & de moy	Aultre	1	Bourguignon	1 2	2	1 2
Puis qu'une mort ressuscite ma vie	Aultre	1	Sohier	1 1	1	1 1
Plus ie la vois, moins y trouve à redire	Aultre d'une dame	1	Mittantier	1 1	1	1 1

Sélection du corpus principal, huitains

HUITAINS						
<i>Incipit</i>	Entrée LFPF	Mises en musique	Compositeurs	Mises en musique avec imprimés	Imprimés 28-52	
Douce memoire en plaisir consumée*	Huictain	8	Sandrin Layolle Buus Susato Manchicourt Baston Anonyme Gardane	8 15	3 2 1 1 1 1 0 0	6 9
Finy le bien le mal soudain commence	Aultre responsif	6	Susato Certon Certon Gardane Anonyme Servin ⁷¹⁶	6 11	1 3 1 0 0 0	3 5
Ce qui souloit en deux se departir*	Aultre huictain	3	Sandrin Susato Anonyme	3 6	3 1 1	3 5
En lieu du bien que deux souloient pretendre*	Aultre responsif	1	Lys, F. de ou Quentin	1 2	2	1 2
Pour ung plaisir qui si peu dure	Aultre	9	Wilder, Ph. Van	8 10	0	5 5

⁷¹⁴ *O doux raport si longtemps désiré.*

⁷¹⁵ *Si mon amour ne vous peult resjouyr.*

⁷¹⁶ *Le mal fini, le bien soudain s'avance.*

			Sermisy Crecquillon Anonyme Clereau Susato Susato Buus Anonyme ⁷¹⁷		1 1 0 0 1 1 1 0	
Je ne le croy et le scay sceurement	Aultre huictain	1	Sandrin ou Sermisy	1 3	3	1 3
Puis que de vous je n'ay aultre visage*	Aultre	4	Anonyme Sandrin Anonyme Meigret	3 6	0 3 1 0	2 4
Ung moins amant aura (peult estre) mieulx	Aultre responsif	3	Berchem Certon Anonyme	2 3	0 2 1	2 3
Voulant amour (soubz parler gracieux)	Aultre	3	Mahiet ⁷¹⁸ Arcadelt Sermisy	3 4	1 1 1	3 3
De mon las cueur j'ay donné le pover	Aultre huictain	1	Wauquel	1 1	1	1 1
Puis que d'amour recoys election	Aultre	1	Maillard	1 1	1	1 1
Mon cueur voulut dedans soy recepvoir	Aultre huictain	2	Sermisy Manchicourt	2 3	2 1	2 3
Tant est l'amour de vous en moy empraincte*	Aultre	1	Mittantier	1 1	1	1 1
Gens qui parlez mal de mamye	Aultre huictain	2	Romain Canis	2 2	1 1	2 2
Puis que malheur me tient rigueur ^{719*}	Aultre	3	Baston Certon ⁷²⁰ Clemens	2 2	0 1 1	2 2
Satisfait suis au long de mon merite	Aultre huictain	1	Certon	1 1	1	1 1
Ma passion je prendz patiemment	Aultre huictain	1	Courtoys	1 1	1	1 1
Quand ie congneu en ma pensée*	Aultre huictain	1	Sandrin	1 2	2	1 2
Fortune & mort pourquoy m'avez laissez	Aultre huictain	3	Gombert ⁷²¹ Gero ⁷²² Roussel ⁷²³	3 4	2 1 0	2 3
Voyéz le tort d'amour & de fortune	Aultre huictain	4	Sandrin ou Gentian Crecquillon Susato Gardane ⁷²⁴	4 7	3 1 1 1	4 6
Au feu au feu, venéz moy secourir	Aultre huictain	3	Maillard Gardane Lassus	3 6	1 0 0	1 1
En esperant ie veis en grand langueur	Aultre huictain	1	Certon	1 1	1	1 1
Las ie scay bien que je feis grande offence	Aultre	2	Arcadelt Gervaise	2 2	1 1	2 2
Après avoir longuement attendu ⁷²⁵	Aultre huictain	2	Certon	2 2	1	2 2

⁷¹⁷ *Pour un plaïçer.*

⁷¹⁸ *Voulant amour, soubz baiser gracieux.*

⁷¹⁹ Une chanson à quatre voix et une version pour voix et luth de Crecquillon ont *Puisque malheur me tient si grant rigueur* pour *incipit*. Le texte, contrôlé à partir de la version à quatre voix, ne correspond pas à Lotrian : RISM B/I [1552]8, f. 12^r.

⁷²⁰ Le CCFR mentionne une chanson de Dufour sur cet *incipit*, voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=7166>, consulté le 23 avril 2020. Il s'agit en fait de la même chanson que celle de Certon ; voir : RISM, <https://opac.rism.info/search?id=993100618&View=rism>, consulté le 23 avril 2020.

⁷²¹ *Mort et fortune, pourquoy m'avez laissé.*

⁷²² *Mort et fortune, pourquoy m'avez laissé.*

⁷²³ *Mort et fortune, pourquoy m'avez laissé.*

⁷²⁴ *Voyez le tour que mauvaïse fortune.*

⁷²⁵ Excepté en ce qui concerne l'*incipit*, les deux textes sont différents (Pour Certon : RISM B/I 1541|19, ff. xiv^v-xv^r ; pour Villiers : RISM B/I 1547|11, vi^v-vii^r). Cependant, le CCFR mentionnant Lotrian comme source littéraire pour ces deux chansons (pour Certon : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=556>, consulté le 07 avril 2020 ; pour Villiers : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=557>, consulté le 07 avril 2020), je les conserve toutes deux.

			Villiers		1	
Si contre amour ie n'ay peu resister	Aultre huictain	1	Maillard ⁷²⁶	1 2	1	1 1
Helas Amour, tu feis mal ton devoir*	Aultre huictain	1	Peletier (Le Peletier)	1 1	1	1 1
Je prendz en gré la dure mort	Aultre huictain	7	Clemens Baston Susato Clemens Turnhout Crespel ⁷²⁷ Peudargent ⁷²⁸	7 10	3 1 1 0 0 1 0	4 6
Plus ne suis ce que i'ay esté*	Aultre huictain	3	Berchem Certon Janequin	2 3	0 1 2	2 3
O fortune n'estois tu pas contente	Aultre huictain	1	Janequin	1 2	2	1 2
L'amour, la mort, & la vie	Aultre huictain	1	Janequin	1 1	1	1 1
O cueur ingrat qui m'es tant redevable	Aultre huictain	1	Certon	1 1	1	1 1
L'amour premiere en ieunesse ignocente	Aultre huictain	2	Sandrin Mornable	2 3	2 1	2 3
Vivre ne puis content sans ma maistresse	Aultre huictain	1	Certon	1 3	3	1 3
Helas amy ie congnois bien ⁷²⁹	Aultre	2	Anonyme Sandrin	2 3	1 2	2 3
Si i'ay aymé legerement	Aultre	1	De Porta	1 2	2	1 2
Si vostre amour ne gist qu'en apparence	Aultre huictain	2	Sandrin Mornable	2 2	1 1	2 2
Quant ie vous ayme ardemement*	Aultre	4	Alaire Arcadelt Certon Pevermage	4 5	1 1 0 0	2 2
Deux cueurs voulans par fermeté louable	Aultre	2	Manchicourt Sandrin	2 3	1 2	2 3
Trop tost i'ay creu y prenant tel plaisir	Aultre huictain	1	Mornable	1 1	1	1 1
Si ta beaulté se garnist de prudence	Aultre	1	Certon	1 1	1	1 1
I'ay veu que j'estois franc & maistre	Aultre huictain	3	Certon Sandrin La Mœulle	3 3	1 1 1	3 3
Mort en malheur m'est seulle suffisance	Aultre	1	Colin	1 1	1	1 1
Blanc & clairot sont les couleurs	Aultre	4	Jonckers dit Gosse De Latre Anonyme ⁷³⁰ Anonyme ⁷³¹	4 4	1 1 1 1	4 4
Si l'estincelle en ung petit moment	Aultre	1	Maille	1 1	1	1 1
Si mon travail vous peult donner plaisir	Aultre	7	Sermisy ? Sandrin Anonyme Manchicourt Gombert ou Havericq Servin ⁷³² Crecquillon ⁷³³	5 8	0 2 1 1 0 0 1	4 5

⁷²⁶ *Sy contre amour je n'ai peu resister.*

⁷²⁷ A noter que le CCFR montre deux entrées pour Crespel : l'une a *Je prens en gré/J'en suis gallans/Resjoyssons-nous/Toutes les nuictz*, pour *incipit*, avec la mention « fricassée » en remarque, tandis que l'autre a *Rejoyssons nous (ténor de Je prens en gré)* pour *incipit*. Les deux entrées ayant pour source unique Phalèse 1552/15, et le RISM ne mentionnant que la fricassée de Crespel, il s'agit apparemment de la même chanson. Voir : RISM, <https://opac.rism.info/search?id=993120028&View=rism>, consulté le 08 février 2022.

⁷²⁸ *Prenons en gré la dure mort.*

⁷²⁹ Le CCFR mentionne deux chansons dont l'*incipit* est *Helas amy, congnois bien/ Veux l'amitié*, l'une de Godeau (CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=3119>, consulté le 14 avril 2020), l'autre anonyme (CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=3120>, consulté le 14 avril 2020). L'étude du texte de la chanson de Godeau montre qu'il n'est pas compatible avec celui de Lotrian. Voir : RISM B/I 1543|11, ff. 8^v, 9^r. De plus, l'étude des *incipits* musicaux relevés par le CCFR ne montre aucune parenté avec les *incipits* musicaux des deux chansons du tableau ; il semble donc qu'il ne s'agisse pas de contrefaits. Considérant ces informations, ces deux chansons ne sont pas retenues dans les statistiques.

⁷³⁰ *Le jaulne et bleu sont les couleurs.*

⁷³¹ *Le jaulne et blanc sont les couleurs.*

⁷³² *Si mon travail vous prenez à plaisir.*

⁷³³ *Si mon travail vous venoit à plaisir.*

Las me fault il tant de mal supporter	Aultre huictain	11	Maille Le Cocq Susato Certon Lassus Peudargent Cornet Pevernage Gombert ⁷³⁴ Crecquillon ⁷³⁵ De Latre ⁷³⁶	11 13	1 1 1 1 0 0 0 0 1 0 0	5 5
Je ne pourrois ta fermeté blâmer	Aultre à ung amant	1	Morpain	1 2	2	1 2
Dictes pourquoy amitié s'efface*	Aultre à une dame	4	Maille Manchicourt Gerarde Crecquillon	3 4	2 1 0 0	2 3
Celle qui fut de beaulté si louable*	Aultre à une dame	1	Sandrin	1 2	2	1 2
Qui peche plus, luy qui est eventeur*	Aultre huictain	1	Sermisy	1 1	1	1 1
Si ie vous ayme par amour	Aultre à une dame	1	Maillard	1 2	1	1 1
Ung doulx baiser ie prins subtillement	Aultre huictain	1	Mittantier	1 1	1	1 1
Si j'eusse esté aussi prompte à donner	Aultre huictain	1	Mittantier	1 1	1	1 1
Le dur travail de ta longue demeure	Aultre huictain	1	Certon	1 1	1	1 1
Laissons amour qui nous fait tant souffrir	Aultre huictain	1	Mittantier	1 1	1	1 1
Celluy qui veult en amour estre heureux	Aultre huictain	1	Courtois	1 1	1	1 1
Le rossignol plaisant & gracieulx	Aultre huictain	10	Gerarde Mittantier Lassus Lassus Millot Certon Castro Le Blanc Ferrabosco Pevernage	9 11	0 2 0 0 0 0 0 0 0 0	1 2
Puis que de moy n'avez ferme fiance	Aultre huictain	2	Guyot dit Castileti Artins	2 3	1 2	2 3
D'amour me plainctz, et non de vous mamye ⁷³⁷	Aultre	7	Pathie dit Rogier Canis Susato Gervaise Guyot dit Castileti Larchier Du Buisson	7 11	3 1 1 1 1 0 0	5 7
O triste adieu qui tant me mescontente	Aultre	3	De Latre ⁷³⁸ Certon Wælrant	3 4	1 2 1	3 4
O comme heureux t'estimeroit mon cuer	Aultre	2	Lassus Certon	2 3	0 1	1 1
D'ung amy fainct je ne me puis deffaire	Aultre huictain	2	Belin Le Rat	2 2	1 1	2 2
L'ardant desir du hault bien desiré*	Aultre	1	Certon	1 1	1	1 1
Vous m'aviéz vostre cuer donné	Aultre huictain	1	Mornable	1 2	2	1 2
Si dieu vouloit pour ung iour seulement* ⁷³⁹	Aultre	1	Mornable	1 2	2	1 2
A ce matin ce seroit bonne estreine	Aultre	4	Certon	4 6	1	1 1

⁷³⁴ Dieu, me faut-il tant de mal supporter.

⁷³⁵ Dieu, me faut-il tant de mal supporter.

⁷³⁶ Dieu, me faut-il tant de mal supporter.

⁷³⁷ Une chanson manuscrite de Crespel (CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1668>, consulté le 19 avril 2020) et une chanson manuscrite de Larchier (CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1669>, consulté le 19 avril 2020) ont *D'amours me plains* pour incipit. Cet incipit étant partagé par d'autres chansons, je ne retiens pas ces manuscrits dans le répertoire.

⁷³⁸ O triste adieu qui du tout m'est contraire.

⁷³⁹ Janequin a une chanson intitulée *Si Dieu vouloit pour chose bien nouvelle* (CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=8068>, consulté le 17 avril 2020). Il s'agit de deux poèmes distincts de Saint-Gelais, bien qu'ils « partagent la même amorce et un motif commun ». JONAS, https://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/oeuvre/detail_oeuvre.php?oeuvre=21932, consulté le 08 février 2022.

			Lassus Nicolas Castro		0 0 0	
Le ne puis bonnement penser	Aultre huictain	1	Sandrin	1 1	1	1 1
O combien est malheureux le desir	Aultre huictain	4	Sandrin Sermisy Susato Crecquillon	4 8	1 2 1 1	4 5
L'œil & le cueur contre leur ligue sainte	Aultre	1	Certon	1 1	1	1 1
Las que te sert ce doux parler en bouche	Aultre	4	Le Gendre La Farge Crespel L'Estocart	3 3	1 1 0 0	2 2
L'œil est à vous le cueur & la pensée	Aultre	1	Passereau	1 1	1	1 1
Comment mes yeulz auriéz vous bien promis	Aultre	6	Sandrin Crecquillon De Latre Mornable ⁷⁴⁰ Arcadelt ⁷⁴¹ Faignient ⁷⁴²	6 7	2 1 1 0 0 0	3 4
Ung doux regard ung parler amoureux ⁷⁴³	Aultre huictain	3	Gervaise Meigret Manchicourt	3 4	1 1 2	3 4
Ce moys de may sur la rousée ⁷⁴⁴	Du moys de may huictain	3	Gerarde Gerarde Godart (ou Lortyn)	1 5	0 0 3	1 3
A cinq cens diables la verolle	Aultre huictain en triolet d'ung verolle	2	Bonvoisin (ou Le Heurteur) ⁷⁴⁵ Certon ⁷⁴⁶	2 2	1 0	1 1
Ung iour au boys soubz la ramée	Aultre huictain	3	Courtoys Tubal Anonyme	3 3	1 0 0	1 1
Par ung matin tout par souhaict	Aultre huictain	2	Courtoys Faignient	2 2	1 0	1 1
Celle qui veit son amy tout armé	Aultre huictain	1	Janequin	1 1	1	1 1
Alix avoit aux dentz la malle rage	Aultre huictain	3	Peletier (Le Peletier) Crecquillon Castro	3 4	1 1 0	2 2
L'autre hier passant par un verd boys	Aultre huictain	1	Clemens	1 1	1	1 1
Mamyé à eu de dieu le don	Aultre huictain	3	Janequin Canis Clereau	3 4	2 1 1	3 4
Guillot ung iour estoit avec Babeau	Aultre huictain	1	Janequin	1 2	2	1 2
Reveilléz vous c'est trop dormy ⁷⁴⁷	Aultre en triolet	2	Janequin Certon	2 3	2 0	1 2

⁷⁴⁰ *Comment mes yeulx avez-vous entrepris.*

⁷⁴¹ *Comment mes yeulx avez-vous entrepris.*

⁷⁴² *Comment mes yeulx avez-vous entrepris.*

⁷⁴³ Une chanson manuscrite de Wilder a *Ung doux regard* pour *incipit*. Cet *incipit* étant partagé par d'autres chansons, je ne retiens pas ces manuscrits dans le répertoire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=9126>, consulté le 19 avril 2020.

⁷⁴⁴ Une chanson manuscrite de Zachaeus a *Ce moy de may* pour *incipit*. Cet *incipit* étant partagé par d'autres chansons, je ne retiens pas ce manuscrit dans le répertoire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=1020>, consulté le 19 avril 2020.

⁷⁴⁵ *A cent diables la verolle.*

⁷⁴⁶ *A cent diables la verolle.*

⁷⁴⁷ Une chanson manuscrite de Clemens a *Resveillés vous* comme *incipit*. Cet *incipit* étant partagé par d'autres chansons, je ne retiens pas ces manuscrits dans le répertoire. Voir : CCFR, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-3.asp?numfiche=7763>, consulté le 19 avril 2020.

ANNEXE 5 : Liste alphabétique des *incipits* littéraires

	<i>Incipit</i>	Huitains	Quatrains	Dizains	Cinquains	Chansons...
1	Amour a faict ce qu'il ne peult deffaire		X			
2	Amour cruel de sa nature			X		
3	Avecques vous mon amour finera		X			
4	Blanc et clairet sont les couleurs		X			
5	Ce qui souloit en deux se departir	X				
6	Comment mes yeulz auriez vous bien promis	X				
7	Content desir qui cause ma douleur		X			
8	Contentement combien que soit grand chose		X			
9	Contentez vous, amy, de la pensée		X			
10	Content ou non il faut que je l'endure	X				
11	D'amour me plainctz et non de vous mamye	X				
12	Dictes pourquoy amitié s'efface	X				
13	Douce memoire en plaisir consumée	X				
14	Du corps absent le cueur je te presente		X			
15	En espoir vis, et craincte me tourmente		X			
16	En vous voyant j'ay liberté perdue				X	
17	Finy le bien le mal soubdain commence	X				
18	Frere Thibault, surnommé gros et gras			X		
19	Homme, sans plus, en noble cueur prend place				X	
20	Il estoit une fillette					X
21	J'ay veu que j'estois franc et maistre	X				
22	Je n'ose estre content de mon contentement		X			
23	Je prendz en gré la dure mort	X				
24	Las me fault il tant de mal supporter	X				
25	Mamye a eu de dieu le don	X				
26	Nostre vicaire ung jour de feste					X
27	O combien est malheureux le desir	X				
28	O cruaulté logée en grand beaulté				X	
29	Oncques amour ne fut sans grand langueur		X			
30	On le m'a dict dague à rouelle					X
31	O triste adieu qui tant me mescontente	X				
32	Plus revenir ne puis vers toy madame		X			
33	Pour ung plaisir qui si peu dure	X				
34	Puis que de vous je n'ay aultre visage	X				
35	Puis que fortune à sur moy entrepris		X			
36	Sans liberté qu'ung bon esprit regrette		X			
37	Secouez moy je suis toute plumeuse					X
38	Si j'ay du bien (helas) c'est par mensonge			X		
39	Si l'on doit prendre ung bienfait pour offense			X		
40	Si mon travail vous peult donner plaisir	X				
41	Si pour aymer et desirer			X		
42	Sur la rousée my fault aller					X
43	Ta bonne grace et maintien gracieulx				X	
44	Tel en mesdit qui pour soy la desire			X		
45	Ung doux regard ung parler amoureux	X				
46	Ung gay berger prioit une bergere			X		
47	Veule le grief mal que longuement j'endure		X			
48	Vivre ne puis content sans sa presence		X			
49	Voulant amour (soubz parler gracieulx)	X				
50	Vous perdez temps de me dire mal d'elle			X		
51	Voyez le tort d'amour et de fortune	X				
		19	15	8	4	5

ANNEXE 6 : Editions du corpus principal

1	Attaignant [c. 1528]/7	ATTAINGNANT 29 éditions
2	Attaignant [c.1528]/8	
3	Attaignant 1529/2	
4	Attaignant 1529/5	
5	Attaignant 1532/12	
6	Attaignant 1533/JJ443a	
7	Attaignant 1533/5	
8	Attaignant 1534/14	
9	Attaignant 1535/16	
10	Attaignant 1536/4	
11	Attaignant 1536/5	
12	Attaignant 1538/10	
13	Attaignant 1538/11	
14	Attaignant 1538/12	
15	Attaignant 1538/13	
16	Attaignant 1538/14	
17	Attaignant 1539/15	
18	Attaignant 1539/17	
19	Attaignant 1540/14	
20	Attaignant 1540/J445	
21	Attaignant 1541/5	
22	Attaignant 1541/6	
23	Attaignant 1542/14	
24	Attaignant 1543/7	
25	Attaignant 1545/8	
26	Attaignant 1545/12	
27	Attaignant 1547/8	
28	Attaignant 1547/9	
29	Attaignant 1550/GG1674	
30	Berg 1551/20	BERG 1 édition
31	Du Chemin 1550/10	DU CHEMIN 4 éditions
32	Du Chemin 1551/4	
33	Du Chemin 1551/7	
34	Du Chemin 1551/9	
35	Gardane 1539/21	GARDANE 3 éditions
36	Gardane 1541/14	
37	Gardane 1543/B5194	
38	Moderne [1538]/15	MODERNE 12 éditions
39	Moderne 1538/16	
40	Moderne 1538/17	
41	Moderne 1538/18	
42	Moderne [1539]/20	
43	Moderne 1540/16	
44	Moderne 1540/17	
45	Moderne [1540]/J459	
46	Moderne 1541/7	
47	Moderne 1541/8	
48	Moderne 1543/14	
49	Moderne 1544/9	
50	Phalèse [1552]/12	PHALÈSE 5 éditions
51	Phalèse 1552/13	
52	Phalèse 1552/14	
53	Phalèse 1552/15	
54	Phalèse 1552/L1060	RHAU 2 éditions
55	Rhau 1545/6	
56	Rhau 1545/7	
57	Scotto 1550/B5199	SCOTTO 1 édition
58	Susato [1543]/15	SUSATO 17 éditions
59	Susato 1543/16	
60	Susato 1544/10	
61	Susato 1544/11	
62	Susato 1544/12	
63	Susato 1544/13	
64	Susato 1544/S7238	
65	Susato 1545/M270	

66	Susato 1545/14	
67	Susato 1549/29	
68	Susato 1550/13	
69	Susato 1550/14	
70	Susato [1552]/7	
71	Susato [1552]/8	
72	Susato [1552]/9	
73	Susato 1552/10	
74	Susato [1552]/S7239	

	Pour resveiller ung cueur quant il repose.	4			
9.	Contentez vous amy de la pensée	1		13.	Doulce memoire en plaisir consumée,
	Iusques à tant que la peine importune	2			O ciecle heureux qui cause tel scavoir
	Sera donné par heureuse fortune	3			La fermeté de nous deux tant aymée
	Le temps & lieu d'estre recompensée	4			Qui à noz maulx as sceu si bien pourveoir,
					Or maintenant as perdu ton povoir
10.	Contente ou non, il faut que je l'endure	1			Rompant le but de ma seulle esperance
	Oultre mon gré & ma seulle esperance,	2			Servant d'exemple à tous piteux à veoir
	Mais s'une fois, il vient à ma puissance	3			Finy le bien, le mal soubdain commence.
	Je mettray fin à ce qui trop me dure.	4		14.	Du corps absent le cueur je te presente
					Qui loyaulment (sans fin) te servira
11.	D'amour me plainctz, & non de vous mamye	1			Et en tous lieux (comme ton serf) yra
	Que si long temps j'ay requis sans avoir,	2			Vivant d'espoir, se nourrissant d'attente.
	Mais si vouléz estre son enemye	3		15.	En espoir vis, & craincte me tourmente,
	Vous confondrez mon dire & mon scavoir	4			Ung jour je riz, & l'aulture je lamente,
	Vous seulle avéz cest estimé povoir	5			Vostre doulx œil me fait bien esperer,
	Si aultrement ne scay que faire & dire	6			Mais mon grief mal me contrainct souspirer.
	Abaissez donc son rigoureux vouloir	7		16.	En vous voyant j'ay liberté perdue
	Et me donnéz le bien que je desire.	8			Qui si long temps j'avoy bien deffendue
12.	Dictes pourquoi amitié s'efface,	1			Contre chascune, & sceu contregarder,
	O cueur ingrat soubz angelicque face	2			Mais endroict vous je n'ay peu retarder
	Dictes le moy, car scavoir ne le puis	3			Qu'entre voz mains mon cueur ne la rendue.
	Tousjours loyal j'ay este, & le suis,	4		17.	Finy le bien le mal soubdain commence
	Il est bien vray qu'ardent est mon service,	5			Tesmoings en sont noz malheurs qu'on peult veoir,
	Mais d'avoir fait (vous servant) ung seul vice	6			Car tout le bien trouvé par l'esperance
	Il n'est vivant qu'en rien me sceut reprendre	7			Le mal nous l'à remis à son povoir,
	Si trop aymer pour vice ne veult prendre.	8			

O tant d'ennuy qui as voulu pourveoir	5	Mais la fin me semble friant,	8
De varier la fermeté aymée	6	Je luy dy vous me tentez	9
Il auroit bien qui scauroit ton scavoir	7	El' me dict recommencez	10
Doulce memoire en plaisir consommée.	8	Je l'empoigne, je l'embrasse,	11
18. Frere Thibault surnommé gros & gras	1	Je la fringue fort,	12
Tiroit de nuict une garse en chemise	2	Elle crie ne cessez,	13
Par le treillis de sa chambre, ou le bras	3	Je luy dy vous me gastez	14
Elle passa, puis la teste y à mise,	4	Laissez moy petite garse	15
Et puis le seing, mais elle fut bien prise,	5	Vous avez grand tort,	16
Car le fessier y passer ne peult onc,	6	Mais quant ce vint à sentir le doux point	17
Par la mort bieu (ce dict le moyne adonc)	7	Vous l'eussiez veu mouvoir si doucement	18
Il ne me chault de bras, tetins, ne teste,	8	Que son las cueur en tremble fort & poingt,	19
Passéz le cul ou vous retirez donc	9	Mais dieu mercy c'estoit ung doux tourment	20
Je ne scauroys sans luy vous faire feste.	10	21. J'ay veu que j'estois franc & maistre	1
19. Homme sans plus en noble cueur prend place	1	Maintenant je suis serviteur,	2
Car bon vouloir qui d'honneur ne desplace	2	Serviteur suis & le veulx estre	3
Jecte au conseil son desir & sa flamme	3	Ce m'est plaisir, ce m'est grand heur,	4
Faisant qu'en fin il procede sans blasme	4	Amour cest aveugle enchanteur	5
Du cueur amour, & d'amour port & grace.	5	M'a pourveu de maistresse telle	6
20. Il estoit une fillette	1	Qu s'il eust congneu sa haulteur	7
Qui vouloit scavoir le jeu d'amours	2	Luy mesme fut serviteur d'elle,	8
Ung jour qu'elle estoit scullette	3	22. Je n'ose estre content de mon contentement	1
Je luy en apris deux ou trois tours	4	Ne voulant desirer plus grand bien en ma vie	2
Après avoir senty le goust	5	De paour de perdre ce dont j'ay plus grand envie,	3
Elle me dict en soubriant	6	Car qui demande trop pour plaisir à tourment.	4
Le premier coup me semble lourd,	7	23. Je prendz en gré la dure mort	1
		Pour vous madame par amours,	2

	Navré m'avéz, mais à grand tort,	3		Annette de l'autre costé	5
	Dont fineray de brief mes jours,	4		Ploroit comme prise à son chant	6
	La chose me vient a rebours	5		Dont le vicaire en s'approchant	7
	Souffrir si tost la mort amere,	6		Luy deist, pourquoy plorez vous belle ?	8
	O dure mort à toy je cours	7		Ha messire Jan, ce deist elle,	9
	Mourir me fault cest chose claire.	8		Je plore ung asne qui m'est mort	10
				Qui avoit la voix toute telle	11
24.	Las me fault il tant de mal supporter	1		Que vous quant vous criez si fort	12
	Sans que personne en ayt la congnoissance	2			
	Faisant semblant tousjours me contenter	3	27.	O combien est malheureux le desir	1
	Et si n'ay plus de mon bien esperance,	4		Dont je ne puis recevoir que tourment	2
	Ostéz moy donc (mon dieu) la souvenance	5		De mon ennuy j'ay formé ung plaisir	3
	De ce malheur, auquel ne puis pourveoir,	6		Qui est trop loing de mon contentement	4
	Ou me donnez si longue patience	7		Je voy mon bien finir soubdainement	5
	Qu'aulture que moy ne le puisse scavoir.	8		Mon travail croit soubz couverte pensée	6
				Sans esperer je seuffre doucement	7
25.	Mamye à eu de dieu le don	1		Le mal que sent une amyne offensée.	8
	Que de beaulté elle n'a tache,	2			
	Les yeulx à blancz comme charbon,	3	28.	O cruauté logée en grand beaulté,	1
	Les tetins rondz comme une vache	4		O grand beaulté qui loges cruauté,	2
	Au jeu d'amour elle n'est lasche	5		Quant ma douleur jamais ne sentiras,	3
	A tous les coups je suis vaincu,	6		Au moins ung jour pense à ma loyauté,	4
	Je veulx que tout le monde sache	7		Ingrate (alors) peult estre te diras.	5
	Que je n'ay n'ay paour d'estre cocu.	8			
26.	Nostre vicaire ung iour de feste	1	29.	Oncques amour ne fut sans grand langueur	1
	Chantoit ung agnus gringotté	2		Langueur ne fut jamais sans esperance	2
	Tant qu'il pavoit à pleine teste	3		Voila le point ou gist tout le malheur	3
	Pensant d'Annette estre escouté	4		Qu'on voit tousjours espoir sans jouyssance	4

30.	On le m' à dict dague à rouelle	1	J'en ay souffert douleur trop dure,	3
	Que de moy en mal vous parlez	2	J'en ay receu cent mille maulx,	4
	Le bien que si bien avallez	3	J'en ay eu de si grands assaulx,	5
	Vous le met il en la cervelle ?	4	Or dieu me doint bonne adventure,	6
	Vous estes rapporte nouvelle	5	Fortune à faict sur moy ses saulx	7
	D'aultre chose ne vous meslez.	6	Pour ung plaisir qui si peu dure.	8
	On le m' à dict.	7		
	Si plus il vous advient meselle	8	34. Puis que de vous je n'ay aultre visage	1
	Voz rains en seront bien gallez	9	Je m'en vois rendre hermite en ung desert	2
	Allez de par le dyable allez	10	Pour prier dieu si ung aultre vous sert	3
	Vous n'estes qu'une macquerelle	11	Qu'autant que moy en vostre amour soit sage	4
	On le m' à dict.	12	Adieu amours, adieu gentil corsage,	5
			Adieu ce tainct, adieu ces rians yeulx,	6
31.	O triste adieu qui tant me mescontente,	1	Je n'ay pas eu de vous grand avantage	7
	Facheux adieu, rompant chanson & danse	2	Ung moins amant aura (peult estre) mieulx.	8
	Dont le penser me contrainct que lamente	3		
	Pour les effectz de sa signifiance	4	35. Puis que fortune à sur moy entrepris,	1
	Ce mot tant beau & de griefve importance	5	Las me doibt on de tout plaisir bannir	2
	Faisant mourir l'amant de desplaisir	6	Et sans secours incessamment tenir ?	3
	Sans du reveoir une ferme esperance,	7	Mieulx me vaudroit de la mort estre pris.	4
	Las ung adieu est fin de grand plaisir.	8		
			36. Sans liberté qu'ung bon esprit regrette	1
32.	Plus revenir ne puis vers toy madame	1	L'homme ne peult son amour descouvrir,	2
	Pour ton amour condamné à la mort,	2	Car quant il veult du cueur la porte ouvrir	3
	Je te laisse ma foy pour reconfort	3	Danger la clost d'une honte secrette.	4
	Puis que du corps fault que parte mon ame.	4		
			37. Secouez moy je suis toute plumeuse	1
33.	Pour ung plaisir qui si peu dure	1	Que dira lon si lon me voit ainsi,	2
	J'ay endure peine & travaux	2	Ha vous en venez madame lamoureuse,	3

Ha vous en venez de veoir le vostre amy,	4	Du mal viendra le bien qu'ay merité.	10
Secouez fort ce n'est pas a demy	5		
A secouer je ne suis paresseuse	6	40. Si mon travail vous peult donner plaisir	1
Et hault, & bas, & au meilleu aussi	7	Recepvant d'aulture plus de contentement	2
J'aymeroy mieulx cent fois estre croteuse,	8	Ne craignéz plus me faire desplaisir	3
Car lon diroit du marche doibt venir	9	Et en laisséz à mes yeulx le tourment	4
Ou du moullin comme femme peneuse	10	Puis que du mal sont le commencement,	5
Secouez moy je suis toute plumeuse.	11	C'est bien raison qu'ilz en souffrent la peine	6
		Enduréz donc (pauvres yeulx) doucement	7
38. Si j'ay du bien (helas) c'est par mensonge	1	Le dueil yssu de la joye incertaine.	8
Et mon tourment est pure verité,	2		
Je n'ay douceur qu'en dormant & en songe,	3	41. Si pour aymer et desirer	1
Et en veillant je n'ay qu'austerité,	4	Je congnois mon faict empirer	2
Le jour m'est mal, & bien l'osburité,	5	C'est estrange facon de faire	3
Le court sommeil madame me presente	6	Si l'aymer qui t'à peult tirer	4
Et le recueil la faict trouver absente,	7	Te faisoit ores retirer	5
O pauvres yeulx ou estes vous reduictz	8	C'est bien loing de me satisfaire	6
Cloz vous voyéz tout ce qui vous contente	9	Mais pour te dire mon affaire	7
Et descouvertz ne voyéz rien qu'ennuiz.	10	Et à quoy je suis coustumier,	8
		Quant je voy qu'on me veult deffaire	9
39. Si l'on doibt prendre ung bien fait pour offense	1	Je veulx commencer le premier.	10
J'ay desseruy grande pugnition,	2		
Mais si vertu merite recompense	3	42. Sur la rousée my fault aller	1
Loyer m'est deu de mon affliction,	4	La matinée	2
Qui veit jamais avoir affection	5	Pour le Rossignol escouter	3
Estre eslongne sans cause de sa dame	6	Soubz la ramée	4
Si telle loy se recoipt (sur mon ame)	7	Tenant sa dame doubz le bras	5
Je feray mal pour estre mieulx traictée,	8	En luy demandant par esbas	6
Car puis que n'ay du bien fait sinon blasme	9	Une accollée	7

	Et pui la renverser en bas	8			
	Comme amoureux font par esbas	9			
	Sur la rousée.	10			
43.	Ta bonne grace & maintien gracieulx	1			
	Et le regard de tes doulx rians yeulx	2			
	M'ont transpercé le cueur de telle sorte	3			
	Que contrainct suis de crier à ta porte,	4			
	Miséricorde au paoure langoureux.	5			
44.	Tel en mesdit qui pour soy la desire,	1			
	Mais faulx rapport qui sur amans attente	2			
	Plus en mesdict, plus à l'aymer m'attire	3			
	Pour sa beaulte & sa grace escellente	4			
	A juger d'elle qu'esse	5			
	C'est droict une déesse	6			
	Prise es haulx lieux & places,	7			
	Laisséz donc voz menaces	8			
	Faulx enuieuly ostéz ceste querelle,	9			
	Vous perdéz temps de me dire mal d'elle.	10			
45.	Ung doulx regard ung parler amoureux	1			
	Puis ung baiser receu à sa plaisance	2			
	Sont les troys biens qui font l'amant heureux	3			
	Et parvenir au but de jouyssance,	4			
	O quel plaisir (madame) & souvenance	5			
	Si l'ung des trois me donnéz seulement,	6			
	Car un seul bien receu en suffisance	7			
	Vault mieulx que trois hors de contentement,	8			
46.	Ung gay berger prioit une bergere	1			
	En luy faisant du jeu d'aymer requeste,	2			
	Alléz (dict elle) & vous tiréz arriere	3			
	Vostre parler me semble peu honneste,	4			
	Lors le berger la mist cul par sus teste	5			
	Et luy dessus, la bergere fretille,	6			
	Hau, hau tout beau (dict il) la belle fille	7			
	Laissez courir la bague à mon courtault,	8			
	Vous n'estes pas (dict elle) assez habille	9			
	Et n'avéz pas la lance qu'il y fault.	10			
47.	Veu le grief mal que longuement j'endure	1			
	Par faulx langart d'ung langart envieulx	2			
	Ung jour sera que de celle les yeulx	3			
	Auront pitié de ma peine trop dure.	4			
48.	Vivre ne puis content sans sa presence	1			
	Mourir m'est doulx si je n'avois l'espoir	2			
	De prompt retour, & que loyal devoir	3			
	De mon amour luy en fait congnoissance.	4			
49.	Voulant amour (soubz parler gracieulx)	1			
	Porter son feu pour ton cueur enflammer	2			
	Il ressortit marry & furieux,	3			
	Car ton froit cueur il ne sceut entamer	4			
	Alors picqué d'ung despit trop amer	5			
	Conclud brusler tout ce qui seroit tien	6			
	Et que verrois de tes yeulx consumer,	7			
	Moy par dedans, & par dehors ton bien.	8			

50.	Vous perdez temps de me dire mal d'elle	1
	Gens qui vouléz divertir mon entente,	2
	Plus la blasmez, plus je la trouve belle,	3
	S'esbahit on si tant je m'en contente	4
	La fleur de la jeunesse	5
	A vostre advis rien n'esse ?	6
	N'esse rien de ses graces ?	7
	Cesséz voz grands audaces,	8
	Car mon amour vaincra vostre mesdire	9
	Tel en mesdit qui pour soy la desire.	10
51.	Voyéz le tort d'amour & de fortune,	1
	L'ung faict le mal & deffend le guerir,	2
	L'aulture se fainct amy & opportune	3
	Me donnant plus qu'on ne peult acquerir	4
	Soubz le tribut d'aymer & requerir,	5
	Helas ma foy ou est vostre puissance	6
	Contentéz moy ne me laisséz mourir	7
	Mort en malheur m'est seulle suffisance.	8

ANNEXE 8 : Typologie des cadences selon A. Giardina – synthèse⁷⁴⁸

CADENCE		
Parfaite Dressler	Semi-parfaite Dressler	Imparfaite Zarlino, Zacconi, Tigrini
<ul style="list-style-type: none"> • 6^{te} → 8^{ve} entre discantus et tenor ; la syncope admet la 7^{ème} • 5^{te} → 8^{ve}/U entre bassus et tenor • 4^{te} → 3^{ce}/5^{te} entre altus et tenor • Chaque voix suit sa cadence mélodique ; les permutations sont possibles • Structure minimale : cadence de cantus, tenor, et bassus. • La cadence de cantus n'évite jamais ; les cadences de tenor et bassus peuvent éviter, mais pas simultanément. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cadence mélodique de discantus au tenor • Primordial : cadence mélodique de tenor au bassus. • Admission de la 7^{ème}. 	<ul style="list-style-type: none"> • Toute cadence qui n'est ni parfaite, ni semi-parfaite. • Ex : 3^{ce} → 5^{te} de Zarlino (2 voix) • Ex : cadence cantus et bassus de Zarlino (contient les deux cadences mélodiques citées) • Cadence → 5^{te} → 6^{te} → 8^{ve} de Zacconi (cadence mélodique de tenor et cadence mélodique proche de celle du cantus) • Cadence toute consonante de Tigrini (pas de dissonance, pas de cadence mélodique décelable)
Octave Zarlino	Unisson Zarlino	
<ul style="list-style-type: none"> • 6^{te} majeure → 8^{ve} • Toute cadence semi-parfaite est une cadence d'octave. 	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ce} mineure → unisson 	
Majeure Vicentino, Dressler	Mineure Vicentino, Dressler	Minime Vicentino, Dressler
<ul style="list-style-type: none"> • Marche en brèves 	<ul style="list-style-type: none"> • Marche en semibrèves 	<ul style="list-style-type: none"> • Marche en minimes
Simple Zarlino	Diminuée Zarlino	
<ul style="list-style-type: none"> • Progression par notes égales/note contre note • Pas de dissonance 	<ul style="list-style-type: none"> • Figures diverses (« varie figure ») • Dissonance 	
Elargie Dressler	Resserrée Dressler	
<ul style="list-style-type: none"> • Ambitus des quatre voix de l'harmonie finale ≥ double 8^{ve} 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambitus des quatre voix de l'harmonie finale < double 8^{ve} • Demande la permutation des clausules, à l'exception du bassus 	
Dure Dressler	Molle Dressler	
<ul style="list-style-type: none"> • Clausule de tenor = 1 ton 	<ul style="list-style-type: none"> • Clausule de tenor = ½ ton 	

⁷⁴⁸ Synthèse établie d'après : GIARDINA, 2009, vol. 1, pp. 177-200.

ANNEXE 9 : Structures des chansons du corpus principal

				E.	C.	P.	P/E	Coda
1	Amour a fait ce qu'il ne peut deffaire	Cadéac	<i>abc :d:</i>	1			-	-
		Crecquillon	<i>abc dd'</i>	2			-	-
		Susato	<i>abcd⁷⁴⁹</i>	3			-	-
2	Amour cruel de sa nature	Janequin	<i>abcd b'eff'ghi⁷⁵⁰</i>	4			-	-
		Manchicourt	<i>abcdeff'f'g:h:</i>	5			-	-
3	Avecques vous mon amour finera	L'Huyllier	<i>abcd⁷⁴⁹</i>	6			-	-
		Payen	<i>abc :d:</i>	7			-	-
		Puy	<i>abcd⁷⁴⁹</i>	8			-	-
4	Blanc et claiet sont les couleurs	Jonckers dit Gosse	<i>abab cd a'b'a''b'</i>	9			X	-
		De Latre	<i>abab' cde ff⁷⁵¹</i>	10			-	-
		Anonyme	<i>:ab: cd :ab:</i>	11			X	-
		Anonyme'	<i>aba'b cd :a''b:</i>	12			X	-
5	Ce qui souloit en deux se departir	Sandrin	<i>:ab: cde ff' [coda]</i>	13			-	X
		Susato	<i>aba'b' cde ff'</i>	14			-	-
		Anonyme	<i>aba'b' cde ff'</i>	15			-	-
6	Comment mes yeulz auriez vous bien promis	Sandrin	<i>:ab: cd :ef:</i>	16			-	-
		Crecquillon	<i>:ab: cde ff'</i>	17			-	-
		De Latre	<i>aba'b cde ff⁷⁵²</i>	18			-	-
7	Content desir qui cause ma douleur	Crecquillon	<i>abcd⁷⁴⁹ [coda]</i>	19			-	X
		Jonckers dit Gosse	<i>abc :d:</i>	20			-	-
		Gardane	<i>abcd⁷⁴⁹</i>	21			-	-
		Sermisy	<i>abc :d:</i>	22			-	-
		Susato	<i>abcd⁷⁴⁹ [coda]</i>	23			-	X
		Buus	<i>abcd⁷⁴⁹ [coda]</i>	24			-	X
8	Contentement combien que soit grand chose	Gervaise	<i>abcd⁷⁴⁹</i>	25			-	-
		Jacotin	<i>abc :d:</i>	26			-	-
		Crecquillon	<i>abc dd'</i>	27			-	-
9	Contentez vous, amy, de la pensée	Sermisy	<i>abc:a:</i>	28			X	-
		Certon	<i>abc :a':</i>	29			X	-
10	Content ou non il faut que je l'endure	Sohier	<i>abcd⁷⁴⁹</i>	30			-	-
		Morel	<i>abc :d:</i>	31			-	-
11	D'amour me plainctz et non de vous mamye	Pathie	<i>:ab: cd :ef:</i>	32			-	-
		Canis	<i>aba'b' cde a''</i>	33			X	-
		Susato	<i>aba'b' cd :eff(f'):</i>	34			-	-
		Gervaise	<i>:ab: cd :ef:</i>	35			-	-
		Guyot dit Castiletti	<i>aba'b' cd efe'f' [coda]</i>	36			-	X
12	Dictes pourquoi amitié s'efface	Maille	<i>ab cdef a' :b':</i>	37			X	-

⁷⁴⁹ Structure établie sur la base unique de la voix de *bassus*, les autres étant manquantes. Selon Bernstein, la chanson de Crecquillon aurait servi de modèle à Susato : BERNSTEIN, 1969, p. 215.

⁷⁵⁰ La tête de motif dactylique de *b* revient fréquemment dans la chanson.

⁷⁵¹ Structure établie sur la base unique de la voix de *contratenor*, les autres étant manquantes.

⁷⁵² Structure établie sur la base unique de la voix de *contratenor*, les autres étant manquantes.

	Manchicourt	<i>abc a'a''</i>	38			X	-
13 Douce memoire en plaisir consumée	Sandrin	<i>:ab: cde :f: [coda]</i>	39			-	X
	Layolle	<i>aba'b' cde ff'</i>	40			-	-
	Buus	<i>aba'b' cde ff'</i>	41			-	-
	Susato	<i>aba'b' cde ff'</i>	42			-	-
	Manchicourt	<i>aba'b' cde :f:</i>	43			-	-
	Baston	<i>:ab: cde[c'?] ff'</i>	44			-	-
14 Du corps absent le cueur je te presente	Certon	<i>abc :a':</i>	45			X	-
	Maillard	<i>abcd d'</i>	46			-	-
	Anonyme	<i>abc :d:</i>	47			-	-
15 En espoir vis, et craincte me tourmente	Panurge	<i>abca'.b'4</i>	48			X	-
	Le Cocq	<i>abc dd'</i>	49			-	-
	Le Jeune	<i>ab :cd:</i>	50			-	-
16 En vous voyant j'ay liberte perdue	Pathie dit Rogier	<i>abcd :e:</i>	51			-	-
	Meigret	<i>abcde[b']e'[b'']</i>	52			-	-
	Crecquillon	<i>abcdee'</i>	53			-	-
17 Finy le bien le mal soubdain commence	Susato	<i>aba'b' cde :f:</i>	54			-	-
	Certon	<i>aba'b' cde :f:</i>	55			-	-
	Certon	<i>:ab: cde :f:</i>	56			-	-
18 Frere Thibault, surnommé gros et gras	Certon	<i>aba'b' cd a'' ef:g:</i>	57			-	-
	Janequin	<i>aba'b' cde fgh f'gh'(h'')</i>	58			-	-
19 Homme, sans plus, en noble cueur prend place	Hellinck dut Lupus	<i>aa'bca''a'''</i>	59			X	-
	Gervaise	<i>aa'bca''a'''</i>	60			X	-
20 Il estoit une fillette	Canis	<i>abcdee'fgg'</i>	61			-	-
	Janequin	<i>:ab: :cc': :dd'ef: :g₁₇h₁₈g₁₉h'₂₀:</i>	62			-	-
21 J'ay veu que j'estois franc et maistre	Certon	<i>:ab: cd :ef:</i>	63			-	-
	Sandrin	<i>:ab: cd :a'b:</i>	64			X	-
	La Mœulle	<i>:ab: cd :ab:</i>	65			X	-
22 Je n'ose estre content de mon contentement	Buus	<i>abcd</i>	66			-	-
	Sermisy	<i>abc :a':</i>	67			X	-
	Janequin	<i>abb'a'</i>	68			X	-
	Certon	<i>abc :a':</i>	69			X	-
23 Je prendz en gré la dure mort	Clemens	<i>:ab: cd :ef(f'):</i>	70			-	-
	Baston	<i>ab a'b' cd ef [coda]</i>	71			-	X
	Susato	<i>abab' cd efe'f'</i>	72			-	-
	Crespel	<i>aba'b' cde :fg[d']: a'⁷⁵³</i>	73			X	-
24 Las me fault il tant de mal supporter	Maille	<i>:ab: cd :ef:</i>	74			-	-
	Le Cocq	<i>:ab: cd :ef:</i>	75			-	-
	Susato	<i>ab c[a'?]bde f'gf'g'⁷⁵⁴</i>	76			-	-

⁷⁵³ S'agissant d'une fricassée, chaque voix est textuellement indépendante des autres. La structure proposée ici est centrée sur le *superius*, seule voix à exposer – et dans son entier – le texte *Je prendz en gré la dure mort*. Suivant les voix déterminées comme centrales pour l'analyse, la structure proposée pourrait donc différer.

⁷⁵⁴ Structure établie sur la base unique de la voix de *bassus*, les autres étant manquantes. Selon Bernstein, la chanson de Le Cocq aurait servi de modèle à Susato : BERNSTEIN, 1969, p. 216. Je suggère ici que le passage *c* est un *a'*, mais rien ne permet de l'affirmer ; le modèle de le Cocq pencherait vers cette solution, mais Bernstein

	Certon	:ab: cd :ef:	77				-	-
	Gombert	aba'b' cdeff' [coda]	78				-	X
25	Mamye a eu de dieu le don	Janequin	aba'b' cd ea''e'a''' [coda ?]	79			X	X ?
	Canis	a b a' b' a'' b'''[c?] ₂ cdef ghgh'	80				-	-
	Cléreau	:ab: cde :b':	81				X	-
26	Nostre vicaire ung jour de feste	Le Cocq	abcdef[b']ghijkl(l'l')	82				-
	Le Heurteur	abcdefghij :kl:	83				-	-
27	O combien est malheureux le desir	Sandrin	:ab: cde :f:	84				-
	Sermisy	:ab: cd a' :e:	85				-	-
	Susato	aba'b' cd a'' ee'	86				-	-
	Crecquillon	abab' cd a ee'	87				-	-
28	O cruaulté logée en grand beaulté	Sermisy	aa' bc :d:	88				-
	Janequin	abcde(e'e'') ⁷⁵⁵	89					-
	Manchicourt	abcdee'	90				-	-
	Le Rat	aa' b cd c'd'	91				-	-
29	Oncques amour ne fut sans grand langueur	Garnier	abc :d:	92				-
	Crecquillon I	abc a'a''	93				X	-
	Clemens	abc dd'	94				-	-
	Crecquillon II	abc dd'	95				-	-
	Crecquillon III	abcd ⁷⁵⁶	96				-	-
30	On le m'a dict dague à rouelle	Certon	a bc de[d']ff[d''] a' gg' :hi:	97				-
31	O triste adieu qui tant me mescontente	De Latre	abcd d'	98				-
	Certon	:ab: cde :f:	99				-	-
	Wælrant	abcdefgh	100				-	-
32	Plus revenir ne puis vers toy madame	Lupi, J.	aa' b cc' [coda]	101				X
33	Pour ung plaisir qui si peu dure	Sermisy	:ab: c :ab:	102			X	-
	Crecquillon	abab' c ded'e	103				-	-
	Susato (3v)	aba'b' c ded'e'	104				-	-
	Susato (5v)	aba'b' c ded'e' [coda]	105				-	X
	Buus	aba'cdef [coda]	106				-	X
34	Puis que de vous je n'ay aultre visage	Sandrin	:ab: cde f[a']f[a''] [coda]	107				X
	Anonyme	:ab: cde :f[a']: ⁷⁵⁷	108				-	-
35	Puis que fortune à sur moy entrepris	Sermisy	a b[a'] c :d[a'']:	109				-
	Mittantier	abc :d :	110				-	-
	Le Cocq	abcd d'	111				-	-
36	Sans liberté qu'ung bon esprit regrette	Magdelain	abca'a''	112			X	-
	Anonyme	abc :a' :	113				X	-
	Gerard, J.	abcd d' [coda]	114				-	X

spécifie qu'il s'agit dans ce cas plus d'une paraphrase que d'une composition sur *cantus firmus*. Les incertitudes étant importantes, ce passage reste considéré comme *c* dans la présente analyse.

⁷⁵⁵ Dans *e*, rappel de *b* au début du *superius*.

⁷⁵⁶ Uniquement sur la base des voix de *tenor* et *bassus*.

⁷⁵⁷ Un signe de reprise apparaît à la voix du bas, indiquant une fin comme suit : :f|s|. La logique semble indiquer qu'il s'agit d'une erreur d'impression.

37 Secouez moy je suis toute plumeuse	Dambert	<i>abcc'defga'</i>	115		X	-
	Lys, F. de	<i>aa'bcdefg a₉a''₁₀a''₁₀ [coda]</i>	116		X	X
	Janequin	<i>abcdefgha'a''</i>	117		X	-
38 Si j'ay du bien (helas) c'est par mensonge	Maille	<i>:ab: cdef :a'b:</i>	118		X	-
	Sandrin	<i>:ab: cdef :ab':</i>	119		X	-
	Gervaise	<i>:ab: cdef a'ba''b</i>	120		X	-
	Cabilliau	<i>:abc: def :g:</i>	121		-	-
39 Si l'on doit prendre un bien fait pour offense	Mornable	<i>:ab: cdef :gh:</i>	122		-	-
	Gervaise	<i>:ab: cdef ghg'h</i>	123		-	-
40 Si mon travail vous peut donner plaisir	Sandrin	<i>:ab: cd :ef:</i>	124		-	-
	Manchicourt	<i>ab a'b' cd [c'] efef'</i>	125		-	-
	Anonyme	<i>:ab: cd :ef:⁷⁵⁸</i>	126		-	-
	Crecquillon	<i>aba'b' cde ff'</i>	127		-	-
41 Si pour aymer et desirer	Sandrin	<i>:abc: de [fgg']</i>	128		-	-
	Crecquillon	<i>abcdefghijj'</i>	129		-	-
	Susato	<i>abcdefghi [g' ?] j⁷⁵⁹</i>	130		-	-
	Manchicourt	<i>abc abc' defg</i>	131		-	-
42 Sur la rousée my fault aller	Passereau	<i>a_{1,2} b_{3,4} cde fgh f'g'h'</i>	132		-	-
	Gero	<i>abcdef[e']g h_{si}g'₁₀ h_{si}'g'₁₀</i>	133		-	-
43 Ta bonne grace et maintien gracieux	Roquelay	<i>aa'bcd[a'' ?] [coda]</i>	134		-	X
	Gardane	<i>aa' bcd [a'' ?]</i>	135		-	-
	Canis	<i>abcde</i>	136		-	-
	Anonyme	<i>abcde(e'e'')⁷⁶⁰</i>	137		-	-
44 Tel en mesdit qui pour soy la desire	Mittantier (4)	<i>:ab: cc'c'd a b'b''</i>	138		X	-
	Mittantier (2)	<i>:ab: cc'c'd a :b:</i>	139		X	-
	Guyot dit Castileti	<i>abcdefghij [coda]</i>	140		-	X
	Susato	<i>aba'b' cc' de :a'b':⁷⁶¹</i>	141		X	-
	Gervaise	<i>:ab: cd :a'b':</i>	142		X	-
45 Ung doux regard un parler amoureux	Meigret	<i>:ab: cde :f:</i>	143		-	-
	Manchicourt	<i>abab' cd :a'b':</i>	144		X	-
	Janequin	<i>aba'b' cdef gh g'h'</i>	145		-	-
46 Ung gay berger prioit une bergere	Crecquillon	<i>aba'b' cdee' [coda]</i>	146		-	X
	Villiers	<i>abca'</i>	147		X	-
	Gervaise	<i>abcaa'</i>	148		X	-
47 Veu le grief mal que longuement j'endure	Crecquillon	<i>abc :a':</i>	149		X	-
	Sermisy	<i>abcd⁷⁶¹</i>	150		-	-
	Susato	<i>abcd⁷⁶¹</i>	151		-	-

⁷⁵⁸ Dans la voix inférieure, la fin du premier *b* indique *semibrève*, *minime*, *semibrève*, tandis que la reprise indique *minime*, *minime*, *minime*, *semibrève*. Cette modification pourrait résulter d'une pratique d'impression, la première *semibrève* étant divisée en deux *minimes* sur deux portées.

⁷⁵⁹ Structure établie sur la base unique de la voix de *bassus*, les autres étant manquantes. Selon Bernstein, la chanson de Crecquillon aurait servi de modèle à Susato : BERNSTEIN, 1969, p. 216.

⁷⁶⁰ Structure établie sur les voix de *bassus* et de *contratenor*, uniques parties disponibles.

⁷⁶¹ Structure établie sur la base unique de la voix de *bassus*, les autres étant manquantes. Selon Bernstein, le modèle de cette chanson (s'il existe) est inconnu : BERNSTEIN, 1969, p. 215.

	Jonckers dit Gosse	<i>abc :d:</i>	152			-	-
	Gardane	<i>abcd<u>d</u>'</i>	153			-	-
	Buus	<i>abcd<u>d</u>' [coda]</i>	154			-	X
	Crecquillon	<i>abcd<u>d</u>' [coda]</i>	155			-	X
49	Voulant amour (soubz parler gracieux)	Mahiet	<i>abcdefg :a':</i>	156		X	-
		Arcadelt	<i>abcdefg :a':</i>	157		X	-
		Sermisy	<i>:ab: cde :f:</i>	158		-	-
50	Vous perdez temps de me dire mal d'elle	Sermisy	<i>:ab: cc'c''d a'b'b'⁷⁶²</i>	159		X	-
		Arcadelt	<i>ab c₃c₃ dee'ff'g hh'</i>	160		-	-
		Mittantier	<i>aba'b cdd'e a :b'⁷⁶³</i>	161		X	-
		Guyot dit Castileti	<i>abcdefghij [coda]⁷⁶⁴</i>	162		-	X
		Susato	<i>:ab: cde[b']f a'[g]b'a''[g']b''⁷⁶⁵</i>	163		X	-
51	Voyez le tort d'amour et de fortune	Sandrin/Gentian	<i>:ab: cde :f:</i>	164		-	-
		Crecquillon	<i>:ab: cde ff'</i>	165		-	-
		Susato	<i>:ab : cde f (ff'?)⁷⁶⁶</i>	166		-	-
		Gardane	<i>:ab: cdef :gh:</i>	167		-	-

Légende

Exorde (E)	Sans reprise	Double duplication	Autres cas	
Corps (C)	Sans répétition	Avec répétition		
Péroraison (P)	Sans reprise	Reprise 1 vers	Reprise 2 vers	Reprise autre
P/E	<i>Péroraison</i> intégrant du matériel de l' <i>exorde</i>			
[...]	Alternative de remplacement de la lettre qui précède			
(...)	Suggestion de reprise développée de la lettre qui précède			
<u>Péroraison</u>	Les lettres soulignées dans la <i>péroraison</i> indiquent la reprise/répétition des vers pour la même musique (par exemple, ...: <i>ab:</i> et ... <i>aba'b'</i> indiquent tous deux une reprise/répétition des vers en plus de la musique).			

⁷⁶² Ouvrard propose : *abab cc'c''d a :b:*. OUVRARD, 1979, vol. 1, p. 266.

⁷⁶³ Ouvrard propose : *aba'b cc'c''d a :b:*. OUVRARD, 1979, vol. 1, p. 266.

⁷⁶⁴ Malgré certains rappels motiviques, je m'accorde sur la structure *durchkomponiert* relevée par Ouvrard : *abcdefghij[coda]*. OUVRARD, 1979, vol.1, p. 266.

⁷⁶⁵ Structure établie sur la base unique de la voix de *bassus*, les autres étant manquantes. Selon Bernstein, la chanson de Sermisy aurait servi de modèle à Susato : BERNSTEIN, 1969, p. 215.

⁷⁶⁶ Structure établie sur la base unique de la voix de *bassus*, les autres étant manquantes. Selon Bernstein, la chanson de Crecquillon aurait servi de modèle à Susato : BERNSTEIN, 1969, p. 216.

« JE SERS LA SCIENCE ET C'EST MA JOIE. »

DISCIPULUS SIMPLEX

- Turk & De Groot -