

The Oxford Book of
Chansons Françaises · Französischen Chansons
French Chansons

Edited by
Édité par · Herausgegeben von
FRANK DOBBINS



Music Department
OXFORD UNIVERSITY PRESS
Oxford and New York

Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, England
Oxford University Press, 200 Madison Avenue, New York, NY 10016, USA

Oxford New York Toronto
Delhi Bombay Calcutta Madras Karachi
Petaling Jaya Singapore Hong Kong Tokyo
Nairobi Dar es Salaam Cape Town
Melbourne Auckland
and associated companies in
Beirut Berlin Ibadan Nicosia

Oxford is a trade mark of Oxford University Press

© Oxford University Press 1987

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of
Oxford University Press.

The cover design incorporates a reproduction of 'Concert dans l'œuf' (after H. Bosch)
by permission of the Musée des Beaux-Arts, Lille.

Printed and bound in Great Britain by
William Clowes Limited, Beccles and London

CONTENTS

		Page
Index by composer		v
Preface and Editorial Method		vii
Introduction et Méthode D'Édition		ix
Vorwort und Editorisches Verfahren		xii
1 Mille regrets	Josquin des Prez SATB	1
2 En l'ombre d'un buissonnet	Josquin des Prez ATB	4
3 Petite camusette	Josquin des Prez SSTTB	6
4 Faute d'argent	Josquin des Prez SATTB	10
5 Petite camusette	Antoine de Févin STB	15
6 En venant de Lyon	Jean Mouton SATB	18
7 Trut avant il faut boire	Jean Richafort TTB	20
8 Sur le joli jonc	Adrian Willaert SSA	22
9 Qui la dira	Adrian Willaert SATTB	26
10 Et la la la	Ninot le Petit SATB	30
11 A Paris a trois fillettes	Jacotin STTB/ATTB	33
12 Jouissance vous donnerai	Claudin de Sermisy SATB	36
13 Tant que vivrai	Claudin de Sermisy SATB	38
14 Martin menait son pourceau	Claudin de Sermisy SATB	40
15 Le Chant des Oiseaux	Clément Janequin SATB	44
16 Au joli jeu du pousse avant	Clément Janequin SATB	58
17 La plus belle de la ville	Clément Janequin SATB	64
18 Or vien ça, vien, m'amie	Clément Janequin SATB	66
19 Pourquoi tournez vous vos yeux	Clément Janequin SATB	72
20 Changeons propos	Nicolas Gombert SATTTB	76
21 Vous êtes trop jeune	Nicolas Gombert SATB	86
22 Il est bel et bon	Pierre Passereau SATB	91
23 La, la, la, je ne l'ose dire	Pierre Certon SATB	96
24 Que n'est elle auprès de moi	Pierre Certon SATB	98
25 J'espère et crains	Pierre Certon SATB	104
26 Je suis déshéritée	Pierre Certon SSATTB	107
27 Je suis déshéritée	Lupus (or Cadéac) SATB	114
28 Si vous voulez	P. de Villiers SATB	116
29 Moins je la veux	Mittantier SATB	118
30 Douce mémoire	Pierre Sandrin ATTB	121
31 Puisque vivre en servitude	Pierre Sandrin SATB	124
32 Douce mémoire	Antoine Gardane AT	126
33 A qui me dois je retirer?	Maille SATB	128
34 Un doux regard	Meigret SATB	131
35 Si je maintiens ma vie	Guillaume de la Moëlle ATTB	134
36 Celle fillette	Gabriel Coste SATB	140
37 Pleurez mes yeux	Dominique Phinot AATB	144
38 Une dame pour mieux venir	Didier Lupi Second SATB	148
39 Comme serait à moi	Barthélemy Beaulaigue SATB	152
40 Douce mémoire	Tielman Susato ATB	156
41 Un gai berger	Thomas Crecquillon SATB	158
42 Je ne me puis tenir d'aimer	Benedictus Appenzeller SATTB	162
43 Mariez moi mon père	Cornelius Canis SATB	166
44 Douce mémoire	Jacques Buus SATTTB	170
45 Un doux regard	Pierre de Manchicourt (or Thomas Crecquillon) SATB	180

46	D'amours me va	Hubert Waelrant	SATTB	184
47	Jaquin Jaquet	Clemens (non Papa)	SATB	188
48	D'un extrême regret	Jacques Arcadelt	SATB	191
49	Je ne suis pas si sot	Jacques Arcadelt	SATTB	194
50	Qui renforcera ma voix	Claude Goudimel	SATB	197
51	Je ne me confesserai point	Antoine de Mornable	SATB	200
52	Si l'on doit prendre	Claude Gervaise	SAT	202
53	O qu'heureuse est ma fortune	De Bussy	SATB	204
54	O ma belle maîtresse	Nicolas Millot	SATB	206
55	Complainte de la Tourterelle	Entraigues	SATTBB	208
56	Comme un qui prend	Pierre Clereau	SST	214
57	Mon cœur à vous, belle, se recommande	François Roussel	SATTB	216
58	Mignonne, allons voir si la Rose	Guillaume Costeley	SATB	220
59	Arrête un peu mon cœur	Guillaume Costeley	SATTB	224
60	Quand mon mari	Orlande de Lassus	SATB	231
61	Bonjour mon cœur	Orlande de Lassus	SATB	234
62	Une puce	Orlande de Lassus	SSATB	236
63	La nuit froide et sombre	Orlande de Lassus	ATTB	238
64	Ah! Je meurs	Jean de Castro	SATB	241
65	Je suis quasi	Jean de Castro	SAT	244
66	Bonjour mon cœur	Philippe de Monte	SAATTB	246
67	Avecque vous	Severin Cornet	SSATTB	250
68	J'espère et crains	Guillaume Boni	SATB	256
69	Ha, bel accueil	Guillaume Boni	SATB	262
70	Las, je me plains	François Regnard	SATB	267
71	Holà, Caron	Antoine de Bertrand	SATB	270
72	Je suis un Demi-dieu	Antoine de Bertrand	SATB	276
73	Une puce	Fabrice Marin Caietain	SATB	280
74	Dames en qui reluit toute beauté	Didier Le Blanc	SATB	282
75	Susanne un jour	Claude Le Jeune	SSATTTB	284
76	J'aime la pierre précieuse	Claude Le Jeune	SSATB	292
77	Revoici venir du printemps	Claude Le Jeune	SSATB	297
78	Ce n'est que fiel	Claude Le Jeune	SATBB	302
79	D'être amoureux	André Pevernage	SATTB	305
80	Puis que le ciel veut ainsi	Jean Planson	SATB	310
81	Voici le vert et beau mai	Jacques Mauduit	SATB	312
82	Non, vous n'êtes pas yeux	Charles Tessier	SATB	314
83	Françon vint l'autre jour	Pierre Bonnet	SSATB	316
84	Las! Amour	Eustache du Caurroy	SATB	318
Notes				323
Translations				329

INDEX BY COMPOSER

	No.	Page
Appenzeller (<i>see</i> Benedictus)		
Arcadelt (c.1505–68)	D'un extrême regret	48 191
	Je ne suis pas si sot	49 194
Beaulaigue (fl. 1555–59)	Comme serait à moi	39 152
Benedictus (Appenzeller) (c.1485–c.1558)	Je ne me puis tenir d'aimer	42 162
Bertrand (fl. 1561–82)	Holà, Caron	71 270
	Je suis un Demi-dieu	72 276
	Ha, bel accueil	69 262
	J'espère et crains	68 256
	Françon vint l'autre jour	83 316
	Douce mémoire	44 170
Boni (fl. 1565–94)		
Bonnet (fl. 1585–1600)		
Buus (fl. 1538–65)		
Cadéac (<i>see</i> Lupus)		
Caietain (fl. 1570–c.1595)	Une puce	73 280
Canis (fl. 1542–61)	Mariez moi mon père	43 166
Castro (c.1540–c.1600)	Ah! Je meurs	64 241
	Je suis quasi	65 244
	J'espère et crains	25 104
	Je suis déshéritée	26 107
	La, la, la, je ne l'ose dire	23 96
	Que n'est elle auprès de moi	24 98
Certon (c.1515–72)	Jaquin Jaquet	47 188
	Comme un qui prend	56 214
	Avecque vous	67 250
	Celle fillette	36 140
	Arrête un peu mon cœur	59 224
	Mignonne, allons voir si la Rose	58 220
	Un gai berger	41 158
	Un doux regard	45 180
	O qu'heureuse est ma fortune	53 204
	Las! Amour	84 318
	Complainte de la Tourterelle	55 208
	Petite camusette	5 15
	Douce mémoire	32 126
	Si l'on doit prendre	52 202
	Changeons propos	20 76
	Vous êtes trop jeune	21 86
	Qui renforcera ma voix	50 197
Crecquillon (fl. 1540–57) (<i>or</i> Manchicourt)		
De Bussy (fl. 1553–83)		
Du Caurroy (1549–1609)		
Entraigues (fl. 1547–59)		
Févin (c.1470–1512)		
Gardane (1509–69)		
Gervaise (fl. 1540–60)		
Gombert (c.1500–56)		
Goudimel (c.1520–72)		
Jacotin (fl. c.1515–d.1550)	A Paris a trois fillettes	11 33
Janequin (c.1485–1558)	Au joli jeu du pousse avant	16 58
	La plus belle de la ville	17 64
	Le Chant des Oiseaux	15 44
	Or vien ça, vien, m'amie	18 66
	Pourquoi tournez vous vos yeux	19 72
Josquin des Prez (c.1440–1521)	En l'ombre d'un buissonet	2 4
	Faute d'argent	4 10
	Mille regrets	1 1
	Petite camusette	3 6

La Moeulle (c.1485–1556)	Si je maintiens ma vie	No. 35	Page 134
Lassus (1532–94)	Bonjour mon cœur	61	234
	La nuit froide et sombre	63	238
	Quand mon mari	60	231
	Une puce	62	236
Le Blanc (fl. 1578–84)	Dames en qui reluit toute beauté	74	282
Le Jeune (c.1530–1600)	Ce n'est que fiel	78	302
	J'aime la pierre précieuse	76	292
	Revoici venir du printemps	77	297
	Susanne un jour	75	284
Lupi Second (fl. 1548–59)	Une dame pour mieux venir	38	148
Lupus (or Cadéac) (fl. c.1530–56)	Je suis déshéritée	27	114
Maille (fl. 1539–49)	A qui me dois je retirer?	33	128
Manchicourt (c.1510–64)	Un doux regard	45	180
(or Crecquillon)			
Mauduit (1557–1627)	Voici le vert et beau mai	81	312
Meigret (fl. 1543–57)	Un doux regard	34	131
Millot (fl. 1556–86)	O ma belle maîtresse	54	206
Mittantier (fl. c.1536–47)	Moins je la veux	29	118
Monte (1521–1603)	Bonjour mon cœur	66	246
Morable (c.1515–after 1553)	Je ne me confesserai point	51	200
Mouton (c.1460–1522)	En venant de Lyon	6	18
Ninot le Petit (fl. c.1500–20)	Et la la la	10	30
Passereau (fl. c.1509–47)	Il est bel et bon	22	91
Pevernage (1543–91)	D'être amoureux	79	305
Phinot (c.1510–c.1555)	Pleurez mes yeux	37	144
Planson (c.1559–after 1612)	Puis que le ciel veut ainsi	80	310
Regnard (fl. c.1579)	Las, je me plains	70	267
Richafort (c.1490–c.1548)	Trut avant il faut boire	7	20
Roussel (fl. 1546–77)	Mon cœur à vous, belle, se recommande	57	216
Sandrin (fl. 1538–c.1561)	Douce mémoire	30	121
Sermisy (c.1490–1562)	Puisque vivre en servitude	31	124
	Jouissance vous donnerai	12	36
	Martin menait son pourceau	14	40
	Tant que vivrai	13	38
Susato (fl. 1529–61)	Douce mémoire	40	156
Tessier, C. (fl. 1597–1610)	Non, vous n'êtes pas yeux	82	314
Villiers (fl. c.1536–59)	Si vous voulez	28	116
Waelrant (c.1517–95)	D'amours me va	46	184
Willaert (c.1490–1562)	Qui la dira	9	26
	Sur le joli jonc	8	22

PREFACE

The term 'chanson' has long served loosely to denote simply a song with French words, including such diverse repertoires as trouvère monophony, medieval *formes fixes*, art-song of the nineteenth and twentieth centuries, indeed even folk-song and popular song. Here it is used specifically to designate the repertoire of polyphonic settings of French verse which appeared in a series of manuscript and printed collections during the sixteenth century. The adjective 'French' refers to the texts rather than the music, since many of the composers, whilst almost invariably French-speaking, were born beyond the borders of the French kingdom (particularly in the area now known as Belgium) and often worked abroad in Italy, Germany, Spain, and elsewhere. With French supplanting Latin as the leading European language, the chanson became the main type of secular music sung or played by amateur or professional musicians in the homes, palaces, theatres, schools, and streets of Renaissance Europe. Not only were chansons sung throughout most of Europe, they were also frequently arranged for instrumental solo or ensemble, inspiring new forms like the *canzona*, *fantasia*, and variations. They also provided the melodic and even harmonic substance for much new sacred music—notably 'imitation' or 'parody' masses and magnificats, as well as vernacular psalms, chorales, and other spiritual contrafacta.

The Franco-Flemish domination of European sacred and secular music, begun in the Middle Ages, continued until the mid-sixteenth century when the Italian madrigal, whose early development owed much to the chanson, became the principal form of secular polyphony. After this, the chanson parallels its Italian counterpart, becoming more responsive to the expression of the text, as well as to its form and metre which had hitherto been its primary concern. This new attention to word-painting, heightened by the greater contrast in rhythm and texture, as well as by chromatic melody and harmony, is demonstrated particularly in the mannerist settings of Ronsard and Du Bellay (see nos. 19, 54, 55, 61, 63, 64, 66, 68–70, & 72). While such pieces offer more scope for imagination, a familiar stock of figurative or rhetorical devices emerges, reflecting the traditional interest in respectful emulation ('imitation' or 'parody') seen in related settings of the same text (nos. 25 & 68; 26 & 27; 30, 32, 40, & 44; 61 & 66; 62 & 73). Although the Flemish composers continue to display their renowned skills in imitative counterpoint and canon (see nos. 2–11; 20–1; 41–7; 64–7; 79), the French, with characteristic concern for textual clarity, show a predilection for homophonic treble-dominated textures, particularly in the strophic *voix de ville* (e.g. nos. 31, 48, 51, & 53) and *air* (e.g. nos. 74, 80, 82, & 83). The emergence of these types parallels that of the Italian *villanella*, *madrigale arioso*, and *aria*. But a more independent French innovation is seen in the *musique mesurée* of Lassus, Caietain, Le Jeune, Mauduit, and Du Caurroy (nos. 62, 73, 77, 78, 81, & 84) which sets the verse that Baif and his colleagues of the Académie de Musique et Poésie modelled on Classical metres. In the seventeenth century the polyphonic chanson gave way to the monodic *air*, normally accompanied by the lute.

Today our view of the Renaissance chanson is restricted by its dependence on notated documentation, involving manuscripts and printed books, most of which were compiled for commercial reasons, thus responding to aristocratic and middle-class demands, if reflecting also the environment and traditions of an élite group of composers who were capable of writing. We cannot therefore faithfully represent the whole range of songs that must have existed, excluding for example much of the folk-song tradition of the rural and growing urban communities (largely non-polyphonic material) even when these produced professional performers, since they depended mainly on oral transmission. Nevertheless, the invention of a commercially viable process of music printing at the beginning of the sixteenth century has left to us literally thousands of chansons, mostly

composed, or at least presented to the public, in 2, 3, 4, 5, or 6 parts.

During the first half of the century, most of the published anthologies included chansons by various poets and composers, although a few books were devoted solely to individual composers such as Josquin, Janequin, Manchicourt, Lupi, and Phinot. While some printers (like Du Chemin, Le Roy & Ballard, and Phalèse) continued their series of mixed collections after 1550, increasingly publications concentrated on individual composers (see the sources for nos. 57–84), sometimes with settings of a single poet (most notably Ronsard). This not only reflects the composers' and poets' greater self-consciousness, but also their increasing attentiveness to the union of music and poetry.

The most authentic mode of performance for the chanson remains vocal, usually with one voice per part. However, extra voices, and indeed instruments, were occasionally used. In France, chansons appeared in fully-texted partbooks or choirbooks, but some foreign sources give incomplete texts or indicate in their title-pages or prefaces that instruments could replace or support the voices. Contemporary accounts and pictures (e.g. our cover illustration) confirm this practice, while some pieces also figure frequently in arrangements for instrumental solo or ensemble (especially lute, keyboards, recorders, and viols; see H. M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600*, Harvard, 1965). Such indoor instruments, as well as their outdoor counterparts—cornetts, shawms, sackbuts, etc.—may appropriately be used: and indeed their modern equivalents, whether strings, woodwind, or brass, may effectively replace them.

Nearly ten thousand chansons appeared in printed or manuscript sources during the sixteenth century. Selecting a representative and attractive anthology from such a prodigious repertoire proved a considerable task, and I am grateful to Grayston Burgess and Christopher Morris for advice in pruning my 'short list' of some 300 pieces, proportionally reflecting the significant contributions of major and minor composers. The principle of proportionality has generally been maintained in our final choice of 84 chansons, although inevitably a few minor composers were omitted. The balance of forces (mostly four-part, but with a representative number of two-, three-, five-, six-, and seven-part examples) has also been retained. But in the attempt to avoid transposition (which usually transfers rather than solves problems), chansons written for vocal combinations popular today (e.g. SATB) have been preferred to those for ATTB or equal-voice ensembles that were quite common in the sixteenth century. A balance has been sought between familiar 'lollipops' and recently neglected pieces. The great and prolific masters like Josquin, Sermisy, Janequin, Certon, Lassus, and Le Jeune are represented by several pieces each, while lesser masters who made a significant contribution to the genre are represented by just one or two pieces. An attempt has also been made to represent fairly the favoured poets (C. Marot, M. de St. Gelais, Francis I, Ronsard, Du Bellay, Baïf, and Desportes) and the various literary types as well as the important musical varieties, both courtly and popular.

EDITORIAL METHOD

The original clefs, indicated at the beginning of each piece, are replaced by their modern equivalents followed by the voice ranges, but original pitch is retained. The mensuration sign c is normally transcribed as $\frac{3}{2}$ (with note values halved), c as $\frac{4}{4}$ (keeping the original values). The score arrangement with regular barring is adopted for visual convenience but does not indicate accentuation, which depends on text, note length, and pitch. Ligatures are shown by a brace and coloration by a broken brace over the notes concerned. In *tripla*, *hemiola*, and *sesquialtera* passages the proportion to the prevailing metre is indicated above the staff. The metronome suggestions at the beginning of each piece are editorial,

intended only to convey an approximate tempo appropriate to the prevailing mood and rhythm. Square brackets are used for editorial additions throughout, including accidentals required by *musica ficta*. Italics are used for text repetition, shown by *bis* markings in the source. Parenthetical text is purely editorial. Orthography has been modernized with regular capitalization, punctuation, accents, and elisions added. Where extra stanzas are included below the music they were indicated in the original, although numbering and appropriate syllabic division is added here to facilitate performance. In some cases literary sources provide further text that was not included in the music source: these are indicated in the Notes (p. 323). Non-singing translations of the chansons are to be found at the end of the book.

Frank Dobbins
London, 1986

INTRODUCTION

Le mot 'chanson' a longtemps servi pour désigner vaguement tout chant sur des paroles françaises; son répertoire englobait la monophonie des trouvères, les formes fixes médiévales, la mélodie des dix-neuvième et vingtième siècles, et même les chansons folkloriques et populaires. Ici, il désigne spécifiquement la musique polyphonique composée sur des vers français qui apparut durant le seizième siècle en recueils manuscrits ou imprimés. L'adjectif 'français' se rapporte aux textes plus qu'à la musique, car nombre de compositeurs, quoique presque invariablement francophones, étaient nés au-delà des frontières du royaume (notamment dans l'aire géographique aujourd'hui appelée Belgique) et travaillaient souvent en Italie, en Allemagne, en Espagne, ou ailleurs. En même temps que le français supplantait le latin comme langue européenne principale, la chanson devint le genre majeur de la musique profane, chantée ou jouée par les musiciens amateurs ou professionnels chez soi, dans les palais, les théâtres, les écoles, et les rues de l'Europe de la Renaissance. Une chanson n'était pas seulement chantée quasiment à travers toute l'Europe, elle était fréquemment aussi arrangée pour un instrument seul ou des ensembles instrumentaux, inspirant ainsi des formes nouvelles telles que la *canzone*, la *fantaisie*, les *variations*. Les chansons ont aussi fourni la substance mélodique et même harmonique à quantité de musique sacrée nouvelle—notamment aux messes 'imitation' ou 'parodie' et aux magnificats, aussi bien qu'aux psaumes en langue vulgaire, aux cantiques, et autres contrafactures spirituelles.

La prééminence franco-flamande dans la musique sacrée et profane a commencé au Moyen-Âge et s'est poursuivie jusqu'au milieu du seizième siècle, quand le madrigal italien, dont l'éclosion doit beaucoup à la chanson, devint la forme principale de la polyphonie profane. Ensuite, la chanson évolue parallèlement à son équivalent italien, plus soucieuse désormais d'exprimer le texte que d'en épouser la forme et le mètre, auxquels elle avait jusque-là prêté le plus d'attention. Ce goût nouveau pour une imagerie musicale, renforcée par des contrastes plus grands dans le rythme et dans la trame sonore aussi bien que par des chromatismes mélodiques ou harmoniques, s'épanouit en particulier dans les mises en musique maniéristes de Ronsard et de du Bellay (voir n° 19, 54, 55, 61, 63, 64, 66, 68–70 et 72). Alors que de telles pièces ouvrent un champ élargi à l'imagination, un fonds bien connu de procédés figuratifs ou rhétoriques subsiste, qui reflète l'intérêt persistant pour une émulation respectueuse ('imitation' ou 'parodie') dans les mêmes poésies (n° 25 et 68; 26 et 27; 30, 32, 40 et 44; 61 et 66; 62 et 73). Bien que les musiciens flamands continuent à déployer leur habileté renommée dans le contrepoint imitatif et les canons (voir n° 2–11; 20–1; 41–7; 64–7;

79), les Français montrent, avec un souci caractéristique de la compréhension des paroles, une prédilection pour les textures homophones dominées par la voix supérieure, en particulier dans les *voix de ville* strophiques (par ex. n° 31, 48, 51 et 53) et dans les *airs* (par ex. n° 74, 80, 82, et 83). L'apparition de ces types contrebalance celle de la *villanelle*, du *madrigale arioso*, et de l'*aria*. Mais la *musique mesurée* que Lassus, Caiétin, Le Jeune, Mauduit, et Du Caurroy (n° 62, 73, 77, 78, 81, et 84) composent avec les vers que Baïf et ses collègues de l'*Académie de Poésie et de Musique* ont forgés sur les mètres antiques, constitue une innovation française plus indépendante. Au dix-septième siècle la chanson polyphonique a cédé le pas à l'*air* à voix seule, habituellement accompagné au luth.

Aujourd'hui, la connaissance que nous avons de la chanson de la Renaissance est limitée parce qu'elle dépend d'une notation manuscrite ou imprimée. La plus grande partie de la production était compilée pour des raisons commerciales, pour répondre à la demande aristocratique et à la demande bourgeoise; mais elle reflétait en même temps l'environnement et les traditions d'une élite de compositeurs capables d'écrire la musique. On ne saurait donc donner une idée fidèle de la variété du domaine de la musique vocale qui a dû exister, car une grande partie du chant populaire traditionnel des communautés rurales ou des habitants des villes en expansion, par exemple (musique largement non polyphonique), en est exclue, même lorsque ces communautés produisaient des exécutants professionnels, puisque ceux-ci travaillaient avant tout d'après la tradition orale. Néanmoins, l'invention, au début du seizième siècle, d'un procédé d'impression commercialement viable, nous a transmis des chansons littéralement par milliers, composées ou au moins présentées au public à 2, 3, 4, 5, ou 6 voix.

Durant la première moitié du siècle, la plupart des anthologies publiées comprenaient des chansons de poètes et de compositeurs différents, bien qu'un petit nombre de recueils continssent des oeuvres d'un seul musicien, comme Josquin, Janequin, Manchicourt, Lupi, et Phinot. Après 1550, alors que certains imprimeurs (tels Du Chemin, Le Roy & Ballard, et Phalèse) continuent de publier des mélanges, des publications en nombre croissant sont consacrées aux chansons d'un seul musicien (voir les sources des n° 57-84) parfois sur les vers d'un seul poète (Ronsard, le plus souvent). Ceci ne reflète pas seulement une plus grande conscience de soi de la part des compositeurs et des poètes, mais aussi l'attention plus étroite qu'ils portent à l'union de la musique et de la poésie.

L'exécution la plus fidèle des chansons reste l'interprétation vocale, usuellement une voix par partie. On utilisait cependant à l'occasion des voix supplémentaires, voire des instruments. En France, les chansons se présentaient soit en carnets, un par voix séparée et chacune avec le texte complet, soit en livres de chœur, mais certaines sources étrangères fournissent des textes incomplets ou indiquent dans leur page de titre ou leur avertissement que des instruments peuvent remplacer ou soutenir les voix. Des comptes rendus et des peintures de l'époque (comme l'illustration de notre couverture) confirment cette pratique, cependant que certaines pièces se retrouvent fréquemment en arrangement pour instrument seul ou ensemble d'instruments (spécialement le luth, les instruments à clavier, la flûte à bec, et les violes; voir H. M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600*, Harvard, 1965). Ces instruments d'intérieur sont appropriés tout autant que ceux qui se jouent en plein air—les cornets à bouquin, chalumeaux, saqueboutes, etc.; et leurs équivalents modernes, tant les cordes que les bois et les cuivres, peuvent efficacement les remplacer.

Près de dix mille chansons du seizième siècle subsistent dans des sources imprimées ou manuscrites. Le choix d'une anthologie significative et attrayante dans un répertoire d'une telle ampleur a été une tâche considérable, et je suis reconnaissant à Grayston Burgess et Christopher Morris d'avoir élagué ma déjà 'courte liste' de quelque 300 pièces, qui reflétait l'importance respective des

grands musiciens et des maîtres mineurs. Le principe de l'équilibre a été respecté généralement dans le choix ultime auquel nous nous sommes restreints de quatre-vingt-quatre chansons, quoiqu'inévitablement, quelques compositeurs secondaires aient été omis.

La proportion des formations vocales (la plupart à quatre voix, mais avec un nombre d'exemples représentatifs de chansons à deux, trois, cinq, six, et sept voix) a aussi été maintenue. Mais afin d'éviter de transposer (ce qui, d'habitude, déplace les problèmes plutôt que de les résoudre), les chansons écrites pour les combinaisons vocales courantes de nos jours (c'est-à-dire SATB) ont été préférées à celles pour ATTB ou pour des voix égales, qui étaient assez communes au seizième siècle. Un équilibre a été recherché entre les 'tubes' et les pièces négligées il y a peu de temps encore. Les grands maîtres, et prolifiques, tels Josquin, Sermisy, Janequin, Certon, Lassus, et Le Jeune, sont représentés chacun par plusieurs œuvres, alors que les maîtres de moindre envergure, qui ont apporté une contribution significative au genre, figurent seulement par une ou deux pièces. On a tenté aussi de représenter équitablement leurs poètes de prédilection (C. Marot, M. de Saint-Gelais, François I^{er}, Ronsard, du Bellay, Baïf, et Desportes) et les différents genres littéraires, tout comme les principales catégories musicales, tant de cour que populaires.

MÉTHODE D'ÉDITION

On a remplacé les clés originales, mentionnées au début de chaque pièce, par la clé équivalente en usage aujourd'hui, suivie par l'indication de l'ambitus vocal, mais en conservant la hauteur originale. Le signe ϵ est normalement transcrit en mesure à $\frac{2}{2}$ (la valeur des notes étant divisée par deux); c est transcrit à $\frac{4}{4}$ (en gardant les durées originales). La présentation en partition avec barres de mesure régulières a été adoptée pour la commodité de lecture, mais elle n'implique pas d'accentuation: celle-ci repose sur le texte, la durée et la hauteur des notes. Les ligatures sont figurées par un crochet et la dénégation, par un crochet rompu au-dessus des notes qu'elle affecte. Dans les passages en *tripla*, en *hémiole* ou *sesquialtères*, on a indiqué la proportion par rapport au rythme dominant au-dessus de la portée. Les indications métronomiques au début de chaque pièce sont éditoriales, et proposées seulement pour suggérer un tempo en accord avec le caractère et le rythme qui y prévalent. Des crochets encadrent tous les ajouts de l'éditeur, y compris les altérations requises par la *musica ficta*. Les répétitions de texte, marquées par un *bis* dans la source, sont en italiques. Tout texte entre parenthèses est purement éditorial. L'orthographe a été modernisée; les majuscules, régulièrement écrites; la ponctuation, les élisions et les accents, ajoutés. Quand des strophes supplémentaires figurent sous la musique, elles étaient écrites dans l'original; on les a numérotées et on y a opéré la division syllabique appropriée pour faciliter l'exécution. Dans certains cas, les sources littéraires livrent un texte plus complet que celui qu'on lit dans la source musicale. Ces compléments sont dans les notes (p. 323).

Traduction: Pierre Bonniffet

Frank Dobbins
Londres, 1986

VORWORT

Der Begriff 'Chanson' dient seit langem in ungenauer Weise dazu, einfach ein Lied mit französischen Worten zu bezeichnen, einschließlich solch verschiedener Stücke wie die Monodie der Trouvères, die mittelalterlichen *Formes fixes*, das Kunstlied des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts und sogar das Volkslied und andere populäre Lieder. In diesem Buch wird der Begriff speziell zur Bezeichnung des Repertoires der polyphonen Vertonungen französischer Dichtung, das im sechzehnten Jahrhundert in einer Reihe von gedruckten und handschriftlichen Sammlungen erschien, verwendet. Das Adjektiv 'französisch' bezieht sich auf die Texte und nicht so sehr auf die Musik, da viele der Komponisten, obgleich fast ausnahmslos französischsprechend, von jenseits der Grenzen des französischen Königreiches stammten (vor allem aus dem Gebiet, das jetzt als Belgien bekannt ist), und oft im Ausland, in Italien, Deutschland, Spanien und anderswo, arbeiteten. Mit der Verdrängung von Latein als der führenden europäischen Sprache durch Französisch wurde das Chanson zum Haupttypus der weltlichen Musik, die von Amateur- oder Berufsmusikern in den Häusern, Palästen, Theatern, Schulen und Straßen des Europas der Renaissance gesungen wurde. Chansons wurden nicht nur fast überall in Europa gesungen, sie wurden auch oft für ein Soloinstrument oder für Ensemble bearbeitet, und inspirierten damit neue Formen wie Kanzone, Fantasie und Variation. Sie lieferten auch die melodische und sogar harmonische Substanz für viel neue geistliche Musik, insbesondere Imitations- oder Parodiemessen und Magnifikats, sowie Psalmen in der Volkssprache, Choräle und andere geistliche Kontrafakturen.

Die franko-flämische Vorherrschaft in der europäischen geistlichen und weltlichen Musik, die im Mittelalter begonnen hatte, hielt bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an, als das italienische Madrigal, dessen frühe Entwicklung dem Chanson viel verdankt, zur wichtigsten Form weltlicher Polyphonie wurde. Danach verläuft die Entwicklung des Chansons parallel zu der seines italienischen Gegenstücks, insofern es in stärkerem Maße auf den Ausdruck des Textes eingeht, sowie auf seine Form und sein Metrum, denen bisher sein größtes Interesse gegolten hatte. Diese neue Beachtung, die der Wortmalerei geschenkt wurde, und die durch größere Kontraste in Rhythmus und Satz und durch chromatische Melodie und Harmonie verstärkt wurde, wird besonders in den manierierten Vertonungen von Ronsart und Du Bellay sichtbar (siehe Nr. 19, 54, 55, 61, 63, 64, 66, 68–70 und 72). Während solche Stücke der Phantasie mehr Spielraum lassen, entwickelt sich ein vertrautes Repertoire an symbolischen oder rhetorischen Ausdrücken, das das traditionelle Interesse am respektvollen Nacheifern widerspiegelt ('Imitation' oder 'Parodie'), welches in verwandten Vertonungen desselben Textes sichtbar wird (Nr. 25 u. 68; 26 u. 27; 30, 32, 40 u. 44; 61 u. 66; 62 u. 73). Obwohl die flämischen Komponisten weiterhin ihr bekanntes Können in imitierendem Kontrapunkt und Kanon entfalten (siehe Nr. 2–11; 20–1; 41–7; 64–7; 79), zeigen die Franzosen, mit charakteristischem Interesse am klaren Satz, eine Vorliebe für homophone, Diskant-dominierte Satzarten, vor allem in den strophischen *Voix de ville* (z.B. Nr. 31, 48, 51 u. 53) und *Air* (z.B. Nr. 74, 80, 82 u. 83). Das Auftreten dieser Liedtypen verläuft parallel zu dem der italienischen *Villanella*, *Madrigale arioso* und *Aria*. Eine selbständigere französische Neuerung zeigt sich jedoch in der *Musique mesurée* von Lassus, Caietain, Le Jeune, Mauduit und Du Caurroy (Nr. 62, 73, 77, 78, 81 u. 84), die die Verse vertont, die Baïf und seine Kollegen an der Académie de Musique et Poésie nach dem Vorbild klassischer Metren schrieben. Im siebzehnten Jahrhundert wich das polyphone Chanson dem monodischen *Air*, das normalerweise mit der Laute begleitet wurde.

Heute ist unser Urteil über das Chanson der Renaissance dadurch einge-

schränkt, daß es von niedergeschriebenen Belegen, Handschriften und gedruckten Büchern, abhängig ist, von denen die meisten aus kommerziellen Gründen zusammengestellt wurden und daher auf die Nachfrage der Aristokratie und der Mittelschicht eingingen, obwohl sie auch die Umgebung und die Traditionen einer Elitegruppe von Komponisten, die komponieren konnten, widerspiegeln. Wir können daher nicht sämtliche verschiedene Arten von Chansons, die existiert haben müssen, getreu wiedergeben und schließen z.B. einen Großteil der Volksliedtradition der ländlichen und wachsenden städtischen Gemeinden aus (größtenteils nicht-polyphones Material), selbst wenn diese Berufsmusiker hervorbrachten, da sie hauptsächlich auf mündliche Übermittlung angewiesen waren. Nichtsdestoweniger hat uns die Erfindung eines kommerziell existenzfähigen Notendruckverfahrens am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts im Besitz von buchstäblich Tausenden von Chansons gelassen, die zum größten Teil in 2, 3, 4, 5 oder 6 Stimmen komponiert, oder zumindest so dem Publikum vorgetragen wurden.

Während der ersten Hälfte des Jahrhunderts enthielten die meisten der veröffentlichten Anthologien Chansons von verschiedenen Dichtern und Komponisten, obwohl einige Bücher ausschließlich einzelnen Komponisten wie Josquin, Janequin, Manchicourt, Lupi und Phinot gewidmet waren. Während einige Notendruckverleger (wie Du Chemin, Le Roy & Ballard und Phalèse) ihre Reihen von vermischten Sammlungen nach 1550 fortsetzten, konzentrierten sich die Veröffentlichungen zunehmend auf einzelne Komponisten (siehe die Quellen zu Nr. 57–84), manchmal mit den Vertonungen der Texte eines einzigen Dichters (vor allem Ronsart). Dies spiegelt nicht nur ein größeres Selbstbewußtsein der Komponisten und Dichter wider, sondern auch ihre wachsende Aufmerksamkeit gegenüber der Verbindung von Musik und Poesie. Die authentischste Art des Vortrags des Chansons bleibt der Gesang, in der Regel mit einer Singstimme pro Part. Gelegentlich wurden jedoch zusätzliche Stimmen und sogar Instrumente verwendet. In Frankreich erschienen Chansons in Stimm- oder Chorbüchern, die einen vollständigen Text enthielten, einige ausländische Quellen jedoch enthalten unvollständige Texte oder weisen auf ihren Titelseiten oder in ihren Vorworten darauf hin, daß die Stimmen durch Instrumente ersetzt oder verstärkt werden konnten. Zeitgenössische Berichte und Bilder (z.B. die Abbildung auf unserem Umschlag) bestätigen diese Handhabung, während einige Stücke auch oft in der Form von Arrangements für ein Soloinstrument oder Ensemble vorkommen (besonders Laute, Tasteninstrumente, Blockflöten und Violen; siehe H. M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600*, Harvard 1965). Derartige im Hause verwendete Instrumente, wie auch ihre Gegenstücke Zink, Schalmei, Posaune usw., die im Freien gespielt wurden, können je nach Gelegenheit verwendet werden; und in der Tat können ihre modernen Entsprechungen, ob Streicher, Holzbläser oder Blechinstrumente, sie eindrucksvoll ersetzen.

Während des sechzehnten Jahrhunderts erschienen nahezu zehntausend Chansons in gedruckten oder handschriftlichen Quellen. Aus solch einem ungeheuren Repertoire eine repräsentative und reizvolle Anthologie auszuwählen stellte sich als große Aufgabe heraus, und ich bin Grayston Burgess und Christopher Morris dafür dankbar, daß sie mich berieten, welche Stücke ich von den 300 streichen sollte, die ich in die engere Wahl gezogen hatte, und die, in proportionalem Verhältnis, wichtige Beiträge von bedeutenden und unbedeutenderen Komponisten enthielten. Das Prinzip der Proportionalität wurde in unserer endgültigen Wahl von 84 Chansons im allgemeinen beibehalten, obwohl einige unbedeutendere Komponisten zwangsläufig weggelassen wurden. Das Gleichgewicht bezüglich der Anzahl der Stimmen (hauptsächlich vierstimmig, jedoch mit einer repräsentativen Anzahl von zwei-, drei-, fünf-, sechs- und siebenstimmigen Beispielen) wurde ebenfalls beibehalten, jedoch wurden in dem Versuch, Transpositionen zu vermeiden (welche normalerweise Probleme eher verlagern