

CHANSONNIER  
DE  
JEAN DE MONTCHENU

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

Edition de G. Thibault  
Commentaires de David Fallows

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

PARIS  
*PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE*  
1991

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

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

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

\*  
\* \*

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

Sur l'autre enluminure, la même dame s'avance, dans une chambre ornée de draperies rouges et bleues, au bras d'un jeune homme vêtu d'une riche pelisse noire ; appuyés l'un sur l'autre, élégants et mélancoliques, leur attitude montre qu'ils poursuivent une conversation tendre et sérieuse, tels Alain Chartier et sa Dame d'amour<sup>4</sup> :

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

\*  
\* \*

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

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

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

4. *Oeuvres*, édit., de 1617, p.782.

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

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

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

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

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

### III LES FORMES DES CHANSONS FRANÇAISES

par G. Thibault

(texte rédigé en 1953)

---

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

Les rondeaux que nous publions ici ont soit quatre (♥15, 17, 19, 23, 24, 32, 34-36, 39, 42 et 43), soit cinq vers (♥14, 18, 21, 22, 25-28, 30, 33 et 37) à la première strophe. (♥29 seul a six vers.) Les premiers, les plus anciens, furent en vogue pendant tout le siècle sans pouvoir jamais être complètement supplantés. Ce rondeau quatrain est, par définition, celui que l'on chante.<sup>1</sup> Le refrain n'est presque jamais indiqué tout au long de sorte que les éditeurs de texte s'en sont remis à leur goût et, plus souvent encore, à leur fantaisie ; pourtant, nous avons des documents précis qui ne laissent aucun doute sur l'étendue des refrains après la seconde et la troisième strophe. Le théoricien anonyme qui écrivait vers 1415 dit clairement que si la première strophe a quatre vers, la seconde en aura deux, plus deux vers de refrain<sup>2</sup> ; la troisième strophe est toujours de même longueur que la première et suivie elle-même de la première qui lui sert de refrain ; avec toutes ces répétitions, la musique des deux premiers vers revenait au moins cinq fois.<sup>3</sup>

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

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

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

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

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

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

#### Notes

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

### 3        *Dona gentile...*

(Index : *Donna gentile*)

Attribution : **Mel** « G du fay ».

Sources musicales : ♡<sup>1</sup> **Mel**<sup>2</sup> **Pav**.

Sources du texte : ♡ **Mel Pav**.<sup>3</sup>

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

Citation du texte : l'incipit « Dona gentil » paraît dans la version de **RCG** de *La morra* d'Isaac, et pourrait comme bien des incipits dans **RCG** avoir été emprunté à une chanson plus ancienne, telle que ♡3.<sup>4</sup>

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

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

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

**E** souvenir de vous me tie  
mon seuf bien que j'en e  
car ie vous jure sur ma foy Sans  
vous ma liesse est perdue.

Quant vous estes hors de ma veue  
Je me plains et dis a pieu moy  
Le souvenir.

Seulle demeure de pour veue  
D'une nul confort ne recar  
Et si seuffee sans fauce effray  
Jusques a vostre revenue.  
Le souvenir.

**C** souvenir  
Le souvenir  
C souvenir  
Le souvenir.

5. *Le souvenir* : Ms. de Wolfenbüttel, f. 47v-48.

# 6. O pelegrina, o luce...

fol. 6 vo. à 8 ro.

O pelegrina, o luce...

Tenor

Contratenor

O pelegrina

ce, o clara stel... la...

O solo specchio

O solo specchio in cui

in cui... i mi... a vi... ta ja...

specchio in cui i mi... a vi... ta ja...

(1) Dans Pavie, le si bémol et le mi bémol à la clef, au supérieur, pendant une ligne, le si bémol seul à la ligne suivante.  
 (2) Le mi bémol est à la clef au ténor dans Pavie.  
 (3) Demi valeur dans le ms.; corr. d'après Pavie.