

---

---

**REVUE DE LA  
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE**

---

---

17 (2001)

**Jean GUYOT DE CHÂTELET**

***Chansons***

Éditées par Annie COEURDEVEY et Philippe VENDRIX

SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE  
Université de Liège  
Séminaire de Musicologie  
Quai Roosevelt, 1b  
B – 4000 Liège  
Tel. : (32)4/3665369 - 4/3665445  
Fax : (32)4/3665736  
E-mail : pvendrix@ulg.ac.be

*Président* : Philippe VENDRIX  
*Trésorier* : Marlène BRITTA  
*Secrétaire* : Christophe PIRENNE

Cotisation annuelle donnant droit à la *Revue*  
500 francs belges pour la Belgique  
750 francs belges pour l'étranger  
à verser sur le compte 068-2146993-22

Publié avec l'aide du  
Ministère de la Culture et des Affaires sociales de la Commu-  
nauté française de Belgique, Service de la musique et de la  
danse

# Sommaire

## INTRODUCTION

Éléments biographiques .....	3
La chanson dans la principauté de Liège .....	6
Les chansons de Guyot .....	7
Principes d'édition .....	18
Sources musicales .....	19
Textes .....	20

## LES CHANSONS DE JEAN GUYOT DE CHÂTELET

1. L'arbre d'amour ung fruit d'amaritude.....	23
2. Je l'ayme bien et l'aymerai .....	29
3. Joyusement sans nulz faulx tour.....	33
4. Je suis amoureux d'une fille .....	38
5. Ne me parlez que de bouteilles .....	41
6. Puisque de moy n'avez ferme fiance.....	45
7. De vous bien nul je n'ay.....	49
8. En lieux desbatz m'assault mélancolie .....	52
9. Vous perdez temps de me dire mal d'elle.....	58
10. Telle en mesdit qui pour soy la desire (réponse).....	68
11. Vous estes si douce et bénigne .....	77
12. D'amours me plains.....	82
13. Tant seullement ton amour je demande.....	94



# INTRODUCTION

## Éléments biographiques

Sub hoc tumulo quiescit Dominus et magister artium Ioannes Guidonius Castilletanus, quondam in Sancto Paulo, deinde in Ecclesia Leodiensi Precantor, et demum apud Imperatorem Ferdinandum Caesareæ capellæ magister. Huius etiam sacelli decanus ac præphonascus, qui mortem obiit anno reparatæ salutis MDLXXXVIII, mensis martii, die undecima. R.I.P.

C'EST CET ULTIME HOMMAGE qui fut gravé sur la pierre tumulaire de Jean Guyot de Châtelet, plus communément connu sous le nom de Ioannes Castileti. Âgé de près de soixante-dix ans, le compositeur avait souhaité être enterré dans la chapelle des clercs de Liège, avec simplicité certes — « *sine [n]ulla pompa sed cum omni humilitate* », avait-il précisé dans son testament rédigé le 8 mars 1588 —, mais avec la dignité séant à un personnage important.

Jean Guyot n'était pourtant pas originaire de Liège. Il provient d'une famille relativement aisée installée à Châtelet, sur la rive droite de la Sambre<sup>1</sup>. Dans son testament, il se dit âgé de « soixante six ans ». Il serait donc né en 1522. Bénédicte Even a fort justement contesté cette date, se basant sur le fait que Guyot entre à l'Université de Louvain en 1534<sup>2</sup>. Il semble dès lors plus correct de situer sa naissance aux alentours de 1515. De sa jeunesse, aucun document n'a conservé la trace. Il faut attendre 1534 pour trouver son nom dans la matricule de la Faculté des Arts de l'Université de Louvain. Membre du Collège du Lys, il est proclamé bachelier es arts le 22 mars 1537. L'année suivante, en avril 1538, il hérite des biens de son père.

À partir de cette date et jusqu'en 1546, année de la publication de ses premiers motets à Anvers par Tylman Susato (1546<sup>6</sup>), rien ne permet de préciser la nature des

- 1 La seigneurie de Châtelet, « bonne ville » de la principauté de Liège, appartenait au chapitre de la cathédrale Saint-Lambert.
- 2 Bénédicte EVEN, *Jean Guyot de Châtelet dit Ioannes Castileti. Musicien liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle (1512? - 1588)*, Mémoire de licence, Université de Liège, 1974. Du même auteur, voir « Jean Guyot de Châtelet, musicien liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle, synthèse et perspectives de recherches », *Revue belge de musicologie*, XXVIII-XXX (1974-1976), pp.112-233.

activités de Jean Guyot qui se fera désormais appeler Castileti<sup>3</sup>. Diverses hypothèses ont été émises sur ces années mystérieuses. Wauters le voit en France<sup>4</sup>. Lyon suggère qu'il aurait séjourné en Italie<sup>5</sup>. Pour d'autres, Guyot est déjà à Liège. Il semble effectivement que le compositeur s'est installé dans la ville principautaire.

En 1546, Jean Guyot est *succentor*, maître de chant, à la collégiale Saint-Paul. Tandis que le *cantor* — grand chantre — était élu à vie, le *succentor* ne bénéficiait que d'un mandat d'un an, renouvelable<sup>6</sup>. À ce titre, Guyot remplace André Herman qui était entré en fonction en 1538 et sera remplacé en 1555 par Thomas Stouten. Le *succentor* devait être un ecclésiastique et démontrer une connaissance approfondie du cérémonial. Pour le seconder dans ses activités quotidiennes, le *succentor* pouvait parfois être aidé d'un chantre<sup>7</sup>. À la charge de maître de chant était lié le bénéfice d'un autel<sup>8</sup>.

C'est durant ces années passées à la collégiale Saint-Paul que Guyot semble se montrer le plus productif. Entre 1546 et 1555, il envoie régulièrement des motets et des chansons à l'éditeur anversois Tylman Susato, son unique éditeur de musique<sup>9</sup>. En 1554, c'est une œuvre de fiction qu'il offre au public : les *Minervalia [...] in quibus scientiæ præconium, atque ingorantiæ socordia, consideratur. Artibus liberalium in Musicen de certatio lepida appingitur : Et etiam Iuventuti ad virtutem calcar proponitur*<sup>10</sup>. Cette pièce en sept actes, dédiée au prince-évêque Georges d'Autriche<sup>11</sup>, révèle un érudit à la plu-

3 Jean Guyot ne doit pas être confondu avec Jean du Castel, autre Castileti, chantre à Notre-Dame d'Anvers, également auteur de chansons qui n'ont toutefois rien à voir stylistiquement avec celles de Jean Guyot.

4 E. WAUTERS, *Jean Guyot de Châtelet*, Bruxelles, De Boeck, 1944.

5 Clément LYON, *Jean Guyot de Châtelet, illustre musicien wallon du XVI<sup>e</sup> siècle, premier maître de chapelle de S. M. l'Empereur d'Allemagne Ferdinand I<sup>er</sup>. Sa vie et ses œuvres*, Charleroi, V<sup>o</sup> G. Delacré, 1881.

6 Sur la musique à la collégiale Saint-Paul, voir José QUITIN, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, 5 (1973), pp.1-9. Voir également O.J. THUMISTER, *Histoire de l'église collégiale de Saint-Paul*, Liège, Grandmont, 1890.

7 Une liste des chapelains de 1552 à 1554 est conservée aux archives de l'Évêché (CII9). Outre Jean Guyot, maître de chant, cette liste mentionne un Castro et Xhenemont, futur maître de chant à Saint-Jean l'Évangéliste.

8 Les archives faisant défaut, il est impossible d'identifier l'autel dont bénéficiait le maître de chant.

9 Les motets sont publiés dans les volumes des *Liber sacrarum cantionum* (1546<sup>6</sup>, 1546<sup>7</sup>, 1547<sup>5</sup>, 1547<sup>6</sup>) et des *Liber ecclesiasticarum cantionum* (1553<sup>8</sup>, 1553<sup>10</sup>, 1553<sup>16</sup>, 1553<sup>16</sup>, 1554<sup>8</sup>, 1555<sup>8</sup>, 1555<sup>9</sup>). Comme l'indique son testament, Guyot a laissé d'autres compositions manuscrites. Celles-ci appartenaient de droit au chapitre. Ceci n'empêche pas le compositeur de souhaiter une édition post-mortem à coût raisonnable : « Quo vero ad nonnullos libros musicales per me compositos et excogitatos volo ut post meum decessum preto demandetur idque expensis mee executionis et minori quo fieri potest pretio ».

10 Les *Minervalia* sont éditées par Jacob BÆTHEN, installé pour deux années à Maastricht et éditeur du prince-évêque Georges d'Autriche. Il n'en est conservé qu'un seul exemplaire à la bibliothèque de l'Université de Liège. Sur cet ouvrage, voir Albert VAN DER LINDEN, « Les *Minervalia* de Jean Guyot », *Revue belge de musicologie*, III (1949), pp. 105-109.

11 Cette longue dédicace permet de se faire une idée de la qualité du mécénat artistique de Georges d'Autriche. Clément LYON en a fourni une traduction dans son ouvrage sur Guyot, *op. cit.*, pp. 233-241.

me élégante, soucieux également de l'édification de la jeunesse. Les *Minervalia* empruntent leur intrigue à la mythologie classique. Face aux ténèbres qui entourent les mortels, Minerve (Pallas, déesse des vertus) se prend de pitié pour la condition humaine et se propose de l'améliorer suscitant une réaction courroucée d'Ignorance. Discorde y trouve prétexte pour provoquer une querelle entre les arts, querelle qui prend, à l'instigation d'Égoïsme, la musique pour cible. Les six disciplines des arts libéraux épargnées mettent en accusation musique qui se défend ardemment au point d'être absoute de tout reproche. Les sept arts reviennent ainsi à la paix, et Ignorance se retrouve sous le pouvoir de Pallas afin de ne plus engendrer de querelle au sein des arts.

Ses multiples qualités, ses relations aussi, mirent Jean Guyot en excellente position pour succéder à Dominus Zacharias Gransyre à la tête de la chapelle musicale de la cathédrale Saint-Lambert<sup>12</sup>. Le 27 avril 1558, Guyot est définitivement nommé recteur de l'autel impérial de Saint-Lambert, occupant ainsi le poste le plus important pour un musicien à Liège. Pendant cinq ans, Guyot semble concentrer ses activités dans ses fonctions de maître de musique, d'autant qu'il les cumula à celles de premier intonateur entre 1559 et 1561<sup>13</sup>. Soudain, le 28 juillet 1563, il sollicite, comme en témoigne un recès des Conclusions capitulaires, l'autorisation de se mettre au service de l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup> et dès lors, d'abandonner ses fonctions de *succentor*<sup>14</sup>.

Guyot part pour la capitale de l'empire où il succède à Petrus Messenus en tant que premier maître de chapelle de l'empereur<sup>15</sup>. Probablement est-ce dans le cadre de ses nouvelles fonctions que Guyot compose des motets destinés à des effectifs plus importants que ceux dont il disposait dans la principauté de Liège<sup>16</sup>. Ce poste prestigieux, Castileti ne le conserve cependant pas très longtemps. L'empereur meurt en 1564, et Maximilien II préfère son musicien favori : Jacobus Vaet. Guyot ne se retrouve pas pour autant démuné. Grâce à une intervention personnelle de Ferdinand I<sup>er</sup>, il avait pu conserver la jouissance du bénéfice de l'autel impérial que le chapitre de la cathédrale Saint-Lambert lui avait accordée en 1558<sup>17</sup>. Comme Guyot

12 José QUITIN, « Jean Guyot de Châtelet, *succentor* à la cathédrale Saint-Lambert à Liège », *Revue belge de musicologie*, VIII (1954), pp. 125-126. Du même auteur, « Les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert à Liège aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles », *Revue belge de musicologie*, VIII (1954), pp. 5-18.

13 En 1561-1562, Jean de Chaynée est premier intonateur.

14 Les fonctions de *succentor* de Guyot sont alors confiées à celui qui fut son premier *duodeno mutato*, Nicolas Douhaer.

15 Guyot n'est pas seul. Jean de Chaynée l'accompagne. Il sera au service de Ferdinand I<sup>er</sup> puis de Maximilien II. Adamus de Ponta est aussi du voyage, mais revint à Liège où il devient en 1570 *succentor* à la cathédrale Saint-Lambert.

16 Voir les motets publiés dans les *Novi thesauri musici* (1568<sup>2</sup>, 1568<sup>4</sup>, 1568<sup>5</sup>) et un motet dans le *Liber quintus & ultimus* (1568<sup>6</sup>).

n'a plus rien à faire à Vienne, il revient sans doute rapidement à Liège. Il n'occupe apparemment plus de poste officiel, mais poursuit des activités d'enseignement comme en attestent les témoignages de Gérard Hayne<sup>18</sup> et de Jean de Fosses<sup>19</sup>.

C'est dans sa maison à l'enseigne du « Noir Cygne », rue de la Cigogne, que le 8 mars 1588, Guyot rédige son testament. Trois jours plus tard, le 11 mars 1588, il est inhumé dans la chapelle des clercs de Saint-Lambert.

Malgré le succès de certaines de ses œuvres, malgré son enseignement fort apprécié et une carrière relativement brillante, Guyot ne s'est pas attiré que des compliments. Ainsi en fut-il de l'appréciation négative que lui porta Andrea Papius lorsqu'à la fin de sa vie, et au grand désespoir de son ancien ami Juste Lipse, il se détourna du droit chemin pour se passionner de théorie musicale<sup>20</sup>.

### La chanson dans la principauté de Liège

La destruction de Liège par les troupes de Charles le Téméraire en 1468 avait été un rude coup pour la cité épiscopale. Grâce au dynamisme d'Erard de Lamarcq (1506-1538), puis au mécénat actif de Georges d'Autriche (1544-1557), le centre principautaire dispose des moyens nécessaires notamment au rétablissement de son système d'enseignement musical qui avait été les siècles précédents favorable à l'émancipation de nombreux talents. La cathédrale, les collégiales — Saint-Paul, Saint-Denis et Saint-Jean —, la basilique Saint-Martin puis le palais du prince-évêque sont autant de lieux où il est donné d'apprendre la musique, d'obtenir des positions avantageuses et de faire valoir ses talents.

Il n'est guère étonnant dans un tel contexte d'assister à une production massive de musique sacrée. Que la chanson française occupe une place de moindre importance n'a rien de surprenant. Qu'elle occupe une place si faible a, en revanche, de quoi surprendre<sup>21</sup>. À côté de Guyot, seuls Petit Jean de Latre et Pierre de Rocourt s'y adonnent. Pierre de Rocourt, le premier, et à deux reprises seule-

17 Liège, Archives de l'État, Cath. Saint-Lambert, Concl. Capit., Reg.7 (1561-1569), p. 388.

18 Gérard Hayne manifestera son admiration pour Guyot en faisant dresser un monument commémoratif orné de festons et d'instruments de musique, adossé au jubé de Saint-Lambert.

19 Jean de Fosses qui devint maître de chapelle à la cour de Munich, a recopié un *Te Deum* à six voix de Guyot (Bayerische Staats- und Stadtbibliothek, Munich, Ms.515). À Munich est également conservé un manuscrit (Ms.46) contenant une *Missa* « *Amour au cœur* » de Guyot sur une chanson de Thomas Crequillon.

20 Un seul théoricien le cite avant sa mort : Hermann FINCK, dans sa *Practica musica*, (Wittenberg, Georg Rhau, 1556, f.Aijr), l'intègre dans la liste des musiciens les plus remarquables de son temps. Sur Papius et sa "folle" entreprise, voir Roger BRAGARD, *Contribution à l'histoire de la musique au pays de Liège : André de Pape*, Liège, 1934.

21 Philippe VENDRIX, « Au carrefour des influences. La chanson française dans la principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, 86 (1994), pp. 14-20.



ment<sup>22</sup>. Petit Jean en offre une quarantaine au public dont vingt-neuf dans un seul volume édité par Phalèse en 1552<sup>23</sup>. Guyot se limite aux treize chansons réunies dans la présente édition. Il est intéressant de noter que les chansons de ces trois compositeurs paraissent sous l'épiscopat de Georges d'Autriche, protecteur des arts et de leur diffusion comme en témoignent ses relations avec l'éditeur Pierre Phalèse — Louvain fait alors encore partie du diocèse de Liège<sup>24</sup>. Les chansons de Jean de Latre remportèrent un succès certain. Le prince-évêque y était apparemment sensible. Jean de Latre quittera Liège à la mort de son patron, laissant Guyot seul en lice pour le poste tant convoité à la cathédrale Saint-Lambert.

Par ailleurs, les compositeurs liégeois les plus productifs durant le dernier tiers du xvi<sup>e</sup> siècle se sont expatriés vers le Saint-Empire délaissant la chanson française pour se tourner vers le Lied polyphonique<sup>25</sup>. De plus, les princes-évêques qui succédèrent à Georges d'Autriche, Robert de Berghes (1557-1564) et Gérard de Groesbeeck (1564-1580) ne semblent pas avoir porté au mécénat artistique l'attention et le soutien que leur accordait leur prédécesseur. Il faudra attendre la désignation d'Ernest de Bavière (1581-1612) pour assister à un nouvel essor sous la marque cette fois d'une fidélité romaine.

## Les chansons de Guyot

En 1546, Tylman Susato intègre deux motets de Jean Guyot dans le *Liber primus sacrarum cantionum, quinque vocum, vulgo moteta vocant* (*Amen dico vobis* et *Surgens Ihesus*). À partir de cette année et jusqu'en 1555, Guyot reste fidèle à l'imprimeur anversois, qui publie régulièrement des motets et, entre 1549 et 1552, une série de treize chansons réparties entre *L'unzième livre* (1549<sup>29</sup>) et la quatrième livraison de la célèbre série *La Fleur des chansons* (1552<sup>9</sup>). Proportionnellement, la chanson n'occupe pas une place prédominante dans la production du compositeur installé à Liège. Les motets, net-

22 José QUITIN, « Deux chansons à quatre voix de Pierre de Rocourt, musicien liégeois du 16<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, 42 (1983), supplément musical.

23 Petit Jean de LATRE, *Sixième livre de Chansons*, éd. José QUITIN, Liège, Société liégeoise de musicologie, 1988.

24 Henri VANHULST, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *Revue belge de musicologie*, 47 (1993), pp. 81-90. Signalons que dans cette fricassée, Petit Jean de Latre cite la chanson *D'amours me plains* qui avait été mise en musique par Rogier Pathie (1539<sup>15</sup>) et Tylman Susato (1544) avant de l'être par Guyot, apparemment conscient de ses prédécesseurs. Sur cette chanson, voir Lawrence BERNSTEIN, « The *cantus firmus* chansons of Tylman Susato », *Journal of the American Musicological Society*, 22 (1969), pp. 197-240.

25 Ce fut le cas notamment de Johannes Mangon qui devint maître de chapelle du dôme d'Aix-la-Chapelle et de Mathias de Sayve qui servit de vice-maître de chapelle à la cour impériale sous Rodolphe II et Mathias II. Voir José QUITIN, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle: Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Cologne, Arno Volk, 1973, pp. 451-462.

tement plus nombreux, furent également plus largement diffusés grâce non seulement à Tylman Susato et à Antonio Gardane, mais aussi grâce à un nombre considérable de copies manuscrites circulant principalement dans le nord de l'Europe.

Que les treize chansons furent publiées en trois ans laisse penser que Guyot n'a éprouvé qu'un bref intérêt pour le genre profane. Toute tentative de découvrir les raisons de cet intérêt reste infructueuse. Dans les années 1540 et 1550, Guyot semble particulièrement productif. Ses charges de maîtrise l'obligent à composer régulièrement des pièces polyphoniques liturgiques et para-liturgiques. Parallèlement, ce maître es arts de l'Université de Louvain ne reste pas insensible aux charmes de l'humanisme. En témoigne sa pièce, les *Minervalia*, mais aussi ces quelques chansons. Furent-elles composées à l'adresse d'exécution au sein de la cour épiscopale de Liège, à usage privé ou simplement pour être publiées ? Rien ne permet de privilégier l'une ou l'autre hypothèse.

La source littéraire est connue pour huit des treize chansons. *En lieu d'esbatz m'assault melancolie* se trouve dans un petit recueil de Jean Bouchet, *L'amoureux transy*, paru sans date chez Jean Janot, entre 1501 et 1507 ; ensuite deux textes de Clément Marot, le Rondeau *Tant seulement ton amour je demande*, et la Chanson 35, *Vous perdez temps de me dire mal d'elle*, très appréciée tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle comme en témoignent sept mises en musique. Cette chanson est couplée, ainsi qu'on la trouve généralement, avec la réponse construite sur le dernier vers : *Tel en mesdit qui pour soy la desire*, dizain anonyme que l'on trouve dans le recueil *La Fleur de poesie françoise* publié par Lotrian en 1542-43. Ce même recueil est également la source où a puisé Guyot pour *D'amour me plains et non de vous m'amyte*, autre grand succès de la chanson polyphonique depuis sa première mise en musique, due à Roger Pathie. Enfin deux autres recueils collectifs ont été mis à contribution : les *Rondeaux en nombre 350*, publication sans date des années 1520 pour *Je l'ayme bien et l'aymeray*, et le *Petit Traicté contenant en soy la fleur de toutes joyeusetez*, imprimé par Sertenas en 1538 pour *Ne me parlez que de bouteilles*, qui fait partie des chansons incomplètes. Restent donc cinq poèmes sans source identifiable, dont il n'est pas interdit de penser que Guyot pourrait être l'auteur, car c'était un humaniste bon teint, dont on connaît un dialogue sur les vertus de la musique (les *Minervalia*), et d'autre part ces cinq textes n'ont été mis en musique par aucun autre compositeur, indice supplémentaire pour lui en attribuer la paternité.

Le style musical de ces chansons se caractérise par une grande fidélité à la tradition franco-flamande savante, dans laquelle le « flamand » l'emporte sur le « franco », c'est-à-dire la fidélité au principe de l'imitation continue : Guyot, se situant nettement dans la lignée de Gombert, se refuse absolument à la clarté du contrepoint homorythmique si en faveur chez les Français, la considérant sans doute comme une facilité. Cependant, la rigueur de la densité polyphonique est compensée par une écriture plus aérée que celle de Gombert, où de nombreux cou-

plages de voix font ressortir la vivacité de la prosodie, la vigueur de l'énoncé, avec une très forte caractérisation rythmique des motifs, qui donne à chaque vers une individualité bien perceptible en dépit de l'enchevêtrement constant des départs d'imitation. Néanmoins, ce parti pris d'écriture savante trouve ses limites dans les chansons à huit voix, dont la lourdeur du contrepoint détermine des harmonies compactes et uniformes ; ce sont finalement les pièces les moins intéressantes, sans doute en raison de leur caractère trop ambitieux : il y a quelque incongruité à vouloir doter d'une texture à huit voix un petit poème aussi peu prétentieux que *D'amour me plains et non de vous m'amyé*.

Les treize chansons de Guyot méritent l'attention non seulement parce qu'elles constituent un des rares témoignages de la chanson française dans la Principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle, mais également parce qu'elles révèlent un compositeur soucieux de créer des effets par des procédés d'écriture d'une grande finesse. L'adéquation de la musique au texte est à cet égard riche d'enseignement.

Une vue d'ensemble sur les indicateurs les plus immédiatement perceptibles, rythme et tonalité, fournit une répartition très nette selon une dichotomie sommaire gaité/tristesse, entre chansons à caractère « sentimental » et chansons à caractère enjoué<sup>26</sup>. Ces dernières peuvent renvoyer à la veine populaire : c'est le cas de *Je suis amoureux d'une fille*, avec son vers-refrain en onomatopées « va-t'en garila turlura », et de la chanson bachique *Ne me parlez que de bouteilles*<sup>27</sup> ; l'une d'entre elles participe de la veine satirique, celle de Clément Marot dans *Vous perdez temps de me dire mal d'elle*. Les chansons 3 et 4 du premier recueil : *Je suis amoureux d'une fille* et *Joyeusement sans nulz faux tours*, forment un couple homogène par leur rythme vif et accentué, et par leur appartenance modale à la catégorie des modes à tierce majeure au-dessus de la finale. Entre ce groupe et celui des chansons mélancoliques, il en est deux qui se situeraient volontiers dans une catégorie intermédiaire de chansons simplement « tendres » : *Je l'ayme bien et l'aymeray*, à quatre voix, et *Vous estes si douce et benigne*, à six voix, dont le caractère de « juste milieu » se traduit par un rythme moyen, ni trop prononcé ni trop langoureux, et le madrigalisme élémentaire que constituent quelques mélismes soigneusement choisis.

Dans *Je l'ayme bien*, le rythme moyen (semi-brèves + minimales) s'accompagne d'une prosodie dont le syllabisme est interrompu par un mélisme affecté à la syllabe forte de « aymeray ». Dans les vers deux et trois, le madrigalisme agit au plan formel, par

26 Sur les classifications des chansons françaises du XVI<sup>e</sup> siècle en catégories sémantiques, voir Lawrence BERNSTEIN, « The 'Parisian chanson': problem of style and terminology », *Journal of the American Musicological Society*, 31 (1978), pp. 193-240.

27 Sur les chansons bachiques, voir Annie CŒURDEVEY, « La célébration du vin dans la chanson polyphonique à la Renaissance », *La musique, de tous les passe-temps le plus beau. Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 67-88.

une double opposition concernant la longueur du vers et son caractère agogique : « A ce propos suis et serai », bref et très animé, sur trois mesures ; « Et demourray toute ma vie », sur douze mesures, en valeurs deux fois plus longues et avec un très long mélisme sur « vie », en contraste absolu avec tout ce qui précède et ce qui suit.

*Vous estes si douce et si benigne* révèle une tendance à une certaine mélancolie, par le rythme calme et régulier des deux derniers vers, et sa couleur modale.

Vous estes si douce et benigne  
 Et si avez si doux regard,  
 Advisez celluy qui vous ayme :  
 Nuict et jour il tend à la mort.  
 C'est du pensement et amour  
 Qu'il at à vous, dame d'honneur :  
 Helas, donnez vous à son cueur.

Le quatrième vers se singularise par une brusque plongée dans les profondeurs extrêmes de la rhétorique de l'amour malheureux : « Nuict et jour il tend à la mort », et de ce fait, il semblerait devoir bénéficier d'un traitement particulier. Ce traitement existe bien, mais il est d'une rare discrétion, et renvoie à un procédé quelque peu archaïque qui est celui du *cantus firmus* exposé par le ténor, en l'espèce un pentacorde descendant sur la finale du 3<sup>e</sup> mode, le mode de *Mi*, adopté tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle pour connoter une situation de tristesse ou de deuil. Cette descente mélodique et cette cadence importante, cadence plagale sur le degré *mi*, sont révélatrices de l'ambiguïté modale inhérente à la chanson, car par tout son début et jusqu'à ce moment elle semble appartenir au type modal *Re* sur degré « La » avec intervalle mélodique caractéristique *re-la*<sup>28</sup>. Mais ce vers 4 est précisément le lieu du pivotage modal qui fait que jusqu'à la fin ce sont les harmonies sur « mi » et « la » qui sont prépondérantes.

Dans le vers 6, les notes « do-si » et « fa-mi » signalent l'importance des syllabes de solmisation *fa-mi* qui font partie du motif de tête, caractérisé aussi par l'insistance de son rythme pointé. Quant au vers 7, il est tout d'abord précédé d'une cadence où le haussement cadentiel de la mesure 40 n'est pas possible, à cause du « sol » naturel de la basse, et il faut donc renoncer au « sol ♭ » qui représenterait le plus petit mouvement possible pour approcher l'octave ; ce type d'enchaînement pourrait être dénommé « cadence abaissée », et, comme il le sera montré plus loin, Guyot en fait un usage systématique. Ce vers 7, par ailleurs, peut être considéré en totalité comme une longue *coda* plagale, dont la dernière cadence, à la mesure 43, est marquée d'un silence à la basse qui trompe l'attente que l'on avait de la note

28 Cette classification modale est empruntée à Cristle Collins Judd : « Modal types and Ut, Re, Mi tonalities : tonal coherence in sacred vocal polyphony », *Journal of the American Musicological Society*, 45 (1992), pp. 428-467.

« la », avant le dernier « hélas » énoncé par cette voix de bassus. Et rétrospectivement, si l'on examine les autres cadences de fins de vers, on s'aperçoit qu'elles sont toutes évitées par une sonorité de basse différente de celle que l'on attendait, quand cette cadence n'est pas inexistante comme à la fin du premier vers, ou du moins remplacée par un fugitif enchaînement phrygien.

40

Superius  
neur, He-las don-nez vous à son curur.

Sexta pars  
He-las don-nez vous à son curur, don-nez vous à son curur.

Contratenor  
neur, He-las don-nez vous à son curur He-las don-nez vous à son curur.

Tenor  
[He-las He-las] don-nez vous à son curur.]

Quinta pars  
neur, He-las, don-nez vous à son curur.

Bassus  
neur, He-las don-nez vous à son curur, Hé-las don-nez vous à son curur.

*Vous estes si douce, mes. 40 à la fin, solution alternative*

Cette fuite perpétuelle du repos cadentiel n'est évidemment pas dépourvue de signification, tout comme paraît hautement signifiant le signal finalement le plus percutant de toute la pièce : il s'agit d'un « *clash* » absolument incontournable qui se produit, comme par hasard, à la mesure 41 sous le mot « Hélas ». Le « si ♭ » expressément noté au Tenor, destiné à éviter un rapport de quinte diminuée entre Tenor et Superius, entraîne obligatoirement l'abaissement de la même note émise par la Quinta pars. Mais alors, que faire de la note « si » qui apparaît immédiatement après au Contratenor ? Cette note ne dépasse que d'un degré la limite inférieure de l'hexacorde naturel dans lequel évolue cette voix depuis un long moment, en fait depuis la mesure 20, mais c'est cet unique dépassement qui fait problème, car il paraît impossible de l'altérer par bémol sans entraîner une vertigineuse cascade d'abaissements accidentels en chaîne : ce « si ♭ » entraînerait un « mi ♭ » à la Sexta pars et au Bassus, qui entraînerait un « la ♭ » au Bassus et à la Quinta pars, qui entraînerait un « ré ♭ » à trois autres voix, qui entraînerait une triade sur « sol ♭ » à

la mesure 41, et ainsi de suite jusqu'à la fin de la pièce, qui finirait ainsi un demi-ton plus bas que la hauteur où elle avait commencé. Un tel processus n'est pas absolument impensable : après tout, c'est celui de la célèbre pièce de Willaert *Quidnam ebrietas*, dont le mécanisme de spirale de quintes a été mis en évidence par Margaret Bent.<sup>29</sup> En tout cas, la seule solution alternative consisterait à accepter la très forte dissonance qui se produirait alors au deuxième temps de la mesure : « mi-sol-si b-si-mi-sol », en la jugeant tolérable parce que se produisant sur la levée du *tactus*. Tenter de résoudre ce problème en supposant une quelconque négligence de l'imprimeur ne fonctionne pas : il est récurant chez Guyot, encore que celui-ci soit le plus extrême. Quoi qu'il en soit, on reste dans le doute, et peut-être est-ce précisément ce qu'avait voulu faire éprouver le compositeur ?

Cette situation de doute et d'instabilité se retrouve au plus haut point dans les deux chansons du versant « triste », et dont le titre est déjà tout un programme : *L'arbre d'amour un fruit d'amaritude*, et *En lieux d'esbatz m'assault melencolie*.

*L'arbre d'amour*, première des quatre pièces de l'*Unziesme livre*, se distingue par un registre exceptionnellement élevé, et un texte qui joue sur toutes sortes d'oppositions pétrarquaisantes :

L'arbre d'amour un fruit d'amaritude  
 Se m'a donnez en lieux de sa lyesse.  
 Il est amere, plein de sollicitude :  
 Pour la douceur me vient au goût rudesse.  
 Dame Venus, vostre beatitude  
 Triste seroit sans le nom de déesse.

Le caractère le plus immédiatement perceptible est ce registre exceptionnellement élevé, en dispositif inhabituel des clés : sol2, sol2, ut1, ut2, et aussi la nature mélodique du motif de tête qui n'est autre que le tétracorde descendant. Avec ces deux indicateurs, c'est en quelque sorte comme si, littéralement, on tombait de haut : je croyais mordre à un fruit exquis et plein de douceur, et je n'ai eu qu'amer-tume et âpreté.

L'alternance du schéma de rimes *ababab* se reflète de plusieurs manières dans la construction musicale, et d'abord dans la conduite agogique d'ensemble : en effet, si la déclamation est syllabique à l'exception de certains mélismes sur des mots bien précis, on remarque la prédominance des valeurs relativement longues, semi-brèves et minimales, dans les vers à rime en « -ude » ; au contraire, dans les vers à rime en « -esse » prédominent les valeurs à la fois brèves et syllabiques.

Au plan modal, il s'agit d'une pièce qui paraît présenter au début tous les caractères d'un « sol » dorien, et le caractère dorien semble ici particulièrement mis en

29 Margaret BENT, « Diatonic *ficta* », *Early Music History*, 4 (1984), pp. 1-48.

valeur au début par l'importance donnée au 6<sup>e</sup> degré naturel, « mi » naturel, dans les deux voix d'ossature contrapuntique. C'est sur ce « mi » que reste suspendue par trois fois la syllabe finale du premier vers aux deux voix d'ossature, Superius et Tenor, par trois enchaînements cadentiels. Cependant, l'harmonisation systématique de ce « mi » par un « do » donne un jeu de balancement entre les harmonies de triade majeure sur « do » et de triade mineure sur « sol », d'où se dégage une relation de triton indirect. Or la quatrième fois, à la mesure 8, le « mi » du Tenor s'infléchit en « mi ♭ », inflexion nécessaire dans la mesure où l'enchaînement cadentiel sixte majeure - octave par do # au Superius est évidemment impossible : il s'agit bien d'une cadence phrygienne sur un « ré » dont la situation hexacordale est un *mi-la*, et c'est cette soudaine inflexion de *ficta* qui connote musicalement la dernière énonciation du mot « amaritude ».

Le vers 2 se signale par l'animation rythmique qui se déploie progressivement au cours de ce second vers, pour culminer à la mesure 14. Inversement, cette animation se délite tout aussi progressivement au cours du vers suivant, « Il est amer, plein de sollicitude » (sollicitude étant synonyme de « souci ») ; l'agitation syllabique des semi-minimes (agitation de liesse) se transforme en vocalises de semi-minimes, ce qui ne produit plus du tout le même effet, mais qui renvoie à l'un des procédés rhétoriques que l'on pourrait qualifier de basiques, la vocalise plus ou moins longue sur une syllabe accentuée d'un mot à connotation affective, ici le mot « amer » faisant écho à l'« amaritude » du premier vers, et le mot « sollicitude » dans le second hémistiché.

Cependant, il se passe des choses curieuses aux deux endroits où a lieu un tui-lage : le premier, à la mesure 23, entre le premier et le second hémistiché, au moment où le couple Superius/Contraténor se greffe sur la fin de phrase du couple Tenor/Bassus, et le deuxième à la mesure 26, où sur la formule cadentielle du couple Superius/Contraténor démarre l'exposition du vers 4. Ces bizarreries sont des fausses relations ou frottements de seconde mineure découlant de situations conflictuelles auxquelles est exposée la logique hexacordale. À la mesure 23, le bémol affectant le « mi » du Bassus est expressément écrit dans la source, tandis que le Contraténor n'a aucune raison de ne pas chanter un *mi* en hexacorde naturel, d'autant plus qu'une inflexion de bémol engendrerait un triton mélodique, certes pas interdit, mais en tout cas inutile. Cet accident noté revêt ainsi une double fonction : la caractérisation musicale du mot « sollicitude » par une fausse relation à distance de minime, et celle du vers entier par le choix de la cadence, car ce « mi » est en réalité une note cadentielle de cadence phrygienne, la même qu'à la mesure 8 sous le dernier « sollicitude », même si le processus phrygien est un peu estompé par une résolution sur « ré » reportée une semi-brève plus loin, au milieu du

parcours du couple Superius/Contratenor, qui de son côté va terminer à la mesure 27 par une cadence dorienne sur « ré », mais une cadence qui est une fois de plus affaiblie par l'entrée du « sol » au Bassus.

C'est précisément l'aboutissement sur le degré cadentiel « ré » qui donne lieu à une difficulté : si le Contratenor veut faire, comme il est habituel, le haussement cadentiel de sa clausule syncopée, son « do ♯ » va entrer en conflit avec le « do » naturel du Tenor qui ne peut faire autrement que solfier *re re fa mi re ut* le texte « pour la douceur me vient ». On est donc placé devant l'alternative, soit d'abaisser la cadence en renonçant au « do ♯ », soit d'accepter le frottement intervenant sur une valeur faible, deuxième moitié d'une levée de tactus, faisant donc partie des licences tolérables. On ne saurait toutefois nier que ces deux cas d'espèce survenant sur les deux terminaisons du mot « sollicitude » répondent à une volonté d'en connoter musicalement le contenu sémantique, d'autant plus qu'ils donnent un avant-goût du problème majeur — analogue à celui du mot « Helas » dans *Vous estes si douce et si benigne* —, qui va survenir à la fin du vers 4, au moment du tuilage avec le vers 5.

Apparemment, la longue exposition de ce vers 4 — « Pour la douceur me vient au goût rudesse » —, qui couvre 12 mesures en 12 entrées successives pour l'ensemble des voix, ne donne lieu à aucune remarque particulière, si ce n'est, là aussi, une certaine analogie avec le vers 2 à rime identique « Se m'a donnez en lieux de sa lyesse », sous le triple rapport du matériel mélodique, du profil rythmique, ainsi que de la sonorité cadentielle sur « sol », à la mesure 34. On s'attendrait pourtant à une dureté quelconque sous le mot « rudesse », comme il y en a de nombreux exemples dans le répertoire antérieur et contemporain. Guyot est plus subtil que ça. On aura remarqué que le « mi ♭ » expressément noté qui avait déjà provoqué une légère perturbation au Bassus de la mesure 23, revient en force à la mesure 30, toujours au Bassus, alors qu'il ne figure pas au Superius, deux mesures avant, dans un contexte mélodique identique. Dès lors, cet accident, circonscrit à la voix la plus grave, va exercer son influence jusqu'à la fin de la pièce, dans un jeu d'alternances constantes avec le « mi » naturel du Superius, dans la mesure où le « mi » du Bassus, mesure 33 doit bien entendu être bémolisé en tant que *fa super la*. Mais l'énoncé musical du vers se poursuit encore sur quatre mesures par une sorte de *coda* sur laquelle va se greffer l'entrée du vers 5 au Superius, et c'est là que surgit un problème complexe, à la mesure 38, au moment où la basse est à nouveau porteuse de la note « mi », mais dans un contexte hexacordal différent de ce qui précède. Ici le « mi » semble bien prendre place dans l'hexacorde naturel, et de fait aucun accident ne figure dans la source, ce qu'à première vue on pourrait trouver normal puisqu'un bémol à la basse entraînerait un « *clash* » avec le « mi » du Superius. Mais dans ce cas, il faudrait supposer une quinte diminuée à découvert et sur un temps fort entre Bassus et Tenor, cas de figure strictement interdit selon les règles les plus formelles du contrepoint. Encore une fois,



le compositeur place ses chanteurs devant une alternative : accepter cette « rudesse » extrême de la quinte diminuée à titre de dissonance syncopée se résolvant sur le « la » du Tenor, ou accepter la fausse octave, sur un temps faible entre Superius et Bassus, comme un moindre mal. Dans les deux cas, il s'agit de la réalisation *in extremis* d'un madrigalisme qui s'est fait attendre, celui qui s'attache au mot « rudesse » ; madrigalisme renforcé par la cadence phrygienne à laquelle donnerait lieu le « mi » ainsi bémolisé dans la seconde alternative.

Le vers 5, « Dame Venus, vostre beatitude », avec son rythme soudainement assagi, homophone et parfaitement régulier, contraste nettement avec l'agitation révoltée du vers précédent, qui exprimait le constat d'une amère déception. Répété deux fois, ce vers se termine lui aussi par la même cadence phrygienne, le « mi b-ré » de la mesure 42 répété à la mesure 45-46, sur la dernière syllabe de « béatitude » comme pour les cadences sur « amaritude » et « sollicitude ». Se retrouve donc là encore cet appariement de vers à rime semblable, par des analogies de paramètres : agogique, harmonique, et mélodique en particulier par un traitement quasi-motivique du Superius, avec l'exploitation dans les deux cas d'un pentacorde *ut-sol* débutant sur la note « climactique » *sol*. Du haut de son Olympe, la déesse Vénus exprime en notes égales sa souveraine indifférence pour les détresses amoureuses des humains.

Le dernier vers, conclusif, s'étend sur 16 mesures, chacune des voix l'énonçant quatre fois (pour être exact, le Bassus ne l'énonce que deux fois, mais avec une répétition du second hémistiche). La structure formelle répond au schéma AAB, c'est-à-dire que les deux premières énonciations sont intégralement reprises avec toujours la même cadence phrygienne, mesure 52 et mesure 58-59, avec un « mi » nécessairement bémolisé pour éviter la quinte diminuée entre Bassus et Tenor. Après quoi se produit le processus le plus habituel des pièces à caractère phrygien, c'est-à-dire une *coda* plagale destinée à conclure la pièce sur un saut descendant de quarte au Bassus. Au total donc, sept cadences de ce type depuis le début, et sur ce même degré, autrement dit une véritable imprégnation de cette harmonie phrygienne « mi b-ré » pour une pièce qui a débuté sur l'intervalle caractéristique descendant « sol-ré » au Superius et se termine par un intervalle tout aussi caractéristique descendant « do-sol » au Bassus.

Avec ses trois mouvements cadentiels sur « fa-mi » au début, ses trois sonorités cadentielles doriennes sur « sol » dans les vers 2 et 4 à rime *b*, et ses sept cadences phrygiennes sur « ré », par demi-ton descendant « mi b-ré », affectées non seulement aux mots finaux des vers à rime *a* (« amaritude », « sollicitude » et « béatitude »), mais aussi au dernier « rudesse » et au mot final « déesse », il est légitime de s'interroger sur le type modal de cette pièce. Les sept cadences phrygiennes renvoient inévitablement à un mode de *mi* transposé vers l'hexacorde *mol*, ou, pour résumer la situation d'une façon plus synthétique, un mode caractérisé par la 2<sup>e</sup> *species* de quin-

te avec son demi-ton ascendant initial ; et encore plus précisément, pour reprendre la classification de Cristle Judd<sup>30</sup>, un type modal *Mi* transposé sur... et là nous hésitons. Quelle est la nature de la transposition : une ou deux fois vers l'hexacorde *mol*? Autrement dit, si l'on considère le parcours mélodique du couple Superius-Tenor, on pourrait incliner vers un mode de *mi* transposé une seule fois, donc sur la note « la » ; or cette interprétation entre en conflit d'une part avec la sonorité finale sur « sol », d'autre part avec l'emplacement des cadences phrygiennes avec leur demi-ton descendant « mi b-ré » qui suppose une double transposition plaçant la syllabe de solmisation *mi* sur la note « ré », ou, si l'on préfère, la « vox » *mi* sur la « *clavis* » D. C'est précisément ce qui permet à Guyot de jouer sur l'ambiguïté « mi b-mi naturel », qui se manifeste tout au long de la chanson par une nette séparation entre les deux voix inférieures qui peuvent être porteuses de l'infléchissement « mi b », et les deux voix supérieures qui n'en sont jamais affectées, sauf à l'extrême fin où le « mi- » du Superius prend de ce fait un caractère spectaculaire. En termes conformes aux concepts théoriques de l'époque, on parlera plutôt d'une ambiguïté entre deux *species* de quinte, la 1<sup>re</sup> qui couvre l'espace de *re* à *la*, et la 2<sup>e</sup> qui couvre l'espace de *mi* à *mi*, mais utilisées à deux niveaux différents de transposition. Voilà bien un indice que quelque chose est de nature double, que le fruit de l'arbre d'amour n'est pas du tout ce que l'on croyait, et que le motif pétrarquaisant des qualités contraires se trouve connoté d'une façon extrêmement subtile.

Il faut encore revenir sur le caractère récapitulatif du dernier vers, qui opère une fusion entre les deux caractéristiques essentielles des vers à rime *a* et des vers à rime *b* : conduite agogique des seconds, marqués par une agitation permanente en semi-minime et une énonciation intégralement syllabique, et harmonie phrygienne des vers à rime *a*. Mais de plus, marqué comme il est par la position initiale et donc prépondérante du mot « triste », il offre une particularité motivique assez impressionnante, qui se manifeste par la répétition quasi obsessionnelle d'un matériel mélodique de trois notes, *re, mi, fa*, que ce soit en hexacorde naturel au Superius ou transposé aux autres voix, avec un *ut* qui n'apparaît qu'à titre de broderie inférieure de ce tricorde. Bien entendu, cet effet de harcèlement mélodique est surtout sensible au Superius, constituant une manière assez originale de traduire la tristesse.

Il est finalement un chanson dont le titre à lui seul est porteur des signaux les plus intenses d'une rhétorique de la tristesse amoureuse : *En lieux d'esbatz m'assault melencolie*. L'auteur de ce sixain est le grand rhétoricien Jean Bouchet, surtout connu pour ses *Epistres morales et familières* :

En lieux d'esbatz m'assault melencolie,  
Lyez je suis du faulx lyen d'amour.

30 Cristle JUDD, « Modal types », *op.cit.*

Rigueur me tient rudement prisonnier  
 Et ne faict point de grace à mes doleurs.  
 Mourir my fault si Dieu n'y remedie,  
 Car je ne sçay à qui avoir recours.

Au plan modal, aucun problème comparable avec celui de *L'arbre d'amour* : la chanson est du type *Re* sur degré « ré » avec intervalle caractéristique *re-la*, donc apparemment une représentation « normale » d'un mode « dorien ». Dans cette chanson, Guyot effectue un récapitulatif des procédés expressifs observés dans les deux chansons précédentes.

Dès le départ l'opposition « esbatz/melencolie » trouve son reflet musical dans l'ambiguïté inhérente à la note B dans le système guidonien, par le jeu de fausses relations provenant de l'exposition successive et imitative du motif de tête. En effet, ce motif débute au Tenor en hexacorde dur impliquant le « si naturel » ; son imitation à la quarte supérieure se situe donc en hexacorde naturel, mais implique la présence d'un « si ♭ » à double titre, comme *fa super la* et comme intervalle exact de transposition. À la deuxième exposition du vers, les deux options « si ♭ » et « si naturel » se justifient aussi bien l'une que l'autre, provoquant des conflits inévitables. Un tel jeu de fausses relations entraîne dès le début la juxtaposition de deux triades « sol-si ♭-ré » et « la-do-mi », en une alternance lancinante sur le mot « melencolie », et de même dans le vers 3, aux mesures 12 et 14. Entre temps, le vers 2 ne pouvait manquer de manifester le figuralisme du « faulx lien d'amour », ce qui se fait par divers frottements dissonants de notes de passages en valeurs brèves, notamment celui de la mesure 9.

Autre figuralisme attendu : celui du tétrasyllabe éminemment signalétique du vers 5, « Mourir my fault ». Il y a d'abord une parenté motivique avec le premier hémistiche du premier vers : même rythme dactylique et même matériel mélodique, mais utilisé différemment. C'est là précisément que l'on arrive à une situation analogue à celle qui se produisait sous le mot « Helas » de la chanson *Vous estes si douce* : une possible spirale de quintes, ou tout au moins un début de spirale. Car les « mi ♭ » des mesures 28 et 30 sont absolument obligatoires. Toute la question est de savoir où arrêter cette spirale : on pourrait concevoir que le « mi ♭ » entraîne un « la ♭ » entraînant un « re ♭ », et ainsi de suite. Cependant, on peut aussi opter pour une simple relation de triton harmonique indirect, provoqué par les quatre occurrences d'une juxtaposition des triades sur « si ♭ » et sur « la », c'est-à-dire à la coloration particulière qui a été donnée dès le début de la pièce.

Le deuxième procédé a déjà été signalé à propos de *Vous estes si douce*, mais il prend ici un caractère systématique : il s'agit du traitement appliqué aux cadences, qui sont presque toutes, sauf une, l'objet d'un procédé particulier : soit évitement ou masquage par une harmonie inattendue à la basse, soit assombrissement par

enchaînement phrygien, ou alors par cadence dorienne, mais avec un enchaînement sixte mineure-octave. C'est-à-dire qu'il est impossible, sauf à la mesure 26, d'obtenir la cadence dorienne « normale » comprenant le haussement cadentiel, toujours à cause d'une note dans une voix intermédiaire qui provoquerait une fausse octave si ce haussement avait lieu. Cette « cadence abaissée » est d'autant plus remarquable qu'elle se produit même à la fin de la pièce, en tant que cadence conclusive. Il est difficile de ne pas voir en ces procédés une volonté d'assombrissement général demandé par l'orientation sémantique du texte, où chaque vers est porteur d'un ou plusieurs termes de l'association rhétorique amour/mort.

La spécificité des procédés qui viennent d'être décrits appartient en propre aux chansons dont le texte se situe sur le versant de la mélancolie, à l'exclusion des autres. L'incertitude modale marque *L'arbre d'amour* ; la cadence abaissée se retrouve de temps à autre, mais seulement dans des pièces de type « sentimental », et le jeu sur la double nature de la note « si » peut s'exprimer dans d'autres chansons, mais seulement de façon très ponctuelle, par exemple pour connoter le mot « jalousie » dans une pièce à caractère ludique comme *Joyeusement sans nulz faulx tour*, où la brève apparition de ces fausses relations suffit à apporter un discret changement d'éclairage.

Guyot n'est évidemment pas le seul à utiliser ces procédés que l'on retrouve dans tout le répertoire de la polyphonie vocale de la Renaissance au xvi<sup>e</sup> siècle, aussi bien celui de la chanson française que celui du madrigal italien, bien qu'avec des tendances spécifiques dans chacun des deux. Leur mise en œuvre par Guyot témoigne cependant d'un sens extraordinaire de l'effet musical, doublé d'une lecture fine et imaginative du texte poétique. De plus, ses chansons soulèvent des problèmes théoriques, et donc éditoriaux, d'une complexité qui, elle n'est pas commune au répertoire profane du xv<sup>e</sup> siècle.



## Principes d'édition

Le placement des accidents éditoriaux repose sur les principes définis par Margaret Bent, en particulier, ainsi que sur les études de Gaston Allaire et Nicholas Routley consacrés au rôle de la solmisation dans le contexte contrapuntique.<sup>31</sup> En ce qui concerne Guyot, en effet, la rigueur de son écriture contrapuntique et sa filiation évidente à celle de Gombert, lui-même élève de Josquin, permettent d'affirmer, en bonne probabilité, qu'en ce milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, il restait fidèle aux pratiques du xv<sup>e</sup> siècle en matière de conduite mélodico-contrapuntique, telles qu'elles avaient

31 Margaret BENT, « *Musica Recta and Musica Ficta* », *Musica disciplina*, 26 (1972), pp. 73-100 et « *Diatonic ficta* », *Early Music History*, 4 (1985), pp. 1-48 ; Gaston ALLAIRE, « Performance practice and idiosyncrasies of the modes of the fa-fa and ut-sol fifth species in pre-1600 polyphony », *Revue belge de musicologie*, 41 (1997), pp. 63-80 ; Nicholas ROUTLEY, « A practical guide to musica ficta », *Early Music*, 12 (1985), pp. 59-71.

été théorisées par Johannes Tinctoris et reprises par Pietro Aaron au début du siècle suivant, avec les conséquences qui en découlent en matière de *recta* et de *ficta*. C'est ainsi que l'on peut constater dans toutes ces pièces l'application indispensable du *fa supra la* et de l'évitement du triton en simultanéité. Et comme chez Josquin ou Gombert, le placement d'un accident expressément noté dans la source n'est jamais dû au hasard, mais trouve toujours son explication dans le fait que les réflexes solfégiques du chanteur ne l'auraient pas amené à le faire de lui-même.

Pour le reste, la présente édition suit les conventions aujourd'hui reprises par la plupart des éditeurs de musique polyphonique de la Renaissance. Les valeurs rythmiques sont diminuées de moitié, des barres de mesure sont ajoutées et les clefs originales sont remplacées par celles du chœur moderne. Les répétitions de texte stipulées par l'édition originale sont en italiques, celles ajoutées sont entre crochets. Les altérations de *musica ficta* sont placées au-dessus de la portée. Les ligatures et les notes noircies de l'édition originale sont indiquées de façon traditionnelle :

- 1- ligatures :   
 2- notes noircies : 

## Sources musicales

- 1549<sup>29</sup> L'unziesme livre contenant vingt et neuf chansons amoureuses a quatre parties, propices a tous instrumentz musicaulx, avec deux prieres ou oraisons qui se peuvent chanter devant et apres le repas. Nouvellement composées (la plus part) par maistre Thomas Crecquillon et maistre Ja. Clemens non papa, et par aultres bons musiciens. Nouvellement imprimé. — Anvers, T. Susato, oct. 1549 — Chansons 1, 2, 3, 4.
- 1550<sup>14</sup> Le treziesme livre contenant vingt et deux chansons nouvelles a six et a huit parties. Propices a tous instrumentz musicaulx. Composées par divers auteurs. Nouvellement imprimé. — Anvers, T. Susato, 1550 — Chansons 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- [1552]<sup>7</sup> La Fleur de chansons et premier livre a quatre parties, contenant XXI nouvelles chansons, propices a tous instrumentz musicaulx, composées. — la plus part. — par maistre Thomas Crecquillon & d'aultres bons maistres musiciens [...]. — Anvers, T. Susato, s.d. — Chanson 11.
- [1552]<sup>8</sup> La Fleur de chansons et second livre a quatre parties, contenant XXVIII nouvelles chansons, propices a tous instrumentz musicaulx, — Anvers, T. Susato, s.d. — Chanson 12.
- [1552]<sup>9</sup> La Fleur de chansons et quatriesme livre a quatre parties, contenant XXVII nouvelles chansons, propices a tous instrumentz musicaulx, composées par plusieurs bons maistres musiciens [...]. — Anvers, T. Susato, s.d. — Chanson 13.

## Textes

1. **L'arbre d'amour ung fruit d'amaritude**  
 L'arbre d'amour ung fruit d'amaritude  
 Se ma donnez en lyeux de sa lyesse  
 Il est amère plain de sollicitude  
 Pour la douleur me vient au goust rudesse  
 Dame Venus vostre béatitude  
 Triste seroit sans le nom de déesse  
*Source musicale*: Susato 1549<sup>29</sup>.
2. **Je l'ayme bien et l'aymerai**  
 Je l'ayme bien et l'aymerai,  
 A ce propos suis et seray,  
 Et demouray toutte ma vie,  
 Et quoy qu'on m'en die par envie,  
 Je l'ayme bien et l'aymeray.  
*Source littéraire*: Rondeaux en nombre 350.  
*Source musicale*: Susato 1549<sup>29</sup>.
3. **Joyusement sans nulz faulx tour**  
 Joyusement sans nulz faulx tour,  
 Et sans penser à villonie,  
 Les Dames serviray tousjours,  
 De corps, des biens tant qu'auray vie,  
 Et en depit de jalousie  
 Et des envieulx, le bonjour,  
 Don[ne]ray à tout[tes] mes amie[s],  
 Joyusement sans nulz faulx tour.  
*Source musicale*: Susato 1549<sup>29</sup>.
4. **Je suis amoureux d'une fille**  
 Je suis amoureux d'une fille,  
 Mais je ne l'ose dire,  
 Va t'en garila turlura,  
 Elle a les yeux vert et riant,  
 Va t'en garila turlura,  
 Et la couleur resplendissant,  
 Va t'en garila turlura,  
 De sa beaultez mon cueur soupire,  
 Mais je ne l'ose dire,  
 Va t'en garila turlura.  
*Source musicale*: Susato 1549<sup>29</sup>.
5. **En lieux desbatz m'assault mélancolie**  
 En lieux d'esbatz m'assault melancolie,  
 Lyez je suis du fault lien d'amour,  
 Rigueur me tient rudement prisonnier,  
 Et ne fait point de grace à mes douleurs,  
 Mourir my fault sy Dieu n'y remedie,  
 Car je ne sçay à qui avoir recours.
- Source littéraire*: Jean Bouchet, L'Amoureux transy, Jean Janot, s.d. [1501-1507].  
*Source musicale*: Susato 1550<sup>14</sup>.
6. **Vous perdez temps de me dire mal d'elle**  
 Vous perdez temps de me dire mal d'elle,  
 Gens qui volez divertir mon entente :  
 Plus la blasmez, plus je la trouve belle.  
 S'esbahit-on, si tant je m'en contente ?  
 La fleur de jeunesse  
 A vostre advis rien n'est-ce ?  
 N'est-ce rien de ses graces ?  
 Cessez voz grands audaces,  
 Car mon Amour vaincra vostre mesdire :  
 Tel en mesdict qui pour soy la désire.  
*Source littéraire*: Les Œuvres de Clément Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy. Augmentées de deux Livres d'Epigrammes : Et d'ung grand nombre d'autres Œuvres par cy devant non imprimées. Le tout soigneusement par luy mesme reveu, & mieulx ordonné. – Lyon, Etienne Dolet, 1538.  
*Édition moderne du texte*: Annie CŒURDEVEY, *Bibliographie des poésies de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 1997 (« Collection Ricercar »), n<sup>o</sup> 42  
*Variante textuelle*: Vers 7, de sa grace.  
*Source musicale*: Susato 1550<sup>14</sup>.
7. **Telle en mesdit qui pour soy la desire (réponse)**  
 Tel en mesdit qui pour soy la desire,  
 Mais faulx rapport qui sur amans attente  
 Plus en mesdict, plus à l'aymer m'attire  
 Par sa beaulté et sa grace excellente.  
 A juger d'elle, qu'esse ?  
 C'est droit une déesse  
 Prise es haulx lieux & places.  
 Laissez doncq voz menaces,  
 Faulx envieulx, ostez ceste querelle,  
 Vous perdez temps de me dire mal d'elle.  
*Source littéraire*: La fleur de poesie françoyse, recueil joyeux contenant plusieurs Huictains, Dixains, Quatrains, Chansons et autres dictées de diverses matieres, tant de Musique, que d'autres reduictz en ce petit Livre. – Paris, Alain Lotrian, 1543.  
*Édition moderne du texte*: Annie CŒURDEVEY, *Bibliographie des poésies de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion,

- 1997 (« Collection Ricercar »), n° 42  
*Source musicale*: Susato 1550<sup>14</sup>.  
*Variante textuelle*: remplacer « telle » par « tel »
8. **Vous estes si douces et bénigne**  
 Vous estes si douce et benigne,  
 Et si avez si doulx regard  
 Advisez celluy qui vous ayme,  
 Nuict et jour il tent à la mort.  
 C'est du pensement et amour  
 Qu'il at à vous, dame d'honneur,  
 Hélas, donnez vous à son cueur  
*Source musicale*: Susato 1550<sup>14</sup>.
9. **D'amours me plains**  
 D'amours me plains et non de vous m'amyne  
 Que si longtempz j'ay requis sans avoir  
 Mais si volez estre son ennemyne  
 Vous confondrez son dire et son sçavoir  
 Vous seulle avez ceste estime et pouvoir  
 Si aultrement ne sçay que faire ou dire  
 Abaissez donc son rigoureux voloir  
 Et me donnez le bien que je desire  
*Source littéraire*: La fleur de poesie françoise, recueil joyeux contenant plusieurs Huictains, Dixains, Quatrains, Chansons et aultres dictez de diverses matieres, tant de Musique, que d'autres reduictz en ce petit Livre. — Paris, Alain Lotrian, 1543.  
*Source musicale*: Susato 1550<sup>14</sup>.
10. **Tant seulement ton amour ton amour je demande**  
 Tant seulement ton amour je demande,  
 Te suppliant que ta beauté commande  
 Au cueur de moy, comme à ton serviteur,  
 Quoy que jamais il ne desservit heur  
 Pour obtenir ceste grace si grande.  
*Source littéraire*: Les Œuvres de Clement Marot de Cahors, Valet de channbre du Roy. Augmentées de deux Livres d'Epigrammes: Et d'ung grand nombre d'aultres Œuvres par cy devant non imprimées. Le tout soigneusement par luy mes-
- me reveu, & mieulx ordonné. — Lyon, Etienne Dolet, 1538.  
*Édition moderne du texte*: Annie CŒURDEVBY, *Bibliographie des poésies de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 1997 (« Collection Ricercar »), n° 67  
*Variante*: Vers 5, « Pour obtenir ceste » à la place de « Qui procedast d'une »  
*Source musicale*: Susato 1550<sup>14</sup>.
11. **Ne me parlez que de bouteilles**  
 Ne me parlez que de bouteilles  
 Sy me voulez faire plaisir  
 Quant je les tiens à mon désir  
 Souvent leur tire les aureilles  
 Chanter me font chansons nouvelles  
 Mais quant vin faut c'est déplaiser  
 Tellement que le grand désir du vin  
 Me prend par les aureilles  
*Source littéraire*: Petit Traicté contenant en soy la fleur de toutes joyeusetez en Epistres, Balades & Rondeaulx fort recreatifz joyeux & nouveaulx. — Vincent Sertenas, 1535.  
*Source musicale*: Susato 1552<sup>7</sup>.
12. **Puisque de moy n'avez ferme fiance**  
 Puisque de moy n'avez ferme fiance  
 Craignant sentir quelque desloyaité  
 Amour et soy seront signifiante  
 Que ne debvrez user de cruaulté  
 Lors que vous poldrez changer de volonté  
 Rendant certain ce qui n'est qu'apparence  
 Par vrai effect de vostre grand bonté  
 Qui de mon mal serat la récompense  
*Source musicale*: Susato 1552<sup>8</sup>.
13. **De vous bien nul je n'ay**  
 De vous bien nul je n'ay qui me contente  
 Et si avez mon cueur, corps et entente  
 A vous servir et honorer  
 Et maintenant me faicte demorer  
 Loing de plaisir et près de longue attente  
*Source musicale*: Susato 1552<sup>9</sup>.





# L'arbre d'amour ung fruit d'amaritude

« a pareille voix »

Superius

L'ar - bre d'a-mour ung fruit d'a - ma - ri - tu - - de,

Contratenor

L'ar - bre d'a-mour ung fruit d'a - ma - ri - tu - -

Tenor

L'ar - bre d'a-mour ung fruit d'a -

Bassus

L'ar - bre d'a-mour ung

4

L'ar-bre d'a-mour ung fruit d'a - ma - ri - tu - - de d'a - ma - ri - tu -

- de L'ar-bre d'a-mour ung fruit d'a - ma - ri - tu - - de

- ma - ri - tu - - de L'ar-bre d'a-mour ung fruit d'a - ma - ri - tu - -

fruit d'a - ma - ri - tu - - de, L'ar-bre d'a-mour ung fruit d'a - ma - ri -

8

- - - - de Se m'a don-nez, se m'a don-

Se m'a don-nez en lieux de sa ly - es - se, de sa ly - es - se,

- de Se m'a don-nez, se m'a don-nez en lieux de sa ly - es -

- tu - - de Se m'a don-nez en lieux de sa ly - es - se, Se

11

- nez en lieux de sa ly - es - - - se. Se m'a don-nez en

Se m'a don-nez en lieux de sa ly - es - - - se,

- se. Se m'a don-nez, se m'a don-nez, Se m'a don -

m'a don-nez en lieux de sa ly - es - se, Se m'a don-nez en lieux de sa ly - es -

14

lieux de sa ly-es-se. Il est a - me - - - - re, Il est a -

en lieux de sa ly - es - se, Il est a - me - - - - re,

- nez en lieux de sa ly - - es - - se, Il est a - me - - - - -

- se, en lieux de sa ly - es - se, Il est a -

18

- me - - - - - re,

Il est a - me - - - re,

- re, plein de sol - li - ci - tu - - - - -

- me - - - - - re, plein de sol - li - ci - tu - - - - -

22

plein de sol - li - ci - tu - - - - -

plein de sol - li - ci - tu - - - - -

- - - - - de, Pour la doul-

- - - - - de,

27

- de, Pour la doul-ceur me vient au goust ru - des - - - - - se,

- de, Pour la doul-ceur me vient au goust ru - des -

- ceur me vient au goust ru - des - se, Pour la doul-ceur me vient au

Pour la doul-ceur me vient au goust ru - des - se,

30

Pour la dou-l-ceur, Pour la dou-l-ceur me vient au  
- se. Pour la dou-l-ceur me vient au goust ru - des - se,  
goust ru - des - se, pour la dou-l-ceur me vient au goust ru - des - - -  
Pour la dou-l-ceur me vient au goust ru - des - - - - - - - - - -

31

goust ru - des-se. me vient au  
Pour la dou-l-ceur me vient au goust ru - des - - - - - se, Pour  
- - - - - se, Pour la dou-l-ceur, Pour la dou-l-ceur me vient au  
- - - - - se, Pour la dou-l-ceur me vient au goust ru - - - - -

37

goust ru - des - se, Da - - me Ve - - nus, vos - tre be - a - ti -  
la dou-l-ceur me vient au goust ru - des - se, Da - - me Ve - nus vos - tre  
goust ru - des - - - - - - - - - - se, Da -  
- - - - - des - - - - - se, Da - - me Ve - nus, vos -

41 (p=ch)

- tu - - - - de, Da - - me Ve - nus, vos - tre be - - a -  
 be - a - ti - tu - - - de, Da - - me Ve - nus, vos - tre be - a -  
 - me Ve - nus, vos - tre be - a - ti - tu - - de, Da - - me Ve -  
 - tre be - a - ti - tu - - de, Da - - me Ve - nus, vos - tre be -

45

- ti - tu - - - de Tris - te se-roit sans le nom de dé-es - .  
 - ti - - tu - - de, Tris - te se-roit sans le nom de dé-es - se,  
 - nus vos - tre be - a - ti - tu - - de Tris - te se-roit sans le nom  
 - a - ti - tu - - de. Tris - te se -

49

- - - - - se, Tris - te se-roit sans le nom de  
 Tris - te se-roit sans le nom  
 de dé-es - se, Tris - te se-roit sans le nom  
 - roit sans le nom de dé-es - se, sans le nom de dé-es -

52

dé - esse, Tris - te se-roit sans le nom de dé - es - - -

Tris - te se-roit sans le nom de dé-es-se, Tris - te se-roit sans le nom,

de dé - es - - - - se, Tris - te se-roit sans le nom de dé-es -

- - - - se, Tris - te se-roit

56

- se, Tris - te se-roit sans le nom

[Tris - te se-roit sans le nom,] sans le nom

- se, Tris - te se-roit sans le nom de dé -

sans le nom de dé-es - se, sans le nom de dé-es - - - -

59

de dé - es - se, sans le nom de dé - es - - - se.

de dé-es - - - - se.

- es - - se, Tris - te se-roit sans le nom de dé-es - se.

- se, sans le nom de dé-es - - - se.

## Je l'ayme bien et l'aymerai

Superius  
 Je l'ay-me bien et l'ay - - - - me - ray. Je

Contratenor  
 Je l'ay - me

Tenor  
 Je l'ay - me bien et l'ay - - - - me - ray.

Bassus  
 Je l'ay - me bien et

5  
 l'ay - me bien et l'ay - - - - - me -

bien et l'ay - - - - - me - ray. Je l'ay - me bien et

Je l'ay - - me bien et l'ay - - - -

l'ay - - - - - me - ray.

9

- ray. Je l'ay - me bien et l'ay - - - -  
 l'ay - me - ray. Je l'ay - me bien et l'ay - - - -  
 - - - me - ray. Je l'ay - me bien et l'ay - - - -  
 Je l'ay - me bien et l'ay - - - -

13

- - - - me - ray. A ce pro-pos suis et se-ray. A ce pro-pos suis  
 - me - ray. A ce pro-pos suis et se - ray. A ce pro-  
 - - - me - ray. A ce pro-pos suis et se-ray. A ce pro-pos suis et -  
 - me - ray. A ce pro-pos suis - et se-ray. A ce pro-pos suis - et se -

17

et se - - - - ray. Et de - mou - - ray rout - te  
 - pos suis et se - ray. Et de - mou - - ray. Et de - mou -  
 se - - - - ray. Et de - mou - ray. et de - mou - - ray.  
 - ray. [et se - - ray.] Et de - mou - - ray.



21

ma — vi - - - - e, [tout - te ma — vi - e.]  
- ray tout - te ma vie tout - - te ma — vi - e. Et  
Et de - mou - ray tout-te ma vi - - e. tout - te ma — vi -  
[Et de - mou - ray] tout - te ma vie, Et de - mou - - ray,

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a long note on 'ma' and a bracketed phrase. The second staff is an alto line. The third staff is a tenor line. The bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the staves, with some words in brackets.

25

tout - te ma — vi - - - - - e. tout -  
de - mou - - ray tout - - te ma vi - - - - -  
- e. Et de - mou - ray tout-te ma vi - - e. Et quoy qu'on  
Et de - mou - ray tout - te ma vie, Et quoy qu'on m'en die

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is the vocal line, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It includes a fermata over the final note of the first phrase. The second staff is an alto line. The third staff is a tenor line. The bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the staves.

29

- te ma — vie, Et quoy qu'on m'en die par en - - - - vie,  
- e. Et quoy qu'on m'en die par en - - vi - - - -  
m'en die par en - vi - - - - - e. Et quoy qu'on m'en die,  
par en - - vi - - - - - e, Et

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is the vocal line, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It includes a fermata over the final note of the first phrase. The second staff is an alto line. The third staff is a tenor line. The bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the staves.

33

par en - vi - - e, Et quoy qu'on m'en di - e par  
- - - - - e. Et quoy qu'on m'en die par en - vi - -  
Et quoy qu'on m'en die par en - vi - - - - - e, Et quoy qu'on  
quoy qu'on m'en die par en - - vi - - - - - - - - - - - -

37

en - vic, Je l'ay - me bien et l'ay - - - - - - - - - -  
- - - e. [par en - vi - - e, par en - vi - - - - - - - - - -  
m'en die par en - - vi - - e, Je l'ay - me bien et  
- e. Je l'ay - me bien et l'ay - me - ray.

41

- - - - me - ray.  
- - - - c] Je l'ay - - me bien et l'ay - me - - ray.  
l'ay - - me - ray, (1) [et l'ay - me - - - ray,] et l'ay - me - - ray.  
Je l'ay - me bien et l'ay - - - - - - - - me - ray.

(1) Orig: do (erreur manifeste)

## Joyusement sans nulz faulx tour

Superius

Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour.

Contratenor

Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment sans

Tenor

Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour. Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx

Bassus

Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour. Jo - yeu - se -

5

Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx — tour, Et sans pen - ser à vil - lo - ni - e. Jo -

nulz faulx — tour, Et sans pen - ser à vil - lo - ni - e.

tour, Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour. Jo - yeu - se - ment. Et sans pen -

- ment sans nulz faulx — tour, Et

9

- - yeu - se - ment, Et sans pen-ser à vil-lo - ni - e. Et sans pen-ser à vil-lo-ni - e.  
 Jo - yeu - se - ment, Et sans pen-ser à vil-lo-ni - e. Jo - - yeu - se - ment,  
 - ser à vil-lo - ni - e. Jo - - yeu - se - ment, Et sans pen-ser à vil-lo - ni - e, Jo -  
 sans pen-ser à vil-lo-ni - e, Jo - - yeu - se - ment, Et sans pen-ser à vil-lo-ni - e.

13

Jo - yeu - se - ment, Et sans pen-ser à vil-lo - ni - - - - - e.  
 Jo - yeu - se - ment, \_\_\_\_\_ Jo - yeu - se - ment Les da - mes  
 - yeu - se - ment, Et sans pen-ser à vil-lo - ni - - - - - e. Les da-mes ser -  
 Jo - yeu - se - ment, Et sans pen-ser à vil-lo - ni - - - - - e. Les

17

Les da - mes ser - - - - - vi - ray tous - - - - -  
 ser - vi - ray \_\_\_\_\_ tous - - - - -  
 - vi - ray tous - - - - -  
 da - mes ser - vi - ray tous - - - - -

21

- jours. De corps, de biens tant qu'au-ray vi - e, De corps, de biens  
- jours, De corps, de biens tant qu'au-ray vi - e. Et  
- jours, De corps, de biens tant qu'au-ray vi - e, De corps, de biens tant qu'au-ray  
- jours. De corps, de biens tant qu'au-ray vi - e, De corps, de biens tant

25

tant qu'au-ray vi - - - - -  
en dé-pit de ja-lou-si - - e. Et en dé-pit de ja-lou -  
vi - - - - -  
qu'au-ray vi - - - - - e.

26

- e. Et en dé-pit de ja-lou-si - - - - - e.  
- sic'. Et en dé-pit de ja-lou-si - - - - - e.  
- e. Et en dé-pit de ja-lou-si - - - - - e. Et en dé-pit de ja-lou -  
Et en dé-pit de ja-lou-sie', Et en dé-pit de ja-lou-

32

Et en dé-pit de ja-lou-si - - - - -

Et en dé-pit de ja-lou-si - - - - -

- si - - - - - e,

- si - - - - - e, Et en dé-pit de ja-lou-si - - - - -

36

- e Et des en-vi-eulx, le bon-jour, Et des en-vi-eulx, le bon -

- e Et des en-vi-eulx, Et des en-vi-eulx, le bon - - jour, Et

Et des en-vi-eulx, le bon - jour, Et des en-vi-eulx, le bon-jour Et

- e Et des en-vi-eulx, le bon-jour, Et des en-vi-eulx, le bon -

40

- jour, Et des en-vi-eulx, le bon - - jour Don-ray à tou-tes mes a-mi-e[s],

des en-vi-eulx, le - bon - - - jour Don-ray à tou-tes mes a-mi-e[s],

des en-vi-eulx, le bon - - - - - jour Don-ray à tou-tes mes a-mi-e[s],

- jour, Et des en-vi-eulx, le bon - - - jour Don-ray à tou-tes mes a-mi-e[s],

44

Don - ray à tou - tes mes a - mi - es, Jo - yeu - se - ment, Jo - yeu - se - ment sans

Don - ray à tou - tes mes a - mi - es Jo - yeu - se - ment, Jo - yeu - se - ment,

Don - ray à tou - tes mes a - mi - - - e[s], Jo - yeu - se -

Don - ray à tou - tes mes a - mi - es. Jo - yeu - se - ment.

48

nulz faulx tour Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment sans

Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx

ment sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment

Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx

52

nulz faulx tour.

tour, Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour.

sans nulz faulx tour, Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour.

tour, Jo - yeu - se - ment Jo - yeu - se - ment sans nulz faulx tour.

## Je suis amoureux d'une fille

Superius  
 Contratenor  
 Tenor  
 Bassus

Je suis a-mou-reux d'u-ne fil - le.  
 Je suis a-mou-reux d'u-ne fil - le.  
 Je suis a-mou-reux d'u-ne fil - le. Je suis a-mou-reux d'u-ne  
 Je suis a-mou-reux d'u - ne fil - le. Je suis a-mou-reux

1  
 Je suis a-mou-reux d'u-ne fil - le. Mais je ne l'o - se dire'. va t'en ga - ri - la tur-lu -  
 Je suis a-mou-reux d'u-ne fil - le. Mais je ne l'o - se di - re,  
 fil - le, va t'en ga - ri - la tur-lu - ra. Mais je ne l'o - se  
 d'u - ne fil - le. Mais je ne l'o - se dire', va t'en ga - ri - la tur - lu -

8  
 - ra. Mais je ne l'o - se dire', va t'en ga - ri - la tur - lu - ra.  
 va t'en ga - ri - la tur-lu - ra. Mais je ne l'o - se di - re, Elle at les  
 dire', va t'en ga - ri - la tur-lu - ra. Mais je ne l'o - se di - re,  
 - ra. Mais je ne l'o - se dire', va t'en ga - ri - la tur - lu - ra. (tur - lu -



12

Elle' at les yeux vert et ri - ant, va t'en ga - ri - la tur - lu - ra. Et la co -  
yeux vert et ri - ant, vert et ri - ant, va t'en ga - ri - la tur - lu - ra. Et la co -  
Elle at les yeux vert et ri - ant, va t'en ga - ri - la tur - lu - ra.  
- ra.] Elle at les yeux vert et ri - ant, va t'en ga - ri - la tur - lu - ra,

16

-leur res-plen-dis - sant, Et la co - leur res - - plen - dis - sant, Et  
-leur res-plen-dis - sant, Et la co - leur res - plen - - dis - sant, Et  
Et la co - leur res-plen - dis - sant. Et la co - leur res - plen - dis - sant. Et  
Et la co - leur res - plen - - dis - sant, Et la co -

21

la co - leur res - - plen - - dis - - sant, va  
la co - leur res - - - plen - dis - - sant, va t'en ga - ri - la  
la co - leur res - - - plen - - dis - sant, va t'en ga - ri - la  
- leur res - plen - dis - sant, Et la co - leur res - plen - dis - sant, va t'en ga - ri - la

25

t'en ga-ri-la tur - - - - lu - ra, De sa beaultez mon cuer soupi - re,  
 tur - lu - ra, va t'en ga-ri-la tur - lu - ra, De sa beaultez mon cuer soupi -  
 tur - lu - ra. De sa beaultez mon cuer soupi - re. De sa beaultez mon cuer sou - pi - re, De

29

De sa beaultez mon cuer soupi - re, Mais je ne l'o - se dire', va t'en ga -  
 - re. De sa beaultez mon cuer soupi - re, Mais je ne l'o - se  
 -tez mon cuer soupi - re, va t'en ga - ri-la tur-lu-ra. Mais je ne  
 sa beaultez mon cuer sou - pi - re. Mais je ne l'o - se dire', va t'en ga-ri - la

33

- ri-la tur-lu-ra. Mais je ne l'o - se dire', va t'en ga - ri - la tur - lu - ra.  
 di - re, va t'en ga - ri-la tur-lu-ra, Mais je ne l'o - se di - - - re.  
 l'o - se dire', va t'en ga-ri-la tur-lu-ra, Mais je ne l'o - se di - - re.  
 tur - lu - ra. Mais je ne l'o - se dire', va t'en ga-ri - la tur - lu - - ra.

## Ne me parlez que de bouteilles

Contraténor

Ne me par - lez que de bou - teil - les Si me vou - lez fai - re

Bassus

Ne me par -

5

plai - - sir. Ne me par - lez que de bou -

- lez que de bou - teil - les Si me vou - lez fai - re plai - - sir.

9

- teil - les Si me vou - lez fai - re plai - - sir, Si me vou - lez fai - re

Ne me par - lez que de bou - teil - les Si me vou - lez fai -

The image shows a musical score for two voices: Contratenor (Soprano) and Bassus (Bass). The music is in common time (C) and consists of three systems. The lyrics are in French and are written below the vocal lines. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5 and continues the melody. The third system starts at measure 9 and concludes the phrase. The bass line provides a simple harmonic accompaniment.

13

plai - - sir. Quant je les tiens à mon de - sir.

- re plai - sir. Quant je les tiens à mon de - sir Sou - vent leur ti - re les au -

17

Quant je les tiens à mon de - sir Sou - vent leur ti - re

- reil - - - - les. Quant je les tiens à mon de - sir leur - ti - re

21

les au - reil - les. Sou - vent leur ti - re les au - reil - les. Ne me par - lez que de bou -

les au - reil - - les, Ne me par - lez que de bou - teil - les, que

25

- teil - les. Chan - ter me font chan - sons nou - vel - - - - - les,

de bou - teil - les, Chan - ter me font chan -

29

Chan - ter me font chan-sons nou-vel - - - - -  
- sons nou-vel - - - les. Chan - ter me font chan - - - sons nou - vel -

Detailed description: This system contains measures 29 to 32. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The melody is in a major key with a one-flat signature. The lyrics are split across the two staves.

33

- les, Mais quant vin faut, Mais quant vin faut c'est  
- les, Mais quant vin faut c'est des - plai - sir, \_\_\_\_\_ c'est des - - - - plai -

Detailed description: This system contains measures 33 to 36. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The melody features a long note in measure 33. The lyrics are split across the two staves.

38

des - plai - - - - - sir, Tel - le-ment que le grand de - sir du vin, Tel -  
- sir, \_\_\_\_\_ Tel - le-ment que le grand de -

Detailed description: This system contains measures 38 to 41. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The melody continues with a long note in measure 38. The lyrics are split across the two staves.

42

- le-ment que le grand de - sir du \_\_\_\_\_ vin, [le grand de - sir du \_\_\_\_\_  
- sir du vin, Tel - le-ment que le grand de - sir du \_\_\_\_\_

Detailed description: This system contains measures 42 to 45. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The melody continues with a long note in measure 42. The lyrics are split across the two staves.

46

vin] Me prend par les o-reil - les, Me prend par les o - reil - les, Me prend par les o-reil - les, Me prend par les o -

50

Me prend par les o-reil - les, Tel-le-ment que le grand de-sir du vin, Tel-le-ment que le grand de-sir du  
- reil - - - - - les, Tel-le-ment que le grand de-sir du vin, Tel-le-ment que le

55

\_\_\_ vin, [le grand de - sir du \_\_\_ vin] Me prend par les o - reil - les, Me  
grand de - sir du \_\_\_ vin Me prend par

59

prend par les o-reil - les, Me prend par les o-reil - les, Me prend par les o-reil - - - - - les.  
les o-reil - les, Me prend par les o-reil - les, Me prend par les o-reil - - - - - les.

Puis que de moy n'avez ferme fiance

Contraténor

Puis que de moy n'avez fer-me fi - an - ce, Puis que de moy n'a-

Bassus

Puis que de moy n'avez fer-me fi - an - ce.

4

- vez fer-me fi - an - ce, Crai-gnant sen - tir quelque des-lo - yaul - té, Crai-gnant sen -

Puis que de moy n'avez fer-me fi - an - ce, Crai-gnant sen - tir quelque des -

8

- tir quel-que des-lo - yaul - té, Crai-gnant sen - tir quel-que des-lo - yaul - té,

- lo - yaul - té, Crai-gnant sen - tir quel-que des-lo - yaul - - - té, A -

12

A - mour et foy se-ront si-gni-fi - an - - - ce, A - mour et foy se-ront si -  
 - mour et foy se-ront si-gni-fi - an - - ce, A - mour et foy se-ront si-gni-fi - an - -

16

- gni-fi - an - - - - ce Que ne deb-vez u - ser \_\_\_\_\_ de  
 - - - - - ce Que ne deb-vez u - ser de cru - aul - té.

21

cru - aul - - té, Que ne deb-vez u - ser de cru - aul - - - -  
 Que ne deb-vez u - ser de cru - aul - té. Que ne deb-vez u - ser de cru -

26

- - - - - té, Lors vous pol-drez chan - ger de \_\_\_\_\_ vo - - - -  
 - aul - - té, Lors vous pol-drez chan - ger de \_\_\_\_\_ vo - - - -



30

- lun - - - té. [de vo - - lun-té.] Lors vous pol-drez chan-ger de

- - - lun - té. Lors vous poldrez chan - ger de

35

vo - - - lun - - - - té. Ren - dant cer - tain ce

vo - - - - - lun - - - té. Ren -

39

qui n'est qu'ap-pa-ren - - ce. Ren-dant cer - tain ce qui n'est qu'ap-pa-ren - ce. [qu'ap - pa -

- dant cer - tain ce qui n'est qu'ap-pa-ren - ce. Ren - dant cer - tain ce qui n'est

43

- ren - - - - - ce.] Par vray ef - fect de vos-tre grand bon -

qu'ap - pa - - - - ren - - ce. Par vray ef - fect de

47

- - - - - té. Par vray ef-fect de vos - tre grand bon - - - - -  
 vos - tre grand bon - té, Par vray ef-fect de vos - tre grand bon -

52

- - - - - té, Qui de mon mal se-rat la re - com - - - - -  
 - té. — Qui de mon mal se-rat le re - - com - pen - ce, Qui de

57

- pen - - - - ce, Qui de mon mal se-rat la re - - com - pen - -  
 mon mal se-rat la re-com-pen - ce, Qui de mon mal se-rat la re-com-pen -

61

- - - - - ce, Qui de mon mal — se-rat la re-com-pen - ce.  
 - ce, Qui de mon mal se - rat la re - com - pen - - ce.

## De vous bien nul je n'ay

Contraténor

De vous bien nul je n'ay qui me con-ten - - - - te, De vous

Basses

De vous bien nul je n'ay qui me con-ten - te, De vous

5

bien nul je n'ay qui me con-ten - te, Et si a-vez mon

bien nul je n'ay qui me con-ten - - - - - - - - - - te,

10

cueur, corps et en-ten-te. Et si a-vez mon cuetur, corps et en-ten-te,

Et si a-vez mon cuetur, corps et en-ten -

15

Et si a-vez mon coeur corps et en - - ten - te A vous ser-vir et ho - no - - - - - te. Et si a-vez mon coeur, corps et en - tente'

20

- rer. A vous ser-vir et ho - no - - - - - rer. A vous ser-vir et ho - - - - - A vous ser-vir et ho - no - rer. A vous ser-vir. A vous ser-vir et ho -

25

- no - - - - - rer. Et main-te-nant me fai-cte de-mo-rer. me fai-cte de-mo-rer. me - - - - - no - - - - - rer. Et main-te-nant me fai-cte de-mo-rer. me fai-cte de-mo-rer

30

fai-cte de-mo-rer. Et main-te-nant me fai-cte de-mo-rer. me - - - - - me fai-cte de - mo - - - - - rer. Et main-te-nant me fai-cte de-mo-rer,

33

fai-cte de-mo-rer, me fai-cte de-mo-rer, Loing de plai-sir et près de  
me fai-cte de-mo-rer, me fai-cte de-mo-rer

40

longue at-ten-te Loing de plai-sir et près de  
Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te, et près de

44

longue at-ten-te, Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te  
longue at-ten-te, Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te, Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te, Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te, Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te, Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te

49

- te, Loing de plai-sir et près de longue at-ten-te  
- sir et près de longue at-ten-te, et près de - longue at-ten-te, et près de - longue at-ten-te

## En lieux d'esbatz m'assault mélancolie

Superius

Contraténor I

Contraténor II

Quinta para

Tenor

Bassus

En lieux d'esbatz m'as-sault me-lan - co - li - e. En

En lieux d'es - batz m'assault me -

En lieux d'es-batz m'assault me-lan - co - li - e.

En lieux d'es-batz m'assault me - lan - co -

En lieux d'es-batz m'assault me - lan-co - lic. En lieux d'es -

En lieux d'es -

6

lieux d'es - batz m'as-sault me - lan - co - li - - - - - e.

- lan - - co - - li - - e, Ly - - ez je suis du fault -

Ly - ez je suis, -

- lic. En lieux d'es - batz m'as - sault me - lan - co - lic, En

- batz m'as - sault me - lan - co - li - - e, Ly - ez je suis du fault li - en d'a -

- batz m'as-sault me - lan - co - li - - e, Ly -



18

- de - ment pri - - son - nier, Et ne fait point  
- nier Et ne fait point, Et  
- - - - - nier Et ne fait  
- - - - - guet me tient ru - de - ment pri - - son - nier Et ne fait point.  
Et ne fait point, Et ne fait point de grace  
Et ne fait point de grace à mes

22

de grace à mes do - - leurs, [et ne fait point de grace à - - - - -  
ne fait point, Et ne fait point de grace à mes do - leurs  
point de grace à mes do - - - - -  
Et ne fait point de grace à mes do - - - - -  
Et ne fait point de grace à mes do - leurs,  
do - - leurs, Et ne fait point de grace à mes do - leurs.





34

- e, sy Dieu n'y re - me - - di - - - e, sy

fault — si Dieu n'y re - - - me - di - e, sy Dieu n'y

re - me - di - - - - e, sy Dieu n'y re - - me - di -

- die, sy Dieu n'y re - me - di - - - - - - - - -

sy Dieu n'y re - me - die, sy Dieu n'y re - me -

sy Dieu n'y re - me - di - - - - - e, sy Dieu n'y re - me -

38

Dieu n'y re - me - - - di - - - e, Car je ne sçay, car je

re - me - di - - - e, Car je ne sçay, car

- - - - - e, Car je ne sçay, car je ne sçay,

- e, sy Dieu n'y re - me - di - - - e, Car je ne

- di - - - - - e, Car je ne sçay, car je ne

- di - - - - - e, Car je ne sçay, car

44

ne sçay, car je ne sçay, à qui a-voir re - - cours, Car je  
 je ne sçay, car je ne sçay, à qui a-voir re-cours, Car  
 car je ne sçay, car je ne sçay, à qui a-voir re - cours.  
 sçay, car je ne sçay à qui a - voir re - cours.  
 sçay, car je ne sçay à qui a - voir re - cours. Car je ne  
 je ne sçay, car je ne sçay à qui a - voir re - cours Car

46

ne sçay, car je ne sçay, car je ne sçay, à qui a-voir re - - cours.  
 je ne sçay, car je ne sçay, car je ne sçay, à qui a - voir re - cours.  
 Car je ne sçay, car je ne sçay, car je ne sçay, à qui a-voir re - cours.  
 Car je ne sçay, car je ne sçay à qui a - voir re - cours.  
 sçay, car je ne sçay, car je ne sçay à qui a - voir re - cours.  
 je ne sçay, car je ne sçay, car je ne sçay à qui a - voir re - cours.

## Vous perdez temps de me dire mal d'elle

Superius

Vous perdez temps de me di - re mal d'el - le. Gens qui vou-lez di-ver-tir

Contratenor

Vous perdez temps de me di -

Quinta pars

Vous perdez temps de me di - re mal d'el - le.

Tenor I

Vous perdez temps de me di - re mal d'el -

Tenor II

Vous per-dez

Bassus

1

mon en - ten - - re. Vous perdez temps de me dire mal d'el -

- re mal d'el - le. Vous perdez temps de me di-re mal d'el - - - le. Gens qui vou-

Vous perdez temps de me di-re mal d'el - le. Vous perdez temps de me di-re mal d'el - le.

- le. Vous perdez temps de me di-re mal d'el - le. Gens qui vou-

temps de me di-re mal d'el - le. Vous perdez temps de me di-re mal d'el - le.

Vous perdez temps de me di-re mal d'el - le, Vous perdez temps de me di-

8

- le. Gens qui vou-lez di-ver-tir mon en-ten-te,  
 - lez di-ver-tir mon en-ten-te. Gens qui vou-lez di-ver-tir  
 Gens qui vou-lez di-ver-tir mon en-ten-te. Gens qui vou-lez di-ver-tir  
 - lez di-ver-tir mon en-ten-te.  
 Gens qui vou-lez di-ver-tir mon en-ten-te. Gens  
 - re mal d'el-le. Gens qui vou-lez di-ver-tir

12

Gens qui vou-lez di-ver-tir mon en-ten-te.  
 mon en-ten-te. Gens qui vou-lez di-ver-tir mon en-ten-te.  
 mon en-ten-te. Gens  
 Gens qui vou-lez di-ver-tir mon en-ten-te.  
 qui vou-lez di-ver-tir, Gens qui vou-lez  
 mon en-ten-te. Gens qui vou-

16

Plus la blasmez plus je la trou-ve bel - le,  
 di - ver - tir mon en - ten - - te, Plus la blasmez plus je la trou - ve - bel -  
 qui vou-lez di-ver - tir mon en - ten - - - - - te,  
 Gens qui vou-lez di-ver-tir mon en-ten - - te,  
 di - ver-tir mon en-ten - - - - - te. Plus la blasmez plus je la trou-ve  
 - lez di - ver - tir mon en - ten - te. Plus la blasmez plus je la trou-ve bel -

20

plus je la trou-ve bel - - le, plus je la trou-ve bel-le, Plus la blas -  
 - le,  
 Plus la blasmez plus je la trou-ve bel - - - - - le,  
 Plus la blasmez plus je la trou-ve bel - le, Plus la blasmez plus je la trou-ve bel - -  
 bel - le, Plus  
 - le, Plus la blasmez plus je la trou-ve bel - le,

24

mez plus je la trou-ve bel - - - - - le.

plus je la trou-ve bel - - - - - le. S'es - ba-hit on si

Plus la blasmez plus je la trou - ve bel - - - - - le. S'es - ba-hit on

- - - - - le, S'es - ba-hit on si tant je

la, blasmez plus je la trou-ve bel - - - - - le.

Plus je la trou-ve bel - - - - - le.

28

S'es - ba-hit on si tant je m'en con - ten - - te. S'es-ba-hit on si tant je m'en con - ten -

tant je m'en con - ten - te. si tant je m'en con - ten - te.

S'es - ba-hit on, s'es-ba-hit on, S'es - ba-hit on si tant je

m'en con - ten - te. S'es - ba-hit on si tant je m'en con - ten - - te. S'es-ba-hit on si

S'es - ba-hit on si tant je m'en con - ten - - - - - te.

S'es - ba-hit on si tant je m'en con - ten - - - - - te.

S'es - ba-hit on si tant je m'en con - ten - - - - - te.





40

La fleur de sa jeu-nes - - se A vos-tre ad-vis rien n'est ce, A vostre ad-  
 - te, La fleur de sa jeu-nes - se, La fleur de sa jeu-nes -  
 La fleur de sa jeu-nes - - - se, La fleur de sa jeu-nes -  
 (1)  
 - - - - te, La fleur de sa jeu-nes - se  
 La fleur de sa jeu-nes - se  
 - te, La fleur de sa jeu-nes - se

44

- vis rien n'est \_ ce, N'est ce rien de ses gra - - - - -  
 - se A vos-tre ad-vis rien n'est \_ ce, N'est ce rien de ses gra - - -  
 - se A vos-tre ad-vis rien n'est \_ ce, N'est ce rien de ses  
 A vos-tre ad-vis rien n'est ce, \_ N'est ce rien de ses gra -  
 A vos - tre ad-vis rien n'est \_ ce,  
 A vos-tre ad-vis rien n'est \_ ce, A vos-tre ad-vis rien n'est \_ ce,  
 A vos-tre ad-vis rien n'est \_ ce,

(1) Orig : m

48

- ces, Ces-sez vos grands au - da - ces, Ces-sez vos  
- ces, Ces-sez vos grands au - da - ces, Ces-  
gra - - - - - ces, Ces-sez vos grands au - da - -  
- ces, N'est ce rien de ses gra - ces, Ces-sez vos grands au -  
N'est ce rien de ses gra - ces, Ces - sez vos grands au -  
N'est ce rien de ses gra - ces, Ces - sez vos grands au - da - ces, Ces -

53

grands au - da - - ces Car mon a -  
- sez vos grands au - da - ces, Ces-sez vos grands au - da - ces, Car mon a -  
- ces, Car mon a - mour vain-cra vos - tre mes - di - - - - re,  
- da - - ces Ces-sez vos grands au - da - ces, Car  
- da - ces, Ces - sez vos grands au - da - ces, Car mon a - mour  
- sez vos grands au - da - ces, Ces - sez vos grands au - da - - ces,



66

Car mon a-mour vain - cra vos-tre mes - dire, Tel en mesdict qui

- tre mes - di - - - - - re, Tel en mesdict qui

- di - re, Car mon a-mour vain - cra vos - tre mes - di - - - - -

- tre mes - di - re, Tel en mes-dict qui pour soy

- re, Car mon a-mour vain - cra vos - tre mes - di - - - - - re.

vain-cra vos-tre mes - di - - - - - re,

70

pour soy la - de - si - - - - - si - - - - - re, Tel en mes-

pour soy la de - si - - - - - re, Tel

- re, Tel en mes-dict qui pour soy la de -

la de - si - - - - - re, Tel en mesdict qui pour soy

Tel en mesdict qui pour soy la de - si - - - - - re, Tel en mes-dict

Tel en mes-dict qui pour soy la de -

74

- dict qui pour soy la de - si - - - - - re.  
 en mesdict qui pour soy la de-si - re. Tel en mes-dict qui pour  
 - si - - - - re. Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - re Tel en mes-dict qui  
 la de - si - re. qui pour soy la de - si - - - - re.  
 qui pour soy la de-si - - - - - re. Tel en mesdict qui pour  
 - si - - - - re. Tel en mes-dict qui pour soy

75

soy la de-si - - re. Tel en mes-dict qui pour soy la de - si - - re.  
 pour soy la - de - si - - - - - re.  
 soy la de - si - re, qui pour soy la de - si - - re.  
 la de - si - - re. qui pour soy la de - si - - - - re.

## Telle en mesdict qui pour soy la desire

Superius

Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - - - re.

Contratenor

Quinta pars

Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - - - - -

Tenor I

Tel en mes-dict qui pour soy la de -

Tenor II

Bassus

Tel en mes-dict qui

4

Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - - - - - re.

Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - - re. Tel en mes-dict qui

- re. Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - - re.

- si - - - - re. Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - -

Tel en mes-dict qui pour soy la de-si - - re.

pour soy la de-si - - re. Tel en mes-dict qui pour soy la de-

8

Mais faux ra-port qui sur a - mans at - ten - te,  
 pour soy la - de - si - re. Mais faux ra-port qui sur a - mans at - tente.  
 Mais faux ra-port qui sur a - mans at - ten - re,  
 - - - - re. Mais faux ra - port. Mais faux ra-port qui  
 Tel en mes-dict qui pour soy la de - si - - - - re,  
 - si - - - - re, Mais faux ra-port qui sur a -

12

Mais faux - ra - port qui sur a - mans - at - ten - - - - -  
 Mais faux ra-port qui sur a - mans at - ten - te.  
 Mais faux ra-port qui sur a - mans at - ten - te  
 sur a-mans at-ten - te. Mais faux ra-port qui sur a-mans at - ten - - - -  
 Mais faux ra-port qui sur a - mans at - ten - te, Mais  
 - mans at - ten - te, Mais faux ra -

16

te Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti -

Mais faulx raport qui sur amans at-ten-te Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti -

Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti -

- te Plus en mes-dict plus à l'aymer m'at-ti - re,

faulx raport qui sur a-mans at-ten-te. Mais

- port qui sur a-mans at-ten-te Plus en mes-dict plus

21

re, Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti - re.

re, Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti - re, Plus

re, Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti -

Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti -

faulx ra-port qui sur a-mans at-ten-te Plus

à l'ay-mer m'at-ti - re, Plus en mes-dict plus



25

Plus en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti - - - re. Par sa beau-tez et  
 en mes-dict plus à l'ay-mer m'at-ti - - - re. Par sa  
 - - - re. Pour sa beau-tez et gra-ce ex -  
 re. Plus en mes - - dict plus à l'ay-mer m'at - ti - - re. Par  
 en mes - dict plus à l'ay - mer m'at - ti - - - re. Par sa beau-tez.  
 à l'aymer m'at-ti - re. Plus, à l'ay - mer m'at - tire, Par sa beau - tez

30

sa gra-ce ex-cel - len - te. et sa gra - ce ex - cel - len -  
 beau - rez. Par sa beau - tez et sa gra-ce ex -  
 cel - len - te. et sa gra - ce ex - cel -  
 sa beau - tez et sa gra - ce ex - cel -  
 Par sa beau - tez et sa gra-ce ex - cel - len -  
 et sa gra - ce ex - cel - len - te.

34

te, Au ju-ger d'el-le qu'est- ce. C'est droit u-ne dé-  
 ccl - len - re. Au ju-ger d'el-le qu'est- ce,  
 - - - len - re, Au ju-ger d'el-le qu'est- ce, C'est droit u-ne dé-es -  
 - len - re, Au ju-ger d'el-le qu'est- ce, C'est droit u-ne dé-es -  
 - - - te, Au Au  
 Au ju-ger d'el-le qu'est- ce. C'est droit u-ne dé-es - - - se,

36

es - se. C'est droit u-ne dé-es - - - se. C'est droit u - ne dé -  
 Au ju-ger d'el-le qu'est- ce. C'est droit u-ne dé-es - - - - -  
 - - - - - se. C'est droit u-ne dé-es - - - - -  
 - se, C'est droit u - ne dé-es - se. C'est droit u-ne dé-es - se. C'est droit u-ne dé-  
 ju-ger d'el-le qu'est- ce, C'est droit u-ne dé-es - - - se. C'est droit u-ne dé-  
 C'est droit u-ne dé-es - - -

42

- es - - - se Prinse en haulx lieux et pla - - - -

- - - - se Prinse en haulx lieux et pla - ces, Prinse en haulx

- - - se. Prinse en haulx lieux et pla - - - - ces.

- es - - - se Prinse en haulx lieux, \_\_\_ Prinse en haulx lieux. Prinse

- es - - - - se Prinse en haulx lieux et pla - ces.

- - - - - se Prinse en haulx lieux. Prinse en

46

- - - - - ces, Os - rez doncq vos me-nas - - - - ses,

lieux et pla - ces. Prinse en haulx \_\_\_ lieux et pla - -

Prinse en haulx lieux et pla - - - - - - - - - - - - - - - - ces.

en haulx lieux et pla - ces. Prinse en haulx lieux et pla - ces.

Prinse en haulx lieux et pla - ces, Os - rez doncq vos me -

haulx lieux et pla - ces, Os - rez doncq vos me -







## Vous estes si douce et benigne

Superius  
 Vous es-tes si douce et be-ni-gne.

Sexta pars  
 Vous es-tes

Contratenor  
 Vous es-tes si douce et be-ni-gne. Et si

Quinta pars  
 Vous es-tes si douce et be-nigne. Et si a-

Tenor  
 Vous es-tes si douce

Bassus  
 Vous es-tes si douce et be-

5

douce et be-nigne. Et si a-vez si doux

si dou-ce et be-nigne. Et si a-vez si doux re-

a-vez si doux re-gard. Et

-vez si doux re-gard. Et si a-vez si doux

et be-nigne. Et si a-vez si doux re-gard. Et si a-

-nigne Et si a-vez si doux re-gard.

(1)

(1) Accident noté bécarré de précaution, pour éviter de faire la cadence phrygienne sur la, impliquant un si), comme il serait normal de le faire en mode éolien. Idem aux mesures 19 et 31.

9

re - - - gard. Ad - - vi - sez cel - luy qui

- gard. [Et si a - vez - si - doux re - gard, si doux

si a - vez si doux re - gard. Ad - vi - sez cel - luy

- re - gard. Ad - - vi - sez cel - luy qui vous ay - - -

- vez si doux re - - gard. [si doux re - gard.]

Ad - vi - sez cel - luy qui vous ay - - -

13

vous ay - - - - me. Ad - vi - sez cel - luy qui

re - - gard.] Ad - - vi - sez cel - luy qui

qui vous ay - - - - me. Ad -

- me. Ad - vi - sez cel - luy qui vous ay -

Ad - - vi - sez cel - luy qui vous ayme. Ad - vi - sez ce - luy qui

- - - - me. Ad - vi - sez cel - luy qui



17

vous ay - - - me, Nuiet et jour il tent à la mort.

vous ay - - - - - me, Nuiet et jour il tent, Nuiet et jour

- vi-sez cel - luy qui vous ay - me Nuiet et jour il tent à -

- - - - - me Nuiet et jour il tent à la mort. -

vous ay - - - me, Nuiet et jour il tent à la mort. Nuiet

vous ay - - - - - me, Nuiet et jour il tent à la

22

il tent à la mort. C'est du pen-se -

il tent à la mort. C'est du pen-se-ment et a - - - - -

- la mort. il tent à la mort.

- C'est du pen-se-ment et a - mour. - - - - -

et jour il tent à la mort, [à la mort,] C'est du

mort, il tent à la mort. C'est du pen-se-ment et



16

- neur. Qu'il at a vous, qu'il at à vous, da - - me d'hon - - - - neur. He -  
 Qu'il at à vous, da - me d'hon - - neur He -  
 - me d'hon - neur, da - me d'hon - - neur, He -  
 at à vous, da - me d'hon - neur, He - las, [He - las  
 Qu'il at à vous, da - me d'hon - neur Qu'il at à vous da - me d'hon - - - -  
 - neur. Qu'il at à vous, da - me d'hon - - - - - neur, He - las

41

- las don-nez vous à son \_\_\_ cueur.  
 - - las don - nez vous à son cueur. don - nez vous à son \_\_\_ cueur.  
 (4)  
 - las don - nez vous à son cueur He - las don - nez vous à son \_\_\_ cueur.  
 He - las don - nez vous à son cueur.  
 - - neur. He - las, don - nez vous à son cueur.  
 don - nez vous a son \_\_\_ cueur, He - las don - nez vous, à son cueur.

## D'amours me plains

Supertus

D'a - mour me plains, D'a - mour me

Sexta pars

D'a - mour me plains, D'a - mour me plains et

Contratenor

D'a - mour me plains et non de vous m'a -

Quinta pars

D'a - mour me plains et

Tenor I

D'a - mour me plains.

Tenor II

D'a - mour me plains et non de

Bassus I

D'a - mour me

Bassus II

5

plains] et non de vous m'a - - my - -  
 non de vous m'a - my - - e. D'a - mour me plains et non de  
 - my - e, Que si long temps j'ay re - quis sans a -  
 non de vous m'a - - my - - e, et non de vous m'a -  
 D'a - mour me plains et non de vous m'a - my - -  
 vous m'a - my - - e, et non de vous m'a - my - - e.  
 plains. D'a - mour me plains et non de  
 D'a - - mour me plains - et non de vous m'a - my - -

9

- e. D'a - mour me plains et non de vous, m'a - my - e.  
 vous m'a - my - - e,  
 - voir. sans a - -  
 - my - - e, et non de vous m'a - my - - e,  
 - e, et non de vous m'a - my - - e, Que si long temps,  
 Que si long temps j'ay re - quis sans a - voir Que si long  
 vous m'a - my - - e, et non de vous m'a - my - -  
 - e, et non de vous m'a - my - - e, Que

13

Que si long

Que si long temps j'ay re - quis sans a - - - voir.

- voir, Que si long temps

Que si long temps, Que si

Que si long temps, [long temps]

temps, que si long temps

c. Que si long temps

si long temps, que

17

temps j'ay re - quis sans a - voir, Mais

Que si long temps j'ay re - quis sans a - voir, Mais si vo - lez, Mais si vo -

j'ay re - quis sans a - voir, Mais si

long temps j'ay re - quis sans a - voir, Mais si vo - lez, j'ay re - quis sans a - - - -

j'ay re - quis sans a - - - voir, j'ay re - quis sans a - - - voir, si long temps j'ay re - quis sans a - - - voir, Mais si

21

si vo - lez, [mais si vo - - lez] es - tre son  
- lez. Mais si vo - lez es - tre son en - ne - my - - e. [Mais  
vo - lez es - tre son en - ne - my - e Vous con - -  
mais si vo - lez es - tre son en - ne - mye. Mais si  
- voir. Mais si vo - lez, Mais si vo -  
Mais si vo - lez es - tre son en - ne - my - e. es -  
Mais si vo - lez, Mais si vo - lez

26

en - - - ne - - my - - e. Mais si vo - lez es -  
si vo - - lez] es - tre son en - ne - my - - -  
fon - drez son di - re et son sa - voir,  
vo - lez es - tre son en - ne - my - - e. es - tre son  
- lez es - tre son en - ne - my - - e. es - tre son en - ne - my - -  
- tre son en - ne - my - - e Vous con - fon - drez son  
- lez es - tre son en - ne - my - - e. es - tre son en - ne -

39

es - tre son en - ne - my - - e

Vous con - fon - drez. Vous

Vous con - fon - drez son dire

en - ne - my - - e. Vous con - fon - drez.

di-re et son sça-voir. son di - re et son sça - voir.

es - tre son en - ne - my - - e.

- my - - e. Vous con - fon - - drez.

44

con - fon - - - dez son di - re et son sça -

con - fon - drez. Vous con - fon - drez son di-re et son sça -

et son sça - voir. son dire et son sça -

Vous con - fon - drez, son di-re et son sça-voir.

drez] son di - re et son sça -

Vous con - fon - - - drez son di - re et son sça -

Vous con - fon - drez son di - re et son sça -

Vous con - fon - drez son di - re et son sça -



38

- voir, et son sça - voir, Vous sculle a - - vez

- voir, Vous sculle a - - vez ceste es - ti-me et po -

- voir, Vous sculle a - vez, Vous sculle a - - vez ceste es - ti - me et po -

- voir, Vous sculle a - vez ceste es - - ti - me et po -

- voir, Vous sculle a - - vez, Vous sculle a - - vez ceste es - time et

43

ceste es - time et po - voir, Si aul - tre - ment.

- voir, Si aul - tre - ment. si aul - tre -

- voir, Si aul - tre - ment

ceste es - time et po - voir, Si aul - tre -

- voir Si aul - tre - ment

ceste es - - - time et po - voir, ne

ceste es - - time et po - voir, Si aul - tre -

po - voir, Si aul - tre - ment ne sçay que

46

ne sçay que

- ment ne sçay que fai-re ou di - - re ne

- ment ne sçay que fai-re ou di - - re. ne sçay que fai-re ou di - -

ne sçay que fai-re ou di - - re. ne sçay que

sçay que fai-re ou di - - re. ne sçay que fai-re ou di - -

- ment ne sçay que fai-re ou di - - re. ne

fai-re ou di - - re. ne sçay que fai-re ou di - -

52.

fai-re ou di - - re. [di - - re.] Ab - bais-sez

sçay que fai-re ou di - - re. Ab-bais-sez donc

- re. Ab - bais-sez donc. Ab-bais-sez donc.

- re. Ab - bais - sez donc. Ab-bais-sez

fai - re ou di - - re. Ab-bais-sez donc.

ne sçay que fai-re ou di - - re. Ab-bais-sez donc. Ab-bais-sez

sçay que fai - - re ou di - - re. Ab-bais-sez donc. Ab-bais-sez

- re. Ab - bais-sez donc.

57

donc, Ab - bais - sez donc son ri - go - reux vo - loir,  
 Ab - bais - sez donc son ri - go - reux vo - loir, Er  
 Ab - bais - sez donc son ri - go - reux vo - loir, Er  
 donc, Ab - bais - sez donc son ri - - - go - reux vo - loir,  
 Ab - bais - sez donc son ri - go - reux vo - loir, son ri - go - reux vo - loir, Er  
 donc, Ab - bais - sez donc, Ab - bais - sez donc son ri - go - reux vo - loir,  
 donc, Ab - bais - sez donc son ri - go - reux vo - loir,  
 Ab - bais - sez donc son ri - go - reux vo - loir, Er

62

Er me don - - - - - nez.  
 me don - nez, et me don - nez le bien que je de - si - - re, le  
 me don - nez le bien que je de - si - - re.  
 Et me don - nez le bien que je de -  
 me don - nez le bien que je de - si - re, le  
 Et me don - nez le bien que je de -  
 Er me don - nez le  
 me don - nez le bien que je de -

66

le bien que je de - si - - re,  
 bien que je de - si - re, le bien que je de -  
 que je de - si - - re.  
 - si - - - - re, le bien que  
 bien que je de - si - - - re.  
 - si - - - - re. Et me don - nez,  
 bien que je de - si - re, le bien que je de -  
 - si - re, le bien que je de - si - - - - re, le

70

Et me don - nez le  
 - si - - - - re, le bien que je de - - - - si -  
 le bien que je de -  
 je de - si - - - - - re, le bien que  
 le bien que je de - - si - - - -  
 Et me don - nez : le bien que je de - si - -  
 - si - - re, Et me don - nez le bien que  
 bien que je de - si - - re, le bien que je

74

bien que je de - si - - - re. Ab - bais-sez donc, Ab -

- - re. [que je de - si - - re.] Ab - bais-sez donc,

- si - - re. Ab - bais-sez donc, Ab - bais-sez donc, Ab -

je de - si - - - re. Ab - bais - sez donc, Ab - bais-sez donc,

- - - - re. Ab - bais - sez donc, Ab - bais-sez donc,

- - - - re. Ab - bais-sez donc, Ab -

je de - si - - re. Ab - bais - sez donc, Ab - bais-sez donc,

- - - - re. Ab - bais-sez donc, Ab -

79

- bais-sez donc son ri - go - reux vo - loir. Et me don -

Ab - bais-sez donc son ri - go - reux vo - loir,

- bais-sez donc son ri - go - reux vo - loir Et me don -

Ab - - bais-sez donc, Ab - bais-sez donc son ri - go - reux vo - loir,

- bais-sez donc son ri - go - reux vo - - loir son ri - go - reux vo - loir, Et me don -

Ab - bais-sez donc son ri - go - reux vo - loir,

- bais-sez donc son ri - go - reux vo - loir, Et me don -

84

- nez. Et me don - nez le bien que je de - si - - - - -

Et me don - - - - - nez

- nez le bien que je de - si - - - - re.

Et me don - nez le bien que je de - si - -

- nez. Et me don - nez le bien que je de -

Et me don - nez le bien que

- nez le bien que je de - si - re,

88

- - - re. le bien le bien que je de - si - -

le bien que je de - si - - - re,

que je de - si - - - re,

- - - re. Et me don - nez. Et me

- si - - - - - re, le

je de - si - re, le bien que je de - si - -

le bien que je de - si - - - - - re, le bien que

92

le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re.

Et me don-nez le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re.

96

le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re.

Et me don-nez le bien que je de-si-re, le bien que je de-si-re.

(1) Orig. :

## Tant seulement ton amour je demande

Superius I  
Tant seul - - - - - le - ment ton

Superius II  
Tant seul - - - - -

Contratenor  
Tant seul - le - ment

Quinto Jans  
Tant seul - le -

Tenor I  
Tant seul - - - - -

Tenor II  
Tant seul - le - ment, tant seul - - - - - le - ment

Bassus I  
Tant seul - le - ment

Bassus II  
Tant seul - le -



5

a - mour je de - man - - - - de,  
 - - le - ment ton a - mour je de - man - -  
 ton a - mour je de - man - - - - - de,  
 - ment ton a - mour je de - man - - de, ton a - mour je de -  
 - le - ment ton a - mour je de -  
 ton a - mour je de - man - - de,  
 ton a - mour je de - man - - de, ton a - mour je de -  
 - ment ton a - mour je de - man - - de, (ton a - mour je de -

9

Te sup - - - pli - ant que ta beaul -  
 - - - de, Te sup - - - pli - ant  
 Te sup - pli - ant. Te sup - pli - ant  
 - man - - de. Te sup - pli - ant que ta beaul - té com - man - - - -  
 - man - - de, Te sup - pli - ant que ta beaul - té com -  
 Te sup - pli - ant, te sup - - - pli - ant  
 - man - - de, Te sup - pli - ant. Te sup - pli - ant  
 - man - - de,) Te sup - pli - ant que ta beaul -

13

- té com - man - - de Au cuer de  
 que ta beaul - té com - man - - de  
 que ta beaul - té com - man - - de  
 - - - - de (1) Au cuer de  
 man - - - - de Au cuer de  
 que ta beaul - té com - man - - - - de Au  
 que ta beaul - té com - man - - de. Au cuer de  
 - té com - man - - de Au cuer de moy.

17

moi, Au cuer de  
 Au cuer de moy comme à ton scr - - - - -  
 Au cuer de moy comme à ton ser - - - - -  
 moy, au cuer de moy comme à ton ser - vi - teur,  
 moy - - - - - comme à ton ser - - - - - vi - teur,  
 cuer de moy comme à ton ser - - - - -  
 moy comme à ton ser - vi - teur, ton ser - - - - -  
 au cuer de moy comme à ton ser - - - - -

(1) Original : *fé naturel*

21

moy ——— comme à ton ser- vi- teur. Quoy  
 - - - vi- teur. Quoy que ja- mais —  
 - - - - - vi- teur. Quoy que ja- mais,  
 Quoy que ja- mais. [quoy que ja- - mais,] quoy  
 comme à ton ser- vi- teur. Quoy  
 - vi- - teur. Quoy que ja- mais  
 - - - - - vi- teur, comme à ton ser- vi- teur. Quoy  
 - vi- - teur. [comme à ton ser- vi- teur.] Quoy que ja- mais

25

que ja- mais il ne de- ser- vit heur. ———  
 ——— il ne de- ser- vit heur il ne ———  
 quoy que ja- mais il ne de- ser- vit heur  
 que ja- mais il  
 que ja- mais il ne de-  
 il ne de- ser- vit heur ———  
 que ja- mais il ne  
 il ne de- ser- vit heur. —

29

il ne de-ser-vit heur, Pour ob-te-nir  
 de-ser-vit heur, Pour ob-te-nir  
 Pour ob-te-nir ces-te  
 ne de-ser-vit heur Pour ob-te-  
 ser-vit heur, Pour ob-te-nir  
 Pour ob-te-nir ces-  
 de-ser-vit heur, Pour ob-te-  
 Pour ob-te-nir ces-

34

-nir, pour ob-te-nir ces-te gra-ce si gran-de ces-  
 ces-te gra-ce si gran-de, Pour ob-te-nir ces-te gra-ce  
 gra-ce si gran-de ces-te gra-  
 nir ces-te gra-ce si gran-de,  
 ces-te gra-ce si gran-de,  
 te gra-ce si gran-de, ces-te gra-ce si gran-  
 nir ces-te gra-ce si gran-de, ces-  
 -te gra-ce si gran-de, [ces-te gra-ce si

37

- te gra - ce si gran - de, Quoy que ja - mais il  
 si gran - de, Quoy que ja - mais  
 - ce si gran - - - de, Quoy que ja - mais  
 Quoy que ja - mais il ne de -  
 ces - te gra - ce si gran - - de, Quoy que ja - mais  
 - de, Quoy que ja - mais, Quoy que ja - mais il  
 - te gra - ce si gran - - de, Quoy que ja - mais  
 gran - de,] Quoy que ja - mais il

41

ne de - ser - vit heur, il ne de -  
 il ne de - ser - vit heur, [il ne de - ser -  
 il ne de - ser - vit  
 ser - vit heur,  
 il ne de - ser - - vit  
 ne de - ser - vit heur,  
 il ne de -  
 ne de - ser - vit heur,.

45

ser - vit heur, Pour ob - te - nir, pour  
- - - - vit heur,] Pour ob - te - nir ces - te gra - ce si  
heur, Pour ob - te - nir ces -  
Pour ob - te - nir ces - te gra - ce si  
heur, Pour ob - te - nir  
Pour ob - te - nir ces - te gra - ce si  
ser - vit heur, Pour ob - te - nir  
Pour ob - te - nir ces - te gra - ce si

49

ob - te - nir ces - te gra - ce si gran - de, ces - te gra - ce si  
gran - de Pour ob - te - nir ces - te gra - ce si gran - de  
- te gra - ce si gran - de  
gran - de ces - te gra - ce si gran -  
ces - te gra - ce si gran - de, ces - te gra - ce si  
gran - de, ces - te gra - ce si gran - de, si  
ces - te gra - ce si gran - de, ces - te gra - ce si  
gran - de. ces - te gra - ce si gran - de

53

gran - de Tant seu - le - ment ton a - mour  
 Tant seu - le - ment  
 de Tant seul - le - ment  
 gran - de. Tant seul - le - ment  
 gran - de. Tant seul - le - ment  
 gran - de. Tant seul - le - ment  
 Tant seul - le - ment

57

ment ton a - mour je de-man - de.  
 je de-man - de. ton  
 ton a - mour je de - man - de. Tant  
 ton a - mour je de-man - de.  
 ment ton a - mour je de - man - de.  
 ton a - mour je de - man - de. Tant  
 ton a - mour je de - man - de, ton a - mour je de - man - de.  
 ton a - mour je de - man - de, ton a - mour je de - man - de.

61

- de, ton a - mour je de - - man -  
a - mour je de - man - - - - - de, ton a - mour je de -  
seul - - - - - le - ment ton  
- de Tant seul - - - - - le -  
- - - - - de, de - man - de. Tant seul - - - - - le -  
seul - - - - - le - ment ton  
- de. Tant seul - le - ment.

- de. Tant seul - le - ment

64

- de.  
- man - de. [ton a - mour je de - - man - - de.]  
a - mour je de - man - - - - - de.  
- ment ton a - mour je de - man - - de.  
- ment ton a - mour je de - man - de.  
a - mour je de - man - de, ton a - mour je de - man - - - - - de.  
Tant seul - le - ment ton a - mour je de - man - - de.  
ton a - mour je de - man - - - - - de.