

In the midst of a collection of anonymous vocal trios copied by a French scribe probably at Florence between 1510 and 1515¹, stands this extraordinary descriptive chanson. Most of its neighbouring songs were rustic strophes or *virelais* composed by Jean Mouton, Antoine de Févin and other singer-composers, mostly active at the court of King Louis XII; they present simple, popular melodies in the Tenor part, their phrases separated by rests; their Tenor parts were surrounded by two imitative, contrapuntal voices which precede or follow the same initial motives, extending them and varying them with melismas.² Some of these songs reappear at Venice in 1520 in a collection probably edited by the young Adrian Willaert and printed by Andrea Antico; there again this piece stands out dramatically from its conventional companions in its greater length and extraordinary rhythm.³ *Or sus* begins like these other songs with a standard four-line refrain formed of two four-bar phrases: *do do do ré fa mi ré do* and *mi sol sol la la sol fa mi*: both are led by the middle tenor part with imitations in the surrounding parts. But after a varied reprise of these phrases, the second, modified by fragmentation, invites us (with the same invocation as in his later Battle-song: “*Escoutez...*”) to listen to the lark’s song. We then hear a novel contrapuntal ornithological conversation, composed of brief motives repeated or exchanged in hocket, with staggered cross rhythms and syncopation. The three voices spurt their stream of onomatopoeic words over an obsessive alternation of d minor and F major chords. Such brief motives had been exploited in some thirteenth and fourteenth century descriptive songs, particularly *chasses* and *virelais*, but in a much more limited way.⁴ In fact one *virelai* copied in several manuscripts during the second half of the fourteenth century has the same opening refrain text, followed by short ornithological imitations, including some of the common musical motives.⁵ But the Florentine manuscript’s Lark-song remains unique in its contemporary context of standard *chansons rustiques*; it is the only song of its time to begin with a reiteration in all voices of the first two syllables and is the only one to repeat many lines, hemistichs, words or even fragments of words and nonsense syllables: *madame jolyette ... il est... estou-, estou- estoutes ... petite ... il est jour ... que te dit dieu ... lir ... ho, ho ... qu’il est lait ... morir*. Never before, even in old notated hockets, motets, realistic *virelais*, street cries, *chasses* or carnival songs, had there been such a degree of reiteration and fragmentation of text, such frequent repetition of notes of the same pitch or such dazzling syncopation and cross rhythm. Such extraordinary experiment and innovation must surely have been the work of an assured young composer: could this anonymous master have been any other than the young Janequin, whose first

1 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 117 no. 8

2 The searching article of L.F. Bernstein: ‘A Florentine chansonnier of the early sixteenth century: Florence, Biblioteca Magliabechi XIX 117’ in *Early Music History* 6 (Cambridge, 1990, 1-92) suggests that *Or sus* was copied by a French scribe during the second decade of the sixteenth century as the eighth piece in a group of eleven anonymous songs, four of which – *Hélas j’en suis marry*, *Chescun mauditses jaloux*, *Je lelevray puisqu’ il me bat* and *On amal dit de mon amy* – were attributed in other contemporary song-books to Antoine de Févin, the favourite song-composer of King Louis XII (1480-1514); the ninth song in the manuscript – *Mais que ce fust le plaisir d’elle* – was ascribed in one manuscript to Jean Mouton. Later in the same collection, we find among a group of four-voice pieces by Mouton, Févin, Prioris and Richafort, a rustic quartet – *Nous bergers et nous bergeres* – which in another manuscript (Copenhagen, Kongelige Bibliotek 18482^o) copied around 1525 in Lyons, was curiously attributed to “Tomas Janequin”.

3 RISM 1520^o *Chansons a troys* (A. Antico & L.A. Giunta, Venice, 15 Oct. 1520). The surviving Superius and Bassus part-books’ contents are described in F. Dobbins, “Andrea Antico’s Chansons and the Diffusion of French Song in the Second Decade of the Sixteenth Century”, *La, la, la Maître Pierre, Mélanges de Musicologie en hommage à Henri Vanhulst*, eds. V. Dufour & C. Ballman, Turnhout, Brepols, 2010, 127-157. The same trio with few variants was later copied at Lyons around 1525 in the choir-book Copenhagen Ms 1848 no. 269 and around the same time in Spain in the early sixteenth century choir-book, Barcelona, Biblioteca Central Ms 454 fols. 155v-157 with slightly corrupted text – *Or sus vus dromes trop madama Joliette*. Antico’s edition was copied in Switzerland in Aegidius Tschudi’s *Liederbuch* (St. Gallen, Stiftbibliothek, Ms. 463 no. 38) to illustrate Heinrich Glarean’s fifth or Dorian mode.

4 The falling third motive in iambic rhythm imitating the call of the cuckoo had been used in songs since the Reading rote, *Sumer is icumen in* (c.1250) and Oswald von Wolkenstein’s *Der Mai* (c. 1420). Other bird motifs are found in the anonymous *chasses* (hunt-songs) *Se je chant* and *Talent m’est pris*, as in the *virelais* *En ce gracieux temps joly* of Jacob Selesses and *Par maintes foys* of Jean Vaillant, who also imitates the nightingale’s warbling with “*tue, tue*”, “*oci, oci*” and “*fideli, fideli*” and the lark’s “*lire lire, liron*”, “*que te dit Dieu*” and *il est jour*. *Or sus* shows the same hocketing, divided F major chords and repeated notes as the more recent grasshopper’s song, *El grillo buon e buon cantore, a frottola* ascribed to Josquino d’Ascanio in Ottaviano Petrucci’s *Frottole. Libro terzo* (Venice, 1505^o), no. 60.

5 Ivrea: Biblioteca Capitolare 115, fol. 14v-15; London: British Library, Additional 29987, fol. 76v-77; Padua: Biblioteca Universitaria 658, fol. 2; Paris: Bibliothèque Nationale, Ms. italien 568, fol. 122v-124, Ms. nouv. acq. français 6771 (Reina Codex), fol. 78v-79; Copenhagen: Det kongelige Bibliotek, fragment 17a, nos. 2400-2403, fol. av-bv; Ghent: Rijksarchief, Varia D.3360, fol. 1. Facsimile of Ivrea version in *Les monuments de l’Ars nova*, edited G. de Van, Paris, 1938, no. 4; score in *French Secular Music of the Late Fourteenth Century* (ed. by W. Apel, Cambridge, Medieval Academy of America, 1950, no. 70) and *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXI (ed. G.K. Greene, Monaco, 1987, no. 48). Music and text of Paris Ms. 568 are in *French Secular Compositions of the Fourteenth Century* (ed. W. Apel & S. N. Rosenberg, *Corpus Mensuralis Musicae* 53/III, Rome, 1972, p. 42). See also: M.M. Hassleman and R. Strohm, ‘The Ars nova fragments of Gent’, *Tijdschrift vande Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXIV (1984), p. 114.

publisher, Pierre Attaignant announced in 1528 him as the master-composer of a four-voice version, which simply squeezed an Alto part between the trio's already close-knit Superius and Tenor parts.

In a probing study of the trio, Pieter Christoffersen⁶ compares the trio with the subsequent quartet version and with the fourteenth century *virelai*.⁷ The highest of the three voices of the old *virelai* has a poem which begins very like that of the sixteenth century song; but it does not include the long vituperative critique of the cuckoo (which Janequin may have added himself). It remains a love-song with four distinct strophes in rounded fixed form:

1. *Or sus, vous dormes trop, / Madame joliette. / Il est jour, levez sus, / Escoutes aloete. / Que dit dieu (x 4)? / Que te dit dieu (x2)? / Il est jour (x 3), jour est, si est. / Il est jour (x 2), jour est, Il est jour (x 3), jour est, si est. Dame sur toutes en biauté souverayne, Pour vous, jolis et guay, vuel metre payne, Ou gentil moys de may, suy et seray, Et i vuil metre paine.*
2. *Or tost, naqueres, cornemuses, sonnez. Lire (x 3), liliron (x 2), lire. Tititon (x4). Compaignon est alon. Etdansonsliement. Tititon (x13). C'est pour vous, dame, A cui Dieu croisse honour.*
3. *Si vous suppli qu'avec nous jouer, venes. Lire (x 3), liliron (x 2), lire.*
4. *Car je vis en espoir / D'avoir joye parfayte. / Chantes melle et maulvis / Avec la cardonnete. / Chireli (x 3) / Fait-il chaut (x 5), fait. / Robin dort. (x 2) / Il est mort. Endormi est. / Or danson seurement, / Coqu, coquin, à son depis. / Cha du lait (x 2), orsus. / De vous que j'aim surtoute creature humaine / Ay fait cest virelay. / Dame, ressonnetz l'ay, / Car en cuer vray vousses d'amour certaine.*

(The fourth strophe (*tierce*) is then sung again to the music of the first).

Janequin's poem takes from the old *virelai* only the first four text lines and from the ensuing bird-song imitations the onomatopoeias "Il est jour", "Que dit dieu", "Que te dit dieu", "Lire" and "Coqu". Even here he introduces more textual repetition in reiterating the first two words of the first line, the whole of the second line, the first two words of the third line, the first two syllables of the fourth and the entire fourth line. The addition of words in the lower voices of the later trio also entails further repetitions in each verse line through imitation. In addition, Janequin again shows a novel fragmentation of words, at the start of the fourth line: "Escou-, Escoutez." He also abandons the overall *virelai* structure, replacing the last two lines of the first strophe, the middle strophes (*couplets*), the third strophe and the reprise of the first (refrain) strophe with a vast extension of the lark's onomatopoeic utterances.

Janequin's music owes little to the earlier three-voice *virelai* in rhythm, melody, harmony or counterpoint, except perhaps for the repeated three-quaver rising motif of "Il est jour" (bars 29-36), the falling four-quaver motif of "Que te dit dieu" (bars 35-43) and, of course, the usual falling minor third trochaic motif of the cuckoo ("Cocu"). These bird-song figures, already found in other realistic polyphonic *virelais* of the fourteenth century, had become commonplace in popular song and in its polyphonic imitations of the fifteenth and sixteenth centuries. Janequin's opening melody (*do-do-do-re-fa-mi-re-do*) which is repeated with an up beat start for the third line of verse ("Il est, il est jour, levez-vous") is found in other popular songs of the early sixteenth century that have nothing to do with birds; one example is found in a four-voice Italian *villota* composed a little later by Sebastano Festa – *L'ultimo di di Maggio* published in Venice in 1526.⁸ The melodic outline used for the second and fourth lines of the poem (outline = *mi-sol-fa-mi-fa-re-do*) and slightly varied for the last line is also conventional and familiar through contemporary popular song. Janequin's originality stems not from his melodic invention, but from his extraordinary rhythmic and contrapuntal treatment of the bird-song motives. The multiple reiteration of the three-quaver ostinato figure *re-mi fa* for "Il est jour" which persists for nine breve measures, crossing the binary tactus with shifting syncopations, represents an amazing novel effect. So too the minimalist oscillation of F major and D minor chords which accompanies the repetitions of the four-note motif *fa-fa-fa-re* through bars 42 to 46 and bars 68 to 73 or the persistence of nine measures of F major chords through bars 73 to 82, enlivened by rhythmic counterpoint.

Thus from the start of his compositional career in Bordeaux Janequin shows a new concept of harmonic rhythm in which he suspends the normal melodic progression in favour of a reiterative rhythmic counterpoint based on a

⁶ P. W. Christoffersen, 'Or sus vous dormez trop. The singing of the Lark in French Chansons of the Early Sixteenth Century', *Festschrift Henrik Glahn*, ed. M. Müller (Copenhagen, 1979, pp. 35-67). This article includes scores of trio and quartet versions together with details of variants between the trio's four contemporary sources.

⁷ Christoffersen questioned Janequin's authorship of the new trio. But as Daniel Heartz suggested (in 'Les goûts réunis', *Chanson and Madrigal 1480-1530*, ed. J. Haar, Cambridge, Mass., 1964, p. 112), it is difficult to imagine another "master of 1520" capable of such unique invention.

⁸ *Canzoni, frottole et capitoli diversi eccellentissimi musici* (G. Pasoti & V. Dorico, Rome, 1526), fols. 30v-31.

verbally generated motives. This writing owes something to the briefer motivic repetition found in onomatopoeic or descriptive polyphony of fourteenth century *virelais*, *chasses* or *motets*; but Janequin's exploitation of motives is much more developed with verbal fragmentation, syncopation and interactive imitation between different voices; this gives his song a new dynamic and impact quite extraordinary at the time of its appearance in the early sixteenth century. He was to turn to such passages in many of his later descriptive songs, but also, in reduced form, in certain narrative song.

The four-voice version of the Lark printed in Paris with ascription to 'Janequin' (or 'Jennequin') by Pierre Attaignant (together with the three other descriptive songs of birds, war and hunt) in 1529 and again in 1537,⁹ reproduces the 102 bars of the Lark trio squeezing an added alto ("Contratenor") part between the already close Superius and Tenor parts. This added voice, excluded from the initial fugue, begins in the very first bar with the poem's second line, set to a new countermelody that enters above the Superius. Thereafter the new alto continues to cross with the Superius or Tenor voices and follows its own rather independent course, although it joins in the second line's imitative motive. The new part is subsequently effective in rhythmically animating the birds' interjections with new motives and introduces much new text, which we must presume to have been supplied by the composer: thus in between bars 34 & 36 it adds a diminutive motive alternating the notes *la* and *sol* to the new onomatopoeia "*ty fere lire ly ty*" and between 50 and 57 introduces another motive with the same words, adding "*pitire lire fere li rely tity, pity*"; then in bar 64 other motifs appear with the new words "*Pin chore lire chin chin*" and in bar 66 a diminutive parody of the liturgical plainchant "*Te rogamus audi nos*" with the sequel "*sainte teste Dieu*" and then at bar 74: "*Il est temps d'aller boyre*". These words and the accompanying motifs are identical with those found in bars 75 to 81 of his *Chant des Oiseaux*. This cross quotation is followed in bars 77-8 by a new motif of twelve repeated *f* s set to the words "*fa ri la riron fan, fa ri la riron fan*," which were also used in the Birds' Song at bars 28 to 32. These words return in bars 83-84 after, at bars 78-82, three more repeated *f* s sung to the words "*Or oyez*", evoking the opening exordium of *La guerre*, as well as the invocation *Escoutez* from bars 16 to 20 of the Lark's Trio. Finally between bars 85 and the end the alto inserts a whole new set of figures and text, criticizing the cuckoo: *On vous fait assavoir de par les oyseaulx Que courez pour veoir Par mons et vaulx, Le traistre coqu teigneux, tondu, morveux, bossu, boiteux, tortu, rongneux, testu, brigueux, batu, Que l'on condamne a mourir*. In this onomatopoeic section the three original voices are sometimes rearranged or modified rhythmically to achieve more rapid declamation, with more diminutive semiquavers, more triplets (in the Tenor of bars 72 to 78 and 83 to 84) and some changed notes (Tenor bars 70-90 Superius (89-94) and Bassus (30-31)).

When the Lark song was reprinted at Lyons around 1540,¹⁰ along with the three other descriptive pieces and seventeen more songs from Attaignant's eighth book, we find another and quite different added Alto part. In some ways this part improves on the one found in Attaignant's two publications, being integrated with the other voices in the opening fugue with the first text line and imitative motive, having less part crossing and including no new text. This new part is reproduced along with Attaignant's score provided in an extended article on 'The Singing of the Lark in French chansons of the Early Sixteenth Century' by Peter Christoffersen,⁶ who suggested that it might have been composed by Moderne's musical editor of the time which might have been either Francesco de Layolle or Pierre de Villiers. However subsequent editions of the Lark Quartet printed in Venice and Paris¹¹ revert to Attaignant's added Contratenor; and none challenge the authorship of Janequin. Claude Le Jeune reworked the song for five voices adding a new second section in his *Printemps* (1603).¹²

⁹ *Chansons de maistre C. Janequin nouvellement et correctement imprimeez* (P. Attaignant, Paris n.d. c. 1528) no. 4 and *Les chansons de La guerre, La chasse, Le chant des oyseaux, Lalouette, Le rossignol Composees par maistre clement Jennequin* (P. Attaignant, Paris, mai 1537), no. 4.

¹⁰ In *Le Difficile des Chansons. Premier livre contenant xxii Chansons nouvelles a quatre partie en quatre livres de la facture & composition de maistre Clement Jennequin. Imprimees nouvellement a Lyon* (Jaques Moderne, n.d.).

¹¹ 1545, *Clément Janequin ... Libro primo* (A. Gardane, Venezia 1545) [including *La Bataille, l'Alouette, les Cris de Paris, le Chant des oiseaux, le Rossignol*] no. 2; reprinted in *Le premier livre de Clement Jannequin a quatre voix* (H. Scotto, Venice, 1550), no. 2, *Cinquiesme livre du Recueil, contenant quatre excellentes chansons anciennes. Intitulées Le chant des oyseaux, Le chant de l'Alouette, Le chant du Rossignol, La guerre... Le tout à quatre parties, en quatre volumes De la composition de M. Clement Janequin, excellent Musicien* (Nicolas Du Chemin, Paris, 1551) no. 2, *Second livre des inventions musicales de M. Clement Janequin. Contenant le chant des Oyseaux, Le chant de l'Alouette, Le chant du Rossignol, La prise de Boulogne, la réduction de Boulogne, la meusnière de Vernon... le tout à quatre parties nouvellement reveu* (Nicolas Du Chemin, Paris, 25 d'Aoust 1555) no. 2, *Verger de musique contenant partie des plus excellents labours de M.C. Janequina 4 & 5 parties* (A. Le Roy & R. Ballard, 1559) no. 3.

¹² The accompanying score was set and edited by Marie-Eve Piché (étudiante UDM) from a manuscript prepared by Frank Dobbins based on the choir-book Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 117 no. 8 (c. 1515).

The present text is adapted from the commentary on this song to be published in Frank Dobbins, *Clément Janequin – Documenary Biography and Complete Works* (forthcoming).

Orsus, orsus, vous dormez trop (L'alouette)

See score above

Bar|Rhyme|Music|Cadence(Capitals show major mode)

<i>Or sus, or sus, vous dormez trop,</i>	1 a A	F	Wake up, wake up, you sleep too much,
<i>Madame joliette.</i>	4 b B	F	My lady [sweet and] pretty.
<i>Il est, il est jour, levez-vous,</i>	13 c A	D	It is, it is day, [so] get up,
<i>Escou-, escoutez l'alouette (x 3).</i>	16 b C	F	Listen, listen to the [little] lark (x 3).
<i>"Petite (x3), il est jour (x7), jour (x3).</i>	29 d D	C	"Pettyte, it is day (x7), day (x 3),
<i>Que dit dieu, (x 4) Que te dit dieu. (x2)?</i>	31 e E	Cd	What says god (x4)? What's he tell you?(x 2)
<i>Petite (x 6), il est jour (x9).</i>	42 d F	CC	"Pettyte (x 6), it is day (x 9)
<i>Lire (x 11), liron.</i>	48 f G	Bb	Lyre (x 11), read on.
<i>Que dit dieu (x3) ?</i>	54 e E'	C	What says god?
<i>Qu'on tue ce faulx villain, jaloux, cornu,</i>	57 g H	F	Let us kill off this false villain, jealous, horny,
<i>Tout malheureux,</i>	60 h I	C	So miserable,
<i>Tout malautru,</i>	63 i I	C	So bad to others,
<i>Tout farcineux,</i>	64 h I	C	Spotty, scurvy
<i>Toutes perdu (in 1520⁶ Bass only)</i>	64 i I	C	So appalled.
<i>Il ne vault mye les brayes d'un pendu.</i>	65 g J	F	He is not worth the breeches of a hangedman.
<i>Cocu (x 23). Tuez (x 4).</i>	68 g KL	F	Cuckoo(x 23). Kill him(x 2).
<i>Qu'il soit lié, bané, serré, troussé, incontinent, pendu. [Qu'il soit batu, qu'il soit lyé, qu'il soit huché, dechiqueté, qu'il soit hasté, in 1520⁶]</i>	70 g MN	FC	Let him be tied up, banished, squeezed, trussed, incontinent, hanged. [Let him be beat'n, let him be tied, let him be whooped, cut into shreds, let him be roasted, in 1520 ⁶]
<i>Qu'il soit pendu, qu'il soit bruslé, ce malautru.</i>	70 g OP	DC	Let him be hanged, let him be burned, this thief of others.
<i>[Ho, ho,] Qu'il est lait, fydeli (x 4).</i>	74 j QR	FF	[Ho, ho,] Ho wu glyhe, fidelly (x 4)
<i>Tuez (x 4) ce faulx vilain cornu, cocu.</i>	80 g MN	F C	Kill him (x 4), the false villain.
<i>Chemy,(x7) piny, ny, ny, seny (x3) ;</i>	85 j ST	CC	Shirty(x 7), finny, ninny, sinny (x 3);
<i>Ou aultrement qu'il souffre,</i>	85 k U	C	Or otherwise let him suffer
<i>Que sa femme ons'offre de la baiser,</i>	87 l V	C	That his wife beoffered up for smacking,
<i>De la baiser, de l'embrasser,</i>	89 l W	C	For a smooching, for a kissing,
<i>De l'acoller, sans dérober.</i>	91 l X	C	For a necking, without defrocking.
<i>Que chacun pregne son plaisir,</i>	92 m Y	C	Let each take his pleasure with her,
<i>Ou aultrement t'en va mourir.</i>	93 m Z	F	Or otherwise go off and die.

This table gives the French text found in the earliest source with metrically matched English translation. Between these are placed are letters showing loose assonant rhyme, musical phrases and their closing cadential pitches.

La qualité extraordinaire des chansons de Clément Janequin (c. 1485-1558) qui fut clerc du prélat humaniste Lancelot de Fau à Bordeaux, puis « compositeur du roi (François Premier) », réside dans sa recherche d'éléments techniques innovants pour marier la musique et la poésie à tous les stades de sa carrière. Dans le Bordelais entre 1510 et 1520, le jeune musicien découvre de nouvelles possibilités rythmiques d'expression avec un contrepoint de motifs brefs, doté de répétitions et de syncopes inouïes chez les compositeurs précédents¹³. Ni Loyset Compère, ni Josquin des Prez¹⁴, ni Antoine de Févin n'ont conçu des effets sonores comparables à ceux que l'on trouve dans une pièce anonyme à trois voix qui commence avec l'exorde: « *Or sus, or sus, vous dormez trop* » copiée dans un chansonnier florentin vers 1515¹⁵. Ce chant de l'alouette se présente à côté des chansons rustiques ou courtoises composées au début du seizième siècle par les chanteurs-compositeurs du roi Louis XII et de la reine, Anne de Bretagne, notamment Antoine de Févin et Jean Mouton. Mais cette pièce contraste avec ses voisines de façon remarquable. Les trios vocaux de Févin et de Mouton présentent des virelais ou des strophes en langage populaire avec un air simple chanté à la voix de Tenor, entouré de deux autres voix contrapuntiques qui anticipent la mélodie avec des pré-imitations et l'étendent avec des extensions mélismatiques. *Or sus* débute d'une manière similaire, avec un refrain conventionnel, chanté en deux phrases de métrique régulières qui se répondent: (Tenor) *Or-/sus or/sus vo'-/ dor-mez/ trop-> Ma/da-me jo-li-/et---/te =do-do do/ré-fa-/mi-ré-/do-> mi sol--- sol/ fa-re-sol-fa-mi*. Or, après une reprise variée de ces deux phrases exordiales, explose une conversation ornithologique en contrepoint, composée de brefs motifs répétés ou hoquetés sur des paroles onomatopéiques ou apométriques, au-dessus d'une harmonie obsessive ou statique. Ce genre de motif onomatopéique avait déjà été utilisé par les compositeurs de motets, chasses et *virelais* polyphoniques descriptifs ou imitatifs du quatorzième siècle¹⁶. En effet, une très vieille chanson d'amour mise en musique à trois voix avait déjà exploité d'une manière plus restreinte les mêmes motifs de gazouillement et tirelire du chant de l'alouette; elle se trouve dans plusieurs manuscrits copiés entre 1350 et 1400, dans un virelai anonyme qui commence avec le même refrain¹⁷. De cette vieille imitation du chant de l'oiseau Janequin reprend le quatrain initial et certaines onomatopées qui le suivent, comme "Il est jour", "Que dit dieu", "Que te dit dieu", "Lire" et "Coqu", parfois avec les mêmes formules rythmiques similaires. Il est vraisemblable que Janequin connaissait sous une formulation quelconque ce vieux virelai alors démodé; mais il va beaucoup plus loin dans le prolongement des sections imitatives et se montre novateur dans l'ajout et l'exploitation de nouveaux motifs brefs et répétés sans mètre régulier; il développe ces motifs avec une fragmentation verbale, une syncope rythmique et une imitation interactive et contrapuntique sur une harmonie statique et peu variée alors

13 Dans sa *Concorde des deux langages* composée vers 1510, Jean Lemaire de Belges offre les indices d'un vocabulaire musical pour un cantique ornithologique qui surpasse la symphonie humaine de ses collègues musiciens admirés - Ockeghem, Compère, Josquin et Agricola: 'Et là seant [au Temple de Vénus], les oyseaulx entonnerent Ung doulx cantique, entrebris d'accordz Philomena moduloit ses recordz, Contratenor à Progne, l'arondelle. Par ung doulx bruit, accordant sons discordz, Merles, mauvis, de plus belle en plus belle, Serains, tarins, faisans proportions, Murmurent par tenson non rebelle. Chardonneretz, en diminution, Lynottes, jays, trestous à qui mieulx mieulx firent ouyr leurs jubilations. Leurs poingz d'orgues volerent aux haulx cieulx, Leurs versetz, ditz alternativement.'

14 Excepté peut-être les hoquets de la frottola *El grillo*, composée par le même « Jusquino d'Ascanio ».

15 Florence, Biblioteca Nazionale, Ms Magliabechi XIX 117, fols. 8v-10. L'article probant de L.F. Bernstein: 'A Florentine chansonnier of the early sixteenth century' dans *Early Music History* 6 (Cambridge, 1990, 1-92) montre que ce virelai a été copié par un scribe français pendant la deuxième décennie du seizième siècle; la pièce est la huitième d'un groupe de onze chansons rustiques anonymes, dont quatre redevables à Antoine de Févin, le compositeur favori du roi Louis XII, et une à Jean Mouton, musicien d'Anne de Bretagne. Le chansonnier, qui ne nomme pas les compositeurs, pourrait inclure d'autres pièces de Janequin: entre autres, le quatuor rustique – *Noz bergers et noz bergeres* – qui, dans un manuscrit copié un peu plus tard à Lyon (Copenhague, Det kongelige Bibliotek 1848 2°) est attribué curieusement à "Tomas Jannequin". Une description et une transcription de cette chanson sont présentées dans l'étude remarquable de P.W. Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century* (3 vol., Copenhague, 1994), I, pp. 203-207, II, pp. 162-3.

16 Janequin ne partage pas les motifs parfois onomatopéiques du contrepoint de la fricassée polytextuelle *On parole/A Paris/Frese nouvelle*, motet anonyme copié au treizième siècle dans le Codex Montpellier. Par contre, comme tout le monde, il exploite les tierces mineures descendantes en rythme iambique qui se trouvaient vers 1250 dans la ronde de Reading, *Sumer is icumen in* (c. 1250), ainsi que dans le *Lied* d'Oswald von Wolkenstein, *Der Mai* (c. 1420). D'autres motifs ornithologiques sont aussi notés en musique dans les chasses anonymes *Se je chant et Talent m'est pris*, ou dans les virelais *En ce gracieux temps joly* de Jacob Selesses et *Par maintes foys* de Jean Vaillant, qui imite les gazouillements du rossignol "tue, tue", "oci, oci", "fideli, fideli" et de l'alouette "lire lire, liron". Connaissait-il *El grillo buon e buon cantore*, frottola de Josquin qui hoquette en manière similaire sur des accords répétés de Fa ?

17 Ivrea, Biblioteca Capitolare 115, fol. 14v-15; London, British Library, Additional 29987, fol. 76v-77; Padua, Biblioteca Universitaria 658, fol. 2; Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568, fol. 122v-124 & fonds nouv. acq. français 6771 (Reina Codex), fol. 78v-79. Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, fragment 17a, nos. 2400-2403, fol. av-bv; Gand, Rijksarchief, Varia D.3360, fol. 1. La version copiée dans le Codex Ivrea est éditée par G. Greene dans *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXI (Monaco, 1987), no. 48.

inouïe. Cette polyphonie de répétitions, rythmes animés et hoquetés s'intégrant dans un jeu sonore et humoristique destiné à l'imitation musicale des sons de la nature confère à sa chanson un dynamisme extraordinaire dont l'impact est remarquable à l'époque. La réitération multiple des brefs motifs rythmiques en ostinato sur une harmonie stable avec un intérêt mélodique minimal dérivé des accords simples, statiques ou juxtaposés, constitue en effet un nouveau langage musical. Plus tard, le jeune compositeur moderniste développera cette langue dans sa version à quatre voix de ce *Chant de l'Alouette*, mais aussi dans toutes ses chansons descriptives et dans certaines de ses chansons narratives.¹⁸ Une analyse détaillée des techniques musicales du premier trio, remarquable, de Janequin pourrait montrer le caractère novateur de cette musique minimaliste (n'en déplaise à Steve Reich). Mais contentons-nous ici de présenter une nouvelle édition de la chanson telle qu'elle est représentée dans sa première parution¹⁹ (voir partition ci-dessous)

L'Alouette de Janequin à 4 voix

Je voudrais, par contre, considérer en quelque détail la révision du trio de l'*Alouette* en quatuor, parce qu'elle illustre comment Janequin a développé son langage verbal et musical entre 1515 et 1528 ; et comment il va exploiter, dans ce genre de fricassée onomatopéique, ce mélange de sens, non-sens et double-entendre avec un contrepoint rythmique. Il est clair que très tôt, la réputation internationale du compositeur a reposé sur ses chansons onomatopéiques. Le troisième recueil de musique polyphonique publié par Pierre Attaingnant à Paris en 1528 est consacré exclusivement à Janequin et, exceptionnellement, porte son nom sur la page de titre: *Chansons de maistre Clement Janequin, Nouvellement et correctement imprimeez*. Ce livre comporte quatre longues chansons descriptives et onomatopéiques – *Le Chant des oiseaux, La Guerre, La Chasse et L'Alouette*¹⁹. Ce dernier quatuor reprend, en ajoutant une voix d'alto, le trio copié au moins douze ans plus tôt dans le manuscrit de Florence et imprimé depuis dans un livre à Venise. Puis que les voix Superius et Tenor du trio étaient déjà très serrées, il n'y avait pas assez de place pour insérer une voix intermédiaire²⁰. Ce nouveau Contratenor doit dessiner des méandres, en croisant souvent avec le Superius et donc en obscurcissant sa mélodie, ou passer au-dessous du Tenor. De plus, au début, cette voix ne participe pas dans la *fuga* du premier motif, mais entre directement sur le deuxième vers, avec un contresujet descendant (*do-do-si la- sol-* etc). Ensuite, la voix suit son propre chemin, en étant plus rapide que les autres parties et en ne participant que rarement aux entrées imitatives. Pourtant, dans la conversation ornithologique, elle trouve une meilleure place, grâce à l'ajout de diminutions en doubles croches qui animent et rehaussent les effets du contrepoint imitatif. Janequin recompose les mesures 60 à 94, en modifiant les réitérations des deux notes du «*cucu*» du Tenor (*do* en noir et *la* en minime) en triolets et en accélérant la déclamation par des diminutions répétées au Superius et au Contratenor.

18 “The multiple reiteration of the three-quaver ostinato figure *re-mi fa* for “Il est jour” which persists for nine breve measures, crossing the binary *tactus* with shifting syncopations, represents a novel effect. So too the minimalist oscillation of F major and D minor chords which accompanies the repetitions of the four-note motif *fa-fa-fa-re* through bars 42 to 46 and bars 68 to 73 or the persistence of nine measures of F major chords through bars 73 to 82 enlivened by rhythmic counterpoint. Thus from the outset Janequin shows a new concept of harmonic rhythm in which he suspends the normal melodic progression in favour of a reiterative rhythmic counterpoint based on a verbally generated motifs. Or *sus* -the most exceptional and modern of the chansons published in Andrea Antico's first book of trios (1520) is unique in many ways; first it begins with a reiteration in all voices of the first two syllables; it subsequently repeats many lines, hemistichs, words or even fragments of words and nonsense syllables: *madame jolyette ...il est... estou-, estou- estoutes ... petite ... il est jour ... que te dit dieu...lir...ho...ho...quilestait...morir*. Never before, even in earlier notated hockets, motets, *vi-relais* with bird-imitations, street cries, *chasses* or carnival songs, had there been such a degree of reiteration and fragmentation of text, or such frequent repetition of notes of the same pitch. Like most of Antico's previous songs, some signs of *cantus prius factus* appear in the opening Tenor melody, which frames an obviously freely composed compilation of syllabic onomatopoeic motifs; but we find no direct musical models for either verse or melody in contemporary literary or musical sources.” F. Dobbins, ‘Andrea Antico's Chansons and the Diffusion of French Song in the Second decade of the Sixteenth Century’ in C. Ballman & V. Dufour & “*La la la...Maistre Henri*” - *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhout, 2009, 152-3.

18 Cette partition est transcrite à partir du manuscrit Florence, Biblioteca Nazionale, Ms Magliabechi XIX 117, fols. 8v-10. Cette version diffère en détails de celle d'une copie espagnole (Barcelona, Biblioteca Central Ms 454 fols. 155v-157 c.1525 - avec texte corrompu, *Or sus vus dromes trop madama Joliette*) ou de celle copiée à Lyon vers 1525 (Copenhagen, Det kongelige Bibliotek Ms Ny kgl Samling 1848 2° no. 269; éd. P.W Christoffersen, *Or sus vous dormez trop*. The singing of the Lark in French Chansons of the Early Sixteenth Century, *Festschrift Henrik Glahn*, éd. M. Müller (Copenhagen, 1979, pp. 35-67) ou de celle publiée en Italie en 1520 (RISM 1520° *Chansons a troys* (A. Antico & L.A. Giunta, Venise, 15 Oct. 1520, no.40; l'édition de A.T. Merritt & F. Lesure dans *Clément Janequin: Chansons Polyphoniques* (Monaco, 1965, no.5a) suit la version imprimée à Venise par Andrea Antico en 1520.

19 Pour une édition moderne des quatre chansons descriptives voir l'édition de A.T. Merritt & F. Lesure dans *Clément Janequin: Chansons Polyphoniques* (Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco, 1965), nos. 2-5. *L'Alouette* en trio (no.5a), suit la version imprimée à Venise par Andrea Antico en 1520.

20 Cette nouvelle voix reste sans changement dans toutes les éditions postérieures tant d'Attaingnant (Paris, 1537) que de Gardane (Venise, 1545), Scotto (Venise, 1550), Du Chemin (Paris, 1551) et Le Roy et Ballard (Paris, 1559). Mais lorsque Jacques Moderne publie sa version à quatre voix vers 1540 à Lyon, il demande à son éditeur (peut-être Francesco de Layolle ou Pierre de Villiers), voire au compositeur lui-même, de fournir une nouvelle voix d'alto. Celle-ci est mieux intégrée aux autres voix : elle entre dès les premiers mots et avec une imitation du motif leur étant associé, elle croise moins avec les autres voix, elle n'exploite que les motifs utilisés ailleurs et participe pleinement à la présentation des sons imitatifs des oiseaux. Il est curieux que les éditeurs parisiens postérieurs n'ont pas adopté cette version supérieure, comme l'a fait le copiste du Manuscrit Bourdeney (Paris BnF Rés. Vma 851, p.260). Voir N. Bridgman et F. Lesure, ‘Une Anthologie ‘Historique’ de la Fin du XVI^e Siècle : Le Manuscrit Bourdeney’, in *Miscelânea en Homenaje a Monsenor Higinio Angles* (Barcelona, 1958-61), p.161-74.

Dans le Bassus les *fa* répétés en noires et en blanches (*minima*) sont variés rythmiquement avec l'ajout de noires et de croches. Cette augmentation de notes diminuées est accompagnée de texte supplémentaire, comme les interjections « Ce coquin, coquin, coquin, (x7), *Pin choreli reli, chin, chin, choc, choc, foc, foc, cherely, li chin pin, fidely, fidely, ocy, oc, petin, petaut, nyault, nygault, bedin, bedault, vessin, vessault. Qu'il soit lié, bien bagué, serré, troussé, fort garroté, Et puis jeté dans ung fosse* ». Le nouveau Contratenor ajoute: « *Pin chore, lire, chin, chin, Te rogamus, audi nos, sainte teste Dieu, Il est jour, il est temps* » avec des motifs rythmiques et mélodiques que Janequin avait utilisés entre temps dans le *Chant des Oiseaux* ; et aux mes. 78-79 « *Or oyez* » sur deux *fa* répétés qui évoquent d'ailleurs *la Guerre* ; et puis il ajoute : « *On vous faict assavoir de parle soy seaulx Que courez tost pour voir Par mon et par vaulx, Le traistre coqu, teigneux, tondu, morveux, bossu, bolteux, torteux, rongneux, testu, brigueux, batu.* ». À la fin, le superius développe : « *Lessez la esjouyr, Saulter, jouer, gaudir, chacun entretenir, Parler a son plaisir, Veiller et dormir, Croquer a plaisir.*» Qui a procédé aux changements et ajouts verbaux si ce n'est le compositeur-librettiste de cette farce musicale si animée ?

La partition était éditée par Marie-Eve Piché à partir d'une copie manuscrite de Frank Dobbins transcrite du livre de chœur Florence Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 117 no.8.

Une partie de ce commentaire a été présentée au Colloque international 'Clément Janequin
– un musicien au milieu des poètes' BnF Paris, 25-26 mars, 2010.

* *
*