

**STRUCTURE, SYNTAXE ET STEMMATOLOGIE DE LA CADENCE POLYPHONIQUE**

**DANS LE RONDEAU FRANÇAIS ENTRE 1250 ET 1450**

**Sylvain Margot**

Thèse soumise dans le cadre des exigences du programme de

Maîtrise en Théorie de la Musique

École de Musique  
Faculté des Arts  
Université d'Ottawa

© Sylvain Margot, Ottawa, Canada, 2018

## RÉSUMÉ

Le rondeau est une forme musicale médiévale, basée sur le poème de même nom, caractérisée par une reprise cadentielle interne nommée *apertum* et une reprise cadentielle finale appelée *clausum*. Il a été populaire dans le nord de la France, dans les Pays-Bas bourguignons, dans le nord de l'Italie, à Chypre et en Avignon, du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Certains aspects du rondeau restent mal compris, en partie à cause de l'inadéquation frappante entre les traités théoriques et la pratique compositionnelle de l'époque. Pour répondre aux problèmes posés par l'évolution des cadences polyphoniques du rondeau entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, nous avons établi dans un premier temps une nouvelle nomenclature plus proche de la pensée médiévale que celles habituellement proposées par les musicologues. Nous avons ensuite mis en place une théorie de la syntaxe décrivant les liens entre sonorité initiale, *apertum* et *clausum*. Puis nous avons créé un modèle quantitatif permettant d'analyser les liens entre la sémantique du texte poétique et les paramètres cadentiels. À l'aide d'outils informatiques, nous avons déterminé les caractéristiques de deux importants espaces géo-culturels. Le premier, centré sur le nord de la France, se traduit par un goût de l'imitation, des cadences imparfaites, et des syntaxes divergentes. Le second, irradiant depuis le nord de l'Italie, penche vers une utilisation quasi-systématique de cadences en sixte-octave, des syntaxes dirigées, du mode de ré, et de poèmes à teneur négative. En plus d'identifier le rôle important de transition joué par Avignon entre ces espaces, nous avons aussi pu associer un large corpus de rondeaux d'origine inconnue aux pratiques observées dans le nord de la France.

**Mots-clefs** : rondeau ; cadence polyphonique ; structure cadentielle ; syntaxe ; stemmatologie ; sémantique et musique ; évolution ; sciences sociales numériques.

## ABSTRACT

The rondeau is a medieval musical form based on the poem of the same name, characterized by a n internal cadential repetition called *apertum* and a final cadential repetition called *clausum*. It has been popular in Northern France, Burgundian Netherlands, Northern Italy, Cyprus and Avignon, from the middle of the 13<sup>th</sup> century to the end of the 15<sup>th</sup> century. Some aspects of the rondeau are still poorly understood, mainly due to the striking discrepancies between theoretical treatises and compositional practices. To answer to the questions raised by the evolution of polyphonic cadences in rondeau between the 13<sup>th</sup> and the 16<sup>th</sup> century, I have first established a new nomenclature closer to medieval thought than what musicologists usually propose. Then, I have introduced a theory of syntax describing the links between initial sonority, *apertum* and *clausum*. I also have created a quantitative model allowing analyses of links between poetic semantics and cadential parameters. Using digital tools, I have determined the characteristics of two important geo-cultural spaces. The first one, centred on Northern France, can be described by its use of imitation, imperfect cadences, and divergent syntaxes. The second one, based on Northern Italy, uses almost exclusively sixth-octave cadences, conducted syntaxes, Dorian mode, and poems of negative content. Not only have I identified the important transitional role played by Avignon between these spaces, but I also have linked an important corpus of rondeaux of unknown origin to the compositional practices observed in Northern France.

**Keywords** : rondeau ; polyphonic cadence ; cadential structure ; syntax ; stemmatology ; semantic and music ; evolution ; Digital Humanities.

## **REMERCIEMENTS - REMARQUES PRÉLIMINAIRES**

Je tiens à remercier en premier lieu le professeur Julie Pedneault-Deslauriers pour le soutien inaltérable dont elle a fait preuve au cours de ces quatre dernières années. Je n'aurais pu réaliser ce que j'ai fait sans son aide généreuse. Je voudrais également associer le professeur Jada Watson à ces remerciements pour ses conseils inestimables et ses encouragements constants. Elle a toujours su trouver les paroles justes quand je perdais espoir. Enfin, je ne pourrai jamais oublier les milliers de gestes attentionnés de ma famille, Sandrine Vrilliard et Frédéric Julien, ainsi que de mon colocataire, Gérard Godin, tout au long de ces années à l'Université d'Ottawa.

Je remercie profondément les membres de mon jury, les professeurs Geneviève Bazinet et Christopher Moore, pour leur aide, leurs conseils et leurs relectures de cette thèse. J'espère qu'ils trouveront autant de satisfaction à la lire que j'en ai eu à l'écrire.

Je tiens également à remercier l'Université d'Ottawa pour la Bourse d'Admission à la maîtrise qu'elle m'a accordée, M. Gilles Patry pour son soutien financier, et le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada pour m'avoir décerné la bourse d'études supérieures Joseph-Armand Bombardier.

Sauf spécifié autrement, les traductions vers le français des textes en anglais et en latin sont de notre fait. Les illustrations de cette thèse sont soit libres de droits d'auteurs, soit conçues par nous.

## Table des Matières

<b>Résumé</b>	<b>ii</b>
<b>Abstract</b>	<b>iii</b>
<b>Remerciements - Remarques préliminaires</b>	<b>iv</b>
<b>Table des Figures</b>	<b>ix</b>
<b>Table des Tableaux</b>	<b>xi</b>
<b>Introduction</b>	<b>1</b>
A. Objectifs et fondements	1
1. But recherché	1
2. Pourquoi la cadence polyphonique?	1
3. Pourquoi le choix du rondeau?	2
B. Définition du rondeau	3
1. Rondeau et poésie	3
2. Rondeau et musique	4
C. Revue de littérature – Cadre théorique	6
1. Revue de littérature – Rondeau et chanson	6
2. Cadre théorique – Structure, syntaxe et stemmatologie	7
C. Choix du répertoire	11
1. Sources principales	11
2. Espaces géo-culturels	12
D. Méthodologie	13
1. Mise en base de données	13
2. Outils informatiques	13
F. Description des chapitres	15
<b>Chapitre I : Écrits théoriques sur la cadence et la syntaxe – analyse critique</b>	<b>17</b>
A. Structure de la cadence polyphonique entre 1250 et 1450	17

1. La cadence dans les écrits avant 1450 – une définition difficile	17
2. Typologies de la cadence médiévale dans la littérature théorique et musicologique	22
3. Analyse critique	28
<b>B. Syntaxe de la cadence polyphonique dans le rondeau entre 1250 et 1450</b>	<b>30</b>
1. La structure du rondeau dans les écrits avant 1450 – apertum et clausum	30
2. Syntaxe cadentielle du rondeau dans la littérature théorique et musicologique	31
3. Synthèse et critiques	33
<b>Chapitre II : Définitions, mise en base de données et listes</b>	<b>34</b>
<b>A. Définitions</b>	<b>34</b>
1. Typologie cadentielle	34
2. Typologie syntactique	37
3. Nomenclature poétique	39
4. Pondération sémantique	40
<b>B. Mise en base de données principale</b>	<b>42</b>
1. Paramètres et formats de la base de données principale	42
2. Exemple : Bonne amourette de Guillaume de Machaut	43
<b>C. Autres listes de données</b>	<b>44</b>
1. Listes des structures	44
2. Liste cadentielle des rondeaux	45
3. Liste des textes	45
<b>Chapitre III : Corpus d'étude et traitement des données</b>	<b>46</b>
<b>A. Description du corpus et paramétrisation</b>	<b>46</b>
1. Catalogues, anthologies et recueils	46
2. Problèmes liés aux sources	47
3. Problèmes liés à la paramétrisation	47
4. Données factuelles sur le corpus étudié	52
<b>B. Élaborations des filtres et des paramètres de visualisation</b>	<b>54</b>
1. Nettoyage de la base de données principale	54
2. Analyses de la base de données principale	56
3. Exportation vers Gephi	58
<b>Chapitre IV : Quelques résultats significatifs</b>	<b>59</b>
<b>A. Types et structures de la cadence et de l'initium du rondeau polyphonique</b>	<b>59</b>
1. Données générales	59
2. Analyse par époques et espaces géo-culturels	61
3. Conclusions	66

B.	Stemmatologie de la cadence polyphonique dans le rondeau	67
1.	Arbres stemmatologiques	67
2.	Espaces géo-culturels et cadences en SO	71
3.	Espaces culturels et initium sur l'unisson U	72
4.	Conclusions	73
C.	Syntaxe cadentielle du rondeau polyphonique	74
1.	Données générales	74
2.	Syntaxes selon l'époque et l'espace géo-culturel	78
3.	Conclusions	80
D.	Sémantique du rondeau polyphonique	81
1.	Données générales	81
2.	Sémantique selon l'époque et l'espace géo-culturel	83
3.	Liens avec la syntaxe	85
4.	Conclusions	88
	<b>Conclusion</b>	<b>89</b>
A.	Rondeau, formes fixes et chanson parisienne	92
B.	Structure et syntaxe cadentielles	92
C.	Stemmatologie et outils informatiques	93
D.	Catalogues, anthologies et éditions	94
	<b>Annexe 1 – Textes médiévaux</b>	<b>95</b>
A.	De cadentiae	95
	Jacques de Liège, Speculum Musicae, livre IV	95
B.	De contrapuncto	96
	Anonyme XI, Ars contratenoris	96
C.	De aperto et de clauso	97
	Nicolaus de Senis, Tractatus de musica	97
	<b>Annexe 2 – Table des données</b>	<b>98</b>
	<b>Annexe 3 – Liste des structures</b>	<b>104</b>
A.	Sur et vers l'unisson	104
1.	Unisson U	104

2. Tierce-Unisson TU	104
3. Quinte-Unisson QU	104
<b>B. Vers la tierce</b>	<b>105</b>
1. Unisson-Tierce UT	105
2. Tierce-Tierce TT	105
3. Quinte-Tierce QT	106
4. Sixte-Tierce ST	106
5. Octave-Tierce OT	107
<b>C. Sur et vers la quinte</b>	<b>107</b>
1. Quinte Q	107
2. Unisson-Quinte UQ	107
3. Tierce-Quinte TQ	108
4. Quinte-Quinte QQ	108
5. Sixte-Quinte SQ	109
6. Octave-Quinte OQ	109
<b>D. Vers la sixte</b>	<b>110</b>
1. Tierce-Sixte TS	110
2. Sixte-Sixte SS	110
<b>E. Sur et vers l'octave</b>	<b>111</b>
1. Octave O	111
2. Tierce-Octave TO	111
3. Quinte-Octave QO	111
4. Sixte-Octave SO	112
5. Octave-Octave OO	112
<b>Annexe 4 – Liste cadentielle des rondeaux</b>	<b>113</b>
<b>Annexe 5 – Liste des textes</b>	<b>125</b>
<b>Annexe 6 – Processus RapidMiner</b>	<b>161</b>

## TABLE DES FIGURES

### **Introduction**

Fig. 0.1 : Arbre stemmatologique supposé de la Snorra Edda, basé sur les manuscrits principaux	10
Fig. 0.2 : Interface opérateurs sous RapidMiner	14
Fig. 0.3 : Interface de données et visualisation sous Gephi	15

### **Chapitre I : Écrits théoriques sur la cadence et la syntaxe – analyse critique**

Fig. 1.1 : Sonorités parfaites et imparfaite (Fuller)	23
Fig. 1.2 : Progressions dirigées et non dirigées (Fuller)	23
Fig. 1.3 : Typologie diaphonique (Bain)	27
Fig. 1.4 : Adam de la Halle, Bonne amourete	31
Fig. 1.5 : Syntaxe dirigée (Bain)	32

### **Chapitre II : Définitions, mise en base de données et listes**

Fig. 2.1 : Quelques cadences diaphoniques	34
Fig. 2.2 : Quelques cadences polydiaphoniques parfaites, semi-parfaites, et imparfaites	35
Fig. 2.3 : Quelques intervalles et mouvements parfaits/imparfaits polydiaphoniques	36
Fig. 2.4 : Exemple du rondeau n°31 Puisqu'en oubli sui de vous de Guillaume de Machaut	36
Fig. 2.5 : Syntaxes du rondeau	38
Fig. 2.6 : Rondeau n°31 Puisqu'en oubli sui de vous	39
Fig. 2.7 : Paramétrisation du rondeau n°12 Bonne amourete	44

### **Chapitre III : Corpus d'étude et traitement des données**

Fig. 3.1 : Ambiguïté structurelle de l'initium et de l'apertum (rondeau n°156 Va t'ent, souspir)	49
Fig. 3.2 : Ambiguïté syntactique du parcours du tenor (rondeau n°110 Humain engien)	51
Fig. 3.3 : Répartition géographique des rondeaux polyphoniques français au cours du temps	53
Fig. 3.4 : Déconcaténation de la base de données principale par RapidMiner	55
Fig. 3.5 : Étude de la structure cadentielle du rondeau polyphonique sous RapidMiner	56
Fig. 3.6 : Étude de la syntaxe cadentielle du rondeau polyphonique sous Rapidminer	57
Fig. 3.7 : Étude de la sémantique du rondeau polyphonique sous Rapidminer	57
Fig. 3.8 : Élaboration du réseau de points pour Gephi sous RapidMiner	58

### **Chapitre IV : Quelques résultats significatifs**

Fig. 4.1 : Entrées en imitation et à l'unisson dans les Initia selon l'époque et l'espace géo-culturel	62
Fig. 4.2 : Cadences imparfaites et semi-parfaites dans les Aperta selon l'époque et l'espace géo-culturel	63

Fig. 4.3 : Cadences en sixte-octave SO dans les Clausa selon l'époque et l'espace géo-culturel	64
Fig. 4.4 : Nouveaux types et structures dans le rondeau selon l'époque et l'espace géo-culturel	65
Fig. 4.5 : Branches stemmatologiques de la cadence polyphonique dans le rondeau français	70
Fig. 4.6 : Branche de la cadence SO en France et en Italie	71
Fig. 4.7 : Branche de la cadence SO en France, en Italie et en Avignon	71
Fig. 4.8 : Branche de la sonorité initiale basée sur l'unisson U	72
Fig. 4.9 : Types syntactiques selon l'époque et l'espace géo-culturel	78
Fig. 4.10 : Modes selon l'époque et l'espace géo-culturel	79
Fig. 4.11 : Standardisation modale - syntaxes à clausum dirigé et syntaxe congruente simple	80
Fig. 4.12 : Proportion de la forme poétique à 16 vers selon l'époque et l'espace géo-culturel	83
Fig. 4.13 : Pondération moyenne selon l'époque et l'espace géo-culturel	84
Fig. 4.14 : Pondération moyenne selon l'époque et l'espace géo-culturel	87

## **Annexe 6 – Processus RapidMiner**

## TABLE DES TABLEAUX

### **Introduction**

Tableau 0.1 : Les rondeaux avant Adam de la Halle	5
---	---

### **Chapitre II : Définitions, mise en base de données et listes**

Tableau 2.1 : Rapport du nombre total de vers et du nombre de vers dans le refrain du rondeau	40
---	----

### **Chapitre IV : Quelques résultats significatifs**

Tableau 4.1 : Nombre de rondeaux par type syntactique	74
Tableau 4.2 : Intervalles et types syntactiques	75
Tableau 4.3 : Proportion de chaque modes par type syntactique	77
Tableau 4.4 : Structures poétiques dans le rondeau polyphonique	81
Tableau 4.6 : Pondération moyenne et nombre de rondeau selon le type syntactique, la période et l'espace géo-culturel	86

### **Annexe 6 – Processus RapidMiner**

# INTRODUCTION

## **A. Objectifs et fondements**

### 1. But recherché

L'objectif de cette thèse est d'étudier l'évolution de la cadence polyphonique dans la forme rondeau qui a existé de 1250 et 1450 environ. Nous en observerons la transformation structurelle progressive en fonction de divers paramètres, tels que la zone géographique, la période stylistique, la sémantique du texte poétique ou encore la syntaxe cadentielle. À terme, nous établirons une table d'évolution, dite « stemmatologique », qui permettra de visualiser les principaux chemins qu'elle aura empruntés au cours du temps.

Pour cela, il nous faudra affiner la terminologie cadentielle existante afin de rendre compte des spécificités compositionnelles du rondeau. Nous devons également créer et mettre en place une théorie de la syntaxe qui décrive la hiérarchie cadentielle au sein de cette forme.

### 2. Pourquoi la cadence polyphonique?

La cadence polyphonique est un objet musical d'une très grande importance en théorie de la musique. Omniprésente, il n'existe pas d'œuvre à plusieurs voix qui n'en recèle au moins une. Elle est un élément déterminant de l'expression formelle, car c'est à travers elle que les sentiments de repos prennent corps. Elle est également :

[...] La façon la plus efficace d'établir ou d'affirmer la tonalité - ou dans son acceptation la plus large, la modalité - d'une œuvre entière ou encore d'une petite section ; on peut

également dire qu'elle contient l'essence du mouvement mélodique (incluant le mouvement rythmique) et harmonique, c'est-à-dire du langage musical qui caractérise le style auquel elle appartient<sup>1</sup>.

De plus, il existe sur elle une importante littérature scientifique, ce qui permettra de nous appuyer sur des bases théoriques solides.

### 3. Pourquoi le choix du rondeau?

Le rondeau est un genre musical qui présente de nombreux avantages pour notre étude de l'évolution de la cadence polyphonique. Premièrement, contrairement à d'autres genres pour lesquels cette question peut être sujet à controverse, sa forme musicale fixe au cours du Moyen-Âge et de la Renaissance permet de situer sans erreur possible les cadences à la fin de ses sections médianes et finales. Deuxièmement, le style d'écriture polyphonique qui lui est associé est traditionnellement plus simple que celui des autres *formes fixes*. Son intérêt ne réside pas dans la virtuosité, mais plutôt dans l'expression d'un sentiment particulier. Son organisation contrapuntique facilite donc la compréhension de ses structures cadentielles. Troisièmement, il ne nécessite aucun matériau musical pré-existant, contrairement à la messe et son *cantus firmus*. Les compositeurs étaient libres de composer au plus près de leurs préoccupations, et écrivaient souvent eux-mêmes les vers qu'ils voulaient mettre en musique. L'évolution des conventions d'écriture est donc plus flagrante dans le rondeau qu'ailleurs. Enfin, le rondeau a été un genre très populaire, comme en témoignent le nombre important d'œuvres qui nous sont parvenues et

---

<sup>1</sup> William S. ROCKSTRO et al., « Cadence, » dans *Grove Music Online*, Oxford Music Online, consulté le 3 février 2018.

<https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04523>

la vaste étendue géographique de leur provenance. Il est donc plus à même de trahir les influences mutuelles qu’ont entretenues les régions et les villes où sa musique a fleuri.

Toutes ces raisons concordent à faire du rondeau le lieu d’étude idéal pour analyser l’évolution d’un objet musical au cours de la vie d’un genre.

## **B. Définition du rondeau**

### 1. Rondeau et poésie

Le rondeau est l’une des trois formes fixes de la poésie médiévale française, aux côtés du virelai et de la ballade. Sa forme poétique se caractérise par la présence d’un refrain qui ouvre, divise et conclut le poème, et n’a pas varié entre 1250 et 1500. Malgré un nombre très variable de vers et d’organisation interne, le rondeau peut toujours se rapporter à cette unique structure :

refrain (AB) – demi couplet (a) – demi refrain (A) – couplet (ab) – refrain (AB)<sup>2</sup>.

Il est ordinairement défini par le nombre de vers de son refrain. Ainsi, on parlera de rondeau tercet si le refrain comporte trois vers, de rondeau quatrain s’il a quatre vers, de rondeau quintil (plus rarement rondeau cinquain) ou de rondeau sizain (quelquefois sixain) s’il a cinq ou six vers. Par contre, il n’y a pas de dénomination particulière pour le rondeau dont le refrain a 2 vers.

<b>A</b>	<i>Li dous regars de ma dame</i>
<b>B</b>	<i>Me fait esperer merchi.</i>
<b>a</b>	Diex garde en son gent cors de blame!
<b>A</b>	<i>Li dous regars de ma dame</i>
<b>a</b>	Je ne vi onques, par m’ame,
<b>b</b>	Dame plus plaisant de li,
<b>A</b>	<i>Li dous regars de ma dame</i>
<b>B</b>	<i>Me fait esperer merchi.</i>

*Exemple 0.1 : Li dous regars de ma dame d’Adam de la Halle*

<sup>2</sup> Nico van den BOOGAARD, *Rondeaux et refrains, du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>* (Paris : Klincksieck, 1969), 12.

## 2. Rondeau et musique

*Survol de l'histoire et de la géographie du rondeau musical* – Les premiers rondeaux mis en musique remontent à la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Les plus anciens sont souvent consignés sans musique, ou sont soit monophoniques soit inclus dans autre forme musicale, le motet-rondeau<sup>3</sup>. Les premiers rondeaux polyphoniques notés qui nous soient parvenus sont les 14 rondeaux d'Adam de la Halle, vers 1270<sup>4</sup>. Ce n'est qu'avec Guillaume de Machaut dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle que le genre acquiert sa notoriété. Le Tableau 0-1 présente les rondeaux antérieurs à Adam de la Halle, les manuscrits où ils sont consignés, et leurs caractéristiques (non noté, motet-rondeau, monophonie,...)

Depuis le nord de la France d'où il est originaire, il gagne rapidement Avignon, le nord de l'Italie, Chypre, puis les Pays-Bas bourguignons<sup>5</sup>. Il atteindra son apogée entre 1350 et 1480 avec Mauchaut, Perusio, Cordier, Dufay, ou encore Josquin, avant de rapidement décliner au profit de nouvelles formes musicales<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Mark EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry, and Genre* (Cambridge et New York: Cambridge University Press, 1994): 90–108 ; « The Rondeau Motet: Paris and Artois in the Thirteenth Century, » *Music & Letters* vol. 69 n°1 (1988): 1–22.

<sup>4</sup> Bien qu'ils soient consignés comme rondeaux, *Fines amouretes ai* est un virelai, et *Dieus soit en cheste maison* est une ballade.

<sup>5</sup> Entre 1419-1493, une partie du nord de la France est passée sous contrôle du duché de Bourgogne suite aux conquêtes de Charles le Téméraire. Nous ferons la distinction entre les deux états étant donné l'importance de l'esthétique dite franco-flamande (ou franco-bourguignonne) dans l'histoire de la musique.

<sup>6</sup> Howard MAYER BROWN et David FALLOWS, « Chanson - I: Origins to about 1430, II: 1430 to about 1525, » dans *Grove Music Online*, Oxford Music Online, consulté le 12 février 2017.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40032>

<b>Compositeur</b>	<b>Titre</b>	<b>Provenance</b>	<b>Caratéristiques</b>
<b>Jean Renart</b>	Lai d'Aristote	BNF français 19152	non noté
<b>Adenet le Roy</b>	Cleomades	BNF français 24404	non noté
<b>Jakemon Sakesep</b>	Rouman dou Chastelain de Couci	BNF français 15098 BNF NAF 75/4	non noté
<b>Anonyme</b>	Salut d'amours	BNF français 837	non noté
<b>Anonyme</b>	Traduction d'Ovide	BNF français 881 Arsenal 2741	non noté
<b>Jean d'Essones</b>	Sermons	BNF Latin 16.1.1497	non noté
<b>Anonyme</b>	Sermon	BNF français 12467	non noté
<b>Girart d'Amiens</b>	Meliacin	BNF français 1455 BNF français 1589	non noté
<b>Nicole de Margival</b>	Panthere d'Amours	BNF français 24432	non noté
<b>Jean Acart de Hesdin</b>	Prise amoureuse	BNF français 24391	non noté
<b>Guillaume d'Amiens</b>	Amours, mout as bele venue	Vat. Reg. 1490, f. 130 v	monophonique
<b>Anonyme</b>	Aimi ! Aimi ! Aimi !	BNF français 837, fol. 271 v	monophonique
<b>Anonyme</b>	C'est la jus en la roi prée	BNF français 12615, fol. 195 r	motet
<b>Anonyme</b>	C'est la jus par desous l'olive	BNF français 12615, fol. 191 r	motet
<b>Anonyme</b>	Bien doit joie demener	BNF français 12615, fol. 184 v	motet
<b>Anonyme</b>	Mes cuers est emprisonés	BNF français 12615, fol. 184 r	motet
<b>Anonyme</b>	Je n'avrés deduit de moi	BNF français 12615, fol. 184 r	motet
<b>Anonyme</b>	J'ai mon cuer del tout abandonné	BNF français 12615, fol. 184 r	motet
<b>Anonyme</b>	Que ferai, biau sire Diex	Montpellier, H196, fol. 120 v	motet
<b>Anonyme</b>	Trop ai esté lonc tans mus	BNF français 844, fol. 4 v	monophonique
<b>Anonyme</b>	U despit des envieus	BNF français 844, fol. 1 r	monophonique
<b>Anonyme</b>	J'ai bele dame amée	BNF français 844, fol. 5 v	monophonique

*Tableau 0.1 : Les rondeaux avant Adam de la Halle*

*Forme du rondeau musical* – La forme du rondeau musical est composée de deux parties, A et B, qui se répètent en épousant rigoureusement la forme poétique, indépendamment du nombre de vers que celui-ci comporte. La partie A se conclut par une cadence médiane appelée *apertum* (ouvert), et la partie B par une cadence finale appelée *clausum* (clos)<sup>7</sup>.

Le rondeau est le plus communément à 2 ou 3 voix, quoiqu'il arrive qu'on le trouve à 4 voire 5 voix. Il est normalement organisé autour d'une structure diaphonique élémentaire composée d'un *tenor* aux notes graves et d'un *discantus* au chant. Cette diaphonie peut être accompagnée d'un *triplum* au-dessus du *discantus*, et/ou d'un *contratenor* entre le *tenor* et le *discantus*.

### **C. Revue de littérature – Cadre théorique**

#### **1. Revue de littérature – Rondeau et chanson**

Assez peu d'articles sont consacrés au rondeau ou aux formes fixes en général. Les deux principaux musicologues à s'être penchés sur la question sont Gilbert Reaney dans les années 1950-1960 et Marc Everist dans les années 1990-2000. À l'exception de quelques considérations sur les origines et les cas particuliers du rondeau, de la ballade et du virelai, ils ont consacré l'essentiel de leurs recherches à la musique d'Adam de la Halle, de Johann de l'Escurel et de Guillaume de Machaut, c'est-à-dire la période entre 1200 et 1350<sup>8</sup>. Après avoir dirigé l'édition

---

<sup>7</sup> Voir ANNEXE 1 - TEXTES MÉDIÉVAUX, C. De *aperto* et de *clauso*.

<sup>8</sup> Mark EVERIST, « The Polyphonic Rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut, » *Early Music History* vol. 26 (2007): 1-42 ; « The Polyphonic Rondeau c. 1300: Repertory and Context, » *Early Music History* vol. 15 (1996): 59-96 ; « The Rondeau Motet: Paris and Artois in the Thirteenth Century, » *Music & Letters* vol. 69 n°1 (1988): 1-22 ; Gilbert REANEY, « The Poetic Form of Machaut's Musical Works: The Ballades, Rondeaux and Virelais, » *Musica Disciplina* vol. 13 (1959): 25-41 ; « The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form, » *Acta Musicologica* vol. 27, n°1/2 (1955): 40-58 ; « Fourteenth Century Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume De Machaut, » *Musica Disciplina* vol. 7 (1953): 129-46 ; « Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms, » *Musica Disciplina* vol. 6 n°4 (1952): 155-66.

du volume 53 du *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM) consacré à la musique profane française du XIV<sup>e</sup> siècle, Willi Apel a quant à lui écrit un article consacré à l'évolution des formes fixes entre 1300 et 1400<sup>9</sup>. Enfin, Dennis Slavin et Lawrence Bernstein se sont intéressés à la disparition de ce genre au profit de la chanson parisienne<sup>10</sup>.

## 2. Cadre théorique – Structure, syntaxe et stémattologie

*Structure* – La structure de la cadence, c'est-à-dire son organisation polyphonique verticale, est depuis longtemps le sujet de houleux débats entre musicologues. Plusieurs raisons expliquent cette absence de consensus. Tout d'abord, les traités de l'époque n'ont qu'une utilité limitée : la question de la cadence, ou celle de la polyphonie à plus de deux voix ne semblent pas avoir présenté un intérêt majeur pour les théoriciens du Moyen-Âge et de la Renaissance. Ensuite, les musicologues modernes construisent leurs théories en fonction de ce sur quoi ils décident de mettre l'accent, ce qui peut ne pas aisément se transposer de l'un à l'autre.

Plusieurs d'entre eux sont néanmoins incontournables si l'on désire avoir une vision relativement complète des idées sur le sujet : Heinrich Bessler, Ernst Apfel et Carl Dalhaus dans les années 1940-1960 (étudiés par Don Randel et traduits par Kevin Moll)<sup>11</sup>, puis Sarah Fuller, Margaret Bent, Kevin Moll, et Jennifer Bain de 1990 à nos jours. De manière générale, ces auteurs

---

<sup>9</sup> Willi APEL, « The Development of French Secular Music during the Fourteenth Century, » *Musica Disciplina* vol. 27 (1973): 41-59.

<sup>10</sup> Lawrence BERNSTEIN, « The "Parisian Chanson": Problems of Style and Terminology, » *Journal of the American Musicological Society* vol. 31 n°2 (1978): 193-240 ; « Notes on the Origin of the Parisian Chanson, » *The Journal of Musicology* vol. 1 n°3 (1982): 275-326 ; Dennis SLAVIN, « Questions of Authority in Some Songs by Binchois, » *Journal of the Royal Musical Association* vol. 117 n°1 (1992): 22-61.

<sup>11</sup> Kevin MOLL, *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay: Perspectives from German Musicology* (New York: Garland, 1997) ; Don RANDEL, « Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century, » *The Musical Quarterly* vol. 57 n°1 (1971): 73-86.

s'accordent à reconnaître la polyphonie médiévale et de la Renaissance comme une polydiaphonie plutôt qu'une réelle polyphonie : une voix principale régit le comportement des autres voix, lesquelles sont relativement indépendantes les unes des autres. Par contre, la structure de la cadence, son emplacement, voire sa définition varient beaucoup d'un musicologue à un autre : Apfel et Dalhaus s'opposent au modèle entièrement harmonique de Bessler et appuient un modèle polydiaphonique basé sur le *tenor* ; Fuller considère toutes les voix diaphoniques comme équivalentes, classe les cadences en parfaite, imparfaite, imparfaite par déviation et doublement imparfaite, et forge le terme de *progression dirigée* pour décrire les cadences par mouvement conjoint du *tenor* ; Moll propose une liste de critères permettant d'identifier et de classer les cadences selon le sentiment conclusif qu'elles suscitent ; Bent réfute le modèle de *progression dirigée* de Fuller et introduit une hiérarchie entre les voix en privilégiant la diaphonie primordiale *tenor-discantus* ; enfin, Bain se base sur les cadences des *clos* et *ouverts* des formes fixes chez Machaut, classe les cadences en suivant les mouvements du *tenor*, et apporte son soutien à la théorie de la *progression dirigée* de Fuller<sup>12</sup>.

Étant donné la complexité de la question, nous mettrons ces articles en rapport à nos observations sur le rondeau, et élaborerons notre propre nomenclature de la cadence polyphonique (voir **CHAPITRE II : DÉFINITIONS, MISE EN BASE DE DONNÉES ET LISTES, A. Définitions**, 1) Typologie cadentielle).

---

<sup>12</sup> Jennifer BAIN, « Theorizing the Cadence in the Music of Machaut, » *Journal of Music Theory* vol. 47 n°2 (2003): 325–62 ; Margaret BENT et Sarah FULLER, *Tonal Structures in Early Music*, dirigé par Cristle COLLINS JUDD (New York: Garland, 2000): 61–86 ; Sarah FULLER, « The Directed Progression in Ars Nova Music, » *Journal of Music Theory* vol. 36 n°2 (1992): 229–58 ; « Modal Discourse and Fourteenth-Century French Song, » *Early Music History* vol. 17 (1998): 61–108 ; Kevin MOLL, *op. cité* ; « Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony, » *Current Musicology* n°64 (1998): 26–72 ; RANDEL, *op. cité*.

*Syntaxe* – À l’inverse, la syntaxe de la cadence au sein du rondeau, c’est-à-dire sa hiérarchie au sein de la forme, n’a pas été étudiée faute de théorie appropriée. Seule Bain a ébauché une piste analytique possible en généralisant le concept de progression dirigée de Fuller<sup>13</sup>.

En nous appuyant sur cette idée, nous avons développé notre propre théorie de la syntaxe en considérant tous les cas possibles de progression, dirigée ou non, qui puissent être envisagés (voir **CHAPITRE II : DÉFINITIONS, MISE EN BASE DE DONNÉES ET LISTES, A. Définitions, 2. Typologie syntactique**).

*Stemmatologie* – La stemmatologie permet de représenter l’évolution des différentes versions d’un texte, et d’en retracer l’histoire en suivant ses copies manuscrites. Longtemps considérée comme le parent pauvre de l’étude des langues, elle a connu ces dernières années un important développement grâce à son métissage avec les outils d’analyse cladistique utilisés en génétique<sup>14</sup>. Cela lui a permis de traiter des phénomènes purement littéraires à l’aide d’algorithmes d’analyse de proximité, et notamment de calculer la parenté entre deux versions d’un même texte trouvées dans deux manuscrits distincts (voir *Fig 0.1*).

Notre thèse est une première tentative d’adapter les outils en stemmatologie développés par la linguistique et la musicologie à l’analyse de la musique. En effet, les principales méthodes assistées par ordinateur sont synchroniques et portent sur les similarités compositionnelles au sein d’un corpus particulier – on cherche ce qui détermine le style d’un compositeur, ou d’une

---

<sup>13</sup> BAIN, *ibid.*

<sup>14</sup> Pieter van REENEN, Margot van MULKEN, *Studies in Stemmatology* (Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1996), dirigé par Pieter van REENEN et Margot van MULKEN, vii.

époque<sup>15</sup>. Néanmoins, nous manquons d'une méthodologie diachronique qui, à l'opposé, porterait sur les changements compositionnels au cours du temps – on cherche comment un style évolue, et pourquoi. Bien que les paradigmes en linguistique ne soient pas les mêmes que ceux en musique (il n'existe par exemple pas d'unité sémantique musicale qui soit aussi clairement identifiable que l'est un mot), il existe néanmoins des gestes syntactique forts, tels que la cadence. Pour chaque époque, ces gestes musicaux sont reconnus par les musiciens et compositeurs en tant que convention « langagière » dont le rôle est de délimiter les principales sections formelles d'une œuvre. Pour cette raison, nous pensons qu'il est tout à fait pertinent d'appliquer la stémotologie pour en étudier l'évolution au cours du temps, et leur variations géographiques.

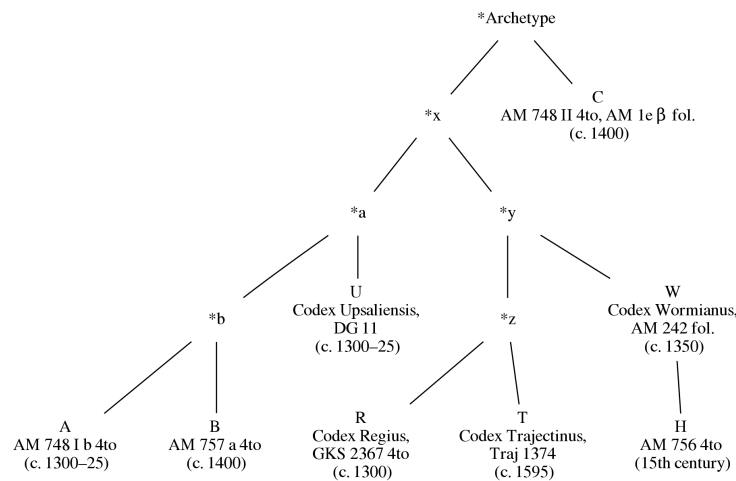


Fig. 0.1 : Arbre stémotologique supposé de la Snorra Edda, basé sur les manuscrits principaux<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Peter SCHUBERT, Julie CUMMING, « Another Lesson from Lassus: Using Computers to Analyse Counterpoint, » *Early Music* vol. 43 n°4 (2015): 577–86.

<sup>16</sup> Haukur ÞORGEIRSSON, « A Stemmatic Analysis of the Prose Edda, » *Saga-Book* vol. 41 (2017): 58.

Nous nous appuyerons sur les deux ouvrages généralistes de van Reenen et van Mulken portant sur la stémattologie pour établir notre propre méthodologie appliquée à la musique<sup>17</sup>. Nous établirons un arbre d'évolution de la cadence polyphonique inspiré de ceux que l'on peut trouver en linguistique et en histoire de la littérature.

### C. Choix du répertoire

#### 1. Sources principales

Nous nous sommes appuyés dans un premier temps sur les catalogues de Boogaard et de Fallows, qui couvrent respectivement les périodes 1200-1300 et 1415-1480<sup>18</sup>. Les œuvres de la période 1300-1400 ont quant à elles été publiées dans le volume 53 du *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM)<sup>19</sup>. Nous y avons relevé l'ensemble des compositeurs et sources cités pour le rondeau français, et repéré les éditions modernes correspondantes dans les bibliothèques de l'Université d'Ottawa et de l'Université McGill. Nous avons collecté en tout 250 rondeaux provenant de 41 compositeurs (voir **CHAPITRE III : CORPUS D'ÉTUDE ET TRAITEMENT DES DONNÉES, A. Description du corpus et paramétrisation**, 2. Catalogues, anthologies et recueils).

---

<sup>17</sup> REENEN, MULKEN, *op. cité*.

<sup>18</sup> BOOGAARD, *op. cité* ; David FALLOWS, *A catalogue of polyphonic songs, 1415-1480* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999).

<sup>19</sup> Willi APEL et Samuel ROSENBERG (éditeurs), *French secular compositions of the fourteenth century*, *Corpus Mensurabilis Musicae* vol. 53 (Amsterdam: American Institute of Musicology, 1970).

## 2. Espaces géo-culturels

Dans le cadre de cette thèse, nous considérerons cinq espaces géo-culturels, soit le royaume de France, le duché de Bourgogne, la cour papale d'Avignon, le nord de l'Italie, ainsi que le royaume de Chypre, auxquels il faudrait ajouter un sixième ensemble constitué des œuvres d'origine inconnue. Cette division géographique, communément admise par les musicologues de cette période, couvre les principaux lieux où le rondeau a été composé<sup>20</sup>. Parmi les villes et régions qui leur sont associées figurent entre autres

- en France – Paris, Arras (avant 1400), Reims, Soisson, Poitiers, Tours, Orléans, Sens (avant 1400), Cambrai, Bourges, et la Picardie ;
- aux Pays-Bas (contrôlés par la France aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, puis conquis par la Bourgogne durant le XV<sup>e</sup> siècle) – Bruges, Lille, Antwerp, Tournai, Dijon, Toul, Laon, Cambrai (après 1400), et la Savoie ;
- en Italie – Milan, Florence, Rome, Sienne, etc...

Il ne faut cependant pas oublier que beaucoup de compositeurs de cette époque ont voyagé d'une cour européenne à une autre<sup>21</sup>. Certains, comme Dufay, ont étudié en Italie avant de revenir aux Pays-Bas ; d'autres, comme Malbecque, ont d'abord servi à Cambrai avant de servir la cour d'Avignon. Nous ne considérerons donc pas le lieu de naissance, ni même le lieu de formation de ces compositeurs, mais autant qu'il est possible, le contexte pour lequel chaque rondeau aura été composé. Cela nous permettra aisément de voir si une certaine esthétique prévalait dans chacun de ces espaces, ou si une certaine standardisation s'observait d'une cour à une autre.

---

<sup>20</sup> MAYER BROWN et FALLOWS, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

## D. Méthodologie

### 1. Mise en base de données

Une grande partie de notre analyse se fera par ordinateur. Pour cela, nous avons établi une base de données de tous les rondeaux qu'il nous a été possible de trouver, ainsi que plusieurs listes détaillant les résultats que nous avons obtenus (voir **CHAPITRE II : DÉFINITIONS, MISE EN BASE DE DONNÉES ET LISTES**, **B. Mise en base de données** et **C. Autres listes**). Nous y consignerons un certain nombre de critères bibliométriques, structurels, syntactiques, et sémantiques qui serviront au calcul de nos statistiques.

### 2. Outils informatiques

*RapidMiner* – RapidMiner est un logiciel de traitement et de prévision analytiques de données, pouvant être paramétré pour l'apprentissage automatique ou profond, et permettant la fouille de texte. Basé sur le programme YALE créé par l'Université technique de Dortmund, il a été racheté puis développé à partir de 2006 par la compagnie Rapid-I, avant d'être rebaptisé RapidMiner en 2013. Codé en langage Java, il prend en compte les algorithmes programmés en R ou en Python, et requiert une base de données aux formats binaire, Excel ou CSV. Il est offert gratuitement aux étudiants universitaires.

Il offre une interface visuelle très instinctive des connections logiques et hiérarchiques entre opérateurs (voir *Fig 0.2*). De plus, il nécessite peu, voire pas du tout de codage, ce qui est un avantage considérable pour les utilisateurs profanes en ce domaine. Le résultat du traitement des données peut quant à lui être visualisé selon différents modèles, et permet notamment de

déterminer le degré de corrélation entre deux paramètres. Comme notre thèse porte sur les influences qui peuvent s'être exercées sur l'évolution de la cadence polyphonique, ce logiciel est parfaitement adapté à nos besoins.

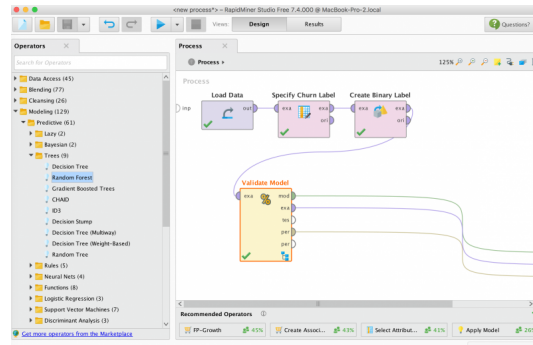


Fig. 0.2 : Interface opérateurs sous RapidMiner

*Gephi* – Gephi est un logiciel d'analyse et de visualisation dynamique de réseaux de données. Il a été créé par l'Université de technologie de Compiègne en 2008, codé en langages Java et OpenGL, et requiert une base de données aux formats Excel ou CSV. Il est offert gratuitement à tous.

Il offre une interface relativement austère mais très efficace. Le traitement des données permet une visualisation des réseaux, et offre la possibilité d'en sélectionner des branches selon de nombreux filtres. Il permet entre autre la visualisation dynamique du réseau selon une échelle chronologique, ce qui permet d'en observer les variations au cours du temps. Comme notre thèse est principalement diachronique, ce logiciel est tout à fait adapté pour visualiser l'évolution de la cadence polyphonique au cours du temps, ainsi que pour rapidement identifier les changements de paradigmes pouvant l'affecter. Il s'agit à notre connaissance de la première fois que l'on utilise ce logiciel en analyse de la musique.

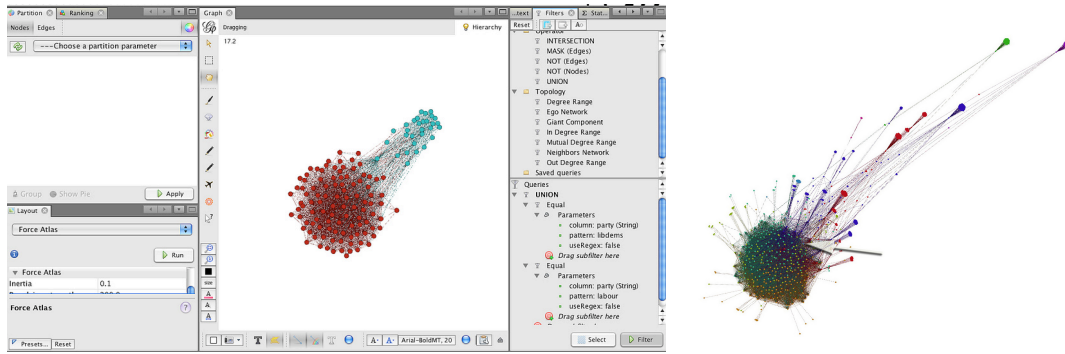


Fig. 0.3 : Interface de données et visualisation sous Gephi

## F. Description des chapitres

Notre premier chapitre consistera en une analyse critique de la littérature musicologique et théorique portant sur la cadence et la syntaxe musicale dans les œuvres composées entre 1250 et 1450 environ. Nous y soulignerons les points qui nous semblent s'accorder à nos observations et nous expliquerons pourquoi certaines approches ne conviennent pas à notre sujet d'étude.

Le second chapitre portera sur les nouvelles définitions et théories que nous avons établies sur la cadence polyphonique, la syntaxe, la structure poétique et la pondération sémantique du rondeau. Nous expliquerons comment les utiliser dans le cadre d'une mise en base de données cohérente et aussi exhaustive que possible. Nous signalerons également les autres listes et catalogues que nous avons mis en place au cours de notre travail.

Le troisième chapitre examinera en profondeur le corpus sur lequel ont porté nos recherches et soulignera les problèmes rencontrés lors de la collecte des données et de la paramétrisation de certains rondeaux. Nous présenterons également les algorithmes de tri et de calcul que nous avons appliqués à notre base de données principale.

Enfin, le quatrième chapitre présentera nos résultats les plus significatifs. Nous décrirons dans un premier temps l'évolution de la structure cadentielle polyphonique et en présenterons un arbre stemmatologique. Ensuite, nous examinerons les résultats qu'offre notre théorie de la syntaxe appliquée au rondeau, et pèserons sa pertinence ainsi que son efficacité. Enfin, nous nous pencherons sur l'influence de la sémantique sur ces paramètres, et tenterons d'offrir un aperçu aussi complet que possible des particularités poétiques de chaque espace géo-culturel.

## CHAPITRE I : ÉCRITS THÉORIQUES SUR LA CADENCE ET LA SYNTAXE – ANALYSE CRITIQUE

### **A. Structure de la cadence polyphonique entre 1250 et 1450**

Dans un premier temps, nous allons tenter d'appréhender la façon dont est construite, et donc définie, la cadence polyphonique entre 1250 et 1450.

#### 1. La cadence dans les écrits avant 1450 – une définition difficile

*Problèmes liés à la terminologie actuelle et à son histoire* - La cadence est une notion particulièrement difficile à définir pour les théoriciens de la musique. Les propos de William Caplin sur la cadence classique sont révélateurs des difficultés que pose ce concept, et peuvent sans peine se généraliser aux cadences des siècles précédents :

Malgré sa familiarité apparente, la cadence est un concept éminemment complexe qui sous-tend plusieurs connotations distinctes et couvre une multitude de phénomènes musicaux. Malheureusement, la notion de cadence a accumulé quantité de formulations incohérentes et d'idées fausses qui conduisent régulièrement à des compréhensions différentes d'un même contexte musical : une cadence reconnue comme telle par un auteur échoue souvent à répondre aux critères établis par un autre<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> William CAPLIN, « The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions, » *Journal of the American Musicological Society* vol. 57 n° 1 (2004): 51.

« Yet for all its seeming familiarity, cadence is an enormously complex concept, one that often conveys distinctly different connotations and embraces a multitude of musical phenomena. Unfortunately, the notion of cadence has also accrued a host of inconsistent formulations and misconceptions that have regularly led to discrepant applications in actual musical contexts: a cadence recognized by one writer often fails to meet the requirements for cadence set by another. »

Même lorsqu'elle est clairement identifiable, les notations et les pratiques musicales de l'époque rendent incertaine sa structure, à cause de ce que l'on appelle la *Musica Ficta* :

[...] Bien que les musiciens [du Moyen-Âge et de la Renaissance] eussent à leur disposition tout ce qui était nécessaire pour noter les hauteurs sans ambiguïté, les lecteurs modernes des sources de musique ancienne, qu'ils soient critiques littéraires, interprètes ou historiens, sont sans cesse confrontés au problème de la reconstruction des hauteurs adéquates. Ce problème est appelé de manière relativement informelle *musica ficta*.

Durant le Moyen-Âge et la Renaissance, il n'était pas nécessaire d'écrire les altérations. Comme certaines inflexions étaient sous-entendues de manière conventionnelle par le contexte musical, les interprètes les faisaient qu'elles fussent ou non notées<sup>2</sup>.

*Problèmes liés aux traités médiévaux* - Si l'on s'intéresse à l'évolution du concept de cadence entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, le défi est encore plus important. En effet, peu d'auteurs médiévaux et de la Renaissance parlent de la façon de conclure une phrase musicale, et encore moins définissent la cadence<sup>3</sup>. La seule chose qui soit commune à leurs écrits est que l'on doit finir sur une consonance parfaite.

Jacques de Liège (1260-1330) est sans doute le théoricien médiéval qui définit la cadence de la manière la plus précise :

---

<sup>2</sup> Karol BERGER, *Musica Ficta - Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), xi.

<sup>3</sup> Jennifer BAIN, « Theorizing the Cadence in the Music of Machaut, » *Journal of Music Theory* vol. 47 n°2 (2003): 328.

La cadence, dans la mesure où cela concerne notre propos, correspond à un certain ordre ou plutôt à l'inclination naturelle d'une concorde imparfaite à une autre plus parfaite. L'imperfection tend en effet naturellement vers la perfection, à ce qui est meilleur, ainsi que le faible recherche la force et la stabilité de la force. La cadence peut ainsi être décrite en consonances comme d'une concorde imparfaite tentant d'atteindre la concorde parfaite la plus proche pour s'y joindre et y être liée par mouvement de seconde à la voix supérieure et à la voix inférieure, en montant ou en descendant.

Donc, à la cadence, une seconde ou un ton au-dessus ou en-dessous demande un unisson. Et de même la tierce en semi double-tons [tierce mineure]. Mais une tierce en double-tons [tierce majeure] demande une quinte. Et de même pour la quarte juste, qui demande soit l'unisson soit le diapason [l'octave]. La quinte, à savoir la cinquième, parce qu'elle bonne, tient sa place. Toutefois, elle se parfait à l'unisson ou à l'octave. La sixte, un ton au-dessus de la quinte [sixte majeure], demande la doublure [l'octave] ou la quinte. La septième, une tierce en semi double-tons [tierce mineure] avec la cinquième demande la cinquième ou le diapason [octave], comme précédemment. [Il continue jusqu'à la douzième]<sup>4</sup>

Comme on peut le voir, la cadence est présentée comme un concept exclusivement contrapuntique : la diaphonie *tenor-discantus* doit passer d'une dissonance à une consonance parfaite par mouvement conjoint. Il n'entre dans cette définition aucune considération formelle, syntaxique, ou même textuelle – autrement dit, on ne sait ni le lieu, ni la manière, ni même le contexte dans lesquels une cadence peut être articulée.

---

<sup>4</sup> Jacques de LIÈGE, *Speculum Musicae – livre IV*, dirigé par Roger BRAGARD (Rome: American Institute of Musicology, 1965), 122–23. Voir ANNEXE 1 - TEXTES MÉDIÉVAUX, A. De cadentiae.

Un autre texte d'un auteur anonyme du XV<sup>e</sup> siècle (Anonyme XI) aborde le problème de la polyphonie à trois voix :

Si quelqu'un désire réaliser un *contratenor* au-dessus d'un *tenor* donné doit voir où le *discantus* commence, et le *discantus* commence à l'octave [du *tenor*], alors le *contratenor* doit avoir la quinte si le *tenor* se tient dans les graves ; mais s'il se tient dans les aigus, alors le *contratenor* doit avoir l'octave en dessous [du *tenor*]. Mais si le *discantus* commence à la septième, alors le *contratenor* se tient à l'octave si le *tenor* est dans les graves; mais si le *discantus* a la sixte, alors le *contratenor* peut avoir la quinte ou la tierce sous le *tenor* si le *tenor* se tient dans les aigus; mais si le *tenor* se trouve dans les graves, alors le *contratenor* doit avoir la tierce au-dessus du *tenor* ou l'octave. Mais si le *discantus* a la tierce, alors le *contratenor* peut avoir la tierce ou l'octave au-dessus [sic] du *tenor* si le *tenor* se tient dans les aigus; mais s'il se tient dans les graves, alors le *contratenor* doit avoir la quinte au-dessus du *tenor* ou la sixte ou encore l'octave. Mais quand le *discantus* est à l'unisson, alors le *contratenor* doit avoir l'octave ou la quinte, et même la tierce sous l'octave supérieure [la sixte], etc.

Il doit être noté que si l'on veut faire un *contratenor*, on ne peut avoir deux octaves avec le *tenor*, que ce soit en montant ou en descendant, pas plus qu'on ne peut avoir un enchaînement de consonances, mais il faut suivre ce que le *discantus* requiert, de telle sorte que le *contratenor* concorde avec le *tenor* et pas toujours avec le *discantus*, puisque le *contratenor* peut tout à fait faire office de *contradiscantus*... le *contratenor* peut avoir la quinte tandis que le *discantus* a la sixte, ce qui fait une seconde. [...]

Règle générale : le *discantus* peut tout à fait avoir deux quintes avec le *contratenor* et auquel cas le *contratenor* est au-dessus du *tenor* et dans les aigus.

Autre règle générale : le *contratenor* peut tout à fait descendre avec le *tenor* d'une sonorité imparfaite à parfaite, et inversement du *tenor* avec le *contratenor*. Et il doit être noté que quand le *contratenor* est plus grave que le *tenor*, il est appelé *tenor*<sup>5</sup>.

Comme cela ressort du texte, la diaphonie *tenor-discantus* constitue une structure fondamentale *a priori*, à laquelle on ajoute le *contratenor*. Ce dernier est toujours subordonné au *tenor*, mais peut évoluer indépendamment du *discantus*.

L'usage d'un vocabulaire commun donne ici l'illusion d'un concept identique pour les deux auteurs. Il pourrait être tentant de compléter le texte de Jacques de Liège par celui d'Anonyme XI pour déduire une règle qui régisse les cadences à trois voix. Ce serait cependant une erreur ; il est probable que la notion de cadence recouvrait déjà au XIII<sup>e</sup> siècle plusieurs réalités compositionnelles plus ou moins concordantes. De plus, ces traités n'avaient pas pour vocation de décrire ce qu'ils observaient, mais de faire rentrer les pratiques musicales dans un cadre théorique antérieur postulé *a priori*, avec les omissions que cette démarche peut entraîner. Ainsi, le rondeau *Trop desir a vëoir* d'Adam de la Halle (n°11 de l'ANNEXE 3 – LISTE DES SYNTAXES) contrevient à la règle des octaves consécutives énoncée par Anonyme XI, la tierce majeure du rondeau anonyme *Hé, Dieus d'Amours* (n°71) contredit Jacques de Liège en se résolvant à l'unisson plutôt qu'à la quinte,... Il est donc difficile de s'appuyer sur ces écrits pour rendre compte de la réalité compositionnelle médiévale.

---

<sup>5</sup> ANONYME XI, *Tractatus de musica plana et mensurabili - Ars contratorem*, Thesaurus Musicarum Latinarum. Voir ANNEXE 1 - TEXTES MÉDIÉVAUX, B. De *contrapuncto*. <http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/ANO11TDM>.

Comme on ne peut reconstituer de manière certaine la cadence telle qu'elle était comprise par les musiciens de cette époque, si même cette notion avait un sens, les musicologues ont donc procédé à rebours, et reconstruit *a posteriori* ce qui se rapproche le plus d'une typologie de la cadence polyphonique du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.

## 2. Typologies de la cadence médiévale dans la littérature théorique et musicologique

*XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles* – Considérons dans un premier temps la musique des XIII et XIV<sup>e</sup> siècles centrée essentiellement autour de Guillaume de Machaut.

*Fuller* – Dans son article sur le rôle de la cadence dans la perception de la modalité chez Guillaume de Machaut, Sarah Fuller identifié plusieurs types de sonorités polyphoniques<sup>6</sup> :

- parfaite ; le *discantus* et le *triplum* (ou le *contratenor*) sont en consonances parfaites avec le *tenor* (donc en quinte, octave, ou unisson).
- imparfaite ; l'une des voix supérieures est en consonance parfaite avec le *tenor* et l'autre est en consonance imparfaite (donc en tierce ou en sixte)
- imparfaite par déviation ; le *tenor* et la voix en consonance parfaite avec celui-ci sont hors le mode.
- doublement imparfaite ; les deux voix supérieures sont en consonances imparfaites avec le *tenor*.

---

<sup>6</sup> Sarah FULLER, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections, » *Journal of Music Theory* vol. 30 n°1 (1986): 35–70.

- : triplum / contratenor / autres voix
- ◇ : discantus
- : tenor

Sonorité :      parfaite                      imparfaite                      imparfaite par déviation      doublement imparfaite

Fig. 1.1 : Sonorités parfaites et imparfaite (Fuller)

Puis, elle a fait la distinction entre progressions dirigées (la note la plus basse de la sonorité imparfaite se résout par degré conjoint, la plupart du temps en descendant) et progressions neutres (la note la plus basse de la sonorité imparfaite se résout par saut)<sup>7</sup>. Cette catégorisation lui permet, entre autre, de hiérarchiser les cadences selon la « force » avec laquelle elles arrivent à leur sonorité finale, et donc la « force » avec laquelle elles suggèrent une note d'arrivée comme étant la note principale du mode.

- : triplum / contratenor / autres voix
- ◇ : discantus
- : tenor

Progression dirigée                      Progression dirigée                      Progression non dirigée

Fig. 1.2 : Progressions dirigées et non dirigées (Fuller)

<sup>7</sup> *Idem*, « Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in "Ars Nova" Music, » *Journal of Music Theory* vol. 36 n°2 (1992): 229–58.

*Bent* – À l'inverse de Fuller, Margaret Bent ne considère pas les différentes voix comme équivalentes, mais conçoit plutôt la polyphonie comme une polydiaphonie<sup>8</sup>. Cette-ci serait organisée autour d'une structure fondamentale composée du *tenor* et du *discantus*. Le comportement des voix additionnelles, *triplum* et *contratenor*, ne serait donc régi que par le seul *tenor* indépendamment du *discantus* :

Dans certains genres (la plupart des chansons), ce duo est la progression diaphonique fondamentale entre déchant et ténor ; mais dans d'autres genres, il peut également recouvrir une relation contrapuntique entre le ténor (ou un substitut) et d'autres voix. [...]

La règle ne dit rien concernant les relations entre les autres voix<sup>9</sup>.

Cette démarche permet d'intégrer à la fois les règles de résolution diaphoniques de Jacques de Liège, et de respecter la primauté de cette diaphonie évoquée par Anonyme XI.

*Moll* – Pour Kevin Moll, la progression contrapuntique consonance imparfaite à consonance parfaite ne suffit pas à identifier une cadence. Il faut que cette progression obéisse à un certain nombre de critères non nécessairement tous obligatoires, mais dont la juxtaposition renforce la sensation cadentielle<sup>10</sup> :

---

<sup>8</sup> Margaret BENT, « The Grammar of Early Music, » dans *Tonal Structures in Early Music*, dirigé par Cristle Collins JUDD (New York: Garland, 2000), 31.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 37.

« In some genres (most song forms), this duet is the fundamental two-part progression between discant and tenor throughout; but in other genres, it may also cover a contrapuntal relationship achieved between the tenor (or its proxy) and any other parts. [...] The rule says nothing about relationship between other parts. »

<sup>10</sup> Kevin MOLL, « Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony, » *Current Musicology* n°64 (1998): 32.

1. correspondance avec un bloc grammatical de texte à une ou plusieurs voix.
2. coïncidence avec la fin d'une ligne mélodique cohérente à une ou plusieurs voix.
3. pause générale, arrêt vertical, changement de mesure, ou suite d'un mélisme.
4. placement rythmique en phase avec la pulsation.
5. tenue de la note cadentielle à chaque voix, sans qu'aucune ne reprennent sans pause.
6. mouvement contrapuntique dirigé à toutes les voix.
7. présence de figures mélodiques cadentielles caractéristiques.
8. résolution sur des consonances parfaites uniquement.
9. toutes les voix à un point de résolution.
10. présence d'un hoquet, mélisme, ou d'une diminution rythmique dans les mesures qui précèdent.

Armé de ces critères, il reprend l'hypothèse de Bent selon laquelle la polyphonie des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles doit être considérée comme une polydiaphonie entre les voix supérieures et le *tenor*<sup>11</sup>. Pour Moll, ce dernier est donc la voix fondamentale de l'écriture contrapuntique de cette époque, et doit être considéré comme conduisant le mouvement musical<sup>12</sup>. Il signale néanmoins que le *discantus* n'a pas toujours la prééminence sur les autres voix, et que certaines pièces ne présentent pas de structure diaphonique fondamentale *tenor-discantus*. Dans ce cas, toutes les voix au-dessus du *tenor* ont le même poids vis-à-vis de la polydiaphonie<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, 40-46.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 54

*Bain* – Le principal problème reste maintenant de pouvoir identifier de manière sûre si une résolution quelconque d’une consonance imparfaite vers une consonance parfaite peut être considérée comme cadentielle ou non. En l’absence de tout indice sur la question, Jennifer Bain préfère ne considérer que les gestes de fermeture les plus évidents dans le répertoire profane médiéval. En effet, les formes les plus couramment utilisées, dites *formes fixes*, c’est-à-dire le rondeau, le virelai et la ballade, présentent toutes des gestes de fermeture intermédiaires (*apertum* ou ouvert) et finaux (*clausum* ou fermé) que l’on peut sans risque définir comme cadentiels. Jennifer Bain explique :

Les cadences *ouvert* et *clos* des ballades et virelais de Machaut, ainsi que les cadences médianes des rondeaux et les cadences finales de toutes les formes fixes de Machaut seront certainement reconnues par la plupart des chercheurs comme points de cadence, et devraient également fournir assez de matériel sur lequel s’appuyer pour témoigner de manière raisonnable des usages et des structures des progressions cadentielles dans la musique de Machaut<sup>14</sup>.

En se basant sur une étude exhaustive des œuvres profanes de Guillaume de Machaut ainsi que sur les articles de Fuller et Bent, elle définit des sous-catégories cadentielles selon la façon dont la diaphonie principale procède à la cadence. Elle appelle ainsi « cadence parfaite » une arrivée sur une consonance parfaite, qui peut être :

---

<sup>14</sup> BAIN, *op. cité*, 329–30.

« *The ouvert and clos cadences of Machaut's ballades and virelais, along with the medial cadences of the rondeaux and the final cadences of all of Machaut's fixed forms, should be agreeable to most scholars as points of cadence, and should also provide a large enough sample on which to base some reasonable claims about the usage and structure of cadential progressions in the music of Machaut.* »

- par mouvement dirigé ; le *tenor* descend d'un ton.
- par demi-ton descendant ; le *tenor* descend d'un demi-ton.
- par saut du *tenor* ; le *discantus* monte d'un ton ou d'un demi-ton
- par mouvements disjoints ; *tenor* et *discantus* procèdent par saut.

De plus, les critères cadentiels énoncés par Moll l'incitent à considérer également l'existence d'une cadence imparfaite qui serait une arrivée sur une consonance imparfaite. Ce cas de figure, qui n'est mentionné dans aucun traité, est pourtant un cas courant dans les gestes de fermeture intermédiaires.

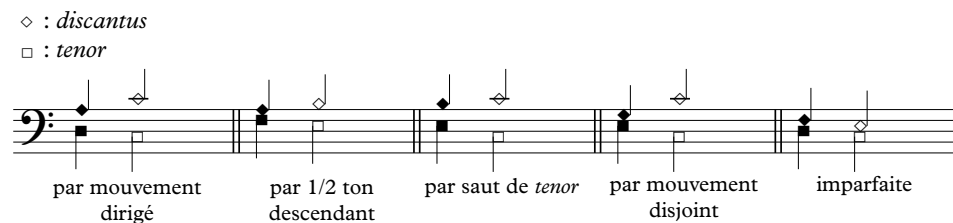


Fig. 1.3 : Typologie diaphonique (Bain)

*XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle* – Aux débuts de la Renaissance, le *contratenor* prend une part de plus en plus importante dans l'écriture à trois voix. L'engouement pour les œuvres à quatre voix bouleverse également l'organisation contrapuntique qui prévalait jusque là.

*Randel (Besseler vs. Apfel)* – À l'inverse, Don Randel se penche dans son article « Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century » sur la pertinence de l'approche totalement harmonique de Heinrich Besseler<sup>15</sup>. Pour ce dernier, l'apparition dans les œuvres à quatre voix de Dufay de mouvements cadentiels avec saut ascendant de quarte au *contratenor* serait

<sup>15</sup> Don RANDEL, « Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century, » *The Musical Quarterly* vol. 57 n°1 (1971): 73–86.

l'émergence de la cadence authentique parfaite moderne V-I. Cette théorie de Bessler a été récusée par Ernst Apfel, Richard Crocker et Carl Dalhaus pour lesquels la structure diaphonique *tenor-discantus* conserve sa primauté durant la première partie de la Renaissance, et que ce qui semble être l'apparition de la cadence parfaite moderne ne reflète pas la réalité compositionnelle de cette époque<sup>16</sup>.

Pour expliquer cette apparente contradiction entre les deux camps, Randel étudie toutes les solutions contrapuntiques possibles qui peuvent accompagner la cadence sixte-octave traditionnelle du *tenor-discantus*, et constate que la seule possibilité qui respecte les règles d'écriture à quatre voix de cette époque est la cadence en saut ascendant de quarte du *contratenor*. De plus, il souligne qu'aucune œuvre à trois voix de Dufay n'utilise de cadence en saut ascendant de quarte, alors que celle en sixte-octave est omniprésente<sup>17</sup>. La cadence avec saut ascendant de quarte à la basse du XV<sup>e</sup> siècle ne serait donc pas encore un geste harmonique, mais seulement une solution contrapuntique à l'écriture à quatre voix de la cadence sixte-octave traditionnelle du *tenor-discantus*.

### 3. Analyse critique

À la lumière de ce que nous venons de voir, une constatation s'impose. Bien que ce soit le *discantus* qui porte la ligne mélodique, c'est le *tenor* qui définit la polydiaphonie et la syntaxe cadentielle du rondeau. Ces deux lignes vocales constituent la structure fondamentale du

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 75.

<sup>17</sup> Nous nous permettons ici de contredire Randel en signalant le rondeau de Dufay, *Helas ma dame*, dont le *contratenor* effectue sa cadence du *clausum* par un saut descendant de quinte, solution contrapuntique équivalente au saut ascendant de quarte.

rondeau, laquelle est presque systématiquement composée avant l'ajout de la troisième voix – par exemple, le *triplum* de *Je ne vis pas* de Gallo a été ajouté plus tard par Francus de Insula<sup>18</sup>. Dans les œuvres les plus anciennes, *tenor* et *discantus* s'entremêlent d'ailleurs au point qu'il est difficile de juger quelle voix est laquelle<sup>19</sup>. À nos yeux, une typologie cadentielle doit donc être déterminée, et a fortiori libellée, en fonction de la structure diaphonique *tenor-discantus* avant de prendre en compte le rôle des autres voix. Une autre approche ne pourrait rendre compte de la réalité compositionnelle du Moyen-Âge et de la Renaissance.

La typologie cadentielle de Fuller (cadence parfaite, imparfaite, imparfaite par déviation, et doublement imparfaite) ne nous satisfait pas pleinement puisqu'elle considère la polyphonie dans son ensemble sans prendre en compte la primauté de la diaphonie *tenor-discantus*. Bent en souligne quant à elle l'importance de cette diaphonie mais n'en propose pas pour autant de typologie. La contribution de Bain est de la loin la plus intéressante, mais certaines cadences manquent à sa liste (*tenor* ou *discantus* qui reste sur le même degré, par exemple) et sa distinction entre cadence dirigée et cadence du demi-ton est difficile à utiliser à cause de la pratique de la *Musica Ficta*.

Nous proposerons donc dans notre **CHAPITRE II : DÉFINITIONS, MISE EN BASE DE DONNÉES ET LISTES**, une typologie basée sur les mouvements de résolution contrapuntique de la diaphonie principale *tenor-discantus*. Des parallèles seront tracés avec la typologie proposée par Bain.

---

<sup>18</sup> Gilbert REANEY (dir.), *Early Fifteenth-Century Music*, Corpus Mensurabilis Musicae 11 vol. 2 (Rome: American Institute of Musicology, 1955), iii.

<sup>19</sup> Mark EVERIST, « The Polyphonic Rondeau from Adam de La Halle to Guillaume de Machaut, » *Early Music History* vol. 26 (2007): 21.

## **B. Syntaxe de la cadence polyphonique dans le rondeau entre 1250 et 1450**

Maintenant que nous avons résumé les différentes typologies de la cadence polyphonique, penchons-nous sur sa syntaxe, c'est-à-dire l'enchaînement des différentes positions qu'elle occupe au sein d'une œuvre.

### 1. La structure du rondeau dans les écrits avant 1450 – *apertum* et *clausum*

Malheureusement, aucun écrit médiéval ou de la Renaissance ne parle de la façon de structurer une œuvre musicale. Il n'existe aucun traité de composition au sens moderne du terme, si ce n'est sous forme de leçons de contrepoint et d'agencement des voix. Par contre, on sait que le rondeau était défini par son organisation formelle. Ainsi que le décrit Nicolaus de Senis, théoricien du XIV<sup>e</sup> siècle:

« La règle pour faire une ballade, un rondeau ou un virelai est la suivante: tout d'abord, comment doit être faite une ballade simple. Premièrement, faire un *apertum* et un *clausum* et à la fin faire le *clausum* seulement. De même, la ballade double a un *apertum* et un *clausum*, avant et après. De même, le virelai simple a un *clausum* avant, un *apertum* et un *clausum* après. De même, le virelai double a un *demi-apertum* et un *clausum*, puis un *apertum* avant et après. De même, le rondeau a un *apertum* avant, et quand il se finit sur ut, le *tenor* doit être à la dixième et quand il se finit sur mi, il doit être à l'octave, et quand il se finit sur la, il doit être à la quinte, et après [le rondeau] a un *clausum*<sup>20</sup>. »

---

<sup>20</sup> Nicolaus de SENIS, *Tractatus de musica*, Thesaurus Musicarum Latinarum.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/ANO11TDM>. Voir ANNEXE 1 - TEXTES MÉDIÉVAUX, C. De aperto et de clauso.

Le rondeau peut donc se définir comme une forme à sections répétées, avec un *apertum* comme cadence médiane de sa première partie, et un *clausum* comme cadence finale de sa seconde partie. Bien que l'ordre des répétitions ne soit pas explicitement décrit, on sait par les manuscrits qui nous sont parvenus qu'il suit exactement le refrain du texte poétique.

*Apertum* *Clausum*

1,4,7. Bonne a - mou - re - te 2,8. Me \_\_\_\_\_ tient gai.  
 3. Ma com - pai - gne - te 6. Vous \_\_\_\_\_ di - rai.  
 5. Ma can - çon - net - te

Fig. 1.4 : Adam de la Halle, Bonne amourette

## 2. Syntaxe cadentielle du rondeau dans la littérature théorique et musicologique

*Considérations sur la sonorité initiale* – À l'*apertum* et au *clausum*, nous croyons qu'il faut logiquement ajouter la sonorité initiale qui ouvre le rondeau. En effet, non seulement cette dernière véhicule la première sensation musicale de la pièce, mais elle est d'autant plus prégnante qu'elle revient cinq fois au cours de l'œuvre. Cependant, peu de musicologues la prennent en compte dans leur étude de cette forme. La théorie syntactique que nous élaborerons au **CHAPITRE II : DÉFINITIONS, MISE EN BASE DE DONNÉES ET LISTES**, s'appuiera largement sur ces trois sonorités.

*Bain* – Dans son article sur la musique de Machaut, Jennifer Bain propose de recenser les différentes cadences des *formes fixes* du compositeur. Elle décrit comment ces dernières changent de structure selon leur emplacement à l'*apertum* ou au *clausum*. Celles des *aperta* présentent une plus grande diversité et même des arrivées sur consonances imparfaites, ce que les théoriciens de l'époque médiévale n'évoquent jamais. Pour Bain, elles pourraient cependant s'expliquer si l'on applique la notion de progression dirigée introduite par Fuller à une plus grande échelle, c'est-à-dire si l'on considère la résolution d'un *apertum* imparfait vers un *clausum* parfait<sup>21</sup>. Elle évoque finalement la façon dont la sonorité initiale, l'*apertum* et le *clausum* semblent suivre une syntaxe précise, définie par les positions qu'occupe le *tenor* à chacune de ces sonorités<sup>22</sup>.

The diagram illustrates the syntax of cadences across three parts: Triplum, Discantus, and Tenor. It is divided into three sections: *Initium*, *Apertum*, and *Clausum*. The Tenor part shows positions P (Parfaite) and I (Imparfaite) for each section. A blue arrow labeled "Même position du tenor" points from the P position in the *Apertum* section to the P position in the *Clausum* section. An orange arrow labeled "Cadence parfaite dirigée" points from the I position in the *Apertum* section to the P position in the *Clausum* section. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 6, and 8.

Fig. 1.5 : Syntaxe dirigée (Bain)

<sup>21</sup> BAIN, *op. cit.*, 346–49.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 349–53.

### 3. Synthèse et critiques

À la suite de l'article de Bain, aucun musicologue ou théoricien n'a développé de typologie syntactique de la cadence polyphonique, que ce soit pour le rondeau, les *formes fixes* ou le répertoire religieux. Nous nous proposons donc dans le chapitre suivant de définir notre propre typologie syntactique pour l'analyse du rondeau français. Nous généraliserons à cet effet le concept de progressions dirigées de grande échelle développé par Jennifer Bain.

## CHAPITRE II : DÉFINITIONS, MISE EN BASE DE DONNÉES ET LISTES

### A. Définitions

#### 1. Typologie cadentielle

Nous définirons dans le reste de cette thèse les cadences selon les intervalles de résolutions entre le *tenor* et le *discantus*. Ainsi, une cadence de *clausum* dont la diaphonie *tenor-discantus* passe de la tierce, consonance imparfaite, à la quinte, consonance parfaite, appartient à la catégorie des cadences en tierce-quinte (notée TQ) quelque soit le parcours de la troisième voix. S'il existe plusieurs types diaphoniques de cadences en TQ, ils seront numérotés au fur et à mesure de leur recensement chronologique (par exemple, deux cadences diaphoniques différentes en tierce-quinte seront cataloguées TQ-1 pour la plus ancienne et TQ-2 pour l'autre).

Pour simplifier ce catalogue et permettre de comparer aisément les cadences entre elles, nous ne considérerons pas la couleur majeure ou mineure des intervalles, et rapporterons toutes les arrivées cadentielles sur do<sup>1</sup>.

◇ : *discantus*  
□ : *tenor*

UT      TQ-1      TQ-2      TQ-3      TQ-4      SO      OT

Fig. 2.1 : Quelques cadences diaphoniques

<sup>1</sup> La pratique de la *Musica Ficta* rend extrêmement difficile l'identification exacte de la hauteur de certaines tierces et sensibles cadentielles. Cette question ne peut pas se traiter dans le cadre de cette thèse, aussi préférons-nous opter pour une solution plus générale en cataloguant nos cadences uniquement selon la nature de leurs intervalles.

BERGER, *op. cité*, 122-54 ; Margaret BENT, *Counterpoint, Composition and Musica Ficta* (Londres et New York: Routledge, 2002): 13-16.

La qualité de la cadence, parfaite ou imparfaite, est sous-entendue dans le cas des œuvres à deux voix puisque l'intervalle final la détermine par défaut : une cadence en sixte-octave ou en tierce-quinte est nécessairement parfaite, une cadence en unisson-tierce est nécessairement imparfaite. Dans les œuvres à trois voix ou plus, elle pourra être déclinée en trois qualités : parfaite (le *tenor* est en consonance parfaite avec toutes les voix), semi-parfaite (le *tenor* est en consonance parfaite avec le *discantus* mais en consonance imparfaite avec au moins l'une des autres voix), et imparfaite (le *tenor* est en consonance imparfaite avec le *discantus*). Ces structures cadentielles seront numérotées au fur et à mesure de leur recensement chronologique, en se basant sur le type diaphonique qui les sous-tend (ainsi, la première cadence polydiaphonique rencontrée basée sur la type diaphonique TQ-2 sera numérotée TQ-2 a., la suivante TQ-2 b., etc.).

- : *triplum* / *contratenor* / autres voix
- ◇ : *discantus*
- : *tenor*

Fig. 2.2 : Quelques cadences polydiaphoniques parfaites, semi-parfaites, et imparfaites

Le début du rondu, que nous nommerons *initium*, sera également pris en compte. Comme il ne saurait être question de *cadence* si tôt dans l'œuvre, nous définirons cette *sonorité* selon l'intervalle ou le mouvement initial entre le *tenor* et le *discantus*. Nous conserverons pour les mouvements les mêmes qualités que pour les cadences : parfaite, et imparfaite<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Nous n'avons pas observé d'*initium* avec un mouvement semi-parfait.

● : *triplum* / *contratenor* / autres voix  
 ◇ : *discantus*  
 □ : *tenor*

**O a.      Q b.      OQ-2 a.      UO a.      TT-2 a.**

Fig. 2.3 : Quelques intervalles et mouvements parfaits/imparfaits polydiaphoniques

Certains facteurs rendent malaisée l'identification des cadences à l'*apertum*, au *clausum*, ainsi que la sonorité de l'*initium*. Par exemple, il n'est pas facile de déterminer l'intervalle initial d'une œuvre dont les voix entrent en imitation : faut-il s'appuyer sur le *tenor*, sur la première voix qui ouvre le rondeau, sur la première consonance parfaite que l'on rencontre entre *tenor* et *discantus*? De même, les rondeaux écrits en isorythmie présentent une organisation contrapuntique qui peut interférer avec le déroulement "naturel" des cadences, les notes étant obligées par la *color*. Enfin, ainsi qu'il a été mentionné plus tôt, il arrive qu'il soit difficile d'identifier *discantus*, *tenor*, *triplum*, ou *contratenor* à cause des croisements de leurs registres. Nous nous baserons alors sur la cadence du *clausum* pour identifier le *tenor* et à partir de là répartir les différents rôles aux différentes voix.

● : *contratenor*  
 ◇ : *discantus*  
 □ : *tenor*

**Initium : O a.      Apertum : SS a.      Clausum : SO a.**

Fig. 2.4 : Exemple du rondeau n°31 Puisqu'en oubli sui de vous de Guillaume de Machaut

## 2. Typologie syntactique

Nous définirons dans le reste de cette thèse la syntaxe cadentielle du rondeau en nous basant sur le parcours suivi par le *tenor* à travers l'œuvre. Nous nous appuyerons pour cela sur le concept de progression dirigée généralisé par Bain, et sa hiérarchie cadentielle<sup>3</sup>.

*Parcours théoriques du tenor* – Comme nous l'avons vu précédemment, le *tenor* passe par trois positions essentielles au cours du rondeau : l'*initium*, l'*apertum* et le *clausum* [*init. apert. claus.*]. La position mélodique qu'il occupe à chacun de ces points détermine la syntaxe de l'œuvre.

Dans le cas où le *tenor* termine au *clausum* sur le degré mélodique qu'il occupait à l'*initium*, nous parlerons de syntaxe *congruente* [X *apert.* X]. S'il termine sur un degré différent, nous parlerons de syntaxe *divergente* [X *apert.* Z].

La position centrale sera également un élément important de la typologie. Si le *tenor* occupe à l'*apertum* la même position qu'à l'*initium* ou au *clausum*, nous parlerons de syntaxe *uniforme* : [*init.* Z Z] sera une syntaxe à *clausum uniforme* ; [X X *claus.*] sera une syntaxe à *apertum uniforme*.

Enfin, la syntaxe peut être dirigée. Pour cela, la cadence de l'*apertum* ou du *clausum* doit être dirigée (la cadence se fait par mouvement conjoint descendant du *tenor*), et la position du *tenor* à la cadence de l'*initium* ou l'*apertum* précédent doit être la même que celle qui prépare la cadence<sup>4</sup> : par exemple, [*init.* (*sol-fa*)→(*fa-mi*)] est une syntaxe à *clausum uniforme*.

---

<sup>3</sup> BAIN, *op. cité*, 330–33 ; 349–53.

<sup>4</sup> Voir CHAPITRE I : ÉCRITS THÉORIQUES SUR LA CADENCE ET LA SYNTAXE, B. Syntaxe de la cadence polyphonique, 2. Syntaxe cadentielle du rondeau dans la littérature théorique, Bain.

Types syntactiques – Théoriquement, seuls douze types syntactiques sont donc possibles :

Syntaxes congruentes :	congruente uniforme (CU)	[X X X]
	congruente à <i>apertum</i> dirigé (CAD)	[X→Y X]
	congruente à <i>clausum</i> dirigé (CCD)	[X Y→X]
	congruente simple (CS)	[X Y X]
Syntaxes divergentes :	divergente totalement dirigée (DTD)	[X→Y→Z]
	divergente à <i>apertum</i> dirigé (DAD)	[X→Y Z]
	divergente à <i>clausum</i> dirigé (DCD)	[X Y→Z]
	divergente simple (DS)	[X Y Z]
	divergente dirigée à <i>apertum</i> uniforme (DDAU)	[X X→Z]
	divergente à <i>apertum</i> uniforme (DAU)	[X X Z]
	divergente dirigée à <i>clausum</i> uniforme (DDCU)	[X→Y Y]
	divergente à <i>clausum</i> uniforme (DCU)	[X Y Y]

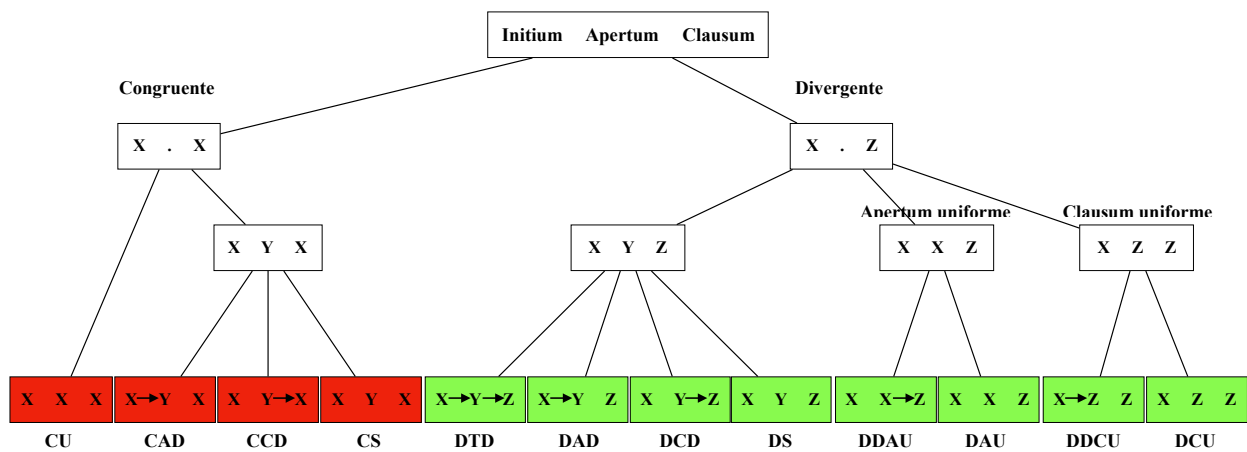


Fig. 2.5 : Syntaxes du rondeau

Prenons l'exemple du rondeau *Puisqu'en oubli sui de vous* de Guillaume de Machaut. Le parcours du *tenor* occupe les positions suivantes : sol, si-la, la-sol. Il commence et finit sur la même note sol : c'est donc une syntaxe congruente. La cadence du *clausum* est dirigée (elle se fait par mouvement conjoint descendant du *tenor* la-sol) et la note qui prépare cette cadence est la même que la note finale de la cadence précédente (si-la, la-sol) : le *clausum* est donc dirigé. En définitive, la syntaxe de ce rondeau est congruente à *clausum* dirigé.

● : *contratenor*  
 ◇ : *discantus*  
 □ : *tenor*

Fig. 2.6 : Rondeau n°31 Puisqu'en oubli sui de vous

### 3. Nomenclature poétique

La définition usuelle du rondeau poétique en fonction du nombre de vers de son refrain, et suivant la structure AB-a-A-ab-AB pose un certain nombre de problèmes.

Tout d'abord, le nombre de vers du refrain ne peut définir à lui seul la forme poétique du rondeau, car on observe d'importantes variations du nombre total de vers pour un même refrain.

Ainsi un rondeau quatrain, défini par son refrain à quatre vers, peut comporter 14 vers ou 16 vers ; un rondeau tercet, dont le refrain fait trois vers, a des formes à 11 vers et à 13 vers. À l'inverse, le nombre total de vers détermine automatiquement le nombre de vers du refrain. De plus, le refrain peut être à rimes plates, à rimes embrassées, ou à rimes croisées, ce qui change l'organisation des rimes des couplets.

Nombre total de vers	8	11	13	14	16	21	24
Nombre de vers du refrain	2	3	3	4	4	5	6

Tableau 2.1 : Rapport du nombre total de vers et du nombre de vers dans le refrain du rondeau

Nous avons donc opté pour une nomenclature basée sur le nombre total de vers, suivi au besoin d'un indice indiquant l'organisation des rimes. Par exemple, le poème *A vous douce debonnaire* de Johann de l'Escurel comporte 11 vers, dont un refrain aux rimes ABB. Il sera donc catalogué sous le type 11.1. Inversement, le poème *Diex, comment porroie* de Guillaume de Machaut comporte certes lui aussi 11 vers, mais son refrain suit le schéma ABA. Il sera donc classé sous le type 11.2.

*A vous, douce debonnaire,  
Ai mon cuer donné;  
Ja n'en partirai.*

Vo vair euil mi font atraire  
*A vous, dame debonnaire :*

Ne ja ne m'en quier retraire  
Ains vous serviré  
Tant [comme] vivré.  
*A vous, douce debonnaire,  
Ai mon cuer donné;  
Ja n'en partirai.*

*Diex, comment porroie  
Sans cheli durer  
Qui me tien en joie?*

Elle est simple et coie;  
*Diex, comment porroie*

Ne m'en partiroie  
Pour les iex crever  
Se s'amours n'avoie.  
*Diex, comment porroie  
Sans cheli durer  
Qui me tient en joie?*

Exemple 3.1 : Rondeaux à 11 vers

#### 4. Pondération sémantique

Environ 90% des rondeaux mis en musique sont des poèmes d'amour, d'une teneur tragique ou joyeuse (5% portent sur d'autres sujets, et 5% sont sans texte). Afin d'étudier s'il existe des rapports entre structure et syntaxe cadentielle d'une part, et sémantique du texte poétique d'autre part, nous nous proposons de développer un outil adapté à l'étude de leur contenu émotionnel, la pondération sémantique. Cet outil nous permet d'attribuer une valeur numérique correspondant à l'intensité du sentiment évoqué par le poème, et de vérifier si certaines époques/syntaxes sont plus sujettes à exprimer la douleur ou la joie que d'autres. En comparant la pondération d'une

syntaxe en particulier à la pondération moyenne pour une époque et une région données, nous pourrions facilement déterminer si celle-ci est majoritairement associée à une sémantique positive, négative ou neutre. Par exemple, si la syntaxe congruente simple en France entre 1250 et 1300 a une moyenne pondérée de -3.5 alors que l'ensemble de toutes les syntaxes françaises de la même période se situe à une moyenne de 0,76, alors nous pouvons affirmer avec certitude que les compositeurs utilisaient cette syntaxe consciemment pour mettre en musique des poèmes plutôt tragiques.

Nous regrouperons tout d'abord les rondeaux par thèmes tels que « langueur », « fidélité », « supplique », « médisance », « moralité », etc. Puis, nous classerons ces thèmes selon l'intensité des émotions qu'ils expriment sur une échelle que nous avons arbitrairement fixée de -4 à 4. Par exemple, « Prison » ou « exil » seront pondérés à -4 alors que « langueur » sera pondéré à -1 ; de même, « espoir » recevra le coefficient 1 tandis que « mariage » recevra le coefficient 4. Nous sommes conscient qu'il est périlleux de ramener un poème à un unique sentiment, et encore plus de présumer que le contenu émotionnel qu'il recèle est resté le même à travers les siècles. Cependant, nous pensons que notre approche comporte de nombreux avantages.

Tout d'abord, elle permet une mesure quantifiable du niveau de tristesse ou de joie exprimée pour chaque rondeau ; elle offre également une méthode de comparaison solide et cohérente entre différents lieux et époques ; enfin, les choix de nomenclature et de pondération que nous avons faits peuvent être très facilement affinés, voire changés par des experts en littérature médiévale sans qu'il ne soit nécessaire de la modifier. Tout cela confère à notre pondération sémantique à la fois une grande souplesse dans sa paramétrisation, mais également une base très solide pour de plus amples développements.

## B. Mise en base de données principale

### 1. Paramètres et formats de la base de données principale

Pour établir notre base de données, nous attribuerons et collecterons les informations suivantes que nous consignerons dans un document de type Excel (voir ANNEXE 2 –

TABLE DES DONNÉES) :

**Bibliométrie** (indiqués en vert)

- **Id** - numéro d'identification du rondeau, selon la période et la source dont il est issu
- **Compositeur**
- **Titre**
- **Provenance** - lieu de composition, s'il est connu ou supposé
- **Région** - espace géo-culturel dans lequel s'inscrit le rondeau
- **Année** - année de composition à 10 ans près quand elle est connue
- **Intervalle** - par période de 50 ans ; format : [1250-1300]

**Syntaxe** (indiqués en bleu)

- **Nombre de voix**
- **Armure au *tenor***
- **Parcours du *tenor***<sup>5</sup> - *initium*, *apertum* et *clausum* ; format  $i_1-i_2$  ;  $a_1-a_2$  ;  $c_1-c_2$
- **Type syntactique**
- **Intervalles syntactiques**<sup>6</sup> - entre *initium*, *apertum* et *clausum* du *tenor* ; format :  $\pm x$  ;  $\pm y$

**Structure** (indiqués en orange)

- **Structures cadentielles** - *initium*, *apertum* et *clausum* ; format :  $i$  ;  $a$  ;  $c$

---

<sup>5</sup> Pour des raisons pratiques, nous utiliserons la dénomination anglo-saxonne A, B, C,... au lieu de la, si, do,...

<sup>6</sup> Pour plus de clarté, nous avons noté les intervalles selon leur dénomination usuelle et leur transposition (unisson/ octave = 1, tierce ascendante = +3, quinte descendante = -5, ...). À cause du grand nombre de formes que prennent certaines syntaxes, cela permet d'identifier les différentes sous-familles.

- **Semi-parfaite** - indique la présence d'une cadence semi-parfaite à l'*apertum*.

**Sémantique** (indiqués en rouge)

- **Structure poétique** - format x.y
- **Propos**
- **Pondération** - format ±x

**Détails** (indiqués en gris) - description des rondeaux non standards

## 2. Exemple : Bonne amourete de Guillaume de Machaut

Reprenons l'exemple du rondeau *Bonne amourete* de Guillaume de Machaut (voir Fig 2.7). Nous pouvons le paramétrer de la façon suivante :

*Bonne amourete* d'Adam de la Halle a été composé vers 1260, probablement à Arras. Il a été écrit à trois voix sans armure. Le parcours du *tenor* commence sur sol, arrive à l'*apertum* sur la précédé par fa (nous considérons le si comme une échappée), et termine sur une cadence en sol dirigée depuis la. Comme ce parcours revient sur lui-même, que la cadence du *clausum* est dirigée, et préparée par la sonorité de l'*apertum*, on peut qualifier cette syntaxe de congruente à *clausum* dirigé (CCD). Les intervalles du *tenor* entre l'*initium* d'une part, et l'*apertum* puis le *clausum* d'autre part sont donc seconde ascendante, puis unisson. La sonorité de l'*initium* est une quinte + octave au *triplum* (cas b. de la catégorie Q) ; la cadence de l'*apertum* est une octave allant à la quinte + octave allant à l'octave au *triplum* (cas a. de la catégorie OQ-3) ; et la cadence du *clausum* est une tierce allant à la quinte + sixte allant à l'octave au *triplum* (cas c. de la catégorie TQ-1). La cadence de l'*apertum* n'est pas semi-parfaite, la quinte de la diaphonie *tenor-discantus*

n'étant pas altérée par une consonance imparfaite avec le *triplum*. Enfin, le poème est de la forme 8.1 (8 vers : AB-a-A-ab-AB), traite de la joie d'aimer, et est donc pondéré à +4.

The image shows a musical score for three parts: Triplum, Discantus, and Tenor. The lyrics are: "1,4,7. Bonne a - mou - re - te 2,8. Me \_\_\_\_\_ tient gai. 3. Ma com - pai - gne - te 5. Ma can - çon - net - te 6. Vous \_\_\_\_\_ di - rai." The score is divided into two sections: *Apertum* and *Clausum*. The Triplum part is in 3/4 time, the Discantus in 3/4 time, and the Tenor in 3/4 time.

BIBLIOMÉTRIE							SYNTAXE				
ID	COMPOSITEUR	TITRE	PROVENANCE	RÉGION	ANNÉE	INTERVALLE	NOMBRE DE VOIX	ARMURE AU TENOR	PARCOURS DU TENOR	TYPE SYNTACTIQUE	INTERVALLES SYNTACTIQUES
012	Adam de la Halle	Bonne amourete	Arras	France	1260	[1250.0, 1300.0]	3		-G ; F-A ; A-G	CCD	2:1

STRUCTURE		SEMANTIQUE			
STRUCTURES CADENTIELLES	SEMI-PARFAITE	STRUCTURE POÉTIQUE	PROPOS	PONDÉRATION	DÉTAILS
Q b. ; OQ-3 a. ; TQ-1 c.		8.1	Joie	4	

Fig. 2.7 : Paramétrisation du rondeau n°12 Bonne amourete

## C. Autres listes de données

### 1. Listes des structures

La liste des structures recense les différentes variantes qu'empruntent la sonorité de l'*initium*, la cadence de l'*apertum* et la cadence du *clausum*. Cette liste sera classée selon la typologie que nous avons mise en place dans la partie **A. Définitions**, 1. Typologie cadentielle de ce présent chapitre. La division principale se fera par cadences parfaites, semi-parfaites et imparfaites, et sera suivie par des subdivisions selon l'intervalle d'arrivée, puis l'intervalle précédent l'arrivée, et enfin les variantes diaphoniques dans l'ordre chronologique où elles auront été observées.

Chaque catégorie sera rapportée à sa structure diaphonique sous-jacente. Voir **ANNEXE 3 – LISTE DES STRUCTURES.**

## 2. Liste cadentielle des rondeaux

Afin de centraliser toutes les informations sous la forme la plus simple et la plus efficace possible, nous dresserons la liste notée musicalement du résumé cadentiel de tous les rondeaux. La division du rondeau en *initium*, *apertum* et *clausum* sera indiquée par des points d'orgue. Cette liste suivra la numérotation établie précédemment. Voir **ANNEXE 4 – LISTE CADENTIELLE DES RONDEAUX.**

## 3. Liste des textes

Enfin, nous transcrivons la liste complète des textes mis en musique dans les rondeaux que nous considérerons, en suivant encore une fois la numérotation établie précédemment. Voir **ANNEXE 5 – LISTE DES TEXTES.**

### CHAPITRE III : CORPUS D'ÉTUDE ET TRAITEMENT DES DONNÉES

#### **A. Description du corpus et paramétrisation**

##### 1. Catalogues, anthologies et recueils

L'identification des rondeaux s'est fait à travers deux principaux catalogues : celui de Boogaard sur les rondeaux et les refrains entre 1200 et 1300, ainsi que celui de Fallows sur la chanson profane entre 1415-1480<sup>7</sup>. Les œuvres de la période 1300-1400 n'ont pas fait l'objet d'un catalogage précis, mais ont été publiées par Apel et Rosenberg dans le volume 53 du *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM)<sup>8</sup>.

À partir de la liste des œuvres et des compositeurs obtenus, nous avons utilisé les ressources que nous avons à notre disposition à l'Université d'Ottawa et à l'Université McGill. Nous avons principalement eu recours aux volumes du *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM) : tome 1 vol.6 (Guillaume Dufay), tome 11 vol. 1, 2, 3 et 7 (œuvres profanes de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle), tome 21 (Jehan de l'Escurel), tome 30 vol. 4 (chansons chypriotes), et tome 44 (Adam de la Halle). Les autres ouvrages concernent la musique de Guillaume de Machaut et Johannes Ockeghem<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> BOOGAARD, *op.cité* ; FALLOWS, *A catalogue of polyphonic songs, 1415-1480* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999).

<sup>8</sup> APEL et ROSENBERG, *op. cité*.

<sup>9</sup> Voir **BIBLIOGRAPHIE, D. Catalogues, anthologies et éditions**

## 2. Problèmes liés aux sources

Plusieurs problèmes se posent à la consultation de ces sources. Tout d'abord, les rondeaux ne sont pas toujours identifiés : il faut analyser la partition et le texte pour les différencier des autres formes fixes, mais aussi des rondeaux tardifs dont la forme n'est plus celle sur laquelle porte notre thèse (notamment les œuvres de Firmin Caron). Ensuite, il existe souvent plusieurs versions d'une même œuvre dont les différences peuvent provenir du même compositeur, du copiste, ou même d'un compositeur plus tardif. Enfin, certaines anthologies proposent des reconstructions d'œuvres parcellaires en se basant sur d'autres copies des pièces concernées, ou sur l'analyse du style du compositeur.

Nous avons donc décidé d'écarter toute pièce dont la forme, l'écriture ou même l'intégrité nous ont semblé compromises. Cela représente environ une centaine d'œuvres que nous n'avons pas incluses dans nos recherches.

## 3. Problèmes liés à la paramétrisation

*Bibliométrie* – Plusieurs problèmes se posent lors de l'identification des rondeaux. Le premier concerne la datation. Pour beaucoup d'œuvres, il est en effet difficile d'estimer la date de composition à moins de 20 ans près. Cela s'explique à la fois par le manque de données biographiques sur le compositeur (en supposant que le rondeau soit attribué), par l'absence de repère chronologique précis au sein de l'œuvre (les poètes sont la plupart du temps anonymes), et le mélange de pièces diverses au sein d'un même manuscrit (le manuscrit de Chantilly ou celui de Chypre par exemple recèlent des œuvres de provenance et de période

variées)<sup>10</sup>. De plus, comme notre thèse porte sur l'évolution du rondeau, il faut également prendre en compte le temps de diffusion d'une œuvre, laquelle peut être assez longue (on retrouve un pastiche de Machaut dans le manuscrit de Chypre, composé plusieurs décennies après l'original<sup>11</sup>). Pour pallier à cet inconvénient, nous avons donc divisé notre période en intervalles de 50 ans, durée qui nous semble raisonnable pour répondre aux exigences de notre recherche.

Ensuite, vient le problème du lieu de composition. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il nous semble préférable de considérer le lieu auquel est destinée une pièce que le lieu de naissance ou de formation du compositeur. Malheureusement, à de très rares exceptions près, la dédicace de l'œuvre n'est pas précisée. Le manuscrit qui recèle l'œuvre peut également aider à comprendre le contexte d'où est issue la pièce, mais n'aide pas toujours<sup>12</sup>. Nous nous fierons donc aux données biographiques du compositeur pour déterminer la ville ou la région quand cela est possible.

*Structure* – La structure présente également des défis pour la paramétrisation. Tout d'abord, il est difficile d'identifier quelle est la sonorité de l'*initium* lorsque les voix entrent en imitation. Faut-il considérer la première sonorité complète, l'intervalle formé par les entrées successives, ou considérer une octave vide sous la première note entendue? Aucune de ces

---

<sup>10</sup> Ursula GÜNTHER et Gilbert REANEY, « Sources, MS - §VII: French Polyphony 1300-1420, » dans *Grove Music Online*, Oxford Music Online, consulté le 3 février 2018.

<https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50158>

<sup>11</sup> Richard HOPPIN (éditeur), *The Cypriot-French repertory of the manuscript Torino, Biblioteca Nazionale J. II. 9. 4, Virelais and rondeaux*, Corpus Mensurabilis Musicae tome 21 vol. 4 (Rome: American Institute of Musicology, 1968): VIII-IX.

<sup>12</sup> GÜNTHER et REANEY, *op. cité*.

solutions ne semble réellement convaincante à l'analyse, aussi avons-nous traité ces cas particuliers en notant l'*initium en imitation*.

Une seconde source d'incertitude provient des rondeaux isorythmiques. Il est difficile de déterminer si la *color* a influencé le choix des structures cadentielles, ou au contraire si ces structures ont apporté une contrainte particulière à la composition de la *color*. Une analyse *a posteriori* nous permettra de déterminer si ces rondeaux isorythmiques présentent des organisations inhabituelles par rapport aux rondeaux plus conventionnels.

Enfin, il arrive fréquemment que le *contratenor* passe sous le *tenor* dans les rondeaux tardifs. La plupart du temps, la diaphonie *tenor-discantus* est respectée, et le *contratenor* vient juste enrichir la sonorité cadentielle. Cependant, lorsque la pièce a directement été composée à 3 voix ou plus, la voix la plus basse peut brièvement endosser le rôle du *tenor*, lequel se comporte alors comme un *contratenor*. Ces cas particuliers sont souvent ambigus et difficiles à cataloguer. L'analyse de la syntaxe peut néanmoins aider à résoudre le problème.

- : *contratenor*
- ◇ : *discantus*
- : *tenor*

O ( <i>tenor-disc.</i> )	SO ( <i>tenor-disc.</i> )	SO ( <i>tenor-disc.</i> )
Q ( <i>contr.-disc.</i> )	OQ ( <i>contr.-disc.</i> )	

Fig. 3.1 : Ambiguïté structurelle de l'*initium* et de l'*apertum* (rondeau n°156 Va t'ent, souspir)

*Syntaxe* – L'analyse de la syntaxe est confrontée aux mêmes écueils que la structure. Pour commencer, les imitations rendent incertaine l'identification de la note principale de l'*initium*. Cela ne pose pas de problème lorsque l'intervalle entre les voix est l'unisson ou l'octave, mais lorsque ces dernières entrent à la quinte ou à la quarte, il est délicat de décider si le *tenor* dirige la sonorité initiale ou non.

Les rondeaux isorythmiques posent également le problème du parcours du *tenor*. Il est difficile de déterminer si le compositeur a composé sa *color* de façon à respecter une syntaxe particulière, ou si la syntaxe s'est appuyée sur la *color* pour se construire. Il sera cependant aisé de répondre à cette question en comparant la catégorie et les intervalles syntactiques des pièces concernées avec l'ensemble des rondeaux plus conventionnels.

Enfin, le passage du *contratenor* sous le *tenor* soulève de sérieux doutes concernant la syntaxe. Dans certains cas, il est facile de prouver que le *tenor* conserve son rôle directeur, la syntaxe suivant des schémas très inhabituels, voire peu naturels. Cependant, il arrive souvent que deux choix syntactiques se posent à nous sans qu'il soit possible de trancher entre les deux. C'est alors que l'analyse structurelle peut nous aider : si la diaphonie *tenor-discantus* semble conserver sa primauté, alors nous considérerons que le *tenor* reste la voix conductrice principale. Dans le cas contraire, nous attribuerons ce rôle au *contratenor*. Ces cas seront systématiquement signalés dans la section **Détails** de notre base de données.

● : *contratenor*  
 ◇ : *discantus*  
 □ : *tenor*

Divergente à *clausum dirigé*

Congruente à *clausum dirigé*

Fig. 3.2 : Ambigüité syntactique du parcours du tenor (rondeau n°110 Humain engien)

*Sémantique* – Enfin, la sémantique du rondeau poétique pose ses propres problèmes. Tout d’abord, les pièces sans textes ne peuvent pas être prises en compte : leur titre est très largement insuffisant pour avoir une idée de leur contenu poétique, et il est impossible de déterminer le nombre de vers en s’appuyant sur le contenu musical seul.

Ensuite, le sens du poème peut être extrêmement difficile à saisir. Son propos peut nous échapper totalement, soit à cause de références culturelles trop éloignées des nôtres (rondeau n°74 *Il vient bien sans appeller*), soit à cause du vocabulaire ancien (rondeau n°204 *Je donne a tous les amoureux*), ou encore parce que le sentiment évoqué n’a pas la même connotation de nos jours.

Enfin, se pose le problème du double rondeau au cours duquel deux textes exprimant des sentiments différents sont chantés. Il arrive quelquefois que les deux poèmes aient le même propos, ou qu’une hiérarchie entre les textes favorisant un des poèmes s’observe (par exemple, une question est posée à laquelle on répond – rondeau n°61 *Tres doulz amis*). Dans d’autres cas, la pièce véhicule deux textes opposés sans que l’on puisse trancher entre les deux (rondeau 146 *Pour la douleur*).

#### 4. Données factuelles sur le corpus étudié

Notre corpus d'étude regroupe 250 rondeaux polyphoniques de 41 compositeurs sur une période d'environ 200 ans ainsi répartis :

Adam de la Halle (c.1245-?) : 14	Estienne Grossin (c. 1420) : 1
Johan de l'Escurel (c.1300) : 1	Reginald Libert (c.1430) : 2
Guillaume de Machaut (c.1300-1377) : 19	Benoit (c.1435-55) : 1
Anthonello de Caserta (c.1400) : 2	Nicolaus Grenon (c.1375-1456) : 3
De Landes (c.1400) : 1	Beltrame Ferragut (c.1415-49) : 1
Johannes Galiot (c.1400) : 1	Adam (c.1420) : 2
Garinus (c.1400) : 2	Briquet (c.1400) : 1
Grimace (c.1375) : 1	Cardot de Bellengues (c.1380-1470) : 1
Guido (c.1375) : 1	Jacobus Coutreman (c.1430) : 1
Johannes de Alte Curie (c.1400) : 2	Francus de Insula (c.1420) : 1
Mattheus de Perusio (c.1400) : 14	Gallo (c.1430) : 1
Mattheus de Sancto Johanne (c.1375) : 2	Lebertoul (c.1420) : 2
Pierre des Molins (c.1375) : 1	Johannes Legrant (c.1430) : 3
Gacian Reyneau (c.1370-1429) : 1	Gautier Libert (c.1425) : 1
Pierre Solage (c.1400) : 1	Guillermus Malbecque (c.1400-1465) : 2
Johannes Vaillant (c.1360-90) : 2	Passet de Tornaco (c.1400) : 1
Baude Cordier (c.1400) : 8	Raulin de Vaux (c.1420) : 1
Johannes Cesaris (c.1410) : 6	Johannes Reson (c.1420) : 1
Richard Locqueville (c.1420) : 4	Gilet Velut (c.1400) : 1

Guillaume Dufay (1397-1474): 50

Inconnu-Chypre (c.1400) : 42

Jean de Ockeghem (1410-1497) : 16

Inconnu (c.1350-1400) : 32

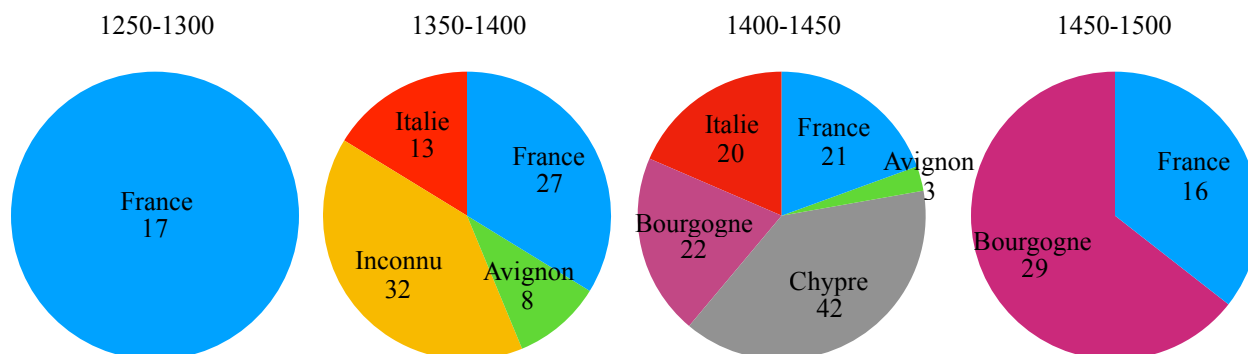


Fig. 3.3 : Répartition géographique des rondeaux polyphoniques français au cours du temps

Trois points importants sont à noter. Tout d'abord, la taille de nos échantillons varie fortement selon l'époque et l'endroit : notre corpus comprend par exemple 42 rondeaux provenant de Chypre mais seulement 3 rondeaux d'Avignon entre 1400-1450. De plus, certains compositeurs sont très représentés, voire l'unique source de notre corpus : les 17 rondeaux français entre 1250 et 1300 ont été composés par Adam de la Halle, et 17 des 20 rondeaux italiens entre 1400 et 1450 sont de Dufay. Il faudra donc considérer les résultats de nos analyses avec les précautions qui s'imposent, et ne pas généraliser la pratique d'un seul musicien, faute d'œuvres à comparer.

Ensuite, le début du XIV<sup>e</sup> siècle se caractérise par une absence notable de sources sur la chanson polyphonique, et *a fortiori* le rondeau polyphonique, ce qui explique la lacune de la période 1300-1350<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Mark EVERIST, « The Polyphonic Rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut, » *Early Music History* vol. 26 (2007): 4.

Enfin, le rondeau amorce une rapide transition à partir de 1450 : la préférence pour une polyphonie à 4 voix évince le *tenor* de son rôle de directeur de la sonorité au profit de la *basse*, les jeux de canons et d'imitations rendent l'identification de la cadence plus incertaine, les formes fixes sont délaissées pour les formes continues<sup>14</sup>. L'analyse de cette transition sortirait du cadre de cette thèse par l'ampleur qu'elle requerrait, c'est pourquoi nous n'avons considéré que les compositeurs qui l'ont amorcé aux alentours entre 1425 et 1475 environ, et tout particulièrement Dufay et Ockeghem.

## **B. Élaborations des filtres et des paramètres de visualisation**

Pour faciliter le traitement des données par les programmes que nous utilisons, nous exporterons notre base de donnée au format CSV selon les critères d'exportation UTF-8 et en utilisant le caractère de séparation des données « ; ».

### 1. Nettoyage de la base de données principale

Dans un premier temps, il est nécessaire d'isoler certains de ses paramètres, comme les hauteurs du parcours du *tenor*, les intervalles syntactiques et les structures des *initium*, *apertum* et *clausum*, afin de les mettre en relation entre eux. Cela permet de répondre à des questions telles que, par exemple, existe-t-il une corrélation entre l'armure au *tenor* et la hauteur finale au *clausum* de ce dernier ?, quelle est la hauteur à l'*apertum* la plus probable pour une hauteur

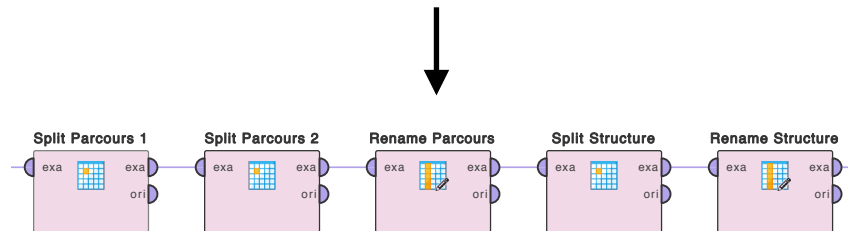
---

<sup>14</sup> MAYER BROWN et FALLOWS, *op. cité*.

finale sur ré au *clausum* ?, quels sont les intervalles syntactiques les plus courants pour une syntaxe divergente simple finissant sur do ?, etc.

Pour ce faire, il suffit d'utiliser la fonction **split** de RapidMiner selon les critères de division requis (dans notre cas « ; » et « - »). En renommant les résultats obtenus selon une norme plus appropriée (*tenor* au *clausum*, intervalle syntactique de l'*apertum* ...), la modélisation devient très rapide et naturelle.

BIBLIOMÉTRIE	SYNTAXE		STRUCTURE
Id	PARCOURS DU <i>TENOR</i>	INTERVALLES SYNTACTIQUES	STRUCTURES CADENTIELLES
003	-F ; A-G ; G-F	2;1	Q b. ; TT-1 b. ; TQ-1 b.
004	-F ; A-G ; G-F	2;1	O a. ; TQ-1 c. ; TQ-1 c.
005	-F ; G-F ; E-F	1;1	Q b. ; TQ-1 c. ; TU a.



Id	<i>INITIUM-1</i>	<i>INITIUM-2</i>	<i>APERTUM-1</i>	<i>APERTUM-2</i>	<i>CLAUSUM-1</i>	<i>CLAUSUM-2</i>	INTERVALLE-1	INTERVALLE-2
003		F	A	G	G	F	2	1
004		F	A	G	G	F	2	1
005		F	G	F	E	F	1	1

SONORITÉ <i>INITIUM</i>	CADENCE <i>APERTUM</i>	CADENCE <i>CLAUSUM</i>
Q b.	TT-1 b.	TQ-1 b.
O a.	TQ-1 c.	TQ-1 c.
Q b.	TQ-1 c.	TU a.

Fig. 3.4 : Déconcaténation de la base de données principale par RapidMiner

## 2. Analyses de la base de données principale

Après ce nettoyage, plusieurs filtres et transformations nous permettent d'obtenir une analyse détaillée de notre base de données. Nous pouvons isoler l'*initium*, l'*apertum* et le *clausum* de chaque rondeau. En filtrant chacun de ces emplacements, nous pouvons recueillir diverses statistiques sur les structures et types cadentiels, ainsi que les sonorités et mouvements initiaux. Nous pouvons également étudier en détail le parcours du *tenor* et mettre en rapport syntaxe cadentielle, intervalles syntactiques et modes musicaux. Enfin, l'étude de la sémantique pourra se faire en cherchant les corrélations entre pondération sémantique, types syntactiques et modes. Il est également possible de raffiner chacun de ces modèles selon l'espace géo-culturel et la période<sup>15</sup>.

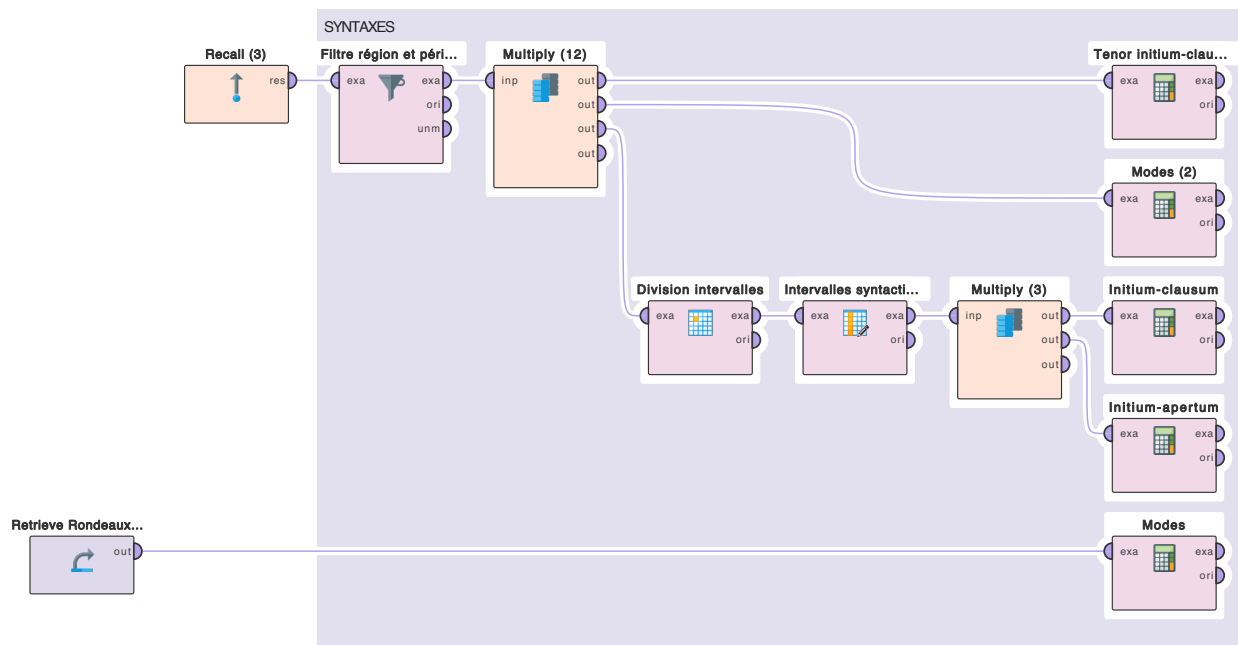


Fig. 3.5 : Étude de la structure cadentielle du rondeau polyphonique sous RapidMiner

<sup>15</sup> Ce procédé nécessite de nombreux sous-processus que nous ne détaillerons pas ici, le traitement de la base de données n'étant pas le sujet principal de cette thèse. Le contenu exact pourra être consulté dans l'ANNEXE 6 - PROCESSUS RAPIDMINER.

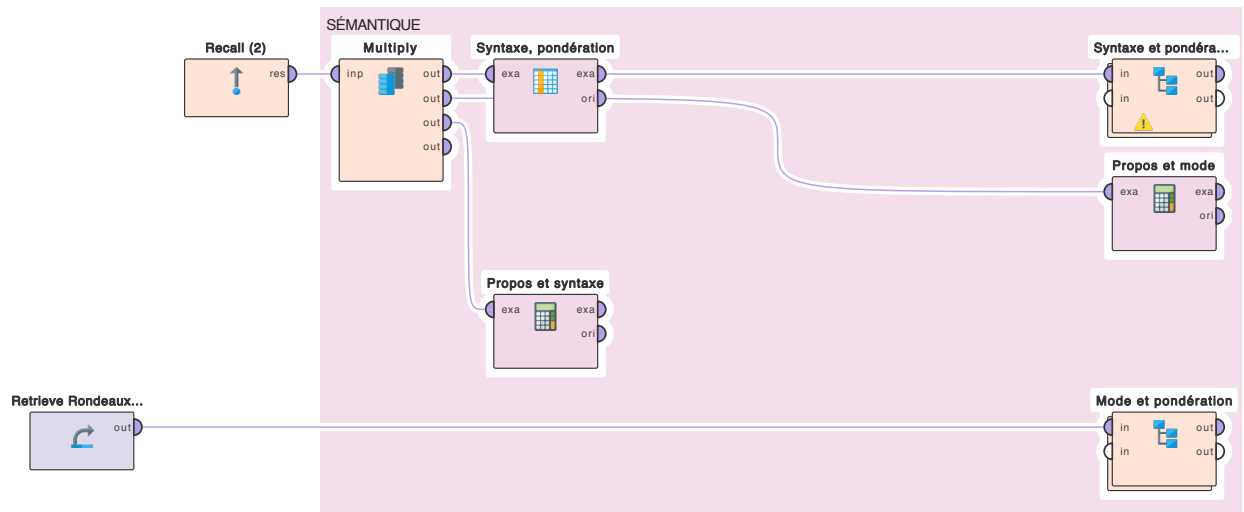


Fig. 3.6 : Étude de la syntaxe cadentielle du rondeau polyphonique sous Rapidminer

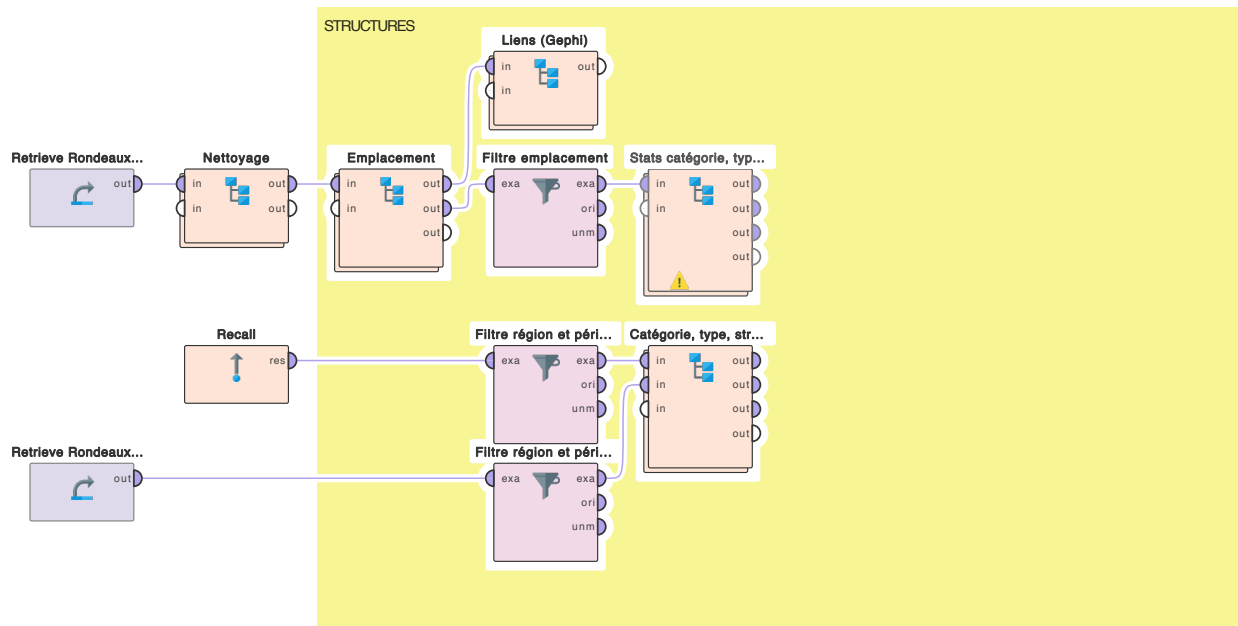


Fig. 3.7 : Étude de la sémantique du rondeau polyphonique sous Rapidminer

### 3. Exportation vers Gephi

Enfin, nous utiliserons Gephi pour visualiser sous forme d'arbre stémato-logique l'emplacement chronologique des cadences et sonorités initiales de chaque ron-deau. Pour cela, nous extrairons au format CSV de notre base de données un réseau de points pour toutes les œuvres de notre corpus, ainsi qu'un réseau de liens *structure-date*.

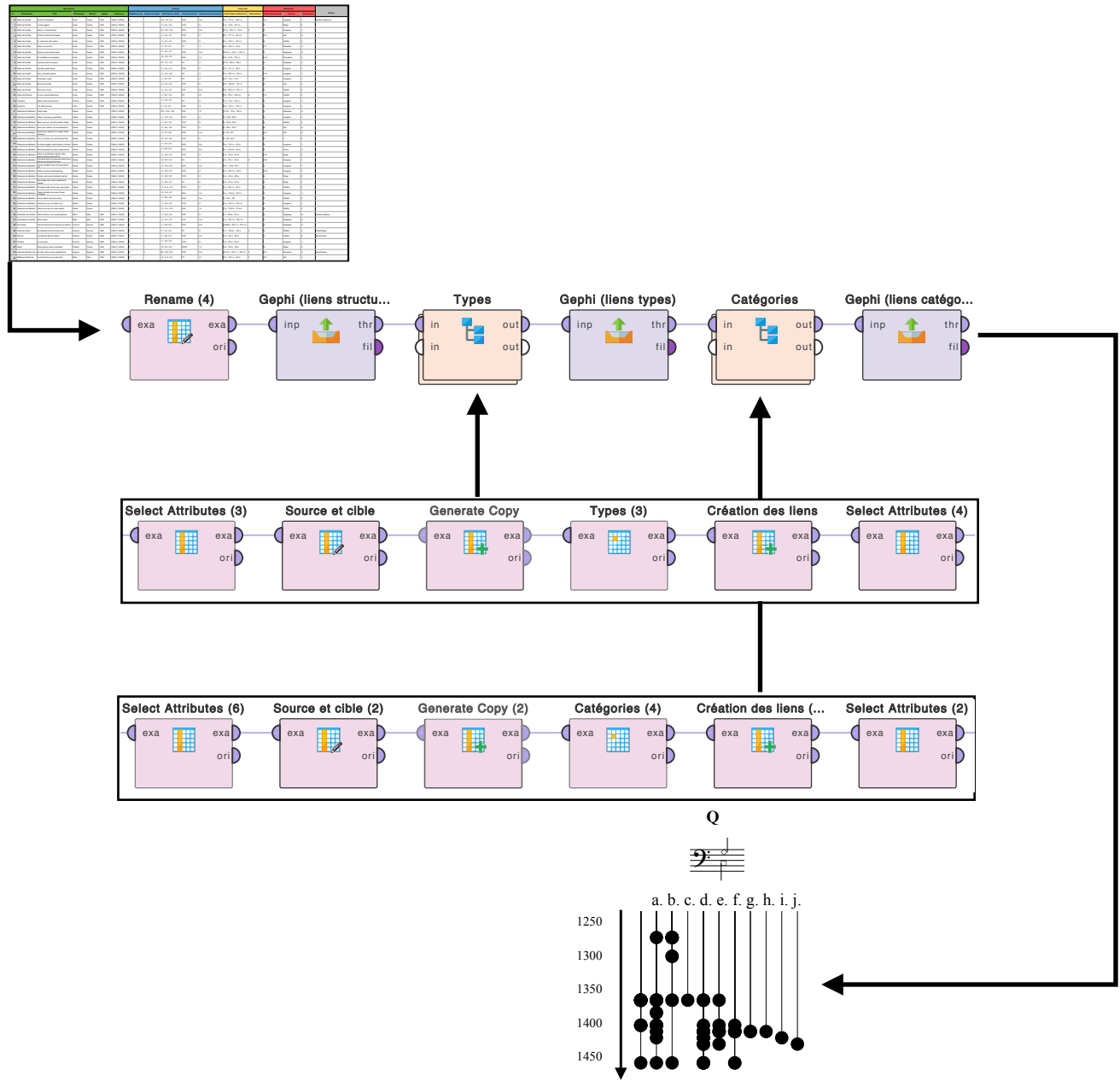


Fig. 3.8 : Élaboration du réseau de points pour Gephi sous RapidMiner

## CHAPITRE IV : QUELQUES RÉSULTATS SIGNIFICATIFS

### **A. Types et structures de la cadence et de l'initium du rondeau polyphonique**

#### 1. Données générales

Notre corpus comporte 205 rondeaux à 3 voix (82%), 36 à 2 voix (14.4%) et 9 à 4 voix (3.6%)<sup>16</sup>.  
17. Son étude révèle l'existence de 21 familles de cadences et sonorités initiales, divisées en 35 types cadentiels diaphoniques *tenor-discantus* et 111 structures cadentielles polydiaphoniques (3 voix et plus), ainsi que 5 types initiaux diaphoniques *tenor-discantus* et 29 structures initiales polydiaphoniques (3 voix et plus)<sup>18</sup>.

Intervalles et mouvements de l'initium – Parmi notre corpus, 91 intervalles initiaux sont basées sur la diaphonie *tenor-discantus* en octave O (36.4% de nos rondeaux), 89 sur la quinte Q (35.6%), et 37 sur l'unisson U (14.8%). Les sonorités initiales en imitation représentent quant à elles 26 occurrences, soit 10.4% de nos rondeaux. Les mouvements initiaux, tels que les mouvements en sixte-octave SO ou en quinte-octave QO, sont très rares et ne se retrouvent qu'en une ou deux occurrences.

Les structures polydiaphoniques initiales sont très variées, mais inégalement réparties : seulement 3 structures dépassent la vingtaine d'occurrences (O a., Q d. et U b., avec

---

<sup>16</sup> Notons l'existence du rondeau à 5 voix *Permanent Vierge* d'Ockeghem que nous n'avons pas étudié, à cause du traitement très particulier de ses voix.

<sup>17</sup> Voir ANNEXE-2 – TABLE DES DONNÉES.

<sup>18</sup> Voir ANNEXE-3 – LISTE DES STRUCTURES.

respectivement 56, 24 et 20 rondeaux, soit respectivement 22.4%, 9.6% et 8% de notre corpus) tandis que 16 structures ne se trouvent qu'en un unique exemple.

Cadences de l'apertum – La répartition des types diaphoniques cadentiels à l'*apertum* est également très inhomogène. Sur les 35 types répertoriés, seuls 2 se trouvent à plus de 15 occurrences (SO et TQ-1, dans respectivement 141 et 15 rondeaux, soit 56,4% et 6% de notre corpus) tandis que 21 n'existent au sein que d'un seul rondeau. Nous avons également identifié 60 structures polydiaphoniques différentes : la structure en sixte-octave SO a. est très largement prédominante (95 rondeaux, 38% de notre corpus) tandis que 52 structures ne se trouvent qu'une fois.

Sur les 250 pièces que comprend notre corpus, 45 possèdent une cadence imparfaite (soit 18%) et 20 une cadence semi-parfaite (soit 8%), ce qui représente plus du quart des pièces.

Cadences du clausum – Comme l'on pourrait s'y attendre, les cadences du *clausum* présentent moins de diversité que celles de l'*apertum*. Il existe seulement 13 types diaphoniques cadentiels différents, dont 7 ne s'observent qu'une fois et 2 dépassent la quinzaine d'occurrences (SO et TQ-1 avec respectivement 204 et 16 occurrences, soit 81.6% et 6.4% de nos rondeaux). De même, il existe seulement 27 structures polydiaphoniques différentes, dont 23 ne se trouvent qu'une seule fois, et 2 existent dans plus de 15 rondeaux (SO a. et SO g. à respectivement 141 et 25 occurrences, soit 56.4% et 10% de notre corpus).

Enchaînements diaphoniques – Enfin, nous avons répertorié 95 enchaînements diaphoniques *initium-apertum-clausum* différents parmi lesquels 3 dépassent la vingtaine d’occurrences ([Q ; SO ; SO], [O ; SO ; SO] et [U ; SO ; SO] illustrés par respectivement 51, 41 et 23 rondeaux, soit 20,4%, 16,4% et 9,2% de notre corpus), tandis que 75 enchaînements diaphoniques ne se retrouvent qu’une fois.

À la vue de ces résultats, il est évident qu’une importante standardisation de l’écriture était de rigueur. Environ le tiers des sonorités initiales polydiaphoniques suivent la structure O a. ou Q d., et plus de la moitié des cadences diaphoniques de l’*apertum* et du *clausum* sont de forme SO a. ou SO g. Paradoxalement, on observe également une importante diversité des types diaphoniques et des structures polydiaphoniques cadentiels représentés par un seul rondeau.

## 2. Analyse par époques et espaces géo-culturels

Lorsque l’on nuance nos résultats précédents selon l’époque et le contexte culturel, quatre éléments se détachent des autres : l’apparition et la diffusion des entrées en imitation à l’*initium*, l’importance du nombre de cadences imparfaites et semi-parfaites à l’*apertum*, la primauté des cadences en sixte-octave SO, et la diversité de l’invention contrapuntique.

Entrées en imitation ou à l'unisson – Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les compositeurs font entrer leurs

voix en imitation lors de l'*initium* (rondeau n°38 *Des dont que part*, n°62 *Amours par qui*, et n°81 *Mon bel amy*). Ce mode d'écriture se propage depuis le corpus d'origine inconnue vers la France à partir du début du XV<sup>e</sup> siècle, puis en Italie et aux Pays-Bas bourguignons grâce à Dufay<sup>19</sup>. On peut également noter l'importance des entrées à l'unisson à partir de 1350, depuis le corpus d'origine inconnue jusqu'aux Pays-Bas bourguignons en passant par Chypre. On retrouve curieusement peu de cette sonorité initiale en France.

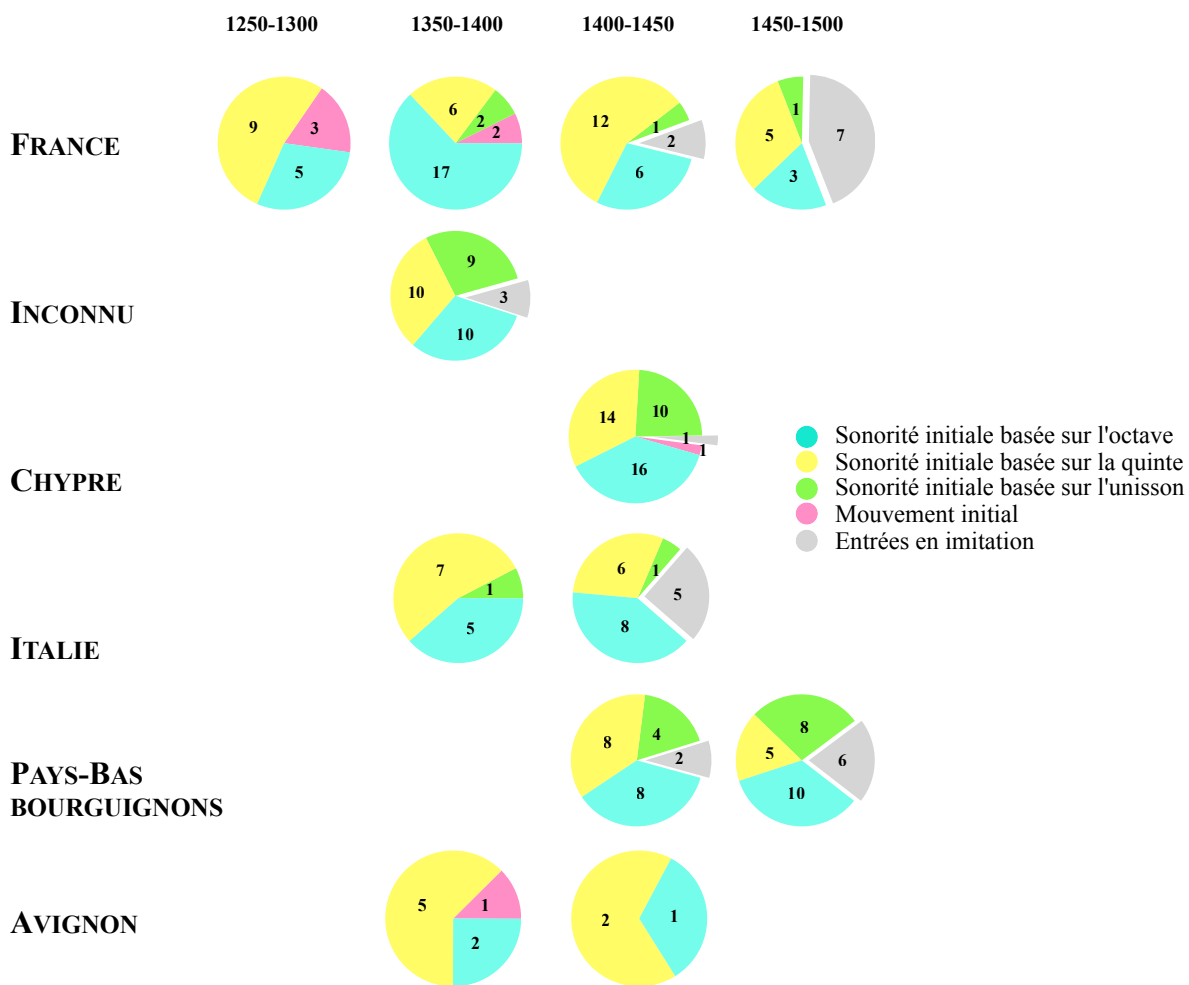


Fig. 4.1 : Entrées en imitation et à l'unisson dans les Initia selon l'époque et l'espace géo-culturel

<sup>19</sup> Les cinq rondeaux italiens en imitation de notre corpus ont été composés vers 1430 lors du séjour de Dufay en Italie (rondeaux n°188 *Pouray je avoir votre mercy*, n°189 *Navré je suy*, n°192 *Resvelons nous*, n°206 *Mon cuer me fait tout dis penser*, et n°210 *Bon jour, bon mois, bon an*).

*Cadences imparfaites et semi-parfaites* – Ainsi que nous l’avons signalé précédemment, il existe

un nombre significatif de cadences imparfaites ou semi-parfaites aux *aperta*. Bien que cette pratique ne soit pas citée dans les ouvrages théoriques anciens, notre analyse révèle que non seulement les compositeurs en usaient couramment, mais surtout qu’on la retrouve quelque soit l’époque et le lieu. Notons l’importante baisse des cadences imparfaites et semi-parfaites à l’*apertum* entre 1350 et 1440, suivi d’un regain au début du XV<sup>e</sup> siècle.

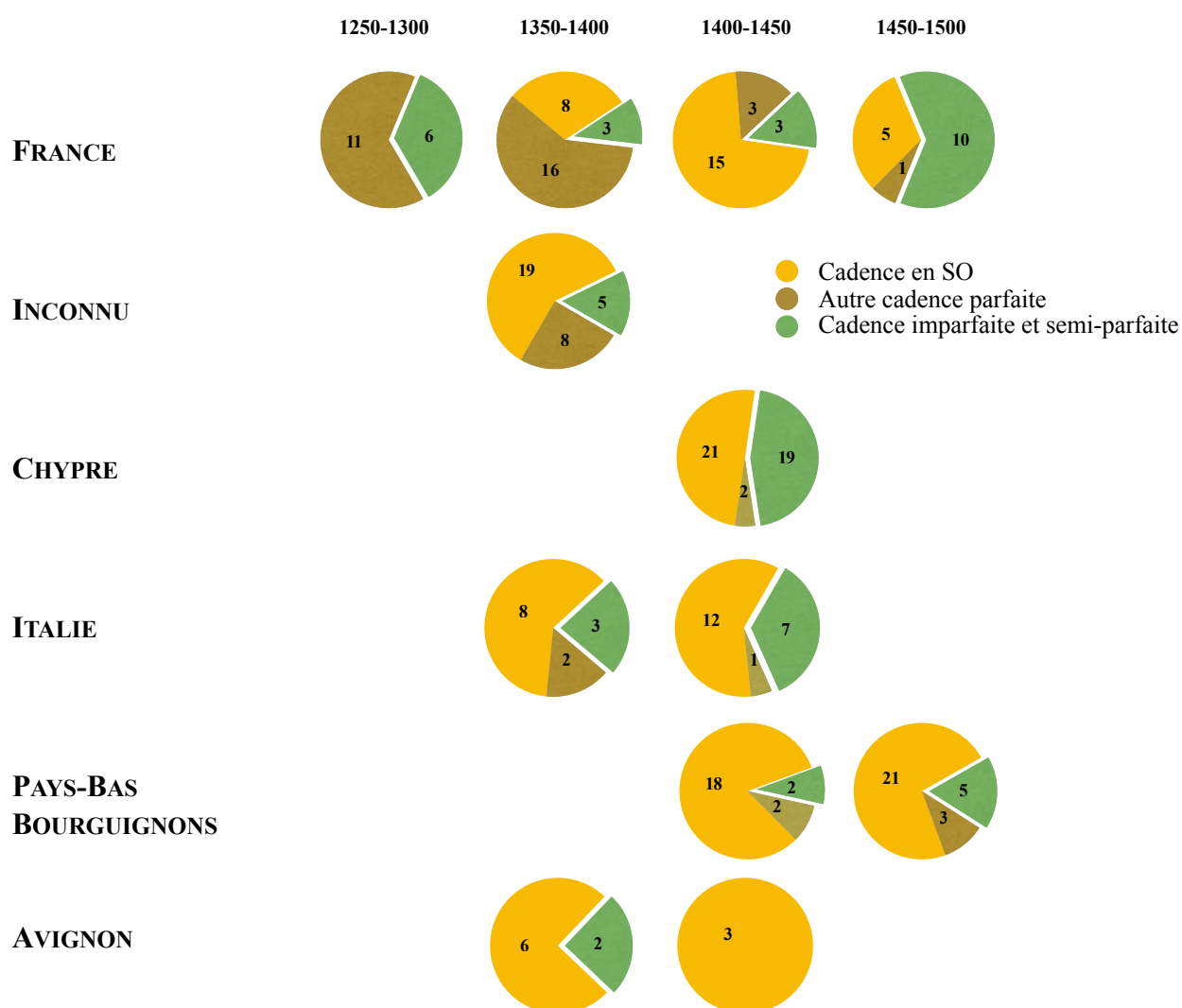


Fig. 4.2 : Cadences imparfaites et semi-parfaites dans les Aperta selon l'époque et l'espace géo-culturel

*Italie et cadences en sixte-octave* – Anecdotique en France durant le XIII<sup>e</sup> siècle, les cadences en sixte-octave SO deviennent la forme majoritaire des cadences du *clausum* et de l'*apertum* durant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. On peut noter la différence entre la France et le corpus d'origine inconnue d'une part, l'Italie et Avignon d'autre part entre 1350 et 1400. Elle devient même la forme cadentielle unique du *clausum* durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Un retour des cadences autres qu'en sixte-octave SO s'observe dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle dans les pièces de Dufay et Ockeghem.

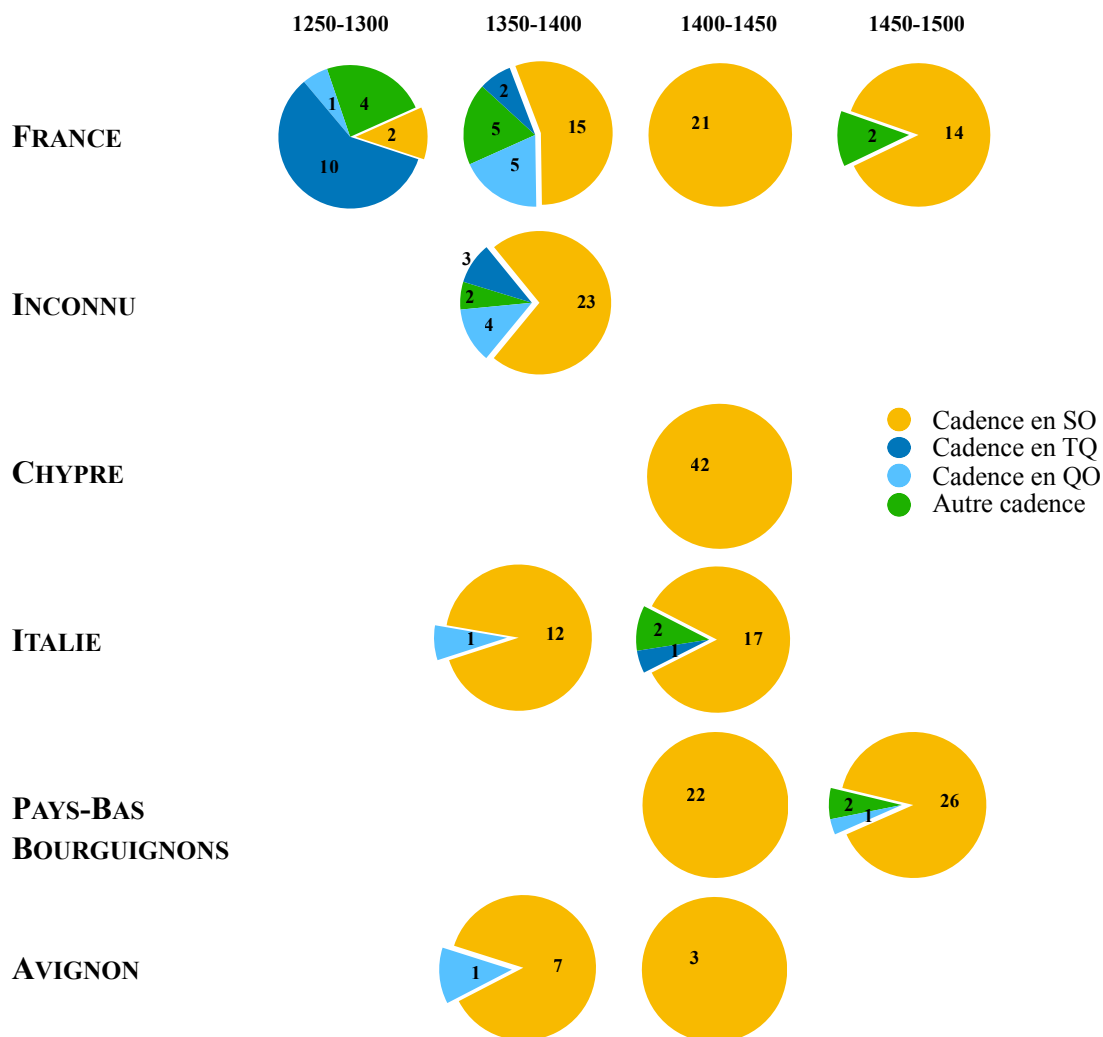


Fig. 4.3 : Cadences en sixte-octave SO dans les Clausa selon l'époque et l'espace géo-culturel

<sup>20</sup> Les trois rondeaux italiens de la période 1400-1450 ne se terminant pas par une cadence en SO ont été composés par Dufay vers 1440-1450. Ils doivent donc être considérés à part des autres rondeaux italiens de la même période.

*Diversité des types et des structures* – Bien que les cadences en sixte-octave soient la forme

cadentielle standard du début du XV<sup>e</sup> siècle, les compositeurs n’ont eu de cesse d’innover de nouveaux types et structures tout au long de l’histoire du rondeau. Cela s’observe principalement en France, ainsi que dans le corpus d’origine inconnue et à Chypre jusque 1400 environ, puis en Italie et aux Pays-Bas bourguignons après 1400.

Notons d’une part l’importance d’Adam de la Halle qui représente à lui seul la période 1250-1300 et a utilisé 10 types diaphoniques ainsi que 22 structures polydiaphoniques différents en seulement 17 rondeaux, et d’autre part l’originalité de Dufay et Ockeghem à partir de 1430 environ et qui ont à eux deux employé 7 nouveaux types diaphoniques ainsi que 22 nouvelles structures polydiaphoniques.

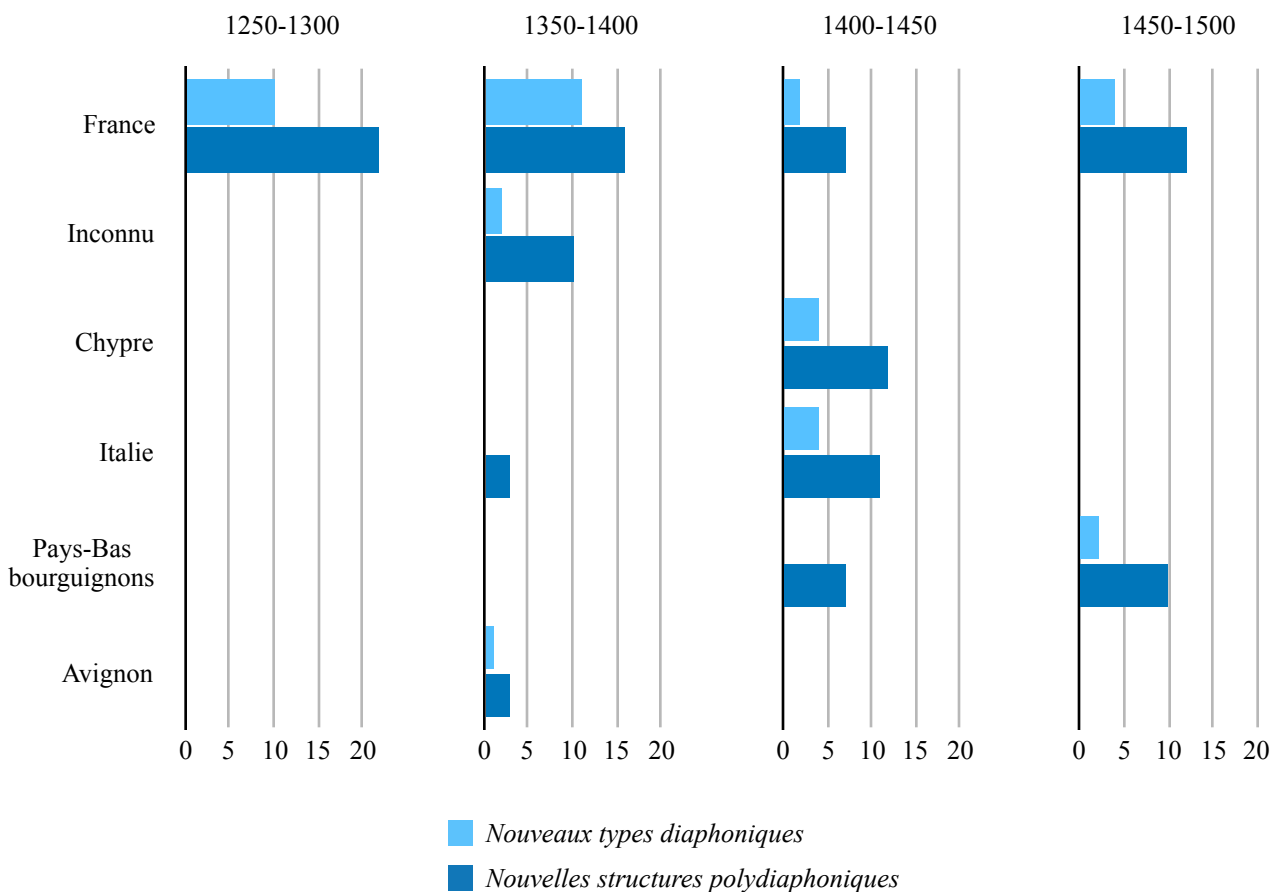


Fig. 4.4 : Nouveaux types et structures dans le rondeau selon l’époque et l’espace géo-culturel

### 3. Conclusions

Les différences et les influences réciproques entre deux importants espaces culturels apparaissent de manière flagrante à l'analyse des structures cadentielles et des sonorités initiales du rondeau : l'un centré sur la France et englobant Chypre, le corpus inconnu et dans une moindre mesure les Pays-Bas bourguignons ; l'autre centré sur l'Italie, Avignon et affectant également les compositeurs bourguignons. La France et Chypre ont su diffuser leur goût pour l'imitation à l'*initium*, tandis que l'Italie a imposé la cadence en sixte-octave comme mouvement standard du *clausum*<sup>21</sup>. C'est aux cadences de l'*apertum* que les différences culturelles sont le plus marquées : si l'Italie et Avignon y préfèrent les cadences parfaites, la France et Chypre optent plus volontiers pour des cadences imparfaites ou semi-parfaites. Cette différence trahit des conceptions différentes de la sensation de suspension médiane : le degré mélodique sur lequel se pose l'*apertum* pourrait avoir été plus important en Italie, tandis que la perfection de l'accord médian pourrait avoir été plus importante en France.

Cela nous incite à soutenir et reprendre le propos de Jennifer Bain selon lequel l'utilisation de formes cadentielles imparfaites ou semi-parfaites a été une pratique assez courante pour mériter que l'on approfondisse les recherches dans ce domaine<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> La cadence de Landini, variante célèbre de la cadence à double sensible, est une cadence en sixte-octave.

<sup>22</sup> Voir **CHAPITRE I : ÉCRITS THÉORIQUES SUR LA CADENCE ET LA SYNTAXE, A. Structure de la cadence polyphonique**, 2. Typologie de la cadence médiévale, *Bain*.

## **B. Stemmatologie de la cadence polyphonique dans le rondeau**

### 1. Arbres stemmatologiques

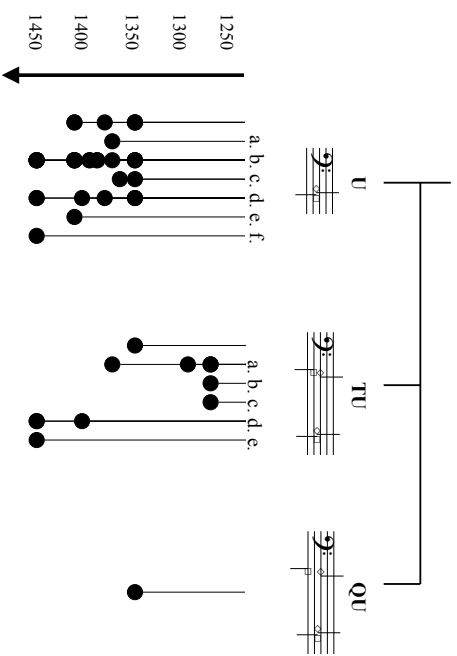
En s'appuyant sur notre base de données et sur le logiciel de visualisation Gephi, il est possible de construire des arbres stemmatologiques sommaires des différentes structures initiales et cadentielles. Nous présentons dans les pages qui suivent les cinq branches principales, basées sur l'unisson, la tierce, la quinte, la sixte et l'octave. Les rondeaux y sont placés suivant un axe chronologique qui permet une visualisation de l'évolution des pratiques d'écritures entre 1250 et 1500 environ. Chaque branche finale correspond à une structure diaphonique (sans numérotation, et placée en première) ou polydiaphonique (numérotée **a.**, **b.**, **c.**, etc.).

On y observe très nettement la lacune 1300-1350<sup>23</sup>, ainsi que nos constatations précédentes, à savoir l'apparition de nombreuses structures de cadences imparfaites vers la tierce ou la sixte après 1400, l'importance des cadences en sixte-octave SO et en tierce-quinte TQ, et le goût tardif pour les *initia* à l'unisson U.

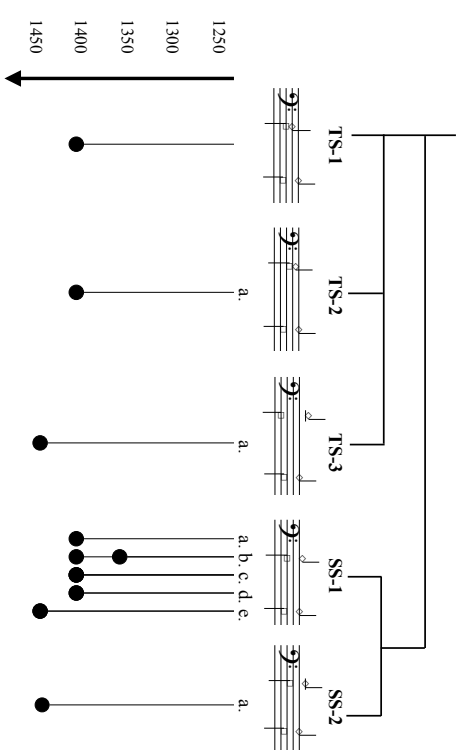
---

<sup>23</sup> Voir **CHAPITRE III : CORPUS D'ÉTUDE ET TRAITEMENT DES DONNÉES, A. Description du corpus et paramétrisation**, 4. Données factuelles sur le corpus étudié.

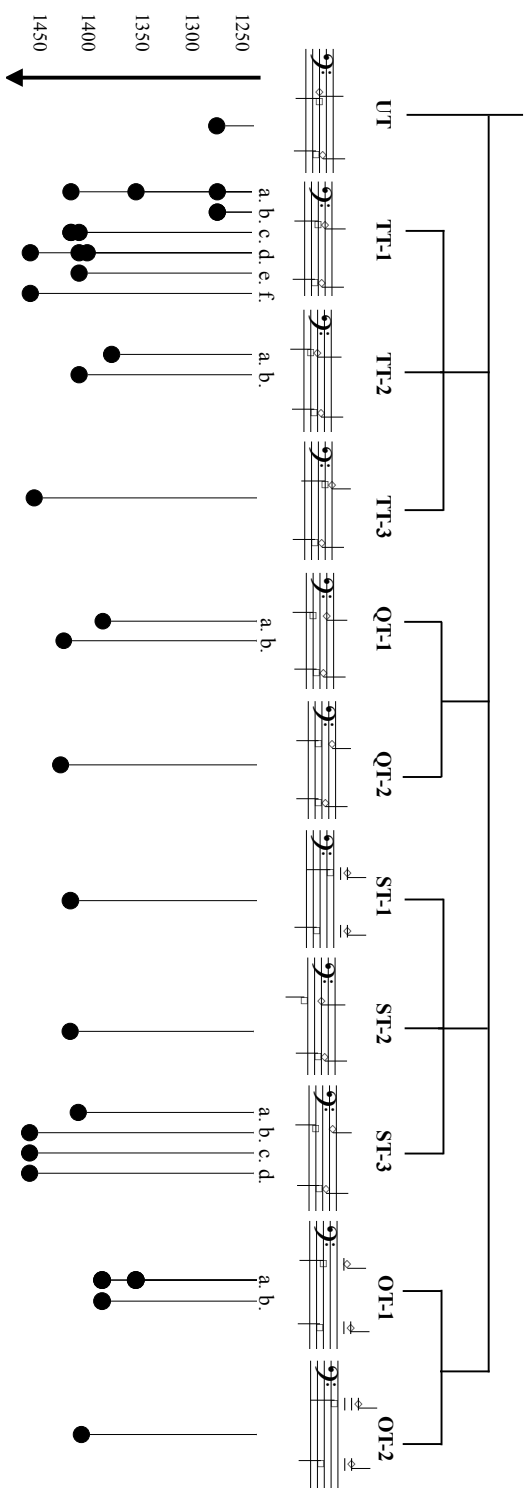
SUR/VERS L'UNISSON U



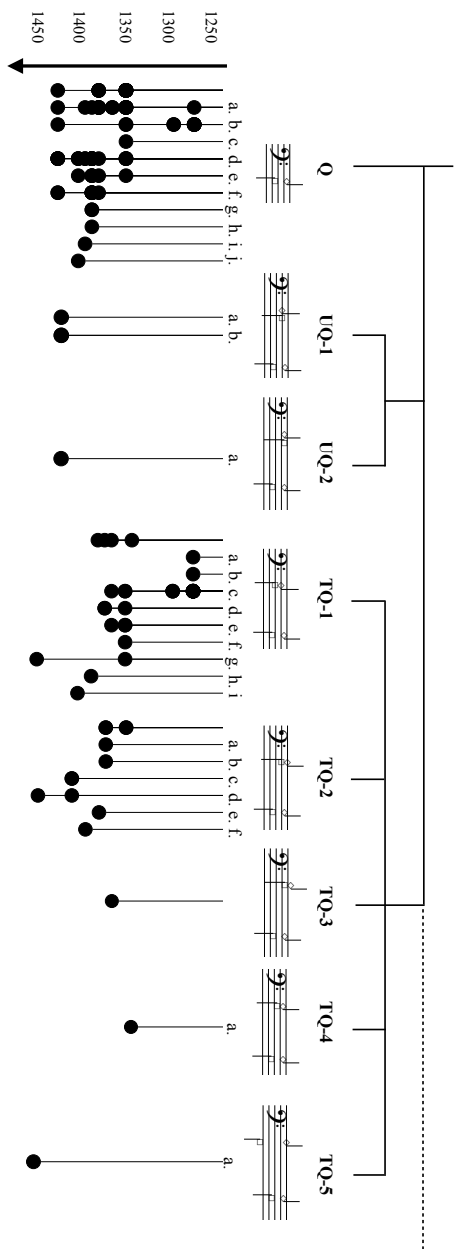
VERS LA SIXTE S



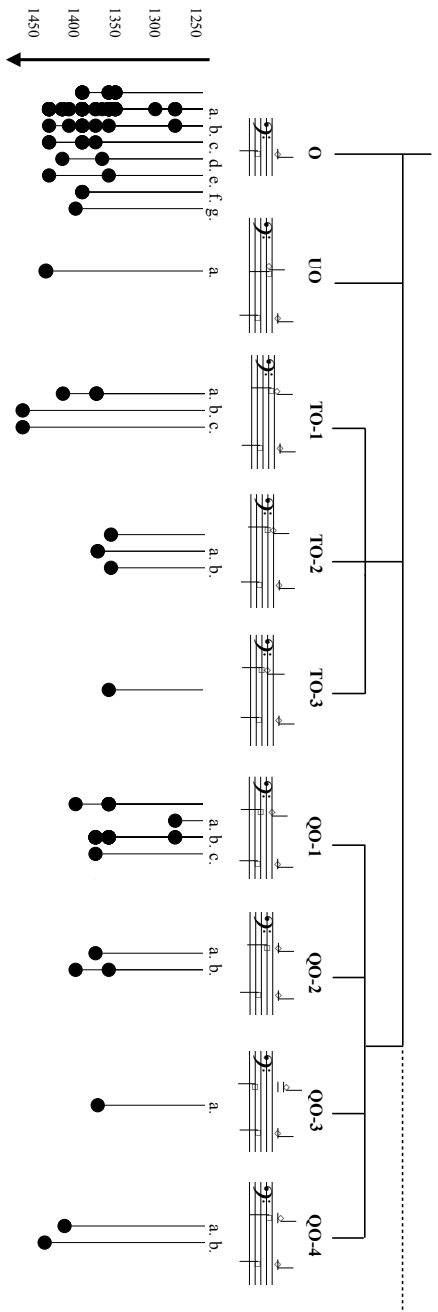
VERS LA TERCET T



SUR/VERS LA QUINTE Q



SUR/VERS L'OCTAVE O



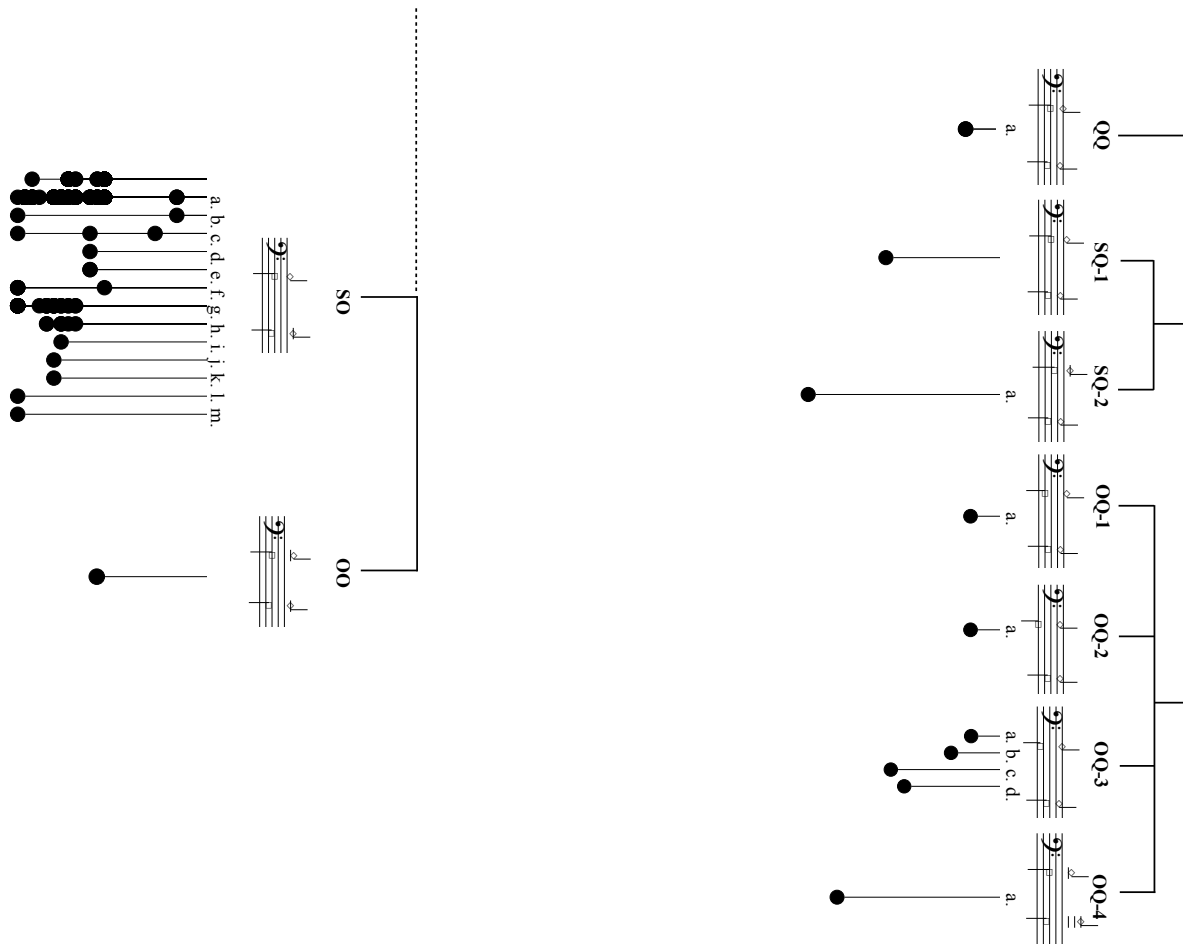


Fig. 4.5 : Branches stemmatologiques de la cadence polyphonique dans le rondeau français

## 2. Espaces géo-culturels et cadences en SO

Il est possible de raffiner ces branches pour faire apparaître très précisément la représentation de chaque espace géo-culturel. Par exemple, si nous considérons la cadence en sixte-octave SO en nous limitant à l'Italie et à la France, nous observons clairement la standardisation de la cadence SO a. en Italie, de même que la diversité des cadences d'origine française.

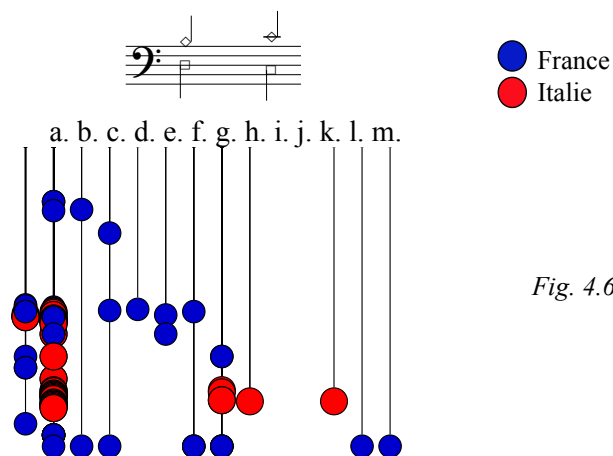


Fig. 4.6 : Branche de la cadence SO en France et en Italie

Si l'on pousse encore plus loin la différenciation, le rôle d'Avignon dans la transition entre France et Italie apparaît évident. Les structures SO simple, SO a. et SO g. en sont des exemples flagrants.

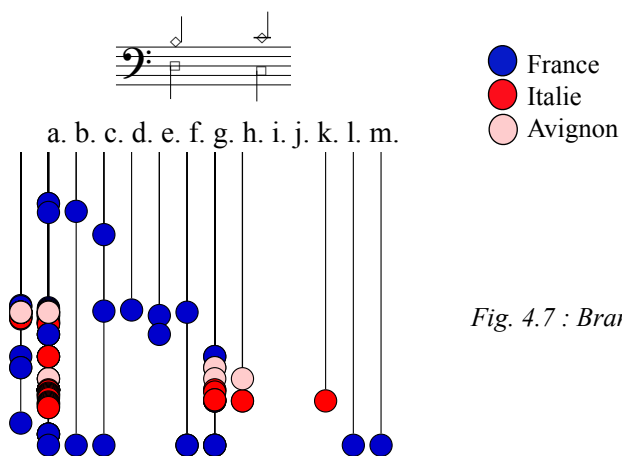


Fig. 4.7 : Branche de la cadence SO en France, en Italie et en Avignon

### 3. Espaces culturels et *initium* sur l'unisson U

Si l'on regarde plus en détail le cas des *initia* commençant sur l'unisson, on constate que ce début est caractéristique du corpus d'origine inconnue, et qu'il s'est diffusé dans tout l'espace géo-culturel influencée par la France, c'est-à-dire Chypre et les Pays-Bas bourguignons, sans réellement susciter d'engouement en Italie. Paradoxalement, la France elle-même est très peu représentée. Comme il serait étrange que l'*initium* à l'unisson ait été diffusé dans sa zone d'influence sans y être représenté, cela pourrait suggérer que la France soit en réalité à l'origine de ce corpus.

L'engouement tardif pour cette sonorité ne provient pas du fait que les rondeaux auraient été directement composés à 3 voix vers la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, car parallèlement aux structures polyphoniques basées sur l'unisson *tenor-discantus* (branches U a. à U f.), on observe un certain nombre de rondeaux à 2 voix commençant justement sur l'unisson (première branche U).

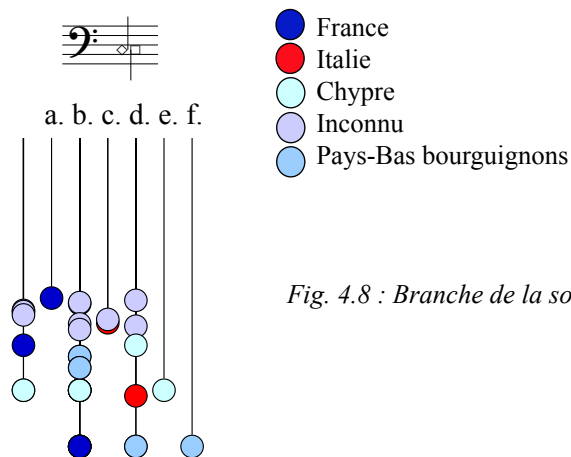


Fig. 4.8 : Branche de la sonorité initiale basée sur l'unisson U

#### 4. Conclusions

À cause du cadre restreint de cette thèse, nous avons limité notre analyse stemmatologique à un survol de la cadence en sixte-octave et de l'*initium* à l'unisson. Nous pensons néanmoins que cette méthode que nous avons adaptée au cadre de la théorie de la musique est très prometteuse. En effet, elle permet la visualisation à la fois globale et détaillée d'un grand nombre de données, et permet de nuancer avec précision les analyses statistiques que nous avons produites jusqu'ici. Grâce au support du logiciel Gephi, il a été possible de visualiser l'importance de certaines données que l'analyse statistique ne pouvait mettre en lumière, à cause du petit nombre de pièces concernées.

Ainsi, notre étude de l'évolution de la cadence polyphonique dans le rondeau français a permis de suggérer une origine française au corpus d'origine inconnue, ce que nous n'avions pas établi jusque là. Mais elle a également révélé le rôle important d'Avignon dans la transmission de ce répertoire, malgré le nombre très restreint de sources issues de cet endroit.

## C. Syntaxe cadentielle du rondeau polyphonique

### 1. Données générales

Bien qu'il ait été élaboré de manière purement théorique, notre modèle de la syntaxe cadentielle dans le rondeau donne des résultats tout à fait satisfaisants. Selon la typologie définie précédemment, notre corpus est composé à 62% de rondeaux congruents (soit 155 rondeaux), répartis entre congruence à *clausum* dirigé CCD (30,4% soit 76 rondeaux), congruence simple CS (20,8% soit 52 rondeaux), congruence uniforme CU (8,4% soit 21 rondeaux) et congruence à *apertum* dirigé CAD (2,4% soit 6 rondeaux). Le dernier tiers des rondeaux se répartit entre les différentes syntaxes divergentes, à l'exception tout à fait singulière de la syntaxe divergente dirigée à *clausum* uniforme DDCU pour laquelle nous n'avons relevé aucune occurrence. Les syntaxes à *clausum* dirigé sont très largement représentées (45,6% de notre corpus soit 114 rondeaux), tandis que les syntaxes à *apertum* dirigé sont plus rarement utilisées (seulement 5,2% de notre corpus soit 13 rondeaux). Les types uniformes et les types simples sont sensiblement en même proportion (respectivement 22,4% et 25,2%, soit 56 et 63 rondeaux).

Type syntactique	Nombre de rondeaux	Type syntactique	Nombre de rondeaux
CU	21	DCD	38
CAD	6	DS	11
CCD	76	DDAU	3
CS	52	DAU	19
DTD	4	DDCU	0
DAD	7	DCU	13

Tableau 4.1 : Nombre de rondeaux par type syntactique

*Intervalles syntactiques* – Les intervalles syntactiques *initium-apertum* et *initium-clausum*

permettent d'identifier les rapports entre les degrés mélodiques initiaux, médians et finaux. Certains d'entre eux sont déterminés par la syntaxe, mais d'autres peuvent varier pour un même type syntactique.

Type syntactique	Intervalles syntactiques	Nombre de rondeaux	Type syntactique	Intervalles syntactiques	Nombre de rondeaux
CU	1;1	21	DS	-3;-5	4
CAD	-2;1	6	DS	-3;2	2
CCD	2;1	76	DS	-2;-5	1
CS	-4;1	23	DS	-5;-2	1
CS	3;1	17	DS	2;-2	1
CS	4;1	7	DS	2;-4	1
CS	-5;1	3	DS	3;5	1
CS	2;1	2	DDAU	1;-2	3
CS	-3;1	1	DAU	1;-2	1
DTD	-2;-3	4	DAU	1;-4	7
DAD	-2;-4	5	DAU	1;-5	9
DAD	-2;-5	2	DAU	1;3	1
DCD	-3;-4	18	DAU	1;4	1
DCD	-4;-5	16	DCU	-3;-3	2
DCD	3;2	2	DCU	-4;-4	7
DCD	-2;-3	1	DCU	-5;-5	2
DCD	4;3	1	DCU	4;4	2

Tableau 4.2 : Intervalles et types syntactiques

Les types syntactiques congruents finissent par définition sur la même note que l'*initium*. Les types divergents s'achèvent le plus souvent à la quarte ou à la quinte inférieure de l'*initium* (respectivement 40% et 36,8% des rondeaux divergents, soit 38 et 35 pièces), rarement à la tierce ou à la seconde inférieure, et presque jamais à un degré supérieur (10,5% des rondeaux divergents, soit 10 pièces).

Le degré médian est la plupart du temps occupé par la seconde supérieure de l'*initium* (80 rondeaux, soit 32% de notre corpus), mais ce cas de figure ne concerne pratiquement que la syntaxe congruente à *clausum* dirigé CCD. La quarte inférieure est utilisée dans 18,4% des cas (46 rondeaux), l'unisson dans toutes les syntaxes à *apertum* uniforme (43 rondeaux), et la tierce inférieure dans 10,8% de nos rondeaux (27 occurrences). Nous tenons à souligner la particularité du type congruent simple CS qui est le seul à privilégier la tierce ascendante (85% de tous les rondeaux dont l'*apertum* est à la tierce supérieure, et 32,7% de tous les rondeaux congruents simples).

Modes – Si l'on examine en détail les pièces de notre corpus, on constate que deux modes sortent du lot<sup>24</sup> : 113 rondeaux sont écrits en mode de *ré* (finale sur *sol* avec un  $\flat$  : 52 rondeaux, finale sur *ré* sans armure : 47 rondeaux, et finale sur *do* avec deux  $\flat$  : 14 rondeaux) soit 45,2% de notre corpus ; et 71 sont écrits sur le mode de *do* (finale sur *fa* avec un  $\flat$  : 40 rondeaux, finale sur *do* sans armure : 29 rondeaux, finale sur *si*  $\flat$  avec deux  $\flat$  : 1 rondeau, et finale sur *sol* avec un  $\sharp$  : 1 rondeau) soit 28,4% de notre corpus. Les 66

---

<sup>24</sup> La modalité médiévale étant un sujet chaudement débattu, nous reprenons ici la méthode traditionnelle qui consiste à déterminer le mode selon la note finale et l'armure du *tenor*.

rondeaux restant sont partagés entre mode de *sol* (31 rondeaux), mode de *la* (18 rondeaux), mode de *fa* (14 rondeaux), et mode de *mi* (3 rondeaux).

Cette proportion se trouve également répartie à travers les différents types syntactiques, les écarts statistiques observés dans certains d'entre eux étant dûs au petit nombre de rondeaux concernés (congruent à *apertum* dirigé CAD – 6 rondeaux, divergent totalement dirigé DTD – 4 rondeaux, divergent à *apertum* dirigé DAD – 7 rondeaux, et divergent dirigé à *apertum* uniforme DDAU – 3 rondeaux).

Type syntactique	Mode					
	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>
CU	4,8 %	33,3 %	9,5 %	33,3 %	14,3 %	4,8 %
CAD	33,3 %			50,0 %		16,7 %
CCD	3,9 %	30,3 %	9,2 %	52,6 %	3,9 %	
CS	7,7 %	34,6 %	15,4 %	30,8 %	11,5 %	
DTD	25,0 %	25,0 %		50,0 %		
DAD	14,3 %	57,1 %	14,3 %	14,3 %		
DCD		18,4 %	10,5 %	68,4 %	2,6 %	
DS		54,5 %	9,1 %	36,4 %		
DDAU			33,3 %	66,7 %		
DAU	10,5 %	15,8 %	31,6 %	26,3 %	10,5 %	5,3 %
DCU		15,4 %	7,7 %	53,8 %	23,1 %	

Tableau 4.3 : Proportion de chaque modes par type syntactique

## 2. Syntaxes selon l'époque et l'espace géo-culturel

Espaces géo-syntaxiques – On peut observer deux espaces géo-syntaxiques basés sur la diversité de leurs syntaxes divergentes : l'un centré sur l'Italie et privilégiant les syntaxes congruentes surtout à partir de 1400 (Italie, Avignon, Chypre), l'autre centré sur la France et employant comparativement de nombreuses syntaxes divergentes (France, Pays-Bas bourguignons, corpus d'origine inconnue). Certaines d'entre elles, comme la syntaxe divergente simple DS, les syntaxes divergentes à *apertum* uniforme DAU et DDAU, sont d'ailleurs sur-représentées dans ce dernier espace.

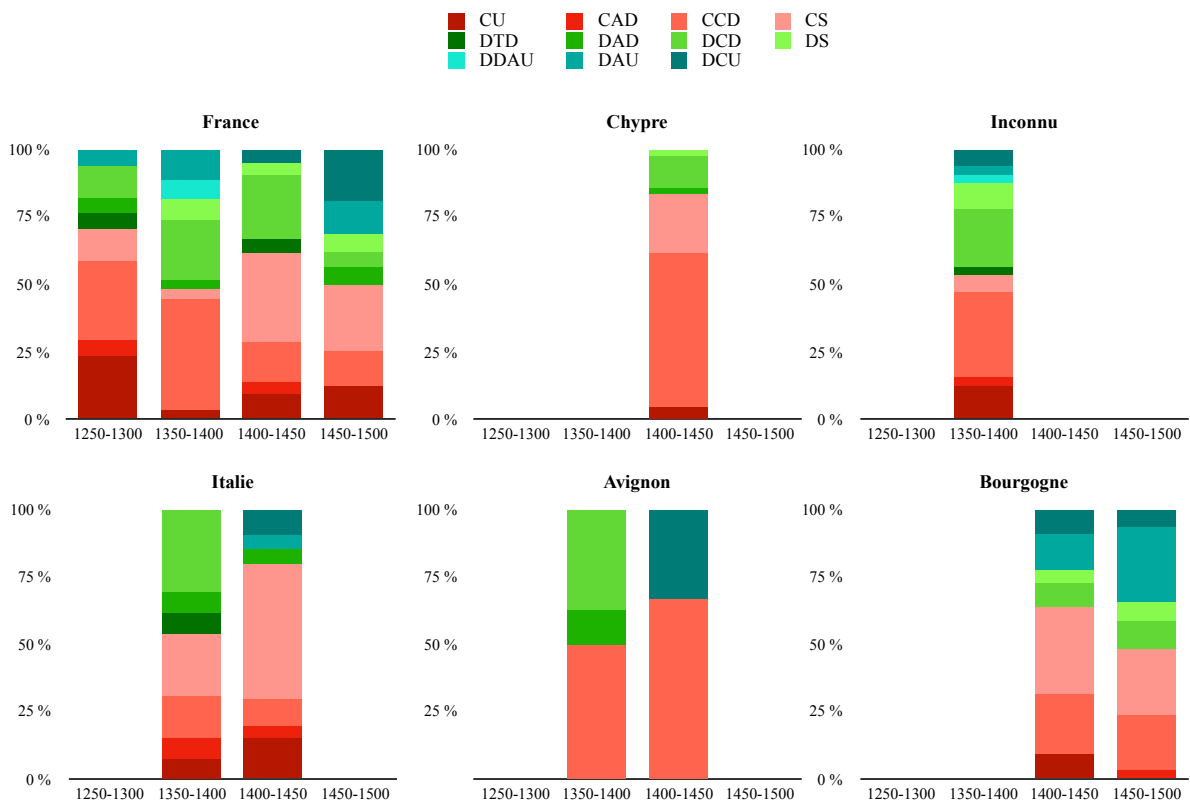


Fig. 4.9 : Types syntactiques selon l'époque et l'espace géo-culturel

*Modalité* – Ces deux espaces s’observent également quand on examine en détail l’évolution de la modalité. L’influence de l’Italie sur la diffusion du mode de *ré* est flagrante, tandis que la France se caractérise par des modes plus rares comme le mode de *la* et le mode de *mi*. La position médiane d’Avignon entre France et Italie se ressent particulièrement dans la période 1350-1400, tandis que Chypre et le corpus d’origine inconnue présentent un profil plus italien que français.

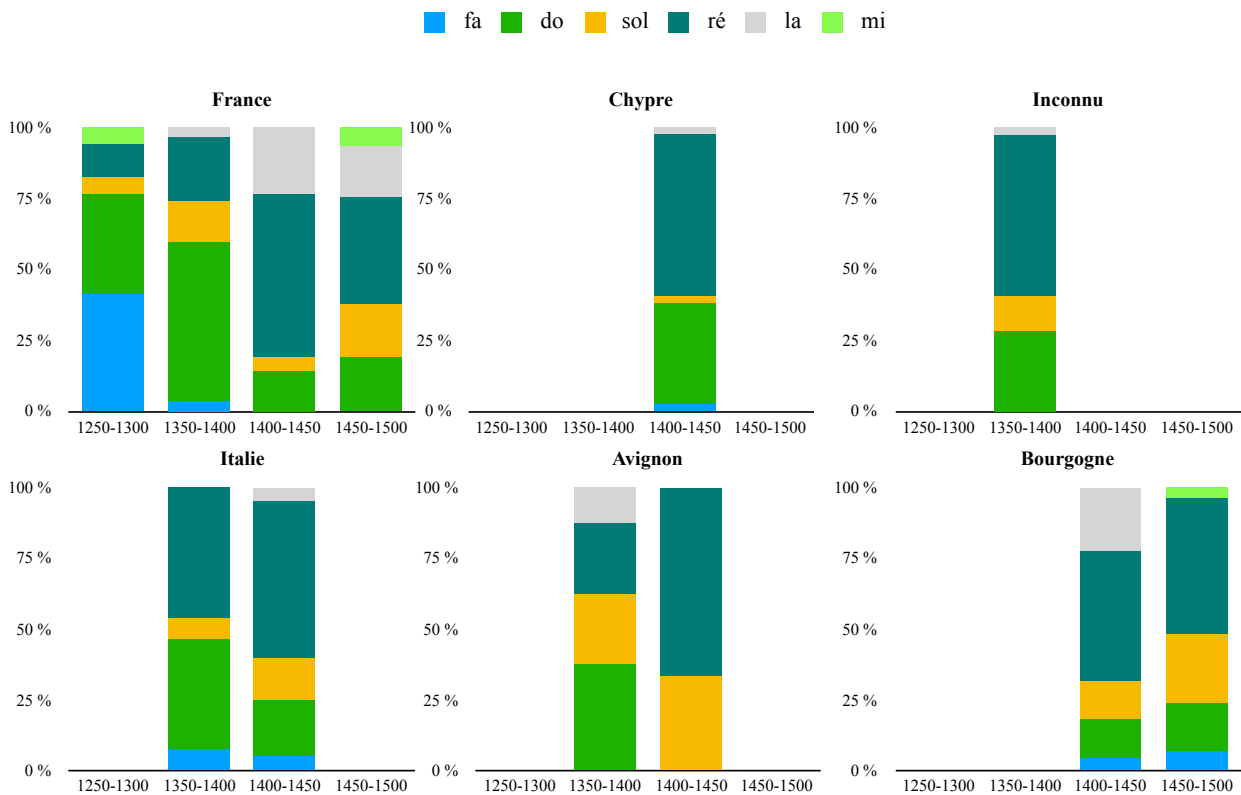


Fig. 4.10 : Modes selon l’époque et l’espace géo-culturel

Une analyse plus poussée de la modalité selon le type syntactique, l’époque et l’espace géo-culturel révèle quant à elle une certaine standardisation modale des syntaxes à *clausum* dirigé par rapport aux syntaxes plus libres comme la syntaxe congruente simple CS.

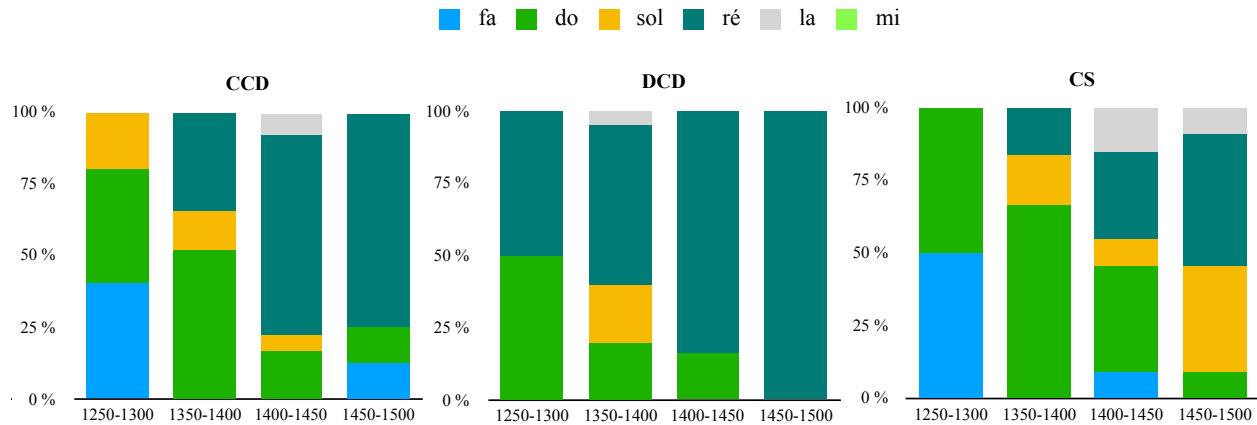


Fig. 4.11 : Standardisation modale - syntaxes à clausum dirigé et syntaxe congruente simple

### 3. Conclusions

Encore une fois, nous avons observé une importante différence entre les espaces culturels français et italien, malgré des influences réciproques. La France, les Pays-Bas bourguignons et les rondeaux d'origine inconnue se caractérisent par un goût pour les syntaxes divergentes, tandis que l'Italie, Avignon et Chypre favorisent les syntaxes congruentes. De plus, le mode de *ré* s'est rapidement imposé depuis l'Italie pour devenir le mode standard des syntaxes dominantes que sont les syntaxes congruente à *clausum* dirigé CCD et divergente à *apertum* dirigé DCD.

Il semblerait cependant qu'il n'y ait pas de lien évident entre syntaxes et types cadentiels. Bien que l'étude de ces deux éléments ait révélé de manière similaire les zones d'influence française et italienne, nous n'avons identifié aucune corrélation entre eux, ce qui démontre qu'ils sont totalement indépendants l'un de l'autre.

## D. Sémantique du rondeau polyphonique

### 1. Données générales

Une très grande majorité de notre corpus est composé de poème de structure à 16, 8 et 21 vers (86,4% de nos rondeaux). Le reste se divise en poèmes de 13, 11, 14 et 24 vers.

Structure poétique	Structure du refrain	Nombre de rondeaux
16.1	ABBA	128
8	AB	56
21	AABBA	32
13.2	ABB	3
11.1	ABB	2
13.3	ABA	2
14.1	ABAB	2
11.2	ABA	1
13.1	ABC	1
14.2	AABB	1
16.2	ABAB	1
24.1	AABAAB	1
24.2	ABCABC	1
24.3	AABBBA	1
24.4	AABABA	1

*Tableau 4.4 : Structures poétiques dans le rondeau polyphonique*

Nous avons identifié 33 propos différents dans les rondeaux de notre corpus, dont 21 de teneur galante (213 rondeaux, soit 85,2% de notre corpus). Les thèmes les plus abordés sont la langueur (40 rondeaux, 16% de notre corpus), la fidélité (36 rondeaux, 14,4% de notre corpus), la

supplique (26 rondeaux, 10,4% de notre corpus), l'éloge (19 rondeaux, 7,6% de notre corpus), la moralité (19 rondeaux, 7,6% de notre corpus), la déception (16 rondeaux, 6,4% de notre corpus), l'exil (14 rondeaux, 5,6% de notre corpus) et la joie (10 rondeaux, 4% de notre corpus). La pondération que nous avons appliquée à ces thèmes est répartie comme suit.

Propos	Pondération	Propos	Pondération
Joie / Mariage	4	Thèmes non galants	0
Fidélité	3	Langueur	-1
Éloge	2	Supplique	-2
Amitié	2	Déception	-2
Congé	2	Médisance	-2
Moralité	1	Déception?	-2
Printemps / Nouvel an	1	Mélancolie	-3
Espoir	1	Exil	-4
Douceur	1	Prison	-4

Tableau 4.5 : Pondération poétique du rondeau polyphonique

Si l'on prend l'ensemble de notre corpus, la moyenne pondérée est de 0,088, ce qui est très proche de zéro. On peut donc considérer qu'il est généralement neutre.

## 2. Sémantique selon l'époque et l'espace géo-culturel

Structure poétique – On peut à nouveau observer l'influence de l'Italie dans l'exemple de la propagation de la structure poétique à 16 vers. Très peu utilisée en France avant 1350<sup>25</sup>, elle devient la forme standard de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle avant de laisser progressivement la place à la diversité des formes françaises et bourguignonnes de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

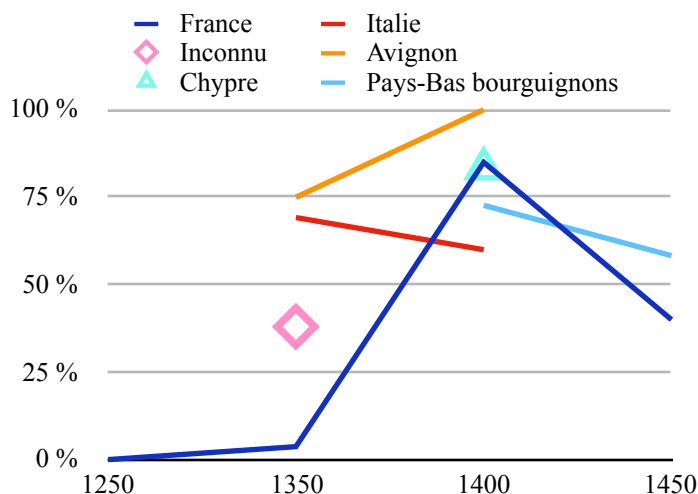


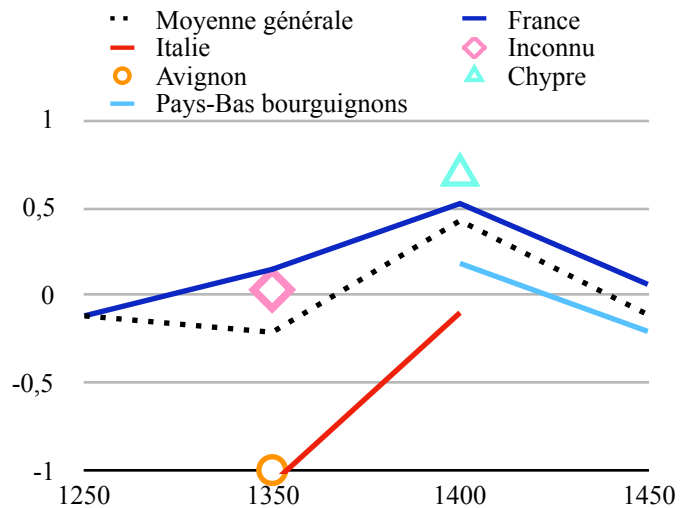
Fig. 4.12 : Proportion de la forme poétique à 16 vers selon l'époque et l'espace géo-culturel

Pondération – Si l'on regarde plus en détails la pondération moyenne de chaque espace géo-culturel selon l'époque, on réalise qu'elles suivent la moyenne générale, à l'exception de l'Italie et d'Avignon qui se distinguent par leur pondération très inférieure<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> REANEY, « The Poetic Form of Machaut's Musical Works - I : The Ballades, Rondeaux and Virelais, » *Musica Disciplina* vol. 13 (1959): 29.

<sup>26</sup> Pour des raisons statistiques, nous ne considérons pas les 3 rondeaux avignonnais composés entre 1400 et 1450.

Fig. 4.13 : Pondération moyenne selon l'époque et l'espace géo-culturel



Propos – Cette constatation se confirme à l'examen des propos abordés selon l'époque et l'espace géo-culturel. Bien que les mêmes thématiques reviennent quelque soit l'époque ou le lieu, les rondeaux italiens et avignonnais de la période 1350-1400 privilégient la langueur (39%), la supplique (23%) ou encore la déception (38%). Une thématique se distingue cependant des autres. Le répertoire chypriote se caractérise en effet par un nombre important de rondeaux traitant de moralité amoureuse (38% du répertoire), ce que l'on ne retrouve nul part ailleurs. Les thèmes abordés sont ceux de la morale amoureuse et religieuse, des devoirs entre amants, et des limites imposées par l'honneur et le devoir.

<p><i>Nul vrai amant ne pregne desconfort S'il ne voit tost son fait en conclusion Com font cieus qui sont grant tans en prison Et sagement atendent bon confort</i></p> <p>Car tous les pas i sont par grant effort Edifiés dont je dis par raison <i>Nul vrai amant ne pregne desconfort S'il ne voit tost son fait en conclusion</i></p> <p>Ains veuille avoir son corage tres fort Sage et constant tout net sans traison Et fuie loins trestoute desraison Car je puis dire, droitement sans discort. <i>Nul vrai amant ne pregne desconfort S'il ne voit tost son fait en conclusion Com font cieus qui sont grant tans en prison Et sagement atendent bon confort</i></p>	<p><i>Qui se desconnoist fait son grant dommage On le voit tousdis, certes, avenir Mout sage est celui qui s'en sait partir De cestui pechié a son avantage.</i></p> <p>Puis que c'est un fait plein de tout otrage Pourquoy bien peut on dire sans mentir <i>Qui se desconnoist fait son grant dommage On le voit tousdis, certes, avenir</i></p> <p>Si ne puis veoir comment le corage D'aucun houme peut un tel fait norir Pour lequel peut bien dire sans fallir Tout houme discret vertueus et sage. <i>Qui se desconnoist fait son grant dommage On le voit tousdis, certes, avenir Mout sage est celui qui s'en sait partir De cestui pechié a son avantage.</i></p>
--	---

Exemple 4.1 : Rondeau 104 - Nul vrai amant (Chypre) Rondeau 121 - Qui se desconnoist (Chypre)

### 3. Liens avec la syntaxe

La question des liens éventuels entre musique et sémantique est pertinente. En effet, l'absence de tels liens voudrait dire qu'un rondeau évoquant la douleur de la perte de l'aimé(e) aurait été mis en musique de la même façon qu'un autre évoquant la joie du mariage. La forme du rondeau ayant été rigoureusement la même pendant presque 250 ans, et les gestes cadentiels étant plus des marqueurs formels relativement standardisés que des acteurs expressifs, on peut se demander si la syntaxe a eu un rôle à jouer dans l'expression des sentiments du texte poétique.

*Type syntactique* – De manière générale, il n'y a pas de lien entre type syntactique et sémantique.

Les rares corrélations que l'on peut observer ne sont pas significatives dans la mesure où le nombre de rondeaux concernés est trop petit pour être représentatif d'une pratique communément admise. Au contraire, plus le nombre d'exemple est important, plus la pondération moyenne se rapproche de 0. Cela suggère fortement que les types syntactiques utilisés par les compositeurs sont indépendants du contenu sémantique du texte poétique. Par exemple, la syntaxe congruente simple CS dans le corpus d'origine inconnue a une moyenne pondérée de 3, ce qui suggérerait que les compositeurs l'utilisaient principalement pour exprimer des textes joyeux. Cependant, cela ne concerne que 2 rondeaux, ce qui est statistiquement trop peu pour en tirer une conclusion.

Type syntactique	1250-1300		1350-1400					1400-1450				1450-1500	
	France	France	France	Italie	Avignon	Inconnu	France	Italie	Avignon	Chypre	Bourgogne	France	Bourgogne
CU	-1,5/4 r.	-1,0/1 r.	-2,0/1 r.			2,0/1 r.	1,0/2 r.	-2,3/3 r.		-1,0/2 r.	-2,0/2 r.	-1,0/2 r.	
CAD	-1,0/1 r.		-2,0/1 r.			2,0/1 r.	4,0/1 r.	-1,0/1 r.					0,0/1 r.
CCD	0,8/5 r.	0,5/11 r.	-1,5/2 r.	-2,3/4 r.		-0,7/10 r.	2,3/3 r.	0,0/2 r.	0,5/2 r.	0,6/24 r.	-0,8/5 r.	-2,0/2 r.	-0,7/6 r.
CS	1,0/1 r.	2,0/1 r.	-2,0/3 r.			3,0/2 r.	0,3/7 r.	0,2/10 r.		0,9/9 r.	0,6/7 r.	0,0/4 r.	0,3/7 r.
DTD	3,0/1 r.		-2,0/1 r.			0,0/1 r.	1,0/1 r.						
DAD	-1,0/1.	3,0/1 r.	3,0/1 r.	3,0/1 r.				0,0/1 r.		-2,0/1 r.		-2,0/1 r.	
DCD	-1,5/2 r.	-0,8/6 r.	-0,5/4 r.	-0,7/3 r.		-0,7/7 r.	-1,4/5 r.			1,8/5 r.	1,0/1 r.	0,0/1 r.	0,3/3 r.
DS		0,0/2 r.				0,0/3 r.	-1,0/1 r.			2,0/1 r.	1,0/1 r.	2,0/1 r.	-2/2 r.
DDAU		0,0/2 r.				-1,0/1 r.				2,0/1 r.			
DAU	0,0/1 r.	0,0/3 r.				-2,0/1 r.		3,0/1 r.			1,0/3 r.	2,0/2 r.	-0,1/8 r.
DCU						2,0/2 r.	3,0/1 r.	0,5/2 r.	3,0/1 r.		1,0/1 r.	1,0/3 r.	0/2 r.

Tableau 4.6 : Pondération moyenne et nombre de rondau selon le type syntactique, la période et l'espace géo-culturel

Mode – Si l’on considère la même question en rapport aux modes, le même problème se pose.

Quoique l’on puisse observer des corrélations avec la sémantique pour les modes de *fa* et de *la* de 1350 à 1450 environ, à cause de l’écart important entre les moyennes pondérées et la moyenne générale, on ne peut absolument affirmer qu’il y ait un lien direct entre eux. En effet, si ces modes semblent avoir été associés à un contenu poétique particulier, d’autres modes ont également été utilisés pour exprimer les mêmes contenus. Cela n’invalide pas pour autant les corrélations observées ici, mais nos résultats ne nous permettent pas à eux seuls de trancher la question.

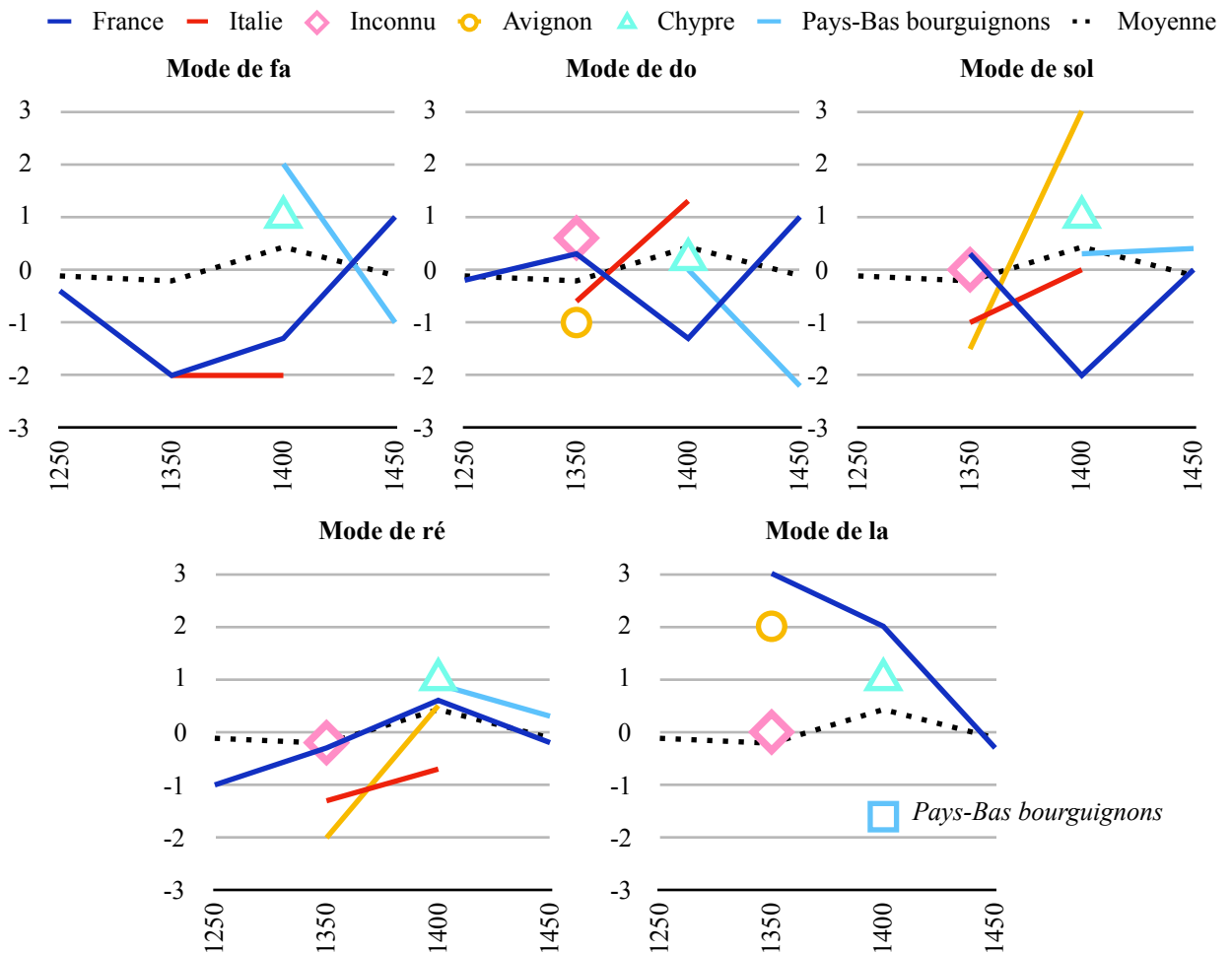


Fig. 4.14 : Pondération moyenne selon l’époque et l’espace géo-culturel

#### 4. Conclusions

L'étude de la sémantique dans le rondeau français a permis d'illustrer le rôle de l'Italie dans la mise en place d'une standardisation de la structure poétique du genre. Le modèle de la pondération sémantique que nous avons mis en place a également souligné les espaces géo-culturels identifiés auparavant grâce au contenu généralement plus négatif des pièces d'influence italienne.

Nous n'avons cependant pas établi de manière certaine un lien quelconque entre sémantique et syntaxe : si le choix du type syntactique du rondeau est de toute évidence indépendant de celui du texte poétique, il est difficile de se prononcer quant au rôle exact joué par le mode. Si certains d'entre eux ont été utilisés de manière indifférenciée, d'autres comme le mode de *la* ou de *fa* semblent profondément liés à des contenus sémantiques négatifs ou positifs. Cependant, à cause du corpus réduit sur lequel nous avons travaillé, une étude plus large portant sur l'ensemble des formes fixes permettrait sans doute de répondre à la question.

## CONCLUSION

Notre étude de la cadence polyphonique du rondeau français entre 1250 et 1450 a permis de révéler à la fois l'efficacité de nouvelles méthodes d'analyse, mais également d'apporter de nouveaux éléments à l'étude de ce genre. Dans le cadre de notre thèse, nous avons utilisé de plusieurs approches complémentaires portant sur la structure, la syntaxe, la stémato-logie, ou encore la sémantique. Nous avons élaboré une nomenclature décrivant avec précision la structure cadentielle et la sonorité initiale du rondeau, mis en place une théorie de la syntaxe propre à ce genre, adapté à la théorie de la musique les méthodes stémato-logiques habituellement utilisées en études linguistiques et médiévales, et créé un modèle analytique de la sémantique poétique, le tout en s'appuyant largement sur les technologies offertes par les Humanités Numériques.

Nos résultats sont extrêmement concluants en ce qu'ils ont quantifié des phénomènes déjà identifiés par les musicologues, tout en approfondissant et nuancé les recherches de ces derniers. Ainsi, nous avons construit un modèle de la cadence polyphonique qui constitue un compromis efficace entre théorie, observations et sources d'époque. Notre théorie de la syntaxe du rondeau polyphonique a permis pour la première fois de comprendre précisément la façon dont les compositeurs hiérarchisaient les principaux gestes formels du rondeau qui sont les cadences de l'*apertum* et du *clausum*. Enfin, notre étude de la sémantique a permis de suggérer des liens entre poésie et modes musicaux.

Parmi les éléments les plus importants de notre thèse, nous devons souligner l'identification de critères précis caractérisant les deux grands espaces géo-culturels centrés sur la France et sur l'Italie, et qui se recouvrent de manière diverse dans les trois autres espaces que nous avons

considérés, à savoir Chypre, Avignon et les Pays-Bas bourguignons. Le rondeau écrit en France se traduit par un goût de l'imitation à l'*initium*, des cadences imparfaites ou semi-parfaites à l'*apertum*, de l'innovation contrapuntique dans l'élaboration des cadences, et un penchant affirmé pour les syntaxes divergentes. L'Italie, quant à elle, penche vers une certaine standardisation du genre avec l'utilisation quasi-systématique de cadences en sixte-octave au *clausum*, des syntaxes dirigées, du mode de *ré*, ainsi que l'usage de poèmes à 16 vers dont la teneur est plus négative que ceux utilisés en France.

L'analyse stemmatologique a également établi le rôle d'Avignon comme lieu de dialogue entre les esthétiques française et italienne, ce que les méthodes statistiques n'auraient pu faire en raison du petit nombre d'œuvres concernées. D'autres espaces, comme Chypre ou les Pays-Bas bourguignons, semblent avoir été influencés de manière diverse selon l'angle considéré, et reflètent à des degrés différents les caractéristiques présentées ci-dessus. Enfin, nous avons démontré que le corpus de rondeaux d'origine inconnue se rapproche de manière suffisamment significative de l'esthétique française pour pouvoir affirmer qu'il doit avoir été composé en grande majorité en France. Naturellement, cette conclusion doit à présent être nuancée par une analyse plus détaillée du contenu musical de chacune de ces œuvres. Elle ajoute néanmoins de nouvelles données à l'étude du répertoire profane français de cette époque.

Plusieurs points restent cependant à étudier, qui n'auraient pu entrer dans le cadre de cette thèse, faute d'espace et de temps. Dans un premier temps, l'étude des derniers rondeaux composés entre 1450-1500 permettrait de mieux comprendre la transition de la pensée musicale médiévale à la pensée musicale de la Renaissance, plus particulièrement le rôle jouée par l'émergence de la

polyphonie profane à 4 voix sur la structure contrapuntique jusque là dirigée par le *tenor*. Ensuite, une analyse plus générale des structures, syntaxes, et de la stemmatologie et cadentielles dans les formes fixes de langue française, italienne et latine pourrait affiner les résultats que nous avons présentés ici, et déterminer si les résultats que nous avons obtenus sont propres au genre du rondeau, ou s'ils peuvent se généraliser à l'ensemble du répertoire profane de cette période. Enfin, une étude sémantique des autres genres profanes répondrait à la question des liens réels entre mode musical et contenu poétique.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **A. Rondeau, formes fixes et chanson parisienne**

APEL, Willi. « The Development of French Secular Music during the Fourteenth Century. » *Musica Disciplina* vol. 27 (1973): 41–59.

BERNSTEIN, Lawrence. « Notes on the Origin of the Parisian Chanson. » *The Journal of Musicology* vol. 1 n°3 (1982): 275–326.

\_\_\_\_\_. « The “Parisian Chanson”: Problems of Style and Terminology. » *Journal of the American Musicological Society* vol. 31 n°2 (1978): 193–240.

BOOGAARD, Nico (van den). *Rondeaux et refrains, du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*. Paris : Klincksieck, 1969.

EVERIST, Mark. *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry, and Genre*. Cambridge et New York: Cambridge University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. « The Polyphonic Rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut. » *Early Music History* vol. 26 (2007): 1–42.

\_\_\_\_\_. « The Rondeau Motet: Paris and Artois in the Thirteenth Century. » *Music & Letters* vol. 69 n°1 (1988): 1–22.

MAYER BROWN, Howard. FALLOWS, David. « Chanson - I: Origins to about 1430, II: 1430 to about 1525. » Dans *Grove Music Online*. Oxford Music Online.

Vu le 12 février 2017. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40032>

REANEY, Gilbert. « The Poetic Form of Machaut’s Musical Works - I : The Ballades, Rondeaux and Virelais. » *Musica Disciplina* vol. 13 (1959): 25–41.

\_\_\_\_\_. « The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form. » *Acta Musicologica* vol. 27 n°1/2 (1955): 40–58.

\_\_\_\_\_. « Fourteenth Century Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume De Machaut. » *Musica Disciplina* vol. 7 (1953): 129–46.

\_\_\_\_\_. « Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms » *Musica Disciplina* vol. 6 n°4 (1952): 155–66.

SLAVIN, Dennis. « Questions of Authority in Some Songs by Binchois. » *Journal of the Royal Musical Association* vol. 117 n°1 (1992): 22–61.

### **B. Structure et syntaxe cadentielles**

ANONYME XI. *Tractatus de musica plana et mensurabili*. Thesaurus Musicarum Latinarum. Jacobs School of Music de l’Université de l’Indiana.

Vu le 3 février 2018. <http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/ANO11TDM>.

BAIN, Jennifer. « Theorizing the Cadence in the Music of Machaut. » *Journal of Music Theory* vol. 47 n° 2 (2003): 325–62.

BENT, Margaret. *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*. Londres et New-York: Routledge, 2002.

- \_\_\_\_\_. « The Grammar of Early Music. » Dans *Tonal Structures in Early Music*, dirigé par Cristle COLLINS JUDD, 15–59. New York: Garland Pub, 2000.
- BENT, Margaret. FULLER, Sarah. *Tonal Structures in Early Music*, dirigé par Cristle COLLINS JUDD, 26–72. New York: Garland, 2000.
- BERGER, Karol. *Musica Ficta - Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- CAPLIN, William. « The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions. » *Journal of the American Musicological Society* 57, n° 1 (2004): 51–117.
- FULLER, Sarah. « Modal Discourse and Fourteenth-Century French Song. » *Early Music History* vol. 17 (1998): 61–108.
- \_\_\_\_\_. « The Directed Progression in Ars Nova Music. » *Journal of Music Theory* vol 36 n°2 (1992): 229–58.
- \_\_\_\_\_. « Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in "Ars Nova" Music. » *Journal of Music Theory* vol. 36 n°2 (1992): 229–58.
- \_\_\_\_\_. « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections. » *Journal of Music Theory* vol. 30 n°1 (1986): 35–70
- JACQUES de LIÈGE. *Speculum Musicae*. Dirigé par Roger Bragard. Rome: American Institute of Musicology, 1965.
- MOLL, Kevin. « Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony. » *Current Musicology* vol. 64 (1998): 26–72.
- \_\_\_\_\_. *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay: Perspectives from German Musicology*. New York: Garland Pub, 1997.
- NICOLAUS de SENIS. *Tractatus de musica*. Jacobs School of Music de l'Université de l'Indiana.  
Vu le 3 février 2018. <http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/ANO11TDM>.
- RANDEL, Don. « Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century. » *The Musical Quarterly* vol. 57 n°1 (1971): 73–86.
- ROCKSTRO, William S. et al. « Cadence. » Dans *Grove Music Online*. Oxford Music Online.  
Vu le 3 février 2018. <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04523>

### **C. Stemmatologie et outils informatiques**

- GEPHI. Site internet de Gephi. <https://gephi.org>.
- RAPIDMINER. Site internet de RapidMiner. <https://rapidminer.com>.
- REENEN, Pieter (van). MULKEN, Margot (van). *Studies in Stemmatology*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1996.
- PORGEIRSSON, Haukur. « A Stemmatic Analysis of the Prose Edda. » *Saga-Book* vol. 41 (2017): 49–70.
- SCHUBERT, Peter. CUMMING, Julie, « Another Lesson from Lassus: Using Computers to Analyse Counterpoint. » *Early Music* vol. 43 n°4 (2015): 577–86.

## **D. Catalogues, anthologies et éditions**

- APEL, Willi. ROSENBERG, Samuel (directeurs). *French secular compositions of the fourteenth century*. Corpus Mensurabilis Musicae vol. 53. Amsterdam: American Institute of Musicology, 1970.
- DUFAY, Guillaume. *Opera Omnia*. Corpus Mensurabilis Musicae 1 tome 6. Rome: American Institute of Musicology, 1964. Dirigé par Heinrich BESSELER.
- FALLOWS, David (directeur). *A catalogue of polyphonic songs, 1415-1480*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999.
- GÜNTHER, Ursula. REANEY, Gilbert. « Sources, MS - §VII: French Polyphony 1300-1420. » Dans *Grove Music Online*. Oxford Music Online.  
Vu le 3 février 2018. <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50158>
- HOPPIN, Richard (directeur). *The Cypriot-French repertory of the manuscript Torino, Biblioteca Nazionale J. II. 9. 4, Virelais and rondeaux*. Corpus Mensurabilis Musicae 21 vol. 4. Rome: American Institute of Musicology, 1968.
- LA HALLE, Adam (de). *The Lyric Works of Adam de la Hale: Chansons, Jeux-partis, Rondeaux, Motets*. Corpus Mensurabilis Musicae 44. Amsterdam: American Institute of Musicology, 1967. Dirigé par Nigel WILKINS.
- L'ESCUREL, Jehann (de). *The Works of Jehan de Lescurel*, Corpus Mensurabilis Musicae tome 30. [S.I.]: American Institute of Musicology, 1966. Dirigé par Nigel WILKINS.
- MACHAUT, Guillaume (de). *Musikalische Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968. Dirigé par Friedrich LUDWIG.
- OCKEGHEM, Johannes. *Collected Works - Third Volume : Motets and Chansons*. Philadelphie: American Musicological Society, 1992. Dirigé par Richard WEXLER et Dragan PLAMENAC.
- REANEY, Gilbert (directeur). *Early Fifteenth-Century Music*. Corpus Mensurabilis Musicae 11 vol. 1, 2, 3 et 7. Rome: American Institute of Musicology, 1955.

## ANNEXE 1 - TEXTES MÉDIÉVAUX

Ces textes sont hébergés par le site *THESAURVS MUSICARVM LATINARVM*, de l'Université de l'Indiana : <http://boethius.music.indiana.edu/tml/>

### **A. De cadentiae**

Jacques de Liège, *Speculum Musicae*, livre IV

« *Cadentia, quantum ad praesens spectat propositum, videtur dicere quendam ordinem vel naturalem inclinationem imperfectioris concordiae ad perfectiorem. Imperfectum enim ad perfectionem naturaliter videtur inclinari, sicut ad melius esse, et quod est debile per rem fortiorem et stabilem cupit sustentari. Cadentia igitur in consonantiis dicitur, cum imperfecta concordia perfectiorem concordiam sibi propinquam attingere nititur ut cadat in illam et illi iungatur secundum sub et supra, descendendo videlicet vel ascendendo.*

*Quantum igitur ad cadentiam, una secunda sive tonus sub vel supra petit unisonum. Et similiter una tertia in semiditono. Sed una tertia in ditono petit quintum. Et similiter una quarta in diatessaron, aut petit unisonum, aut quintam. Quinta, scilicet diapente, propter bonitatem suam, tenet locum suum. Perficitur tamen in unisono aut in diapason. Sexta, scilicet tonus cum diapente, petit duplum vel quintam. Septima in semiditono cum diapente petit diapente vel diapason, ut praecedens. »*

## **B. De contrapuncto**

### Anonyme XI, Ars contratenoris

« Si enim quis vult facere contratenorem supra quemlibet tenorem, debet videre ubi discantus incipiat, et si discantus incipit in octava, tunc contratenor debet habere quintam, si tenor fit in gravibus; sed si in acutis, tunc contratenor debet habere octavam sub (tenore). Sed si discantus incipit in septima, tunc contratenor fit in octava, si tenor est in gravibus; sed si discantus habet sextam, tunc contratenor potest habere quintam vel tertiam sub tenore, si tenor sit in acutis; sed si tenor sit in gravibus, tunc contratenor debet habere tertiam supra tenorem vel octavam. Sed si discantus habeat tertiam, tunc contratenor potest habere tertiam vel octavam supra tenorem, si tenor sit in acutis; sed si sit in gravibus, tunc contratenor debet habere quintam supra tenorem vel sextam vel etiam octavam. Sed quum discantus est in unisono, tunc contratenor debet habere octavam vel quintam, etiam tertiam sub vel octavam supra, etc.

Sciendum quod volens facere contratenorem non debet facere duas octavas cum tenore ascendendo, nec descendendo, nec debet accipere proximas concordantias, sed accipiat secundum quod discantus requirit, ita quod contratenor concordat cum tenore et non semper cum discantu, quia bene potest fieri in contratenore contradiscantus ..... contratenor habeat quintam quum discantus habeat sextam, quia esset secunda, etc.

Notandum ulterius quod nec duodecima nec nona debent fieri contradiscantus, etc. Et notandum etiam quod supra notas tenoris non debemus numerare octo sicut in contrapuncto vel in discantu, sed simpliciter una, quia contratenor est ita gravis sicut tenor est, aliquando gravior.

Regula generalis.– Discantus bene potest habere duas quintas cum contratenore et hoc quum contratenor est supra tenorem et acutas.

Alia regula generalis.– Contratenor bene potest descendere cum tenore de specie imperfecta ad perfectam et similiter tenor cum contratenore. Et est sciendum quod contratenor in quantum est gravior tenore dicitur tenor. »

### C. De aperto et de clauso

Nicolaus de Senis, Tractatus de musica

« Regula ad faciendum ballatam, rondellum et virondellum, ut sequitur: Inprimis quomodo debet fieri ballata simplex. Primo fac apertum et clausum et ultimo fac clausum solummodo. Item, ballata duplex, habet apertum et clausum, ante et retro. Item, virondellus simplex, habet clausum ante, apertum et clausum retro. Item, virondellus duplex, habet dimidium apertum et clausum ante, et apertum ante et retro. Item, rondellus habet apertum ante, et quando finitur in ut, tenor debet esse. X. et quando finitur in mi, debet esse VIII. et quando finitur in la, debet esse quinta, et retro habet clausum. »

# ANNEXE 2 – TABLE DES DONNÉES

BIBLIOTHÈME				SYNTAXE				STRUCTURE				SEMANTIQUE				DÉTAILS	
ID	CONCEPTUM	TITRE	PROVENANCE	RÉGION	ANNÉE	INTERVALE	NOMBRE DE VOIX	AMBIÈRE AU TRONC	PANCRÈME DU TRONC	TYPE SYNTACTIQUE	INTERVALLES SYNTACTIQUES	STRUCTURES COGNITIVES	SEM-PANFAITE	STRUCTURE MOTIVE	PROCS	PANCRATION	DÉTAILS
0	Adam de la Halle	Je mur d'amoüree	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		A.C. ; C.B. ; G.F.	DMO	-2;5	O.a. ; TT.1.a. ; OO.1.a.		14.1	Langueur	-1	Syntaxe (Apertum)
1	Adam de la Halle	Li douz rigier	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3	1	F. A.C. ; C.F.	CCD	2;1	O.a. ; UT.1.a. ; TO.1.a.		8	Ecage	2	
2	Adam de la Halle	Haiieu ! Li meuz d'amei	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		C.F. ; DE ; ED	CCD	-2;3	SO.a. ; OO.1.a. ; SO.a.	X	8	Langueur	-1	
3	Adam de la Halle	A dieu comment amoürees	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		F. A.C. ; C.F.	CCD	2;1	O.b. ; TT.1.b. ; TO.1.b.		13.1	Edil	4	
4	Adam de la Halle	Fi, meuz, de votre amour	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3	1	F. A.C. ; C.F.	CCD	2;1	O.a. ; TO.1.c. ; TO.1.c.		8	Psallite	3	
5	Adam de la Halle	Dame, et ma dame aussi	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3	1	F. C.F. ; C.F.	CU	1;1	O.b. ; TO.1.c. ; TU.a.		11.1	Dispersion	-2	
6	Adam de la Halle	Amours, et ma dame aussi	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3	1	F. A.C. ; C.F.	CCD	-3;4	OO.2.a. ; TO.1.c. ; TO.1.c.		8	Supplique	-2	
7	Adam de la Halle	Or sei Balais en la pasture	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		A. ; C.A. ; FE	DMU	1;4	O.b. ; TU. b. ; TO.1.c.		14.2	Chevalerie	0	
8	Adam de la Halle	A jantes mais vous puz pri	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		C.F. ; C.F. ; C.F.	CU	1;1	SO.b. ; OO.a. ; OO.a.		8	Supplique	-2	
9	Adam de la Halle	Hâ Dix, quant venrai	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		F. A.C. ; C.F.	CCD	2;1	O.b. ; TT.1.b. ; SO.a.		8	Langueur	-1	
10	Adam de la Halle	Doux, comment porree	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3	1	C. ; A.C. ; A.G.	CU	1;1	O.a. ; OO.1.b. ; TO.1.c.		11.2	Langueur	-1	
11	Adam de la Halle	Top deür a veür	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3	1	F. DE ; EF	CU	1;1	O.b. ; TU. a. ; TU.c.		8	Langueur	-1	
12	Adam de la Halle	Bonne amoüree	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		C. ; FA. ; A.G.	CCD	2;1	O.b. ; OO.3.a. ; TO.1.c.		8	Joe	4	
13	Adam de la Halle	Tiericot je vival	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		A. ; A.C. ; C.F.	DTP	-2;3	O.b. ; OO.3.b. ; TO.1.c.		8	Psallite	3	
14	Jehan de Tescart	A vous, douz deonomie	Aras	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		F. D.C. ; D.F.	CS	-4;1	O.b. ; SO. c. ; OO.3.b.	X	11.1	Psallite	3	
15	Aconyme	Helies, tant v' de mal eure	France	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3	1	F. C.A. ; C.F.	CS	3;1	O.a. ; TU. a. ; TO.1.c.		8	Langueur	-1	
16	Aconyme	J'ai deür de veür	Paris	France	1280	[1250.0, 1300.0]	3		F. FE ; C.F.	CMO	-2;1	O.b. ; TO.1.c. ; TO.1.c.		8	Langueur	-1	
17	Guilaine de Machaut	Doux, aieie	Rains	France	1350.0	[1400.0]	3	1	F.F.C. ; F.C.C. ; C.B.	DMU	1;3	TT.2.a. ; TU. a. ; OU.a.		8	Dispersion	-2	
18	Guilaine de Machaut	Helies ! pouroy veü dement	Rains	France	1350.0	[1400.0]	2		C. ; C.D. ; D.C.	CCD	2;1	O. ; TO.2. ; OO.1		8	Langueur	-1	
19	Guilaine de Machaut	Merci vous pri, ma douce aime chiere	Rains	France	1350.0	[1400.0]	2		F. ; ED ; D.C.	CCD	2;1	O. ; TO.2. ; OO.1		8	Psallite	3	
20	Guilaine de Machaut	Seuz cue, douz, de vous departir	Rains	France	1350.0	[1400.0]	2		C. ; BA. ; A.G.	CCD	2;1	O. ; SO.1. ; OO.1		8	Edil	4	
21	Guilaine de Machaut	Quant j'oy l'espart de vo espart, dame d'omour.	Rains	France	1350.0	[1400.0]	2		A. ; FE ; ED	CCD	-4;5	O. ; SO.1. ; OO.1		24.1	Edil	4	
22	Guilaine de Machaut	Cinc, un, trois, vi, neuf, demour, tre.	Rains	France	1350.0	[1400.0]	2		D. ; A.E. ; ED	CCD	2;1	O. ; SO.1. ; OO.1		8	?	0	
23	Guilaine de Machaut	Vo douz espart, douz dame, m'a mort.	Rains	France	1350.0	[1400.0]	2		F. ; FE ; D.C.	CCD	-3;4	O.a. ; TO.1.a. ; SO.a.		8	Langueur	-1	
24	Guilaine de Machaut	Tant doucement me seuz emparonné	Rains	France	1350.0	[1400.0]	4		F. ; ED ; D.C.	CCD	-3;4	O.c. ; TO.2.a. ; SO.a.		8	Pison	4	
25	Guilaine de Machaut	Prouz, li profonoz, verdun, fleur, biane et tres douce odour	Rains	France	1350.0	[1400.0]	4		C. ; ED ; D.C.	CCD	2;1	U.a. ; SO. d. ; SO.a.		13.2	Ecage	2	
26	Guilaine de Machaut	Comment paroi meuz ses meuz dire a dame qui cognost l'homour	Rains	France	1350.0	[1400.0]	3		D. ; ED ; ED	CU	1;1	O.a. ; SO. c. ; SO.a.	X	13.2	Langueur	-1	
27	Guilaine de Machaut	Ce qui souloit moy, monier et ma ve.	Rains	France	1350.0	[1400.0]	2		C. ; C.D. ; D.C.	CCD	-4;5	TO.1. ; TO.3. ; TO.1		8	Langueur	-1	
28	Guilaine de Machaut	Dame, se vous n'avez apereu	Rains	France	1350.0	[1400.0]	3		C. ; ED ; D.C.	CCD	2;1	O.a. ; OO.1.b. ; SO.a.		13.2	Langueur	-1	
29	Guilaine de Machaut	Certes, non oual richement veüs bel	Rains	France	1350.0	[1400.0]	3		C. ; ED ; D.C.	CCD	2;1	O.a. ; SO. a. ; SO.a.		8	Ecage	2	
30	Guilaine de Machaut	Dix et sept, cinc, trez, quize et quere	Rains	France	1350.0	[1400.0]	3		C. ; D.E. ; D.C.	CS	3;1	U.b. ; SO. a. ; SO.a.		8	Ecage	2	
31	Guilaine de Machaut	Puisqu'on odit sul de vous, douz amis	France	France	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	C. ; B.A. ; A.G.	CCD	2;1	O.a. ; SS.1.a. ; SO.a.		8	Psallite	3	
32	Guilaine de Machaut	Quant ma dame les meuz d'amei m'apert	France	France	1380	[1350.0, 1400.0]	3		D. ; C.D. ; E.C.	DMU	1;2	O.a. ; TO.2.a. ; TO.1.a.		8	Langueur	-1	
33	Guilaine de Machaut	Douce dame, tant com wray	France	France	1380	[1350.0, 1400.0]	2		C. ; BA. ; A.G.	CCD	-3;4	O. ; TO.1. ; SO		8	Psallite	3	
34	Guilaine de Machaut	Quant je ne voyz ma dame roy	Rains	France	1380	[1350.0, 1400.0]	3		C. ; ED ; D.C.	CCD	2;1	O.a. ; TO.1.d. ; TO.1.d.		8	Langueur	-1	
35	Guilaine de Machaut	Dame, non cue, en vous comenti	Rains	France	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	C. ; C.C. ; C.D.	DMU	1;4	O.a. ; TO.2.b. ; TO.2.a.		8	Psallite	3	
36	Antonio de Casera	Dame, demour con me j'ai espoier	Milan	Italie	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	F. ; ED ; D.C.	CCD	2;1	U.c. ; SO. a. ; SO.a.		8	Supplique	-2	Syntaxe (futur)
37	Antonio de Casera	Dame, zant!	Milan	Italie	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	A. ; A.C. ; C.F.	DTP	-2;3	O.a. ; OO.1.b. ; OO.1.b.		8	Supplique	-2	
38	De Lantides	Des donz que part de roy por ton parre	Inconnu	Inconnu	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	F. ; FA. ; C.F.	CS	-3;4	Inconnu ; OO.1.b. ; OO.1.b.		8	Supplique	-2	
39	Johannes Calixt	En espedier d'ivoi, li douce ve	Inconnu	Inconnu	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	F. ; D.E. ; D.C.	DMO	-2;4	O.c. ; OO.3.c. ; SO.a.	X	8	Psallite	3	Isophrasique
40	Gaius	Loyalez me tien en espoir	Session	France	1380	[1350.0, 1400.0]	3		C. ; ED ; D.C.	CCD	2;1	O.a. ; SO. a. ; SO.a.		8	Langueur	-1	Isophrasique
41	Gaius	Je voy emul	Inconnu	Inconnu	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	D. ; ED ; D.C.	DMU	1;2	O.a. ; SO. a. ; SO.a.		8	Ecage	2	
42	Guido	Dieux gart qui bien le charraie	Pelles	France	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	B.F. ; B.D. ; D.C.	CCD	-3;4	OO.2.a. ; OO.1.c. ; OO.1.b.	X	16.1	Dispersion	-2	Isophrasique
43	Johannes de Ane Carol	Se doü plus en deuz semblaier	Avignon	Avignon	1380	[1350.0, 1400.0]	3	1	D. ; C.A. ; E.D.	CS	-4;1	O.d. ; TO.1.e. ; SO.a.	X	16.1	Edil	4	
44	Mathieu de Pensac	A qui fortune ne se veül amier	Milan	Italie	1380	[1350.0, 1400.0]	3										

ID	COMPOSITEUR	TITRE	BENJAMINITE			NOMBRE DE VOIX	ASSURÉ AU TEMPS	SYNTAXE			TYPE SYNTACTIQUE	INTERVALLES SYNTACTIQUES			STRUCTURE		STRUCTURE NOTRURE	SEMANTIQUE		DÉTAILS
			PROVENANCE	RÉGION	ANNÉE			INTERVALLE	PARCOURS DU TEMPS	PARCOURS DU TEMPS		STRUCTURES CONCERNÉES	SAUVEGARDE	STRUCTURE NOTRURE	PROPOS	POURBARRON				
45	Mathieu de Peniso	Dame d'honneur, présent et gracieuse	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-D; -C-D; E-D	CU	1;1	1;1	Oa; :TO; e; :SO a.	X	16;1	Supplique	-2	Forcés double		
46	Mathieu de Peniso	Hélas ! Merci, merci, pour Dieu merci	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-C; -G-D; D-C	CCD	2;1	2;1	O; :TO; 2; SO		16;1	Langueur	-1			
47	Mathieu de Peniso	Jusques à tant	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-F; E-D; D-C	CCD	-3;4	-3;4	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Langueur	-1			
48	Mathieu de Peniso	Pas vous meublent l'inguit et soupier	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	2	u	-F; E-D; D-C	CCD	-3;4	-3;4	O; :SO; :SO		16;1	Langueur / Fédèle	2	Forcés double		
49	Mathieu de Peniso	Pas les des vils, plus pieux et plus gay	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-F; F; E; D-C	DAD	-2;4	-2;4	O; :SO; :SO		16;1	Fédèle	3			
50	Mathieu de Peniso	Pour soi sciel sur la, lias, dieux	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-C; :G-A; :G	CS	4;1	4;1	Oa; :TT; a; :SO a.		24;2	Langueur	-1	Syntaxe (Aperium)		
51	Mathieu de Peniso	Pour Dieu vous pri	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-F; F; E; :G; F	CAD	-2;1	-2;1	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Médiane	-2			
52	Mathieu de Peniso	Se pour l'yaument seure on puit meir	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-C; :B-A; :A; G	CCD	-3;4	-3;4	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Langueur	-1			
53	Mathieu de Peniso	Trouver ne puis aucunement confort	Milan	Italie	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-B; -B-D; :C; B	CS	3;1	3;1	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Langueur	-1			
54	Mathieu de Peniso	Fondre facile pervece	Avignon	Avignon	1370	[1360.0, 1400.0]	4		-C; -E-D; D-C	CCD	2;1	2;1	Oa; :SO a; :SO a.	X	8	Déception	-2			
55	Mathieu de Peniso	Je chante un chant on m'emerciant	Avignon	Avignon	1370	[1360.0, 1400.0]	3		-C; -E-D; D-C	CCD	-4;5	-4;5	Oa; :SO a; :SO a.		8	Déception	-2	Isotypique		
56	Garnus	Esper dont tu m'as luy parir	Soisson	France	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	D-C; :C-D; D-C	DDAU	1;2	1;2	Oa; :TO; 1; e; :SO a.	X	8	Déception	-2			
57	Pierre des Maîtres	Ains, but dous vis, ne l'oye	Paris	France	1365	[1360.0, 1400.0]	3		-C; -E-D; D-C	CCD	2;1	2;1	Oa; :OO; 1; b; :SO a.		8	Langueur	-1			
58	Gaihan Reynau	Va ten mon cuer	Tours	France	1365	[1360.0, 1400.0]	3	u	C-C; :G-A; :A; G	CCD	-3;4	-3;4	Oa; :OO; 3; a; :SO a.		16;1	Egyle	2			
59	Pierre Scage	Fumeux l'ure par l'ure	Orléans	France	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-C; -F-E; :G; F	DS	-3;2	-3;2	Oa; :TO; 1; c; :OO; 1; b.		8	Télex	0	Isotypique		
60	Johannes Valiant	Pour ce que le ne say faire	Paris	France	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-D; :F; E; D-C	DS	2;2	2;2	Oa; :SO; :TO; 2		8	Inhalation	0			
61	Johannes Valiant	Tous d'ouis amis	Paris	France	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-C; -A-D; :C; C	CCD	2;1	2;1	O; :TO; 4; a; :SO 1.		8	Fédèle	3	Forcés double, 11gram sous tenor		
62	Anonyme	Amour par qui	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-F; :B-A; :C; F	DS	-3;5	-3;5	Imitation; TO; 1; 1; :OO; 1; b.		16;1	Langueur	-1			
63	Anonyme	Avé je je ja	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-D; :F; E; D	CCD	2;1	2;1	U; b; :SO a; :SO a.		16;1	Langueur	-1			
64	Anonyme	Ay las quand je pense	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	#	-D; :E-D; :A; G	DMU	1;5	1;5	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Supplique	-2			
65	Anonyme	Comben que l'ontemps	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-C; :B-A; :A; G	CCD	2;1	2;1	Oa; :SO a; :SO a.		8	Fédèle	3			
66	Anonyme	Combenez qui soy	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-C; -D-C; D-C	CU	1;1	1;1	Oa; :OO; 1; b; :SO a.		8	Fédèle ?	3	Isotypique		
67	Anonyme	Créature	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-C; -E-D; E-D	CCU	-4;4	-4;4	O; :SO; :SO		0	Fédèle ?	0			
68	Anonyme	En esperant que de vous amés soye	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2	u	-F; E-D; D-C	CCD	-3;4	-3;4	O; :SO; :SO		16;1	Fédèle	3			
69	Anonyme	En tes douz l'ure plain de vignité	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-C; :B-A; :A; G	CCD	-3;4	-3;4	Oa; :SO a; :SO a.		8	Sainte Vierge	0			
70	Anonyme	Fortune	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-C; -E-D; D-C	CCD	2;1	2;1	U; :SO; :SO		0		0			
71	Anonyme	Hé Dieus d'Amours	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2	u	A-G; :C-D; F-G	DS	-5;2	-5;2	U; :TO; 2; TU		0		0			
72	Anonyme	Hors sus je bien	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-D; :B-A; :A; G	CCD	-4;5	-4;5	Oa; :SO; :SO		8	Déception	-2			
73	Anonyme	Huidels reges	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-F; E-G; D-C	DS	2;4	2;4	Oa; :OO; 3; d; :SO a.	X	0		0			
74	Anonyme	Il vent bien sans appeler	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-C; :B-A; :A; G	CCD	2;1	2;1	Oa; :TO; 1; g; :SO a.	X	8	Endique ?	0	Pétrogate		
75	Anonyme	J'ay mis en ordieel	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-A; :F; E; D	CCD	-4;5	-4;5	Oa; :SO a; :TO; 1; d.		16;1	Langueur	-1	Pétrogate		
76	Mathieu de Peniso	Je pris conge d'Amours soupier	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-C; :E-D; D-C	CCD	2;1	2;1	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Langueur	-1			
77	Mathieu de Peniso	Je sui ma dema en departir	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-C; -E-D; D-C	CCD	2;1	2;1	O; :SO; :SO		16;1	Exil	-4			
78	Anonyme	Je sui bus l'rs a vo commandement	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-A; :F; E; D	CCD	-4;5	-4;5	U; :SO; :SO		16;1	Supplique	-2			
79	Anonyme	La grant beaulté de vous, ma souveraine	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-F; F; E; D-C	DAD	-2;4	-2;4	O; :SO; :SO		16;1	Fédèle	3			
80	Mathieu de Peniso	Mai vi l'oyuile destre amouise	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2		-D; :F; E; D	CCD	2;1	2;1	O; :SO; :SO		16;1	Supplique	-2			
81	Anonyme	Mon bel amy mon confort et ma l'oye	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-C; :B-D; D-C	CCD	2;1	2;1	Imitation; SO a; :OO; 1; b.		16;1	Exil	-4			
82	Anonyme	O; lam va	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-D; :C-D; E-D	CU	1;1	1;1	Oa; :OO; 2; b; :SO a.		0		0			
83	Anonyme	Par ton rebus, vil je delort	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-F; E-D; D-C	CCD	2;1	2;1	Ua; :OO; 1; b; :SO a.		8	Déception	-2	Syntaxe (Infirm)		
84	Anonyme	Prestons leur rechechie	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-D; :D-C; E-D	CAD	-2;1	-2;1	Oa; :OT; 1; a; :SO a.		8	Egyle	2			
85	Anonyme	Puis l'oy vorre	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-F; E-D; D-C	CCD	-3;4	-3;4	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Exil	-4			
86	Anonyme	Pour vous servir	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-C; :F; E; D-C	CS	3;1	3;1	Oa; :SO a; :SO a.		16;1	Fédèle	3			
87	Anonyme	Que contre biture	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	2	u	-C; :B-A; :A; G	CCD	-3;4	-3;4	O; :SO; :SO		0		0			
88	Anonyme	Renouveler ne veist	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3	u	-C; :B-D; D-C	CCD	2;1	2;1	U; b; :SO a; :SO a.		16;1	Exil	-4			
89	Anonyme	Robin musa, musa, musa	Avignon	Avignon	1360	[1360.0, 1400.0]	3		-F; F; E; D	DTD	-2;3	-2;3	Oa; :OO; 1; b; :OO; 1; b.		8	Robin	0	Forcés double		

COMPOSITEUR		TITRE		BILLOUTRE		SYNTAXE		STRUCTURE		SÉMANTIQUE		DETAILS					
ID	COMPOSITEUR	TITRE	PROVENANCE	REGION	ANNEE	INTERVALLE	NOMBRE DE VOIX	ARMURE AU ZÉRO	PARCOURS DU ZÉRO	TYPE SYNTACTIQUE	INTERVALLES SYNTACTIQUES	STRUCTURES COADJUTELLES	SEMANTIQUE	STRUCTURE MOTIVE	PHONOS	POINTEMENT	DETAILS
90	Anonyme	Rose sans per	Iconmu	Chypre	1360	[1350, 1400.0]	3		C : E0 : DC	CCD	2:1	U d : SO a : SO a	8	Eggs		2	
91	Anonyme	Sen roy est lo	Iconmu	Chypre	1360	[1350, 1400.0]	3		D : E0 : ED	CU	1:1	O a : SO a : SO a	8	Fidèle		3	
92	Anonyme	Sygar n'est lo	Iconmu	Chypre	1360	[1350, 1400.0]	3		F : D a : AC	DDAU	1:2	O a : TO2 a : TO1 c	162	Langueur		-1	
93	Anonyme	Se vos me volle	Iconmu	Chypre	1360	[1350, 1400.0]	3		C : D : C : DC	CU	1:1	U b : OT1 a : SO a	8	Médiane		-2	
94	Anonyme	Suez las	Iconmu	Chypre	1360	[1350, 1400.0]	2		C : B a : AC	DCU	-3:3	O : SO : TO3	141	Mariage ?		4	
95	Mattias de Perusia	Tâe doiz regard amerveuz	Avignon	Chypre	1360	[1350, 1400.0]	2		C : F E : ED	CCD	3:2	O : SO : SO	161	Eggs		2	
96	Anonyme		Iconmu	Chypre	1360	[1350, 1400.0]	3		C : B a : AC	CCD	2:1	O a : SO a : TO1 c	161			0	
97	Anonyme	Pus que je sui	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E a : ED	CCD	2:1	O a : SS1 b : SO a	161	Motale		1	
98	Anonyme	Il se salpas	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	CCD	2:1	O d : SO a : SO a	161	Motale		1	
99	Anonyme	Mon cuer en n'ri	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : D a : CF	CS	3:1	O a : UD1 a : SO a	161	Motale		1	
100	Anonyme	Se bier enour	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		F : B a : CF	CS	3:1	O : SO : SO	161	Fidèle		3	
101	Anonyme	Tier est douc la mesure	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		C : B a : AC	CCD	2:1	U e : SO a : SO a	8	Douceur		1	Syntaxe (initium)
102	Anonyme	Qui cude amir sans doulle	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	CCD	2:1	O a : SO a : SO a	161	Motale		1	
103	Anonyme	Mon cuer s'en lit	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : D a : CF	CS	3:1	O a : TO2 c : SO a	133	Motale		1	
104	Anonyme	Nul van amant	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		C : B : D : DC	CCD	2:1	U b : SS1 b : SO a	161	Motale		1	
105	Anonyme	Quartme souvert	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : F : E : DC	DAD	-2:4	O a : SO a : SO a	161	Supplie		2	
106	Anonyme	Pisque sans vous	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		F : A G : CF	CCD	2:1	O : TS1 : SO	161	Eni		4	
107	Anonyme	Pus que ven vous	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	CCD	2:1	O d : SS1 c : SO a	161	Supplie		-2	
108	Anonyme	Tout van soles	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		D : F E : ED	CCD	2:1	U : SO : SO	161	Mélanche		-3	
109	Anonyme	Pour un errai gracieus	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : E0 : ED	CU	1:1	O1 : OT1 b : SO a	161	Langueur		-1	
110	Anonyme	Humain engien	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	DDO	-4:5	O1 : SO a : SO a	161	Eggs		2	Syntaxe (initium)
111	Anonyme	Le mors de mal	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	CCD	2:1	Imation : SO a : SO a	161	Prémeps		1	
112	Anonyme	Douce blais	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		D : B a : AC	DDO	-4:5	O : SO : SO	161	Fidèle		3	
113	Anonyme	Se de fin cuer	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		C : B a : ED	DS	-3:2	O : OO1 : SO	161	Eggs		2	
114	Anonyme	Vo gret aiat	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		C : B a : AC	CCD	2:1	U : SO : SO	161	Supplie		-2	
115	Anonyme	Bien soit venu	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		C : B a : AC	CCD	2:1	O : SO : SO	161	Prémeps		1	
116	Anonyme	Contre dour	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		C : B a : AC	CCD	2:1	O : SO : SO	161	Joue		4	
117	Anonyme	Present regert	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : C : F : ED	CS	3:1	O a : SO a : SO a	161	Joue		4	
118	Anonyme	La dreme ou non cuer	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : A G : CF	CCD	2:1	O d : SO a : SO a	161	Fidèle		3	
119	Anonyme	Qui n'a le cuer rapté de vaine pie	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	2		D : F E : ED	CCD	2:1	O : SS1 : SO	161	Motale		1	
120	Anonyme	Qui se desconast	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		C : F E : ED	DDO	-3:4	O c : SO a : SO a	161	Eggs		2	
121	Anonyme	Je la emre	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	CCD	2:1	O h : SO a : SO a	161	Motale		1	
122	Anonyme	Mon cuer s'en part de moi	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : A G : CF	CCD	2:1	O a : TT1 c : SO a	161	Langueur		-1	Syntaxe (Apertum)
123	Anonyme	Il bail pour rover	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : D a : CF	CS	3:1	O1 : UD1 b : SO a	161	Motale		1	
124	Anonyme	Du famour	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	CCD	2:1	U b : SS1 a : SO a	8	Joue		4	
125	Anonyme	Il r'ame pas	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : B a : CF	CCD	2:1	O1 : TT1 a : SO a	8	Motale		1	Syntaxe (Apertum)
126	Anonyme	Quant Dieu von	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : C F : CF	CU	1:1	U b : SO a : SO a	161	Langueur		-1	
127	Anonyme	Souvente las	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : B a : CF	CS	3:1	U b : UD1 b : SO a	161	Mélanche		-3	
128	Anonyme	Amour tier en sa delille	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		D : F E : ED	CCD	2:1	O d : SO a : SO a	161	Motale		1	
129	Anonyme	Mener chiere ye	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		C : B a : AC	CCD	2:1	O a : SO a : SO a	161	Motale		1	
130	Anonyme	Se tout non ten servir	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		A : F E : ED	DDO	-4:5	O c : SS1 c : SO a	161	Motale		1	
131	Anonyme	Cordein que bul homme	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		C : A G : CF	DDO	-4:5	O c : TT1 c : SO a	133	Motale		1	
132	Anonyme	Pellises est l'anslé	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		C F : D a : CF	CS	3:1	UD2 a : TO2 d : SO a	161	Motale		1	
133	Anonyme	En tout tes amours	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		C : D a : AC	CCD	2:1	U b : TO2 c : SO a	8	Fidèle ?		3	
134	Anonyme	Se las semblant	Chypre	Chypre		[1400, 1450.0]	3		F : B a : CF	CS	-4:1	U b : OT1 a : SO a	161	Médiane		-2	Syntaxe (Apertum)

BLOCHE TIME					SYNTAXE					STRUCTURE			SÉMANTIQUE			DÉTAILS	
Id	Compositum	Titre	Provenance	Région	Année	Intervalle	Nombre de vers	Amplitude au rhyton	Parcours du rhyton	Type syntaxique	Intervalle syntaxiques	Structures cadencielles	Sémantisme	Structure motrice	Propos	Pénétration	Détails
135	Anonymous	Prie qui veul	Chypre	Chypre	1400, 1450/1		3	1	F, A.C. : CF	CCD	2:1	O b. : OT : a. : SO a.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
136	Anonymous	Je sai et serai	Chypre	Chypre	1400, 1450/1		3	1	F, D.A. : CF	CS	2:1	O b. : OT : a. : SO a.	16:1	Égèr / Fidèle	Égèr / Fidèle	2	
137	Anonymous	Amour me lent	Chypre	Chypre	1400, 1450/1		3	1	D, F.E. : ED	CCD	2:1	O d. : SO a. : SO a.	8	Prison	Prison	-4	
138	Baudouin Cordier	Cu jour de l'an	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1	D, B.A. : ED	CS	-4:1	O d. : SO a. : SO a.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
139	Baudouin Cordier	Pour le delant	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1	B, B.A. : AC	DTD	-2:3	O a. : SS : b. : SO a.	16:1	Mortelle	Mortelle	1	
140	Baudouin Cordier	Je soy celuy	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1	D, F.E. : ED	CCD	2:1	O d. : SO a. : SO a.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
141	Baudouin Cordier	Que veul acur	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1 <sup>u</sup>	F, C.D. : DC	CCD	-3:4	O a. : CO : 2b. : SO a.	16:1	Richesse	Richesse	0	
142	Baudouin Cordier	Tant sy de plaisir	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1	D, B.A. : ED	CS	-4:1	O d. : SO a. : SO a.	16:1	Mortelle	Mortelle	1	
143	Baudouin Cordier	Amans amés secelement	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1	D, B.A. : ED	CS	-4:1	O l. : SO a. : SO a.	8	Mortelle	Mortelle	1	
144	Baudouin Cordier	Su cur d'amaul	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1	C, B.A. : AC	CCD	-3:4	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Langueur	Langueur	-1	
145	Baudouin Cordier	Belle, bonne, sage	Rhims	France	1400, 1450/1		3	1	D, B.A. : ED	CS	2:1	Imitation : SO a. : SO a.	16:1	Égèr	Égèr	2	
146	Johannes Casaris	Pour la douleur	Cambrai	France	1400, 1450/1		3	1	A, F.E. : ED	CCD	-4:5	U : TO : 1 : SO	16:1	Langueur / Égèr	Langueur / Égèr	0	Redoublement double
147	Johannes Casaris	Je ris, je cointe, je m'viesse	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		2	1	D, F.E. : ED	CCD	2:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Langueur	Langueur	-1	
148	Johannes Casaris	Altenture Gauvain	Bourges	France	1400, 1450/1		3	1	D, F.E. : ED	CCD	2:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Cherrie	Cherrie	0	
149	Johannes Casaris	Se par pour	Bourges	France	1400, 1450/1		3	1	D, D.A. : AC	CCD	-4:5	O e. : TO : 2 a. : SO a.	16:1	Exil	Exil	-4	Redoublement double
150	Johannes Casaris	Mon saul veoir	Bourges	France	1400, 1450/1		3	1	D, ED : ED	CU	1:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
151	Johannes Casaris	Su vous seavés	Bourges	France	1400, 1450/1		3	1	D, C.F. : AD	CS	3:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Langueur	Langueur	-1	
152	Richard Locquenville	Je vous pris que / J'ye un boyeler	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, A.C. : ED	CS	4:1	O b. : SO a. : SO a.	16:1	Priemans	Priemans	1	
153	Richard Locquenville	Qui ne veul que vos deulx yeulx	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	F, ED : CF	CS	-3:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Égèr	Égèr	2	
154	Richard Locquenville	Pisque je say / amouëux	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, ED : AC	DMU	1:5	O b. : SO a. : SO a.	16:1	Jole	Jole	4	
155	Richard Locquenville	Pour medians	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	C, ED : AC	CS	-4:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Médiasence	Médiasence	-2	
156	Estienne Gressin	Ve, vent, soucipr	Sens	France	1400, 1450/1		3	1	C, B.A. : CF	DS	-3:5	O l. : SO h. : SO g.	16:1	Langueur	Langueur	-1	Syntaxe (Initial) : Syntaxe (Apertum)
157	Rognard/Libet	Mon cur s'en va	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, D.A. : DC	DS	-2:5	O b. : TT : 1 : d. : SO g.	2:1	Espar	Espar	1	Syntaxe (Apertum)
158	Rognard/Libet	Mourir ne voy	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	C, D.C. : AC	DMU	1:4	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Deception	Deception	-2	
159	Brandt	De cur peulx	Sens	France	1400, 1450/1		3	1	C, C.F. : AC	DMU	-2:1	O a. : SO g. : SO a.	16:1	Jole	Jole	4	
160	Nicolas Geiron	Se je vous ay /oyalment amé	Paris	France	1400, 1450/1		3	1	C, D.C. : AC	DMU	-4:4	O a. : ST : a. : SO a.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
161	Nicolas Geiron	La plus jole et plus saie	Paris	France	1400, 1450/1		3	1	C, B.A. : AC	CCD	2:1	O g. : SO a. : SO a.	2:1	Jole	Jole	4	
162	Nicolas Geiron	Je say detail se vous ne me reles	Paris	France	1400, 1450/1		3	1	F, B.A. : CF	CS	3:1	O g. : SO a. : SO a.	16:1	Supplique	Supplique	-2	
163	Bertrame Ferragut	De yes, die diel	Florence	Italie	1400, 1450/1		3	1	C, B.C. : AC	CU	1:1	O l. : TS : 2 b. : SO h.	16:1	Exil	Exil	-4	Continuato sous le mot
164	Adam	Tout à coup	Paris	France	1400, 1450/1		3	1	C, F.C. : GC	CS	-4:1	O e. : ST : 2 a. : SO g.	16:1	Médiasence	Médiasence	-2	
165	Adam	Atemus veridia	Paris	France	1400, 1450/1		3	1	D.F. : C.F. : CF	CU	1:1	Imitation : SO g. : SO g.	2:1	Langueur	Langueur	-1	
166	Biquet	Ma seul amour	Paris	France	1400, 1450/1		2	1	D, B.A. : AC	CCD	-4:5	O, SO : SO	16:1	Supplique	Supplique	-2	
167	Cicrid de Balengras	Pour une bis	Toul	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, A.C. : ED	CS	4:1	O d. : SO g. : SO a.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
168	Jacques Coireman	Voile que voile	Briggs	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	C, A.C. : AC	CU	1:1	O l. : SO a. : SO a.	16:1	Supplique	Supplique	-2	
169	Francis de Insula	Amours font cure	Lille	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, F.E. : ED	CCD	2:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Jole	Jole	4	
170	Gallo	Je ne vis pas	Bourgogne	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	F, A.C. : CF	CCD	2:1	O g. : SO a. : SO a.	16:1	Langueur	Langueur	-1	
171	Johannes de Albe Cune	Je demande ma bienvenue	Angnon	Angnon	1400, 1450/1		3	1	C, A.C. : AC	DMU	-4:4	O d. : SO g. : SO g.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
172	Leberoul	Ma douce amour	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, A.C. : AC	DMU	-5:5	U b. : SO a. : SO a.	8	Jole	Jole	4	
173	Leberoul	Lus, que ma demandoye	Cambrai	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, ED : ED	CU	1:1	U b. : TO : 1 h. : SO a.	2:1	Deception?	Deception?	-2	
174	Johannes Largant	Su liess est de ma parole	Awerp	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	D, A.C. : CF	CCD	4:3	U b. : SO g. : SO a.	16:1	Jole	Jole	4	
175	Johannes Largant	Luyssés moy coy	Awerp	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	F, B.A. : CF	CS	3:1	O d. : SO a. : SO a.	16:1	Médiasence	Médiasence	-3	
176	Johannes Largant	Les medians ont fait raport	Awerp	Bourgogne	1400, 1450/1		3	1	B, C.D. : DC	CCD	3:2	Imitation : SO h. : SO h.	16:1	Médiasence	Médiasence	-2	Syntaxe (Initial) : Syntaxe (Apertum)
177	Gaulier Libert	De tristesse	Rome	Italie	1400, 1450/1		3	1	D, A.C. : ED	CS	4:1	O a. : SO a. : SO a.	16:1	Deception	Deception	-2	
178	Guillelmus Malsboque	Ma volente ne changea	Angnon	Angnon	1400, 1450/1		3	1	C, B.A. : AC	CCD	2:1	O a. : SO h. : SO g.	16:1	Fidèle	Fidèle	3	
179	Guillelmus Malsboque	Quant de la belle me paré	Angnon	Angnon	1400, 1450/1		3	1	D, F.E. : ED	CCD	2:1	O d. : SO a. : SO a.	16:1	Deception	Deception	-2	

BALLETTES			SYMALE			STRUCTURE			SYNTAQUE			DETAILS					
ID	COMPONENTS	TITRE	PROVENANCE	REGION	ANNEE	INTERVALLE	NOBRE DE VOK	AMBIANCE AU TEMPS	PARCOURS DU TEMPS	TYPE SYMBACTIQUE	INTERVALLES SYMBACTIQUES	STRUCTURES CAMELIELES	SAW-HARATE	STRUCTURE MEMOIRE	PROPOS	POUNDRATION	
180	Prasat de Teruaco	Si me fait le dépit	Tourai	Bourgnne	1400	[1400, 1450.0]	2	11	F : A.G : C.F	CCD	2:1	O a. : SO h. : SO		Suprte		-2	
181	Faut de Veux	Saves pourqoy sv sy gay	Dion?	Bourgnne	1400	[1400, 1450.0]	3		D : A.G : E.D	CS	4:1	O a. : SO a. : SO a.		Prntems		1	
182	Johnnes Bason	Il est temps que je me retire	Sonne	hale	1400	[1400, 1450.0]	3	1	C : B : A : A : G	CCD	2:1	Q1 : SO a. : SO a.		Rebelle		0	
183	Glet-Vent	Je veul seoir	Chgne	Chgne	1400	[1400, 1450.0]	3	1	A.D : F.E : E.D	CCD	2:1	U.d : SO a. : SO a.		Morbide		1	
184	Guillem Dufay	Dona gentile	Swève	Bourgnne	1455	[1450, 1500.0]	3	1	C : A.G : D.C	CS	-4:1	Imitation : SO g : SO a.		Suprte		-2	
185	Guillem Dufay	Ente vous, gentils amoureux	Central	Bourgnne	1430	[1400, 1450.0]	3	1	C : D.C : A.G	DAU	1-4	Imitation : T1 : e. : SO a.		Nouvel an		1	
186	Guillem Dufay	Adeu ces bons vins de Lemons	Bourgnne	Bourgnne	1425	[1400, 1450.0]	3	1	D : F.E : E.D	CCD	2:1	U.b : SO a. : SO a.		Exil		-4	
187	Guillem Dufay	Je requie a bus amoureux		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	F : D.C : C.F	CS	-4:1	O a. : SO a. : SO g		Nouvel an		1	
188	Guillem Dufay	Pourqy je avor'voite mercy		hale	1430	[1400, 1450.0]	3		D : B : A : C.F	CS	-4:1	Imitation : SO a. : SO a.		Suprte		-2	
189	Guillem Dufay	Nenq je sur		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1		CU	1:1	Imitation : S13 a. : SO g		Langueur		-1	
190	Guillem Dufay	Heus, et quant vous verry	Bourgnne	Bourgnne	1430	[1450, 1500.0]	3	1	C : B : A : A.C	CCD	-3:4	O a. : SO a. : SO a.		Suprte		-2	
191	Guillem Dufay	Je ne sur plus sei		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	D : D.C : A.G	DAD	-2:5	O a. : T1 : d : SO a.		Veillesse		0	
192	Guillem Dufay	Revevets nous		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	F : E.D : E.D	CCU	-3:3	Imitation : SO a. : SO a.		Prntems		1	
193	Guillem Dufay	Bele, veillies moy'vent		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	11	C : C.F : D.C	CS	4:1	O a. : SO a. : SO a.		Suprte		-2	
194	Guillem Dufay	Ce moy's de moy		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	F : B : A : C.F	CS	3:1	O a. : SO a. : TO : a		Prntems		1	
195	Guillem Dufay	Bele plissant et gracieuse	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	C : B : A : C.F	DS	-3:5	Imitation : SO a. : TO : a		Suprte		-2	
196	Guillem Dufay	Pour ce que veir		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	C : C.F : A.G	CAD	-2:1	O e. : T1 : e. : SO a.		Langueur		-1	
197	Guillem Dufay	J'tendey tant qu'il vous playra		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	C.C : D.C : B.C	CU	1:1	O a. : SO a. : TU d.		Suprte		-2	
198	Guillem Dufay	Ma belle dame souveraine	Bourgnne	Bourgnne	1425	[1400, 1450.0]	4	1	D : D.A : B.A	CCU	-4:4	Q1 : TO21 : TO1		Suprte		-2	
199	Guillem Dufay	Heus ma dame		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	11	C : D.G : C.C	CS	-4:1	Q.d : SO g : SO g		Exil		-4	
200	Guillem Dufay	Bele, que vous sy'e me fait	Bourgnne	Bourgnne	1430	[1450, 1500.0]	3	1	C : B : A : C.F	DS	-3:5	O e. : SO a. : SO a.		Suprte		-2	
201	Guillem Dufay	Bele, veillies vostre mercy dernier	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	C : B : A : A.C	CCD	2:1	Q.d : SO a. : SO a.		Suprte		-2	
202	Guillem Dufay	Pour l'amour de ma douce amie	Bourgnne	Bourgnne	1430	[1400, 1450.0]	4	11	F : D.C : C.F	CS	-4:1	O.d : SO a. : SO1		Egoe		2	
203	Guillem Dufay	Hé, comaignons, revolvons nous		hale	1430	[1400, 1450.0]	4	1	C : E.D : A.G	CS	-4:1	Q1 : SO1 k. : TO11	X	Ambie		2	
204	Guillem Dufay	Je donne a tous les amoureux		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	C : C.F : C.F	CCU	-5:5	O a. : OT2 a. : SO a.		Nouvel an		0	
205	Guillem Dufay	Si madame je plus veir	Bourgnne	Bourgnne	1430	[1450, 1500.0]	3	1	D : B : A : A.G	CCD	-4:5	O a. : SO a. : SO a.		Nouvel an		1	
206	Guillem Dufay	Mon cuer me faitous des penier		hale	1430	[1400, 1450.0]	4	1	F : B : A : C.F	CS	3:1	Imitation : SO a. : SO a.		Fidelle		3	
207	Guillem Dufay	Vo regard et douce manere	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	C : D.C : D.C	DAU	1-5	U.d : SO a. : SO a.		Suprte		-2	
208	Guillem Dufay	Je prens cogney de vous, amours	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	D : B : A : A.C	CCD	-4:5	O a. : SO a. : SO a.		Cogney		2	
209	Guillem Dufay	Estimes moy, je vous estimeray	Bourgnne	Bourgnne	1430	[1450, 1500.0]	3	1	C : E.D : D.C	CS	-4:1	U.d : SO g : OC4-b.		Nouvel an		1	
210	Guillem Dufay	Bon pour bon mots, bon an		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	C : E.D : A.G	CS	-4:1	Imitation : SO a. : SO a.		Egoe		2	
211	Guillem Dufay	O pleus a deus qui son plaisir		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	11	C : B.C : A.G	DAU	1-4	Q.d : T122 b. : SO a.		Fidelle		3	
212	Guillem Dufay	Cardeu vous veul, douce dame de pris		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	C : D.C : D.C	CS	-4:1	U.d : OC4 a. : SO a.		Fidelle		3	
213	Guillem Dufay	Topz bons temps et estel en despitel	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	C : F.C : A.G	DAU	1-4	Q.b : T13 a. : SO a.		Deception		-2	
214	Guillem Dufay	Mille bonques je vous presente	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	C : A.G : D.C	DAU	1-5	O a. : SO a. : SO a.		Nouvel an		1	
215	Guillem Dufay	Puisque celle qui me ten en prison	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	11	F : D.C : C.F	CS	-4:1	O a. : SO a. : SO g				0	
216	Guillem Dufay	J'e grant douleur	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	F : A.G : C.F	CCD	2:1	O.b : SS1 d. : SO a.				0	
217	Guillem Dufay	Entre les plus plaines denoy	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	D : E.D : A.G	DAU	1-5	U1 : SO a. : SO g				0	
218	Guillem Dufay	Qu'est devenue veulure?	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	D : E.D : A.G	DAU	1:4	Q1 : SO a. : SO a.				0	
219	Guillem Dufay	Va ten, mon cuer, pour et mille	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	C : D.C : A.G	CS	-5:1	U.b : SO g : SO a.		Langueur		-1	
220	Guillem Dufay	Les, que tenq? ne que le davenay?	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	F : A.G : C.F	CCD	2:1	O a. : SS1 d. : SO g		Deception		-2	
221	Guillem Dufay	Mon bien, m'amour	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	C : B : A : A.C	CCD	2:1	Imitation : SO a. : SO g				0	
222	Guillem Dufay	Je s'empie de coudel d'at		hale	1430	[1400, 1450.0]	3	1	D : F.E : E.D	CCD	2:1	Q.d : SO a. : SO a.		Fidelle		3	
223	Guillem Dufay	Par le regard de vos beaux yeux	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	D : E.D : A.G	DAU	1-5	Q.d : SO a. : SO g		Fidelle		3	
224	Guillem Dufay	Franc cuer gentil, sur toutes gracieuse	Bourgnne	Bourgnne	1450	[1450, 1500.0]	3	1	F : C.F : D.C	DAU	1-4	Imitation : SO a. : SO g		Fidelle		3	

ID	BILLOMETRIE				SYNTAXE				STRUCTURE		SEMANTIQUE		DETAILS				
	COMPOSITEUR	TITRE	PROVENANCE	REGION	ANNEE	INTERVALLE	NOMBRE DE VOIX	ANALYSE AU TENOR	PARCOURS DU TENOR	TYPE SYNTACTIQUE	INTERVALLES SYNTACTIQUES	STRUCTURES CATEGORIQUES		SEMANTIQUE	STRUCTURE MOTIVE	PROPOS	POUNDAZIONI
225	Gallunna Dalry	Adeu, quite le demeurant de ma vie	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3		E : E.D ; FE	CAO	-2:1	O a : SO a ; SO a					0	
226	Gallunna Dalry	Adeu mamour	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3	1	C : D.C ; CF	DAU	1:5	U b : SO a ; SO a				Exil	-4	
227	Gallunna Dalry	Ne je dors ne je veille	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3		C : A.C ; D.C	CS	-4:5	U b : TO1 g ; SO g				Langueur	-1	
228	Gallunna Dalry	Bate, vieilles roy vauvrie	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3	#	C : B.C ; D.C	DCU	4:4	O c : TU 6 ; SO a					0	
229	Gallunna Dalry	Deu gaud le bone sans reprise	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3		D : F.E ; ED	CCD	2:1	U b : SO a ; SO g				Egge	2	
230	Gallunna Dalry	Ma plus angonne de mon cuer	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3	1	C : D.C ; AG	CS	-5:1	U b : SO1 ; SO g				Egge	2	
231	Gallunna Dalry	Pieque vous seaz campour	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3	1	D : A.C ; AG	DCU	4:4	O c : TU 6 ; TU d					0	
232	Gallunna Dalry	Du tout m'hele abandonné	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3	1	C : C.A ; AG	CCD	2:1	Imitation : SS2 a ; SO1				Despion	-2	Syntaxe (Asperum)
233	Gallunna Dalry	Vestre brut et vestre grant lame	Bourgogne		1460.0, 1500.0j	3		C : B.C ; AG	CS	4:1	Imitation : ST3 b ; SO g				Fidelle	3	
234	Jean de Ockeghem	Autre Venus	France		1460.0, 1500.0j	3	1	B : E.D ; CF	DS	3:5	Q d : SO b ; SO a				Egge	2	
235	Jean de Ockeghem	Baiele moy	France		1460.0, 1500.0j	3	1	C : E.D ; FD	DCU	-4:4	Imitation : TT1 f ; SO2 a				Fidelle	3	
236	Jean de Ockeghem	D'un autre amer	France		1460.0, 1500.0j	3	1	C : E.D ; AG	CS	-4:1	O a : SO a ; SO g				Fidelle	3	
237	Jean de Ockeghem	Fors seulement contre	France		1460.0, 1500.0j	3	1	D : B.A ; AG	DCD	-4:5	Q d : SO ; SO1					0	
238	Jean de Ockeghem	Une men chaut	France		1460.0, 1500.0j	3		D : C.D ; D.C	DAU	1:5	Q1 ; TO2 d ; TO1 c	X			Fidelle	3	Contratano sous le tenor
239	Jean de Ockeghem	Jen ay deul	France		1460.0, 1500.0j	4		D : C.A ; BA	DCU	-4:4	Imitation : OT1 b ; SO1				Melancolie	-3	Contratano sous le tenor
240	Jean de Ockeghem	La desourraie	France		1460.0, 1500.0j	3		F : B.F ; CF	CU	1:1	U b : TO5 a ; SO a	X			Despion	-2	
241	Jean de Ockeghem	L'ufre d'ufrean	France		1460.0, 1500.0j	3	1	C : E.D ; AG	CS	-4:1	Imitation : OC4 a ; SO a				Langueur	-1	
242	Jean de Ockeghem	Las deuliaux	France		1460.0, 1500.0j	3		D : F.E ; ED	CCD	2:1	O a : SO c ; SO g				Meliance	-2	
243	Jean de Ockeghem	Quant de vous seul	France		1460.0, 1500.0j	3		D : C.A ; ED	CS	-4:1	O a : TS3 a ; SO a	X			Langueur	-1	
244	Jean de Ockeghem	Seleis m'amera	France		1460.0, 1500.0j	4		A : A.A ; ED	DAU	1:5	O ; OT2 a ; SO m				Espeir	1	Contratano sous le tenor
245	Jean de Ockeghem	Se vestre cuer	France		1460.0, 1500.0j	3	1	B : E.F ; CF	DCU	-4:4	Q d : ST3 c ; SO1				Fidelle 7	3	Contratano sous le tenor
246	Jean de Ockeghem	Ung autre ia	France		1460.0, 1500.0j	3		C : C.B ; AG	DAU	-2:4	Imitation : TT1 d ; SO1				Despion	-2	Contratano sous le tenor
247	Jean de Ockeghem	Au travail sus	France		1460.0, 1500.0j	3		A : F.E ; BA	CS	-4:1	Imitation : SO a ; SO g				Langueur	-1	Contratano sous le tenor
248	Jean de Ockeghem	Dignés vous	France		1460.0, 1500.0j	3		D : F.E ; ED	CCD	2:1	Imitation : SO a ; SO g				Meliance	-2	
249	Jean de Ockeghem	Malheur me bat	France		1460.0, 1500.0j	3		E : D.E ; FE	CU	1:1	Imitation : ST3 d ; SO a					0	Contratano sous le tenor

## ANNEXE 3 - LISTE DES STRUCTURES

### A. Sur et vers l'unisson

#### 1. Unisson U

U

The musical notation for 'Unisson U' consists of two staves. The upper staff is a five-line staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains six measures, each starting with a letter 'a.' through 'f.' above the staff. The notes in the upper staff are: a. (B-flat), b. (A), c. (G), d. (F), e. (E), and f. (D). The lower staff is a five-line staff with a bass clef and a key signature of one flat. It contains six measures, each starting with a letter 'a.' through 'f.' above the staff. The notes in the lower staff are: a. (B-flat), b. (A), c. (G), d. (F), e. (E), and f. (D). Vertical dashed lines connect the notes in the two staves, showing they are in unison.

#### 2. Tierce-Unisson TU

TU

The musical notation for 'Tierce-Unisson TU' consists of two staves. The upper staff is a five-line staff with a bass clef and a key signature of one flat. It contains five measures, each starting with a letter 'a.' through 'e.' above the staff. The notes in the upper staff are: a. (B-flat), b. (A), c. (G), d. (F), and e. (E). The lower staff is a five-line staff with a bass clef and a key signature of one flat. It contains five measures, each starting with a letter 'a.' through 'e.' above the staff. The notes in the lower staff are: a. (B-flat), b. (A), c. (G), d. (F), and e. (E). Vertical dashed lines connect the notes in the two staves, showing they are in unison.

#### 3. Quinte-Unisson QU

QU

The musical notation for 'Quinte-Unisson QU' consists of two staves. The upper staff is a five-line staff with a bass clef and a key signature of one flat. It contains two measures, each starting with a letter 'a.' above the staff. The notes in the upper staff are: a. (B-flat) and a. (A). The lower staff is a five-line staff with a bass clef and a key signature of one flat. It contains two measures, each starting with a letter 'a.' above the staff. The notes in the lower staff are: a. (B-flat) and a. (A). Vertical dashed lines connect the notes in the two staves, showing they are in unison.

## **B. Vers la tierce**

### 1. Unisson-Tierce UT

UT

Musical notation for Unisson-Tierce UT. It consists of two staves. The bottom staff (UT) has a bass clef and contains four quarter notes: G2, A2, B2, and C3. The top staff (T) has a bass clef and contains two quarter notes: G2 and A2, starting at the second measure. A bracket labeled 'a.' spans the two staves from the second measure to the end of the piece.

### 2. Tierce-Tierce TT

TT-1

Musical notation for Tierce-Tierce TT (TT-1). It consists of two staves. The bottom staff (TT-1) has a bass clef and contains four quarter notes: G2, A2, B2, and C3. The top staff (T) has a bass clef and contains five quarter notes: G2, A2, B2, C3, and D3. Vertical dashed lines separate the notes into five measures labeled 'a.' through 'e.'.

f.

Musical notation for Tierce-Tierce TT (TT-1) continuation. It consists of two staves. The bottom staff (TT-1) has a bass clef and contains two quarter notes: D3 and E3. The top staff (T) has a bass clef and contains two quarter notes: D3 and E3. A bracket labeled 'f.' spans the two staves.

TT-2

Musical notation for Tierce-Tierce TT (TT-2). It consists of two staves. The bottom staff (TT-2) has a bass clef and contains four quarter notes: G2, A2, B2, and C3. The top staff (T) has a bass clef and contains two measures: the first measure has G2 and A2 (labeled 'a.'), and the second measure has B2 and C3 (labeled 'b.').

TT-3

Musical notation for Tierce-Tierce TT (TT-3). It consists of two staves. The bottom staff (TT-3) has a bass clef and contains four quarter notes: G2, A2, B2, and C3. The top staff (T) has a bass clef and contains two quarter notes: G2 and A2, starting at the second measure. A bracket labeled 'a.' spans the two staves from the second measure to the end of the piece.

### 3. Quinte-Tierce QT

QT-1

QT-1 musical notation: Two staves in bass clef. The bottom staff has a whole note chord of G2 and B2. The top staff has a whole note chord of D3 and F3. The first measure is labeled 'a.' and the second measure is labeled 'b.'.

QT-2

QT-2 musical notation: Two staves in bass clef. The bottom staff has a whole note chord of G2 and B2. The top staff has a whole note chord of D3 and F3. The first measure is labeled 'a.'.

### 4. Sixte-Tierce ST

ST-1

ST-1 musical notation: Two staves in bass clef. The bottom staff has a whole note chord of G2 and B2. The top staff has a whole note chord of D3 and F3. The first measure is labeled 'a.'.

ST-2

ST-2 musical notation: Two staves in bass clef. The bottom staff has a whole note chord of G2 and B2. The top staff has a whole note chord of D3 and F3. The first measure is labeled 'a.'.

ST-3

ST-3 musical notation: Two staves in bass clef. The bottom staff has a whole note chord of G2 and B2. The top staff has a whole note chord of D3 and F3. The first measure is labeled 'a.', the second 'b.', the third 'c.', and the fourth 'd.'.

## 5. Octave-Tierce OT

OT-1

OT-1 consists of two staves. The bottom staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the second and third lines. The top staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the first and second lines. A dashed vertical line separates the two measures. Above the top staff, 'a.' is written above the first measure and 'b.' above the second measure.

OT-2

OT-2 consists of two staves. The bottom staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the second and third lines. The top staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the first and second lines. A dashed vertical line separates the two measures. Above the top staff, 'a.' is written above the first measure.

## C. Sur et vers la quinte

### 1. Quinte Q

Q

Q consists of two staves. The bottom staff has a bass clef and contains eight measures of music with notes on the second and third lines. The top staff has a bass clef and contains eight measures of music with notes on the first and second lines. A dashed vertical line separates the first two measures from the rest. Above the top staff, 'a.' through 'h.' are written above each measure. Below the main notation, there are two staves: the top one has a bass clef and two measures with notes on the first and second lines, labeled 'i.' and 'j.'; the bottom one has a treble clef and two measures with notes on the first and second lines.

### 2. Unisson-Quinte UQ

UQ-1

UQ-1 consists of two staves. The bottom staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the second and third lines. The top staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the first and second lines. A dashed vertical line separates the two measures. Above the top staff, 'a.' is written above the first measure and 'b.' above the second measure.

UQ-2

UQ-2 consists of two staves. The bottom staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the second and third lines. The top staff has a bass clef and contains two measures of music with notes on the first and second lines. A dashed vertical line separates the two measures. Above the top staff, 'a.' is written above the first measure.

### 3. Tierce-Quinte TQ

TQ-1

Measures a, b, c, d, e. The upper staff shows a sequence of notes: a. (G), b. (A), c. (B), d. (C), e. (D). The lower staff shows a constant accompaniment of a bass line with a chordal accompaniment.

Measures f, g, h, i. The upper staff shows notes: f. (E), g. (F), h. (G), i. (A). The lower staff continues the accompaniment.

TQ-2

Measures a, b, c, d, e. The upper staff shows notes: a. (G), b. (A), c. (B), d. (C), e. (D). The lower staff shows a constant accompaniment.

Measure f. The upper staff shows notes: f. (E), g. (F). The lower staff continues the accompaniment.

TQ-3

Two measures of accompaniment in the lower staff.

TQ-4

Measure a. The upper staff shows notes: a. (G), b. (A). The lower staff continues the accompaniment.


### 4. Quinte-Quinte QQ

QQ

Measure a. The upper staff shows notes: a. (G), b. (A). The lower staff shows a constant accompaniment.

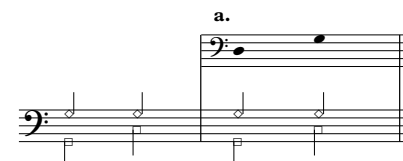
## 5. Sixte-Quinte SQ

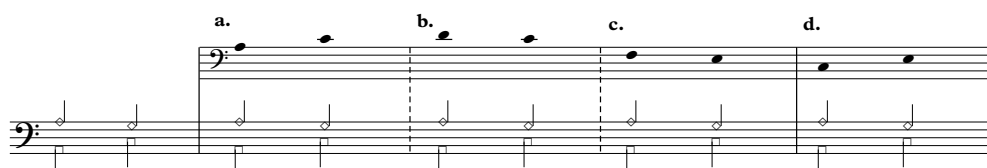
SQ-1 

SQ-2 

## 6. Octave-Quinte OQ

OQ-1 

OQ-2 

OQ-3 

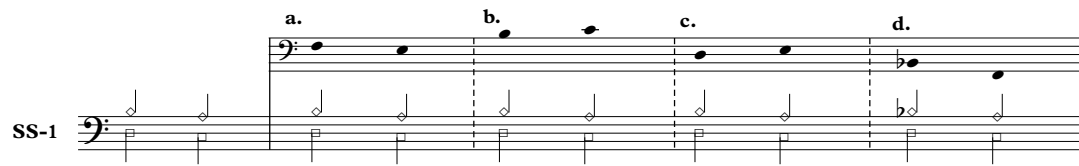
OQ-4 

## D. Vers la sixte

### 1. Tierce-Sixte TS



### 2. Sixte-Sixte SS



## E. Sur et vers l'octave

### 1. Octave O

Exercise 1: Octave O. This exercise is written on two staves in bass clef. The upper staff contains seven notes labeled a through g, each with a downward-pointing arrow indicating the starting point of the octave. The lower staff shows the corresponding octave notes, also with downward-pointing arrows. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves to show the interval.

### 2. Tierce-Octave TO

Exercise 2: Tierce-Octave TO. This exercise is written on two staves in bass clef. The upper staff contains three notes labeled a, b, and c, each with a downward-pointing arrow. The lower staff shows the corresponding octave notes, also with downward-pointing arrows. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves.

Exercise 2: Tierce-Octave TO. This exercise is written on two staves in bass clef. The upper staff contains two notes labeled a and b, each with a downward-pointing arrow. The lower staff shows the corresponding octave notes, also with downward-pointing arrows. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves.

Exercise 2: Tierce-Octave TO. This exercise is written on two staves in bass clef. The upper staff contains one note labeled a with a downward-pointing arrow. The lower staff shows the corresponding octave note, also with a downward-pointing arrow. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves.

### 3. Quinte-Octave QO

Exercise 3: Quinte-Octave QO. This exercise is written on two staves in bass clef. The upper staff contains three notes labeled a, b, and c, each with a downward-pointing arrow. The lower staff shows the corresponding octave notes, also with downward-pointing arrows. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves.

Exercise 3: Quinte-Octave QO. This exercise is written on two staves in bass clef. The upper staff contains two notes labeled a and b, each with a downward-pointing arrow. The lower staff shows the corresponding octave notes, also with downward-pointing arrows. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves.

QO-3

QO-3 consists of two staves. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5. A bracket labeled 'a.' spans the second measure of both staves.

QO-4

QO-4 consists of two staves. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5. A bracket labeled 'a.' spans the first measure of both staves, and a bracket labeled 'b.' spans the second measure of both staves.

#### 4. Sixte-Octave SO

SO

SO consists of two staves. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5. Brackets labeled 'a.' through 'm.' indicate specific intervals or notes across the two staves.

#### 5. Octave-Octave OO

oo

oo consists of two staves. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains two measures of music: the first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on A4; the second measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5.

## ANNEXE 4 - LISTE CADENTIELLE DES RONDEAUX

0 Je muir d'amourette      1 Li dous regars      2 Hareu ! li maus d'aimer

3 A Dieu commant amouretes      4 Fi, maris      5 Dame, or sui trahis

6 Amours, et ma dame aussi      7 Or est Baiars      8 À jointes mains

9 Hé, Diex !      10 Diex, comment porroie      11 Trop desir a veoir      12 Bonne amourete

13 Tant con je vivrai      14 A vous douce débonnaire      15 Helas ! Tant vi de mal eure

16 J'ai desir de veoir      17 Doulz viaire      18 Helas ! Pourquoi se demente

19 Merci vous pri      20 Sans cuer, dolens      21 Quant j'ay l'espert de vo regart      22 Cinc, un, treze

23 Vo doulz resgars

24 Tant doucement

25 Rose, liz, printemps

26 Comment puet on mieus

27 Ce qui soustient moy

28 Dame, se vous n'avez aperceu

29 Certes, mon oueil richement visa bel

30 Dix et sept

31 Puisqu'en oubli sui de vous

32 Quant ma dame les maus d'amer

33 Douce dame

34 Quant je ne voy ma dame

35 Dame, mon cuer en vous remaint

36 Dame d'onour

37 Dame zentil

38 Des dont que part

39 En atendant d'avoir

40 Loyauté me tient

41 Je voy ennui

42 Dieux gart

43 Se doit il plus

44 A qui Fortune

45 Dame d'honneur plesant

46 Helas merci

47 Jusques a tant

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the bass clef, with some treble clef notes in measure 44.

48 Par vous m'estuet

49 Plus liés des liés

50 Pour bel acueil

51 Pour Dieu vous pri

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the bass clef, with some treble clef notes in measure 50.

52 Se pour loyallment servir

53 Trover ne puis

54 Fortune faulce

Musical notation for measures 52-54. The system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the bass clef, with some treble clef notes in measure 54.

55 Je chante ung chant

56 Espoir dont tu

57 Amis tout dous

Musical notation for measures 55-57. The system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the bass clef, with some treble clef notes in measure 57.

58 Va t'en mon cuer

59 Fumeux fume

60 Pour ce que je ne say

Musical notation for measures 58-60. The system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the bass clef, with some treble clef notes in measure 60.

61 Tres doulz amis

62 Amours par qui

63 Avrai ge ja

Musical notation for measures 61-63. The system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the bass clef, with some treble clef notes in measure 63.

64 Ay las quant je pans

65 Comben que loyntemps

66 Conbienz qu'il soyt

67 Créature

Musical notation for measures 64-67. The system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the bass clef, with some treble clef notes in measure 67.

68 En espérant

69 En tes douz flans

70 Fortune

71 Hé, Dieus d'amours

Musical notation for measures 68-71. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Measure 68 starts with a key signature of one flat (B-flat). Measure 69 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). Measure 70 has a key signature change to one flat (B-flat). Measure 71 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

72 Hors sui je bien

73 Humbels regars

74 Il vient bien

75 J'ay mis ce rondelet (rétrograde)

Musical notation for measures 72-75. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Measure 72 has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 73 has a key signature change to one flat (B-flat). Measure 74 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). Measure 75 has a key signature change to one flat (B-flat).

76 Je prins conget

77 Je suy ma dame

78 Je suys tous jors

79 La grant beauté

Musical notation for measures 76-79. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Measure 76 has a key signature of one flat (B-flat). Measure 77 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). Measure 78 has a key signature change to one flat (B-flat). Measure 79 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

80 Mal vi loyauté

81 Mon bel amy, mon confort

82 Or tam va

Musical notation for measures 80-82. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Measure 80 has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 81 has a key signature change to one flat (B-flat). Measure 82 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

83 Par ton refus

84 Passerose, flours excellente

85 Plus tost vorroie

Musical notation for measures 83-85. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Measure 83 has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 84 has a key signature change to one flat (B-flat). Measure 85 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

86 Pour vous servir

87 Qui contre fortune

88 Renouveler me feïst

89 Robin muse

Musical notation for measures 86-89. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Measure 86 has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 87 has a key signature change to one flat (B-flat). Measure 88 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). Measure 89 has a key signature change to one flat (B-flat).

90 Rose san per

91 S'en moy est foi

92 S'esper n'estoit

Musical notation for measures 90-92. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Measure 90 has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 91 has a key signature change to one flat (B-flat). Measure 92 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

93 Se vos me volés

94 Soiez liez

95 Tré doulz regard

Musical notation for measures 93-95. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords. Measure 93 ends with a double bar line. Measure 94 begins with a 3/8 time signature change. Measure 95 ends with a double bar line.

96 Sans titre

97 Puis que je sui

98 Il ne sait pas

Musical notation for measures 96-98. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Measure 96 ends with a double bar line. Measure 97 begins with a 3/8 time signature change. Measure 98 ends with a double bar line.

99 Mon cuer m'en rit

100 Se brief retour

101 Tant est douce la morsure

Musical notation for measures 99-101. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Measure 99 ends with a double bar line. Measure 100 begins with a 3/8 time signature change. Measure 101 ends with a double bar line.

102 Qui duice amer

103 Mon cuer s'en fuit

104 Nul vrai amant

Musical notation for measures 102-104. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Measure 102 ends with a double bar line. Measure 103 begins with a 3/8 time signature change. Measure 104 ends with a double bar line.

105 Quant me souvient

106 Puisque sans vous

107 Puis qu'en vous

108 Tout vrai solas

Musical notation for measures 105-108. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Measure 105 ends with a double bar line. Measure 106 begins with a 3/8 time signature change. Measure 107 ends with a double bar line. Measure 108 ends with a double bar line.

109 Pour un atrait gracieus

110 Humain engien

111 Le mois de mai

Musical notation for measures 109-111. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Measure 109 ends with a double bar line. Measure 110 begins with a 3/8 time signature change. Measure 111 ends with a double bar line.

112 Douce biauté

113 Se de fin cuer

114 Vo gent atrait

115 Bien soit venu

Musical notation for measures 112-115. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Measure 112 ends with a double bar line. Measure 113 begins with a 3/8 time signature change. Measure 114 ends with a double bar line. Measure 115 ends with a double bar line.

116 Contre douleur

117 Plaisant regart

118 La dame ou mon cuer

119 Qui n'a le cuer

Musical notation for pieces 116-119. Each piece is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of whole notes with stems pointing downwards. The melody is written in the treble clef.

120 Qui se desconnoit

121 Je la remire

122 Mon cuer s'en part

Musical notation for pieces 120-122. Each piece is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of whole notes with stems pointing downwards. The melody is written in the treble clef.

123 Il faut pour trouver un bon port

124 De t'amour

125 Il n'aime pas

Musical notation for pieces 123-125. Piece 123 has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Piece 124 has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Piece 125 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of whole notes with stems pointing downwards. The melody is written in the respective clef.

126 Quant Dieu vora

127 Souventes fois

128 Amour tient en sa baillie

Musical notation for pieces 126-128. Each piece is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of whole notes with stems pointing downwards. The melody is written in the treble clef.

129 Mener chiere lye

130 Se tout mon tens servir

131 Conbien que tout houme

Musical notation for pieces 129-131. Each piece is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of whole notes with stems pointing downwards. The melody is written in the treble clef.

132 Perilleuse est l'amisté

133 En tout tres amoureux

134 Se faus semblants

Musical notation for pieces 132-134. Each piece is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of whole notes with stems pointing downwards. The melody is written in the treble clef.

135 Parle qui veut

136 Je sui et serai

137 Amour me tient

138 Ce jour de l'an

Musical notation for pieces 135-138. Each piece is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of whole notes with stems pointing downwards. The melody is written in the treble clef.

139 Pour le défaut

140 Je suy celuy

141 Que vaut avoir

Musical notation for three pieces: 139 Pour le défaut, 140 Je suy celuy, and 141 Que vaut avoir. Each piece is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

142 Tant ay de plaisir

143 Amans amé secretement

144 Se cuer d'amant

Musical notation for three pieces: 142 Tant ay de plaisir, 143 Amans amé secretement, and 144 Se cuer d'amant. Each piece is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

145 Belle, bonne, sage

146 Pour la douleur

147 Je ris, je chante, je m'esbas

Musical notation for three pieces: 145 Belle, bonne, sage, 146 Pour la douleur, and 147 Je ris, je chante, je m'esbas. Each piece is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. Piece 145 includes a first ending bracket labeled 'I'. Piece 146 features a change in clef from bass to treble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

148 A l'aventure Gauvain

149 Se par plour

150 Mon seul voloir

Musical notation for three pieces: 148 A l'aventure Gauvain, 149 Se par plour, and 150 Mon seul voloir. Each piece is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

151 Se vous scaviés

152 Je vous pri que j'aye

153 Qui ne verroit

Musical notation for three pieces: 151 Se vous scaviés, 152 Je vous pri que j'aye, and 153 Qui ne verroit. Each piece is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

154 Puisque je suy amoureux

155 Pour mesdisans

156 Va t'ent, soupir

Musical notation for three pieces: 154 Puisque je suy amoureux, 155 Pour mesdisans, and 156 Va t'ent, soupir. Each piece is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

157 Mon cuer s'en va

158 Mourir me voy

159 De cuer joieux

Musical notation for three pieces: 157 Mon cuer s'en va, 158 Mourir me voy, and 159 De cuer joieux. Each piece is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

160 Se je vous ay loyaulment amée

161 La plus jolie et la plus belle

162 Je suy defait

Musical notation for three pieces. Each piece is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The pieces are separated by double bar lines.

163 De yre, de duel

164 Tout à coup

165 A temps vendra

Musical notation for three pieces. Each piece is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The pieces are separated by double bar lines.

166 Ma seul amour

167 Pour une fois

168 Vaylle que vaylle

Musical notation for three pieces. Each piece is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The pieces are separated by double bar lines.

169 Amours non cure

170 Je ne vis pas

171 Je demande ma bienvenue

Musical notation for three pieces. Each piece is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The pieces are separated by double bar lines.

172 Ma douce amour

173 Las, que me demanderoye

174 Si liesse est de ma partie

Musical notation for three pieces. Each piece is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The pieces are separated by double bar lines.

175 Layssiés moy coy

176 Les mesdisans ont fait raport

177 De tristesse

Musical notation for three pieces. Each piece is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The pieces are separated by double bar lines.

178 Ma volenté ne changera

179 Quand de la belle departie

180 Si me fault faire departie

Musical notation for three pieces. Each piece is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The pieces are separated by double bar lines.

181 Savés pourquoy suy sy gay

182 Il est temps que je me retraye

183 Je voel servir

Musical score for measures 181-183. The score is written for a grand piano in 3/4 time. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 181 ends with a repeat sign.

184 Dona gentile

185 Entre vous

186 Adieu ces bons vins

Musical score for measures 184-186. The score is written for a grand piano in 3/4 time. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 184 starts with a first ending bracket labeled 'I'.

187 Je requier a tous amoureux

188 Pouray je avoir votre mercy

189 Navré je sui

Musical score for measures 187-189. The score is written for a grand piano in 3/4 time. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 188 starts with a first ending bracket labeled 'I'.

190 Helas, et quant vous veray?

191 Je ne suy plus tel

192 Resvelons-nous

Musical score for measures 190-192. The score is written for a grand piano in 3/4 time. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 192 starts with a first ending bracket labeled 'I'.

193 Belle, veullies moy retenir

194 Ce moys de may

195 Belle plaisant

Musical score for measures 193-195. The score is written for a grand piano in 3/4 time. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 195 starts with a first ending bracket labeled 'I'.

196 Ce moys de may

197 J'atendray tant qu'il vous playra

198 Ma belle dame souveraine

Musical score for measures 196-198. The score is written for a grand piano in 3/4 time. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

199 Helas, ma dame

200 Belle, que vous ay ie mesfait

201 Belle, vueillies vostre mercy donnert

Musical score for measures 199-201. The score is written for a grand piano in 3/4 time. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

202 Pour l'amour de ma douce amy

203 Hé, compagnons, resvelons nous

204 Je donne a tous les amoureux

Musical score for measures 202-204. The score is written for a grand piano in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Measure 202 has a fermata over the final note. Measure 203 has a fermata over the final note. Measure 204 has a fermata over the final note.

205 Se madame je puis veir

206 Mon cuer me fait tous dis penser

207 Vo regard et douce maniere

Musical score for measures 205-207. The score is written for a grand piano in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Measure 205 has a fermata over the final note. Measure 206 has a fermata over the final note. Measure 207 has a fermata over the final note.

208 Je prens congie de vous, amours

209 Estrines moy, je vous estrineray

210 Bon jour, bon mois, bon an

Musical score for measures 208-210. The score is written for a grand piano in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Measure 208 has a fermata over the final note. Measure 209 has a fermata over the final note. Measure 210 has a fermata over the final note.

211 Or pleust a dieu qu'a son plaisir

212 Craindre vous vueil, douce dame

213 Trop lonc temps ai esté en desplaisir

Musical score for measures 211-213. The score is written for a grand piano in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Measure 211 has a fermata over the final note. Measure 212 has a fermata over the final note. Measure 213 has a fermata over the final note.

214 Mille bonjours je vous presente

215 Puisque celle qui me tient en prison

216 J'ay grant doulour

Musical score for measures 214-216. The score is written for a grand piano in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Measure 214 has a fermata over the final note. Measure 215 has a fermata over the final note. Measure 216 has a fermata over the final note.

217 Entre les plus plaines danoy

218 Qu'est devenue leaulte?

219 Va t'en, mon cuer, jour et nuitie

Musical score for measures 217-219. The score is written for a grand piano in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Measure 217 has a fermata over the final note. Measure 218 has a fermata over the final note. Measure 219 has a fermata over the final note.

220 Las , que feray? ne que je devenray?

221 Mon bien, m'amour

222 Je triomphe de crudel dueil

Musical score for measures 220-222. The score is written for a grand piano in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Measure 220 has a fermata over the final note. Measure 221 has a fermata over the final note. Measure 222 has a fermata over the final note.

223 Par le regard de vos beaux yeux

224 Franc cuer gentil

225 Adieu, quitte le demeurant de ma vie

Musical notation for three pieces. Each piece is shown in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. Piece 224 includes a first finger fingering (I) above the first note.

226 Adieu m'amour

227 Ne je dors, ne je veille

228 Belle, vueilles moy vangier

Musical notation for three pieces. Each piece is shown in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. Piece 227 includes a flat (b) below the fifth note.

229 Dieu gard la bone sans reprise

230 Ma plus mignonne de mon cuer

231 Puisque vous estes campieur

Musical notation for three pieces. Each piece is shown in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef.

232 Du tout m'estoie abandonné

233 Vostre bruit et vostre grant fame

234 Aultre Venus

Musical notation for three pieces. Each piece is shown in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. Piece 232 includes a first finger fingering (I) above the first note. Piece 233 includes a first finger fingering (I) above the first note.

235 Baisiés moy

236 D'un autre amer

237 Fors seullement contre

Musical notation for three pieces. Each piece is shown in a grand staff with a bass clef in the treble position and a bass clef in the bass position. The music consists of a single melodic line in the upper bass clef and a simple harmonic accompaniment in the lower bass clef. Piece 235 includes a first finger fingering (I) above the first note.

238 Il ne m'en chault

239 J'en ay dueil

240 La despourveue

Musical notation for three pieces. Each piece is shown in a grand staff with a treble clef in the upper position and a bass clef in the lower position. The music consists of a single melodic line in the upper treble clef and a simple harmonic accompaniment in the lower bass clef. Piece 239 includes a first finger fingering (I) above the first note.

241 L'autre d'antan

242 Les desléaulx

243 Quant de vous seul

244 Quant de vous seul

Musical notation for four pieces. Each piece is shown in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. Piece 241 includes a first finger fingering (I) above the first note.

245 Se vostre cuer

246 Ung aultre l'a

247 Au travail suis

Musical notation for measures 245-247. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 245 (labeled '245 Se vostre cuer') contains a melodic line of quarter notes: B2, A2, G2, F2. The bass line consists of half notes: B1, D2, F2. Measure 246 (labeled '246 Ung aultre l'a') contains a melodic line of quarter notes: G2, F2, E2, D2. The bass line consists of half notes: B1, D2, F2, with a sharp sign (#) above the second measure. Measure 247 (labeled '247 Au travail suis') contains a melodic line of quarter notes: D2, C2, B1, A1. The bass line consists of half notes: B1, D2, F2, with a sharp sign (#) above the second measure. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 247.

248 Departés vous

249 Malheur me bat

Musical notation for measures 248-249. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 248 (labeled '248 Departés vous') contains a melodic line of quarter notes: G2, F2, E2, D2. The bass line consists of half notes: B1, D2, F2, with a sharp sign (#) above the second measure. Measure 249 (labeled '249 Malheur me bat') contains a melodic line of quarter notes: D2, C2, B1, A1. The bass line consists of half notes: B1, D2, F2, with a sharp sign (#) above the second measure. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 249.

## ANNEXE 5 - LISTE DES TEXTES

<p><b>000</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Je muir, je muir d'amourete, Las! Aimi! Par defaute d'amiete, De merchi.</i></p> <p>A premiers le vis douchete; <i>Je muir, je muir d'amourete,</i></p> <p>D'un atraiant manierete Adont le vi, Et puis le truis si fierete Quand li pris. <i>Je muir, je muir d'amourete, Las! Aimi! Par defaute d'amiete, De merchi.</i></p>	<p><b>004</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Fi, maris, de vostre amour, Car j'ai ami!</i></p> <p>Biaus est, et de noble atour - <i>Fi, maris, de vostre amour,</i></p> <p>Il me sert et nuit et jour; Pour che l'aim si. <i>Fi, maris, de vostre amour, Car j'ai ami!</i></p>
<p><b>001</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Li dous regars de ma dame Me fait esperer merchi.</i></p> <p>Diex garde en son gent cors de blame! <i>Li dous regars de ma dame</i></p> <p>Je ne vi onques, par m'ame, Dame plus plaisant de li, <i>Li dous regars de ma dame Me fait esperer merchi.</i></p>	<p><b>005</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Dame, or sui traïs Par l'ocoison De vos iex qui sont privé laron.</i></p> <p>Et par vo douch ris, <i>Dame, or sui traïs,</i></p> <p>Car il est assis Seur cuer felon, Dont j'apel vo vis de traïson. <i>Dame, or sui traïs Par l'ocoison De vos iex qui sont privé laron.</i></p>
<p><b>002</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Hareu! Li maus d'amer M'ochist!</i></p> <p>Il me fait dessirer, <i>Hareu! Li maus d'amer</i></p> <p>Par un douch regarder Me prist. <i>Hareu! Li maus d'amer M'ochist!</i></p>	<p><b>006</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Amours, et ma dame aussi, Jointes mains vous proi merchi.</i></p> <p>Vo très grant biauté mar vi, <i>Amours, et ma dame aussi,</i></p> <p>Se n'avés pité de mi, Vo très grans bontés mar vi, <i>Amours, et ma dame aussi, Jointes mains vous proi merchi.</i></p>
<p><b>003</b></p> <p style="text-align: center;"><i>A Dieu commant amouretes, Car je m'en vois Souspirant en terre estrainge.</i></p> <p>Dolant lairai les douchetes, Et mout destrois. <i>A Dieu commant amouretes, Car je m'en vois.</i></p> <p>J'en feroie roinetes S'estoie roys; Comment que la chose empraigne, <i>A Dieu commant amouretes, Car je m'en vois Souspirant en terre estrainge.</i></p>	<p><b>007</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Or est Baiars en la pasture, Hure! Des deus piés defferrés, Des deus piés defferrés.</i></p> <p>Il porte souef l'ambleure; <i>Or est Baiars en la pasture.</i></p> <p>Avoir li ferai couverture, Hure! Au repairier des prés, Au repairier des prés, <i>Or est Baiars en la pasture, Hure! Des deus piés defferrés, Des deus piés defferrés.</i></p>

<p><b>008</b></p> <p><i>A jointes mains vous proi, Douche dame, merci.</i></p> <p>Liés sui quant vous voi; <i>A jointes vous proi:</i></p> <p>Aiiés merci de moi, Dame, de vous em pri. <i>A jointes mains vous proi, Douche dame, merci.</i></p>	<p><b>013</b></p> <p><i>Tant con je vivrai N'amerai autrui que vous;</i></p> <p>Ja n'en partirai <i>Tant con je vivrai,</i></p> <p>Ains vous servirai: Loiaument is m'i sui tous. <i>Tant con je vivrai N'amerai autrui que vous.</i></p>
<p><b>009</b></p> <p><i>Hé, Diex! quant verrai Cheli que j'aim?</i></p> <p>Certe je ne sai, <i>Hé, Diex! quant verrai.</i></p> <p>De vir son cors gai Muir tout de faim. <i>Hé, Diex! quant verrai Cheli que j'aim?</i></p>	<p><b>014</b></p> <p><i>A vous, douce debonnaire, Ai mon cuer donné; Ja n'en partirai.</i></p> <p>Vo vair euil mi font atraire <i>A vous, dame debonnaire :</i></p> <p>Ne ja ne m'en quier retraire Ains vous serviré Tant [comme] vivré. <i>A vous, douce debonnaire, Ai mon cuer donné; Ja n'en partirai.</i></p>
<p><b>010</b></p> <p><i>Diex, comment porroie Sans cheli durer Qui me tien en joie?</i></p> <p>Elle est simple et coie; <i>Diex, comment porroie</i></p> <p>Ne m'en partiroie Pour les iex crever Se s'amours n'avoie. <i>Diex, comment porroie Sans cheli durer Qui me tient en joie?</i></p>	<p><b>015</b></p> <p><i>Helas ! Tant vi de mal eure Chele qui me fait languir</i></p> <p>Car s'amour trop mi demeure <i>Helas ! Tant vi de mal eure</i></p> <p>Et sa grande biauté mi keurt seure A grant tort me fait morir <i>Helas ! Tant vi de mal eure Chele qui me fait languir</i></p>
<p><b>011</b></p> <p><i>Trop desir a vëoir Che que j'aim;</i></p> <p>Ne m'en puis remouvoir. <i>Trop desir a vëoir.</i></p> <p>Et au main et au soir Me complain: <i>Trop desir a vëoir Che que j'aim.</i></p>	<p><b>016</b></p> <p><i>J'ai desir de veoir La douche desiree</i></p> <p>J'ai droit et se di voir <i>J'ai desir de veoir</i></p> <p>De biauté, de savoir Est ele bien paree <i>J'ai desir de veoir La douche desiree</i></p>
<p><b>012</b></p> <p><i>Bonne amourete Me tient gai;</i></p> <p>Ma compaignete, <i>Bonne amourete,</i></p> <p>Ma cançonnete Vous dirai: <i>Bonne amourete Me tient gai.</i></p>	<p><b>017</b></p> <p><i>Doulz viaire gracieux, De fin cuer vous ay servi.</i></p> <p>Weillies moy estre piteus <i>Doulz viaire gracieux,</i></p> <p>Se je sui un po honteus, Ne me mettes en oubli : <i>Doulz viaire gracieux, De fin cuer vous ay servi.</i></p>

018

*Helas! pourquoi se demente et complaint  
Mon cuer dolent de sa dure douleur?*

Quant ma dame ne puet oir son plaint  
*Helas! pourquoi se demente et complain*

Ne riens aidier ne li puet, si se plaint  
Puis qu'Amours n'a de li nulle tendrour.  
*Helas! pourquoi se demente et complaint  
Mon cuer dolent de sa dure douleur?*

019

*Merci vous pri, ma douce dame chiere.  
Qu'a moy ne soit par vous joie enchie.*

Pour ce que l'aie a lie chiere,  
*Merci vous pri, ma douce dame chiere,*

Et s'Amours wet que l'aie a lie chiere,  
Pour ce que j'ay vous seur tout enchie.  
*Merci vous pri, ma douce dame chiere.  
Qu'a moy ne soit par vous joie enchie.*

020

*Sans cuer, dolens, de vous departiray  
Et sans avoir joie jusqu'au retour.*

Puisque mon corps dou vostre a partir ay,  
*Sans cuer, dolens, de vous departiray,*

Mais je ne scay de quelle part yray,  
Pour ce que pleins de douleur et de plour.  
*Sans cuer, dolens, de vous departiray  
Et sans avoir joie jusqu'au retour.*

021

*Quant j'ay l'espart  
De vo regart,  
Dame d'onour,  
Son douls espart  
En moy espart  
Toute doucour.*

Car maint et tart  
M'esprent son dart  
De fine amour,  
*Quant j'ay l'espart  
De vo regart,  
Dame d'onour,*

Et me repart  
D'un ris qui m'art.  
Mais celle ardour  
Par son dous art  
De moy départ  
Toute douleur.  
*Quant j'ay l'espart  
De vo regart,  
Dame d'onour,  
Son douls espart  
En moy espart  
Toute doucour.*

022

*Cinc, un, treze, wit, neuf d'amour fine  
M'ont espris sans definement.*

Qu'Espoir wet que d'amer ne fine.  
*Cinc, un, treze, wit, neuf d'amour fine;*

Si que plus que fins ors s'affine  
Mes cuers pour amer finement.  
*Cinc, un, treze, wit, neuf d'amour fine  
M'ont espris sans definement.*

023

*Vo doulz resgars, douce dame, m'a mort  
S'Amours ne fait, que vo gentis cuers m'eint,*

Quant en riant a vous amer m'amort.  
*Vo doulz resgars, douce dame, m'a mort;*

Car je congnois en sa douceur ma mort.  
Pour la parfaite amour qui en moy meint.  
*Vo doulz resgars, douce dame, m'a mort  
S'Amours ne fait, que vo gentis cuers m'eint,*

024

*Tant doucement me sens emprisonnés  
Qu'onques amans n'ot si douce prison,*

Jamais ne quier estre desprisones.  
*Tant doucement me sens emprisonnés;*

Car tous biens m'est en ceste prison nez.  
Que dame puet donner sans mesprisones.  
*Tant doucement me sens emprisonnés  
Qu'onques amans n'ot si douce prison.*

025

*Rose, liz, printemps, verdure,  
Fleur, baume et tres douce odour.  
Belle, passes en doucour,*

Et tous les biens de Nature  
Avez dont je vous aour.  
*Rose, liz, printemps, verdure,  
Fleur, baume et tres douce odour.*

Et quant toute creature  
Seurmonte vostre valour.  
Bien puis dire et par honneur.  
*Rose, liz, printemps, verdure,  
Fleur, baume et tres douce odour.  
Belle, passes en doucour.*

026

*Comment puet on mieus dire  
A dame qui congnoist honnour  
Et c'on l'aime de vraie amour;*

Quant amans ressoingne escondire  
Et s'a de son courrous paour ?

*Comment puet on mieus dire  
A dame qui congnoist honnour*

S'elle voit qu'il tramble et souspire  
Et mue maniere et couloure  
Et qu'il soit us et plains de plour.

*Comment puet on mieus dire  
A dame qui congnoist honnour  
Et c'on l'aime de vraie amour.*

027

*Ce qui soustient moy, m'onneur et ma vie  
Aveuc Amours, c'estes vous, douce dame.*

Long, pres, toudis serez, quoi que nuls die,  
*Ce qui soustient moy, m'onneur et ma vie*

Et quant je vif par vous, douce anemie,  
Qu'ains mieus que moy, bien dire doy, par m'ame :  
*Ce qui soustient moy, m'onneur et ma vie  
Aveuc Amours, c'estes vous, douce dame.*

028

*Dame, se vous n'avez aperceu  
Que je vous aim de cuer sens decevoir,  
Essaies le; si le sares de voir.*

Vo grant biaute m'aroit trop deceu  
Et vo douceur, qui trop me font doloir.

*Dame, se vous n'avez aperceu  
Que je vous aim de cuer sens decevoir,*

Car mon cuer ont si tres fort esmeu  
A vous amer que ne puis concevoir  
Que jamais bien doie ne joie avoir.

*Dame, se vous n'avez aperceu  
Que je vous aim de cuer sens decevoir,  
Essaies le; si le sares de voir.*

029

*Certes, mon oueil richement visa bel,  
Quant premiers vi ma dame bonne et belle,*

Pour ce que gent maintieng et vis a bel.  
*Quant premiers vi ma dame bonne et belle,*

Ne fu tel fleur desque fu vis Abel,  
Quant fleur des fleurs tous li mondes l'apelle :  
*Certes, mon oueil richement visa bel,  
Quant premiers vi ma dame bonne et belle.*

030

*Dix et sept, cinc, treze, quatorze et quinze  
M'a doucement de bien amer espris.*

Pris ha en moy une amoureuse prise,  
*Dix et sept, cinc, treze, quatorze et quinze*

Pour sa bonté que chascuns loe et prise  
Et sa biaute qui sur toutes ont pris.  
*Dix et sept, cinc, treze, quatorze et quinze  
M'a doucement de bien amer espris.*

031

*Puisqu'en oubli sui de vous dous amis,  
Vie amoureuse et joie a Dieu commant.*

Mar vi le jour que m'amour en vous mis,  
*Puisqu'en oubli sui de vous dous amis,*

Mais ce tenray que je vous ay promis,  
C'est que jamais n'aray nul autre amant.  
*Puisqu'en oubli sui de vous dous amis,  
Vie amoureuse et joie a Dieu commant.*

032

*Quant ma dame les maus d'amer m'aprent,  
Elle me puet aussi les bien aprendre,*

Qu'en grant douceur mon cuer tient et esprent,  
*Quant ma dame les maus d'amer m'aprent,*

Dont qui les biens a droit saveure et prent,  
Riens n'est plus dous; c'est legier a comprendre.  
*Quant ma dame les maus d'amer m'aprent,  
Elle me puet aussi les bien aprendre.*

033

*Douce dame, tant com vivray,  
Sera mes cuers a vo devis,*

Car mis en vos laz mon vivre ay,  
*Douce dame, tant com vivray,*

Pour un dous regart que vi vray,  
Naissant de vos gracieus vis.  
*Douce dame, tant com vivray,  
Sera mes cuers a vo devis.*

034

*Quant je ne voy ma dame n'oy,  
Je ne voy riens qui ne m'anoye.*

Mes cuers font en moy comme noy  
*Quant je ne voy ma dame n'oy,*

N'onques tel mal par m'ame, n'oy  
Pour mon oueil qui en plour me noie  
*Quant je ne voy ma dame n'oy,  
Je ne voy riens qui ne m'anoye.*

<p><b>035</b></p> <p><i>Dame mon cuer en vous remaint, Comment que de vousme departe.</i></p> <p>De fine amour qui en moy maint, <i>Dame mon cuer en vous remaint,</i></p> <p>Or pri Dieu que li vostres m'aint Sans ce qu'en nulle autre amour parte <i>Dame mon cuer en vous remaint, Comment que de vousme departe.</i></p>	<p><b>040</b></p> <p><i>Loyauté me tient en espoir, D'encor venir a m'entente.</i></p> <p>Combien que demeure pour voir. <i>Loyauté [me tient en espoir],</i></p> <p>S'atendrait d'amourex vouloyr Coment qu'aye longue atente. <i>Loyauté [me tient en espoir, D'encor venir a m'entente].</i></p>
<p><b>036</b></p> <p><i>Dame d'onour, c'on ne puet esprixier En parler douch, plaisant en regarder,</i></p> <p>Vous estes celle ou j'ay mis mes desirs., <i>Dame d'onour, [c'on ne puet esprixier],</i></p> <p>Tres hunblemant merci je vous requier, Sans vilanie, que me veulliés amer, <i>Dame d'onour, [c'on ne puet esprixier En parler douch, plaisant en regarder].</i></p>	<p><b>042</b></p> <p><i>Diex gart qui bien le chantera, Que c'est pour l'amour de ma dame.</i></p> <p>Or boyve primier que faudra, <i>Diex gart qui bien le chantera,</i></p> <p>Ma dame veut qui bien dira Qui fait toute s'amour par m'arme. <i>Diex gart qui bien le chantera, Que c'est pour l'amour de ma dame.</i></p>
<p><b>037</b></p> <p><i>Dame zentil, en qui est ma sperance Vous estes tout mon bien et mon confort.</i></p> <p>Ny d'autre riens n'ay joie ny plaisance. <i>Dame zentil, [en qui est ma sperance],</i></p> <p>Et par vous ay de tous biens abundance, Quant je puis veoir vo tres gracieuse port. <i>Dame zentil, [en qui est ma sperance Vous estes tout mon bien et mon confort.]</i></p>	<p><b>043</b></p> <p><i>Se doit-il plus en biau semblant fier, Qui par son trait a esté deceü? Je di que non, car on a bien veü Par pluseurs fois dos fier sanz deffier.</i></p> <p>Je le puis bien de vray certefier, Car je m'en suy de fait an ce leü <i>Se doit-il [plus en biau semblant fier, Qui par son trait a esté deceü?]</i></p>
<p><b>038</b></p> <p><i>Des dont que part de moy por ton partire Me sent en douloureux martire.</i></p> <p>Car tu me fais le cuer en deus partire. <i>Des dont [que part de moy por ton partire],</i></p> <p>Si en reçoÿ si tres cruel martire. Dont je say bien qu'en mouray d'ire. <i>Des dont [que part de moy por ton partire Me sent en douloureux martire].</i></p>	<p>Car dous regart qui doit sengnefier loiale anour si m'avoit esmeü De bien amer, mais j'ay despuys sceü Qu'il n'i feroit pas bon ediffier. <i>Se doit-il plus [en biau semblant fier, Qui par son trait a esté deceü? Je di que non, car on a bien veü Par pluseurs fois dos fier sanz deffier.]</i></p>
<p><b>039</b></p> <p><i>En atendant d'avoir la douce vie, Fait doulz espoir laboreuse playsanche.</i></p> <p>Dangiers refuis, du tout l'amant desfie. <i>En atendant [d'avoir la douce vie],</i></p> <p>Ayns grant espoir forment au cuer le lie Pour gueroiier contre toute gravanche. <i>En atendant [d'avoir la douce vie, Fait doulz espoir laboreuse playsanche].</i></p>	<p><b>044</b></p> <p><i>A qui fortune ne se vult amer Maulgré de li sans pitié le pormayne. Bien pert a moy, quant si brief me lontayne, Rose vermoille, a vo beauté garder.</i></p> <p>Or me faudra du tout mos et canter Sans vous, de ce pouvés estre certayne. <i>A qui fortune [ne se vult amer Maulgré de li sans pitié le pormayne.]</i></p> <p>Jusques a tant que puisse retourner Novellement et me voye prochayne A vo corps gent, que tel grace demayne Deesse de beauté, vray sans fauser. <i>A qui fortune [ne se vult amer Maulgré de li sans pitié le pormayne. Bien pert a moy, quant si brief me lontayne, Rose vermoille, a vo beauté garder.]</i></p>

045 a.

*Dame d'honneur plesant et gracieuse,  
Vostre beauté fet mon cuer rejoïr.  
Et penser nuit et jour coment servir;  
Vous propoye, flour bele et amoreuxe.*

N'enver de moy pour ce soyés honteuxe,  
S'en vous amer j'ay mis tout mon desir.

*Dame d'honneur [plesant et gracieuse,  
Vostre beauté fet mon cuer rejoïr.]*

Bien me complaing de fortune envieuxe,  
Que si briefment de vous me fet partir  
Et deslongier ma joye et mon plaisir,  
Que mener me faisoit vye joyeuxe.

*Dame [d'honneur] plesant [et gracieuse,  
Vostre beauté fet mon cuer rejoïr.  
Et penser nuit et jour coment servir;  
Vous propoye, flour bele et amoreuxe.]*

045 b.

*[Dame d'honneur plesant et gracieuse,  
Vostre beauté fet mon cuer rejoïr.  
Et penser nuit et jour coment servir;  
Vous propoye, flour bele et amoreuxe.]*

Et combien la partie soit doloereuxe,  
Je me confort de mon brief revenir.

*Dame d'honneur [plesant et gracieuse,  
Vostre beauté fet mon cuer rejoïr.]*

Ay lors, dame, serés de moy piteuxe,  
Et metrés fin a mon greveux martir,  
Pour cui souvent je suy pres du morir,  
Quant vous vëoir ne puis, tres gracieuxe.

*Dame [d'honneur] plesant [et gracieuse,  
Vostre beauté fet mon cuer rejoïr.  
Et penser nuit et jour coment servir;  
Vous propoye, flour bele et amoreuxe.]*

046

*Helas ! merci, merci, pour Dieu merci,  
Merci pour Dieu, merci dame d'onour !  
Merci du mal, merci de la langour,  
Merci des plours, merci des griés sousy !*

Merci du las, merci du serf chaiti,  
Qui muert de mort en disant sans sejour :

*Helas ! merci, [merci, pour Dieu merci,  
Merci pour Dieu, merci dame d'onour !]*

Ay, mi doulant, destruis, coment mar vi  
De toutes flors la precieuse flour  
[La] flour fleurant de si tres noble odour,  
Qu'en odourant languis et muir et cri :

*Helas ! merci, [merci, pour Dieu merci,  
Merci pour Dieu, merci dame d'onour !  
Merci du mal, merci de la langour,  
Merci des plours, merci des griés sousy !]*

047

*Jusques a tant que vous veray,  
Je n'auray joye ne plaisir,  
Car en vous sont tout my desir  
Et mon panser et quant que j'ay.*

En ce monde ne quier ne [n'] ay  
Chose que me puisse esjoïr.

*Jusques a tant [que vous veray,  
Je n'auray joye ne plaisir.]*

Et pour ce se long demeure fay,  
Douche dame, de vous veïr,  
Tenés que cest me fait languir  
En grant tristesse et en esmay.

*Jusques a tant [que vous veray,  
Je n'auray joye ne plaisir,  
Car en vous sont tout my desir  
Et mon panser et quant que j'ay.]*

048 a.

*Par vous m'estuet languir et soupirer,  
Douce dame jolie, et nuit et jour,  
Sans joye avoir, sans confort, sans retour,  
Et sans nul bien en desespour finer.*

Las, de fortune assés m'en doy plourer,  
Car j'ay perdue de toutes flours la flour.

*Par vous [m'estuet languir et soupirer,  
Douce dame jolie, et nuit et jour.]*

Et si ne sçay coment puisse retrer,  
Jamais mon povre cuer de la dolour  
Qu'a mort prochayn' le mayne pour l'amour,  
De la belle, que tieng et di sans per.

*Par vous m'estuet languir [et soupirer,  
Douce dame jolie, et nuit et jour,  
Sans joye avoir, sans confort, sans retour,  
Et sans nul bien en desespour finer.]*

048 b.

*Soyés par moy, mon amy gracieux  
Hors de tormant, je t'en prie et supplie,  
Car sans fauser je suy ta doulx amie  
Et t'ameray de vray cuer et joyeux.*

Ne sas tu [bien] que maintes, amoreux,  
Fortunes tint en doloereuxe vie ?

*Soyés par moy, mon amy gracieux  
[Hors de tormant, je t'en prie et supplie.]*

Ton mal me tient au cuer duel angosieux,  
Si que ne puis avoir ma ciere lie,  
Mes en amours de la pitié me fie,  
Qu'en brief d'amer par luy serons heureux.

*Soyés par moy, mon amy [gracieux  
Hors de tormant, je t'en prie et supplie,  
Car sans fauser je suy ta doulx amie  
Et t'ameray de vray cuer et joyeux.]*

049

*Plus liés des liés, plus joieux et plus gay  
Doye bien estre a fin [d']amour servir;  
Cherir, cremir, doubter et obeïr  
A tous jours mes de corps et de cuer [vray].*

Car la douchour, que dedens mon cuer ay,  
M'aprent et vuet que die sans fenir :  
*Plus liés [des liés, plus joieux et plus gay  
Doye bien estre a fin d'amour servir.]*

[...]  
*[Plus liés des liés, plus joieux et plus gay  
Doye bien estre a fin d'amour servir;  
Cherir, cremir, doubter et obeïr  
A tous jours mes de corps et de cuer vray].*

050

*Pour bel acueil suy je, las, deceü  
Dont tout espoir de moy fuit maintenant  
Sans nul retour;  
Si me complains de ma triste dolour.  
Ce fait destin qui me fiert durement  
Quant si me fault ce que plus ay creü.*

Amer desir m'a long temps sostenu  
En doulz panser, or me vient enpirant  
De jour en jour.  
*Pour bel acueil [suy je, las, deceü  
Dont tout espoir de moy fuit maintenant  
Sans nul retour;]*

Qu'en puis je fair s'ainsy m'est avenu !  
Desir le vuelte que j'ayme folement  
Son noble atour,  
Car en ly gist attrayt, lyesse, honour,  
Que puet amans joïr tres richement  
Mais a moy sont tous ses biens retenu.  
*Pour bel acueil [suy je, las, deceü  
Dont tout espoir de moy fuit maintenant  
Sans nul retour;  
Si me complains de ma triste dolour.  
Ce fait destin qui me fiert durement  
Quant si me fault ce que plus ay creü.]*

051

*Pour Dieu vous pri, haulte dame d'honneur;  
Enginer ne me vueiliés ne trufer;  
Ne vostre foy ne me vueiliés fauser  
Par nul mauldit des mesdisans traiteurs.*

Quar leur nature est d'haster nuit et jours  
De tous maudir sans vérité trover  
*Pour Dieu vous pri, haulte dame d'honneur;  
[Enginer ne me vueiliés ne trufer,]*

Pour ç'amer me vueiliés de droit amour,  
Car loyaulment vous ayme et vueil amer.  
Des mesdisans plus ne vueiliés fier.  
Que jus taillié leur soit le chief du courps !  
*Pour Dieu [vous pri, haulte dame d'honneur;  
Enginer ne me vueiliés ne trufer;  
Ne vostre foy ne me vueiliés fauser  
Par nul mauldit des mesdisans traiteurs.]*

052

*Se pour loyaulment servir on puist merir  
Si tres haulte don come le nom d'amy,  
Je serai cil, que du tout sans demy  
Vostre suy et seray jusqu'au morir.*

Pour mal que j'aye a souffrir, [a souffrir,]  
Ne m'en rethray, belle, je vous afy.  
*Se pour [loyaulment servir on puist merir  
Si tres haulte don come le nom d'amy.]*

Chiere dame, vueilliés don proveïr  
A mon grief mal, que m'a si afebly  
Que je muir, se merci n'avés de my,  
Qu'asés plus vous aim que moy, sans mentir.  
*Se pour [loyaulment servir on puist merir  
Si tres haulte don come le nom d'amy,  
Je serai cil, que du tout sans demy  
Vostre suy et seray jusqu'au morir.]*

053

*Trover ne puis aucunement confort,  
Si tres fort point l'amere departie  
Dont je me plaing sovant, soupire et crie,  
Querant, helas, de ma dolour la mort.*

Fenir me faut, hemi, dolent a tort  
Se resort n'ay pour ma dame jolie.  
*Trover ne puis [aucunement confort,  
Si tres fort point l'amere departie]*

Hors suy de joye, trist' et sans deport  
Par l'esfort de Fortune qui m'envie.  
Tel bien avoir, Amour, je te supplie ;  
Si ayde moy, car se ce n'est de cort,  
*Trover ne puis [aucunement confort,  
Si tres fort point l'amere departie  
Dont je me plaing sovant, soupire et crie,  
Querant, helas, de ma dolour la mort.]*

054

*Fortune, faulce perverse,  
Versé m'as en grant martire;*

Taire si m'es trop adverse,  
*Fortune, faulce perverse,*

Tu me fiers a la traverse,  
Traversement, si puis dire:  
*Fortune, faulce perverse,  
Versé m'as en grant martire;*

055

*Je chante ung chant en merencoliant,  
A cort de plour en ris desacordé.*

Ma dame quant de s'amor vois priant,  
*Je [chante ung chant en merencoliant],*

Douçor n'i truis je, ne nuil beau semblant,  
S'en sui mort quant ne m'en voy acorder.  
*Je chante ung chant en merencoliant,  
A cort de plour en ris desacordé.*

<p><b>056</b></p> <p><i>Espoir dont tu m'as fayt partir J'ay grant desir de retourner,</i></p> <p>Cat toudis a celle partir <i>Espoir dont tu m'as fayt partir</i></p> <p>Si me vueill tost de ci partir Sans jamais point y retourner <i>Espoir dont tu m'as fayt partir J'ay grant desir de retourner,</i></p>	<p><b>060</b></p> <p><i>Pour ce que je ne say faire, Sui je venus pur aprendre,</i></p> <p>Donc ainsi le me faut faire <i>Pour ce [que je ne say faire,]</i></p> <p>Et un chascun exemplaire, Ce m'est avis, il doit prendre, <i>Pour ce que [je ne say faire, Sui je venus pur aprendre.]</i></p>
<p><b>057</b></p> <p><i>Amis, tout dous vis, ne joye, Soulas ne bien au cuer n'auray.</i></p> <p>En t'absence dolour yert moye, <i>Amis, [tout dous vis, ne joye,]</i></p> <p>Pour ce te pri, si ne (traï voye?) Remente moy; saches de vray, <i>Amis, tout dous vis, ne joye, Soulas ne bien au cuer n'auray.</i></p>	<p><b>061 a.</b></p> <p><i>Tres doulz amis, tout ce que proumis t'ay Est tout certain, ne t'en iray faillant,</i></p> <p>Mais sans fausser entierement tendray, <i>Tres doulz amis, tout ce que proumis t'ay</i></p> <p>C'est que toudis loyalment t'ameray Pour ce que t'es en tout noumé vaillant. <i>Tres doulz amis, [tout ce que proumis t'ay Est tout certain, ne t'en iray faillant,]</i></p>
<p><b>058</b></p> <p><i>Va t'en, mon cuer, avec mes yeux Vêoir la beauté angeline, Qui tant est digne et pure et fine C'onques ne fist plus belle Dieux.</i></p> <p>Valoir n'en pourras se non mieux Quant bonne amour a ce t'encline <i>Va t'en, mon cuer, [avec mes yeux Vêoir la beauté angeline,]</i></p> <p>De la servir suy envieux Toutdis que pense et ymagine En la douce qui m'en lumyne A dire ce mot gracieux: <i>Va t'en, mon cuer, [avec mes yeux Vêoir la beauté angeline, Qui tant est digne et pure et fine C'onques ne fist plus belle Dieux.]</i></p>	<p><b>061 b.</b></p> <p><i>Ma dame, ce que vous m'avez proumis A vous amer et desirer m'a mort,</i></p> <p>C'est que de vous seray noumé amis <i>Ma dame, [ce que vous m'avez proumis]</i></p> <p>Si vous suppli qu'en oubli ne soye mis Car pour vray trop avanceroit ma mort. <i>Ma dame, [ce que vous m'avez proumis A vous amer et desirer m'a mort]</i></p> <p><b>061 c.</b></p> <p><i>Cent mille fois, ma douce dame chere, De vostre humble response vous mercy,</i></p> <p>Coume celle que j'ay plus qu'autre chiere <i>Cent mille fois, ma douce dame chiere,</i></p> <p>Vueilliés dont fayre a mon cuer bone chiere, Quar chascun jour se met en vo mercy, <i>Cent mille [fois, ma douce dame chere, De vostre humble response vous mercy]</i></p>
<p><b>059</b></p> <p><i>Fumeux fume par fumeé, Fumeuse speculacion</i></p> <p>Qu'antre fummet sa pense <i>Fumeux [fume par fumeé,]</i></p> <p>Quar fumer molt li agre Tant qu'il ait son entencion <i>[Fumeux fume par fumeé, Fumeuse speculacion]</i></p>	<p><b>063</b></p> <p><i>Avrai ge ja de ma dame confort, Je crois bien que chascun jour il m'empire. Et si ne puis trouver seuffasant mire : Ce vult Amours qui m'obligë a mort.</i></p>

064

*Aylas ! quant je pans le biauté de m'amour,  
Et d'autre part de pité qu'an li n'est mye.  
Je quier la mort et ne cur de ma vie  
Et pour cest mon vis souvent cange colour.*

Adonch que ferey, ma metresse d'onour ?  
Quar j'ay de painne assez plus ne die.

*Aylas ! quant je pans le biauté de m'amour,  
Et d'autre part de pité qu'an li n'est mye.*

Avant lanquiray de deuil et de tristour,  
Que d'autrui onques l'amour ne me die,  
A vous rent qui m'avez en baillie ;  
Mortou merci vous quier tout jour.

*Aylas ! quant je pans le biauté de m'amour,  
Et d'autre part de pité qu'an li n'est mye.  
Je quier la mort et ne cur de ma vie  
Et pour cest mon vis souvent cange colour.*

065

*Comben que loyntemps aye esté,  
De vous dame ne doptés nullament.*

Que mon cuer n'ait en vous resté.

*Comben que loyntemps aye esté,*

E que fermamant arresté  
Ne soyt toudis sans nulz departemant,

*Comben que loyntemps aye esté,  
De vous dame ne doptés nullament.*

066

*Conbienz qu'il soyt que ne vous voy souvent.  
Ma chiere dame a cuy du tout m'outrie.*

068

*En esperant que de vous amés soye  
Dame que j'aime plus qu'altre qui soit nee  
Vous ai m'amer entirement donee  
Car de vous vient ma souveraine joye.*

Mieux assenés estre je ne porvoie  
Por ce vous estes todís en ma pensée

*En esperant que de vous amés soye  
Dame que j'aime plus qu'altre qui soit nee*

Vo douz regart si m'a mis en la voie  
D'estre amoureux, si que sans desevee.  
De moy serés servie et honoree  
Tot mon vivant quoiqu'avenir m'en doie.

*En esperant que de vous amés soye  
Dame que j'aime plus qu'altre qui soit nee  
Vous ai m'amer entirement donee  
Car de vous vient ma souveraine joye.*

069

*Entre tes doulz flans plains de virginité,  
Et de excellence plus que l'on ne pourroit dire*

Virge pucelle portas l'umanité

*Entre tes doulz flans plains de virginité,*

Bien doit loër cascuns ta dignité

Quant Dieu en toi voleit heberge eslire

*Entre tes doulz flans plains de virginité,  
Et de excellence plus que l'on ne pourroit dire*

072

*Hors sui-je bien de trestoute ma joye,  
Quand je ne truis vers vous aucun confort*

Ce pour douchour pité ne me resjoye

*Hors sui-je bien de trestoute ma joye,*

Car j'ay dolour que toudis me gerroye

Dame, pour vous que m'avés presque mort

*Hors sui-je bien de trestoute ma joye,  
Quand je ne truis vers vous aucun confort*

074

*Il vient bien sans appeller  
Comment qu'il soit retrograde*

Quant il faut les aux peler

*Il vient bien sans appeller*

Et de son pesteu fouler

Au mortier de sa coquarde

*Il vient bien sans appeller  
Comment qu'il soit retrograde*

076

*Je prins conget d'amours souspirant  
Je prins conget d'esbatement, de jeux.  
Je prins conget de tous les amoureux,  
Je prins conget : Amour me va tirant.*

077

*Je suy, ma dame, en departir  
De vous, tres belle et douch amye.  
Adieu, adieu toute ma vie,  
Trestout' ma joye e mon plaisir.*

A vous je las tout sans falir

Ma cuer, m'arme e ma balie

*Je suy, ma dame, en departir  
De vous, tres belle et douch amye.*

Re retourner prendray desir

N'aiés a mal ma departie

Marsi per Dieu n'obliés mi

La ma grande paine et mon martir

*Je suy, ma dame, en departir  
De vous, tres belle et douch amye.  
Adieu, adieu toute ma vie,  
Trestout' ma joye e mon plaisir.*

<p><b>078</b></p> <p><i>Je suy tous jors a vo commandement Et je le doy por ce : faire le vueil Ma riche amor, ma dame, mon seul veuil Faites de moy a vo tres bien talent</i></p>	<p><b>083</b></p> <p><i>Par ton refus vif je defort ; Amis je finera ma vie</i></p>
<p><b>079</b></p> <p><i>La grant beauté de vous, ma souverayne, Ardant desir de fere vo pleyisir. Reste en mon cuer pour vous toujours servir Ou que voise; de ce soiés certayne.</i></p> <p>Ce premier jour de l'an a bone estrayne En vous servant seront tout mon desir <i>La grant beauté de vous, ma souverayne, Ardant desir de fere vo pleyisir.</i></p> <p>Beauté, douchour que sunt en vo demayne E que du tout amours vuelte obeir L'espour que j'ay pour ce don d'enrichir En ce feront ma vie estre certayne. <i>La grant beauté de vous, ma souverayne, Ardant desir de fere vo pleyisir. Reste en mon cuer pour vous toujours servir Ou que voise; de ce soiés certayne.</i></p>	<p><b>085</b></p> <p><i>Plus tôt vorroie la mort Que non voir vo chier lie. Si sui pleins de malent coler paine Vos voi si fuir a tort.</i></p>
<p><b>080</b></p> <p><i>Mal vi loyauté d'estre amoureux Qar nula joye pus prandre em pleyisir Pour chiosa qi m'y poyssse avenir Se par vous n'est, tré dous vis gratieus.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Mal vi loyauté d'estre amoureux Qar nula joye pus prandre em pleyisir</i></p> <p>Dous, plesant, belle a vars yeus A qi je suy jamès sans repentir Or me vogliés pour votre ami tenir, Car autremant ne seray plus joyeus. <i>Mal vi loyauté d'estre amoureux Qar nula joye pus prandre em pleyisir Pour chiosa qi m'y poyssse avenir Se par vous n'est, tré dous vis gratieus.</i></p>	<p><b>086</b></p> <p><i>Pour vous servir, belle, joyeusement, Tant que viveray toudis a vostre gré. Ay je mon cuer, mon corps abandonné; Commandés leur, il feront vo talent.</i></p> <p>Car je le voel acomplir lyement A mon pooir de bonne volenté. <i>Pour vous servir, belle, joyeusement, Tant que viveray toudis a vostre gré.</i></p> <p>Ossy vous jure, et por mes, loyalment, Ma douche amor, mon espour désirée, Qu'é tous jours mais vous feray loyalté, Et en sy me trouverés vraiment <i>Pour vous servir, belle, joyeusement, Tant que viveray toudis a vostre gré. Ay je mon cuer, mon corps abandonné; Commandés leur, il feront vo talent.</i></p>
<p><b>081</b></p> <p><i>Mon bel amy, mon confort et ma joye, Joyeusement je me voudray tenir En tel endroit que vous puisse veir Car loing de vous faire ne le pourroye</i></p> <p>Tout mi penser si ne font autre voye Fors que ver vous ou sont tut mi plaisir <i>Mon bel amy, mon confort et ma joye, Joyeusement je me voudray tenir</i></p> <p>Vo grant beauté veult que mon cuer s'otroye A vous amer et pas n'en vueilg faillir Mieux ne vouldroye a mon avis choisir Pour ce me tieng a vous ou que je soye. <i>Mon bel amy, mon confort et ma joye, Joyeusement je me voudray tenir En tel endroit que vous puisse veir Car loing de vous faire ne le pourroye</i></p>	<p><b>088</b></p> <p><i>Renouveler me feist en liesse Ly moys de may par son plasant authour. Mais che me fait demorer en tristour Que si long suy de ma dame et maitresse.</i></p> <p>Se peuse trouver voye ou adresse De brief veoir ma joie et ma douchour. <i>Renouveler me feist en liesse Ly moys de may par son plasant authour.</i></p> <p>Or pri Amors qu'en bon espoyr me lesse Vivre tous jours en pensant a la flour. Qui tres bien puet alegier ma dolour Par sa franchise et sa loyal promesse <i>Renouveler me feist en liesse Ly moys de may par son plasant authour. Mais che me fait demorer en tristour Que si long suy de ma dame et maitresse.</i></p>

<p><b>089 a.</b></p> <p><i>Robin, muse, muse, muse, Car tu y pues bien muser</i></p> <p>Or sofle en ta cornemuse <i>Robin, muse, muse, muse,</i></p> <p>Je te donray une muse, Se tu y savras sofler. <i>Robin, muse, muse, muse, Car tu y pues bien muser</i></p> <p><b>089 b.</b></p> <p><i>Je ne say fere fusee Mes je say fere si fourt</i></p> <p>Pour ce c'on m'apelle [...] <i>Je ne say fere fusee</i></p> <p>M'amor avés refusee. Robin, s'en avés le tort. <i>Je ne say fere fusee Mes je say fere si fourt</i></p>	<p><b>093</b></p> <p><i>Se vos me volés fayre outrage. Gardés vos ardit de moy.</i></p> <p><b>094</b></p> <p><i>Soiez liez et menez joie Amis, car Amours me proie D'alegier vostre dolour S'en lais convenir Amour.</i></p> <p>Ems cuers a qui je m'otrioie <i>Soiez liez et menez joie</i></p> <p>Car por a qui je vouldroie Tous jors vos bons, se pooie Acomplir sauve m'onnour Vous di je par grant douçour. <i>Soiez liez et menez joie Amis, car Amours me proie D'alegier vostre dolour S'en lais convenir Amour.</i></p>
<p><b>090</b></p> <p><i>Rose sans per, de toutes separee, Nulle ne se doit a vos comparer.</i></p> <p>Car vos estes sur toutes coronee. <i>Rose sans per, de toutes separee,</i></p> <p>Et de biauté la vraye flour paree Vos doi bien apeler <i>Rose sans per, de toutes separee, Nulle ne se doit a vos comparer.</i></p>	<p><b>095</b></p> <p><i>Tré doulz regard amoreuz en moi tret Tant de doucsour fet an mon cuer antrer Quant de mes oig je te puis ancontrer Tre tout mon sang me fuit et vers ty tret.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Tré doulz regard amoreuz en moi tret Tant de doucsour fet an mon cuer antrer</i></p> <p>Je te porte an mon cuer si pourtret Et tel plaisir as fait an mon cuer antrer Qu'autre panser ne le pouroyt outer Car jamais jour yl n'an sera retret. <i>Tré doulz regard amoreuz en moi tret Tant de doucsour fet an mon cuer antrer Quant de mes oig je te puis ancontrer Tre tout mon sang me fuit et vers ty tret.</i></p>
<p><b>091</b></p> <p><i>S'en moy est foi et droit cuer Garde jo l'onor de ma cherie.</i></p>	<p><b>097</b></p> <p><i>Puis que je sui d'Amours loial servant Et que say bien que je suy en sa grace Servir le veuil de cuer en toute place Sans repentir ne fallir tant ne quant.</i></p>
<p><b>092</b></p> <p><i>S'espoir n'estoit, que me done pooir, Certes longuemant ne pouroye sofrir La trez grant peyne que me fet doloir Si trez gravayne si amere a sentir.</i></p> <p>Qu'en mon laz cuer ja mes n'aroit pooir Fors que de plaindre, suspirer et gemir. <i>S'espoir n'estoit, que me done pooir, Certes longuemant ne pouroye sofrir</i></p> <p>Puis que nature i sout trez faus savoir Avec Fortune et dangier amenrir. Dolour m'esmoye sans nul bien voloir ; Et pour che ma vie convenroit finir. <i>S'espoir n'estoit, que me done pooir, Certes longuemant ne pouroye sofrir La trez grant peyne que me fet doloir Si trez gravayne si amere a sentir.</i></p>	<p>Et vraiment de voloir tres plaisant Estre vorai toustans, quoiqu'on me fasse <i>Puis que je sui d'Amours loial servant Et que say bien que je suy en sa grace</i></p> <p>A tous ses gres serai obeissant Ma volenté n'ey sera jamais lasse De trs fin cuer, de joyeuse face Le serviray mout volentiers chantant. <i>Puis que je sui d'Amours loial servant Et que say bien que je suy en sa grace Servir le veuil de cuer en toute place Sans repentir ne fallir tant ne quant.</i></p>

098

*Il ne sait pas que c'est joieuse vye  
Qui n'a de cuer lonc tans amours servi,  
N'il ne porroit tres bien estre aconpli  
De bien, d'onneur, de pris et courtoisye.*

Tout vrai amant sait que ne di folye,  
Ains vérité pourquo di sans nul sy  
*Il ne sait pas que c'est joieuse vye  
Qui n'a de cuer lonc tans amours servi,*

Car d'amours fuit toute descourtoisie  
Tout mal engien toute peinne et soucy  
Et y treut on plaisir qui sans obli  
Tres hautement me constraint que je die.  
*Il ne sait pas que c'est joieuse vye  
Qui n'a de cuer lonc tans amours servi,  
N'il ne porroit tres bien estre aconpli  
De bien, d'onneur, de pris et courtoisye.*

099

*Mon cuer m'en rit de tres fine plaisance  
Quant je sai bien que d'Amours sui servant  
Et que mon fait ne lui est desplaisant  
Aiant en lui toute vraie acointance.*

Dieu veullie qui les vrais amans avance,  
Que je puisse dire tout mon vivant.  
*Mon cuer m'en rit de tres fine plaisance  
Quant je sai bien que d'Amours sui servant*

Car vraiment cop de dart ou de lance  
Ne me porroit consumer tant ne quant  
En tant qu'Amours me veulle estre ardant  
Et que dire puisse sans desplaisance.  
*Mon cuer m'en rit de tres fine plaisance  
Quant je sai bien que d'Amours sui servant  
Et que mon fait ne lui est desplaisant  
Aiant en lui toute vraie acointance.*

100

*Se brief retour plein de tres grant plaisir  
Ne confortast mon cuer si doucement  
Con tousdis fait de mal alegement  
N'aroe pas selon que puis sentir.*

Car quant me voi loins de vous, resjoir,  
Ne me saroe, vous jure loiaument  
*Se brief retour plein de tres grant plaisir  
Ne confortast mon cuer si doucement*

Si pri a Dieu, qui sait tous maus garir  
Et qui tout tient en son commandement  
Que prestement vous puisse, gentement,  
Et de cuer gai veir car sans mentir.  
*Se brief retour plein de tres grant plaisir  
Ne confortast mon cuer si doucement  
Con tousdis fait de mal alegement  
N'aroe pas selon que puis sentir.*

101

*Tant est douce la morsure  
D'amours qui toustens me mort*

Onques ne sens amer sure.  
*Tant est douce la morsure*

Ne jamé seroit mort sure  
Sans amer me veisse mort  
*Tant est douce la morsure  
D'amours qui toustens me mort*

102

*Qui cuide amer sans loiauté avoir  
Peut povrement aus biens d'amours partir;  
Mieus ly seroit de celle amor partir  
Qui n'est amour ains est droit dessevoir.*

Et non aler après son mal voloir;  
Pourquoi j'ai dit par avant sans mentir;  
*Qui cuide amer sans loiauté avoir  
Peut povrement aus biens d'amours partir;*

Que tout amant tres loial main et soir  
En prent assés a son tres bon plaisir  
A son bon gré et celon son deisir  
Lequel toustans refferir peut parvoir.  
*Qui cuide amer sans loiauté avoir  
Peut povrement aus biens d'amours partir;  
Mieus ly seroit de celle amor partir  
Qui n'est amour ains est droit dessevoir.*

103

*Mon cuer s'en fuit de fortune en bon port  
Quant il s'en vait vers la seüre porte  
Dous lieu qu'a tous les bons est seür port.*

Dire bien et par un tres vrai rapport  
Et sans mentir vérité le raporte  
*Mon cuer s'en fuit de fortune en bon port  
Quant il s'en vait vers la seüre porte*

Par quoy peut on entrer en tout confort  
Sans trouver qui jamais le desconforte  
Pour quoy tous lyés dis et sans deconfort  
*Mon cuer s'en fuit de fortune en bon port  
Quant il s'en vait vers la seüre porte  
Dous lieu qu'a tous les bons est seür port.*

104

*Nul vrai amant ne pregne desconfort  
S'il ne voit tost son fait en concluison  
Com font cieus qui sont grant tans en prison  
Et sagement atendent bon confort*

Car tous les pas i sont par grant effort  
Edifiés dont je dis par raison

*Nul vrai amant ne pregne desconfort  
S'il ne voit tost son fait en concluison*

Ains veuille avoir son corage tres fort  
Sage et constant tout net sans traison  
Et fuie loins trestoute desraison

Car je puis dire, droitement sans discort.

*Nul vrai amant ne pregne desconfort  
S'il ne voit tost son fait en concluison  
Com font cieus qui sont grant tans en prison  
Et sagement atendent bon confort*

105

*Quant me souvient de vostre noble atrait  
Tres gente flour que sur toutes je pris  
Je me sens tout si grandement espris  
De vostre amour que sui a la mort trait*

Se par vous n'en soie bien tost retrait  
De celle ardur qui me tient trestout pris.

*Quant me souvient de vostre noble atrait  
Tres gente flour que sur toutes je pris*

Si vous suppli que vo vis qui me trait  
Chiere dame digne de tres grant pris  
Puisse veoir comme vostre humble pris

Car par ma fois com vous ay retrait

*Quant me souvient de vostre noble atrait  
Tres gente flour que sur toutes je pris  
Je me sens tout si grandement espris  
De vostre amour que sui a la mort trait*

106

*Puisque sans vous querons nostre plaisir  
En l'absence de vostre compagnie  
Nostre plaisance est trop fort amenrye  
Se ne venés pour nous tous resjoir.*

Car nous avons de vous tel souvenir  
Que ne peut estre en nous joie acomplie.

*Puisque sans vous querons nostre plaisir  
En l'absence de vostre compagnie*

Si desirons que tost veuillés venir  
Prendre desduit et mener douce vie  
Aveuque nous laissant tost Nicossie  
Car i nous faut sans vous no chans taisir

*Puisque sans vous querons nostre plaisir  
En l'absence de vostre compagnie  
Nostre plaisance est trop fort amenrye  
Se ne venés pour nous tous resjoir.*

107

*Puis qu'en vous est, jone, gente et polye,  
La garison de mon mal dolereus,  
Se vos pri que, de voloir gracieus,  
Me la donés sans y retarder mye.*

Car je sui las et plein de male vye,  
Dont sanés moi d'un seul atrait joieus,

*Puis qu'en vous est, jone, gente et polye,  
La garison de mon mal dolereus,*

Se je languis de ceste maladie  
C'est grant pitié, car de cuer amoureux  
Vous vueil servir, si ne serai nuiseus  
Fins qu'averay en mon las cuer la vie

*Puis qu'en vous est, jone, gente et polye,  
La garison de mon mal dolereus,  
Se vos pri que, de voloir gracieus,  
Me la donés sans y retarder mye.*

108

*Tout vrai solas feray en moi entrer  
Et tout plaisir en faisant chiere lye  
Tout desplaisir, toute merancolie  
Et tout mal veuil voray de moi chasser*

Tout plaisant tens prendrai ge sans cesser  
Et tout bon veuil me constraindra que dye

*Tout vrai solas feray en moi entrer  
Et tout plaisir en faisant chiere lye*

Tout mon las cuer ferai renoverer  
Et tout sera desfait le cuer alye  
De Fortune, qui m'est grant annemie

Quant tens sera, chantant de vis tres cler

*Tout vrai solas feray en moi entrer  
Et tout plaisir en faisant chiere lye  
Tout desplaisir, toute merancolie  
Et tout mal veuil voray de moi chasser*

109

*Pour un atrait gracieus  
Nuit et jour mon cuer tout art  
Et ne puit trover par art  
Riens qui me soit favoureux*

Certes, j'en sui dolereus  
Si voi que, se Dieu me gart

*Pour un atrait gracieus  
Nuit et jour mon cuer tout art*

Estre ne doit pas joieus  
Puis que celle qui tout m'art  
Moi par pitié ne regart  
Si en di com tres fort veus

*Pour un atrait gracieus  
Nuit et jour mon cuer tout art  
Et ne puit trover par art  
Riens qui me soit favoureux*

110

*Humain engien ne poroit deviser  
La grant biauté qu'en vous est et l'onour  
Gaie et gente garnie de doucour  
Que tousdis veuil parfaitement amer*

Vostre biau vis, que doi tres fort prisier  
Dire me fait de cuer et sans sejour  
*Humain engien ne poroit deviser  
La grant biauté qu'en vous est et l'onour*

Bien vous doit on sur toutes honorer  
Et de bon cuer metre pine et labour  
De vous servir loiaument nuit et jour  
Car voirement qui li veult bien penser.  
*Humain engien ne poroit deviser  
La grant biauté qu'en vous est et l'onour  
Gaie et gente garnie de doucour  
Que tousdis veuil parfaitement amer*

111

*Le mois de mai tres gracieus  
Et plain de trestout bon plaisir  
Est revenu pour resjoir  
Les cuers de tous les amoureux.*

Pourquoy soions trestous joieus  
Puisqu'il nous fait tous raverdir  
*Le mois de mai tres gracieus  
Et plain de trestout bon plaisir*

Menons bon tens, plaisir et jeux,  
Et pensons de nous esbaudir  
En cestui tans et reflorir,  
Chantant d'un chant bien savoureux.  
*Le mois de mai tres gracieus  
Et plain de trestout bon plaisir  
Est revenu pour resjoir  
Les cuers de tous les amoureux.*

112

*Douce biauté gentement assenée  
En cors plaisant, gracieus et joly,  
Tient si mon cuer de tous les biens rainpli  
Que j'ai m'amour a ly du tout donnée*

Si doucement qu'en toute ma pensée  
Je treus tousdis, vraiment sans detri.  
*Douce biauté gentement assenée  
En cors plaisant, gracieus et joly,*

Qui de fin cuer ai tout mon tans amée  
Et vueil amer tout mon vivant auci  
Tres loiaument et finnement sans sy;  
Car je puis bien dire sans demourée.  
*Douce biauté gentement assenée  
En cors plaisant, gracieus et joly,  
Tient si mon cuer de tous les biens rainpli  
Que j'ai m'amour a ly du tout donnée*

113

*Se de fin cuer vous veuil, bele, servir  
Nul ne m'en doit de rien fol appeller  
Car qui vous voit me peut de ce loer  
Et conforter, d'estre en vo dous servir*

Car on vous peut sur toutes bien tenir  
Belle et plaisant, pourquoi san plus parler  
*Se de fin cuer ous veuil, bele servir  
Nul ne m'en doit de rien fol appeller*

Ains me doit bien en ce vueil maintenir  
Et ensegnier de vous tres bien amer  
Loer, chierir honnourer et prisier,  
Puisque par tout puis dire sans mentir  
*Se de fin cuer ous veuil, bele servir  
Nul ne m'en doit de rien fol appeller  
Car qui vous voit me peut de ce loer  
Et conforter, d'estre en vo dous servir*

114

*Vo gent atrait me fait vostre servant,  
Tres douce flour dignement honnorée  
N'en autre nulle ai mise ma pensée  
Fors qu'en vous, dame de qui sui vrai amant*

Si vous suppli, dame que j'ame tant  
Puis qu'ainsi fors par droite destinée  
*Vo gent atrait me fait vostre servant,  
Tres douce flour dignement honnorée*

Que me tenés vostre, de veuil plaisant  
Car vraiment ma volenté donnée  
Ai en vos mains, gente, sans demourée  
De tres fin cuer, di en chantant :  
*Vo gent atrait me fait vostre servant,  
Tres douce flour dignement honnorée  
N'en autre nulle ai mise ma pensée  
Fors qu'en vous, dame de qui sui vrai amant*

115

*Bien soit venu le mois tres gracieus,  
Bien soit venu le mois plein de plaisir  
Bien soit venu le mois que je désir  
Bien soit venu le mois gent et joieus*

Bien soit venu le mois des amoureux  
Bien soit venu le mois qu'on doit chierir  
*Bien soit venu le mois tres gracieus,  
Bien soit venu le mois plein de plaisir*

Bien soit venu le mois mout savoureux  
Bien soit venu le mois, qui resjoir  
En sa saison nous fait et raverdir  
De mai, pour qui ne di pas comme huseus :  
*Bien soit venu le mois tres gracieus,  
Bien soit venu le mois plein de plaisir  
Bien soit venu le mois que je désir  
Bien soit venu le mois gent et joieus*

116

*Contre dolour alegresse et plaisir  
Contre dur plour, ris et joieuse vis,  
Contre mal jour, bon jour et chiere lye  
M'a fait Amour avoir com je desir.*

Dont l'en graci et ly veuil requerir  
Qu'aie de lui tousdis par courtoisie  
*Contre dolour alegresse et plaisir  
Contre dur plour, ris et joieuse vis,*

Car lonctans a que maint grant desplaisir  
Ai en mon cuer porté par une envie  
Qui me tenoit en dure maladie,  
Mais Dieu merci, ore di sans mentir  
*Contre dolour alegresse et plaisir  
Contre dur plour, ris et joieuse vis,  
Contre mal jour, bon jour et chiere lye  
M'a fait Amour avoir com je desir.*

117

*Plaisant regart et gent cors amoureux  
Tres dous atrait et maniere jolye  
Si mon cuer on pris en leur noble ballye  
Pour quoi m'estuet estre tousjours joieus*

Car nulle rien faire ne me peut mieus  
Puis que veoir puis, de chiere tres lye  
*Plaisant regart et gent cors amoureux  
Tres dous atrait et maniere jolye*

Qui tout mon cuer tiennent fort deliteus  
Quant me souvient de leur fasson polye  
Qui me constraint tous les jours que je die  
Joieusement et de cuer tres soingneus.  
*Plaisant regart et gent cors amoureux  
Tres dous atrait et maniere jolye  
Si mon cuer on pris en leur noble ballye  
Pour quoi m'estuet estre tousjours joieus*

118

*La dame ou mon cuer se retrait  
Tousdis servivrai sans retraire  
On ne poroit les biens retraire  
Tous qui sont en son dous retrait*

Se la mort qui durement trait  
Tost ne me veut de vie traire  
*La dame ou mon cuer se retrait  
Tousdis servivrai sans retraire*

Qui ne veut que soie detrait  
Par cieus qui ne font que detraire  
Lesquels ne se lassent de traire  
Contre moi qui di sans detrait  
*La dame ou mon cuer se retrait  
Tousdis servivrai sans retraire  
On ne poroit les biens retraire  
Tous qui sont en son dous retrait*

119

*Qui n'a le cuer rainpli de vraie joie  
Mallement peut gracieus chans trover  
Je le sai bien et si le peus prover  
Mout me desplaist, mais ainsi faut que soie*

Plusieurs en sont en ceste propre voie  
Lesquels dire porroient sans fausser  
*Qui n'a le cuer rainpli de vraie joie  
Mallement peut gracieus chans trover*

Autre ne sai, certes, que dire doie,  
Fors que Dieu tous tels cuers reconforter  
Veule, qui peut toute grace donner  
Car on peut bien dire si haut qu'on l'oie  
*Qui n'a le cuer rainpli de vraie joie  
Mallement peut gracieus chans trover  
Je le sai bien et si le peus prover  
Mout me desplaist, mais ainsi faut que soie*

120

*Je la remire, la belle,  
De bon voloir sans mentir,  
Mon cuer ne s'en peut partir  
Nuit et jour voirement d'elle.*

Qui tres bonne est et non felle  
Pourquoi m'estuet proferir  
*Je la remire, la belle,  
De bon voloir sans mentir,*

Car vraiment bien est celle  
Qui toustans me peut merir  
En la servant sans mentir  
Je dirai certes pour elle  
*Je la remire, la belle,  
De bon voloir sans mentir,  
Mon cuer ne s'en peut partir  
Nuit et jour voirement d'elle.*

121

*Qui se desconnoist fait son grant dommage  
On le voit tousdis, certes, avenir  
Mout sage est celui qui s'en sait partir  
De cestui pechié a son avantage.*

Puis que c'est un fait plein de tout otrage  
Pourquoy bien peut on dire sans mentir  
*Qui se desconnoist fait son grant dommage  
On le voit tousdis, certes, avenir*

Si ne puis veoir comment le corage  
D'aucun houme peut un tel fait norir  
Pour lequel peut bien dire sans fallir  
Tout houme discret vertueus et sage.  
*Qui se desconnoist fait son grant dommage  
On le voit tousdis, certes, avenir  
Mout sage est celui qui s'en sait partir  
De cestui pechié a son avantage.*

122

*Mon cuer s'en part de moi, car amour l'art  
Et si s'en vait vers la clere fontaine  
Pour sa grant soif adoussir qui lointaine  
N'est point de lui, de quoi trestout il art.*

Mout desireus de savoir tres bien l'art  
D'estre amoureux d'amour vraie et seraine  
*Mon cuer s'en part de moi, car amour l'art  
Et si s'en vait vers la clere fontaine*

Qui de dousseur, certes, en toute part  
Et de grace parfaite se treut pleine  
Pourquoi fuiant de tout mal et de peine  
Veulant avoir de bien tres bonne part.  
*Mon cuer s'en part de moi, car amour l'art  
Et si s'en vait vers la clere fontaine  
Pour sa grant soif adoussir qui lointaine  
N'est point de lui, de quoi trestout il art.*

123

*Il faut pour trouver un bon port  
Souvent de grans charges porter  
On peut le mout bien rapporter  
Sans blame pour un vray rapport*

Vérité on maint un bon port  
Le dit ou fait bon de porter  
*Il faut pour trouver un bon port  
Souvent de grans charges porter*

Pourquoi mout souvent je support  
Et veuil sagement supporter  
Ce que mal me vet apporter  
Car bien que c'est un dur aport,  
*Il faut pour trouver un bon port  
Souvent de grans charges porter  
On peut le mout bien rapporter  
Sans blame pour un vray rapport*

124

*De t'amour trestout m'enyvre  
Luisant estoile diaine*

Pour tres joieusement vyvre  
*De t'amour trestout m'enyvre*

Dieu veullie qu'onque delyvre  
N'en soie, car hors de paine  
*De t'amour trestout m'enyvre  
Luisant estoile diaine*

125

*Il n'aime pas celui qui triche  
De lui se doit-on bien garder*

Soit grant ou petit, povre ou riche  
*Il n'aime pas celui qui triche*

Ses fais ne doit on une miche  
Prisier, ains dire sans tarder  
*Il n'aime pas celui qui triche  
De lui se doit-on bien garder*

126

*Quant Dieu vora, de qui vient toute grace  
Mon povre cuer se pora resjoïr  
Et du grief mal tres netement garir  
Qui nuit et jour de tout plaisir me chasse*

Sa douce amour humblement je pourchasse  
Si di de vrai sans de ce point fallir  
*Quant Dieu vora, de qui vient toute grace  
Mon povre cuer se pora resjoïr*

Qui tout le jour mainte grant dolour passe  
Et pacera se Dieu par son plaisir  
Ne veut mon mal faire bien tost finir  
Pour quoi m'estuet proferir sans fallace  
*Quant Dieu vora, de qui vient toute grace  
Mon povre cuer se pora resjoïr  
Et du grief mal tres netement garir  
Qui nuit et jour de tout plaisir me chasse*

127

*Souventes fois asprement me sens poindre  
Par faus dangier, qui a pité ne s'amort  
Et vraiment se Espoir ne fust la mort  
Tout me ferait de ma vie desjoindre*

Qui nuit et jour me dit qu'a plaisir joindre  
Doie mon cuer, combien qu'a tres grant tort  
*Souventes fois asprement me sens poindre  
Par faus dangier, qui a pité ne s'amort*

Et qui semblant me fait qu'il me veuille oindre  
Pour prestement m'avoir tué et mort  
Mout nuit son fait et tres durement mort  
Pourquoi je di, sans contrevoir agoindre  
*Souventes fois asprement me sens poindre  
Par faus dangier, qui a pité ne s'amort  
Et vraiment se Espoir ne fust la mort  
Tout me ferait de ma vie desjoindre*

128

*Amour tient en sa baillie  
Mon cuer tout entierement  
C'est tout mon contentement  
De quoi je le renmercy.*

Toustans par sa courtoisie  
Sans aucun empaichement  
*Amour tient en sa baillie  
Mon cuer tout entierement*

Que servir veuil sans folie  
De cuer et d'entendement  
Tout mon vivant, doucement  
Chantant de volenté lye.  
*Amour tient en sa baillie  
Mon cuer tout entierement  
C'est tout mon contentement  
De quoi je le renmercy.*

129

*Mener chiere lye  
Doit qui le peut faire  
Car mout est contraire  
La merancole*

Et sans nulle envie  
En tout son affaire  
*Mener chiere lye  
Doit qui le peut faire*

Par tres grant maistrie  
On doit joie atraire  
Puis que sans retraire  
En toute partye,  
*Mener chiere lye  
Doit qui le peut faire  
Car mout est contraire  
La merancole*

130

*Se tout mon tens servir sans trecherie  
Loiale amour soigneusement je veuil  
On ne me doit oster de ce bon veuil  
Par qui mener je puis joieuse vie*

Et vraiment je ne fait point folye  
Je le sai bien et de rien ne m'en deuil  
*Se tout mon tens servir sans trecherie  
Loiale amour soigneusement je veuil*

Qui me gariste de toutes maladye  
Par son plaisant et gracieus accueil  
Qui liement trestout plaisir recueil  
Et say de vrai que de volenté lye.  
*Se tout mon tens servir sans trecherie  
Loiale amour soigneusement je veuil  
On ne me doit oster de ce bon veuil  
Par qui mener je puis joieuse vie*

131

*Conbien que tout houme est formé de cendre  
Il ne s'en peut bonnement contenter  
Quant il se voit de haut en bas descendre*

S'il est sage, celon que puis comprendre  
Car de mes chiefs bien l'ose raconter  
*Conbien que tout houme est formé de cendre  
Il ne s'en peut bonnement contenter*

Bien doit tousjours la droite voie aprendre  
Par toute onneur, de sallir et monter  
Puis que de vrai, sans qu'on le puist reprendre  
*Conbien que tout houme est formé de cendre  
Il ne s'en peut bonnement contenter  
Quant il se voit de haut en bas descendre*

132

*Perilleuse est l'amisté  
De l'oume qui n'a constance  
Et certes mout poi avance  
Cil qui s'en voit estrené*

L'oume constant estre amé  
Doi tres bien car sans doitance  
*Perilleuse est l'amisté  
De l'oume qui n'a constance*

On la doit par onnesté  
Plus fuir que cop de tan ce  
D'elle tout houme s'eslance  
Tres loins car en vérité  
*Perilleuse est l'amisté  
De l'oume qui n'a constance  
Et certes mout poi avance  
Cil qui s'en voit estrené*

133

*En tout tres amoureux mantieng  
Nuit et jour je me maintendray*

Coume celui qui la main tieng  
*En tout tres amoureux mantieng*

Pour quoy di et si le maintieng  
Puisqu'a ce soir et main tendray  
*En tout tres amoureux mantieng  
Nuit et jour je me maintendray*

134

*Se faus semblant vous fait joieuse chiere  
Il ne le fait que pour vous engingner  
Si vous veuilliés sagement gouverner  
Ad ce que son cruel fait voise ariere*

Soiés constants et si tenes maniere  
De vous garder puisque sans oblier  
*Se faus semblant vous fait joieuse chiere  
Il ne le fait que pour vous engingner*

Et pour vous vendre sa denrée chiere  
Qui poi profite et mout peu dommager  
Prenés y donc garde car sans fausser  
On le voit bien et la chose est mout clere  
*Se faus semblant vous fait joieuse chiere  
Il ne le fait que pour vous engingner  
Si vous veuilliés sagement gouverner  
Ad ce que son cruel fait voise ariere*

135

*Parle qui veut je veuil loiaument vivre  
Ce est tout mon cuer et mon parfait voloir  
En loiauté metrai tout mon savoir  
Tant que vivrai a qui du tout me livre*

Ja ne serai onques escrit au livre  
Des deloiaus pour quo a mon pover  
*Parle qui veut je veuil loiaument vivre  
Ce est tout mon cuer et mon parfait voloir*

Car vraiment elle est qui me delivre  
De tout ce qui me peut faire doloir  
Et qui me fait dire sans decevoir  
De loiauté trestout plain et tout ivre  
*Parle qui veut je veuil loiaument vivre  
Ce est tout mon cuer et mon parfait voloir  
En loiauté metrai tout mon savoir  
Tant que vivrai a qui du tout me livre*

136

*Je sui et serai servant  
De la plus belle du monde  
La plus nette et la plus monde  
De fin cuer tout mon vivant*

Trestout les tens mout loant  
Sa douceur qui fort abonde  
*Je sui et serai servant  
De la plus belle du monde*

Si say ien qu'en la servant  
Je serai couvert de l'onde  
D'ou trestout bien me redonde  
Et souvent irai chantant  
*Je sui et serai servant  
De la plus belle du monde  
La plus nette et la plus monde  
De fin cuer tout mon vivant*

137

*Amour me tient en sa douce prison  
Tres liement et soef enprisonné*

Coume son tres obeissant prison  
*Amour me tient en sa douce prison*

D'une veuil point partir que mout prise on  
Com ce je fusse en cele prison né.  
*Amour me tient en sa douce prison  
Tres liement et soef enprisonné*

138

*Ce jour de l'an que mainst doist estrenier  
Joieusement sa belle et douce amie  
Quant est de moy, je veul de ma partie  
Mon cuer, mon corps entirement donner*

A ma dame qui tant fait a loer  
Tout quant que j'ay plainement li otrie  
*Ce jour de l'an que mainst doist estrenier  
Joieusement sa belle et douce amie*

[...]

139

*Pour le default du noble dieu Bacchus  
Sont compaignons moult souvent vergoigneux  
Car Napeas qui gouverne amoureux  
Malgré sons suer faut venir a refus*

Prier convient le bel Ymenetüs  
Que l'amender veuil le de bien en mieulx  
*Pour le default du noble dieu Bacchus  
Sont compaignons moult souvent vergoigneux*

[...]

140

*Je suy celuy qui veul toudis servir  
Ma tres noble dame plaisant et gente  
A qui mon cuer et mon corps je presente  
Entirement a faire son plaisir*

Pour son amour et grace deservir  
Que prise plus que mille mars de rente  
*Je suy celuy qui veul toudis servir  
Ma tres noble dame plaisant et gente*

[...]

141

*Que vaut avoir qui ne vit liement  
Et qui ne prent en ce monde plaisance ?  
Richesse n'est pas que toute penitance  
Aux gens avers selonc mon jugement*

Car ilz ne font que penser seulement  
A augmenter et croystre son chevance.  
*Que vaut avoir qui ne vit liement  
Et qui ne prent en ce monde plaisance ?*

[...]

142

*Tant ay de plaisir et de desplaisance  
Qu'a brief parler je ne scay plus que dire  
Un jour suy lies et l'autre tout plain d'ire  
Mais non obstant je vis en esperance*

Car a amours ay fait obeissance  
A tout jours, mais je n'y veul contredire  
*Tant ay de plaisir et de desplaisance  
Qu'a brief parler je ne scay plus que dire*

[...]

143

*Amans amés secretement  
Se longuement voés amer*

Recepvés cest ensaignment  
*Amans amés secretement*

Car quiconques fait aultrement  
D'amour il fait le doux amer  
*Amans amés secretement  
Se longuement voés amer*

144

*Se cuer d'amant par soy humilier  
Peut deservir merchy quant a mespris  
Il m'est avis ue ma dame de pris  
Me debveroit de mes maux deslier.*

Enure ne fais fors me merencolier  
Mais nonporquant ne doy estre repris.  
*Se cuer d'amant par soy humilier  
Peut deservir merchy quant a mespris*

Car les plus grans voit on bien folier  
Aucune fois et tous les mieux apris  
Donc puisque n'ay esté que ung soupris  
Je puis trop qu'eulx dire sans devier  
*Se cuer d'amant par soy humilier  
Peut deservir merchy quant a mespris  
Il m'est avis ue ma dame de pris  
Me debveroit de mes maux deslier.*

145

*Belle, bonne, sage, plaisant, et gente  
A ce jour cy que l'an se renouvelle  
Vous fais le don d'un chanson nouvelle  
Dedans mon cuer qui a vous se presente*

De recevoir ce don ne soyés lente  
Je vous suppli ma douce damoysselle  
*Belle, bonne, sage, plaisant, et gente  
A ce jour cy que l'an se renouvelle*

Car tant vous aim qu'aillours n'ay mon entente  
Et sy say que vous estes seule celle  
Qui fame avés que chascun vous appelle  
Flour de beauté sur toutes excellentes  
*Belle, bonne, sage, plaisant, et gente  
A ce jour cy que l'an se renouvelle  
Vous fais le don d'un chanson nouvelle  
Dedans mon cuer qui a vous se presente*

146

*Pour la douleur, l'annoy, le grief martire  
Et le tourment que j'ay pour mon amy  
Suy celle quy n'ay bonjour de my  
Quant ne le voy quy ainsy me martire*

Joye me fuit, traistresse si me tire  
Flambe, art et bruit le cuer et corps de my  
*Pour la douleur, l'annoy, le grief martire  
Et le tourment que j'ay pour mon amy*

Car tant vous aim qu'aillours n'ay mon entente  
Et sy say que vous estes seule celle  
Qui fame avés que chascun vous appelle  
Flour de beauté sur toutes excellentes  
*Belle, bonne, sage, plaisant, et gente  
A ce jour cy que l'an se renouvelle  
Vous fais le don d'un chanson nouvelle  
Dedans mon cuer qui a vous se presente*

147

*Je ris, je chante, je m'esbas  
Je ne scay s'il m'est mal ou bien  
J'aime tout et si n'ayme rien  
Je suy en bon point, ne suy pas*

Il n'est homme qui ne fust las  
Du grant annuy que je soustien  
*Je ris, je chante, je m'esbas  
Je ne scay s'il m'est mal ou bien*

[...]

148

*A l'aventure va Gauvain,  
Va de par Dieu  
Puis qu'amer m'est le temps et lieu  
En est prochain.*

Perte ou gaigne sans penser vain  
J'ay mis au gieu  
*A l'aventure va Gauvain,  
Va de par Dieu*

On dist qu'amour fait cuer humain  
Saige et soubtieu  
S'ameray de cuer en tentreu  
Pres ou lointain  
*A l'aventure va Gauvain,  
Va de par Dieu  
Puis qu'amer m'est le temps et lieu  
En est prochain.*

**149 a.**

*Se par plour ou par dueil mener  
Peus se morir voir je moroye  
En moy si n'est solas ne joye  
Quant voy mon amy en aler.*

Tristes suy de tout mon penser  
Car de parfait cuer je l'amoye  
*Se par plour ou par dueil mener  
Peus se morir voir je moroye*

Cy ne me plet, tant m'est amer  
Deport trouver je ne saroye  
Et ne confort trop loing je queroye  
Amis que je la peusse trouver  
*Se par plour ou par dueil mener  
Peus se morir voir je moroye  
En moy si n'est solas ne joye  
Quant voy mon amy en aler.*

**149 b.**

*Se par plour ou par dueil mener  
Peus se mon dous amy rayvoir  
J'eroye, car tout pour voir  
Mon cuer ne fait que regretter*

En tout le monde n'a son per  
Mais je seroye en doux espoir.  
*Se par plour ou par dueil mener  
Peus se mon dous amy rayvoir*

Son noble atour doulx parler,  
Qui tant plaisant fait a veoir  
Que ja ne vodroye doloir  
Pour doulour que peusse endurer  
*Se par plour ou par dueil mener  
Peus se mon dous amy rayvoir  
J'eroye, car tout pour voir  
Mon cuer ne fait que regretter*

**150 a.**

*Mon seul voloir ma souverayne joye  
Tout le plaisir que j'ay de vous me vient  
Pour quoy mon cuer si tres joyeux se tient  
Qui'n dire une autre je ne vodroye.*

N'est-ce rayson ? si est ; ou que je soy  
Cuer doulx, de vous sans sejour luy souvient  
*Mon seul voloir ma souverayne joye  
Tout le plaisir que j'ay de vous me vient*

Dont vo beauté par valour si l'esjoye  
Vo doulz parler de confort le soustient  
Dont vous mercy non par comme apartient  
Mais humblement car mieulx je ne saroy.  
*Mon seul voloir ma souverayne joye  
Tout le plaisir que j'ay de vous me vient  
Pour quoy mon cuer si tres joyeux se tient  
Qui'n dire une autre je ne vodroye.*

**150 b.**

*Certes m'amour c'est ma vye et ma joye  
Que quant je say ton doulx cuer en plaisir  
Que je desir veir sans departir  
[...]*

N'en ce monde autre avoir je ne vodroye  
Fors seulement toy complaire et cherir.  
*Certes m'amour c'est ma vye et ma joye  
Que quant je say ton doulx cuer en plaisir*

Par ce parti mon cuer, m'amour t'otroye  
Sans le changier jamais ne retollir  
Tu es mon bien mon loyaul souvenir  
Pour ce te pry qu'aynssi de moy te voy.  
*Certes m'amour c'est ma vye et ma joye  
Que quant je say ton doulx cuer en plaisir  
Que je desir veir sans departir  
[...]*

151

*Se vous scaviés ma tres douce maistresse  
Comment pour vous je languis nuit et jour.  
Certes je croy que toute ma dolour  
Se finiroit et me venroit liesse.*

Il m'est avis que toute ma tristesse.  
Seroit tournée en joie et en baudour  
*Se vous scaviés ma tres douce maistresse  
Comment pour vous je languis nuit et jour.*

Car j'ay espoir, veü que ma jonesse  
En vous servant ans user nul fault tour  
Si com je pense, qu'aroye votre amour,  
Et par ainsy ce me seroit richesse  
*Se vous scaviés ma tres douce maistresse  
Comment pour vous je languis nuit et jour.  
Certes je croy que toute ma dolour  
Se finiroit et me venroit liesse.*

152

*Je vou pri que j'aye un baysier  
De vo belle bouche vermeille  
Saray joye non pareille  
De che biel jour de may primier*

[...]

153

*Qui ne veroit que vos deulx yeulx  
Et le maintieng que vous avez  
Si seroy que, madame, assés  
Pour joye avoir si m'aist dieux*

En esperance d'avoir mieulx  
Puisqu'a ce soir et main tendray  
*Qui ne veroit que vos deulx yeulx  
Et le maintieng que vous avez*

[...]

154

*Puisque je suy amoureux  
De vous, gracieuse, gente  
Ja n'est douleur que je sente  
Tant suy liement joyeux*

Si vodray estre songneux  
De vous servir a m'entente  
*Puisque je suy amoureux  
De vous, gracieuse, gente*

[...]

155

*Pour mesdisans ne pour leur fauxl parler  
Je ne layray que ne soye joyeuse  
J'ai bon espoir et seray songneuse  
De bien faire, se le feray crever*

Assés puellent et mentir et gengler  
Il ne me chaut, je ne seray heureuse:  
*Pour mesdisans ne pour leur fauxl parler  
Je ne layray que ne soye joyeuse*

[...]

156

*Va t'ent, souspir, je t'en supplie,  
Vers ma dame hastivement  
Et de par moy tres doucement  
Fay li savoir ma maladie;*

Di lui que je n'ay nulle envie  
D'aulture choisir certainement :  
*Va t'ent, souspir, je t'en supplie,  
Vers ma dame hastivement*

Je me souhaite une nutie  
Aveuc elle tan seulement  
Sy me donroit aligement  
De tous les maulx, je le t'affye:  
*Va t'ent, souspir, je t'en supplie,  
Vers ma dame hastivement  
Et de par moy tres doucement  
Fay li savoir ma maladie;*

157

*Mon cuer sen va d'umble voloir;  
Acompagnièt de doulx espoir;  
Revoir sa belle mestresse  
Je sens deja la grant liesse  
Se en laquelle yl s'en va manoir:*

Et m'a promis que bon devoir  
Fera a son leyaul pover  
Mais que l'onneur damme ne blesse :  
*Mon cuer sen va d'umble voloir;  
Acompagnièt de doulx espoir;  
Revoir sa belle mestresse,*

De quoy porra il myeux vouloir  
Je ne say au dire le voir  
C'est le plus bel de sa richesse,  
Et se Dangier luy fait rudesse,  
Amours l'en fera droit avoir.  
*Mon cuer sen va d'umble voloir;  
Acompagnièt de doulx espoir;  
Revoir sa belle mestresse  
Je sens deja la grant liesse  
Se en laquelle yl s'en va manoir:*

158

*Mourir me voy, il est pic de ma vie,  
Bien m'aperchoy qu'il n'y a nul retour  
Puisque trover je ne schay quelque tour  
Par lequel soit ma griefdoulours garie*

Il n'est besoin qu'a contrayre varie  
Que um puet veïr comment de jour en jour  
*Mourir me voy, il est pic de ma vie,  
Bien m'aperchoy qu'il n'y a nul retour*

Adieu, amans, adieu, dame et amye,  
Adieu, la plus excellente en amour,  
Adieu vous di, je n'ay plus de secours :  
Par ung jaloux qui m'a fait contrayre  
*Mourir me voy, il est pic de ma vie,  
Bien m'aperchoy qu'il n'y a nul retour  
Puisque trover je ne schay quelque tour  
Par lequel soit ma griefdoulours garie*

159

*De cuer joieux je veuil chanter  
Quant ma dame m'a detenu  
Son servant et si m'a volu  
Sus tous autres amis clamer*

Ne doy ge pas joye mener  
En disant, « je suis pourveu »  
*De cuer joieux je veuil chanter  
Quant ma dame m'a detenu*

Pourtant l'amerai sans amer  
Puisque m'est si bien avenu  
Que son tres bon plesir je seu  
Dont la voudrai dame nommer:  
*De cuer joieux je veuil chanter  
Quant ma dame m'a detenu  
Son servant et si m'a volu  
Sus tous autres amis clamer*

160

*Se je vous ay bien loyaulment amée,  
Plus c'onques maus vous ayme loyaulment  
Sachiés de vray qu'a vous entierement  
Sera de moy parfaite amour gardée.*

De ce soiés ferme et aseürée,  
Et ne dobtés qu'il en soit autremant.  
*Se je vous ay bien loyaulment amée,  
Plus c'onques maus vous ayme loyaulment*

Car la biauté dont vous estes parée,  
Le biau cler vis figuré proprement  
Et vos beaux yeux m'ont esprits telement  
Qu'en vérité autre riens de m'agrée  
*Se je vous ay bien loyaulment amée,  
Plus c'onques maus vous ayme loyaulment  
Sachiés de vray qu'a vous entierement  
Sera de moy parfaite amour gardée.*

161

*La plus jolie et la plus belle  
La plus gaye, la plus nouvelle,  
La mieulx garnye de doulcour  
C'est celle en qui de jour en jour  
Mon cuer en joye renouvelle.*

[...]

162

*Je suy defait se vous ne me refaites,  
Belle plaisant, gracieux au corps gent;  
Car ferus suy au cuer nouvellement  
Du dart d'amours tranchant come sayettes.*

[...]

163

*De yre, de dueyl et de tout anuy playne  
Languir m'estuet telle est ma destinée  
A cest Noel ytant suy fortunée  
Quant je me voy de mon amy lontayne*

Tres fort me duel quant je n'y sui prochayne  
Si me complayns aulonc de la journée  
*De yre, de dueyl et de tout anuy playne  
Languir m'estuet telle est ma destinée*

Lasse je sens adés croystre ma payne  
Que ne sera jamais jour destournée  
Tant qu'il sera la douce retournée  
Qu'en attendant me fayt fayllir l'alayne  
*De yre, de dueyl et de tout anuy playne  
Languir m'estuet telle est ma destinée  
A cest Noel ytant suy fortunée  
Quant je me voy de mon amy lontayne*

164

*Tout à coup m'ont tourné le dos  
Ceulx ou j'avoye ma fiance;  
A eulx ne quier plus d'acointance,  
Car trop tost nuiemt lors pourpos.*

En dernier dient lours gros mos  
Pour moy volloir porter nuisance  
*Tout à coup m'ont tourné le dos  
Ceulx ou j'avoye ma fiance;*

Croient ils acquerir bon los  
D'ansy fere sans defiance?  
Certes, puis qu'ils ont telle usance,  
Treytres sont votre dire vos:  
*Tout à coup m'ont tourné le dos  
Ceulx ou j'avoye ma fiance;  
A eulx ne quier plus d'acointance,  
Car trop tost nuiemt lors pourpos.*

165

*A temps vendra celle journée  
Que la belle ou gist ma pensée  
Mes crueulx maulx alegera,  
Et lors mon cuer dire pourra  
Qu'il a sa joye recouvrée.*

Souvente fois l'ay désirée,  
Car, si tost que l'aroy trouvée,  
Ma desplaisance cessera:

*A temps vendra celle journée  
Que la belle ou gist ma pensée  
Mes crueulx maulx alegera,*

Pour ce, tant que j'aroy durée,  
Voudray servir la belle née  
Si bien qu'elle aperchevra  
Le bon volloir que mon cuer a  
Pour fere ce qui lui agréé:

*A temps vendra celle journée  
Que la belle ou gist ma pensée  
Mes crueulx maulx alegera,  
Et lors mon cuer dire pourra  
Qu'il a sa joye recouvrée.*

166

*Ma seul amour et ma belle maistresse,  
Aiiés pité de la dure dolour  
Que j'endure de longtamps nuit et jour  
Pour vostre amour sans rencontrer liesse.*

J'ause mon temps et passe ma jonesse  
En atendant de merchi la douchour:

*Ma seul amour et ma belle maistresse,  
Aiiés pité de la dure dolour*

Si vous supply, amoureuse deesse,  
A ceste fois sans y fere sejour,  
Que me donés liement vostre amour  
Ou aultrement toute joye me blesse

*Ma seul amour et ma belle maistresse,  
Aiiés pité de la dure dolour  
Que j'endure de longtamps nuit et jour  
Pour vostre amour sans rencontrer liesse.*

167

*Pour une fois et pour toute ma vye  
Je vous choysi pour ma dame et maistresse;  
De vous servir loyaument fais promesse,  
Malgré tous ceux qui en avront envye.*

Vo doulx maintieng par regart mon cuer lie  
A vous amer pour maintenir liesse:

*Pour une fois et pour toute ma vye  
Je vous choysi pour ma dame et maistresse;*

Si vous suppli que de vostre partie  
Me retenés, si seray en l'adresse  
De recevoir de tous biens a largesse,  
Ou autrement joye est de moy partie:

*Pour une fois et pour toute ma vye  
Je vous choysi pour ma dame et maistresse;  
De vous servir loyaument fais promesse,  
Malgré tous ceux qui en avront envye.*

168

*Vaylle que vaylle, il faut s'aseürer  
Au moys de may pour avoir belle amye,  
Trop redoubter fayt amer sans partie  
Et en douleur cuer, corps et vie user.*

Je ne puis plus les paines endurer  
Que j'ai souffert, il faut que je les die:

*Vaylle que vaylle, il faut s'aseürer  
Au moys de may pour avoir belle amye,*

Je poroye trop doubter le refuser,  
Mais maintenant j'aperchois ma folie,  
Car qui pain quert pour soubtmier sa vie  
Ne doit pas avoir honde de demander:

*Vaylle que vaylle, il faut s'aseürer  
Au moys de may pour avoir belle amye,  
Trop redoubter fayt amer sans partie  
Et en douleur cuer, corps et vie user.*

169

*Amours n'ont cure de tristesse,  
Ce set on bien certainement,  
Car il n'est jeux d'esbatement  
Qu'en jone gens plain de liesse.*

Quant il l'ont, leur dame et maistresse  
Vivre leur fait joyeusement,

*Amours n'ont cure de tristesse,  
Ce set on bien certainement,*

Et tous jours user leur jonesse  
A bien amer secretement,

Si aront amoureusement

Des biens d'amours a grant largesse.

*Amours n'ont cure de tristesse,  
Ce set on bien certainement,  
Car il n'est jeux d'esbatement  
Qu'en jone gens plain de liesse.*

170

*Je ne vis pas, je ne fais que languir,  
Ma belle amour, ma dame et ma maistresse  
Tous mes soulas sont tournés en tristesse,  
Puis qu'ainsi est que vous ne puis veür;*

Le mal d'amer que me fiates sentir  
Mon povre cuer navre souvent et blesse

*Je ne vis pas, je ne fais que languir,  
Ma belle amour, ma dame et ma maistresse*

[...]

171

*Je demande ma bienvenue,  
« il a longtemps que ne vous vi;  
Dites, sui je plus vostre ami,  
Avés bien vostre foy tenue?*

La meilleur desoubs la nue  
Estes se l'avés fait ainsi':

*Je demande ma bienvenue,  
« Il a longtemps que ne vous vi;*

Je vous ai moult longtemps perdues,  
Dont j'ay esté en grant soussi,  
Mais de tous mes maux sui gari  
Puis qu'en bon point je vous ay veue ».

*Je demande ma bienvenue,  
« il a longtemps que ne vous vi;  
Dites, sui je plus vostre ami,  
Avés bien vostre foy tenue?*

172

*Ma douce amour et ma mestresse,  
Biaulté, bonté, tres anoreuse,*

Qui estes de bonté l'adresse

*Ma douce amour et ma mestresse,*

Restés, mon cuer, hors de tristresse  
Et me donnés joye amoureuse,

*Ma douce amour et ma mestresse,  
Biaulté, bonté, tres anoreuse.*

173

*Las, que me demanderoye  
Se d'amours me complaindoye  
Et disoie ma dolour,  
Ne se trop joye ou baudour,  
Voiant ch'a mi je me noye;*

A ceulx qui passent leur voye  
Il ne rechaut s'il m'annoye  
Ne se je vi ch'en langour:

*Las, que me demanderoye  
Se d'amours me complaindoye  
Et disoie ma dolour;*

Et aussi se m'eslechoie  
De ma dame simple et coye  
Mesdisant par leur folour  
Diroient que vers m'amour  
De faulx cours juer voldroye

*Las, que me demanderoye  
Se d'amours me complaindoye  
Et disoie ma dolour,  
Ne se trop joye ou baudour,  
Voiant ch'a mi je me noye.*

174

*Se liesse est de ma partie,  
Qui es se qui en veult parler?  
Ne vous en chaille deviser,  
Car tous jours feray chiere lie.*

Les mesdisans par leur envie  
Ne me feront ja deporter:

*Se liesse est de ma partie,  
Qui es se qui en veult parler?*

En toute honneur sans vilonie  
Peut bien dame joye mener,  
S'on y veult aulcun mal penser,  
Pourtant ne le feray je mye:

*Se liesse est de ma partie,  
Qui es se qui en veult parler?  
Ne vous en chaille deviser,  
Car tous jours feray chiere lie.*

175

*Laussiés moy coy, je vous en pryé,  
Et ne me parlés de chanter;  
J'ay mieux cause de lamenter,  
Que voulés vous que je vous dye?*

Fortune me fait par envye  
Souvent maint grief mal endurer:

*Laussiés moy coy, je vous en pryé,  
Et ne me parlés de chanter;*

Et de cela ne doubtés mye,  
Aimsy me fault le temps passer,  
Je n'ay confort, fors de plourer,  
Attendant la fym de ma vie:

*Laussiés moy coy, je vous en pryé,  
Et ne me parlés de chanter;  
J'ay mieux cause de lamenter,  
Que voulés vous que je vous dye?*

176

*Les mesdisans ont fait raport,  
Aux envieux, ne scay coment,  
Qu'il scevent tout certainement  
Que ma dame era mon confort;*

Pour moy deservir amer mort  
Et prendre fin aucunement

*Les mesdisans ont fait raport,  
Aux envieux, ne scay coment,*

Onques de ma dame confort  
Je n'eus pour vivre liement  
Senon de la vëoir souvent,  
Si m'est a trop grant desconfort

*Les mesdisans ont fait raport,  
Aux envieux, ne scay coment,  
Qu'il scevent tout certainement  
Que ma dame era mon confort.*

177

*De tristesse, de dueil, de desplaysance,  
De grant annoy, de desconfort aussy  
Me convient brief finer en grant soussy,  
Puis qu'ensy est que se part ma plaisirance,*

Mort, je te pry que de ta fiere lance  
Sans plus tarder parthés mon cuer par my:  
*De tristesse, de dueil, de desplaysance,  
De grant annoy, de desconfort aussy*

Ge ne le fais, en grant desesperanche  
Je m'ociray, puis que je pers celuy  
Qui mon cuer an autre jamais que luy,  
Ne pouray voir dont j'aye souffisance:  
*De tristesse, de dueil, de desplaysance,  
De grant annoy, de desconfort aussy  
Me convient brief finer en grant soussy,  
Puis qu'ensy est que se part ma plaisirance.*

178

*Ma volenté ne changera  
Pour riens qu'il m'en puist advenir;  
Toudi vous voel amer, servir,  
Et en aviegne que pora.*

J'ai espoir que bien me vendra  
M'amour, ma joye, mon desir:  
*Ma volenté ne changera  
Pour riens qu'il m'en puist advenir;*

Mon cuer a vous sy se donra  
Un jour sans james retolir,  
En ce point voelt vivre et morir,  
Parle qui parler en vora:  
*Ma volenté ne changera  
Pour riens qu'il m'en puist advenir;  
Toudi vous voel amer, servir,  
Et en aviegne que pora.*

179

*Quant de la belle me parti,  
Tristesse vint de ma partie,  
J'ay esté de sa departie,  
Nuit et jour de joye party.*

Onques amans en tel parti  
Ne fu pour sa dame en partie  
*Quant de la belle me parti,  
Tristesse vint de ma partie,*

Briefment retourneray, parti,  
Flour de biaulté qui n'as partie,  
Car leésse est de moy partie,  
Dont j'ay le cuer presque parti:  
*Quant de la belle me parti,  
Tristesse vint de ma partie,  
J'ay esté de sa departie,  
Nuit et jour de joye party.*

180

*Si me fault faire departie  
De vous, ma tres douce maistresse,  
Et eslongier vostre jonesse,  
J'ayme mieulx la mort que la vie.*

Car jamais heure ne demys  
Je ne pouray avoir liesse  
*Si me fault faire departie  
De vous, ma tres douce maistresse,*

Mais au mains ne m'oublés mie  
Et pensés au mal qui me blesse,  
Et si crois que mon cuer vous lesse  
Comme a ma dame et vraye amie:  
*Si me fault faire departie  
De vous, ma tres douce maistresse,  
Et eslongier vostre jonesse,  
J'ayme mieulx la mort que la vie.*

181

*Savés pour quoy suy sy gay,  
Sans esmay,  
Sans dolour et sans tristesse?  
Ce a fait ma dame et maistresse  
Qui liesse  
M'a donné ce jour de may.*

Pour ce, tant que je vivray,  
Syen seray,  
De cuer lui en fais promesse:  
*Savés pour quoy suy sy gay,  
Sans esmay,  
Sans dolour et sans tristesse?*

Loyaument servie l'ay  
Et feray  
La belle plaisant jounesse;  
Par sa douçour et noblesse  
Et largesse  
M'est venu le bien que j'ay:  
*Savés pour quoy suy sy gay,  
Sans esmay,  
Sans dolour et sans tristesse?  
Ce a fait ma dame et maistresse  
Qui liesse  
M'a donné ce jour de may.*

182

*Il est temps que je me retraye  
Au païs dont je suis venus,  
En court n'ay pas mon temps perdu,  
Ja enpetre mauvais braye;*

Pour nient rien je demanderaye,  
Aultre grace n'arays de nus:

*Il est temps que je me retraye  
Au païs dont je suis venus,*

Je n'ai or, argent ne monnoye,  
De biens, d'avoir je suis tout nus,  
Je puis bien dire a tous venus

Je ne suis plus tel que souloye:

*Il est temps que je me retraye  
Au païs dont je suis venus,  
En court n'ay pas mon temps perdu,  
Ja enpetre mauvais braye.*

183

*Je voel servir plus c'onques mais  
Amors et sa haulte puissance  
Au gré de ma dame plaissance,  
Qui ne m'en laisse onques en paix;*

Et quant je voy que c'est ses hais  
Pour acomplir la bienveulance,

*Je voel servir plus c'onques mais  
Amors et sa haulte puissance*

Ainsi pouray de mes souhaits  
Joïr; c'est joie et souffissance  
Dont Amours ses servants avance  
Comme ses subgis bons et vrais:

*Je voel servir plus c'onques mais  
Amors et sa haulte puissance  
Au gré de ma dame plaissance,  
Qui ne m'en laisse onques en paix.*

184

*Dona gentile, bella come l'oro  
Che sopra le altre portate corona  
Come per l'universo si razona,  
Datime secorso stella, che moro.*

Che più non stago in questo purgatorio  
Tranquillato en ver di me fortuna

*Dona gentile, bella come l'oro  
Che sopra le altre portate corona.*

Lasso ja sono di tale martoro,  
Che vivere non posso salvo en una.  
Qui mi trovo com voy, clara luna,  
Per sempre servire quella c' adoro,

*Dona gentile, bella come l'oro  
Che sopra le altre portate corona  
Come per l'universo si razona,  
Datime secorso stella, che moro.*

185

*Entre vous, gentils amoureux,  
Ce jour de l'an soyés songneus  
De bien servir chascum s'amie  
Et de fuir merancolie,  
Se vous volés estre joieux.*

Ne soïés de riens curieux

Que de faire gales et jeux

Et de mener tres bone vie.

*Entre vous, gentils amoureux,  
Ce jour de l'an soyés songneus  
De bien servir chascum s'amie*

Et ne vous chaut des envieus,

Qui sont felons et despiteus.

Chantés, dansés, quoi que nul die;

Et qui ne peut chanter, se rie;

Je ne vous ay consilier mieulx.

*Entre vous, gentils amoureux,  
Ce jour de l'an soyés songneus  
De bien servir chascum s'amie  
Et de fuir merancolie,  
Se vous volés estre joieux.*

186

*Adieu ces bons vins de Lannoys,  
Adieu dames, adieu borgois,  
Adieu celle que tant amoye,  
Adieu toute playssante joye,  
Adieu tous compaignons galois.*

Je m'en vois tout arquant des nois,

Car je ne truis feve ne pois,

Dont bien souvent au cuer m'ennoye

*Adieu ces bons vins de Lannoys,  
Adieu dames, adieu borgois,  
Adieu celle que tant amoye.*

De moy serés par plusiers fois

Regrets par dedans les bois,

Ou il n'y a sentier ne voye;

Puis ne scaray que faire doye

Se je ne crie a haute vois:

*Adieu ces bons vins de Lannoys,  
Adieu dames, adieu borgois,  
Adieu celle que tant amoye,  
Adieu toute playssante joye,  
Adieu tous compaignons galois.*

187

*Je requier a tous amoureux  
Qui jugent par leur courtoisie:  
Ceux qui n'osent dire «Amye»,  
Sont en amours bien heureux?*

A ce jour de l'an gracieux  
Me treuve de celle partye.

*Je requier a tous amoureux  
Qui jugent par leur courtoisie:*

Mais vray Espoir, qui est songneux  
De moy garir ma maladie,  
Me dist que je ne me soussye,  
Que l'an a venir avray mieux.

*Je requier a tous amoureux  
Qui jugent par leur courtoisie:  
Ceux qui n'osent dire «Amye»,  
Sont en amours bien heureux?*

188

*Pouray je avoir vostre mercy?  
Ma belle dame, je vous pry  
Ce jour de l'annee presente.  
Vous semble il que soye en la sente?  
Par vostre doulchour pensés y.*

Et supposé qu'il soit ainsy  
Que cuer, corps et tous bien aussy  
A l'estrinne je vous presente,

*Pouray je avoir vostre mercy?  
Ma belle dame, je vous pry  
Ce jour de l'annee presente.*

Loyalment je vous ay servy  
A mon pouvoir jusques a cy,  
Au mains que bon loyer en sente;  
Ainchois que de vous je m'absente,  
Dattes moy de non ou de sy,

*Pouray je avoir vostre mercy?  
Ma belle dame, je vous pry  
Ce jour de l'annee presente.  
Vous semble il que soye en la sente?  
Par vostre doulchour pensés y.*

189

*Navré je sui d'un dart penetratif  
Qui m'a percié le cuer de part en part;  
C'est ma dame qui par son doux regart  
Aimable me l'a point jusques au vif.*

Tout souellement, se confort n'est hastif,  
En verité joye de moy depart.

*Navré je sui d'un dart penetratif  
Qui m'a percié le cuer de part en part;*

Las, que feray? Se Dangier m'est actif,  
J'auray Refus contre moy, main et tart.  
Ne scay qui puist la pointure du dart  
En moy garir senon le vray motif.

*Navré je sui d'un dart penetratif  
Qui m'a percié le cuer de part en part;  
C'est ma dame qui par son doux regart  
Aimable me l'a point jusques au vif.*

190

*Helas, et quant vous veray?  
Car bien scay que murray,  
Se briefment je ne vous voy.  
N'onques cuer n'eut tant d'anoy,  
Dont je croy, par ma foy, qu'en grief dolour*

*fineray.*

[...]

191

*Je ne suy plus tel que souloye;  
J'ay perdu tout soulas et joye,  
Devenus suy viel et usé,  
Et m'ont les dames refusé,  
Car plus servir ne les porroye.*

Jonnesse me fault et monnoye,  
Desquels tres enblé je m'aydoye,  
Et pour ce tout par supposé.

*Je ne suy plus tel que souloye;  
J'ay perdu tout soulas et joye,  
Devenus suy viel et usé*

Helas, se revenir scavoye  
En l'estat que premier estoye,  
Je faroye fort du rusé;  
Et se j'en estoye accusé,  
Savés vous que responderoye?

*Je ne suy plus tel que souloye;  
J'ay perdu tout soulas et joye,  
Devenus suy viel et usé,  
Et m'ont les dames refusé,  
Car plus servir ne les porroye.*

192

*Resvelons nous, resvelons, amoureux:  
Alons au bois tantost cueillir le may,  
Et chanterons chascun un virelay  
Pour sa dame, s'en serons plus joieux.*

[...]

193

*Belle, veulliés moy retenir  
Vostre servant, car sans faillir  
Vous estes ma seule maistresse;  
A vous servir mon cuer s'adresse,  
S'il est de vostre bon playsir.*

Ce jour de l'an vous veul offrir  
Mon cuer que vous povés garir  
De toute douleur et tristesse.

*Belle, veulliés moy retenir  
Vostre servant, car sans faillir  
Vous estes ma seule maistresse;*

Vous me povés faire languir  
Et si me povés resjouir  
Et faire plain de grant liesse.  
C'est ce pourquoy mon cuer ne cesse  
De vous prier et requerir:

*Belle, veulliés moy retenir  
Vostre servant, car sans faillir  
Vous estes ma seule maistresse;  
A vous servir mon cuer s'adresse,  
S'il est de vostre bon playsir.*

194

*Ce moys de may soyons lies et joyeux  
Et de nos cuers oston merancoleye;  
Chantons, dansons et menons chiere lye,  
Pour despiter ces felons envieux.*

Plus c'onques mais chascuns soit curieux  
De bien servir sa maistresse jolye:

*Ce moys de may soyons lies et joyeux  
Et de nos cuers oston merancoleye;*

Car la saison semont tous amoureux  
A ce faire, pourtant n'y fallons mye.  
Carissimi! Dufaÿ vous en pryé  
Et Perinet dira de mieux en mieux:

*Ce moys de may soyons lies et joyeux  
Et de nos cuers oston merancoleye;  
Chantons, dansons et menons chiere lye,  
Pour despiter ces felons envieux.*

195

*Belle plaissant et gracieuse,  
Gente de corps et amoureuse,  
Pur vrais amans prendre liesse,  
Je vous requirer par vostre humblesse  
Que vous soyés vers moi piteuse.*

Ne souffrés point que langoureuse  
Soit ma vye ne doloieuse  
En vous servant, douche mestresse,

*Belle plaissant et gracieuse,  
Gente de corps et amoureuse,  
Pur vrais amans prendre liesse,*

[...]

196

*Pour ce que veoir je ne puis  
Vostre doux gracieux maintien,  
Il m'est advis que n'ay nul bien,  
Ains me sens de leesse vuiz.*

Tout seul sans nul confort me truis  
Du monde, tout si ne m'est rien,  
*Pour ce que veoir je ne puis  
Vostre doux gracieux maintien,*

Se vers doux Espoir ne m'enfuis  
Les crueux maux que je soustien  
M'ociront brieffment, et si tien  
Qu'en desir suy plus mors que vis.  
*Pour ce que veoir je ne puis  
Vostre doux gracieux maintien,  
Il m'est advis que n'ay nul bien,  
Ains me sens de leesse vuiz.*

197

*J'atendray tant qu'il vous playra  
A vous declarer ma pensee,  
Ma tres chiere dame honouree,  
Je ne say s'il m'en desplayra.*

Mais toutes fois, pour complaire a  
Vostre personne desiree,  
*J'atendray tant qu'il vous playra  
A vous declarer ma pensee,*

Car j'ay espour, quant avendra  
Qu'a ce vous serés acordee,  
Que ma dolour sera cesee,  
Je le vous ay dit long temps a.  
*J'atendray tant qu'il vous playra  
A vous declarer ma pensee,  
Ma tres chiere dame honouree,  
Je ne say s'il m'en desplayra.*

198

*Ma belle dame souverainne,  
Faites cesser ma grief dolour  
Que j'endure pour vostre amour  
Nuit et jour, dont j'ay tres grant painne.*

Ou autrement, soiés certainne,  
Je finneray dedens brief jour.  
*Ma belle dame souverainne,  
Faites cesser ma grief dolour*

Il n'i a jour en la sepmaine  
Que je ne soye en grant tristour;  
Se me veulliés par vo doulcour  
Secourir, de volenté plaine.  
*Ma belle dame souverainne,  
Faites cesser ma grief dolour  
Que j'endure pour vostre amour  
Nuit et jour, dont j'ay tres grant painne.*

<p><b>199</b></p> <p><i>Helas, ma dame, par amours Ayés moy pour recomandé, Qui soy seulet et esgaré, Hors du país en plains et plours.</i></p> <p>[...]</p>	<p><b>203</b></p> <p><i>He compaignons, resvelons nous Et ne soions plus en soussy : Tantost vendra le temps joly Que nous aurons du bien trestous.</i></p> <p>Laissons dire ces fauls jalous Ce qu'ils veulent, je vous en pry. <i>He compaignons, resvelons nous Et ne soions plus en soussy :</i></p> <p>Quant est de moy, je boy a vous, Huchon, Ernoul, Humblot, Henry Jehan, Francois, Hugues Thierry. Et Godefrin dira a tous : <i>He compaignons, resvelons nous Et ne soions plus en soussy : Tantost vendra le temps joly Que nous aurons du bien trestous.</i></p>
<p><b>200</b></p> <p><i>Belle, que vous ay je mesfait, Que de moy vous fuyés si fort Et que metés tout vostre effort A voloir desdire a mon fait?</i></p> <p>[...]</p>	<p><b>204</b></p> <p><i>Je donne a tous les amoureux Pour estrines une soussye Qui cest an aiment sans partie, A garir leur cuers doloureux.</i></p> <p>Pis ont qu'a ploutre laboureur Ne charatier qui se desvie: <i>Je donne a tous les amoureux Pour estrines une soussye</i></p> <p>Des liens de dangier plantereux, De tristesse et de jalousye, Seront gari, je ne doubt mye, C'est bien raison, ainsi m'aist dieux. <i>Je donne a tous les amoureux Pour estrines une soussye Qui cest an aiment sans partie, A garir leur cuers doloureux.</i></p>
<p><b>201</b></p> <p><i>Belle, vueillies vostre mercy donner A moy qui suy vostre leal servant Car de mon cuer et quant que j'oy vayllant, Sur toutes je vous en vueil ahirter.</i></p> <p>Je ne me vuel a nulle presenter, Ains vuel du tout faire vostre commant. <i>Belle, vueillies vostre mercy donner A moy qui suy vostre leal servant</i></p> <p>Certes ne puis, belle, pour vous durer, Morir me font enuieux mesdisant. Je n'ose a vous, se non par doux semblant, Belle, mon mal ne dire ne monstrier. <i>Belle, vueillies vostre mercy donner A moy qui suy vostre leal servant Car de mon cuer et quant que j'oy vayllant, Sur toutes je vous en vueil ahirter.</i></p>	<p><b>205</b></p> <p><i>Se madame je puis veir Le premier jour de ceste annee, D'un bon jour sera estrie, Por vraye amour entretenir.</i></p> <p>Cuer, corps et biens luy vueil offrir Sans quelque vilaine pensee <i>Se madame je puis veir Le premier jour de ceste annee,</i></p> <p>Et se ie ne la puis choisir, Qu'elle soit trop fort enseree. Je la ray bien pour escusee, Mais g'y pourray bien pourveir <i>Se madame je puis veir Le premier jour de ceste annee, D'un bon jour sera estrie, Por vraye amour entretenir.</i></p>
<p><b>202</b></p> <p><i>Pour l'amour de ma douce amye Ce rondelet voudray chanter. Et de bon cuer luy presenter Affin qu'elle en soit plus jolye</i></p> <p>Car je l'ai sur toutes choysie A mon plaisir sans mal penser. <i>Pour l'amour de ma douce amye Ce rondelet voudray chanter.</i></p> <p>Elle est belle, plaisant et lye, Saige en maintieng et en parler: Je la veul servir et amer A mon pover toute ma vie <i>Pour l'amour de ma douce amye Ce rondelet voudray chanter. Et de bon cuer luy presenter Affin qu'elle en soit plus jolye</i></p>	

206

*Mon cuer me fait tous dis penser  
A vous, belle, bonne, sans per,  
Rose odourans, comme la graine  
Jone, gente, blanche que laine,  
Amoureuse, sage en parler.*

Aultre de vous ne puis amer  
Ne requerir ny honnourer  
Dame de toute beaulte plainne

*Mon cuer me fait tous dis penser  
A vous, belle, bonne, sans per,  
Rose odourans, comme la graine*

Resjoys sui et vueil chanter,  
Et en mon cuer n'a point d'amer.  
Ayms ay toute joye mondayne;  
Sans avoir tristesse ne plainne  
Quant veoir puis vo beau vis cler.

*Mon cuer me fait tous dis penser  
A vous, belle, bonne, sans per,  
Rose odourans, comme la graine  
Jone, gente, blanche que laine,  
Amoureuse, sage en parler.*

207

*Vo regard et douce maniere  
Me tiennent en si dur party,  
Que brief de dueil seray party,  
Se vous n'exaulcez ma priere.*

Mieux valu gesir en biere,  
Quant premierement ie choisy,

*Vo regard et douce maniere  
Me tiennent en si dur party,*

Car plus voy vostre belle chiere  
Dont nature vous a party,  
Tant plus suis dolent et marry,  
Quant du tout m'avez mis arriere

*Vo regard et douce maniere  
Me tiennent en si dur party,  
Que brief de dueil seray party,  
Se vous n'exaulcez ma priere.*

208

*Je prens congie de vous, amours,  
Et vous mercy de vos honnours  
Que presenter m'avez volu  
Par tant de fois, que suis tenu  
De vous remerchier tous iours.*

Ou que soye, cy et allieurs,  
Comandes moy vos grans doulcours,  
La vous vorres, seray venu.

*Je prens congie de vous, amours,  
Et vous mercy de vos honnours  
Que presenter m'avez volu*

Adieu vous dy, plus n'ay de cours  
Pour dieu, si me soies secours  
A mon besoing quant vous playra  
[...]

Come a qui il ment lo rebours.  
*Je prens congie de vous, amours,  
Et vous mercy de vos honnours  
Que presenter m'avez volu  
Par tant de fois, que suis tenu  
De vous remerchier tous iours.*

209

*Estrines moy, je vous estrineray,  
Ma seule amour, du cuer que j'ay  
Pour vous donner ce jour de l'an nouvel;  
Prenes en gre!  
Si fay je, amis tres bel,  
Aussy le mien a tous vous donnay*

Tres grant mercy, pourtant vous serviray,  
Ains de partir or bien dont sans delay  
A ce bonjour de joye et de revel

*Estrines moy, je vous estrineray,  
Ma seule amour, du cuer que j'ay  
Pour vous donner ce jour de l'an nouvel;*

E allegiez mes maulx, ou je murray  
Par desespoir, et quant, las, je ne scais.  
Je suis feru ja mieulx que d'un coutel  
De vos doulx yeulx.

Est vous fait donques tel  
En verite? Si vous conforteray.

*Estrines moy, je vous estrineray,  
Ma seule amour, du cuer que j'ay  
Pour vous donner ce jour de l'an nouvel;  
Prenes en gre!  
Si fay je, amis tres bel,  
Aussy le mien a tous vous donnay*

210

*Bonjour, bon mois, bon an et bonne estraine,  
Vous doinst celuy qui tout tient en demaine,  
Richesse, honnour, sainte, joye sans fin,  
Bonne fame, belle dame, bon vin,  
Pour maintenir la creature saine.*

[...]

211

*Or pleust a dieu qu'a son plaisir,  
Tant que vivray, puisse servir  
Ma tres gente dame et maistresse  
Mon bien m'amour et ma richesse,  
Par qui ie puis vivre et mourir.*

Porroyt il jamais advenir,  
Qu'elle se voubsist consentir  
De mettre mez plains en liesse!

*Or pleust a dieu qu'a son plaisir,  
Tant que vivray, puisse servir  
Ma tres gente dame et maistresse*

Hellas, se la puisse veir  
Toute fois que je la desir,  
Jamais au cuer n'avray tristresse.  
Maulgre dangier, qui tant me blesse,  
Ne me ferroye que resiouir.

*Or pleust a dieu qu'a son plaisir,  
Tant que vivray, puisse servir  
Ma tres gente dame et maistresse  
Mon bien m'amour et ma richesse,  
Par qui ie puis vivre et mourir.*

212

*Craindre vous vueil, douce dame de pris,  
Amer, doubter; louer en fais, en dis,  
Tout men vivant, en quelque lieu que soye,  
Et vous donner m'amour, ma seule joye,  
Le cuer de moy tant que je seray vis.*

Jamais ne suy annuieux ne pensis  
Ne douleureux, quant je voy vo clair vis  
Et vo maintieng en alant par la voie.

*Craindre vous vueil, douce dame de pris,  
Amer, doubter; louer en fais, en dis,  
Tout men vivant, en quelque lieu que soye,*

De vous amer cel m'est un paradis,  
Vëu les biens qui sont en veux compris;  
Faire le doy quoy qu'avenir en doye.  
A vous me rens, lyes mieux que de soye,  
Joieusement en bon espoir toudis.

*Craindre vous vueil, douce dame de pris,  
Amer, doubter; louer en fais, en dis,  
Tout men vivant, en quelque lieu que soye,  
Et vous donner m'amour, ma seule joye,  
Le cuer de moy tant que je seray vis.*

213

*Trop lonc temps ai esté en desplaisir  
Par fortune, qui m'a volu servir  
De ses bioux tours, qu'elle scet bien desduire  
Quant elle vult aucun aydier ou nuire  
Par faire que l' dirme ait son plaisir.*

[...]

214

*Mille bonjours je vous presente  
Joyeusement, ma dame belle  
Le jour de l'annee nouvelle  
Je vous donne corps et entente.*

[...]

217

*Entre les plus plaines danoy,  
Et n'en sent jamais au cuer joye;  
Sur totes nommer me pourroye  
La plus dolente, par ma foy.*

[...]

219

*Va t'en mon cuer, jour et nuitie  
Avance toy, je te supplie  
Sans tenir voye ne sentier,  
Devers mon bien, que tant ay chier,  
Et luy compte ma maladie*

Tu sces que je ne me faings mye  
Toute liesse m'est fallie

Pour ce te pry, sans atargier:

*Va t'en mon cuer, jour et nuitie  
Avance toy, je te supplie  
Sans tenir voye ne sentier,*

Remonstre luy de ta partie

Qu'il na en toy part ne moictie,  
Mais que tu es sien tout entier  
S'il ne veult ma apyne allegier,  
Mort suy; pour ce je te supplie :

*Va t'en mon cuer, jour et nuitie  
Avance toy, je te supplie  
Sans tenir voye ne sentier,  
Devers mon bien, que tant ay chier,  
Et luy compte ma maladie*

220

*Las, que feray? ne que je devenray?  
Est il nesun qui me puist consoler?  
Ny alergier les maulx qu'ay a porter  
Et nuit et jour, sans que deservi l'ay?*

Jay bien cause se je crye hahay,  
Quantmon amy me veult avandoner.

*Las, que feray? ne que je devenray?  
Est il nesun qui me puist consoler?*

Je l'ay amé leaultment de cuer vray  
Mais c'est amer me sera moult amer  
Car qui aime sans partye trouver,  
En verite il n'est pas sans esmay.

*Las, que feray? ne que je devenray?  
Est il nesun qui me puist consoler?  
Ny alergier les maulx qu'ay a porter  
Et nuit et jour, sans que deservi l'ay?*

222

*Je triomphe de crudel dueil;  
Mal angousseux est mon acueil  
Et tout mon ben parfait martirre;  
Je ne scaroy mal descriptre  
Ne dire a [...] dont je me dueil.*

223

*Par le regard de vos beaux yeux  
Et de vo maintien bel et gent  
A vous, belle, vien humblement  
Moy presenter vostre amoureux.*

Par vostre amour sui desireux  
Et tout mon vouloir si consent.

*Par le regard de vos beaux yeux  
Et de vo maintien bel et gent*

Donc vous plaise, cuer gracieux,  
Moy retenir or a present  
Por vostre amy entierement,  
Et je le seray en tous lieux.

*Par le regard de vos beaux yeux  
Et de vo maintien bel et gent  
A vous, belle, vien humblement  
Moy presenter vostre amoureux.*

224

*Franc cuer gentil, sur toutes gracieuse,  
Riche d'honneur et de tous biens garnie  
A vous me rens, a vous du tout me lye,  
N'autre ne quier jamais pour amoureuse.*

Car vous estes ma pensee joyeuse  
Haultain secours en qui de tout me fye

*Franc cuer gentil, sur toutes gracieuse,  
Riche d'honneur et de tous biens garnie*

Or veuillez donc vers moy estre piteuse,  
Je qui vous ay sur toute autre choisye,  
Soyez le mire a ma grant maladie  
Et ne souffrez ma vie estre ennuieuse.

*Franc cuer gentil, sur toutes gracieuse,  
Riche d'honneur et de tous biens garnie  
A vous me rens, a vous du tout me lye,  
N'autre ne quier jamais pour amoureuse.*

226

*Adieu m'amour, adieu ma joye,  
Adieu le solas que j'avoye,  
Adieu ma leale mastresse!  
Le dire adieu tant fort me blesse,  
Qu'il me semble que morir doye.*

De desplaisir forment lermoye  
Il n'est reconfort que je voye,  
Quant vous esloigne, ma princesse.

*Adieu m'amour, adieu ma joye,  
Adieu le solas que j'avoye,  
Adieu ma leale mastresse!*

Je prie adieu qu'il me convoye,  
Et doint que briefment vous revoye,  
Mon bien, m'amour et ma deesse!  
Car acquis m'est de ce que laisse,  
Qu'apres ma paine joye aroye.

*Adieu m'amour, adieu ma joye,  
Adieu le solas que j'avoye,  
Adieu ma leale mastresse!  
Le dire adieu tant fort me blesse,  
Qu'il me semble que morir doye.*

227

*Ne je dors ne je veille,  
Tant ay fort la puce en l'oreille  
C'est du mains que de souspirer;  
Car contraint suis de desirer  
Que mort contre moy se resveille.*

Desir ne veult que je sommeille,  
L'oeil ouvert ennuy me conseille,  
Que je transisse de pleurer

*Ne je dors ne je veille,  
Tant ay fort la puce en l'oreille  
C'est du mains que de souspirer;*

Je n'ay pas la couleur vermeille,  
C'est pas vous, dont je m'esmerveille,  
Comment vous povez endurer  
Que pour vous craindre et honorer  
Je souffre douleur non pareille.

*Ne je dors ne je veille,  
Tant ay fort la puce en l'oreille  
C'est du mains que de souspirer;  
Car contraint suis de desirer  
Que mort contre moy se resveille.*

228

*Belle, vueilles moy vangier  
De ce rigoureux dangier  
Qui veult ma joie deffaire  
Et met pouvoir et affaire  
A mon plaisir dommagie*

Jamaiz ne vous vueil changier  
Ne sur vous rien chalengier,  
Fors vostre bon plasir faire

*Belle, vueilles moy vangier  
De ce rigoureux dangier  
Qui veult ma joie deffaire*

Ne me souffres ou dangier  
De se cruel lozangier  
Qui tant est mon auersaire  
Et tant veult sur moy meffaie  
Que de mon bien atargier.

*Belle, vueilles moy vangier  
De ce rigoureux dangier  
Qui veult ma joie deffaire  
Et met pouvoi et affaire  
A mon plaisir dommagie*

229

*Dieu gard la bone sans reprise,  
La tres plaisant et la plus belle,  
Des autres la plus gente et celle  
Qui de tout honneur est aprise.*

Raison si veult que je la prise,  
Puisqu'au mon de n'a point de telle.

*Dieu gard la bone sans reprise,  
La tres plaisant et la plus belle,*

Jamais je ne feray emprise  
Pour acquerir dame nouvelle:  
C'est mon conquest et ma querelle,  
Puisqu'amour ainsi le devise.

*Dieu gard la bone sans reprise,  
La tres plaisant et la plus belle,  
Des autres la plus gente et celle  
Qui de tout honneur est aprise.*

230

*Ma plus mignonne de mon cueur  
Je m'eshahis, dont ce me vient  
Que sans cesser il me souvient  
De vostre beaulte et douceur.*

De bonnes estrez la meilleur,  
Puisque dire le vous convient.,

*Ma plus mignonne de mon cueur  
Je m'eshahis, dont ce me vient*

Quant j'ay desplaisir ou douleur  
Aucune foiz, comme il advient,  
Je ne scay que cela devient  
Pensant en vostre grant valleur.

*Ma plus mignonne de mon cueur  
Je m'eshahis, dont ce me vient  
Que sans cesser il me souvient  
De vostre beaulte et douceur.*

231

*Puisque vous estez campieur,  
Voulientiers a vous campiroye,  
A savoir moy, se je pourroye  
A vous, pour estre bon pieur.*

Et si vous estez sapieur

Contre vous aussi sapiroye,  
*Puisque vous estez campieur,  
Voulientiers a vous campiroye,*

Vous me cuidez mauvais pieur,  
Mais puor trois pos bien les piroye,  
Vrayment, ou je me tapiroye  
Comme du monde le pieur.

*Puisque vous estez campieur,  
Voulientiers a vous campiroye,  
A savoir moy, se je pourroye  
A vous, pour estre bon pieur.*

232

*Du tout m'estoie abandonné  
A vous servir, douce figure;,  
Maintenant vous ne tennes eure  
De moy, dont je suis moult tanné.*

[...]

233

*Vostre grant bruit et vostre grant fame  
Me fait vous amer plus que femme,  
Qui de tous biens soit assouvie,  
Ne ja d'autre servir envie  
N'auray plus que de rendre l'ame.*

En rien ne crains reproche d'amer,  
Je vous tiens et tiendray ma dame  
En accroissant toute ma vie,

*Vostre grant bruit et vostre grant fame  
Me fait vous amer plus que femme,  
Qui de tous biens soit assouvie,*

Et pour ce donc, ce que je clame,  
C'est vostre grace sans nul blame  
Au moins, se je l'ayde servie  
Ne veuilles pas que je desvie  
Car vous perdries par le royalme

*Vostre grant bruit et vostre grant fame  
Me fait vous amer plus que femme,  
Qui de tous biens soit assouvie,  
Ne ja d'autre servir envie  
N'auray plus que de rendre l'ame.*

234

*Aultre Venus estes sans faille  
Plus que nulle aultre creature ;  
De corps, de beaulté, de figure  
La semblez et de mesmestaille.*

Celuy qui les amours detaille  
Peult de vous dire par droicture  
*Aultre Venus estes sans faille  
Plus que nulle aultre creature ;*

Qui contredit, j'offre bataille  
A oultrance et a desmesure,  
Maintenant quil vous fait injure,  
Se le tiltre tel ne vous baille.  
*Aultre Venus estes sans faille  
Plus que nulle aultre creature ;  
De corps, de beaulté, de figure  
La semblez et de mesmestaille.*

235

*Baisiés moy dont fort ma maistresse,  
Acollés moy, mon vray refuge,  
Puis que je vous fais mon seul juge  
Pour pugnir mon ceur si vous blesse.*

[...]

236

*D'un autre amer mon cueur s'abesroit;  
Il ne fault ja penser que je l'estrange  
Ne que rien de ce propos me change,  
Car mon honneur en appetisseroit.*

Je l'aime tant que jamais ne seroit  
Possible a moi de consentir l'eschange  
*D'un autre amer mon cueur s'abesroit;  
Il ne fault ja penser que je l'estrange*

La mort, par Dieu, avant me desferoit  
Qu'en mon vivant j'acoinctasse ung estrange.  
Ne cuide nul qu'a cela je me range;  
Ma leauté trop fort se mesferoit.  
*D'un autre amer mon cueur s'abesroit;  
Il ne fault ja penser que je l'estrange  
Ne que rien de ce propos me change,  
Car mon honneur en appetisseroit.*

237

*Fors seullement contre ce qu'ay promys,  
Et en tous lieux seray fort entremis  
Et acquerray une belle aliance.  
J'en ay desir voire dez mon enfance,  
Point ne voudroye avoir nulz enemys.*

Mon vouloir j'ay tout en cela soubmis  
Et hors de la ja ne serai transmis;  
Garder ny veul ordre, sens ne prudence.  
*Fors seullement contre ce qu'ay promys,  
Et en tous lieux seray fort entremis  
Et acquerray une belle aliance.*

Je cuide avoir avoir en terre des amys  
Et que en eulx ay ma fiance remys  
On doibt sçavoir que n'ay nulle doubtance,  
Ou autrement querroye ma desfiance,  
Car je seray de tout honneur desmys  
*Fors seullement contre ce qu'ay promys,  
Et en tous lieux seray fort entremis  
Et acquerray une belle aliance.  
J'en ay desir voire dez mon enfance,  
Point ne voudroye avoir nulz enemys.*

238

*Il ne m'en chault plus de nul ame  
Fors de vous qui mon cueur enflame  
A vous bien loyaument amer.  
Sans jamais vous habandonner,  
A tousjours estre vostre dame.*

Qu'on m'en loue ne qu'on m'en blame,  
Quoy qu'on en disoit, homme ou femme,  
Ils en ont tous beau grumeller.  
*Il ne m'en chault plus de nul ame  
Fors de vous qui mon cueur enflame  
A vous bien loyaument amer.*

Car pour tout m'en vous tiens et clame  
Que tant je vueil et que tant j'ame  
Plus que nul sans riens excepter,  
S'ilz en devoient tous crever  
Et deusse perdre du coprs l'ame.  
*Il ne m'en chault plus de nul ame  
Fors de vous qui mon cueur enflame  
A vous bien loyaument amer.  
Sans jamais vous habandonner,  
A tousjours estre vostre dame.*

239

*J'en ay dueil que je ne suis morte;  
Ne doy je bien vouloir morir?  
Deuil a voulu mon cueur saisir  
Qui de tous biens me desconforte*

Ma douleur est plus que trop forte,  
Car sans avoir aucun plaisir

*J'en ay dueil que je ne suis morte;  
Ne doy je bien vouloir morir?*

Je n'ay plus riens qui me conforte;  
D'oiel ne voy plus que desplaisir.

Mort est le plus de mon desir,

Car quelque chose qu'on m'apporte

*J'en ay dueil que je ne suis morte;  
Ne doy je bien vouloir morir?  
Deuil a voulu mon cueur saisir  
Qui de tous biens me desconforte*

240

*La despourveue et la bannye  
De cil qui ma donné ma vie,  
Seulement par ung faulx rapport.  
Fortune, n'as tu pas tort  
D'avoir sans cause ainsi pugnie !*

Le povre cueur ne pensoit mye

D'estre de luy si fort haye;

Puis qu'il luy plaist, elle est d'acord,

*La despourveue et la bannye*

*De cil qui ma donné ma vie,*

*Seulement par ung faulx rapport.*

Elle ne veult plus de compaignie,

Fortune l'a trop esbaye

D'avoir esté tout son confort.

Plus ne desire que la mort,

Puis qu'ainsi suis par sa faulce envie.

*La despourveue et la bannye*

*De cil qui ma donné ma vie,*

*Seulement par ung faulx rapport.*

*Fortune, n'as tu pas tort*

*D'avoir sans cause ainsi pugnie !*

241

*L'autre d'antan l'autrier passa  
Et en passant me transperça  
D'un regard forgé a Milan,  
Qui m'a mis en l'arriere ban  
Tant mauvais brassin me brassa*

Par tel façon me fricassa

Que de ses gaiges me casse,

Mais, par Dieu, elle fist son dan!

*L'autre d'antan l'autrier passa*

*Et en passant me transperça*

*D'un regard forgé a Milan,*

Puis apres nostre amour cessa,

Car oncques puis qu'elle danse,

L'autre d'antan, l'autre d'antan

Je n'eus ne bon jour ne bon an,

Tant de mal en moy amassa.

*L'autre d'antan l'autrier passa*

*Et en passant me transperça*

*D'un regard forgé a Milan,*

*Qui m'a mis en l'arriere ban*

*Tant mauvais brassin me brassa*

242

*Les desléaulx ont la saison  
Et des bons nessun ne tient compte,  
Mais Bon Droit de trop se mesconte  
De souffrir si grant desraison*

Je ne sçais par quel achoison

Fortune ainsi hault les seurmonte,

*Les desléaulx ont la saison*

*Et des bons nessun ne tient compte,*

Nul ne doit parler sans moison

De paour d'avoir reprouche ou honte,

Pour ce me tais, mai fin de compte

Tout va sans rime et sans raison.

*Les desléaulx ont la saison*

*Et des bons nessun ne tient compte,*

*Mais Bon Droit de trop se mesconte*

*De souffrir si grant desraison*

243

*Quant de vous seul je pers la veue  
De qui tant chiere suis tenue,  
Mon mal lors si tresfort m'assault  
Qu'a peu que le cueur ne me fault  
Tant suis de douleur esperdue.*

Pour estre vostre devenue  
Plus que nul qui soit soubz la nue,  
Toute ma joie me default  
*Quant de vous seul je pers la veue  
De qui tant chiere suis tenue,  
Mon mal lors si tresfort m'assault*

Dont je voi bien que je suis nue  
De tous biens comme beste mue,  
A qui de plus riens il ne chalt;  
Car je sâis bien qu'estre me fault  
Seulle de tous biens despouueue,  
*Quant de vous seul je pers la veue  
De qui tant chiere suis tenue,  
Mon mal lors si tresfort m'assault  
Qu'a peu que le cueur ne me fault  
Tant suis de douleur esperdue.*

244

*S'elle m'amera je ne scay,  
Mais je me mettray en essay  
D'acquérir quelque peu sa grace.  
Force m'est que par la je passe;  
Ceste fois j'en feray l'essay.*

L'aultre jour tant je m'avençay  
Que presque tout mon cuer lassay  
Aler sans que luy demandasse  
*S'elle m'amera je ne scay,  
Mais je me mettray en essay  
D'acquérir quelque peu sa grace.*

Puis apres le coup me pençay  
Que long temps a que ne cessay,  
Ne ne fut que je ne l'aimasse;  
Mais c'est ung jeu de passe passe,  
J'en suis comme je commançay.  
*S'elle m'amera je ne scay,  
Mais je me mettray en essay  
D'acquérir quelque peu sa grace.  
Force m'est que par la je passe;  
Ceste fois j'en feray l'essay.*

245

*Se vostre cuer eslongne de moy a tort  
Et que de vous ie n'aye plus ie confort,  
Ie prendray lors sur Dieu et sur mon ame.  
Qu'en ce monde vous ne trouverés ame  
Qui mains que moy vous voulesit faire tort.*

[...]

246

*Ung aultre l'a, n'en queres plus;  
Car dorenavant je conclus  
De garder en tout temps mon droit;  
Chascun se garde en son endroit,  
Car bien peu me chault du surplus.*

Je ne vueil pas estre forcluz  
D'acorder ou faire reffuz  
Mais ce que voulez orendroit  
*Ung aultre l'a, n'en queres plus;  
Car dorenavant je conclus  
De garder en tout temps mon droit;*

Jamais en ce propos ne fuz  
Que mon vouloir fust si confuz,  
D'entendre a tout ce qu'il voudroit;  
De ce faire on me reprendroit  
Congnoissant que seroit abuz.  
*Ung aultre l'a, n'en queres plus;  
Car dorenavant je conclus  
De garder en tout temps mon droit;  
Chascun se garde en son endroit,  
Car bien peu me chault du surplus.*

247

*Au travail suis que peu de gens croiroient;  
On le peut bien qui veult aparcevoir,  
Maiz c'est pour ce que je ne puis veoir  
Ma maistresse ainsi qu'aultres feroient.*

Bien envieux certes aucuns seroient  
Se de sa grace du bien povoie avoir.  
*Au travail suis que peu de gens croiroient;  
On le peut bien qui veult aparcevoir,*

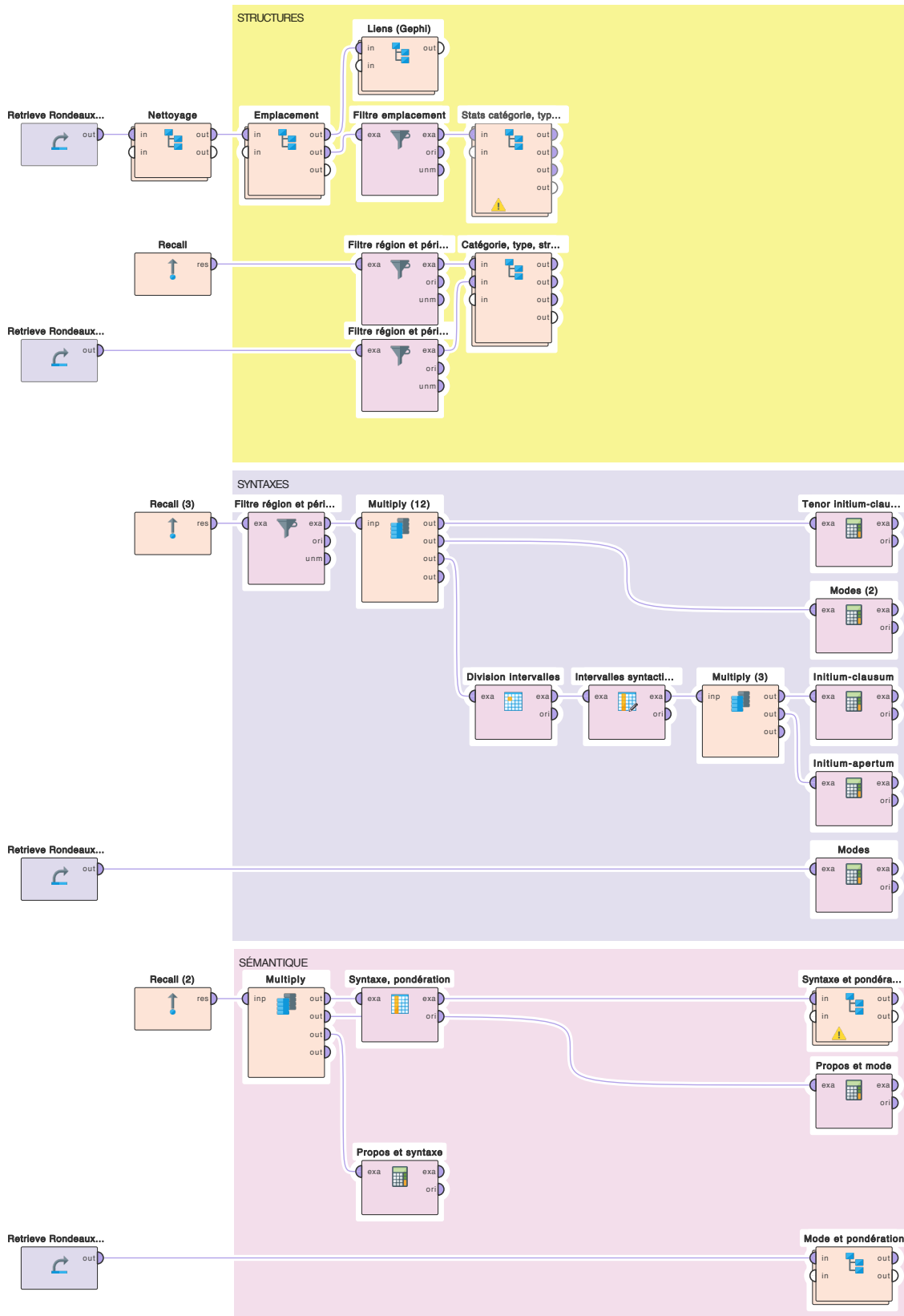
S'il m'avenoit grant douleur porteroient,  
Car voir mon bien leur feroit recevoir  
Mal si tresgrant que s'il duroit pour voir  
Je suis tout seur que de dueil creveroient.  
*Au travail suis que peu de gens croiroient;  
On le peut bien qui veult aparcevoir,  
Maiz c'est pour ce que je ne puis veoir  
Ma maistresse ainsi qu'aultres feroient.*

248

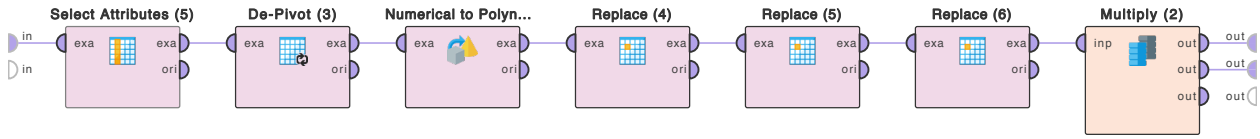
*Departés vous, Male bouche et Envie,  
Fuiés vous ent, vous et vostre maisnie.  
N'aprochiés du manoir, de Noblesse.  
L'Aysance y maint avec dame Jonesse,  
Qui n'ont cure de vostre compagne.*

[...]

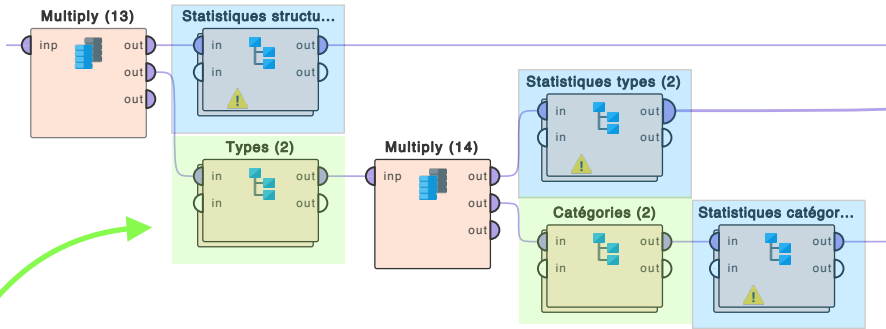
## ANNEXE 6 - PROCESSUS RAPIDMINER



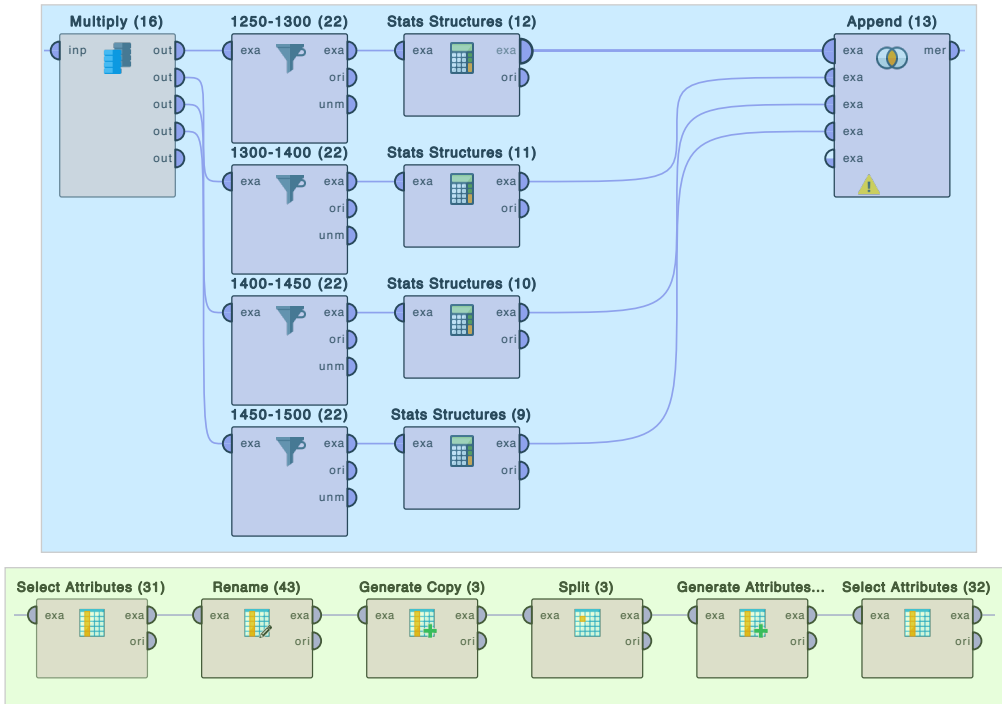
# STRUCTURES

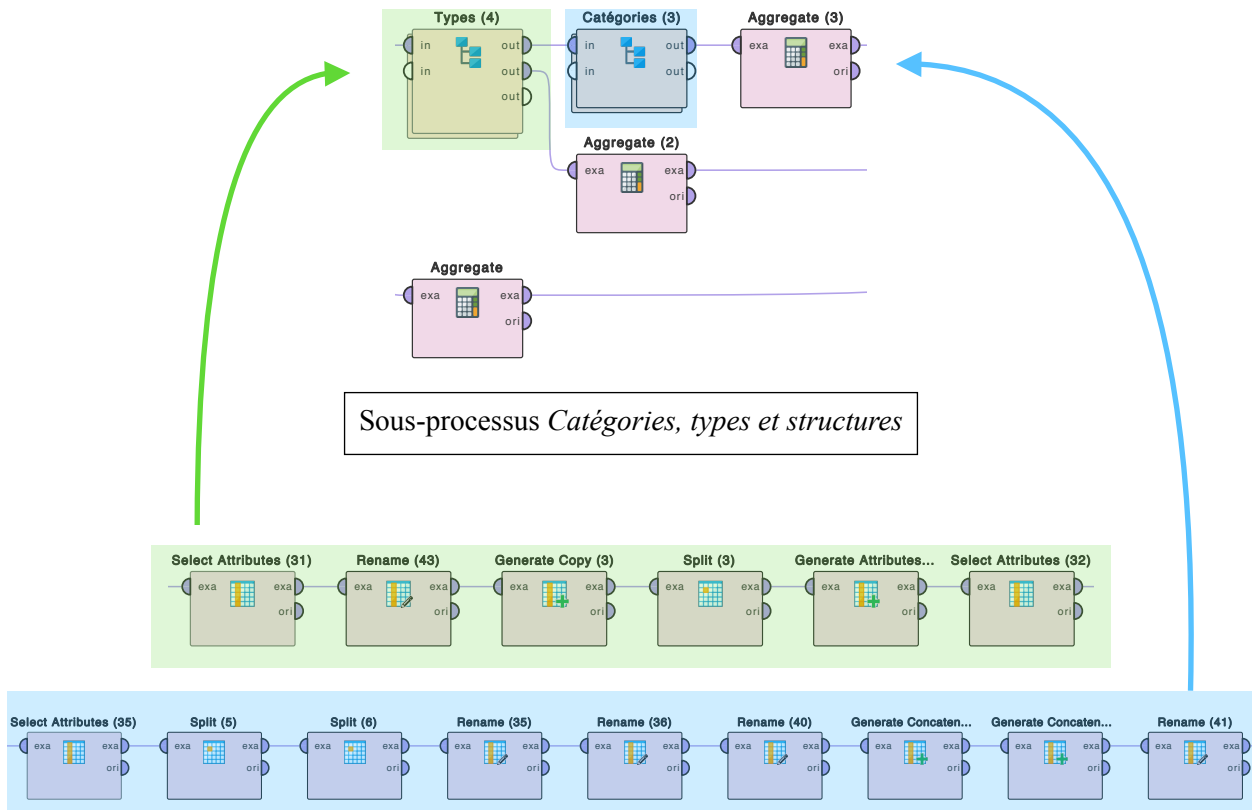


Sous-processus *Emplacement*

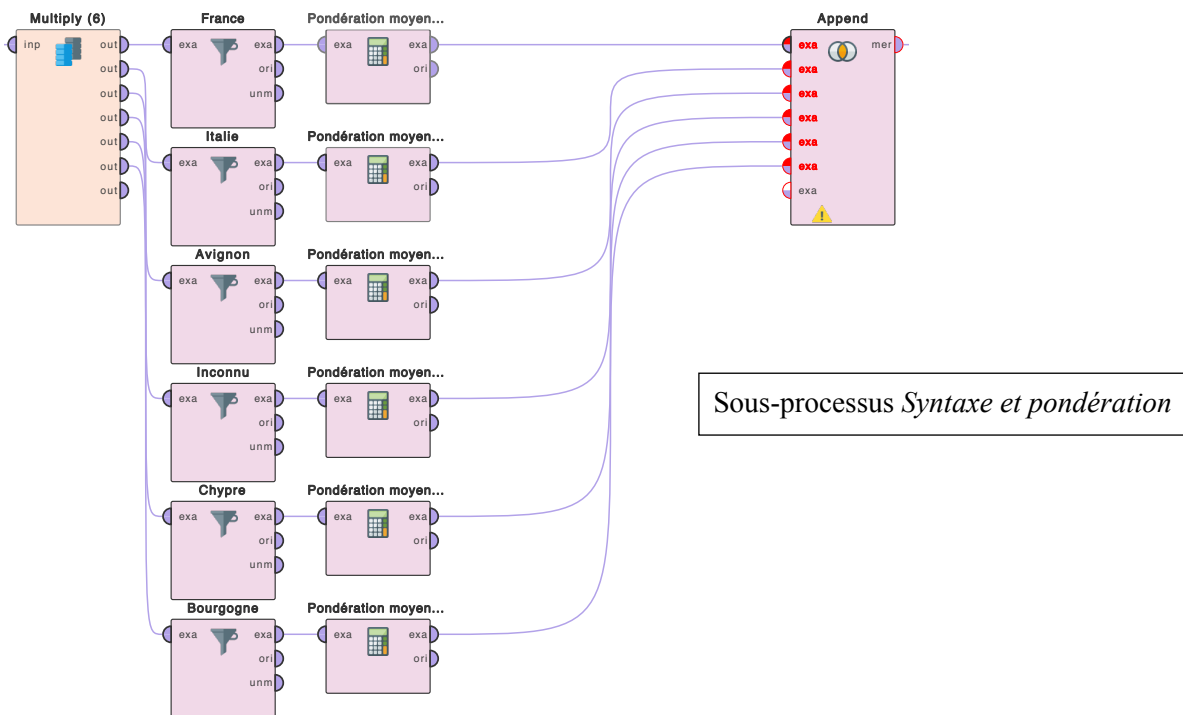


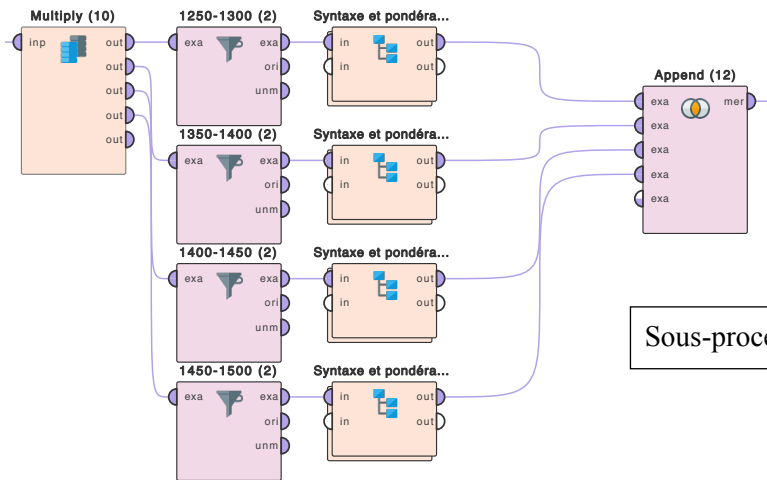
Sous-processus *Stats Catégories, types et structures*





## SÉMANTIQUE





Sous-processus *Mode et pondération*