

Clément JANEQUIN

(v. 1485-1558)

LE CHANT DES OISEAUX

Deux versions :

I. Version longue en plusieurs parties

II. Version courte en une seule partie

Restitution et préface :

Jacques BARBIER

I. Version longue en plusieurs parties (p. 9)

II. Version courte en une seule partie (p. 23)

Les deux versions sont disponibles à la vente, séparément :

Version longue : N° 6025

Version courte : N° 6026

PRÉFACE

Quatre siècles avant Olivier Messiaen, le naturaliste Pierre Belon (v. 1517–1565) observe déjà les oiseaux un carnet à la main et publie une *Histoire de la nature des Oyseaux*¹, véritable catalogue ornithologique, haut en couleurs et en sonorités :

Qui voudra avoir plaisir indicible aille l'esté s'asseoir sur la rive de quelque douve, où il y ait d'infinis petits Halcyons vocals que nous nommons en françoys Rousseroles. Il n'est homme, s'il n'est du tout lourdaud qui infailliblement, s'il y prend bien garde, n'en soit rendu triste ou joyeux...

D'une mesme haleine il (l'oiseau) maintient sa voix, tantost si haute qu'il n'est dessus d'instrument d'ivoire qui y puisse monter, tantost si basse qu'il n'est dessous d'un pot cassé qui puisse descendre si bas. Entre autres, il semble quasi prononcer : toro, tret, fuis, huy, tret ; et en réitérant tel chant en diverses manières passer les nuictées sans cesser...

Les païsans accoutumez de l'ouïr ont tellement retenu son chant qu'ils en ont fait des chansons si impudiques à la prononciation, qu'il ne seroit licite de les escrire...

Cette description que nous retrouvons amplifiée musicalement dans l'œuvre de Clément Janequin se termine quelques lignes plus bas par une référence au musicien :

somme que son chant... n'avoit moins à faire de l'excellent ouvrage de Janequin, du Tertre, Goudimel, ou autres excellents musiciens, que le Rossignol.

En effet, si les musiciens du XVI^{ème} siècle s'intéressent aux cris d'oiseaux et les incorporent dans leurs chansons descriptives, ils nourrissent une tradition musicale bien ancrée dans la production vocale depuis le Moyen Age. La chanson *Par maintes foys* de Jean Vaillant ou les chaces² anonymes *Se je chant* ou *Talent m'est pris* mélangent texte littéraire et onomatopées d'oiseaux. La tierce musicale caractéristique du coucou figure dans la chanson allemande (*Der Mai* de O. von Wolkenstein) comme dans le canon anglais *Sumer is icumen in*.

Ce goût pour les chants d'oiseaux, dont la fortune se poursuit d'une manière instrumentale durant les siècles suivants (cf. *Le coucou* de Daquin), connaît son acmé vocale durant la période d'édition de la chanson parisienne des années 1520-50 environ. L'alouette comme le rossignol, messagers amoureux, sont présents dans les chansons galantes ou de mal-mariées mais aucun compositeur n'égalera les fresques sonores de Clément Janequin, prétextes pour le chanteur à d'innombrables jeux verbaux et rythmiques.

Janequin et les oiseaux

“Une brave composition entre les pies et les geais” : c'est en ces termes que Noël du Fail, dans les *Contes et Discours d'Eutrapel*³, cite la chanson *Rossignol du boys joly*, en fait la *secunda pars* de la chanson qui nous occupe ici. La renommée musicale de Janequin s'établit très tôt dans ce genre car, si Antoine de Baïf dans un sonnet écrit après la mort du compositeur⁴ évoque encore “les voix des oysillons”, une de ses premières compositions *Le Chant de l'Alouette* est publiée à Venise par A. Antico dès 1520.

1. Pierre BELON, *Histoire de la nature des Oyseaux*, Paris : Gilles Corrozet éditeur, 1555, p. 221.

2. La “chace” (ou chasse, “caccia” en Italie) est, durant le 14^{ème} siècle, une chanson à 2 ou 3 parties dont les voix supérieures sont en canon car le texte évoque toujours des poursuites d'animaux ou des scènes animées.

3. Edition elzévirienne, Paris : Paul Daffis, 1874, tome 2, p. 122.

4. “Soit que représenter les vacarmes il ose,
Soit qu'il joue en ses chants le caquet féminin,
Soit que des oysillons les voix il représente,
L'excellent Janequin, en tout cela qu'il chante,
N'a rien qui soit mortel, mais il est tout divin.”

Cette version anonyme à trois voix est reprise par Pierre Attaingnant en 1528, mais à quatre voix, dans les *Chansons de Maître Clément Janequin*. Elle connaîtra au moins sept rééditions successives jusqu'en 1559. Claude le Jeune, dans le recueil *Le Printemps* publié après sa mort par Pierre Ballard en 1603, la reprend en l'augmentant d'une cinquième voix en tessiture de Ténor ainsi que d'une seconde partie, entièrement de sa main, qu'il intercale au milieu de la polyphonie initiale. Les onomatopées traditionnelles de cette culture populaire (communes pour la plupart d'entre elles au *Chant des oiseaux*) se mêlent aux formules d'invectives provoquant un jeu rythmique cher au compositeur.

La version à quatre voix de *En escoutant le chant mélodieux* plus connue comme *Le Chant du rossignol* et publiée par Attaingnant en 1537, fait un usage plus sobre de l'onomatopée. Traitant un rondeau publié dès 1530, et dont le texte sera également mis en musique par Pierre Certon⁵, Clément Janequin amplifie musicalement le discours poétique mais sans le dénaturer au seul profit du jeu phonique.

Claude le Jeune lui empruntera également cette polyphonie, et comme dans la chanson précédemment évoquée, il ajoute une cinquième voix (de Ténor puis de Dessus) développant là encore le cadre de l'œuvre par l'adjonction de trois nouvelles parties "toutes de Claude le Jeune".

Les deux versions du *Chant des Oiseaux*

Première version

La première version publiée en 1528 à Paris chez Pierre Attaingnant est une longue fresque (208 mesures) scindée en quatre parties, séparées par des double barres. La forme de la chanson (textuellement comme musicalement), avec ses différentes parties, est globalement celle du virelai dans la mesure où chaque couplet se termine par le retour musical du refrain initial (les paroles sont alors différentes), refrain qui n'est repris comme tel qu'après le dernier couplet.

Clément Janequin organise la chanson avec quatre couplets de durée différente qu'il encadre et intercale avec les cinq refrains. Le premier couplet traite des oiseaux en général, le deuxième de l'alouette ainsi que ponctuellement du merle et de l'étourneau. Le troisième couplet, le plus développé, se centre sur le chant du rossignol. Le dernier est consacré exclusivement au coucou. Dans tous ces couplets, l'élément discursif laisse place progressivement au seul jeu onomatopéique.

Refrain A	Couplet 1	Refrain A1	Couplet 2	Refrain A2	Couplet 3	Refrain A3	Couplet 4	Refrain A
15 ms	22 ms	14 ms	45 ms	14 ms	43 ms	14 ms	40 ms	16 ms
Réveillez-vous	A ce premier jour... + farirariron...	Vous serez tous...	Vous orrez à mon avis... + interjections	Rire et gaudir...	Rosignol du bois joli + onomatopées	Fuyez regrets...	Arrière maître cocu + jeu unique sur "cocu" + "Par trahison" (transition vers refrain (final))	Réveillez-vous...

A la constance métrique du refrain, correspond une augmentation progressive du volume global des couplets, cette modification quantitative étant relayée et inversement proportionnelle à l'usage des cris d'oiseaux.

5. *Unziesme livre de chansons...*, Paris : Adrian le Roy et Robert Ballard, 1559.

Seconde version

La version de 1537, publiée également chez Pierre Attaignant présente la chanson concentrée en une seule partie avec une réduction notable du matériau initial. Elle ne comporte plus en effet que 113 mesures. Encadrée, comme la “version longue”, par le même refrain poétique et musical, la partie centrale – le seul couplet – se résume à une vaste volière dans laquelle Clément Janequin incorpore les éléments figuratifs des quatre couplets d’origine.

Le texte introductif du couplet est légèrement différent de la version de 1528, évoquant alors le chant des oiseaux en général :

Les oyseaux quant sont ravis
En leur chant font merveilles
Escoutez bien leur devis
Destoupez vos oreilles.

<i>Refrain A</i> 15 ms	<i>Couplet unique</i> 82 ms	<i>Refrain A</i> 16 ms
Réveillez-vous cœurs endormis	“Les oiseaux quant sont ravis...” + onomatopées et interjections issues des quatre couplets + “Par trahison...” (transition vers le refrain final)	Réveillez-vous cœurs endormis

Le succès du *Chant des Oiseaux*, quelle que soit sa version, peut se mesurer par les adaptations qui en seront faites. Nicolas Gombert publie une version à trois voix publiée à Anvers chez Susato en 1545 (*Le Dixiesme livre de chansons...*).

Les instrumentistes s’y intéressent davantage encore, adoptant la chanson tant au luth (Francesco da Milano, Pierre Phalèse en 1546 ou Venegas de Henestrosa en 1557) qu’au clavier (A. Gardano en 1577). Girolamo della Casa en propose en 1584 une version glosée dans son traité fameux à l’usage des instrumentistes virtuoses : *Il vero modo di diminuir con tutte le sorte di stromenti...*

On peut se demander quelle est la raison qui a incité le compositeur à reformuler une deuxième version car, contrairement aux autres, c’est la contraction d’une chanson formellement exemplaire.

La demande des chanteurs s’est-elle orientée vers une chanson plus performante en terme de jeux de son, plus ludique que le cadre abandonné alors des formes fixes issues des modèles poétiques ?

La mode imposerait-elle des chansons plus courtes comme celles publiées par Attaignant dans ses différents livres ?

Dans ce dernier cas, les autres chansons descriptives de l’auteur comme la *Bataille de Marignan*, le *Caquet des femmes*, les *Cris de Paris* ou la *Chasse du lièvre* prouveraient le contraire. On peut imaginer que Clément Janequin ait eu envie de revenir sur l’oeuvre mais on s’aperçoit qu’il n’y a aucun travail de recréation avec la deuxième mouture, le compositeur se limitant à un travail de coupure, à l’instar de tant d’ouvrages lyriques au XIX^{ème} siècle.

La question reste donc entière, le résultat démontrant une fois de plus la relativité d’une oeuvre musicale et la flexibilité des compositions soumises avant tout à la nécessité de répondre aux besoins du moment, au désir des chanteurs ou de ceux qui pouvoient à la diffusion du répertoire.

**TEXTE DE LA CHANSON AVEC SA GRAPHIE ET SA PONCTUATION ORIGINALE
AVEC VARIANTES DES AUTRES SOURCES**

Resveillez vo' cueurs endormis,
le dieu damours vous sonne.

Resueillies (B), Resueilles (C), ceurs (B)
damour (B), d'amour (D)

A ce premier iour de may
oyseaulx feront merveilles
pour vo' mettre hors desmay*
destoupez* voz oreilles
et farirariron fere ly ioly

d'émoi
débouchez

oiseaux (B), merveille (B), merveille (C)
desmoy (B, C, D)
detoupes (B), destouppes vous (C)
li (C), ioli (B, D)

vo' serez to' en ioye mis
car la saison est bonne.
chacun s'i habandonne.

vous seres (C), ioie (B)

au Superius seulement

Vo' orrez* a mon advis
une doulice musique
que fera le roy mauvis*
le merle aussi, lestournel* sera parmy
dune voix autentique
ty ty piti pyti
chou chou chou thy thouy
que dy tu tu di
le petit sansonnet de paris
saige courtois et bien apris
sus madame a la messe
le petit mignon sainte teste dieu
le petit sansonnet dan din
quest las bas passe vilain

entendez
petite grive
un étourdi

vous arez, aueres (B), orres (C), oyres (D)
musicque (B)

au Tenor seulement
autenticque (B, C)
pity, ti, (C)
couit, coty(C)
dit (C)
sansonet (B), Paris (D)
au Bassus seulement

le petit villain (C), sainte coque dieu (C)

quoio quoio le petit mignon
il est temps daler boire
il est temps au sermon ma maistresse
guillemette colinette petite
sainte coquette qui caquette
a saint trotin voir saint robin
monstrer le tetin
le doulx musequin*

museau

tamps (B), d'aller (D)
au pardon (B)

Rire & gaudir* cest mon devis
chacun si habandonne.

se réjouir

gaudire cest no' desir (B)
abandonne (B)

Rousignol du boys ioly
a qui la voix resonne
pour vo' mettre hors dennuy
vostre gorge iargonne*
frian frian tr tar tar tu
velici ticun tu tu
qui lara fereli fi fi
coqui oy ty trr
turri huit teo turri quibi
frian fi ti trr tycun
quoio fouquet fi fi fr

gazouille

Rossignolet (B), Rossignol (C), Rosignol (D), boy (B)
vois (B)
dennuit (C)
iergonne (B), gergonne (D)

coqui coquin (B)
turi (C)

friam friam (B)

Fuiez regretz pleurs et souci
car la saison est bonne.

fuies (D), fuyes regret, soucy (C), regretes (B), soussi (B)

Arriere maistre coqu
sortez de no' chapitre*
chacun vo' est mal tenu
car vo' nestes quun traistre
coqu coqu coqu coqu
par traison* en chacun nid
pondez sans quon vo' sonne.

discussion, assemblée

trahison

cocqu (B), Maistre (D)
sortes (C), nostre (B)
nous (B)
qung (C), est ung traistre (B), nestez (B), n'estes qu'un (D)
per (B), trahison (C)

Reveillez vo' cueurs endormis
le dieu damours vo' sonne.

Dieu (D), damour (B), d'amour (D), bous (B)

Les sources

Version longue :

- A. *Chansons de maistre Clement Janequin*, Paris : Pierre Attaignant, 1528, n° 1.
- B. *Madrigali novi de diversi excellentissimi Musici. Libro primo de la Serena*, Rome : M. Valerio, 1534. [Superius et Bassus]
- C. *Le difficile des chansons. Premier livre contenant XXXII chansons nouvelles...*, Lyon : Jacques Moderne, 1540, n° 19, folio 19. [Altus.]
- D. Manuscrit Bourdeney, Paris : B.N., p. 387.

Version courte :

- E. *Les chansons de La guerre, La chasse, Le chant des oyseaux...*, Paris : P. Attaignant, 1537.
- F. *Cinquiesme livre du recueil contenant quatre excellentes chansons anciennes*, Paris : Nicolas du Chemin, 1551. [Superius et Tenor]
- G. *Second livre des inventions musicales de Mr Clement Ianequin*, Paris : Nicolas du Chemin, 1555.
- H. *Verger de musique contenant partie des plus excellents labeurs de M. C. Ianequin*, Paris : Adrian le Roy & Robert Ballard, 1559, n° 1. [Tenor]
- I. Manuscrit Bourdeney, Paris : B.N., p. 389. Cette version succède immédiatement à celle en plusieurs parties.

Les deux versions de cette présente édition s'appuient principalement sur les sources A et E, les sources B, C, D, F, H, et I ayant été consultées pour corriger quelques erreurs ou bizarreries musicales ⁶, vérifier le bien-fondé des altérations proposées ⁷, ainsi qu'aider au choix précis des mots et leur placement lorsque les sources premières étaient lacunaires ou fautives.

Le texte

Le tableau de la page précédente présente le texte de la chanson avec sa graphie et sa ponctuation originale, tel qu'il est imprimé dans la source A. Une traduction des mots disparus de notre langue moderne est proposée en italique au bout du vers, la colonne de droite reproduisant les variantes orthographiques des autres sources.

Les variantes repérées ci-dessus n'affectent pas le sens du texte, mais seulement sa graphie. La comparaison des différentes versions confirme l'usage de la majuscule et de l'apostrophe (version D) à la fin du siècle. Concernant la prononciation, l'ambivalence du "e" et du "a" (per/par trahison, merveille/mervaille, jargonne/gergonne), du "o" et du "ou" (Rossignol/Roussignol, voz/vous), souvent relevée par les grammairiens de l'époque, est attestée ici de même que la confusion entre le "b" et le "v" (bous/vous dans le dernier vers de la version B).

6. La première note du Tenor, mesure 169 (version longue), doit être un *mi* et non un *ré*, erreur qui est conservée dans la majorité des éditions modernes...

Par contre l'indécision demeure, mais elle n'a aucune importance mélodique ou harmonique, avec la dernière note du Tenor à la mesure 72 (version longue) ou 38 (version écourtée). Les différentes sources donnent indifféremment *do* autant que *ré*. Le *ré* a été préféré ici afin de respecter l'imitation motivique de tierce entre Bassus et Tenor. Une bizarrerie d'écriture commune aux deux versions et à toutes les sources : les dissonances entre Superius et Tenor (*do* naturel contre *ré*) à la mesure 25 et que nous retrouvons encore dans la version longue aux mesures 62, 107 et 164.

7. La version A de 1528 place curieusement un bémol devant la note *fa* de l'Altus, mesure 127.

Le protocole éditorial

La toilette du texte se limite à la modernisation de la graphie (*i* pour *y*, *v* pour *u*), au rétablissement de la ponctuation, de l'accentuation ainsi qu'aux règles actuelles de l'accord grammatical. Pour garder la couleur sonore du texte, les mots anciens sont intentionnellement conservés même s'ils ont disparu de la langue actuelle, l'important étant de ne pas remplacer dans la chanson un son de syllabe par un autre.

Les crochets au-dessus de la portée indiquent les notes ligaturées dans la source. Les crochets en pointillés signalent la graphie en "note nègre".

Les accidents restitués dans les portées correspondent réellement à l'édition de Pierre Attaignant. Ceux inscrits au-dessus de la portée sont proposés par le transcripteur en respectant les règles usuelles en matière de musica ficta en France au milieu du XVI^{ème} siècle et ne concernent que la seule note proposée à l'altération. Reprendre ici à son compte toutes les propositions des autres sources premières serait une erreur dans la mesure où la pratique musicale sur ce sujet a beaucoup évolué, et durant le siècle et selon les lieux ou les couches sociales concernés⁸.

C'est la raison pour laquelle j'ai délaissé certaines altérations du manuscrit Bourdeney⁹ pour ne pas surimprimer une "manière fin de siècle" sur une autre qui se veut plutôt celle des pratiques parisiennes vers 1550.

L'ajout de bémols vise alors à respecter l'intervalle mélodique de la quarte juste (*mib-sib*) ainsi que l'intervalle de demi-ton de la note *fa* "sopra hexacordum". Les cadences finales de phrase ou de section en *sol* sont affectées de dièses à la note *fa* qui les précède¹⁰. Certaines fausses relations ont été volontairement conservées (mesures 43, 88, 145 et 199 de la version longue) préférant ainsi privilégier une cohérence mélodique dans une polyphonie pensée encore contrapuntiquement.

Le *do* dièse au ténor (mesure 193, version longue ou mesure 98 de la version écourtée) est souvent présenté dans les analyses de l'oeuvre comme une "surprise" de Janequin, une pédale de dominante explicite avant l'heure. L'observation des différentes sources montre qu'il n'en est rien : une seule l'atteste, la première; les autres restant muettes sur ce point. De même les bémols à la note *mi*, systématiquement inclus dans les cadences finales de chaque section à la partie d'alto (mesures 14, 51, 96, 153 et 207), ne sont précisés que dans la source la plus tardive (le manuscrit Bourdeney).

L'idéal orphique, qui tend à comparer le domaine vocal avec les harmonies et la virtuosité des oiseaux, ce dont témoignent et le *Chant des Oiseaux* et son succès durant tout le XVI^{ème} siècle, amène les compositeurs de la Renaissance à comparer parfois les chanteurs aux oiseaux.

Aussi, c'est à destination des chanteurs d'aujourd'hui, ceux qui non seulement se réjouissent de faire revivre cette fresque sonore mais qui permettent ainsi de transmettre une des aspirations musicale chère à l'époque de la Renaissance, que je livre cette chanson¹¹ de Jean Guyon en guise d'envoi :

*Musiciens, qui chantez à plaisir,
Si vous voulez faire valoir la note,
Prenez un ton tout doux, & à loisir,
En escoutant ce que le chant dénote.
Accordez vous ainsi que la linote,
Qui prend plaisir à son chant gratieux.
Soyez experts d'oreilles & des yeux,
Ou autrement il vaudroit mieux se taire.
Mais ie vous pri', que vous soyez soigneux,
De ne chanter si vous n'avez à boire.*

Jacques BARBIER

8. Je renvoie le lecteur à l'excellent ouvrage que Vincent Arlettaz consacre à la question : *Musica ficta, une histoire des sensibles du XIII au XVI^e siècle*, Sprimont (Belgique) : Mardaga, 1999.

9. Nous trouvons ainsi un dièse surprenant à la note *fa* du Superius, mesure 39.

10. Certains seront tentés, et qu'ils le fassent!, de rajouter un *do* dièse aux cadences sur *ré* (tenor : mesures 17, 22, 25, 54, 59, 62, 99, 104, 107, 156, 161, 164; Superius : mesures 21, 24, 58, 61, 103, 106, 160 et 163). Les deux raisons majeures qui ne m'y font pas souscrire sont le respect de l'imitation avec le même motif à la deuxième voix ainsi que le désir de ne pas agglomérer *do* naturel, *do* dièse et *ré* entre Superius et Tenor aux mesures 25, 62, 107 et 164. A l'inverse, d'aucuns préféreront un *mi* naturel à la partie du Tenor : mesures 12, 49, 94, 151 et 205 (mesures 12 et 110 pour la version courte).

11. *Jardin de Musique semé d'excellentes & harmonieuses chansons & voix de ville*, Lyon : Jean de Tourmes, 1579, folio 5.

I. LE CHANT DES OISEAUX

(Version longue en plusieurs parties)

Clément JANEQUIN (v. 1485-1558)

Superius
Contraténor
Tenor
Bassus

S.
A.
T.
B.

Ré - veil-lez -
Ré - veil-lez-vous, cœurs en - dor - mis, cœurs en - dor -
Ré - veil-lez-vous, cœurs en - dor - mis,
-vous, cœurs en - dor - mis, le dieu d'a - mour vous son - ne. Ré - veil-lez -
-mis, le dieu d'a - mour vous son - - - - ne.
le dieu d'a - mour vous son - - - - - - - - - - ne.
Ré - veil-lez - vous, cœurs en - dor - mis, le dieu d'a -
Ré - veil-lez - vous, cœurs en - dor - mis, le dieu d'a - mour vous
Ré - veil-lez-vous, cœurs en - dor - mis, le dieu d'a - mour vous son -
en - dor - mis, cœurs en - dor - mis, cœurs
-mour vous son - - - - - - - - - - ne.
- son - - - - - - - - - - ne.
- ne, le dieu d'a - mour vous son - - - - - ne.
en - dor - mis, le dieu d'a - mour vous son - - - - - ne.

16

A ce pre-mier jour de mai, Oï-seaux fe-ront mer-veil - les,
A ce pre-mier jour de mai, Oï-seaux fe-ront mer-veil - les,

21

jour de mai, Pour vous met-tre hors d'é-moi, Dé-tou-pezz
- veil - les, Pour vous met-tre hors d'é-moi, Dé-tou-pezz vos o-reil -
Pour vous met-tre hors d'é-moi, Dé-tou-pezz vos, pour vous met-tre hors d'é -

26

vos o-reil - les. Et fa-ri-ra-ri-ron, Et
-moi, dé-tou-pezz vos o-reil - les. Et fa-ri-ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-li jo-li,
-les, dé-tou-pezz vos o-reil - les. Fa-ri-ra-ri-ron et fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-li jo-

31

Et fa-ri-ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-li jo-li, jo-li, jo-li, jo-li,
fa-ri-ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-li jo-li, jo-li, fe-re-li jo-li, jo-li, fe-re-li jo-li, jo-li,
Et fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-li jo-li, jo-li, fe-re-li-re-li jo-li,
-li, jo-li, jo-li, fe-re-li jo-li, jo-li, jo-

* émoi : prononcer "émouè".

II. LE CHANT DES OISEAUX

(Version courte en une seule partie)

Clément JANEQUIN (v. 1485-1558)

Superius
S.

Contraténor
A.

Ténor
T.

Bassus
B.

Ré - veil - lez -

Ré - veil - lez - vous, cœurs en - dor - mis, cœurs en - dor -

Ré - veil - lez - vous, cœurs en - dor - mis,

4

- vous, cœurs en - dor - mis, le dieu d'a - mour vous son - ne. Ré - veil - lez -

- mis, le dieu d'a - mour vous son - ne.

le dieu d'a - mour vous son - ne.

Ré - veil - lez - vous, cœurs

8

- vous. Vous se - rez tous en joie mis car la sai -

Vous se - rez tous en joie mis car la sai - son est

Vous se - rez tous en joie mis car la sai - son est bon -

en - dor - mis, ré - veil - lez - vous, ré -

12

- son est bon ne.

bon ne.

- ne, car la sai - son est bon - ne. Les oi -

- veil - lez - vous, car la sai - son est bon - ne. Les oi - seaux, quant

Source principale : *Les chansons de La guerre, La chasse, Le chant des oyseaux...*, Paris : P. Attaignant, 1537

© 2003 pour la restitution de Jacques Barbier by EDITIONS A CŒUR JOIE, "Les Passerelles",
24 avenue Joannès Masset, F-69009 Lyon. Tous droits réservés

16

Les oi-seaux, quant
 Les oi-seaux, quant sont ra-vis, En leur chant font mer-
 -seaux, quant sont ra-vis, En leur chant font mer-veil-les.

sont ra-vis, En leur chant font mer-veil-

20

sont ra-vis. E-cou-tez bien leur de-vis, Dé-tou-pez
 -veil-les. E-cou-tez bien leur de-vis, Dé-tou-pez vos o-reil-
 E-cou-tez bien leur de-vis, é-cou-tez bien, é-cou-tez bien leur de-
 -les. E-cou-tez bien leur de-vis, Dé-tou-pez vos o-reil-

25

vos o-reil-les. Et fa-ri-ra-ri-ron,
 -vis, Dé-tou-pez vos o-reil-les. Et fa-ri-ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-
 -les, dé-tou-pez vos o-reil-les. Fa-ri-ra-ri-ron, et

29

Et fa-ri-ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-
 et fa-ri-ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-li jo-
 -ron, fe-re-li jo-li, et fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-
 fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-li jo-li,