

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département des sciences historiques  
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie



**LE PRINCE, LE MAÎTRE DE CHAPELLE ET LA CHANSON**  
**CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DE LA CHANSON À LIÈGE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE SOUS**  
**GEORGES D'AUTRICHE À TRAVERS UNE ÉDITION CRITIQUE DU *SIXIÈME LIVRE DES***  
***CHANSONS A QUATRE PARTIES (1555) DE PETIT JEAN DE LATRE***

Romane MASSART

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du grade de master en Histoire de l'art et archéologie,  
orientation musicologie

Sous la direction du Professeure Émilie CORSWAREM

Année académique 2020-2021



Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département des sciences historiques  
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie



**LE PRINCE, LE MAÎTRE DE CHAPELLE ET LA CHANSON**  
**CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DE LA CHANSON À LIÈGE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE SOUS**  
**GEORGES D'AUTRICHE À TRAVERS UNE ÉDITION CRITIQUE DU *SIXIÈME LIVRE DES***  
***CHANSONS A QUATRE PARTIES (1555) DE PETIT JEAN DE LATRE***

Romane MASSART

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du grade de master en Histoire de l'art et archéologie,  
orientation musicologie

Sous la direction du Professeure Émilie CORSWAREM

Année académique 2020-2021

## Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à ma promotrice, Émilie Corswarem, pour ce sujet, sa gentillesse, ses conseils judicieux, sa disponibilité, son aide, ses encouragements et ses relectures attentives. Puisque le mémoire constitue l'aboutissement de cinq années d'études, je tiens également à la remercier, ainsi que l'ensemble des professeurs de la filière, d'avoir partagé ses savoirs, de m'avoir transmis le goût de la rigueur et du regard critique, et surtout celui de la curiosité et de l'ouverture intellectuelle.

Je remercie très sincèrement Anne-Emmanuelle Ceulemans pour sa bienveillance, sa disponibilité, son aide extrêmement précieuse, son partage de connaissances et le temps considérable qu'elle m'a accordé lors de nos nombreux rendez-vous virtuels.

Un grand merci à Julien Dechevez pour ses traductions et commentaires. Sans lui, nombre de données importantes n'auraient pu être fournies.

Merci à Marie Cornaz et à son équipe pour la numérisation de documents, durant une période où la Bibliothèque royale était inaccessible.

De même, je remercie Stéphanie Fruzzetti pour m'avoir aidée dans l'accès au fonds José Quitin de la bibliothèque du Conservatoire de Liège.

Merci à Hyacinthe Belliot, qui m'a aimablement envoyé son mémoire.

Je remercie également Marie-Alexis Colin pour ses conseils bibliographiques.

Enfin, je remercie mes proches pour leur soutien tout au long de cette année.



Qui de nous n'a cherché le calme dans un chant !  
Qui n'a, comme une sœur qui guérit en touchant,  
    Laisse la mélodie entrer dans sa pensée !  
Et, sans heurter des morts la mémoire bercée,  
    N'a retrouvé le rire et les pleurs à la fois  
    Parmi les instruments, les flûtes et les voix !

VICTOR HUGO, *Les Rayons et les Ombres*, XXXV.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>4</b>
<b>CHAPITRE I : PETIT JEAN DE LATRE, VIE ET ŒUVRE</b> .....	<b>6</b>
<b>1. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES</b> .....	<b>6</b>
1.1 ORIGINES, JEUNESSE ET FORMATION MUSICALE : LES ZONES D'OMBRE .....	6
1.2 UN PRÉNOM ET UN PATRONYME À L'ORIGINE DE CONFUSIONS .....	8
1.3 LIÈGE, ENTRE PRIVILÈGES, PRESTIGE ET RÉPRIMANDES.....	9
1.4 AMERSFOORT .....	17
1.5 RETOUR À LIÈGE .....	18
1.6 UTRECHT.....	19
<b>2. ŒUVRE</b> .....	<b>22</b>
2.1 AVANT-PROPOS.....	22
2.2 MUSIQUE SACRÉE .....	22
2.2.1 Les messes, une attribution problématique.....	22
2.2.2 Lamentations .....	23
2.2.3 Motets .....	26
2.3 MUSIQUE PROFANE.....	28
2.3.1 Chansons françaises.....	28
2.3.2 Chansons néerlandaises.....	37
2.3.3 Le Monheim gymnasium et l'École latine d'Amersfoort, un réseau d'imprimeurs et de compositeurs .....	38
2.3.4 Conclusion : Petit Jean de Latre et ses dédicataires .....	39
2.4 UNE ŒUVRE VIVANTE .....	40
<b>CHAPITRE II : LE SIXIÈME LIVRE DES CHANSONS A QUATRE PARTIES</b> .....	<b>42</b>
<b>1. LE CONTEXTE MUSICAL : LA CHANSON DANS LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE AU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE</b> .....	<b>42</b>
1.1 UN MÉCÈNE ÉCLAIRÉ .....	42
1.2 DEUX AUTRES REPRÉSENTANTS.....	44
1.2.1 Pierre de Rocourt .....	44
1.2.2 Jean Guyot de Châtelet .....	45
1.3 DESTINATION DES CHANSONS .....	47
1.4 DES « CHANSONS LIÉGEOISES » ?.....	48
<b>2. OBSERVATIONS PRÉ-ANALYTIQUES</b> .....	<b>49</b>
2.1 AVANT-PROPOS.....	49
2.2 L'ORGANISATION GÉNÉRALE .....	49
2.2.1 La présentation matérielle.....	49
2.2.2 Le format et la numérotation .....	50
2.2.3 L'architecture de la page de titre.....	51

2.2.4	Architecture de la page et caractères .....	52
2.3	TRADUCTION ET COMMENTAIRE DES TEXTES LIMINAIRES .....	53
2.3.1	Avant-propos .....	53
2.3.2	L'épître dédicatoire (Γ, f. 1 <sup>v</sup> -2 <sup>r</sup> ) .....	53
2.3.3	Poème anonyme (S, Ct, f. 2 <sup>r</sup> ) .....	56
<b>3.</b>	<b>ANALYSE POÉTIQUE-MUSICALE .....</b>	<b>57</b>
3.1	AVANT-PROPOS : LIMITES ANALYTIQUES .....	57
3.2	ORGANISATION DU RECUEIL .....	57
3.2.1	Organisation thématique .....	57
3.2.2	Une organisation musicale ? .....	58
3.3	TRAITS STYLISTIQUES GÉNÉRAUX .....	59
3.3.1	Textes .....	59
3.3.1.1	Sources littéraires .....	59
3.3.1.2	Versification .....	61
3.3.1.3	Entre tradition et innovation : des thèmes orléanistes et pétrarquistes .....	62
3.3.2	Musique .....	64
3.3.2.1	Modalité .....	64
3.3.2.2	Types d'écritures contrapuntiques .....	71
3.3.2.3	Figuralismes .....	75
3.3.2.4	Singularités d'écriture .....	80
3.3.2.5	Bilan stylistique .....	83
3.4	<i>RESVEILLE TOY, CEUR GRACIEUX ET DE TOUTES MARGARITES</i> .....	83
3.4.1	Méthodologie .....	83
3.4.2	<i>Resveille toy, ceur gracieux</i> .....	84
I.	Le texte .....	84
II.	La segmentation .....	85
III.	Écritures contrapuntiques .....	85
IV.	Ambitus, mode et cadences .....	87
VI.	Dissonances .....	94
VII.	Figuralismes .....	96
3.4.3	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i> .....	97
I.	Le texte .....	97
II.	La segmentation .....	98
III.	Écritures contrapuntiques .....	98
IV.	Ambitus, mode et cadences .....	100
V.	Approche motivique .....	102
VI.	Dissonances .....	104
VII.	Figuralismes .....	106

3.4.4	Bilan comparatif.....	106
<b>CONCLUSION</b>	.....	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	.....	<b>111</b>
<b>CATALOGUE DES ŒUVRES DE PETIT JEAN DE LATRE</b>	.....	<b>123</b>
<b>ANNEXES</b>	.....	<b>136</b>

## INTRODUCTION

Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, plusieurs générations de compositeurs issus de l'École dite « franco-flamande » s'illustrent dans toutes les cours d'Europe, y faisant ainsi rayonner et résonner la polyphonie.

À la suite d'Ottaviano Petrucci (1466-1539), des presses font leur apparition en France (Attaingnant, Moderne, Le Roy et Ballard, etc.) et aux anciens Pays-Bas (Phalèse, Tielman Susato, Waelrant et Laet, etc.). Les œuvres des maîtres les plus notoires du XVI<sup>e</sup> siècle sont imprimées en livres individuels (pour les plus notoires d'entre eux) ou en recueils collectifs. Ainsi, des chansons, des motets et des messes de célèbres figures telles que Adrien Willaert (1490-1562), Nicolas Gombert (1495-1560), Thomas Créquillon (1505-1557), Jacob Clemens non Papa (ca 1510 - ca 1555) ou Roland de Lassus (1532-1594) côtoient des œuvres de compositeurs « secondaires ».

Parmi ceux-ci figure notamment Petit Jean de Latre, un compositeur actif à Liège sous le règne de Georges d'Autriche (1505-1557). Mélomane averti, le prince prend grand soin des différents compositeurs œuvrant dans la principauté. Son intérêt se porte plus particulièrement sur Petit Jean de Latre, qu'il nomme maître de chapelle. Avec Jean Guyot et Pierre de Rocourt, et grâce au mécénat actif du prince-évêque, De Latre contribue à l'essor bref mais inédit de la chanson dans la principauté. Au sein de ce groupe, d'après le corpus d'œuvres conservées, le maître de chapelle se révèle être le compositeur le plus prolifique de pièces profanes.

En 1552, il dédie ses *Chansons a quatre parties* (Louvain, Pierre Phalèse) à son patron et mécène Georges d'Autriche. Dès lors, l'intention initiale du présent travail était de réaliser une édition critique de ce recueil, témoin irréfutable du lien particulier unissant le compositeur et le prince. Malheureusement, la voix de *Bassus* n'a pas été conservée. Cependant, en 1555, Phalèse publie une réédition du livre, portant désormais le titre de *Sixiesme livre des chansons a quatre parties*. Le contenu musical est identique, mais les textes liminaires ne sont pas reproduits. Toutefois, contrairement aux *Chansons a quatre parties*, le *Sixiesme* a été conservé dans son intégralité, permettant ainsi une édition critique.

L'intérêt d'une telle entreprise pour le *Sixiesme livre* réside dans les divers axes de recherche qu'elle fournit. Premièrement, elle constitue l'occasion d'établir une synthèse des recherches effectuées sur Petit Jean de Latre (biographie et catalogue) ainsi que ses liens avec Georges d'Autriche. En cela, bien qu'ils figurent originellement dans les *Chansons a quatre parties*, les textes liminaires constituent de précieuses sources d'informations. Ensuite, une édition critique induit l'édition des chansons du livre d'après les conventions actuellement adoptées par la plupart des éditeurs de musique polyphonique de la Renaissance. Dans ce cadre, il s'agit de poursuivre et d'actualiser le travail entamé par José Qutin dans son édition du recueil en 1988. De plus, transcrites en notation moderne, les œuvres du recueil sont aptes à faire l'objet d'une analyse poético-musicale générale visant à dégager

leurs grands traits stylistiques, et d'autre part, pour deux d'entre elles, d'une étude plus précise mettant en exergue des caractéristiques plus spécifiques.

L'exposition de l'ensemble des éléments susmentionnés est organisée en deux grands chapitres. Le premier concerne les données relatives à la vie et l'œuvre de Petit Jean de Latre. Il s'agit donc essentiellement d'une synthèse, fondée majoritairement sur les recherches de José Quitin et des informations disponibles aux Archives de l'État à Liège.

Le second chapitre, consacré au *Sixiesme livre des chansons a quatre parties*, s'ouvre également sur une synthèse portant sur la chanson en principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans ce cadre, les travaux de recherche menés par José Quitin, Henri Vanhulst, Émilie Corswarem et Philippe Vendrix constituent des sources primordiales. Ce premier point est suivi par des observations pré-analytiques (matérielles et organisationnelles) puis par une analyse poético-musicale générale des œuvres. Enfin, deux chansons (*Resveille toy, ceur gracieux* et *De toutes Margarites*) font l'objet d'une analyse plus approfondie.

Dès lors, l'enjeu de ce mémoire s'avère triple. Premièrement, il s'agit d'établir la synthèse des informations bibliographiques liées à Petit Jean de Latre, de même que ses liens avec le prince-évêque Georges d'Autriche, et de dresser le catalogue du compositeur. En effet, nombre de ces données se trouvent disséminées à travers diverses publications, donnant lieu à un corpus relativement éparse. Deuxièmement, réaliser l'édition critique du *Sixiesme livre* permet une analyse poético-musicale des œuvres qu'il contient, visant à déterminer les caractéristiques stylistiques générales mais également plus singulières qui les régissent. Troisièmement, le recueil étant originellement dédié à Georges d'Autriche, il est question de déceler dans quelle mesure cette dédicace « transparaît » dans la musique.

# CHAPITRE I : PETIT JEAN DE LATRE, VIE ET ŒUVRE

## 1. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

### 1.1 ORIGINES, JEUNESSE ET FORMATION MUSICALE : LES ZONES D'OMBRE

« D.O.M. Johanni Petit de Latre, *musici excellentissimi* »<sup>1</sup>. L'élogeux *incipit* de l'épithaphe de Petit Jean de Latre témoigne du prestige dont devait jouir ce dernier en son temps. Ces textes ayant certes pour vocation la louange des défunts, la carrière et l'œuvre de celui qui fût notamment le maître de chapelle de Georges d'Autriche (1505-1557), illustrent la véracité de cette inscription lapidaire. En effet, Jean de Latre (*ca* 1505-1569), de son surnom « Petit Jean », figure, aux côtés de Pierre de Rocourt (? – *ca* 1540-50) et de Jean Guyot de Châtelet (*ca* 1520-1588), parmi les trois compositeurs à l'origine d'une brève mais riche production de chansons en principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Malgré la renommée dont a bénéficié De Latre au XVI<sup>e</sup> siècle, certains pans de sa vie – particulièrement la période couvrant son enfance, sa jeunesse et sa formation musicale – demeurent méconnus, faute de sources. Les biographies dressées par les musicologues José Quitin et Catherine Hérault<sup>3</sup> permettent une vue d'ensemble des éléments établis au sujet du compositeur. Cependant, de nombreuses zones d'ombre persistent, à commencer par le lieu et la date de naissance du compositeur. Pour ceux-ci, Catherine Hérault propose les alentours de 1505 en Flandres<sup>4</sup> (ce qui en ferait l'exact contemporain de son futur employeur et mécène Georges d'Autriche, né la même année), tandis que José Quitin et Henri Vanhulst avancent les environs de 1510, en désignant Petit Jean comme un compositeur hollandais sans toutefois fournir d'indication géographique ni de données sur lesquelles ils se basent<sup>5</sup>. En somme, sa naissance peut se situer sur le territoire des anciens Pays-Bas<sup>6</sup> entre 1505 et 1510.

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 21-22 pour la transcription et la traduction de l'épithaphe.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 42-48.

<sup>3</sup> HÉRAULT, Catherine, « De Latre, Jean », dans *MGG Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 20 février 2020.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> QUITIN, José et VANHULST, Henri, « Petit Jean de Latre », dans *Grove Music Online* [en ligne], disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), 2001, consulté en dernier lieu le 17 septembre 2020. Notons que dans son édition du *Sixième livre des chansons à quatre parties*, José Quitin indique « *ca* 1515-1569 ». Voir DE LATRE, Jehan et QUITIN, José (éd.), « Sixième Livre des Chansons à quatre parties nouvellement composez et mises en musique par Maistre Jehan de Latre, Maistre de la chapelle du Révérendiss. Evesque de Liège. etc. convenables tant aux instrumentz comme à la voix », dans *Société liégeoise de musicologie*, fascicule 9, Werbomont, octobre 1988, p. 1.

<sup>6</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle, ce que l'on nomme aujourd'hui les « anciens Pays-Bas » désignent un territoire constitué de l'actuelle Belgique, des actuels Pays-Bas et de l'actuel Nord-Pas-de-Calais. La principauté de Liège, qui fait partie de l'Empire, se situe sur ce territoire mais possède un statut neutre. Sur l'histoire des anciens Pays-Bas à l'époque moderne, voir notamment DENYS, Catherine et PARESYS, Isabelle, *Les anciens Pays-Bas à l'époque moderne (1404-1815)*, Paris, Ellipses, 2016 (2<sup>e</sup> édition). Sur l'histoire de Liège, voir DEMOULIN, Bruno et KUPPER, Jean-Louis, *Histoire de la principauté de Liège. De l'an mille à la Révolution*, Toulouse, Privat, 2002. Sur les relations entre la principauté de Liège et les Pays-Bas, voir DE MARNEFFE, Edgar (éd.), *La Principauté de Liège et les Pays-Bas au*

Quant à la jeunesse et à la formation musicale du compositeur, le mystère plane également ; aucun document d'archive n'en fait mention. À l'époque, et, « de tous temps »<sup>7</sup>, les maîtrises ne font pas défaut dans la principauté de Liège. Les enfants de chœur (également appelés choraux ou *duodeni*<sup>8</sup>), formés par la maîtrise, débute leur carrière aux environs de huit ans et sont licenciés dès l'apparition de la mue de la voix, vers quinze ou seize ans. La plupart sont alors renvoyés chez eux, tandis que les plus doués demeurent au service de la collégiale, ou de la cathédrale, qui leur octroient une bourse d'études, leur ouvrant ainsi l'accès aux humanités et, plus tard, à l'ordination sacerdotale, voire aux universités de Douai ou de Louvain<sup>9</sup>. Les archives de la cathédrale et des collégiales permettent de suivre les *duodeni* gravissant progressivement les échelons hiérarchiques menant au « graal » convoité du titre de maître de chant<sup>10</sup>.

Au vu des différentes maîtrises actives dans la cité à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle, la formation musicale du jeune Jean a potentiellement pu se dérouler à la chapelle musicale<sup>11</sup> de la cathédrale Saint-Lambert<sup>12</sup>, qui jouit d'une certaine renommée, ou dans l'une des sept collégiales constituant le paysage

---

XVI<sup>e</sup> siècle. *Correspondances et documents politiques*, Liège, Grandmont-Donders, 4 t., 1887-1895 et HARSIN, Paul, « Alliance de la principauté de Liège avec les Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 7, fasc. 4, 1928, pp. 1415-1452 et du même auteur, « L'alliance de la principauté de Liège avec les Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle (fin) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 8, fasc. 1, 1929, pp. 93-125.

<sup>7</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », HÜSCHEN, Heinrich (éd.), *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Cologne, Arno Volk, 1973, p. 451.

<sup>8</sup> Selon Antoine Auda, l'adoption officielle de douze chanteurs dans diverses églises d'Occident a contribué à l'utilisation systématique de ce terme, qui a lui-même engendré le variant wallon et liégeois de *dozerai* (*duodenus* / *i* en latin), désignant les enfants de chœur. Cf. AUDA, Antoine, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège. Essai bio-bibliographique sur la musique liégeoise depuis ses origines jusqu'à la fin de la principauté (1800)*, Bruxelles-Liège-Paris, Van Damme et Duquesne, 1930, p. 47.

<sup>9</sup> QUITIN, José, « Bref aperçu de la maîtrise de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, jusqu'en 1797 », *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Catalogue de l'exposition (Liège, 17 septembre-29 octobre 1982), Liège, Solédi, 1982, p. 263. L'Université de Douai, inaugurée en 1562, est fondée à l'initiative de deux évêques et du roi d'Espagne Philippe II (1527-1598). Il s'agit de « désengorger » l'Université de Louvain, de faire tomber la barrière de la langue, mais surtout d'ériger, dans une stratégie de Contre-Réforme, une institution « conservant et maintenant la vraie religion de foi catholique », à l'heure où la Réforme « sévit » à Louvain. TRÉNARD, Louis, *De Douai à Lille... Une Université et son histoire*, Lille, Université de Lille III, 1978, p. 15.

<sup>10</sup> QUITIN, José, « Bref aperçu de la maîtrise de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, jusqu'en 1797 », *art.cit.*, p. 263.

<sup>11</sup> Sur la professionnalisation des musiciens et le rôle des chapelles musicales au XVI<sup>e</sup> siècle, voir FIALA, David, « La Naissance du musicien professionnel au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle », FERRAND, Françoise, *Guide de la Musique de la Renaissance*, Fayard, 2011, pp. 167-183.

<sup>12</sup> La cathédrale, siège de l'évêché, dispose d'une chapelle, institution musicale par excellence à l'époque, où l'on forme des organistes, chanteurs, compositeurs et instrumentistes.



liégeois de l'époque moderne, à savoir Saint-Pierre, Saint-Paul<sup>13</sup>, Saint-Martin<sup>14</sup>, Sainte-Croix, Saint-Denis, Saint-Jean l'Évangéliste<sup>15</sup> et Saint-Barthélémy<sup>16</sup>.

## 1.2 UN PRÉNOM ET UN PATRONYME À L'ORIGINE DE CONFUSIONS

Les incertitudes et inconnues biographiques découlent notamment du caractère élastique et variable du prénom et du patronyme du musicien<sup>17</sup>, qui participent activement de l'« indigence documentaire »<sup>18</sup> à son propos. En effet, (Petit) Jean de Latre, le nom qui lui est le plus fréquemment attribué, revêt diverses graphies au fil de ses différents livres de musique imprimés : « Maistre Jehan de Latre »<sup>19</sup>, « Ioanne de Latere »<sup>20</sup>, « Ioann. Laetrius »<sup>21</sup> ou encore « Joannes De Latre ». Son surnom, « Petit Jean »<sup>22</sup>, prédomine quant à lui dans les recueils collectifs où apparaissent ses chansons : « M.

---

<sup>13</sup> « [...] la plus vaste, la plus riche peut-être de la cité de Liège », QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, n°5, 1973, p. 1.

<sup>14</sup> Voir QUITIN, José, « Regards sur la maîtrise de l'ancienne Collégiale Saint-Martin », LAFFINEUR-CREPIN, Marylène (dir.), *Saint-Martin, mémoire de Liège*, Liège, Perron, 1990, pp. 221-231.

<sup>15</sup> Voir QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, au XVI<sup>e</sup> siècle », DECKERS, Joseph (dir.), *La collégiale Saint-Jean de Liège - Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, Pierre Mardaga, 1981, pp. 127-131, et du même auteur, « Bref aperçu de la maîtrise de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, jusqu'en 1797 », *art.cit.*, pp. 263-269.

<sup>16</sup> KUPPER, Jean-Louis, *Liège et l'Église impériale aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Presses universitaires de Liège, 1981, p. 329.

<sup>17</sup> Voir notamment le *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek* ([www.portal.dnb.be](http://www.portal.dnb.be)) pour une liste complète des variantes orthographiques du nom du compositeur.

<sup>18</sup> AUDA, Antoine, *op.cit.*, p.136.

<sup>19</sup> *Sixiesme livre des chansons a quatre parties nouvellement composez et mises en mvsiqe par maistre Jehan de Latre, Maistre de la chapelle du Reuerendiss. Euesque de liege &c. Conuenables tant aux instrumentz comme a la voix*. Louvain, Pierre Phalèse, 1555 (*Répertoire international des sources musicales* [ci-après RISM]. Séries AI. *Einzeldrucke vor 1800*, HEINZ SCHLAGER, Karl (éd.) et al., Kassel, 1971 et Séries BI et BII. *Recueils imprimés, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, LESURE, François (éd.), 2 vol., München, Duisbourg, 1960-64. Voir aussi le RISM en ligne <https://opac.rism.info/index.php?id=4> ; A/I L 1061 ; LL 1061). Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1984, pp. 50-51 pour la description de l'édition.

<sup>20</sup> *Lamentationes aliquot Jeremiae musicae harmoniae noviter adaptatae, adiectis aliquot sacris cantionibus, trium, quatuor, quinque, et sex vocum*, Maastricht, Jacob Baethen, 1554 (RISM A/I L 1059).

<sup>21</sup> *Gregorii Holonii Leodiensis Catharina, Tragoedia de fortissimo S. Catharinae Virginis, Doctoris & Martyris certamine*. [...], Anvers, Jean Bellère, 1556 : « [...] & ille Ioann. Laetrius, Reuerendiss. Leodii Praesulius Musica [...] » (Aij<sup>r</sup>), *Gregorii Holonii Leodiensis Laurentias. Traoedia de Martyrio constantissimi Leuitae D. Laurentii, Romae sub Decio passi*. [...], Anvers, Jean Bellère, 1556 et *Gregorii Holonii Leodiensis Lambertias. Tragoedia de oppressione B. Lamberti Trajecten. Quondam ecclesiae, quae nunc Leodium translata est, episcopi et martyris gloriosissimi* [...], Anvers, Jean Bellère, 1556. Deux de ces trois tragédies (sainte Catherine et saint Laurent) de Grégoire de Hollogne (ca 1531-1594), dont la musique est perdue, sont disponibles en ligne sur [www.books.google.be](http://www.books.google.be). Un exemplaire de la Tragédie de saint Lambert est quant à elle notamment disponible à la B-Lu, Alpha, Section Fonds patrimoniaux (901014A). Voir VAN DER HAEGHEN, Ferdinand, LENGIER, Marie-Thérèse (éd.), *Bibliotheca Belgica : bibliographie générale des Pays-Bas*, Bruxelles, Bruxelles, Culture et Civilisation, vol. III, 1964, pp. 488-489 pour la description des tragédies.

<sup>22</sup> *Recueil des fleurs produictes de la divine musique a trois parties, par Clemens non Papa, Thomas Cricquillon, et avltres excellens musiciens. Premier Liure*, Louvain, Pierre Phalèse, 1569 (RISM B/I 1569<sup>o</sup>). Voir VANHULST, Henri, *op.cit.*, pp. 146-147 pour la description de l'édition.

*Johanne de Latre vulgari cognomento Petit Ian* »<sup>23</sup>, « Petit Ian de Latre »<sup>24</sup>, « Petit Jehan de Latre »<sup>25</sup> ou « Petit Jan »<sup>26</sup>. En outre, le patronyme « de Latre », très répandu à l'époque, apparaît – ainsi que ses variantes orthographiques – dans de nombreuses autres sources<sup>27</sup>. Il n'est dès lors pas étonnant de constater, dès 1867 de la part du musicologue belge Edmond Vander Straeten (1826-1895), une confusion entre Claude Petit Jehan (?-av.1604)<sup>28</sup>, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Metz en 1571 puis maître de chant à Verdun en 1575, et « notre » Jean de Latre<sup>29</sup>. Cette erreur est reprise en 1900 par le musicologue prussien Robert Eitner (1832-1905)<sup>30</sup>, puis en 1930 par Antoine Auda<sup>31</sup>, et est rectifiée par François Lesure en 1969 par le biais de ses recherches<sup>32</sup>.

Ces variantes graphiques sont également à l'origine des difficultés qui surgissent lorsqu'il s'agit d'attribuer certaines œuvres à Petit Jean, ainsi qu'exposé dans la seconde partie<sup>33</sup>.

### 1.3 LIÈGE, ENTRE PRIVILÈGES, PRESTIGE ET RÉPRIMANDES

La première trace écrite relative au compositeur hollandais<sup>34</sup> figure dans les livres de comptes de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, dont il est le maître de chant (ou *sucentor*)<sup>35</sup> de 1538 à fin octobre 1539. En effet, le registre des Comptes du mandé et du luminaire indique, pour le mois d'octobre de cette année-là, « *Pro salaris petit Jan sucentoris* »<sup>36</sup>. Ouvrons ici une parenthèse concernant le

<sup>23</sup> *Cantionum musicarum, quae diversis vocibus diversoque idiomate Gallico et Teutonico omnibus instrumentis musicis attemperatae sunt, liber unus nunc primum in lucem editus. Auctore M. Johanne de Latre vulgari cognomento Petit Ian celeberrimi Chori Amersfordiani Archimusco*, Düsseldorf, Johannes Oridryus et Albert Buys, 1563 (RISM A/I/LL 1061a).

<sup>24</sup> *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons, Choysies d'entre les oeuvres de plusieurs auteurs excellents / en l'art de Musique, ensemble le blason de beau & / laid Tetin propices tant a la voix comme aux instruments / Le premier livre*, Anvers, Hubert Waelrant et Jean de Laet, 1556 (RISM B/I [1556]<sup>17</sup>), livre du *Tenor* disponible sur [www.repository.royalholloway.ac.uk](http://www.repository.royalholloway.ac.uk).

<sup>25</sup> *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusq; autoribus*. [...], Louvain, Pierre Phalèse, 1552 (RISM B/I 1552<sup>29</sup>). Voir VANHULST, Henri, *op.cit.*, pp. 24-28 pour la description de l'édition.

<sup>26</sup> *Tiers livre des chansons a quatre parties nouvellement composez & mises en Musique, conuenables tant aux instrumentz comme a la Voix*, Louvain, Pierre Phalèse, 1552 (RISM B/I 1552<sup>15</sup>). Voir VANHULST, Henri, *op.cit.*, pp. 21-22 pour la description de l'édition.

<sup>27</sup> HÉRAULT, Catherine, *art.cit.*

<sup>28</sup> DESAUX, Pascal, DOBBINS, Frank, « Claude Petit Jehan », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté en dernier lieu le 18 février 2021.

<sup>29</sup> VANDER STRAETEN, Edmond, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX<sup>e</sup> siècle*, t. I, Bruxelles, C. Muquardt, 1867, p. 14.

<sup>30</sup> EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 6, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902, p. 71.

<sup>31</sup> AUDA, Antoine, *op.cit.*, p. 136.

<sup>32</sup> LESURE, François, « Petit Jehan de Lattre († 1569) et Claude Petit Jehan († 1589) », ROBIJNS, Jozef (éd.), *Renaissance-Muziek 1400-1600 : Donum Natalicium René Bernard Lenaerts*, Louvain, 1969, pp. 155-156.

<sup>33</sup> Cf. *infra*, p. 22.

<sup>34</sup> Cet adjectif, anachronique dans le contexte du XXI<sup>e</sup> siècle où Liège et la Flandre constituent des territoires belges et non hollandais, est cependant utilisé dans ce travail de manière purement pragmatique.

<sup>35</sup> « Chanteur qui accompagne ». Le maître de chant, 1<sup>er</sup> *sucentor*, est également appelé *phonascus* ou *Magister cantus*. QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, au XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*, p. 127.

<sup>36</sup> Archives de l'État, à Liège (ci-après A. E. L.), Fonds Collégiale Saint-Jean l'Évangéliste (ci-après C. S. J. E.), Comptes du mandé et du luminaire, reg. 477 (1538-1539), f. 96<sup>r</sup>.

fonctionnement des maîtrises liégeoises sous l'Ancien Régime. Celles-ci constituent une sorte d'« État dans l'État »<sup>37</sup> et reflètent la hiérarchie pyramidale complexe inhérente à l'Église<sup>38</sup>. Dans cet « ensemble musical permanent » se mêlent des musiciens professionnels, tant ecclésiastiques que laïcs<sup>39</sup>. Le premier *succentor* est placé sous l'autorité de l'un des dignitaires du chapitre<sup>40</sup>, le chanoine *cantor* (ou « grand chantre », le responsable « officiel » de la musique)<sup>41</sup>. Pourtant, c'est bel et bien le maître de chant, responsable « officieux » de la musique, qui dirige réellement la maîtrise, sous le contrôle néanmoins permanent de son supérieur hiérarchique. Le rôle du maître de chant consiste premièrement à instruire, exercer et inculquer les bonnes mœurs aux *duodeni*. Il s'agit également de veiller à « la bonne tenue, l'assiduité et au zèle » des quatre « chantres au pupitre »<sup>42</sup>, eux-mêmes assistés par l'ensemble des bénéficiers de l'église lors des offices en plain-chant et par les « meilleures voix » pour l'exécution des œuvres polyphoniques<sup>43</sup>. Enfin, le *Magister cantus*<sup>44</sup> préside et dirige les répétitions ainsi que l'exécution du plain-chant et de la polyphonie<sup>45</sup>. L'échelon hiérarchique positionné sous celui du maître de chant comprend deux intonateurs, qui donnent le ton aux chantres et aux bénéficiers lors de la psalmodie d'un côté et de l'autre du chœur. Ils participent également à la préparation des œuvres polyphoniques et à l'éducation musicale des choraux. L'intonateur le plus ancien est appelé second *succentor*, *succentor primus minor* ou encore *submonitor choraulium*. Le plus jeune est quant à lui nommé *succentor secundus minor* ou *subintonator*<sup>46</sup>. Sous ces deux « adjoints », le reste de la maîtrise se compose, dans l'ordre hiérarchique, de l'organiste, des chantres (de quatre à huit), des *duodeni*<sup>47</sup> (généralement six) et des instrumentistes (leur nombre et les instruments varient au cours

<sup>37</sup> QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, au XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*, p. 127.

<sup>38</sup> QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *art.cit.*, p. 1.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> CORSWAREM, Émilie, « De l'efficacité d'un modèle local : être maître de chant à la cathédrale Saint-Lambert de Liège (1581-1650) », DOMPNIER, Bernard et DURON, Jean (éd.), *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Activités, sociologie, carrières*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 91. Sur les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert, voir aussi QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert, à Liège aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 8, n<sup>o</sup> 1, 1954, pp. 5-18.

<sup>41</sup> QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *art.cit.*, p. 1.

<sup>42</sup> QUITIN, José, « Bref aperçu de la maîtrise de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, jusqu'en 1797 », *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Catalogue de l'exposition (Liège, 17 septembre-29 octobre 1982), Liège, Solédi, 1982, p. 263.

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> Cf. *supra*, note 35 p. 9.

<sup>45</sup> QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *art.cit.*, p. 1. Sur l'organisation générale des maîtrises des collégiales liégeoises, se référer à cet article. Les maîtrises des collégiales liégeoises fonctionnent selon cette organisation jusqu'en 1797, date de leur fermeture par le gouvernement de la République française. QUITIN, José, « Bref aperçu de la maîtrise de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, jusqu'en 1797 », *art. cit.*, p. 263.

<sup>46</sup> QUITIN, José, « Lambert Pietkin, Maître de chant de l'Église cathédrale Saint-Lambert, à Liège (1613-1696) », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 6, no. 1, 1952, p. 32.

<sup>47</sup> Une subdivision au sein du groupe de *duodeni* semble être d'application. José Quitin indique en effet l'existence du statut de *pueri duodeni* (encore enfants ou adolescents) et de *duodeni mutati* (des musiciens ayant mué, âgés de vingt à trente ans lors de leur désignation). QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert, à Liège aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *art.cit.*, pp. 5-6.

des siècles, au XVI<sup>e</sup> siècle il s'agit principalement d'un ou deux cornets et du même nombre de bassons)<sup>48</sup>.

Mais revenons à la collégiale Saint-Jean. Les lacunes présentes dans les registres des comptes de cette dernière s'étalent de 1535 à 1538<sup>49</sup>. Il n'est dès lors pas interdit de penser que Petit Jean soit entré en fonction à Saint-Jean à une date antérieure. Son prédécesseur, Johannes Grandsere, occupe le poste depuis au moins 1524 et jusque 1531. Son successeur, Johannes le Vorier, officie dès le 1<sup>er</sup> décembre 1539<sup>50</sup>. José Quitin suppose que PDJL, « probablement déjà marié [...] effectue ici une sorte d'interim »<sup>51</sup>. Le musicologue avance en outre qu'« étant donné les étroites relations musicales unissant les collégiales Saint-Jean, Saint-Paul et Saint-Martin »<sup>52</sup>, notamment lors de festivités requérant un effectif musical conséquent<sup>53</sup>, il est possible que la carrière du *sucentor* ait débuté à Saint-Paul<sup>54</sup>. Malheureusement, faute de documents d'archive, il est impossible de confirmer ou d'infirmier cette hypothèse<sup>55</sup>. Les registres de Saint-Jean manquant également entre novembre 1539 et 1544<sup>56</sup>, le parcours du *sucentor* durant ce laps de temps est inconnu.

La mention suivante de Petit Jean apparaît en novembre 1544, dans les livres de comptes de la collégiale Saint-Martin, où figure l'indication « *Johanni...sucentori* »<sup>57</sup>. L'espace laissé en lieu du patronyme trahit l'hésitation du comptable, induite par le prénom du prédécesseur de De Latre – en admettant que ce dernier est effectivement en fonction cette année-là – Johannes Melchior<sup>58</sup>.

---

<sup>48</sup> QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, no. 5, 1973, p. 2.

<sup>49</sup> A. E. L., C. S. J. E., Comptes du mandé et du luminaire, reg. 476 (1533-1535) et 477 (1538-1539).

<sup>50</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 452.

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> Pour la collégiale Saint-Martin, José Quitin cite la saint Martin et la saint Kiliani (évêque et martyr irlandais de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle), fêtée le 8 juillet. À l'occasion de ces célébrations, les trois maîtrises sont réunies, atteignant ainsi un effectif choral d'une soixantaine de personnes, composé de quarante à quarante-cinq chantres, et de dix-huit à vingt *duodeni*. Voir QUITIN, José, *idem.*

<sup>54</sup> Voir QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *art.cit.*, p. 2.

<sup>55</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 452. Le chanoine Olivier-J. Thimister nous fournit une liste des chantres de la collégiale Saint-Paul. Petit Jean n'y figure pas, contrairement à Jean Guyot, que l'on retrouve à partir de 1546. Cf. THIMISTER, Olivier-Joseph, *Histoire de l'église collégiale Saint-Paul, actuellement cathédrale de Liège*, Liège, Grandmont-Donders, 1890 (2<sup>e</sup> édition), pp. 617-637.

<sup>56</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 452.

<sup>57</sup> A. E. L., Fonds Collégiale Saint-Martin (ci-après C. S. M.), Registre aux revenus, dépenses mensuelles, distributions, reg. 173, f. 1<sup>v</sup>. Le mois de novembre correspond, pour les officiers et *duodeni* de la collégiale, à la réception annuelle d'une certaine quantité d'épeautre qui constitue la base de leurs gages. QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 453.

<sup>58</sup> Johannes Melchior est *duodenus* à Saint-Martin à partir de 1523 (au moins) et est élu *sucentor* en 1533. Dès 1542, il est également prélocuteur du Chapitre, et ce jusqu'à sa mort en 1560. Le cumul de ces fonctions a sans doute causé son remplacement par Petit Jean de Latre. QUITIN, José, *idem.* Notons que José Quitin (« Regards sur la maîtrise de l'ancienne Collégiale Saint-Martin », *art.cit.*, p. 222) et Catherine Hérault (« Jean de Latre », *art.cit.*) désignent Adam Lauri comme prédécesseur de de Latre à Saint-Martin entre 1531 et 1544. Pourtant, Quitin (« À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu

Cependant, aucun doute ne subsiste pour l'année suivante : en juillet 1545, les comptes du Chapitre indiquent « *Solvi ad manus Petit Jean succentor pro cantoribus qui die S<sup>ti</sup> Kiliani cantaverunt [...]* »<sup>59</sup>. Ce 8 juillet 1545<sup>60</sup>, les musiciens des trois collégiales Saint-Martin, Saint-Paul et Saint-Jean se réunissent<sup>61</sup> et forment un chœur de quarante-deux chantres et de dix-huit choraux, chantant au jubé sous la direction du nouveau maître de chant de la collégiale<sup>62</sup>. De Latre œuvre à Saint-Martin – non sans différends avec le chapitre et sans interruptions, comme exposé ci-après – jusque novembre 1565. Parmi ses élèves figurent le chanteur et compositeur Johannes Mangon (ca 1525-1578)<sup>63</sup>, qui devient lui-même *succentor* de Saint-Martin de 1562 à 1570<sup>64</sup>, ainsi que Gérard de Villers dit Ovidius (ca 1538-1601)<sup>65</sup>.

Le 24 juin 1544, quelques mois avant l'arrivée de Petit Jean à Saint-Martin, le nouveau prince-évêque de Liège, Georges d'Autriche, avait officiellement pris possession du titre épiscopal<sup>66</sup>, après avoir assumé la fonction de coadjuteur du prince-évêque régnant Corneille de Berghes (ca 1500-1560)<sup>67</sup> le temps d'une année<sup>68</sup>. La proximité chronologique liant l'intronisation du nouvel *episcopus* et la nomination du nouveau *succentor* Petit Jean à la direction de la maîtrise de Saint-Martin n'est sans doute pas le fruit du hasard. En effet, Georges d'Autriche est un prince humaniste lettré, cultivé, mélomane et musicien. D'emblée, il s'entoure d'artistes locaux<sup>69</sup> parmi lesquels figure probablement le compositeur. Peut-être le prince-évêque a-t-il recommandé l'un de ses protégés au chapitre de

---

de Sayve », *art.cit.*, p. 459) indique que Adam Laurius est 2<sup>e</sup> *succentor* sous l'autorité de Johannes Melchior. L'hésitation du comptable semble corroborer le statut de ce dernier.

<sup>59</sup> A. E. L., C. S. M., Registre aux revenus, dépenses mensuelles, distributions, reg. 174, f. 4<sup>v</sup>.

<sup>60</sup> La Dédicace de la collégiale se fêtait le même jour que la Saint Kilian. Cf. GEORGE, Philippe et PIRENNE-HULIN, Françoise, « Le culte des saints », LAFFINEUR-CREPIN, Marylène (dir.), *Saint-Martin, mémoire de Liège, op.cit.*, p. 103.

<sup>61</sup> Cf. *supra*, note 53 p. 11.

<sup>62</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 453.

<sup>63</sup> QUITIN, José et VANHULST, Henri, *art.cit.* Sur Johannes Mangon, voir QUITIN, José, *idem*, du même auteur, « Mangon, Johannes », sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com) et TIBALDI, Rodobaldo, « Mangon, Johannes », sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com).

<sup>64</sup> QUITIN, José, « Mangon, Johannes », *art.cit.*

<sup>65</sup> QUITIN, José et VANHULST, Henri, *art.cit.* Voir QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 458.

<sup>66</sup> HALKIN, Léon-Ernest, « Contribution à l'histoire de Georges d'Autriche prince-évêque de Liège (1544-1557) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 15, 1936, p. 964. L'entrée du nouveau prince-évêque dans la ville eut lieu le 17 août.

<sup>67</sup> HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghes et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)* [en ligne], Liège-Paris, Faculté de Philosophie et Lettres-Droz, 1936, disponible sur [www.books.openedition.org](http://www.books.openedition.org), consulté en dernier lieu le 7 novembre 2020.

<sup>68</sup> En réalité, les bulles lui conférant ce titre sont datées du 23 février 1541, mais Georges d'Autriche est fait prisonnier de François 1<sup>er</sup> et est retenu à Lyon pendant près de deux ans, l'empêchant ainsi d'assurer son poste, qu'il ne reprend qu'en juin 1543. Voir HALKIN, Léon-Ernest, « La coadjutorerie des princes-évêques de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 7, fasc. 4, 1928, p. 1412 et du même auteur, « Contribution à l'histoire de Georges d'Autriche prince-évêque de Liège (1544-1557) », *art.cit.*, p. 963, ainsi que DARIS, Joseph, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1974, pp. 143-144.

<sup>69</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 63, n<sup>o</sup> 1/2, 2013, p. 67.

Saint-Martin pour pourvoir au poste de maître de chant de la collégiale<sup>70</sup>. En effet, selon Philippe Vendrix et David Fiala, « l'accès aux situations les plus élevées leur est rarement ouvert sans le soutien d'un prince dont le pouvoir d'influence sur certaines institutions ecclésiastiques est seul en mesure de leur obtenir des passe-droits réservés aux courtisans les plus méritants »<sup>71</sup>.

Parallèlement à son poste de maître de chant, Petit Jean est nommé maître de chapelle de son protecteur princier. Le premier document faisant état de ce statut prestigieux est le livre de *Chansons a quatre parties* (1552)<sup>72</sup>, qui contient deux textes liminaires dont une dédicace du maître de chapelle au prince-évêque, textes qui ne se retrouvent plus dans les rééditions<sup>73</sup>. Sur la page de titre du recueil, le nom du musicien est associé au titre de « Maistre de la chappelle du Reuerendiss[ime] Euesque de liege ». Il est donc possible de déduire qu'il est au service du prince depuis cette année-là au moins, même si, comme susmentionné, le *succentor* a peut-être bénéficié du soutien de l'évêque dès les premières heures de son règne<sup>74</sup>. Les relations musicales entre la cour et les collégiales dans les anciens Pays-Bas étant très fructueuses, « La cour exerçant une force spéciale d'attraction sur les musiciens [...] tandis que les églises collégiales fournissaient aux chapelles curiales leurs meilleurs musiciens »<sup>75</sup>, peut-être le prince-évêque a-t-il découvert PJDL à Saint-Martin peu après son arrivée dans la principauté, et l'a ensuite choisi comme maître de chapelle.

La même mention (« Maistre de la chappelle... ») apparaît également sur la page de titre de ses *Lamentations*<sup>76</sup>, publiées à Maastricht en 1554, et sur celle de la réédition du contenu musical des *Chansons a quatre parties*, portant le titre de *Sixiesme livre des chansons a quatre parties*<sup>77</sup>, dont il est question

---

<sup>70</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 454.

<sup>71</sup> FIALA, David, VENDRIX, Philippe, « Musique, pouvoir et légitimation aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », GENET, Jean-Philippe (dir.), *La légitimité implicite* [en ligne], Paris-Rome, Éditions de la Sorbonne, 2015, disponible sur [www.books.openedition.org](http://www.books.openedition.org), consulté le 13 janvier 2021.

<sup>72</sup> *Chansons a quatre parties nouvellement composez et mises en musique par maistre Jehan de Latre Maistre de la chappelle du Reuerendiss. Euesque de liege &c. Conuenables tant aux instrumentz comme à la voix. Premier livre*, Louvain, Pierre Phalèse et Martin Rotaire, 1552 (RISM A/I/5 L 1060). Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique de Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578)*, *op.cit.*, pp. 18-19 pour la description de l'édition.

<sup>73</sup> Cf. *infra*, pp. 54-55 pour la transcription intégrale de l'épître dédicatoire. VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 47, 1993, p. 82.

<sup>74</sup> C'est en tout cas l'hypothèse formulée par José Quitin dans son édition du *Sixiesme livre* (cf. DE LATRE, Jehan, QUITIN, José (éd.), « Sixième Livre des Chansons à quatre parties nouvellement composez et mises en musique par Maistre Jehan de Latre, Maistre de la chapelle du Révérendiss. Euesque de Liège. etc. convenables tant aux instrumentz comme à la voix », *art.cit.*, p. 2).

<sup>75</sup> SCHREURS, Eugeen, « Musical Relations between the Court and Collegiate Chapels in The Netherlands, 1450-1560 », CARRERAS, Juan José, GARCÍA GARCÍA, Bernardo (éds.) et KNIGHTON, Tess (éd. anglaise), *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs. Music and Ceremony in the Early Modern European Court*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, p. 119.

<sup>76</sup> Cf. *infra*, p. 23.

<sup>77</sup> *Sixiesme livre des chansons a quatre parties nouvellement composez et mises en musique par maistre Jehan de Latre, Maistre de la chappelle du Reuerendiss. Euesque de liege &c. Conuenables tant aux instrumentz comme a la voix*, Louvain, Pierre Phalèse, 1555 (RISM A/I L 1061 ; LL 1061). La référence au statut de maître de chapelle est absente de la seconde version du *Sixiesme livre* de 1563, Petit Jean n'étant plus actif dans la principauté à l'époque mais bien à Amersfoort.

dans ce travail<sup>78</sup>. L'absence de référence à la position de PJDJL à Saint-Martin dans les publications précitées induit une potentielle hiérarchie entre les deux statuts. Il est en effet probable que Petit Jean se soit concentré sur sa fonction au palais épiscopal, plus prestigieuse et surtout plus rentable que celle à la collégiale<sup>79</sup>. De plus, la dédicace au prince-évêque au sein du recueil *Chansons a quatre parties* témoigne de la volonté du compositeur à obtenir les faveurs de ce dernier. La cour de Georges d'Autriche constitue en effet une opportunité pour le maître de chapelle qui peut s'y forger un réseau de contacts influents. C'est là qu'il se lie avec le poète Grégoire de Hollogne (1531-1594), dont il illustre en musique trois tragédies latines<sup>80</sup>. D'après Catherine Hérault, à la cour du prince-évêque, Petit Jean bénéficie également de contacts importants avec de grands artistes tels Lambert Lombard (1506-1566) et Franz Floris (1516-1570), qui auraient tous deux contribué à sa nomination à Amersfoort<sup>81</sup>. Cependant, cette supposition n'est étayée par aucun document et ne peut donc être vérifiée.

Ces deux statuts simultanés ainsi que les obligations qui leur incombent semblent surmener le maître de chant, qui en vient à délaïsser ses fonctions à Saint-Martin. Selon José Quitin, les maîtres de chant avaient très souvent tendance à faire glisser la « corvée » de l'éducation des *duodeni* à leurs adjoints (les intonateurs), voire à des chantres qu'ils rétribuaient eux-mêmes<sup>82</sup>. Bernard Dompnier observe le même phénomène pour le XVII<sup>e</sup> siècle en France, et pointe quelques facteurs pouvant conduire à ces manquements :

« L'incapacité à régenter la petite troupe conformément aux normes définies par le chapitre est peut-être le plus fréquent motif de renvoi des maîtres [...] bien avant les insuffisances en matière musicale. [...] Nombreux sont les maîtres qui ne cachent pas leur peu d'attraction pour cette fonction qui exige une présence de tous les instants [...] et qui détourne des activités proprement musicales, notamment de composition. De plus, le contrôle tatillon des chanoines, qui semblent en permanence en embuscade pour repérer les manquements dans l'exercice de ces tâches, finit souvent d'en dégouter les maîtres. »<sup>83</sup>

Le 23 novembre 1554, les chanoines le réprimandent sévèrement pour ses négligences quant à l'instruction des enfants de chœur, en dépit de ses gages mensuels de vingt florins brabant<sup>84</sup>. *Magister duodenorum Petit Jehan* est révoqué pour cette partie de son emploi, et le chapitre entend le remplacer

<sup>78</sup> Cf. *infra*, p. 49.

<sup>79</sup> GROOT, Simon, *art.cit.*, p. 67.

<sup>80</sup> Cf. *supra* note 21, p. 8.

<sup>81</sup> HÉRAULT, Catherine, *art.cit.*

<sup>82</sup> QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *art.cit.*, p. 4.

<sup>83</sup> DOMPNIER, Bernard, « Le métier de maître de musique, entre normes et pratiques », DOMPNIER, Bernard et DURON, Jean (éd.), *op.cit.*, p. 15.

<sup>84</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 50, f. 123<sup>v</sup>. José Quitin présume que ces réprimandes découlent de l'absence de mention de la fonction de Petit Jean à Saint-Martin sur la page de titre de ses éditions. Cf. QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 455.



après la fête de la Circoncision<sup>85</sup>, qui a lieu le 1<sup>er</sup> janvier. Effectivement, le Grand Chantre de la collégiale, Gobbelin Coppen<sup>86</sup>, est envoyé à Bruxelles et à Cambrai afin de trouver un substitut à Petit Jean : « *Solvi per manus D. Gobbelin, cantoris, pro viatico unius nuntii missi ad Bruxellam et Cameracum ad adducentem novem sucentorem* »<sup>87</sup>. Cette démarche, insolite à Liège, où tout le personnel musical est habituellement recruté et formé sur place, n'aboutit cependant pas. Pour expliquer cet échec, deux hypothèses sont avancées. Soit le Grand Chantre n'a pas trouvé de candidat convenable, soit, plus probablement, le prince-évêque est personnellement intervenu en faveur de son protégé<sup>88</sup>. Quoiqu'il en soit, le 12 janvier 1555, Petit Jean est non seulement réengagé, mais voit également son salaire augmenté par le Chapitre (ses gages s'élèvent désormais à vingt-et-un florins mensuels). En contrepartie, le *sucentor* promet formellement de faire diligence, à défaut de quoi il sera définitivement congédié<sup>89</sup>. Par conséquent, de Latre demeure à Saint-Martin, où les archives le citent jusqu'en mai 1562<sup>90</sup>.

Outre la difficulté d'assumer le cumul de deux emplois, José Quitin avance un second facteur ayant pu conduire Petit Jean aux négligences qui lui sont reprochées à la collégiale. Avant d'évoquer celui-ci, il convient d'exposer quelques éléments relatifs au statut quelque peu inhabituel du maître de chant. Ainsi que déjà brièvement évoqué<sup>91</sup>, PJDL est laïc, marié et père de famille<sup>92</sup>. L'année de son mariage est inconnue, mais il est probable qu'il ait eut lieu avant l'entrée du musicien à Saint-Jean. Traditionnellement, le maître de chant est un ecclésiastique, et ce pour deux raisons. D'une part, « ses fonctions exigent une parfaite connaissance du rituel et du cérémonial »<sup>93</sup>, et d'autre part, dans de nombreuses collégiales, la partie fixe de son salaire provient des revenus d'un autel<sup>94</sup>. Dès lors, si un

<sup>85</sup> *Idem*. Cette fête liturgique chrétienne a disparu du calendrier en 1960, suite à une importante réforme des rubriques de la messe et du bréviaire. Cf. JOIN-LAMBERT, Arnaud, « La disparition de la fête liturgique de la Circoncision du Seigneur. Une question historico-théologique complexe », *Ephemerides Liturgicae : commentarium trimestre de re liturgica*, vol. 127, no. 3, 2013, p. 8.

<sup>86</sup> Chanoine en 1533, chantre en 1540, il est élu doyen du chapitre de Saint-Martin le 28 janvier 1555. Il décède douze ans plus tard. Cf. SCHOOLMEESTERS, Emile., « Liste des doyens du chapitre de Saint-Martin », *Leodium*, vol. 6, 1907, p. 30.

<sup>87</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 50, f. 123<sup>v</sup>.

<sup>88</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 455.

<sup>89</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 50, f. 134<sup>r</sup>.

<sup>90</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 50, f. 19<sup>v</sup>.

<sup>91</sup> Cf. *supra*, p. 11.

<sup>92</sup> QUITIN, José, « Petit Jean de Latre. Maître de chapelle de Georges d'Autriche, prince-évêque de Liège », *Bulletin d'information de la vie musicale belge*, n°4, 1974, p. 2.

<sup>93</sup> QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *art.cit.*, p. 5.

<sup>94</sup> Auparavant, à Saint-Jean, les chantres étaient pourvus d'un autel et bénéficiaient ainsi de bénéfices perpétuels. Le 3 février 1496, les chanoines décident de transformer la nature de ces bénéfices, qui deviennent annuels et amovibles. Cette mesure n'est ratifiée que le 15 juillet 1530 par le pape Clément VII (1478-1534), qui permet de l'appliquer aux quatre autels de la collégiale exclusivement réservés aux musiciens : Saint-Ambroise, Saintes-Catherine et Agnès, Saints-Pierre et Paul, Saint-Nicolas et Sainte-Elisabeth (situé à l'église Saint-Adalbert, paroissiale de la collégiale Saint-Jean). Il semble que l'autel Saint-Ambroise a régulièrement été conféré au *sucentor* entre 1531 et 1579. Cf. QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, au XVI<sup>e</sup> siècle », DECKERS, Joseph (dir.), *La collégiale Saint-Jean de Liège - Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, Pierre Mardaga, 1981, p. 127.



maître de chant n'est pas encore prêtre lors de sa nomination, il s'engage toutefois à recevoir rapidement les ordres, sous peine de perdre sa place et de ne pas pouvoir prétendre au bénéfice ecclésiastique<sup>95</sup>. Ces dérogations à la règle, absolument inexistantes à la cathédrale Saint-Lambert, sont par contre présentes dans certaines collégiales liégeoises, dont Saint-Martin. En effet, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, on y rencontre des maîtres de chant mariés et pères de famille, à l'instar de Petit Jean de Latre<sup>96</sup>.

Le second facteur, qui aurait pu écarter De Latre de ses devoirs à Saint-Martin, est plutôt d'ordre familial. Deux de ses fils ont été enfants de chœur à la collégiale. L'aîné, Jacques, l'est de 1546 à 1552<sup>97</sup> (il serait par conséquent né vers 1536). En mai 1553, *Jacobus filius Petit Jehan* et deux autres anciens *duodeni* postulent une place de servant d'autel. C'est toutefois l'un de leurs concurrents, Hubert Frenens, qui obtient le poste<sup>98</sup>. Quelques mois plus tard, le 17 novembre 1553, Petit Jean s'adresse au Chapitre et demande aux chanoines d'intervenir dans les frais d'études de son fils à l'Université de Louvain. Ceux-ci octroient au jeune homme cinq aunes<sup>99</sup> de drap pour qu'il s'habille, le remerciant ainsi pour ses services rendus à leur église<sup>100</sup>. Cependant, les études de Jacques semblent avoir été interrompues, car aucune trace de son inscription à l'Université de Louvain n'a subsisté<sup>101</sup>. Ces deux revers ont, selon Quitin, probablement provoqué le « manque de zèle » reproché à Petit Jean à cette époque<sup>102</sup>.

Les comptes de Saint-Martin du 19 février 1556 contiennent la mention « *filius Job[annes] succentoris [...]* »<sup>103</sup>. Il s'agirait du frère puîné de Jacques, probablement né vers 1546, dont les archives n'ont pas conservé le nom. En 1558, les comptes de Saint-Martin mentionnent un paiement à « Petit Jean, Manghon, Joachim et Ovidio », tous servants d'autels<sup>104</sup>. Il s'agit ici sans doute également du second fils du *succentor*. Les listes des chœurs étant manquantes entre 1557 et 1561, sa trace est perdue durant trois ans. L'aumône de douze florins qu'il reçoit le 29 octobre de l'année suivante « par grâce et pour services rendus », suggère son licenciement en raison de la mue de sa voix<sup>105</sup>. De plus, cet

<sup>95</sup> CORSWAREM, Émilie, « La chanson à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », COLIN, Marie-Alexis (éd.), *French Renaissance Music and Beyond : Studies in Memory of Frank Dobbins*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 126.

<sup>96</sup> QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *art.cit.*, p. 5.

<sup>97</sup> A. E. L., C. S. M., Registre aux revenus, dépenses mensuelles, distributions, reg. 174 (1546) à 179 (1552).

<sup>98</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 50, f. 1<sup>v</sup>.

<sup>99</sup> L'aune, ancienne unité de mesure de longueur, était principalement utilisée pour mesurer les étoffes. *Larousse* [en ligne], « Aune », s. d., disponible sur [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), consulté en dernier lieu le 26 janvier 2021. Une aune équivaut aujourd'hui à 1,143 mètres.

<sup>100</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 50, f. 39<sup>r</sup>.

<sup>101</sup> *Idem*. L'inscription d'un certain *Jacobus Joannis de Latre filius Insulensis* en août 1562 à l'Université de Louvain paraît trop tardive pour correspondre au fils du *succentor* de Saint-Martin. Cf. SCHILLINGS, Arnold (éd.), *Matricule de l'Université de Louvain*, Bruxelles, Palais des Académies, t. 4, no. 173, 1958, p. 639.

<sup>102</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 456.

<sup>103</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 51, f. 2<sup>r</sup>.

<sup>104</sup> A. E. L., C. S. M., Registre aux revenus, dépenses mensuelles, distributions, reg. 185, f. 2<sup>r</sup>.

<sup>105</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 52, f. 20<sup>v</sup>. Le fils du *succentor* est absent de la liste suivante des *duodeni*, datée de mai 1561. Celle-ci énumère les noms de Hubertus Naxh, Castratori, Gabrieli, Laurentio,

évènement ayant lieu pendant la période où Petit Jean planifie sans doute son départ, il peut être considéré comme une indication du moment où la famille quitte la principauté<sup>106</sup>.

La mort prématurée de Georges d'Autriche, survenue le 4 mai 1557<sup>107</sup>, prive le maître de chapelle d'un poste et d'un mécène de prestige. Malheureusement, Robert de Berghes (*ca* 1520-1565)<sup>108</sup>, qui lui succède, ne réengage pas le personnel musical de son prédécesseur<sup>109</sup>. Contrairement à ses confrères, Petit Jean, qui n'est ni célibataire, ni prêtre, ne peut bénéficier des revenus d'un des autels de la collégiale. Dès lors, ses vingt-et-un florins mensuels de gages relatifs à son office de *succentor*, même exhaussés par « diverses distributions faites aux officiers et serviteurs de l'église », ne peuvent suffire à subvenir aux besoins de sa famille<sup>110</sup>. Le décès de Georges d'Autriche amorce donc le début du déclin financier de Petit Jean de Latre, qui contractera régulièrement des dettes. En 1558, lorsque la place de maître de chant de la cathédrale Saint-Lambert – « premier emploi musical de la principauté » – devient vacante, le Chapitre choisit Jean Guyot, qui est prêtre et maître de chant de Saint-Paul<sup>111</sup>.

#### 1.4 AMERSFOORT

Privé d'avenir professionnel à Liège, De Latre et sa famille quittent la cité en quête de nouvelles opportunités. Leur arrivée à Amersfoort (ville de la province d'Utrecht aux Pays-Bas) n'est pas précisément datée. Néanmoins, en 1563, Petit Jean figure dans les listes de personnes exonérées d'accises sur une certaine quantité de bière, compensation traditionnellement accordée par le gouvernement de la ville aux personnes d'intérêt pour celle-ci. Ainsi, le 23 janvier 1563, « *Meester Jan De Later* » est exempt de « *acht vaten binnen gebrouwen bieren* » (« huit barils de bières brassées dans la ville »)<sup>112</sup>. Une exemption similaire est accordée le 22 janvier de l'année suivante<sup>113</sup>. Sur la base de

---

Deodato et Joh. Massard. Le 2 octobre 1561, le *duodenus* senior Hubertus Naxh est remplacé par *Guilhelmus filius Egidius Monlie*. Le 29 octobre d'année suivante, le Chapitre révisé les gages des *duodeni* et accorde trois florins brabant *aux vieux*, deux fl. bbt. « *aux moyens* » et un fl. bbt. « *aux juniors* » (reg. 52, f. 19<sup>r</sup>).

<sup>106</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 69.

<sup>107</sup> HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghes et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)* [en ligne], *op.cit.* Georges d'Autriche est enterré dans le côté gauche du chœur de la cathédrale Saint-Lambert. En 1811, ses restes mortels, ainsi que ceux de plusieurs autres prélats, sont transférés dans un caveau de l'église Saint-Paul. Son cœur, conformément à sa volonté, repose à l'église paroissiale de Curange, lieu de retraite privilégié du prince-évêque. Cf. BORMANS, Stanislas, « Georges d'Autriche », *Biographie nationale*, t. VII, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1897, pp. 618 et DARIS, Joseph, *op.cit.*, p. 183.

<sup>108</sup> Voir DARIS, Joseph, *op.cit.*, pp. 185-257 et LE ROY, Alphonse, « Robert de Berghes », *Biographie nationale*, t. II, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1897, pp. 231-237.

<sup>109</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 456.

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> GROOT, Simon, *art.cit.*, p. 70 ; Archief Eemland, *Stadsbestuur Amersfoort*, BNR 0001, Inv. nr. 10, p. 8. (Archives de la région d'Eemland, dans la province d'Utrecht).

<sup>113</sup> *Idem.* Archief Eemland, *Stadsbestuur Amersfoort*, BNR 0001, Inv. nr. 10, p. 52. : *Meester Jan de Latre acht vaten bynnen gebrouwen bieren.*

l'aumône versée à l'un des fils de l'ancien maître de chapelle fin octobre 1562 et des documents tout juste mentionnés, il est vraisemblable de situer l'arrivée de la famille De Latre à Amersfoort au mois de novembre ou de décembre 1562. La dédicace du recueil des *Cantionum musicarum*<sup>114</sup>, datée de septembre 1563, révèle que l'ancien *succentor* est *archimusicus*<sup>115</sup> du chœur d'Amersfoort. L'épithète du compositeur, qui indique celui-ci était « suprême dans l'art de la musique et maître de chant »<sup>116</sup>, peut en outre suggérer que Petit Jean était également *sangmeester* à l'École latine de la ville, alors dirigée par Nicolas Edanus (*ca* 1497 - *ca* 1570)<sup>117</sup>, potentiel auteur de l'épithète<sup>118</sup>. Ce statut ne l'empêche toutefois pas de s'endetter. En effet, en 1563<sup>119</sup>, et à trois reprises, il doit répondre de ses redevances. En mars, l'*archimusicus* encourt une dette de six florins pour une livraison de tourbe. Il plaide coupable et obtient une prolongation de paiement d'un mois<sup>120</sup>. En septembre, deux florins lui sont réclamés pour le rente d'un jardin (« *hofken* »). Il plaide une nouvelle fois coupable et dispose alors de six semaines pour rembourser<sup>121</sup>. Enfin, en décembre, trois livres lui sont réclamées par son propriétaire pour retard de loyer<sup>122</sup>.

## 1.5 RETOUR À LIÈGE

À l'instar de son arrivée à Amersfoort, le moment précis du départ de Petit Jean de la ville demeure incertain. Selon la liste des exemptions d'accises sur la bière, le directeur de la musique est toujours présent à Amersfoort en janvier 1564<sup>123</sup>.

Ce n'est qu'un an et demi plus tard, en juin et juillet 1565, que les recès capitulaires du Chapitre de Saint-Martin mentionnent le compositeur, à propos d'une dette contractée envers un certain

<sup>114</sup> Cf. *supra* note 23, p. 9. Le livre a été édité par Simon Groot : *Petit Jan de Latre : Opera Omnia vol. III. Cantionum musicarum (Oridryus & Buys, Düsseldorf 1563)*, Amersfoort, Cantus Firmus, 2009.

<sup>115</sup> Directeur de la musique. Voir QUITIN, José, « À propos de notre supplément musical - *La jeune dame*, chanson à quatre voix de Petit Jean de Latre », *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 38, juillet 1982, p. 29.

<sup>116</sup> Cf. *infra*, pp. 21-22.

<sup>117</sup> Bien que ce recteur fasse l'objet de nombreuses mentions dans diverses publications, celles-ci sont généralement dépourvues d'informations biographiques. À ce titre, le site Internet des Archives d'Eemland se révèle être une source intéressante, en ce qu'il fournit de multiples éléments biographiques en se basant sur des articles et des ouvrages. Voir ARCHIEF EEMLAND, *Edanus (scharrenburgius), Nicola(a)(e)(u)s*, disponible sur [www.archiefemland.nl](http://www.archiefemland.nl), consulté en dernier lieu le 1<sup>er</sup> août 2021.

<sup>118</sup> La musique occupe une place prédominante dans les Écoles latines, qui tirent leurs origines des écoles capitulaires. Ces dernières, créées par les collégiales pour encourager les garçons à chanter le chant grégorien afin de leur enseigner le latin. Généralement, le recteur dispense lui-même les cours de musique, mais Nicolas Edanus n'était apparemment pas disposé à enseigner cette discipline et a dû trouver un assistant pouvant remplir cette tâche, à savoir Petit Jean de Latre. GROOT, Simon, « Cantionum Musicarum (Düsseldorf 1563). Een 'Amersfoorts muziekboek' », *Flebite. Historisch jaarboek voor Amersfoort en omstreken*, no. 9, 2008, p. 16.

<sup>119</sup> Simon Groot précise que, les archives de droit civil de la période pré-Réforme ayant été conservées avec d'importantes lacunes (1556-1558-1563-1570-1576 et 1578), il est possible que Petit Jean ait contracté des dettes antérieures.

<sup>120</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 77 ; Archief Eemland, *Stadsrecht Amersfoort*, BNR. 0012, inv. nr. 424-3 (non-folioté).

<sup>121</sup> *Idem*.

<sup>122</sup> *Idem*. Les archives de 1564 n'ayant pas été conservées, l'on ignore si Petit Jean s'est acquitté de cette dette.

<sup>123</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 72.

Rigaldus Couvet, marchand de Liège. Le Chapitre « ordonne à Petit Jean de rembourser son créancier à raison de un demi daler par mois »<sup>124</sup>. Le 3 septembre, acquitté de ses dettes, Petit Jean se voit obligé de remettre tous les livres de musique de l'église au Doyen du Chapitre<sup>125</sup>. Quatre jours plus tard, les chanoines le congédient et décident de le remplacer avant la Toussaint (1<sup>er</sup> novembre)<sup>126</sup>. Le 27 octobre 1565, Lambertus de Monte<sup>127</sup> obtient l'office de *succentor*<sup>128</sup>.

Le musicologue Simon Groot avance une hypothèse relative au moment de transition situé entre le départ d'Amersfoort et le retour à Liège de Petit Jean et de sa famille. Effectivement, la présence d'un « *sangmeester van Amersfort* » durant la procession du 12 juillet 1564 de l'« *Illustre Lieve Vrouwebroederschap* » (l'« *Illustre Confrérie de Notre-Dame* ») à Bois-le-Duc<sup>129</sup> correspond à la période où la famille fait route vers Liège. Le nom du musicien n'est pas mentionné, mais il est écrit que ce dernier « a aidé pour le chant pendant une semaine entière, et qu'il a en outre fait don d'un beau motet au chef de chœur »<sup>130</sup>. Il est possible que ce *sangmeester* était en réalité Petit Jean de Latre, sur le chemin du retour vers Liège. Dans ce cas, le musicien serait rentré dans la principauté à la fin du mois de juillet 1564 et y serait resté jusqu'à son congé au mois de septembre de l'année suivante<sup>131</sup>.

## 1.6 UTRECHT

Dès décembre 1565, quelques mois seulement après sa destitution à Saint-Martin, l'ancien maître de chapelle de Georges d'Autriche est l'hôte du Chapitre de la collégiale Saint-Jean d'Utrecht, où les

---

<sup>124</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 52, f. 63<sup>v</sup> (15 et 22.06.1565) et fol. 64<sup>v</sup> (06.07.1565). Le nom du marchand, très mal écrit, est incertain. Le daler (ou thaler) est une ancienne pièce de monnaie en argent, monnaie de compte sous Charles-Quint (1500-1558).

<sup>125</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 52, f. 67<sup>v</sup>.

<sup>126</sup> *Idem.* (07.09.1565).

<sup>127</sup> Voir AUDA, Antoine, *op.cit.*, pp. 132-133 ; QUITIN, José, « Lambertus de Monte, auteur du motet *Magnum triumphum* de notre supplément musical », *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, no. 23, 1978, pp. 17-19 et du même auteur, « *Magnum Triumphum*, motet en l'honneur de saint Lambert, de Lambertus de Monte. Transcription par José Quitin », *idem*, pp. 1-2 pour la transcription du motet.

<sup>128</sup> A. E. L., C. S. M., Recès capitulaires, reg. 52, f. 72<sup>r</sup> (27.10.1565).

<sup>129</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 73. La ville fait alors partie du diocèse de Liège. La confrérie de Notre-Dame est notamment connue pour avoir compté parmi ses membres le célèbre peintre Jérôme Bosch (ca 1450-1516). Voir VAN DIJCK, Godfried Christiaan Maria, *De Bossche optimaten. Geschiedenis van de Illustere Lieve Vrouwebroederschap te s'-Hertogenbosch, 1318-1973*, thèse de doctorat, Université d'Utrecht, 1973.

<sup>130</sup> La phrase originale, traduite par nos soins, est écrite en néerlandais : « [...] die geheel weecke heeft helpen singen ende daeren boven onsen sangmeester gesconcken hadde een schoon moutet ». Le motet n'a pas été retrouvé. GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 73. Sur la confrérie dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècles, voir VENTE, Maarten Albert, « De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te s'-Hertogenbosch 1541-1615 », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 19, no. 1/2, 1960, pp. 32-43.

<sup>131</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 73.

*fabrieksrekeningen* (comptes de fabriques) le mentionnent<sup>132</sup>. Il est ensuite nommé *schoolmeester* et *sangmeester*<sup>133</sup> à Sainte-Marie (*Buurkerk*) d'Utrecht<sup>134</sup>, la plus importante église paroissiale de la ville<sup>135</sup>.

Selon José Quitin, le choix d'Utrecht, posé par De Latre, n'est pas anodin. En effet, le maître de chant espère sans doute y trouver un appui auprès de Charles de Brimeu (?-1572), comte de Meghem, nommé gouverneur de Gueldre en 1560 par le roi Philippe II (1527-1598)<sup>136</sup>. Neveu de Georges d'Autriche, dont la mère appartenait vraisemblablement à la famille de Brimeu, Charles devient le légataire universel du prince-évêque à la mort de celui-ci<sup>137</sup>. D'après Quitin, Petit Jean a certainement connu l'héritier à la cour de Liège<sup>138</sup>.

Le 27 décembre 1565, Petit Jean reçoit deux florins pour la présentation d'une messe lors de la fête de Saint Jean l'Évangéliste<sup>139</sup>. Deux ans plus tard, le 12 décembre 1567, il est une nouvelle fois endetté et est appelé devant le tribunal. *Petijt Jan Sangmeester* est condamné à payer dix florins et quinze patards à Cornelis Dircksz van Werckhoven<sup>140</sup>.

Le maître de chant s'éteint le 31 août 1569 à Utrecht et est enterré à Sainte-Marie. Sa plaque commémorative, jadis apposée sur l'un des piliers de l'église, est aujourd'hui disparue<sup>141</sup>. Cependant, elle a été décrite au début du XVII<sup>e</sup> siècle par Arnoldus Buchelius (1565-1641) dans son *Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae urbis atque agri inventa*<sup>142</sup>. Cette description est ensuite reprise, commentée et corrigée par le professeur Johannes van der Vliet (1847-1902) en 1896<sup>143</sup>. La version

---

<sup>132</sup> *Idem*.

<sup>133</sup> Le *schoolmeester* (également appelé *Ludi Magister*) veille à l'éducation et à la vie quotidienne des garçons de chœur. Le *sangmeester* (ou *zangmeester*) est quant à lui l'équivalent du *sucventor*. ROELVINK, Véronique, *Gheerkin de Hondt : a singer-composer in the sixteenth-century Low Countries*, thèse de doctorat, Université de Leiden, 2015, p. 48.

<sup>134</sup> HÉRAULT, Catherine, *art.cit.*

<sup>135</sup> La magistrature civile y possède une « chapelle du Conseil de la ville ». Cf. QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 457.

<sup>136</sup> GUILLAUME, Henri, « Charles de Brimeu », *Biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, t. III, 1872, pp. 63-68. La Gueldre est annexée aux provinces des Pays-Bas en 1543.

<sup>137</sup> HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghes et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)* [en ligne], *op.cit.*

<sup>138</sup> QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, p. 457.

<sup>139</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.* p. 73 ; Het Utrechts Archief [HUA], Archief kapittel van St. Jan, rekeningen van de kameraar van de Fabriekkamer, toegangsnummer 222, inv. nr. 162-14 (non-folioté) : « *December 1565, Item de mandato dominorum solvi magistro Joanni de Latre musico de una missa musice cantata in ecclesia nostra in festo sancti Joannis evangeliste 2. fl. pbil., fac. 2 fl. 10 st.* » (deux florins Philippe équivalent à deux florins et dix patards). Cette messe n'a pas été conservée.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 77. HUA, toegangsnummer 701-3, inv. nr. 671-11 (non-folioté). Dans des textes antérieurs, le nom est erronément orthographié « Cornelis Dyrckz van Voekhoven ».

<sup>141</sup> Arnoldus Buchelius indique « *In tabula nigra ad pilam suspensa leguntur* ». BUCHELIUS, Arnoldus, *Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae urbis atque agri inventa*, s.l. [Utrecht], ca 1615, fol. 106<sup>v</sup>. HUA, ms. XXVII L 1, disponible sur <http://objects.library.uu.nl>, consulté en dernier lieu le 15 février 2021.

<sup>142</sup> *Idem*.

<sup>143</sup> VAN DER VLIET, Johannes, « Jean Petit de Latre », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, vol. 5, no. 2, 1896, pp. 143-145.

de Simon Groot<sup>144</sup>, dont la traduction est transcrite ci-dessous<sup>145</sup>, est une synthèse du texte original, des corrections de J. van der Vliet et de celles du site des Archives d'Utrecht<sup>146</sup>, où est disponible le manuscrit de Buchelius.

À Dieu très Bon, très Grand  
À Petit Jean de Latre, l'excellent musicien.  
Le fameux Petit, que tu regrettes, étranger,  
Dont tu as écouté si souvent la musique stupéfiante avec admiration.  
Maintenant (Lachésis<sup>147</sup> des Parques,  
Lui enviant trop cruellement la Vie),  
Il gît enterré dans cette tombe.  
Lorsqu'il chantait une chanson (descendants, écoutez),  
À l'instar de celui par lequel le poète Thrace<sup>148</sup>  
Avait la coutume d'arrêter les flots des rivières et les vents si rapides,  
Phoebus lui-même était ébahi du sommet du Pinde<sup>149</sup>,  
Avec ses neuf héroïnes<sup>150</sup>.  
Ébahis étaient aussi tous les poètes faisant résonner habilement leurs lyres dorées.  
De même qu'Orphée, avec son art remarquable,  
S'était mêlé aux Dieux célestes et s'était joué des trois sœurs du destin<sup>151</sup>, ainsi puisse survivre le célèbre  
nom de De Latre, qui ne peut mourir.  
Mais toi, voyageur<sup>152</sup>, honore ici trois et quatre fois Petit du grand nom, à qui la colère des Parques a  
donné un tombeau abritant un amour des Grâces mais ardent<sup>153</sup> et digne de l'amour du divin De Latre.  
Pense que l'esprit du sacré De Latre est caché ici.  
Ici repose, couvert par une petite pierre, Petit Jean,  
Qui a une courte épitaphe et une petite tombe<sup>154</sup>.  
Il était suprême dans l'art de la musique<sup>155</sup> et un maître de chant.

---

<sup>144</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 74.

<sup>145</sup> Traduction de Mr Julien Dechevez.

<sup>146</sup> Cf. *supra* note 141, p. 20.

<sup>147</sup> Lachésis est l'une des trois Moires (ou Parques chez les Romains), les divinités du destin. Elle déroule le fil de la vie de l'humanité. (N.d.T.)

<sup>148</sup> Orphée. (N.d.T.)

<sup>149</sup> Montagne de Thrace consacrée à Apollon et aux Muses. (N.d.T.)

<sup>150</sup> Les Muses. (N.d.T.)

<sup>151</sup> Seconde référence aux Moires. (N.d.T.)

<sup>152</sup> Ce motif se trouve régulièrement dans les épitaphes, afin d'interpeler le lecteur. À Rome, le souvenir impérissable de la mort est une condition *sine qua non* de l'immortalité. Il faut se souvenir du défunt en évoquant son nom, d'où l'importance des épitaphes. (N.d.T.)

<sup>153</sup> Les trois participes / adjectifs « abritant », « ardent » et « digne » se réfèrent en latin au bûcher / tombeau. (N.d.T.)

<sup>154</sup> Répétition sur le motif du surnom de Jean, le « Petit ». Dans le texte latin, les deux adjectifs *parvus* et *brevis* sont relatifs au champ sémantique de tout ce qui est petit. (N.d.T.)

<sup>155</sup> L'auteur utilise le mot *musicèis*, transcription du mot grec « μουσικῆς », au lieu du mot latin *musicas*. Ce n'est pas le seul hellénisme du texte : *cheli*, qui désigne la lyre, en est également un. Selon le commentaire de Johannes

Maintenant, De Latre est caché, et toi, laisse-le être caché.

Il mourut le dernier jour d'août 1569.

D'après J. van der Vliet, ce texte est l'œuvre d'un poète qui n'est « ni mélodieux, ni amusant » et il a été « transcrit par un copiste [Buchelius], qui rivalise avec les *sciolli*<sup>156</sup> médiévaux les plus notoires »<sup>157</sup>. Peter Ilgen suggère que l'auteur du poème pourrait être Nicolas Edanus<sup>158</sup>, personnage déjà mentionné plus haut<sup>159</sup>. Edanus, comme nous allons le voir, est à l'origine du poème dédié à Petit Jean de Latre et imprimé sur la page de titre du *Cantionum Musicarum*.

## 2. ŒUVRE

### 2.1 AVANT-PROPOS

Petit Jean de Latre est l'auteur d'un corpus musical essentiellement composé de pièces de musique vocale et de quelques œuvres de musique instrumentale. Il s'est illustré tant dans le genre sacré que dans le genre profane.

Les pièces pouvant lui être attribuées avec la plus grande certitude apparaissent dans trois collections personnelles ainsi que dans de nombreuses anthologies imprimées aux Pays-Bas entre 1547 et 1554 et en Allemagne entre 1561 et 1564. Quelques pièces sont réimprimées tardivement, vers 1660<sup>160</sup>. Pour leur part, les copies manuscrites d'œuvres présentent, pour les raisons susmentionnées dans la première partie<sup>161</sup>, une certaine confusion liée aux diverses graphies adoptées pour son prénom et son patronyme. Dès lors, il convient d'être prudent en regard de leur attribution.

### 2.2 MUSIQUE SACRÉE

#### 2.2.1 Les messes, une attribution problématique

Catherine Héroult attribue deux messes à Petit Jean de Latre, toutes deux copiées dans le Ms. Palatini Latini 1982, conservé à la Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>162</sup>. Le livre de *cantus* de ce manuscrit

---

van der Vliet à la page suivante, il est probable que l'auteur utilise ces hellénismes dans le but d'illustrer son érudition. (N.d.T.)

<sup>156</sup> Savants.

<sup>157</sup> VAN DER VLIET, Johannes, *art.cit.*, p. 143.

<sup>158</sup> ILGEN, Peter, « Petit Jean de Latre († 1569) – Zu einem Notenfund in der Gaesdoncker Klosterbibliothek », *Gaesdoncker Blätter*, no. 34, 1981, p. 58.

<sup>159</sup> Cf. *supra*, p. 18.

<sup>160</sup> QUITIN, José et VANHULST, Henri, *art.cit.*

<sup>161</sup> Cf. *supra*, p. 8.

<sup>162</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome, ca. 1513-1523, V-CVbav Ms. Pal. lat. 1982, compilé pour Giulio de Medici (1478-1534, pape Clément VII après 1523) ou un autre membre de la famille, disponible sur

contient dix-huit messes (Antoine Brumel, Jean Mouton, Pierre de la Rue, Josquin des Prés, etc.), un motet (Johannes Prioris) et une chanson (Pierre de la Rue)<sup>163</sup>. Les folios 83<sup>v</sup> à 92<sup>r</sup> présentent une *Missa Benedictus*<sup>164</sup> dont l'auteur est « M. Jam Petit ». La *Missa Faute d'argent*, de « Petit Jan » s'étend quant à elle des folios 174<sup>r</sup> à 183<sup>r</sup>. S'agit-il pour autant de PJDL ? En se basant sur la date approximative de la production de la source (ca. 1513-1523), il semble peu probable que le compositeur de ces deux messes soit Petit Jean de Latre, ou même Claude Petit Jehan. La date est trop tardive pour qu'il s'agisse de Jehan Charvet<sup>165</sup> (appelé « Petit Jan » dans *The Mellon Chansonnier*)<sup>166</sup>. L'identification de Ninot le Petit<sup>167</sup> est quant à elle rejetée par Barton Hudson, éditeur de l'œuvre du compositeur<sup>168</sup>. Par conséquent, l'identité de l'auteur de ces messes demeure à ce jour inconnue et elles ne peuvent être attribuées au maître de chapelle de Georges d'Autriche.

### 2.2.2 Lamentations

En 1554, Petit Jean de Latre fait imprimer à Maastricht par Jacob Baethen (avant 1516 – ca. 1557)<sup>169</sup> les *Lamentations de Jérémie*<sup>170</sup>, comprenant vingt-quatre lamentations (de trois à six voix) et trois motets à cinq voix<sup>171</sup>. Le compositeur s'inscrit ainsi dans la tradition de mise en polyphonie de textes extraits du livret des *Lamentations de Jérémie*, dont l'âge d'or s'étend de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>172</sup>.

Hyacinthe Belliot, dont le mémoire consistait en une étude critique de ces *Lamentations*, a analysé les caractéristiques musicales de ces compositions. Ses travaux ont démontré que Petit Jean de Latre s'inscrit dans un processus compositionnel dialectique, où la mise en œuvre d'un système modal

---

[www.digi.vatlib.it](http://www.digi.vatlib.it), consulté en dernier lieu le 19 février 2021. Description, inventaire et bibliographie sur [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk).

<sup>163</sup> Il semble toutefois que cette chanson soit l'œuvre de Josquin des Prés. RUBSMANEN, Walter H., « Music Research in Italian Libraries: Third Installment », *Notes*, vol. 8, no. 1, 1950, p. 76.

<sup>164</sup> En réalité nommée *Missa sine nomine*, elle porte le titre de *Benedictus*, d'après le motet d'Antoine de Févin sur lequel elle est basée (*Benedictus Dominus Meus*, dans V-CVBav Ms. Capp. Sist. 26).

<sup>165</sup> Sur Jehan Charvet, voir BORGHETTI, Vincenzo, « Jacobus Carlerii », *MGG Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 19 février 2021.

<sup>166</sup> Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, New Heaven (U.S.A.), ca. 1475-6, US-NHUB 91. Description, inventaire et bibliographie sur [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk).

<sup>167</sup> Le prénom « Ninot » est un diminutif de Jean / Giovanni, prénom le plus commun au XVI<sup>e</sup> siècle. Dès lors, la confusion entre Ninot le Petit, également appelé Jo. Le Petit, et Petit Jean, n'est pas surprenante. Cf. DEAN, Jeffrey, FALLOWS, David, « Ninot le Petit », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté en dernier lieu le 20 février 2021.

<sup>168</sup> HUDSON, Barton (éd.), *Ninot le Petit : Opera Omnia*, Hänssler-Verlag, American Institute of Musicology, 1979, p. XIV.

<sup>169</sup> Pour une biographie de l'imprimeur, voir SALEMANS, Ben J. P., « Jacob Bathen, printer, publisher and bookseller in Louvain, Maastricht and Düsseldorf c. 1545 to c. 1557 », *Quaerendo*, vol. 19, no. 1-2, 1989, pp. 3-46.

<sup>170</sup> *Lamentationes aliquot Jeremiae musicae harmoniae noviter adaptatae, adiectis aliquot sacris cantionibus, trium, quatuor, quinque, et sex vocum*, Maastricht, Jacob Baethen, 1554 (RISM A/I L 1059).

<sup>171</sup> VAN DER HAEGHEN, Ferdinand, LENGIER, Marie-Thérèse (éd.), *op.cit.*, pp. 756-757.

<sup>172</sup> BELLIOU, Hyacinthe, *Les Lamentations de Jérémie de Petit Jean de Latre. Étude critique*, mémoire de master en Musicologie, Université François-Rabelais de Tours, 2007, p. 45.



conservateur côtoie l'emploi fréquent de dissonances<sup>173</sup>. En outre, soucieux d'établir au mieux une expressivité musicale en adéquation avec le contenu littéraire des textes, Petit Jean oscille fréquemment entre un contrepoint « simple », c'est-à-dire « une écriture homophonique, généralement homorythmique et homosyllabique » et un contrepoint fleuri, « plutôt orienté vers une variété rythmique »<sup>174</sup>, tous deux accompagnés des imitations et des artifices qui leurs sont propres<sup>175</sup>.

La publication des *Lamentations* intervient au moment où des troubles politiques et religieux secouent la principauté. En effet, cette dernière est le théâtre d'une sévère Inquisition<sup>176</sup> et, au Sud, d'incessantes invasions des troupes françaises, entre 1551 et 1556<sup>177</sup>. En 1554, après quelques mois d'accalmie, la cité liégeoise subit une nouvelle fois les hostilités du roi Henri II (1519-1559)<sup>178</sup>. L'épître dédicatoire (fascicule du *Tenor*) et le poème liminaire (fascicule de l'*Acuta vox*) des *Lamentations* témoignent de ces événements :

- a. Épître dédicatoire adressée par l'auteur, Jean de Latre, à Antoine de Schauembourg, prévôt de Liège<sup>179</sup>

Très vénérable et illustre Maître Antoine Comte de Holstein, Schauembourg et Sternbergh, maître de Gemen et prévôt de l'église Saint-Servais de Maastricht et aussi le doyen de l'église Saint-Géréon de Cologne.

Jean de Latre donne le salut.

Tu t'étonneras Maître très illustre, que moi, avec impudence, j'ose perturber votre administration troublée par de graves soucis alors que la guerre impie sévit si cruellement sur toutes les terres, et que dans ces temps secoués (oh douleur) par l'annonce de plusieurs défaites. Votre humanité et votre bonté bien connues de tous les savants m'y obligent ; de telle sorte qu'ayant la permission je puisse éditer ces *Lamentations de Jérémie* que j'ai récemment adaptées moi-même comme je le pouvais, et que j'ai dédiées à votre noblesse. En partie, à cause du fait que vous suivez avec une amitié admirable (au-delà de toutes mes autres qualités) et aussi parce que maintenant j'ai examiné toute la matière qui s'est présentée à moi. Je vous prie très généreux Comte, unique rempart et gloire des Muses, d'accepter ces bagatelles avec un esprit reconnaissant, j'espère que vous

---

<sup>173</sup> BELLIOU, Hyacinthe, *op.cit.*, p. 104.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>176</sup> Dès 1545, Georges d'Autriche, prince-évêque très orthodoxe, fait paraître un nouvel édit général contre les hérétiques (faisant ainsi suite à l'édit de 1532 paru sous Érard de La Marck et ayant donné lieu à une nouvelle forme de lutte contre l'hérésie : « l'Inquisition d'État »). Voir KAMP, Édouard, *L'inquisition et la répression de l'hérésie dans la principauté et le diocèse de Liège, au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire de master en Droit, Université de Liège, 2020, p. 61.

<sup>177</sup> DEMOULIN, Bruno, KUPPER, Jean-Louis, *op.cit.*, p. 137.

<sup>178</sup> GOTHIER, Louis, « L'organisation militaire de la principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 12, fasc. 1-2, 1993, p. 91.

<sup>179</sup> Ce dernier n'effectue qu'un bref passage dans le diocèse de Liège, avant d'illustrer le siège archiepiscopal de Cologne. Cf. HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghe et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)* [en ligne], *op.cit.*, et du même auteur, « Contribution à l'histoire de Georges d'Autriche prince-évêque de Liège (1544-1557) », *art.cit.*, p. 962.

accepterez des choses plus grandes (avec la faveur de Minerve). Personnellement, je serais satisfait si votre reconnaissance n'était pas enviée par les détracteurs ; je les tiens cependant pour peu de choses, à partir du moment où je sais que mon travail tel qu'il est ne déplaît à ceux qui aiment les Muses. J'ai considéré qu'une très grande louange plaît aux princes et aux hommes savants et je tiendrai comme un très grand bonheur le fait que votre noblesse en traduise une partie comme il convient, si j'y arrive, ce sera assurément un grand éperon pour moi pour écrire des choses plus nombreuses et plus grandes et pour les publier et les dédier à votre nom. Entretemps, je prie le Dieu, très grand, très bon de maintenir saine et sauve votre noblesse<sup>180</sup>.

b. Le poème liminaire

Sur les *Lamentations de Jérémie* publiées en vue du chœur par l'illustre musicien Maître Jean de Latre. Paulus Chimarraeus curé à Sittard.

Le prophète a déploré les pires crimes de son peuple destiné à mourir,

Ainsi que les mauvais jours de sa voix plaintive,

Dès qu'il vit le destin si lamentable de sa ville ingrate,

Et combien grande fut la ruine de son peuple,

Ses lamentations amères ont exprimés ces tristes plaintes,

De ce qu'un Dieu juste prenait de justes châtiments.

Mais Jean de Latre exprimant ces mots dans des rythmes doux

A eu fait un chant angélique,

Pour que ces pieuses lamentations émeuvent nos esprits,

Nous qui sommes une foule par des maux égaux.

Quelles lamentations peuvent égaler nos douleurs,

Que la juste colère du Dieu irrité nous donne.

Pour être capable de réciter avec une agréable modulation de voix,

Je te demande instamment si tu le peux, d'avoir le cœur pur,

Ainsi ni le temps, ni le feu, ni la mer, ni les ennemis,

Ni aucune violence ne pourra détruire cet ouvrage<sup>181</sup>

Ces deux textes indiquent en outre que le maître de chapelle possédait des contacts à l'extérieur de Liège, dont Paulus Chimarraeus (?-1563), pasteur de Sittard (Pays-Bas), plusieurs années avant de devenir *archimusicus celeberrimi chori* à Amersfoort en 1563.

---

<sup>180</sup> BELLIOU, Hyacinthe, *op.cit.*, pp. 56-57. Texte original en latin p. 56. Traduction de Mme Jacqueline Vons.

<sup>181</sup> *Ibid.*, pp. 57-58. Texte original en latin p. 57. Traduction de Mme Jacqueline Vons.

### 2.2.3 Motets

Les éditions des vingt-et-un motets de Petit Jean de Latre, de quatre à huit voix, s'étendent sur une large période comprise entre 1547 et 1580<sup>182</sup>. L'imprimeur anversois Tielman Susato (ca. 1510-1570)<sup>183</sup> est le premier, dès 1547, à imprimer deux motets du compositeur ; *Clamantium ad te Deus et Tribulationem nostram quaesumus domine*, dans le recueil *Liber tertius sacrarum cantionum quatuor vocum*<sup>184</sup>. Six ans plus tard, deux motets (*Iustum deduxit dominus* et *O Domine adjuva me et salus*) et leur *secunda pars* (respectivement *Iste est qui ante deum* et *Et si commisi vnde me*) apparaissent une nouvelle fois dans un recueil de l'imprimeur, le *Liber secundus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum*<sup>185</sup>. Les deux motets figurent également dans le *Sextus tomus Evangeliorum, et piarum sententiarum. Quatuor, sex, et octo vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet : de Poenitentia*<sup>186</sup>, recueil imprimé en 1556 à Nuremberg par Joannes Montanus (?-1563) et Ulrich Neuber (?-1571)<sup>187</sup>. En 1564, ces derniers impriment un autre motet de Petit Jean (parfois également attribué à Martin Peudargent), *O bone Jesu o dulcissime Jesu*, dans le recueil *Thesauri musici*<sup>188</sup>.

Cependant, Tielman Susato n'est pas l'unique imprimeur d'Anvers à s'intéresser aux motets de Maistre de Latre. En effet, en 1555, les deux associés Hubert Waelrant (ca. 1517-1595) et Jan de Laet (ca. 1525-ca. 1566)<sup>189</sup> impriment cinq de ses motets au sein de différents recueils d'une série nommée *Sacrarum cantionum*<sup>190</sup>. Dans le *liber secundus*, on trouve le motet *Extraneus factus sum fratribus meis* et *Qualis est dilecta mea*. Le *liber tertius* comprend pour sa part les pièces *Deus noster refugium et virtus* (et sa *secunda pars* *Circumdederunt me canes multi*) et *Pauper sum ego*. En 1556, Waelrant et de Laet impriment une nouvelle série, *Sacrarum cantionum (vulgo hodie moteta vocant) Quatuor Vocum*, cette fois composée d'œuvres

---

<sup>182</sup> Cf. *infra*, pp. 124-127 pour l'inventaire des motets de Petit Jean de Latre et leurs éditions / manuscrits respectifs.

<sup>183</sup> TAES, Sofie, « Susato », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 25 février 2021.

<sup>184</sup> *Liber tertius sacrarum cantionum, quatuor vocum, Vulgo Moteta Vocant, ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum*, Anvers, Tielman Susato, RISM B/I 1547<sup>5</sup>.

<sup>185</sup> *Liber secundus ecclesiasticarum cantionum quatuor uocum Vulgo Moteta uocant, tam ex Veteri quam ex Nono Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis Musicis co[m]positarum antea nunquam excusis*, Anvers, T. Susato, RISM B/I 1553<sup>9</sup> ;

<sup>186</sup> *Sextus tomus Evangeliorum, et piarum sententiarum. Quatuor, sex, et octo vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet : de Poenitentia*.<sup>186</sup>, Nuremberg, Joannes Montanus et Ulrich Neuber, RISM B/I [1556]<sup>9</sup>.

<sup>187</sup> GUSTAVSON, Royston, « Montanus & Neuber », *MGG Online* [en ligne], 2018, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 25 février 2021.

<sup>188</sup> *Thesauri musici tomus quintus, et ultimus, continens sacras harmonias quatuor vocibus compositas. Quatuor vocum [...]*, Nuremberg, Joannes Montanus et Ulrich Neuber, RISM B/I 1564<sup>5</sup>.

<sup>189</sup> SCHREURS, Eugene, « Waelrant, Hubert », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 25 février 2021.

<sup>190</sup> *Sacrarum cantionum (vulgo hodie moteta vocant) quinque et sex vocum ad veram harmoniam concentumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum. Liber secundus*, Anvers, Hubert Waelrant et Jan de Laet, RISM B/I 1555<sup>6</sup> et *Sacrarum cantionum [...]. Liber tertius, idem.*, RISM B/I 1555<sup>7</sup>.

à quatre voix. Dans le *liber secundus*<sup>191</sup> se trouve le motet *Peccavi super numerum* et sa *secunda pars Quoniam iniquitatem*.

Le troisième diffuseur des motets de Petit Jean est Pierre Phalèse, établi à Louvain, qui, comme nous allons le voir, imprimera bon nombre de ses œuvres. En 1554, ce dernier imprime une série de recueils intitulés *Liber cantionum sacrarum*, dont la plupart sont réédités. Dans le *Liber primus cantionum sacrarum*<sup>192</sup> figure le motet *Georgi martir inclite, te decet laus & gloria*. La pièce *Beata es, Virgo Maria, quae Dominum portasti* et sa *secunda pars Benedicta tu in mulieribus, & benedictus fructus* font quant à elle part du *Liber sextus*<sup>193</sup> et des *Lamentations*. Le motet *In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum* et sa *secunda pars Quoniam fortitudo mea et refugium* est présent dans le *Liber octavus* (1555)<sup>194</sup>, qui, au vu de ses cinq rééditions, semble être l'un des recueils phares de la série.

Notons que les imprimeurs associés Oridryus et Buys ont publié, en 1566, le recueil *Cantiones sive motetae, 5, 6 et 7 voc.*, contenant des motets de Petit Jean. Néanmoins, ce volume a disparu et n'est connu que par une mention de Georg Draudius (1573-1630 ?) dans son ouvrage *Bibliotheca classica*, paru à Francfort en 1611<sup>195</sup>.

Les sept motets *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Cantantibus organis Cecilia virgo in corde, Ego dixi domine, In craticula te Deum, Intercede pro nobis, Jesu Christe fili dei exaudi* et *Quare tristis es* apparaissent uniquement dans des recueils manuscrits majoritairement copiés dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle et de provenance variée (Vienne, anciens Pays-Bas, Espagne, Allemagne et Pologne).

*Dulcis amica Dei*, présent dans les *Lamentations*, a quant à lui été recensé pour la première fois en 2007 par Hyacinthe Belliot, dans le cadre de son mémoire<sup>196</sup>.

Enfin, *Beata es, Virgo Maria, quae Dominum portasti* (+ *secunda pars*), *Clamantium ad te Deus, In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum* (+ *secunda pars*) et *O bone Jesu o dulcissime Jesu* sont aussi présents dans des recueils manuscrits datés du milieu à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – voire début du XVII<sup>e</sup> – et provenant d'Allemagne, d'Italie et de République tchèque.

Musicalement, les motets de Petit Jean de Latre « sont remarquables pour leurs mélodies souples et l'accentuation soigneuse du texte. Il favorise le style imitatif stricte qui prévaut dans les Pays-Bas

---

<sup>191</sup> *Sacrarum cantionum (vulgo hodie moteta vocant) Quatuor Vocum, ad veram Hermoniam concertumque ab optimis, quibusque Musicis, in philomusorum gratiam compositarum. Liber secundus.*, Anvers, Hubert Waelrant et Jan de Laet, RISM B/I [1556]<sup>5</sup>.

<sup>192</sup> *Liber primus cantionum sacrarum, (vulgo moteta vocant), quinque vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I 1554<sup>1</sup>, B/I 1555<sup>2</sup> et 1564.

<sup>193</sup> *Liber sextus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I 1554<sup>5</sup>, B/I 1558<sup>5</sup> et 1564.

<sup>194</sup> *Liber octavus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant quinque et sex septem & octo vocum ex optimis quibusque musicis selectarum.*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I 1555<sup>5</sup>, B/I 1556<sup>2</sup>, B/I 1558<sup>7</sup>, B/I 1560<sup>3</sup>, B/I 1561<sup>1a</sup> et 1567.

<sup>195</sup> LESURE, François, *art.cit.*, p. 155. Le catalogue en question porte le titre de *Bibliotheca classica, sive Catalogus officinalis in quo singuli singularum facultatum ac professionum libri, qui in quavis fere lingua extant quique intra hominum fere memoriam in publicum prodierunt secundum artes et disciplinas, earumque titulos et locos communes, auctororumque cognomina [...] auctore M. Georgio Draudio, [...]*, Francfort, Nicolaus Hoffmannus, 1611.

<sup>196</sup> BELLIOU, Hyacinthe, *op.cit.*, p. 15.

après Gombert et Clemens, mais est plus soucieux de créer une atmosphère appropriée aux mots plutôt que de mettre en valeur ses compétences techniques »<sup>197</sup>.

## 2.3 MUSIQUE PROFANE

### 2.3.1 Chansons françaises

Petit Jean de Latre fût un compositeur prolifique de chansons françaises, dont le nombre de pièces conservées s'élève à soixante-quatre. Les compositions à quatre voix (au nombre de trente-sept) dominent largement ce corpus. Viennent ensuite les chansons à cinq voix (dix-sept), à six voix (cinq), trois voix (quatre), et huit voix (une)<sup>198</sup>.

Parmi les trente-sept chansons à quatre voix, vingt-neuf constituent les *Chansons a quatre parties*, recueil imprimé en 1552 à Louvain par Pierre Phalèse (ca 1510 - entre 1574 et 1577)<sup>199</sup> « pour luy et pour Martin Rotaire »<sup>200</sup>. Le maître de chapelle dédie ce recueil à son patron et mécène Georges d'Autriche<sup>201</sup>, ce qui permet de déduire, comme précédemment mentionné, que le musicien<sup>202</sup> est au service du prince-évêque dès 1552, voire depuis une date antérieure<sup>203</sup>. Cet ouvrage est d'importance, tant pour le compositeur que pour son imprimeur. En effet, il s'agit du premier recueil individuel imprimé de De Latre et du premier livre de musique ne contenant pas de pièces en tablatures que sort Phalèse. C'est donc avec cet ouvrage que ce dernier choisit de s'ouvrir au répertoire de musique vocale en tant qu'imprimeur et éditeur<sup>204</sup>.

Le livre de 1552, dont la voix de *bassus* n'a pas été conservée, est initialement conçu comme le premier d'une série de cinq volumes de chansons à quatre voix dont les suivants sont tous des anthologies<sup>205</sup>. Contrairement aux *Chansons a quatre parties*, les quatre volumes suivants mêlent des pièces de compositeurs plus connus que le Liégeois, dont Clemens non Papa, Thomas Créquillon, Cyprien de Rore, Claude Le Jeune, Clément Janequin, etc. Par la suite, la série est rééditée une

---

<sup>197</sup> QUITIN, José et VANHULST, Henri, *art.cit.*

<sup>198</sup> Cf. *infra*, pp. 128-133.

<sup>199</sup> VANHULST, Henri, « Phalèse », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 27 février 2021.

<sup>200</sup> Pierre Phalèse, initialement libraire, est associé à Martin Rotaire (?-?) jusqu'en 1553.

<sup>201</sup> La traduction et la transcription de cet épître dédicatoire figure dans le second chapitre, pp. 49-50.

<sup>202</sup> Comme soulevé par Bénédicte Even-Lassmann, au XVI<sup>e</sup> siècle, « le terme musicien “musicien” recouvre, comme conséquence de la tradition médiévale, une réalité complexe formant la synthèse harmonieuse du chanteur, instrumentiste, compositeur et même souvent pédagogue ». Voir EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI<sup>e</sup> siècle*, Tutzing, Hans Schneider, 2006, p. 7.

<sup>203</sup> Cf. *supra*, p. 12.

<sup>204</sup> VANHULST, Henri, « Phalèse », *op.cit.* et du même auteur, *Catalogue des éditions de musique [...], op.cit.*, pp. IX-XLII pour la biographie de Pierre Phalèse.

<sup>205</sup> *RISM B/I 1552*<sup>12</sup> à 1552<sup>15</sup>. Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...], op.cit.*, pp. 20-24 pour la description des quatre recueils. Ce paragraphe et le suivant constituent une synthèse de CORSWAREM, Émilie, « La chanson à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*, pp. 127-128 et CORSWAREM, Émilie, FIALA, David, SCHREURS, Eugeen et VENDRIX, Philippe, « La musique à Liège et dans la principauté de Liège sous les évêques d'Érard de la Marck et de Georges d'Autriche », ALLART, Dominique, BERT, Mathilde (dir.), *Liège au XVI<sup>e</sup> siècle. Art et culture autour de Lambert Lombard*, Paris, Picard, sous presse.

première fois, entre 1554 et 1555<sup>206</sup>. Cependant, en 1554, Phalèse publie un nouveau recueil, le *Premier livre des chansons a quatre parties*<sup>207</sup>, qui se substitue au livre des chansons de Petit Jean de Latre, devenant dès lors le *Sixiesme livre* de la série. Le *Premier livre* de 1554, axé sur des chansons de Créquillon et Clemens non Papa, témoigne selon Henri Vanhulst de l'espoir de Phalèse de vendre plus aisément sa série dans la totalité, grâce au nouvel ordre des volumes<sup>208</sup>. Néanmoins, la présence de trois chansons du *succentor* (*Donnés secours, ma douce amy* ; *Vivray-je toujours en telle peine ?* et *Sans plourer et gemir*) laisse entrevoir la popularité dont il jouit. De fait, les ventes semblent satisfaisantes, car l'entièreté de la série est réimprimée une troisième et ultime fois, entre 1561 et 1564. En outre, le *Sixiesme livre* paraissant désormais avant le *Quatriesme*<sup>209</sup> et le *Cincquiesme*<sup>210</sup>, les chansons de Petit Jean de Latre semblent bénéficier d'un succès similaire à celui des recueils<sup>211</sup>. Certaines d'entre elles, telles *Comme la rose se pert en peu d'espasse* et *En attendant le confort de m'amy*, en sont les témoins directs puisqu'elles figurent dans toutes les rééditions du *Septiesme livre des chansons a quatre parties*<sup>212</sup>, soit le recueil de musique polyphonique publié dans les anciens Pays-Bas le plus édité et au succès le plus durable<sup>213</sup>. Entre 1552 et 1576, la chanson *Comme la rose* est imprimée pas moins de neuf fois par Phalèse<sup>214</sup>, dont deux fois réduites en tablatures pour le luth, et presque toujours accompagnée d'*En attendant le confort de m'amy*, à deux exceptions près<sup>215</sup>. De manière assez curieuse et malgré les contacts qui ont existé entre de Latre et Phalèse, ce dernier attribue cette chanson à Créquillon jusqu'en 1577. L'erreur n'est corrigée qu'en 1589, dans la première édition anversoise du *Septiesme livre*<sup>216</sup>.

<sup>206</sup> RISM B/I 1554<sup>22</sup>, 1554<sup>23</sup>, 1554<sup>24</sup>. Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...]*, *op.cit.*, pp. 42-45) et RISM A/I/5 L 1061, B/I 1555<sup>20</sup> et 1555<sup>21</sup>. Voir *idem*, pp. 50-51.

<sup>207</sup> *Premier livre des chansons a quatre parties Nouuellement composez & mises en Musique, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix*, Louvain, Pierre Phalèse, 1554 (RISM B/I 1554<sup>22</sup>). Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...]*, *op.cit.*, pp. 42-43 pour la description de l'édition.

<sup>208</sup> VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 47, 1993, p. 81.

<sup>209</sup> *Quatriesme livre des chansons a quatre parties nouvellement composez et mises en Musique, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I 1552<sup>14</sup>, 1555<sup>20</sup> et Vanhulst 105 (voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...]*, *op.cit.*, pp. 22-23, p. 50 et 113 pour la description de l'édition).

<sup>210</sup> *Cincquiesme livre des chansons a quatre parties nouvellement composez & mises en Musique, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I 1552<sup>15</sup>, 1555<sup>21</sup> et Vanhulst 106 (voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...]*, *op.cit.*, pp. 23-24, 51 et 113 pour la description de l'édition).

<sup>211</sup> VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *art.cit.*, p. 81.

<sup>212</sup> *Septiesme livre des chansons a quatre parties convenables tant aux instrumentz comme a la Voix*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I 1560<sup>6</sup>, B/I 1562<sup>3</sup>, Vanhulst 107, Vanhulst 120, RISM B/I 1570<sup>8</sup>, B/I 1573<sup>4</sup>, B/I 1576<sup>2a</sup> (voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...]*, *op.cit.*, pp. 82-84, 95-97, 114-116, 126-127, 160-162 et 200-201 pour la description des éditions).

<sup>213</sup> VANHULST, Henri, « Un succès de l'édition musicale : le "Septiesme livre de chansons a quatre parties" (1560-1661/3) », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 32/33, 1978/1979, p. 97.

<sup>214</sup> Dans RISM B/I 1552<sup>29</sup>, B/I 1560<sup>6</sup>, B/I 1562<sup>3</sup>, Vanhulst 98 (1563), 107 (1564) et 120 (1567), B/I 1570<sup>8</sup>, B/I 1573<sup>4</sup> et B/I 1576<sup>2a</sup>.

<sup>215</sup> Excepté RISM B/I 1552<sup>29</sup> et Vanhulst 98.

<sup>216</sup> *Livre septiesme des chansons a quatre parties, nouvellement recorrigé, et augmenté de plusieurs chansons non imprimées auparavant, accomodées tant aux instruments, comme à la voix : toutes mises en ordre convenable selon leur ton*, Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellère, RISM B/I 1589<sup>5</sup>. Cf. VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *art.cit.*, p. 86.

Dans la troisième édition du *Septiesme livre*<sup>217</sup>, Phalèse ajoute une chanson, *Amoureux suis quand je boy du vin*. Dernière œuvre du compositeur, elle ne paraît qu'une seule fois, en 1564, chez le Louvaniste. L'intérêt de cet *unicum*, dont seul le *Contratenor* a subsisté, réside moins dans son statut d'exemplaire unique que dans son genre musical. En effet, les fricassées sont bien moins populaires en France que dans les imprimés des anciens Pays-Bas, qui n'en préservent que deux autres, dont une seule complète, imprimée par Phalèse en 1552<sup>218</sup>. Henri Vanhulst a apporté des renseignements fragmentaires mais essentiels concernant la fricassée de Petit Jean de Latre, conçue sur le dessus de *Mon povre cœur*<sup>219</sup>. Les emprunts mélodiques effectués par le compositeur révèlent que ce dernier est familier du répertoire de la chanson française de la fin des années 1520 jusqu'à 1555. Les chansons de Sermisy et, plus largement, le répertoire publié par Attaignant sont particulièrement sollicités. L'insertion d'un passage de *Vire, vire Jan* du compositeur français Jean Courtoys (XVI<sup>e</sup> siècle), correspond sans doute à une allusion au musicien par le biais de son prénom. Même si elle se nourrit considérablement du répertoire français, la fricassée de Petit Jean se différencie nettement de ses voisines françaises par sa thématique, de l'ordre de la plainte amoureuse, plus réservée que les thèmes érotiques de ces dernières<sup>220</sup>. Pour les recueils de chansons parus dans les anciens Pays-Bas, de Latre puise davantage dans ceux de Susato que ceux de Phalèse ou de Laet et Waelrant, avec une préférence pour les chansons de Créquillon et Clemens non Papa, les musiciens locaux les plus célèbres de l'époque<sup>221</sup>. En outre, De Latre n'hésite pas à puiser dans ses propres compositions. Ainsi, et même s'il ne le fait qu'une unique fois, l'extrait de *La jeune dame ayant noble coraige* est le plus long de tous.

La même année que les *Chansons a quatre parties*, Phalèse publie trois autres œuvres de Petit Jean dans le *Tiers livre des chansons a quatre parties*<sup>222</sup>. Il s'agit de *Donnés secours, ma douce amy* ; *Ja ne mourez mon chier amant* et *Je l'ay perdu en peu de temps*, qui figurent aux côtés de chansons des mêmes compositeurs présents dans les *Chansons*. En 1553, dans le *Premier livre des chansons a cinq et six parties*<sup>223</sup>, l'on retrouve *Si seulle estois*.

---

<sup>217</sup> *Septiesme livre des chansons a quatre parties, de nouveau reven, corrige, & de plusieurs autres nouvelles Chansons, lesquelles iamais n'ont esté imprimées, augmenté. Touts conuenables tant aux Instruments qu'à la Voix*, Louvain, Pierre Phalèse, 1564, Vanhulst 107. Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...], op.cit.*, pp. 114-116 pour la description de l'édition.

<sup>218</sup> Cette fricassée, dont l'ensemble des voix a été préservé, est due à Crespel (*RISM B/I 1552*<sup>15</sup>). La troisième et ultime représentante du genre pour les anciens Pays-Bas, *Auprès de vous*, a été imprimée chez Susato (*RISM B/I [1552]*<sup>8</sup>) et est probablement l'œuvre de Créquillon. Cf. VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *art.cit.*, p. 86.

<sup>219</sup> Henri Vanhulst précise que cet incipit littéraire étant assez répandu, il est impossible de déterminer sur quelle chanson Petit Jean de Latre s'est basé, ce dernier ayant de surcroît transformé la mélodie empruntée. *Ibid.*, p. 87.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>222</sup> Cf. *supra* note 26, p. 9.

<sup>223</sup> *Premier livre des chansons a cinq et six parties Nouuellement composez & mises en Musicque, conuenables tant aux instrumentz comme à la Voix*, Louvain, Pierre Phalèse, *RISM B/I 1553*<sup>24</sup>. Réédité en 1556 (*RISM B/I 1556*<sup>13</sup>). Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578), op.cit.*, pp. 29-30 et 54 pour une description de l'édition.

Si les *Chansons a quatre parties* de 1552 constituent une part considérable des chansons de Petit Jean, elles ne sont pas les premières à être publiées. Effectivement, la pièce *Donné me fut des cieulx à ma naissance* est imprimée dès 1540 par Pierre Attaignant et un an plus tard par Jacques Moderne sous le nom de « De latre »<sup>224</sup>. Le caractère problématique de l'attribution de cette œuvre a été soulevé par François Lesure<sup>225</sup>, qui indique qu'il s'agit d'une part de la seule œuvre du Liégeois publiée par un éditeur français, et d'autre part que le patronyme du compositeur est assez répandu en France, comme il a été mentionné plus tôt dans ce travail<sup>226</sup>. Néanmoins, le troisième et le quatrième vers du poème de la chanson, tiré des *Œuvres*<sup>227</sup> de Mellin de Saint-Gelais, sont construits sur l'antithèse petit/grand qui, selon Henri Vanhulst, peut être interprétée comme une allusion personnelle à Petit Jean, ou simplement comme l'illustration d'un procédé littéraire très courant à l'époque<sup>228</sup> :

Donné me fut des cieulx à ma naissance  
 Ung tout seul point pour me faire douloir,  
 C'est une basse et petite puissance  
 En ung grant cueur remply de grant vouloir.

Les incertitudes subsistant, cette chanson est prise en compte dans le catalogue des œuvres attribuées au compositeur, compte tenu de l'actuelle absence d'arguments en infirmant l'attribution à Petit Jean de Latre.

Les seconds éditeurs d'une majeure partie des chansons de PJDL, soit vingt-neuf au total, sont les associés Johannes Oridryus et son beau-frère Albert Buys<sup>229</sup>, établis à Düsseldorf. En 1561, ils impriment le *Novi prorsus et elegantis libri musici*<sup>230</sup>, leur première réalisation dans le domaine de la musique polyphonique, qui ne représente qu'un volet secondaire de leur production<sup>231</sup>. Le *Bassus novi*

<sup>224</sup> Respectivement *RISM B/I* 1540<sup>14</sup> et *B/I* 1541<sup>7</sup>.

<sup>225</sup> LESURE, François, *art.cit.*, p. 156.

<sup>226</sup> Cf. *supra*, p. 8. Par exemple, un certain François De Latre, chantre du roi de France, est en 1553 chanoine de la cathédrale d'Amiens. Cf. LESURE, François, *art.cit.*, p. 155.

<sup>227</sup> DE SAINT-GELAIS, Mellin, *Œuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux auteurs grecs et latins*, Lyon, Pierre de Tours, 1547.

<sup>228</sup> VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *art.cit.*, p. 82.

<sup>229</sup> À la fin de l'année 1557, après le décès de Jacob Baethen, qui s'était établi à Düsseldorf après Louvain et Maastricht, Oridryus et Buys acquièrent son officine et son matériel typographique. Leur activité s'étend de 1558 à 1572, date à laquelle Oridryus quitte Düsseldorf pour s'installer à Wesel et y diriger la *Schola christiana et reformata*. Pour sa part, Buys poursuit son activité jusqu'en 1596. VANHULST, Henri, « Le *Bassus novi prorsus et elegantis libri musici* (1561). Un recueil allemand de motets et de chansons française, tant spirituelles que profanes, de compositeurs des anciens Pays-Bas », *Revue belge de Musicologie*, vol. 53, 1999, pp. 20-21.

<sup>230</sup> *Novi prorsus et elegantis libri musici : in quo continentur partim svavissima (vt vocant)motteta : partim dulcissime Cantiones Latinae & Gallicae, omnes piissima, Quatuor, Quinque, Sex vocum. Que omnia imprimis confecit M. Martinus Peudargent, Illustriss. Dulcis Iuliae, Cliniae, Bergiae, &c. Magister Musicus ; Multa etiam quidam alij insignes in arte Musica Artifices, quos inuensa pagina demonstrabit. Ad instrumenta Musica omnia quoq ; adaptata*, Düsseldorf, Johannes Oridryus et Albert Buys, 1561. L'exemplaire de *Bassus* est actuellement conservé à la Biblioteka Jagiellońska à Cracovie (PL-Kj Mus. ant. pract. P 700).

<sup>231</sup> Henri Vanhulst pointe d'ailleurs les défauts du *Bassus novi* qui illustrent clairement le manque d'expérience de Buys en tant qu'imprimeur de musique polyphonique. VANHULST, Henri, « Le *Bassus novi prorsus et elegantis libri musici* (1561). Un recueil allemand de motets et de chansons française, tant spirituelles que profanes, de compositeurs des anciens Pays-Bas », *art.cit.*, pp. 21-22.



est un recueil de motets et de chansons françaises spirituelles et profanes de compositeurs des anciens Pays-Bas, à savoir Martin Peudargent, Petit Jean de Latre, Clemens non Papa, Pierre de Manchicourt et Josquin Baston. Ce livre, dont seul le *Bassus* a été conservé, contient quarante pièces, dont une majorité à quatre et cinq voix. Parmi ces dernières, cinq sont de Petit Jean, dont quatre spirituelles (*Mourir my fault et conte rendre* ; *La nature de flateur envieux* ; *Je t'aymeray en toute obéissance* et *Dès le matin ta bonté nous remplit*) et une profane (*Ung cœur transy*)<sup>232</sup>. La chanson *Mourir my fault* est suivie de la « réponse » *Rien n'est plus certain* du musicien Martin Peudargent, originaire de Huy. Si *Ung cœur transy* s'inscrit dans la veine de la plainte amoureuse et si *La nature* se veut plus moralisatrice que spirituelle, les autres pièces appartiennent bel et bien à ce domaine, déjà abordé par De Latre avec *Resveille toy, cœur gracieux*, première œuvre des *Chansons a quatre parties* de 1552 et conçue pour le temps de Pâques. Les chansons spirituelles du compositeur dans le *Bassus novi* témoignent de sa très bonne connaissance des différentes traductions françaises des psaumes. Il se sert en effet de celle de Théodore de Bèze pour *Dès le matin* et de celle de Clément Marot pour *Je t'aymeray*. Cependant, le compositeur ne choisit pas nécessairement la première strophe du psaume et ne se sert jamais de la mélodie du psautier. En outre, il ne retient pas systématiquement l'ensemble des vers d'une strophe choisie, procédé qui le contraint parfois à modifier l'ordre des mots<sup>233</sup>.

Deux ans après le *Novi prorsus* [...], les deux associés de Düsseldorf impriment cette fois un recueil individuel consacré à des chansons françaises et néerlandaises de PJDL. Seuls le *Superius* et la *Quinta Pars* ont été conservés, tous deux incomplets et pour partie gravement endommagés<sup>234</sup>. La page de titre du *Cantionum musicarum*<sup>235</sup> contient un poème honorifique écrit par Nicolas Edanus. Ce poème pourrait corroborer la supposition tirée d'un vers de l'épithaphe de Petit Jean<sup>236</sup>, à savoir son potentiel double statut à Amersfoort de maître du chœur de l'église et de maître de musique à l'École latine. Dans ce texte, Edanus fait l'éloge du « petit »<sup>237</sup>:

---

<sup>232</sup> VANHULST, Henri, « Le *Bassus novi prorsus et elegantis libri musici* (1561). Un recueil allemand de motets et de chansons française, tant spirituelles que profanes, de compositeurs des anciens Pays-Bas », *art.cit.*, pp. 33-34. Notons que le musicologue renseigne la présence de contradictions entre l'index et le corps du volume concernant les attributions. Faute de concordances, ces conflits ne peuvent être résolus et le chercheur reproduit les attributions du recueil. Dès lors, l'œuvre *Où est celui lequel se peut vanter*, identifiée dans le recueil comme l'une des compositions de Petit Jean, a depuis été attribuée à Peudargent (cf. CŒURDEVEY, Annie (dir.), « Catalogue de la chanson française à la Renaissance », dans *Ricercaar* [en ligne], disponible sur [www.ricercaar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-0.htm](http://www.ricercaar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-0.htm), 2003, consulté en dernier lieu le 21 février 2021).

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>234</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 82.

<sup>235</sup> *Cantionum musicarum quae diversis vocibus diversoque idioma Gallico et Teutonico omnibus instrumentis musicis attemperatas sunt, liber unus nunc primum in lucem editus, auctore M. Iohanne de Latre, vulgari cognomento Petit Ian celeberrimi Chori Amersfordiani Archimusico.*, Düsseldorf, Johannes Oridryus et Albert Buys, RISM A/I/5 LL 1061a (1563). Ce livre, disparu depuis la Seconde Guerre mondiale, n'est redécouvert qu'en 1974 dans la bibliothèque du monastère de Gaesdonck (Allemagne). Voir ILGEN, Peter, *art.cit.*

<sup>236</sup> Cf. *supra*, pp. 21-22.

<sup>237</sup> Nous transcrivons ici la traduction française, réalisée par Mr. Julien Dechevez. Pour le texte original en latin ainsi qu'une reproduction de la page de titre, voir GROOT, Simon, *art.cit.*, pp. 81-82.

À LA GLOIRE DE PETIT

*Prince des Musiciens*

[PAR] NICOLAUS EDANUS

Certains s’amusent du gazouillement et des voix harmonieuses des oiseaux,  
Et sont charmés par leurs merveilleuses mélodies.  
L’oiseau de Daulis<sup>238</sup> plaît particulièrement en faisant retentir sa bouche,  
Tandis qu’il chante dans ses forêts ses joyeuses chansons.  
Mais si toi, Lecteur, il te plaît d’écouter des voix suaves,  
Capables de s’élever au-dessus des oiseaux,  
Que Petit soit présent, en fredonnant de sa voix charmante,  
Lui que tout à coup vous avez vu Buysius faire paraître à la lumière<sup>239</sup>,  
Été et hiver durant, il chante,  
Tandis que l’oiseau chante avec vous seulement au début du printemps.

Outre la page de titre, la dédicace, présente sur le folio Aij<sup>r</sup> du recueil et datée du 1<sup>er</sup> septembre 1563, renseigne sur le mécène de Petit Jean à Amersfoort. En effet, l’épître dédicatoire est adressé au prince Guillaume I<sup>er</sup> d’Orange-Nassau, dit Guillaume le Taciturne (1533-1584), dont le blason figure au verso de la page de titre. Décrit comme un grand patron des arts dans l’épître, l’intéressé a certainement financièrement contribué à l’impression du *Cantionum musicarum*<sup>240</sup>. En outre, par des éloges, peut-être Petit Jean espérait-il un poste dans la ville. Dans l’épître, De Latre prétend qu’il a composé ses chansons durant les heures nocturnes, improvisant sur une flûte. L’évocation du mince roseau de flûte fait sans doute référence à Virgile (*Bucoliques*, seconde églogue)<sup>241</sup> et il en va de même pour les autres phrases au contenu comparable<sup>242</sup>.

Le *Cantionum musicarum* est structuré en deux parties. La première contient treize chansons françaises, la seconde (*Sequuntur Cantiones Teutonicae diversarum Vocum*) dix chansons néerlandaises<sup>243</sup>. L’œuvre *Prenez plaisir* et sa *secunda pars* retiennent l’attention à deux égards. Premièrement, ce sont les seules pièces du livre à présenter un texte en langue mixte. La césure entre le français et le néerlandais s’impose après les quatre premières syllabes de chaque vers. Jan Willem Bonda souligne l’écriture en

---

<sup>238</sup> Rossignol. (N.d.T.).

<sup>239</sup> Le texte original latin contient l’expression « *dare in lucem* », traduit ici par « faire paraître à la lumière », mais qui dans ce contexte peut également se traduire par « publier ». (N.d.T.).

<sup>240</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 83.

<sup>241</sup> Cette églogue est un chant amoureux relatant l’histoire du berger Corydon, déclarant son amour à Alexis. Le texte fait notamment référence à Pan et à sa flûte. Disponible sur [www.bcs.fltr.ucl.ac.be](http://www.bcs.fltr.ucl.ac.be).

<sup>242</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, p. 83.

<sup>243</sup> Cf. *infra*, pp. 134-135.

vers iambiques, rythmique inhabituelle dans la poésie hollandaise du XVI<sup>e</sup> siècle. En outre, peut-être le « néerlandais à la française » parlé par Petit Jean a-t-il inspiré le poète<sup>244</sup> :

Prenez plaisir *ghy gheesten amoreus*<sup>245</sup>  
En *zouckel den keest* d'amyable musicque  
Touchez la bien weest ock coragieus  
Is teerste swaer S'amendra pratique  
Twaer ock niet vreemt d'y mesler rethorique.  
Joye cherchez want die verhuecht den man.  
Amersfort plaisant ne sois melancolicque.  
Ne vous faudra te dienen petit Jan<sup>246</sup>.

Douceur cherchant in al syn fantasie  
Een melodie faisant a six a quatre  
Laissant le dur gheefft goede harmonye  
Alz wel geleert de soy en chant esbatre  
Tousjours dehait geheel van herten blye  
Rustich int werck et non opiniastre  
Es recht den gheest de petit Jan de Latre.

Prenez plaisir, *vous esprits amoureux*  
Et *trouvez l'essence* d'amyable musicque.  
Touchez la bien, *soyez aussi courageux*.  
*Si c'est d'abord dur*, S'amendra pratique.  
*Ce ne serait pas non plus étrange* d'y mesler rethorique.  
Joye cherchez, *car elle réjouit l'homme*  
Amersfort plaisant, ne sois melancolique.  
Ne vous faudra *servir* petit Jan.

Douceur cherchant *dans toute sa fantaisie*,  
*Une melodie* faisant a six a quatre,  
Laissant le dur *donne une bonne harmonie*,  
*Comme appris* de soy en chant esbatre.  
Tousjours *joyeux par nature, très heureux de cœur*,  
*Calme au travail* et non opiniastre,  
Est vraiment l'esprit de petit Jan de Latre.

Deuxièmement, comme les textes ci-dessus l'illustrent, Petit Jean y est explicitement nommé, à l'instar de *Pour obtenir bon loz, bonheur*<sup>247</sup> :

Pour obtenir bon loz honneur richesse  
Faveur de roy du duc et de ducesse  
Nous ont monstre la voye treshabile  
Ces deux seigneurs de langhe et cortevile  
Lesquels partant salue par ses notes  
Le petit Jan comme ses patriotes.

Les deux seigneurs évoqués dans le quatrième vers pourraient être Léonor d'Orléans-Longueville (1540-1573)<sup>248</sup> et Josse de Courteville (?-1572). Le premier fut l'un des généraux militaires

---

<sup>244</sup> BONDA, Jan Willem, *De meerstemminge Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*, Hilversum, Verloren, 1996, p. 140.

<sup>245</sup> Les paroles originales sont tirées de GROOT, Simon, « Cationum Musicarum (Düsseldorf 1563). Een 'Amersfoorts muziekboek' », *art.cit.*, p. 14. Les passages en néerlandais ont été traduits par nos soins.

<sup>246</sup> À la fin de la troisième strophe, l'on trouve un petit encadré renfermant l'inscription « Verba M. Conradi Sylvij ». Il s'agit vraisemblablement de Conrad Sylvius, l'auteur du texte, qui devait certainement habiter à Amersfoort et avoir vu Petit Jean au travail. Malheureusement, les archives de la ville n'ont laissé aucune mention de cet homme. *Ibid.*, p. 15.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>248</sup> Notons que Simon Groot indique dans son article qu'il s'agit d'Henri d'Orléans-Longueville, chose impossible considérant que ce dernier ne naît que cinq ans après la parution du recueil.

lors des guerres de religion (1562-1598), le second a notamment été secrétaire adjoint au Conseil d'État des Pays-Bas et au Conseil secret en 1556, avant de partir temporairement pour l'Espagne en 1559 dans la suite de Philippe II. Peut-être Petit Jean de Latre a-t-il côtoyé ces deux grands comtes et joui de leurs faveurs. Selon cette hypothèse, ce vers pourrait faire référence au départ du musicien vers le Nord, départ qui a pu être précipité par la mort de son employeur et mécène Georges d'Autriche et par les dettes incessantes contractées par le *succentor*, qui cherchait alors possiblement un endroit où se faire « oublier ». Cette hypothèse, comme l'avance Simon Groot, pourrait expliquer le choix d'une ville de province telle qu'Amersfoort ainsi qu'une charge de professeur de musique à l'École latine de la ville, tous deux loin d'être aussi prestigieux que les postes occupés par Petit Jean dans la principauté de Liège. Si les deux seigneurs auxquels le compositeur s'adresse dans la chanson correspondent aux identifications proposées ci-dessus et qu'ils ont effectivement joué un rôle dans son départ vers le Nord, il n'est dès lors pas impensable que le départ de Liège ait été prévu depuis 1559 au plus tard, date à laquelle Courteville part pour l'Espagne<sup>249</sup>. Groot formule en outre un postulat relatif à la première chanson du recueil, *Bon temps aymer*. Le mot « belle » ferait en effet référence à Bailleul, ville d'origine de Josse de Courteville. La chanson constituerait donc peut-être un message personnel adressé au seigneur de Courteville<sup>250</sup> :

Bon temps aymer fuyr melancholye  
 En chant en Jeu cest choze naturelle  
 Laisser tout deuil mener joyeuse vie  
 Le tout trouverez en ung que lon apelle  
 Estre franchois portant surnom de belle

Parmi les autres chansons françaises du recueil, *En attendant la mort* a une signification religieuse ; elle s'inscrit ainsi dans la tradition des chansons spirituelles, que l'on trouve également dans la production anversoise de Waelrant et Laet<sup>251</sup>. Les autres pièces sont basées sur des paroles profanes, relevant plus précisément du registre amoureux, telle *En regardant vostr' excellent visaige*, dont la source littéraire est le Manuscrit de Bayeux<sup>252</sup>, chansonnier monodique du début du XVI<sup>e</sup> siècle. *Lucrece' ung jour* et *O cœur haultain* se basent quant à elles sur l'histoire de Lucrece, épouse de Lucius Tarquin Collatin, neveu du roi tyrannique romain Tarquin le Superbe. Les textes d'*Elle a bien ce riz gracieux* et de *Sur la rousée fault aller* sont pour leur part eux extraits de *La fleur de Poésie Françoisse*<sup>253</sup> d'Alain Lotrian

<sup>249</sup> GROOT, Simon, « Cationum Musicarum (Düsseldorf 1563). Een 'Amersfoorts muziekboek' », *art.cit.*, p. 26.

<sup>250</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>251</sup> VANHULST, Henri, « Hubert Waelrant en Jan de Laet », GUILLO, Laurent, SPIESSENS, Godelieve et VANHULST, Henri, *Antwerpse Muziekdrukken : Vocale en instrumentale polyfonie (16de-18de eeuw)*, Anvers, Museum Plantin-Moretus, 1996, p. 22.

<sup>252</sup> F-PN, Dép. Mss., Ms. NAF 9346 (Manuscrit dit de Bayeux), chansonnier monodique (ca 1500). Édition moderne : Théodore Gérold, *Le manuscrit de Bayeux*, Strasbourg, 1921 (R/ Genève, Minkoff, 1979).

<sup>253</sup> *La fleur de Poésie Françoisse. Recueil joyeux contenant plusieurs Huictains, Dizains, Quatrains, Chansons [...] tant de Musique que d'autres*, Paris, Alain Lotrian, 1543.

(14 ?-15 ?), tout comme *Blanc et Clairet* (dans RISM A/I/5 L1060) ; *Comment, mes yeux, auriez-vous bien promis* (*idem*) ; *Dieu, me faut-il tant de mal supporter* (dans RISM B/I [1555]<sup>22</sup>) et *O triste adieu qui du tout m'est contraire* (dans RISM A/I/5 L1060).

Trois imprimeurs actifs à Anvers doivent encore être mentionnés. Il s'agit premièrement de Tielman Susato, qui, en 1552, imprime six volumes de *La Fleur des chansons*<sup>254</sup>, comprenant des œuvres à trois et quatre voix. Deux de ces volumes contiennent des œuvres de Petit Jean de Latre. Dans le second<sup>255</sup> figure *Sy n'ay secours, o belle Catherine* et dans le quatrième<sup>256</sup> se trouve *Sans plourer et gemir*. Les deux chansons s'inscrivent dans le registre le plus exploité par le compositeur, c'est-à-dire celui de la plainte amoureuse.

Les seconds imprimeurs anversoises à éditer des œuvres (six au total) de Petit Jean sont les deux associés Hubert Waelrant et Jan de Laet. Entre 1555 et 1556, ils publient le *Jardin musical*<sup>257</sup>, anthologie en quatre volumes contenant nonante-sept chansons profanes et spirituelles. La série inclut des œuvres de certains des compositeurs des plus notoires – mais aussi, paradoxalement, certains des plus obscurs – des anciens Pays-Bas. Avec cinq chansons, Petit Jean de Latre peut s'enorgueillir de compter parmi les musiciens les plus représentés dans les quatre livres, conjointement à Jean Caulery, Hubert Waelrant, Clemens non Papa, Thomas Créquillon, Jean Louys et Adrian Tubal<sup>258</sup>. Les trois chansons *Dieu, me faut-il tant de mal supporter* ; *L'heur me viendra que par vous mieulx auray* et *Qui veult du tout service perdre* figurent dans le *Jardin musical [...] a trois parties [...] Le premier livre* (1555)<sup>259</sup>. Le texte de la première se base sur *La fleur de Poésie Françoyse* de Lotrian, la seconde sur les *Épigrammes* de Clément Marot<sup>260</sup>. En outre, pour *Dieu, me faut-il [...]*, De Latre s'inspire des chansons de Créquillon et de Gombert. Deux autres chansons, *En attendant le confort de m'amyne* et *Soyons joyeux, faisons la bonne chiere*, sont publiées en 1556 dans le *Jardin musical [...] a quatre parties [...] Le premier livre* (1556)<sup>261</sup>. La première, comme susmentionné, bénéficie d'un succès considérable et est réimprimée par Phalèse dans les éditions de son *Septiesme livre*.

---

<sup>254</sup> RISM B/I [1552]<sup>7-11</sup>. Le troisième livre, entièrement consacré aux œuvres de Susato, est perdu.

<sup>255</sup> *La Fleuvr de chansons et second Liure a quatre parties, co[n]tena[n]t XXVIII nouvelles chansons, propices a tous instrume[n]tz Musicaulx, composees par plusieurs bons maistres musiciens*, Anvers, Tielman Susato, RISM B/I [1552]<sup>8</sup>.

<sup>256</sup> *La Fleuvr de chansons et quatriesme Liure [...]*, Anvers, Tielman Susato, RISM B/I [1552]<sup>9</sup>.

<sup>257</sup> *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons a trois parties [...]*, Anvers, Waelrant & Laet, RISM B/I [1555]<sup>22</sup> et *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons a quatre parties [...]*, *idem*, RISM B/I [1556]<sup>17-19</sup>.

<sup>258</sup> McTAGGART, Timothy, *Chansons from the Atelier of Waelrant and Laet*, New York, Garland, 1992, pp. xii-xiii.

<sup>259</sup> RISM B/I [1555]<sup>22</sup>. Les trois chansons sont réimprimées en 1569 par Pierre Phalèse dans le *Recueil des fleuvrs produictes de la divine mvsicque a trois parties, par Clemens non Papa, Thomas Cricquillon, et avltres excellens mvsiens. Second Liure.*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I 1569<sup>10</sup>. Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578)*, *op.cit.*, pp. 147-148 pour une description de l'édition.

<sup>260</sup> Clément Marot, « Epigrammes », dans *Les œuvres de Clement Marot de Cabors, valet de chambre du Roy. Augmentées d'un grand nombre de ses compositions nouvelles*, Lyon, Etienne Dolet, 1543 (Épigr. LXXXVIII) ou Saint-Gelais. Édition moderne : Clément Marot, Œuvres, éd. Par Gérard Defaux, t. II, Paris, Bordas, 1993.

<sup>261</sup> *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons a quatre parties [...]*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM B/I [1556]<sup>17</sup>.

### 2.3.2 Chansons néerlandaises

Plus restreint, le corpus de chansons néerlandaises du *succentor* se constitue de douze titres, dont dix sont parus en 1563 dans le *Cantionum Musicarum*. Deux chansons (*Al hadden wij vijfenveertich bedden* et *Moet ic om u schoon monxken soet*) précèdent en effet d'une décennie le recueil de Düsseldorf. Ces dernières ont été imprimées « inde maent van November » 1554 à Maastricht par Jacob Baethen « voor hem ende Hendrick Peymans, boeckvercooper » dans le *Nieue dvytsche liedekens*<sup>262</sup>. De Latre y figure aux côtés de Clemens non Papa, Ludovicus Episcopus, Theodor Evertz, Franz Florius, ... *Al hadden wij vijfenveertich bedden* est reprise en 1572 dans une version à quatre voix dans le recueil *Een dvytsch mvsyckboeck*<sup>263</sup>, imprimé à Louvain par Phalèse et à Anvers par Bellère. Bien moins nombreuses que les chansons françaises, les pièces néerlandaises présentent toutefois une variété d'effectif vocal dont les premières ne peuvent se targuer, étant essentiellement composées pour quatre, cinq ou six voix. Or, dans le *Cantionum musicarum*, qui conserve les deux premières chansons néerlandaises (*Het viel ein hemels dauwe* et *Lustich amoureuse gbeesten*), chaque nouveau vers coïncide avec l'ajout d'une voix, passant ainsi respectivement de quatre à six et de quatre à sept voix. *Een meiske fier*, dernière œuvre du recueil, est composée pour huit voix. Les effectifs de *Alle myn gepeys* et *Supplicamus haelt ons nyn* n'ont pour leur part pas pu être identifiés, faute d'une source complète. La majorité des chansons néerlandaises traitent de l'amour. Cependant, quatre œuvres se distinguent par leur thématique : *Supplicamus haelt ons nyn*, chanson à boire sur un texte mixte de latin et de néerlandais<sup>264</sup>, *Weest nu verblyt* (« Réjouis-toi maintenant ») et *Weest nu verbuecht* (« Sois ému maintenant »), chants de Noël louant la rédemption par la naissance du Christ<sup>265</sup>, de même que *Het viel ein hemels dauwe* (« Il est tombé une rosée céleste »). Les vers de *Weest nu verblyt* et *Weest nu verbuecht* rappellent le *Cantilena belgica*<sup>266</sup>, unique motet en néerlandais écrit par Joannes Tollius (ca 1550 – ca 1625)<sup>267</sup>, compositeur et chanteur originaire d'Amersfoort<sup>268</sup>. Malgré l'adhésion de Johannes Oridryus pour la Réforme, les chansons du recueil qu'il imprime en 1563 ne contiennent aucune trace d'idées luthériennes ou calvinistes<sup>269</sup>.

---

<sup>262</sup> « À la fin du mois de novembre, pour lui et Hendrick Peymans, libraire ». *Dat ierste boeck vanden Nieue dvytsche liedekens, met III. IIII. V. VI. ende VIII. partyen. Van excellente Musiciens nv corts in Musijcke ghestelt bequaem om te singhen ende op instrumenten te spelen*, Maastricht, Jacob Baethen, RISM B/I 1554<sup>31</sup>. Voir SALEMANS, Ben J. P., *art.cit.*, p. 26 pour une reproduction de la page de titre du *Tenor*.

<sup>263</sup> *Een dvytsch mvsyckboeck, daer inne begrepen syn vele schoone liedekens met IIII. met V. ende VI. partijen. Nu nieuvelijck met groote neersticheyt gbecolligeert ende vergaert. Gbecomponiert bij dñersche excellente Meesters seer lustich om singhen, ende spelen op alle instrumenten.*, Louvain-Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellère, RISM B/I 1572<sup>11</sup>. Voir VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578)*, *op.cit.*, pp. 193-194 pour une description de l'édition.

<sup>264</sup> BONDA, Jan Willem, *op.cit.*, p. 140.

<sup>265</sup> GROOT, Simon, « Cantionum Musicarum (Düsseldorf 1563). Een 'Amersfoorts muziekboek' », *art.cit.*, p. 27.

<sup>266</sup> Sur ce motet, voir NOSKE, Frits, « Een driestemmig Nederlands kerstlied van Joannes Tollius », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 33, no. 1/2, 1983, pp. 101-107.

<sup>267</sup> Voir GROOT, Simon, « Tollius, Joannes », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 7 mars 2021.

<sup>268</sup> GROOT, Simon, « Cantionum Musicarum (Düsseldorf 1563). Een 'Amersfoorts muziekboek' », *art.cit.*, p. 27.

<sup>269</sup> BONDA, Jan Willem, *op.cit.*, p. 140.

### 2.3.3 Le Monheim gymnasium et l'École latine d'Amersfoort, un réseau d'imprimeurs et de compositeurs

Considérant la quantité d'œuvres de Petit Jean de Latre éditées chez les deux Düsseldorfers, Henri Vanhulst suggère l'existence d'un contact direct entre ces derniers et le compositeur. En réalité, Vanhulst, Simon Groot et Ben J. P. Salemans s'accordent tous trois, à travers leurs recherches, quant à l'existence d'un réseau liant compositeurs et imprimeurs de Düsseldorf et d'Amersfoort. En effet, Oridryus et Buys, avant de s'établir à Düsseldorf, sont citoyens d'Amersfoort. Johannes Oridryus y occupe même la charge de recteur de l'École latine jusqu'en 1547, date à laquelle il est congédié pour cause de sympathie envers le protestantisme. En 1556, il devient *cantor* à l'école de Johannes Monheim (ca 1509-1564) à Düsseldorf<sup>270</sup>, un an après le départ de Nicolas Edanus, qui y occupait le poste de *conrector* (directeur adjoint). Parti en 1555 pour le rectorat de l'École latine d'Amersfoort, Edanus a ensuite souvent agi comme intermédiaire entre les deux villes<sup>271</sup>. En 1557, Johannes Oridryus et Albert Buys reprennent l'imprimerie de Jacob Baethen. Après Maastricht, ce dernier, qui avait débuté sa carrière d'imprimeur à Louvain et avait imprimé pour Pierre Phalèse avant que celui n'obtienne son privilège en 1552<sup>272</sup>, s'était installé à Düsseldorf à la fin de l'année 1554 ou au début de l'année 1555. Il y avait alors entretenu d'étroites relations avec les enseignants du Monheim *gymnasium* et son recteur Johannes Monheim<sup>273</sup>. À ce réseau déjà relativement étoffé, Vanhulst et Salemans ajoutent encore deux autres acteurs. Le premier, Paul Chimarraeus, curé de Sittard, non loin de Maastricht, signe le poème liminaire des *Lamentations* de Petit Jean de Latre et du *Liber primus*<sup>274</sup> de Martin Peudargent<sup>275</sup>, second acteur. Le curé est également l'auteur de la chanson *Rei Musices Encomion*, présente dans le *Bassus* du *Liber primus* de Peudargent. Familier de Johannes Monheim, l'homme d'Église compte Oridryus parmi ses connaissances, qui lui-même connaît probablement Martin Peudargent<sup>276</sup>. En outre, Jacob Baethen est l'éditeur commun de Chimarraeus, Peudargent et de Latre.

---

<sup>270</sup> GROOT, Simon, « Cantionum Musicarum (Düsseldorf 1563). Een 'Amersfoorts muziekboek' », *art.cit.*, p. 20. L'humaniste Johannes Monheim crée son école en 1545. En 1563, lorsque Petit Jean de Latre y enseigne le chant, elle bénéficie d'une importante renommée et accueille jusqu'à 1800 élèves.

<sup>271</sup> GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *art.cit.*, pp. 21-22.

<sup>272</sup> Ce qui est notamment le cas pour le recueil *Carminum quae chely vel testudine canuntur, Liber primus. Cum brevi Introductione in usum Testudinis*, Louvain, Pierre Phalèse, RISM 1549<sup>38</sup>.

<sup>273</sup> SALEMANS, Ben J. P., *art.cit.*, pp. 29-32.

<sup>274</sup> *Liber primus sacrarum cantionum quinque vocum quae vulgo moteta vocantur*, Düsseldorf, Jacob Baethen, RISM A/I M 781 (1555).

<sup>275</sup> VANHULST, Henri, « Le *Bassus novi prorsus et elegantis libri musici* (1561). Un recueil allemand de motets et de chansons française, tant spirituelles que profanes, de compositeurs des anciens Pays-Bas », *art.cit.*, p. 27.

<sup>276</sup> En effet, en 1557, Johannes Oridryus fait imprimer par Bathen à Düsseldorf son traité d'apprentissage de la musique intitulé *Practica musica vtriusque praecepta brevia, eorumque exercitia valde commoda, Ex optimorum Musicorum libris ea duntaxat quae hodie in usu sunt, studiosè collecta* (disponible sur <https://opac.kbr.be>) dans lequel il désigne Martin Peudargent comme son professeur et son ami. SALEMANS, Ben J. P., *art.cit.*, p. 32.

À en croire les liens précédemment énoncés, Petit Jean de Latre fréquente ce cercles d'érudits et d'imprimeurs plusieurs années avant son arrivée à Amersfoort. Dès lors, il n'est pas exclu de penser que sa nomination à l'École latine et à l'église d'Amersfoort soit intervenue par les canaux de Düsseldorf, passant de Baethen et Oridryus à Nicolas Edanus.

#### 2.3.4 Conclusion : Petit Jean de Latre et ses dédicataires

Le panorama des œuvres du compositeur a inclus la mention de nombreux protagonistes. Le point précédent a abordé la question des imprimeurs et des érudits. Toutefois, d'autres personnages éminents ont été mentionnés en rapport avec l'Œuvre de Petit Jean de Latre. En guise de conclusion, il a semblé pertinent de faire le point sur les différents dédicataires et potentiels mécènes du maître de chapelle.

Entre 1544 (au moins) et 1557, son mécène principal est Georges d'Autriche. Cela n'empêche pas le musicien de dédier, en 1554, ses *Lamentations* à Antoine de Schauembourg, prévôt de l'église Saint-Servais de Maastricht et doyen de l'église Saint-Géréon de Cologne. Comment expliquer une telle démarche de la part de Petit Jean, lui qui bénéficie déjà du fervent soutien du prince-évêque ? Une hypothèse pourrait être que le compositeur tente alors d'assurer son avenir. En effet, la santé fragile de son patron est bien connue. Dès 1549, le prince, « d'une santé si délicate [...] n'avait pu participer au Concile provincial de Cologne »<sup>277</sup>. En 1554, l'état physique du prince-évêque laisse-t-il présager un proche avenir funeste ? Ceci pourrait expliquer pourquoi Petit Jean dédie ses *Lamentations* à Antoine de Schauembourg, qui, en 1542 et 1549, figure parmi les candidats pour la coadjutorie<sup>278</sup> et qui collabore brièvement avec Georges d'Autriche le temps de son passage à Liège.

Un second mécène – autre que Georges d'Autriche – fait son apparition en 1563, lors de la présence de Petit Jean à Amersfoort. En effet, le livre *Cantionum musicarum*, imprimé par Oridryus et Buys, est dédié au prince Guillaume I<sup>er</sup> d'Orange-Nassau, dit le Taciturne. La dédicace induit une probable contribution financière du prince, et permet peut-être au compositeur de décrocher un poste dans la ville. Peut-être Petit Jean avait-il déjà été en contact avec ce familier de la cour de Charles Quint via son statut à la cour de Georges d'Autriche ou via son lien avec Charles de Brimeu ? Ironiquement – à l'égard de son ancien mécène issu de la Maison Habsbourg – en septembre 1563, lorsque Petit Jean dédie son livre à Guillaume I<sup>er</sup>, ce dernier a, depuis plusieurs mois, entamé une révolte contre le roi Philippe II (1527-1598)<sup>279</sup>, fils de Charles Quint et neveu de Georges d'Autriche.

Enfin, Simon Groot a signalé, toujours dans le *Cantionum Musicarum*, une chanson (*Pour obtenir bon loz, honneur*) qui pourrait mentionner deux seigneurs, Léonor d'Orléans-Longueville et Josse de

---

<sup>277</sup> HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Bergbes et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)* [en ligne], *op.cit.*

<sup>278</sup> *Idem.*

<sup>279</sup> QUILLIET, Bernard, *Guillaume le Taciturne*, Paris, Fayard, 1994, p. 262.



Courteville. Selon S. Groot, ceux-ci auraient pu aider Petit Jean à trouver refuge dans le Nord, là où ses problèmes financiers n'étaient pas (encore) connus.

Ces quelques lignes témoignent de la certaine agilité – voire de l'opportuniste – dont Petit Jean de Latre fait preuve, parvenant à publier des œuvres et à occuper des postes d'une importance variable, et ce malgré une nette tendance à la contraction de dettes. Sans doute son aptitude à solliciter et à obtenir le soutien des « Grands » qui l'entourent y a-t-elle joué un rôle primordial.

#### 2.4 UNE ŒUVRE VIVANTE

Loin d'être figée dans le passé, l'œuvre de Petit Jean de Latre a fait l'objet de plusieurs enregistrements suite aux nombreuses recherches menées par le professeur et musicologue José Quitin (1915-2003)<sup>280</sup>. En 1974, le label Musique en Wallonie publie *Petit Jean de Latre : Sixième Livre de chansons*, avec l'ensemble vocal Jacques Feuillie et le luthiste français Guy Robert (1943-2020)<sup>281</sup>. Deux chansons du compositeur, *Pourquoi, mon amour (sic)*<sup>282</sup> et *Lustich amoureuse gheesten*, apparaissent en outre sur l'album de l'Instrumentalkreis Für Alte Muzik (« groupe instrumental de musique ancienne ») de Meschede, intitulé *Gesellige Musik Aus Gotik Und Renaissance* et publié en 1985<sup>283</sup>. En 1999, l'ensemble utrechtsois Camerata Trajectina enregistre le disque *Maastrichts Liedboek*<sup>284</sup>, qui reprend des chansons du recueil *Nieuwe duytsche Liedekens*, imprimé par Jacob Baethen en 1554<sup>285</sup>. La chanson *Al hadden wij vijfenveertich bedden* de de Latre ouvre l'album. En 2010, l'ensemble allemand Singer Pur fait encore paraître l'album *Renaissance Am Rhein*<sup>286</sup>. Sur quinze chansons, trois sont de Petit Jean, dont une (*Qualis est dilecta mea*) en ouverture de l'album et une autre en fermeture (*Si seulle estois*). La troisième, *Comme la rose*, figure en dixième position. Les compositions de de Latre y côtoient celles de Nikolaus Zangius, Andreas Pevernage, Konrad Hagius, Martin Peudargent, Johannes De Cleve, Johannes Mangon, Jean de Castro et Roland de Lassus. En 2016, de manière plus informelle et indépendante, le guitariste français Noël Akchoté enregistre cinq chansons du *musici excelentissimi* (*Comme la rose, Donné me fut, En attendant, O bone Jesu* et *Wij willen vanavond vrolijk zijn*) arrangées pour la

---

<sup>280</sup> José Quitin sur Petit Jean de Latre : « À propos de trois musiciens liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », *art.cit.*, pp. 451-462, « Petit Jean de Latre. Maître de chapelle de Georges d'Autriche, prince-évêque de Liège », *art.cit.* et les commentaires précédant les transcriptions du *Sixième livre de chansons a quatre parties*. La bibliographie complète du musicologue, José Quitin, qui a été d'une utilité majeure tout au long de ce travail, a été rédigée par Malou HAINE et Philippe VENDRIX, « Bibliographie de José Quitin », *Revue belge de Musicologie*, vol. 47, 1993, pp. 29-42.

<sup>281</sup> DE LATRE, Petit Jean, *Sixième Livre de chansons*, enregistrement par l'ensemble Jacques Feuillie et Guy Robert, Musique en Wallonie, 1974 (MW 13-1974). L'album est réédité par la suite (*idem*, s.d., MW 80 013).

<sup>282</sup> L'incipit correct est *Pourquoy en amour mon ceur changeroie*.

<sup>283</sup> INSTRUMENTALKREIS FÜR ALTE MUZIK, *Gesellige Musik Aus Gotik Und Renaissance*, sans label, 1985 (IKAM 1).

<sup>284</sup> CAMERATA TRAJECTINA, *Maastrichts Liedboek*, Globe, 1999 (GLO 6046).

<sup>285</sup> Cf. *supra* note 257, p. 36.

<sup>286</sup> SINGER PUR, *Renaissance Am Rhein*, Oehms Classics, 2010 (OC 820).

guitare sous forme d'EP<sup>287</sup>. Enfin, en 2017, *Qualis est dilecta mea* et *Comme la rose* paraissent dans l'album *Best of Singer Pur*<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> DE LATRE, Petit Jean, *Chansons*, arrangement pour la guitare par Noël Akchoté, Noël Akchoté Downloads, 2016 (JDL-3).

<sup>288</sup> SINGER PUR, *Best of Singer Pur*, Oehms Classics, 2017 (OC 1869).

## CHAPITRE II : LE SIXIÈME LIVRE DES CHANSONS A QUATRE PARTIES

### 1. LE CONTEXTE MUSICAL : LA CHANSON DANS LA PRINCIPAUTE DE LIÈGE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

#### 1.1 UN MÉCÈNE ÉCLAIRÉ

Tel qu'énoncé dans le premier chapitre, la carrière de PJDJL est indissociable du mécénat déployé par son protecteur, Georges d'Autriche. Bâtard de l'empereur Maximilien 1<sup>er</sup> (1459-1519), il naît à Gand en 1505 et est élevé à la cour de Malines aux côtés de son neveu, le futur Charles-Quint (1500-1558). C'est Marguerite d'Autriche (1480-1530), demi-sœur de Georges et gouvernante des Pays-Bas, qui se charge de l'éducation des deux jeunes Habsbourg. Nommé évêque de Brixen dans le Tyrol (Autriche) en 1525, Georges devient archevêque de Valence en 1538 et coadjuteur du prince-évêque de Liège Corneille de Berghes (1490-1560) en 1541, auquel il succède en 1544<sup>289</sup>.

Culturellement nourri par ses divers voyages, le prince se tisse un réseau européen de lettrés<sup>290</sup> parmi lesquels figurent Érasme (1466-1536), le prêtre et poète valentinois Jean-Baptiste Agnesio († 1553)<sup>291</sup>, les humanistes Daniel Mauch (1504-1567), correspondant d'Érasme et secrétaire du prince-évêque de 1531 à 1542<sup>292</sup>, et Pierre-Jean Olivier<sup>293</sup>, l'inquisiteur hasseltois Pierre Titelmans (1501-1572), le traducteur espagnol Francisco de Enzinas (1518-1552), ou encore Robert Quercentius (1513-1599), originaire de Cambrai, et successivement secrétaire de Georges d'Autriche, de Robert de Berghes (1520-1564) et de Gérard de Groesbeek (1517-1580)<sup>294</sup>. Jusqu'alors, la présence de Quercentius, poète et calligraphe réputé<sup>295</sup> dans la principauté était attestée à partir de 1557

---

<sup>289</sup> Sur Georges d'Autriche, voir BORMANS, Stanislas, *art.cit.* et HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghes et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)*, *op.cit.*, pp. 44-51 et du même auteur « Contribution à l'histoire de Georges d'Autriche prince-évêque de Liège (1544-1557) », *art.cit.*

<sup>290</sup> HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghes et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)*, *op.cit.*, p. 43.

<sup>291</sup> CLAIRE, Jean-Baptiste, *Dictionnaire universel des sciences ecclésiastiques*, t. I, Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1868, p. 50.

<sup>292</sup> Il entre donc à son service à Brixen. HALKIN, Léon-Ernest, « Contribution à l'histoire de Georges d'Autriche prince-évêque de Liège (1544-1557) », *art.cit.*, p. 957. À ne pas confondre avec son père, le sculpteur allemand Daniel Mauch (1477-1540). Voir BRASSINNE, Joseph, « Le sculpteur Daniel Mauch à Liège », *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1926/I, pp. 43-47.

<sup>293</sup> Originaire de Valence, il serait né vers 1536 et aurait « traité de la prophétie et de l'esprit prophétique ». Cf. MORERI, Louis, *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane qui contient en abrégé l'histoire fabuleuse des Dieux et des Héros de l'Antiquité Payenne [...]*, t. V, Paris, Pierre-Augustin le Mercier, 1732, p. 350.

<sup>294</sup> HELBIG, Jules, *Histoire de la peinture au pays de Liège depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la révolution liégeoise et la réunion de la principauté à la France*, Liège, Léon de Thier, 1873, p. 153 et ROERSCH, Alphonse, « Quercentius, Robert », *Biographie nationale*, tome XVIII, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1905, pp. 453-454.

<sup>295</sup> BRUYÈRE, Paul et MARCHANDISSE, Alain, *Le florilège du livre en principauté de Liège*, Liège, Snel, 2009, p. 91.

seulement<sup>296</sup>. Or, les recherches menées sur ses activités de copiste permettent de le situer à Liège dès 1552, année durant laquelle il y copie un manuscrit (E-Mn Sección de Música. MS M. 2433) contenant huit *Magnificats* de Nicolas Gombert (1495-1560)<sup>297</sup>. Dès lors, il est probablement présent à la cour du prince simultanément à Petit Jean, et il n'est pas exclu que les deux hommes se soient côtoyés. Il est également plausible que Quercentius ait copié des manuscrits musicaux pour Georges d'Autriche, mais faute de sources, il est impossible de l'affirmer.

« Personnage fort docte et schavant de plusieurs diverses langages, amateur de bonnes lettres et de la musique [...] »<sup>298</sup>, *Georgio ab Austria* s'entoure donc d'une cour férue d'arts et de lettres, à l'image de celle de Marguerite à Malines<sup>299</sup>, où se côtoient d'illustres compositeurs et musiciens, dont la musique est visuellement magnifiée par les célèbres manuscrits de Petrus Alamire (1470-1536)<sup>300</sup>. À travers l'éducation qu'elle donne au futur prince-évêque, sans doute la Régente transmet-elle son riche héritage musical habsbourgo-bourguignon<sup>301</sup> ainsi que son goût pour la chanson, elle qui est particulièrement sensible aux thèmes de l'amour mélancolique et des « regretz »<sup>302</sup>, tous deux présents dans les œuvres de son « grand chansonnier » (B-Br Ms 11239)<sup>303</sup>, regroupant des pièces de Pierre de la Rue, Josquin Desprez, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Alexandre Agricola, etc.

À Malines, Georges a probablement pu bénéficier d'une riche éducation musicale, au sein d'une cour en pleine émulation. Certes, cette instruction musicale ne le prédestine pas pour autant à sa future activité de mécène. Cependant, l'attrait de Marguerite pour la chanson a certainement influencé son demi-frère, sous l'impulsion duquel, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la principauté de Liège, ce « paradis de prêtres »<sup>304</sup>, voit s'épanouir un répertoire profane, celui de la chanson. riche

---

<sup>296</sup> BRASSINNE, Joseph, « L'évangéliste de Robert de Quercentius », *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, vol. XVI, Liège, Graudmont-Donders, 1907, p. 333.

<sup>297</sup> UNIVERSITY OF ILLINOIS. MUSICOLOGICAL ARCHIVES FOR RENAISSANCE MANUSCRIPT STUDIES, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, vol. II, Neuhaussen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1982, pp. 134-135.

<sup>298</sup> BALAU, Sylvain, FAIRON, Émile, *Chroniques liégeoises*, t. II, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1931, p. 448.

<sup>299</sup> KREPS, Jozef, « Le mécénat de la cour de Bruxelles (1430-1559) », JACQUOT, Jean (éd.), *La Renaissance dans les Provinces du Nord*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956, p. 178.

<sup>300</sup> Voir KELLMAN, Herbert (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire : Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Amsterdam-Ghent, Ludion, 1999.

<sup>301</sup> La cour habsbourgo-bourguignonne, riche d'une double culture, est à l'origine d'une illustre tradition musicale. EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *op.cit.*, p. 21.

<sup>302</sup> BOSSUYT, Ignace, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus : les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Paris-Bruxelles, Cerf/Racine, 1996, p. 51. Sur ce sujet, voir notamment MARVIN, Mary Beth W., « "Regret" chansons for Marguerite d'Autriche by Octovien de Saint-Gelais », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 39, no. 1, 1977, pp. 23-32.

<sup>303</sup> Disponible sur [www.opac.kbr.be](http://www.opac.kbr.be). Voir notamment PICKER, Martin, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria : MS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels*, Berkeley, University of California Press, 1965 et VAN DEN BORREN, Charles, « A propos d'un album musical de Marguerite d'Autriche », *Revue belge de Musicologie*, vol. 21, no. 1/4, 1967, pp. 99-106.

<sup>304</sup> C'est ainsi que l'écrivain italien Lodovico Guicciadrini (1521-1589) décrit la ville dans le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. GUICCIADRINI, Lodovico, *Description de tout le Païs Bas autrement dict la Germanie inférieure*, Anvers, Guillaume Silvius, 1567, p. 470 cité dans CORSWAREM, Émilie, « De l'efficacité d'un modèle local : être maître de chant à la cathédrale Saint-Lambert de Liège (1581-1650) », *art.cit.*, p. 89.

Le mécénat actif du prince peut se mesurer tant à travers ses liens avec les imprimeurs qu'au regard de « l'ampleur de la musique produite sous son règne »<sup>305</sup>. Cependant, les nombreuses dédicaces que lui adressent compositeurs et imprimeurs – tels que Susato et Baethen – constituent les indices les plus explicites de ce patronage musical<sup>306</sup>. Ce dernier est d'autant plus remarquable qu'il subsiste même lors des invasions françaises permanentes entre 1551 et 1556<sup>307</sup>. Ce maintien du mécénat musical en temps troubles illustre la capacité du prince-évêque à maintenir son évêché « au milieu des flots des tempêtes et des guerres assez en paix et repos »<sup>308</sup>, lui qui « étoit un bon Prince, dont le merite eut mieux éclaté dans des tems moins difficiles [...] »<sup>309</sup>.

## 1.2 DEUX AUTRES REPRÉSENTANTS

### 1.2.1 Pierre de Rocourt

Petit Jean de Latre n'est pas l'unique représentant du genre de la chanson dans la Cité Ardente au XVI<sup>e</sup> siècle. Il est en effet précédé par Pierre de Rocourt, dont la carrière et l'œuvre ne sont connues qu'à travers quelques informations éparses. Le seul indice biographique à son propos est transmis par la page de titre de son œuvre principale, un livre de motets – désormais perdu – imprimé à Louvain par Baethen en 1546<sup>310</sup>, où le compositeur est désigné comme suit : « *presbitero, cantoreque cathedr. Leod.* »<sup>311</sup>. Ce livre, qui lui est entièrement réservé, témoigne de la reconnaissance dont il devait bénéficier, car Pierre de Rocourt figure parmi l'un des premiers compositeurs de musique polyphonique des anciens Pays-Bas à en faire l'objet<sup>312</sup>. Seuls deux de ses motets<sup>313</sup> et quatre chansons à quatre voix ont été conservés. L'un de ces motets, *Adiutor in oportunitatibus*, apparaît aux côtés de ceux de PJDL et de Jean Guyot de Châtelet dans le *Liber tertius sacrarum cantionum*<sup>314</sup>, imprimé en 1547 par Tielman Susato. Les chansons sont pour leur part toutes imprimées par Susato<sup>315</sup>, à l'exception

<sup>305</sup> CORSWAREM, Émilie, FIALA, David, SCHREURS, Eugeen et VENDRIX, Philippe, « La musique à Liège et dans la principauté de Liège sous les évêques d'Érard de la Marck et de Georges d'Autriche », *art.cit.*, sous presse.

<sup>306</sup> *Idem.*

<sup>307</sup> Cf. *supra*, p. 22.

<sup>308</sup> BALAU, Sylvain, FAIRON, Émile, *op.cit.*, p. 448.

<sup>309</sup> KRAFFT, Jan Lauwryn, *Histoire générale de l'auguste Maison d'Autriche, contenant une description exacte de tous ses empereurs, rois, ducs, archiducs & autres princes [...]*, t. II, Bruxelles, V<sup>ve</sup> G. Jacobs, 1745, p. 124.

<sup>310</sup> *Motectorum 4 voc. lib. 1, auctore Petro Rocurtino presbitero cantoreque cathedr. Leod. Lovanii, excudebat Jac. Batius typogr. 1546.* Cf. EITNER, Robert, *op.cit.*, t. 8, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1903, p. 266.

<sup>311</sup> BETTELS, Christian, « Rocour, Pierre de », dans *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 23 juin 2021.

<sup>312</sup> CORSWAREM, Émilie, « La chanson à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*, p. 129.

<sup>313</sup> *Adiutor in oportunitatibus (secunda pars : Adiutor meus et liberator meus*, dans *RISM B/I 1547<sup>5</sup>*) et *O decus virginitatis (secunda pars : Admitte preces nostras*, dans A-Wn Mus.Hs. 19189 Mus).

<sup>314</sup> *Liber tertius sacrarum cantionum, quatuor vocum, vulgo moteta vocant, ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum*, Anvers, Tielman Susato, 1547 (*RISM B/I 1547<sup>5</sup>*).

<sup>315</sup> *O cueur ingrât et sa « Responce » Je me contente sans avoir jouyssance* sont publiées dans le *Premier livre des chansons a quatre parties auquel sont contenues trente et une nouvelles chansons, convenables tant a la voix comme aux instruments [...]*, Anvers, Tielman Susato, 1543 (*RISM B/I 1543<sup>16</sup>*), *Plaindre ny vault* figure quant à elle dans *L'unziesme livre contenant Vingt & Neuf Chansons amoureuses a quatre parties, propices a tous instrumentz musicaulx, avec deux prieres ou oraisons qui*

de *Je me contente d'avoir aymé*, qui figure uniquement dans le manuscrit de Cambrai (F-CA MS 128)<sup>316</sup>. Stylistiquement proche de la « chanson parisienne »<sup>317</sup> par la texture des accords et les mélodies et de la « chanson franco-flamande » par l'écriture imitative<sup>318</sup>, le corpus de Rocourt se démarque principalement par sa participation au jeu intertextuel des groupes « Chanson-Responce-Replicque » avec *O cueur ingrat*, « Replicque » d'un groupe constitué des chansons *A jamay croy recouvrer* et *Reviens vers moi* ainsi que de la « Responce » *Plus revenir* de Johannes Lupi<sup>319</sup>.

### 1.2.2 Jean Guyot de Châtelet

Contrairement à Pierre de Rocourt, la carrière de Jean Guyot de Châtelet, contemporain du maître de chapelle de Georges d'Autriche, est d'avantage documentée. Membre du Collège du Lys de la Faculté des Arts de Louvain entre 1534 et 1537<sup>320</sup>, Guyot aurait été nommé *sucentor* de la collégiale Saint-Paul de Liège moins d'une dizaine d'années après avoir été proclamé bachelier es arts<sup>321</sup>. De 1546 à 1555, Jean Castileti, comme il se fait désormais appeler, publie treize motets dans onze recueils différents, tous imprimés par Susato<sup>322</sup>. En 1554, la même année que les *Lamentations* que Petit Jean de Latre et chez le même imprimeur, Baethen, Guyot s'illustre dans la fiction avec ses *Minervalia*<sup>323</sup>, comédie en sept actes mettant en scène l'accusation puis la défense de la musique lors d'une querelle

---

*se peuvent chanter devant et apres le repas. Nouvellement composees (la plus part) par maistre Thomas Crecquillon et maistre Ia. Clemens non papa & par aultres bons musiciens. Nouvellement imprimees*, Anvers, Tielman Susato, 1549 (RISM B/I 1549<sup>29</sup>). Les deux chansons ont été éditées par José Quitin : « Deux chansons à quatre voix de Pierre de Rocourt, compositeur liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle », supplément musical du *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, no. 42, juillet 1983. Pour la transcription des autres chansons, voir les boîtes n° 54, 55 et 56 du Fonds Quitin de la bibliothèque du Conservatoire royal de Liège.

<sup>316</sup> Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) pour la description et l'inventaire ainsi que DIEHL, George Karl, *The Partbooks of a Renaissance Merchant Cambrai : Bibliothèque municipale, MSS 125-128*, Thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1974.

<sup>317</sup> BETTELS, Christian, *art.cit.* Sur la terminologie et la typologie de la chanson française, voir BERNSTEIN, Lawrence, « The "Parisian Chanson": Problems of Style and Terminology », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 31, no. 2, 1978, pp. 193-240 et PERKINS, Leeman L., « Toward a Typology of the "Renaissance" Chanson », *The Journal of Musicology*, vol. 6, no. 4, 1988, pp. 421-447.

<sup>318</sup> BERNSTEIN, Lawrence F., « Rocourt, Pierre de », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 20 mars 2021.

<sup>319</sup> QUITIN, José, « Deux chansons à quatre voix de Pierre de Rocourt, compositeur liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*

<sup>320</sup> Sur Jean Guyot, voir EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *op.cit.*, pp. 112-151, et du même auteur, « Jean Guyot de Châtelet, musicien liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle, synthèse et perspectives de recherche », *Revue belge de Musicologie*, vol. 28/30, 1974, pp. 112-127, ainsi que *Jean Guyot de Châtelet dit Ioannes Castileti : musicien liégeois du XV<sup>e</sup> siècle (1512 ?-1588)*, Mémoire de licence, Université de Liège, 1974.

<sup>321</sup> THIMISTER, Olivier-Joseph, *op.cit.*, p. 392. Cette donnée, n'étant corroborée par aucun document, demeure spéculative. Cf. CLERCX, Suzanne, QUITIN, José, « Jean Guyot de Châtelet, *sucentor* à la cathédrale Saint-Lambert à Liège », *Revue belge de Musicologie*, vol. 8, no. 2, 1954, p. 125.

<sup>322</sup> On les retrouve dans les volumes des *Liber [...] sacrarum cantionum [...]*, Anvers, Tielman Susato (RISM B/I 1546<sup>6</sup>, 1546<sup>7</sup>, 1547<sup>5</sup>, 1547<sup>6</sup>) et des *Liber [...] ecclesiasticarum cantionum [...]*, Anvers, Tielman Susato (RISM B/I 1553<sup>8</sup>, 1553<sup>10</sup>, 1553<sup>14</sup>, 1553<sup>16</sup>, 1554<sup>8</sup>, 1555<sup>8</sup>, 1555<sup>9</sup>).

<sup>323</sup> *Minervalia Ioan.[nis] Guidonii Castiletani In quibus Scientiæ præconium, atque ingorantia socordia, consideratur. Artibus liberalium in Musicien de certatio lepida appingitur : Et etiam Inuentuti ad virtutem calcar proponitur. Cum privilegio Casara Maiestatis*, Maastricht, Jacob Baethen, 1554. Un seul exemplaire a été conservé, à la Bibliothèque générale de l'Université de Liège, sous la cote R02193B. L'ouvrage numérisé est disponible sur [www.donum.uliege.be](http://www.donum.uliege.be).

entre les sept arts libéraux provoquée par Ignorance et ses complices contre Minerve et ses partisans<sup>324</sup>. Dédiée à Georges d'Autriche, la pièce contient une dédicace qui témoigne de son mécénat artistique :

« [...] que les Muses elles-mêmes entreprennent ces éloges ou qu'elles veuillent en confier la mission à leurs poètes sacrés ; elles ont, en effet, des amants et des adorateurs zélés, surtout depuis le jour où elles nous sont devenues plus familières, grâce à ta munificence, ô Prince très éclairé [...] Qui ne voit pas comment tu les appelles par tes vœux, quel accueil tu leur réserves, avec quelle hospitalité tu les reçois, avec quelle humanité tu les traites, combien enfin tu les tiens en honneur [...] les Muses ont rencontré ici un illustre Mécène qui n'entreprend rien si ce n'est pour les glorifier et les récompenser [...] En présence de tels exemples<sup>325</sup>, pourrait-il donc paraître étrange à qui que ce soit que tu vénères tant la musique elle-même et toute la pléiade des muses, puisque tu fais ainsi honneur et à tes études, et à la patrie, et à la cité de Liège. »<sup>326</sup>.

Quatre ans après les *Minervalia*, Guyot obtient le poste de maître de chant de la cathédrale Saint-Lambert. En 1563, il rejoint Vienne pour devenir le *Kappellmeister* de l'empereur Ferdinand 1<sup>er</sup><sup>327</sup>. Ce dernier décède l'année suivante, et Guyot regagne Liège et Saint-Lambert, où il occupe sans doute un poste d'enseignant jusqu'à sa mort en 1588<sup>328</sup>.

Le corpus des œuvres de Guyot qui nous sont parvenues se constitue d'une messe parodie manuscrite<sup>329</sup>, de vingt-cinq motets imprimés (Susato et Gardano)<sup>330</sup>, deux motets manuscrits<sup>331</sup> et treize chansons imprimées (Susato)<sup>332</sup>. Ces dernières se partagent trois recueils : *L'unziesme livre* (1549), où figurent des œuvres de PJDJL et de Pierre de Rocourt, *Le treiziesme livre* (1550)<sup>333</sup>, et le premier, deuxième et second livre de *La Fleur des chansons [...]* (1552)<sup>334</sup>. Les chansons, dont la plupart sont

---

<sup>324</sup> VAN DER LINDEN, Albert, « Les "Minervalia" de Jean Guyot », *Revue belge de Musicologie*, vol. 3, no. 2, 1949, p. 106.

<sup>325</sup> Précédemment, Guyot a fait référence à l'érudition de quelques prédécesseurs de Georges d'Autriche, dont Notger (940-1008).

<sup>326</sup> LYON, Clément, *Jean Guyot de Châtelet, illustre musicien wallon du XVI<sup>e</sup> siècle, premier maître de la chapelle de S. M. l'Empereur d'Allemagne Ferdinand 1<sup>er</sup>. Sa vie et ses œuvres*, Charleroi, V<sup>ve</sup> G. Delacre, 1881, pp. 240-241.

<sup>327</sup> CORSWAREM, Émilie, « Musique et musiciens, de Georges d'Autriche à Ferdinand de Bavière », BRUYÈRE, Paul et MARCHANDISSE, Alain, *op.cit.*, p. 415.

<sup>328</sup> EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *op.cit.*, p. 151.

<sup>329</sup> *Missa « Amour au cueur »*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Mus. MS 46, ff. 191<sup>v</sup>-253<sup>r</sup>.

<sup>330</sup> Chronologiquement, les treize premiers sont édités chez Susato à Anvers (cf. *supra*, p. 41 note 324 pour les références *RISM*) et les douze derniers à Venise par Antonio Gardano (1509-1569) (*RISM* B/I 1568<sup>2</sup>, 1568<sup>4</sup>, 1568<sup>6</sup>, 1589<sup>17</sup>). Pour une édition de ces motets, voir LEVAUX, Christophe, *Jean Guyot de Châtelet : Motets*, Mémoire de licence, Université de Liège, 2003-2004.

<sup>331</sup> *Adorna thalamum* (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, D-Stuttg MS Musica folio I 4) et *Te Deum laudamus* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Mus. MS 515).

<sup>332</sup> Quatre dans *RISM* B/I 1549<sup>29</sup>, Pour une édition et une analyse de ces chansons, voir CŒURDEVEY, Annie et VENDRIX, Philippe, *Jean Guyot de Châtelet. Chansons*, Paris, Minerve, 2001, ainsi que EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *op.cit.*, pp. 226-238.

<sup>333</sup> *Le treiziesme livre Contena[n]t Vingt & Deux Cha[n]sions nouvelles a Six et a Huit Parties. Propices a tous Instrume[n]tz Musicaux. Composees Par divers auteurs. Nouuellem[n]t Imprime a Anuers par Thielman Susato Imprimeur de Musique*, Anvers, Tielman Susato, 1550 (*RISM* B/I 1550<sup>14</sup>).

<sup>334</sup> Anvers, Tielman Susato, 1552 (*RISM* B/I [1552]<sup>7, 8, 9</sup>).

écrites pour quatre et six voix, combinent des textures polyphoniques denses et des entrées imitatives se succédant étroitement<sup>335</sup>, s'inscrivant ainsi clairement dans la veine des œuvres vocales franco-flamandes savantes de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>336</sup>. Philippe Vendrix et Annie Cœurdevey soulignent néanmoins le caractère plus « flamand » que « franco » des chansons de Guyot, dans le sens où elles privilégient « la fidélité au principe de l'imitation continue » plutôt que « la clarté du contrepoint homorythmique des Français »<sup>337</sup>. En outre, la densité polyphonique se voit compensée par une écriture aérée, rendue par les nombreux couplages des voix ainsi qu'une « très forte caractérisation rythmique des motifs »<sup>338</sup>. Les concordances musicales présentées par Émilie Corswarem (Sermisy, Mittanier, Arcadelt, etc.) illustrent l'assimilation du répertoire français à Liège<sup>339</sup>.

### 1.3 DESTINATION DES CHANSONS

Les œuvres susmentionnées ne représentent probablement pas l'entièreté du corpus composé à Liège. Comme énoncé par Émilie Corswarem, d'autres pièces manuscrites ont pu circuler et ne pas nous être parvenues<sup>340</sup>. Néanmoins, leur nombre relativement restreint soulève une interrogation : pourquoi la chanson a-t-elle si peu inspiré les compositeurs liégeois ? Pour Philippe Vendrix, les trois facteurs régulièrement avancés, à savoir l'absence de maison d'édition dans la principauté, la méconnaissance du répertoire français et la non-inspiration des compositeurs liégeois face aux textes français, ne sont pas pertinents. Les correspondances musicales et textuelles dans les œuvres de Petit Jean, de Pierre de Rocourt et de Guyot invalident aisément les deux dernières raisons. Quant à la première, elle se trouve contrée par la facilité des trois compositeurs à se faire éditer à Anvers par Susato ou à Louvain par Phalèse<sup>341</sup>.

Certes restreint, l'existence même de ce corpus témoigne d'une certaine demande, d'un certain public et d'une certaine circulation. Quel est ce public ? Où étaient exécutées les chansons ? Quelle était leur destination ? Faute d'archives et de témoignages, Ph. Vendrix avance qu'il est impossible de se faire une idée précise de leur exécution à Liège, que ce soit au Palais des Princes-Évêques ou dans le privé, chez les amateurs cultivés<sup>342</sup>. É. Corswarem fournit des éléments de réponse supplémentaires. En effet, si les pièces de Rocourt et de Guyot ne contiennent pas de pistes

---

<sup>335</sup> QUITIN, José, VANHULST, Henri, « Guyot (de Châtelet) [Castileti], Jean », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 5 avril 2021.

<sup>336</sup> VENDRIX, Philippe, « Guyot de Châtelet, Jean », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 5 avril 2021.

<sup>337</sup> CŒURDEVEY, Annie et VENDRIX, Philippe, *op.cit.*, p. 14.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>339</sup> CORSWAREM, Émilie, « La chanson à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*, p. 140.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>341</sup> VENDRIX, Philippe, « Au carrefour des influences : la chanson française dans la Principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, numéro 86, septembre 1994, p. 17.

<sup>342</sup> *Idem.*



permettant de situer leur lieu d'exécution, une chanson de Petit Jean de Latre est à ce niveau plus explicite. *De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre*, présente dans les *Chansons à quatre parties* de 1552, est dédiée à Marguerite de Brimeu<sup>343</sup>, maîtresse de Georges d'Autriche. Le lien avec la cour de ce dernier semble clair<sup>344</sup>.

En outre, Émilie Corswarem expose un autre type de document corroborant l'hypothèse de l'exécution des chansons à la cour. En 1546, dans le *Liber primus sacrarum cantionum*, où sont publiés les motets de Jean Guyot, l'imprimeur Susato adresse une dédicace au prince-évêque. L'imprimeur fait part de la remarquable connaissance de la musique du prince, ainsi que de ses qualités de mécène :

« Mais toi, très illustre prince et également très saint prélat, à l'imitation de l'exemple de David, tu connais non seulement cet art divin et même de façon remarquable, et tu es vivement charmé par celui-ci [...] à vrai dire, tu adjoins à ta maison la plupart des plus instruits dans cette même discipline, tu les nourris, tu les dédommages par d'honnêtes paiements, eux auxquels tu fais souvent appel pour adoucir les peines de l'âme et les jours de cette vie d'épreuves qui est la tienne, pour faire naître quelques fois des plaisir honnêtes, et surtout pour louer Dieu [...] »<sup>345</sup>

#### 1.4 DES « CHANSONS LIÉGEOISES » ?

Les pièces des trois compositeurs dont il a été question dans les points précédents forment-elles un style « liégeois » ? Il existe effectivement une filiation musicale dans les œuvres de Guyot, De Latre et De Rocourt. Cependant, cette typologie géographique n'est pertinente que dans le cadre d'une étude de la vie musicale à Liège. Intégrée dans une optique plus large, elle perd de sa valeur. La typologie thématique proposée par Lawrence Bernstein, qui « tient compte de la circulation des textes, de la souplesse des frontières, des politiques éditoriales et des pratiques culturelles »<sup>346</sup>, paraît moins hermétique et d'avantage en adéquation avec le contexte culturel de la Renaissance, où la notion de réseau est fondamentale.

Ce travail ne peut prétendre à une étude systématique des œuvres des compositeurs ayant été actifs à Liège. Cependant, l'analyse des pièces du *Sixième livre* de Petit Jean de Latre, dont il est question dans le point suivant, contribuera à la connaissance du répertoire liégeois et des goûts musicaux de Georges d'Autriche.

---

<sup>343</sup> Marguerite est la sœur de Charles de Brimeu, personnage évoqué dans le premier chapitre. Cf. *supra*, p. 20.

<sup>344</sup> CORSWAREM, Émilie, « La chanson à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*, p. 130.

<sup>345</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>346</sup> VENDRIX, Philippe, « Au carrefour des influences : la chanson française dans la Principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *art.cit.*, p. 19. Pour la référence de l'article de L. Bernstein, voir *supra* note 317, p. 45.

## 2. OBSERVATIONS PRÉ-ANALYTIQUES

### 2.1 AVANT-PROPOS

Considérant l'énoncé de Lisa Colton et Tim Shepard, selon lequel « [...] every source has the potential to shed light on its original context »<sup>347</sup>, il s'est avéré pertinent, préalablement à l'analyse poético-musicale, de se pencher sur les caractéristiques matérielles et organisationnelles du recueil, telles que sa reliure, l'organisation de sa page de titre, les caractères d'impression, etc.

### 2.2 L'ORGANISATION GÉNÉRALE

#### 2.2.1 La présentation matérielle

L'exemplaire du *Sixième livre* utilisé pour ce travail – l'un des deux seuls exemplaires complets<sup>348</sup> – est conservé à l'Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel (Allemagne centrale), sous la cote 4<sup>o</sup> Mus. 61b [1-4]. Il est constitué de quatre fascicules, soit un pour chaque voix (*superius, contratenor, tenor, bassus*), répartis dans quatre volumes (un par voix) comprenant plusieurs autres recueils : les huit livres des *Liber... cantionum sacrarum*<sup>349</sup> et les six livres de la série des *Livres des chansons a quatre parties*<sup>350</sup>.

Les couvertures en cuir blanc sur carton<sup>351</sup> des quatre volumes renfermant les fascicules du *Sixième livre* comportent, sur le plat supérieur, outre des décorations historiées et végétales, la date « 1558 » inscrite en dorée, à l'instar des initiales « W. L. Z. H. », qui correspondent à l'abréviation du nom du propriétaire des volumes ; Wilhelm Landgraf Zu Hessen, autrement dit Guillaume IV de Hesse-Cassel (1532-1592), surnommé « le Sage », landgrave<sup>352</sup> de cet État du Saint-Empire romain germanique de 1567 à sa mort. La lecture de sa biographie révèle une personnalité similaire à celle de Georges d'Autriche : « Il gouverna ses sujets avec prudence et douceur, sut les maintenir dans la paix, et favorisa leur goût pour les sciences et les arts »<sup>353</sup>.

La présence de tels recueils et d'œuvres de Petit Jean de Latre en territoire allemand n'est pas un fait curieux. Premièrement, les liens entre la Maison Habsbourg et ce territoire sont évidents, compte tenu des nombreux empereurs habsbourgeois que connut le Saint-Empire romain germanique entre

---

<sup>347</sup> COLTON, Lisa, SHEPHARD, Tim (éds.), *Sources of Identity : Makers, Owners, and Users of Music Sources Before 1600*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 23.

<sup>348</sup> L'autre recueil complet est conservé à la Biblioteka Jagiellńska de Cracovie sous la cote Mus.ant.pract. P 770 [6].

<sup>349</sup> RISM B/I 1554<sup>1</sup>, 1554<sup>2</sup>, 1554<sup>3</sup>, 1554<sup>4</sup>, A/I/5 M 272, 1554<sup>5</sup>, 1555<sup>4</sup>, 1555<sup>5</sup>.

<sup>350</sup> RISM B/I 1554<sup>22</sup>, 1554<sup>23</sup>, 1554<sup>24</sup>, 1555<sup>20</sup>, 1555<sup>21</sup>, A/I/5 L 1061.

<sup>351</sup> HORSTMANN, Angelika, *Katalog der Musickdrucke aus der Zeit der Kasseler Hofkapelle (1550-1650)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, p. 194.

<sup>352</sup> *Landgraf* en allemand (*land* = terre, *graf* = comte). Selon le *Larousse* [en ligne] : « Titre porté par les princes germaniques possesseurs de terres relevant directement de l'empereur, en particulier les comtes d'Alsace, de Hesse et de Thuringe ».

<sup>353</sup> MICHAUD, Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 19, Paris, M<sup>me</sup> C. Desplaces, 1857, p. 380.

le XIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, et les connections musicales entretenues entre les cours des Habsbourg et les différents états germaniques de l'Empire<sup>354</sup>. Ensuite, les princes et ducs allemands sont réputés avoir été d'avidés collectionneurs et figurer ainsi parmi les premiers propriétaires de bibliothèques musicales<sup>355</sup>. De plus, d'autres compositeurs tels que Josquin et Pierre de la Rue avaient déjà rencontré un franc succès dans divers villes allemandes<sup>356</sup>. En outre, depuis le Moyen Âge, le landgraviat de Hesse-Cassel jouit d'une forte tradition musicale<sup>357</sup>. Philippe 1<sup>er</sup> de Hesse (1504-1567), dit « le Magnanime », père de Guillaume IV, possédait trois manuscrits contenant des œuvres de La Rue<sup>358</sup>. Il n'est dès lors pas étonnant que son fils soit également le détenteur de recueils musicaux. Enfin, comme l'a exposé J. Quitin, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les musiciens liégeois sont nombreux à migrer vers l'Allemagne, où l'art des « Néerlandais » est fortement apprécié<sup>359</sup>. Effectivement, l'année 1558 gravée sur les couvertures des livres de Guillaume IV indique que le *Sixiesme livre*, paru seulement trois ans plus tôt, plait et circule promptement.

## 2.2.2 Le format et la numérotation

Les quatre fascicules sont de format in-quarto oblong (207 x 153 mm), majoritairement usité par les imprimeurs de musique polyphonique de l'époque<sup>360</sup>. Les fascicules du *Superius* et du *Tenor* s'étendent des folios 207<sup>r</sup> à 222<sup>v</sup>, celui du *Contratenor* et du *Bassus* des folios 209<sup>r</sup> à 224<sup>v</sup>. Ils possèdent donc tous seize feuillets, en ce compris la page de titre suivie d'une page blanche et de la table des chansons.

Les fascicules sont numérotés de *Aiiij* à *Diiij*<sup>361</sup>. Les folios comportent pour leur part deux systèmes de numérotation en chiffres arabes : le premier, d'origine, est tracé à l'encre rouge sur le coin supérieur droit du recto des folios, et sur le coin supérieur gauche du verso des folios. Le second système, récent, est tracé au crayon gris dans la coin supérieur droit de chaque feuillet. Les chansons sont quant à elles numérotées en chiffres romains.

---

<sup>354</sup> FISHER, Alexander J., « Die Teutsche Nation: Musical Links between the Habsburg Courts and the German States of the Empire », WEAVER, Andrew H. (éd.), *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. 468.

<sup>355</sup> LEWIS-HAMMOND, Susan, *Editing Music in Early Modern Germany*, Londres-New York, Routledge, 2016 (2<sup>e</sup> édition), p. 156.

<sup>356</sup> MECONI, Honey, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 191.

<sup>357</sup> FAVIER, Jean (dir.), *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, no. 2-4, 1994, p. 59. Au sujet de la chapelle de la cour de Hesse-Cassel, il aurait été très intéressant de consulter ZULAUF, Ernst, « Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten », *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*, Neue Folge, no. 26, 1903, pp. 1-144. Malheureusement, faute d'accès, cette source n'a pu être utilisée dans le présent travail.

<sup>358</sup> MECONI, Honey, *op.cit.*, p. 193.

<sup>359</sup> QUITIN, José, *Musique et musiciens de la Principauté de Liège de Ciconia à Lambert de Sayve (1372-1614)* [communication], conférence présentée à la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège le 8 novembre 1980 et à la Société liégeoise de Musicologie le 9 novembre 1980.

<sup>360</sup> VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...]*, *op.cit.*, p. xv.

<sup>361</sup> *Aij* manque ; Ct : *Diiij* au lieu de *Ciiij* ; T : *Diiij* manque.

### 2.2.3 L'architecture de la page de titre

La page de titre est rédigée en français, en adéquation avec la langue dans laquelle sont écrites les chansons. Sa structure est « classique » et présente successivement : titre de l'ouvrage, nombre de voix, nom du compositeur, voix de la partie séparée, marque typographique, lieu d'impression, nom de l'imprimeur, année d'impression, le tout suivi de la mention « *AVEC GRACE ET PRIVILEGE* ». En voici une transcription :

SIXIESME LIVRE DES || CHANSONS A QVATRE PARTIES NOUVELLEMENT || *COMPOSEZ ET MISES EN MUSIQUE PAR MAISTRE* || *Iehan de Latre, Maistre de la chapelle du Reuerendiss. Euesque de liege &c.* || *Conuenables tant aux instrumentz, comme a la voix.* || SVPERIVS || (marque typographique) || Imprime à Louain par Pierre Phalese, Lan M. D. LV. || *AVEC GRACE ET PRIVILEGE*

La page de titre de ce livre correspond au premier groupe des pages de titre phalésiennes, à savoir celles sur lesquelles le titre est séparé de l'adresse par une marque typographique. Celle choisie pour le *Sixiesme livre* est la marque que le Louvaniste utilise à partir de 1552, lorsqu'il commence à imprimer des chansons. Cette marque figure sur la page de titre de toutes les éditions de musique vocale antérieures à 1571<sup>362</sup>. En voici la description réalisée par Henri Vanhulst :

« Elle représente Melpomène, la Muse du chant, qui tient dans la main une émeraude enchâssée dans un anneau, comme l'explique la citation biblique qui l'entoure dans les livres de motets et de chansons [...] ou son adaptation française : "Comme l'escarboncle estant en or enclin, ainsi Musicque est en convive de vin". »<sup>363</sup>

L'écusson du coin supérieur gauche contient les initiales de l'imprimeur ; P. P. À l'origine, le second écusson était également rempli des initiales M. R. (Martin Rotaire). À partir de 1553, suite à un incendie, l'associé de Phalèse perd tous ses biens, après quoi ses initiales sont effacées<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique [...], op.cit.*, pp. XV-XVI.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. XVI.

<sup>364</sup> *Ibid.*, pp. XVI-XVII. Les initiales de Martin Rotaire sont en effet toujours visibles sur la page de titre des *Chansons a quatre parties* de 1552. Voir *infra*, p. 41, annexe n° 2 pour un facsimilé de celle-ci.

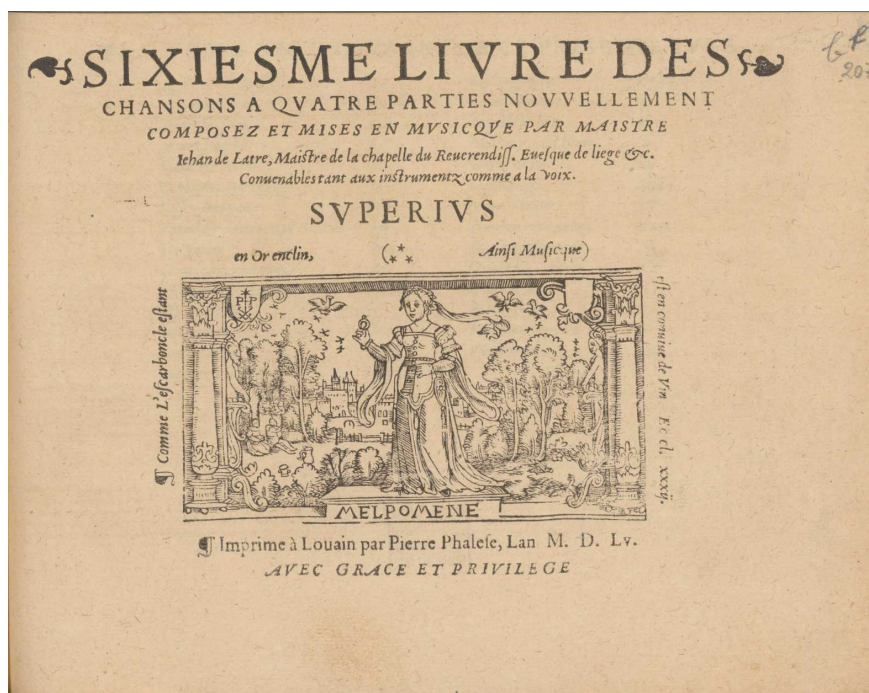


Fig. 1 – Page de titre du *Sixiesme livre des chansons a quatre parties*

#### 2.2.4 Architecture de la page et caractères

La musique est imprimée sur cinq à six portées, selon la longueur – variable – des pièces. À l'exception de *Malheur m'est heur* qui au *Tenor* déborde sur la page de la chanson qui la précède (*J'attens secours de ma seule pensée*), chacune des pièces tiennent sur un seul folio.

L'initiale de chaque incipit est décorée. Encadrée par un carré, elle est soit historiée et représente une scène d'inspiration biblique ou antique, soit ornée de motifs végétaux et/ou animaux. Outre ces initiales, le recueil ne contient aucune autre ornementation.

Les caractères de musique sont de dimension moyenne, ce qui est la norme pour les formats in-quarto oblong, utilisés pour l'impression des motets, des madrigaux et des chansons. Il s'agit d'une impression simple<sup>365</sup>. À l'instar des textes liminaires, les caractères textuels sont imprimés en italique – sous les portées –, à l'exception des noms propres, dont la graphie est droite.

<sup>365</sup> Opposée à la double impression, où la portée et les notes sont imprimées en deux opérations successives. GUILLO, Laurent, *Les caractères de musique employés des origines à c. 1650 dans les anciens Pays-Bas* [communication], Actes du colloque d'Anvers ; août 1995, *Yearbook of the Alamire Foundation*, no. 2, 1995, pp. 186-187.

## 2.3 TRADUCTION ET COMMENTAIRE DES TEXTES LIMINAIRES

### 2.3.1 Avant-propos

Les deux textes liminaires dont il est question dans ce sous-chapitre apparaissent dans les *Chansons a quatre parties* parues en 1552, mais sont absents du *Sixiesme livre des chansons a quatre parties* de 1555 qui, pour rappel, est une réédition du recueil publié trois ans plus tôt. Cependant, en lien avec la thématique de la relation entre musique et pouvoir qui est celle du présent travail, il a semblé pertinent de traduire et de transcrire les deux textes, en particulier la dédicace.

L'utilité historique de cette dernière a été l'objet de nuances et de contestations. D'aucuns estiment que ce composant systématique des recueils polyphoniques, de par sa nature contrainte et superficielle en vue d'une protection et/ou rémunération d'un mécène, n'est pas une source pertinente d'informations relatives au contexte ou à l'environnement du compositeur des œuvres qu'il précède. Pourtant, Florence Alazard a démontré toute l'importance de l'étude de ces textes, ne serait-ce que dans « l'analyse des rapports entre le prince et la musique »<sup>366</sup>. De plus, à propos de PJDL, outre ses compositions, la dédicace dont il est l'auteur, malgré sa nature apologétique, constitue une source de premier ordre, un point de contact « direct » avec le compositeur, fournissant des informations telles que ses références culturelles ou la nature et l'envergure du mécénat musical déployé par son protecteur.

### 2.3.2 L'épître dédicatoire (T, f. 1<sup>v</sup>-2<sup>r</sup>)<sup>367</sup>

Dans le fascicule du *Tenor*, un épître dédicatoire est adressé par Petit Jean de Latre au prince-évêque Georges d'Autriche. Après avoir fait montre de son érudition en évoquant le sujet de la définition de l'âme à travers le philosophe Aristote (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et le philosophe musicien Aristoxène (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) – qui selon Petit Jean détient la meilleure définition –, il est question de la noblesse de l'art musical, qui fût toujours tenu en honneur par les Grands de cette Terre, tels qu'Alexandre (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) ou Épaminondas (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), noble de Thèbes, tous deux joueurs de lyre. Le compositeur expose ensuite les qualités de son mécène, son soutien très généreux envers les musiciens. De Latre poursuit en remerciant premièrement les imprimeurs, qui l'auraient encouragé à réviser et à publier ses œuvres. Le maître de chapelle fait-il référence à Jacob Baethen, qui reçoit l'autorisation du prince-évêque d'imprimer à Maastricht dès la fin de l'année 1551 ou au début de l'année suivante, et à Pierre Phalèse, chez qui les compositeurs liégeois font généralement imprimer leur musique ?<sup>368</sup> À défaut de pouvoir apporter une réponse définitive, cela

---

<sup>366</sup> ALAZARD, Florence, *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 2002, p. 87.

<sup>367</sup> La dédicace est traduite par Mr Julien Dechevez. Pour un fac-similé de la version originale latine, voir *infra*, pp. 139-140, annexe n° 2.

<sup>368</sup> BRUYÈRE, Paul et MARCHANDISSE, Alain, *op.cit.*, p. 413.

constitue néanmoins une hypothèse. Enfin, Petit Jean conclut en indiquant que si l'édition de ce recueil, réalisée sous la protection de Georges d'Autriche – qui y a donc probablement participé financièrement – plaît suffisamment, cela constituera un stimulant conséquent pour la composition d'autres œuvres « plus nombreuses et plus sérieuses ». Il est intéressant de constater que cet argument de la stimulation figure également presque mot pour mot dans l'épître dédicatoire des *Lamentations*, adressé en 1554 à Antoine de Schauembourg, prévôt de Liège<sup>369</sup>.

Au vénérable maître et très illustre prince, le maître Georges d'Autriche, évêque de Liège, duc de Bouillon, Comte de Looz, etc. Jean de Latre te salue.

Quoi qu'il y ait maintenant bien des siècles qu'entre plusieurs personnes considérées communément comme savantes du fait de la vertu de leur vie et de leurs mœurs, une controverse, récurrente et non des moindres pour rechercher les causes et les principes de toutes choses, est née au sujet de la connaissance de notre âme – de laquelle provient tout notre assiduité –, ceux-ci cependant, par manque de vrai et éternelle volonté, n'ont pu obtenir cette connaissance. Or, selon son caractère, chacun dévoile ce qu'il pense et n'importe qui prétend arriver au plus près de la connaissance de la vérité, d'où donc les fréquents débats d'avis entre toutes parties : l'un pensait que l'âme, c'est le cœur, l'autre que c'est le cerveau, un autre que c'est en fait le feu (de la passion), comme le discute abondamment Aristote, I. *De anima*. En fait, entre tout ceux-ci présageant au sujet de la nature de l'âme, l'homme qui semble le mieux avoir obtenu cette connaissance, c'est Aristoxène, un philosophe au talent et à la conscience de loin supérieurs aux autres, qui n'était pas non plus le dernier en terme de talent musical. En effet, celui-ci s'efforçait, une fois un élégant jeu entrepris, de transposer son âme à partir des rapports musicaux, lui dont j'ai considéré que les paroles, parce qu'elles me semblaient belles, suggérant la valeur de l'œuvre, par lesquelles il affirme que l'âme est une certaine intensité, comme dans le chant et le jeu de lyre, qui prend alors le nom d'harmonie, de même à partir de la nature et la forme de tout corps des mouvements variés sont provoqués, comme des sons durant le chant.

Mais tu te demanderas peut-être, très noble préposé, vers où je vais avec tout cela. Nous nous efforçons vraiment à ce que la noblesse de la musique semble correspondre à notre âme, afin que du reste cet art très agréable soit davantage recommandé à ta grandeur. Et je confesse ne pas avoir la force d'élever cet art par ses éloges et de chanter des louanges pour sa noblesse et sa supériorité, du fait de mon âge encore immature, de la faiblesse de mon talent précoce ainsi que de mon inexpérience. En vérité, puisqu'à travers tout lieu, tant auprès de nouveaux que d'anciens, cet art est très reconnu, il vaut mieux pour nous de taire ses éloges que d'en dire peu. Qui en effet ignore que cet art fut aussi tenu en honneur auprès des plus grands monarques de la terre, toutes les fois que nous disons qu'Alexandre, lui-même un grand défenseur de la musique, ainsi qu'Épaminondas, un noble de Thèbes, jouaient remarquablement de la lyre. Mais en fait, pourquoi évoquer des païens, alors qu'il n'y a pas une époque, une région, un peuple – qu'il fut de n'importe quelle appartenance

---

<sup>369</sup> Cf. *supra*, p. 24.

religieuse – qui n’ait pas cultivé cet art ? Ne nous attardons pas ici sur l’avis du peuple insipide. Il nous suffit en effet que cet art qui est le nôtre soit bien reçu par les Grands de ce monde – dont on a la plus haute opinion –, de même que cela l’est toujours et le fut pour toi comme un prince ou un très grand héros<sup>370</sup>. En raison de cela, ce n’est pas sans raison que les maîtres de cet art honorent ta grandeur comme mécène, alors que tu les soutiens de plus en plus de jour en jour, que tu les enrichis et que tu les comble de faveurs. Et alors que j’examine ce fait, je ne puis ne pas montrer une quelconque preuve de la reconnaissance de mon esprit, surtout alors que je semble montrer à la lumière<sup>371</sup> les œuvres de bien des musiciens, dédiées également aux plus grands des monarches.

C’est pourquoi ce que moi, ton très petit client ou plutôt ton serviteur indigne, j’ai pu composer sans art, je l’ai enfin rassemblé en une œuvre et grâce aux encouragements des imprimeurs (et animé par leurs exhortations, j’en ai fait la révision !), sous la protection d’un tel nom qui est le tien, j’ai osé en permettre l’édition, et de là je n’ai pas honte de fournir à tout le moins une sorte d’échantillon de mon faible talent. Je ne désespère pas en effet que mon audace – pour ne pas dire ma témérité – sera acceptée dans une autre partie que la bonne<sup>372</sup>, qui est toujours celle de votre bonté. Ainsi, dans le cas où j’apprends que mes premières productions brutes ont plu, cela sera assurément pour moi un stimulant conséquent pour des œuvres plus nombreuses et plus sérieuses, qui doivent trouver place au sein de cet art et être prononcées à votre excellence, que Dieu, très bon, très grand, pourrait bien juger digne de préserver sain et sauf pour les années de Nestor<sup>373</sup>.

Porte toi bien, maître excellentissime. Datée du 6 des Ides de janvier, année 1552.

La lecture de la dédicace des *Chansons a quatre parties* révèle qu’elle suit quelques *topoi* conventionnels propres aux textes dédicatoires du XVI<sup>e</sup> siècle. Le premier de ces *topoi* à apparaître dans la dédicace de Petit Jean de Latre est l’établissement d’une certaine équivalence entre les qualités attribuées à la musique et celles adressées au prince, à savoir la noblesse, la grandeur ou la supériorité. Ainsi, « la musique fonctionne comme un miroir pour le prince »<sup>374</sup> :

« [...] la noblesse de la musique semble correspondre à notre âme, afin que du reste cet art très agréable soit davantage recommandé à ta grandeur. Et je confesse ne pas avoir la force d’élever cet art par ses éloges et de chanter des louanges pour sa noblesse et sa supériorité »

Après avoir affirmé l’analogie entre le prince et la musique, « c’est l’écart qui est mesuré et, en définitive, c’est la grandeur du prince qui est mise en scène ». Le musicien affirme alors « que [son]

---

<sup>370</sup> Le « prince et le héros » feraient potentiellement référence aux figures précitées avant d’Alexandre (le prince) et Épaminondas (le héros). (N.d.T.).

<sup>371</sup> La traduction est littérale. Il pourrait s’agir d’une tournure indiquant que Petit Jean de Latre a édité les œuvres d’autres musiciens, mais cela semble peu probable.

<sup>372</sup> La structure et le sens de cette phrase sont complexes. Faute de solution définitive, le traducteur a privilégié une traduction grammaticalement correcte.

<sup>373</sup> Nestor, roi grec de Pylos, aurait vécu durant trois générations d’hommes. Autrement dit, l’auteur du poème signifie « qu’il [l’évêque George] vive encore d’innombrables d’années, à l’égal de Nestor ». (N.d.T.).

<sup>374</sup> ALAZARD, Florence, *op.cit.*, p. 109.



don est bien mince et surtout bien indigne du donataire » puis s'inquiète de son *debile ingenio*<sup>375</sup> – De Latre écrit *ingenij imbecillitatem* – : « [...] du fait de mon âge encore immature, de la faiblesse de mon talent précoce ainsi que de mon inexpérience. ».

Un troisième *topos* récurrent est celui de la « valorisation de la musique qu'ils produisent au dépens des mots qu'ils sont susceptibles d'assembler pour commenter leur art »<sup>376</sup> :

« En vérité, puisqu'à travers tout lieu, tant auprès de nouveaux que d'anciens, cet art est très reconnu, il vaut mieux pour nous de taire ses éloges que d'en dire peu. »

Enfin, l'antithèse formée par les adjectifs « petit » et « grand » est fréquente dans le procédé mis en œuvre par les dédicateurs visant à souligner la bassesse de leurs œuvres ou de leur personne à l'égard de la grandeur du prince<sup>377</sup>. Concernant Petit Jean, lorsqu'il écrit « C'est pourquoi ce que moi, ton très petit client ou plutôt ton serviteur indigne [...] », il est clair qu'il se situe ainsi en position inférieure face à son mécène, mais que l'emploi du mot « petit » est aussi certainement une référence à son propre surnom.

### 2.3.3 Poème anonyme (S, Ct, f. 2r)<sup>378</sup>

Les fascicules du *Superius* et du *Contratenor* présentent quant à eux un court poème anonyme, où se retrouve une nouvelle fois le motif antinomique des adjectifs « petit » et « grand ».

*Artis opus rara, Musis & Apolline dignum*<sup>379</sup>

*Exit : carpe fides, Phoebe, canantque deae !*

*Et vos qui dulces petitis numerosque modosque,*

*Sumite, non ultra quaerite dulce melos*<sup>380</sup>.

*Tuque adeo ante alios princeps, o magne Georgi,*

*Ingeniis & spes artibus una bonis.*

*Dedicat haec tibi Joannes qui parvulus olim,*

*Jam per te magnus, jam quoque major erit.*

Une œuvre d'un art peu fréquent, digne des Muses et d'Apollon,

Est produite : recueille tes promesses, Phoébus<sup>381</sup>, et que chantent les déesses !

Et vous, qui attaquez cadences et mesures,

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>378</sup> Traduction par Mr. Julien Dechevez. Pour la version originale latine, voir VANHULST, *Catalogue des éditions de musique* [...], *op.cit.*, p. 353.

<sup>379</sup> Cette formule est le premier vers d'un poème de l'auteur français Adrien Turnèbe (1512-1565) sur Pierre de Ronsard (1524-1585), écrit en 1560 : *Ronsardus carmen Musis & Apolline dignum*.

<sup>380</sup> *Melos*, transposition du grec « μέλος » (chant, poème lyrique) est un terme rarement utilisé en latin. (N.d.T.).

<sup>381</sup> Nom latin d'Apollon dans la mythologie romaine.

Prenez, ne recherchez pas plus longtemps, un doux chant.  
Et ainsi toi, tu les surpasse tous, ô grand Georges,  
Seul espoir, par ton talent et bons arts.  
Ces propos te sont dédiés par Jean, autrefois tout petit,  
Maintenant, de ton fait, est grand, et très bientôt encore plus grand.

### 3. ANALYSE POÉTIQUE-MUSICALE

#### 3.1 AVANT-PROPOS : LIMITES ANALYTIQUES

Une analyse poético-musicale *stricto sensu* des œuvres du *Sixième livre des chansons à quatre parties* aurait nécessité bien davantage que les quelques pages qui lui sont dédiées *infra*. Cependant, l'analyse pure ne constituant pas l'objectif premier du présent travail, seuls les traits généraux et singuliers se trouvent ici renseignés. Dans ce cadre, aucune prétention d'exhaustivité ou d'objectivité n'est ici revendiquée. Les catégories et groupes présentés ci-après constituent un point de vue sémiologique mais restant néanmoins forcément anachronique. Dès lors, il n'est nullement question de l'affirmation d'un quelconque reflet de la pensée du compositeur. Seul l'objectif d'un panorama global justifie les généralités employées ci-après.

#### 3.2 ORGANISATION DU RECUEIL

##### 3.2.1 Organisation thématique

L'ordre de succession des pièces au sein du *Sixième livre* répond-elle à une quelconque organisation interne ? Les thématiques des chansons permettent en effet d'en regrouper certaines, tandis que d'autres ne permettent pas de classification. Certes, les groupements proposés ci-dessous ne correspondent peut-être pas au classement – s'il en est un – conçu par Petit Jean de Latre, et ne se prétendent pas absolus. Néanmoins, ils permettent une vision globale de l'organisation du recueil et des potentiels liens thématiques entre diverses œuvres<sup>382</sup>. Ils s'apparentent donc davantage à des outils de compréhension qu'à une stricte volonté de catégorisation.

Les huit premières chansons ne semblent pas répondre à une logique interne. Seule l'ouverture du recueil par *Resveille toy, cœur gracieux* pourrait correspondre à un message adressé au lecteur ou au chanteur des pièces qui suivent, à une invitation à la piété, comme pour se prévaloir de valeurs pieuses avant d'afficher des pièces qui le sont beaucoup moins. Les *Chansons à quatre parties* étant originellement dédiées à Georges d'Autriche, et la dévotion de ce dernier étant bien connue, serait-ce là une allusion à la piété du prince-évêque ? Ceci ne peut demeurer qu'une supposition. Les autres

---

<sup>382</sup> Cf. *infra*, pp. 144-145, annexe n° 3 pour la table reprenant chaque chanson et sa thématique.

chansons traitent de divers aspects de l'amour, de l'importance du travail et d'une vie catholique (*Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable*), ou encore de la manière dont doit se comporter une dame avec son amant (*La jeune dame ayant noble coraige*).

Après ces huit premières œuvres, quatre groupes thématiques principaux peuvent être relevés. Le premier se compose de *Comment mes yeulx auriés vous bien promis*, où une dame se défend d'avoir laissé entendre à un homme une certaine affection de sa part, de *Si j'ay voulu de moy tant présumer*, réponse où ledit soupirant s'excuse d'avoir cru à cela, et de *Blancq et clairet*, chanson à boire où l'auteur trouve du réconfort dans le vin. Le second comprend *O trist' adieu*, où une dame se désole de devoir quitter son amant, *Cessés mes yeulx*, plainte profonde d'un(e) amoureux(se), et *O envieulx qui de mon infortune*, réponse et réaction de l'amoureux(se) déçu(e) à l'égard de ceux qui se réjouissent de son malheur. Le troisième groupe, plus conséquent, est également plus optimiste. En effet, les six pièces qui le constituent (*O bon vouloir parfait et amyable* à *A tort soeuffre tant de pein' et martire*) expriment un ton plus joyeux. La gaieté ne dure toutefois pas longtemps. En effet, le quatrième groupe, qui s'étend de *Vivre ne puis sur terre* à *J'ay ung refus en lieu de mon salaire*, est plus sombre, avec des sujets tels que la mort, le deuil ou la déception amoureuse.

La mort, il en est également question dans l'avant dernière chanson du recueil, *De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre*. Enfin, peut-être *Pourquoy en amour mon ceur changeroie*, dernière chanson du *Sixiesme livre*, est-elle adressée à la même Marguerite par Georges d'Autriche, qui lui exprime ainsi son amour éternel ? Dans le cas contraire, *De toutes Margarites* aurait conclu le recueil d'une manière très poétique et romantique. Bien entendu, il s'agit ici encore d'une hypothèse.

### 3.2.2 Une organisation musicale ?

Comme le montre la première annexe du présent travail, les pièces du *Sixiesme livre* sont clairement réparties selon leur armure respective. Les onze premières chansons comportent effectivement toutes un *si* bémol. Les dix-sept œuvres suivantes ne portent pour leur part aucune altération à l'armure. Seule *De toutes Margarites*, appartenant à la première catégorie, y fait figure d'exception.

Outre cette répartition par armures, une autre classification musicale est-elle à l'œuvre ? La règle générale selon laquelle les modes à tierce mineure (*Ré* et *La*) sont placés avant ceux à tierce majeure (*Do* et *Sol*)<sup>383</sup> n'est pas tout à fait respectée, les pièces en *Ré* et en *La* apparaissant tout au long du recueil, même si *Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre* (*Do* plagal) et *J'ay ung refus en lieu de mon salaire* (*Sol, mixtio tonorum*) figurent parmi les dernières chansons du recueil. Toutefois, l'analyse des tessitures vocales des différentes voix au sein de chaque pièces a permis de déterminer sept ambitus caractéristiques, présentés dans la table ci-dessous :

---

<sup>383</sup> DOTTIN, Georges, *La chanson française à la Renaissance*, Paris, PUF, 1984, p. 15.




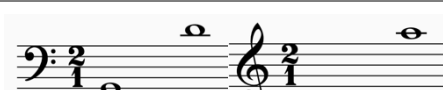

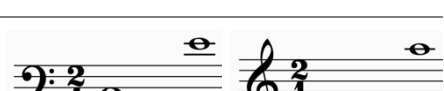
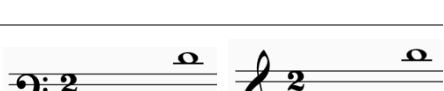
Numéros des œuvres	Ambitus
1 – 5	
6 – 11	
12 – 14	
15 – 20	
21 – 22	
23 – 25	
26 – 29	

Fig. 2 – Table du classement par ambitus

### 3.3 TRAIT'S STYLISTIQUES GÉNÉRAUX

#### 3.3.1 Textes

##### 3.3.1.1 Sources littéraires

« On sait que, dans leur grande majorité, les textes poétiques des chansons sont anonymes. En dehors des vers signés, ou attribués à des écrivains illustres ou obscurs, nous distinguons encore deux grandes sections : d'un côté, les poésies préexistantes [...] que le musicien reprend et ranime

après un délai plus ou moins prolongé ; et de l'autre, les paroles occasionnelles, spécialement écrites pour (et même par) un musicien, qui sont donc contemporaines de la composition musicale [...] »<sup>384</sup>

Les observations d'Yves Giraud s'appliquent judicieusement aux textes du *Sixiesme livre*. En effet, ceux-ci se composent majoritairement de textes anonymes et de quatre emprunts à des poètes identifiables. Parmi ces emprunts textuels, seul celui de *J'attens secours de ma seule pensée* est tiré des « Chansons » de Clément Marot (1496-1544) présentes dans *L'Adolescence clementine* de 1532. Des trois strophes initiales de la « Chanson V »<sup>385</sup>, Petit Jean n'a conservé que la première, transformant un douzain en un quatrain.

La source littéraire des trois autres textes consiste en *La Fleur de Poésie Françoisse* de 1543<sup>386</sup>. Le texte original qui subit la plus grande modification est celui de *O trist' adieu qui du tout m'est contraire* ; duquel le compositeur ne conserve que les premiers mots de l'incipit ainsi que le vers « Las ! ung adieu [...] ». Vient ensuite *Comment mes yeulx auriés vous bien promis*, dans lequel De Latre modifie uniquement quelques mots du sixième vers ; « peult estre » est remplacé par « seroit ». Enfin, *Blancq et clairet sont les couleurs* est conservé tel quel.

La majorité des textes demeure donc anonyme. Toutefois, Petit Jean de Latre étant le seul à les avoir mis en musique, il n'est pas interdit de penser qu'il en soit l'auteur. De plus, outre l'œuvre *De toutes Margarites* qui fournit un lien explicite avec le prince-évêque, d'autres chansons, dans lesquelles transparait une passion sincère et profonde, paraissent liées à des événements ou personnages réels. Il s'agit de *O trist' adieu*, *Ingrate ne doibz estre* et de *Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre*, qui expriment la tristesse d'une dame et dont la sincérité du texte permettrait de suggérer un récit non-fictionnel. Il en va de même, du point de vue masculin, à l'œuvre dans les chansons *Doeul et mélancolye*, *A tort soeuffre sans l'avoir mérité* et *Pourquoy en amour mon ceur changeroie*. *De toutes Margarites* suggère que le poète<sup>387</sup> devait être familier de la cour du prince-évêque. S'agit-il de Grégoire de Hollogne, ou de

---

<sup>384</sup> GIRAUD, Yves, « La diffusion des thèmes pétrarquistes dans la chanson française jusqu'en 1550 », VACCARO, Jean-Michel (éd.), *La chanson à la Renaissance. Actes du XX<sup>e</sup> Colloque d'Études humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours. Juillet 1977*, Tours, Van de Velde, 1981, p. 62.

<sup>385</sup> MAROT, Clément, *L'Adolescence clementine, autrement les Œuvres de Clément Marot, de Cabors en Query [...] avec la complaincte sur le trespas de feu messire Florimond Robertet et plusieurs autres œuvres faictes par ledict Marot depuis le page de sa dicte adolescence*, Paris, Pierre Roffet, 1532, p. LXXXII. Édition moderne : *Clément Marot, Œuvres*, éd. par Gérard Defaux, t. I, Paris, Bordas, 1993.

<sup>386</sup> *La fleur de Poésie Françoisse. Recueil joyeux contenant plusieurs Huictains, Dizains, Quatrains, Chansons et aultres dictes de diverses matieres, tant de Musique, que d'autres reduictes en ce petit Livre*, Paris, Alain Lotrian, 1543.

<sup>387</sup> Comme presque systématiquement en ce qui concerne les périodes historiques où l'Église tient une position centrale dans la vie quotidienne et dans l'éducation, les mentions féminines dans l'histoire culturelle des anciens Pays-Bas – à l'exception des cours princières – sont rares (bien que l'exclusion des femmes constitue plus largement un constat général inhérent à l'histoire de la musique). Dans ce cadre, faute de données sur d'éventuelles poétesses actives à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle, et par « facilité », le pronom masculin est systématiquement employé. Cela ne traduit en aucun cas une négation de l'existence de ces femmes, à propos desquelles écrit, pour la France, Léon Feugère : « Mais à côté de la Pléiade, dont on ne conteste plus l'éclat [...] un groupe dont on ne saurait nier la présence était encore demeuré dans l'ombre, celui des femmes qui, se mêlant au courant littéraire et poétique de la renaissance, n'ont pas peu contribué à en développer l'essor. ». Voir FEUGÈRE, Léon, *Les femmes poètes au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier et C<sup>e</sup>, 1860, p. 2.

Cornelius Duffet, poète obscur dont José Quitin signale la présence à la cour de Georges d'Autriche ?<sup>388</sup> Mais dans ce cas, pourquoi conserver l'anonymat ? Les œuvres susmentionnées, dont le contenu paraît si « réel », ainsi que les supposées connaissances linguistiques du prince, pourraient suggérer qu'il serait lui-même l'auteur de certains voire de l'ensemble des poèmes du recueil, qui pourrait alors être dédié à Marguerite de Brimeu. En effet, quelques imperfections poétiques suggèrent un poète amateur plutôt qu'un poète professionnel. La construction de *O bon vouloir* et *Quand au vouloir* indique que les deux œuvres devraient être associées afin de reconstituer la structure d'un rondeau. Dans le troisième vers de *Dieu sait pourquoi*, les mots « Dont je » devraient remplacer « Duquel ». Le « Et » du second vers de *Ingrate ne doit être*, placé devant « aussi », pourrait être supprimé. Le fin du second vers de *Pourquoy en amour mon cœur changeroie*, « Puisque n'attens aultre soulas ne joye », est assez irrégulière, à l'instar du « Car s'elle » du quatrième vers de *J'ay ung refus en lieu de mon salaire*.

### 3.3.1.2 Versification

Concernant la structure externe des chansons, les œuvres constituées de quatrains<sup>389</sup> et de huitains<sup>390</sup> dominent. Viennent ensuite les trois quintils (15, 16 et 27) et trois sizains (3, 10 et 20), suivis des deux septains (18 et 22) et dizains (6 et 23) et enfin un unique neuvain (26).

L'analyse des différents schémas métriques révèle une prédominance des rimes croisées (ABAB)<sup>391</sup>. La seconde forme prépondérante pourrait se définir comme mixte, en ce qu'elle confond rimes croisées et suivies (par exemple, ABABBCC)<sup>392</sup>. Parmi les chansons se rattachant à cette forme, quatre d'entre elles (*Resveille toy, cœur gracieux, Malheur m'est heur, Blancq et claret* et *A tort soeuffre sans l'avoir mérité*) présentent le schéma métrique caractéristique de la ballade (ABABBCBC ou ABABBCCDCD). *Si j'ay voulu de moi tant présumer, Dieu sait pourquoi* et *A tort soeuffre* sont pour leur part des rondeaux. Les rimes suivies ou plates (AABB) ne sont utilisées que pour six œuvres<sup>393</sup>, tandis que les rimes embrassées (ABBA) n'apparaissent que deux fois<sup>394</sup>. Qualitativement, les rimes sont majoritairement suffisantes et riches.

<sup>388</sup> DE LATRE, Jehan, QUITIN, José (éd.), « Sixième Livre des Chansons à quatre parties nouvellement composez et mises en musique par Maistre Jehan de Latre, Maistre de la chapelle du Révérendiss. Evesque de Liège. etc. convenables tant aux instrumentz comme à la voix », *op.cit.*, p. I. Peu d'informations sont disponibles sur ce poète. José Quitin indique que selon les matricules de Saint-Servais (10.VII.1540), Duffet est organiste et reçoit les bénéfices d'un autel. Voir le Fonds Quitin, boîte n°56 (Liège, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique).

<sup>389</sup> n° 2, 5, 7, 8, 12, 14, 17, 19 et 28. Les numéros correspondent à l'ordre d'apparition des pièces dans le recueil. Cf. *infra*, pp. 136-140, annexe n° 1.

<sup>390</sup> Les chansons n° 1, 4, 9, 11, 13, 21, 24, 25 et 29.

<sup>391</sup> Les chansons n° 2, 3, 7, 8, 12, 14, 16, 20, 21, 24, 26 et 27. Une troisième rime, « C », est présente dans les chansons 3 et 26.

<sup>392</sup> Ceci concerne les chansons n° 1, 4, 6, 9, 11, 13, 15, 18 et 25.

<sup>393</sup> Les chansons n° 10, 17, 19, 22, 23 et 29.

<sup>394</sup> Les chansons n° 5 et 28.

Les différents mètres peuvent pour leur part faire l'objet d'une division tripartite. Un premier groupe, le plus imposant (quinze chansons), se caractérise par l'hétérométrie de ses vers<sup>395</sup>. Un second groupe, comprenant huit chansons, rassemble des vers où le nombre de syllabes se construit en paires ou en alternance<sup>396</sup>. Le troisième et dernière groupe est quant à lui régi par une répartition aléatoire du nombre de syllabes au sein des vers<sup>397</sup>. Au sein de l'ensemble des groupes, les décasyllabes et les octosyllabes sont en large supériorité numérique, ce qui corrobore les dires du poète français Thomas Sébillet (*ca* 1512), qui, en 1548, dans son *Art poétique françois*, déclare, à propos de ces deux mètres : « Et a vray dire ces deus dernières especes, sont les premières, principales, & plus usitées »<sup>398</sup>, l'octosyllabe pouvant souvent être trouvée en « lisant Marot & les autres Poètes »<sup>399</sup>, et la décasyllabe étant « encor plus freque[n]te que la precedente »<sup>400</sup>.

### 3.3.1.3 Entre tradition et innovation : des thèmes orléanistes et pétrarquistes

Dans l'objectif de conserver une certaine progressivité à l'analyse ici proposée, les thèmes généraux des chansons ont déjà été évoqués ci-dessus. Cependant, il convient d'ajouter quelques remarques à leur égard. Bien que l'auteur de la majorité des textes du recueil soit anonyme, un trait peut tout de même lui être attribué : il apparait clairement que ce dernier estime tant les matières orléanistes que pétrarquistes.

La première manière, traditionnelle, dans la veine des poèmes de Charles I<sup>er</sup> d'Orléans (1394-1465), consiste en « une accentuation qui porte plus sur l'amant que sur la dame aimée ». Celui-ci doit être « loyal, fidèle et discret tant dans ses propos que dans son comportement », et servir sa dame<sup>401</sup>. Yves Giraud ajoute :

« Dans l'âme de l'amoureux, deux sentiments alternent sans cesse : le désir de plaisance, la liesse d'une part, la tristesse, l'ennui, le soin, le souci de l'autre ; d'où tantôt la satisfaction d'un gracieux accueil et la confiance dans le réconfort souhaité et sollicité, et tantôt la griève douleur du mal de vivre, le deuil langoureux. Un autre trait dominant de l'orléanisme est que cet amour est constamment menacé : par d'autres personnes (les jaloux [...]) ou par l'inconstance de la femme ; menacé aussi par le Temps et par la Fortune ennemie, hostile. »<sup>402</sup>

---

<sup>395</sup> Vers dont le mètre est fixe tout au long du texte. Ce groupe comprend les chansons 1, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19 et 20.

<sup>396</sup> Œuvres avec nombre de syllabes construit en alternance : 2, 21, 24, 26, 27 et 28 ; œuvres avec nombre de syllabes construit en paires : 10 et 29.

<sup>397</sup> Ce groupe comprend les chansons 6, 8, 13, 22, 23 et 25.

<sup>398</sup> SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois. Pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancés en la Poésie française*, Paris, Gilles Corrozet, 1548, f. 12<sup>v</sup>.

<sup>399</sup> SÉBILLET, Thomas, *op.cit.*, f. 12<sup>r</sup>.

<sup>400</sup> *Ibid.*, f. 12<sup>v</sup>.

<sup>401</sup> GIRAUD, Yves, *art.cit.*, p. 64.

<sup>402</sup> *Idem.*

Ces états d'âme courtois transparaissent nettement dans les chansons de PJDL, tel qu'énoncé *supra* au point 3.1.1.

Le pétrarquisme est quant à lui un courant de la poésie française né vers 1530<sup>403</sup>. Plusieurs thèmes qui lui sont propres se retrouvent également dans certains textes du *Sixiesme livre*.

Tout d'abord, le motif de l'amant effrayé d'« aymer si hault » la femme aimée et exaltée, auquel il ne reste plus qu'à « voler au ciel où [son] amour se tient »<sup>404</sup> figure dans *Si j'ay voulu de moi tant présumer* :

D'aymer si hault, veuillés moy pardonner  
Dieu des amans dominant tout le monde  
Il ne se troeuve soubz le ciel la seconde

Ensuite, l'indication « nettement pétrarquiste » selon laquelle les « yeux de la femme aimée lancent des flèches ou décochent des brandons sur le cœur de l'amoureux »<sup>405</sup> constitue l'incipit de *Ung doux regard la belle me donna*, où il est suivi du vers « Donnant son œil mon ceur emprisona ».

De plus, la « vie mourante, vie sans vie » de l'amant mort-vivant, point d'achèvement thématique de la figure des antithèses chères au pétrarquisme<sup>406</sup>, est explicite dans le second vers « Car mort suis a demi » de *Vivre ne puis sur terre*.

Enfin, « l'un des motifs les plus généralement considérés comme pétrarquistes [...] celui de la séparation du cœur et du corps »<sup>407</sup>, qui est également l'un des thèmes les plus fréquents dans la chanson amoureuse, est répété à deux reprises dans le texte de *Ingrate ne doibz estre* :

Le corps s'en va non pas le ceur  
Adieu, adieu mon bon seigneur  
Le corps s'en va non pas le ceur

La présence de telles thématiques dans certains textes du recueil méritent quelques commentaires et quelques réflexions. Yves Giraud pointe notamment les chansons de Claudin de Sermisy (ca 1490-1562) comme thématiquement novatrices, dans le sens où elles « montrent une prédilection affirmée pour les thèmes élégiaques ». Or, les concordances renseignées dans le catalogue de Petit Jean de Latre indiquent que celui-ci remet en musique des chansons du compositeur français. De plus, Giraud désigne les œuvres de Pierre de la Rue (1452-1518) comme des amorces d'une évolution se détachant peu à peu du modèle thématique « orléaniste » traditionnel, dont il sera question ci-dessous. Considérant son activité à la chapelle de la cour habsbourgo-bourguignonne, et

---

<sup>403</sup> GENDRE, André, « Vade-mecum sur le pétrarquisme français », *Versants*, n°7, 1985, p. 38

<sup>404</sup> GIRAUD, Yves, *art.cit.*, pp. 70-71.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>406</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 76.



plus particulièrement auprès de Marguerite d'Autriche, dont il est le compositeur préféré et attitré<sup>408</sup>, De la Rue a certainement contribué à diffuser, dans les anciens Pays-Bas, le nouveau courant pétrarquiste, et ce jusque la principauté de Liège. Cette hypothèse en suggère une autre : éduqué par Marguerite d'Autriche, son demi-frère Georges a-t-il pris goût à ces « nouvelles » thématiques ? Le cas échéant, est-ce une « preuve » supplémentaire de son hypothétique statut d'auteur des chansons du *Sixième livre* ? Dans le cas contraire, si Petit Jean est l'auteur des poèmes, sont-ce ces thématiques que le prince-évêque affectionnait dans les chansons de son maître de chapelle ? Une nouvelle fois, de nombreuses hypothèses sont plausibles, mais aucune affirmation ne peut être fournie.

### 3.3.2 Musique

#### 3.3.2.1 Modalité

D'un point de vue analytique, le système des douze modes établi par Heinrich Glaréan (1488-1563) dans son *Dodekachordon* (Bâle, 1547) s'est avéré plus adéquat que celui des huit modes notamment présenté dans le *Prologus in tonarium* (entre 1021 et 1036)<sup>409</sup> par Bern de Reichenau (ca 978-1048). Effectivement, les modes de *La* (éolien ou hypoéolien) et de *Do* (ionien ou hypoionien), présents dans le recueil, ne figurent pas la théorie de ce dernier. En outre, la théorie de Glaréan semble séduire les compositeurs liégeois, car, comme il en ressort des analyses de Bénédicte Even-Lassmann, elle est utilisée, entre autres, par Jean Deslins (ca 1545-1588-90), Jean de Chaynée (ca 1540-1577), Jean Guyot, Adamus de Ponta (ca 1510-ca 1590), etc<sup>410</sup>. Cependant, il est étonnant de constater la proximité chronologique entre la publication du traité de Glaréan et son utilisation par PJDL à peine cinq ans après. Toutefois, le maître de chapelle est devancé par Guyot, qui utilise les modes de *La* (IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup>) dès 1549 dans *Je l'ayme bien et l'aymeray*<sup>411</sup>. Dès lors, certains compositeurs liégeois – dont Petit Jean de Latre – semblent rapidement adhérer au système du théoricien suisse, système qui, visiblement, circule bien avant sa publication officielle.

L'analyse modale des pièces du *Sixième livre des chansons à quatre parties* révèle que PJDL entretient un rapport souple avec la modalité. En effet, rares sont les œuvres « modalement » tranchées ou fixes. À cet égard, le compositeur fait preuve d'une écriture non-conventionnelle.

Une première remarque relative aux modes utilisés dans le recueil est que seul y fait défaut celui de *Mi* (phrygien ou hypophrygien). Tous les autres apparaissent au moins une fois, le plus représentés étant les modes de *Ré*, *Fa*, *Sol* et *La*.

---

<sup>408</sup> BOSSUYT, Ignace, *op.cit.*, p. 108.

<sup>409</sup> RAUSCH, Alexander, « Bern, von Reichenau », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 23 juillet 2021.

<sup>410</sup> Pour l'analyse des œuvres de ces compositeurs, voir EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *op.cit.*, pp. 176-278.

<sup>411</sup> EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *op.cit.*, p. 227. Cette œuvre figure dans *L'unziesme livre* publié en 1549 par Susato (RISM B/I 1549<sup>29</sup>).

Ensuite, en synthétisant, trois grandes catégories modales peuvent être relevées. La première concerne les œuvres (une douzaine)<sup>412</sup> authentiques ou plagales qui, par la présence régulière de notes étrangères à leur octave modale, tendent vers la nature de mode opposée. La seconde, d'une envergure analogue à la première<sup>413</sup>, reprend les œuvres dont le mode demeure globalement stable tout du long. La troisième et dernière catégorie est celle des chansons dont le mode est mixte (*mixtio tonorum*). Seuls quelques exemples significatifs du premier et dernier groupe sont donnés ci-dessous, afin de mettre en exergue les éléments modalement « non-conventionnels ».

Les premières mesures de *La jeune dame ayant noble coraige* (Fa authentique) illustrent bien la première catégorie. Le *Superius* descend un demi-ton en dessous de l'octave modale, sur *mi*<sub>3</sub>. À partir de la mesure 32, ce procédé s'intensifie jusqu'à la fin de la chanson, et le *Superius* descend jusque *ré*<sub>3</sub>. Les notes étrangères à l'octave modale de l'œuvre sont indiquées en rouge (Fig. 3).

The image shows a musical score for the Superius part of the chanson 'La jeune dame ayant noble coraige'. It consists of four staves of music. The first two staves cover measures 32-41, and the last two cover measures 47-49. The lyrics are: 'de tous ac - cordz. Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il dort et veil - ler quant il veil - le. veil - ler quant il veil - le'. Red boxes highlight notes that are foreign to the modal octave: G4 (below the staff), F4 (below the staff), and E4 (below the staff).

Fig. 3 – *La jeune dame ayant noble coraige* (mes. 32-41 ; 47-49)

Parallèlement, dans certaines de ces pièces, le compositeur dispose tout de même des « indices » – rien ne prouve qu'ils sont volontaires – relatifs à la nature du mode, tels que dans *A tort soeuffre tant de peïn' et martire*, où la quarte et la quinte du mode de *La* plagal interviennent (m. 13-14, indiquées en bleu) alors que le *Superius* et le *Tenor* tendent vers l'authentique, le premier s'échappant régulièrement de l'octave modale sur *ré*<sub>3</sub>, le second s'élevant sur *fa*<sub>4</sub> au début de l'œuvre (en rouge *infra*, Fig. 4).

<sup>412</sup> Les chansons n° 1, 2, 3, 4, 8, 9, 13, 15, 17, 18 (en particulier le début), 20, 21 et 28.

<sup>413</sup> Elle concerne les chansons n° 5, 7, 11, 12, 14, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 26 et 29.

10

S re, tant de peïn' et mar - ti -

Ct - ti - re, tant de peïn' et mar - ti -

T et mar - ti - re

B tant de peïn' et mar - ti -

15

S re Veu qu'en a - mour me con - duis

Ct re Veu qu'en a - mour me con - duis

T [Veu qu'en a - mour] Veu qu'en a - mour me con - duis

B re Veu qu'en a - mour, Veu qu'en a - mour me con - duis

Fig. 4 – *A tort soeuffre tant de peïn' et martire* (mes. 10-15)

D'autres fois, c'est un saut mélodique de l'octave modale qui vient « contrecarrer » les notes « extra-modales », comme dans *De toutes Margarites* (*Fa* authentique) où l'intervalle  $fa_3$ - $fa_4$  apparaît entre plusieurs notes « plagales » (Fig. 5) :

65

S re, Pour en pa - rer les

Ct re, Pour en pa - rer les

T re, Pour en pa - rer les

B ter - re, re, Pour en pa - rer les

Fig. 5 – *De toutes Margarites* (mes. 61-66)

Ces « indications modales » peuvent également se présenter sous la forme de mouvements conjoints ou disjoints ascendants ou descendants, à l'image des mesures 16 à 21 (Fig. 6 et 7) de *Le cœur, l'esprit avecque mon désir* (Ré plagal transposé à l'octave supérieure), où le *Superius* et le *Tenor* présentent à la fois une inclinaison vers  $sol_3$  (m. 17 et 19) et un intervalle de l'octave modale  $la_4-la_3$  (*Tenor*, m. 16-18) avec l'affirmation supplémentaire d'un  $ré_4$  en valeur de semi-brève (*Superius*, m. 17-18).

Fig. 6 – *Le cœur, l'esprit avecque mon désir* (mes. 16-18)

À la mesure 19, deux  $sol_3$  encadrent la quarte  $ré_4-la_3$  du *Tenor*. Aux deux mesures suivantes, cette quarte est réaffirmée par le *Superius* par un mouvement ascendant.

Fig. 7 – *Le cœur, l'esprit avecque mon désir* (mes. 19-21)

La troisième catégorie concerne en réalité principalement une chanson, *J'ay ung refus en lieu de mon salaire* (*Sol, mixtio tonorum*). Si les vingt-quatre premières mesures s'inscrivent dans le mode *Sol* authentique, les fluctuations modales s'installent dès la mesure 25. Après un passage plagal de sept mesures, les notes plagales et authentiques se mêlent jusqu'à la fin de la pièce. Dans les exemples *infra*, les notes ou groupes de notes plagales sont encadrées en rouge, les notes ou groupes de notes authentiques sont encadrées en bleu.

Dans la mesure 34, le *Superius* descend sur  $fa_3$  tandis que le *Tenor* effectue l'intervalle de quinte *sol-ré* propre au mode *Sol* plagal. Cette quinte est instantanément suivie d'un  $mi_4$  de l'octave modale authentique, elle-même succédée par le *ré* de la quinte plagale (m. 35). À la mesure 36, le *Superius* se hisse jusque  $fa_4$  alors que le *Tenor* descend sur  $fa_3$  (Fig. 8).

Fig. 8 – *J'ay ung refus en lieu de mon salaire* (mes. 34-36)

À la mesure 52, *Superius* et *Tenor* tendent vers le plagal, le premier descendant sur  $fa_3$ , le second présentant un  $ré_4$ . Peu après, à la mesure 54, au *Superius*, un passage authentique est encadré par deux  $ré_4$ , comme un rappel du plagal, parallèlement à une minime sur  $fa_3$  au *Tenor* (Fig. 9).

Fig. 9 – *J'ay ung refus en lieu de mon salaire* (mes. 52-54)

Les quelques fluctuations modales envisagées *supra* l'ont été dans un cadre strictement musical, en dehors de toute considération du rapport texte-musique. Or, envisagées sous cet angle, certaines de ces « anomalies » modales se révèlent être d'utilité rhétorique<sup>414</sup>. C'est le cas pour les vingt dernières mesures de *La jeune dame ayant noble coraige* (cf. *supra*, Fig. 3), où le vers « Dormir s'il dort et

<sup>414</sup> CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, « Lassus, Meier, Powers : la réalité des modes sous la loupe », *Revue belge de Musicologie*, vol. 52, 2018, p. 107.

veiller quant il veille » est répété deux fois. Les notes *ré*<sub>3</sub> et *mi*<sub>3</sub>, étrangères à l'octave modale de *Fa* authentique, soulignent tant le sens des vers (ambiance nocturne, placide) que leur caractère sérieux et moral. Le *sol*<sub>3</sub> et *fa*<sub>3</sub> – étrangers au mode de *Ré* plagal transposé à l'octave supérieure – de l'avant-dernière mesure de *Le cœur, l'esprit avecque mon désir* ont la même vocation ; appuyer les mots « meurt entière ».



Fig. 10 – *Le cœur, l'esprit avecque mon désir* (mes. 49-52)

Ces « effets rhétoriques de nature modale »<sup>415</sup> se retrouvent également dans *Ung doux regard la belle me donna* (*La* authentique) ;

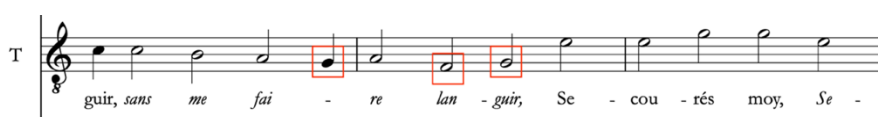


Fig. 11 – *Ung doux regard la belle me donna* (mes. 34-36)

*Vivre ne puis sur terre* (*Ré* plagal transposé à l'octave supérieure) ;

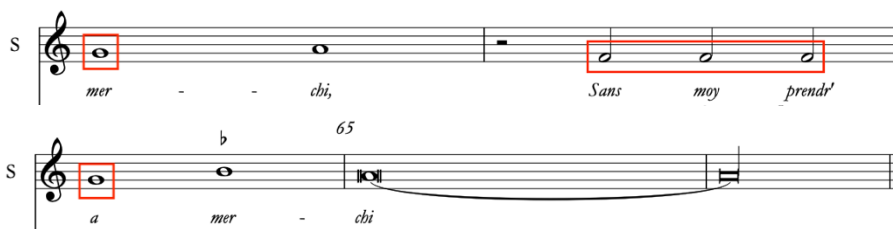


Fig. 12 – *Vivre ne puis sur terre* (mes. 62-66)

Et *De toutes Margarites* (*Fa* authentique)



Fig. 13 – *De toutes Margarites* (mes. 46-48)

Comme le souligne Anne-Emmanuelle Ceulemans en citant les théories de Bernhard Meier (1923-1993)<sup>416</sup>, ces « anomalies modales à vocation rhétorique reflètent une véritable pensée modale

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>416</sup> MEIER, Bernhard, *The Modes of Classical Vocal Polyphony, Described According to the Sources*, New York, Broude Brothers, 1988 (1<sup>ère</sup> éd. 1974).

au XVI<sup>e</sup> siècle »<sup>417</sup>, dans laquelle s’inscrit visiblement Petit Jean de Latre. Loin de constituer « de véritables fautes d’écriture », « ces infractions, judicieusement placées, resserrent les liens entre texte et musique et témoignent d’une évidente maîtrise de l’écriture musicale »<sup>418</sup>. De plus, ces « effets rhétoriques de nature modale », outre leur fonction de traduction d’une idée littéraire, servent également à la nécessaire diversité musicale du contrepoint<sup>419</sup>.

À propos de rhétorique, une dernière interrogation liée aux modes mérite d’être émise. En effet, l’une des notions inhérente au champ lexical de ces derniers est celle de l’*ethos* musical, c’est-à-dire l’impression morale et comportementale produite par une musique sur son auditeur. La prédominance de cette notion dans la théorie musicale antique est bien connue. Au XVI<sup>e</sup> siècle, ces réflexions sur les effets de la musique demeurent d’actualité chez les théoriciens et se construisent autour du rapport entre texte et mode<sup>420</sup>. Dans ce cadre, les modes employés par Petit Jean de Latre dans le *Sixiesme livre* reflètent-ils un quelconque intérêt pour l’*ethos* modal ? Tenter de fournir une réponse absolue s’avère une entreprise vaine. Cependant, en comparant l’*ethos* généralement attribué aux huit modes à la Renaissance<sup>421</sup> et les thèmes des chansons du recueil, certaines correspondances se dessinent :

Incipit	Mode	Ethos - Théoricien <sup>422</sup>
<i>Resveille toy, cœur gracieux</i>	Ré plagal (Hypodorien)	Sérieux, submissif GLARÉAN <sup>423</sup>
<i>Doenl et mélancolye</i>	Fa authentique (Lydien)	Funérailles, triste, sombre, lamentations Antiquité, GAFFURIUS <sup>424</sup> , AARON <sup>425</sup>
<i>Qui veult son cœur en dieu d’amour offrir</i>	Ré authentique (Dorien)	Grave GLARÉAN
<i>O trist’ adieu qui du tout m’est contraire</i>	Fa plagal (Hypolydien)	Larmes, lamentations, incite à la compassion GAFFURIUS, ARON
<i>Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir</i>	Ré plagal (Hypodorien)	Grave, plaintif AARON
<i>O envieux qui de mon infortune</i>	Ré plagal (Hypodorien)	Intimidant, submissif GLARÉAN

<sup>417</sup> CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, « Lassus, Meier, Powers : la réalité des modes sous la loupe », *art.cit.*, p. 107.

<sup>418</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>420</sup> VENDRIX, Philippe, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999, p. 43.

<sup>421</sup> Les articles utilisés sur ce point sont ceux de PALISCA, Claude Victor, « The ethos of modes during the Renaissance », COCHRANE, Tom, FANTINI, Bernardino et SCHERER, Klaus R. (éds.), *The Emotional Power of Music : Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control* [en ligne], Oxford University Press, 2013, partiellement disponible sur [www.books.google.be](http://www.books.google.be), consulté en dernier lieu le 25 mars 2021, de même que COWDERY, James et al., « Mode », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 17 juin 2021.

<sup>422</sup> Cf. PALISCA, Claude Victor, *art.cit.*

<sup>423</sup> GLAREANUS, Henricus, *Dodekachordon*, Bâle, Henricus Petri, 1547.

<sup>424</sup> GAFFURIUS, Franchinus, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milan, Gottardo Da Ponte, 1518.

<sup>425</sup> AARON, Pietro, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni*, Venise, Bernardino de Vitali, 1525.

<i>Le cœur, l'esprit avecque mon désir</i>	Ré plagal (Hypodorien)	Plaintif, grave AARON
<i>Vivre ne puis sur terre</i>	Ré plagal (Hypodorien)	Plaintif, grave AARON
<i>A tort soeuffre sans l'avoir mérité</i>	Ré plagal (Hypodorien)	Plaintif, grave AARON
<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	Fa authentique (Lydien)	Funérailles, triste, sombre, lamentations Antiquité, GAFFURIUS, AARON

Fig. 14 – Table de l'*ethos* modal dans les œuvres du *Sixiesme livre*

L'application de l'*ethos* modal, d'après la table ci-dessus, ne semble pas systématique dans les pièces du *Sixiesme livre*. À supposer que les rapports entre textes et modes présentés ici soient conscients et volontaires – ce qui n'est aucunement certain –, Petit Jean de Latre appliquerait tant les théories antiques que modernes de Henrichus Gaffurius (1451-1522), Pietro Aaron (ca 1480-1545) et Glaréan.

Bien que cette théorie de l'*ethos* modal constitue un sujet d'étude attrayant, il serait périlleux de s'aventurer davantage dans de tels postulats, au risque de perdre toute rigueur scientifique. En effet, près de cinq siècles après leur composition, il est très ardu de distinguer les desseins propres à chaque œuvre, et de savoir comment le compositeur percevait ses tableaux sonores. Cette remarque est d'ailleurs valable pour l'ensemble des études relatives à la matière ancienne.

### 3.3.2.2 Types d'écritures contrapuntiques

Les chansons du *Sixiesme livre* se construisent – suivant les besoins de chaque pièce – sur les trois types d'écriture légués par Josquin : l'écriture homorythmique ou contrepoint syllabique, le style imitatif syntaxique (généralement non strict) et le contrepoint fleuri. Ces différentes formes d'écritures contrapuntiques coexistent presque systématiquement dans les différentes chansons du recueil, illustrant ainsi les nuances littéraires des poèmes. À ce titre, la troisième œuvre du recueil, *La jeune dame ayant noble coraige*, offre un bel exemple de l'utilisation de ce procédé mixte :

The image shows a musical score for the song 'La jeune dame ayant noble coraige'. It consists of four staves. The first three staves are vocal parts, and the fourth is a basso continuo line. The lyrics are: 'La jeu-ne da - me, [La] jeu - ne da - me, La jeu - ne da - me, [La] jeu - ne'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with some words in brackets indicating specific notes.



dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

Fig. 15 – *La jeune dame ayant noble coraige* (mes. 1-2 ; 36-38)

Le début de *La jeune dame* offre un exemple d'une imitation rigoureuse, tant sur le plan rythmique que mélodique. Toutefois, la plupart des sections imitatives du recueil ne sont pas strictes et reprennent soit uniquement le paramètre rythmique, soit uniquement le paramètre mélodique, soit aucun des deux. L'ouverture de *Vivre ne puis sur terre* offre un bel exemple de cette liberté d'écriture (Fig. 16).

Vi - vre ne puis sur

Vi - vre ne puis

Vi -

S <sup>b</sup> ter - re, Vi -

Ct sur ter - re, Vi - vre ne

T vre ne puis sur ter - re,

B Vi - vre ne puis sur ter - re, Vi -

Fig. 16 – *Vivre ne puis sur terre* (mes. 1-5)

Globalement, le style syllabique et le style imitatif syntaxique se côtoient dans la grande majorité des œuvres. Cependant, quelques pièces font figure d'exception. De fait, le style imitatif domine considérablement les chansons *Comment mes yeulx* et *Si j'ay voulu de moy tant présumer*, sans doute à des fins rhétoriques, traduisant ainsi la confusion de la dame qui réfute une quelconque attention prêtée à un amant supposé, et celle de l'amoureux qui regrette ses espérances et son orgueil. Les imitations sont fréquemment prolongées par un contrepoint fleuri, qui apparaît souvent en tant que procédé rhétorique, traduisant divers états d'âme tels que la désolation, le désarroi, etc.

De même, l'emploi presque exclusif de l'homorythmie, où musique et texte se synchronisent, ne se justifie qu'au sein des pièces où le sens des paroles et leur intelligibilité priment sur la musique. C'est notamment le cas pour *Resveille toy, ceur gracieux*, *La jeune dame ayant noble coraige*, *Doeul et mélancolye*, *Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir*, *O bon vouloir parfait et amyable* et *Pourquoy en amour mon ceur changeroie*, où quelques imitations et mélismes sont tout de même présents.

En outre, les sections imitatives ou syllabiques s'appliquent tant à l'ensemble du chœur qu'à un couple de voix, comme l'illustre l'exemple ci-dessous (Fig. 17), où le *Tenor* et le *Bassus*, en écriture syllabique, soutiennent les sections imitatives du *Superius* et du *Contratenor*.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contratenor (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "tai - re Car s'elle a - Car s'elle a - voit re - gard a é - qui - re Car s'elle a - voit re - gard a é - qui -". The Soprano part starts with a whole note "tai" followed by a half note "re". The Contratenor part starts with a whole note "Car" followed by a half note "s'elle" and then a series of eighth notes for "a - voit re - gard a é - qui -". The Tenor part starts with a whole note "tai" followed by a half note "re" and then a series of eighth notes for "Car s'elle a - voit re - gard a é - qui -". The Bass part starts with a whole note "re" followed by a half note "Car" and then a series of eighth notes for "s'elle a - voit re - gard a é - qui -".

Fig. 17 – *J'ay ung refus en lieu de mon salaire* (mes. 34-36)

L'introduction des voix par couples constitue l'une des méthodes d'ouverture mises en œuvre par Petit Jean de Latre (5, 11, 12, 16, 26). Dans *Blancq et claret*, l'intervalle d'octave figurant sur le premier mot du premier vers et le dernier mot du second vers « affaiblit » la richesse mélodique des paires vocales (Fig. 18).

Blancq et clai-ret sont les cou-leurs

Blancq et clai-ret sont les cou-leurs

Blancq et clai-

Blancq et clai-

S De ce bon vin que j'ay-me fort,

Ct De ce bon vin que j'ay-me fort,

T ret sont les cou-leurs De ce bon vin que

B ret sont les cou-leurs De ce bon vin que

Fig. 18 – *Blancq et clai-ret sont les couleurs* (mes. 1-5)

Les deux autres formules d'ouverture des œuvres sont l'entrée simultanée de l'ensemble des voix, majoritairement en stricte homorythmie (1, 4, 13, 14, 20, 23, 29, Fig. 19) – bien que certaines présentent une légère mutation rythmique (15, 18, 26, 27, Fig. 20) –, et l'entrée en canon (3, 5, 7, 8, 9, 17, 21, 28, Fig. 21) ou en tuilage (2, 6, 10, 19, 22, 24, 25, Fig. 22).

Res-veil-le toy ceur

Res-veil-le toy ceur

Res-veil-le toy ceur

Res-veil-le toy ceur

Fig. 19 – *Resveille toy, ceur gracieux* (mes. 1-2).

J'at- - -

J'at- - -

J'at- - -

J'at- - -

Fig. 20 – *J'attens la fin que l'amour commencée* (mes. 1)

Fig. 21 – *Qui veult son ceur en dieu d'amour offrir* (mes. 1-2)

Fig. 22 – *A tort soeuffre sans l'avoir mérité* (mes. 1-3)

Généralement, au niveau harmonique, Petit Jean traite ces différents types d'ouvertures – qui reflètent également les diverses formes d'écritures coexistant dans les œuvres – en quintes et/ou octaves parallèles, en complétant l'accord – notion évidemment anachronique pour un compositeur du XVI<sup>e</sup> siècle – par des tierces ou des sixtes. L'utilisation de quartes parallèles est plus rare. La combinaison d'intervalles tierce M ou m + sixte M ou m (+ octave) constitue, aux côtés de la combinaison tierce M ou m + quinte juste (+ octave), la seule superposition d'intervalles consonants, et la structure de base du contrepoint à plus de deux voix<sup>426</sup>. Cependant, l'utilisation conséquente et volontaire de quintes et d'octaves parallèles constitue un trait d'écriture archaisant.

### 3.3.2.3 Figuralismes

« S'il est un aspect de la création musicale dans lequel s'exprima un phénomène d'une ampleur comparable à ceux qui sont associés à l'idée de Renaissance des arts et des lettres, ce pourrait bien être celui de la sensibilité expressive et, plus exactement, de la recherche d'une adéquation de plus en plus immédiatement perceptible entre l'art des sons, d'une part, et le sens, les émotions ou les images véhiculés par un texte, d'autre part. »<sup>427</sup>

À travers, entre autres, une écriture contrapuntique riche et variée, Petit Jean de Latre fait transparaître le souci typiquement renaissant de la traduction sonore et sensible du sens littéraire des poèmes qu'il met en musique. Certains mots ou groupes de mots porteurs d'une expressivité conséquente sont soulignés par divers procédés musicaux, qu'ils soient rythmiques, mélodiques ou harmoniques.

<sup>426</sup> CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, syllabus, Université catholique de Louvain, Musicologie, 2020-2021, p. 34.

<sup>427</sup> FIALA, David, « Genres et styles : les textes en musique », FERRAND, Françoise (dir.), *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris, Fayard, 2011, p. 110.

Ces figuralismes ou madrigalismes, employés afin d'illustrer musicalement une idée littéraire, sont nombreux dans les chansons du *Sixième livre*. Ils se rapportent tantôt à la mélodie (mouvements mélodiques ascendants ou descendants, mélismes), au rythme (valeurs longues ou brèves), ou à l'harmonie (intervalles dissonants). Une fois de plus, seuls les éléments saillants et récurrents sont exposés ci-dessous.

Sur le plan rythmique, PDJL emploie notamment des valeurs longues (brèves, semi-brèves pointées et semi-brèves) pour traduire des mots tels que « dormir » (3)<sup>428</sup>, « doeul » et « mélancolye » (4), « mort » (2), « contenter » (16) ou « patiemment » (20).

Fig. 23 – *Doeul et mélancolye* (mes. 1-4)

Les valeurs rythmiques brèves (minimes pointées, minimes et semi-minimes) peignent quant à elles des mots ou des vers tels que « prendra fin » (6), « fermement » (16), ou des injonctions semblables à « Retirés-vous soudain sans plus attendre » (13) ou « Voeuillés-moy secourir » (19).

Fig. 24 – *Malheur m'est heur* (mes. 50-52)

<sup>428</sup> Le chiffre inscrit entre parenthèses indique le numéro de la chanson concernée, numéro qui correspond à l'ordre d'apparition des œuvres dans le recueil.

S  
liés moy se-cou-rir, [Voel - liés moy se-cou-rir] Voel - liés moy se -

Ct  
Voel - liés moy se-cou - rir, Voel - liés moy se - cou - rir, Voel - liés moy

T  
se - cou-rir, Voel-liés moy se - cou - rir, Voel - liés moy se -

B  
liés moy se - cou - rir, Voel - liés moy se - - cou - rir

Fig. 25 – *Ung doux regard la belle me donna* (mes. 28-30)

Les procédés mélodiques sont également mis à profit du texte. Les lignes mélodiques ascendantes et/ou le registre aigu colorent tant des termes comme « Resveille toy » (1, Fig. 26), « grand » (10, 20), « douceur » (7), « Dieu » (10, Fig. 27, avec intervalles mélodiques de quarts, de quintes et de sixtes), ou « l'esprit » (17).

S  
Res - veil - le toy cœur

Ct  
Res - veil - le toy cœur

T  
Res - veil - le toy cœur

B  
Res - veil - le toy cœur

Fig. 26 – *Resveille toy, cœur gracieux* (mes. 1-2)

S  
moy par - don - - ner] Dieu des a - -

Ct  
[par - don - ner] Dieu des

T  
[par - don - ner]

B  
liés moy par - don - ner Dieu

Fig. 27 – *Si j'ay voulu de moy tant présumer* (mes. 20-26)

Les lignes mélodiques descendantes et/ou le registre grave se rapportent plutôt, sans surprise, à des registres thématiques plus sombres, tels que la souffrance (7, 20, Fig. 28), la mélancolie (cf. *supra*, Fig. 23), la mort, la supplication (4), le malheur (6) ou « l'amaritude » (7). Le registre grave traduit également les termes qui se rattachent au sommeil, au calme, à l'image du mot « dormir » (3 ; Fig. 29).

Fig. 28 – *A tort soeuffre sans l'avoir mérité* (mes. 1-4)

Fig. 29 – *Doeul et mélancolye* (mes. 14-15)

Les formules mélodiques que sont les mélismes sont également fréquentes dans l'écriture de Petit Jean. Bien que leur usage ne se révèle parfois qu'être purement « pratique » dans la prolongation de passages en imitation, ils servent également à mettre en relief des mots tels que « gracieux », « dévotieux », « passion », « affliction » (1), « endurer » (7), « servitude », « martire » (20 , Fig. 30), ou encore « lamente » (22), ainsi que des parties particulièrement plaintives (21, Fig. 31).

Fig. 30 – *A tort soeuffre tant de peïn' et martire* (mes. 7-12)

Fig. 31 – *Vivre ne puis sur terre* (mes. 7-9)

Enfin, il convient de signaler que les répétitions sont régulièrement déployées au sein des chansons à caractère moralisateur, ou du moins dans celles où apparaît clairement une quelconque



leçon, afin d'en souligner l'importance (en particulier dans 1, 3, 6, 7 et 15). Généralement, c'est le dernier et/ou l'avant-dernier vers qui sont répétés, en guise de leçon finale.

### 3.3.2.4 Singularités d'écriture

Une première singularité d'écriture a déjà été mentionnée, à savoir l'utilisation courante de mouvements de quintes et d'octaves parallèles. À ce titre, un passage de *La jeune dame* est particulièrement éloquent. Les quintes parallèles y sont renseignées en bleu, les octaves en rouge. Il apparaît que toutes les voix sont concernées par ces mouvements parallèles théoriquement proscrits.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il". The score is annotated with blue and red brackets indicating parallel movements of fifths and octaves, respectively, across all four voices.

Fig. 32 – *La jeune dame ayant noble coraïge* (mes. 36-38)

Petit Jean fait également un usage fréquent de dissonances, et plus particulièrement des retards, que le compositeur prend visiblement plaisir à manipuler, puisqu'il en multiplie les structures et les combinaisons. En effet, De Latre emploie des retards « simples » tels que ceux illustrés ci-dessous (Fig. 33), où un *si* du *Superius* devient dissonant contre le *do* du *Contratenor*, au même titre que le *ré* du *Superius* contre le *mi* du *Contratenor* dans la mesure suivante (indiqués par l'astérisques rouge *infra*). Ces deux intervalles de seconde sont créés par des broderies au *Contratenor*.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "bien pro - mis, Com - ment mes yeulx au - riés vous bien pro - ment mes yeulx au - riés vous bien pro - mis, Com - ment Com - ment mes yeulx au - riés vous". The score is annotated with red asterisks (\*) indicating dissonances between the Soprano and Contralto parts.

Fig. 33 – *Comment mes yeulx auriés vous bien promis* (mes. 3-5)

Le musicien emploie également des constructions de retards plus complexes, donnant lieu à de doubles dissonances. Toujours dans la pièce *Comment mes yeux*, aux mesures 38-39, un double retard est mis en place par l'octave ré-ré entre le Bassus et le Contratenor, et la broderie sur *mi* au Superius, entraînant un intervalle de septième entre le Superius et le Contratenor, et une seconde redoublée entre le Bassus et le Superius.

Fig. 34 - *Comment mes yeux auriés vous bien promis* (mes. 37-39)

Une autre construction relevée dans *Quand ou vouloir j'espère fermement* consiste en un double retard formé d'une double dissonance. Les retards sont engendrés par un *fa* au Superius contre un *sol* au Contratenor (intervalle de septième), et un *ré* au Bassus contre un *mi* au Tenor (redoublement de seconde), le tout simultanément. Cette fois, le *fa* et le *sol* dissonants ne sont plus des broderies mais des notes de passage non accentuées.

Fig. 35 – *Quand au vouloir j'espère fermement* (mes. 6-8)

Les mesures 37 à 39 de *J'attens secours de ma seule pensée* témoignent de l'usage parfois intensif de divers types de dissonances par Petit Jean de Latre. Ces trois mesures comportent de nombreuses dissonances telles que des broderies (encadrées en vert), des notes de passage (encadrées en bleu) et des retards (astérisque rouge), le tout sur des intervalles de secondes.

Fig. 36 – *J'attens secours de ma seule pensée* (mes. 37-39)

Au niveau harmonique, l'emploi de l'accord de septième est à notifier. Petit Jean le combine parfois à un retard (Fig. 37) ou à une broderie ou note de passage, dans une écriture subtile (Fig. 38).

Fig. 37 – *Comment mes yeux auriés vous bien promis* (mes. 25-27)

Fig. 38 – *Malheur m'est heur* (mes. 14-16)

### 3.3.2.5 Bilan stylistique

À travers l'exposition des différentes composantes musicales des œuvres du *Sixième livre*, plusieurs remarques générales relatives à l'écriture de Petit Jean de Latre peuvent être émises. Tout d'abord, l'analyse modale a révélé que le compositeur entretient une relation souple avec les modes, qui sont souvent ambigus. Le système de Glaréan s'étant avéré plus adéquat lors de cette analyse modale, il semble que De Latre, à l'instar de ses contemporains liégeois tels que Guyot, ait rapidement assimilé les récentes théories relatives au douze modes.

Ensuite, l'étude des diverses écritures contrapuntiques et des différents figuralismes déployés tout au long du recueil a montré le grand souci de l'artiste à créer une étroite adéquation entre les idées poétiques et les mélodies adoptées afin de les traduire musicalement. Les variations rythmiques introduites entre les voix et à l'intérieur de celles-ci, l'alternance entre des procédés homorythmiques, imitatifs, et mélismatiques, ainsi que l'utilisation récurrente de dissonances illustrent la volonté du compositeur à tendre vers un discours musical naturel et expressif poignant, mais surtout nourrissant et enrichissant pleinement l'ensemble des nuances littéraires des poèmes.

## 3.4 RESVEILLE TOY, CEUR GRACIEUX ET DE TOUTES MARGARITES

### 3.4.1 Méthodologie

Les analyses suivantes sont basées sur la méthodologie présentée dans les articles « La chanson polyphonique de la Renaissance » de Sandrine Dumont, David Janela et Alice Tacaille<sup>429</sup> ainsi que « Las ! pour vous trop aymer » de Jean-Michel Vaccaro<sup>430</sup> (en version quelque peu simplifiée). La

<sup>429</sup> DUMONT, Sandrine, JANELA, David et TACAILLE, Alice, « La chanson polyphonique de la Renaissance », *Musurgia*, vol. 7, no. 3/4, 2000, pp. 19-47.

<sup>430</sup> VACCARO, Jean-Michel, « Las ! pour vous trop aymer », EVERIST, Mark (éd.), *Models of Musical Analysis : Music Before 1600*, Oxford, Blackwell, 1992, pp. 175-207.

procédure proposée par Anne-Emmanuelle Ceulemans dans le cadre du séminaire de musicologie intitulé *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*<sup>431</sup> a également été appliquée pour l'étude des deux œuvres.

### 3.4.2 *Resveille toy, ceur gracieux*

#### I. Le texte

*Resveille toy, ceur gracieux* constitue, aux côtés de *Blancq et clairet*, l'une des deux chansons du recueil dont la thématique diffère de celle des autres œuvres. Il s'agit d'une pièce spirituelle de repentance pour le temps de Pâques<sup>432</sup>. Pour rappel, l'hypothèse a été émise selon laquelle cette chanson, qui ouvre le recueil, serait à la fois une exhortation à la dévotion pour le lecteur/chanteur/auditeur, et une « marque » de la piété de Georges d'Autriche, dédicataire du recueil, dont la ferveur religieuse était bien connue.

Resveille toy, ceur gracieux  
Tu n'as pas cause de dormir  
Voycy le temps dévotieux  
Que Jhesu Christ voulut mourir ;  
Pour toy a tant voulu souffrir  
Tant de peïn' et d'affliction  
Dispose toy à le servir  
Et à plourer sa passion

Les vers de ce huitain se caractérisent, comme susmentionné, par une hétérométrie<sup>433</sup> : ils se composent tous d'octosyllabes. La prédominance du chiffre 8 – symbole de la résurrection – dans la construction externe et interne du poème est-elle symbolique ?

*Resveille toy* appartient à la seconde catégorie des différentes structures rythmiques mentionnées *supra*<sup>434</sup>. Ce groupe, défini comme mixte, comprend les œuvres où se confondent rimes croisées et suivies. En effet, la forme rythmique de *Resveille toy* (ABABBCBC) s'y rattache, ainsi qu'au schéma métrique caractéristique de la ballade (ABABBCBC ou ABABBCCDCD). L'ensemble des rimes sont masculines.

---

<sup>431</sup> CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, *op.cit.*

<sup>432</sup> QUITIN, José, « Resveille toy et Comme la rose, deux chansons de Petit Jean de Latre (c.1510-1569) », *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 3, mars 1973, p. 13.

<sup>433</sup> Cf. *supra*, p. 62.

<sup>434</sup> Cf. *supra*, p. 61.

## II. La segmentation

Partie	Sous-partie	Texte – Structure	Mesures
A	A <sub>1</sub>	<i>Resveille toy, ceur gracieux</i> <i>Tu n'as pas cause de dormir</i> V <sub>1</sub> – V <sub>2</sub>	1-8
	A <sub>2</sub>	<i>Voycy le temps dévotieux</i> <i>Que Jhesu Christ voulut mourir</i> V <sub>1</sub> – V <sub>2</sub>	
B	/	<i>Pour toy a tant voulu souffrir</i> <i>Tant de peïn' et d'affliciton</i> V <sub>1</sub> – R – R – V <sub>2</sub> – R	17-32
		<i>Dispose toy a le servir</i> <i>Et a plourer sa passion</i> V <sub>1</sub> – R – V <sub>2</sub> – V <sub>1</sub> – V <sub>2</sub> – R	
C	/	<i>Dispose toy a le servir</i> <i>Et a plourer sa passion</i> V <sub>1</sub> – R – V <sub>2</sub> – V <sub>1</sub> – V <sub>2</sub> – R	33-53

Fig. 39 – Table de la segmentation de *Resveille toy*

Chaque partie est construite sur deux vers, à l'exception de la première qui se subdivise en deux sous-parties et comprend donc quatre vers. A<sub>1</sub> et A<sub>2</sub> ne comportent pas de répétitions, contrairement à B et à C, où chacun des vers est répété au moins une fois. Les quatre derniers vers étant porteurs de l'exhortation à la dévotion, leur répétition dans un but moralisateur illustre le procédé mentionné *supra*<sup>435</sup>. Les répétitions engendrant une certaine longueur du discours, la dernière partie est la plus étendue, avec un total de vingt mesures, ce qui accentue l'importance accordée à son contenu littéraire.

## III. Écritures contrapuntiques

Tel que souligné dans les traits stylistiques généraux, trois écritures contrapuntiques cohabitent dans de nombreuses du *Sixiesme livre*. *Resveille toy* n'échappe pas à cette règle. La table *infra* reprend l'enchaînement des différents types de contrepoint à l'œuvre dans la chanson.

Mesures	Texte	Type de contrepoint	Partie(s)
2-5	<i>Resveille toy, ceur gracieux</i> <i>Tu n'as pas</i>	Homorythmique (mélismes sur « gracieux »)	A <sub>1</sub>
7-8	<i>cause de dormir</i>	Fleuri	A <sub>1</sub>
9-15	<i>Voycy le temps dévotieux</i> <i>Que Jhesu Christ</i>	Homorythmique (mélismes sur « -votieux »)	A <sub>2</sub>
15-16	<i>voulut mourir</i>	Fleuri	A <sub>2</sub>
17-19	<i>Pour toy a tant voulu souffrir</i>	Imitatif	B
20-24	<i>Pour toy a tant voulu souffrir</i>	Homorythmique	B
24-26	<i>voulu souffrir</i>	Fleuri	B
26-32	<i>Tant de peïn' et d'affliciton</i>	Homorythmique	B

<sup>435</sup> Cf. *supra*, p. 79.

(mélismes sur « affliction »)			
33-38	<i>Dispose toy a le servir</i>	Imitatif + fleuri	C
38-42	<i>Dispose toy a le servir</i> <i>Et à plourer</i>	Homorythmique (Ct et B : fleuri sur « le » ; S et T = mélisme sur « -rer »)	C
42-44	<i>sa passion</i>	Imitatif	C
44-49	<i>Dispose toy a le servir</i> <i>Et a plourer</i>	Homorythmique (mélismes sur « servir » ; S et T : mélisme sur « -rer »)	C
49-50	<i>sa passion</i>	Imitatif	C
50-53	<i>Et a plourer sa passion</i>	Homorythmique (T : mélisme sur « passion »)	C

Fig. 40 – Table de l'enchaînement des types de contrepoint dans *Resveille toy*

La table permet de relever une alternance des différentes écritures contrapuntiques (homorythmique, imitative et fleurie) tout au long de la pièce. Certaines parties débutent en homorythmie (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>), tandis que d'autres (B et C) s'ouvrent en imitation. Toutefois, l'homorythmie prédomine. Cette prédominance se justifie aisément dans le cadre d'une chanson spirituelle, où l'intelligibilité du texte et la bonne compréhension de celui-ci par l'auditeur sont primordiales. Le seul élément venant modifier le débit syllabique mécanique et régulier est la présence de mélismes, que le compositeur place sur les mots « gracieux », « dévotieux », « affliction », « plourer » et « passion », sémantiquement très expressifs.

Pour leur part, l'imitation ou le contrepoint fleuri concernent principalement la fin des vers. Cependant, « Pour toy a tant voulu souffrir » et « Dispose toy a le servir » sont premièrement énoncés en imitation puis repris syllabiquement, afin que leur intelligibilité ne soit pas compromise. Leur répétition indique leur importance au sein de l'œuvre.

Trois observations peuvent encore être notifiées. La première est l'introduction de brefs *bicinia* dans un environnement syllabique, à l'image de l'exemple ci-dessous, où la première paire est constituée par le *Superius* et le *Tenor*, et la seconde par le *Contratenor* et le *Bassus*.

The musical score shows four staves. The top staff (S) has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'vir, Et a plou - rer sa pas - si - on'. The second staff (Ct) has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'vir Et a plou - rer sa pas - si - on, Et'. The third staff (T) has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Et a plou - rer sa pas - si - on, Et'. The bottom staff (B) has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Et a plou - rer sa pas - si - on, Et'. The melisma on 'plourer' is indicated by a long horizontal line under the word.

Fig. 41 – *Bicinium* (mes. 48-50)

On retrouve également ce procédé dans passage imitatif, où les paires sont cette fois composées par le *Superius* et le *Bassus*, puis par le *Contratenor* et le *Tenor*.

Dis - po - se toy a le ser - vir, Dis - po - se toy a le ser - vir, [a le ser - vir],

Dis - po - se toy a le ser - vir, [a le ser - vir],

Dis - po - se toy a le ser - vir,

Fig. 42 – *Bicinium* (mes. 33-38)

L'encadré rouge ci-dessus est relatif à la seconde observation qu'il convient de signaler. Selon les nécessités cadentielles, l'écriture imitative peut se modifier afin de permettre une cadence, ici sur *ré*, considérée comme une cadence de second rang dans le mode de *Sol* plagal (qui est ici transposé depuis celui de *Ré*).

Enfin, troisième et dernière remarque, dans certains segments syllabiques, l'une des voix est indépendante et se démarque ainsi des autres. Dans l'exemple ci-dessous, c'est le *Superius* qui se démarque. Aux mesures 11 à 13, c'est le *Bassus* qui se voit attribuer cette particularité.

Dis - po - se toy a le ser -

po - se toy a le ser - - -

po - se toy a le ser - - - vir

po - se toy a le ser - vir

Fig. 43 – *Voix indépendante* (mes. 45-47)

#### IV. Ambitus, mode et cadences

Chaque voix couvre une octave, à l'exception du *Tenor*, qui s'étend de *mi*<sub>3</sub> à *fa*<sub>4</sub>. Il ressort de la comparaison des différents ambitus (Fig. 44) que seul celui du *Superius* est entièrement plagal. Celui



du *Contraténor*, de *sol*<sub>3</sub> à *sol*<sub>4</sub>, est clairement authentique. Celui du *Ténor* se situe à mi-chemin, puisqu'il descend jusque *mi*<sub>3</sub> (donc plutôt plagal) mais monte jusque *fa*<sub>4</sub> (donc plutôt authentique). Enfin, bien que le *Bassus* couvre un intervalle d'octave entre *si*<sub>1</sub> et *si*<sub>2</sub> et qu'il n'atteigne pas la quinte constitutive de l'octave modale, son caractère plagal est régulièrement rappelé par le saut de quarte la quarte de l'octave modale, *ré-sol*.

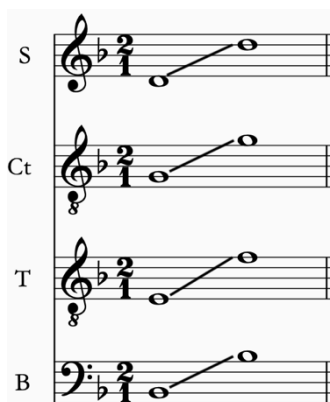


Fig. 44 – Ambitus des voix

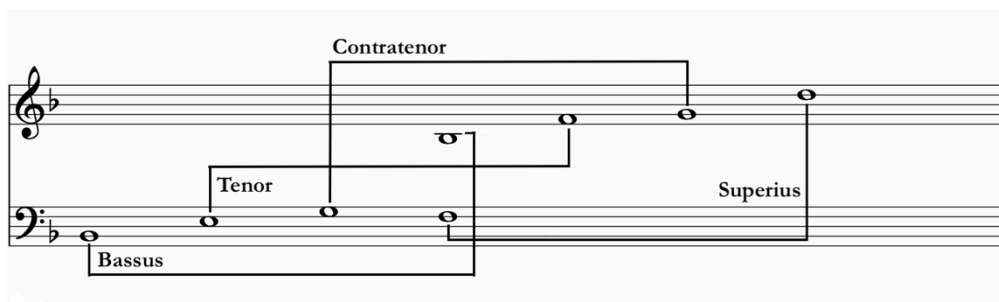


Fig. 45 – Superposition des ambitus

L'ambitus total (*si*<sub>1</sub> – *ré*<sub>4</sub>) couvre un peu plus de deux octaves. Les œuvres à modes plagaux sont en effet composées dans un registre plus restreint que celui des œuvres en modes authentiques.

Le mode de *Resveille toy* est *Ré* plagal transposé sur *Sol* (*si* bémol à l'armure, finale autre que *fa* qui indique donc une transposition, *Superius* authentique, cadences sur *sol*). Selon Glaréan, tel qu'indiqué dans la Fig. 14, le mode de *Ré* plagal serait de nature sérieuse et submissive, et serait donc approprié au caractère injonctif de la chanson.

Du point de vue du traitement modal de l'œuvre, PJDL introduit quelques curiosités. En effet, les tournures mélodiques du début et de la fin de la pièce prennent appui sur *fa*, qui ne correspond ni à la finale (*sol*), ni à la teneur (*do*), ni aux notes-pivots de la quarte et de la quinte constitutives de l'octave modale. Cette « bizarrerie contrapuntique », qui débute la chanson et soutient les mots

« Resveille toy », exprime-t-elle une idée de péché ?<sup>436</sup> Sa présence tout au long de l'œuvre, sur des vers tels que « Pour toy a tant voulu souffrir » et « Dispose toy a le servir » pourrait corroborer cette hypothèse. À moins que le compositeur introduise ainsi des rappels du mode « détransposé » de Ré plagal avec des cadences sur *fa*, degré cadentiel de second rang de ce mode ?

Petit Jean de Latre paraît relativement libre dans sa relation avec les modes qui, pour rappel, « sont indépendants de l'art combinatoire du contrepoint »<sup>437</sup>. Dès lors, les hypothèses modales énoncées dans ce travail, bien qu'elles méritent d'être émises, ne peuvent prétendre à un reflet précis de la pensée du compositeur. Si le *Superius* et le *Tenor* sont les principaux indicateurs de la nature modale d'une œuvre, *Resveille toy* est majoritairement plagal. Cependant, deux éléments viennent nuancer cette nature. Le premier a déjà été mentionné ; il s'agit du caractère considérablement authentique de la voix de *Contratenor*. Le second intervient à la vingt-et-unième mesure, à partir de laquelle apparaissent sporadiquement, au *Tenor* puis au *Superius*, des notes étrangères à l'octave modale. Celles-ci se produisant dans le cadre de lignes mélodiques ascendantes (Fig. 46), elles représentent peut-être un procédé rhétorique visant à appuyer le caractère grave, plaintif d'un ou de plusieurs mots.



Fig. 46 – Notes étrangères à l'octave modale de *Sol* plagal (mes. 31-34)

Après les ambitus et le mode, qu'en est-il des cadences ? Dans *Resveille toy*, leur placement correspond à chaque fin de vers. Outre la cadence traditionnelle en *tutti* de fin de partie et/ou en fin de vers, le compositeur introduit, dans les parties B et C, des *cadenze fuggite*, dans lesquelles plusieurs voix entament déjà la déclamation du vers suivant, instaurant ainsi un tuilage textuel et un flux musical ininterrompu<sup>438</sup>. Ces cadences se produisent généralement dans un contexte imitatif (Fig. 47). Toutefois, à la mesure 29, en raison de l'indépendance de la voix de *Bassus*, une *cadenza fuggita* prend place dans un contrepoint majoritairement syllabique (Fig. 48).

<sup>436</sup> CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, op.cit., p. 85.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>438</sup> SCHWIND, Elisabeth, « Klausel und Kadenz », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 3 août 2021.

S  
 Ct  
 T  
 B

Pour toy a tant vou - lu souf - frir, Pour toy a

Pour toy a tant vou - lu souf - frir

Fig. 47 – *Cadenza fuggita* (mes. 17-20)

S  
 Ct  
 T  
 B

- fli - cti - on, Tant de peïn' et d'af -

fli - cti - on, Tant de peïn' et d'af - fli -

fli - cti - on, Tant de peïn' et d'af - -

Tant de peïn' et d'af - fli - cti - on Tant

Fig. 48 – *Cadenza fuggita* (mes. 28-30)

En ce qui concerne les degrés cadentiels, le degré irrégulier *fa* est largement représenté dans les parties B et C (cf. *supra*, Fig. 47). Les autres cadences, présentes dans toutes les parties, sont soit de premier rang (sur la finale, *sol*), soit de second rang (sur *ré*, cf. *supra*, Fig. 48).

## V. Approche motivique

Les réductions rythmiques proposées ci-dessous (Fig. 51)<sup>439</sup> révèlent l'emploi des deux motifs rythmiques dans l'ensemble des parties. Le premier est constitué de l'enchaînement d'une semi-brève, de deux minimes, d'une semi-brève pointée (une brève dans le premier vers de la partie A<sub>2</sub>, peut-être afin de traduire le mot « temps ») et d'une autre minime. Ce motif est attribué aux quatre premières syllabes du vers initial de chaque partie, marquant ainsi une césure musicale qui est quelques fois le

<sup>439</sup> Pour des raisons pragmatiques, les motifs rythmiques sont présentés de manière manuscrite. Ils représentent les valeurs rythmiques de la première énonciation de chaque vers, hors répétitions. Les proportions rythmiques ne sont pas respectées, il s'agit ici de comparer les différentes valeurs assignées à chaque syllabe entre les différentes voix.

reflet d'une césure littéraire (surtout aux vers n° 1, 5 et 7). Le second motif rythmique est affecté aux trois ou quatre premières syllabes du deuxième vers de chacune des parties. Il se compose essentiellement de minimes. À cet égard, le vers « Que Jhesu Christ voulut mourir » (A<sub>2</sub>) diffère légèrement, par la présence d'une semi-brève pointée qui accentue le mot « Christ ». Généralement, la deuxième moitié des vers des quatre parties contient un mélisme (« gracieux », « dévotieux », « affliction », « servir ») ou une écriture fleurie. En cela, le dernier vers de l'œuvre, « Et a plourer sa passion », se distingue quelque peu par son syllabisme en *bicinium*. Signalons enfin la relative fidélité rythmique et mélodique des répétitions quant à la structure des vers principaux.

Fig. 49 – *Resveille toy, ceur gracieux* (mes. 26-32)

Du point de vue mélodique, les parties A<sub>1</sub> et A<sub>2</sub> sont extrêmement similaires. A<sub>2</sub> débute toutefois sur une tournure mélodique plus « conventionnelle » centrée sur *ré* (degré cadentiel de second rang), à l'instar de la partie B, qui s'amorce sur un *sol*. La partie C s'ouvre quant à elle sur une tournure mélodique fondée sur *si*<sub>2</sub>, l'un des quatre degrés principaux du mode de *Sol* plagal selon Gioseffo Zarlino (1517-1590)<sup>440</sup>. Seul le *Bassus* a tendance à suivre une ligne mélodique contraire à celle des autres voix. En outre, la ligne mélodique des voix dans les quatre parties peut (très) grossièrement se schématiser à travers une courbe ascendante suivie d'une courbe descendante. Cependant, les mots

<sup>440</sup> CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, op.cit., p. 82.

« Dispose toy », qui sont énoncés aux mesures 33-34, 38-39 et 44-46, sont chantés sur une unique note par voix (S : *si*<sub>3</sub> ; Ct : *fa*<sub>4</sub>, T : *ré*<sub>4</sub>, B : *si*<sub>1</sub>). En plus de créer ainsi une parfaite intelligibilité, le compositeur renforce de surcroît le caractère injonctif du discours, s'assimilant presque à l'intonation de la parole.



Fig. 50 – Fixité mélodique (mes. 38-39)

**A<sub>1</sub>**

S RES - VEIL - LE TOY CEUR GAA - LI - EUX MÉLISME

Ct O d d O d MÉLISME

T O d d O d MÉLISME

B O d d O d MÉLISME

S TU N'AS PAS CAU - SE DE SOR - TIR

Ct d d d d d d d d H

T d d d O d d O O

B d d d d d d d O O

**A<sub>2</sub>**

S VOY - CY LE TEMPS VE - VO - TI - EUX MÉLISME

Ct O d d H d MÉLISME

T O d d H d MÉLISME

B O d d H d O O d d d d d

VOY - CY LE TEMPS DE - VO - TI - EUX

S QUE JHE - SU CHRIST VOU - LUT MOU - RIR H

Ct d d d O O d O d

T d d d O d d d d O O

B d d d O d O O O

**B**

S POUR TOY A TANT VOU - LU SOUF - FRIR

Ct d d d O O O O d d

T O d d O d O O d

B O d d O d O O H

S TANT SE PEIN' ET S'AF - FLI - CTI - ON MÉLISME

Ct d d d d d MÉLISME

T d d d d d MÉLISME

B d d d d d MÉLISME

**C**

S DIS - PO - SE TOY A LE SER - VIR

Ct O d d O d d MÉLISME

T O d d O d d MÉLISME

B O d d O d d d O

S ET A PLOU - RER SA PAS - SI - ON

Ct d d d d d d d H

T d d d d d d d O

B d d d d d d d O

Fig. 51 – Motifs rythmiques principaux

## VI. Dissonances

Dans *Resveille toy*, les dissonances apparaissent majoritairement et logiquement dans les sections imitatives, fleuries (Fig. 52), ou dans les mélismes, étant tous trois des lieux propices aux variations motiviques et à l'hétérogénéité des lignes mélodiques. La figure ci-dessous fournit l'exemple d'un passage particulièrement dissonant (peut-être pour « réveiller » les auditeurs ?). Les notes de passage sont encadrées en rouge, les broderies en vert, et les retards sont indiqués par une flèche bleue<sup>441</sup>. Les voix contre lesquelles les dissonances se produisent sont également indiquées par une flèche.

The figure shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "cau - se de dor - mir,". The score is annotated with various markers: red boxes around notes in the Soprano and Bass parts, green boxes around notes in the Contralto and Tenor parts, and blue arrows pointing to notes in the Soprano and Bass parts. Vertical lines connect notes between staves to indicate dissonances.

Fig. 52 – Contrepoint fleuri et dissonances (mes. 7-8)

Bien que plus perceptibles dans certains passages et plus discrètes dans d'autres, les dissonances apparaissent dès la quatrième mesure et persistent jusqu'à l'avant-dernière mesure. Les types de dissonances les plus employées dans *Resveille toy* sont la note de passage, la broderie et le retard. Quelques échappées (orange) sont aussi à signaler.

Afin d'illustrer l'usage de dissonances dans cette œuvre, il a semblé pertinent de sélectionner un passage particulièrement probant (Fig. 53) – parmi d'autres – et d'y indiquer les différents types de dissonances, ainsi que les voix au sein desquelles elles se produisent.

<sup>441</sup> Ce code couleur correspond à celui usité par Anne-Emmanuelle CEULEMANS durant le cours *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, *op.cit.*

S  
 - fli - cti - on, Tant de peïn' et d'af -

Ct  
 fli cti on, Tant de peïn' et d'af - fli -

T  
 fli - cti - on, Tant de peïn' et d'af -

B  
 Tant de peïn' et d'af - fli - cti - on Tant

S  
 - fli - cti - on Dis - po - se toy a

Ct  
 cti - on Dis - po - se toy

T  
 - - fli - cti - on, Dis - po - se toy

B  
 de peïn' et d'af - fli - cti - on Dis - po - se toy

35  
 S  
 le ser - vir, Dis - po - se toy a le ser - vir, Dis -

Ct  
 a le ser - vir [a le ser - vir], Dis -

T  
 a le ser - vir, [a le ser - vir], Dis -

B  
 Dis - po - se - toy a le ser - vir, Dis -

Fig. 53 – Analyse des dissonances (mes. 28-38)



## VII. Figuralismes

Quelques potentiels figuralismes peuvent être relevés dans *Resveille toy*. Il s'agit premièrement des silences significatifs placés à la suite du mot « dormir », aux mesures 8 et 9. Bien qu'ils interviennent après une cadence, leur longueur et le fait qu'ils constituent les plus longs silences de l'œuvre semblent corroborer l'hypothèse d'un figuralisme.

Fig. 54 – Figuralisme (mes. 7-9)

Ensuite, la brève placée sur le mot « temps » et la semi-brève placée sur le mot « tant » (cf. *supra*, Fig. 51) pourraient traduire musicalement la notion de longueur qui se rapporte à ces deux termes.

En outre, les lignes mélodiques descendantes appuient régulièrement des mots sombres tels que « mourir », « souffrir », « affliction » ou « plourer ».

Fig. 55 – Figuralisme (mes. 28-30)

Enfin, les lignes mélodiques ascendantes que l'on retrouve sur les mots « Resveille toy » (Fig. 56) et « Jhesu Christ » constituent peut-être elles aussi des figuralismes.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The music is in 7/8 time and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are 'Res - veil - le toy ceur'. The Soprano part starts with a whole note, followed by quarter notes. The Alto and Tenor parts have a similar rhythmic pattern, with the Alto part starting with a half note and the Tenor part starting with a quarter note. The lyrics are written below each staff.

Fig. 56 – Figuralisme (mes. 1-2)

### 3.4.3 *De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre*

#### I. Le texte

Cette chanson a été choisie en raison de son lien direct avec Georges d'Autriche. Le thème du poème est l'hommage et la louange de la défunte Marguerite de Brimeu, sœur de Charles de Brimeu, légataire universel du prince-évêque, tel que susmentionné dans le premier chapitre. Paradoxalement à sa structure textuelle restreinte de quatrain, cette pièce constitue, aux côtés de *Malheur m'est heur* (dizain), l'une des deux œuvres les plus longues du recueil. L'étendue de la chanson, malgré sa concision littéraire, représente un premier indice de son importance aux yeux du dédicataire du recueil.

De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre  
 Meilleur ne se trouva ne jamais at estée  
 Que celle de Brimeur que mort nous at ostée  
 Pour en parer les cieulx et désoler la terre

Le poème est intégralement composé de vers libres, c'est-à-dire de plus de douze syllabes. Le premier en comporte quatorze, les trois derniers treize. L'emploi de vers d'une telle longueur permet une déclamation plus naturelle, plus libre, qui correspond au caractère mélancolique et éploré du poème. L'ensemble des vers est marqué par une césure régulière après six syllabes (sept pour le premier vers), marquant deux hémistiches inégaux ; le premier de six syllabes, le second de sept. Les rimes des vers sont croisées et féminines (ABBA).

L'auteur joue majoritairement sur des idées contradictoires dans les deux hémistiches : « Toutes » – « jamais » dans le premier vers, « Meilleur » – « jamais » dans le second, « celle de Brimeur » – « mort » dans le troisième, et « parer » – « désoler » dans le dernier vers.

## II. La segmentation

La table ci-dessous expose schématiquement les différentes sections de la pièce, correspondant aux quatre vers et leurs répétitions.

Partie	Texte	Mesures
A	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	1-16
B	<i>Meilleur ne se trouva ne jamais at estée</i>	17-37
C	<i>Que celle de Brimeur que mort nous at ostée</i>	37-51
D	<i>Pour en parer les cieulx et désoler la terre</i>	52-85

Fig. 57 – Table de la segmentation de *De toutes Margarites*

Le dernier vers est répété sur plus de trente mesures. Ce procédé, qui a déjà été évoqué<sup>442</sup>, est généralement mis en œuvre par Petit Jean de Latre dans le cadre des œuvres à caractère moral. Toutefois, ici, il s'agit plutôt d'insister sur la perte considérable que constitue la mort de Marguerite pour la Terre et les Hommes, à travers une longue plainte musicale.

## III. Écritures contrapuntiques

À l'instar de la majorité des œuvres du *Sixiesme livre*, deux types d'écriture contrapuntique servent la mise en musique du discours textuel ; imitation d'une part, homorythmie de l'autre.

Mesures	Texte	Type de contrepoint	Partie(s)
1-45	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i> <i>Meilleur ne se trouva ne jamais at estée</i> <i>Que celle de Brimeur</i>	Imitatif	A, B, début de C
46-53	<i>que mort nous at ostée</i>	Homorythmique	Fin de C
53-74	<i>Pour en parer les cieulx et désoler la terre</i>	Imitatif (mes. 61-63 : h. <sup>443</sup> T-B ; mes. 65-67 : h. Ct-T ; mes. 67-68 : h. S-Ct)	D
75-80	<i>et désoler la terre</i>	Homorythmique (mélismes sur « terre »)	D
80-85	<i>et désoler la terre</i>	Imitatif (fleuri au B)	D

Fig. 58 – Table de l'enchaînement des types de contrepoint dans *De toutes Margarites*

Dans *De toutes Margarites*, comme le montre la table ci-dessus, le contrepoint imitatif domine largement. Il permet une déclamation, un discours *quasi* ininterrompu, en adéquation avec l'affliction

<sup>442</sup> Cf. *supra*, p. 79.

<sup>443</sup> Homorythmique.

et la lamentation qui se dégagent du texte. L'imitation permet en effet une liberté d'écriture, le compositeur ayant l'opportunité d'y introduire des variations d'ordre rythmique (mélismes, contrepoint fleuri), mélodique et harmonique (dissonances).

Les passages homorythmiques concernent principalement la seconde moitié du troisième vers, « que mort nous at ostée », ainsi que le dernier vers, « Pour en parer les cieulx et désoler la terre », et particulièrement la fin de celui-ci, « et désoler la terre ». L'écriture syllabique leur confère un caractère très solennel, de recueillement. Cependant, l'homorythmie est également employée dans le contexte cadenciel. Ainsi, plusieurs parties imitatives voient leur écriture contrapuntique se modifier à la fin du vers, dans le but d'y introduire une cadence.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contratenor (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system covers measures 52-53, and the second system covers measures 54-57. The lyrics are: 'en pa - rer les cieulx, Pour en pa - rer les'. Red boxes highlight the 'cieulx' and 'Pour' syllables in the Soprano and Bass parts, illustrating the imitative structure. The Soprano part has a 'b' (flat) under the final 'les' in the second system. The Bass part has a 'b' (flat) under the final 'les' in the second system.

Fig. 59 – *De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre* (mes. 52-57)

Cet exemple illustre un autre procédé courant chez PJDL ; l'introduction de brefs passages syllabiques en *bicinium* dans un environnement imitatif. Dans les mesures 52 et 53, le *bicinium* est établi entre le *Contratenor* et le *Tenor*. À la fin de la mesure 53, il s'établit entre le *Superius* et le *Contratenor*. La table *supra* a mis en évidence d'autres *bicina* homorythmiques en contexte imitatif, qui prennent place entre les différentes voix.

#### IV. Ambitus, mode et cadences

L'ambitus de chaque voix couvre environ l'octave  $fa_3$ - $fa_4$ . Les quelques notes extra-modales apparaissant sporadiquement, les voix se limitent globalement au mode de *Fa* authentique. Seul le *Bassus*, qui se développe entre  $la_1$  et  $ré_3$ , s'étend sur près de deux octaves, sans toutefois atteindre  $fa_1$  ni  $fa_3$ .

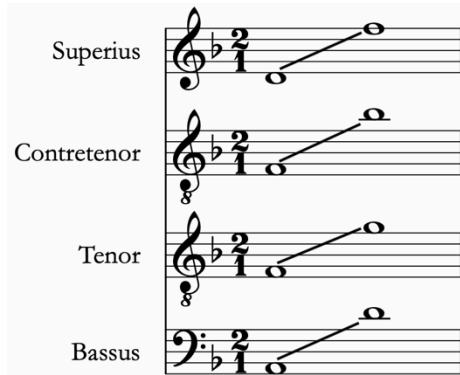


Fig. 60 – Ambitus des voix

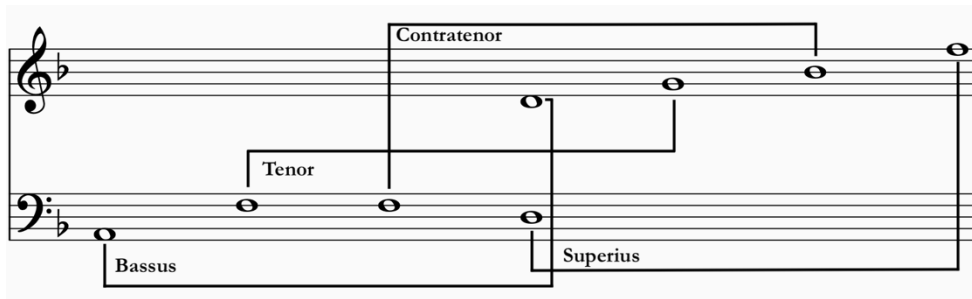


Fig. 61 – Superposition des ambitus

L'ambitus total, représenté ci-dessus (Fig. 61), est extrêmement large, puisqu'il couvre près de trois octaves.

La comparaison des ambitus de chaque voix au sein des quatre parties révèle quelques tendances (Fig. 42). Dans les trois premières parties, l'ambitus du *Superius* ne cesse de croître, jusqu'à atteindre  $ré_3$  -  $fa_4$  dans la partie C, avant un retour à son ambitus initial en D. Pour sa part, le *Contratenor* couvre d'abord l'octave  $si_1$  -  $si_2$  dans A, descend sur  $la_3$  -  $la_4$  dans B puis s'étend de  $la_3$  à  $si_4$  dans les deux dernières parties. Le *Tenor* demeure quant à lui stable tout au long de A, B et C ( $fa_3$  -  $fa_4$ ) avant de monter sur  $sol_4$  dans D. Enfin, le *Bassus* suit dans un premier temps un schéma similaire à celui du *Superius*, s'étendant jusqu'au  $do_4$  dans la partie B. Il revient ensuite à un ambitus légèrement plus restreint ( $do_2$  -  $do_3$ ) avant de s'ouvrir une nouvelle fois, descendant jusque  $la_1$  et montant jusque  $ré_3$ .

En conclusion, les ambitus de l'ensemble de voix suivent une ligne ascendante tout du long, comme une lamentation progressive, à l'exception du *Superius* qui revient à registre plus restreint en dernière partie, tel un retour au calme, et du *Tenor* qui est fixe dans A, B et C, avant d'afficher un ambitus très étendu en D.

Partie	Voix	Ambitus
A	<i>Superius</i>	$mi_3 - ré_4$
	<i>Contratenor</i>	$si_3 - si_4$
	<i>Tenor</i>	$fa_3 - fa_4$
	<i>Bassus</i>	$si_1 - si_2$
B	<i>Superius</i>	$mi_3 - fa_4$
	<i>Contratenor</i>	$la_3 - la_4$
	<i>Tenor</i>	$fa_3 - fa_4$
	<i>Bassus</i>	$si_1 - do_3$
C	<i>Superius</i>	$ré_3 - fa_4$
	<i>Contratenor</i>	$la_3 - si_4$
	<i>Tenor</i>	$fa_3 - fa_4$
	<i>Bassus</i>	$do_2 - do_3$
D	<i>Superius</i>	$mi_3 - ré_4$
	<i>Contratenor</i>	$la_3 - si_4$
	<i>Tenor</i>	$fa_3 - sol_4$
	<i>Bassus</i>	$la_1 - ré_3$

Fig. 62 – Ambitus par voix et par partie

*De toutes Margarites* est écrite dans le mode de *Fa* authentique (la finale de l'œuvre est un *fa*, le *Tenor* a une tessiture clairement authentique, cadences sur *fa* au début et à la fin de l'œuvre). Tel que spécifié *supra* dans la Fig. 14, ce dernier est désigné par certains théoriciens de la Renaissance et par leurs prédécesseurs de l'Antiquité comme approprié pour des thématiques tristes et sombre telles que des funérailles, le deuil ou des lamentations. Il coïncide donc parfaitement au thème de la chanson.

Du point de vue du traitement modal de l'œuvre, PJDL demeure assez conventionnel. Les tournures mélodiques du début et de la fin de la pièce prennent appui sur la finale (*fa*), la teneur (*do*) et les notes-pivots de la quarte et de la quinte constitutives de l'octave modale. Cette dernière est régulièrement rappelée tant dans la tournure mélodique d'une voix, ou au niveau harmonique entre différentes voix. Les mélodies du *Superius* et du *Tenor* atteignent rapidement la limite supérieure de l'octave modale (*fa*<sub>4</sub>). De plus, au début et à la fin de la pièce, mais également tout au long de celle-ci, « le mode est affirmé par le biais de cadences sur des degrés de premier rang »<sup>444</sup>.

De manière générale, les voix évoluent au sein de l'octave modale. Toutefois, celle-ci est épisodiquement franchie à diverses fins. Les notes étrangères à l'octave modale sont relativement rares dans les trois premières parties de l'œuvre, avant d'augmenter considérablement dans la dernière. Elles sont majoritairement émises par le *Superius* et le *Contratenor* et se haussent sur *sol*<sub>4</sub>-*la*<sub>4</sub>-*si*<sub>4</sub> ou s'inclinent sur *mi*<sub>3</sub>-*ré*<sub>3</sub>, se limitant donc à la quarte supérieure et à la tierce inférieure. Dans A, elles concernent principalement la fin du premier vers, « qu'on vist jamais ». Dans B, s'appliquent sur l'ensemble du vers. Dans C, elles figurent sur le début et la fin du vers, et dans la dernière partie, c'est

<sup>444</sup> CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, op.cit., p. 84.

« Pour en parer les cieulx » qui les reçoit. Ces notes extra-modales interviennent majoritairement dans un contexte rhétorique et/ou cadentiel.

Le traitement des cadences mérite également quelques commentaires. Petit Jean de Latre organise son discours musical selon la découpe des vers. Dès lors, chaque fin de vers est *quasi* systématiquement marquée par une cadence. Outre la cadence traditionnelle en *tutti* de fin de section, le compositeur introduit des *cadenze fuggite*, de la même manière que dans *Resveille toy*. Dans *De toutes Margarites*, ces cadences se produisent généralement en *bicinium* et sont particulièrement présentes dans les parties A, B et D (principalement la fin), où le contrepoint est imitatif. Les cadences de la partie C, presque exclusivement homorythmique, se produisent toutes en *tutti*, et sont soit de premier (sur la finale) ou de second rang (sur la teneur). Cette dernière remarque à l'égard des degrés cadentiels s'applique d'ailleurs à la totalité de la pièce, où seule la partie A possède quelques cadences sur *si*. Une nette cadence en *mi*, désignée comme évocatrice de la peine, illustre les mots « que mort » au mesures 46-47.

La nature des cadences (*fuggiata* ou traditionnelle, autrement dit à toutes les voix) dépend naturellement du type de contrepoint (imitatif, syllabique, fleuri) en usage. Toutefois, et ceci constitue la dernière remarque relative aux cadences, les fins de vers des dix premières mesures de la partie C, écrites en contrepoint imitatif, présentent des cadences traditionnelles en *tutti* sur la finale. Il s'agit ici de mettre en évidence le nom de Brimeu.

## V. Approche motivique

Tel que susmentionné, Petit Jean de Latre organise son discours musical selon la découpe des vers, mais également selon la césure au sein de ces vers. Ainsi, chaque hémistiche présente son propre motif rythmique. Globalement, ce motif est identique à toutes les voix, mais quelques variations sont introduites, notamment au cours des répétitions. Dans A, B et D, le dernier mot du vers est chanté sur un mélisme, qui permet au compositeur de diversifier ses tournures mélodiques et rythmiques. Il en va de même pour les répétitions de vers ou d'hémistiches, qui augmentent progressivement pour culminer dans la dernière partie, où *Pour en parer les cieulx et désoler la terre* est répété sur plus de trente mesures. La présentation rythmique proposée *infra* illustre la relative économie des valeurs rythmiques

employées dans l'ossature fondamentale de l'œuvre (principalement des semi-brèves et des minimes). Paradoxalement, les répétitions se révèlent donc primordiales dans l'élaboration de la *varietas* musicale<sup>445</sup>.

**A**

S	o	d	d	d	d	o	d	R	d	d	d	d	d	MÉLISME
	DE	TOU-TES	MAR-GA-RI-TES						QU'ON	VIST	JA-MAIS	EN	TER-RE	
Ct	o	d	d	d	d	o	d		d	d	d	o		MÉLISME
T	o	d	d	d	d	o	d		d	d	d	d	o	MÉLISME
B	o	d	d	d	d	o	d		d	d	d	d		MÉLISME

**B**

S	o	H	d	d	d	o		R	d	d	d	d	d	MÉLISME	
	MEIL-LEUR	NE	SE	TROU-VA					NE	JA-MAIS	AT	ES-TÉE			
Ct	o	d	d	o	d	d			d	d	o	o	d	ddd	MÉLISME
T	o	o	d	d	d	d			o	o	d	d	d		MÉLISME
B	H	H	d	d	d	d			d	d	d	d	d		MÉLISME

**C**

S	o	d	d	d	d	d		R	d	o	d	d	d	d
	QUE	CEL-LE	DE	BRI-MEUR					QUE	MORT	NOUS	AT	OS-TÉE	E
Ct	d	d	d	o	o	d			d	o	d	d	d	d
T	d	d	d	d	d	o			d	o	d	d	d	d
B	o	d	d	o	o	d			d	o	d	d	d	d

**D**

S	o	d	d	o	d	d		R	d	d	d	d	d	MÉLISME
	POUR	EN	FA-RER	LES	CIEULX				ET	DÉ-SO-LER	LÀ	TER-RE		
Ct	o	d	d	d	d	d			d	d	d	d		MÉLISME
T	o	d	d	d	d	d			d	d	d	d		MÉLISME
B	o	d	d	d	d	d			d	d	d	d		MÉLISME

Fig. 63 – Motifs rythmiques principaux

Petit Jean de Latre utilise les valeurs longues en guise d'introduction des vers mais également afin de souligner les mots sémantiquement signifiants, tels que « Margarites », « meilleur », « jamais », « Brimeur » ou « mort ». La majorité des mots étant composés de syllabes courtes, l'utilisation de semi-brèves contraste ainsi avec la relative uniformité rythmique centrée sur la minime.

La césure textuelle qui sépare le vers en deux est souvent clairement reproduite sur le plan musical par des intervalles de tierces, de quarts ou d'octaves (Fig. 64).

<sup>445</sup> À ce sujet, voir notamment DOBBINS, Frank, « La *varietas* dans la musique de la Renaissance », DE COURCELLES, Dominique (dir.), *La varietas à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001, pp. 151-165.



Fig. 64 – Césure musicale dans *De toutes Margarites* (mes. 4-5)

Enfin, notons que selon le procédé du contrepoint imitatif non strict, qui est mis à l'œuvre dans cette chanson, le compositeur diversifie les lignes mélodiques et rythmiques dans et entre les voix, contribuant ainsi au « naturel » de la déclamation.

Fig. 65 – *De toutes Margarites* (mes. 8-9 ; 15-16)

## VI. Dissonances

L'analyse détaillée des dissonances s'est révélée très fructueuse. PJDL en fait un usage abondant du début (dès la quatrième mesure) à la fin (des dissonances « parallèles » dans la dernière mesure) de la pièce. Les types de dissonances les plus employées sont la broderie, la note de passage et le retard. Quelques anticipations et échappées sont aussi à signaler. Seuls quelques passages exempts de dissonances sont à dénombrer. Il s'agit du début de chaque partie et de sections syllabiques de vers que le compositeur semble vouloir mettre en exergue : « que mort nous at ostée », « pour en parer les cieulx » et « désoler la terre ».

Afin d'illustrer l'usage conséquent de dissonances dans *De toutes Margarites*, il a semblé pertinent, de la même manière que pour *Renveille toy*, de sélectionner un passage particulièrement probant et d'y indiquer les différents types de dissonances, ainsi que les voix au sein desquelles elles se produisent. Le code couleur utilisé est identique à celui employé pour la première œuvre.

Les dissonances reflétant la souffrance et la douleur, la raison de leur utilisation considérable dans un œuvre telle que celle-ci paraît explicite.

S [en ter - - - re]  
 Ct re [qu'on vist ja - mais en ter - re] De tou - tes  
 T Mar - ga - ri - tes qu'on vist ja - mais  
 B De tou - tes Mar - ga - ri - tes qu'on vist ja -

10

S De tou - tes Mar - ga -  
 Ct Mar - ga - ri - tes qu'on vist ja - mais en ter -  
 T en ter - re, en ter -  
 B mais en ter - - - re, qu'on vist ja - mais en

15 b

S ri - tes qu'on vist ja - mais en ter -  
 Ct re, qu'on vist ja - mais en ter re [qu'on vist ja -  
 T - re, qu'on vist ja - mais en  
 B ter - - re [qu'on vist ja - - -

Fig. 66 – Analyse des dissonances (mes. 7-15)

## VII. Figuralismes

Les hypothétiques figuralismes de *De toutes Margarites* sont relativement similaires à ceux déployés dans *Resveille toy*. En effet, une ligne mélodique descendante soutient fréquemment les mots « jamais » (en en signifiant ainsi la nature péjorative) ou « terre » (traduisant peut-être ainsi sa bassesse, elle qui a désormais perdu une figure telle que celle de Marguerite de Brimeu ?).

The musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) shows a descending melodic line for the words "ler la terre, et". The Soprano part starts on a high note and descends stepwise. The Contralto part starts on a lower note and descends. The Tenor part starts on a lower note and descends. The Bass part starts on a low note and descends. The lyrics are: "ler la terre, et" for Soprano, Contralto, and Tenor, and "ler la terre [la terre] et" for Bass.

Fig. 67 – Figuralisme (mes. 76-78)

Pour leur part, les lignes mélodiques ascendantes sont régulièrement attribuées au vers « Pour en parer les cieulx ».

The musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) shows an ascending melodic line for the words "cieulx, Pour en pa-rer les cieulx, Pour". The Soprano part starts on a low note and ascends. The Contralto part starts on a low note and ascends. The Tenor part starts on a low note and ascends. The Bass part starts on a low note and ascends. The lyrics are: "cieulx, [Pour en pa-rer les cieulx, Pour" for Soprano, "cieulx, Pour en pa-rer les cieulx [Pour" for Contralto, "cieulx, Pour en pa-rer les cieulx," for Tenor, and "cieulx, Pour en pa-rer les cieulx," for Bass.

Fig. 68 – Figuralisme (mes. 55-57)

Enfin, les silences placés après la première énonciation du vers « que mort nous at ostée » (mes. 49) semblent traduire toute la gravité qu'il contient.

### 3.4.4 Bilan comparatif

La comparaison des différents éléments constitutifs de *Resveille toy, cœur gracieux* et de *De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre* permet une mise en lumière de similitudes et de divergences relatives au traitement et à la mise en musique des poèmes.

Les deux œuvres divergent tout d'abord vis-à-vis de leur matériau textuel. En effet, *Resveille toy* se fonde sur un huitain, tandis que *De toutes Margarites* se fonde sur un quatrain. Toutefois, en raison du caractère des pièces (spirituel et sérieux pour la première, personnel et émotif pour la seconde), c'est *De toutes Margarites* qui se voit ornée de la plus grande variété musicale, exprimant ainsi judicieusement les différents affects du texte. Pour sa part, le discours musical de *Resveille toy*, bien que composé sur un matériau textuel plus conséquent, demeure plus « homogène », plus répétitif. La première chanson ayant principalement vocation à transmettre un message et une injonction – qui plus est spirituels et pieux –, et la seconde ayant plutôt vocation à laisser libre cours à l'expression d'une plainte en l'hommage d'une défunte, les différents traitements musicaux des textes se justifient aisément.

La segmentation des différentes parties représente un second point discordant entre les deux chansons. Dans la première, chaque partie est constituée autour de deux vers, qui forment une unité sémantique. Les vers des deux dernières parties, qui appellent à la piété et la dévotion, sont répétés minimum une fois, ce qui indique leur importance. Chaque partie de la seconde chanson est construite sur un vers, qui est énoncé puis répété à une ou plusieurs reprises. À l'instar de *Resveille toy*, le dernier vers de *De toutes Margarites* est répété à de nombreuses reprises, marquant ainsi son ascendance sémantique.

La mise en œuvre des divers types de contrepoint (imitatif, homorythmique, fleuri) est quant à elle similaire dans les deux œuvres, ajoutant une variété supplémentaire au discours. L'imitation est particulièrement présente dans *De toutes Margarites*, permettant une déclamation continue adaptée à cette longue lamentation. L'écriture syllabique est majoritairement utilisée pour une mise en relief des mots et/ou groupes de mots dont l'intelligibilité est primordiale (« Resveille toy », « Dispose toy a le servir / Et a plourer sa passion », « Que celle de Brimeu ») ou dont le sens est particulièrement grave, sérieux (« que mort nous at ostée », « et désoler la terre »). Occasionnellement, par nécessité cadentielle, un passage imitatif peut voir son écriture se modifier et tendre vers l'homorythmie.

Dans *De toutes Margarites*, l'utilisation de clés aiguës (*chiavette*), du mode de *Fa* authentique et d'ambitus de plus en plus larges au fil de l'œuvre lui confèrent un caractère brillant, mais également plaintif, presque céleste. Ainsi, un progressif sentiment d'élévation vers « les cieulx » paraît subtilement introduit par le compositeur. Les cinq premières mesures de la chanson, que le *Superius* et le *Contratenor* entament en imitation, annoncent déjà la couleur lumineuse presque pieuse de l'œuvre. *Resveille toy*, avec son mode de *Ré* plagal transposé sur *Sol*, est plus grave, plus sobre, plus réservé, compte tenu de sa nature et de sa destination pour Pâques, bien que la fin de la chanson présente quelques notes aiguës étrangères à l'octave modale. Celles-ci, prépondérantes dans *De toutes Margarites*, sont principalement utilisées à des fins cadentielles (par exemple préparer une cadence sur *fa* avec des tournures mélodiques centrées accord sur *do*) mais également rhétoriques (par exemple, à la mesure 48, la descente sur *mi*<sub>3</sub> et *ré*<sub>3</sub> sur « at ostée »).

L'étude des cadences a pour sa part montré l'emploi, dans les deux pièces, de cadences « traditionnelles » en *tutti* en fin de partie et/ou de vers, mais aussi de *cadenze fuggite*, permettant un flux musical continu et spontané, évitant de la sorte un discours trop mécanique, artificiel et calculé. *De toutes Margarites* présente des cadences « conventionnelles », dans le sens où elles sont fondées sur la teneur ou sur la finale. *Resveille toy* révèle une certaine curiosité cadentielle, avec la mise en place de cadences sur *fa*, degré irrégulier, sur des mots tels que « tant », la dernière syllabe d' « affliction » et de « servir ». Cette curiosité représente-t-elle un figuralisme ? Le cas échéant, quel serait-il ? L'évocation du péché ? Ces énigmes ne peuvent être élucidées.

En outre, l'approche motivique – et plus particulièrement rythmique – des deux œuvres a exposé une certaine adéquation entre la versification et les motifs rythmiques des œuvres. En effet, les vers de ces dernières étant essentiellement constitués de syllabes courtes, cela se traduit par l'emploi conséquent de minimes. Au sein des deux chansons, les semi-brèves et les brèves remplissent alors trois fonctions principales. Premièrement, elles soutiennent généralement le début des vers. Ensuite, les valeurs longues appuient régulièrement les mots et/ou les syllabes accentués (« toy », « Marguerites » ou « cause »), ainsi que les noms de personnes (« Christ », « Brimeur ») ou encore des mots tels que « mort » ou « mourir ». *In fine*, elles traduisent musicalement des notions de longueur ou de quantité (« tant », « temps »). De plus, une correspondance entre musique et texte se lit dans *De toutes Margarites*, où la césure textuelle est régulièrement traduite par un intervalle de quinte ou d'octave. Cependant, une distinction s'établit entre les deux œuvres à l'égard des répétitions. Effectivement, dans la première, comme susmentionné, les lignes mélodiques et rythmiques demeurent relativement stables, et ce malgré les répétitions. Dans *De toutes Margarites*, les répétitions s'avèrent être des environnements propices à la diversification rythmique, mélodique et harmonique.

L'avant-dernière observation concerne les dissonances. Les analyses ont montré leur omniprésence tout au long de *De toutes Margarites*, illustrant ainsi leur capacité à exprimer la douleur et la peine. Leurs apparitions durant *Resveille toy* sont plus discrètes, bien qu'elles se produisent également tout au long de la chanson. Leur présence sur des vers tels que « Tant de peïn' et d'affliction » pourrait indiquer une fonction expressive similaire à celle de *De toutes Margarites*.

Enfin, quelques lignes ont été consacrées aux potentiels figuralismes usités dans les deux pièces. Ces éléments relevant de l'interprétation et de la supposition, il est impossible d'affirmer que telle ou telle combinaison rythmique ou mélodique figure tel ou tel mot ou groupe de mots. Dès lors, seules des hypothèses peuvent être formulées. Deux procédés mélodiques ont été relevés ; les lignes ascendantes traduisant des notions de hauteur (« Resveille toy », « Pour en parer les cieulx »), et leurs équivalents descendants peignant des termes à connotation négative (« jamais », « pleurer ») ou le mot « terre ». Le procédé rythmique consistant à illustrer le deuil ou la mort (après « que mort nous at ostée ») par un long silence est également utilisé après le mot « dormir », évoquant de cette manière le silence du sommeil.

## CONCLUSION

Tel qu'exposé dans l'introduction, le projet de ce mémoire reposait sur un triple enjeu.

Il s'agissait tout d'abord de rassembler et de synthétiser les nombreuses informations biographiques relatives à Petit Jean de Latre, majoritairement dispersées dans des articles et des archives. Cette entreprise de collection et de synthèse, qui constitue le premier chapitre, a d'une part permis de relever quelques données intéressantes à l'égard des relations du compositeur. Intégré dans un réseau d'imprimeurs (Phalèse, Baethen, Oridryus et Buys, Susato) et d'érudits (Nicolas Edanus, Paul Chimarraeus), le compositeur disposait de divers points d'attache dans des villes notables telles que Louvain, Maastricht, Anvers ou Düsseldorf. D'autre part, la synthèse a mis en exergue la problématique centrale de ce travail, c'est-à-dire le lien intemporel qui unit musique et pouvoir. En effet, où qu'il se trouve (Liège, Amersfoort, Utrecht), Petit Jean semble avoir su s'attirer les bonnes grâces de personnalités éminentes et influentes telles que Charles de Brimeu, Antoine de Schauembourg ou Guillaume 1<sup>er</sup> d'Orange-Nassau. Parmi elles, Georges d'Autriche, prince-évêque de Liège, apparaît comme la figure principale. Durant au moins treize années, le mécène et patron de Petit Jean de Latre, qu'il nomme maître de chapelle, soutient fermement son protégé, notamment face aux réprimandes auxquelles il fait face de la part du Chapitre de Saint-Martin, où il est *succentor*.

La seconde partie du premier chapitre, consacrée à l'œuvre du compositeur, a donné lieu à la réunion de divers inventaires préétablis et consacrés à un type de répertoire (sacré, profane) en un seul catalogue. Les recherches de vérification de certaines sources ont pour leur part permis de réfuter l'attribution de deux messes à Petit Jean de Latre, compte tenu de leur date de copie. En outre, une recherche discographique a démontré toute l'actualité de l'œuvre du musicien, qui fait régulièrement l'objet d'enregistrements.

Le deuxième enjeu était de réaliser l'édition critique du *Sixiesme livre des chansons a quatre parties* (1555), permettant ainsi la continuation et l'actualisation du travail de José Quitin, daté de 1988. Dans le second chapitre, il était aussi – et surtout – question de s'intéresser au contenu musical et textuel du livre, originellement dédié, trois ans plus tôt, à Georges d'Autriche. La traduction et la transcription des textes liminaires, en particulier la dédicace, a confirmé le mécénat musical conséquent déployé par le prince. L'analyse des traits musicaux généraux a mis en relief quatre grandes caractéristiques : un rapport à la modalité non-conventionnel, l'alternance systématique des trois types d'écritures contrapuntiques (syllabique, imitatif et fleuri), l'emploi de figuralismes mélodiques et rythmiques, et l'utilisation généreuse de dissonances, de même que des enchaînements harmoniques théoriquement interdits. En cela, un parallèle peut être établi avec les traits stylistiques mis au jour par Hyacinthe Belliot pour les *Lamentations de Jérémie*. L'analyse poétique générale des œuvres a quant à elle révélé des thèmes tant traditionnels que pétrarquistes. De plus, quelques défauts

poétiques ont mené à l'hypothèse selon laquelle le prince-évêque pourrait lui-même être l'auteur des textes des chansons du recueil.

Ici apparaît alors le troisième et dernier enjeu, à savoir déterminer dans quelle mesure Georges d'Autriche est « présent » dans le livre qui lui est dédié. Outre son potentiel statut d'auteur des textes des chansons, cette présence se traduit également par deux pièces pouvant directement se rattacher à sa cour ; *Resveille toy, ceur gracieux* et *De toutes Margarites*, qui ont fait l'objet d'une analyse poético-musicale plus approfondie confirmant les grandes tendances énoncées dans l'analyse générale.

À travers la lecture des quelques paragraphes qui précèdent, les trois objectifs initiaux paraissent avoir été atteints. Toutefois, d'autres pistes de recherche demeurent encore inexplorées. En effet, une analyse des autres chansons et des autres répertoires permettrait une comparaison des différents procédés de composition employés par le compositeur. De plus, des recherches relatives à ses fils pourraient fournir davantage d'informations quant à ses activités après la mort de Georges d'Autriche. *In fine*, il serait intéressant de se pencher sur la diffusion de son œuvre à l'extérieur des frontières des anciens Pays-Bas.

La carrière de Petit Jean de Latre à Liège illustre le parcours des maîtres de musique de l'Ancien Régime, « qui se dégage peu à peu du strict cadre liturgique du chœur pour déborder vers la cité »<sup>446</sup>, ou plus précisément vers la cour, dans le cas du maître de chapelle de Georges d'Autriche. La biographie du compositeur et l'étude du *Sixiesme livre a quatre parties* ont montré combien ce prince-évêque, connu pour son règne discret, a déployé un mécénat musical d'envergure, donnant lieu à l'épanouissement bref mais inédit de la chanson dans la principauté. Peut-être son origine habsbourgeoise a-t-elle contribué à cet attrait pour l'art de Melpomène, attrait que ni les troubles religieux, ni les troubles politiques survenus durant son règne ne parvinrent à ébranler.

---

<sup>446</sup> ESCOFFIER, Georges, « Éléments pour une typologie des maîtrises », DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maîtrises et chapelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 209.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **I. SOURCES MANUSCRITES**

#### 1. DOCUMENTS ADMINISTRATIFS

Archives de l'État à Liège (AEL)

Collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, Comptes du mandé et du luminaire, reg. 476 (1533-1535) et 477 (1538-1539).

Collégiale Saint-Martin, Registre aux revenus, dépenses mensuelles, distributions, reg. 173-180 (1544-1553), 185 (1558).

Collégiale Saint-Martin, Recès capitulaires, reg. 50-52 (1553-1574).

Conseil privé, Dépêches, Registre aux transcriptions des dépêches, ou actes expédiés par le Conseil privé, reg. 100 (1557-1564).

#### 2. DOCUMENTS NARRATIFS

BUCHELIUS, Arnoldus, *Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae urbis atque agri inventa*, s.l. [Utrecht], ca 1615, fol. 106<sup>v</sup>. HUA, ms. XXVII L 1, disponible sur <http://objects.library.uu.nl>, consulté le 15 février 2021.

#### 3. ARCHIVES PRIVÉES

Fonds Quitin, boîtes n° 3, 6, 31, 32, 45, 46, 54-56, 101 (Liège, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique).

### **II. SOURCES IMPRIMÉES**

#### 1. OUVRAGES

ALAZARD, Florence, *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 2002.

APEL, Willi, *La notation de la musique polyphonique : 900-1600*, Sprimont, Mardaga, 1998.

ARLETTAZ, Vincent, *Musica ficta : une histoire des sensibles du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Sprimont, Mardaga, 2000.

ATLAS, Allan, *La Musique de la Renaissance en Europe, 1400-1600*, Turnhout, Brepols, 2012.

AUDA, Antoine, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège. Essai bio-bibliographique sur la musique liégeoise depuis ses origines jusqu'à la fin de la principauté (1800)*, Bruxelles-Liège-Paris, Van Damme et Duquesne, 1930.



- BALAU, Sylvain, FAIRON, Émile, *Chroniques liégeoises*, t. II, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1931.
- BENT, Margaret, BLACKBURN, Bonnie et POWERS, Harold, *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003.
- BENT, Margaret, *Counterpoint, composition, and musica ficta*, New York, Routledge, 2002.
- BONDA, Jan Willem, *De meerstemminge Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*, Hilversum, Verloren, 1996.
- BOSSUYT, Ignace, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus : les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Paris-Bruxelles, Cerf/Racine, 1996.
- BRUYÈRE, Paul et MARCHANDISSE, Alain, *Le florilège du livre en principauté de Liège*, Liège, Snel, 2009.
- CLAIRE, Jean-Baptiste, *Dictionnaire universel des sciences ecclésiastiques*, t. I, Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1868.
- CŒURDEVEY, Annie et VENDRIX, Philippe, *Jean Guyot de Châtelet. Chansons*, Paris, Minerve, 2001.
- COLTON, Lisa, SHEPHARD, Tim (éds.), *Sources of Identity : Makers, Owners, and Users of Music Sources Before 1600*, Turnhout, Brepols, 2017.
- DARIS, Joseph, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1974.
- DEMOULIN, Bruno (dir.), *Histoire de Liège. Une cité, une capitale, une métropole*, Bruxelles, Marot, 2017.
- DEMOULIN, Bruno, KUPPER, Jean-Louis, *Histoire de la principauté de Liège. De l'an mille à la Révolution*, Toulouse, Privat, 2002.
- DENYS, Catherine et PARESIS, Isabelle, *Les anciens Pays-Bas à l'époque moderne (1404-1815)*, Paris, Ellipses, 2016 (2<sup>e</sup> édition).
- DOTTIN, Georges, *La chanson française à la Renaissance*, Paris, PUF, 1984.
- EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 6, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902.
- EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 8, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1903.
- ESCOFFIER, Georges, « Éléments pour une typologie des maîtrises », DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maîtrises et chapelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 203-230.

- EVEN-LASSMANN, Bénédicte, *Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI<sup>e</sup> siècle*, Tutzing, Hans Schneider, 2006.
- FEUGÈRE, Léon, *Les femmes poètes au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier et C<sup>e</sup>, 1860.
- GOOVAERTS, Alphonse, *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*, Anvers, Pierre Kockx, 1880.
- GUT, Serge, *Les principes fondamentaux de la musique occidentale : un demi-millénaire de polyphonie (1400-1900)*, Paris, Beauchesne, 2017.
- HALKIN, Léon-Ernest, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghe et de Georges d'Autriche princes-évêques de Liège (1538-1557)*, Liège-Paris, Faculté de Philosophie et Lettres-Droz, 1936.
- HARRÀN, Don, *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*, Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1986.
- HELBIG, Jules, *Histoire de la peinture au pays de Liège depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la révolution liégeoise et la réunion de la principauté à la France*, Liège, Léon de Thier, 1873.
- HORSTMANN, Angelika, *Katalog der Musickdrucke aus der Zeit der Kasseler Hofkapelle (1550-1650)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005.
- JEPPESEN, Knud, *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York, Dover Editions, 1992.
- KRAFFT, Jan Lauwryn, *Histoire générale de l'auguste Maison d'Autriche, contenant une description exacte de tous ses empereurs, rois, ducs, archiducs & autres princes [...]*, t. II, Bruxelles, Chès la Veuve de G. Jacobs, 1745.
- KUPPER, Jean-Louis, *Liège et l'Église impériale aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Presses universitaires de Liège, 1981.
- La fleur de Poésie Françoisse. Recueil joyeux contenant plusieurs Huictains, Dizains, Quatrains, Chansons et aultres dictes de diverses matieres, tant de Musicque, que d'autres reduictz en ce petit Livre*, Paris, Alain Lotrian, 1543.
- LEJEUNE, Jean, *La Principauté de Liège*, Liège, Le Grand Liège, 1948.
- LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres-arts-cultures*, tome 2, La Renaissance du Livre, 1977.
- LENGER, Marie-Thérèse (éd.), VAN DER HAEGHEN, Ferdinand, *Bibliotheca Belgica : bibliographie générale des Pays-Bas*, Bruxelles, Bruxelles, Culture et Civilisation, t. III, 1964.
- LEWIS-HAMMOND, Susan, *Editing Music in Early Modern Germany*, Londres-New York, Routledge, 2016 (2<sup>e</sup> édition).

- LINCOLN, Harry B., *The Latin motet : indexes to printed collections, 1500-1600*, Ottawa, The Institute of Mediæval Music, 1993.
- LYON, Clément, *Jean Guyot de Châtelet, illustre musicien wallon du XVI<sup>e</sup> siècle, premier maître de la chapelle de S. M. l'Empereur d'Allemagne Ferdinand 1<sup>er</sup>. Sa vie et ses œuvres*, Charleroi, V<sup>ve</sup> G. Delacre, 1881.
- MAROT, Clément, *L'Adolescence clementine, autrement les Œuvres de Clément Marot, de Cabors en Quercy [...] avec la complainte sur le trespas de feu messire Florimond Robertet et plusieurs autres œuvres faictes par ledict Marot depuis le page de sa dicte adolescence*, Paris, Pierre Roffet, 1532.
- MCTAGGART, Timothy, *Chansons from the Atelier of Waelrant and Laet*, New York, Garland, 1992.
- MECONI, Honey, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, New York, Oxford University Press, 2003.
- MICHAUD, Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 19, Paris, M<sup>me</sup> C. Desplaces, 1857.
- QUILLIET, Bernard, *Guillaume le Taciturne*, Paris, Fayard, 1994.
- SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois. Pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancés en la Poésie française*, Paris, Gilles Corrozet, 1548.
- SCHILLINGS, Arnold (éd.), *Matricule de l'Université de Louvain*, Bruxelles, Palais des Académies, t. 4, no. 173, 1958.
- SCHREURS, Eugeen et VANHULST, Henri, *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music printing in Antwerp and Europe in the 16<sup>th</sup> century*, Actes de colloques, Louvain, Alamire, 1997.
- STIENNON, Jacques (dir.), *Histoire de Liège*, Toulouse, Privat, 1991.
- ROELVINK, Véronique, *Gheerkin de Hondt : a singer-composer in the sixteenth-century Low Countries*, thèse de doctorat, Université de Leiden, 2015.
- THIMISTER, Olivier Joseph, *Histoire de l'église collégiale Saint-Paul, actuellement cathédrale de Liège*, Liège, Grandmont-Donders, 1890 (2<sup>e</sup> édition), pp. 617-637.
- TRÉNARD, Louis, *De Douai à Lille... Une Université et son histoire*, Lille, Université de Lille III, 1978.
- UNIVERSITY OF ILLINOIS. MUSICOLOGICAL ARCHIVES FOR RENAISSANCE MANUSCRIPT STUDIES, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, vol. II, Neuhaussen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1982.
- UNIVERSITY OF ILLINOIS. MUSICOLOGICAL ARCHIVES FOR RENAISSANCE MANUSCRIPT STUDIES, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, vol. IV, Neuhaussen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1988.

VANDER STRAETEN, Edmond, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX<sup>e</sup> siècle*, t. I, Bruxelles, C. Muquardt, 1867.

VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1984.

VENDRIX, Philippe, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999.

VENDRIX, Philippe, *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Paris, Minerve, 1994.

WANGERMÉE, Robert, *La musique flamande dans la société des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Éditions Arcade, 1965.

*Répertoire international des sources musicales* [ci-après RISM]. Séries AI. *Einzeldrucke vor 1800*, HEINZ SCHLAGER, Karl (éd.) et al., Kassel, 1971 et Séries BI et BII. *Recueils imprimés, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, LESURE, François (éd.), 2 vol., München, Duisbourg, 1960-64. Voir aussi le RISM en ligne <https://opac.rism.info/index.php?id=4>

## 2. ARTICLES

BENT, Margaret, « Musica Recta and Musica Ficta », *Musica Disciplina*, vol. 26, 1972, pp. 73-100.

BERNSTEIN, Lawrence F., « The “Parisian Chanson”: Problems of Style and Terminology », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 31, no. 2, 1978, pp. 193-240.

BERNSTEIN, Lawrence F., « Rocourt, Pierre de », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 20 mars 2021.

BETTELS, Christian, « Rocour, Pierre de », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 23 mars 2021.

BORGHETTI, Vincenzo, « Jacobus Carlerii », *MGG Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 19 février 2021.

BORMANS, Stanislas, « Georges d'Autriche », *Biographie nationale*, tome VII, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1897, pp. 612- 618.

BRASSINNE, Joseph, « Le sculpteur Daniel Mauch à Liège », *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1926/I, pp. 43-47.

BRASSINNE, Joseph, « L'évangélaire de Robert de Quercentius », *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, vol. XVI, Liège, Graudmont-Donders, 1907, pp. 333-349.

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, « Lassus, Meier, Powers : la réalité des modes sous la loupe », *Revue belge de Musicologie*, vol. 52, 2018, pp. 85-110.

- CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, « Les dissonances dans la polyphonie des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : Quelques indications en vue d'une analyse assistée par ordinateur », *Musurgia*, vol. 3, no. 2, 1996, pp. 7-21.
- CLERCX, Suzanne, QUITIN, José, « Jean Guyot de Châtelet, *succentor* à la cathédrale Saint-Lambert à Liège », *Revue belge de Musicologie*, vol. 8, no. 2, 1954, p. 125.
- CORSWAREM, Émilie, « De l'efficacité d'un modèle local : être maître de chant à la cathédrale Saint-Lambert de Liège (1581-1650) », DOMPNIER, Bernard et DURON, Jean (éd.), *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Activités, sociologie, carrières*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 89-102.
- CORSWAREM, Émilie, « La chanson à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », COLIN, Marie-Alexis (éd.), *French Renaissance Music and Beyond : Studies in Memory of Frank Dobbins*, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 125-140.
- CORSWAREM, Émilie, FIALA, David, SCHREURS, Eugeen et VENDRIX, Philippe, « La musique à Liège et dans la principauté de Liège sous les épiscopats d'Érard de la Marck et de Georges d'Autriche », ALLART, Dominique, BERT, Mathilde (dir.), *Liège au XVI<sup>e</sup> siècle. Art et culture autour de Lambert Lombard*, Paris, Picard, sous presse.
- CORSWAREM, Émilie, « Musique et musiciens, de Georges d'Autriche à Ferdinand de Bavière », BRUYÈRE, Paul et MARCHANDISSE, Alain, *Le florilège du livre en principauté de Liège*, Liège, Snel, 2009, pp. 413-420.
- COWDERY, James et al., « Mode », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 17 juin 2021.
- DEAN, Jeffrey, FALLOWS, David, « Ninot le Petit », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 20 février 2021.
- DE LATRE, Jehan, QUITIN, José (éd.), « Sixième Livre des Chansons à quatre parties nouvellement composez et mises en musique par Maistre Jehan de Latre, Maistre de la chapelle du Révérendiss. Evesque de Liège. etc. convenables tant aux instrumentz comme à la voix », dans *Société liégeoise de musicologie*, fascicule 9, Werbomont, octobre 1988.
- DESAUX, Pascal, DOBBINS, Frank, « Claude Petit Jehan », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 18 février 2021.
- DOBBINS, Frank, « La *varietas* dans la musique de la Renaissance », DE COURCELLES, Dominique (dir.), *La varietas à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001, pp. 151-165.
- DOMPNIER, Bernard, « Le métier de maître de musique, entre normes et pratiques », DOMPNIER, Bernard et DURON, Jean (éd.), *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Activités, sociologie, carrières*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 11-35.

- DUMONT, Sandrine, JANELA, David et TACAÏLLE, Alice, « La chanson polyphonique de la Renaissance », *Musurgia*, vol. 7, no. 3/4, 2000, pp. 19-47.”
- ESCOFFIER, Georges, « Éléments pour une typologie des maîtrises », DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maîtrises et chapelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 203-230.
- FAVIER, Jean (dir.), *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, no. 2-4, 1994.
- FIALA, David, « Genres et styles : les textes en musique », FERRAND, Françoise (dir.), *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris, Fayard, 2011, pp. 109-165.
- FIALA, David, « La Naissance du musicien professionnel au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle », FERRAND, Françoise, *Guide de la Musique de la Renaissance*, Fayard, pp. 167-183.
- FIALA, David, VENDRIX, Philippe, « Musique, pouvoir et légitimation aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », GENET, Jean-Philippe (dir.), *La légitimité implicite* [en ligne], Paris-Rome, Éditions de la Sorbonne, 2015, disponible sur [www.books.openedition.org](http://www.books.openedition.org), consulté le 13 janvier 2021.
- FISHER, Alexander J., « Die Teutsche Nation: Musical Links between the Habsburg Courts and the German States of the Empire », WEAVER, Andrew H. (éd.), *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 467-498.
- GENDRE, André, « Vade-mecum sur le pétrarquisme français », *Versants*, n°7, 1985, pp. 37-65.
- GEORGE, Philippe et PIRENNE-HULIN, Françoise, « Le culte des saints », LAFFINEUR-CREPIN, Marylène (dir.), *Saint-Martin, mémoire de Liège*, Liège, Perron, 1990, pp. 89-120.
- GIRAUD, Yves, « La diffusion des thèmes pétrarquistes dans la chanson française jusqu'en 1550 », VACCARO, Jean-Michel (éd.), *La chanson à la Renaissance. Actes du XX<sup>e</sup> Colloque d'Études humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours. Juillet 1977*, Tours, Van de Velde, 1981, pp. 61-79.
- GOTHIER, Louis, « L'organisation militaire de la principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 12, fasc. 1-2, 1993, pp. 83-111.
- GROOT, Simon, « Cationum Musicarum (Düsseldorf 1563). Een 'Amersfoorts muziekboek' », *Flebite. Historisch jaarboek voor Amersfoort en omstreken*, no. 9, 2008, pp. 8-29.
- GROOT, Simon, « Petit Jan de Latre in Amersfoort: A new look at his biography », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 63, n° 1/2, 2013, pp. 65-85.
- GROOT, Simon, « Tollius, Joannes », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 7 mars 2021.
- GUILLAUME, Henri, « Charles de Brimeu », *Biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, t. III, 1872, pp. 63-68.

- GUILLO, Laurent, *Les caractères de musique employés des origines à c. 1650 dans les anciens Pays-Bas* [communication], Actes du colloque d'Anvers ; août 1995, *Yearbook of the Alamire Foundation*, no. 2, 1995, pp. 183-235.
- GUSTAVSON, Royston, « Montanus & Neuber », *MGG Online* [en ligne], 2018, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 25 février 2021.
- GUT, Serge, « À propos des polyphonistes de la Renaissance : franco-flamand ou néerlandais ? », *Revue du Nord*, tome 50, n°199, octobre-décembre 1968, pp. 535-553.
- HAINÉ, Malou et VENDRIX, Philippe, « Bibliographie de José Quitin », *Revue belge de Musicologie*, vol. 47, 1993, pp. 29-42.
- HALKIN, Léon-Ernest, « Contribution à l'histoire de Georges d'Autriche prince-évêque de Liège (1544-1557) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 15, 1936, pp. 951-979.
- HALKIN, Léon-Ernest, « La coadjutorerie des princes-évêques de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 7, fasc. 4, 1928, pp. 1397-1414.
- HAM, Martin, « The Stonyhurst College partbooks, the madrigal society, and a diplomatic gift to Edward VI », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekwetenschap*, vol. 63, no. 1/2, 2013, pp. 3-64.
- HÉRAULT, Catherine, « Jean de Latre », dans *MGG Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 20 février 2020.
- ILGEN, Peter, « Petit Jean de Latre († 1569) – Zu einem Notenfund in der Gaesdoncker Klosterbibliothek », *Gaesdoncker Blätter*, no. 34, 1981, pp. 50-73.
- JOIN-LAMBERT, Arnaud, « La disparition de la fête liturgique de la Circoncision du Seigneur. Une question historico-théologique complexe », *Ephemerides Liturgicae : commentatium trimestre de re liturgica*, vol. 127, no. 3, 2013, pp. 307-327.
- KREPS, Jozef, « Le mécénat de la cour de Bruxelles (1430-1559) », JACQUOT, Jean (éd.), *La Renaissance dans les Provinces du Nord*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956, pp. 169-195.
- LESURE, François, « Petit Jehan de Latre († 1569) et Claude Petit Jehan († 1589) », ROBIJNS, Jozef (éd.), *Renaissance-Muziek 1400-1600 : Donum Natalicium René Bernard Lenaerts*, Louvain, 1969, pp. 155-156.
- MARVIN, Mary Beth W., « “Regret” chansons for Marguerite d'Autriche by Octovien de Saint-Gelais », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 39, no. 1, 1977.
- MORERI, Louis, *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane qui contient en abrégé l'histoire fabuleuse des Dieux et des Héros de l'Antiquité Payenne [...]*, t. V, Paris, Pierre-Augustin le Mercier, 1732.

- PALISCA, Claude Victor, « The ethos of modes during the Renaissance », COCHRANE, Tom, FANTINI, Bernardino et SCHERER, Klaus R. (éds.), *The Emotional Power of Music : Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control* [en ligne], Oxford University Press, 2013, partiellement disponible sur [www.books.google.be](http://www.books.google.be), consulté le 25 mars 2021.
- PERKINS, Leeman L., « Toward a Typology of the “Renaissance” Chanson », *The Journal of Musicology*, vol. 6, no. 4, 1988, pp. 421-447.
- QUITIN, José, « À propos de notre supplément musical - *La jeune dame*, chanson à quatre voix de Petit Jean de Latre », *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 38, juillet 1982, pp. 29-30.
- QUITIN, José, « À propos de trois musiciens liégeois du 16<sup>e</sup> siècle : Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve », HÜSCHEN, Heinrich (éd.), *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Cologne, Arno Volk, 1973, pp. 451-462.
- QUITIN, José, « Bref aperçu de la maîtrise de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, jusqu'en 1797 », *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Catalogue de l'exposition (Liège, 17 septembre-29 octobre 1982), Liège, Solédi, 1982, pp. 263-269.
- QUITIN, José, « Deux chansons à quatre voix de Pierre de Rocourt, compositeur liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle », supplément musical du *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, no. 42, juillet 1983.
- QUITIN, José, « La musique au Pays de Liège sous le règne de Georges d'Autriche (1544-1567) », PIEYNS, Jean (éd.), *Annales du Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 40<sup>e</sup> session (6 - 12 septembre 1968), Visé, Impr. Wagelmans, 1969, pp. 293-299.
- QUITIN, José, « Lambert Pietkin, Maître de chant de l'Église cathédrale Saint-Lambert, à Liège (1613-1696) », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 6, no. 1, 1952, pp. 31-51.
- QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert, à Liège aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 8, n° 1, 1954, pp. 5-18.
- QUITIN, José, « Les maîtres de chant de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, au XVI<sup>e</sup> siècle », DECKERS, Joseph (dir.), *La collégiale Saint-Jean de Liège - Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, Pierre Mardaga, 1981, pp. 127-131.
- QUITIN, José, « Mangon, Johannes », sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 26 janvier 2021.
- QUITIN, José, *Musique et musiciens de la Principauté de Liège de Ciconia à Lambert de Sayve (1372-1614)*, Communication présentée à la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège le 8 novembre 1980.
- QUITIN, José, « Petit Jean de Latre. Maître de chapelle de Georges d'Autriche, prince-évêque de Liège », *Bulletin d'information de la vie musicale belge*, n°4, 1974, pp. 1-4.
- QUITIN, José, « Recherches sur la maîtrise de l'église collégiale de Saint-Paul à Liège », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, n°5, 1973, pp. 1-9.



- QUITIN, José, « Regards sur la maîtrise de l'ancienne Collégiale Saint-Martin », LAFFINEUR-CREPIN, Marylène (dir.), *Saint-Martin, mémoire de Liège*, Liège, Perron, 1990, pp. 221-231.
- QUITIN, José, « *Resveille toy* et *Comme la rose*, deux chansons de Petit Jean de Latre (c.1510-1569) », *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 3, mars 1973, pp. 12-13.
- QUITIN, José, VANHULST, Henri, « Guyot (de Châtelet) [Castileti], Jean », *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 5 avril 2021.
- QUITIN, José, VANHULST, Henri, « Petit Jean de Latre », dans *Grove Music Online* [en ligne], 2001, disponible sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 17 septembre 2020.
- ROERSCH, Alphonse, « Quercentius, Robert », *Biographie nationale*, tome XVIII, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1905, pp. 453-454.
- ROUTLEY, Nicholas, « A practical guide to *musica ficta* », *Early Music*, vol. 13, no. 1, 1985, pp. 59-71.
- RUBSMANEN, Walter H., « Music Research in Italian Libraries: Third Installment », *Notes*, vol. 8, no. 1, 1950, pp. 70-99.
- SALEMANS, Ben J. P., « Jacob Bathen, printer, publisher and bookseller in Louvain, Maastricht and Düsseldorf c. 1545 to c. 1557 », *Quaerendo*, vol. 19, no. 1-2, 1989, pp. 3-46.
- SCHOOLMEESTERS, Emile, « Liste des doyens du chapitre de Saint-Martin », *Leodium*, vol. 6, 1907, pp. 25-31.
- SCHREURS, Eugeen, « Musical Relations between the Court and Collegiate Chapels in The Netherlands, 1450-1560 », CARRERAS, Juan José, GARCÍA GARCÍA, Bernardo (éds.) et KNIGHTON, Tess (éd. anglaise), *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs. Music and Ceremony in the Early Modern European Court*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, pp. 103-120.
- SCHREURS, Eugeen, « Waelrant, Hubert », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 25 février 2021.
- SCHWIND, Elisabeth, « Klausel und Kadenz », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 3 août 2021.
- TAES, Sofie, « Susato », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 25 février 2021.
- TOWNE, Garry, « A Systematic Formulation of Sixteenth Century Text Underlay Rules », *Musica Disciplina*, vol. 44, 1990, pp. 255-287 et vol. 45, 1991, pp. 143-168.
- VACCARO, Jean-Michel, « Las ! pour vous trop aymer », EVERIST, Mark (éd.), *Models of Musical Analysis : Music Before 1600*, Oxford, Blackwell, 1992, pp. 175-207.

- VAN DER LINDEN, Albert, « Les “Minervalia” de Jean Guyot », *Revue belge de Musicologie*, vol. 3, no. 2, 1949, pp. 105-109.
- VAN DER VLIET, Johannes, « Jean Petit de Latre », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, vol. 5, no. 2, 1896, pp. 143-145.
- VANHULST, Henri, « Hubert Waelrant en Jan de Laet », GUILLO, Laurent, SPIESSENS, Godelieve et VANHULST, Henri, *Antwerpse Muziekdrukken : Vocale en instrumentale polyfonie (16de-18de eeuw)*, Anvers, Museum Plantin-Moretus, 1996, pp. 21-23.
- VANHULST, Henri, « La fricassée de Jean de Latre (1564) », *Revue belge de Musicologie*, vol. 47, 1993, pp. 81-90.
- VANHULST, Henri, « Le *Bassus novi prorsus et elegantis libri musici* (1561). Un recueil allemand de motets et de chansons française, tant spirituelles que profanes, de compositeurs des anciens Pays-Bas », *Revue belge de Musicologie*, vol. 53, 1999, pp. 19-39.
- VANHULST, Henri, « Phalèse », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté en dernier lieu le 27 février 2021.
- VANHULST, Henri, « Un succès de l'édition musicale : le “Septiesme livre de chansons a quatre parties” (1560-1661/3) », *Revue belge de Musicologie*, vol. 32/33, 1978/1979, pp. 97-120.
- VENDRIX, Philippe, « Au carrefour des influences : la chansons française dans la Principauté de Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, numéro 86, septembre 1994, pp. 14-20.
- VENDRIX, Philippe, « Guyot de Châtelet, Jean », *MGG Online* [en ligne], 2016, disponible sur [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), consulté le 5 avril 2021.
- VENDRIX, Philippe, « La notation à la Renaissance », COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe, *Histoire de la notation, du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003, pp. 133-194.
3. MÉMOIRES ET THÈSES
- BELLIOT, Hyacinthe, *Les Lamentations de Jérémie de Petit Jean de Latre. Étude critique*, Mémoire de master en Musicologie, Université François-Rabelais de Tours, 2007.
- HÉRAULT, Catherine, *Contribution à une édition critique de l'œuvre de Petit Jean de Latre. Catalogue, transcription, analyse*, Mémoire de DEA, Université François-Rabelais de Tours, 1995.
- KAMP, Édouard, *L'inquisition et la répression de l'hérésie dans la principauté et le diocèse de Liège, au XVI<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de master en Droit, Université de Liège, 2020.
- LEVAUX, Christophe, *Jean Guyot de Châtelet : Motets*, Mémoire de licence, Université de Liège, 2003-2004.

#### 4. SYLLABI

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *L'évolution du langage musical aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, syllabus, Université catholique de Louvain, Musicologie, 2020-2021.

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *Paléographie et langages de la musique ancienne*, syllabus, Université catholique de Louvain, Musicologie, 2019-2020.

### III. DISCOGRAPHIE

CAMERATA TRAJECTINA, *Maastrichts Liedboek*, Globe, 1999 (GLO 6046).

DE LATRE, Petit Jean, *Chansons*, arrangement pour la guitare par Noël Akchoté, Noël Akchoté Downloads, 2016 (JDL-3).

DE LATRE, Petit Jean, *Sixième Livre de chansons*, enregistrement par l'ensemble Jacques Feuillie et Guy Robert, Musique en Wallonie, 1974 (MW 13-1974).

INSTRUMENTALKREIS FÜR ALTE MUZIK, *Gesellige Musik Aus Gotik Und Renaissance*, sans label, 1985 (IKAM 1).

SINGER PUR, *Best of Singer Pur*, Oehms Classics, 2017 (OC 1869).

SINGER PUR, *Renaissance Am Rhein*, Oehms Classics, 2010 (OC 820).

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE PETIT JEAN DE LATRE

### 1. MUSIQUE SACRÉE

#### 1.1 LAMENTATIONS

Titre	Effectif	Imprimeur – Référence <i>RISM</i>
<i>Lamentationes aliquot Jeremiae musicae harmoniae noviter adaptatae, adiectis aliquot sacris cantionibus, trium, quatuor, quinque, et sex vocum</i>	3-6 v.	Maastricht, J. Baethen, <i>RISM</i> A/I L 1059 <sup>447</sup> ).

<sup>447</sup> Cf. BELLLOT, Hyacinthe, *op.cit.*, pour une analyse détaillée. Voir aussi VAN DER HAEGHEN, Ferdinand, LENGGER, Marie-Thérèse (éd.), *Bibliotheca Belgica : bibliographie générale des Pays-Bas*, Bruxelles, Bruxelles, Culture et Civilisation, t. III, 1964, pp. 756-757.

## 1.2 MOTETS

Incipit	Effectif	Édition – Imprimeur – Références <i>RISM</i> <sup>448)</sup>
<i>Beata es, Virgo Maria, quae Dominum portasti</i> 2a p. : <i>Benedicta tu in mulieribus, &amp; benedictus fructus</i>	5 v.	<i>Liber sextus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum</i> <sup>449)</sup> , Louvain, P. Phalèse, <i>RISM</i> B/I 1554 <sup>5</sup> , B/I 1558 <sup>5</sup> , 1564 ; <i>RISM</i> A/I L 1059 <sup>450</sup> ; A-Wn Mus.Hs. 18828 <sup>451)</sup> Mus et D-D MS Pirna V (1554) <sup>452)</sup> .
<i>Bonitatem fecisti cum servo tuo</i> <sup>453)</sup>	5 v.	A-Wn Mus.Hs. 18828 Mus.
<i>Cantantibus organis Cecilia virgo in corde</i>	8 v.	GB-WA B. VI. 23 (s.d.) <sup>454)</sup> .
<i>Clamantium ad te Deus</i>	4 v.	<i>Liber tertius sacrarum cantionum, quatuor vocum, Vulgo Moteta Vocant, ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum</i> <sup>455)</sup> , Anvers, T. Susato, <i>RISM</i> B/I 1547 <sup>5</sup> et D-AN VI.g.16 (1565-6) <sup>456)</sup> .

<sup>448</sup> Seule l'édition princeps est indiquée en toutes lettres et est succédée des numéros des *RISM* – série A/1 vol. 5 (A/I/5) et B/I – ou Vanhulst (*Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1984). Lorsque l'un de ceux-ci fait défaut, c'est l'année de parution qui est mentionnée. Lorsque la première apparition de la pièce concerne un manuscrit, référence est faite à ce dernier d'après le système de référencement international en vigueur. Les rééditions sont quant à elles uniquement mentionnées d'après leur référence *RISM*.

<sup>449</sup> Cf. VANHULST, Henri, *Catalogues des éditions [...]*, pp. 41-42, 61-62, 111 pour la description des différentes éditions ; GOOVAERTS, Alphonse, *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*, Anvers, Pierre Kockx, 1880, pp. 207-208 et LINCOLN, Harry B., *The Latin motet : indexes to printed collections, 1500-1600*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 1993, p. 83 et 765 pour la description de l'édition originale.

<sup>450</sup> BELLIOU, Hyacinthe, *op.cit.*, p. 12.

<sup>451</sup> Fin du XVI<sup>e</sup> siècle, probablement copié à Vienne. *The Motet Database Catalogue Online* [en ligne], *op.cit.* Cf. UNIVERSITY OF ILLINOIS. MUSICOLOGICAL ARCHIVES FOR RENAISSANCE MANUSCRIPT STUDIES, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, vol. IV, Neuhaussen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1988, p. 111 et le catalogue de la Österreichische Nationalbibliothek (cf. *supra* note 3) pour la description du manuscrit, répertorié *Sammlung geistlicher und weltlicher Vokalwerke, überwiegend für 5 Stimmen* sur le site.

<sup>452</sup> Pirna (Allemagne). *The Motet Database Catalogue Online* [en ligne], disponible sur [www.legacy.arts.ufl.edu/motet](http://www.legacy.arts.ufl.edu/motet), consulté le 22 février 2021. Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) pour la description et l'inventaire.

<sup>453</sup> Le catalogue de la Österreichische Nationalbibliothek ([www.search.onb.ac.at](http://www.search.onb.ac.at)) indiquant « Claude Petit Jean Delatre », l'attribution de ce motet pourrait être douteuse, mais un autre motet de Petit Jean de Latre, *Beata es Virgo Maria* (et sa *secunda pars*) est également erronément renseigné sous l'auteur « Claude Petit Jean Delatre ».

<sup>454</sup> S.d., peut-être copié à Anvers ou Bruxelles. *The Motet Database Catalogue online* [en ligne], *op.cit.* Une autre œuvre de « Petit Jehan », comme le nomme le manuscrit, est présente : *Entre vous filles de quinze ans*. Une œuvre de Nino le Petit y figure également, mais les deux compositeurs sont clairement distingués, ce qui n'induit aucun doute relatif à l'attribution. Cf. HAM, Martin, « The Stonyhurst College partbooks, the madrigal society, and a diplomatic gift to Edward VI », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekwetenschap*, vol. 63, no. 1/2, 2013, pp. 3-64 pour une étude détaillée du manuscrit (tableau inventaire des œuvres pp. 46-53).

<sup>455</sup> Cf. GOOVAERTS, Alphonse, *op.cit.*, pp. 193-194 et LINCOLN, Harry B., *op.cit.*, p. 84 et 747 pour la description de l'édition.

<sup>456</sup> Ansbach (Allemagne). *The Motet Database Catalogue online* [en ligne], *op.cit.* Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) pour la description et l'inventaire.

<i>Deus noster refugium et virtus</i> 2a p. : <i>Circumdederunt me canes multi</i>	5 v.	<i>Sacrarvm cantionvm (vvlgo hodie moteta vocant) quinque et sex vocvm ad veram harmoniam concentumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum. Liber tertius</i> <sup>457</sup> , Anvers, H. Waelrant, J. de Laet, RISM B/I 1555 <sup>7</sup> .
<i>Dulcis amica Dei</i>	5 v.	<i>Lamentationes aliquot Jeremiae [...]</i> <sup>458</sup> , Maastricht, J. Baethen, RISM A/I L 1059.
<i>Ego dixi domine</i>	?	E-Zvp Armario B-2, MS 34 <sup>459</sup> .
<i>Extraneus factus sum fratribus meis</i>	5 v.	<i>Sacrarvm cantionvm (vvlgo hodie moteta vocant) quinque et sex vocvm ad veram harmoniam concentumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum. Liber secundus</i> <sup>460</sup> , Anvers, H. Waelrant et J. de Laet, RISM B/I 1555 <sup>6</sup> .
<i>Georgi martir inclite, te decet laus &amp; gloria</i>	5 v.	<i>Liber primvs cantionvm sacrarvm, (vvlgo moteta vocant), quinque vocvm ex optimis quibusque Musicis selectarum.</i> <sup>461</sup> , Louvain, P. Phalèse, RISM B/I 1554 <sup>1</sup> , B/I 1555 <sup>2</sup> et 1564.
<i>In craticula te Deum</i>	5 v.	D-AAm Chorbuch II (Mangon Choirbook II)(1574-9) <sup>462</sup> .
<i>In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum</i> 2a p. : <i>Quoniam fortitudo mea et refugium</i>	5 v.	<i>Liber octavvs cantionvm sacrarvm vvlgo moteta vocant quinque et sex septem &amp; octo vocvm ex optimis quibusque musicis selectarum.</i> <sup>463</sup> , Louvain, P. Phalèse, RISM B/I 1555 <sup>5</sup> , B/I 1556 <sup>2</sup> , B/I 1558 <sup>7</sup> , B/I 1560 <sup>3</sup> , 1561 <sup>1a</sup> et 1567 ; D-KL 4 <sup>o</sup> Ms. Mus. 91 <sup>464</sup> ; CZ-Hkm MS II A 29 <sup>465</sup> ; CZ-Rok A V 22 <sup>466</sup> et I-Pc MS

<sup>457</sup> Disponible sur [www.repository.royalholloway.ac.uk](http://www.repository.royalholloway.ac.uk). Cf. WEAVER, Robert Lee, *A descriptive bibliographical catalog of the music printed by Hubert Waelrant and Jan de Laet*, Michigan, Harmonie Park Press, 1994, pp. 24-30 ; GOOVAERTS, Alphonse, *op.cit.*, p. 212 et LINCOLN, Harry B., *op.cit.*, p. 84 et 773 pour la description de l'édition.

<sup>458</sup> BELLIOU, Hyacinthe, *op.cit.*, p. 12.

<sup>459</sup> Dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, Saragosse (Espagne), *The Motet Database Catalogue online* [en ligne], *op.cit.* Voir *Census*, *op.cit.*, p. 132.

<sup>460</sup> Cf. WEAVER, Robert Lee, *op.cit.*, pp. 13-19 ; GOOVAERTS, Alphonse, *op.cit.*, p. 212 et LINCOLN, Harry B., *op.cit.*, p. 84 et 772 pour la description de l'édition.

<sup>461</sup> Cf. VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions [...]*, *op.cit.*, pp. 35-36, 45 et 110 pour la description de l'édition et de ses rééditions ; GOOVAERTS, Alphonse, *op.cit.*, p. 206 et 210 et LINCOLN, Harry. B., *op.cit.*, p. 771 pour la description de l'édition.

<sup>462</sup> Allemagne. L'un des scribes est Lambertus de Monte. Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk). Voir HOWE, Mark A. DeW, *The motets of the Domarchiv Aachen, choirbook II : Patterns of style and adaptation*, thèse de doctorat en Musicologie, Université de New York, 2004, pour une étude détaillée du manuscrit.

<sup>463</sup> Cf. VANHULST, Henri, *Catalogue des éditions [...]*, pp. 48-49, p. 53, 63, pp. 88-89 et pp. 124-125 pour la description de l'édition et de ses rééditions ; GOOVAERTS, Alphonse, *op.cit.*, p. 211, 214, 220 et 228 et LINCOLN, Harry. B., *op.cit.*, p. 84 et pp. 777-778 pour la description de l'édition.

<sup>464</sup> XVI<sup>e</sup> siècle, Cassel (Allemagne). *The Motet Database Catalogue online* [en ligne], *op.cit.*. Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) pour la description et l'inventaire.

<sup>465</sup> 1556-62, Hradec Kralové (République tchèque). *Idem*.

<sup>466</sup> Fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle, Rokycany (République tchèque). *Idem*.

<i>Intercede pro nobis</i>	6 v.	PL-WRu MS Brieg.Musik. K.42 <sup>467)</sup>
<i>Jesu Christe fili dei exaudi</i>	6 v.	PL-WRu MS Brieg.Musik. K.42 <sup>468)</sup>
<i>Justum deduxit dominus</i> <sup>469)</sup> 2a p. : <i>Iste est qui ante deum</i>	4 v.	<i>Liber secundus ecclesiasticarum cantionum quatuor uocum Vulgo Moteta uocant, tam ex Veteri quam ex Nouo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis Musicis co[m]positarum antea nunquam excusis</i> <sup>470)</sup> , Anvers, T. Susato, RISM B/I 1553 <sup>9)</sup> ; <i>Sextus tomus Evangelorium, et piarum sententiarum. Quatuor, sex, et octo uocum. Continens historias &amp; doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet : de Poenitentia.</i> <sup>471)</sup> , Nuremberg, J. Montanus et U. Neuber, B/I [1556] <sup>9)</sup> .
<i>O bone Jesu o dulcissime Jesu</i> (/Martin Peudargent ?)	4 v.	<i>Thesauri musici tomus quintus, et ultimus, continens sacras harmonias quatuor uocibus compositas. Quatuor uocum [...]</i> <sup>472)</sup> , Nuremberg, J. Montanus et U. Neuber, RISM B/I 1564 <sup>5)</sup> ; D-Rp A. R. 875-877 <sup>473)</sup> ; <i>Theatri musici selectissimas Orlandi de Lassus aliorumque praestantissimorum musicorum Cantiones sacras, quatuor, quinque et plurimum uocum, repraesentatis. Liber secundus.</i> <sup>474)</sup> , Genève, RISM B/I 1580 <sup>4)</sup> .
<i>O Domine adiua me et salua</i> <sup>475)</sup> 2a p. : <i>Et si commisi unde me</i>	4 v.	<i>Liber secundus [...]</i> , Anvers, T. Susato, RISM B/I 1553 <sup>9)</sup> ; <i>Sextus tomus Evangelorium [...]</i> , Nuremberg, J. Montanus et U. Neuber, RISM B/I [1556] <sup>9)</sup> .
<i>Pauper sum ego</i>	5 v.	<i>Sacrarum cantionum [...]</i> <i>Liber tertius</i> , Anvers, H. Waelrant et J. de Laet, RISM B/I 1555 <sup>7)</sup> .
<i>Peccavi super numerum</i> 2a p. : <i>Quoniam iniquitatem</i>	4 v.	<i>Sacrarum cantionum (vulgo hodie moteta uocant) Quatuor Vocum, ad veram Hermoniam concentumque ab optimis, quibusque Musicis, in philomusorum gratiam compositarum. Liber secundus.</i> <sup>476)</sup> , Anvers, H. Waelrant et J. de Laet, RISM B/I [1556] <sup>5)</sup> .

<sup>467</sup> Dernier tiers du XVIe siècle, Brzeg (Pologne). *The Motet Database Catalogue online* [en ligne], *op.cit.*. Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) pour la description et l'inventaire.

<sup>468</sup> *Idem*.

<sup>469</sup> Le motet et sa *secunda pars* sont dans un premier temps attribués à Thomas Crecquillon dans le *Cantiones selectissimae. Quatuor uocum. Ab eximiiis et praestantibus caesareae maiestatis capellae musicis [...]* *Liber primus.*, Augsburg, P. Ulhard, RISM B/I 1548<sup>2)</sup>, disponible sur [www.digital.onb.ac.at](http://www.digital.onb.ac.at). Ils sont ensuite attribués à « Petit Ian » dans le RISM B/I 1553<sup>9)</sup>, disponible sur [www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de](http://www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de). HÉRAULT, Catherine, art.cit.

<sup>470</sup> Cf. GOOVAERTS, Alphonse, *op.cit.*, p. 200 et LINCOLN, Harry. B., *op.cit.*, p. 75 et 749 pour la description de l'édition.

<sup>471</sup> Cf. LINCOLN, Harry. B., *op.cit.*, p. 84 et 780 pour la description de l'édition.

<sup>472</sup> Cf. LINCOLN, Harry. B., *op.cit.*, p. 84 et 796 pour la description de l'édition.

<sup>473</sup> 1568-79, Ratisbonne (Allemagne). *The Motet Database Catalogue online* [en ligne], *op.cit.*. Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) pour la description et l'inventaire.

<sup>474</sup> Cf. LINCOLN, Harry. B., *op.cit.*, p. 84 et 812 pour la description de l'édition.

<sup>475</sup> L'édition indique « Petit Ian Delatere ». Disponible sur [www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de](http://www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de).

<sup>476</sup> Cf. WEAVER, Robert Lee, pp. 67-71 ; GOOVAERTS, Alphonse, *op.cit.*, pp. 215-216 et LINCOLN, Harry. B., *op.cit.*, p. 84 et 778 pour la description de l'édition.

<i>Qualis est dilecta mea</i>	6 v.	<i>Sacrarum cantionum [...] Liber secundus</i> , Anvers, H. Waelrant et J. de Laet, <i>RISM B/I</i> 1555 <sup>6</sup> .
<i>Quare tristis es</i>	?	E-Zvp Armario B-2, MS 34.
<i>Tribulationem nostram quaesumus domine</i>	4 v.	<i>Liber tertius sacrarum cantionum [...]</i> <sup>477</sup> , Anvers, T. Susato, <i>RISM B/I</i> 1547 <sup>5</sup> .

---

<sup>477</sup> Notons que nous n'avons pas inclus le motet *Si oblitus fuero mi Jherusalem*, attribué par Catherine Hérault (cf. *art.cit.*) à Petit Jean de Latre, mais dont l'auteur est plus certainement Ninot le Petit. Ce motet figure dans le manuscrit D-D Ms Mus. 1/D/505 (Annaberge Chorbuch I). Cf. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) pour la description et l'inventaire.



## 2. MUSIQUE PROFANE

### 2.1 CHANSONS FRANÇAISES

Incipit <sup>478)</sup>	Effectif	Édition – Imprimeur – Références <i>RISM</i> <sup>479)</sup>	Source littéraire <sup>480)</sup>	Concordances : Compositeurs : Imprimeurs <i>RISM</i> <sup>481)</sup>
<i>A tort souffre en attendant</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L 1060 (1552)		
<i>A tort souffre sans l'avoir mérité</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L 1060 (1552)		
<i>A tort souffre tant de peine &amp; martire</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L 1060 (1552)		
<i>Amoureux suis quant je boy du vin</i> [Fricassée sur le dessus de Mon povre cœur]	4 v.	Phalèse – Vanhulst 107 (1564)		
<i>Auprez de vous secretement demeure</i>	3 v.	Phalèse – <i>RISM</i> B/I 1560 <sup>7</sup>		<b>Crecquillon</b> : Susato [1552] <sup>8</sup> ; <b>Ferrabosco</b> : Le Roy & Ballard 1572 <sup>2</sup> ; <b>Gardano</b> : Gardano 1539 <sup>21</sup> , Kriesstein 1540 <sup>7</sup> , Rhau 1545 <sup>6</sup> , Berg 1551 <sup>20</sup> ; <b>Jacotin ou Sermisy</b> : Attaignant 1528 <sup>3</sup> , 1528 <sup>6</sup> , 1529 <sup>3</sup> (an), 1536 <sup>2</sup> (Jacotin), 1551 <sup>7</sup> (« Claudin »), Le Roy & Ballard 1555 <sup>23</sup> (« Claudin ») ; <b>Nicolas</b> : Le Roy & Ballard 1560 <sup>28</sup> ; <b>Sermisy</b> : Attaignant 1535 (HeartzPA n° 65),

<sup>478</sup> Les titres des chansons sont donnés d'après la graphie utilisée dans la base de données « Catalogue de la chansons française à la Renaissance » [en ligne], dir. CŒURDEVEY, Annie (<http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-0.htm>).

<sup>479</sup> Dans un souci de clarté et de lisibilité, contrairement à la table des motets, seule l'édition princeps est indiquée, et ce d'après les numéros des *RISM* – série A/1 vol. 5 (A/I/5) et B/I – ou Vanhulst (*Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils (1545-1578)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1984). Lorsque l'un de ceux-ci fait défaut, c'est l'année de parution qui est mentionnée. Lorsque la première apparition de la pièce concerne un manuscrit, référence est faite à ce dernier d'après le système de référencement international en vigueur. Les \* indiquent les chansons spirituelles.

<sup>480</sup> Les sources littéraires et les concordances ont été identifiées grâce à la base de donnée « Catalogue de la chansons française à la Renaissance ». Seules les concordances antérieures à la première édition imprimée d'une chanson donnée de Petit Jean de Latre sont mentionnées dans cette table. Les concordances sont données d'après les références au *RISM* B/I sauf mention spéciale.

<sup>481</sup> Lorsque cela était possible, les références ont été faites aux numéros des catalogues du *RISM*, A ou B/I.

				Moderne 1539 <sup>18</sup> , Gardano 1541 <sup>13</sup> (Janequin), Rhau 1545 <sup>7</sup> ; <b>Susato</b> : Susato 1544 ( <i>RISM A/I S7238</i> ).
<i>Avant l'aymer, je l'ay voulu congnoistre</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM A/I/5 L1060</i> (1552)		<b>Certon</b> : Attaignant 1546 <sup>14</sup> ; <b>Crecquillon</b> : Susato 1552 <sup>10</sup> , Phalèse 1569 <sup>10</sup> ; <b>Monte</b> : Le Roy & Ballard 1577 <sup>6</sup> ; <b>Sandrin</b> : Attaignant 1545 <sup>12</sup> .
<i>Belle, donnez moy un regard</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM A/I/5 LL1061a</i> (1563)		<b>Canis</b> : Phalèse 1553 <sup>25</sup> ; <b>Crecquillon</b> : Susato 1545 <sup>14</sup> , Le Roy & Ballard 1572 <sup>2</sup> ; <b>Waelrant</b> : Waelrant [1555] <sup>22</sup> .
<i>Blancq et claiert sont les couleurs</i>	5 v.	Phalèse – <i>RISM A/I/5 L1060</i> (1552)	<i>La fleur de Poésie Françoyse. Recueil joyeulx contenant plusieurs Huictains, Dizains, Quatrains, Chansons [...] tant de Musicque que d'autres, Paris, Alain Lotrian, 1543 (ci-après « Lotrian »)</i>	<b>Jonckers dit Gosse</b> : Attaignant 1541 <sup>5</sup> (an).
<i>Bon temps aymer</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM A/I/5 LL1061a</i> (1563)		
<i>Cessés, mes yeulx, de plus dormir ne veoir</i>	5 v.	Phalèse – <i>RISM A/I/5 L1060</i> (1552)		
<i>Comme la rose se pert en peu d'espasse</i>	5 v.	Phalèse – <i>RISM B/I 1560</i> <sup>6</sup>		
<i>Comment, mes yeulx, auriez-vous bien promis</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM A/I/5 L1060</i> (1552)	Lotrian	<b>Crecquillon</b> : Phalèse [1552] <sup>12</sup> ; <b>Sandrin</b> : Attaignant 1541 <sup>5</sup> , Moderne 1541 <sup>8</sup> .
<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM A/I/5 L1060</i> (1552)		
<i>De varier n'en est plus mention</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM A/I/5 L1060</i> (1552)		

<i>Dès le matin ta bonté nous remplisse</i> *	5 v.	Oridryus – 1561	Théodore de Bèze, <i>Les Cent cinquante Pseaumes de David mis en rime françoise par Clément Marot, &amp; Théodore de Beze</i> , [Genève], Antoine Vincent, 1562 (Ps. 89)	
<i>Dieu, me faut-il tant de mal supporter</i>	3 v.	Waelrant & Laet – <i>RISM</i> B/I [1555] <sup>22</sup>	Lotrian	<b>Crecquillon</b> : Phalèse 1553 <sup>25</sup> ; <b>Gombert</b> : Suasto 1550 <sup>13</sup> .
<i>Dieu sçait pourquoi je souspire &amp; lamente</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)		
<i>Doenl et mélancolye</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)		
<i>(Donné me fut des cieulx à ma naissance)</i> <sup>482)</sup>	4 v.	Attaingnant – <i>RISM</i> B/I 1540 <sup>14</sup>	Mellin de Saint-Gelais, <i>Œuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux auteurs grecs et latins</i> , Lyon, Pierre de Tours, 1547 (ci-après « Saint-Gelais »)	
<i>Donnés secours, ma douce amy</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> B/I 1552 <sup>13</sup>		
<i>Elle a bien ce riz gracieux</i>	6 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	Lotrian	<b>Certon</b> : Du Chemin 1570, <i>RISM</i> A/I C1718 ; <b>Sermisy</b> : Attaingnant 1542 <sup>14</sup> , Moderne 1543 <sup>14</sup> .
<i>En attendant la mort</i> 2a p. : <i>Depuis pensant</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)		
<i>En attendant le confort de m'amy</i>	4 v.	Waelrant & Laet – <i>RISM</i> B/I [1556] <sup>17</sup>		
<i>En regardant vostr' excellent visaige</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	F-PN, Dép. Mss., Ms. NAF 9346 (Manuscrit dit de Bayeux), chansonnier monodique ( <i>ca</i> 1500). Édition moderne : Théodore Gérold, <i>Le manuscrit de</i>	

<sup>482</sup> Les parenthèses indiquent une attribution incertaine.

			Bayeux, Strasbourg, 1921 (R/ Genève, Minkoff, 1979)	
<i>Entre vous filles de quinze ans</i>	8 v.	GB-WA B. VI. 23 (1552)		<b>Clemens</b> : Susato 1549 <sup>29</sup> ; Phalèse 1560 <sup>6</sup> ... (Baston).
<i>Espoir sans fin me maine en desespoir</i>	4 v.	Phalèse – RISM A/I/5 L1060 (1552)		
<i>Ingrate ne doibz estre et aussi ne le veulx</i>	4 v.	Phalèse – RISM A/I/5 L1060 (1552)		
<i>J'attens la fin, que l'amour commencée</i>	4 v.	Phalèse – RISM A/I/5 L1060 (1552)		
<i>J'attends secours de ma seule pensée</i>	4 v.	Phalèse – RISM A/I/5 L1060 (1552)	Clément Marot, « Chansons », dans <i>L'Adolescence clementine, autrement les Œuvres de Clément Marot, de Cabors en Queryy [...]</i> avec la complainte sur le trespas de feu messire Florimond Robertet et plusieurs autres œuvres faictes par ledict Marot depuis le page de sa dicte adolescence, Paris, Pierre Roffet, 1532. Édition moderne : <i>Clément Marot, Œuvres</i> , éd. par Gérard Defaux, t. I, Paris, Bordas, 1993 (ci-après « Marot, Chansons »)	<b>Sermisy</b> : Attaignant 1528 <sup>3</sup> , [ca 1528] <sup>8</sup> (an), Attaignant 1529 (Brown 1529 <sup>3</sup> )
<i>J'ay ung refus en lieu de mon salaire</i>	4 v.	Phalèse – RISM A/I/5 L1060 (1552)		
<i>Ja ne mourez mon cbier amant</i> (resp. : <i>Donnés secours</i> )	4 v.	Phalèse – RISM B/I 1552 <sup>13</sup>		
<i>Je l'ay perdu en peu de temps</i>	4 v.	Phalèse – RISM B/I 1552 <sup>13</sup>		
<i>Je t'aymeray en toute obéissance *</i>	5 v.	Oridryus 1561	Clément Marot, <i>Cinquante Pseaumes de David, traductz en rithme francoyse selon la vérité hebraique</i> , Paris, Du Chemin, 1545 (Ps. 18). Édition moderne : Clément Marot, <i>Œuvres</i> , éd. Par	

			Gérard Defaux, t. II, Paris, Bordas, 1993
<i>L'heur me viendra que par vous mieulx auray</i>	3 v.	Waelrant & Laet – <i>RISM</i> B/I [1555] <sup>22</sup>	Clément Marot, « Epigrammes », dans <i>Les œuvres de Clement Marot de Cabors, valet de chambre du Roy. Augmentées d'un grand nombre de ses compositions nouveles</i> , Lyon, Etienne Dolet, 1543 (Épigr. LXXXVIII) ou Saint-Gelais. Édition moderne : Clément Marot, Œuvres, éd. Par Gérard Defaux, t. II, Paris, Bordas, 1993
<i>La jeune dame ayant noble coraige</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>La nature de flateur envieux*</i>	5 v.	Oridryus 1561	
<i>Le cœur, l'esprit avecque mon desir</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>Lucress' ung jour</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	
<i>Malheur m'est heur et bien</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>Meschant amour</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	
<i>Mourir my fault et conte rendre*</i>	5 v.	Oridryus 1561	
<i>O bon vouloir parfaict et amyable</i> (resp. : <i>Quand au vouloir</i> )	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>O cœur haultain</i> (2a p. de <i>Lucress ung jour</i> ?)	6 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	
<i>O envieux qui de mon infortune te resjouys</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>O triste adieu qui du tout m'est contraire</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	Lotrian
<i>Pour obtenir bon loz, honneur</i>	6 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	

<i>Pour quoy en amour mon cœur changeroie</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>Prenez plaisir</i> 2a p. : <i>Douceur cherchant</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	
<i>Quand au vouloir, j'espere fermement</i> (resp. à <i>O bon vouloir</i> )	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>Qui veult du tout service perdre</i>	3 v.	Waelrant & Laet – <i>RISM</i> B/I [1555] <sup>22</sup>	
<i>Qui veult son cœur en dieu d'amour offrir</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>Resveille toy, cœur gracieux / Tu n'as pas cause *</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>Sans plourer et gemir / Vous diray mon plaisir</i> (resp. à <i>Vivray-je</i> )	4 v.	Susato – <i>RISM</i> B/I [1552] <sup>9</sup>	
<i>Secourez-moy, damoyselles</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	
<i>Si j'ay voulu de moy tant presumer</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	<b>Canis</b> : Susato 1545 <sup>16</sup>
<i>Sy n'ay secours, o belle Catherine</i>	4 v.	Susato – <i>RISM</i> B/I [1552] <sup>8</sup>	
<i>Si seulle estois, plaine de desconfort</i>	6 v.	Phalèse – <i>RISM</i> B/I 1553 <sup>24</sup>	
<i>Soyons joyeux, faisons la bonne chiere</i>	4 v.	Waelrant & Laet – <i>RISM</i> B/I [1556] <sup>17</sup>	
<i>Sur la rousée fault aller</i>	6 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	<b>Gero</b> : Gardane 1541 <sup>14</sup> ; <b>Passereau</b> : Attaignant 1536 <sup>4</sup>
<i>Tout a part</i>	5 v.	Oridryus & Buys – <i>RISM</i> A/1/5 LL1061a (1563)	
<i>Ung cœur transy, rempli de desespoir *</i>	5 v.	Oridryus 1561	
<i>Ung doux regard la belle me donna</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	
<i>Vivray-je toujours en telle Payne<sup>483</sup></i> (resp. : <i>Sans plourer</i> )	4 v.	Susato – <i>RISM</i> B/I [1552] <sup>9</sup>	<b>J. Le Roy</b> : Susato [1552] <sup>9</sup>
<i>Vivre ne puis sur terre</i>	4 v.	Phalèse – <i>RISM</i> A/I/5 L1060 (1552)	

<sup>483</sup> En 1549, l'arrangement de cette chanson pour le luth parait dans le recueil *Carminum quae cheby vel testudine canvntvr, Liber primus. Cum brevi Introductione in usum Testudinis*, Louvain, Pierre Phalèse, *RISM* 1549<sup>38</sup>. Cependant, suite à une erreur dans l'incipit littéraire, le titre est transformé en *Vivray-je toujours en soucy* et induit une confusion avec la chanson de Sermisy.

2.2 CHANSONS NÉERLANDAISES<sup>484</sup>

Incipit <sup>38)</sup>	Effectif	Édition – Imprimeur – Références RISM <sup>39)</sup>	Source littéraire <sup>40)</sup>	Concordances : Compositeurs : Imprimeurs RISM <sup>41)</sup>
<i>Al hadden wij vijfenveertich bedden</i>	5 v.	Baethen – RISM B/I 1554 <sup>31</sup>		
<i>Alle myn gepeys</i>	? <sup>485)</sup>	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a (1563)		
<i>Compt musiciens</i>	6 v.	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a (1563)		
<i>Een meisken fier</i>	8 v.	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a (1563)		
<i>Het viel ein bemels dauwe *</i>	4 v.	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a		
Sec. versus : <i>Die Maghet ginck mit kynde</i>	5 v.	(1563)		
Tert. versus : <i>Al van des bemels throne</i>	6 v.			
<i>Hoe soud ick kunnen werde gesont</i>	5 v.	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a (1563)		
<i>Lustich amoureuse gheesten</i>	4 v.	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a		
Sec. versus : <i>Jonghe sinnekens</i>	5 v.	(1563)		
Tert. versus : <i>Och waer is Salomon</i>	6 v.			
Quart. versus : <i>Och hoe mach hem sterven gelusten</i>	7 v.			
<i>Moet ic om u schoon moncxken soet</i>	4 v.	Baethen – RISM B/I 1554 <sup>21</sup>		
<i>Schoon lief</i>	5 v.	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a (1563)		
<i>Supplicamus haelt ons nyn</i>	?	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a (1563)		
<i>Weest nu verblyt *</i>	7 v.	Oridryus & Buys – RISM A/I/5 LL1061a (1563)		

<sup>484</sup> Identifiées d'après BONDA, Jan Willem, *op.cit.*, pp. 497 et 540.

<sup>485</sup> Source lacunaire ; voir ILGEN, Peter, *op.cit.*, pp. 50-52.

---

*Weest nu verbuecht* \*

5 v.

Oridryus & Buys – *RISM A/I/5 LL1061a*  
(1563)

---



## ANNEXES

### 1. TABLE RÉCAPITULATIVE DES PARAMÈTRES UTILES À L'ANALYSE DES PIÈCES DU *SIXIÈME LIVRE DE CHANSONS A QUATRE PARTIES* (1555)

Incipit <sup>486</sup>	Schéma métrique	Clés	Armure	Finale et mode	Tessiture	Signe(s) de mensuration
<i>Reveille toy, ceur gracieux</i>	ABABBCBC	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub>	Si b	<i>Sol</i>  Ré plagal transposé sur <i>Sol</i>	Sol <sub>1</sub> -Ré <sub>4</sub>	Ⓒ
<i>Espoir sans fin me maine en désespoir</i>	ABAB	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub>	Si b	<i>Sol</i>  Ré authentique transposé sur <i>Sol</i>	Si <sub>1</sub> -Sol <sub>4</sub>	Ⓒ
<i>La jeune dame ayant noble coraïge</i>	ABABCB	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub>	Si b	<i>Fa</i>  <i>Fa</i> authentique	Si <sub>1</sub> -Sol <sub>4</sub>	Ⓒ
<i>Doenl et mélancolye</i>	ABABBABA	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub>	Si b	<i>Fa</i>  <i>Fa</i> authentique (passages plagaux)	Si <sub>1</sub> -Ré <sub>4</sub>	Ⓒ
<i>J'attens secours de ma seule pensée</i>	ABBA	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub> <i>Chiavette</i>	Si b	<i>Fa</i>  <i>Fa</i> authentique	Si <sub>1</sub> -Fa <sub>4</sub>	Ⓒ
<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	ABABBCCDCD	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub>	Si b	<i>Fa</i>  <i>Fa</i> authentique	Si <sub>1</sub> -Fa <sub>4</sub>	Ⓒ 3 Ⓒ

<sup>486</sup> La présente table reproduit l'ordre d'apparition des pièces dans le recueil.

<i>Qui veult son cœur en dieu d'amour offrir</i>	ABAB	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	Si $\flat$	<i>Sol</i>  Ré authentique transposé sur <i>Sol</i>	Do <sub>2</sub> -Sol <sub>4</sub>	♩
<i>De varier n'en est plus mention</i>	ABAB	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	Si $\flat$	<i>Sol</i>  Ré authentique transposé sur <i>Sol</i>	Si <sub>1</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Comment mes yeux auriés vous bien promis</i>	ABABCCC	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub> , Fa <sub>4</sub> <i>Chiavi naturali</i>	Si $\flat$	<i>Ré</i>  La authentique transposé sur <i>Ré</i>	Fa <sub>1</sub> -Ré <sub>4</sub>	♩
<i>Si j'ay voulu de moy tant présumer</i>	AABBAA	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub> , Fa <sub>4</sub> <i>Chiavi naturali</i>	Si $\flat$	<i>Ré</i>  La authentique transposé sur <i>Ré</i>	Sol <sub>1</sub> -Do <sub>4</sub>	♩
<i>Blancq et claiert sont les couleurs</i>	ABABBCBC	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	Si $\flat$	<i>Sol</i>  Ré authentique transposé sur <i>Sol</i>	Si <sub>1</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩ 3 ♩
<i>O trist' adieu qui du tout m'est contraire</i>	ABAB	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	<i>Do</i>  Fa plagal transposé sur <i>Do</i>	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Cessés mes yeux de plus dormir ne voir</i>	ABABBABC	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	<i>Ré</i>  Ré plagal transposé à l'octave supérieure	Do <sub>2</sub> -Sol <sub>4</sub>	♩

<i>O envieux qui de mon infortune</i>	ABAB	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	Ré Ré plagal transposé à l'octave supérieure	Ré <sub>2</sub> -Sol <sub>4</sub>	♩
<i>O bon vouloir parfait et amiable</i>	ABABB	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	Ré Ré plagal transposé à l'octave supérieure	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Quand au vouloir j'espère fermement</i>	ABABC	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	La La authentique	Ré <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Le cœur, l'esprit avecque mon désir</i>	AAAA	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	Ré Ré plagal transposé à l'octave supérieure	Ré <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩
<i>J'attens la fin que l'amour commencée</i>	ABABBCC	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	La La authentique ou Ré plagal transposé à l'octave sup. avec fin irrégulière sur la teneur	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Un doux regard la belle me donna</i>	AABB	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	La La authentique ou Ré plagal transposé à	Do <sub>2</sub> -Sol <sub>4</sub>	♩

				P'octave sup. avec fin irrégulière sur la teneur		
<i>A tort soeuffre tant de peïn' et martire</i>	ABABAB	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>4</sub>	/	<i>La</i> <i>La</i> plagal	Sol <sub>1</sub> -Ré <sub>4</sub>	♩
<i>Vivre ne puis sur terre</i>	ABABABAB	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	<i>Ré</i> <i>Ré</i> plagal transposé à l'octave supérieure	Ré <sub>2</sub> - Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Dien sçait pourquoy je souspir' et lamente</i>	AABBCCD	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	<i>La</i> <i>La</i> authentique	Do <sub>2</sub> - Fa <sub>4</sub>	♩ 3 ♩
<i>Ingrate ne doibz estre</i>	AABBCDCCCC	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	<i>Ré</i> <i>Ré</i> plagal transposé à l'octave supérieure	Ré <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	ABABBABA	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	<i>Do</i> <i>Do</i> plagal	Do <sub>2</sub> - Fa <sub>4</sub>	♩ 3 ♩
<i>A tort soeuffre sans l'avoir mérité</i>	ABABBCBC	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>4</sub>	/	<i>Ré</i> <i>Ré</i> plagal transposé à l'octave supérieure	Do <sub>2</sub> - Fa <sub>4</sub>	♩
<i>A tort soeuffre</i>	ABCBCBCBA	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>3</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>4</sub>	/	<i>La</i> <i>La</i> plagal	Sol <sub>1</sub> -Ré <sub>4</sub>	♩

<i>J'ay ung refus en lieu de mon salaire</i>	ABABA	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub>	/	<i>Sol</i> <i>Sol, mixtio tonorum</i>	Sol <sub>1</sub> - Fa <sub>4</sub>	♩
<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	ABBA	Sol <sub>2</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub> <i>Chiavette</i>	Si ♭	<i>Fa</i> <i>Fa authenté</i>	La <sub>1</sub> - Fa <sub>4</sub>	♩
<i>Pourquoy en amour mon ceur changerioe</i>	AABBCCDD	Ut <sub>1</sub> , Ut <sub>2</sub> , Ut <sub>3</sub> , Fa <sub>3</sub>	/	<i>La</i> <i>La plagal</i>	La <sub>1</sub> -Do <sub>4</sub>	♩





REVERENDIS. DOMINO ILLVSTRISSIMOQVE PRINCIPI,

Domino Georgio ab Austria. Episcopo Leodien. Duci Bullonen. ac Comiti

Loffen. &c. Ioannes de Latre. S. D. P.



**A**METSI Multis ab hinc seculis, inter complures ob vitæ morumq; integritatem vulgo sapientes habitos, frequens eaq; non parua ad inquirendas omnium rerum causas ac principia orta fuerit controuersia super animæ nostræ cognitione, a qua omnis industria nostræ origo est, hi tamen propter veri æterniq; numinis inspirationis carentiam cognitionem eius assequi nequiverunt. Pro suo tamen ingenio quisq; quod sentiebat in medium protulit, & contendit quilibet quam proxime accedere ad veritatis cognitionem. Vnde tandem sæpius ventilatis in varias partes opinionibus, alius animam cor existimabat, alius cerebrum, alius vero ignem, ut late docet Aristoteles .1. de anima. Verum inter hos omnes diuinantes de animæ natura magis eius cognitionem assequutus videtur. Aristoxenes longe cæteris prestantiori ingenio ac diligentia Philosophus, qui quoque non infimi nominis Musicus fuit. Hic enim elegantia allusione desumpta ex proportione Musices, animam describere conatus est, cuius verba quia pulchra mihi videntur, subijcere opere precium duxi, quibus animam intentionem quandam esse, velut in cantu & fidibus, quæ harmonia dicitur, sic ex corporis totius natura & figura varios motus cieri tanquam in cantu sonos affirmat. At fortassis miraberis Dignissime Presul quorsum his omnibus tendam? Sane a nobis id agitur ut Musicæ dignitas, comparatione ad animam nostram facta, ostendatur quo tuæ Celsitudini alioqui commendatissima ars, magis commendetur. Hanc autem suis euehere preconijs, atque pro sua nobilitate, ac prestantia eius decantare elogia, propter immaturam adhuc meam ætatem, & præcocis ingenij imbecillitatem nec non rerum imperitiam sufficere me non posse fateor. Verum quum vbiq; locorum tam apud recentiores quàm apud veteres hæc ars celebratissima sit, præstat nos de eius laudibus tacere, quàm pauca dicere. Quis enim nescit etiam apud maximos orbis Monarchas semper in honore eam fuisse, quotiescunq; Alexandrum illum magnum Musicæ cultorem, & Epaminundan Thebanorum Principem præclare fidibus cecinisse legimus. Verum quid Ethnicos commemoro cum nulla ætas, nulla regio, nulla unquam natio (cuiuscunq; religionis fuerit) hanc artem non excoluerit. Neque hic moramur inertis vulgi iudicium. Satis enim nobis est si huiusmodi magnatibus, quibus de singulis summum iudicium est, hæc nostra ars accepta sit, quemadmodum tibi Prin-

cipi



cipi atque Heroi maximo semper & est, & fuit. Qua propter non immerito huius artis professores tuam Cel: Ut Meccenatem colunt, quum eos indies magis ac magis foueas, dites, muneribusq; exornes. Quod cum considero, grati animi mei qualescūque iudicium non potui non ostendere, praesertim cum videam plurimorum Musicorum opera etiam summis Monarchis dicata in lucem prodire. Quamobrem quæ ego tuus minimus clientulus aut potius famulus indignus (incondite licet) composui, iam tandem in vnum collegi, & typographorum stimulis, atque hortatibus incitatus recognoui, sub tanti tui nominis tutela in lucem edere, ausus fui permittere. Atq; hinc aliquale saltem ingenioli mei specimen prebere non erubui. Non enim diffido hanc meam audaciam (ne dicam temeritatem) in aliam partem acceptam iri, quam in bonam, quæ semper vestra humanitas est. Hos itaq; meos primos foetus (rudes licet) si placuisse percepero, nõ mediocri profecto mihi calcar erit ad plura grauioraq; hac in arte subeunda, vestraeque Celsi. nuncupanda opera. Quam ad Nestoreos annos incolumem seruare dignetur. Deus Opt. Max. Vale.

Antistes præclarissime. Datum vi. Idus Ianuarii. Anno M. CCCC. LII.

A ii.



### 3. TABLE DE L'ORGANISATION THÉMATIQUE DU SIXIÈME LIVRE

<b>Incipit<sup>487</sup></b>	<b>Thématique</b>
<i>Resveille toy, ceur gracieux</i>	Écrite pour Pâques, exhorte à la piété
<i>Espoir sans fin me maine en désespoir</i>	Plainte, espoir déçu
<i>La jeune dame ayant noble coraige</i>	Leçon morale pour une jeune femme envers son amant
<i>Doenl et mélancolye</i>	Désolation pour susciter l'empathie
<i>J'attens secours de ma seulle pensée</i>	Espoir amoureux et patient
<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	Méditation sérieuse, moralisatrice, qui vante le travail et la vie catholique
<i>Qui veult son ceur en dieu d'amour offrir</i>	Leçon sur la patience en amour
<i>De varier n'en est plus mention</i>	La décision des dames en amour
<i>Comment mes yeulx auriés vous bien promis</i>	Une dame se défend d'avoir laissé croire à une affection
<i>Si j'ay voulu de moy tant présumer</i>	Excuses du soupirant
<i>Blancq et clairet sont les couleurs</i>	Chanson à boire
<i>O trist' adieu qui du tout m'est contraire</i>	Désolation d'une dame lorsqu'elle doit quitter son amant
<i>Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir</i>	Plainte profonde d'un(e) amoureux(se)
<i>O envieux qui de mon infortune</i>	Réaction de l'amoureux(se) déçu(e) contre ceux qui se réjouissent de son malheur
<i>O bon vouloir parfaict et amyable</i>	Leçon morale sur l'amour
<i>Quand au vouloir j'espère fermement</i>	Réponse d'un amoureux (assez prétentieux) à cette leçon
<i>Le ceur, l'esprit avecque mon désir</i>	Déclaration d'amour
<i>J'attens la fin que l'amour commencée</i>	Espoir d'un amoureux
<i>Ung doux regard la belle me donna</i>	Un amoureux honoré d'un regard significatif

<sup>487</sup> La présente table reproduit l'ordre d'apparition des pièces dans le recueil.

<i>A tort soeuffre tant de peïn' et martire</i>	L'amoureux loyal se plaint d'attendre injustement
<i>Vivre ne puis sur terre</i>	L'amoureux, qui a de nombreux ennuis et ennemis, appelle à la mort
<i>Dieu sçait pourquoy je souspir' et lamente</i>	L'amoureux fait face à un dilemme dont Dieu connaît la nature
<i>Ingrate ne doibz estre</i>	La dame remercie humblement son bon seigneur et lui dit adieu
<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	La dame se lamente de la perte prématurée d'un être cher
<i>A tort soeuffre sans l'avoir mérité</i>	L'amoureux(se), qui souffre à cause d'une personne qu'il aime, se lamente
<i>A tort soeuffre</i>	L'amoureux(se) se lamente à cause de l'amour
<i>J'ay ung refus en lieu de mon salaire</i>	L'amoureux déçu est contraint au silence
<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	Chanson en hommage à Marguerite de Brimeu
<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	L'amoureux déclare sa fidélité éternelle

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département des sciences historiques  
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie



*SIXIESME LIVRE DES CHANSONS A QVATRE PARTIES NOVVEMENT  
COMPOSEZ ET MISES EN MVSIQUE PAR MAISTRE JEHAN DE LATRE, MAISTRE  
DE LA CHAPELLE DU REUERENDISS. EUESQUE DE LIEGE &C. CONUENABLES  
TANT AUX INSTRUMENTZ COMME A LA VOIX (LOUVAIN, PIERRE PHALESE, 1555)*

Édition critique par Romane MASSART

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du grade de master en Histoire de l'art et archéologie,  
orientation musicologie

Sous la direction du Professeure Émilie CORSWAREM

Année académique 2020-2021



Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département des sciences historiques  
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie



*SIXIESME LIVRE DES CHANSONS A QVATRE PARTIES NOVVEMENT  
COMPOSEZ ET MISES EN MVSIQUE PAR MAISTRE JEHAN DE LATRE, MAISTRE  
DE LA CHAPELLE DU REUERENDISS. EUESQUE DE LIEGE &C. CONUENABLES  
TANT AUX INSTRUMENTZ COMME A LA VOIX (LOUVAIN, PIERRE PHALESE, 1555)*

Édition critique par Romane MASSART

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du grade de master en Histoire de l'art et archéologie,  
orientation musicologie

Sous la direction du Professeure Émilie CORSWAREM

Année académique 2020-2021

## TABLE DES MATIÈRES



<b>1. PRINCIPES ÉDITORIAUX .....</b>	<b>1</b>
<b>2. APPAREIL CRITIQUE .....</b>	<b>4</b>
<b>3. TEXTES .....</b>	<b>9</b>
RESVEILLE TOY, CEUR GRACIEUX.....	2
ESPOIR SANS FIN ME MAINE EN DÉSESPOIR.....	8
LA JEUNE DAME AYANT NOBLE CORAIGE.....	13
DOEUL ET MÉLANCOLYE.....	19
J'ATTENS SECOURS DE MA SEULE PENSÉE .....	25
MALHEUR M'EST HEUR.....	31
QUI VEULT SON CEUR EN DIEU D'AMOUR OFFRIR.....	41
DE VARIER N'EN EST PLUS MENTION .....	47
COMMENT MES YEULX AURIÉS VOUS BIEN PROMIS .....	54
SI J'AY VOULU DE MOY TANT PRÉSUMER .....	63
BLANCQ ET CLAIRET SONT LES COULEURS .....	70
O TRIST' ADIEU QUI DU TOUT M'EST CONTRAIRE.....	76
CESSÉS MES YEULX DE PLUS DORMIR NE VOIR.....	82
O ENVIEULX QUI DE MON INFORTUNE TE RESJOUYS.....	91
O BON VOULOIR PARFAICT ET AMYABLE .....	97
QUAND AU VOULOIR J'ESPÈRE FERMEMENT .....	101
LE CEUR, L'ESPRIT AVECQUE MON DÉsir.....	106
UNG DOULX REGARD LA BELLE ME DONNA .....	121
A TORT SOEUFFRE TANT DE PEIN' ET MARTIRE.....	128
VIVRE NE PUIS SUR TERRE .....	135
DIEU SÇAIT POURQUOY JE SOUSPIR' ET LAMENTE .....	142
INGRATE NE DOIBZ ESTRE .....	149
AVANT L'AYMER JE L'AY VOULU COGNOISTRE.....	157
A TORT SOEUFFRE SANS L'AVOIR MÉRITÉ .....	165
A TORT SOEUFFRE.....	173
J'AY UNG REFUS EN LIEU DE MON SALAIRE .....	181
DE TOUTES MARGARITES QU'ON VIST JAMAIS EN TERRE .....	189
POURQUOY EN AMOUR MON CEUR CHANGEROIE.....	199

## 1. PRINCIPES ÉDITORIAUX

L'ordre de succession des pièces, numérotées par nos soins, est identique à celui de la source.

Les titres sont donnés d'après la graphie de la source. Lorsque des variantes se présentent d'une voix à une autre, la majorité l'emporte. En cas d'égalité, l'ordre d'apparition prime.

La musique est transcrite en valeurs intégrales.

Le signe de mensuration du *tempus imperfectum prolatio minor*, originellement donné sous cette forme  dans la source, est donné indiqué  dans les transcriptions, faute d'équivalent dans le logiciel utilisé. Les autres signes sont donnés dans leur forme originale.



Les clés originelles sont indiquées au début de chaque chanson. Elles sont remplacées dans les transcriptions par celles du chœur moderne : sol<sup>2</sup>, sol<sup>2<sub>8va</sub></sup> et fa<sup>4</sup>.

Les barres de mesure ont été ajoutées afin de permettre une meilleure lisibilité et de visualiser plus facilement chaque *tactus*. L'indication de ce dernier a été définie d'après le signe de mensuration et le régime des durées.

Les altérations de *musica ficta* sont placées au-dessus des notes qu'elles altèrent. Leur placement repose essentiellement sur les principes définis par Margaret Bent<sup>488</sup> et Nicholas Routley<sup>489</sup> :


1. Les intervalles parfaits diminués ou augmentés sont interdits.
2. Si une ligne mélodique ascendante outrepassa un hexacorde d'une note, celle-ci doit être diminuée.
3. Une consonance parfaite devrait être abordée par la plus proche consonance parfaite.
4. Dans le cas de figure où une note revient à la même note que celle, plus haute, qui la précédait, la note la plus basse doit être augmentée, notamment – en zone cadentielle – lorsque la mélodie descend d'une note sous la finale du mode et y revient.

Les ligatures et les notes noircies de l'édition originale sont indiquées de façon traditionnelle :

1. Ligatures : 
2. Notes noircies : 

Le texte et sa disposition sont conformes à ce qui figure dans la source. L'orthographe et la ponctuation du texte poétique originel sont donc transcrites le plus fidèlement possible.

Les abréviations sont systématiquement résolues.

Les répétitions textuelles stipulées par le signe  ou désignées par les premiers mots d'une proposition sont en italiques, celles ajoutées sont entre crochets.

---

<sup>488</sup> BENT, Margaret, « Musica Recta and Musica Ficta », *Musica Disciplina*, vol. 26, 1972, pp. 73-100 et

<sup>489</sup> ROUTLEY, Nicholas, « A practical guide to *musica ficta* », *Early Music*, vol. 13, no. 1, 1985, pp. 59-71.

Les signes de ponctuation, tels que les virgules ou les points, ont été ajoutés sans annotation particulière lorsqu'ils clarifient les répétitions d'un mot ou d'un groupe de mots et la conclusion d'un vers.

Les accentuations (« à », « é », « è ») absentes de la source, ont été ajoutées en fonction de la pratique moderne.

Il en va de même pour les lettres interchangeables « u » et « v » ainsi que « i » et « j ».

Le placement du texte a été défini sur base des principes déterminés par Don Harrán dans *Word-Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*<sup>490</sup>, Gary Towne dans « A Systematic Formulation of Sixteenth Century Text Underlay Rules »<sup>491</sup> et Allan W. Atlas dans *La Musique de la Renaissance en Europe*<sup>492</sup>. Les règles principales retenues dans le cadre de cette édition sont les suivantes :

- Les divisions sémantiques du textes doivent coïncider avec les cadences des phrases musicales.
- Chaque note dont la valeur rythmique est au moins une minime doit recevoir une syllabe.
- Une ligature ne peut recevoir plus d'une syllabe.
- Une semi-minime qui suit une minime pointée ne reçoit que très rarement une syllabe. Il en va de même pour la note suivante.
- Dans une série de semi-minimes, seule la première peut recevoir une syllabe. Celle-ci doit être tenue à travers la série et la note qui la suit.
- S'il y a plus de notes que de syllabes, c'est la pénultième voire l'antépénultième qui reçoit le mélisme. L'ultime syllabe reçoit quant à elle la dernière note.
- Les mots peuvent être répétés à condition qu'assez de notes puissent les recevoir et que ces mots soient sémantiquement et syntaxiquement autonomes.

---

<sup>490</sup> HARRÁN, Don, *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*, Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1986.

<sup>491</sup> TOWNE, Garry, « A Systematic Formulation of Sixteenth Century Text Underlay Rules », *Musica Disciplina*, vol. 44, 1990, pp. 255-287 et vol. 45, 1991, pp. 143-168.

<sup>492</sup> ATLAS, Allan, *La Musique de la Renaissance en Europe, 1400-1600*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 286-292.



## 2. APPAREIL CRITIQUE

Partie	Folio <sup>493</sup>	Incipit	Voix	Édition moderne	Remarques
1	208 <sup>v</sup> /210 <sup>v</sup>	<i>Resveille toy, ceur gracieux</i>	<i>Superius, Contratenor</i>	4.1-5.1	« gratieux » dans la source (ci-après « d. l. s. »)
1	208 <sup>v</sup>	<i>Resveille toy, ceur gracieux</i>	<i>Tenor</i>	11.2-12.3	« deuociux » d. l. s.
1	210 <sup>v</sup>	<i>Resveille toy, ceur gracieux</i>	<i>Contratenor</i>	27.2	« paine » d. l. s.
2	211 <sup>r</sup>	<i>Espoir sans fin me maine en desespoir</i>	<i>Contratenor</i>	21.3	« mon pouvoir » d. l. s.
3	211 <sup>v</sup>	<i>La jeune dame ayant noble coraige</i>	<i>Contratenor</i>	11.2-3	« revere » d. l. s.
3	211 <sup>v</sup> /209 <sup>v</sup>	<i>La jeune dame ayant noble coraige</i>	<i>Contratenor, Bassus</i>	20.1	« en servaige » d. l. s.
3	211 <sup>v</sup>	<i>La jeune dame ayant noble coraige</i>	<i>Contratenor</i>	33.2-3	« accord » d. l. s.
4	212 <sup>r</sup>	<i>Doenl et mélancoÿe</i>	<i>Contratenor</i>	/	Erreur d'impression : « CONRATENOR » d. l. s.
4	210 <sup>r</sup> /212 <sup>r</sup>	<i>Doenl et mélancoÿe</i>	<i>Tenor, Bassus</i>	2.3-5.3	« melancolie » d. l. s.
4	212 <sup>r</sup>	<i>Doenl et mélancoÿe</i>	<i>Contratenor</i>	48.3	« tore » d. l. s.
6	213 <sup>r</sup>	<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	<i>Contratenor</i>	/	Erreur d'impression : « CONRATENOR » d. l. s.
6	211 <sup>r</sup> /213 <sup>r</sup>	<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	<i>Tenor, Bassus</i>	27.4-28.1	« repoz » d. l. s.
6	213 <sup>r</sup>	<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	<i>Bassus</i>	28.4-29.1	« traveil » d. l. s.
6	213 <sup>r</sup>	<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	<i>Bassus</i>	50.4-51.1	« prendre » d. l. s.
6	213 <sup>r</sup>	<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	<i>Bassus</i>	53.4-54.2	« regardes » d. l. s.
6	211 <sup>r</sup> /213 <sup>r</sup>	<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	<i>Superius, Contratenor</i>	63.3-64.2/62.1-2	« soyex » d. l. s.
6	211 <sup>r</sup> /213 <sup>r</sup>	<i>Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable</i>	<i>Superius, Contratenor</i>	75.4/75.2	« riens » d. l. s.

<sup>493</sup> Lorsque la remarque est relative à deux ou plusieurs voix, les numéros des folios sont indiqués dans le même ordre que les voix auxquelles ils se rattachent. Il en va de même pour toute autre information séparée d'une autre par « / ».

7	211 <sup>v</sup> /213 <sup>r</sup>	<i>Qui veult son ceur en dieu d'amour offrir</i>	<i>Superius, Tenor</i>	1.2/2.2	« voeult » d. l. s.
8	212 <sup>r</sup>	<i>De varier n'en est plus mantion</i>	<i>Tenor</i>	26.2-27.1	« affection » d. l. s.
9	212 <sup>v</sup>	<i>Comment mes yeulx auriés vous bien promis</i>	<i>Tenor</i>	7.2-3	« permis » d. l. s.
9	214 <sup>v</sup>	<i>Comment mes yeulx auriés vous bien promis</i>	<i>Bassus</i>	26.3-27.1	« declairer » d. l. s.
9	212 <sup>v</sup>	<i>Comment mes yeulx auriés vous bien promis</i>	<i>Tenor</i>	46.2-3	« schaisies » d. l. s.
10	213 <sup>r</sup>	<i>Si j'ay voulu de moy tant présumer</i>	<i>Superius</i>	14.3-15.1	« voeuilles » d. l. s.
10	213 <sup>r</sup>	<i>Si j'ay voulu de moy tant présumer</i>	<i>Tenor</i>	36.4-38.3	« secunde » d. l. s.
10	215 <sup>r</sup>	<i>Si j'ay voulu de moy tant présumer</i>	<i>Bassus</i>	46.4	« suys » d. l. s.
11	215 <sup>v</sup>	<i>Blancq et claiert sont les couleurs</i>	<i>Bassus</i>	25.2-4	« meilleure » d. l. s.
12	216 <sup>r</sup>	<i>O trist' adieu qui du tout m'est contraire</i>	<i>Contratenor</i>	/	Erreur d'impression : « CONRATENOR » d. l. s.
13	216 <sup>v</sup> /214 <sup>v</sup>	<i>Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir</i>	<i>Superius, Tenor</i>	9.1/7.1	« veoir » d. l. s.
13	214 <sup>v</sup>	<i>Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir</i>	<i>Tenor</i>	57.4-58.1	« laisse » d. l. s.
13	214 <sup>v</sup>	<i>Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir</i>	<i>Tenor</i>	69.1-3	« langedeur » d. l. s.
14	217 <sup>r</sup>	<i>O envieux qui de mon infortune</i>	<i>Contratenor</i>	/	Erreur d'impression : « CONRATENOR » d. l. s.
16	216 <sup>r</sup> /218 <sup>r</sup>	<i>Quand au vouloir j'espère fermement</i>	<i>Superius, Contratenor</i>	12.1-13.3/12.3-14.1	« souffissance » d. l. s.
16	216 <sup>r</sup>	<i>Quand au vouloir j'espère fermement</i>	<i>Tenor</i>	17.2-18.1	« entirement » d. l. s.
16	216 <sup>r</sup> /218 <sup>r</sup>	<i>Quand au vouloir j'espère fermement</i>	<i>Superius, Bassus</i>	28.2-29.3/28.3-29.3	« joyssance » d. l. s.
17	216 <sup>v</sup>	<i>Le ceur, l'esprit avecque mon désir</i>	<i>Tenor</i>	20.4	« O » d. l. s.
17	216 <sup>v</sup> /218 <sup>v</sup> /218 <sup>v</sup>	<i>Le ceur, l'esprit avecque mon désir</i>	<i>Superius, Contratenor, Bassus</i>	34.3-36.1/34.4-36.1 / 34.4-35.3	« entier » / « entiere » / « entier » d. l. s.
18	219 <sup>r</sup> /219 <sup>r</sup>	<i>J'attens la fin que l'amour commencée</i>	<i>Contratenor, Bassus</i>	13.4-14.2/13.4-14.2	« damoysselle » d. l. s. / « damoyssell » mis entre parenthèses d. l. s.
18	217 <sup>r</sup>	<i>J'attens la fin que l'amour commencée</i>	<i>Tenor</i>	29.1-30.1	« e <sup>z</sup> jouyssant » d. l. s.
18	217 <sup>r</sup>	<i>J'attens la fin que l'amour commencée</i>	<i>Tenor</i>	40.3-4	« crainte » d. l. s.
18	217 <sup>r</sup> /219 <sup>r</sup>	<i>J'attens la fin que l'amour commencée</i>	<i>Tenor, Bassus</i>	50.2-53.2/50.3-4	Le vers « Ne voeuillés doncq user de curauté » est manquant / « voeuilleis » d. l. s.
19	217 <sup>v</sup> /217 <sup>v</sup> /219 <sup>v</sup>	<i>Ung doux regard la belle me donna</i>	<i>Superius, Tenor, Bassus</i>	18.4-20.1/17.2-18.1/20.2-21.3	« emprisona » d. l. s.

19	217 <sup>v</sup>	<i>Ung doulx regard la belle me donna</i>	<i>Tenor</i>	26.4-27.3	« veuilles » d. l. s.
19	217 <sup>v</sup>	<i>Ung doulx regard la belle me donna</i>	<i>Tenor</i>	32.4-33.1	« sans moy » d. l. s.
20	220 <sup>r</sup>	<i>A tort soeuffre tant de peïn' et martire</i>	<i>Contratenor</i>	/	Erreur d'impression : « CONRATENOR » d. l. s.
20	218 <sup>r</sup>	<i>A tort soeuffre tant de peïn' et martire</i>	<i>Tenor</i>	4.1-5.1	« seuffre » d. l. s.
20	218 <sup>r</sup>	<i>A tort soeuffre tant de peïn' et martire</i>	<i>Superius</i>	16.1-17.1	« l'aulement » d. l. s.
21	220 <sup>v</sup> /220 <sup>v</sup>	<i>Vivre ne puis sur terre</i>	<i>Contratenor, Bassus</i>	11.4-12.1/11.2-3	« demy » d. l. s.
21	218 <sup>v</sup>	<i>Vivre ne puis sur terre</i>	<i>Tenor</i>	28.2-29.1	« myserre » d. l. s.
21	218 <sup>v</sup>	<i>Vivre ne puis sur terre</i>	<i>Tenor</i>	45.2-3	« prendr'en » d. l. s.
21	218 <sup>v</sup>	<i>Vivre ne puis sur terre</i>	<i>Tenor</i>	52.4	Ajout manuscrit d'une minime sur la syllabe « ve-»
22	221 <sup>r</sup>	<i>Dieu seçait pourquoy je souspir' et lamente</i>	<i>Contratenor</i>	/	Erreur d'impression : « CONRATENOR » d. l. s.
22	219 <sup>r</sup>	<i>Dieu seçait pourquoy je souspir' et lamente</i>	<i>Tenor</i>	20.2-23.3	Le vers « Duquel ne puis avoir la joyssance » manque
22	221 <sup>r</sup>	<i>Dieu seçait pourquoy je souspir' et lamente</i>	<i>Contratenor</i>	20.3-4	« dont » d. l. s.
22	221 <sup>r</sup>	<i>Dieu seçait pourquoy je souspir' et lamente</i>	<i>Contratenor</i>	21-4-23.3	« jouyssance » d. l. s.
23	219 <sup>v</sup>	<i>Ingrate ne doibz estre</i>	<i>Tenor</i>	10.2-3	« louer » d. l. s.
23	219 <sup>v</sup> /221 <sup>v</sup>	<i>Ingrate ne doibz estre</i>	<i>Tenor, Bassus</i>	36.1	« diz » d. l. s.
24	220 <sup>r</sup> /222 <sup>r</sup> /222 <sup>r</sup>	<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	<i>Superius, Contratenor, Bassus</i>	2.1-4/1.2.-2.2/1.2-3.2	« Ayant » d. l. s.
24	220 <sup>r</sup>	<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	<i>Tenor</i>	11.4-12.1	« cogue » d. l. s.
24	220 <sup>r</sup>	<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	<i>Tenor</i>	22.4-25.3	« avant le recoistre » d. l. s.
24	220 <sup>r</sup> /222 <sup>r</sup>	<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	<i>Superius, Bassus</i>	29.4/28.4	« qui » d. l. s.
24	220 <sup>r</sup>	<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	<i>Tenor</i>	34.2	« comme » d. l. s.
24	220 <sup>r</sup>	<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	<i>Superius</i>	47.1	« subz » d. l. s.
24	220 <sup>r</sup>	<i>Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre</i>	<i>Superius</i>	47.1	« plancte » d. l. s.
25	220 <sup>v</sup> /222 <sup>v</sup>	<i>A tort soeuffre sans l'avoir mérité</i>	<i>Tenor, Bassus</i>	13.2-4	« Dunge » / « Du » d. l. s.
25	222 <sup>v</sup>	<i>A tort soeuffre sans l'avoir mérité</i>	<i>Contratenor</i>	13.4-14.3	« parsonne » d. l. s.
25	220 <sup>v</sup> /222 <sup>v</sup> /220 <sup>v</sup>	<i>A tort soeuffre sans l'avoir mérité</i>	<i>Superius, Contratenor, Tenor</i>	58.3-60.1/58.1-60.1/58.1-60.1	« pacience » d. l. s.

26	221 <sup>r</sup> /223 <sup>r</sup> /221 <sup>r</sup> /223 <sup>r</sup>	<i>A tort soeuffre</i>	<i>Superius, Contratenor, Tenor, Bassus</i>	12.4-13.3	« consom' » / « consomm' » / « Il me consomme » / « consomm' » d. l. s.
26	221 <sup>r</sup>	<i>A tort soeuffre</i>	<i>Tenor</i>	25.3-26.3	« apparence » d. l. s.
26	221 <sup>r</sup> /223 <sup>r</sup>	<i>A tort soeuffre</i>	<i>Superius, Contratenor</i>	35.3-36.1/36.1-2	« amours » d. l. s.
26	221 <sup>r</sup> /223 <sup>r</sup>	<i>A tort soeuffre</i>	<i>Superius, Contratenor</i>	50.2-51.1	« couuertement » d. l. s.
27	221 <sup>v</sup> /223 <sup>v</sup>	<i>J'ay ung refus en lieu de mon salaire</i>	<i>Superius, Bassus</i>	22.2/25.2	« par » d. l. s.
28	224 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Contratenor</i>	/	Erreur d'impression : « CONRATENOR » d. l. s.
28	222 <sup>r</sup> /224 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Superius, Bassus</i>	1.3-4/7.3-4	« touttes » d. l. s.
28	224 <sup>r</sup> /222 <sup>r</sup> /224 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Contratenor, Tenor, Bassus</i>	3.1-4.1/7.1-8.1/8.1-9.1	« Margarietes » / « Margarites » en typographie droite / <i>idem</i>
28	222 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Tenor</i>	8.3	« vit » d. l. s.
28	224 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Bassus</i>	/	Minime barrée manuscritement d. l. s.
28	224 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Contratenor</i>	17.2-4	« Meillieur » d. l. s.
28	222 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Superius</i>	19.4-20.1	« troeuva » d. l. s.
28	222 <sup>r</sup> /224 <sup>r</sup> /222 <sup>r</sup> /224 <sup>r</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Superius, Contratenor, Tenor, Bassus</i>	38.4-39.1/38.3-39.1/38.4-39.1/40.3-41.1	« Brimeur » en typographie droite / « Brimeur » en typographie italique / « Brimeur » en typographie droite / « Brimeur » en typographie droite d. l. s.
28	224 <sup>v</sup>	<i>De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre</i>	<i>Bassus</i>	65.1	Correction de la brève <i>sol</i> qui doit être un <i>fa</i>
29	224 <sup>v</sup> /222 <sup>v</sup>	<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	<i>Contratenor, Tenor</i>	14.3	« seull' » d. l. s.
29	224 <sup>v</sup>	<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	<i>Bassus</i>	14.4-16.1	« aymie » d. l. s.
29	222 <sup>v</sup>	<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	<i>Superius</i>	21.3-22.1	« toute » d. l. s.
29	224 <sup>v</sup>	<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	<i>Bassus</i>	27.3-4	« daltre » d. l. s.
29	224 <sup>v</sup> /222 <sup>v</sup> /224 <sup>v</sup>	<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	<i>Contratenor, Tenor, Bassus</i>	35.1-2	« a jamais » d. l. s.
29	224 <sup>v</sup>	<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	<i>Bassus</i>	37.4-38.3	« changeray » d. l. s.

29	222 <sup>v</sup>	<i>Pourquoy en amour mon ceur changeroie</i>	<i>Tenor</i>	/	L'inscription « FINIS » figure sous la dernière portée
----	------------------	--	--------------	---	--

### 3. TEXTES

#### 1. Resveille toy, ceur gracieux

Resveille toy, ceur gracieux  
Tu n'as pas cause de dormir  
Voycy le temps dévotieux  
Que Jhesu Christ voulut mourir ;  
Pour toy a tant voulu souffrir  
Tant de peïn' et d'affliction  
Dispose toy à le servir  
Et à plourer sa passion

#### 2. Espoir sans fin me maine en désespoir

Espoir sans fin me main' en désespoir  
Ung doux désir sans avoir jouyssance  
De mon esprit surpasse le pouvoir  
Qui de la mort désire l'alliance

#### 3. La jeune dame ayant noble coraige

La jeune dame ayant noble coraige  
Doibt révéler d'amour ferm' et pareille  
L'aymant loyal qu'elle tient servaige.  
Si parler veult, prester luy doibt l'oreille  
Et avecq luy estre de tous accordz  
Dormir s'il dort et veiller quant il veille.

#### 4. Doeul et mélancolye

Doeul et mélancolye  
Ce sont mes biens mondains.  
Oyez ! je vous supplye  
Comment je me plains.  
De brief mourir je crains  
Car j'ay perdu m'ame.  
Souvent je tors mes mains  
Que vivre fort m'ennuye.

#### 5. J'attens secours de ma seulle pensée

J'attens secours de ma seulle pensée  
J'attens le jour que l'on m'escondira  
Ou que du tout la belle me dira :

Amis, t'amour sera recompensée.

*Source littéraire* : Clément Marot, « Chansons », dans *L'Adolescence clementine, autrement les Œuvres de Clément Marot, de Cahors en Query [...] avec la complainte sur le trespas de feu messire Florimond Robertet et plusieurs autres œuvres faictes par ledict Marot depuis le page de sa dicte adolescence*, Paris, Pierre Roffet, 1532. Édition moderne : *Clément Marot, Œuvres*, éd. par Gérard Defaux, t. I, Paris, Bordas, 1993.

#### 6. Malheur m'est heur et bien sur tous biens désirable

Malheur m'est heur et bien sur tous biens  
désirable

Attendu que sa fin conduit a sauvement.

Repos m'est dur travail car sa fin misérable

Grac' a nul ne promet mais futur

dampnement.

Ung jour viendra bien brief que tout

contentement

En vain plaisir receu prendra fin sans

replique.

Regardez doncq, humains, que par sentir

oblicque

Ja ne soyez errantz ains chescung pens' et

songe

Tousjours a maintenir la vie bien catholicque

Estimant l'heur mondain n'estre rien qu'ung

vray songe.

#### 7. Qui veult son ceur en dieu d'amour offrir

Qui veult son ceur en dieu d'amour offrir

Pour triumphe endure servitude

Vaincr' on ne peult en amour sans souffrir

La douceur vient après l'amaritude.

#### 8. De varier n'en est plus mention

De varier n'en est plus mention

C'est ung arest que les dames ont faict

Faisant serment que leur affection

Sera cognu' en fermeté parfaict.

**9. Comment mes yeulx auriés vous bien promis**

Comment mes yeulx auriés vous bien promis  
Ce que mon ceur n'a jamais prétendu ?  
Scavés vous pas qu'il ne vous est permis  
De déclarer ce qu'il at deffendu ?  
Et si par vous l'on auroit entendu  
Qu'affection seroit en moy cognue  
Scaisiés pour vray que le scavoir est deue  
Plustost au ceur, qu'il n'est pas a la veue.

*Source littéraire : La fleur de Poésie Françoise. Recueil joyeux contenant plusieurs Huictains, Dizains, Quatrains, Chansons et aultres dictez de diverses matieres, tant de Musique, que d'autres reduictz en ce petit Livre, Paris, Alain Lotrian, 1543 (ci-après « Lotrian »).*

**10. Si j'ay voulu de moy tant présumer**

Si j'ay voulu de moy tant présumer  
D'aymer si hault, veuilliés moy pardonner  
Dieu des amans dominant tout le monde  
Il ne se troeue soubz le ciel la seconde  
Par quoy je diz : je ne suis a blasmer  
Si j'ay voulu de moy tant présumer.

**11. Blancq et claret sont les couleurs**

Blancq et claret sont les couleurs  
De de bon vin que j'ayme fort  
Dont souffriray maintes douleurs  
Si n'ay de luy souvent confort.  
D'en bien boire fais mon effort  
Pour en avoir meilleure grace.  
Si je n'en boy me vela mort  
Car de boir' eae je ne pourchasse

*Source littéraire : Lotrian.*

**12. O trist' adieu qui du tout m'est contraire**

O trist' adieu qui du tout m'est contraire  
Car je reçois ung trop grand déplaisir  
Quant il me fault de mon amy distraire.  
Las ! ung adieu est fin de grand plaisir.

*Source littéraire : Lotrian.*

**13. Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir**

Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir  
Aultre plaisir n'ayés qu'a larmes rendre  
Toy, dolent ceur, de gémir fais devoir  
En souspirant ne cessés jusqu'au fendre  
Retires vous soubdain sans plus attendre  
Joy et soulas, puisqu'aultre allègement n'espèr'  
avoir  
Laiissiés moy mort estendre  
Et mectr' a fin ma languer et tourment

**14. O envieulx qui de mon infortune**

O envieulx qui de mon infortune  
Te resjouys et te pers en mon bien  
Je te feray double douleur pour une  
Mon bien croissant, mon mal tournant a rien.

**15. O bon vouloir parfaict et amyable**

O bon vouloir parfaict et amyable  
Qui est le port de tout commencement  
Pour contenter amour non variable  
Qui séparer ne se peult nullement  
Si Atropos n'y faict diffinement.

**16. Quand au vouloir j'espère fermement**

Quand au vouloir j'espère fermement  
Estre parfaict pour donner souffisance  
A bon amour du tout entièrement  
Tant que vivray en aurés jouyssance  
Pour contenter.

**17. Le ceur, l'esprit avecque mon désir**

Le ceur, l'esprit avecque mon désir  
Il sont a vous le gardant de martire.  
Or puisque toy le mien du tout attire  
Ne les sépare affin qui meur' entire.

**18. J'attens la fin que l'amour commencée**

J'attens la fin que l'amour commencée  
Entre nous deux damoysell' excellente

Heureusement sera récompensée  
En joyssant du fruict de mon attente.  
Navré je suis, craincte fort me tormente,  
Ne voeuilliés doncq user de cruaulté  
Envers mon ceur tant plain de léaulté.

**19. Ung doux regard la belle me donna**

Ung doux regard la belle me donna  
Donnant son oeil mon ceur emprisonna.  
Prisonnier suys, voeuilliés moy secourir !  
Secourés moy sans me faire languir !

**20. A tort soeuffre tant de peïn' et martire**

A tort soeuffre tant de peïn' et martire  
Veu qu'en amour me conduis léaulment.  
Ma léaulté me provocq' et attire  
Endurer mon mal patiemment  
Dissimulant ce que plus je désire  
En attendant plus grand contentement.

**21. Vivre ne puis sur terre**

Vivre ne puis sur terre  
Car mort suis a demi  
Plusieurs me font la guerre  
Et me sont ennemy.  
Mon ceur au corps miserre  
Tant suis rempli d'ennuy.  
O mort venés moy querre  
Sans moy prendr' a merchi.

**22. Dieu sçait pourquoy je souspir' et lamente**

Dieu sçait pourquoy je souspir' et lamente  
Et si cognois le bien de ma prétente  
Duquel ne puis avoir la joyssance  
O Dieu du ciel, tu as bien cognoissance  
Que ce bien la avoir m'est impossible  
Que ne fais tu l'impossible possible  
Dieu sçait pourquoy

**23. Ingrate ne doibz estre**

Ingrate ne doibz estre  
Et aussi ne le veulx estre  
Louer me doibz fort grandement  
Vous merchiant bien humblement  
Du bon recueil et grand honneur  
Qu'il vous a pleust me démonstrer.  
Et pour ce je vous dis adieu, adieu, mon bon  
seigneur,  
Le corps s'en va non pas le ceur  
Adieu, adieu mon bon seigneur  
Le corps s'en va non pas le ceur

**24. Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre**

Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre  
L'ayant cognu, bien fort l'ay estimé  
Je l'ay perdu avant qu'il pensoit estre  
Qu'il fut de moy com' il estoit aymé  
Ha ! triste ceur ja ne seras blasmé  
Ne l'oeil aussi quant soubz plaincte couverte  
Tous deux ferez l'office accoustumé  
L'ung a plourer, l'autr' a sentir la perte

**25. A tort soeuffre sans l'avoir merité**

A tort soeuffre sans l'avoir merité  
D'une personne qui me donnoit espoir  
Regret en ay car a la vérité  
Je luy portois bon ceur et bon vouloir.  
Endurer fault, puisque n'ay le pouvoir  
Ni le crédict y mectre providence  
Non obstant ce, je feray mon debvoir  
En tout endroict de prendre patience.

**26. A tort sœuffre**

A tort sœuffre  
En attendant plus grand contentement  
Je me consomme en mortelle tristesse  
Car je ne vois moyen d'allègement  
Ni apparenc' avoir quelque liesse.



Or doncq amour qui cause mon tourment  
Enseigne moy et me donnes adresse  
A supporter mon mal convertement  
A tort sœuffre

**27. J'ay ung refus en lieu de mon salaire**

J'ay ung refus en lieu de mon salaire  
Qui d'une dame bien l'avoy mérité  
Pour mon service, dont je ne me doibz taire  
Car s'elle avoit regard a équité  
Auroy accord de l'amoureux affaire.

**28. De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre**

De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre  
Meilleur ne se trouva ne jamais at estée  
Que celle de Brimeur que mort nous at ostée  
Pour en parer les cieulx et désoler la terre.

**29. Pourquoi en amour mon ceur changeroie**

Pourquoy en amour mon ceur changeroie  
Puisque n'attens aultre soulas ne joye  
Fors que de vous ma seul' amye  
En vostre mains tenés ma vie  
Toute ma joye et mon confort  
Et d'aultre part tenés ma mort.  
Choisissés doncq' ce qu'il vous plaira  
Car jamais mon ceur ne changera

Resveille toy, ceur gracieux

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Res - veil - le toy, ceur

Res - veil - le toy, ceur

Res - veil - le toy, ceur

Res - veil - le toy, ceur

5

S

Ct

T

B

gra - - ci - eux, Tu n'as pas

gra - - ci - eux Tu n'as pas

gra - - ci - eux Tu n'as pas

gra - - ci - - eux Tu n'as pas

10

2

S  
cau - se de dor - mir, Voy - cy le temps

Ct  
cau - se de dor — mir, Voy - cy le temps

T  
cau - se de dor - mir, Voy - cy le temps

B  
cau - se — de — dor - mir Voy - cy le temps

S  
dé - vo - - ti - eux Que

Ct  
dé - vo - - ti - eux, ————— Que

T  
dé vo - - ti - eux ————— Que

B  
Voy - cy le temps dé - vo - ti - eux Que

15

S  
Jhe - su Christ vou - lut mou - rir

Ct  
Jhe - su Christ vou - lut mou - rir Pour

T  
Jhe - su Christ vou - lut mou - - rir,

B  
Jhe - su Christ vou - lut mou - rir

20

S  
Pour toy a

Ct  
8  
toy a tant vou - lu souf - frir, Pour toy a

T  
8  
Pour toy a tant vou - lu souf - frir, Pour toy a

B  
Pour toy a tant vou - lu souf - frir

S  
tant vou - lu souf - frir, Pour toy a tant vou -

Ct  
8  
tant vou - lu souf - frir, Pour toy a tant vou -

T  
8  
tant vou - lu souf - frir, Pour toy a tant vou -

B  
Pour toy a tant vou -

25

S  
lu souf - frir Tant de peïn' et d'af -

Ct  
8  
- lu souf - frir Tant de peïn' et d'af -

T  
8  
- lu souf - frir Tant de peïn' et d'af -

B  
lu souf - frir

S  
- fli - cti - on, Tant de peïn' et d'af -

Ct  
fli - - cti - on, Tant de peïn' et d'af - fli -

T  
fli - cti - on, Tant de peïn' et d'af - -

B  
Tant de peïn' et d'af - fli - cti - on, Tant

S  
- fli - cti - on Dis - po - se toy a

Ct  
cti - on Dis - po - se toy

T  
- - fli - cti - on Dis - po - se toy

B  
de peïn' et d'af - fli - cti - on Dis - po - se toy

S  
le ser - vir, Dis - po - se toy - a le ser - vir, Dis -

Ct  
a le ser - - vir [a - - le ser - vir], Dis -

T  
a le - - ser - vir [a - - le ser - vir], Dis -

B  
Dis - po - se - toy a le ser - vir, Dis -

40

S  
po - se toy a le ser - vir Et

Ct  
po - se toy a le ser - vir Et

T  
po - se toy a le ser - vir Et

B  
po - se toy a le ser - vir Et

S  
a plou - rer sa pas - si - on

Ct  
a plou - rer sa pas - si - on Dis -

T  
a plou - rer sa pas - si - on Dis -

B  
a plou - rer sa pas - si - on Dis -

45

S  
Dis - po - se toy a le ser -

Ct  
po - se toy a le ser - - -

T  
po - se toy a le ser - - vir

B  
po - se toy a le ser - vir

S  
vir Et a plou - rer \_\_\_\_\_ sa pas - si - on

Ct  
vir Et a plou - rer sa pas - si - on, Et

T  
Et a plou - rer \_\_\_\_\_ sa pas - si - on, Et

B  
\_\_\_\_\_ Et a plou - rer sa pas - si - on, Et

S  
\_\_\_\_\_

Ct  
a plou - rer sa pas - si - on

T  
a plou - rer sa pas - si - on

B  
a plou - rer sa pas - si - on

Es-poir sans fin me maine en déses-poir

Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

Es - poir  
Es - poir  
Es - poir  
Es - - - - - poir

S  
Ct  
T  
B

sans fin me main' en  
sans fin me main' en - dé - ses - poir,  
sans fin me main'  
sans fin me main' en dé - ses -



S dé - ses - poir [en dé -

Ct [en dé-ses-poir] *me main' en dé - ses -*

T en dé - ses - poir [me main' en dé -

B poir, *me main' en dé -*

10 S - ses - poir] Ung doux dé - sir sans

Ct *poir* Ung doux dé - - sir pour a -

T ses - poir] Ung doux dé - - sir pour a - voir

B *ses - poir* Ung doux dé - sir sans a -

15 S a - voir jou - ys - san - ce, *sans*

Ct voir jou - ys - san - - - - -

T jou - ys - san - ce, *pour a - voir*

B voir jou - ys - san - ce, *sans*

S  
a - - voir jou - ys - san - -

Ct  
- - - - - ce

T  
jou - ys - san - - - - -

B  
a - voir jou - ys - san - - - - -

20

S  
æ De mon es - prit sur - pas - se le pou -

Ct  
De mon es - prit sur - pas - se le pou -

T  
æ De mon es - prit sur - pas - se le pou -

B  
æ De mon es - prit sur - pas - - - -

S  
voir, sur - pas - se le pou - voir Qui de

Ct  
voir, sur - pas - se le pou - voir Qui

T  
voir, sur - pas - se - - le pou - voir Qui

B  
- se le pou - - - - voir Qui

25

S  
la mort

Ct  
de la mort, *Qui de la mort* dé - si - re

T  
de la mort [de la mort]

B  
de la mort [qui de la mort] dé -

30

S  
dé - si - re l'al - li - an - - - - -

Ct  
l'al - li - an - ce, *dé - si - re l'al - li - an* - - - - - ce [l'a -

T  
dé - si - re l'al - li - an - - - - - ce, dé -

B  
si - re l'al - li - an - ce, *dé - si - re l'al - li - an - ce* [dé - -

#

S  
- - - - - ce, *Qui de la* -

Ct  
- li - an - ce] *Qui de la*

T  
*si - re l'al - li - an - ce,* *Qui de*

B  
si - re l'al - li - an - ce] *Qui*

S  
mort, [Qui de — la — mort] dé - si - re

Ct  
mort, *Qui* de la mort dé - si - re l'al - li -

T  
la — mort [Qui de la mort] dé -

B  
de la — mort dé - si - re l'al - li -

S  
l'al - li - an - - - - -

Ct  
an - ce, dé - si - re l'al - li - an - - - -

T  
si - re l'al - li - an - - - -

B  
an - ce, dé - si - re l'al - li - an - ce, dé -

S  
- - - - - ce

Ct  
ce [l'al - li - an - - - - ce]

T  
ce, dé - si - re l'al - li - an - - - ce

B  
- - si - re l'al - li - an - - - ce

La jeune dame ayant noble coraige

Superius  
 Contratenor  
 Tenor  
 Bassus

La jeu-ne da - me, [la  
 La jeu-ne da - me, La jeu-ne da - me, La  
 La jeu-ne da - me, [La jeu - ne  
 La jeu-ne da - me, La

5

S  
 Ct  
 T  
 B

— jeu - ne da - me] ay - ant no - ble co - rai - ge,  
 jeu - ne da - - me ay - ant no - ble co - rai - ge, ay - ant no -  
 da - - - me] ay - ant no - ble co - rai -  
 jeu - ne da - me ay - ant no - ble co - rai - ge, ay -

S  
ay - ant no - ble co - rai - ge, ay - ant no - ble co - rai - -

Ct  
ble co - rai - ge, ay - yant no - ble co - rai - - - -

T  
ge, ay - ant no - ble co - rai - ge, ay - ant no - ble co - rai - -

B  
ant no - ble co - rai - ge, ay - ant no - ble co - rai - - - -

10

S  
- ge Doibt ré - vé - rer d'a - mour,

Ct  
ge Doibt ré - vé - rer d'a - mour ferm' et pa - reil -

T  
- ge Doibt ré - vé - rer d'a - mour ferm' et pa - reil -

B  
- ge Doibt ré - vé - rer d'a - mour ferm' et pa - reil -

15

S  
doibt ré - vé - rer d'a - mour ferm' et pa - reil - le L'ay -

Ct  
le, ferm' et pa - reil - le, ferm' et pa - reil - le L'ay - mant loy -

T  
le, ferm' et pa - reil - le, ferm' et pa - reil - le L'ay -

B  
le, ferm' et pa - reil - le L'ay - mant loy -

S  
- mant loy - al, L'ay - mant loy - al

Ct  
al L'ay - mant loy - al

T  
mant loy - al, L'ay - mant loy - al, L'ay - mant loy -

B  
al, L'ay - mant loy - al, L'ay - mant loy -

20

S  
qu'el - le tient ser - vai - ge

Ct  
qu'el - le tient ser - vai - - - ge

T  
al qu'el - le — tient ser - vai - - - ge Si

B  
al qu'el - le — tient ser - vai - - - ge

S  
Si par - ler veult, pres - ter luy doit l'o - reil -

Ct  
Si par - ler veult, pres - ter luy doit l'o - reil - le,

T  
par - ler veult,

B  
Si par - ler veult, pres -

25

S le, pres - ter luy doibt l'o - reil - le, pres - ter luy

Ct pres - ter luy doibt l'o - reil - - le Et

T pres - ter luy doibt l'o - reil - le, pres - ter luy doibt l'o - reil - le, pres - ter luy

B ter luy doibt l'o - reil - le, pres - ter luy doibt l'o - reil - le, pres - ter luy

30

S doibt l'o - reil - - le Et a - vecq luy — es - tre

Ct a - vecq luy, [et a - - vecq luy] — es - tre

T doibt l'o - reil - le Et a - vecq luy — es - tre

B doibt l'o - reil - le Et a - vecq luy — es - tre

35

S de tous — ac - cordz. Dor - mir s'il

Ct de — tous — ac - cordz. Dor - mir s'il

T de tous ac - - - cordz. Dor - mir s'il

B de tous ac - - - cordz. Dor - mir s'il



S  
dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

Ct  
dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

T  
dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

B  
dort, Dor - mir s'il dort, Dor - mir s'il

40

S  
dort et veil - ler quant — il — veil - - le.

Ct  
dort et veil - - ler quant il veil - le.

T  
dort et veil - - ler quant il veil - le.

B  
dort et veil - ler quant il veil - le.

S  
Dor - mir s'il dort, Dor - mir

Ct  
Dor - mir s'il dort, Dor - mir

T  
Dor - mir s'il dort, Dor - mir

B  
Dor - mir s'il dort, Dor - mir

45

S  
s'il dort, Dor - mir s'il dort et

Ct  
s'il dort, Dor - mir s'il dort et

T  
s'il dort, Dor - mir s'il dort et

B  
s'il dort, Dor - mir s'il dort et

S  
veil - ler quant il veil - - le

Ct  
veil - - ler quant il veil - le

T  
veil - ler quant il veil - le

B  
veil - ler quant il veil - le



S  
sont mes biens mon - dains, Ce sont mes biens — mon -

Ct  
Ce sont mes biens mon - - - dains, Ce

T  
mon - dains, Ce sont mes biens mon - dains, Ce sont mes

B  
dains, Ce sont mes biens mon - dains, Ce sont mes

10  
S  
dains, Ce sont mes biens mon - dains O - yez!

Ct  
sont mes biens — mon - - - dains O - yez!

T  
biens — mon - - - dains O - yez!

B  
biens mon - dains O - yez! O -

15  
S  
O - yez! O - yez! je vous sup - ply -

Ct  
O - yez! je vous sup - ply - e

T  
O - yez! O - yez! je vous sup - ply -

B  
yez! O - yez! je vous sup - ply -

S e Com - ment je me plains, Com - ment je me plains, Com - ment je me  
 Ct Com - ment je me plains, Com - ment je me plains, Com - ment je  
 T e Com - ment je me plains, Com - ment je me plains, Com - ment je  
 B e Com - ment je me plains, [Com - ment je me plains], [Com - ment je me

S plains, Com - ment je me plains  
 Ct me plains De brief mou - rir je crains,  
 T me plains De brief mou - rir,  
 B plains], [Com - ment je me plains] De brief

S De brief mou - rir je  
 Ct De brief mou - rir je  
 T [De brief mou - rir], De brief mou - rir je  
 B mou - rir je crains

S  
\_\_\_\_\_ crains, De brief mou -

Ct  
crains, [De — brief mou -rir je crains], De brief mou -

T  
crains, De brief mou - rir je crains, De brief mou -

B  
De brief mou - rir je crains, De brief mou -

S  
rir je crains, De brief mou - rir je crains Car

Ct  
rir je crains, De brief mou - rir je crains Car

T  
rir je crains, De brief mou - rir je crains

B  
rir je crains, De brief mou - rir je crains

S  
j'ay per - du ma — my - e, Car j'ay per -

Ct  
j'ay per - du, Car j'ay per - du [Car

T  
Car j'ay per - du, Car j'ay per - du, Car

B  
Car j'ay per - du, Car j'ay per -

35

S  
du — ma — my — e Sou - vent je tors

Ct  
j'ay per - du] ma — my — e Sou - vent je tors

T  
j'ay per - du ma my - e Sou - vent je tors

B  
du, [Car j'ay per - du] ma my - e Sou - vent je tors

40

S  
mes mains, Sou - vent je tors mes mains Que vi - vre

Ct  
mes mains, Sou - vent je tors mes mains Que

T  
mes mains, Sou - vent je tors mes mains Que

B  
mes mains, Sou - vent je tors mes mains

S  
fort m'en - nuy - e [m'en - nuy - - e]

Ct  
vi - vre fort m'en - nuy - e

T  
vi - vre fort m'en - nuy - e, [fort — m'en - nuy - e]

B  
Que vi - vre fort m'en - nuy - - - e

6 45

S Sou - vent je tors mes mains, Sou - vent je tors

Ct Sou - vent je tors mes mains, Sou - vent je tors

T Sou - vent je tors mes mains, Sou - vent je tors

B Sou - vent je tors mes mains, Sou - vent je tors

50

S mes mains Que vi - vre fort m'en -

Ct mes mains Que vi - -

T mes mains Que vi - vre

B mes mains Que

S nuy - - e [m'en - - nuy - - e]

Ct vre fort m'en - nuy - e

T fort m'en - nuy - e, m'en - nuy - e

B vi - vre fort m'en - nuy - - - e



J'attens secours de ma seule pensée

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

J'at - tens se - cours de

J'at - tens se - cours

5

S

Ct

T

B

ma seul - le pen - sé - - - e, *J'at* -

de ma seul - le pen - sé - - - - -

*J'at* - tens

*J'at* -

S  
tens se - cours, J'at - tens se -

Ct  
e [pen - sé - e] J'at - tens — se -

T  
se - cours de ma seul - le — pen - sée - e,

B  
tens se - cours de ma seul - le pen - sé -

10

S  
cours de ma seul - le pen - sé - e, de ma

Ct  
cours de ma seul - le pen - sé - - -

T  
J'at - tens se - cours de ma seul - le pen -

B  
- - e, J'at - tens se - cours de ma

15

S  
seul - le pen - sé - - e J'at - tens

Ct  
- - e, J'at - tens le jour, —

T  
sé - - - e [J'at - tens le jour], J'at -

B  
seul - le pen - sé - e, J'at - tens le jour,

S le jour J'at - tens le

Ct J'at - tens le jour,

T tens le jour que l'on m'es - con - di - ra,

B J'at - tens le jour que l'on m'es -

20

S jour, que l'on m'es - con - di - ra,

Ct J'at - tens le jour [J'at - tens le jour]

T J'at - tens le jour que l'on

B - con - di - ra, J'at - tens le jour

S Que l'on m'es - con - di - ra

Ct Que l'on m'es - con - di - ra

T m'es - con - di - ra Ou que du tout la

B que l'on m'es - con - di - ra Ou

25

S  
ra Ou que du tout la bel - le me

Ct  
Ou que du tout la bel - le me di - ra, Ou que du tout la

T  
bel - le me di - ra [me — di - ra], Ou que du tout la

B  
que du tout la bel - le me — di - ra,

30

S  
di - - - ra, Ou que du tout la

Ct  
bel - le me — di - ra, Ou que du tout la

T  
bel - le me di - ra [me — di - ra]

B  
Ou que du tout la bel - le me di - ra, Ou

S  
bel - le me di - - - - ra: A -

Ct  
bel - le me di - ra, [la be - le me di -

T  
[du tout] la bel - le me di - - - ra: A -

B  
que du tout la bel - le me di - ra:

35

S mis, [t'a - - - mour] t'a - mour se -

Ct ra:] A - mis, A - mis, t'a - mour

T mis, t'a - mour se - ra ré - com - pen - sé - e, [t'a -

B A - mis, [A - amis], t'a - mour se -

S ra ré - com - pen - - - sé - - - e Amis,

Ct se - ra ré - com - pen - sé - e,

T mour se - ra ré - com - pen - - - sé - e], A -

B ra ré - com - pen - - - sé - - - e,

40

S - mis, [A - mis], [t'a - mour],

Ct A - mis, A - mis, [A - mis]

T - mis, A - mis, t'a - mour se - ra ré -

B A - mis, A - mis, A - mis,

S  
\_\_\_\_\_ t'a - mour se - ra ré - com - pen - - - sé -

Ct  
\_\_\_\_\_ t'a - mour se - ra ré - com - pen - sé - - -

T  
com - pen - sé - e, t'a - mour se - ra ré - com - pen - - -

B  
t'a - mour se - ra ré - com - pen - - -

S  
- e

Ct  
e, t'a - mour se - ra ré -

T  
sé - - e, t'a - mour se - ra

B  
sé - - e, t'a - mour se -

S

Ct  
com - pen - sé - - - - e

T  
ré - com - pen - sé - - - e

B  
ra ré - com - pen - sé - - - e

# Malheur m'est heur

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Mal - heur m'est

Mal - heur m'est heur et bien sur

5

S

Ct

T

B

heur et bien sur tous biens dé - si - ra -

tous biens dé - si - ra - ble, Mal -

Mal - heur m'est heur et bien sur

Mal -

S  
ble, Mal - heur m'est heur et

Ct  
heur m'est heur et bien

T  
tous biens dé - si - ra - ble, Mal -

B  
heur m'est heur et bien sur tous

S  
bien sur tous biens dé - si - ra - ble, sur

Ct  
dé - si - ra - ble, Mal - heur m'est

T  
heur m'est heur et bien sur

B  
biens dé - si - ra - ble, Mal -

S  
tous biens dé - si - ra

Ct  
heur et bien sur tous biens dé - si - ra -

T  
tous biens dé - si - ra - ble At - ten - du que

B  
heur m'est heur et bien dé - si - ra -

15



S  
ble

Ct  
ble At - ten - du que sa fin \_\_\_\_\_ con -

T  
sa fin, At - ten - du que sa fin con - duict a

B  
\_\_\_\_\_ ble At - ten - du que sa fin con -

20

S  
At - ten - du que sa fin con - duict a

Ct  
duict a sau - ve - ment, con - duict \_\_\_\_\_

T  
sau - ve ment, a \_\_\_\_\_ sau - ve - ment, At - ten - du

B  
duict \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_ sau - ve - ment,

25

S  
sau - ve - ment, \_\_\_\_\_ con - duict \_\_\_\_\_ a

Ct  
\_\_\_\_\_ a sau - ve - ment, con - duict a sau -

T  
que sa fin con - duict, \_\_\_\_\_ con - duict \_\_\_\_\_ a

B  
con - duict \_\_\_\_\_ a sau - ve - ment, a

S  
sau - ve - ment Re - pos m'est

Ct  
ve - - - ment Re - pos m'est dur tra -

T  
sau - ve - ment. Re - pos m'est dur tra - vail, Re - pos m'est

B  
sau - ve - ment Re - pos m'est dur tra - vail car sa fin

30

S  
dur tra - vail car sa fin mi - sé - ra -

Ct  
vail car sa fin mi - sé - ra - -

T  
dur tra - vail car sa fin mi - sé - ra - ble

B  
mi - sé - ra - - ble

35

S  
ble Grac' a nul ne pro - met mais fu - -

Ct  
ble Grac' a nul ne pro - met mais fu - - tur

T  
Grac' a nul ne pro - met mais fu - - tur damp

B  
Grac' a nul ne pro - met mais fu - -

S  
tur damp - ne - - ment. Ung jour vien - dra bien

Ct  
damp - - ne - - ment. Ung jour vien - dra bien

T  
- ne - - - - ment.

B  
tur damp - ne - - - ment.

40

S  
brief, Ung jour vien - dra bien brief que

Ct  
brief, Ung jour vien - dra bien brief, Ung jour vien - dra bien

T  
Ung jour vien - dra bien brief, [Ung jour

B  
Ung jour vien - dra bien brief Que

45

S  
tout con - ten - te - ment, que tout con - ten - te -

Ct  
brief que tout con - ten - te - ment, con - ten - te -

T  
vien - dra bien brief] que tout con - ten - te -

B  
tout con - ten - te - ment, que tout con - ten - te -

S  
ment En vain plai - sir re - - ceu pren - dra fin sans ré -

Ct  
ment En vain plai - sir re - ceu pren - dra fin sans ré -

T  
ment En vain plai - sir re - ceu pren - dra fin sans ré -

B  
ment

50

S  
pli - cque, Pren - dra fin sans ré - pli - cque.

Ct  
pli - cque, Pren - dra fin sans ré - pli - cque. Re - gar - dez

T  
pli - cque, Pren - dra fin sans ré - pli - cque. Re -

B  
Pren - dra fin sans ré - pli - cque.

55

S  
Re - gar - dez doncq, hu - mains, Re -

Ct  
doncq, hu - mains, Re - gar - dez doncq, hu - mains, que par sen -

T  
gar - dez doncq hu - mains, que par sen - tir o -

B  
Re - gar - dez doncq, hu - mains, que par sen -

S *gar - dez doncq, hu - mains, que par sen - tir o - bli - - cque,*

Ct *tir o - bli - - cque, que par sen - tir*

T *bli - cque, o - bli - - cque, que par sen - tir o -*

B *tir — o - bli - - cque,*

60

S *que par sen - tir o - bli - - cque*

Ct *o - bli - - cque Ja ne*

T *bli - cque, o - bli - - cque Ja ne soy -*

B *que par sen - tir o - bli - - cque Ja ne*

S *Ja ne soy -*

Ct *soy - ez er - rantz ains ches - cung*

T *- ez er - - rantz ains ches - cung*

B *soy - ez er - rantz ains ches - cung*

S  
ez er - rantz ains ches - -

Ct  
pens' et son - ge, ains ches - cung pens' et

T  
pens' et son - ge, ains ches - cung pens' et son -

B  
pens' et son - ge, ains ches -

S  
cung pens' et son - ge Tous - jours a main -

Ct  
son - ge Tous - jours a main -

T  
- - ge Tous - jours a main -

B  
- cung pens' et son - ge Tous - jours a main -

70

S  
- te - nir la vi - e bien ca - tho -

Ct  
- te - nir la vi - e bien ca - tho - li - -

T  
- te - nir la vi - e bien ca - tho - li - -

B  
- te - nir la vi - e bien ca - tho - -

S  
li - cque Es - ti - mant l'heur mon - dain

Ct  
- - cque Es - ti - mant l'heur mon - - dain n'es -

T  
- cque \_\_\_\_\_ Es - ti - mant l'heur mon - - dain n'es -

B  
li - que N'es - ti - mant l'heur mon - dain

75

S  
n'es - tre rien qu'ung vray son - - - -

Ct  
tre rien qu'ung vray son - - - ge,

T  
tre rien qu'ung vray son - - - -

B  
n'es - tre rien qu'ung vray son - - -

80

S  
ge, Es - ti - mant \_\_\_\_\_ l'heur mon - dain

Ct  
*Es - ti - mant l'heur \_\_\_\_\_ mon - - - dain n'es -*

T  
ge, Es - ti - mant l'heur mon - - - dain n'es -

B  
ge, *N'es - ti - mant l'heur mon - dain*

S  
n'es - tre rien qu'ung vray son - - ge

Ct  
tre rien qu'ung vray son - - ge,

T  
tre rien qu'ung vray son - - - -

B  
n'es - tre rien qu'ung vray son - - ge,

85

S

Ct  
n'es - tre rien qu'ung vray son - - ge

T  
ge, n'es - tre rien qu'ung vray son - - ge

B  
n'es - tre rien qu'ung vray son - - ge



Qui veult son ceur en dieu d'amour offrir

Superius

1

Qui veult son ceur en dieu d'a-mour of -

Contratenor

Qui veult son ceur en dieu d'a-

Tenor

8

Qui veult son ceur —

Bassus

Qui veult son

5

S

- frir, *Qui veult son ceur*

Ct

mour of - frir, *Qui veult son ceur en dieu d'a -*

T

8

— en dieu d'a - mour — of - - - frir,

B

ceur en dieu d'a - mour — of - - - frir,

S en dieu — d'a - mour of - frir

Ct mour of - frir, Qui veult son cœur en dieu d'a - mour of -

T Qui veult son cœur en dieu d'a - mour

B [Qui veult son cœur], Qui veult son cœur en dieu d'a - mour

10

S Pour tri - um - pher, Pour tri - um - pher,

Ct frir Pour tri - um - pher, Pour tri - um - pher,

T of - frir Pour tri - um - pher, Pour tri - um - pher,

B of - frir Pour tri - um - pher, Pour tri - um -

S Pour tri - um - pher en - du - - re [en - du -

Ct Pour tri - um - pher en - du - re ser -

T Pour tri - - um - pher en - du - re

B pher, — [Pour tri - um - pher]

15

S - re] ser - vi - tu - - de,

Ct vi - tu - - - - -de, ser - vi - tu - -

T ser - vi - tu - de, [en - du - re] ser - vi - tu -

B en - du - re ser - vi - tu - - - -

20

S en - du - re ser - vi - - tu - - -

Ct de, en - du - re ser - vi - tu - de,

T de, en - du - re ser - vi - tu - - -

B de, en du - re ser - vi -

S - de, en - du - re ser - vi - tu - de, en -

Ct en - - du - re ser - vi - tu - de,

T de, en - du - re ser - vi - tu - de,

B tu - - - - -de, ser - vi - tu - de,

25

S du - re ser - vi - tu - - - -

Ct en - du - re ser - vi -

T en - du - re ser - vi - tu - - de

B en - du - re ser - vi - tu - - -

S de Vaincr' on ne peut en a - mour sans souf - frir,

Ct tu - de Vaincr' on ne peut en a - mour sans souf - frir, Vaincr' on ne

T Vaincr' on ne peut en a - mour sans souf - frir,

B - de Vaincr' on ne peut en

30

S Vaincr' on ne peut en a - mour

Ct peut en a - mour sans souf - frir, en a - mour

T Vaincr' on ne peut en a - mour sans souf - frir, [sans souf -

B a - mour sans souf - frir,

S *sans souff - frir, Vaincr' on ne peut en a - mour sans*

Ct *sans souff - frir, [sans souff - frir], en a - mour sans*

T *frir], Vaincr' on ne peut, Vaincr' on ne peut en a -*

B *Vaincr' on ne peut en a - mour, en a - mour sans souff -*

S *souff - - frir La doul - - ceur,*

Ct *souff - - - frir La doul - - ceur,*

T *- mour sans souff - frir La doul - ceur vient, La doul -*

B *frir La doul - - ceur*

S *La doul - ceur vient a - près l'a - ma - ri - tu -*

Ct *La doul - ceur vient a - près l'a - ma - ri - tu - -*

T *ceur, La doul - ceur vient a - près l'a - ma - ri - tu - -*

B *vient, La doul - ceur vient a - près l'a - ma - ri - tu - -*

S  
de, *La* *doul* - *ceur*, *La* *doul* - *ceur* vient a - près

Ct  
de, *La* *doul* - *ceur*, *La* *doul* - *ceur* vient a - près

T  
de, *La* *doul* - *ceur* vient — a - près l'a - - ma - ri -

B  
de, *La* *doul* - *ceur* vient, *La* *doul* - *ceur* vient a -

S  
l'a - - ma - ri - - tu - -

Ct  
l'a - - ma - ri - tu - - de,

T  
tu - - - - -

B  
près l'a - ma - ri - tu - - de, a -

S  
de

Ct  
a - près l'a - ma - ri - tu - - de.

T  
de, a - près l'a - ma - ri - tu - - de.

B  
près - l'a - ma - - - ri - tu - - de.

De varier n'en est plus mention

Superius  
De va - ri - er n'en est plus men - ti -

Contratenor  
De va - ri - er n'en

Tenor  
De va - ri -

Bassus

5

S  
on, De va - ri - er n'en est plus men -

Ct  
est plus men - ti - on [De va - ri -

T  
er n'en est plus men - ti - on [De va - ri -

B  
De va - ri - er n'en est plus

S  
- ti - on,

Ct  
er], De va - ri - er n'en est plus men - ti -

T  
er], De va - ri - er, De va - ri - er n'en

B  
men - ti - on, De va - ri - er n'en est plus

10  
S  
De va - ri - er, De va - ri - er n'en est plus men -

Ct  
on, De va - ri - er n'en est plus men - ti -

T  
est plus men - ti - on, n'en est plus men -

B  
men - ti - on, De va - ri - er n'en est plus men - ti -

15  
S  
- ti - on C'est ung ar - est que les da - mes ont fait, C'est

Ct  
on C'est ung ar - est que les da - mes ont

T  
- ti - on

B  
on C'est ung ar - est que les da - mes ont fait,



S  
ung ar - est que les da - mes ont fait, C'est

Ct  
fait, C'est ung ar - est que les da - mes ont fait, C'est

T  
8 C'est ung ar - est que les da - mes ont — fait, C'est

B  
C'est un ar - est que les da -

20

S  
ung ar - est que les da - mes ont fait, que les — da - -

Ct  
ung ar - est que les da - mes ont fait, que les da - mes ont

T  
8 ung ar - est que les da - mes ont fait, que les da -

B  
mes ont fait, C'est ung ar - est que les da - -

25

S  
#  
- mes ont fait Fai - sant —

Ct  
fait — Fai - sant — ser - ment, Fai - sant

T  
8 - mes ont fait Fai - sant ser - ment que

B  
mes ont fait Fai - sant ser - ment, Fai -

S  
ser - ment que — leur — af - fec - ti - on, Fai -

Ct  
ser - ment, Fai - sant ser - ment que

T  
leur af - fec - ti - on, que leur af - fec - ti - on, Fai -

B  
sant ser - ment que leur af - fec - ti - on,

S  
sant ser - ment que — leur — af -

Ct  
leur af - fec - ti - on, Fai - sant ser - ment que leur

T  
sant ser - ment que leur af - fec - ti - on, [leur

B  
Fai - sant ser - ment que leur — af -

S  
- fec - ti - on Se - ra co - gnu en fer - me -

Ct  
af - fec - ti - on Se - ra co - gnu en

T  
af - fec - ti - on] Se - ra co - gnu en

B  
- fec - ti - on

35

S  
té par - fait

Ct  
fer - me - té par - fait, Se - ra co - gnu en

T  
fer - me - té par - fait, Se - ra co - gnu en

B  
Se - ra co - gnu en fer - me -

40

S  
Se - ra co - gnu en fer - me - té par -

Ct  
fer - me - té par - fait, Se - ra co - gnu en fer - me -

T  
fer - me - té par - fait, Se - ra co - gnu en fer - me -

B  
té par - fait, Se -

S  
fait, Se - ra co - gnu en fer - me -

Ct  
té, Se - ra co - gnu en fer - me - té par - fait,

T  
té par - fait, Se - ra co - gnu en

B  
ra co - gnu en fer - me - té [en fer - me -

45

S *te - par - fait, Se - ra co - gnu en fer - me - té, [en*

Ct *par - - fait, Se - ra co - gnu en fer - me -*

T *fer - me - té par - fait, Se - ra co - gnu en fer - me -*

B *té par - fait],*

S *fer - me - té par - fait],*

Ct *té — par - fait, Se - ra co - gnu en fer - me -*

T *té par - fait, Se - ra co - gnu en fer - me -*

B *Se - ra co - gnu en fer - me - té —*

50

S *Se - ra co - gnu en fer - me - té par - fait*

Ct *té par - fait, en fer - me - té par - fait,*

T *té par - fait, en fer - me - té — par - fait, Se -*

B *par - fait [en fer - me - té], Se - ra co -*

S

Ct

T

B

en fer - me - té - par - - faict.

ra co - gnu en fer - me - té par - - faict.

gnu — en fer - me - té par - - faict.

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Soprano part consists of a single melodic line with a long note value. The Contralto part has lyrics: "en fer - me - té - par - - faict." with a flat sign above the first and fifth notes. The Tenor part has lyrics: "ra co - gnu en fer - me - té par - - faict." with a flat sign above the fifth note. The Bass part has lyrics: "gnu — en fer - me - té par - - faict." with a flat sign above the fifth note. The lyrics are split across the lines, with "gnu" appearing at the end of the Tenor and Bass lines.

Comment mes yeulx auriés vous bien promis

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Com - ment mes yeulx auri - és vous

Com -

5

S

bien pro - mis, Com - ment mes yeulx au - riés vous bien pro -

Ct

ment mes yeulx au - riés vous bien pro - mis, Com - ment

T

Com - ment mes yeulx au - riés vous

B

Com -

S  
*mis, au - riés vous bien pro - mis, Com -*

Ct  
*mes yeulx au - - riés vous bien pro - mis, au -*

T  
*bien pro - mis, au - riés vous bien pro - mis, au -*

B  
*ment mes yeulx au - riés vous bien pro - mis, au -*

10  
 S  
*ment mes yeulx au - riés vous bien pro - - mis,*

Ct  
*riés vous bien pro - mis, au - riés vous bien*

T  
*riés vous bien pro - mis, Com - ment mes yeulx au - riés vous*

B  
*riés vous bien pro - mis,*

15  
 S  
*au - - riés vous bien pro -*

Ct  
*pro - mis, au - riés vous bien pro - -*

T  
*bien pro - mis, [au - riés vous bien pro - -*

B  
*Com - ment mes yeulx au - riés vous bien pro - mis*

S  
- *mis* Ce que mon cœur n'a ja - mais

Ct  
*mis* Ce que mon cœur, *Ce que mon cœur* n'a ja - mais pré -

T  
mis], Ce que mon cœur n'a ja - mais pré - - ten - du [pré -

B  
Ce que mon cœur n'a ja - mais pré - ten - du, *pré -*

20

S  
pré - ten - du Sca - vés vous

Ct  
ten - du Sca - vés vous

T  
- ten - - du] Sca - vés vous pas,

B  
*ten - du* Sca - vés vous pas qu'il ne vous est per -

S  
pas qu'il ne vous est \_\_\_\_\_ per - mis, \_\_\_\_\_

Ct  
pas qu'il ne vous \_\_\_\_\_ est per - mis, \_\_\_\_\_

T  
*Sca - vés vous pas* qu'il ne \_\_\_\_\_ vous

B  
mis, *qu'il*



S  
qu'il ne vous est per - - -

Ct  
qu'il ne vous est per - - - mis De

T  
est per - - - mis De

B  
ne vous est per - mis De dé - cla - rer, [De

30

S  
mis De dé - cla - rer ce qu'il at def - fen -

Ct  
dé - cla - rer, De dé - cla - rer ce qu'il at def - fen -

T  
dé - cla - rer, De dé - cla - rer ce qu'il at def - fen -

B  
dé - cla - rer, De dé - cla - rer] ce qu'il at def - fen -

S  
du Et si par vous l'on

Ct  
du Et si par vous l'on au - roit en -

T  
- du Et si par vous l'on

B  
du Et si par vous l'on au - roit en - ten - du, l'on au - roit

S *b* 35 *b*  
 au - roit en - ten - du, \_\_\_\_\_ Et si par vous l'on au - roit

Ct  
 - ten - - - du, Et si par vous l'on au - roit

T  
 au-roit en-ten-du, Et si par vous l'on au-roit en-ten-du, l'on

B  
 en - ten - du, Et si par vous l'on au-roit en-ten - du, Et si par vous l'on

S *b*  
 en - ten - du, en - ten - - du \_\_\_\_\_ Qu'af -

Ct  
 en - ten - du, l'on au - roit en - ten - du Qu'af -

T  
 au - - roit en - ten - du Qu'af - fec - ti - on se -

B  
 au - roit \_\_\_\_\_ en - ten - du Qu'af - fec - ti - on se -

40 *b* *#*  
 S fec - ti - on se - roit en moy co - gnu - e, Qu'af - fec - ti -

Ct  
 fec - ti - on se - roit en moy co - gnu - e, Qu'af - fec - ti - on se -

T  
 roit en moy co - gnu - - e, Qu'af - fec - ti - on se -

B  
 roit en moy co - gnu - e, Qu'af - fec - ti -

45

S  
on se - roit en moy co - gnu - e Scai - siés pour

Ct  
roit en — moy co - gnu - e Scai - siés pour

T  
roit en — moy co - gnu - e

B  
on se - roit en — moy co - gnu - e

S  
vray, Scai - siés pour vray, [Scai - siés pour

Ct  
vray, [Scai - siés — pour vray] que — le sca-voir est

T  
Scai - siés pour vray que le sca - voir est deu -

B  
Scai - siés pour vray que le sca - voir est deu -

50

S  
vray] que le sca - voir est deu -

Ct  
deu - e, que le sca - voir est deu - e, que

T  
- e, que le sca - voir est deu -

B  
- e, Scai - siés —





S  
- e

Ct  
la — veu - - e], Plus - tost au cœur, —

T  
- - e, Plus - tost au cœur, —

B  
a la veu - e, Plus - - tost au cœur, Plus -

75

S

Ct  
Plus - tost au cœur qu'il n'est pas

T  
[Plus - tost au cœur] qu'il n'est pas a

B  
tost au cœur qu'il n'est pas a la veu - e, pas

S

Ct  
a la veu - - e

T  
la veu - - - e

B  
a la veu - - - e

Si j'ay voulu de moy tant présumer

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Si

Si j'ay vou - lu de moy tant

Si j'ay vou -

5

S

Ct

T

B

j'ay vou - lu de moy tant pré - su - mer,

Si j'ay vou - lu \_\_\_\_\_ de moy tant

pré - su - mer, Si j'ay vou -

lu, Si j'ay vou - lu de moy tant pré - su - mer [tant pré - su -

S *Si j'ay vou - lu de moy*

Ct pré - su - mer [tant pré - su - mer], *tant*

T *lu de moy tant pré - su - mer, [tant pré -*

B *mer], Si j'ay vou - lu de -*

10

S *tant - pré - su - mer D'ay - mer si hault,*

Ct *pré - su - mer D'ay - mer si hault, [D'ay -*

T *- su - mer] D'ay - mer si hault, D'ay -*

B *moy tant pré - su - mer D'ay - mer si hault,*

15

S *D'ay - mer si hault, veuil - liés moy par - don -*

Ct *mer si hault], veuil - liés moy par - don - ner, veuil -*

T *mer si hault, veuil - liés moy par - don - ner, veuil - liés moy par - don -*

B *D'ay - mer si hault, veuil - liés moy par - don -*



S  
ner, veuil - - liés moy par - don - ner [veuil - liés

Ct  
liés moy par - don - ner, veuil - liés moy par - don - ner

T  
ner, \_\_\_\_\_ veuil - liés moy par - don - ner -

B  
ner, \_\_\_\_\_ veuil -

20

S  
moy - par - don - - ner] Dieu des a - -

Ct  
[par - don - ner] Dieu des

T  
\_\_\_\_\_ [par - don - ner]

B  
liés moy par - don - ner \_\_\_\_\_ Dieu

25

S  
mans, \_\_\_\_\_ Dieu des a - - mans

Ct  
a - mans, Dieu des a - -

T  
Dieu des a - mans, Dieu des a - mans, [Dieu

B  
des a - mans, Dieu des

S do - mi-nant tout

Ct *mans* do - mi-nant tout le mon -

T des a - mans] do - mi-nant tout le mon -

B *a - mans* do - mi-nant

30

S le mon - - - de Il

Ct - de Il ne se troeu - ve, Il ne se

T - - de Il ne se troeu -

B tout le mon - de Il ne se troeu - ve, Il

35

S ne se troeu - ve, Il ne se troeu - ve soubz

Ct troeu - ve, Il ne se troeu - - - ve soubz

T - - ve, Il ne se troeu - - - ve soubz

B ne se troeu - ve, Il ne se troeu - ve, Il ne se troeu - ve,

S le ciel la se - con - - - - de, Il ne se

Ct le ciel la se - con - - de,

T le ciel la se - con - - - - de, Il

B [Il ne se

40

S troeu - ve soubz le ciel la se - con -

Ct soubz le ciel la se - con -

T ne se - troeu - ve soubz le ciel la se -

B troeu - ve] soubz le ciel la se - con -

S - de Par quoy je diz, Par

Ct de Par quoy je diz, Par quoy je diz, Par

T con - de Par quoy je diz, [Par

B de Par quoy je diz, Par

45

S  
quoy je diz: je ne — suis à — blas - -

Ct  
quoy je diz: je ne — suis à blas - mer

T  
quoy je diz:] je ne — suis à blas - mer

B  
quoy je diz: je ne suis à blas - mer

50

S  
mer

Ct  
Si j'ay vou - lu de

T  
— Si j'ay vou - lu de moy tant pré - su - mer, [tant

B  
— Si j'ay vou - lu de moy

S

Ct  
moy tant pré - su - mer, — Si

T  
— pré - su - mer] Si j'ay vou - lu de

B  
tant — pré - - su - mer, Si j'ay vou -

S  
 Ct  
 T  
 B

*j'ay vou - lu de moy tant pré - su - mer*  
 moy tant pré - su - mer, tant pré - su - mer  
*lu de moy tant pré - su - mer*

Detailed description: This is a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Soprano part features a long, sweeping melisma across the top of the staff. The Contralto part has lyrics: "j'ay vou - lu de moy tant pré - su - mer". The Tenor part has lyrics: "moy tant pré - su - mer, tant pré - su - mer". The Bass part has lyrics: "lu de moy tant pré - su - mer". The lyrics are written in italics and are aligned with the notes of the respective parts.

Blancq et clai-ret sont les couleurs

Superius  
Blancq et clai-ret sont les cou - leurs

Contratenor  
Blancq et clai-ret sont les cou - leurs

Tenor  
Blancq et clai-

Bassus  
Blancq et clai-

5

S  
De ce bon vin que j'ay - me fort,

Ct  
De ce bon vin que j'ay - me fort,

T  
ret sont les cou - leurs De ce bon vin que

B  
ret sont les cou - leurs De ce bon vin que

S  
De ce bon vin que j'ay - me fort, que

Ct  
De ce bon vin — que — j'ay - me fort, que j'ay -

T  
8 j'ay - me fort, De ce bon vin [de ce bon

B  
j'ay - me fort, De ce bon vin que

10  
S  
j'ay - - me fort Dont souf - fri - ray main - tes do -

Ct  
me — fort Dont souf - fri - ray main - tes do -

T  
8 vin] que j'ay - me fort

B  
j'ay - me fort

15  
S  
leurs Si n'ay de luy sou - vent con - fort,

Ct  
leurs Si n'ay de luy sou - vent con - fort,

T  
8 Dont souf - fri - ray main - tes do - leurs Si n'ay de

B  
Dont souf - fri - ray main - tes do - leurs Si n'ay de

S  
Ct  
T  
B

Si n'ay de luy sou-vent con-fort, Si  
Si n'ay de luy sou-vent con-fort, Si n'ay  
luy sou-vent — con-fort, Si n'ay de luy sou-vent  
luy sou-vent con-fort, Si n'ay de

20

S  
Ct  
T  
B

n'ay de luy sou-vent con-fort D'en bien boi-re fais  
de — luy sou-vent con-fort D'en bien boi-re fais  
— con-fort — D'en bien boi-re fais —  
luy sou-vent con-fort D'en bien boi-re fais

25

S  
Ct  
T  
B

mon ef-fort Pour en a-voir meil-leu-re  
mon — ef-fort Pour en a-voir meil-leu-re gra-  
mon — ef-fort Pour en a-voir, Pour en a-voir meil-  
mon ef-fort Pour en a-voir, Pour en a-voir meil-



S  
gra - ce, Pour en a - voir meil - leu - re gra - - -

Ct  
- - ce, Pour en a - voir meil - leu - re gra - ce

T  
8 leu - re gra - ce, Pour en a - voir meil - leu - re gra - - -

B  
leu - re gra - ce Pour en a - voir meil - leu - re gra - - -

30

S  
ce Si je n'en boy me ve - la mort, Si je n'en boy

Ct  
Si je n'en boy me ve - la mort, Si je n'en boy

T  
8 ce Si je n'en boy me ve - la mort, Si je n'en boy

B  
ce Si je n'en boy me ve - la mort, Si je n'en boy

35

S  
me ve - la mort Car de boir' eau,

Ct  
me ve - la mort Car

T  
8 me ve - la mort Car de boir' eau — je ne pour - chas -

B  
me ve - la mort Car de boir' eau — je ne pour - chas

S *Car de boir' eau* \_\_\_\_\_ *je ne pour-chas - se, Car de boir' eau je ne pour*

Ct *de boir' eau* \_\_\_\_\_ *je ne pour - chas - se, Car de boir' eau je ne*

T *se,* \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau — je ne pour*

B *se,* \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau — je ne pour - chas -*

40

S *chas - - - - se,* \_\_\_\_\_ *Car de boir'*

Ct *pour - chas - - - - se,* \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau,* \_\_\_\_\_

T *chas - - - - se,* \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau — je*

B \_\_\_\_\_ *se, Car de boir' eau — je*

S *eau,* \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau — je ne pour - chas - se, Car de boir' eau*

Ct \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau — je ne pour - chas - se, Car de boir' eau*

T *ne pour - chas - se,* \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau*

B *ne pour chas - se,* \_\_\_\_\_ *Car de boir' eau — je ne pour -*

45

S  
je ne pour - chas - - - - -

Ct  
je ne pour - chas - - se,

T  
je ne pour - chas - - - - -

B  
chas - - - - - se, Car

S  
se

Ct  
Car de boir' eau je ne pour - chas - se

T  
se, Car de boir' eau je ne pour - chas - se

B  
de boir' eau [de boir' eau] je ne pour - chas - se

O trist' adieu qui du tout m'est contraire

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

O trist' a - dieu,

O trist' a - dieu, O trist' a -

O trist' a - dieu, [O trist' a -

O trist' a - -

5

S

Ct

T

B

a - dieu qui du — tout m'est

dieu qui du — tout m'est con - - trai - - -

dieu] qui du tout m'est — con - trai -

dieu qui du — tout m'est con -

S  
con - trai - re, qui du tout m'est con -

Ct  
re, qui du — tout m'est con - - trai - -

T  
re, qui du — tout m'est con - trai -

B  
trai - re, qui du tout m'est — con -

S  
- trai - re Car je re - çois

Ct  
re Car je — re - çois ung trop grand

T  
re Car je — re - çois

B  
trai - re Car je re - çois

S  
ung trop grand dés - plai - sir, [Car je re -

Ct  
dés - plai - sir, Car je re - çois ung trop

T  
ung trop grand dés - plai - sir, Car je re - çois —

B  
ung trop grand dés - plai - sir, ung trop grand

S  
çois ung trop grand dés - plai - sir] Quant il me fault, *Quant*

Ct  
*grand dés - plai - - - - - sir* Quant il me fault, *Quant*

T  
8 — ung trop — grand - dés - plai - sir Quant

B  
dés - - - - plai - - - - - sir Quant

S  
il me fault, *Quant* il me fault, *Quant*

Ct  
il me — fault, *Quant* il me — fault, *Quant*

T  
8 il me fault, *Quant* il me fault — de

B  
il me fault, *Quant* il me fault, *Quant*

S  
il me fault de mon a - my, de mon a -

Ct  
il me fault de mon a - my, *de mon a - my,* de mon

T  
8 mon a - my, de mon a - my, de mon a - my

B  
il me fault de mon a - my, de mon a -

S  
my dis - - trai - - re Las!

Ct  
a - my dis - - trai - re Las!

T  
dis - - - trai - - - re Las!

B  
my - - dis - - trai - - - re Las!

S  
Las! ung a - dieu, Las! Las! ung a -

Ct  
Las! ung a - dieu, Las! Las! ung a -

T  
Las! ung a - dieu, Las! Las! ung a -

B  
Las! ung a - dieu, Las! Las! ung a -

S  
dieu est fin de grand plai - sir, est \_\_\_\_\_

Ct  
dieu \_\_\_\_\_ est fin de grand plai - sir,

T  
dieu est fin de grand plai - sir, est fin \_\_\_\_\_ de

B  
dieu est fin de grand plai - sir, est \_\_\_\_\_

40

S *fin de grand plai - - sir, Las! Las!*

Ct *est fin de grand plai - sir, Las! Las!*

T *grand plai - sir, Las! Las!*

B *fin de grand plai - sir, Las! Las!*

45

S *ung a - dieu, Las! Las! ung a - dieu*

Ct *ung a - dieu, Las! Las! ung a - dieu*

T *ung a - dieu, Las! Las! ung a - dieu est*

B *ung a - dieu, Las! Las! ung a - dieu*

S *est fin de grand plai - sir, est fin de*

Ct *est fin de grand plai - - sir, est*

T *fin de grand plai - sir, est fin de grand*

B *est fin de grand plai - sir, est fin de*



6

50

S  
grand plai - - - sir

Ct  
fin de grand plai - sir, est fin de grand plai - sir

T  
8  
plai - sir, est fin de grand plai - sir

B  
grand ——— plai - sir, est fin de grand plai - sir

Cessés mes yeulx de plus dormir ne voir

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Ces - sés mes yeulx

Ces - sés mes yeulx de plus dor-

Ces - sés mes yeulx de

Ces - sés mes yeulx

5

S

Ct

T

B

de plus dor - mir [de plus dor -

mir ne voir, de plus dor -

plus dor - mir ne voir, de plus dor -

de plus dor - mir ne voir,

10

S  
mir] — ne voir, dor - mir ne —

Ct  
mir, de — plus dor - mir — ne — voir —

T  
8  
mir — ne voir, de plus dor - mir ne voir Aul -

B  
de plus dor - mir ne voir

S  
voir Aul - tre plai -

Ct  
— Aul - tre plai - sir n'ay - és,

T  
8  
tre plai - sir — n'ay - — és, Aul - tre — plai - -

B  
Aul - tre plai - sir n'ay - és qu'à lar -

15

S  
sir n'ay - és qu'à lar - - mes ren - dre,

Ct  
Aul - tre plai - sir n'ay - és — qu'à — lar - mes

T  
8  
sir — n'ay - és, Aul - tre plai - sir —

B  
mes ren - dre, Aul -

S  
n'ay - és qu'à lar - mes ren - dre, n'ay - és qu'à

Ct  
ren - dre, n'ay - és qu'à lar - mes ren - dre, n'ay - és qu'à

T  
8 — n'ay - és, nay - és qu'à

B  
tre plai - sir n'ay - és qu'à lar - mes ren - dre,

20

S  
lar - mes ren - dre [qu'à lar - mes ren - dre] Toy

Ct  
lar - mes ren - dre, n'ay - és qu'à lar - mes ren - dre Toy

T  
8 lar - mes ren - dre [qu'à lar - mes ren - dre] Toy

B  
n'ay - és qu'à lar - mes ren - dre

25

S  
do - lent ———— cœur de gé - mir [de gé -

Ct  
do - lent cœur de gé - mir

T  
8 do - lent cœur de gé - mir fais —

B  
Toy do - lent cœur de gé - mir

S  
mir] fais — deb - voir, Toy do - lent

Ct  
fais — deb - voir, Toy do - lent ceur de gé -

T  
deb - voir, Toy do - lent ceur de gé -

B  
fais deb - voir, Toy do - lent ceur de gé - mir

S  
30  
ceur de gé - mir fais deb-voir En sous - pi - rant [ne ces -

Ct  
- mir fais deb - voir En sous - pi - rant ne ces - ses

T  
8  
mir fais deb - voir En sous - pi - rant ne ces - ses

B  
fais deb - voir En sous - pi - rant ne

S  
35  
ses] ne ces - ses jus - qu'au fen -

Ct  
jus - qu'au fen - dre [jus - qu'au fen - dre],

T  
8  
jus - qu'au fen - dre, En sous - pi - rant ne ces - ses

B  
ces - ses jus - qu'au fen - dre, En sous - - pi -

S  
dre [jus - qu'au — fen - - - dre]

Ct  
ne ces - ses jus - qu'au fen - dre Re - ti - rés

T  
jus - qu'au fen - - - dre Re - ti - rés vous,

B  
rant ne ces - ses jus - qu'au fen - dre Re -

40

S  
Re - ti - rés vous soub - dain sans

Ct  
vous soub-dain sans plus at - ten - dre, Re - ti - rés vous soub -

T  
Re - ti - rés vous soub - dain sans plus at ten - dre, Re -

B  
ti - rés vous soub - dain sans plus at - ten - dre,

S  
plus at - ten - dre, Re - ti - rés vous soub-dain sans

Ct  
dain sans plus at - ten - dre, Re - ti - rés vous soub -

T  
ti - rés vous soub - dain [soub - dain] sans —

B  
Re - ti - rés vous soub - dain sans

6

45

S *plus at - ten - - - dre Joy et sou - las*

Ct *dain sans plus at - ten - - dre Joy et sou - las*

T *plus at - ten - - dre Joy et sou - las,*

B *plus at - ten - - dre*

50

S *puis - qu'aultr' al - lè - ge - ment,*

Ct *puis - qu'aultr' al - lè - ge - ment,*

T *Joy et sou - las, [Joy et sou -*

B *Joy et sou - las, Joy et sou - las puis -*

S *puis - qu'aultr' al - lè - ge - ment, puis -*

Ct *puis - qu'aultr' al - lè - ge - ment, puis - qu'aultr' al - lè - ge -*

T *las] puis - qu'aultr' al - - - - lè - ge - ment, puis -*

B *qu'aultr' al - lè - - - - ge - ment,*

55

S  
qu'au-*l*tr' al - lè - ge - ment n'es - pèr' \_\_\_\_\_

Ct  
ment, puis - qu'au-*l*tr' al - lè - ge - ment n'es - pèr' a - voir, [n'es - pèr'

T  
8 qu'au-*l*tr' al - lè - ge - ment n'es -

B  
aul - tre al - lè - ge - ment n'es - pèr'

S  
a - voir Lais - siés moy mort es - ten - dre [Lais -

Ct  
a - voir] Lais - siés moy mort es - ten - dre, Lais -

T  
8 pèr' a - voir Lais - siés moy mort es - ten - dre, Lais - siés moy

B  
a - voir Lais - siés moy mort \_\_\_\_\_ es - - - -

60

S  
siés moy mort \_\_\_\_\_ es - ten - dre], Lais - siés moy mort es -

Ct  
- siés moy mort es - ten - dre, Lais - siés moy mort es -

T  
8 mort es - ten - dre, Lais - siés moy mort

B  
ten - dre, Lais - siés moy mort es -



S  
ten - dre [es - - - ten - dre] Et

Ct  
- ten - dre [es - - - ten - dre] Et

T  
es - ten - dre [es - ten - - - dre] Et

B  
ten - dre, Lais - siés moy mort es - ten - dre Et

S  
mectr' a fin ma lan - guer et tour -

Ct  
mectr' a fin ma lan - guer et tour - ment, —

T  
mectr' a fin ma lan - guer et tour - ment, —

B  
mectr' a fin ma lan - guer et tour -

S  
- ment, — [ma lan - guer et tour - ment]

Ct  
— ma — lan - guer et tour - - - ment,

T  
— ma lan - guer et — tour - - - ment,

B  
ment, ma lan - guer et tour - - - ment,

75

S  
Et mectr' a fin ma lan - guer et

Ct  
Et mectr' a fin ma lan - guer et tour -

T  
Et mectr' a fin ma lan - guer et tour -

B  
Et mectr' a fin ma lan - guer

80

S  
tour - - ment, ma lan - guer et tour -

Ct  
- ment, ma lan - guer et tour - ment,

T  
ment, ma lan - guer et tour -

B  
et tour - ment, ma lan - guer et tour -

S  
- ment

Ct  
ma lan - guer et tour - ment

T  
- ment, ma lan - guer et tour - ment

B  
- ment, ma lan - guer et tour - ment

O envieulx qui de mon infortune te resjouys

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

O en - vi - eulx

O en - vi - eulx qui de mon

O en - vi - - eulx qui

O en - vi - eulx qui

5

S

Ct

T

B

qui de mon in - for - tu - - - -

in - for - tu - - - - ne,

de mon in - for - tu - - - - -

de mon in - for - tu - ne, qui de mon in - for -

2

S  
ne, qui de mon in - for - tu - ne te res - jou -

Ct  
qui de mon in - for - tu - ne te res - jou -

T  
8  
ne, [qui de mon in - for - tu - ne]

B  
tu - - - - - ne

S  
ys, te res - jou - ys Et te pers

Ct  
ys, te res - - jou - - ys Et

T  
8  
te res - jou - ys, te res - jou - ys Et te pers

B  
te res - jou - ys, te res - jou - ys Et

15

S  
en mon bien Je te

Ct  
te pers en mon bien Je te fe -

T  
8  
en mon bien

B  
te pers en mon bien

S  
fe - - ray, Je te fe - ray —

Ct  
ray, Je te — fe - ray, Je te fe - ray

T  
Je te fe - ray, Je te fe - ray, Je te fe - ray

B  
Je te fe - ray, Je te fe - ray, Je te fe - ray

S  
— dou - ble dou-leur pour u - ne, dou -

Ct  
dou - ble dou-leur pour u - ne, dou - ble dou -

T  
dou - ble dou-leur pour u - ne, dou - ble dou - leur pour u - ne,

B  
dou - ble dou-leur pour u - ne, dou - ble dou - leur pour u - ne,

S  
ble dou-leur pour u - ne, dou - - - ble dou-leur pour u -

Ct  
leur pour u - ne, dou - ble dou - leur pour u - -

T  
dou - ble dou - leur, dou - ble dou - leur pour u -

B  
[dou - ble dou - leur] dou - ble dou - leur pour u -

S  
- ne Mon bien crois - sant, [mon bien crois - sant]

Ct  
ne Mon bien crois - sant, *mon bien* \_\_\_\_\_ crois -

T  
- ne Mon bien crois - sant, *mon bien* \_\_\_\_\_ crois -

B  
- ne Mon bien crois - sant, *mon bien* *crois -*

S  
mon mal tour - nant à rien, *mon*

Ct  
sant mon mal tour - nant à rien, *mon mal* *tour - nant à rien,*

T  
sant mon mal tour - nant à rien, *mon mal* *tour - nant à rien,* [mon

B  
sant mon mal tour - nant à rien, *mon mal* *tour -*

35  
S  
mal tour - nant à rien, *mon mal* *tour - nant* \_\_\_\_\_ à \_\_\_\_\_

Ct  
*mon mal* *tour - nant* \_\_\_\_\_ à rien,

T  
mal tour - nant à rien, *mon mal* *tour - nant* \_\_\_\_\_ à

B  
*nant à rien,* *mon mal* *tour - nant* \_\_\_\_\_ à

S  
rien, Mon bien crois - sant, mon bien crois - sant,

Ct  
Mon bien crois - sant, mon bien — crois - sant, mon

T  
rien], Mon bien crois - sant, mon bien — crois - sant, mon

B  
rien, Mon bien crois - sant, mon bien crois - sant,

S  
mon mal tour-nant à rien, mon mal tour-

Ct  
mal tour-nant à rien, mon mal tour - nant à rien, mon

T  
mal tour-nant à rien, mon mal tour-nant à rien, mon mal tour-

B  
mon mal tour - nant à rien, mon mal tour - nant à rien,

45  
S  
nant à rien, mon mal tour - nant — à rien

Ct  
mal tour - nant — à rien, mon mal tour-

T  
nant à rien, mon mal tour - nant — à rien, mon

B  
mon mal tour - nant — à rien,

50

S

Ct

T

B

*nant à rien, mon mal tour - nant à rien*

*mal tour - nant à rien, mon mal tour - nant à rien*

mon mal tour-nant à rien, tour - nant à rien

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part features a long melisma line with a fermata and a measure rest, marked with the number 50. The Contralto part has the lyrics "nant à rien, mon mal tour - nant à rien" with a sharp sign (#) above the final note. The Tenor part has the lyrics "mal tour - nant à rien, mon mal tour - nant à rien" with a flat sign (b) above the final note. The Bass part has the lyrics "mon mal tour-nant à rien, tour - nant à rien" with a flat sign (b) above the first note of the second phrase. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and fermatas.



O bon vouloir parfait et amyable

Superius  
O bon — vou - loir par -

Contratenor  
O bon vou - loir par -

Tenor  
O bon vou - loir par -

Bassus  
O bon vou - loir par -

5

S  
faict et a - my - a - - ble Qui est le port de

Ct  
faict et a - my - a - - ble Qui est le port de

T  
faict et a - my - a - - ble Qui est le port de tout

B  
faict et a - my - a - - ble Qui est le port de

10

S tout \_\_\_\_\_ com - men - ce - ment Pour con -

Ct tout com - men - ce - ment Pour con -

T \_\_\_\_\_ com - men - ce - ment \_\_\_\_\_ Pour con -

B tout \_\_\_\_\_ com - men - ce - ment \_\_\_\_\_ Pour con -

15

S ten - ter a - mour non va - ri - a - ble Qui sé - pa -

Ct ten - ter a - mour non va - ri - a - ble Qui sé - pa -

T ten - ter a - mour non va - ri - a - ble Qui sé - pa -

B ten - ter a - mour non va - ri - a - ble

S rer ne se peut nul - le - ment, *Qui* sé - pa -

Ct rer ne se peut nul - le - ment, *Qui* sé - pa - rer

T rer ne se peut nul - le - ment, *Qui* sé - pa - rer \_\_\_\_\_

B \_\_\_\_\_ *Qui* sé - pa - rer ne se peut, sé - pa -

20

S  
rer ne se peut nul - le - ment Si

Ct  
ne se peut nul - le - ment Si A -

T  
ne se peut nul - le - ment

B  
rer ne se peut nul - le - ment Si

25

S  
A - tro - pos ny fait, Si A - tro -

Ct  
tro - pos ny fait, Si A - tro - pos

T  
Si A - tro - pos ny fait, Si A -

B  
A - tro - pos ny fait, Si A - tro -

S  
pos ny fait dif - fi - ne -

Ct  
ny fait dif - fi - ne -

T  
tro - pos ny fait dif - fi - ne - ment [di -

B  
pos ny fait dif - fi - ne -

30

S  
- ment, Si A - tro-pos ny fait dif -

Ct  
- ment, Si A - tro-pos ny fait dif -

T  
- fi - ne - ment] Si A - tro-pos ny fait dif - fi -

B  
- ment, Si A - tro-pos ny fait dif - -

35

S  
fi - - - - ne - - - - ment,

Ct  
fi - - - - ne - - - - ment,

T  
ne - - - - ment, [dif - fi - - - ne -

B  
fi - - - - ne - - - - ment,

S  
dif - - fi - - ne - - ment

Ct  
dif - - fi - - ne - - ment

T  
ment]

B  
dif - - fi - - ne - - ment

Quand au vouloir j'espère fermement

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Quand au vou -

Quand au vou -

5

S

loir j'es - pè - re fer - me - ment, j'es - pè - re

Ct

loir j'es - pè - re fer - me - ment,

T

Quand au vou - loir j'es - pè - re fer - me - ment,

B

Quand au vou - loir j'es - pè - re fer - me - ment,

S  
fer - me - ment [fer - - - me - - ment]

Ct  
*j'es* - pè - - - re fer - me - ment Es - tre

T  
*j'es* - pè - - - re fer - me - ment Es -

B  
*j'es* - pè - - - re fer - me - ment Es -

10

S  
Es - tre par - fait pour don - ner

Ct  
par - fait, [Es - - tre par - - - fait] pour

T  
tre par - fait, Es - - tre par - - - fait pour

B  
tre par - fait, Es - - tre par - fait pour

15

S  
souf - - fi - san - - - ce A bon

Ct  
don - ner souf - fi - san - - ce A bon

T  
don - ner souf - fi - san - - - ce A bon

B  
don - ner souf - fi - san - - - ce A bon

S a - mour du tout en - tiè - re - ment, A bon a - mour du tout en -  
 Ct a - mour du tout en - tiè - re - ment, A bon a - mour du tout en -  
 T a - mour du tout en - tiè - re - ment, A bon a - mour du tout en -  
 B a - mour du tout en - tiè - re - ment, A bon a - mour du

20  
 S tiè - - re - ment Tant  
 Ct tiè - re - - - ment, en - - tiè - re -  
 T tiè - - - re - ment Tant que  
 B tout en - tiè - re - ment Tant que vi -

25  
 S que vi - - vray, Tant que  
 Ct ment Tant que vi - vray, Tant  
 T vi - vray, Tant que vi - vray, Tant que vi -  
 B vray, Tant que vi - vray, Tant

S *vi - vray en au - - rés jou - ys - san -*

Ct *que vi - vray en a - - rés jou - - ys - san - -*

T *- vray en au - - rés jou - - ys - san - -*

B *que vi - vray en au - - - rés jou - ys -*

S *- ce, Tant que vi -*

Ct *ce, Tant que vi - vray, Tant que*

T *- ce, Tant que vi - vray, Tant*

B *san - ce, Tant que vi - vray,*

30

S *vray, Tant que vi - vray en*

Ct *vi - vray, Tant que vi - - - vray en*

T *que vi - vray, Tant que vi - vray en*

B *Tant que vi - vray, Tant que vi - vray*



35

S  
au - - rés jou - ys - san - - ce

Ct  
au - - rés jou - ys - san - - ce

T  
au - - rés jou - ys - san - - ce

B  
en au - - rés jou - ys - san - - ce

40

S  
Pour con - ten - - ter

Ct  
Pour con - ten - - ter

T  
Pour con - ten - - ter

B  
Pour con - ten - - ter

Le cœur, l'esprit avecque mon désir

Superius  
Le cœur, l'es - prit a - vec - que

Contratenor  
Le cœur, l'es - prit a -

Tenor

Bassus

S  
mon dé - sir, [mon dé - - - - - sir]

Ct  
vec - que mon dé - sir, *Le cœur, l'es -*

T  
Le cœur, l'es - prit a - vec -

B  
Le cœur, l'es - prit a -

S  
Le cœur, l'es - prit a - vec -

Ct  
prit a - vec - que mon dé - sir, Le

T  
- que mon dé - sir, Le cœur, l'es - prit

B  
vec - que mon dé - sir, Le cœur, l'es -

10  
S  
- que mon dé - sir Il sont à

Ct  
cœur, l'es - prit a - vec - que mon dé - sir

T  
a - vec - que mon dé - sir

B  
prit a - vec - - que mon dé - sir

15  
S  
vous le gar-dant de mar - ti - re, Il sont à vous

Ct  
Il sont à vous, Il sont à vous le gar-dant de mar-ti - re,

T  
Il sont à vous le gar-dant de mar - ti - re, [Il

B  
Il sont à vous le gar-dant de mar-ti - re,

S — le gar-dant de mar-ti - re, le gar - dant

Ct Il sont à vous le gar - dant de mar - ti - re, [le

T sont a vous], Il sont à vous le gar-dant

B Il sont à vous le gar-dant de mar-ti - re,

# 20

S de mar - ti - re Or puis - - que toy, Or

Ct gar-dant de mar-ti - - re] Or puis - - que

T de mar - ti - - - re Or puis - - que

B le gar-dant de mar-ti - re Or puis - - que

25

S puis - que toy le mien du tout at -

Ct toy, Or puis - - que toy le mien du tout, — le mien du

T toy, Or puis - - que toy le mien du tout at - ti - re,

B toy, Or puis - - que toy le mien du tout at - ti - re,

S *b*  
ti - re, le mien du

Ct *b*  
tout at - ti - re, le mien du tout, le mien du

T  
le mien du tout at - ti - re, le

B  
le mien du tout at - ti - re, le

30

S  
tout at - ti - re Ne les sé - pa -

Ct  
tout at - ti - re Ne les sé - pa -

T  
mien du tout at - ti - re Ne les sé - pa -

B *b*  
mien du tout at - ti - re Ne les sé - pa -

35

S  
re af - fin qui meur' en - ti - - -

Ct  
re af - fin qui meur' en - ti - - -

T  
re af - fin qui meur' en - ti - re,

B  
re af -

S  
re, *af - fin qui meur' en -*

Ct  
re, *af - fin qui meur' en - ti - re, af - fin qui*

T  
*af - fin qui meur' — en - ti - re, af - fin qui*

B  
*fin qui meur' — en - ti - re, af - fin qui*

40

S  
*ti - - - re, Ne les sé - pa -*

Ct  
*meur' en - ti - re, Ne les sé - pa -*

T  
*meur' en - ti - - re, Ne les sé - pa -*

B  
*meur en - ti - re, Ne les sé - pa -*

45

S  
re *af - fin qui meur' en - ti - - - - -*

Ct  
re *af - fin qui meur' en - ti - - re,*

T  
re *af - fin qui meur' en - ti - re,*

B  
re *af -*

S  
re, *af - fin qui meur' en -*

Ct  
*af - fin qui meur' en - ti - re, af - fin qui*

T  
*af - fin qui meur' en - ti - re, af - fin qui*

B  
*fin qui meur' en - ti - re, af - fin qui*

S  
50 *ti - re, af - fin qui meur' en - ti - re*

Ct  
*meur' en - ti - re, af - fin qui meur' en - ti - re*

T  
*meur' en - ti - re, en - ti - re*

B  
*meur' en - ti - re, af - fin qui meur' en - ti - re*

J'attens la fin que l'amour commencée

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

J'at - - -

J'at - - -

J'at - - -

J'at - - -

5

S  
tens la fin que

Ct  
tens la fin que l'a - mour com - men -

T  
- tens la fin que l'a - mour com - men -

B  
tens la fin que l'a - mour com - men - cé -



S l'a - mour com - men - cé - e, que l'a - mour com - men -

Ct - cé - - - e, que l'a - mour com -

T cé - - - - e, que l'a - mour

B - - - e, que l'a - mour com - men -

10

S cé - - e En - tre nous deux [En -

Ct men - cé - - e En - tre nous deux, En - tre

T com - men - cé - e En - tre nous deux, En - tre

B cé - - e En - tre nous deux, En - tre nous

15

S - tre nous deux] da - moy-sell' ex - cel - len - -

Ct nous deux da - moy-sell' ex - cel - len - te,

T nous deux da - moy-sell' ex - cel - len - -

B deux da - moy-sell' ex - cel - len - te, da -

S  
- - te, da - moy - sell' ex - cel - len - te

Ct  
[da - moy - sell' ex - cel - len - - - te]

T  
- - te, da - moy - sell' ex - cel - len - te Heu -

B  
- moy - sell' ex - cel - len - - - te Heu -

20

S  
Heu - reu - se -

Ct  
Heu - reu - se - ment se - ra ré - com - pen - sé - e, Heu -

T  
reu - se - ment se - ra ré - com - pen - sé - e, Heu -

B  
reu - se - ment se - ra ré - com - pen - sé - e,

S  
ment se - ra ré - com - pen - sé - e, Heu - reu - se -

Ct  
reu - se - ment se - ra ré - com - pen - sé - e, se -

T  
reu - se - ment se - ra ré - com - pen - sé - e, Heu - reu - se -

B  
Heu - reu - se - ment se - ra ré - com - pen - sé - e,

S  
ment se - ra ré - com - pen - sé - - e En

Ct  
ra ré - com - pen - sé - - e

T  
ment se - ra ré - com - pen - sé - - e

B  
se - ra ré - com - pen - sé - - e En

S  
jo - ys - sant du fruit de mon at - ten - te, En

Ct  
En jo - ys - sant du fruit de mon at - ten -

T  
En jo - ys - sant du fruit de

B  
jo - ys - sant du fruit de mon at - ten - - te,

30  $\flat$

S  
jo - ys - sant du fruit de mon at - ten - - te,

Ct  
te, En jo - - ys - sant du fruit de mon at -

T  
mon at - ten - - te, En jo - ys - sant du fruit

B  
En jo - ys - sant du fruit de

#

S  
En jo - ys - sant du fruct de

Ct  
ten - te, En jo - ys - sant du fruct de mon

T  
de mon at - ten - te, En jo - ys - sant du fruct

B  
mon at - ten - te, En jo - ys - sant du fruct de

S  
mon at - ten - te, de mon at - ten - te

Ct  
at - ten - te Na - vré je suis, Na - vré je

T  
de mon at - ten - te Na - vré je

B  
mon at - ten - te Na - vré je suis, crainc

40

S  
Na - vré je suis, crainc - te fort me tor - men -

Ct  
suis, crainc-te fort me tor - men - te, Na - vré je suis,

T  
suis, crainc - te fort me tor - men - te, Na -

B  
te fort me tor - men - te, Na -

45

S *te, crainc - te fort me tor -*

Ct *crainc - te [crainc -te] fort me tor - men - te, Na -*

T *vré je suis, crainc - te fort me tor - men - te, Na - vré je*

B *vré je suis, crainc - te fort me tor - men - te,*

S *men - te, crainc - te fort me tor - men -*

Ct *vré je suis, crainc - - - te fort me tor - men -*

T *suis, crainc - te fort me tor - - - men -*

B *crainc - te fort me tor - men - te*

50

S *te Ne voeul - liés doncq u - ser de cru -*

Ct *te Ne voeul - liés doncq u - ser de cru -*

T *te [Ne voeul - liés doncq u - ser de*

B *Ne voeul - liés doncq u - ser de*

S  
- aul - té En - vers mon

Ct  
aul - té En - vers mon

T  
cru - aul - té] En - vers mon

B  
cru - aul - té En - vers mon

S  
ceur tant plain de lé - aul - té, [tant

Ct  
ceur tant plain de lé - aul - té, tant

T  
ceur tant plain de lé - aul - té, tant

B  
ceur tant plain de lé - aul -

60

S  
plain de lé - aul - té] En -

Ct  
plain de lé - aul - té, En -

T  
plain de lé - aul - té, [tant plain de lé - aul - té] En -

B  
té, [tant plain de lé - aul - té] En -

65

S  
- vers mon cœur tant plain de lé - aul -

Ct  
- vers mon cœur tant plain de

T  
- vers mon cœur tant

B  
- vers mon cœur

S  
té, [tant plain de lé - aul - té]

Ct  
lé - aul - té, tant plain de lé - aul - té,

T  
plain de lé - aul - té, tant plain de lé - aul - té, tant

B  
tant plain de lé - aul - té, tant plain de lé -

70

S

Ct  
tant plain de

T  
plain de lé - aul - té, tant plain de

B  
aul - - - - - té, tant plain de

S

Ct  
lé - aul - té

T  
8  
lé - aul - - - - té

B  
lé - aul - té

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part consists of a single whole note chord. The Contralto part has a melody with lyrics 'lé - aul - té' and a slur over the final two notes. The Tenor part has a melody with lyrics 'lé - aul - - - - té' and a slur over the final two notes. The Bass part has a melody with lyrics 'lé - aul - té' and a slur over the final two notes. The lyrics are written below the respective staves.



Ung doux regard la belle me donna

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Ung

Ung doux re - gard la

Detailed description: This system contains four vocal staves (Superius, Contratenor, Tenor, Bassus) and two accompaniment staves. The vocal parts are marked with diamond symbols, indicating they are to be sung without lyrics. The Contratenor part has a flat (b) below the staff. The accompaniment is in 2/1 time. The lyrics 'Ung' and 'Ung doux re - gard la' are written under the respective staves.

S

doux re - gard la bel - le me don - - na, la

Ct

bel - le me don - - na, la bel - le

T

B

Ung doux re - gard la

Detailed description: This system continues the vocal parts and accompaniment. The Soprano (S) part has a fermata over the word 'na' and a sharp (#) above the staff. The Contratenor (Ct) part has a fermata over the word 'na'. The Tenor (T) part has a fermata over the word 'na'. The Bass (B) part has a fermata over the word 'na'. The lyrics are written under the vocal staves. The number '5' is written above the Soprano staff. The accompaniment continues with the lyrics 'Ung doux re - gard la'.

S  
bel - le me don - na, la bel - le me don - na, —

Ct  
me — don - - na, Ung doux re - gard la

T  
8 Ung doux re - gard la bel - le me don -

B  
bel - le me don - na, Ung

10  
S  
— la bel - le me don - na,

Ct  
bel - le, la bel - le me don - na,

T  
8 na, la bel - le me don - na, la —

B  
doux re - gard la bel - le me — don -

15  
S  
la bel - le me don - na Don -

Ct  
la bel - le me don - na Don - nant son

T  
8 bel - le me — don - - na, Don - nant son

B  
na — Don - nant — son — oeil, Don -

S  
nant \_\_\_\_\_ son \_\_\_\_\_ oeil mon cœur em -

Ct  
oeil, Don - nant — son — oeil mon cœur em -

T  
oeil — mon \_\_\_\_\_ cœur em - pri - son - na, [Don - nant \_\_\_\_\_

B  
- nant — son oeil, Don -

S  
pri - son - na, Don - nant — son — oeil mon cœur em - pri -

Ct  
pri - son - na, — mon cœur em - pri - son -

T  
son \_\_\_\_\_ oeil — mon cœur — em - - pri - son - -

B  
nant — son — oeil mon cœur — em - pri - son - na

20

S  
son - na Pri - son - nier sus, Pri - son - nier suys,

Ct  
- - na Pri - son - nier suys, Pri - son - nier suys, Pri -

T  
- na] \_\_\_\_\_ Pri - son - nier suys, Pri -

B  
Pri - son - nier suys, Pri - son - nier suys, Pri -

25

S *Pri - son - nier suys* Voel -

Ct *son - nier suys, Pri - son - nier suys*

T *son - nier suys, Pri - son - nier suys* Voel - liés moy

B *son - nier suys* Voel - liés moy se - cou - rir, Voel -

30

S *liés moy se - cou - rir, [Voel - liés moy se - cou - rir] Voel - liés moy se -*

Ct *Voel - liés moy se - cou - rir, Voel - liés moy se - cou - rir, Voel - liés moy*

T *se - cou - rir, Voel - liés moy se - cou - rir, Voel - liés moy se -*

B *liés moy se - cou - rir, Voel - liés moy se - cou - rir*

S *cou - rir Se - cou - rés moy sans me fai - re lan -*

Ct *se - cou - rir Se - cou - rés moy sans*

T *cou - rir Se - cou - rés moy sans me fai - re lan -*

B *Se - cou - rés moy sans me fai -*

S  
guir, [Se - cou - rés moy, Se - cou - rés moy], Se -

Ct  
me — fai - re lan - guir, Se - cou - rés moy, Se -

T  
guir, sans me fai - re lan - guir, Se - cou - rés moy, Se -

B  
re lan - guir, Se - cou - rés moy sans me fai - re

S  
cou - rés moy sans me fai - re lan - guir, Se -

Ct  
cou - rés moy — sans me fai - re lan -

T  
cou - rés moy — sans me fai - re lan -

B  
lan - guir, [sans me fai - re lan - guir],

40

S  
cou - rés moy — sans me fai - re lan - guir,

Ct  
guir, Se - cou - rés moy — sans me fai -

T  
guir, Se - cou - rés moy sans me fai - re lan - guir, sans me

B  
Se - - cou - rés moy sans me fai - re lan -

S  
Se - cou - rés moy, Se - cou - rés moy, Se - cou - rés

Ct  
- re lan - guir, Se - cou - rés moy, Se - cou - rés

T  
8  
fai - re lan - guir, Se - cou - rés moy, Se - cou - rés

B  
guir, Se - cou - rés moy sans me fai - re lan -

S  
moy sans me fai - re lan - guir

Ct  
moy — sans me fai - re lan - - - guir,

T  
8  
moy — sans me fai - re — lan - - - guir,

B  
guir, sans me fai - re lan - guir, sans me fai - re lan -

S  
Se - cou - rés moy sans me fai - re lan -

Ct  
Se - cou - rés moy sans me fai - re lan -

T  
8  
Se - - - cou - rés moy

B  
guir, sans me fai - re lan - guir, sans

Soprano (S): Treble clef, melodic line with a long slur across the first two measures.

Contralto (Ct): Treble clef, melodic line with a sharp sign (#) above the first measure. Lyrics: - - guir, sans me fai - re lan - - guir

Tenor (T): Treble clef, melodic line with a 8 below the first measure. Lyrics: sans me fai - re lan - guir

Bass (B): Bass clef, melodic line with lyrics: me fai - re lan - guir

A tort soeuffre tant de pein' et martire

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

A tort soeuf -

A tort

A tort

A tort

5

S

fre

Ct

soeuf - - - fre

T

soeuf - - - fre tant de pein' et mar - ti -

B

soeuf - fre tant de pein' et mar - ti - -



S *tant de peïn' et mar - ti - - - -*

Ct *tant de peïn' et — mar - - - - -*

T *- - - re, tant de peïn'*

B *- - - re,*

10

S *re, ——— tant de peïn' et mar - ti -*

Ct *- ti - - re, — tant de peïn' et mar - ti - - - -*

T *et mar - ti - - - - - re —*

B *tant de peïn' et mar - ti -*

15

S *re Veu qu'en a - mour me con - duis*

Ct *re Veu qu'en a - mour me con - duis*

T *— [Veu qu'en a - mour] Veu qu'en a - mour me con - duis*

B *re Veu qu'en a - mour, Veu qu'en a - mour me con - duis*

S lé - - aul - ment, *Veu qu'en a - mour me con - duis*

Ct lé - - aul - ment, *Veu qu'en a - mour me con - duis lé -*

T lé - aul - ment, *Veu qu'en a - mour me con - duis*

B lé - aul - ment, *Veu*

S lé - aul - ment *Ma*

Ct - aul - ment, *me con - duis lé - aul - ment Ma*

T lé - aul - ment [lé - - - aul - - - ment] *Ma*

B *qu'en a - mour me con - duis lé - - aul - ment Ma*

S — lé - aul - té *me*

Ct — lé - aul - té *me pro - vocq' et at - ti - -*

T lé - aul - - - té *me pro - vocq' et at - ti - -*

B — lé - aul - té *me pro - vocq' et at -*

S  
pro-vocq' et at - ti - - - re, me

Ct  
re, Me pro-vocq' et at - ti - re, me

T  
re, me pro-vocq' et at - ti - re, me

B  
ti - - - re, me pro-vocq' et

S  
pro-vocq' et at - ti - re En - du - rer mon mal, <sup>b</sup>

Ct  
pro-vocq' et at - - ti - re En - du - rer mon mal pa- <sup>b</sup>

T  
pro-vocq' et at - ti - - re En - du - rer mon mal pa- <sup>#</sup>

B  
at - ti - re En - du - rer mon mal pa-

S  
En - du - rer mon mal pa - ti - em -

Ct  
ti - em - ment, En - du - rer mon mal pat - ti - em -

T  
ti - em - ment, En - du - rer mon mal pa - ti - em - <sup>b</sup>

B  
ti - em - ment,

35

S  
ment, En - du - rer mon mal pa - ti - em - ment

Ct  
ment, En - du - rer mon mal pa - ti - em - ment

T  
ment, En - du - rer mon mal pa - ti - em - ment

B  
En - du - rer mon mal pa - ti - em - ment

40

S  
Dis - si - mu - lant ce que plus je dé - si -

Ct  
Dis - si - mu - lant ce que plus je dé - si -

T  
Dis - si - mu - lant ce que plus

B  
Dis - si - mu - lant ce que plus

45

S  
- re, ce que plus

Ct  
re, ce que plus je dé - si - re, ce que plus

T  
je dé - si - re, ce que plus

B  
je dé - si - re,

S  
je — dé - si - - - re En at - ten -

Ct  
je dé - - si - - - re En at - ten -

T  
je dé - - - si - - - re

B  
ce que plus je dé - si - re

50

S  
dant plus — grand con - ten - te - ment, —

Ct  
dant plus — grand con - - ten - te -

T  
En at - ten - dant, [En at - ten - dant]

B  
En at - ten - dant plus grand con -

S  
plus grand con - ten - te - ment, — plus grand con -

Ct  
- ment, plus grand con - ten - te - ment, plus grand con -

T  
plus grand con - ten - te - ment, [plus grand con -

B  
ten - - te - ment, plus grand con - ten - te -

55

S *ten - - - - - te - - -*

Ct *ten - te - ment [con - - ten - te - -*

T *ten - - - te - ment]*

B *ment, con - - ten - te - - - ment, plus*

S *ment*

Ct *ment] plus grand con - ten - te - ment*

T *\_\_\_\_\_ plus grand con - ten - te - ment*

B *grand con - ten - te - ment*

Vivre ne puis sur terre

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Vi - vre ne puis sur

Vi - vre ne puis

Vi -

S

Ct

T

B

ter - - - re, Vi -

sur ter - - re, Vi - vre ne

vre ne puis sur - - ter - - re,

Vi - vre ne puis sur - - ter - - re, Vi -

S  
vre ne puis sur ter -

Ct  
puis sur ter - - re

T  
Vi - - vre ne puis sur ter -

B  
vre ne puis sur ter - re

10

S  
re Car mort suys a de - mi, Car mort

Ct  
Car mort suys a de - mi, Car mort

T  
re Car mort suys a de - mi, Car mort

B  
Car mort suys a de - mi, Car mort suys a de - mi,

15

S  
suys a de - mi Plu - sieurs me font

Ct  
suys a de - mi Plu - sieurs me font la guer -

T  
suys a de - - mi Plu -

B  
Car mort suys a de - mi Plu - sieurs me



S — la guer - - - re *Plu -*

Ct - - - re, *Plu - sieurs me*

T sieurs me font — la — guer - - re,

B font la guer - - - - - re, *Plu -*

20

S sieurs me font — la guer - - - -

Ct font la guer - re, la — guer - re

T *Plu - sieurs me font — la guer -*

B sieurs me font — la guer - re

S re Et me sont en - ne - my, — Et me sont

Ct Et me sont en - ne - my, Et me sont

T re Et me sont en - ne - my, Et me sont

B Et me sont en - ne - my, Et me —

4

25

S *en - ne - my*

Ct *en - ne - my [en - ne - my] Mon cœur au corps mi - sèr -*

T *en - ne - my Mon cœur au corps mi - sèr -*

B *— sont en - ne - my Mon cœur au corps mi - sèr - re, Mon*

30

S *Mon cœur au corps mi - sèr - re, Mon cœur*

Ct *re, Mon cœur au corps mi - sèr - re, Mon*

T *re, Mon cœur au corps mi - sèr - re, Mon*

B *œur au corps mi - sèr - re, Mon*

S *— au corps mi - sèr - re Tant suys rem - pli*

Ct *œur au corps mi - sèr - re Tant*

T *œur au corps mi - sèr - re Tant suys*

B *œur au corps mi - sèr - re Tant suys*

35

S d'en - - - nuy O mort ve -

Ct suys rem - pli d'en - nuy O mort ve -

T rem - pli d'en - nuy O mort ve -

B rem - pli d'en - nuy O mort ve -

40

S nés moy quer - - - re, O mort ve - nés moy quer -

Ct nés moy quer - re, O mort ve - nés moy quer -

T nés moy quer - - - re, O mort ve - nés moy quer -

B nés moy quer - re, O mort ve - nés moy quer -

45

S re Sans moy prendr' a mer - chi,

Ct re Sans moy prendr' a mer - chi,

T re Sans moy prendr' a mer - chi, Sans moy prendr'

B re Sans moy prendr' a mer - chi, Sans

6

S  
Sans moy prendr' a mer - chi

Ct  
Sans moy — prendr' — a — mer - chi

T  
a mer - - - chi

B  
moy prendr' a mer - chi

50

S  
O mort ve - nés moy quer - - re, O

Ct  
O mort ve - nés moy que - re, O

T  
O mort ve - nés moy quer - - re, O

B  
O mort ve - nés moy quer - re, O

55

S  
mort ve - nés moy quer - re Sans moy prendr' a

Ct  
mort ve - nés moy quer - re Sans moy prendr'

T  
mort ve - nés moy que - re Sans moy prendr' a — mer -

B  
mort ve - nés moy quer - re Sans moy prendr' a

60

S *b* mer - chi, *Sans* moy *prendr'* *a* *b*

Ct a mer - chi, *Sans* moy *prendr'* a

T 8 chi, [*Sans* moy *prendr'* a] *b*

B mer - chi, *Sans* moy *prendr'* a

S mer - - chi, *Sans* moy *prendr'*

Ct mer - chi, *Sans* moy *prendr'*

T 8 mer - - - - - chi]

B mer - chi, *Sans* moy *prendr'*

65

S *b* a mer - - - - - chi

Ct *b* a mer - - - - - chi

T 8

B a mer - - - - - chi

Dieu sçait pourquoi je souspir' et lamente

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Dieu

Dieu sçait

Dieu

5

S

sçait ——— pour - - quoy

Ct

—— pour - quoy [Dieu sçait pour - quoy]

T

sçait pour - quoy [Dieu sçait pour - quoy] je

B

Dieu sçait pour - quoy je

S  
je sous - pir' et la - men - te, je sous - pir' et la -

Ct  
je sous - pir' et la - men - te, je

T  
sous - pir' et la - men - - - te, je sous -

B  
sous - pir' et la - men - te, je sous - pir' et la - men -

S  
men - - - - - te, je sous - pir' \_\_\_\_\_

Ct  
sous - pir' et la - men - te, je sous - pir'

T  
pir' et la - men - te, [je sous - pir' et la -

B  
- - - - - te, je sous - pir' et la -

10

S  
et la - men - - - - te

Ct  
et la - men - - - - te

T  
men - - - - - te] Et si co-gnois le bien

B  
men - - - - - te Et si co-gnois le bien de

15

S Et si co-gnois le bien de ma pré - ten -

Ct Et si co-gnois le bien de ma pré - ten -

T de ma pré-ten - te, Et si co-gnois le bien de

B ma pré-ten - - - te,

20

S te, de ma pré - - ten - te Du - quel ne puis a -

Ct - - te, de ma pré - ten - te Du - quel ne

T ma pré - - ten - te Du - quel ne puis a -

B Du - quel ne puis a - voir la jo - ys - - -

S voir la jo - ys - san - - - ce O

Ct puis a - voir la jo - ys - san - - - ce O

T voir la jo - ys - san - - - ce O

B san - ce, la jo - ys - san - - - ce O



25

S  
Dieu du ciel, O Dieu du ciel

Ct  
Dieu du ciel, O Dieu du ciel

T  
8  
Dieu ——— du ciel, ——— O Dieu du ciel tu

B  
Dieu du ciel, O Dieu du ciel

30

S  
tu as bien co - gnois - san - ce,

Ct  
————— tu as bien co - gnois - san -

T  
8  
as bien co - - gnois - san - - - -

B  
————— tu as bien co - gnois - san - - - -

S  
tu as bien co - gnois - san - - - ce Que ce

Ct  
- ce, tu as bien co - gnois - san - ce Que

T  
8  
- ce, tu as bien co - gnois - san - ce Que ce

B  
- ce, tu as bien co - gnois - san - ce Que ce

35

S bien la, *Que* ce bien la

Ct ce bien la, *Que* ce bien

T bien la, *Que* ce bien la

B bien la, *Que* ce bien

S a - voir m'est im - pos - si - ble

Ct la a - voir m'est im - pos - si - ble

T a - voir m'est im - pos - si - ble

B la a - voir m'est im - pos - si - ble

40

S *Que* ne fais tu l'im - pos - si - ble pos - si -

Ct *Que* ne fais tu l'im - pos - si - ble, *l'im -*

T *Que* ne fais tu l'im - pos - si - ble pos - si - ble,

B *Que* ne fais tu l'im - pos - si -

45

S  
ble, l'im - pos - si - ble pos - si - ble, Que ne

Ct  
pos - si - ble [pos - si - ble, pos - si - ble], Que ne

T  
l'im - pos - si - ble — pos - si - ble, Que ne

B  
ble pos - si - ble, pos - si - ble Que ne

50

S  
fais tu l'im - pos - si - ble pos - si - ble, l'im - pos - si -

Ct  
fais tu — l'im - pos - si - ble, l'im - pos - si - ble pos -

T  
fais tu — l'im - pos - si - ble pos - si - ble, l'im - pos - si -

B  
fais tu l'im - pos - si - ble pos - si -

S  
ble pos - si - ble Dieu

Ct  
si - - - - ble Dieu sçait pour - quoy, —

T  
ble pos - si - - - - ble Dieu sçait pour - quoy, —

B  
ble [pos - si - - - - ble] Dieu

55

S  
sçait ——— pour - - - quoy

Ct  
——— [pour - - - quoy]

T  
8  
——— [Dieu sçait pour - quoy] ———

B  
sçait pour - quoy

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The score is written on four staves. The Soprano staff uses a treble clef and has the lyrics 'sçait' followed by a long horizontal line, then 'pour' followed by three dashes, and finally 'quoy'. The Contralto staff uses a treble clef and has a long horizontal line followed by '[pour' followed by three dashes, and finally 'quoy]'. The Tenor staff uses a treble clef with an octave sign '8' below it and has a long horizontal line followed by '[Dieu sçait' followed by a long horizontal line, then 'pour' followed by a dash, and finally 'quoy]'. The Bass staff uses a bass clef and has the lyrics 'sçait' followed by a long horizontal line, then 'pour' followed by a dash, and finally 'quoy'. The music consists of whole notes and half notes with various phrasing slurs and ties.

Ingrate ne doibz estre

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

In - gra - te ne doibz es -

In - gra - te ne doibz es -

In - gra - te ne doibz es -

In - gra - te ne doibz es -

5

S

tre Et aus - si ne le veulx es -

Ct

tre Et aus - si ne le veulx es - - tre, *ne le veulx*

T

tre Et aus - si ne le veulx es - tre [Et aus - si]

B

tre Et aus - si ne le veulx es - tre, *Et aus -*

S tre [Et aus - si ne le veulx es - tre]

Ct es - tre, ne le veulx es - tre Lou - er me doibz, Lou -

T Et aus - si ne le veulx es - tre Lou - er me

B si ne le veulx es - tre Lou - er me doibz fort

S Lou - er me doibz fort gran - de - ment, [fort gran -

Ct er me doibz, Lou - er me doibz fort

T doibz fort gran - de - ment, Lou - er me doibz, Lou -

B gran - de - ment, Lou - er me doibz fort gran -

S - de - - - ment] Vous

Ct gran - de - ment Vous mer-chi - ant bien hum - ble - ment

T er me doibz fort gran - de - ment Vous

B - - de - - - ment Vous mer-chi - ant bien hum - ble -

S  
mer-chi-ant bien hum - ble - ment, *Vous mer-chi-ant bien*

Ct  
[bien hum - ble - ment] *Vous mer-chi-ant bien hum-ble-ment, Vous*

T  
8 mer-chi-ant bien hum - ble - ment, *Vous mer-chi-ant bien*

B  
ment [Vous — mer-chi - ant] *Vous mer-chi-ant bien hum - ble - ment, bien*

20  
S  
*hum - - ble - ment Du bon re - cueil,*

Ct  
*mer - chi - ant bien hum - ble - ment Du bon re - cueil, Du*

T  
8 *hum - ble - ment [bien hum - ble - ment] Du*

B  
*hum - ble - ment Du*

25  
S  
*Du bon re - cueil et grand hon - neur Qu'il*

Ct  
*bon re - cueil, Du bon re - cueil et grand hon - neur Qu'il*

T  
8 *bon re - cueil, Du bon re - cueil et grand hon - neur*

B  
*bon re - cueil, Du bon re - cueil et grand hon - neur*

S vous at — pleust, *Qu'il vous at pleust, Qu'il vous at pleust* me

Ct vous at pleust, — *Qu'il vous at pleust, Qu'il vous at pleust* me

T *Qu'il vous at* — pleust, — *Qu'il vous at*

B *Qu'il vous at pleust, Qu'il vous at pleust* me

30

S dé - - - - mons - - - - trer Et

Ct dé - - - - mons - trer Et

T *pleust* me — dé - mons - - - - trer Et

B dé - mons - - - - trer Et

35

S pour ce je vous dis — a - dieu, a - dieu, a -

Ct pour ce je vous dis a - dieu, a - dieu, a -

T pour ce je vous dis a - dieu, a - dieu, a -

B pour ce je vous dis a - dieu, a - dieu, a -



S  
*dieu, a - dieu, a - dieu mon bon sei - gneur, a - dieu, a -*

Ct  
*dieu, a - dieu, a - dieu mon bon sei - gneur, a - dieu, a -*

T  
*dieu, a - dieu, a - dieu mon bon sei - gneur, a - dieu, a -*

B  
*dieu, a - dieu, a - dieu mon bon sei - gneur, a - dieu, a -*

S  
*dieu mon bon sei - gneur*

Ct  
*dieu mon bon sei - gneur Le corps s'en va non*

T  
*dieu mon bon sei - gneur Le corps s'en va non*

B  
*dieu mon bon sei - gneur Le corps s'en va non*

S  
*Le corps s'en va non pas le cœur,*

Ct  
*pas le cœur, Le corps s'en va non pas le*

T  
*pas le cœur, non pas le cœur,*

B  
*pas le cœur, Le corps s'en va non pas*

S  
 Le corps s'en va non pas le cœur

Ct  
 cœur, Le corps s'en va non pas le cœur

T  
 Le corps s'en va non pas le cœur, non pas le cœur

B  
 le cœur, Le corps s'en va non pas le cœur

S  
 A - dieu, a - dieu, A - dieu, a - dieu mon bon

Ct  
 A - dieu, a - dieu, A - dieu, a - dieu mon bon sei -

T  
 A - dieu, a - dieu, A - dieu, a - dieu mon bon sei -

B  
 A - dieu, a - dieu, A - dieu, a - dieu mon bon sei -

S  
 sei - gneur, [A - dieu, a - dieu mon bon sei -

Ct  
 gneur, A - dieu, a - dieu mon bon sei - gneur

T  
 gneur, A - dieu, a - dieu mon bon sei - gneur

B  
 gneur, A - dieu, a - dieu mon bon sei - gneur



8

70

S

Ct

T

B

*va non pas le cœur*

*va non pas le cœur*

*va non pas le cœur*

*va non pas le cœur*

Detailed description: This is a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part features a long melisma line with a fermata and a '70' above it. The Contralto, Tenor, and Bass parts have lyrics: 'va non pas le cœur'. The Contralto part includes three flats (b) above the notes for 'pas', 'le', and 'cœur'. The Tenor and Bass parts have an '8' below the first note. The lyrics are written in italics.

Avant l'aymer je l'ay voulu cognoistre

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

A -

A -

A - vant

A -

5

S

A - - vant l'ay - mer je

Ct

- vant l'ay - - - mer

T

- - - - - l'ay - mer - - - je l'ay vou -

B

- - - - - vant l'ay - mer je

S  
l'ay vou - lu co - gnois - tre, je l'ay vou -

Ct  
je l'ay vou - lu co - gnois - tre, je

T  
8 lu — co - gnois - tre, je l'ay vou -

B  
l'ay vou - lu co - gnois - tre, je l'ay vou -

10

S  
lu co - gnois - tre

Ct  
l'ay vou - lu — co - gnois - tre L'ay - ant co -

T  
8 lu — co - gnois - tre L'ay - ant co -

B  
lu co - gnois - stre L'ay - ant co -

S  
L'ay - ant co - gnu, — L'ay - ant — co -

Ct  
gnu, L'ay - ant co - gnu, L'ay - ant — co - gnu —

T  
8 gnu, — L'ay - ant co -

B  
gnu, — L'ay - ant co - gnu, —

15

S *gnu,* \_\_\_\_\_ bien fort l'ay es - ti -

Ct \_\_\_\_\_ L'ay - ant co - gnu, bien fort l'ay es - ti -

T *gnu,* L'ay - ant \_\_\_\_\_ co - gnu, bien fort l'ay es - ti -

B \_\_\_\_\_ L'ay - ant co - gnu, bien fort l'ay es - ti -

20

S - - - - - mé \_\_\_\_\_ Je

Ct mé \_\_\_\_\_ Je l'ay

T mé \_\_\_\_\_ Je l'ay per -

B mé \_\_\_\_\_ Je

S l'ay per - du \_\_\_\_\_ a - vant qu'il

Ct per - du, Je l'ay per - du \_\_\_\_\_ a -

T du, Je l'ay per - du [a - vant qu'il pen - soit

B l'ay per - du \_\_\_\_\_ a - vant qu'il

S  
pen - soit es - tre, a - vant qu'il pen -

Ct  
vant qu'il pen - soit es - tre, a - vant qu'il

T  
es - tre, a - vant qu'il pen -

B  
pen - soit es - tre, a - vant qu'il pen -

S  
soit es - tre Qu'il

Ct  
pen - soit es - tre Qu'il fut de moy, Qu'il

T  
soit es - tre] Qu'il fut de moy,

B  
soit es - tre Qu'il fut de moy,

30

S  
fut de moy, Qu'il fut de moy

Ct  
fut de moy, Qu'il fut de moy [Qu'il fut

T  
Qu'il fut de moy,

B  
Qu'il fut de moy,



35

S \_\_\_\_\_ com' il es -toit \_\_\_\_\_ ay -

Ct de \_\_\_\_\_ moy] com' il es -toit ay - mé \_\_\_\_\_

T *Qu'il fut de moy* com' il es -toit \_\_\_\_\_ ay - -

B *Qu'il fut de moy* com' il es -toit ay - mé

40

S mé \_\_\_\_\_ Ha! tris - te ceur ja ne

Ct \_\_\_\_\_ Ha! tris - te ceur ja ne se -

T - mé \_\_\_\_\_ Ha! tris - te ceur ja ne se -

B \_\_\_\_\_ Ha! tris - te ceur

S se - ras \_\_\_\_\_ blas - mé, *ja ne se - ras* \_\_\_\_\_

Ct ras \_\_\_\_\_ blas - mé, \_\_\_\_\_ *ja ne se -*

T ras \_\_\_\_\_ blas - - mé, \_\_\_\_\_ *ja ne se -*

B ja ne se - ras blas - mé, \_\_\_\_\_ *ja ne se -*

45

S  
blas - - - mé Ne l'oeil aus - si quant

Ct  
ras blas - mé — Ne l'oeil aus - si quant

T  
8 ras — blas - - - mé — Ne l'oeil aus - si quant

B  
ras — — — blas - mé Ne l'oeil aus - si quant

S  
soubz plainc-te cou - ver - te Tous deux fe - rez

Ct  
soubz plainc-te cou - ver - te Tous deux fe - rez l'of - fice ac -

T  
8 soubz plainc-te cou - ver - te Tous deux fe - rez l'of - fice ac - cous -

B  
soubz plainc-te cou - ver - te Tous deux fe - rez l'of - fice ac -

50

S  
[Tous deux fe-rez, Tous deux fe-rez] l'of - fice ac - cous-tu - mé, Tous deux fe -

Ct  
cous - tu - mé, Tous deux fe - rez l'of - fice ac - cous - tu - mé, Tous deux fe -

T  
8 tu - mé, — Tous deux fe - rez l'of - fice ac - cous - tu - mé, Tous deux

B  
cous - tu - mé, Tous deux fe - rez, [Tous deux fe -

S  
rez l'of - fice ac - cous - tu - mé L'ung a plou -

Ct  
- rez l'of - fice ac - cous - tu - mé L'ung a plou -

T  
fe - rez l'of - fice ac - cous - tu - mé L'ung a plou -

B  
rez] l'of - fice ac - cous - tu - mé L'ung a plou -

55

S  
rer, L'ung a plou - rer, l'autr' a sen - tir la

Ct  
rer, L'ung a plou - rer, l'autr' a sen - tir la per - te

T  
rer, L'ung a plou - rer, l'autr' a sen - tir la per - te

B  
rer, L'ung a plou - rer, l'autr' a sen - tir la

60

S  
per - te, L'ung a plou - rer, L'ung

Ct  
[la - per - te] L'ung a plou - rer, L'ung

T  
[la - per - te] L'ung a plou - rer, L'ung

B  
per - - - te, L'ung a plou - rer, L'ung

S  
a plou - rer, l'autr' a sen - tir la

Ct  
a plou - rer, l'autr' a sen - tir la per - te

T  
a plou - rer, l'autr' a sen - tir la per - te

B  
a plou - rer, l'autr' a \_\_\_\_\_ sen - tir la

65

S  
per - te, l'autr' a sen - tir la per - te

Ct  
[la per - te] l'autr' a sen - tir la per - te

T  
[la — per - - te] l'autr' a sen - tir la per - te

B  
per - - - te, l'autr' a sen - tir la per - te

A tort soeuffre sans l'avoir mérité

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

A tort soeuf - fre sans

A tort soeuf - fre sans l'a - voir mé -

A tort

A tort

5

S

Ct

T

B

l'a - voir mé - - - - - ri - té,

- ri - té, sans l'a - voir mé - - ri - té,

soeuf - fre sans l'a - voir mé - ri - té, sans l'a - voir

A tort soeuf - fre sans l'a - voir

S *A tort soeuf - fre sans l'a - voir mé - ri -*

Ct sans l'a - voir mé - ri - té, *A tort soeuf -*

T *mé - ri - - té, [sans l'a - voir mé - ri -*

B *mé - - - ri - - té, sans l'a - voir mé - ri -*

S *té, sans l'a - voir mé - ri - té D'u -*

Ct *fre sans l'a - voir mé - ri - té D'u - ne per -*

T *té, sans l'a - voir - - mé - ri - - té] D'u - - ne*

B *té, sans l'a - voir mé - - ri - - té D'u - - ne*

S *ne per - son - - - ne qui me don - noit es -*

Ct *son - ne qui me don - noit es -*

T *per - son - ne qui me don - noit es -*

B *per - son - ne qui me don - noit es -*

20

S  
 poir, qui me don - noit es - poir Re -

Ct  
 poir, qui me don - noit es - - poir Re -

T  
 8 poir, qui me don - noit es - poir Re -

B  
 poir, qui me don - noit es - poir Re -

S  
 - gret en ay car a la vé - ri - té, car

Ct  
 - gret en ay car a la vé - ri - té,

T  
 8 - gret en ay car

B  
 - gret en ay car

25

S  
 a la vé - - ri - té, car

Ct  
 car a la vé - ri - té, car a

T  
 8 a la vé - ri - té, car a la vé - ri -

B  
 a la vé - ri - té,

# 30

S  
\_\_\_\_\_ a la vé - ri - té Je luy por - tois bon

Ct  
la vé - ri - té Je luy por - tois bon \_\_\_\_\_

T  
8 té [car a la vé - ri - té] Je luy por - tois bon

B  
car a la vé - ri - té Je luy por - tois bon

35

S  
ceur \_\_\_\_\_ [bon cœur] et bon vou - loir En - du - rer

Ct  
ceur, bon cœur et bon vou - loir En -

T  
8 cœur, bon cœur et bon vou - loir En - du -

B  
ceur [bon cœur] et bon vou - loir

S  
fault puis - que n'ay le pou -

Ct  
du - rer \_\_\_\_\_ fault puis - que n'ay le

T  
8 - - - rer fault puis - que n'ay le pou - voir, \_\_\_\_\_

B  
En - du - rer fault, \_\_\_\_\_ En - du - rer fault



40

S voir, puis - que n'ay le pou - voir, puis - que n'ay le pou -

Ct pou - voir, puis - que n'ay le pou - voir, puis -

T puis - que n'ay le pou - voir, puis -

B puis - que n'ay le pou - voir,

S voir, puis - que n'ay le pou - voir Ni le cré - dict, [Ni

Ct que n'ay le pou - voir Ni le cré - dict, Ni

T que n'ay le pou - voir, Ni le cré - dict,

B puis - que n'ay le pou - voir

45

S le cré - dict] y mec - tre pro - vi - den - ce, y mec -

Ct le cré - dict y mec - tre pro - vi - den - ce, y mec -

T Ni le cré - dict y mec - tre pro - vi - den - ce, y mec -

B y mec -

S  
- tre pro - vi - den - ce Non obs - tant

Ct  
- tre pro - vi - den - ce Non obs - tant

T  
- tre pro - vi - den - ce Non obs - tant

B  
- tre pro - vi - den - ce Non obs - tant

S  
ce je fe - ray mon deb - voir En tout

Ct  
ce je fe - ray mon deb - voir En tout

T  
ce je fe - ray mon deb - voir En tout

B  
ce je fe - ray mon deb - voir En

S  
en - - droict de pren - dre pa - ti -

Ct  
en - - droict de pren - dre pa - ti -

T  
en - - droict de pren - dre pa - ti -

B  
tout en - droict de pren - dre

60

S en - - - ce Non obs - tant \_\_\_\_\_ ce

Ct en - - - ce Non obs - tant \_\_\_\_\_ ce

T en - - - ce Non obs - tant \_\_\_\_\_ ce -

B pa - ti - en - ce Non obs - tant \_\_\_\_\_ ce

65

S je fe - ray mon deb - voir En tout en - droict

Ct je fe - ray mon deb - voir En tout en - -

T je fe - ray mon deb - voir En tout en - droict -

B je fe - ray mon deb - voir En tout en -

S de pren - dre pa - ti - en - - -

Ct droict de pren - dre pa - - ti - en - - -

T de pren - dre pa - - ti - en - - -

B droict \_\_\_\_\_ de pren - dre pa - ti - en -

8

70

S  
ce

Ct  
ce, pa - - ti - en - ce

T  
ce, pa - - ti - en - ce

B  
ce, pa - - ti - en - ce

A tort soeuffre

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

A tort soeuf -

A tort

A tort

A tort

5

S

fre En at - ten - dant, En at - ten - dant

Ct

soeuf - fre En at - - ten - - -

T

soeuf - - - fre En at - ten - dant

B

soeuf - - - fre En at -

S Plus grand con - ten - - - - te -

Ct dant Plus grand con - ten - te - ment,

T Plus grand con - ten -

B ten - dant Plus grand con -

10

S - - ment Je me con -

Ct Plus grand con - ten - te - ment Je me con -

T - - - te - - ment Je me con -

B ten - te - ment Je me con -

15  $\flat$

S som - me en mor - tel - le - tris - tes - -

Ct som - me en mor - tel - - le tris - tes -

T som - me en mor - tel - le tris - tes -

B som - me en mor - tel - le tris - tes -  $\flat$

S  
se, en mor - tel - le tris - tes - se Car

Ct  
se, en mor - tel - le tris - tes - - - se Car

T  
se, en mor - tel - le tris - tes - - se

B  
se, en mor - tel - le tris - tes - se

20

S  
je ne vois, Car je ne vois moy - en d'al - lè - ge - ment [moy -

Ct  
je ne vois moy - en d'al - lè - ge - ment, moy -

T  
Car je ne vois moy - en d'al - lè - ge - ment, moy -

B  
Car je ne vois moy - en d'al - lè - ge - ment, moy -

25

S  
en d'al-lè - ge - ment] Ni ap - pa - ren - ce a -

Ct  
en d'al-lè - ge - ment Ni ap - pa - ren - ce a -

T  
en d'al-lè - ge - ment Ni ap - pa - ren - ce

B  
en d'al-lè - ge - ment Ni ap - pa - ren - ce

S voir quel-que li - es - - - se,

Ct voir quel - que li - es - se, a - voir quel -

T a - voir quel - que li - es - se, a - voir quel -

B a - voir quel - que li - es - se, a - voir quel -

30

S a - voir quel - que li - es - se

Ct que li - es - se [quel - que li - es - se]

T que li - es - se [quel - que li - es - se]

B que li - es - se [a - voir quel - que li - es - se]

35

S Or \_\_\_\_\_ doncq \_\_\_\_\_ a - mour qui

Ct Or doncq \_\_\_\_\_ a - mour \_\_\_\_\_ qui

T Or \_\_\_\_\_ doncq \_\_\_\_\_ a - mour \_\_\_\_\_

B Or doncq a - mour



S  
cau - se mon tour - ment, *qui* — cau - se mon tour - ment —

Ct  
cau - se mon tour - ment [*qui* cau - se mon tour - ment]

T  
*qui* cau - se mon tour - ment

B  
*qui* cau - se mon tour - ment

40

S  
— En - sei - - gne moy et me don -

Ct  
En - sei - - gne moy et

T  
En - sei - - gne moy et me don - nes ad -

B  
En - sei - - gne moy et me don -

45

S  
nes, *et* me don - nes ad - dres -

Ct  
me don - nes ad - dres - se, *et* me don - nes ad -

T  
dres - - - - se, *et* me don - nes ad -

B  
nes ad - dres - - - - se,

S  
- - se, et me don - nes ad - dres - se A

Ct  
dres - se, ad - dres - se

T  
dres - se, et me don - nes ad - dres - - - se

B  
et me don - nes ad - dres - se

50

S  
sup - por - ter mon mal con - ver - te - ment, A sup - por -

Ct  
A sup - por - ter mon mal con - ver - te - ment, con - ver - te -

T  
A sup - por - ter mon mal, A sup - por -

B  
A sup - por - ter mon mal con -

S  
ter mon mal con - ver - te - ment, A sup - por - ter mon mal — con - ver -

Ct  
ment, A sup - por - ter mon mal con - ver -

T  
ter mon mal — con - ver - te - - ment, con - ver - te -

B  
ver - - - te - ment, con - - - ver - te -

55

S  
- te - ment, *A* sup - por - ter mon mal con - ver - te -

Ct  
te - ment, *A* sup - por - ter mon mal con - ver - te -

T  
- ment, *A* sup - por - ter mon

B  
- ment, *A* sup - por -

60

S  
ment, *A* sup - por - ter mon mal con - ver - te - ment, *A* sup - por - ter mon

Ct  
ment, *A* sup - por - ter mon mal con - ver - te -

T  
mal, *A* sup - por - ter mon mal con - ver - te -

B  
ter mon mal con - ver - - - te - ment [con -

S  
mal con - ver - - te - ment *A*

Ct  
ment [con - ver - te - - ment]

T  
ment, con - ver - te - - ment *A*

B  
- ver - te - - - - ment] *A*

Musical score for Soprano (S), Alto (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "tort soeuf - fre". The Soprano part features a melodic line with a slur over the final two notes. The Alto part includes a vocal range indicator "A" and rests. The Tenor and Bass parts have rests under "soeuf" and "fre".

S  
tort soeuf - fre

Ct  
A tort soeuf - - - - fre

T  
tort \_\_\_\_\_ soeuf - - - - fre

B  
tort \_\_\_\_\_ soeuf - - - - fre

J'ay ung refus en lieu de mon salaire

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

J'ay ung re - fus

J'ay — ung re - fus

J'ay — ung re - fus

J'ay ung re -

5

S

Ct

T

B

en

en lieu de mon sa - lai - re, en lieu de mon sa -

[J'ay ung re - fus] en lieu de mon sa - lai -

fus en lieu de mon sa - lai - - -

S lieu de mon sa - lai - re [mon sa - lai - re]

Ct lai - re, en lieu de mon sa - lai - re,

T re, en lieu de mon sa - lai - re, en

B - re, en lieu de mon sa -

10

S en lieu de mon sa - lai - - -

Ct en lieu de mon sa - lai - - - re

T lieu de mon sa - lai - re, en lieu de mon sa - lai - - -

B lai - - - re, de mon sa - lai -

15

S re Qui d'u - ne da - me bien l'a - voy mé - ri - té, Qui d'u - ne

Ct Qui d'u - ne da - me bien l'a - voy mé - ri - té, Qui

T re Qui d'u - ne da - me bien l'a - voy mé - ri -

B re Qui d'u - ne da - me bien l'a - voy mé - ri -

S da - me bien l'a - voy mé - ri - té,

Ct d'u - ne da - me bien l'a - voy mé - ri - té, *Qui* d'u - ne

T té, *Qui* d'u - ne da - me bien l'a - voy mé - ri - té, bien l'a -

B té, *Qui* d'u - ne dame bien l'a - voy mé -

20

S *Qui* d'u - ne da - me bien l'a - voy mé - ri -

Ct da - me bien l'a - voy mé - ri - té, *Qui* d'u - ne da -

T voy mé - ri - té, *Qui* d'u - ne da - me bien

B ri - té [mé - ri - té] *Qui* d'u - ne da - me

S té Pour mon ser - vi - ce, Pour mon ser - vi -

Ct me bien l'a - voy mé - ri - té Pour mon ser - vi -

T l'a - voy mé - ri - té [mé - ri - té]

B bien l'a - voy mé - ri - té

S  
ce [Pour mon ser - vi - ce, Pour mon ser - vi -

Ct  
ce, Pour mon ser - vi -

T  
8 Pour mon ser - vi - ce [Pour mon ser - vi -

B  
Pour mon ser - vi - ce [Pour mon ser - vi -

S  
ce] dont je ne me doibz tai - -

Ct  
ce dont je ne me doibz tai - re, dont je ne

T  
8 ce] dont je ne me doibz tai - re, dont je ne

B  
ce] dont je ne me doibz tai - re, dont je ne

S  
- - re, dont je ne me doibz tai - re, dont je ne me doibz

Ct  
me doibz tai - re [dont je ne me doibz tai - re]

T  
8 me doibz tai - re, dont je ne me doibz tai - re, dont je ne me doibz

B  
me doibz tai - re [ne me doibz tai - re] dont je ne me doibz tai -



S  
tai - re Car s'elle a -

Ct  
Car s'elle a - voit re - gard a é - qui -

T  
8 tai - re Car s'elle a - voit re - gard a é - qui -

B  
re Car s'elle a - voit re - gard a é - qui -

S  
voit re - gard a é - qui - té, Car s'elle a - voit re -

Ct  
té, Car s'elle a - voit re - gard a é - qui - té, Car

T  
8 té, Car s'elle a - voit re - gard a é - qui - té, Car

B  
té, Car s'elle a - voit re - gard

40

S  
gard a é - qui - té Au - roy ac - cord de

Ct  
s'elle a - voit re - gard a é - qui - té Au - roy ac -

T  
8 s'elle a - voit re - gard a é - qui - té

B  
a é - qui - té

S l'a - mou - reux af - fai - - - re, Au -

Ct cord de l'a-mou-reux af - fai - re,

T Au - roy ac - cord, Au - roy ac - cord de l'a - mou - reux af - fai -

B Au - roy ac-cord de l'a - mou - reux af - fai - - -

S roy ac - cord de l'a - mou - reux af - fai - - - re,

Ct Au - roy ac - cord de l'a - mou - reux af - fai - re, Au -

T - - re, Au-roy ac - cord de l'a-mou-reux af - fai - re, Au -

B - re, Au - roy ac-cord, Au - roy ac - cord,

50

S Au - roy ac - cord de l'a - mou - reux af - fai -

Ct roy ac - cord de l'a - mou - reux af - fai - re, Au -

T roy ac-cord, Au - roy ac - cord de l'a - mou - reux, de

B Au - roy ac - cord de l'a-mou-reux af - fai - re, Au - roy ac - cord de

S  
- - re, Au - roy ac-cord de l'a - mou -

Ct  
roy ac-cord de l'a - mou - reux af - fai - re,

T  
8 l'a - mou - reux af - fai - re,

B  
l'a - mou - reux, de l'a - mou - reux af - fai - re,

55

S  
reux af - fai - re, Au -

Ct  
Au - roy ac-cord de l'a - mou - reux, Au - roy ac-cord de

T  
8 Au - roy ac-cord de l'a - mou - reux af - fai - re, Au - roy ac-cord,

B  
Au - roy ac-cord de l'a - mou - reux af -

60

S  
roy ac-cord de l'a - mou - reux af - fai - re

Ct  
l'a - mou - reux af - fai - re, Au -

T  
8 Au - roy ac-cord de l'a - mou - reux af - fai - re,

B  
fai - re, de l'a - mou - reux af - fai - re, Au - roy ac-cord de

S

Ct

T

B

roy ac-cord de l'a - mou - reux af - fai - re

Au - roy ac-cord de l'a-mou-reux af - fai - re

l'a - mou - reux, de — l'a-mou-reux af - fai - re

De toutes Margarites qu'on vist jamais en terre

Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

De toutes Mar - ga - ri -  
De toutes

5

S  
Ct  
T  
B

tes qu'on vist ja - mais en ter - - - re  
Mar - ga - ri - tes qu'on vist ja - mais en terre -  
De toutes

S [en ter - - - - re]

Ct re [qu'on vist ja - mais en ter - re] De tou - tes

T Mar - ga - ri - tes qu'on vist — ja - mais —

B De tou - tes Mar - ga - ri - tes qu'on vist ja -

10

S De tou - tes Mar - ga -

Ct Mar - ga - ri - tes qu'on vist ja - mais en ter -

T — en ter - - - re, en — ter - -

B mais en ter - - - re, qu'on vist ja - mais en

15 b

S ri - tes qu'on vist — ja - mais en ter - -

Ct re, qu'on vist ja - mais en — ter - re [qu'on vist ja -

T - - re, qu'on vist ja - mais en —

B ter - - re [qu'on vist ja - - -

S  
- - - re Meil - leur

Ct  
mais en ter - re] Meil - leur ne se trou -

T  
ter - - - re Meil -

B  
mais en ter - - re] Meil - - - leur

20

S  
ne se trou - va, Meil - leur

Ct  
va ne ja - mais \_\_\_\_\_ at es - té -

T  
leur ne se trou - va ne ja - mais

B  
ne se trou - va ne ja - mais at es - té - -

S  
ne se trou - va ne ja - mais at es - té - e,

Ct  
- - - e, Meil - leur ne se trou -

T  
at es - té - e, Meil - leur ne se trou - va ne

B  
- - e, \_\_\_\_\_

S  
ne ja - - mais at es - - té - e,

Ct  
va ne ja - mais at es - té - e, ne

T  
ja - mais at es - té - e [ne ja - mais] ne

B  
Meil - - leur ne se trou - va

S  
ne ja - mais at es -

Ct  
ja - mais at es - té - e [ne ja - mais]

T  
ja - mais at es - té - - - e [ne ja - mais]

B  
ne ja - mais at es - té - e, ne

S  
té - e [ne ja - mais] ne ja - mais at es -

Ct  
ne ja - mais at es - - té - -

T  
ne ja - mais at es - té -

B  
ja - mais at es - té - e, ne



35

S  
té - e, ne ja - mais at es - té -

Ct  
e [ne ja - mais at es - té - - - - -

T  
e, ne ja - mais at \_\_\_\_\_ es - té - - - -

B  
ja - mais at es - té - e [ne ja - mais at es - té -

S  
e Que cel - le de Bri - meur, Que cel - le

Ct  
e] Que cel - le de Bri - meur, Que cel - le

T  
e Que cel - le de Bri - meur, Que

B  
e] Que cel - le

40

S  
de Bri - meur, Que cel - le de

Ct  
de \_\_\_\_\_ Bri - meur, Que cel - - le de Bri - -

T  
cel - le de Bri - meur, \_\_\_\_\_ Que \_\_\_\_\_ cel - le de

B  
de Bri - meur, Que \_\_\_\_\_ cel - le \_\_\_\_\_ de

45

S Bri - meur [Que cel - le de Bri -

Ct - - meur, *Que* cel - le de Bri -

T Bri - meur [Que cel - le de Bri -

B Bri - meur [Que cel - le de Bri -

S meur] que mort nous at os - té - e,

Ct meur] que mort nous at os - té - e,

T meur] que mort nous at os - té - e,

B meur] que mort nous at os - té - e,

50

S que mort nous at os - té - e Pour

Ct que mort nous at os - té - e

T que mort nous at os - té - e

B que mort nous at os - té - e

S en pa - rer les cieulx, Pour en pa - rer les

Ct Pour en pa - rer les cieulx, Pour en pa - rer les

T Pour en pa - rer les cieulx, Pour en pa - rer les

B Pour en pa - rer les

55

S cieulx [Pour en pa - rer les cieulx, Pour

Ct cieulx, Pour en pa - rer les cieulx [Pour

T cieulx, Pour en pa - rer les cieulx,

B cieulx, Pour en pa - rer les cieulx,

60

S en pa - rer les cieulx] [les cieulx]

Ct en pa - rer les cieulx] [les

T Pour en pa - rer les cieulx [les

B Pour en pa - rer les

S \_\_\_\_\_ et dé - so - ler la ter - - -

Ct cieulx] et dé - so - ler la ter - - - - -

T \_\_\_\_\_ cieulx] et dé - so - ler la ter - - -

B *cieulx* et dé - so - ler la ter - re, *la*

65

S - - - re, *Pour en pa - rer les*

Ct - - - re, *Pour en pa - rer les*

T - - - re, *Pour en pa - rer les*

B *ter - - - re,*

S *cieulx, Pour en pa - rer les cieulx, Pour en pa -*

Ct *cieulx, Pour en pa - rer les cieulx, \_\_\_\_\_ Pour*

T *cieulx, Pour en pa - rer les \_\_\_\_\_ cieulx, Pour en pa -*

B *Pour en pa - rer les cieulx, Pour en pa - rer les \_\_\_\_\_*

70

S  
rer les cieulx, Pour en pa - rer — les —

Ct  
en pa - rer les cieulx, Pour en pa - rer les

T  
- rer les cieulx, Pour en pa - rer les

B  
cieulx

75

S  
cieux, Pour en pa - rer les cieulx et dé - so -

Ct  
— cieulx — [les — cieulx] et dé - so -

T  
cieulx [Pour en pa - rer les cieulx] et dé - so -

B  
[Pour en pa - rer les cieulx] et dé - so -

S  
ler la ter - - - - - re, et

Ct  
ler la ter - - - - - re, et

T  
ler la ter - - - - - re, et

B  
ler la ter - re [la ter - - - - - re] et

S  
*dé - so - ler la ter - - - - -*

Ct  
*dé - so - ler la ter - - - - - re, et*

T  
*dé - so - ler la ter - - - - -*

B  
*dé - so - ler la ter - re [la ter - - - - -*

S  
*re*

Ct  
*dé - so - ler la ter - - re*

T  
*re, et dé - so - ler la*

B  
*re] et dé - - so - -*

85

S  
*re*

Ct  
*[la ter - - - - - re]*

T  
*ter - - re [la ter - re]*

B  
*ler - - la - - ter - - re*

Pourquoy en amour mon ceur changeroie

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

Pour - quoy en a - mour mon

Pour - quoy en a - mour mon

Pour - quoy en a - mour mon

Pour - quoy en a - mour mon

5

S

Ct

T

B

ceur chan - ge - roie Puis -

ceur chan - ge - roie Puis - que n'at -

ceur chan - ge - roie Puis - que n'at -

ceur chan - ge - roie Puis - que n'at -

S que n'at - tens aul - tre sou - las ne — joy - - e Fors

Ct tens \_\_\_\_\_ aul - tre sou - las ne joy - e Fors

T tens \_\_\_\_\_ aul - tre sou-las ne joy - - - e Fors

B tens aul - tre sou-las ne joy - - - e Fors

S que de vous ma seul' \_\_\_\_\_ a - my -

Ct que de vous ma seul' a - - my - -

T que de vous ma seul' a - - my - -

B que de vous ma seul' a - my - - - -

S - e \_\_\_\_\_ En vos - tre mains te - nés ma

Ct e En vos - tre mains \_\_\_\_\_ te -

T e En vos - tre mains \_\_\_\_\_ te - nés ma

B e En vos - tre mains te - nés ma



20

S vi - - - e Tou - te ma joy -

Ct nés ma vi - e Tou - te ma joy -

T vi - - - e Tou - te ma joy -

B vi - - - e Tou - te ma joy -

25

S e et mon \_\_\_\_\_ con - fort [et mon con - fort]

Ct e et mon \_\_\_\_\_ con - fort [mon con fort] \_\_\_\_\_

T e et mon \_\_\_\_\_ con - fort [et mon con - fort]

B e et mon con - fort \_\_\_\_\_ [et mon con - fort]

30

S Et d'aul - tre part te - nés ma \_\_\_\_\_ mort \_\_\_\_\_ Choi -

Ct Et d'aul - tre part te - nés ma \_\_\_\_\_ mort \_\_\_\_\_ Choi -

T Et d'aul - tre part te - nés ma mort \_\_\_\_\_ Choi -

B Et d'aul - tre part te - nés ma mort \_\_\_\_\_ Choi -

S  
sis - sés doncq ce qu'il \_\_\_\_\_ vous plai - - ra \_\_\_\_\_

Ct  
sis - sés doncq ce qu'il vous \_ plai - - ra Car

T  
8  
sis - sés doncq ce qu'il vous plai - - ra Car

B  
sis - sés doncq ce qu'il \_ vous \_ plai - - ra Car

35

S  
Car ja - mais [ja - mais] mon

Ct  
ja - mais mon \_\_\_\_\_ ceur [mon

T  
8  
ja - mais mon \_\_\_\_\_ ceur [car ja - mais

B  
ja - mais mon \_\_\_\_\_ ceur [ja - mais

S  
ceur ne chan - - ge - - ra

Ct  
ceur] ne chan - - ge - - ra

T  
8  
mon ceur] ne chan - ge - - ra

B  
mon ceur] ne chan - ge - - ra