



HAL
open science

Musique, pouvoir et légitimation aux XVe et XVIe siècles

David Fiala, Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

David Fiala, Philippe Vendrix. Musique, pouvoir et légitimation aux XVe et XVIe siècles. Jean-Philippe Genet. La légitimité implicite, Vol. 1, Publications de la Sorbonne - École française de Rome, pp.375-422, 2015, Collection de l'École française de Rome, 485/1 ; Le pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) - Histoire ancienne et médiévale, 135/1, 978-2-7283-1165-1 ; 978-2-85944-768-7. 10.1400/236262 . halshs-01257804

HAL Id: halshs-01257804

<https://shs.hal.science/halshs-01257804v1>

Submitted on 16 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musique, pouvoir et légitimation aux xv^e et xvi^e siècles

DAVID FIALA ET PHILIPPE VENDRIX

Université François-Rabelais de Tours, Centre d'études supérieures
de la Renaissance – CNRS UMR 7323

Les relations de la musique au pouvoir, quel qu'il soit, ont fait l'objet d'un nombre considérable d'études. Elles révèlent des comportements divers à l'égard d'une pratique artistique dont le rôle est jugé essentiel tant pour les manifestations de la foi que pour une organisation de l'État: car chants et sonneries appartiennent au quotidien des sociétés occidentales. Les principes fondamentaux du rôle de la musique dans les systèmes de légitimation du pouvoir furent clairement énoncés dans des textes de l'Antiquité. De Platon à saint Augustin, les exemples abondent de cadrages des phénomènes musicaux qui marqueront d'une empreinte indélébile toute l'histoire de la musique occidentale. Les interdits du pape Jean XXII à l'égard de la musique instrumentale ou la boutade de Woody Allen (*I can't listen to that much Wagner. I start getting the urge to conquer Poland*) en témoignent éloquemment.

La Renaissance ne se distingue pas fondamentalement des autres périodes: on y trouve autant qu'à d'autres des manifestations de cette volonté de légitimation du pouvoir par des actes musicaux. Cependant, à la fois par ses formulations théoriques et par ses réalisations musicales, la Renaissance constitue un champ particulièrement riche d'investigation. D'une part, la relecture des sources antiques peut déboucher sur une critique des postulats jusqu'alors presque unanimement acceptés au nom d'une éthique de la musique dont les principes mêmes ne furent jusqu'alors pas remis en cause; d'autre part, des techniques de composition amplifiant le jeu des citations et des allusions que les compositeurs de l'Ars Nova avaient généralisés, ouvrent des perspectives nouvelles aux compositeurs. Ce sont ces aspects qui seront abordés ici.

Préambule : les limites de l'interprétation

Sus un' fontayne de Johannes Ciconia compte parmi les plus séduisants virelais de la fin du XIV^e siècle. Son texte, délicatement mélancolique, déploie le topos du désir inassouvi sur un contrepoint à trois voix dont la ligne supérieure captive par l'élégance et la délicatesse de ses inflexions mélodiques.

Sus un' fontayne en remirant (Caserta: « En remirant so douce pourtraiture »)
 Oy chanter si doucement
 Que mon cuer, corps et pensement,
 Remanent pris en attendant (Caserta: « En attendant souffrir »)
 D'avoir merchi de ma doulour (Caserta: « De ma douleur »)
 Qui me trepount au ceur forment
 Seul de veoir ce noble flour
 Qui tant cantoit suavement,
 Que chois' null' en recivant
 Pavour, tremour et angosment
 Que fere duis certainement,
 Tant suy de ly veoir desirant.

La première lecture donnerait à penser qu'il s'agit d'une chanson comme tant d'autres, construite autour d'éléments alors communs dans la poésie courtoise – des fleurs, la fontaine – ou de sentiments somme toute intemporels tels le désir, la peur, l'attente, la pitié, etc. L'œuvre prend cependant une épaisseur tout autre lorsqu'elle est replacée dans son contexte de création et analysée au regard des pratiques poétiques et musicales alors en usage chez de nombreux compositeurs de chansons de la seconde moitié du XIV^e siècle. Il s'en dégage alors une double signification, politique et autobiographique¹.

La dimension autobiographique de *Sus un' fontayne* repose sur le principe de l'allusion et de la citation. Il y a d'abord cette lignée des poèmes sur l'incipit « En attendant » inaugurée par Guillaume de Machaut et amplement déclinée par les poètes et les musiciens du dernier tiers du XIV^e siècle. Johannes Ciconia révèle clairement à ses auditeurs qu'il cherche à s'inscrire dans cette lignée : le « *en attendant* » du quatrième vers, préparé par le « *en remirant* » du premier n'échappait sans doute pas aux amateurs de cette musique singulièrement

1. Voir en particulier les articles d'Y. Plumley: « Ciconia's *Sus une fontayne* and the Legacy of Philopectus de Caserta », dans P. Vendrix (éd.), *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 131-168 ; A. Stone, « A Singer at the Fountain: Homage and Irony in Ciconia's *Sus une fontayne* », *Music & Letters*, 82, 2001, p. 361-390.

complexe que l'on range sous le label d'*ars subtilior*. Ces deux allusions n'auraient pu s'inscrire que dans un cadre ordinaire si elles n'avaient été accompagnées de références musicales cette fois. La musique des cinq premiers vers² permet à Ciconia de citer trois extraits de pièces composées par Philipoctus de Caserta : *En remirant so douce pourtraiture*, *En attendant souffrir* et *De ma dolour*; œuvres qui entretiennent elles-mêmes un réseau complexe de relations avec des compositions de Machaut, Galiot et Senleches.

Les éléments biographiques sur Philipoctus et Ciconia restent trop imprécis pour tenter de découvrir des raisons tangibles de l'hommage rendu par le Liégeois à l'Italien. Comme le propose Yolanda Plumley, Ciconia a souhaité saluer le talent de son aîné, en soulignant la maîtrise exceptionnelle dont Philipoctus a fait preuve dans ses propres jeux d'allusions et de citations. La lecture des citations de Ciconia prend une dimension supplémentaire lorsqu'elle est confrontée au contexte probable dans lequel le compositeur a créé cette ballade.

La datation de certaines œuvres de Ciconia reste un défi. C'est en scrutant des citations ou des allusions dans les textes qu'il met en musique que le musicologue peut pallier les lacunes documentaires. L'entreprise est risquée et a parfois débouché sur des interprétations qui se sont avérées erronées. *Sus un' fontayne* offre des indices tentants et probables qui conduisent vers la cour de Giangaleazzo Visconti à Pavie, cour qu'aurait fréquentée Ciconia durant les années 1390 avant de gagner Padoue où il terminera sa carrière durant la première décennie du xv^e siècle. À bien des égards, qu'un compositeur formé dans le Nord de l'Europe, virtuose des manipulations contrapuntiques et rythmiques propres à cet *ars subtilior* que prisait tant Giangaleazzo se retrouve à Pavie n'a rien de surprenant. Il plonge l'auteur de *Sus un' fontayne* dans ce jardin des délices où poètes et artistes se réunissaient grâce au généreux mécénat de ce duc francophile. À cet auditoire lettré, on peut imaginer que les allusions subtiles de Ciconia à Caserta ne pouvaient échapper : le contraire obligerait à relativiser des techniques d'écriture musicale dont l'importance est évidente pour les compositeurs. Quelle put cependant être la réaction du duc à ces allusions si on les lit à présent non plus comme l'hommage d'un compositeur à son aîné, mais aussi comme une référence indirecte à un personnage qui était devenu encombrant pour Giangaleazzo ?

2. Ciconia ne déroge pas aux usages : il place ses citations à la fin du premier vers et à la fin du dernier vers du refrain ainsi qu'à la fin du premier vers du couplet.

Car ce duc francophile est aussi un redoutable stratège et un ardent combattant qui supporte difficilement la concurrence. Durant les années 1380, les relations de Giangaleazzo avec son oncle Bernabò s'enveniment. Le neveu fait emprisonner et sans doute aussi empoisonner son oncle. Nous sommes là en 1385. On associe souvent le « *motto* », « *souffrir m'estuet* », avec Bernabò. Plusieurs compositeurs y font référence dans leurs œuvres : Paolo Tenorista, Bartolino et Niccolo da Perugia. Mais aussi Philopectus de Caserta dans *En attendant* :

En attendant souffrir m'estuet grief payne
 Et en langour vivre c'est ma destinée,
 Puisqu'avenir ne puis a la fontayne,
 Tant est de ruissis entour avironnée.
 Telle vetu si grant li a Dieu dounée
 Qu'il puet assouvir chascun a souffisance
 Par sa dignité et tres noble puissance.

Très habilement, Ciconia place sa citation d'*En attendant souffrir m'estuet* de Caserta à un endroit stratégique du virelai : la fin du quatrième vers du refrain qui reviendra lors de la reprise finale de ce même refrain et servira ainsi de conclusion à la pièce.

Cette devise « *souffrir m'estuet* » cerne *Sus un' fontayne*. Ciconia n'a apparemment jamais été au service de Bernabò, tandis qu'il semble possible d'associer les œuvres de Caserta, Tenorista et autres à l'oncle déchu et finalement assassiné. Lorsque Giangaleazzo entend cette allusion sous la plume d'un compositeur qu'il n'a pu que chérir tant son talent fut immense, on est en droit de s'interroger sur sa réaction... D'aucuns prétendent que, par stratégie ou par cynisme, Giangaleazzo s'était approprié la devise de Bernabò. Ciconia aurait ainsi participé à une opération de communication particulièrement sordide.

L'interprétation de *Sus un' fontayne*, poésie mise en musique, se couvrira toujours d'incertitudes. Ce virelai s'affiche éloquemment comme la manifestation de respect, habilement échafaudée, d'un compositeur à un de ses illustres prédécesseurs. Elle peut aussi s'avérer, à l'instar de quelques autres pièces, un hommage au mécène que fut Bernabò. En même temps, composée vraisemblablement plusieurs années après l'assassinat de Bernabò, elle laisse planer un doute : Ciconia a-t-il naïvement fait l'éloge de Giangaleazzo, neveu modèle qui s'approprierait la devise de son oncle ? Ciconia a-t-il, à travers un hommage évident à Philopectus de Caserta, formulé une critique de l'action politique et de l'attitude morale de celui qui devait alors être son mécène ? Une lecture rapide de *Sus un' fontayne* illustre la difficulté d'interpréter l'œuvre musicale en lien avec un système de mécénat qui se met en place durant le dernier tiers du XIV^e siècle et qui lie irrémédiablement la musique au pouvoir.

Les musiciens et les lieux de pouvoirs : l'Église, la ville et la cour

Le paysage politique du xv^e siècle était dominé par le pouvoir des princes, et ces princes (y compris le haut clergé : papes, cardinaux, évêques, etc.) furent aussi l'élément moteur de la création musicale à la fin du Moyen Âge. Non seulement la source, plus ou moins directe, des revenus de l'élite des musiciens de ce temps, mais aussi une de leurs sources d'inspiration. Le morcellement politique de l'Europe en principautés rivales tentant de s'imposer sur la scène internationale exacerba une concurrence tous azimuts, qui s'exprima très directement dans le domaine du mécénat artistique en général, et musical en particulier. La rivalité entre princes à la tête d'une mosaïque d'États en concurrence est en somme un facteur majeur et direct du développement sans précédent de l'art musical à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance. Il transparaît d'ailleurs dans un concept central pour la musique de cette époque, celui d'émulation³. Tout indique d'emblée que la musique du xv^e siècle fut, comme la majorité de la musique antérieure à la victoire de l'idéologie libérale et démocratique des Lumières sur le système féodal, une « musique du pouvoir ». La question n'est donc pas tant de savoir si le pouvoir s'intéressa à la musique, mais de saisir pourquoi et comment il s'y intéressa, la soutint et l'utilisa et quelle évolution apporta le xv^e siècle en ce domaine. Les premiers éléments de réponse à ces questions sont apportés par l'étude des conditions de vie et de carrière des musiciens et de l'organisation des institutions musicales, qui permet d'évaluer l'importance accordée à la musique par le pouvoir, qu'il soit religieux, urbain ou princier, et de préciser la conception qu'il se faisait de son rôle de mécène ou, pour employer un synonyme plus neutre, de pourvoyeur de fonds de la vie artistique.

Pour comprendre les relations entre les hommes de pouvoir du xv^e siècle et leurs musiciens, quelques mots s'imposent sur la communauté de ce qu'on appelle aujourd'hui « les musiciens », qui était bien loin d'avoir l'homogénéité que ce terme suggère. Les individus qui vivaient de la pratique musicale ressortaient de deux catégories : les chanteurs d'une part, et les instrumentistes ou ménestrels de l'autre, qui appartenaient à deux ordres bien distincts de la tripartition traditionnelle de la société médiévale, hiérarchisée entre « ceux qui combattent » (l'aristocratie), « ceux qui prient » (l'Église, dont ressortaient les chantres) et « ceux qui travaillent » (paysans, artisans, commerçants, dont

3. H. M. Brown, « Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance », *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, p. 217-266.

ressortaient les ménestrels)⁴. Les premiers exerçaient leur art dans les églises, les seconds lors des fêtes urbaines profanes. En offrant à l'élite de ces deux catégories de praticiens de la musique des perspectives de carrières particulièrement attractives, les cours princières contribuèrent au début de leur rapprochement sous la bannière unifiée des « musiciens » modernes.

Les chantres

Les musiciens dont la situation sociale est la plus élevée sont les chantres. Formés comme enfants de chœur dans les églises collégiales ou cathédrales (et donc exclusivement masculins), ils y sont recrutés sur la qualité de leur voix et leur beauté physique⁵ pour y recevoir un enseignement musical et général. À l'issue de leur formation, ces musiciens sont avant tout des spécialistes du répertoire liturgique de base qu'ils interprètent à longueur d'année, le plain-chant, mais ce sont aussi des clercs censés posséder un minimum de culture générale, maîtriser la notation musicale polyphonique et, pour les plus doués, le contrepoint et la composition musicale. Si leur activité principale est la pratique vocale religieuse, elle n'exclut pas des talents d'instrumentistes, à l'orgue, bien entendu, mais aussi sur les bas instruments⁶. Profane ou religieuse, la musique polyphonique du xv^e siècle est globalement l'œuvre de musiciens de cette catégorie. Ils font carrière dans toutes les institutions religieuses (surtout séculières) qui ont les moyens et la volonté de recourir à la musique pour rehausser leur liturgie, où ils peuvent occuper tous les échelons hiérarchiques, du rang de simple chanteur, laïc ou non, engagé comme vicaire ou équivalent, à celui de chanoine voire, au sommet, de dignitaire. Outre leur naissance et leurs compétences musicales, la prêtrise et les diplômes universitaires sont des paramètres déterminants de leur réussite sociale mais 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. En ce sens,

-
4. Sur l'organisation sociale de la vie musicale aux xv^e et xvi^e siècles, voir les chap. 2-4 (l'Église, la cour, les villes) de L. L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, New York, Norton, 1999, p. 55-173.
 5. Ce critère, explicite dans les statuts officiels de la plupart des maîtrises, rappelle que la musique s'inscrit dans un projet global d'esthétisation des cérémonies liturgiques, dont la beauté n'est pas seulement sonore mais aussi visuelle (architecture, vitraux, retables, statuaire, habits et objets liturgiques, etc.)... et même olfactive (encens).
 6. Voir la célèbre miniature représentant Dufay à l'orgue et Binchois avec une harpe, dans I. Bosuyt, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus: les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Paris/Bruxelles, Cerf/Racine, 1998, p. 76 ou T.-H. Borchert (éd.), *Le siècle de Van Eyck: le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Gand/Amsterdam, Ludion, 2002, p. 166.

l'histoire sociale des chantres s'inscrit dans un mouvement caractéristique de la fin du Moyen Âge : l'ascension de toute une classe sociale de clercs de cour, conseillers juristes, comptables, financiers et autres qui font fortune grâce au développement des appareils étatiques, alors en pleine expansion.

Au xv^e siècle, une particularité très remarquable de cette catégorie de musiciens est l'uniformité de son origine géographique ou, plus précisément, de celle de son élite : les chantres et compositeurs les plus prisés sont presque tous originaires des Pays-Bas bourguignons et ont été formés dans les églises de villes telles que Liège, Cambrai, Saint-Omer, Tournai, Lille, Anvers ou Bruges, la seule exception à cet état de fait étant la permanence d'une tradition internationalement reconnue de chantres et compositeurs anglais. Ceci ne signifie pas que les institutions musicales européennes n'employèrent que des chantres franco-flamands ou anglais⁷ mais que ceux qu'elles recrutaient à un échelon local, plus ou moins étendu selon leur rayonnement, n'accédaient pour ainsi dire jamais à une reconnaissance comparable. Ainsi, alors que l'Italie s'illustre tout au long du siècle par un mécénat musical de première importance, les sources musicales ne transmettent aucune œuvre majeure de compositeurs italiens entre 1420 et 1480 environ, entre celles des derniers représentants de l'*Ars Italica* du *Trecento* (génération de Matteo da Perugia) et les premières *frottole* (Tromboncino et Cara)⁸. De la mort de Johannes Ciconia († 1412) à Josquin Desprez († 1521), trois générations de chantres européens du xv^e siècle témoignent d'une domination « anglo-bourguignonne » qui confine au monopole.

Les ménestrels

La situation des instrumentistes est différente. Considérée comme les interprètes d'une musique de divertissement et de danse sans prétentions intellectuelles ou morales, cette catégorie se situe, à l'origine, au bas de l'échelle sociale. À partir de la fin du Moyen Âge, les ménestriers sont le plus souvent regroupés en confréries strictement réglementées⁹. Leur formation se fait par compagnonnage

-
7. L. Lockwood, « Strategies of Music Patronage in the Fifteenth Century: the Capella of Ercole d'Este », dans I. Fenlon (éd.), *Music in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 237, souligne que les chanteurs italiens demeurent largement majoritaires dans les chapelles italiennes.
 8. Voir l'article « Italie » de D. Fallows dans F. Ferrand (éd.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, p. 682-684.
 9. Essentiel sur leur statut dans la société médiévale : C. Page, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*, Londres, Dent, 1989. Voir aussi H. M. Brown, K. Polk, « Instrumental Music, c. 1300-c. 1520 », dans R. Strohm, B. Blackburn (éd.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press (New Oxford

auprès d'un maître et les dynasties familiales y sont fréquentes. Le xv^e siècle marque cependant une nette évolution de cette catégorie de musiciens, particulièrement dans les milieux curiaux où certains instrumentistes virtuoses s'attirent de plus en plus d'estime non seulement de leurs mécènes mais aussi de leurs confrères chantres et compositeurs¹⁰, au point d'atteindre des situations sociales enviables et une réelle reconnaissance artistique, confirmée par l'apparition contemporaine des premières sources écrites de musique instrumentale.

Chez les ménestrels, la suprématie de musiciens d'une même région est moins écrasante que chez les chantres, même si une « nation » se dégage nettement au niveau international : l'Allemagne¹¹. Autre différence avec les chantres qui, malgré bien des disparités individuelles, forment une communauté homogène, les instrumentistes sont divisés en spécialités imperméables. La catégorie la plus reconnue pour son talent artistique est celle des joueurs de bas instruments, qui pratiquent, seuls ou en duo ou trio et pour un public restreint, les instruments à cordes (vièles et luths), les claviers, les instruments à vent aux sons « doux » (flûtes) mais aussi le chant (« ménestriers de bouches », un des seuls « métiers » musicaux où s'illustrent des femmes). Les hauts ménestrels jouent, eux, les instruments à vents « puissants » (hautbois, bombardes et cuivres) en trio ou quatuor, le plus souvent en plein air ou dans les vastes salles d'apparats des palais princiers et municipaux. Dans cette dichotomie générique entre hauts et bas ménestrels se distinguent en outre divers spécialistes tels que les « tambourins », joueurs du tambour et du fifre (à une seule main) spécialisés dans la musique de danse dont les milieux curiaux étaient friands (la plupart des dames d'un certain rang employant leur propre tambourin) et, plus importants pour la question posée, les trompettes.

Les trompettes : le son du pouvoir laïc

Ces « trompettes de guerre » (par opposition aux « trompettes de ménestrel ») formaient dans toutes les institutions de pouvoir, princières et urbaines, un corps bien particulier. Au fil du Moyen Âge, les municipalités engagèrent

History of Music, 3.1), 2001, p. 97-161 et L. Charles-Dominique, *Les ménestriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

10. Vers 1482, un théoricien aussi éminent que Tinctoris reconnaît avoir entendu deux joueurs de vièle aveugles improviser « avec tant de beauté que jamais mélodie ne me procura plus de plaisir ». Voir D. Fiala, « Les musiciens étrangers à la cour de Bourgogne à la fin du xv^e siècle », *Revue du Nord*, 84, 2002, p. 383-386.
11. Pour un exemple de l'origine des musiciens engagés à l'étranger, voir la liste de ceux du duc de Ferrare en 1479, évoquée p. 372 de l'article cité note précédente, tirée d'un modèle d'étude musicologique d'une cour princière : L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505*, Oxford, Clarendon, 1984, p. 321.

sur une base permanente des groupes de plus en plus importants d'instrumentistes qui assuraient également les fonctions de guetteurs et de crieurs publics¹². De même qu'ils étaient les relais officiels du pouvoir municipal dont ils annonçaient les principales décisions, les trompettes avaient au sein des cours princières un statut de représentants du prince qui les situait à un rang supérieur à celui des ménestrels, très voisin de celui des hérauts dont ils partageaient des fonctions de messagers ou d'envoyés spéciaux pour certaines missions diplomatiques. Mais leur tâche principale consistait à jouer en groupe, aussi bien à pied qu'à cheval, des trompettes droites ornées de larges bannières aux armes de leur employeur (différentes des trompettes de ménestrels, à coulisse). En tête des cortèges princiers, juste devant leur seigneur, richement montés et habillés, leurs fanfares (dont aucun exemple écrit n'a été conservé) avaient pour but d'imprimer la puissance du pouvoir dans les esprits et les oreilles des spectateurs par le son le plus intense possible, dont on imagine sans peine l'effet assourdissant qu'il devait produire dans l'urbanisme des villes médiévales et de leurs ruelles¹³. Ils sont en somme la première et principale « image sonore » que le pouvoir envoie à ses sujets, brillante, imposante voire brutale et effrayante¹⁴. En parallèle à la centralisation croissante des pouvoirs laïcs du xv^e siècle, cette représentation sonore ostentatoire de la richesse et de la force connut une incessante inflation, illustrée par le quadruplement du nombre des trompettes bourguignons, de trois sous Philippe le Hardi à douze sous Maximilien de Habsbourg, désormais accompagnés, qui plus est, de timbales à cheval dites « à la mode de Hongrie », peut-être inspirées de l'armée ottomane.

Même s'il lui arrive de se faire entendre à l'église, notamment lors de cérémonies politico-religieuses telles que les couronnements, le corps des trompettes est le son du pouvoir laïc par excellence. Mais ce son s'adresse avant tout aux sujets du prince. Or, dans le contexte de concurrence exacerbée des principautés de la fin du Moyen Âge et de naissance de la diplomatie internationale,

-
12. La distinction entre hauts ménestrels et trompettes est moins tranchée dans le contexte urbain que curial. Sur le corps de trompettes le mieux connu, celui de Gand dont faisait partie le père de Jacob Obrecht : R. C. Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford, Clarendon, 1994, p. 21-69.
 13. M. Clouzot, « Le son et le pouvoir en Bourgogne au xv^e siècle », *Revue historique*, 302, 2000, p. 615-627. Iconographie : E. Bowles, *La pratique musicale au Moyen Âge*, Paris, Minkoff-Lattès, 1983, p. 58-62 ou L. Perkins, *Music in the Age...*, *op. cit.*, p. 107.
 14. Dans sa traduction (adaptée) de la *Politique* d'Aristote pour le roi Charles V, Nicolas Oresme souligne que les hauts instruments « purifient par la peur » (alors que les bas instruments « incitent à la la lubricité »). À la même époque Philippe de Mézières explique au roi qu'il peut engager « des grosses trompes sacrées comme avait le grand Moïse pour assembler le peuple d'Israël au tabernacle » et des trompettes « pour assembler ta vaillante chevalerie et annoncer les commandements royaux. » Voir A. Pirro, *La musique à Paris sous le règne de Charles VI. 1380-1422*, réimpr. Baden-Baden, Koerner, 1971, p. 7 et 14-15.

une chose est d'asseoir son pouvoir sur ses sujets, une autre est de manifester sa puissance aux yeux de ses pairs, rivaux ou alliés. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la vogue sans précédent que connut une institution essentielle des cours de la fin du Moyen Âge, bien plus feutrée et raffinée que les trompettes, où s'exprima de manière exacerbée la concurrence entre les pouvoirs du xv^e siècle : la chapelle, aboutissement des carrières des meilleurs chantres. Ce phénomène doit être replacé dans le contexte du développement de la dévotion privée à la fin du Moyen Âge.

Le pouvoir, la pratique musicale et les œuvres de circonstance au xv^e siècle

Au sortir d'une étude sur le mécénat musical de la cour arragonaise de Naples, le musicologue Allan W. Atlas s'interrogeait sur l'orientation sociologique et documentaire de ce type de recherches, qui abordent rarement « la musique elle-même » et, dans les rares cas où elles tentent de le faire, en restent le plus souvent à des généralités associant, par exemple, la production d'un lieu donné à tel ou tel goût connu du principal mécène de l'endroit, sans parvenir à établir un lien direct entre le mécène et les œuvres d'art dans leur individualité, autrement dit, entre le mécène et la composition musicale¹⁵. C'est en effet là un problème délicat de l'étude des œuvres musicales anciennes, dont les conditions d'élaborations restent globalement mal connues. En dehors de quelques cas particuliers, notamment ceux impliquant des fondations religieuses, comme la *Missa De sancto Donatiano* d'Obrecht, les œuvres qui offrent le meilleur terrain pour tenter de reconstituer une partie d'un dialogue entre un compositeur et son mécène sont celles dont les textes se réfèrent explicitement à des événements, autrement dit, les œuvres de circonstances. Avant d'illustrer certains procédés musicaux employés par les compositeurs du xv^e siècle pour répondre aux attentes de leurs commanditaires, il convient d'évoquer quelques exemples des relations que les mécènes entretenaient avec leurs musiciens et l'art musical, puis de confronter les œuvres avec la réalité du mécénat.

15. A. W. Atlas, « Courtly Patronage in the Fifteenth Century: Some Questions », dans A. Pompilio (éd.), *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV congresso della S.I.M.*, Turin, Edt, 1990, vol. 1, p. 123-130.

La pratique artistique dans les cercles du pouvoir : princes poètes et musiciens

Au contraire des arts les plus « matériels » ou « manuels » (beaux-arts, orfèvrerie, tapisserie), apanages d'artisans spécialisés, la musique n'était pas l'exclusivité des musiciens « professionnels ». Certains courtisans y prenaient part, de même qu'ils pratiquaient assidûment la danse et la littérature, composant ballades, rondeaux et virolis. Les exemples de l'activité poétique de la noblesse, souvenir de la tradition courtoise, sont innombrables, à commencer par celui du grand poète du siècle, le duc Charles d'Orléans. Quelques cas illustrent la rencontre entre la pratique littéraire aristocratique et la musique. On sait ainsi qu'en 1424, William de la Pole, comte de Suffolk, régent anglais en France, avait commandé la mise en musique d'un de ses rondeaux à Gilles Binchois, qui était alors à son service. Plus précises sont les informations contenues dans la seule lettre manuscrite qui nous soit parvenue d'un compositeur majeur du xv^e siècle. Adressée par Guillaume Du Fay à Piero et Giovanni de' Medici, probablement en 1456, elle illustre le type de liens qui pouvaient se nouer entre un musicien et ses mécènes et le genre de requêtes qu'ils pouvaient lui adresser :

Magnifiques et nobles seigneurs,

Toute humble recommandation prise, pour ce que je sais bien que toujours pris plaisir avez en chanteries et encore comme je crois [que vous] n'avez pas changé volonté, je me suis enhardi de vous envoyer aucunes chansons lesquelles ai faites naguères, moi étant en France avec monsieur [le duc] de Savoie, à la requête d'aucuns seigneurs de l'hôtel du roi. J'en ai encore d'autres pour une autre fois envoyer. Item, j'ai fait cet an passé trois lamentations de Constantinople qui sont assez bonnes, dont les trois sont à quatre voix et me furent envoyées les paroles de Naples. Je ne sais si les avez point par-delà [les Alpes]. Si vous ne les avez [pas], faites le moi savoir, s'il vous plaît, et je les vous enverrai. En outre, je me loue grandement de sire François Sachet¹⁶, votre facteur de par deça, car l'an passé, j'eus a besogner en cour de Rome et il m'a servi bien grandement et traité bien gracieusement, dont je vous remercie tant comme je puis. Vous avez à présent en votre chapelle de Saint Jean de bonnes gens, comme j'ai entendu, et pour ce, je vous veux comuniquer de mes petites choses plus souvent que je n'ai fait ici devant, si c'est votre plaisir. Et aussi pour l'amour d'Antoine, votre bon ami et le mien auquel s'il vous plaît me recommanderez cordialement, magnifiques et nobles seigneurs. S'il est chose que je puisse pour vos seigneuries faire par-deça, faites le moi savoir et de bon cœur l'accomplirai avec l'aide

16. Francesco Sasseti, directeur de la filiale de la banque Médicis à Genève de 1448 à 1459.

de Notre Seigneur, lequel vous veuille donner bonne vie et longue, et en la fin paradis.

Écrit à Genève, le 22^e de février [1456]

Vostre humble chapelain et petit serviteur : Guillaume Dufay, chanoine de Cambrai¹⁷.

Une autre lettre, adressée à Du Fay en mai 1467 par le dénommé « Antoine » mentionné ici, a été conservée. Cet Antonio Squarcialupi, grand organiste florentin, écrit à la requête des Médicis au sujet de chanteurs récemment engagés à Florence sur la recommandation de Du Fay, alors retiré à Cambrai, dont la qualité aurait fait dire à Piero de' Medici, qui était en personne contrôleur du chœur du baptistère de Florence, que Du Fay était « le plus grand ornement de notre époque ». Mais cette flatterie, comme tout le ton excessivement louangeur de la lettre, visait surtout à charmer et convaincre le compositeur de répondre à une requête du fils de Piero, Lorenzo, le futur Laurent le Magnifique alors âgé de dix-huit ans, dont Squarcialupi écrit qu'il « prend un immense plaisir au grand raffinement de votre musique et, pour cette raison, admire votre art et vous respecte comme un père ». Joignant copie d'un poème que Laurent « désire entendre mis en musique et orné de chant par vous », l'organiste « prie humblement » Du Fay « de le faire et de le lui envoyer » car « sa noblesse et sa générosité sont dignes d'une offrande de votre part ». Malgré ces assauts de rhétorique, Du Fay ne semble pas s'être exécuté¹⁸. Fructueuses ou non, ces collaborations entre poètes aristocrates et compositeurs témoignent d'une indéniabilité proximité, dont on retrouve des exemples dans le domaine musical.

Les aristocrates qui recevaient une éducation musicale étaient loin d'être rares, comme en témoigne un règlement officiel de la cour de Charles le Téméraire qui précise que le duc voulait être entouré, en plus de ses ménestrels et de ses chantres, de « seize gentils hommes qui savaient de la musique pour son ébat et passe-temps¹⁹ ». Leur compétence concernait sans doute les bas instruments dont Aristote lui-même ne déconseillait pas la pratique, à condition qu'elle n'ait pas pour but la virtuosité,²⁰ mais également le chant. Quelques témoignages signalent la participation de gentils hommes à des activités musicales, comme à Cambrai en 1449 où Philippe le Bon fut diverti par deux « petits

17. D'après le facsimilé de D. Fallows, *Dufay*, éd. rév., Londres, Dent, 1987, ill. 19, p. 85. Le commentaire, p. 70-71, suggère que c'est lors d'une rencontre en décembre 1455 entre le duc de Savoie et le roi de France que le compositeur, qui dirigeait la chapelle de Savoie, écrivit les chansons évoquées ici, qui ont été conservées.

18. *Ibid.*, p. 76-77.

19. Ordonnance d'avril 1472 citée par W. Paravicini, « Charles le Téméraire en ses ordonnances de l'hôtel », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1999, p. 342.

20. Traduction par Oresme de la *Politique*, déjà citée : A. Pirro, *La musique à Paris...*, *op. cit.*, p. 7.

enfants d'autel [qui] chanterent une chansonette de laquelle un de ses gentils hommes tint la teneur²¹». Charles le Téméraire fut, quant à lui, un prince musicien, ce que rappellent de nombreux contemporains qui évoquent non seulement son amour de la musique et sa voix défaillante mais ses capacités de compositeurs²², confirmées à la fois par un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai qui rapporte qu'en octobre 1460, il avait composé un motet qui « fut chanté en sa présence après messe dite en la vénérable église de Cambrai par le maître et les enfants », et par deux chansons attribuées par des manuscrits musicaux au « duc de Bourgogne²³ ». Enfin, le compte d'exécution testamentaire de Du Fay qui mentionne le legs de six manuscrits musicaux au duc semble indiquer l'estime dans laquelle le tenait le compositeur. Conjugés, tous ces éléments forment d'un des plus prestigieux seigneurs de son temps un portrait de prince musicien qui contribua au développement du mécénat musical dans les cours du reste de l'Europe pour lesquelles la Bourgogne était une référence constante.

Mécénat musical et œuvres de circonstance

De nombreuses études documentaires ont désormais permis d'accumuler une masse conséquente d'informations sur la vie musicale du xv^e siècle. Par ailleurs, la plupart des œuvres musicales de cette époque ont fait l'objet d'éditions et d'analyses stylistiques. Mais la distance entre ces deux approches de la musique reste souvent difficile à franchir. Qui plus est, elle pose parfois des problèmes épineux et force à réviser certains présupposés. Ainsi, alors que les données historiques indiquent l'importance des ducs de Bourgogne dans le développement du mécénat musical au xv^e siècle, un fait laisse perplexe : l'absence presque complète d'œuvres de circonstances qu'ils inspirèrent. En conclusion de son étude sur le mécénat musical des deux premiers ducs Valois²⁴, Craig Wright remarque le peu d'informations disponibles sur les compositions

-
21. J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg, Heitz, 1939, p. 67.
 22. O. de La Marche, *Mémoires*, éd. par H. Beaune et J. d'Arbaumont, Paris, Renouard, 1883-1888, t. 1, p.122 : « il aimait la musique, bien qu'il eût une mauvaise voix, mais toutefois il avait l'art et fit le chant de plusieurs chansons bien faites et bien notées ». Thomas Basin, *Histoire de Louis XI*, éd. par C. Samaran, Paris, Les Belles Lettres, 1963-1966, vol. 2, p. 354 : « Il montrait de l'intérêt pour la religion et aimait les bons chanteurs. Il eut toujours une digne et magnifique chapelle et prenait grand plaisir à écouter ses chanteurs. Il chantait parfois lui-même en privé. »
 23. D. Fallows, *Dufay, op. cit.*, p. 288.
 24. C. Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419: a Documentary History*, Henryville, Institut de musique médiévale, 1979, p. 161.

interprétées à la cour. Les textes mis en musique par la douzaine de compositeurs qui y travaillèrent ressortent soit de la lyrique courtoise, soit de la dévotion religieuse ; ils n'évoquent ni bataille, ni traité de paix, ni couronnement, ni alliance ou mariage, autant d'éléments qui rythmaient pourtant le quotidien d'une cour princière. Cette absence d'œuvres de célébration des premiers ducs de la maison de Bourgogne pourrait certes n'être qu'un hasard de la conservation des sources mais le fait qu'il n'en subsiste pas plus pour les périodes ultérieures tendrait à prouver que le pouvoir bourguignon n'accordait pas d'attention particulière à la commande d'œuvres musicales occasionnelles. En dehors de son unique motet isorythmique, composé en 1431 pour la naissance du fils premier né de Philippe le Bon, la musique religieuse de Binchois est un répertoire fonctionnel d'une extrême simplicité, manifestement composé pour des célébrations quotidiennes. La seule trace postérieure d'une œuvre de circonstance bourguignonne (bel et bien perdue, celle-là) vient d'un paiement de 1457 pour la copie d'un motet célébrant la naissance de la fille de Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne. Tous les répertoires qui ont été liés au mécénat bourguignon ne l'ont en fait été que sur la base de suppositions plus ou moins solides, notamment liées à l'ordre de la Toison d'or. Mais même dans ce cadre, auquel de fortes présomptions permettent de rattacher d'importants répertoires, la seule œuvre dont l'exécution lors d'une cérémonie de l'ordre est attestée par un témoin direct, le *Requiem* de Du Fay, n'a pas été composée à cet effet²⁵.

Un début de siècle italien

Comme on le constate dans la liste des œuvres de circonstances du xv^e siècle qui figure en annexe, le répertoire de célébration qui domine toute la première moitié du siècle fut presque exclusivement composé pour des mécènes italiens. Johannes Ciconia, au service de la dynastie des Carrara de Padoue puis du théologien Francesco Zabarella, et Guillaume Du Fay, au service des Malatesta puis de la chapelle pontificale et de la cour de Savoie, sont les figures de proue de cette importante production d'œuvres de circonstance, mais nombre d'auteurs secondaires y contribuèrent, témoignant d'une tradition vivace non seulement dans les cours mais aussi dans les villes. Ainsi, la tradition des motets en l'honneur des doges vénitiens, richement illustrée au xv^e siècle par Ciconia, Antonius Romanus, chantre à Saint-Marc de Venise en 1420 et sans doute jusqu'en 1430, Cristoforus de Monte et Hugo

25. Sur tout ceci, voir D. Fiala, « La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique », dans W. Paravicini (éd.), *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Ostfildern, Thorbecke, 2012, p. 375-399, aux p. 399-401.

de Lantins, remonte au moins au motet *Marce Marcum*, une œuvre anonyme écrite en 1365-1368 pour le doge Marco Corner²⁶. Que la majorité de ces compositeurs soit originaire des Pays-Bas bourguignons, Ciconia et Du Fay en tête, ne change rien à l'affaire : ce sont manifestement les mécènes italiens qui commandent des œuvres de circonstance.

Les seules œuvres occasionnelles de compositeurs actifs au nord des Alpes, tels Jean Carmen, Jean Tapissier et, peut-être, Nicolas Grenon, concernent toutes la situation de l'Église et furent sans doute composées dans le contexte des différents conciles du début du siècle. Les motets isorythmiques de Dunstaple furent certes très probablement composés pour des cérémonies particulières, mais leurs textes n'y font aucune allusion explicite et laissent ouvertes bien des suppositions. Il faut en fait attendre les deux grands motets liés à l'orbite impériale autour de 1440 (de Brassart et de Sarto) pour trouver trace d'œuvres résolument cérémonielles hors du contexte italien. Face à cet état de fait, il faut garder à l'esprit la très nette supériorité de la conservation des sources italiennes sur les sources du nord de l'Europe, mais elle ne saurait à elle seule expliquer le flagrant déséquilibre de la répartition du répertoire de circonstance dans la première moitié du siècle. Le dernier motet de circonstance de Du Fay et les deux motets impériaux signent la fin du genre isorythmique jusqu'alors emblématique des œuvres cérémonielles. Après ces trois œuvres qui révèlent une complexité de structure et de détail particulièrement élaborée (proportions complexes des répétitions du ténor, panisorythmie pour certains et superpositions de mensurations), une page se tourne.

Nouveaux genres

La messe sur *cantus firmus* prit la place du motet isorythmique au sommet de la hiérarchie des genres musicaux savants vers 1440. Tout laisse penser qu'elle hérita également, au moins en partie, de sa fonction célébrative, comme en atteste particulièrement clairement, mais assez tard dans l'histoire du genre, la *Missa Hercules dux Ferrariae* de Josquin. Toutefois, la disparition des longs textes poétiques originaux caractéristiques des motets de circonstance au profit de celui de l'ordinaire de la messe ne laisse plus, dans la plupart des messes, que de minces indices quant à leur destination exacte : principalement la nature, l'origine et le traitement du *cantus firmus* et, parfois, quelques tropes insérés. Les interprétations sémantiques de ce répertoire sont donc innombrables et fluctuantes. Elles évoluent sans cesse, parallèlement à l'approfondissement des enquêtes documentaires menées par les musicologues. Ainsi, la tendance

26. Édité dans : K. von Fischer, A. F. Gallo, *Italian Sacred and Ceremonial Music*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 13), 1987, p. 197-201.

qui consistait autrefois à relier la plupart des messes polyphoniques à des cérémonies politiques majeures (comme la *Missa Se la face ay pale* de Du Fay à tel ou tel événement savoyard ou sa *Missa Ave Regina caelorum* à la consécration de la cathédrale de Cambrai en 1472) est désormais reléguée à l'arrière-plan, au profit du contexte offert par le développement des fondations religieuses. Mais, comme on l'a souligné, les confirmations indiscutables sont bien rares en ce domaine et la prudence s'impose.

Plus que la messe, il semble que les genres les plus clairement cérémoniels des années 1450-1460 furent, autant qu'on puisse en juger à l'aune de la pauvreté des sources, la nouvelle chanson-motet et, dans une moindre mesure, l'ancienne ballade, alors globalement tombée en désuétude mais qui conservait une fonction de célébration d'occasions particulières (le modèle du genre au xv^e siècle étant les trois ballades de circonstance de Du Fay). Comme on le verra ci-dessous, ces deux genres pouvaient d'ailleurs être liés. Malgré le petit nombre d'exemples de ces genres qui subsistent, le fait qu'une proportion non négligeable d'entre eux évoque des circonstances précises autorise à les considérer comme des genres occasionnels de transition entre le motet isorythmique et le motet à quatre voix des années 1470, prototype du *Staatsmotette* du xvi^e siècle.

L'inscription du pouvoir dans les œuvres musicales de circonstance

Les œuvres de circonstance célèbrent un nombre limité d'événements récurrents dans l'histoire de tous les pouvoirs. La célébration de leurs victoires militaires est une des plus évidentes et des plus anciennes traditions de musique de circonstance, étroitement liée à la vie politique d'une communauté. Contenant toujours un minimum de références narratives à l'événement célébré, son ton va de la raillerie la plus mordante contre les vaincus au poème d'action de grâce rendue à Dieu pour la victoire, mêlant parfois les deux registres. Bien que la musique des chansons politiques, souvent monodique, ne soit que rarement conservée²⁷, la floraison de chansons martiales fut grande pendant la guerre de Cent Ans comme en témoigne la chanson XCVII du manuscrit de Bayeux, « Le roys engloys », qui se réfère au décès du roi d'Angleterre Henri V en 1422 à Vincennes et aux victoires maritimes du « capitaine

27. Les deux principales compilations françaises de chansons politiques anciennes (sans musique) sont A. Leroux de Rincy, *Recueil de chants historiques français depuis le xii^e siècle jusqu'au xviii^e siècle*, Paris, Gosselin, 1841-1842, 2 vol., et É. Picot, *Chants historiques français du xv^e siècle*, Paris, Colin, 1903.

Prengent » (Prégent de Pidoux) dans le golfe de Gascogne. On se penchera sur deux exemples polyphoniques qui illustrent de manière contrastée ce genre de pièces de circonstance qui conduit jusqu'à la fameuse « Bataille de Marignan », dont aucun ne fait cependant usage de procédés descriptifs comparables à ceux qui feront la célébrité de Janequin.

Célébrations de victoires militaires

Le madrigal *Godi, Firenze* de Paolo da Firenze († 1419) célèbre la conquête de Pise par Florence en 1406. Ses deux premiers vers sont tirés de la *Divine comédie* de Dante (*Inferno*, chant XXVI, v. 1-2) où ils expriment en fait une critique contre Florence et ses notables, qui est ici ironiquement renversée. Cette pièce est non seulement le seul madrigal du *Quattrocento* à faire explicitement référence à un événement politique mais aussi l'un des rares à être dotés d'une troisième voix (*contratenor*) et le seul de ce type attribué à Paolo da Firenze. La musique des deux tercets s'ouvre par un virtuose jeu d'imitations à trois voix, construit sur de brefs motifs de tierces, qui n'est pas sans évoquer une fanfare (tabl. 1).

Un des plus anciens exemples du genre de pièces de circonstance destiné à célébrer la victoire militaire d'une armée, qui conduit jusqu'à la célèbre « Bataille de Marignan » de Clément Janequin, est sans conteste la chanson composée par un musicien anglais anonyme pour célébrer la victoire du roi d'Angleterre Henri V (1387-1422) sur les chevaliers français lors de la bataille d'Azincourt (25 octobre 1415). Avec Crécy (1346) et Poitiers (1356), cette bataille est une des plus cinglantes défaites françaises de la guerre de Cent ans et de l'histoire de France en général. Imputable à la faiblesse stratégique du commandement français, qui pêcha peut-être par excès de confiance, cette déroute militaire se solda par la mort de trois ou quatre mille hommes, principalement issus de la noblesse de la France septentrionale, contre environ mille cinq cents côté anglais. Aggravée par la mort de sept princes du sang (c'est-à-dire de la famille royale au sens large), d'innombrables hauts officiers, et l'emprisonnement de personnalités aussi éminentes que le duc Charles d'Orléans (retenu captif jusqu'en 1440), cette débâcle entraîna une profonde crise politique et, plus encore, morale et symbolique. À l'inverse, évidemment, cet événement est un des faits les plus glorieux de l'histoire de l'Angleterre, qui y vit la victoire de la vertu sur le vice. Célébrée le 23 novembre 1415 par une réception triomphale du roi à Londres et de grandioses cérémonies à l'abbaye de Westminster, elle fut élevée au rang de mythe national deux siècles plus tard par Shakespeare dans son *Henry V*, avec le célèbre discours du roi galvanisant ses soldats avant la bataille, dite harangue de la Saint-Crépin (acte IV, scène 3).

Tabl. 1 – Texte et traduction du madrigal *Godi, Firenze* (Paolo da Firenze, 1406)*Terzetto 1*

<i>Godi Firenze poiché sse sí grande,</i>	Réjouis-toi, Florence, car tu es si grande
<i>Ché batti l'ale per terr'e per mare,</i>	Que sur terre et sur mer battent tes ailes,
<i>Faccend'ogni Toscan di te tremare</i>	Faisant trembler toute la Toscane.

Terzetto 2

<i>Glorioso triunfo di te spande</i>	L'immortelle Renommée répand
<i>Per tutto l'universo immortal fama</i>	Ton triomphe glorieux dans l'univers entier
<i>Pò' che Pisa serva ormai si chiama</i>	Puisque Pise désormais s'appelle ta servante.

Ritornello

<i>Giove superno e'l batista di gloria</i>	Le Dieu du ciel et saint Jean, le glorieux Baptiste,
<i>Danno di Pis'al tuo popol vittoria.</i>	Donnent à ton peuple la victoire sur Pise.

L'œuvre musicale qui témoigne du retentissement de la victoire d'Azincourt en Angleterre, le *carol* d'Azincourt (*The Agincourt Carol*), appartient à un genre musical propre au xv^e siècle anglais, le *carol*, dont environ cent quarante exemples, presque tous anonymes, ont été conservés avec leur musique dans cinq manuscrits copiés entre *ca.* 1420 (rouleaux du Trinity College de Cambridge, où figure le *carol* d'Azincourt) et *ca.* 1500 (manuscrit Ritson de la British Library)²⁸. Dans la mesure où le nombre de textes de *carol* qui nous sont parvenus excède très largement celui des *carols* conservés avec leur musique, on suppose que ces poèmes pouvaient être adaptés aux mélodies existantes et que le répertoire en circulation était donc plus vaste que celui aujourd'hui préservé dans les manuscrits musicaux. Les textes de *carol*, généralement en anglais mais aussi mêlés de latin, voire de français, traitaient le plus souvent de thèmes liés aux saisons et à l'année liturgique, avec une prédilection pour la période de Noël (d'où l'assimilation, inexacte mais fréquente, du genre du *carol* en général à celui, qui n'en est en fait qu'un sous-genre, du *Christmas carol* ou *carol* de Noël). Le *carol* est une chanson de forme fixe, apparentée au virelai français et à la *ballata* italienne, qui faisait alterner un refrain, le *burden*, et un nombre variable de couplets. Musicalement, cette alternance était souvent soulignée par un contraste de textures contrapuntiques (couplet à deux et refrain à trois

28. Liste des sources et édition critique de tout ce répertoire: J. E. Stevens, *Mediaeval Carols*, Londres, Stainer & Bell (Musica Britannica, 4), 1952, éd. rév. 1958. Les études de base sur le sujet sont M. Bukofzer, «Popular and Secular Music in England», *New Oxford History of Music*, 3, p. 107-133 et R. Greene, *The Early English Carols*, Oxford, Clarendon, 1977. Pour un bref résumé en français, voir D. Fallows, «Carols», dans F. Ferrand (éd.), *Guide de la musique... op. cit.*, p. 632-633.

voix, comme dans le *carol* d'Azincourt détaillé ci-dessous) qui pourrait être un souvenir d'un jeu responsorial entre chœur et solistes à l'origine du genre. Bien que la métrique remarquablement régulière des *carols* puisse rappeler la danse et ait autrefois suggéré aux spécialistes quelque origine ou destination « populaire », leur style contrapuntique toujours très abouti (contrairement à d'autres répertoires européens comparables, sans doute plus nettement « populaires ») laisse supposer que leur apparition, aux alentours de 1415, est à mettre à l'actif de compositeurs aguerris, probablement employés dans les maîtrises et collèges anglais, et que ce genre fut surtout pratiqué dans les cercles cléricaux des monastères, des églises et des cours princières.

Le texte événementiel et politique du *carol* d'Azincourt, bien que peu représentatif du genre, montre que ces chants pouvaient refléter des célébrations du plus haut rang princier, même si rien n'indique que cette œuvre particulière ait un lien direct avec les cérémonies qui marquèrent le retour triomphal d'Henri V à Londres. Soulignant l'origine provinciale des manuscrits de *carols* conservés, Reinhard Strohm imagine qu'une telle chanson « d'actualité » pourrait avoir été composée par le maître des enfants d'une maîtrise afin de la leur faire chanter par les rues de sa ville pour faire connaître et célébrer l'événement, ou qu'elle pourrait avoir été interprétée, par exemple, par les « anges chantant » depuis le pont de Londres (« *angeles syngyng* », certainement des enfants de chœur costumés) qui sont évoqués par un récit des fêtes triomphales de Westminster.²⁹ Le *carol* d'Azincourt³⁰ fait alterner un *burden* en latin, harmonisé à deux (A) et à trois voix (A'), avec cinq quatrains (b) en langue vernaculaire (moyen anglais) qui relatent le déroulement de cet événement majeur du début du xv^e siècle (tabl. 2). On notera que le *burden* « *Deo gratias* » de ce *carol* illustre l'idée selon laquelle le genre pourrait être issu des anciens chants latins qu'on pouvait substituer aux prières finales de la messe, le « *Benedicamus domino* » et le « *Deo gratias* »³¹.

Ces deux œuvres de célébration de victoires militaires – *Godi Firenze* et *The Agincourt Carol* – sont toutes deux atypiques dans leur genre, tout comme l'est, d'ailleurs, la troisième connue, un motet anonyme composé en 1451 pour célébrer la reprise de Bordeaux en 1451 par Charles VII qui, tout en n'étant pas

29. R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 206. On note cependant que l'œuvre telle qu'elle est aujourd'hui conservée est écrite pour un trio de voix d'hommes (haute contre et deux ténors ou barytons).

30. En dehors de l'édition critique de Stevens déjà citée, *The Agincourt Carol* est aussi édité dans N. Greenberg (éd.), *An Anthology of English and Renaissance Vocal Music*, New York, Norton, 1961. Pour un enregistrement : Gothic Voices, dir. par C. Page, *The Service of Venus and Mars*, Londres, Hyperion Records, 1987, page 16.

31. Hypothèse de F. L. Harrison, « *Benedicamus, conductus, carol: a Newly-Discovered Source* », *Acta Musicologica*, 37, 1965, p. 35-48.

Tabl. 2 – Texte et traduction du *Carol* d’Azincourt (anonyme, 1415)³²

A	1	La	<i>Deo gracias, Anglia,</i>	Rends grâce à Dieu, Angleterre,
	2	Ré	<i>Redde pro victoria!</i>	Pour la victoire!
b	2	La	<i>Owre kynge went forth to Normandy</i>	Notre roi s’en est allé en Normandie
		Ré	<i>With grace and myght of chyvalry</i>	Avec grâce et pouvoir de chevalerie
		Fa	<i>Ther God for hym wrought mervelusly,</i>	Là, Dieu a merveilleusement travaillé pour lui.
		Ré	<i>Wherfore Englonde may calle and cry:</i>	C’est pourquoi Angleterre devrait dire et crier:
		Sol	<i>Deo gracias.</i>	<i>Deo gratias.</i>
		Fa	<i>Deo gracias,</i>	Rends grâce à Dieu,
A'	3	Fa	<i>Anglia,</i>	Angleterre,
		Ré	<i>Redde pro victoria!</i>	Pour la victoire!
		La	<i>He sette a sege, the sooth for to say,</i>	Il mit le siège, pour dire la vérité,
		Ré	<i>To Harflu toune with ryal aray;</i>	Devant la ville de Harfleur, avec son train royal,
b	2	Fa	<i>That toune he wan and made a fray</i>	Cette ville, il la gagna et batailla
		Ré	<i>That Fraunce shal rywe tyl domesday;</i>	Pour que la France revienne en son domaine.
		Sol	<i>Deo gracias.</i>	<i>Deo gratias.</i>
A'	3		<i>Deo gracias, etc.</i>	Rends grâce à Dieu, etc.
		La	<i>Than went oure kynge with alle his oste</i>	Puis vint notre roi, et tout son ost,
		Ré	<i>Throwe Fraunce, for alle the Frenshe boste;</i>	À travers France, pour soulever tous les Français.
b	2	Fa	<i>He spared no drede of lest ne moste</i>	Il ne s’épargna aucune peine,
		Ré	<i>Tyl he come to Agincourt coste.</i>	Avant d’arriver du côté d’Azincourt.
		Sol	<i>Deo gracias.</i>	<i>Deo gratias.</i>
A'	3		<i>Deo gracias, etc.</i>	Rends grâce à Dieu, etc.

Musique, pouvoir et légitimation aux xv^e et xvi^e siècles

	La	<i>Than for sothe that knyght comely,</i>	Alors, c'est vérité! ce beau chevalier,	
	Ré	<i>In Agincourt feld he faught manly;</i>	Sur le champ d'Azincourt, combattit virilement;	
b	2	Fa	<i>Throw grace of God most myghty,</i>	Et grâce à Dieu très puissant,
	Ré	<i>He had bothe the feld and victory.</i>	Il emporta la place, et la victoire.	
	Sol	<i>Deo gracias.</i>	<i>Deo gratias.</i>	
A'	3	<i>Deo gracias, etc.</i>	Rends grâce à Dieu, etc.	
	La	<i>There dukys and erlys, lorde and barone</i>	Là, ducs et comtes, seigneurs et barons	
	Ré	<i>Were take and slayne and that full soon,</i>	Furent pris et tués, et en bien peu de temps,	
b	2	Fa	<i>And summe were ladde into Lundone</i>	Puis certains amenés à Londres
	Ré	<i>With joye and merthe and gret renone;</i>	Avec joie et clémence et grande publicité.	
	Sol	<i>Deo gracias.</i>	<i>Deo gratias.</i>	
A'	3	<i>Deo gracias, etc.</i>	Rends grâce à Dieu, etc.	
	La	<i>Now gracious God he save owre kynge,</i>	Dieu de miséricorde, protège notre roi,	
	Ré	<i>His peple, and alle his wel-wyllynge;</i>	Son peuple et tout son bon vouloir;	
b	2	Fa	<i>Gefhim gode lyfe and gode endynge,</i>	Donne lui bonne vie, et bonne fin,
	Ré	<i>That we with merth mowe savely synge;</i>	Que nous puissions chanter avec reconnaissance;	
	Sol	<i>Deo gracias.</i>	<i>Deo gratias.</i>	
A'	3	<i>Deo gracias, etc.</i>	Rends grâce à Dieu, etc.	

isorythmique, reprend encore la plupart des figures de styles caractéristiques de ce genre emblématique de la musique cérémonielle.

Allusion et acclamation

Si un seul exemple de madrigal explicitement cérémoniel a été conservé, de nombreux poèmes vernaculaires mis en musique contiennent des allusions

32. La version du texte ici provient des sources littéraires et non de la seule source musicale de l'œuvre, dont le texte omet le troisième couplet et présente quelques variantes de détail (version

obliques à des attributs princiers tels que les armoiries, les emblèmes ou les devises par lesquels les princes affirmaient leur identité. Ce trait n'est en rien propre au xv^e siècle ni limité à un genre, une langue ou une aire géographique, comme le montrent aussi bien les ballades du manuscrit de Chantilly sur des devises princières que des œuvres du xvi^e siècle. Ces allusions étaient le plus souvent volontairement cryptées, réservées à la compréhension d'un nombre réduit de personnes capables de déchiffrer ces symboles. La musique ne donnait que très rarement une forme audible aux allusions textuelles de ces œuvres, laissant le soin à un auditoire averti d'apprécier leur subtilité. La plupart des madrigaux et *ballate* recensés dans la liste relèvent de ce genre d'allusions cryptées. Stylistiquement, ils ne se distinguent guère du reste du répertoire profane italien de la toute dernière génération du *Trecento*, si ce n'est, peut-être, et seulement dans certains cas, par une certaine recherche de complexité, à l'instar des trois voix, rares, de *Godi, Firenze*. On a ajouté à ces œuvres typiques du raffinement des cours des Visconti et des Carrara quelques exemples plus tardifs de pièces dont l'incipit fait, ou semble faire référence à des devises princières – allusions par nature délicates à déceler.

Poussant plus loin la spéculation, certains cherchent dans des œuvres cérémonielles des allusions de nature numérologique à leurs commanditaires ou aux circonstances de leur création. Les proportions entre les répétitions du ténor de *Nuper rosarum flores* ont été de la sorte reliées aux dimensions du dôme de Brunelleschi pour l'inauguration duquel il avait été écrit, puis rapprochées des proportions du temple de Salomon telles qu'elles sont décrites dans la Bible³³. Dans le genre de la messe, l'organisation proportionnelle très stricte des sections de la *Missa L'Homme armé* de Busnoys, a suggéré l'idée que la durée de sa seule section qui ne rentrait pas dans le plan général, de 31 brèves, faisait référence au nombre des chevaliers de l'ordre de la Toison d'or, et trahirait le contexte pour lequel elle aurait été composée³⁴. Enfin, à en croire Allan W. Atlas, la ballade de Du Fay *Mon chier amy* dont le poème appartient au genre de la consolation, texte adressé à quelqu'un qui vient de perdre un proche, encoderait (à l'intention de Carlo Malatesta, employeur présumé du compositeur) des nombres se référant à la mort de Pandolfo Malatesta: (1)

enregistrée par C. Page et les Gothic Voices). Par ailleurs, cette source musicale n'explicite pas l'ordre dans lequel on doit chanter les versions A et A' du *burden* (on reprend ici l'ordre de l'enregistrement de C. Page). Au côté du texte traduit ci-dessous, les colonnes de gauche indiquent (1) la forme, (2) le nombre de voix contrapuntiques, (3) la note finale de chacune des phrases musico-syntaxiques, très régulières et clairement délimitée par des cadences hiérarchisées.

33. Sur les motets isorythmiques de Du Fay, voir le chapitre de D. Fallows, *Dufay, op. cit.*
 34. Hypothèse (aujourd'hui reçue avec un certain scepticisme) de R. Taruskin, « Antoine Busnoys and the L'Homme Armé Tradition », *Journal of the American Musicological Society*, 39, 1986, p. 255-293.

par son ténor composé de 87 notes, le nombre correspondant à l'addition du rang numérique dans l'alphabet de chacune des lettres de MALATESTA et (2) par sa durée de 42 brèves, le nombre d'années pendant lesquelles le défunt avait été seigneur de Fano ou, avec la reprise de la section A de la ballade, soit 57 brèves, l'âge auquel il mourut. Des structures du même type ont été décrites dans une autre ballade de Du Fay, *Resveilliés vous et faictes chièrre lie*, écrite pour le mariage de Carlo Malatesta et Vittoria Colonna en juillet 1423³⁵.

Il se trouve que cette œuvre grandiose et dramatique, d'une extrême virtuosité, fait aussi partie de celles qui, loin de toutes références cryptées pour *happy few*, ne reculent pas devant des effets sonores qui visent l'efficacité bien avant la subtilité. Dans la ligne de la déploration de François Andrieu sur la mort de Machaut, la double ballade *Armes, amours*, nombre d'œuvres de circonstance de la première moitié du xv^e siècle partagent ainsi, par-delà leurs genres, un même procédé de mise en valeur des noms propres cités dans leurs textes : la suspension du discours contrapuntique par une succession d'accords marqués par des points d'orgue, qui étaient sans doute ornements par les interprètes. Cette figure de rhétorique musicale, parfois qualifiée de *cantus coronatus* en référence au terme latin désignant le point d'orgue, la *corona*, était également utilisée sous les occurrences du nom de la Vierge ou du Christ dans les mouvements de messe. Sa plus célèbre occurrence se trouve sous les noms « Eugenius et rex Sigismundus » dans le motet *Supremum est mortalibus bonum* de Du Fay, mais elle figure aussi sous les mots : *Ach Vlaendre vrie* du refrain de la ballade homonyme de Thomas Fabri³⁶, *Madonna Cleofe* de la *ballata Tra quante regione* d'Hugo de Lantins, *O rex Fridrice* du motet homonyme de Brassart, et *Charles gentil* de la ballade *Réveilliés vous* de Du Fay, entre autres exemples³⁷. Une chose est sûre, toutes ces œuvres qui clament le nom de leur commanditaire comme s'il était écrit en majuscules d'or n'appartiennent pas tout à fait au même registre que celles qui masquent en leur sein des allusions voilées à tel ou tel emblème princier.

À mi-chemin entre l'allusion textuelle cryptée passant dans un flot mélodique et l'effet monumental de l'acclamation du nom du prince « couronné » se situait le procédé central de la musique la plus élaborée du xv^e siècle : le ténor

35. A. W. Atlas, « Gematria, Marriage Numbers and Golden Sections in Dufay's "Resveilles vous" », *Acta musicologica*, 59, 1987, p. 111-126, et « Dufay's *Mon chier amy*: Another Piece for the Malatesta », dans J. A. Owens, A. M. Cummings (éd.), *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, p. 3-20.

36. R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon, p. 178-180.

37. Id., *The Rise of European Music...*, *op. cit.*, p. 162-167. Voir aussi D. Fiala, « Le prince au miroir des musiques politiques des xiv^e et xv^e siècles », dans L. Scordia, F. Lachaud (éd.), *Le prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 2007, p. 319-350.

isorythmique puis *cantus firmus*, à la fois omniprésent mais pas nécessairement perceptible, selon la manière dont le compositeur agençait son arrivée dans la texture contrapuntique. Il est tentant de voir dans sa stabilité et sa solidité une métaphorisation du pouvoir. Depuis l'origine de la polyphonie, il représentait quoi qu'il en soit l'autorité, celle du chant de l'Église, source de toute création musicale. La seconde moitié du xv^e siècle inventa un genre intéressant dans cette optique : la chanson-motet, qui mêle à une chanson en langue vernaculaire une ou plusieurs voix en latin qui donnaient à l'œuvre des résonances religieuses.

De l'utilisation du *cantus firmus* dans la propagande princière

La chanson-motet *Resjois toi, terre de France / Rex pacificus* célèbre de toute évidence l'avènement d'un nouveau roi de France, que le texte, le contexte, la date des sources de l'œuvre et son style permettent d'identifier sans risque d'erreur à Louis XI, couronné à Reims le 15 août 1461 à la suite du décès de son père, le roi Charles VII, le 22 juillet précédent. Elle a récemment été attribuée, sur des bases convaincantes³⁸, au compositeur Antoine Busnoys qui résidait à Tours, principal siège du gouvernement royal. L'œuvre est écrite pour quatre voix, dont les deux plus aiguës (*superius* et *contratenor altus*) sont intégralement pourvues de texte dans les sources, tandis que les deux plus graves n'y sont dotées que d'un simple incipit. Le texte du *superius* (auquel correspond l'incipit des deux voix inférieures) est une ballade française tandis que celui chanté par le *contratenor altus* est un texte en latin. Il s'agit là du *cantus firmus* (qui ne figure donc pas, comme c'est souvent le cas, au ténor). Les deux sections A et B de la ballade définissent les deux parties de l'œuvre, dont le contraste est souligné par un changement de mensuration (de O à C) très fréquemment utilisé à l'époque tant entre les deux parties d'un motet qu'entre les sections A et B d'une ballade. Le *cantus firmus* de la première partie est la première antienne des Vêpres du jour de Noël, *Rex pacificus*, citée dans son intégralité avec un minimum d'ornementation et de notes de passage mais coulée dans un rythme libre qui la fonde presque totalement dans la texture contrapuntique des autres voix. L'origine de la mélodie du *cantus firmus* de la section B est plus difficile à identifier du fait de la brièveté de la citation. Diverses hypothèses ont cours, la plus prometteuse étant la parenté de ce fragment mélodique avec le début de l'hymne *Pater superni luminis*, chanté aux secondes Vêpres de la Sainte-Madeleine, le 22 juillet, soit le jour du décès de Charles VII. Qui plus est, l'évocation, dès le premier mot de cette hymne du « père », ensuite associé au

38. Voir A. Lindmayr-Brandl, « *Resjois toi, terre de France / Rex pacificus*: an "Ockeghem" Work Reattributed to Busnoys », dans P. Higgins (éd.), *Antoine Busnoys. Method, Meaning and Context in Late Medieval Music*, Oxford, Clarendon, 1999, p. 277-294.

« fils » dans le dernier verset, s'inscrirait particulièrement bien dans un contexte de passation de pouvoir³⁹. Quelle que soit la véritable origine du *cantus firmus* de cette seconde partie, le plain-chant cité dans la première partie possède en lui-même de fortes résonances symboliques (tabl. 3).

Outre son sens premier, limpide, le choix de cette antienne dans la liturgie de la Nativité entraîne une chaîne d'associations : le moment de l'avènement d'un nouveau roi est assimilé à la naissance d'un enfant, le début d'un règne au début d'une vie, et le roi, présenté comme le sauveur de la France, se voit ainsi directement associé au Christ, sauveur de l'humanité. Ces associations symboliques enchevêtrées sont produites par la pluritextualité si fréquente dans les œuvres de circonstances. Dans la mesure où Louis XI est selon toute probabilité le souverain évoqué ici, cette œuvre ne s'inscrit toutefois pas dans un contexte de passation de pouvoir des plus normaux. En effet, avant son couronnement à Reims, le dauphin Louis était en conflit ouvert avec son père et vivait en exil depuis 1456 près de Bruxelles, sous la protection du duc de Bourgogne Philippe le Bon, trop heureux d'être en mesure d'influer sur les affaires du royaume de France comme l'avaient autrefois fait ses ancêtres. Louis XI était certes l'incontestable héritier légitime du royaume, mais son principal soutien politique se trouvait être une puissance ambiguë, autant vassale que rivale de la couronne de France. S'il semble, de prime abord, que *Resjoys-toi* exprime le point de vue de la cour de France, on s'aperçoit, à y regarder de plus près, que le discours politique sous-jacent correspond au moins autant aux aspirations des politiciens bourguignons, soutiens du nouveau roi dont ils espéraient obtenir d'importantes contreparties en retour, qu'à l'état d'esprit des courtisans français restés fidèles au roi Charles VII, qui se trouvaient dans une certaine expectative quant à la manière dont allait se conduire envers eux le dauphin disgracié. Malgré l'aide que lui avait apporté le duc de Bourgogne, le roi Louis XI ne manifesta finalement aucune complaisance envers son protecteur, qui l'avait escorté de Bruxelles à Reims puis jusqu'à Paris, au point que les bourguignons crièrent à l'ingratitude en s'en retournant dans leur pays.

Dans un des manuscrits qui contiennent le *Resjoys-toi* de Busnoys ont été copiées, juste à côté de cette œuvre, deux autres chansons-motets de l'époque qui partagent de nombreux traits avec *Resjoys-toi*, dont celui d'être des œuvres de circonstance. Si la ballade *Mort, tu as navré de ton dard* associée à des *cantus firmus* tirés de la liturgie des morts ne concerne pas la question des rapports du pouvoir et de la musique, puisqu'elle fut composée par Jean Ockeghem

39. En plus de ce *Resjoys-toi*, Busnoys pourrait être l'auteur d'un fameux cycle des six *messes L'Homme armé* conservé dans un manuscrit napolitain, dont les tropes multiplient des allusions symboliques complexes qui ont été associées à une autre passation de pouvoir, entre Philippe le Bon et son fils Charles le Téméraire.

Tabl. 3 – Textes de la chanson-motet *Resjoys-toi / Rex pacificus* (attr. A. Busnoys, ca. 1461)

	Ballade (superius) ³⁹	<i>Cantus firmus</i> (contratenor altus) ⁴⁰
<i>Prima pars</i>	A Resjoys-toi, terre de France Voici ton roy prest de venir;	<i>Rex pacificus magnificatus est Cuius vultum desiderat [universa terra]</i>
	A Aies espoir d'estre plus franche En son tres joyeulx advenir.	(bis)
<i>Secunda pars</i>	B C'est celuy qui fera unir Tout parcial, Car de son droit doit obtenir L'onneur royal.	<i>Vivat rex in aeternum.</i>

pour déplorer la mort de son collègue Gilles Binchois († 14 septembre 1460), la lamentation *O tres piteulx / Omnes amici ejus* de Guillaume Du Fay sur la chute de Constantinople, évoquée dans sa lettre aux Médicis, montre que le genre était conçu comme un bon vecteur de références politiques.

Musiciens humanistes du XVI^e siècle

La trace la plus visible, la plus brillante aussi sans doute, de la légitimation du pouvoir par la musique transparait dans le souci d'organiser de façon permanente une présence musicale au sein d'un lieu (cour, église, palais, demeure patricienne). La légitimité du pouvoir à travers la musique se manifeste également d'autres façons. Ces dernières sont aussi diverses que les organisations de structures institutionnelles sont variées. Des événements précis sont l'occasion de présenter des œuvres musicales nouvelles dont la magnificence doit frapper les esprits (voir ci-dessous le cas de la musique des intermèdes de *La Pellegrina*). Ils sont aussi l'occasion d'œuvres de circonstance, innombrables et qui ne se

40. Paraphrase de la ballade: (I) « Réjoys-toi, terre de France / Ton roi s'apprête à venir. / Aies bon espoir d'être plus libre / dans l'avenir joyeux [que ce nouveau roi nous promet] / (II) C'est lui qui réunira / tous les partis [qui divisent la France] / car sa prétention au titre de roi est indiscutable. »

41. Traduction du *cantus firmus*: (I) « Le roi pacificateur est glorifié / Et tout l'univers désire voir son visage [N.B. : les mots entre crochets dans le texte ci-dessus ne figurent pas dans les sources de l'œuvre mais sont ceux de l'antienne qu'elle cite]. (II) Vive le roi dans l'éternité! »

distinguent pas obligatoirement des autres œuvres relevant du même genre, mais qui se signalent par leur texte et leur « mise en scène ». Comme le précise Florence Alazard :

Il est frappant pourtant de constater que, pour les hommes du xvi^e siècle, l'activité musicale de la cité doit toujours être associée à un événement politique. Plus exactement, elle doit dire ce dernier, elle doit le désigner et le révéler à ceux qui participent ou assistent à la représentation. À un tel point que, lorsque l'événement en question n'est pas clairement identifiable, les contemporains s'étonnent de ne plus très bien savoir pourquoi ils participent à des festivités musicales⁴².

Les formes qu'adoptent ces célébrations durant le xvi^e siècle sont diverses, de la joyeuse entrée au ballet de cour en passant par divers types de processions, des défilés, des ballets équestres. À chaque occasion, la musique joue un rôle aux côtés d'autres arts comme les architectures éphémères, les décorations, etc. Les « *intermedi* » produits en Italie, et tout particulièrement à Florence⁴³, durant le xvi^e siècle sont un excellent exemple des relations entre fête et pouvoir. Le genre était apparu à Ferrare à la fin du xv^e siècle : l'intermède est exécuté entre les actes d'une pièce classique (de Plaute ou de Terence). Durant le xvi^e siècle, le genre attire de plus en plus l'attention des dramaturges et des musiciens. Une sous-catégorie apparaît, celle de l'intermède de cour, monté à l'occasion d'une célébration. Le caractère éphémère de ces célébrations explique qu'un très petit nombre de sources musicales concernant ces intermèdes sont conservées (il n'en existe que deux séries complètes, celles pour des intermèdes exécutés à Florence en 1539 et en 1589). En revanche, les intermèdes exhibaient une telle splendeur que de nombreux témoignages attestent de leur importance.

C'est en 1518 qu'est produit le premier intermède « politique » à Florence : il célèbre le mariage (qui avait eu lieu à Amboise) de Lorenzo de' Medici avec Madeleine de La Tour d'Auvergne (la musique en est perdue). Le premier de ces intermèdes pour lequel on conserve de la musique (publiée à Venise en 1591) est celui de 1539, destiné à célébrer les noces de Cosme I^{er} avec Éléonore de Tolède. Le texte fut confié à G. B. Strozzi et la musique à Francesco Corteccia. En 1589, les noces de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine donnent lieu à des festivités exceptionnelles (en splendeur et en coût). Les intermèdes encadrent une comédie de Girolamo Bargagli, *La pellegrina*. Un groupe impressionnant

42. F. Alazard, *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du xv^e siècle*, Paris, Minerve, 2002, p. 161-162.

43. Sur les intermèdes florentins, voir A. Cummings, *The Politicized Muse: Music for Medici Festivals, 1512-1537*, Princeton, Princeton University Press, 1993 ; et J. Saslaw, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven, Yale University Press, 1996.

d'artistes est chargé de ces intermèdes : Giovanni de' Bardi, Ottavio Rinuccini et Laura Guidiccioni Lucchesini sont chargés des textes ; la musique est confiée à Malvezzi et Luca Marenzio (1553-1599) auxquels sont adjoints Jacopo Peri (1561-1633), Antonio Archilei, Giulio Caccini (ca. 1545-1618) et Emilio de' Cavalieri (ca. 1550-1602). Bardi coordonne les célébrations, Cavalieri, la musique et Buontalenti, les costumes et la mise en scène.

Le thème des intermèdes de 1589, choisi par Bardi, est celui du pouvoir de la musique. Des « contes » musicaux constituent donc la trame textuelle : l'harmonie des sphères, le concours entre les muses et Piérides, la victoire d'Apollon sur le serpent Python, les aventures d'Arion et la descente du Rythme et de l'Harmonie sur la terre. À cette unité de thème fait pendant une grande variété des genres musicaux : des symphonies instrumentales (avec des instruments « nouveaux » comme la mandore, la guitare), des chants solistes avec accompagnement du chitarrone, des madrigaux pour plusieurs chœurs et instruments (60 chanteurs et pas moins de 24 instrumentistes).

Ces intermèdes frappèrent les esprits, et les oreilles : les chœurs d'ouverture (*Ballo del Gran Duca*, *Aria di Fiorenza*, *Ballo di Palazzo*) connurent un succès sans précédent dans toute l'Europe, inspirant une centaine de nouvelles compositions. La différence entre de la musique composée pour la scène et de la musique qui n'est pas composée pour une occasion spécifique ne relève pas vraiment des procédés d'écriture. Le confirme l'insertion de pièces extraites des intermèdes dans des publications indépendantes. Les chœurs dansés de forme strophique, les dialogues à plusieurs chœurs et les madrigaux construits sur une ligne mélodique richement ornementée et soutenus par un accompagnement instrumental simple se présentent comme des adaptations pour la représentation de principes d'écriture en usage dans le madrigal. Ces similarités n'empêchent évidemment pas la musique des intermèdes d'avoir été idéalement sélectionnée pour répondre aux exigences de la représentation scénique, ainsi qu'en témoignent les pièces composées pour les intermèdes de 1589 : le choix s'effectue vers des pièces qui n'explorent pas les zones les plus extrêmes de l'expression ; il se porte en revanche sur des pièces aux rythmes bien marqués, reposant sur une harmonie claire qui facilite la mémorisation et la compréhension du texte par le public.

Quelques années avant ce fameux intermède florentin de 1589, une autre célébration, cette fois-ci en France, avait été l'occasion de monter un spectacle fastueux, à l'initiative de Catherine de Médicis : au palais Bourbon, le 15 octobre 1581, sont célébrées les noces du duc de Joyeuse et de M^{lle} de Vaudémont. Riche en symboles, ce spectacle agencé par Baltasar de Beaujoyeux sur une musique de Lambert de Beaulieu et intitulé *Le Balet comique de la Royne*, est censé annoncer l'arrivée sur le royaume de France, dans le contexte des

guerres de religion, d'un nouvel âge d'or. L'ordre et la raison doivent chasser l'anarchie et le chaos; les nombres et les figures géométriques doivent, par « sympathie », être en résonance avec les sphères célestes et attirer la bienveillance divine. C'est ainsi que les vers mesurés et les figures chorégraphiques revêtent une importance particulière. À l'instar de ce qui se passait dans les intermèdes en Italie, ce *Balet comique* recourt à de larges effectifs et une grande variété de genres musicaux (des chœurs, des airs, des pièces instrumentales).

Si les hommes de pouvoir cherchent à s'entourer de musiciens, et parfois même à pratiquer la musique, la raison en incombe, notamment, à la nouvelle civilité aristocratique. Être un homme de pouvoir, ce n'est plus seulement manier l'épée et conduire des armées, ce n'est plus exercer une forme quelconque de coercition. Être homme de pouvoir consiste avant tout en une attitude qui n'exclut pas, bien au contraire, la musique. Le modèle idéal du prince de Castiglione trouve écho partout en Europe. Dans la préface des *Meslanges*, Pierre de Ronsard insiste sur la multitude des talents – la « *virtu* » de Castiglione⁴⁴ – dont doit faire preuve un homme de pouvoir. Récits mythiques et réalité historique s'enchevêtrent dans ces descriptions et accordent une place de choix à la musique :

comme Peleus qui envoya son filz Achille, et Aeson son filz Jason, dedans l'Antre venerable du Centaure Chiron, pour estre instruitz tant aux armes, qu'en la medecine, et en l'art de Musique: d'autant que ces trois mestiers meslez ensemble ne sont mal seans à la grandeur d'un Prince, et advint d'Achille et de Jason, qui estoient princes de vostre age, un sy recommandable exemple de vertu, que l'un fut honoré par le divin poëte Homere, comme le seul autheur de la prinse de Troy, et l'autre celebré par Apolline Rhodien, comme le premier autheur d'avoir apris à la mer, de souffrir le fardeau incongru des navires.

La musique légitime donc le pouvoir. Mais c'est aussi parce qu'elle possède ou qu'on lui attribue certains pouvoirs. La réalité du pouvoir de la musique imprimée suggérée plus haut rejoint l'héritage classique pour construire une nouvelle mythologie du pouvoir de la musique dont les termes sont définis assez spécifiquement durant le xvi^e siècle.

44. Castiglione, *Le parfait courtisan*: « Messieurs, vous devez sçavoir, que je me contente pas du Courtisan s'il n'est musicien ». Sur l'influence de Castiglione en France et les relations entre musique et aristocratie, voir J. Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

La légitimité du pouvoir de la musique

Lorsque, dans le courant du xv^e siècle, quelques humanistes, principalement italiens et au nombre desquels figurent Giorgio Valla et Marsile Ficin, redécouvrent des textes antiques sur la musique, ils sont confrontés à une série de questions qui relèvent de techniques (les modes, la division des échelles, etc.), mais aussi à une série de questions qui dépassent ces propos spécifiques : ces humanistes sont continuellement frappés par les effets que les auteurs de l'Antiquité attribuent à la musique⁴⁵. Les récits d'effets merveilleux rapportés par les auteurs de l'Antiquité et que se plaisent à raconter les théoriciens et philosophes des xv^e et xvi^e siècles ne sont pas pléthore. Ils sont puisés dans un nombre restreint de sources littéraires et théoriques. La *Vita Pythagora* de Jamblique est une source abondamment citée et un répertoire foisonnant d'histoires merveilleuses. Les Pères de l'Église reprennent à leur actif des récits antiques, substituant David à Orphée. Il ne s'agissait pas seulement de mettre en scène des personnages bibliques (le roi David) ou mythiques (Orphée, Apollon), mais surtout des personnages historiques. Ceux-ci peuvent être des gouvernants (Timothée qui enflamme et apaise Alexandre le Grand), des théoriciens (Pythagore qui apaise la colère d'un Tauroménien).

La définition des effets de la musique se construit de façon certes hétérogène, mais selon un principe constant autour du rapport entre texte et mode. Pontus de Tyard le rappelle dans le *Solitaire second* : « Cestes sont les sept Modus qui comprennent toutes les varietez de chanter, à cause de leur contraire disposition, qui, par une secrete energie, esmeut contraires passions. »

Ainsi Tyard manifeste l'impossibilité d'une explication qui échappe de toute façon aussi à l'auditeur. Cette impossibilité s'étend également à l'harmonie des mouvements de l'âme, mais ici, en plus, il n'est aucun recours possible à un quelconque élément musical. L'effet de la musique dans l'expression des passions est présent, mais n'a de sens que si le texte poétique fournit un sujet.

Les réflexions sur les effets de la musique sont le lieu où s'expriment le plus clairement les difficultés conceptuelles auxquelles les théoriciens de la Renaissance sont confrontés. Il y a d'abord un conflit entre le souci de conserver une filiation avec la musique de l'Antiquité, en reprenant notamment la définition des effets des modes, et la prise de conscience que ce qui crée l'émotion n'est pas tant le recours au mode que la qualité du rapport texte-musique. Imaginer la relation des éléments de l'harmonie aux passions ne passe pas par un schéma simple, direct, mais par une pensée morcelée.

45. Voir P. Vendrix, *La musique à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Ramos de Pareia (ca. 1440-ca. 1490) propose d'étudier la « *musica humana* » et la « *musica mundana* » par la théorie de l'ethos des modes (*Musica Practica*, 1482). Il compare les modes avec les humeurs corporelles : le Dorien ou *protus* conditionne l'état flegmatique, le Phrygien ou *deuterus*, le colérique, le Lydien ou *tritius*, le sanguin, le Mixolydien ou *tetrardus*, le mélancolique. Chaque mode authentique possède un ethos en relation avec ces humeurs : le Dorien convient à toute musique et est modéré, le Phrygien excite, le Lydien est plaisant, le Mixolydien invite à la mélancolie. Quant aux modes plagaux, ils agissent en opposition aux modes authentiques. À la suite de Ramos, les conceptions de l'ethos des modes au xvi^e siècle s'orientent dans deux directions. L'ethos des modes peut être étudié du point de vue des antiquaires, comme un sujet d'érudition historique. L'ethos des modes sert également les théoriciens en quête d'une définition actualisée des modes qui ne rejette pas pour autant les récits des effets miraculeux⁴⁶. Les deux approches assurent les compositeurs du xvi^e siècle d'être engagés sur la bonne voie, puisqu'ils utilisent les mêmes modes, même s'ils le font d'une manière différente. C'est ce qu'indique le titre du traité de Nicola Vicentino (1511-ca. 1576), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) : pour ce théoricien, les effets merveilleux sont liés à la nouveauté des procédés de composition (cela justifie que la musique du xvi^e siècle ne produit pas les mêmes effets que la musique des Grecs). Si Vicentino discute abondamment des genres (diatonique, chromatique et enharmonique), son objectif n'est pas de restaurer une pratique ancienne qui de toute manière ne provoquera plus d'effet, mais de proposer aux compositeurs contemporains d'explorer des procédés oubliés ou à inventer. Quelques années plus tard, Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591) critique cette conception : l'ethos est un concept linéaire qui touche le chant solo et non pas l'organisation modale. Malgré la justesse de ses propos, Galilei ne parviendra pas à évacuer l'association entre les modes, puis les tonalités et les passions⁴⁷.

Si la musique joue un rôle réel dans la légitimation du pouvoir, c'est qu'elle possède elle-même un pouvoir d'action : celui de satisfaire le détenteur du pouvoir et d'affecter les spectateurs de ce pouvoir. Il existerait donc des moyens purement musicaux de donner une image du pouvoir. Il n'est d'autre façon de les expliquer que de recourir à des systèmes d'association. Et ceux-ci sont nombreux : la force d'un effectif, la signification d'un matériau musical pré-existant porteur de sens, le texte et sa disposition, etc. Les théoriciens de la

46. Pour une définition de la modalité dans la polyphonie du xvi^e siècle, voir H. Powers, « Le mode est-il une réalité? », dans A. Cœurdevey (éd.), *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003.

47. K. Berger, *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*, Ann Arbor, UMI Press, 1980.

musique ont tenté de donner des clés de compréhension, dès le xvi^e siècle, de ce pouvoir que possède la musique. Ils ont ainsi décrit en détail la manière de mettre en évidence le sens d'un texte⁴⁸; ils ont également mis en œuvre des procédés analytiques destinés à montrer que la musique fonctionne de façon rhétorique, comme un texte, et peut donc convaincre (objectif premier de la rhétorique)⁴⁹. La diversité des procédés utilisés par les compositeurs et la variété des points de vue théoriques ne peuvent toutes être décrites en détail ici. Quelques exemples frappants laisseront entrapercevoir la richesse de ce pouvoir du compositeur et de la musique.

Des œuvres consacrées à louer la grandeur des puissants, il en abonde durant le xvi^e siècle. Les textes de ces compositions vont de la marque de respect à la plus plate flatterie, évidemment. Si l'intention de l'auteur du texte transparait nettement, celle du compositeur reste plus difficile à saisir, sauf lorsqu'il s'est résolu à écrire une préface (dans le cas d'un imprimé). Dans quelques rares cas, le compositeur a joué de subterfuges pour louer l'homme de pouvoir. L'exemple le plus célèbre de ce type de composition est incontestablement la *Missa Hercules dux Ferrariæ* de Josquin⁵⁰. La *Missa Hercules dux Ferrariæ* de Josquin pose de sérieux problèmes de datation. Pour certains, elle remonte au début des années 1480, pour d'autres, elle daterait des années 1503-1504. Quoi qu'il en soit, l'œuvre appartient au groupe des messes basées sur des syllabes de solmisation (avec la *Missa La sol fa re mi*). La relation qu'elle tisse avec le pouvoir a frappé les esprits dès le xvi^e siècle. En 1549, Bernardino Cirillo s'exclamaient : « Pour l'amour de Dieu, dis-moi quels sentiments de dévotion le duc de Ferrare a-t-il pu inspirer ? » L'œuvre est effectivement exceptionnelle en ce que sa référence au duc est dissimulée sous les syllabes du *cantus firmus* (un « *soggetto cavato* » ou sujet caché⁵¹) : Hercules dux Ferrariræ = re-ut-re-ut-re-fa-mi-re.

Ce *cantus firmus* se détache d'autant plus aisément que son traitement est relativement rigide, du point de vue structurel. Dans toutes les sections, jusqu'au « Et in Spiritum » du Credo, il est présenté comme une suite de huit brèves précédées de huit silences de brèves. Dans les autres sections, il fait l'objet de manipulations (les diminutions dans le Osanna, une exposition en mouvement rétrograde), certes, mais qui restent bien en deçà de ce qu'il est

48. Les relations entre texte et musique ont été abordées de façon systématique par D. Harran, *Word-Tone Relations in Musical Thought: from Antiquity to the Seventeenth Century*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1986.

49. Voir l'introduction d'O. Trachier à Gallus Dressler, *Præcepta musicæ poëtica*, Paris, Minerve, 2001, p. 15-78.

50. Sur les messes de Josquin, voir R. Sherr (dir.), *The Josquin Companion*, New York, Oxford University Press, 2000.

51. Les messes sur « *soggetto cavato* » n'abondent pas au xvi^e siècle. Jacquet de Mantoue en composa deux dont une proche de celle de Josquin, la *Missa Ferdinandus dux Calabriae*.

possible de faire avec un tel *cantus firmus* (comme le démontre la *Missa La sol fa re mi*). Sur un *cantus firmus* aussi rigide, Josquin ne pouvait qu'ajouter trois voix aux contours nettement plus mélodiques, évoluant en séquences rythmiques plus vives.

Des récits des effets contemporains de la musique, les auteurs du xvi^e siècle en rapportent en grand nombre. La musique suscite le sentiment de puissance. Noël Du Fail, dans ses *Œuvres facétieuses*, en témoigne éloquemment :

quand la voix et le mot sont par entralaceures, petites pauses et intervalles rompus, joints avec le nerf et corde de l'instrument, la force de sa parole et sa grace demeurent prins et englués, sans esperance de les pouvoir separer, piur demeurer un vray ravissement d'esprit, soit à joye, soit à pitié. Comme par exemple, quand l'on chantoit la chanson de la guerre faite par Jannequin devant ce grand François, pour la victoire qu'il avoit eüe sur les Suisses; il n'y avoit celuy qui ne regardast si son espee tenoit au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille.

Janequin a effectivement créé un modèle avec *La Guerre*, bien avant Guillaume Costeley (ca. 1530-1606) avec *La prise de Calais*⁵². Ce modèle, de nombreux compositeurs se l'accapareront tel Thibaut de Courville (avec *Arme, arme, arme o mes loyaux pensers*) ou Claude Le Jeune (1528/1530-1600). Si Janequin veille à composer une œuvre de facture exceptionnelle⁵³, c'est aussi que l'événement qu'il célébrait musicalement l'était tout autant⁵⁴. La victoire de Marignan, le 15 septembre 1515, fut le premier et le plus grand succès militaire du règne de François I^{er}.

La première partie, qui consiste en préliminaires à la bataille à proprement parler, ne se distingue guère des autres chansons sur des thèmes non descriptifs (excepté le début qui imite des sonneries de trompettes). En revanche, la seconde partie, nettement plus longue, dépeint de façon animée le cours d'une bataille avec un texte truffé d'onomatopées, une harmonie relativement statique, des motifs simples et frappants (des triades), un rythme effréné. Même si les effets de la pièce doivent énormément (principalement) au texte, l'œuvre suscita des versions instrumentales nombreuses. Francesco da Milano en fit une réduction pour luth en 1536. La longueur de la chanson incita cependant les instrumentistes à en offrir des versions abrégées sous forme

52. G. M. Pressler, «Die Battaglia in den Chansons und Madrigalien des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Beitrag zur musikalischen Toposforschung», thèse, université de Vienne, 1991.

53. Il n'est pas le seul. Pour la même victoire, Jean Mouton compose le motet *Exalta regina Gallie! Jubila mater Ambasie!*

54. Cependant, Janequin ne semble pas avoir eu, sous François I^{er}, de liens officiels avec la cour de France.

de pavane à quatre sections (dont les trois premières dérivent de la première partie de la chanson).

La Guerre connut également ses imitateurs «vocaux». Pour célébrer la victoire de Francesco Sforza à la bataille de Pavie (1525), Matthias Hermann Werrecore compose *La bataglia taliana*. Cette *bataglia* à quatre voix est, comme *La Guerre*, en mode ionien sur fa et abonde d'onomatopées. Le célèbre motet utilisé par Janequin au début de la seconde partie sur «Fan frere le le lan fan fan» est cité littéralement par Werrecore à la première des trois parties de sa composition. Werrecore, contrairement à Janequin, recourt aux langues étrangères. Il y a bien dans *La Guerre* une brève allusion à l'allemand («toute frelore bigot» = *Alle verloren, bei God*; en revanche, Werrecore insère du texte en français, en allemand et en espagnol.

L'impact de *La Guerre* se fait sentir tard dans le XVI^e siècle, hors de France. Le madrigal à huit voix d'Andrea Gabrieli (ca. 1510-1586), *Sento un rumor/ Alla battaglia*, publiée de façon posthume en 1587, lui fait écho. Et c'est sans parler des nombreuses batailles pour clavier apparues sous la plume de compositeurs espagnols et portugais au début du XVII^e siècle. Par ailleurs, cette chanson contribua à la construction de l'image de François I^{er}, un roi guerrier (et victorieux) qui ne néglige pas les arts, même lorsqu'il est préoccupé par des questions politiques.

Pouvoir profane, pouvoir religieux et musique

La musique de la Renaissance résonne dans deux sphères, l'une profane, l'autre sacrée. Même si des interactions existent entre ces deux lieux de la pratique, chacun suppose des genres spécifiques. Il n'est pas concevable de lire l'histoire de la musique des XV^e et XVI^e siècles dans la perspective d'une sécularisation, malgré l'importance que revêtent certains genres profanes, véritables laboratoires du langage musical puisqu'ils joueront un rôle de premier plan dans la conception de l'opéra au début du XVII^e siècle. Une seconde difficulté avec ces sphères réside dans les mutations de ses structures. Le protestantisme, luthérien et calviniste, et l'anglicanisme introduisent des genres nouveaux, obligeant les compositeurs à penser d'une façon différente leurs procédés d'écriture. Les genres profanes peuvent aussi donner l'illusion d'une répartition géographique claire: la chanson en France et dans les Pays-Bas du Sud, le madrigal en Italie, le Lied polyphonique dans le Saint-Empire. Or les principes à l'œuvre dans la chanson seront adoptés par les compositeurs italiens, tandis que des tournures propres au madrigal italien envahissent tous les genres profanes au nord des Alpes, devenant parfois même un genre profane national comme ce fut le cas avec le madrigal en Angleterre.

Certains genres musicaux oscillent entre sphère profane et sphère sacrée. C'est le cas du motet, et cela depuis sa création durant le Moyen Âge⁵⁵. Aux xv^e et xvi^e siècles, le motet utilise des textes liturgiques ou non, son caractère relève de considérations liturgiques ou paraliturgiques, comme en témoignent la liberté de style musical (liberté qui n'empêche pas des contraintes d'écriture, surtout lorsque le motet est construit sur du plain-chant, par exemple) et la liberté de fonction (ce qui n'est normalement pas une caractéristique des œuvres liturgiques). La flexibilité du motet en fait un genre particulièrement adapté à l'expression du pouvoir. Certains d'entre eux entrent même dans une catégorie qui souligne les liens qui existent entre le motet et le pouvoir : le « *Staatsmottete*⁵⁶ ». Comme l'écrit Annie Cœurdevey :

une musique destinée à la représentation du pouvoir, célébrant par exemple le couronnement d'un prince ou tout autre événement politique d'importance, aura comme support un texte latin composé pour la circonstance. À la limite, on pourra se contenter d'ajouter à un texte liturgique une phrase énonçant les destinataires ou les motifs de la célébration ; le plus souvent, il est demandé à un lettré de composer un texte latin versifié dont le contenu, là encore, peut parcourir toute l'échelle des référents en matière de puissance, divine ou terrestre⁵⁷.

Des événements politiques importants sont l'occasion de célébrations musicales où parfois se croisent des musiciens aux parcours différents. Ainsi, la rencontre à Bologne, en 1515, de François I^{er} et de Léon X, au cours de laquelle furent négociées les clauses du Concordat. Accompagne le roi de France, Jean Mouton, membre de la chapelle royale, avec le motet *Exultet conjubilando Deo* ; du côté du Vatican, un autre Français mais chanteur aux deux chapelles du pape, la privée et la pontificale, Antoine Bruhier, avec *Vivite felices divi sub numine Petri*, « Vivez heureux sous la majesté du divin Pierre ».

Le compositeur peut musicalement évoquer la complexité d'une situation. C'est ainsi que procède Loyset Compère (ca. 1445-1518) avec *Sola caret monstris si Gallia Fera pessima*, dont le texte est un pamphlet d'une violence extrême, dirigé contre le pape, qui venait de mettre en place une ligue contre la France (1510). Le texte critique ouvertement l'attitude du pape :

Alors que seule la France est exempte de monstres, pourquoi donc Jules, cette horrible bête féroce, déchire-t-il de ses dents notre royaume ? Ainsi

55. Est appelée motet toute pièce sur texte latin qui n'appartient pas au Propre de la messe (et évidemment à l'Ordinaire) ni aux offices (comme les hymnes, les *Magnificat*).

56. A. Dunning, *Die Staatsmottete, 1480-1555*, Utrecht, Oosthoek, 1970.

57. A. Cœurdevey, « Motet profane », dans *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris, Fayard, 2004. Les remarques qui suivent sur le motet empruntent largement à cet article.

a parlé le roi : Dieu est de notre côté, la France vaincra, et toi, horrible bête féroce, tu as beau rassembler sur l'Église et le peuple la froidure, la pluie et la neige, tu partiras comme un ombre.

Cette critique est renforcée par le jeu du *cantus firmus*, construit sur un motif en ostinato et sur un texte non moins explicite, *fera pessima*, « horrible bête féroce ». Le procédé consistant à bien individualiser le *cantus firmus* apparaît dans un autre motet aux connotations politiques claires : *Victor io, salve* de Willaert. Sur des valeurs longues, le texte déroule un hommage à l'empereur victorieux – *Salve, Sfortiarum maxime dux et imperator* –, tandis que dans le texte principal se trouve une allusion au *Gallorum capto rege*, le roi de France fait prisonnier.

Du côté du Saint-Empire romain germanique, les commémorations musicales occupent une place également assez importante. Les « joyeuses entrées » d'un souverain dans une ville donnaient lieu à de grandes et solennelles réjouissances, avec cortège des dignitaires de la Toison d'or, arcs de triomphe, intense participation des « musiciens de ville », souffleurs de trompettes et trombones. À l'occasion de l'entrée de Charles Quint à Cambrai à la tête de ses troupes, en route pour Gand, au mois de janvier 1540, un motet à quatre voix de Jean Courtois, *Venite populi terræ*, fut exécuté par un chœur de trente-quatre chanteurs.

Charles Quint inspire souvent des motets. La signature du traité de Crespy (1544), par exemple, est l'occasion de chanter un motet de Pierre de Manchicourt (ca. 1510-1564), *Nunc enim si centum linguae sint* (« À cette heure, assurément, fût-ce en cent langues, je ne pourrais suffisamment chanter tes louanges, Charles... »). Manchicourt semble apprécier ce type d'exercice comme en témoigne son *Nil pace est melius* (« Rien n'est meilleur que la paix »), chanté à l'occasion de la victoire de l'empereur sur les partisans de la Ligue de Smalkalde. Son héritier, Philippe II, ne dédaigne pas non plus le genre. Pour sa joyeuse entrée à Lille en 1549, deux compositeurs en vue, Thomas Crecquillon (ca. 1480/1500-ca. 1557) et Jacobus Clemens Non Papa (ca. 1510-1555), mettent en musique le même texte *Quis te victorem dicat*⁵⁸. Quelques mois plus tard, lorsque Philippe II entre à Mantoue, c'est au compositeur Jacquet de Mantoue (1483-1559) que l'on demande de composer un motet, *Hesperiae ultimae regi maximi*.

Le motet *Laetamini in Domino* de Philippe Verdelot (ca. 1470/1480-ca. 1552) constitue un excellent exemple de motet « politique »⁵⁹. À six voix, il

58. Ils récidivent avec un *Carole, magnus eras*.

59. Sur l'écriture du motet durant le deuxième tiers du XVI^e siècle et ses relations avec la politique, voir A. W. Atlas, *Renaissance Music*, New York, Norton, 1998, p. 396-407. Sur les motets en

répartit nettement son effectif entre un groupe de quatre voix, évoluant dans un contrepoint classique et deux voix, *Tenor* et *Quintus*, évoluant comme un ostinato en canon sur un texte distinct : *Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum*. Cette phrase inspirée du début du psaume 132 servait de « cri » de ralliement aux successeurs de Savonarole. Verdelot ne l'ignore pas et accentue la connotation de cette phrase en empruntant un tour mélodique simple qui évoque très clairement la *lauda*, le chant de pénitence caractéristique de Savonarole⁶⁰. Adrian Willaert fera également référence à Savonarole dans un motet : *Recordare Domine*. Y figurent trois allusions explicites. Au *bassus*, d'abord, mesures 183-185, une citation de l'antienne *Ecce quam bonum* telle qu'elle est transmise par les sources toscanes ; les allusions au *Miserere* de Josquin aux mesures 191-197 ; et finalement le texte débutant à la mesure 178 sur *et ne in aeternum obliviscaris nostri* (« et pour l'éternité, ne nous oublie pas »), sans doute une évocation à la mémoire de Savonarole.

Cette pratique du motet d'hommage tant prisé par Charles Quint et ses successeurs connaîtra son paroxysme avec la parution, en 1568, chez Antonio Gardane à Venise d'un recueil compilé par Petrus Ioannelli. Ce recueil ne compte pas moins d'une trentaine de pièces de quatre à huit voix composées par des figures importantes de la vie musicale dans l'Empire telles que Jacob de Brouck, Christian Hollander, Jacob Regnart ou Jacobus Vaet. Ioannelli n'a pas ménagé ses efforts pour organiser ce recueil :

- trois premiers motets rendent hommage sur le ton de la déploration à Ferdinand I^{er} ;
- les six motets qui suivent forment un hommage à son successeur, Maximilien II ;
- les six suivants touchent les frères de Maximilien, les archiducs Ferdinand de Tyrol et Charles de Styrie ;
- une pièce consacrée à ses deux fils Rodolphe et Ernest ;
- deux motets en hommage à Alphonse II duc de Ferrare ;
- un à Albert V duc de Bavière⁶¹.

Le motet célèbre la puissance d'un monarque ou d'un empereur, d'un prince ou d'un pape. Il peut aussi célébrer un événement très particulier de la vie de ces mêmes personnalités puissantes. Louis XII demande ainsi à Jean

hommage à Savonarole, P. Macey, « Savonarola and the Sixteenth-Century Motet », *Journal of the American Musicological Society*, 36, 1983, p. 442-452 ; id., « The Lauda and the Cult of Savonarola », *Renaissance Quarterly*, 45, 1992, p. 439-483.

60. Récemment, P. Gargiulo (« Ancora su Verdelot-Savonarola : il madrigale *Con lacrim'et sospir* », *Rivista Italiana di Musicologia*, 36, 2001, p. 199-225) a montré l'existence de l'influence de Savonarole (dans le texte et dans les emprunts au genre de la *lauda*) sur un madrigal de Verdelot.

61. Suivent des motets qui concernent des hauts fonctionnaires et deux déplorations sur la mort de Vaet et de Ioannelli.

Mouton (ca. 1459-1522) de composer des motets pour la naissance de ses deux filles : *Caeleste beneficium introivit in Annam* (c'est-à-dire qu'Anne de Bretagne a bénéficié d'un don céleste) et *Non nobis, Domine*. La joie de Charles Quint lors de la naissance de Philippe transparaît dans le texte du motet que Nicolas Gombert (ca. 1500-1556) met en musique pour l'occasion : *Dicite in magni dum spes altera mundi* exprime bien cette immense espérance de la venue au monde d'un héritier potentiel de l'empire sur lequel, comme l'on sait, le soleil ne se couchait jamais (« Annoncez qu'existe un nouvel espoir de l'univers immense. Tu es venu au jour, glorieux fils de César... »). Un événement aussi exceptionnel avait inspiré à Gombert un dispositif de quatre voix masculines, et un type d'écriture pour lui très inhabituel, dans le style syllabique et vertical, bien rythmé sous les derniers mots *gaudia nostra tuis*.

Les mariages sont l'occasion de riches festivités auxquelles la musique contribue avec plus ou moins d'originalité. Le plus célèbre d'entre eux, pour ce qui concerne le motet, est celui de Guillaume de Bavière et Renée de Lorraine en 1568, puisque pour ce jour particulier, Lassus ne compose pas moins de trois motets dédiés au jeune couple : *Gratia sola Dei*, sur un poème en acrostiche (chaque vers débutant par les lettres formant les deux noms *Guilelmus* et *Renea*) dû à l'humaniste Nicolò Stopiùs ; *Quid trepidas* s'achevant par les mots *Felix sit Guilelme tibi, sitque Renea tibi*, et sans doute aussi *Res neque ab infernis*, hymne à l'amour adressé à un couple non nommé mais de noble origine. Ces trois motets ayant été imprimés à Munich en 1569 et 1570⁶².

Si la fonction du motet profane (et du motet de façon générale) reste parfois difficile à cerner, il n'en va pas de même du *Tè Deum*. Rares sont les compositeurs qui se sont penchés sur le genre dans le courant du xv^e siècle⁶³. En revanche, dès le début du xvi^e siècle, tant sur le continent qu'en Angleterre, les compositeurs s'adonnent à ce genre avec une certaine régularité : G. F. Anerio en compose deux, tout comme Jacobus de Kerle (ca. 1531-1591) ou Eustache Du Caurroy (1549-1609), tandis que Costanzo Festa (ca. 1490-1545), Lassus, Estevao Morago (ca. 1575- ca. 1630), Jacob Handl (ou Jacobus Gallus, 1550-1591) et Vaet se contentent d'en écrire un seul. Quant à Palestrina, il compose une *Missa Tè Deum*. Comme le *Tè Deum* est chanté lors de fêtes solennelles, des témoignages sont conservés qui les décrivent, avec force détails. Ainsi en est-il du sacre de François I^{er} le 25 janvier 1515 dont les Godefroy, Théodore et Denys, ont offert une description détaillée dans leur *Cérémonial François* (1649)⁶⁴ :

62. A. Coeurdevey, *Roland de Lassus*, Paris, Fayard, 2003, p. 159.

63. À l'exception, notable, de Gilles Binchois. Les deux *Tè Deum* de Josquin entrent dans la catégorie des œuvres « douteusement » attribuées au maître.

64. La musique à la cour de François I^{er} est brillamment étudiée par C. Cazaux, *La musique à la cour de François I^{er}*, Paris, École nationale des chartes, 2002.

Étant donné le penchant personnel de François I^{er} pour le luxe et la magnificence, il est très probable que la cérémonie ait été longue et que la musique y ait eu une part importante. La messe qui succéda au *Te Deum* fut sans doute chantée « en choses faictes » [= en polyphonie], comme sous les prédécesseurs des Valois [...]. On peut également supposer que des motets furent chantés; peut-être le *Domine, salvum, fac regem* de Jean Mouton, dont les paroles reprennent le texte d'une prière traditionnellement prononcée par l'archevêque de Reims lors des sacres des rois de France, était-il du nombre⁶⁵. [...] Deux motets de Matthieu Gascogne auraient peut-être été composés pour le sacre de François I^{er}. Le premier est un *Christus vincit*, dont le texte tiré des *Laudes reginae*, avait été adapté aux circonstances [...]. Un second motet [...], *Non nobis Domine* – un *contrafactum* de celui de Jean Mouton⁶⁶ – aurait également fait partie des pièces destinées au sacre du Valois.

Pour ou contre le paradigme platonicien

Très tôt dans sa carrière, Jean Bodin (1530-1596) a manifesté ses intentions d'élaborer une théorie supranationale, universelle, qui repose sur la mise en évidence d'un ordre mathématique, et a cherché à dresser

un tableau bien divisé [qui] établit entre tous ses membres une classification régulière et continue, si bien que leurs liens réciproques et leurs relations harmonieuses peuvent s'embrasser d'un seul coup d'œil qui nous donne le principe de toute la série (*Tableau du droit universel*, 1550).

La dimension musicale du tableau, Bodin la confirme en insistant sur le respect des « trois proportions, arithmétique, géométrique et harmonique, qui se soutiennent par un mutuel embrassement, comme les trois filles de Thémis, Eunomia, Dikaïosunè et Eirènè, c'est-à-dire l'égalité devant la loi, la justice et la paix » (*Tableau du droit universel*, 1550). La proportion arithmétique (les nombres 2, 4, 6, 8, 10, 12) « consiste à rendre conformément au principe d'égalité fait pour fait, chose pour chose » (*Tableau du droit universel*, 1550) et convient tout particulièrement bien pour régler les crédits, les emprunts, etc. La proportion géométrique (les nombres 2, 4, 8, 16, 32, 64) est distributive et concerne non plus les égalités, mais les similitudes. Elle convient dans la

65. *Ibid.*, p. 168-169. Jean Mouton est alors un des musiciens « officiels » les plus en vue à la cour. Le motet mentionné est conservé dans le superbe *Medici Codex*, compilé avant 1518; un manuscrit offert en cadeau de noces à Laurent II de Médicis et à Madeleine de La Tour d'Auvergne.

66. Sur tous ces motets, voir J. Brobeck, *The Motet at the Court of Francis I*, thèse, université de Pennsylvanie, 1991.

distribution des peines et des récompenses. La proportion harmonique (les nombres 6, 8, 12, 16, 24) est la synthèse des deux précédentes et permet d'apprécier plus justement et pour chaque cas les égalités et les similitudes, raison pour laquelle elle est d'application pour les questions de prêts. Principe du droit, la proportion est également principe de l'histoire : une partie du *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (Paris, 1566) tente de démontrer l'importance des proportions dans le cours des événements. L'objectif ultime n'est évidemment pas d'offrir une autre lecture du passé, mais, par la connaissance du passé et par sa planification mathématique, de prédire les actions futures, geste vital pour tout souverain. En 1576, dans *Les Six Livres de la République*, Bodin compare l'harmonie politico-mathématique à l'harmonie musicale :

l'estat Royal est Harmonique, & qu'il si doit gouverner Harmoniquement : car 2 à 3, fait la quinte, 3 à 4, la quarte, deux à quatre l'octave : & derechef, un à deux fait l'octave, 1 à 3 la douzième, tenant la quinte & l'octave, & 1 à 4 la double octave, qui contient l'entier systeme de tous les tons & accords de musique : & qui voudra passer à 5, il fera un discord insupportable.

À cette description, Bodin associe les rapports de pouvoir tels qu'ils se retrouvent aussi bien dans les royaumes que dans les républiques : 1 devient le souverain, 2, l'état ecclésiastique, 3, l'état militaire et 4, le « menu peuple ». Grâce à un schéma simple, il démontre le rôle central du souverain, puisque 2, 3 et 4 doivent impérativement passer par 1 pour entrer en contact l'un avec l'autre. Combiner les ordres géométriques et arithmétiques débouche sur l'ordre supérieur que Bodin nomme « Harmonie » : « le seul but & comble de toutes les loix & jugemens, & du vray gouvernement royal : comme la Justice Harmonique est le but du gouvernement Géométrique et Arithmétique⁶⁷ ».

Le modèle harmonique de la cité idéale hérité de Platon subit toutefois, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, des attaques violentes. La première vint de Francesco Bocchi (1546-1618), auteur prolifique qui publie en 1581 un ouvrage intitulé *Discorso sopra la Musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo la ragione alla politica pertinente*. La pensée politique de Bocchi s'inspire largement des textes de Niccolò Machiavelli dont il élargit les horizons. Car l'auteur d'*Il Principe* (1513) n'avait fait qu'une brève allusion aux arts dont il recommande au prince de ne pas les négliger afin de s'attirer le contentement du peuple. Bocchi, à l'instar de Machiavel, affirme la primauté du politique sur les arts : la « *virtù* », notion fondée sur un modèle militaire, est la substance et le but final de la vie civique, mais n'autorise que difficilement la pratique d'activités productrices d'amusements et de plaisirs telle la musique. La

67. P. Desan, *Naissance de la méthode*, Paris, Nizet, 1987.

musique figure désormais au nombre des activités qui sont occasionnellement honorables, et en tous les cas sans importance pour les hommes de mérite. Tout au plus peut-on la considérer utile comme soulagement. Mais cela ne doit pas faire oublier que la musique réduit le temps dont les citoyens disposent pour remplir leurs obligations civiques. Plus grave encore, quiconque pratique la musique risque de s'accoutumer à une vie faite uniquement de plaisir, qui pourrait contaminer non seulement les gouvernants et les notables, mais aussi la ville en entier⁶⁸.

Ces propos le montrent clairement : Bocchi ne craint pas de critiquer non seulement les autorités classiques, mais aussi les récits mythiques qui louent les effets positifs de la musique. Aucun récit des effets merveilleux de la musique ne trouve grâce à ses yeux. Ils sont imaginaires et faux. L'unique effet de la musique que Bocchi entraperçoit est qu'elle peut accorder une certaine mesure de bonheur à l'homme. Et encore : l'histoire démontre que cela n'est vrai que dans quelques cas. Francesco Bocchi procède à une démystification des effets de la musique. Il met en place les termes d'une attitude sceptique qui connaîtra sa pleine expression au début du xvii^e siècle, modérément chez Marin Mersenne (1588-1648) dans les *Questiones celeberrimæ in Genesim* (1623), ou systématiquement chez François de La Mothe Le Vayer (1588-1672) dans le *Discours sceptique sur la Musique* (1634)⁶⁹.

-
68. A. Luppi, « A Myth Debunked : Music Subjected to Politics in Francesco Bocchi's View (1581) », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21, 1990, p. 129-139. Plus récemment, G. Gerbino a offert une interprétation intéressante des critiques que Bocchi adresse à la musique : G. Gerbino, « Sceptics and Believers: Music, Warfare, and the Political Decline of Renaissance Italy according to Francesco Bocchi », *The Musical Quarterly*, 90/3-4, 2007, p. 578-603.
69. A. Luppi, « Musiche immaginarie e critica scettica nel *Discours* di François de La Mothe le Vayer », *Studi musicali*, 20/2, 1991, p. 111-140.

Annexe – Œuvres de circonstance du xv^e siècle⁷⁰

<i>Titre</i>	<i>Compositeur</i>	<i>Genre</i>	<i>Circonstances avérées ou (*) hypothétiques</i>
<i>Del glorioso titolo d'esto duce</i>	Antonello da Caserta	Madrigal 2 v.	* Couronnement de Giangaleazzo Visconti comme duc de Milan, mai 1395.
<i>Le ray au soleil</i>	Johannes Ciconia	Canon 3 v.	Allusion aux armoiries de Giangaleazzo Visconti († 1402).
<i>Una panthera</i>	Johannes Ciconia	Madrigal 3 v.	* Rencontre diplomatique entre les seigneurs de Lucca et Pavie, 1399.
<i>Imperial sedendo</i>	Bartolino da Padova	Madrigal 2 v.	* Nomination de Francesco Carrara il Novello comme « général impérial » par Robert du Palatinat, 1401.
<i>Per quella strada lactea</i>	Johannes Ciconia	Madrigal 2 v.	* Comme le précédent ou ** pour la reconquête de Padoue par Francesco il Novello, 1390.
<i>O felix templum jubila</i>	Johannes Ciconia	Motet ital. 4 v.	En l'honneur de Stephano Carrara, fils naturel de Francesco il Novello et évêque de Padoue (1402-1405). * Pour son installation, 10 avril 1402 ou ** pour la dédicace d'un autel saint Étienne à la cathédrale, 1400.
<i>Con lagreme bagnandonome</i>	Johannes Ciconia	Ballata 2 v.	* Lamentation sur la mort de Francesco il Novello, 1406, ou ** de son père, 1393.
<i>Padu... serenans (inc.)</i>	Johannes Ciconia	Motet ital. 2 v. inc	En l'honneur d'Andrea Carrara, abbé de S. Giustina de Padoue (1402-1404).
<i>Albane, misse celitus</i>	Johannes Ciconia	Motet ital. 4 v.	En l'honneur de l'évêque de Padoue Albano Michiel. * Pour son installation le 8 mars 1406.

70. Ce tableau ne concerne que le xv^e siècle: en compiler un de même nature pour le xvi^e siècle serait beaucoup trop long.

Musique, pouvoir et légitimation aux xv^e et xvi^e siècles

<i>Titre</i>	<i>Compositeur</i>	<i>Genre</i>	<i>Circonstances avérées ou probables</i>
<i>Godi, Firenze</i>	Paolo da Firenze	Madrigal 3 v.	Célébration de la conquête de Pise par Florence, 1406.
<i>Venecie, mundi splendo</i>	Johannes Ciconia	Motet ital.	En l'honneur de Venise et de Michele Steno, doge de 1400 à 1413. * Après la capitulation de Padoue contre Venise, le 3 janvier 1406.
<i>Ut te per omnes celitus</i>	Johannes Ciconia	Motet ital. 4 v.	En l'honneur de Francesco Zabarella, archiprêtre de la cathédrale de Padoue. Date inconnue.
<i>Doctorum principem</i>	Johannes Ciconia	Motet ital. 4 v.	En l'honneur de Zabarella. * Après le concile de Pise, 1409. ** Pour sa mort au concile de Constance, 1417.
<i>O Padua, sidus praeclarum</i>	Johannes Ciconia	Motet ital. 3 v.	En l'honneur de la ville de Padoue et de son fondateur mythique, Antenor. Date inconnue.
<i>O Petre Christe discipuli</i>	Johannes Ciconia	Ch. lat. 2 v. sans T	* Pour l'élection du pape Alexandre V (Pietro Filargo) à Pise en juillet 1409 ou ** de Pietro Emiliani comme évêque de Vicenza, le 12 août 1409.
<i>Petrum Marcello venetum</i>	Johannes Ciconia	Motet ital. 4 v.	En l'honneur de l'évêque de Padoue Pietro Marcello. * Pour son installation, le 16 novembre 1409.
<i>Morir desio</i>	Bartholomeus de Bononia	Ballata	* Pour l'élection du pape Jean XXIII, le 17 mai 1410.
<i>Strenua quem duxit</i>	Antonius de Civitate	Motet ital. 4 v.	* Pour le mariage de Giorgio Ordelaffi, seigneur de Forli, avec Lucrezia degli Alidosi, le 3 juillet 1412.
<i>O felix flos Florentie</i>	Antonius de Civitate	Motet ital. 3 v.	En l'honneur de Florence et saint Dominique. * Pour Leonardi Dati, élu maître de l'ordre dominicain en 1414.

<i>Titre</i>	<i>Compositeur</i>	<i>Genre</i>	<i>Circonstances avérées ou probables</i>
<i>Argi vices Poliphemus</i>	Attr. Nicolas Grenon	Iso.	En l'honneur du pape Jean XXIII. * Pour l'ouverture du Concile de Constance, le 5 novembre 1414.
<i>Ducalis sedes</i>	Antonius Romanus	Iso.	En l'honneur du doge de Venise Tommaso Mocenigo, 1415.
<i>Deo gratias Anglie (Agin-court Carol)</i>	Anonyme anglais	Carol 2-3 v.	Célébration de la victoire du roi Henri V à la bataille d'Azincourt, Londres, novembre 1415.
<i>Preco prebeminencie</i>	John Dunstaple	Iso. 4 v. T	* Célébration de la victoire d'Azincourt et des succès anglais en Normandie, à la cathédrale de Canterbury en août 1416, en présence d'Henri V et de Sigismond, roi des Romains.
<i>Veni Sancte Spiritus</i>	John Dunstaple	Iso. 4 v. T ₃ :2:1	
<i>Gloria « Suscipe Trinitas »</i>	Johannes Ciconia	Gloria tropé 3 v.	
<i>Benedicta viscera</i>	Gilles Velut	Motet	
<i>Venite adoremus Dominum</i>	Jean Carmen	Motet iso. 4 v.	Déplorations sur la division de l'Église, avant 1417.
<i>Eya Dulcis! Vale placens</i>	Jean Tapissier	Motet iso. 4 v.	
<i>Gloria «Jubilatio»</i>	Hymbert de Salinis	Gloria tropé	Trope évoquant l'élection de Martin V à Constance en 1417.
<i>Vasilissa ergo gaude</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso. 4 v.	* Pour le départ de Rimini de Cleofe Malatesta, sœur de Pandolfo Malatesta da Pesaro, pour se marier à Théodore Paléologue à Constantinople, le 20 août 1420 (mariage, le 19 janvier 1421).
<i>Tra quante regione</i>	Hugo de Lantins	Ballata 3 v.	Allusion à Cleofe Malatesta et à ses liens avec la Grèce. * Peut-être comme le précédent.

Musique, pouvoir et légitimation aux xv^e et xvi^e siècles

<i>Titre</i>	<i>Compositeur</i>	<i>Genre</i>	<i>Circonstances avérées ou probables</i>
<i>Clarus ortus clarior opere</i>	Attr. Antonius de Civitate	Motet iso. 4 v.	En l'honneur de Martin V et saint Georges. * 1 ^{re} Saint-Georges célébrée à Rome par Martin V, le 23 avril 1421.
<i>O Sancte Sebastiane</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso. 4 v.	* À l'occasion du retour d'une épidémie de peste en Italie. Vers 1421 ou 1422.
<i>Christus vincit</i>	Hugo de Lantins	–	En l'honneur du doge de Venise Francesco Foscari. * Pour son investiture en 1423.
<i>Carminibus festos</i>	Antonius Romanus	–	
<i>Plaude decus mundi</i>	Cristoforus de Monte	–	
<i>Resveiliés vous</i>	Guillaume Du Fay	Ballade 3 v.	Mariage de Carlo Malatesta da Pesaro et Vittoria di Lorenzo Colonna, nièce du pape, Rimini, le 18 juillet 1423.
<i>Mirar non posso</i>	Hugo de Lantins	Ch. ital.	Allusion à un membre de la famille Colonna («ferma colonna»). * Peut-être comme le précédent.
<i>Già per gran nobeltà</i>	Nicolaus Zacharie	Ballata 2 v.	Allusion « de la ferma colonna ». * Soit Martin V (Oddo Colonna), soit Vittoria Colonna, <i>ca.</i> 1420.
<i>Missa Da gaudiorum premia</i>	John Dunstaple	Messe cycl. 3 v.	* Mariage d'Henri V et de Catherine de Valois en 1420.
<i>En Katherina solemnia</i>	Byttering	Iso. 4 v.	
<i>Celsa sublimatur</i>	Hugo de Lantins	Motet iso. 4 v.	Célèbre la ville de Bari. * <i>ca.</i> 1424-1425, quand Antonio Colonna fut brièvement vice-roi d'Apulie.
<i>Te dignitas presularis</i>	Johannes Brassart	Motet iso. 4 v.	* En l'honneur de Martin V et de saint Martin, <i>ca.</i> 1425.
<i>Albanus roseo rutilat</i>	John Dunstaple	Iso. 3 v. T-6:4:3	* Pour la visite du duc de Bedford à Saint-Alban, le 17 juin 1426.

<i>Titre</i>	<i>Compositeur</i>	<i>Genre</i>	<i>Circonstances avérées ou probables</i>
<i>Apostolo glorioso</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso. 5 v.	Pour la dédicace d'une église Saint-André à Patras (Grèce) par l'archevêque Pandolfo Malatesta da Pesaro, 1426.
<i>Mon chier amy</i>	Guillaume Du Fay	Ballade 3 v.	* Pour la mort de Pandolfo Malatesta da Rimini, octobre 1427.
<i>Excelsa civitas Vincencia</i>	Beltrame Ferragut	Motet ital. 3 v.	* Pour l'élection de Francesco Malipiero à l'évêché de Vicenza en 1433 (et non pas ** celle d'Emiliani, 1409).
<i>Francorum nobilitati</i>	Beltrame Ferragut	Motet ital. 3 v.	Allusion au droit accordé en 1431 par Charles VII à Niccolò III d'Este de joindre les armes de France à ses armoiries. Supplique du compositeur pour être engagé au service de Niccolò.
<i>Domitor Hectoris Paride</i>	Gilles Binchois		* 10 ^e anniversaire de la mort de Jean sans Peur, 1429 ou ** pour le Cardinal Albergati au traité d'Arras, 1435.
<i>Nove cantum melodie (inc.)</i>	Gilles Binchois	Motet iso. 4 v.	Pour le baptême du premier fils de Philippe le Bon, Antoine de Bourgogne, le 18 janvier 1431.
<i>Magne decus potentie</i>	Johannes Brassart	Motet iso 4 v.	En l'honneur d'Eugène IV.
<i>Ecclesie militantis</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso 5 v.	* Pour son élection, le 11 mars 1431.
<i>Balsamus et munda cera</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso 4 v.	Pour une distribution pontificale d'Agnus Dei (figurines de cire bénite), * la 1 ^{re} d'Eugène IV, le 7 avril 1431.
<i>Supremum est mortalibus bonum</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso 3 v.	Pour l'entrée à Rome de Sigismond, roi des Romains, accueilli à Saint-Pierre par Eugène IV, le 21 mai 1433.

Musique, pouvoir et légitimation aux xv^e et xvi^e siècles

<i>Titre</i>	<i>Compositeur</i>	<i>Genre</i>	<i>Circonstances avérées ou probables</i>
<i>C'est bien raison de devoir essaucier</i>	Guillaume Du Fay	Ballade 3 v.	En l'honneur de Nicolò III d'Este. * Avril 1433 ou 1437.
<i>Nuper rosarum flores</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso. 4 v.	Consécration du dôme de la cathédrale de Florence par Eugène IV, le 25 mars 1436.
<i>Salve flos Tusce gentes</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso. 4 v.	Louange de la ville et des femmes de Florence, * dimanche des rameaux (1 ^{er} avril) 1436 ou ** plus tard.
<i>Mirandas parit</i>	Guillaume Du Fay	Motet cantilène	Louange des femmes de Florence, * comme le précédent.
<i>Magnanime gentis</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso. 3 v.	Célébration à Berne et Fribourg de la paix entre Louis de Piémont et Philippe de Genève, les 3-8 mai 1438.
<i>Viva viva san Marco glorioso (inc.)</i>	Anonyme italien	Ballata 2 v. inc.	En l'honneur de saint Marc et d'une victoire de la ville de Brescia. * Peut-être 1438-1440.
<i>Romanorum Rex</i>	Johannes de Sarto	Motet iso. 4 v.	Lamentation sur la mort d'Albert II, roi des romains († 1439).
<i>O rex Fridrice</i>	Johannes Brassart	Motet iso. 4 v.	* Pour l'élection (1440) ou ** le couronnement (1442) de Frédéric III comme roi des Romains.
<i>Seigneur Léon</i>	Attr. Guillaume Du Fay	Chanson 4 v.	* Pour l'installation de Léonard de Chios comme archevêque de Mytilene en 1444 ou ** pour l'accession au pouvoir de Leonello d'Este en 1441. [Chanson-motet ?]

<i>Titre</i>	<i>Compositeur</i>	<i>Genre</i>	<i>Circonstances avérées ou probables</i>
<i>Moribus et genere</i>	Guillaume Du Fay	Motet iso. 4 v.	En l'honneur de la ville de Dijon, où Dufay remplit une mission diplomatique, milieu des années 1440.
<i>Six propres de la messe (ms Trento)</i>	Attr. Guillaume Du Fay	Propres	*Pour les six services célébrés lors des chapitres de l'ordre de la Toison d'or.
<i>O tres piteulx</i>	Guillaume Du Fay	Chanson-motet 4 v.	Lamentation sur la prise de Constantinople par les Turcs (1453). * Lien possible avec le Banquet du Faisan tenu par Philippe le Bon à Lille, le 17 février 1454 ou ** avec le pape Nicolas V († 1455) ou Calixte III.
<i>La bonté du Saint Esperit</i>	Jean Pullois	Ballade 3 v.	Pour l'élection d'un des papes que servit le compositeur : * Calixte III, Pie II ou Sixte IV, ou ** pour le 1 ^{er} anniversaire de l'élection de Pie II célébré lors du congrès de Mantoue, le 31 octobre 1459.
<i>Resjouis-toi, terre de France</i>	Attr. Antoine Busnoys	Chanson-motet 4 v.	Retour en France de Louis XI, exilé à la cour de Bourgogne, couronné à Reims le 15 août 1461.
<i>Nul ne s'y frotte a ma maïstresse</i>	Simon Le Breton	Rondeau	Allusion à la devise d'Antoine, grand bâtard de Bourgogne, fils naturel de Philippe le Bon, <i>ca.</i> 1460.
<i>Plus n'en aray</i>	Hayne de Ghizeghem	Rondeau	* Possible allusion à la devise de Philippe le Bon, « Aultre n'aray ». Texte perdu (incipit seul).
<i>Six Messes L'Homme armé</i>	Anonyme [Busnoys?]	–	* Pour les six services religieux célébrés lors des chapitres de l'ordre de la Toison d'or.
<i>Requiem (perdu)</i>	Guillaume Du Fay	Messe	Copié à Cambrai en 1470-1471, chantée au chapitre de l'ordre de la Toison d'or à Bruxelles en 1501.

Musique, pouvoir et légitimation aux xv^e et xvi^e siècles

<i>Titre</i>	Compositeur	Genre	Circonstances avérées ou probables
<i>Illustrissimo marchese</i>	Francesco Gafori	Chanson ital.	En l'honneur de Guillaume VIII Paléologue, marquis de Montferrat (1464-1483). * Pour sa nomination comme capitaine général de l'armée milanaise en 1472.
<i>Guillaume va se chauffer</i>	Josquin Desprez	Ch. fr. 4 v.	Chanson sur un ténor d'une seule note répétée * composée ca. 1481-1483 pour Louis XI.
<i>Je l'ay emprins</i>	Johannes Ghiselin	3 v. Contrafactum?	Pièce sans texte dont l'incipit est la devise de Charles le Téméraire.

ÉPREUVES

ÉPREUVES