

ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

DOMINIQUE VELLARD



TIMOR  
MORTIS

D'ARGENTIL · SERMISY · BARRA



# TIMOR MORTIS

**CHARLES D'ARGENTIL** (c. 1500-1557)

**Missa pro defunctis**

|              |       |
|--------------|-------|
| 1. Introït   | 4'04  |
| 2. Kyrie     | 5'52  |
| 3. Sequence  | 4'55  |
| 4. Pie Jesu  | 1'15  |
| 5. Sanctus   | 3'14  |
| 6. Agnus Dei | 3'01  |
| 7. Communion | 2'07  |
| 8. Répons    | 10'33 |

**CLAUDIN DE SERMISY** (c. 1490-1562)

**Lamentations**

|                |      |
|----------------|------|
| 9. Lectio I    | 4'57 |
| 10. Lectio II  | 5'23 |
| 11. Lectio III | 5'36 |

**JEHAN BARRA** (c. 1490-1550)

|                               |      |
|-------------------------------|------|
| 12. Salve Regina misericordiæ | 8'12 |
|-------------------------------|------|

## ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

**Dominique Vellard** conductor

**Guilhem Terrail** countertenor

**David Sagastume** countertenor

**Vincent Lièvre-Picard** tenor

**Ivo Haun de Oliveira** tenor

**Matthieu Romanens** tenor

**Dominique Vellard** tenor

**Emmanuel Vistorky** bass

**Cyril Costanzo** bass



# Timor mortis

by David Fiala

The Requiem, admirably illustrated by Mozart, Verdi, Fauré and others, is the genre most immediately associated with the spiritual or metaphysical aspect of what we call “classical” music. The idea of setting to music the Christian liturgy of the dead took some time to take hold, however, and did not begin to do so until the Renaissance. Before that, the liturgy of the dead had traditionally been reserved for the sober, monophonic interpretation of plainchant. While many composers associated the practice of polyphony with joy, it is interesting to note that polyphonic settings of the liturgy of the dead moved away only gradually from a style that was simple, even austere.

The hitherto unrecorded Requiem Mass that forms the core of this programme occupies an important place in the early history of the genre. It is one of only a dozen musical settings of the liturgy of the dead written before 1550 to have survived to this day. The best-known of them have already been recorded, starting with the earliest, that of Johannes Okeghem, then those of Pierre de La Rue and Antoine Brumel. The settings by Antoine de Févin and Johannes Prioris appear to have been written as part of the inflated funeral celebrations

of the French court, as illustrated by the pomp that accompanied the observances held for Anne of Brittany in 1514. Finally, the publication by the royal printer Pierre Attaignant of the Requiem settings by Prioris, Richafort and Sermisy (Paris, 1532) attests to the establishment of that repertoire, which was to culminate a few decades later in Tomás Luis de Victoria’s six-part polyphonic masterpiece and the solemn edifice produced by Eustache Du Caurroy.

While most of the earliest extant settings of the Requiem Mass are the work of well-known musicians, two of them are attributed to authors who have yet to be fully identified. Of the first, a man named Engarandus Juvenis, nothing is known except that three Masses copied in the Turin region around 1500 are attributed to him. The second author, whose work is recorded here, a certain “Charles d’Argentil”, was scarcely better known until musicologists began to identify him as an important figure among musicians of the second quarter of the sixteenth century.

D’Argentil (also d’Argentille or d’Argentilly) has long been recognised by historians of the papal court as a bass cantor of French origin, who was employed for almost thirty years, from November

1528 until his death early in 1557, by the papal chapel in Rome. When the chapel was reformed in January 1556, he was excluded on the grounds that he was a member of the Order of Carthusians (“monachus Cartusienis”), but in view of his age, poor health, and long service to the choir, he was allowed to retain his full salary. The fact that he was a monk (but we do not know since when) could explain the lack of information about his ecclesiastical career. Indeed, most of his colleagues, members of the secular (rather than regular) clergy, received, in addition to their salaries, an ecclesiastical benefice, generally situated in their region of origin, which is helpful when trying to reconstruct their careers. Since that is not the case for d’Argentil, his place of origin remains unknown. In one Vatican document his name is followed by the word “dubatz”, which has led some to suggest that he originally came from Batz-sur-Mer in Brittany, but that is mere conjecture. Apart from the fact that he was a singer in the papal choir, the Vatican archives provide next to no information about his personality and career. The only further element that can be added is that his first name is to be found among the graffiti (including the names of many of his colleagues) that were rediscovered in the choir loft of the Sistine Chapel during the restoration work of the 1990s.

Two manuscript choirbooks in the Vatican Library provide unequivocal evidence of d’Argentil’s

activity as a composer. One of them, completed in 1543, clearly attributes two Passions and a Requiem to “Charles d’Argentil”. The other, possibly dating from a little earlier, gives the name “Charles” as the author of a *Missa de Beata Virgine*. A third manuscript, also preserved in Rome, but in the Biblioteca di Santa Cecilia, includes three canons for 6 and 8 voices by Charles, one of which bears the inscription “quod Carolus junxit Festa non separet”, apparently indicating that it was written in collaboration with Costanzo Festa, an eminent colleague of his, who was a member of the papal chapel from 1517 until his death in 1545. It therefore comes as no surprise to find the name “Charles” mentioned together with those of Festa and Adrian Willaert in a list of ten of the “most exquisite musicians” of the time (five of whom served in the papal chapel) in a treatise by Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, published in Rome in 1533.

While there is no doubt that the works that appear under d’Argentil’s first name alone in manuscripts connected with his professional activities in Rome were indeed written by him, other mentions of the name Charles in more distant musical contexts have not always been associated with him. However, it is becoming increasingly apparent that they do all refer to him, thus providing a clearer picture of his career, showing that he was

active first of all in Florence and that he played a part in the development there of a new musical genre: the madrigal.

There is little doubt that “Carlo d’Argentina francese”, mentioned in 1526 in the accounts of the convent-church of the Santissima Annunziata in Florence as one of the twelve adult singers employed there, refers to Charles d’Argentil. At that time, he was part of a small group of foreign musicians employed in the city, the most prominent figure of which was the Frenchman Philippe Verdelot. That group is evoked in a passage in one of the fictional dialogues of the Florentine author Antonfrancesco Doni’s *I Marmi* (1552), in which Verdelot speaks of singing French *chansonnettes* on the steps (*marmi*) of the Cathedral with his colleagues “Bruett, Cornelio e Ciarles”.

It was clearly the sack of Rome by the mutinous troops of the Holy Roman Emperor, Charles V, on 6 May 1527, followed by the troubles that for three years exiled the Medici from Florence, that led d’Argentil, like Verdelot and his friends, to seek his fortune elsewhere. Two very elaborate motets copied into a Veronese manuscript allude to those events and to Pope Clement VII, not least in their unusual scoring for seven voices. One of the motets was written by the Frenchman Jean Conseil, who by then had been a singer in the papal chapel for over ten years. The other one, attributed to a composer whose

name is spelt “Carlet” and “Charlet”, must have been one of the first works composed by d’Argentil in honour of the Medici Pope who recruited him to his chapel at that time.

During those same years, in 1530, was published in Rome a famous collection of madrigals “by various excellent authors” (*di diversi eccellentissimi autori*) that is sometimes seen as marking the birth of that new genre. Of the seventeen madrigals included in the *Libro primo de la Serena*, eight were written by Verdelot and three by “Carlo”, thus further confirming the close relationship between those two musicians. Another madrigal and a *Missa Quem dicunt homines* by “Charles” were published in Venice in the early 1540s. Although it was apparently only occasional, Charles d’Argentil’s activity as a composer of madrigals is confirmed by a letter sent in 1542 by Giuliano Ardinghelli (then Cardinal Alessandro Farnese’s secretary) to Giovanbattista della Fonte, with which the former included a madrigal made up of five stanzas, set to music as a joint project by five different composers who were present at that time in Rome. Two of the composers mentioned are less well-known, but the second stanza was set by Charles, the fourth by Festa, and the last one by Jacques Arcadelt, a recent arrival at the papal chapel and a major contributor, in the wake of Verdelot, to the early madrigal.

Thus, to our knowledge, d’Argentil was

the author of three Mass settings (one of them a Requiem), two Passions, a motet, four madrigals and three canons (to which may be added, but without absolute certainty, a psalm in French bearing the name “Charles”, which was published in Paris in 1553). This limited but varied output, innovative and of excellent craftsmanship, together with a long career in one of the most prestigious musical institutions of his time, place d’Argentil at the heart of the Renaissance. Probably born around 1500 or perhaps a little earlier, at the time of Okeghem’s death and the height of Josquin’s career, he played a significant role within the networks of French musicians active in Italy from the late 1520s to the 1540s, and he lived long enough to witness Palestrina’s debut in the papal chapel. The fact that he is regularly referred to by his first name alone indicates no doubt that, without attaining the fame of Josquin (des Prez), Claudin (de Sermisy), Adrian (Willaert) or Orlande (de Lassus), Charles was a familiar figure in the musical milieux of his time.

Certainly, his *Requiem* represents a milestone in the establishment of musical settings of the Requiem for papal ceremonies. His colleague Jean Conseil, mentioned earlier, who died in Rome in 1534, had already composed a Requiem, probably for the papal chapel, but his score has not survived. D’Argentil’s is therefore the earliest extant polyphonic setting of the Requiem Mass, the starting point of a tradition

that was carried on by his colleagues Cristóbal de Morales (a five-part Requiem, published in Rome in 1544), Palestrina, Victoria, and others.

The earliest settings of the Requiem Mass show many variations in the choice of texts (the rest of the Mass being sung in plainchant or in simple polyphony). Nevertheless, two traditions emerge: the first one following in the footsteps of Okeghem and associated with the French court, and a second one appearing in Italy. D’Argentil is the only composer, other than Brumel (whose Requiem may have been composed for an Italian context), who set neither the Gradual nor the Offertory of the Proper of the Mass for the Dead, which otherwise were always set by French composers. Also, no Frenchman other than Antoine Brumel and Engarandus Juvenis included the *Dies Irae* in a polyphonic setting, but d’Argentil, like Morales in his five-part Requiem, set its final couplet, “Pie Jesu” (on this recording, the sequence, apart from the last part, is sung in faux-bourdon). Finally, d’Argentil broke new ground formally with his vast musical setting of the final prayer after Mass, the responsory sung at the absolution, *Libera me* (“Deliver me, Lord, from eternal death”).

Another liturgy that is essential to Christian worship, it too associated with death, but with the specific death of Christ, is the Liturgy for Holy Week, which was first set to music during the Renaissance. The



Passions based on the Gospels were set as early as the fifteenth century, with those of d'Argentil confirming the establishment of the genre in Rome. But even more than in the Passions, the polyphonic versions of which retained the *reciting tone* of plainsong, it was in the Tenebrae, held during the three days preceding Easter Day (Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday), that the art of counterpoint reached its peak. Before the cycle of responsories, it was the lessons, drawn from the *Lamentations of Jeremiah*, that first inspired composers. A predecessor of d'Argentil, Avignon-born Elzéar Genet, known as Carpentras, was the first to set all nine of the Lamentations. His settings remained in the repertoire of the papal chapel throughout his lifetime and until 1587, when Palestrina was commissioned to replace them.

The three *Lamentations de Jérémie pour le samedi saint* by Claudin de Sermisy, who was music director of the French Royal Chapel under François I, appear in a collection of polyphonic compositions for Holy Week published by Attaignant in 1535, which were probably taken from the court repertoire. To make up the full cycle, Sermisy's *Lamentations* are preceded by those for Maundy Thursday (*Lamentations pour le jeudi saint*) by Antoine de Févin and settings of those for Good Friday by an author whose identity is unknown. Sermisy's settings of the vocalises on the Hebrew letters and

the final invocations to Jerusalem (the latter sung by the lower voices alone) are concise, but rich in harmonic colour.

This recital ends with a piece composed by Hotinet Barra: an expansive and radiant *Salve Regina*, which Pierre Attaignant published in 1535. Barra's career took him from the Sainte-Chapelle in Paris to various provincial churches: so far, he is known to have worked at Langres Cathedral, the Sainte-Chapelle in Dijon and the Saint-Gervais Saint-Protais church at Gisors in Normandy.

Almost exact contemporaries, d'Argentil, Sermisy and Barra illustrate respectively three different career paths that were typical of French musicians of the generation that came after Josquin: an expatriate living in Italy, no doubt from an early age, a leading musician at the French royal court, and an itinerant artist. Despite their very different destinies, their music has many features in common: light counterpoint with flowing lines, and not as dense as that of their Franco-Flemish contemporaries, a richly sonorous style, a good balance between imitation and homophonic declamation, and formal clarity. The art of the well-known composer, Sermisy, and the two lesser-known musicians bears witness to the high level of mastery attained by that productive and talented generation of French composers.



# Timor mortis

David Fiala

Depuis Mozart, Verdi ou Fauré, le *Requiem* est le genre le plus immédiatement associé à la dimension spirituelle ou métaphysique de la musique dite « classique ». Pour autant, l'idée de mettre en musique les textes de la liturgie chrétienne des défunts ne s'est imposée que progressivement, et seulement à partir de la Renaissance. Jusqu'alors, la liturgie des morts demeurait un domaine réservé à la sobriété du plain-chant. Alors que de nombreux auteurs associaient la pratique de la polyphonie à la joie, il est révélateur que les mises en polyphonie de la liturgie des morts ne se soient que graduellement départies d'un style simple, voire dépouillé.

La messe de *Requiem* inédite au cœur de ce programme occupe une place importante dans les débuts du genre. Elle fait partie de la petite douzaine de mises en musique de la liturgie des défunts antérieures à 1550 encore aujourd'hui conservées. Les plus connues ont déjà été enregistrées, à commencer par les plus anciennes, celle de Jean de Okeghem d'abord, puis de Pierre de La Rue et Antoine Brumel. Les messes de Févin ou de Prioris semblent s'inscrire dans l'inflation du cérémonial funèbre de la cour de France, qu'illustrent les pompeuses funérailles d'Anne de Bretagne en 1514.

Enfin, l'impression à Paris en 1532 des *Requiem* de Prioris, Richafort et Sermisy par l'imprimeur royal Pierre Attaingnant, atteste de l'installation de ce répertoire, qui aboutit quelques décennies plus tard au chef-d'œuvre polyphonique à six voix de Tomas Luis de Victoria ou au solennel édifice d'Eustache Du Caurroy.

Si la plupart des premiers *Requiem* de l'histoire sont l'œuvre de musiciens bien connus, deux d'entre eux sont attribués à des auteurs encore obscurs. Du premier, un dénommé Engarandus Juvenis, on ne sait strictement rien si ce n'est que trois messes copiées dans la région de Turin vers 1500 lui sont attribuées. Le second, dont l'œuvre est enregistrée ici, un certain « Charles d'Argentil » était à peine mieux connu jusqu'à ce que les musicologues commencent à l'identifier comme une figure importante de la vie musicale du deuxième quart du XVI<sup>e</sup> siècle.

D'Argentil (également orthographié d'Argentille ou d'Argentilly) a depuis longtemps été reconnu par les historiens de la cour des papes comme un chantre d'origine française à la tessiture de basse employé pendant près de trente ans par la chapelle pontificale à Rome, de novembre 1528 à sa mort au début de l'année 1557. Qualifié de

moine chartreux en 1556, il est alors exclu de la chapelle du fait d'une réforme administrative mais conserve son salaire en considération de son âge avancé et de ses longs services. Cet état de moine, dont on ignore à quand il remonte, pourrait expliquer l'absence d'information sur sa carrière ecclésiastique. La plupart de ses collègues, qui relevaient, eux, du clergé séculier (et non régulier), recevaient en effet, en complément de leur salaire, des bénéfices ecclésiastiques en général situés dans des églises de leurs régions d'origine, ce qui aide à reconstituer leurs parcours. Tel n'est pas le cas pour d'Argentil, dont l'origine reste inconnue. Le qualificatif « dubatz » qui suit son nom dans un unique document du Vatican a incité certains à lui attribuer une origine bretonne – à Batz-sur-Mer – mais l'hypothèse demeure fragile. En dehors de son service, les archives vaticanes ne fournissent donc que peu d'éléments sur sa personnalité et son parcours. Tout au plus peut-on ajouter qu'il grava sans doute lui-même son prénom, comme nombre de ses collègues, parmi les graffiti de la *cantoria* de la chapelle sixtine redécouverts lors des restaurations des années 1990.

Deux manuscrits musicaux de la bibliothèque vaticane attestent sans ambiguïté de l'activité de compositeur de d'Argentil. L'un, achevé en 1543, attribue clairement deux Passions et un *Requiem* à « Charles d'Argentil ». Le second, peut-être

un peu antérieur, ne mentionne que dans sa table l'attribution d'une *Missa de Beata virgine* à « Charles ». Un troisième manuscrit conservé à Rome, mais extérieur à la chapelle pontificale, contient trois canons à 6 et 8 voix de Charles, dont un accompagné de la précision qu'il a été composé en collaboration avec Costanzo Festa, un éminent collègue de d'Argentil, membre de la chapelle pontificale de 1517 à sa mort en 1545. Dans ces conditions, il n'est guère étonnant qu'un traité de théorie musicale imprimé à Rome en 1533 fasse figurer le nom de « Carles » au côté de Willaert et Festa dans une liste de dix compositeurs « les plus raffinés » du temps, dont la moitié au service de la chapelle pontificale.

Si ces œuvres copiées sous le seul prénom Charles ou Carlo dans des manuscrits liés au contexte professionnel romain de d'Argentil sont sans aucun doute de sa composition, d'autres mentions de musiciens prénommés Charles dans des contextes plus éloignés n'ont pas toujours été rapprochées de sa personne. Il est toutefois de plus en plus évident que toutes renvoient bien à lui et permettent de préciser son parcours, montrant qu'il fut d'abord actif à Florence et qu'il contribua à l'essor du nouveau genre du madrigal.

D'Argentil est certainement le « Carlo d'Argentina, franciese » rémunéré parmi les douze chantres adultes du couvent de la Santissima

Annunziata de Florence à partir de novembre 1525. Il faisait alors partie d'un petit groupe de musiciens étrangers employés dans la ville, dont la figure principale était le français Philippe Verdelot. Ce petit groupe est évoqué dans un dialogue fictionnel de l'homme de lettre florentin Anton Francesco Doni, qui met en scène Verdelot exprimant son envie de chanter des chansonnettes françaises avec ses collègues « Bruett, Cornelio et Charles ».

C'est manifestement dans le contexte du sac de Rome par les troupes de Charles Quint, le 6 mai 1527, puis des troubles qui chassèrent les Médicis de Florence pour trois années, que d'Argentil fut, comme Verdelot et ses amis, amené à chercher fortune ailleurs. Deux motets très élaborés copiés dans un manuscrit véronais font allusion à ces événements et au pape Clément VII, entre autres par leur nombre inhabituel de sept voix. L'un est l'œuvre de Jean Conseil, chantre français de la chapelle pontificale depuis plus dix ans. Le second, attribué à un auteur dont le nom est orthographié « Carlet » et « Charlet », doit être une des premières œuvres composées par d'Argentil en l'honneur du pape Médicis qui le recruta alors dans sa chapelle.

Dans ces mêmes années, en 1530, fut imprimé à Rome un fameux recueil qui est parfois présenté comme l'acte de naissance du nouveau genre du madrigal. Des dix-sept madrigaux de ce *Libro primo de la Serena*, huit sont de Verdelot et trois

de « Carlo », confirmant encore la proximité entre ces deux musiciens. Seront encore imprimés au début des années 1540 à Venise sous le nom de « Charles » un autre madrigal et une *Missa Quem dicunt homines*. Bien qu'épisodique, l'activité de Charles comme compositeur de madrigaux est encore attestée par une lettre d'un secrétaire d'un cardinal romain, qui relate la composition collective en 1542 d'un madrigal en cinq strophes, partagée entre cinq compositeurs alors présents à Rome : Festa, Charles, deux figures mineures et Jacques Arcadelt, nouvel arrivé à la chapelle pontificale et grand artisan des débuts du madrigal dans la foulée de Verdelot.

D'Argentil est donc au total l'auteur de trois messes dont une de *Requiem*, deux Passions, un motet, quatre madrigaux et trois canons (auquel on peut peut-être encore ajouter, mais sans certitude, un psaume en français imprimé à Paris en 1553 sous le seul nom de « Charles »). Cette production limitée en quantité mais variée, novatrice et d'excellente facture, ainsi que sa longue carrière au cœur d'une des plus prestigieuses institutions musicales de son temps, situent d'Argentil au centre de la Renaissance. Probablement né vers 1500 ou un peu avant, à l'époque de la mort d'Okeghem et de l'apogée de la carrière de Josquin, il fut au cœur des réseaux de musiciens français en Italie de la fin des années 1520 aux années 1540 et vécut assez pour

être témoin des débuts de Palestrina à la chapelle pontificale. Le fait qu'il soit régulièrement désigné par son seul prénom indique sans doute que, sans pour autant atteindre la célébrité des Josquin (Des Prez), Claudin (de Sermisy), Adrian (Willaert) ou Orlande (de Lassus), ce Charles fut une figure familière des milieux musicaux de son temps.

On peut en tout cas considérer que son *Requiem* marque un jalon dans l'établissement des *Requiem* en musique dans les cérémonies pontificales. Son collègue déjà cité, Jean Conseil, mort à Rome en 1534, avait déjà composé un *Requiem*, très probablement pour la chapelle pontificale, mais sa partition n'est pas parvenue jusqu'à nous. Celui de d'Argentil est donc le plus ancien conservé, point de départ d'une tradition que poursuivirent ses collègues Cristobal de Morales (*Requiem* à cinq voix imprimé à Rome en 1544), Palestrina, Victoria, etc.

Les premières mises en musique du *Requiem* témoignent de nombreuses variations dans leurs sélections de textes (le reste de la messe étant chanté en plain-chant ou en polyphonie simple), mais deux traditions se dessinent : une première inscrite dans la lignée d'Okeghem et associée à la cour de France, et une seconde émergeant en Italie. D'Argentil est ainsi le seul, avec Brumel (dont le *Requiem* pourrait avoir été composé pour un contexte italien), à ne mettre en musique ni le graduel ni l'offertoire,

les deux textes les plus développés du propre de la messe des morts, que les compositeurs français mirent tous en musique. À l'inverse, les Français ne composèrent pas de polyphonie pour la séquence *Dies irae*, contrairement à Brumel et Engarandus Juvenis. D'Argentil en met en musique le tout dernier verset, « Pie Jesu, Libera me » (dans le présent enregistrement, le reste de la séquence est chanté en faux-bourdon), comme Morales dans son *Requiem* à cinq voix. Enfin, d'un point de vue formel, d'Argentil innove par sa vaste mise en musique de la prière finale après la messe, le répons d'absoute *Libera me*.

Une autre liturgie essentielle du culte chrétien, elle aussi associée à la mort, mais à la mort particulière du Christ, commença à être mise en musique à la Renaissance : celle de la Semaine Sainte. Les Passions des évangélistes le furent dès le XV<sup>e</sup> siècle, celles de d'Argentil confirmant l'installation du genre à Rome. Mais plus encore que dans les Passions, dont les versions polyphoniques conservaient le ton de récitation narrative du plain-chant, c'est dans les Offices des Ténèbres des jeudi, vendredi et samedi saints que l'art du contrepoint atteignit des sommets. Avant le cycle des répons, ce sont les Leçons, ou Lamentations de Jérémie, qui inspirèrent d'abord. Un prédécesseur de d'Argentil, l'avignonnais Elzéar Genet dit Carpentras, produisit

pour la chapelle pontificale le premier cycle complet des neuf leçons, qui y fut chanté régulièrement jusqu'à son remplacement par celui de Palestrina.

Les trois Lamentations du samedi saint de Claudin de Sermisy, principal compositeur de la chapelle royale de France sous François I<sup>er</sup>, figurent dans un recueil de polyphonies pour la Semaine Sainte imprimé par Attaingnant en 1535, sans doute tiré du répertoire de la cour. Pour former le cycle complet, les Lamentations de Sermisy y sont précédées de celles du jeudi par Févin et de celles du vendredi par un anonyme. Sermisy met en musique avec concision mais de riches couleurs harmoniques les vocalises sur les lettres hébraïques et les invocations finales à Jérusalem emblématiques de ces pièces, en confiant la dernière aux seules voix graves.

Ce récital se clôt avec un ample et lumineux *Salve Regina* de Hotinet Barra. La carrière de ce musicien se déroula entre la Sainte-Chapelle de Paris et diverses églises de province : il a pour le moment été repéré au service de la cathédrale de Langres, de la Sainte-Chapelle de Dijon et de l'église de Gisors.

Presque exacts contemporains, d'Argentil, Sermisy et Barra illustrent trois parcours représentatifs des carrières de musiciens français de la génération après Josquin : un expatrié outre-monts, sans doute dès sa jeunesse, le musicien

incontournable de la cour royale, et un maître itinérant. En dépit de ces destins contrastés, leur musique partage de nombreux traits : contrepoint aéré au lignes fluides, moins touffu que celui de leurs contemporains franco-flamands, plénitude sonore, équilibre entre imitations et déclamations homophones, clarté formelle. L'art du maître fameux comme de ses deux émules méconnus témoigne de la très haute maîtrise alors atteinte par cette foisonnante et talentueuse génération de compositeurs français.





## CHARLES D'ARGENTIL Missa pro defunctis

### 1. Introit

Requiem æternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Donne-leur, Seigneur, le repos éternel  
et que la lumière éternelle les éclaire.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,  
et tibi reddetur votum in Jerusalem:  
exaudi, Deus, orationem meam,  
ad Te omnis caro veniet.

À toi est due la louange, O Dieu, dans Sion,  
et les serments te sont adressés dans Jérusalem :  
exauce ma prière,  
que vers toi parvienne tout être de chair.

Requiem æternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Donne-leur, Seigneur, le repos éternel  
et que la lumière éternelle les éclaire.

### 2. Kyrie

Kyrie eleyson  
Christe eleyson  
Kyrie eleyson

Seigneur, prends pitié  
Christ, prends pitié  
Seigneur, prends pitié

### 3. Sequence

Dies iræ, dies illa,  
Solvat sæclum in favilla,  
Teste David cum Sibylla!

Jour de colère, que ce jour-là  
où le monde sera réduit en cendres,  
selon les oracles de David et de la Sibylle.

Quantus tremor est futurus,  
quando iudex est venturus,  
cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum  
per sepulcra regionum,  
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,  
cum resurget creatura,  
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,  
in quo totum continetur,  
unde mundus iudicetur.

Iudex ergo cum sedebit,  
quidquid latet apparebit,  
nihil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?  
Quem patronum rogaturus,  
cum vix justus sit securus?

Rex tremendæ majestatis,  
qui salvandos salvas gratis,  
salva me, fons pietatis.

Quelle terreur nous saisira  
lorsque le juge apparaîtra  
pour tout juger avec rigueur !

Le son merveilleux de la trompette,  
se répandant sur les tombeaux,  
nous rassemblera au pied du trône.

La mort, surprise, et la nature  
verront se lever tous les hommes  
pour comparaître au jugement.

Le livre alors sera ouvert,  
où tous nos actes sont inscrits ;  
le monde sera jugé d'après lui.

Donc, lorsque le juge siégera,  
tout ce qui était caché sera révélé  
et rien ne restera impuni.

Malheureux que je suis, que dirai-je alors ?  
Quel protecteur invoquerai-je,  
quand le juste lui-même sera dans l'inquiétude ?

Ô Roi d'une majesté redoutable,  
toi qui sauves les élus par grâce,  
sauve-moi, source d'amour.

Recordare, Jesu pie,  
quod sum causa tuæ viæ;  
ne me perdas illa die.

Quærens me, sedisti lassus,  
redemisti crucem passus,  
tantus labor non sit cassus.

Juste Judex ultionis,  
donum fac remissionis  
ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus,  
culpa rubet vultus meus,  
supplicanti parce Deus.

#### 4. Pie Jesu

Pie Jesu, Domine,  
dona eis requiem.  
Amen.

Rappelle-toi, Jésus très bon,  
que c'est pour moi que tu es venu ;  
ne me perds pas en ce jour-là.

En me cherchant, tu t'es assis épuisé,  
tu m'as racheté par le supplice de la croix,  
que tant de souffrance ne soit pas inutile.

Tu serais juste en me condamnant,  
mais accorde-moi ton pardon  
avant le jour des comptes.

Vois, je gémis comme un coupable  
et le péché rougit mon visage;  
Seigneur, pardonne à qui t'implore.

Doux Jésus, Seigneur,  
donne-leur le repos.  
Amen.

## 5. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth;  
pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

Saint, saint, saint le Seigneur,  
Dieu des forces célestes.  
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.  
Hosanna au plus haut des cieux.  
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.  
Hosanna au plus haut des cieux.

## 6. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
donne leur le repos.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
donne leur le repos.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem sempiternam.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
donne leur le repos éternel.

## 7. Communion

Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Que la lumière éternelle les éclaire, Seigneur,  
parmi tes saints pour l'éternité, car tu es  
miséricordieux.

Requiem æternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis,  
cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur,  
et que la lumière éternelle les éclaire,  
parmi tes saints pour l'éternité, car tu es  
miséricordieux.

## 8. Répons

Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa  
tremenda:  
quando cæli movendi sunt et terra.  
Dum veneris iudicare sæculum per ignem

Libère-moi, Seigneur, de la mort éternelle, en ce  
jour de terreur :  
quand les cieux et la terre trembleront,  
alors que tu viendras pour juger le monde par  
le feu.

Tremens factus sum ego et timeo  
dum discussio venerit atque ventura ira  
quando cæli movendi sunt et terra.

Je serai tremblant et apeuré quand viendront  
le procès et ta colère future,  
quand les cieux et la terre trembleront.

Dies illa, dies iræ, calamitatis et miseræ,  
dies magna et amara valde  
dum veneris iudicare sæculum per ignem.

Jour de colère que ce jour-là, jour de calamité et  
de misère,  
grand jour, jour amer,  
où tu viendras pour juger le monde par le feu.

Requiem æternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Accorde-leur le repos éternel, Seigneur,  
et que la lumière éternelle les éclaire.

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

Seigneur, prends pitié, Christ, prends pitié,  
Seigneur, prends pitié.

CLAUDIN DE SERMISY Lamentations

9. Lectio I

*Thau*

Reddes eis vicem Domine juxta opera manuum suarum. Dabis eis scutum cordis laborem tuum. Persequeris in furore et conteres eos Domine.

*Aleph*

Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus, dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum?

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

10. Lectio II

*Ghimel*

Sed et lamiae nudaverunt mammam lactaverunt catulos suos : filia populi mei crudelis quasi struthio in deserto.

*Thau*

Rends-leur la pareille, Seigneur, selon l'œuvre de leurs mains. Tu leur donneras un cœur résistant à ta malédiction contre eux. Tu les poursuivras de ta colère et les détruiras, Seigneur.

*Aleph*

Comment l'or s'est-il obscurci, comment sa couleur magnifique s'est-elle ternie, et toutes les pierres du sanctuaire dispersées aux carrefours de toutes les rues ?

Jérusalem, Jérusalem, reviens vers le Seigneur, ton Dieu.

*Ghimel*

Cependant les monstres marins ont dénudé leurs mamelles et ont allaité leurs petits : la fille de mon peuple est cruelle ainsi que les autruches au désert.

*Daleth*

Adhæsit lingua lactentis ad palatum ejus in siti:  
parvuli ejus petierunt panem et non erat qui  
frangeret eis.

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum  
Deum tuum.

*Daleth*

La langue du nourrisson, de soif est restée collée à  
son palais : les petits leur demandèrent du pain et  
nul ne leur rompait.

Jérusalem, Jérusalem, reviens vers le Seigneur, ton  
Dieu.

11. Lectio III

*Zain*

Candidiores nazarei ejus nive nitidiores lacte,  
rubicundiores ebore antiquo, sapphiro pulchiores.

*Beth (Heth)*

Denigrata est super carbones facies eorum et  
non sunt cogniti in plateis : Adhæsit cutis eorum  
ossibus : aruit et facta est quasi lignum.

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum  
Deum tuum.

*Zain*

Ses Nazaréens étaient plus purs que neige et  
plus blancs que lait, plus vermeils que les pierres  
précieuses et plus beaux que le saphir.

*Beth (Heth)*

Leurs visages sont plus noirs que le charbon et  
on ne les reconnaît point dans les rues : leur peau  
colle à leurs os : elle est devenue sèche comme du  
bois.

Jérusalem, Jérusalem, reviens vers le Seigneur, ton  
Dieu.

## JEHAN BARRA

### 12. Salve Regina misericordiæ

Salve Regina misericordiæ, vita dulcedo et spes  
nostra, salve.

Ad te clamamus exsules filii Hevæ.

Ad te supiramus, gementes et flentes in hac  
lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes  
oculos, ad nos converte.

Et Jesum benedictum fructum ventris tui, nobis,  
post hoc exsilium, ostende.

O clemens, O pia, O dulcis Maria.

Nous te saluons, Reine de miséricorde, notre vie,  
notre douceur, notre espoir, nous te saluons.

Vers toi, nous les fils d’Eve exilés, nous crions.

Vers toi nous soupignons, gémissants et pleurants  
dans cette vallée de larmes.

Donc, toi notre avocate, tourne vers nous tes  
regards miséricordieux.

Et après cet exil, montre-nous Jésus, le fruit béni  
de ton ventre.

O clémente, O pieuse, O douce Marie.





evidence



Enregistré par Little Tribeca du 2 au 5 septembre 2023

à l'Abbaye Saint-Michel en Thiérache, Saint-Michel

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Mary Pardoe

Couverture : détail de l'aile droite intérieure d'un diptyque de la Vierge Marie en Mater Dolorosa, copie d'après Lucas van Leyden, c.1557-1600, huile sur toile, Rijkmuseum Amsterdam

L'Ensemble Gilles Binchois est accompagné dans ses projets par le Ministère de la Culture (DRAC Bourgogne – Franche-Comté), le CNM, le Conseil Régional de Bourgogne – Franche-Comté et la Ville de Dijon.

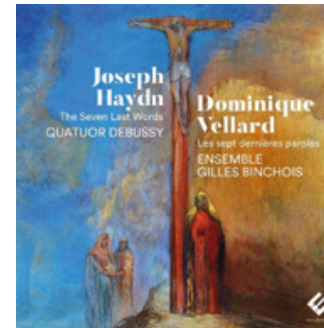
[LC] 83778

EVCD110 Little Tribeca © 2024 Ensemble Gilles Binchois © 2024 Evidence, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

[evidenceclassics.com](http://evidenceclassics.com) [gillesbinchois.com](http://gillesbinchois.com)

also available





evidence

[evidenceclassics.com](http://evidenceclassics.com)