



La Quinta Pars

HARMONIC TREASURY

Songs and Dances of the Renaissance

- 1 **Pass'e mezzo d'Italie, Represa** 04:15
Anonymous (in *Chorearum Molliorum Collectanea*,
Pierre Phalèse (ii), 1583)
- 2 **Saltarello** 01:55
Anonymous (in *Chorearum Molliorum Collectanea*,
Pierre Phalèse (ii), 1583)
- 3 **Fors seulement** 02:12
Anonymous (in *Tomus Primus Variarum Cantionum
Trium Vocum*, Johann Petreius, 1541)
- 4 **Pavane ferrareze** 02:06
Anonymous (in *Chorearum Molliorum Collectanea*,
Pierre Phalèse (ii), 1583)
- 5 **Gaillarde ferrareze** 01:36
Anonymous (in *Chorearum Molliorum Collectanea*,
Pierre Phalèse (ii), 1583)
- 6 **Douce memoire** 02:25
Pierre Sandrin (in *Second livre contenant XXVII
chansons nouvelles à quatre parties*,
Pierre Attaignant, 1538)
- 7 **J'ay trop aimé** 01:29
Anonymous (in *Trente chansons musicales à quatre
parties*, Pierre Attaignant, ca. 1530)
- 8 **Oculus non vidit** 01:24
Orlande de Lassus (in *Novae aliquot et ante hac non
ita usitatae cantiones suavissimae*, Adam Berg, 1577)
- 9 **De mon triste** 01:22
Francesco da Milano (in *Intabolutura de lauto [...]*
Libro Terzo, Antonio Gardane, 1547)
- 10 **De mon triste desplaisir** 01:29
Jean Richafort (in *Trente et quatre chansons
musicales à quatre parties*, Pierre Attaignant, 1528)

Morgan Marquié Lute
Ondřej Hanuš Recorders
André Costa Violin
Haruna Nakaie Viola da gamba
Lucas Alvarado Viola da gamba

- 11 D'amour me plains** 02:29
Philippe Rogier (in *Livre septième des chansons à quatre parties*, Pierre Phalèse, 1592)
- 12 Pavane et Gaillarde « Si je m'en vais »** 04:56
Claude Gervaise (in *Troisième livre de dancieries à quatre et cinq parties*, Claude Gervaise, 1556)
- 13 Aspice Domine** 03:41
Jacquet da Mantua (in *Secundum liber cum quincque vocibus*, Exeectorali Bibliotheca Sereniss. Utriusq. Bavarie Ducum, 1532)
- 14 Fortuna desperata** 02:21
Antoine Busnois (in *Canti C. n° cento*, Ottaviano Petrucci, 1503)
- 15 Susanne un jour** 03:01
Giovanni Bassano (in *Motteti, madrigali e canzone francese*, 1591)
- 16 Ung gay bergier** 01:39
Thomas Crecquillon (in *Premier livre des chansons à quatre parties*, Tylman Susato, 1543)
- 17 Mille regretz** 01:41
Josquin des Prez (in *L'unziesme livre de chansons*, Tylman Susato, 1549)
- 18 O passi sparsi** 03:56
Albert de Rippe (in *Cinquiesme livre de tabulature de leut*, Michel Fezandat, 1555)
- 19 Mille regretz** 02:41
Anonymous (in *Vingt et six chansons musicales et nouvelles à cinq parties*, Tylman Susato, ca. 1543)
- 20 Languir me fais** 02:15
Claudin de Sermisy (in *Trente et sept chansons musicales à quatre parties*, Pierre Attaignant, 1531)

In order to understand fully the creative conditions of sixteenth-century printed music, the collective process by which such works were produced must also be considered. In essence, their production was the result of a circular relationship between several agents: firstly, with a composer or someone who had encountered the former's work first-hand; secondly, via a publisher who was able to assume responsibility of its printing (unless they were working with an independent printer); thirdly, through a professional musician whose expertise was embodied in the aforementioned process; and, last but not least, with enlightened amateur musicians – i.e. the public for whom these commercial works were intended and who were able to interpret and adapt the musical contents accordingly. Indeed, the emergence of this new middle-class public was the key catalyst in this creative circle. Via their enthusiasm for polyphony and their consumption of printed music for recreational purposes, they rendered possible the commercial success of this unprecedented means of music transmission. Music printing on a massive scale was born, first in Italy, then in France and Germany, with printing workshops running at a capacity of between 500 and 2,000 copies per work.

In Paris during the 1520s, a bookseller-turned-printer named Pierre Attaignant – who had been granted a royal privilege by Francis 1st – finalised his own musical printing process with new movable type; through these developments, he was able to issue his first books of *chansons musicales* (musical songs). Taking the form of anthologies, these books placed anonymous chansons alongside ones written by well-known composers like Claudin de Sermisy, Pierre Sandrin and Jean Richafort. Attaignant's 36 volumes published and reprinted up to 1550 testify to the Parisian public's interest in the poetic and harmonic simplicity of this polyphonic practice. Furthermore, with its balanced and syllabic four-voice texture, the Parisian chanson favours the addition of extempore ornamentation, and its appropriateness for instruments is underlined by two attributes that seem to have enchanted contemporary audiences: its rhythmic energy, and its melodic imitations that invite a sense of dialogue. Indeed, so great was the demand for French chansons throughout Europe that nearly 9,000 titles have been identified from the sixteenth-century sources that have come down to us.

*"New and musical chansons that are equally suitable for the voice and for playing on various instruments"*¹

The above indication, which appears on the title pages of Tylman Susato's songbooks between 1544 and 1552, clearly blurs the supposed boundaries between "vocal music" and "instrumental music." Giving free rein to unspecified instrumentation in what was effectively a text-based repertoire was symptomatic of Renaissance humanist ideas, characterised as the latter was by a spirit of openness. In essence, humanism was associated with a taste for unprecedented blends of sound in music or light in painting, as well as with the subsequent effects of these blends; the juxtaposition of different aesthetic elements in architecture

1) *Chansons musicales et nouvelles convenables tant à la voix comme aussi propices à jouer de divers instruments*

and sculpture; the study of new sciences like astronomy, even where this conflicted with the principles of Christian spirituality; and, on the level of cooking, through the bringing back of exotic chilies, chocolates and avocados from the Indies to be served alongside the noblest Western dishes...

The porous, open borders of Renaissance Europe's musical geography – which were characterized by exchanges and combinations in a variety of artistic practices, from popular to bourgeois or aristocratic, and from sacred to secular – should inspire us in our approach to these musical sources today. For example, the idea of putting repertoire into tablature, i.e. a notational system that enabled a synthetic reduction of a work's complete range of voices, responded to a need for more convenient ways of distributing music. By reducing the number of pages needed for a publication, tablature both facilitated music's dissemination and decreased the cost of access to a vast repertoire. Some 360 books of lute intabulations have come down to us, and these place works of all origins and types on equal footing with one another, from original compositions by court lutenists to settings of French chansons, Franco-Flemish motets, madrigals and Italian dances.

Italian courtly dances figure among the highlights of this repertoire, and they served as a creative basis for this recording. The simplicity and completeness of their melodic and structural elements proved advantageous for the oral processes that unfold over a long, almost unchanging period of time within a performance itself. In effect, our aim was to generate the excitement needed for creating a spontaneous, imperfect and unique instrumental piece that could showcase the virtuosity of improvised solo variations.

The first piece in our programme is the astonishing *Pass'e mezzo d'Italie*, which is taken from the dance collection *Chorearum Mollorium Collectanea* published by Pierre Phalèse II, son of the homonymous publisher of an incredible number of lute books. Presented simultaneously in all four voices of the polyphony, these accomplished diminutions create an overall texture of great density, and it is only when this constant rhythmic liveliness fades that the dance structure's five separate 'modi' (or parts) are revealed. This is followed immediately by an enigmatic and luminous *Represa*. By playing on modal effects, the decadence of the implied dissonant intervals prefigures expressive harmonic devices that nowadays are more readily associated with the "nuove musiche" style of the early seventeenth-century. The enthusiasm, even madness, of the ensuing *Saltarello* completes this unfailing instrumental delight. In complete contrast, *Fors seulement* showcases the quivering melancholy of the three bowed string instruments. This provides a prelude to the popular *Pavane Ferrareze*, the ambivalent melodies of which – at times fragile, agitated or nostalgic – are then delightfully complemented by its exuberant *Gaillarde*.

Our journey into the heart of Attaignant's Paris studio on the rue de la Harpe then begins with *Douce memoire*, a true gem of the French chanson repertoire whose many reissues, arrangements and parodies bear witness to its universal success. After a digression provided by the voluble and anonymous *J'ay trop aimé*, the textbook counterpoint of Orlande de Lassus's *Oculus non vidit* – which was written as a composition training exercise – then functions as a dialogue between the two viols. The close ties between both vocal and instrumental music as well as between France and Italy in the mid-sixteenth century are once again felt with *De mon triste desplaisir*, which begins with the intabulation by the renowned Italian lutenist, Francesco da Milano. Between memories of love, resilience and irascible moods, this set is completed with the chanson, *D'amour me plains*.

Attaignant's widow managed to continue his workshop's activities for a few years after his death, publishing the *Pavane* and *Gaillarde 'Si je m'en vais'* with the help of the 'musician-composer', Claude Gervaise. Through their titles, noble character and placement at the opening of the publication, these dances seem to have been intended as a posthumous tribute to this pioneer of French music printing. A spiritual interlude to this recording commences thereafter with the Franco-Flemish motet, *Aspice Domine*. This Renaissance masterpiece, which appeared in over 40 sources and influenced a whole generation of composers, dazzles us with its structural quality and natural accentuation. With Antoine Busnois's *Fortuna desperata*, luminous and no less sublime in character, we encounter the discursive beauty of late fifteenth-century compositional style, the three voices each conversing with one another with gentleness and humility, before the decadent fourth voice – i.e. the contratenor part that was added posthumously by Ottaviano Petrucci, the famous Italian music printer – heralds the balanced texture of the sixteenth-century chanson. The version of *Susanne un jour* by the 'piffero' (wind instrument) player, Giovanni Bassano, with its superius part's imaginative and boundless diminutions, reveals the inspiring, creative freedom that can emerge when a sense of detachment from a pre-existing text is on display.

This flute and lute aside then gives way to the melodic persistence of the frivolous Parisian chanson, *Ung gay bergier*. Connected to the milieu and lightness of Francis 1st court customs, it is here brought into mischievous dialogue with *Mille regretz*, the favourite and solemn chanson of the French King's rival, the Holy Roman Emperor, Charles V. The ambivalent atmosphere of the madrigal *O passi sparsi* in the intabulation by Albert de Rippe, a lutenist and valet de chambre at the French court, completes this antagonistic entertainment. As for *Mille regretz*, the setting published by Susato is a five-part reworking of Josquin Des Prez's work, of which only a few melodic snippets and its steadfast character remain. With this 'Quinta Pars' addition to the polyphonic texture, the melodic interactions are reorganized in a process of assimilation that once again becomes a source of inventiveness.

This journey through works that are dear to us ultimately ends with *Languir me fais*. In a fragile lament of love, silence gradually takes its place, gently closing the sumptuous and creative Pandora's box of Renaissance musical sources.









NEUMANN.BERLIN



Pour bien saisir les conditions créatrices de la musique imprimée du 16^e siècle, il faut considérer le procédé collectif dont la mise en œuvre de ces ouvrages résulte. Leur fabrication répond à une relation circulaire entre un compositeur ou un témoignage de son œuvre, un éditeur pouvant se charger lui-même du procédé d'impression s'il ne s'associe pas à un imprimeur indépendant, un musicien professionnel s'incarnant dans le processus d'édition par son expertise et, surtout, à celles et ceux qui interprètent et s'approprient leur contenu : le public de musiciens amateurs éclairés auxquels sont destinés ces ouvrages commerciaux. L'écllosion de ce vaste et nouveau public bourgeois, friand de polyphonie et consommateur d'imprimés musicaux à titre récréatif, est le catalyseur de ce cercle créatif rendant possible le succès commercial d'un moyen inédit de transmettre la musique. L'impression musicale à grande échelle est née et les ateliers d'imprimerie tournent à plein régime (entre 500 et 2000 copies par ouvrage), d'abord en Italie, puis en France et en Allemagne.

À Paris et durant les années 1520, le libraire devenu imprimeur Pierre Attaingnant finalise son propre procédé d'impression musicale au moyen de nouveaux caractères mobiles. Il use du privilège royal qui lui est accordé par François 1^{er} pour imprimer ses premiers livres de *chansons musicales*. Sous forme d'anthologies, ces ouvrages mêlent des chansons anonymes à des chansons attribuées à des musiciens reconnus tels que Claudin de Sermisy, Pierre Sandrin ou Jean Richafort. Les 36 volumes édités et réédités par Attaingnant jusqu'en 1550 témoignent de l'intérêt du public parisien pour la candeur poétique et harmonique de cette pratique polyphonique collective. La texture équilibrée, syllabique et à quatre voix de la chanson parisienne, favorise la mise en œuvre d'une invention *ex tempore* de procédés d'ornementation. L'invitation au dialogue de ses imitations mélodiques et son énergique rythmicité la rendant adéquate à un jeu aux instruments, sont autant d'attributs qui semblent enchanter ce public. S'élargissant à l'Europe, il devient si demandeur que près de 9000 titres de chansons françaises ont aujourd'hui été recensés sur la totalité des sources conservées du 16^e siècle.

« Chansons musicales et nouvelles convenables tant à la voix comme aussi propices à jouer de divers instruments ».

Cette indication, arborant notamment la page de titre des livres de chansons édités par Tylman Susato entre 1544 et 1552, estompe une éventuelle démarcation entre « musique vocale » et « musique instrumentale ». En laissant le champ libre à l'instrumentation non définie d'un répertoire nouveau présentant un texte, elle est symptomatique de l'esprit d'ouverture intrinsèque aux conceptions humanistes de la Renaissance. Elle s'associe à un goût pour la recherche et la conséquence de mélanges inédits de sons dans la musique et de lumières dans la peinture, pour la cohabitation d'éléments esthétiques hybrides dans l'architecture et dans la sculpture, pour les sciences nouvelles – entrant même en contradiction avec des principes spirituels – telles que l'astronomie, pour les associations culinaires en rapportant des Indes les exotiques piments, chocolats et avocats en côtoiement des plus nobles mets occidentaux...

La porosité des frontières ouvertes de la géographie musicale européenne de la Renaissance – faite d'échanges et de mélanges dans la variété des pratiques artistiques, fut-elle de nature populaire, bourgeoise, aristocratique, sacrée ou profane – doit être une source d'inspiration dans notre positionnement sur l'usage actuel que nous pouvons faire de ces sources musicales. Par exemple, le concept de mise en tablature instrumentale du répertoire, dans un système de notation permettant une réduction synthétique de la globalité des voix d'une œuvre, répond à un besoin de diffusion plus commode. Réduisant le nombre de pages nécessaires à l'édition, la tablature facilite le transport du répertoire et réduit encore son coût d'accès. Les quelques 360 livres de tablatures de luth nous étant parvenus placent sur un pied d'égalité des œuvres de toutes origines et de toutes natures. Ils mêlent au sein d'un même recueil des compositions originales de luthistes de cour avec des mises en tablatures de chansons françaises, de motets franco-flamands, de madrigaux et de danses italiennes.

Les danses courtoises d'Italie sont d'ailleurs l'un des versants forts du répertoire nous ayant servi de support créatif dans la réalisation de cet enregistrement. Nous profitons de la simplicité et de la complétude de leur base mélodique et structurelle pour rejoindre les procédés d'oralité sous-jacents à une interprétation se déroulant sur un temps long, presque immuable. Il s'agit de provoquer l'émulation nécessaire à la création collective, spontanée et imparfaite d'une pièce instrumentale unique donnant belle figure à la virtuosité des variations solistes improvisées.

Ainsi, la première pièce de notre programme est l'étonnant *Pass'é mezzo d'Italie*, extrait du recueil de danseries *Chorearum Mollorum Collectanea* édité par Pierre Phalèse II – fils et homonyme d'un père ayant notamment publié une incroyable quantité de livres de luth dans les décennies précédentes. Présentées simultanément aux quatre voix de la polyphonie, ses variations chevronnées créent une texture d'ensemble d'une grande densité, dont la constante vivacité rythmique ne s'éteint que pour signifier la séparation entre les cinq *modi* (ou parties) de la structure de la danse. Sans transition, au *Pass'é mezzo* succède une curieuse et lumineuse *Represa*. En jouant sur des effets de modalité, la décadence des intervalles dissonants qu'elle suggère préfigure les procédés harmoniques expressifs que l'on associe aujourd'hui peut-être trop distinctement au style moderne des *nuove musiche* du début du 17^e siècle. L'enthousiasme, si ce n'est la folie, du *Saltarello* suivant, conclut alors à merveille cette première réjouissance instrumentale. Tout en contraste, la tremblante mélancolie du trio de cordes frottées se révèle avec la chanson *Fors seulement*, offrant un préambule à la populaire *Pavane Ferrareze*. Les mélodies ambivalentes de cette danse, tantôt fragiles, agitées ou nostalgiques, sont ensuite complétées avec gourmandise par son exaltante *Gaillarde*.

C'est avec *Douce memoire*, véritable joyau de la chanson française, que nous entamons notre périple au cœur de l'atelier d'Attaignant, rue de la Harpe, à Paris. Cette chanson, dont les nombreuses rééditions, arrangements et parodies en son temps témoignent du succès détenu par une œuvre universelle, est ensuite mise en digression avec la volubile et anonyme *J'ay trop aimé*. Nos deux violes conversent alors

dans l'innocence d'un admirable contrepoint avec *Oculus non vidit*. Véritable cas d'école, ce modèle de composition d'Orlande de Lassus servait d'exemple aux jeunes compositeurs. Avec la chanson *De mon triste desplaisir*, introduite par une tablature du célèbre luthiste italien Francesco da Milano, nous percevons les liens indéfectibles entre musique instrumentale, vocale, France et Italie, en ce milieu du 16^e siècle. Entre souvenirs amoureux, résilience et irascibles transports, la chanson *D'amour me plains* vient finalement compléter cet ensemble.

Parvenue à poursuivre les activités de l'atelier pendant quelques années après la mort de son mari, la veuve d'Attaignant publie la *Pavane* et la *Gaillarde* « *Si je m'en vais* » avec l'aide du musicien-compositeur Claude Gervaise. Le titre, la position en ouverture de l'ouvrage, et le caractère de ces nobles danses, semblent évoquer l'émotion d'un hommage posthume à l'instigateur de l'impression musicale française. Avec le motet franco-flamand *Aspice Domine*, nous ouvrons une parenthèse spirituelle à cet enregistrement. Ce chef-d'œuvre de la Renaissance, paru dans plus de 40 sources et ayant influencé toute une génération de compositeurs, nous éblouit par la qualité de son architecture et le naturel de son agogique. Avec la lumineuse et non moins sublime *Fortuna desperata*, nous examinons la beauté discursive d'un style de composition propre à la fin du 15^e siècle, faisant converser trois voix avec douceur et humilité. La déliquescente quatrième voix – le *contratenor* – ajoutée à la polyphonie originelle d'Antoine Busnois par la presse d'Ottaviano Petrucci, annonce alors la texture équilibrée de la chanson du 16^e siècle. L'inspirant sentiment de liberté dégagé par l'appropriation imaginative de la mélodie du *superius* de la chanson *Susanne un jour* par le *piffero* Giovanni Bassano révèle ensuite un nouvel aspect créatif, pouvant naître d'une forme de détachement vis-à-vis d'un texte préexistant.

Cet aparté, entre flûte et luth, cède place à l'obstination mélodique de la frivole chanson parisienne *Ung gay bergier*. Liée au milieu et à la légèreté des mœurs de François 1^{er}, nous la faisons dialoguer avec malice au grave *Mille regretz*, chanson favorite de son éternel rival, le dévot Empereur Charles Quint. L'atmosphère ambivalente de la tablature du madrigal *O passi sparsi*, composée par Albert de Rippe, luthiste et valet de chambre du roi de France, complète enfin cet amusement des antagoniques. Le *Mille regretz*, édité par Susato, est une réécriture à cinq voix de l'œuvre de Josquin Des Prez, dont il ne subsiste plus que quelques bribes mélodiques et la fermeté de son caractère. En conséquence de l'ajout de cette *Quinta Pars* au cœur de la texture polyphonique, les interactions mélodiques sont réorganisées dans un procédé d'appropriation devenant à nouveau source d'inventivité.

Enfin, nous concluons ce cheminement des œuvres qui nous sont chères avec *Languir me fais*. Dans cette fragile plainte amoureuse, le silence s'installe progressivement, et vient fermer, en douceur, la somptueuse et créative boîte de Pandore des sources musicales de la Renaissance.

Label : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son : Rolf Lislevand

Montage, mixage et mastering / Editing, mixing and mastering : Rolf Lislevand

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Textes / Liner notes : Morgan Marquié

Traduction / Translation : Alexander Robinson (EN)

Photographe / Photography : © Vladimir Hanuš

Enregistrement / Recording : 8 au 10 septembre 2024, Moose Studios Rolf Lislevand

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

<http://laquintapars.fr/>

Remerciements / Acknowledgements :

Nous remercions chaleureusement les donateurs du financement participatif ayant permis la réalisation de cet enregistrement : Massoud & Aliette, Mizue Aruga, Françoise Barbe, Cécile Blais, Blanka Benešová, Magda Bohušová, Garance Boizot, Grzegorz Broda, Tomoko Chishiki, Catherine Coulin, Francesca Del Bianchi, Aurélien De Mees, Zuzanna Dubiszewska, Annie Dubuc, Christelle Dunoyer, Roman Dušek, Yosuke Fukui, Radka Freislebenová, Yuko Fujii, Carla Genchi, Isabelle Gnondah, Kazuya Gunji, Jitka Hanušová, Marek Hanuš, Valérie Hanušová, Vladimír Hanuš, Kinuyo Hashimoto, Lars Helgeland, Ryoko Hirata, Angelina Holzhofer, Claire Horacek, Štěpán Hruška, Marcela Hrušková, Jose Huamani, Hana Ichinomiya, Wataru Ichikawa, Albane Imbs, Masaru Ishii, Yuzo Kato, Konstantin Korovin, Kunio Kumata, Maki Kume, Jan Kvapil, Hugo Liquière, Malik Lormel, Angelo Lupo, Carmen Van Lysebetten, Aoi Maeda, Linda Mahutová, Jeremy Marquié, Hana Matějovská, Martina Michailidisová, Morgane Milhat, Takayoshi Mizuno, Yuki Mori, Itsuko Nagatani, Shoichi Nakaie, Takeshi Niibori, Jean-Baptiste Nicolas, E.C. Ogorman, Michiyo Ota, Yuko Ozaki, Beatrice Pornon, Adèle Marie Poiré, Cyril Poulet, Adrien Reboisson, Robert Runták, Shuhei Sakaya, Haruyo Shimizu, Vlasta Šibíková, Elisabeth Simon, Jean-Yves Simonet, Loïc Simonet, Renata Smetková, Ladislav Steininger, Syouki Soh, Kyoko Tachikawa, Junko & Yukio Taira, Sumire Takagi, Lucie Taupenas, Stephen Tilton, Barbora Trnčíková, Daniel Trumbull, Léonora Voidey, Ayako Yoshida.

