PDA_Prof22_Livret_Douce_memoire_ED03.indd 1 16/02/2017 13:26

FESTIVAL
PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO

SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels…
Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports.
C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement sur notre site : printempsdesarts.mc, et sur toutes les plateformes numériques.
Artistes prometteurs ou confirmés interpréteront musiques du passé et créations.
Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984…

MARC MONNET

3

Claude Le Jeune et la musique mesurée

À l'origine des airs mesurés de Claude Le Jeune se trouve la figure de Jean-Antoine de Baïf. Dans le contexte humaniste qui entoure la Pléiade, ce poète se distingue par sa tentative inédite d'appliquer à la langue française les qualités métriques de la poésie de l'Antiquité qui lui donnent tout son relief et surtout sont réputés lui conférer une puissance remarquable. Dans cette perspective, il rédige des « chansonnettes » en vers « mesurés à l'antique » transmises dans un beau manuscrit autographe conservé à Paris (BnF / Ms. Fr. 19140) ; ces vers y sont notés dans une orthographe phonétique très inhabituelle, précisant le son de chaque syllabe, avec au-dessus de chacune d'elles le signe *u* ou – donnant respectivement leur qualité brève ou longue. Les sonorités et la rythmique de la poésie de Baïf, leur prononciation et leur prosodie sont ainsi précisément prescrites, et les musiciens ne peuvent que s'y conformer : à chaque syllabe brève ou longue doit correspondre une note de durée brève ou longue (noire / blanche le plus souvent). Certes très contraints, les vers mesurés ambitionnent de retrouver les effets merveilleux que ces mouvements étaient censés produire chez les Grecs et les Romains. Baïf évoque ainsi :

« […] Mes petites chansonnettes / Que je tiens comme des sornettes
Écrites en vers mesurez, / Courant par la bouche des Dames
Ébranlent les rebelles ames / Des barbares plus assurez […] »

Associé à Thibault de Courville, chanteur et joueur de lyre, Baïf met ses vers à l'épreuve de la musique, et va jusqu'à pousser le jeune roi Charles IX à créer en 1570 une Académie de poésie et de musique pour encadrer la création et l'interprétation de ces vers d'un type nouveau. Cette institution royale comprend deux types de participants : les « Compositeurs, chantres et joueurs d'instruments », et les auditeurs des concerts, c'est-à-dire l'élite de la cour qui à l'exemple du roi finance l'entreprise. Comparée à une « pépinière », l'Académie comporte également un important volet pédagogique puisque ce nouveau répertoire « mesuré » exige une formation et des répétitions quotidiennes. Les concerts dominicaux sont les premières séances du genre en France, organisant l'écoute attentive de la musique par un public d'élite capable de découvrir ce style inédit, d'en apprécier les qualités et d'en éprouver l'efficacité.

Les Anciens cependant sont réputés ne pas avoir connu la polyphonie, dont le XVI^e^ siècle représente l'âge d'or. Fallait-il donc, pour composer sur ces vers mesurés à l'antique, se priver de tout habillage sonore et revenir à la supposée simplicité monodique ? Principal contributeur de l'Académie de poésie et de musique, le huguenot Claude Le Jeune choisira de réunir le meilleur de l'Antiquité (la mesure, la rythmique efficace des vers) et le meilleur de son temps (le contrepoint). La Préface des airs mesurés de son *Printemps* (1603), recueil posthume mettant tardivement au jour les répertoires de l'Académie, explique en effet que le musicien « […] s'est le premier enhardi de retirer cette pauvre Rythmique du tombeau ou elle avait été si longtemps gisante, pour l'apparier à l'Harmonique. Ce qu'il a fait avec tel

art & tel heur, que du premier coup il a mis notre musique au comble d'une perfection, qui le fera suivre de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs : la rendant non seulement égale à celle des anciens, mais beaucoup plus excellente, & plus capable de beaux effets, en tant qu'il fait ouïr le corps marié avec son âme, qui jusques ores en avait été séparée. Car l'Harmonique seule avec ses agréables consonances peut bien arrêter en admiration vraie les esprits plus subtils : mais la Rythmique venant à les animer, peut animer aussi, mouvoir, mener ou il lui plaît par la douce violence de ses mouvements réglés, toute âme pour rude & grossière qu'elle soit. La preuve s'en verra ès chansons mesurées de ce Printemps, esquelles si quelques uns manquent a goûter du premier coup cette excellence, soit pour la façon des vers non accoutumée, soit pour la façon de les chanter, qu'ils accusent plutôt les chantres que les chansons, & attendent à en faire jugement jusques à ce qu'ils les chantent bien, ou qu'ils les oyent bien chanter à d'autres. »

En rupture avec le style contrapuntique ordinaire, la musique mesurée est caractérisée par une rythmique libre qui visiblement désarçonne ses contemporains. Lorsque Olivier Messiaen redécouvrira ce recueil du *Printemps,* il s'enthousiasmera pour cet aspect : ainsi mise en pratique à la Renaissance comme aucune œuvre de l'Antiquité ne nous permet plus de l'observer, la métrique grecque le fascine car elle permet de « s'évader de la barre de mesure ». Ces successions de longues et de brèves sans battue régulière satisfont son goût pour l'impair ou les nombres premiers ; elles l'amèneront à introduire régulièrement *Le Printemps* dans ses cours d'analyse au Conservatoire

de Paris, et même à composer une pièce qui s'en inspire, les *Cinq rechants* (1948). Il tombe sous le charme des textes de Baïf qui résonnent parfois avec ses propres passions, comme *L'un émera le violet :* « Le poème est un petit catalogue de couleurs, à la gloire de l'orangé […]. Personnellement, je remercie Antoine de Baïf d'avoir commencé par le violet et terminé par l'orangé, mes deux couleurs préférées […]. Étant Sagittairien, je suis prédestiné à aimer le violet […]. Le Jeune a coloré les rythmes proposés par Baïf d'harmonies modales, avec de légers chromatismes spécialement raffinés […]. Les rythmes sont très extraordinaires. Plus que jamais, Baïf et Le Jeune ont fait "du nouveau avec les mots de la tribu" (je veux dire avec les pieds grecs) […]. » (Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleurs et d'ornithologie,* 1994.)

L'air *Comment pensés vous que je vive* (1612) fait ici figure d'exception : bien que composée sur un texte non mesuré de Jean de Sponde (1597), la musique y adopte une singulière esthétique mesurée, et expérimente l'effet étonnant obtenu par l'ajout successif des voix, du solo au quintette.

Entièrement vocale en apparence dans les imprimés, la polyphonie mesurée de Claude Le Jeune ne doit pas nécessairement être interprétée *a cappella.* Cette indétermination caractérise toutes les partitions vocales du XVI^e^ siècle, mais plusieurs indices confirment qu'il est bienvenu de donner aux airs mesurés un visage instrumental : un paiement reçu en 1572 par le chanteur et joueur de lyre Thibault de Courville, co-fondateur avec Baïf de l'Académie, pour « chanter à plusieurs voix des vers en rythme et mesurés qui se réciteront sur la lyre et le luth » ; un témoignage qui évoque « une

musique entremêlée de voix, de cordes et de flûtes » ; enfin les statuts de l'Académie qui interdisent aux auditeurs de toucher ou manier « aucun livre ou instrument » utilisés dans la « niche » où se tiennent les musiciens. Certaines pièces en vers mesurés nous sont d'ailleurs parvenues en format soliste avec accompagnement de luth ou de clavier. La simple homophonie caractéristique de la musique mesurée se prête bien à des lectures variées, tant au plan des formations (voix et/ou instruments) qu'à celui des effectifs ou de l'ornementation, par le moyen du monnayage des durées. La forme alternée faite de *chants* et de *rechants* (couplets et refrains) invite à des jeux de sonorités et d'effectifs contrastés et à toutes dispositions permettant de sublimer l'effet produit par des schémas métriques répétitifs. Ainsi sont rendus à ces airs « mesurés à l'antique » la couleur qui explique leurs effets et la réputation de nouvel Orphée donnée à Claude Le Jeune.

ISABELLE HIS
Musicologue,
auteur de *Claude Le Jeune, un compositeur entre Renaissance et baroque*
(Actes Sud, 2000)

8

La rythmique retrouvée

La musique mesurée de Claude Le Jeune devait être bien subversive et révolutionnaire en son temps pour que les trois corps constitués – Parlement, Université et Eglise – se liguent en décembre 1570 pour refuser la création de l'Académie de poésie et de musique de Jean-Antoine de Baïf et Thibault de Courville. Le parlement craignait que cette « entreprise tende à corrompre amollir, effréner et pervertir la jeunesse » (Préface sur la musique mesurée du *Printemps* de Claude Le Jeune, édition Ballard 1603). Ce projet était en effet révolutionnaire. Il affirmait, comme c'est écrit dans la même Préface, la volonté de ressusciter la rythmique « aujourd'hui si négligée qui avait été mise par les anciens en telle perfection qu'ils en avaient fait des effects merveilleux ».

Cet enregistrement tente de respecter le projet initial de Claude Le Jeune : redonner toute sa place à la rythmique, à sa vigueur et à ses effets. Il nous faut éviter deux écueils. Tout d'abord le plus communément répandu celui du « beau » : faire du *Printemps* une sorte de tableau botticellien sublime et désincarné, sans vigueur. Et en second lieu, celui de l'intellectualisme : ne voir dans *Le Printemps* qu'une spéculation d'humaniste nourri de métrique grecque ; se rengorger de termes savants comme le mètre anacréontique (dimètre ionique du mineur rebrisé) sur lequel est écrit *Revecy venir du Printans ;* et en donner une lecture scrupuleuse, hachée, raide et sans sensualité.

Pour s'approcher de ce répertoire, il faut d'abord oublier la musique et ne se consacrer qu'à la déclamation du texte si contraint des poésies mesurées de

PDA_Prori22_Livret_Doulce_memoire_ED03.indd 8 16/02/2017 18:26

Jean-Antoine de Baïf. Nous avons donc travaillé avec l'aide très précieuse d'Olivier Bettens, historien de la déclamation, qui a enregistré et placé sous les textes de Baïf tous les signes de longueur des syllabes. Ne nous y trompons pas, la musique mesurée n'est pas une simple alternance de brèves et de longues donnant au final un caractère mécanique à la prosodie. Je vous renvoie au texte d'Olivier Bettens qui en explique la complexité.

Comme dans tous les disques de Doulce Mémoire, le choix du diapason a fait l'objet d'une réflexion. La conférence internationale de Londres a fixé le diapason à 440 Hertz en 1953. Quel était-il en France, dans les années 1570, dans l'institution musicale de la Chambre du Roi, c'est-à-dire dans le contexte de la musique profane ? Les instruments conservés dont le diapason n'a pas pu varier comme les flûtes à bec et traversières indiquent un diapason bas, diapason usité aussi à la Chapelle pour la musique religieuse. C'est le diapason de nos flûtes colonnes (387 Hertz), copies réalisées par Henri Gohin d'après les instruments originaux conservés au Musée de la musique à Paris. Ce diapason bas que nous avons choisi replace toutes les voix du *Printemps* dans des tessitures naturelles et confortables. Par ailleurs, la diction s'en trouve favorisée. On retrouve aussi une vocalité moins « héroïque », plus proche de la voix naturelle de la déclamation.

Nous savons qu'il y avait des instrumentistes à l'Académie. Nous avons donc choisi ici d'instrumenter avec violes, flûtes colonnes, harpe et luth pour pouvoir varier les couleurs. La musique mesurée se caractérise aussi par l'alternance *chant* et

rechant (terme utilisé par Claude Le Jeune pour refrain). Il me semble intéressant de respecter ces formes longues et donc de chanter tous les couplets qui pourraient sembler répétitifs mais qui en fait, peu à peu, mettent l'auditeur dans un état hypnotique voulu par les inventeurs de cette musique mesurée.

Puissions-nous retrouver les effets merveilleux de la rythmique « qui peut animer, mouvoir, mener où lui plait par la douce violence de ses mouvements réglés, toute âme pour rude et grossière qu'elle soit », comme le dit la Préface sur la musique mesurée du *Printemps* (édition Ballard 1603).

DENIS RAISIN DADRE
Directeur artistique de Doulce Mémoire

11 Déclamer Baïf

Pour être à même d'apprécier pleinement la musique mesurée de Claude Le Jeune, il faudrait, au préalable, s'être familiarisé avec le travail sur la prosodie et le rythme accompli par Jean-Antoine de Baïf. Chez ces humanistes de la deuxième génération, dont le modernisme est pétri d'Antiquité, académisme est, pour une fois, synonyme d'avant-garde. Leur expérimentation vise certes à surprendre par des « effets » inouïs ; il n'empêche que, hier comme aujourd'hui, ceux qui – chanteurs ou auditeurs – sont destinés à éprouver de tels effets méritent d'y être un peu préparés.

Le propos de cette musique nouvelle n'est pas tant de « peindre » les mots, d'en souligner le sens ou d'en exprimer de manière brute les émotions, que de réussir l'exercice d'une poésie objectivement musicale. Plus qu'à faire parler la musique, on vise à faire chanter la poésie : c'est ce « chant rythmique », consubstantiel aux paroles, qui sera, croit-on, vecteur d'émotion.

Iambe et trochée battus à trois, dactyle et anapeste à quatre, crétique à cinq, choriambe, ionique à six : l'irruption de ces pieds aux noms exotiques au sein d'un art musical jusqu'alors fondé sur l'uniformité de la battue aurait pu à elle seule constituer une innovation de taille. Mais c'eût été trahir l'idéal académique que de se contenter de les plaquer sur des mots choisis au hasard. Pour qu'opère la magie, il fallait que la succession de longues et de brèves propre aux mètres antiques trouve un authentique enracinement dans les mots et les syllabes de la langue française. En cela consista la tâche de Baïf. En grec et en latin, la quantité (durée) des syllabes est parfaitement codifiée et précisément répertoriée : à leur mort, ces langues nous ont légué leur prosodie,

PDA_Prori22_Livret_Doulce_memoire_ED03.indd 11 16/02/2017 18:26

sous la forme d'un savoir qui leur survit. Un poète qui voudrait, exercice fort prisé à la Renaissance, composer une ode néolatine peut donc facilement contrôler si telle ou telle suite de mots est, ou non, en conformité avec le mètre auquel il s'astreint.

Avant Baïf, une codification aussi précise de la prosodie du français fait défaut. Il n'en est pas moins vrai que, dans la langue du XVI^e^ siècle, toutes les voyelles ou presque existent sous deux variantes, l'une longue et l'autre brève, dont les oppositions sont largement reconnues. Dans le « bon » français de l'époque, on n'entend pas de la même manière « goutter » et « goûter », « faite » et « fête », « jeune » et « jeûne », « hotte » et « hôte », et la différence réside dans l'unique fait que la première voyelle de ces mots est, selon le cas, longue ou brève. De même, on fait immédiatement, à l'oreille, la distinction entre les singuliers « perdu », « était », dont la dernière voyelle est brève et les pluriels « perdus », « étaient », dont elle est longue.

Pour ses vers mesurés, Baïf recourt à une orthographe de son cru, partiellement phonétique, ce qui constitue déjà une mine d'informations sur la manière dont il prononce sa poésie, tout en rendant ses mètres directement lisibles. Mais sa graphie renseigne surtout sur ses choix prosodiques, qu'il devient possible de reconstituer en détail. En gros, il semble avoir d'abord isolé, au sein de la langue, des syllabes typiquement longues et des syllabes typiquement brèves. Sur la base de cet « étalon », il a ensuite traité, en se fiant à son instinct, celles dont le statut prosodique apparaissait moins évident. À l'arrivée, il demeure, comme en grec et en latin, un petit contingent de syllabes inclassables, dites « communes », qui sans l'être elles-mêmes, peuvent au

besoin prendre la place de syllabes longues. Comme en témoignent les 15 000 vers qui nous sont parvenus dans leur graphie originale, on débouche sur un système d'une grande cohérence, fortement structuré mais non rigide, et qui, même s'il recèle, comme c'est forcément le cas en poésie, quelques artifices, reste remarquablement intuitif.

Dans *Le Printemps* de Le Jeune, paru tardivement en 1603, la graphie des vers mesurés de Baïf a été assez grossièrement simplifiée par l'imprimeur et, malheureusement, seul un petit nombre des pièces concernées se retrouvent dans le manuscrit où Baïf les a copiées. Il n'empêche que, sur la foi de ces quelques chansonnettes, et vu la cohérence prosodique de l'ensemble, on peut à bon droit supposer que, contrairement à ce qui s'est produit pour d'autres recueils de musique imprimée, les poèmes n'ont pas ici subi de modification substantielle : graphie mise à part, l'édition doublement posthume peut être considérée comme globalement conforme aux originaux. Il n'est donc pas déraisonnable d'en proposer une exécution qui regarde plus vers l'Académie de Charles IX que vers la cour d'Henri IV.

Les oppositions de quantité, présentes en français de la Renaissance et essentielles à la métrique de Baïf, ne sont aujourd'hui plus guère perçues : comme la prosodie d'une langue étrangère, elles doivent faire l'objet d'un apprentissage, à l'issue duquel la déclamation des vers mesurés ne devrait plus sonner comme une suite rigide et arbitraire de brèves et de longues. En pénétrant la logique de Baïf, on se rend notamment compte que la durée s'y exprime de plusieurs manières : celle que confère une voyelle longue, celle qu'apporte la nasalité, ou alors une consonne implosive, toutes

différentes. De plus, ces syllabes qui, sans l'être réellement, occupent la place de longues, devraient se résoudre en une forme de *staccato* qui leur évite d'apparaître comme artificiellement gonflées. Ainsi pourrait émerger une emphase renouvelée, fidèle aussi bien à la durée des voyelles qu'à la dynamique des consonnes, et où la contrainte rythmique, catalyseur d'enthousiasme, libérerait l'expression des émotions.

Si des chanteurs s'approprient un peu cette déclamation « informée », la musique de Le Jeune, trop souvent réduite à une suite d'accords, beaux certes mais statiques et monotones, pourrait être enfin appréciée pour ce qu'elle est : une occasion sublime de déclamer Baïf à plusieurs.

OLIVIER BETTENS
Historien de la déclamation

Textes tirés de l'édition de Ballard (1603) sauf les plages 6 et 8.
Poésies de Jean-Antoine de Baïf sauf la plage 8 (Jean de Sponde, 1612).

1. Revecy venir du Printans

(R) Rechant : *Revecy venir du Printans.*
L'amoureuz' et belle saizon.

Le courant des eaus recherchant,
Le canal d'été s'éclaircît :
Et la mer calme de ces flots,
Amolit le triste courrous :
Le Canard s'égay' se plonjant,
Et se lave coint dedans l'eau
Et la grû' qui fourche son vol,
Retraverse l'air et s'en va.
(R)
Le Soleil éclaire luizant,
D'une plus sereine clairté :
Du nuage l'ombre s'enfuit,
Qui se joû' et court et noircît
Et foretz et champs et coutaus,
Le labeur humain reverdît,
Et la prê' decouvre ses fleurs.
(R)
De Venus le filz cupidon,
L'univers semant de ses trais,
De sa flamme va réchaufér.
Animaus, qui volet en l'air,
Animaus, qui rampet au chams
Animaus, qui naget auz eaus.
Ce qui mesmement ne sent pas,
Amoureux se fond de plaizir.
(R)
Rion aussi nous : et cherchon
Les ébas et jeus du Printans
Toute chose rit de plaizir :
Sélebron la gaye saizon.

2. Je soupirois

Je soupirois, et je plorois, et me plégnoy fut un tems
Pource que bien je voulois
A qui tou mal me faizoit.

(R) Rechant : *C'est maintenant ma chanson*
Non no no non, no non non,
Je ne soupire, je ne pleur', et ne me plain plus d'amour,
Je n'éme plus, non no non.

Où que je fuss', où que j'alasse je trouvoy déplaizir,
Flammes et pleurs, et soupirs,
Et me faloit lamentér.
(R)
Come celuy qui de la dent rage-donant du mâtin,
Mors, de la best' enemi"
L'image void tou par tout.
(R)
Pareillement de la cruelle qui m'avoit mes esprits
Envenimés de fureur,
L'image seule voyois.
(R)

Une fureur qui m'agitoit et jour et nuit, me força
D'estr' ennemi de mon heur,
Me pourchassér tout ennuy.
(R)
Ce qui souloit me plére tant, ce qui si beau me sembloit
Or me déplait come laid,
Et j'en ay hont' et horreur.
(R)

3. Voicy le verd et beau May

Voicy le verd et beau May
Conviant à tout soulas,
Tout est riant, tout est gay,
Rôzes et Lys vont florir.

(R) Rechant : *Rion, jouons, et sautons,*
Ebaton-nous tous à l'envy de la saison.

Rôzes et Lys cuillir faut
Pour lacér de beaus chapeaus,
De beaus bouquez et tortis
Dont reparés nous serons.
(R)
Neige, frimas ne sont plus,
Calm' et douce rit la mer,
Le vent hideus se tient coy,
L'air drille d'un dous zéphir.
(R)
En toutes pars les oizeaus
Vont joyeus, dégoizetans,
Et par amour s'ébaudir
En la forêt, sur les eaus.
(R)

5. O Rôze reyne dés fleurs

(R) Rechant : *O Rôze reyne dés fleurs,*
Quand je te voy, quand je te sens, en amour fin tu me confis.

Céte bouche pleine toujours et d'odeur rar' et de douceur,
Et de son ris, et de son chant, et de son devis si plaizant,
Et de son baizér adoucit toute l'aigreur que l'amour fait.
(R)
Ce bel œil, d'amour le carquois, d'où aveind ses chaleureus trais
Chase d'autour le brouillas noir serénant le ciel de son feu,
Et me dardant mile beaus feus, pique mon cœur, grille mon sang.
(R)
Done quelque dous reconfort à mon ardeur, et ma langueur,
Et cét espoir qui m'a nourri de l'acueuil de tes privautés,
Ne me pérméts dire trompeur t'apélant ingrat' à bon droit.
(R)
Ne me fays soupirs élancér, ne me fays plus crier en vain,
Si amour dous me don' un jour que toy jouiss' à mon gré,
Le jour après si morir faut, béle, trop aize ie mouray.
(R)

6. **Plantons le may** (Texte retravaillé d'après le manuscrit original de J.-A. de Baïf)

(R) Rechant : *Plantons le may, plantons le may*
En ce joli mois de may.

Couchez dessus l'herbage vert
D'umbrage epais encourtinez,
Escoutons le ramage du Rossignolet.
(R)
La rien qu'amour ne nous dirons
La rien ne nous ferons qu'amour
Chatouillez et piquez de desir mutuel.
(R)
Dedans ce peincturé préau
Les fleurs levant le chef en haut
Se presentent à faire chapeaux et bouquetz.
(R)
Le ruisselet y bruit et fuit
Nous conviant au doux repos,
Les abeilles y vont voletant fleuretant.
(R)
Regarde a quoi ce peuple droit
De vert lierre entortillé
D'amoureus' accolad' accolé nous semond.
(R)
La tourterelle bec a bec,
Femelle et mâle, nous présens
Frétillante de l'aile se baise en amour.
(R)
Les oysillons joins deux à deux
Font leur couvée au nid commun
Et du jeu de l'amour ne prenons les esbats.
(R)
La terre gay' espand le sein
Au germe doux, qui vient d'en haut,
Du ciel amoureux qui sur elle se fond.
(R)
L'air rit serain l'eau nette rit,
La terre verdissante rit.
La la donc d'amoureuse liesse rions.
(R)

7. Francine, rôzine

(R) Rechant : *Francine, rôzine, nimphéte, blanchéte, parféte beauté : Qui loû' la brune couleur, Ne blâme pas la blancheur.*

La Roze reine des fleurs,
Et le Lys royal a son pris,
La violett' a son lôs.
(R)
Loüon le jour qui est blanc,
Et loüon la nuit qui est noir',
Et l'un et l'autre a son pris.
(R)
Europe brun' aus yeux noirs,
Leda bell' et blanch' aus yeux verds
Egalement se loû'ront.
(R)
Venus le poil a châtein,
Et Minerv' avoit le poil blond,
Chaque déess' a son lôs.
(R)

Je loû' le brusque maintien,
Et je loû' la simple gayté,
Et l'un et l'autre m'ont pris.
(R)
La pérle blanch' en argent,
Le Rubi reluit roug' en feu,
Le Diamant com' eau noir.
(R)

8. Comment pensés vous que je vive

Comment pensés vous que je vive
Eloigné de vostre beauté ?
Tout ainsi qu'une ame captive
Au gouffre d'une obscurité,
Qui n'atend tremblant à toute heure,
Que le point qu'il faut qu'elle meure.

Je ne voy par tout que des ombres,
Je trouve mesme noirs les cieux :
Les jours luisans sont des nuits sombres,
Les nuits des enfers à mes yeux :
Les enfers mesme si funebres
Sont beaux au pris de mes tenebres.

Ce monde plein d'inquietudes
Qui flotte tout autour de moy,
Ne sont rien que des solitudes,
Toutes pleines de mon émoy :
Mais vuides de la douce vie
Que ceste absence m'a ravie.

Je fonds comme fondroit la cire
Auprès dun brasier enflammé,
Et plus de vous je me retire
Et plus je me sens allumé,
Mais ce feu tant plus il s'augmente
Helas ! tant plus il me tourmente.

Je meurs il est certain ma belle,
Et ce peu d'ame que je tiens,
Ce n'est que cette humeur fidelle
En laquelle je m'entretiens,
Le reste d'elle qui s'en volle
Ne m'a laissé que la parole.

La parole helas ! pour me plaindre
Que mes maux sont bien commencés,
Mais que je dois encore craindre
Qu'ils ne soyent pas si tost passés,
Et que mes tristes destinées
N'ont point leurs bornes terminées.

Helas ! que cett' heur' incertaine
A pour moy de malheurs certains,
Et que ma belle si lointaine,
M'en garde les secours lointains.
Peut on jamais penser ne dire
Pareil martire à mon martire.

Ainsi mon ame repoussée
Du paisible abry de son port,
Sera desormais balancée
Dans les tempestes de la mort :
Mais sa nef sera la constance,
Et son étoille l'esperance.

Durant les coups de ma fortune
La voix de mes gemissemens,
A vos aureilles importunes
Y prendra ses soulagemens,
Et jusques à ce que je vienne
Pour le moins qu'il vous en souvienne.

Lors me rendant en mile sortes
Tant de plaisirs que j'ay perdus,
Tant & tant d'esperances mortes
Tant de biens en vain attendus,
Trempés au miel de la presence
Les amertumes de l'absence.

9. Si Jupiter s'avizoit

(R) Rechant : *Si Jupiter s'avizoit*
Fair' une Reine des fleurs,
Cert' à la Rôz' i' donroit
Tout le royaume des fleurs.

Aussi la Rôz' à bon droit,
Reine regente des fleurs,
Est tou-l'honneur du Printans,
Est le bel œil du jardin :
C'est la parure des plans,
C'est la rougeur du pourpris.
Rien n'éclatant que beauté,
Rien ne flérant qu'amour fin,
Rien que Venus ne sentant,
Rien que vigueur ne montrant,
Rien que dezir n'atizant,
Rien n'émouvant que plaizir.
(R)

La béle Rein des fleurs
Lors que sa feuill' épandû'
Rid molement defermè'
Aus zephirines frescheurs.
Dans le féillage vermeil
Elle s'égaye, s'ouvrant
En délicate tendreur.
(R)

10. Brunelette, joliette

Brunelette, joliette, m'amourette, mon tout,
Tu m'as émé pour un tans,
Et puis tu m'as quité la,
Je ne sait la raison.

(R) Rechant : *Si tu veus je t'aimeray,*
Sinon je te dezémeray :
Emér je puis de bon gré
Contre gré ne puis émér.

Brunelette, joliette, m'amourette, mon tout,
Tu as et grac' et beauté,
Je t'aimeroy volontiers,
Si volois me t'aimer.
(R)
Brunelette, joliette, m'amourette, mon tout,
Tu m'as volé de mon cueur,
Et ren-le moy je t'en prî',
Ou m'aseure ton cueur.
(R)

Brunelette, joliette, m'amourette, mon tout,
Si veus le tien me baillér,
Retien le mien il est tien,
Qui n'a cœur ne vit pas.
(R)
Brunelette, joliette, m'amourette, mon tout,
Tu vois, tu m'ois, tu m'entens :
Je veus ton aiz' et mon bien,
Et je hay le tourment.
(R)
Brunelette, joliette, m'amourette, mon tout,
Ne pense plus m'abuzant
Me marteler le cerveau
D'amour enjalouzés.
(R)

12. **La Béle gloire** (Texte retravaillé d'après le manuscrit original de J.-A. de Baïf)

(R) Rechant : *La béle gloire le bel honneur*
Doner, doner la mort à qui t'a doné le cœur !
Je réclame secour qui finisse le mal
Que pour cet' ingrat' endurer me faut.

Du premier je conu qu'au péril m'en aloy
Je vy le bien et j'encouru le mal.
(R)
Et le sort violent à périr me tira
Et contre lui ma raizon eut du pis.
(R)
Téle fut l'aparence du beau que je vy
Que pour ce beau du bien me suis privé.
(R)
Et qui lors ne se fut oublié come moy
Ou l'haim étoit caché de tant d'apâts.
(R)
Toute fois inhumaine la faute que fy
Ne doit éteindre ton cruel méfait.
(R)
De ma simpl' inocense puni je seray
Et toy de ton péché triompheras.
(R)

13. Ces amoureus

Ces amoureus n'ont que douleur et tourment,
Ne font que plaindr' et lamenter,
Et jeter cris, et jeter pleur, et soupirs chaus.

(R) Rechant : *Moy je me tien joyeus,*
gaillard et content.

Libre je m'en vay, et la chaine rompû'
De vains dezirs ne me tient plus
A me gêner pour un'ingrate travaillant.
(R)
Plus fol amour, plus jalouzî' ne soupçon
Ne m'osteront le repos dous :
Ni frenézî' ne dévoyra plus ma raizon.
(R)
Eus i' diront : une divine beauté
Et nuit et jour me jet' en peur,
Me don' espoir, m'écoul' au gél, me glac' au feu.
(R)
Contre ce faus ingrat amour cruél dieu
je suis com' un Diamant fort
Qui ne craint fér, qui ne craint eau, qui ne craint feu.
(R)
Fi de l'amour, puis que l'amour ce n'est rien
Que pein' et peur, et fol espoir.
Qui le suyvés, dépouillé-vous de tout espoir.
(R)

14. Cigne je suis de candeur

(R) Rechant : *Cigne je suis de candeur,*
Cigne je meurs et langui vostre louange chantant.

Pres de Méandre en Azi'
Hante toujours un oyzeau
Blanc de panage par tout
Sans tache, dont la blancheur
Semble ma nétte candeur.
(R)
Donque ce gentil oyzeau
Quand ce cognoit avancé
Pres de sa mort antendü'
Tant de mourir lui chaut peu
Fait d'une douce chanson
Tout le rivage tortu
En se mourant rétentir. (sic)
(R)

15. Perdre le sens devant vous

Perdre le sens devant vous,
Trembler, épris, et changer
Tein et regard, et maintien :

(R) Rechant : *D'où vient cela je vous prî' ?*
Dequoy, coment et pourquoy ?
Dite-le moy, dite-le moy je vous prî'.

Rien ne pouvoir dégorger,
Estre muet voulant plus
Conter et dire son cœur.
(R)
Dru soupirer chacun iour,
Rire, plorer tout d'un coup,
Esperer en dezespoir.
(R)
Quand ne vous voy ne voir rien,
Quand vou revoy revoir tout
Autre soulas ne chercher.
(R)

Hors vou, haïr tou-plaizir,
Autre dezir ne songer
Hors la trouver tout plaizir.
(R)
Estre bouillant tout en feu,
Estre gelé tou-transi,
Aucunefois tou-les deux.
(R)
Vous le savés que c'est vous
Par qui je souffre tel mal,
Et qui pouvés m'en oster.
(R)
Puis que savés que c'est vous
Et de qui vient tou mon mal,
Et que pouvés l'amender.
(R)

16. **L'un émera le violét**

(R) Rechant : *L'un émera le violét,*
L'autre la blanc, l'autre le noir, l'autre le gris te loûra :
L'un se pléra du tané,
L'autre de verte couleur sa livrê' fera.
Quelqu'autre l'incarnât chérit.
Moy je loûray, moi je portray,
Moy j'émeray tant que vivray l'orangé.

Le radieus tout animant, vivifiant Soleil beau,
Qui s'aprochant méne l'émable saizon,
Done l'été se haussant,
Porte le teint orangé.
(R)
La béle fleur, qui du Soleil éme si fort la clairté
Qu'éle la suit et s'epanît le voyant,
Et se reclôt le perdant,
Porte le teint orangé.
(R)

Le precieus et deziré riche metal qui tant vaut,
Que tout le mond' ador' et cherche sur tout,
Qui don' honeur et plaizir,
Porte le teint orangé.
(R)
L'émable fruit que le Dragon ne someillant défendoit,
Qui reprezente le loyér de vertu,
Qui Atalant' alenta
Porte le teint orangé.
(R)

DOULCE MÉMOIRE

Direction artistique Denis Raisin Dadre

Doulce Mémoire, c'est d'abord l'esprit de la Renaissance cette période faste de découvertes, d'inventions, de voyages et de créativité. Constitué d'une équipe de musiciens et de chanteurs fidèles et soudés, l'ensemble Doulce Mémoire s'investit depuis sa création en 1989 dans des aventures artistiques toujours innovantes, avec la participation régulière de comédiens et danseurs.

A travers ses enregistrements, concerts et spectacles, Doulce Mémoire invite à découvrir les musiques que pouvaient écouter les génies internationalement reconnus de la Renaissance, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Rabelais, François I^{er}… dont certains ont particulièrement marqué la Vallée de la Loire et ses célèbres châteaux renaissance. C'est justement là que l'ensemble développe une part importante de son activité et une relation privilégiée avec la région Centre-Val de Loire, notamment avec le château de Chambord.

Doulce Mémoire se produit à travers toute la France sur les scènes d'opéras, festivals et scènes nationales mais aussi dans les grandes capitales internationales (New York, Hong Kong, Bruxelles, Mexico, Rome, Brasilia, Bogota, Séoul, Singapour…).

Doulce Mémoire est dirigé par le flûtiste à bec Denis Raisin Dadre. Celui-ci a été promu en 1999 au grade de Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministère de la Culture.

www.doulcememoire.com

L'ABBAYE DE NOIRLAC
CENTRE CULTUREL DE RENCONTRE

L'abbaye de Noirlac (18) – Centre culturel de rencontre, ambitionne de lier la richesse patrimoniale du monument à une actualité artistique dense et éclectique. La rencontre du passé avec la modernité, des artistes avec le monument, des publics avec la création artistique sont au cœur de ce projet. Accueil d'artistes en résidence, sessions de recherche, enregistrements, créations et représentations publiques jalonnent l'année de l'abbaye.

www.abbayedenoirlac.com

PRINCIPAUTÉ DE MONACO

Martin Maurel Sella
Banque Privée • Monaco
Mécène d'Exceptions

Le Printemps des Arts reçoit le soutien du gouvernement princier.

Enregistré à l'Abbaye de Noirlac – Centre culturel de rencontre (Cher). Du 29 janvier au 2 février 2017
Prise de son, direction artistique, montage et mastering : Franck Jaffrès, UNIK ACCESS.

Claude LeJeune and Measured Music

At the root of the measured airs of Claude Le Jeune is the figure of Jean-Antoine de Baïf. In the humanist context around the Pléiade, this poet stands out through his original attempt to apply to the French language the metric qualities of Classical poetry which give his work its focal point and, above all, are deemed to confer on it a remarkable strength. In this context, he crafted "chansonnettes" in verse "according to Classical measures" delivered in a fine handwritten manuscript stored in Paris (Bibliothèque Nationale de France / Ms. Fr. 19140): these verses are set down in a most unusual phonetic orthography, detailing the sound of each syllable, and the signs *u* or – above each one, denoting respectively a short or long quality. The tones and the rhythm of de Baïf's poetry, its pronunciation and prosody are thus precisely prescribed, and the musicians can only conform to it: for each short or long syllable a note of short or long duration (black / or white, most often) must correspond to it. Clearly very constrained, the measured verses aspire to rediscover the marvellous effects that these movements were supposed to produce for the Greeks and the Romans. Baïf thus evokes:

"[…] My little ditties / Which I think of as nonsense
Written in measured verses, / Running from the mouths of Ladies
Shaking up the rebellious souls / Of the most confirmed Barbarians […]"

Together with Thibault de Courville, singer and lyre player, Baïf put his verses to the test of music, going so far as to encourage the young king, Charles IX, to create

in 1570 an Academy of Poetry and Music to provide a framework for the creation and interpretation of this new kind of verse. This royal institution had two kinds of participants: "Composers, cantors and players of instruments", and those who listened to concerts, that is to say the court élite who, following the king's example, financed the enterprise. Compared to a "plant nursery", the Academy also included an important teaching section since this new "measured" répertoire required training and daily rehearsals. The Sunday concerts were the first events of their kind in France, organising attentive listening to the music by an élite public capable of exploring this original style, appreciating its qualities and feeling its effect.

The Ancients, however, were supposed not to have known about polyphony, of which the 16th century represented the golden age. Would it, then, be necessary, to compose for these Classically measured verses, to strip away all tonal dressing to return to a supposed monodic simplicity? The main contributor to the Academy of poetry and music, the Huguenot Claude Le Jeune chose to bring together the best of the Classics (measure, the effective rhythm of the verses) and the best of his own era (counterpoint). The Preface of the measured airs of his *Le Printemps [Spring]* (1603), a posthumous collection belatedly bringing to light the répertoires of the Academy, explains, indeed, that a musician, "[…] is the first bold enough to take this poor Rhythmic from the tomb where she has lain so long, to match her with the Harmonic. Which he has done with such art & such pleasure, that straight away he has brought our music to the heights of perfection, which will mean that it is followed by many more admirers than imitators:

making it not only the equal of that of the Ancients, but much more excellent, & more capable of beautiful effects, in as much as it makes heard the body married to its soul, which until now had been separated from it. For the Harmonic alone with its pleasant consonances can easily arrest in real admiration the most subtle spirits: but the Rhythmic coming to animate them, can also animate, move, lead where it pleases by the gentle violence of its regulated movements, any soul so rude & coarse it may be. The proof will be seen in the measured songs of this *Spring,* in which if some fail to taste at first the excellence, whether through the unaccustomed style of verse, or by the style of singing them, that they blame rather the cantors than the songs, & wait to judge them until they sing them well, or hear them well sung to others."

Breaking with the ordinary contrapuntal style, measured music is characterised by a free rhythm which visibly astounded its contemporaries. When Olivier Messiaen rediscovered this collection, *Le Printemps,* it was this aspect that most enthused him: thus, put into practice in the Renaissance as no Classical work allows us to observe, Greek metre fascinated him as it enables one to "escape the bar." These successions of longa and breves without a regular beat satisfied his taste for unevenness and prime numbers; they led him to introduce regularly *Le Printemps* in his analysis classes at the Conservatoire de Paris, and even to compose a piece inspired by it, *Cinq rechants* (1948). He fell under the spell of Baïf texts which sometimes echoed his own passions, like *L'un émera le violet [One will like Purple]:* "The poem is a little catalogue of colours,

in praise of orange […]. Personally, I thank Antoine de Baïf for having started with purple and ended with orange, my two favourite colours […]. As a Sagittarius, I am predestined to like purple […]. Le Jeune colours the rhythms suggested by Baïf with modal harmonies, with particularly refined light chromatics […]. The rhythms are most extraordinary. More than ever, Baïf and Le Jeune have made "new things with the words of the tribe" (I mean the Greek metre) […]." (Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleurs et d'ornithologie, [Treatise on Rhythm, Colours and Ornithology]* 1994.) The air *Comment pensés vous que je vive [How Do You Think I Live]* (1612) is an exception here: although composed to an unmeasured text by Jean de Sponde (1597), the music adopts here a singular measured aesthetic, and experiments with the astonishing effect obtained by the successive addition voices, from a solo to a quintet.

Completely vocal in appearance as it is printed, the measured polyphony of Claude Le Jeune must not necessarily be interpreted as *a cappella.* This uncertainty applies to all the vocal scores of the 16th century, but several clues confirm that giving measured airs an instrumental aspect was welcomed: a payment received in 1572 by the singer and lyre player Thibault de Courville, co-founder with Baïf of the Academy, for "singing with several voices verses in measured rhythm which are recited on lyre and lute"; a statement which evokes, "a music blending voices, strings and flutes"; and finally the statutes of the Academy forbidding listeners from touching or handling "any book or instrument" used in the "shed" where the musicians were. Certain pieces in metred verse, furthermore, have come down to us in solo format with a lute or clavier

accompaniment. The simple homophony characteristic of measured music lends itself to different readings, as much in the formation aspect (voices and/or instruments) as on that of the personnel and the ornamentation, by means of *monnayage* (replacement of a period by several shorter periods of the same overall value). The alternating form made of *chants* and *rechants* (couplets and refrains) invites the playing off of tones and contrasting personnel and, in whatever formation, enables sublimation of the effect produced by the repetitive metrical schemas. Thus, these airs "measured in the Classical style" are given the colour which explains their effects and the reputation as the new Orpheus Claude Le Jeune was given.

ISABELLE HIS
Musicologist,
author of *Claude Le Jeune, un compositeur entre Renaissance et baroque*
(Actes Sud, 2000)

Rhythm Rediscovered

The measured music of Claude Le Jeune must have been very subversive and revolutionary in its day as the three constituted bodies – Parliament, University and Church – ganged up in December 1570 to refuse the establishment of the Academy of Poetry and Music of Jean-Antoine de Baïf and Thibault de Courville. Parliament feared that this "enterprise tends to corrupt, weaken, unbridle and pervert the Youth" (Preface to the measured music of *Le Printemps* by Claude Le Jeune, pub. Ballard, 1603). This project was indeed revolutionary. It affirmed, as written in the same Preface, a will to bring rhythm back to life "today so neglected which had been so perfected by the Ancients that they had made marvellous effects with it."

This recording tries to respect Claude Le Jeune's initial project: restore rhythm to its proper place, in its full vigour and effect. We have to avoid two pitfalls. First, the most commonly prevalent, that of "Beauty": making of *Le Printemps* a sort of sublime and disembodied Botticellian canvas, lacking all vigour. And in the second place, that of intellectualism: seeing only in *Le Printemps* the speculation of a humanist fed on Greek metre; puffing oneself up with sage terms such as anacreontic metre (anaclastic ionic dimetre) in which *Revecy venir du Printans* is written; and obtaining thereby a fastidious, comminuted, stiff interpretation, lacking sensuality.

In approaching this répertoire, one should forget the music and devote oneself to the recitation of the text, the very constrained measured poetry of Jean-Antoine de Baïf. We have, therefore, worked with the very precious help of Olivier Bettens, recitation historian, who recorded and placed beneath the texts of Jean-Antoine de

Baïf all the signs indicating the length of the syllables. Make no mistake, measured music is not a simple alternation of breves and longa resulting in a mechanical character in the prosody. I refer you to the text by Olivier Bettens which explains its complexity.

As with all our discs, the choice of tuning was carefully considered. An international conference in London fixed tuning at 440 Hertz in 1953. What was it in France, in the 1570s, in the musical institution of the King's Chamber, that is in the context of profane music? The instruments which have been preserved whose tuning cannot vary like recorders and transverse flutes indicate a low tuning, the tuning also used at the Chapel for religious music. This is the tuning of our vertical flutes (387 Hertz), copies made by Henri Gohin of the original instruments preserved at the Paris Museum of Music. This low tuning we have chosen places all the voices of *Le Printemps* in natural and comfortable ranges. Furthermore, it promotes good diction. We find that the vocality is less "heroic", closer to a natural recitation voice.

We know that there were instrumentalists at the Academy. We, therefore, chose to instrument with violas, vertical flutes, harp and lute to be able to vary the colours. Measured music is also characterised by alternating *chant* and *rechant* (the term used by Claude Le Jeune for refrain). It would seem to me to be interesting to respect these long forms and, therefore, to sing all the couplets which could seem repetitive but which, in fact, little by little, puts the listener into a hypnotic state as intended by the inventors of this measured music.

Might we be able to rediscover the marvellous effects of the rhythmic “which can also animate, move, lead where it pleases by the gentle violence of its regulated movements, any soul so rude & coarse it may be”, as the Preface on the Measured Music of *Le Printemps* says? (pub. Ballard, 1603).

DENIS RAISIN DADRE
Artistic director of Doulce Mémoire

Reciting Baïf

To be able to fully appreciate the measured music of Claude Le Jeune, one would need to have familiarised oneself, in advance, with the work on prosody and rhythm carried out by Jean-Antoine de Baïf. For these second-generation humanists, whose modernism is shot through with Classicism, academism is, for once, synonymous with the avant-garde. Their experimentation certainly aims to surprise with "effects" unheard before; nevertheless, yesterday like today, those who – as singers or listeners– are about to feel such effects deserve some preparation for it.

This new music's discourse is not so much "painting" the words, underlining their sense or expressing their emotions in a raw way, as it was about successfully carrying out the performance of a poetry which is objectively musical. More than making the music speak, the aim is to make the poetry sing: it's this "rhythmic singing," inherent in the words, which will be, they believed, the vector of emotion. Iambic and trochee in three beats, dactyl et anapaest in four, cretic in five, choriambic, ionic in six: the emergence of these exotically named feet within a musical art which until then had been founded on uniformity of beat could in itself have been enough to constitute a significant innovation. But it would be to betray the academic ideal to rest at flattening them with randomly chosen words. For the magic to work, it is necessary that the succession of longa and breves proper to the antique metres takes genuine root in the words and syllables of the French language. This is what Baïf's task consists of.

In Greek and in Latin, the quantity (as a duration) of syllables is perfectly codified and perfectly catalogued: at their death, these languages passed on to us their prosody, in the

form of a knowledge which survives them. A poet who wished to compose a neo-Latin ode, an exercise much prized in the Renaissance, is thus easily able to control whether a certain series of words is in conformity or not with the metre to which he restricts himself.

Before Baïf, such a precise codification of the prosody of French was lacking. It is nonetheless the case that, in 16th century French, almost all vowels had two variants, one long and the other short, the oppositions of which were widely recognised. In the "good" French of the time, "goutter" and "goûter", "faite" and "fête", "jeune" and "jeûne", "hotte" and "hôte", and the difference lies in the simple fact that the first vowel of these words is, depending on the case, long or short. In the same way, one could immediately distinguish, by ear, the distinction between the singulars "perdu" and "était", which have a short last vowel and the plurals "perdus" and "étaient", where it was long.

For his measured verses, Baïf utilises his own spelling system, partially phonetic, which right away provides a mine of information about how he pronounced his poetry, as well as making his metre immediately readable. But his spelling informs us principally about his prosodic choices, which can then be recreated in detail.

Basically, he seems, first of all, to have identified, within the language, syllables which are typically long and syllables which are typically short. On the basis of this "benchmark", he then dealt, trusting his instinct, with those the prosodic status of which were less clear. At the end of this process, there remained, as in Greek and Latin, a small group of syllables which are difficult to categorise, called "communes" [common], which, although not long themselves, can, where necessary, take the place of a long syllable. As the

15,000 verses which have come down to us in their original spelling show, the result was an extremely coherent system, which was highly structured but not rigid, and which, even if it contains some artifices, as is inevitable with poetry, remains remarkably intuitive.

In *Le Printemps* by Le Jeune, which appeared belatedly in 1603, the spelling of the measured verses by Baïf has been fairly roughly simplified by the printer and, unfortunately, only a small number of the pieces involved are to be found in the manuscript where Baïf wrote them out. Nevertheless, on the strength of these few chansonnettes, and in view of the prosodic coherence of the whole, it can be supposed that, contrary to what happened with other collections of printed music, the poems did not suffer substantial modification: apart from the spelling, this doubly posthumous publication can be considered on the whole to correspond to the originals. It would, therefore, not be unreasonable to suggest to look for its source more towards the Academy of Charles IX than the court of Henri IV.

Quantitative oppositions, present in Renaissance French and essential to Baïf's metre, are hardly noticed nowadays: like the prosody of a foreign language, training would be required, by the end of which recitation of measured verse should no longer sound like a rigid and arbitrary sequence of breves and longa. By getting inside Baïf's logic, one particularly notices that duration is expressed in a number of ways: one imparted by a long vowel, one imparted by nasalisation, or perhaps an implosive consonant, all different. What is more, those syllables which, although not long in themselves, occupy the place of long syllables, should be expressed in a form of *staccato* to avoid them

seeming artificially drawn out. A renewed emphasis can then emerge, as true to the length of the vowels as to the dynamics of the consonants, and where the rythmic constraint, the catalyst for excitement, frees the expression of emotion.

If singers adopted this "informed" recitation to some extent, Le Jeune's music, too often reduced to a series of beautiful but static and monotonous chords, could at last be appreciated for what it is: a sublime chance to recite Baïf with a number of voices.

OLIVIER BETTENS
Recitation historian

DOULCE MÉMOIRE Artistic direction Denis Raisin Dadre

Doulce Mémoire represents above all the spirit of the XVIth century Renaissance – a time of voyages and discovery, inventiveness and creativity. Since 1989, this faithful, close-knit team of musicians and singers has been involved in artistic ventures of a constantly innovative nature, with the regular participation of actors and dancers.

Through its recording, concerts and shows, Doulce Mémoire enables audiences to discover the music that could have been heard by great men of the Renaissance such as Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rabelais, François I and others, some of whom left their mark on the French Loire Valley and some of its fine Renaissance châteaux. For the past fifteen years the ensemble has been particularly active in Centre-Loire Valley Region of France, with which it has developed a privileged relationship especially with the royal château at Chambord.

Since it was founded, Doulce Mémoire has appeared at national theatres, opera houses and festivals all over France, as well as in many major cities abroad (New York, Hong Kong, Bangkok, Seoul, Singapour, Jakarta, Boston, Riga, Brussels, Rome, Mexico, Brasilia…).

Denis Raisin Dadre has been at the head of Doulce Memoire since it was founded. He was made a Chevalier des Arts et des Lettres by the French Ministry of Culture in 1999.

www.doulcememoire.com

NOIRLAC ABBEY CULTURAL EXCHANGE CENTRE

The ambition of the Noirlac Abbey Cultural Exchange Centre is to link the monument's rich heritage to dense, eclectic artistic activity. At the heart of this project are the meeting of the past with modernity, artists with the monument, and audiences with artistic creation. The Abbey's year is punctuated by hosting artists in residence, research sessions, recordings, creations and public performances

www.abbayedenoirlac.com

PRINCIPAUTÉ DE MONACO

Martin Maurel Sella
Banque Privée • Monaco
Mécène d'Exceptions

The Printemps des Arts festival receives the support of the Princely Government

Recorded at the Abbaye de Noirlac – Centre culturel de rencontre (Cher) from 29 January to 2 February 2017
Recording engineer, editing, mixing, mastering and producer: Franck Jaffrès, UNIK ACCESS

COLLECTION

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

12 AVENUE D'OSTENDE
98000 MONACO
TÉL +377 93 25 58 04
WWW.PRINTEMPSDESARTS.MC

Doulce Mémoire – Direction : Denis Raisin Dadre

Cécile Achille, Clara Coutouly : soprano / Matthieu Peyrègne : haute-contre / Hugues Primard : ténor / Matthieu Le Levreur : baryton / Marc Busnel : basse / Pascale Boquet : luth et guitare renaissance de Didier Jarny, 2008 et 2001 / Myriam Ropars : basse de viole de Marcelo Ardizzone, 2013 / Etienne Floutier : basse de viole de François Danger, 2009 / Bérengère Sardin : harpe triple de Simon Capp 2016 / Jérémie Papasergio, Elsa Frank, Denis Raisin Dadre : flûtes colonnes et flûtes à perce large d'Henri Gohin, 2014 et 2000, flûte Rafi de Francesco Li Virghi, 2016

Diapason 387 Hz / tempérament mésotonique – www.doulcememoire.com

---

Enregistrement bénéficiant du soutien de la Région Centre-Val de Loire et réalisé à l'Abbaye de Noirlac – Centre culturel de rencontre (Cher) par le label du Printemps des Arts de Monte-Carlo.

***Doulce Mémoire est soutenu par la Région Centre-Val de Loire** et le Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC du Centre-Val de Loire, au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Doulce Mémoire est soutenu par le Conseil départemental d'Indre-et-Loire, le Ministère des Affaires étrangères / Institut Français et la Ville de Tours. Doulce Mémoire est membre de la FEVIS, du syndicat Profedim et du Bureau export.*

Doulce Mémoire remercie l'Abbaye de Noirlac et son directeur Paul Fournier pour son accueil en résidence, Olivier Bettens et Isabelle His.

Avec le soutien des Amis du Printemps des Arts de Monte-Carlo.

PDA_Prori22_Livret_Doulce_memoire_ED03.indd 48 16/02/2017 18:26