

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 8
FRANÇAIS	P. 15

Recording location: église Notre-Dame de Centeilles, November 2024

Recording: Jérôme Lejeune

Artistic direction: Pierre Hamon

English translations: Peter Lockwood

Cover illustration:

Witz, Konrad (ca1400/10–1445/46), *The Emperor Augustus and the Tiburian Sybil* (ca. 1435)

From the altarpiece of the *Mirror of Salvation*, lower part of the left interior panel. Dijon,

Musée des Beaux-Arts. © akg-images / Erich Lessing

Avec le soutien de la Caisse des Dépôts, mécène principal



Mécénat

LE GRAND EMBRASEMENT

MUSIC FOR A MAD KING

INTO THE WINDS

Adrien Reboisson: *shawms, dolzaina, recorders*

Anabelle Guibeaud: *shawms, tabor pipe, recorders*

Marion Le Moal: *shawms, percussions, recorders*

Rémi Lécorché: *buisine, slide trumpet, recorders*

Laurent Sauron: *percussions*

with special guest:

Pierre Hamon: *bagpipes*

www.intothewinds.com

1. <i>Tuba Gallicalis</i>	Anonymous	2:26
1380 ♦ Le couronnement de Charles VI		
The Coronation of Charles the Sixth		
2. <i>Bobik Blasen</i>	Anonymous	1:48
3. <i>Quiconques veut d'amours joir</i>	Anonymous	2:31
4. <i>Alarme, Alarme</i>	Magister Grimace	1:17
5. <i>Ja Falla</i>	Anonymous	2:13
1388 ♦ Charles VI gouverne seul		
Charles the Sixth Reigns Alone		
6. <i>Or sus, vous dormés trop</i>	Anonymous	2:14
7. <i>Je demande ma bienvenue</i>	Johannes Haucourt	1:22
8. <i>Ho, Ho, Ho</i>	Anonymous	1:56
9. <i>Pour une fois et pour toute ma vye</i>	Richard de Bellengues dit Cardot	2:19
1392 ♦ Le Roi est atteint d'une grave maladie		
The King Is Struck by a Grave Illness		
10. <i>Je ris, je chante, je m'esbas</i>	Johannes Cesaris	2:52
11. <i>Bonté, bialté</i>	Johannes Cesaris	1:28
12. <i>Tant ay de plaisir et de desplaisance</i>	Baude Cordier	2:01
13. <i>Pour l'amour de mon bel amy</i>	Guillaume Le Grant	2:09
1407 ♦ Le duc d'Orléans est mis à mort dedans la ville de Paris		
The Duke of Orléans Is Slain Within the City of Paris		
14. <i>Das haizt dy trumpet und ist gut zu blasen</i>	Mönch von Salzburg	1:20

15. <i>A temps vendra celle journée</i>	Adam	1:10
16. <i>Se liesse est de ma partie</i>	Johannes Le Grant	2:42
17. <i>Entre vous, nouviaux mariés</i>	Johannes Le Grant	1:49

1415 ♦ Français et Anglais livrent bataille à Azincourt

The French and the English Engage in Battle at Agincourt

18. <i>Hail, Mary, full of grace</i>	Anonymous	2:10
19. <i>Vaylle que vaylle, il faut s'aseürer</i>	Jacobus Coutreman	2:08
20. <i>Deo gracia, Anglia</i> (Agincourt Carol)	Anonymous	2:19

1419 ♦ Jean de Bourgogne est assassiné par le dauphin à Monterault

John of Burgundy Is Murdered by the Dauphin at Montereau

21. <i>Sanctus</i>	Johannes Tapissier	1:26
22. <i>Las, que me demanderoye</i>	Franchois Lebertoul	1:28
23. <i>Je suis celui qui veul toudis servir</i>	Baude Cordier	1:48
24. <i>La plus belle et doulce figure</i>	Nicole Grenon	1:43

1420 ♦ Le traité de Troyes fait d'Henry V d'Angleterre l'héritier de

Charles VI de France

**The Treaty of Troyes Makes Henry the Fifth of England Heir to
Charles the Sixth of France**

25. <i>Depuis un peu un joyeux parlement</i>	Franchois Lebertoul	2:19
26. <i>Nova vobis gaudia</i>	Nicole Grenon	2:42
27. <i>J'ayme bien celui qui s'en va</i>	Pierre Fontaine	1:56
28. <i>A cheval, tout homme, a cheval</i>	Anonymous	1:56

1422 ♦ Mort et funérailles du roi de France Charles, sixième du nom**Death and Funeral of Charles the Sixth, King of France**

29. <i>Par ung regart des deux biaux yeux</i>	Johannes Franchois De Gemblaco	2:46
30. <i>Grant ennuy m'est</i>	Hugo de Lantins	2:17
31. <i>Summe Summy, tu patris unice / Summa Summy, tu matris filii</i>	Gilet Velut	2:19
32. <i>Wolauff wir wellen slaffen</i>	Oswald von Wolkenstein	2:45

The instruments

Wide-bore recorders by Henri Gohin

Shawms by Fritz Heller

Dolzaina by Christoph Schuler

Buisine by Cristian Bosc

Slide trumpet by Tony Esparis

Pipe and tabor sets by Jean-Daniel Talma

Percussions by José Relvas, Jean-Daniel Talma, Rocco Luca, Xixo luthier, Selim Sagbas

Into the Winds warmly thanks instrument maker Thierry Bertrand for lending a medieval bagpipe used in this recording.



© BERTRAND PICHENE / CCR AMBRONAY

MUSIC FOR A MAD KING

The reign of Charles VI is a period that is as fascinating as it is little-known. At the height of the Hundred Years' War, it was the scene of a succession of dramatic events that led to an unprecedented political gesture in 1420: the transfer of the royal crown to the English sovereign Henry V of Lancaster. "We have erred so much that our rightful lord is placed under the guardianship of his mortal enemy," ran the bitter lament of Alain Chartier in *Le Quadrilogue invectif* (1422), for Charles VI was insane; God himself seemed just as unmoved by Charles' malady as by his people's suffering for some thirty years. A mysterious and incurable illness had plunged Charles into repeated phases of delirium or blankness of mind from 1392 onwards, leaving the throne apparently vacant to princes greedy for power. A long descent into hell then followed that seemed straight out of a disaster film: assassinations, civil war, new English invasions, reversals of alliances and bloody acts of vengeance. Charles VI died in 1422 and the Duke of Bedford became regent of the kingdom of France, now bled almost white. Despite the epic efforts of Joan of Arc — who had the future Charles VII crowned in Reims in 1429 — it would take more than two decades to regain all the territories lost to the English and to begin the economic recovery that was essential to rebuild the kingdom.

It was through our work on the origins of the Burgundian court — the major artistic and cultural power of the 15th century — that we discovered this period and its repertoire. While Guillaume Dufay and Gilles Binchois are considered to have been the greatest composers of the second third of the 15th century, we know very little about their masters, the composers of the previous generation. These too left their mark on their time, as the poet Martin le Franc wrote in *Le Champion des Dames*: "*Tapissier, Carmen, Césaris / N'a pas longtemps si bien chanterrent / Qu'ilz esbahirent tout Paris*".

Few listeners and musicians have ever had the chance to sample works by these composers or their direct contemporaries, these including Baude Cordier, Nicole Grenon, Jacobus Coutreman, Johannes le Grand and Franchois Lebertoul. They were active between two major stylistic movements in music, these being the Ars Subtilior with its rhythmic complexity and mannerism and the nascent Franco-Flemish school; they witnessed a tumultuous period in the history of France and were the central figures in a stylistic transition whose existence was largely unknown to the general public,.

Le Grand Embrasement was originally conceived as a concert that combined music and extracts from historical chronicles of the time, an account of three decades squandered by human passion and devastating ambition. Although we have not included any texts in this recording, we have nonetheless organised in sections that correspond to the major events of Charles VI's reign, from his coronation in Reims in 1380 to his burial in the Abbey of Saint-Denis in 1422. The pieces that fill these sections have generally been adapted from three-part songs taken from the main musical manuscripts of the period. Some retain the spirit suggested by their lyrics; others, however, have received a different interpretation, one suggested either by our own artistic sensitivities or by the programme's own narrative logic.

The wind instruments we play were typically used by minstrels in service to powerful men. While they performed instrumental versions of sacred or secular vocal pieces, they also had a more utilitarian repertoire designed for daily use; these pieces were never transcribed and have been lost. Research and experimentation now make it possible to attempt to reconstruct these fanfares, thanks to works that seem particularly well-suited to the genre by foreign composers such as Mönch von Salzburg and Oswald von Wolkenstein.

We have sought to present a wide variety of instrumental combinations, highlighting the different aesthetics and varied contexts in which someone from the 15th century might

hear music. Trumpets and oboes illustrate dazzling royal authority (*Tuba Gallicalis*, *Bobik Blasen*), religious processions (*Par ung regart des deux biaux yeux*, *Pour l'amour de mon bel amy*) or warning signals at the gates of Paris (*Das haizt dy trumpet*, *A cheval, tout homme, a cheval*), while recorders accompany the intimacy of court life with refined songs by composers of the time (*Je suis celui qui veul toudis servir*, *La plus belle et douce figure*, *Depuis un peu un joyeux parlement*). The chronological presentation of these works allows us to appreciate the development of the musical style from the *Ars subtilior* (*Quiconques veut d'amours joïr*, *Alarme*, *Alarme*) to the beginnings of the Burgundian *chanson* (*J'ayme bien celui qui s'en va*, *Pour une fois et pour toute ma vye*).

Some of the pieces are directly linked to events of the period, such as *Deo gracia*, *Anglia*, an English hymn in which God is praised for having allowed the victory at Agincourt in 1415. Others evoke them more freely: the prayer before the battle (*Hail, Mary, full of grace*), the evil omens experienced by certain French knights before their terrible defeat (*Vaylle que vaylle, il faut s'aseürer*), or the illusory fidelity of the people of Paris who cry "Noël! In resounding tones of festivity and allegiance" when the English king enters the city (*Nova vobis gaudia*). The stylistic expression of certain songs seems to evoke not only the king's madness (the incredible rhythmic counterpoint of the contratenor in *Je ris, je chante, je m'esbas* and the strange harmonic writing of *Bonté*, *bialté*), but also the torments of his soul (*Tant ay de plaisir et de desplaisance*), and the pitiful end of his reign (*Grant ennuy m'est*). Other, lighter pieces, on the other hand, could have accompanied the popular festivities that celebrated the temporary proclamations of peace (*Ho, Ho, Ho*, *Entre vous, noviaux mariés*, *Pour une fois et pour toute ma vye*) and the aristocratic festivities that went on behind palace walls (*Or sus*, *Se liesse est de ma partie*). The naves of cathedrals echoed with luminous harmonies (*Sanctus*, *Summe Summy*), evoking a heavenly peace far removed from the earthly chaos that was fated to continue for many years to come (*Wolauff, wir wellen slaffen*).

"Dear friend, these are worrying times and we don't know how things will turn

out...”. These words of Alain Chartier, rooted in the tumult of the 15th century, can sometimes find strange echoes in the uncertainties of our lives today. This painful period, however, triggered a number of military and social changes; it formed the prelude to a veritable technological and industrial renaissance that occurred a few decades later. It was undoubtedly necessary to pass through darkness to win through to the light. May this music help us to bridge the centuries and remind us that, even in the midst of the darkest crises, man has always found the strength to reinvent himself.

ADRIEN REBOISSON

The instruments

Reconstructed from original models, they are fully representative of the urban sound environment of the early 15th century. Firstly, the family of *hauts instruments* (*haut* here meaning loud in volume) that were used for ceremonial and festive occasions: the shawm and the bombard (two types of ancient oboe) as well as the slide trumpet or “minstrels’ trumpet”; these were sometimes joined by the bagpipes, still represented in iconography in the 14th century, and the *buisine*, a long straight trumpet also very present in medieval paintings, engravings and tapestries. Then there is the family of *bas* (soft) *instruments* reserved for domestic use, represented by our consort of wide-bore recorders and by the *dolzaina*, an enigmatic instrument described by Machaut and Tinctorius as a “sweet shawm”. The tambourine flute bridges these two poles and also allowed a single musician to play the melody with one hand and a rhythmic accompaniment with the other — this instrument is still in use in traditional Basque and Provençal cultures. Finally, as far as percussion instruments are concerned, the *naccaires* (the ancestor of the timpani) were predominantly used, as they were frequently associated with the *hauts instruments*; although many other instruments from this period were also used: tambourines, square drums, ring triangles, etc.

Notes on the music

The history of France from the end of the 14th century to the first half of the 15th century is usually remembered for its political dramas and economic difficulties set against the backdrop of the Hundred Years' War. It was nonetheless a particularly rich period for artistic creation: political rivalries and struggles for power were expressed both at court and in the arts, which encouraged stylistic innovation in architecture, iconography, decoration and music. The French songs, which are largely represented in this recording in works by Grimace, Haucourt, Cordier, Johannes and Guillaume Legrant, Lebertoul, and Grenon among others, underwent frequent transformations in terms of form, poetry, rhythm and counterpoint¹. Two musical styles with sometimes diametrically opposed aesthetics were being cultivated around 1400. The often complex and occasionally exuberant rhythms and frequent mensural² changes of the *Ars subtilior* were contrasted with the simple rhythms and mensural homogeneity of what we have named the "new style"³. Long musical phrases, laden with melismas and syncopations and rarely punctuated by clear cadences, are contrasted with short musical phrases separated by clear cadences, silences and stereotyped melodic and rhythmic formulae. These two styles were current at almost the same time; composers such as Johannes Cesaris and Gilet Velut wrote songs in both styles.

By way of example, the three-voice piece *Je ris, je chante, je m'esbas* by Cesaris recorded here features a *cantus*/*tenor* duet of great rhythmic simplicity, typical of songs of the new style, to which the composer has added a much livelier third voice, a *contratenor*. The feeling of a rhythmic shift — noticeable from the sixth note of the melody onwards — is created by a simple procedure much beloved by the composers of the *Ars subtilior*: the *cantus* / *tenor* duet, the real musical hinge of 15th-century three-part songs, moves in the equivalent of a two-beat measure, while the *contratenor*, a voice superfluous

from a contrapuntal point of view but often essential for its musical contribution, uses a mensuration that corresponds to a modern three-beat measure. The resulting slight rhythmic conflict lends a surprising richness to this song.

The vast majority of 15th-century French *chansons* were composed for three voices, with the *cantus* and *tenor* voices joined by a *contratenor* as an unchanging and inseparable backbone. The *contratenor* had a very special status, as a number of songs were copied down in manuscripts with alternative or even absent *contratenor* voices. The best example of this is the piece *J'ayme bien celui qui s'en va* by Pierre Fontaine, whose version in the Ox manuscript was transcribed for two voices without a *contratenor*, while manuscripts BQ15 and EscA each have an alternative and very dissimilar *contratenor* voice. The version performed on this recording is that of manuscript BQ15, which is almost certainly the original voice composed by Pierre Fontaine³.

The often numerous variants contained in the various manuscripts may also affect the *cantus* and *tenor* voices. In addition to occasional copying errors, certain stereotyped melodic lines were deliberately altered by the copyists, particularly around cadences, and were replaced by interchangeable formulas with varying degrees of ornamentation. Many such examples can be found in the recordings on this CD. In similar vein, the use of such alterations can vary greatly from one manuscript to another: there is no single immutable reading of early 15th-century compositions, but only a multitude of possibilities, both melodic and harmonic, for performers to choose from.

We should note that one of the main characteristics of the songs of the new style is its connection to the poetic text and its musical setting: the theme of courtly love is predominant and the lyrics follow a mainly syllabic flow that ensures their perfect intelligibility. Some composers — Pierre Fontaine to give one example — even used a declamatory rhythm perceptible in each of the musical phrases of their compositions. What is more, the vast majority of songs have a fixed form, a rigid musical structure

that imposes a certain number of repetitions of the various verses when the text is sung. As this recording is exclusively instrumental, the performers have been able to free themselves from these formal and textual constraints, although at the risk of offering an interpretation that is sometimes far removed from the one originally intended; they have nonetheless made brilliant use of the musical material to offer us an innovative and captivating reading of this unexpectedly rich repertoire.

MATHIAS LE RIDER



1. Counterpoint is the art of combining separate melodic lines.
2. Mesuration functions in more or less the same manner as do barlines in modern notation.
3. More on this can be found in Mathias Le Rider, *Les chansons de Pierre Fontaine*, Symétrie, 2024.

Le règne de Charles VI est une période aussi passionnante que méconnue. En pleine guerre de Cent Ans, il est le théâtre d'une succession d'événements dramatiques qui conduisent en 1420 à un geste politique inouï : le transfert de la couronne royale au souverain anglais Henri V de Lancastre. « Nous avons tant erré que notre seigneur légitime est placé sous la tutelle de son ennemi mortel », déplore amèrement Alain Chartier dans *Le Quadrilogue invectif* (1422). Car Charles VI est fou, et pendant trente ans Dieu semble tout aussi insensible à sa cause qu'à celle de son peuple. Un mal mystérieux et incurable qui, dès 1392, le plonge dans des phases répétées de délire ou d'absence, laissant un trône vacant à des princes avides de pouvoir. S'ensuit une longue descente aux enfers qui semble tout droit sortie d'un film catastrophe : assassinats, guerre civile, nouvelles invasions anglaises, retournements d'alliances et vengeances sanglantes... Lorsque Charles VI meurt en 1422, le Royaume de France, exsangue, est confié à la régence du duc de Bedford. Malgré l'épopée de Jeanne d'Arc – qui fera sacrer à Reims le futur Charles VII en 1429 –, il faudra encore plus de deux décennies pour reconquérir la totalité des territoires perdus aux Anglais et amorcer le début d'une reprise économique indispensable à la reconstruction du Royaume.

C'est en travaillant sur les origines de la cour de Bourgogne, la puissance artistique et culturelle majeure du XV^e siècle, que nous avons découvert cette période et son répertoire. Si Guillaume Dufay ou Gilles Binchois sont considérés comme les plus grands compositeurs du second tiers du XV^e siècle, la génération de leurs maîtres nous est fort peu familière. Pourtant, ils ont eux aussi marqué leur temps, comme l'écrit le poète Martin le Franc dans *Le Champion des Dames* : « Tapissier, Carmen, César / N'a pas longtemps si bien chanterrent / Qu'ilz esbahirent tout Paris. » Peu d'auditeurs

(et de musiciens !) ont déjà pu goûter à leurs œuvres ou à celles de leurs contemporains, tels Baude Cordier, Nicole Grenon, Jacobus Coutreman, Johannes Le Grant ou encore Franchois Lebertoul. Actifs entre deux courants majeurs de l'histoire de la musique, l'*Ars subtilior* (réputé pour sa complexité rythmique et son maniérisme) et l'école franco-flamande naissante, ils sont les témoins d'une période tumultueuse de l'histoire de France et les acteurs d'une transition stylistique largement ignorée du grand public.

Le Grand Embrasement a d'abord vu le jour comme un concert mêlant musiques et extraits de chroniques de l'époque, racontant trois décennies consumées par les passions et les ambitions dévastatrices. Si nous n'avons pas inclus de textes dans cet enregistrement, nous avons préservé une organisation en « blocs musicaux » autour des événements majeurs du règne de Charles VI, de son couronnement à Reims en 1380 à son inhumation en l'abbaye de Saint-Denis en 1422. Les pièces qui les composent sont principalement adaptées de chansons à trois parties issues des principaux manuscrits musicaux de cette période. Certaines conservent l'esprit suggéré par leurs paroles ; d'autres, au contraire, sont interprétées dans un esprit différent, selon notre sensibilité ou la logique narrative du programme.

Les instruments à vent que nous jouons étaient typiquement utilisés par les musiciens au service du pouvoir, les ménestriers. Au-delà de la reprise instrumentale de pièces vocales sacrées ou profanes, ceux-ci disposaient également d'un répertoire purement « utilitaire » transmis de manière orale et désormais perdu. Un travail de recherche et d'expérimentation nous permet de proposer une tentative de reconstruction de ces fanfares, illustrées par certaines pièces d'auteurs étrangers, comme Mönch von Salzburg ou Oswald von Wolkenstein, qui semblent particulièrement adaptées à cet usage.

Nous avons cherché à présenter une grande variété de formations instrumentales mettant en lumière les différentes esthétiques et les contextes variés dans lesquels la musique pouvait être entendue par l'homme du XV^e siècle. Trompettes et hautbois

illustrent l'autorité royale éclatante (*Tuba Gallicalis, Bobik Blasen*), les processions religieuses (*Par ung regart des deux biaux yeux, Pour l'amour de mon bel amy*) ou les signaux d'alerte aux portes de Paris (*Das haizt dy trumpet, A cheval, tout homme, a cheval*) alors que les flûtes à bec accompagnent l'intimité de la vie de cour avec des chansons raffinées des compositeurs de l'époque (*Je suis celui qui veul toudis servir, La plus belle et doulce figure, Depuis un peu un joyeux parlement*). La progression chronologique permet d'apprécier l'évolution du style d'écriture musicale – de l'*Ars subtilior* (*Quiconques veut d'amours joïr, Alarme, Alarme*) aux prémices de la chanson bourguignonne (*J'ayme bien celui qui s'en va, Pour une fois et pour toute ma vye*).

Certaines pièces sont en lien direct avec les événements de cette période, comme *Deo gracia Anglia*, hymne anglais dont les paroles louent Dieu d'avoir permis la victoire d'Azincourt en 1415. D'autres les évoquent plus librement : la prière avant la bataille (*Hail, Mary, full of grace*), le mauvais présage de certains chevaliers français avant leur terrible défaite (*Vaylle que vaylle, il faut s'aseürer*) ou l'illusoire fidélité du peuple de Paris qui crie « Noël ! » « avec de vibrants accents de fête et d'allegresse » lorsque le roi anglais fait son entrée dans la ville (*Nova vobis gaudia*). L'écriture de certaines chansons semble directement évoquer la folie du Roi (l'incroyable contrepoint rythmique du *contratenor* de *Je ris, je chante, je m'esbas*, l'étrange écriture harmonique de *Bonté, bialté...*), les tourments de son âme (*Tant ay de plaisir et de desplaisance*) ou la piteuse fin de son règne (*Grant ennuy m'est*). D'autres pièces plus légères, à l'inverse, auraient pu accompagner les réjouissances populaires célébrant les temporaires proclamations de paix (*Ho Ho Ho, Entre vous, nouviaux mariés*) ou les fêtes aristocratiques qui se perpétuent derrière les murs des palais (*Or sus, vous dormés trop, Se liesse est de ma partie*). Les neufs des cathédrales résonnent quant à elles de lumineuses harmonies (*Sanctus, Summe Summy*) évoquant une paix céleste bien loin du chaos terrestre qui se prolongera pendant encore de nombreuses années (*Wolauff wir wellen slaffen*).

« Cher ami, l'époque est inquiétante et nous ignorons comment les choses tourneront... » Ces mots d'Alain Chartier ancrés dans les tumultes du XV^e siècle trouvent parfois d'étranges échos dans nos incertitudes contemporaines. Pourtant, cette douloureuse conjoncture amorça de nombreuses évolutions militaires et sociétales, prélude quelques décennies plus tard à une véritable renaissance technologique et industrielle. Sans doute fallait-il donc traverser l'obscurité pour retrouver la lumière. Puissent ces musiques atténuer la distance des siècles et rappeler que, même au cœur des crises les plus sombres, l'homme a toujours su trouver dans les épreuves la force de se réinventer.

ADRIEN REBOISSON

Les instruments

Reconstruits d'après des modèles originaux, ils sont représentatifs de l'environnement sonore urbain du début du XV^e siècle. D'abord, la famille des « hauts instruments » (instruments forts), utilisée pour les occasions cérémonielles et festives : la chalemie et la bombarde (deux types de hautbois anciens) ainsi que la trompette à coulisse (ou « trompette des ménestrels »), parfois rejoints par la cornemuse, encore représentée dans l'iconographie au XIV^e siècle, ou la busine, une longue trompette droite elle aussi très présente dans les peintures, gravures et tapisseries médiévales. Ensuite, la famille des « bas instruments » (instruments doux), réservée à un usage intérieur, représentée par notre consort de flûtes à bec à large perce et par un instrument encore énigmatique, la « douçaine », décrit par Machaut et Tinctorius comme une « chalemie douce ». Jetant un pont entre ces deux pôles, la flûte tambourine permet à un musicien de jouer d'une main la mélodie et de l'autre son accompagnement rythmique – un instrument toujours utilisé dans les cultures traditionnelles basques et provençales, notamment. Enfin, s'agissant des percussions, l'usage prédominant de naccaires (ancêtre des timbales) s'est imposé tant elles sont représentées associées aux hauts instruments, mais de nombreux autres instruments de cette période ont aussi été utilisés : tambourin, tambour carré, triangle à anneaux, etc.

À propos de la musique

De l'histoire de France de la fin du XIV^e siècle à la première moitié du XV^e siècle, on retient communément les drames politiques et les difficultés économiques sur fond de guerre de Cent Ans. Ce fut pourtant une période particulièrement riche dans le domaine de la création artistique. Les rivalités politiques, la concurrence pour le pouvoir s'exprimèrent tant à la cour que sur le terrain des arts, ce qui favorisa les innovations stylistiques, qu'elles soient architecturales, iconographiques, décoratives ou musicales. La chanson française, très largement représentée dans cet enregistrement par les compositions notamment de Grimace, Haucourt, Cordier, Johannes et Guillaume Legrant, Lebertoul et Grenon, y connut plusieurs métamorphoses formelles, poétiques, rythmiques et contrapuntiques¹. Vers 1400, deux courants musicaux aux esthétiques parfois diamétralement opposées furent cultivés. Aux rythmes souvent complexes – voire occasionnellement exubérants – et aux fréquents changements de mensurations² de l'*Ars subtilior* s'opposent les rythmes simples et l'homogénéité mensurale de ce que nous avons nommé le « nouveau style »³. Aux longues phrases musicales, chargées de mélismes, de syncopes et rarement ponctuées de cadences franches, s'opposent de courtes phrases séparées entre elles par des cadences claires, des silences et des formules mélodiques et rythmiques stéréotypées. Ces deux styles furent pourtant très largement contemporains et des compositeurs tels que Johannes Cesaris ou Gilet Velut écrivirent des chansons caractéristiques de chacune de ces esthétiques.

À titre d'exemple, la pièce à trois voix *Je ris, je chante, je m'esbas* de Cesaris, enregistrée ici, possède un duo *cantus* et *tenor* d'une très grande simplicité rythmique, typique des chansons du nouveau style, auquel le compositeur a ajouté une troisième voix estampillée *contratenor* bien plus animée. Le sentiment de décalage rythmique, sensible à partir de la sixième note de la mélodie, est suscité par un procédé simple cher aux compositeurs

de l'*Ars subtilior* : le duo *cantus* et *tenor*, véritable charnière musicale des chansons à trois voix du XV^e siècle, évolue vers l'équivalent d'une mesure à deux temps tandis que le *contratenor*, voix superflue du point de vue contrapuntique mais souvent essentielle pour son apport musical, fait usage d'une mensuration qui correspond à une mesure moderne à trois temps. Le léger conflit rythmique qui en résulte offre à cette chanson une étonnante richesse.

Les chansons françaises du XV^e siècle étaient, dans leur grande majorité, composées à trois voix avec, comme ossature immuable, les voix de *cantus* et de *tenor* auxquelles était adjointe une voix de *contratenor*. Celle-ci possédait un statut bien particulier puisque nombre de chansons furent consignées dans les manuscrits avec des voix de *contratenor* alternatives, ou bien tout simplement absentes. La meilleure illustration en est la pièce *J'aime bien celui qui s'en va* de Pierre Fontaine, dont la version du manuscrit Ox est consignée à deux voix sans *contratenor* tandis que celles des manuscrits BQ15 et EscA présentent chacune une voix de *contratenor* alternative très distinctive. La version interprétée dans cet enregistrement est celle du manuscrit BQ15 qui est, très certainement, la voix originale composée par Pierre Fontaine³.

Les variantes, parfois nombreuses, contenues dans les différents manuscrits peuvent également affecter les voix de *cantus* et de *tenor*. Outre les erreurs occasionnelles de copie, certaines lignes mélodiques stéréotypées ont été volontairement modifiées par les copistes, notamment en régions cadentielles, pour être remplacées par des formules interchangeables plus ou moins ornées. De nombreux exemples figurent sur cet enregistrement. De même, l'utilisation de telle ou telle altération peut varier grandement d'un manuscrit à l'autre. Il n'y a pas une lecture unique et immuable des compositions du début du XV^e siècle, mais une multitude de possibilités, mélodiques et harmoniques, dont le choix revient aux interprètes.

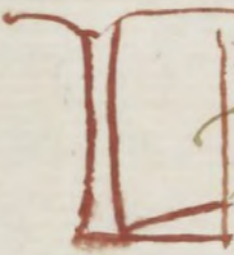
Il convient de préciser que l'une des caractéristiques principales des chansons du

nouveau style est liée au texte poétique et à sa mise en musique : la thématique de l'amour courtois y est prédominante et les paroles suivent un débit principalement syllabique qui en assure la parfaite intelligibilité. Certains compositeurs, tel Pierre Fontaine, firent même usage d'un rythme déclamatoire perceptible dans chacune des phrases musicales de leurs compositions. De plus, la grande majorité des chansons sont dites « à forme fixe », c'est-à-dire avec une structure musicale rigide qui impose un certain nombre de reprises des différents couplets lorsque le texte est chanté. Cet enregistrement étant exclusivement instrumental, les interprètes ont pu s'affranchir de ces contraintes formelles et textuelles, au risque de proposer une interprétation parfois fort éloignée de celle voulue à l'origine. Ils se sont néanmoins brillamment approprié le matériel musical pour nous offrir une lecture innovante et captivante de ce répertoire à la richesse insoupçonnée.

MATHIAS LE RIDER

1. Le contrepoint est l'art de combiner les notes de différentes lignes mélodiques entre elles.
2. La mensuration correspond approximativement à une indication de mesure dans une transcription moderne.
3. Lire à ce sujet Mathias Le Rider, *Les chansons de Pierre Fontaine*, Symétrie, 2024.





A plus belle z douce figu

re la plus noble gēte fai

ture cest machiere dame z mestresse Bon an bon iour jo

ye z lies se li donist dieux z bone auentu

re. C'est tout mon bien cest ma deesse/ celle par q
Qui ser un vneil sans nul desesse/ de q tāt que