



« Quelquefois il te plaist, pour l'esprit desfacher,
Du luth au ventre creux les languettes toucher,
Pour leur faire parler les gestes de tes peres,
Et les nouveaux combas achevez par tes freres. »

Musique et Antiquité chez Charles de Guise, Cardinal de Lorraine

Ce programme est né d'un article de Jeanice Brooks¹. L'auteur y évoque *L'Hymne de Charles Cardinal de Lorraine* de Ronsard, décrivant le cardinal jouant du luth et les frères Ferrabosco qui « Refont mourir Didon par les vers de Virgile ». Le poète se trouve chez son mécène à Meudon à la fin de l'année 1558 et y entend l'œuvre *At trepida*. Jeanice Brooks mentionne également des oeuvres sur des textes d'Horace. J'ai donc construit un programme évoquant l'ombre du mécène, trois compositeurs et surtout un regard sur l'Antiquité. J'ai convié : Cléreau, Arcadelt, les Ferrabosco qui pouvaient chanter, jouer ou déclamer. La Pléiade est également convoquée avec Ronsard et le plus rare Rémy Belleau.

J'ai souhaité faire entendre ces pièces polyphoniques dans un cadre du même type que celui de Charles de Lorraine. Afin d'être proche des effectifs musicaux présents chez Charles, j'ai fait appel à quatre chanteurs, quatre violes, un luth et une harpe. Charles n'avait aucun problème pour réunir quatre chanteurs, les Ferrabosco constituaient trois des violes, Charles était lui-même luthiste selon Ronsard et nous savons qu'il avait à son service un harpiste. Dans le souci qui était celui des humanistes d'être au plus proche du texte et de permettre sa compréhension, j'ai parfois fait chanter des parties d'une pièce par une seule voix accompagnée d'instruments alors que j'y utilise le tutti vocal comme un chœur antique qui commente la situation (*At trepida* et *Laissé le verde couleur*). J'ai également pris la liberté de faire chanter le même texte deux fois dans *Je ne veulx plus que chanter* pour le simple plaisir d'entendre ces deux versions, à mon sens également aimables et toutes deux probables chez Charles. Dans ce souci d'un cadre humaniste, le travail sur le texte a été pour moi un guide. C'est pourquoi ce disque présente également des textes qui mettent en perspective ces musiques.

Les ouvrages d'Ovide sont abondamment lus et traduits à la Renaissance et ses *Métamorphoses* fournissent aux artistes un abondant répertoire de sujets. Ce recueil foisonnant de chutes spectaculaires et de transformations permet aux graveurs, lissiers, émailleurs, orfèvres... de démontrer leur virtuosité. Du mythe de *Vénus et Adonis* extrait de ce recueil, le poète Mellin de Saint Gelais fait l'un de ses chefs d'œuvre mis en musique par Jacques Arcadelt : *Laissés la verde couleur*. Un extrait d'une traduction anonyme de 1574 est ici présentée en guise d'introduction à la pièce musicale. L'extrait *Dulces exuviae* souvent mis en musique est tiré de l'*Énéide* de Virgile : autre œuvre antique primordiale sur laquelle s'appuient les arts de la Renaissance. Arcadelt se l'approprie, mais, contrairement à ses contemporains, prend le texte en amont dans son *At trepida et coeptis*. Si les poètes de la *Pléiade* sont imprégnés de l'Antiquité, ils reflètent également leur temps. *Que le soleil se réveille* ou *Nous avons quelques fois grand'faute* que Ronsard dédie à Du Bellay évoque la cour de Henri II qui se voit comme la nouvelle Rome. L'admiration de Pierre de Ronsard ne sera pas sans limite puisque ce dernier écrit *Le Procès* dès 1560, dans lequel il règle ses comptes avec son ancien mécène qui, manifestement, n'a pas toujours versé les sommes promises ! Le texte *D'où vient cela mon prélat* est dédié à Charles de Pisseleu, évêque de Condom et non, comme on peut le penser dans ce programme, au cardinal de Lorraine.

¹ Brooks, J. "Les Guises et l'air de cour : images musicales du prince guerrier", paru dans *Le mécénat et l'influence des Guises*

Charles de Guise, Cardinal de Lorraine, Archevêque-duc de Reims, Evêque de Metz, de Verdun, Abbé de Cluny...

Deuxième fils d'une grande famille, Charles de Guise est destiné à l'Église. Archevêque de Reims désigné à sept ans, il devient cardinal à vingt-deux et sacre Henri II, François II et Charles IX. Aux côtés du duc de Guise, son frère, il joue un rôle prépondérant dans le royaume de Henri II et de François II dont la femme Marie Stuart n'est autre que leur nièce. Personnage complexe, il favorise l'introduction des Jésuites en France et leur confie les universités de Reims et de Pont-à-Mousson qu'il fonde. Il tente d'établir l'Inquisition en France et influence la répression barbare de la conjuration d'Amboise. Pourtant, lors du colloque de Poissy, il adopte une position médiane entre catholiques et calvinistes. Il protège les huguenots Ramus et Michel de l'Hospital et encourage les catholiques modérés. Il mène également une intense activité de prédicateur, de théologien et de négociateur et prend part au concile de Trente où son avis semble avoir influencé les décisions concernant la musique.

Incontestable humaniste, c'est un homme de culture nourri de l'Antiquité. Les pièces musicales sur des textes latins d'Arcadelt peuvent être considérées comme un hommage à la culture du mécène. Amateur éclairé, il fait travailler les meilleurs artistes de son temps. Le Greco réalise son portrait, Primatice, Salviati et Foucques modifient ses châteaux de Dampierre et Meudon, le palais de l'archevêché de Reims... Il y reçoit les poètes de la Pléiade, Daurat, Pasquier...

Benoît Damant

Les compositeurs du cardinal

Charles de Lorraine se rendit en Italie en 1547 pour recevoir son chapeau de Cardinal et dans les années suivantes, il fit de fréquents déplacements non seulement à Rome, mais aussi à Naples, Ferrare et Venise. Il profita de ses voyages pour augmenter sa collection de sculptures antiques, se faisant expédier en France 25 caisses de statues après un séjour à Rome en 1550. Au même moment, il engagea des musiciens pour le service de sa famille, recrutant des compositeurs et des interprètes pour réhausser sa suite et pour soutenir les ambitions politiques et dynastiques des Guise. Comme les poètes dont ils mettent les oeuvres en musique, les musiciens du cardinal se tournent vers des textes et des modèles de l'Antiquité, les fusionnant aux styles contemporains français et italiens dans le but de créer un nouvel Âge d'Or.

La plus prestigieuse "prise" du cardinal fut Jacques Arcadelt (1507?-1568). C'était un compositeur de chansons françaises prolifique et son *Primo libro di madrigali a 4 voci* (c. 1538) est considéré comme un monument de ce genre tout juste émergeant : ce fut le recueil de madrigal le plus réédité du siècle. Probablement né près de Namur, Arcadelt se rend en Italie à la fin des années 1520, travaillant à Florence et Rome dans les années 1530 et rejoignant la Capella Sistina en 1540. Il disparaît des registres du pape en 1551. Des sources du milieu des années 1550 le présentent comme maître de Chapelle de Charles de Lorraine, qui semble avoir usé de son influence pour obtenir une position pour Arcadelt à la chapelle royale. Depuis 1553, les chansons d'Arcadelt dominent les publications de musique profane des imprimeurs du roi Adrian Le Roy et Robert Ballard. La célèbre préface du *Livre de meslanges* (1560) de Le Roy et Ballard nomme Arcadelt comme le plus illustre compositeur du temps, affirmant que sa musique égale celle des anciens grâce à l'inspiration fournie par son Apollon, Charles de Lorraine.

Quelques années après qu'Arcadelt ait quitté Rome pour le service du cardinal, la famille Ferrabosco fit de même. Le compositeur bolognais Domenico Maria Ferrabosco (1513-74) rejoignit la chapelle papale en 1551, mais se trouva aussi dans la nécessité de trouver un nouvel emploi quand Paul IV exclut tous les chanteurs mariés de son institution musicale

en 1555. Le voyage à Rome de Charles de Lorraine en 1555 pour des négociations avec Paul IV fournit une opportunité pour solliciter sa protection, et Domenico Maria et quatre fils - Alfonso (agé de 12 ans), Guidobaldo (10), Innocenzo (4) et le nourrisson Anfione – semblent avoir accompagné le retour en France du cardinal.

A la fin des années 1550, les trois plus grands enfants étaient souvent employés pour les festivités de cour. En 1559, les projets pour les noces de Marguerite de France et Philibert Emmanuel de Savoie comportaient des interventions musicales par "les trois Pharabosques Italiens, qui sont les Musiciens de Monseigneur Reverendissime Cardinal de l'Horraïne" costumés comme le musicien mythique Amphion. Une *Epithalame* d'Etienne Jodelle pour le même événement parle de "ces trois enfans Italiens transmis/ Non de Rome, ains du ciel, pour adoucir la peine/ Que toute affaire porte au Prelat de Lorraine." Le plus agé des fils Alfonso Ferrabosco I (1543-88) s'engagea dans une carrière aventureuse et hautement riche en péripéties. Il fut employé à la cour anglaise d'Elisabeth 1^{ère} dès 1562, mais fit quelques retours en France et en Italie avant son départ définitif d'Angleterre en 1578 ; la suite de sa carrière inclut des emplois en Savoie et Espagne. La musique instrumentale de Ferrabosco a survécu essentiellement dans des sources anglaises. Elle inclut des fantaisies pour luth, un genre bien établi en France et en Italie que les oeuvres de Ferrabosco aidèrent à promouvoir en Angleterre, aussi bien que des pièces pour viole qui dialoguent avec les modèles anglais.

Pierre Cléreau fut maître des enfants de chœur de la cathédrale de Toul, contrôlée par les Guise-Lorraine au début des années 1550. Ses premières oeuvres d'envergure (toutes deux publiées en 1554 : les *Missa quatuor* et la *Missa pro mortuis*, qu'*Enthéos* a enregistré en 2007) furent dédiées au cadet du cardinal, Claude de Lorraine, duc d'Aumale. Son *Dixiesme livre de chansons tant françoises, qu'italiennes* (1559) est dédié à un autre frère, René, marquis d'Elbeuf, qui fut aussi le patron du poète Rémy Belleau ; à ce moment, Cléreau a quitté Toul, apparemment pour le service personnel de membres de la famille de Guise, y compris Charles de Lorraine.

Des traces des interactions entre les interprètes et les compositeurs du cercle du cardinal à la fin des années 1550 sont préservées dans leur musique. Cléreau et Arcadelt publièrent deux mises en musiques de Messes mariales liées entre elles en 1557, et dans son *Dixiesme livre*, Cléreau rend hommage à son plus illustre collègue par une citation musicale. La superbe pièce à quatre voix de Cléreau sur le "madrigal" de Ronsard *Comment au departir*, cite le début du fameux madrigal d'Arcadelt *Voi mi poneste in foco*. Des contacts avec Arcadelt et une familiarité encore plus grande avec ses oeuvres ont probablement encouragé Cléreau à inclure de la musique italienne dans son *Premier livre* à trois voix de 1559 et dans le *Dixiesme livre*, plus tard la même année. Sa composition sur *Che giova posseder* de Pietro Bembo, avec son alliance d'homophonie et de courtes envolées de polyphonie imitative, indiquent clairement que les madrigaux à quatre voix d'Arcadelt furent un important modèle.

Cléreau et Arcadelt ont tous deux produit une quantité significative de musique à trois voix dans les années 1550, et au moins quelques unes d'entre elles ont été jouées par les Ferrabosco et probablement composées pour eux. Parmi les oeuvres à trois voix d'Arcadelt, beaucoup adoptent un style musical jamais vu auparavant dans les publications françaises. Elles utilisent des textes strophiques et sont composées pour trois voix aiguës. Elles sont caractérisées par une texture majoritairement homophonique avec les voix dans des positions rapprochées, dans une écriture similaire à celle de la *villanella* italienne du milieu du XVI^e siècle. Ce style musical simple, auparavant presque exclusivement associé avec des tournures populaires, était de plus en plus encouragé dans les cercles humanistes comme un équivalent contemporain à la chanson profane de l'Antiquité classique. En conformité avec cette notion, Arcadelt employa le style non seulement pour des mises en musique de poèmes d'amour en français, mais aussi pour trois odes d'Horace : *Poscimus si quid vacui*, *Integer*

vitae scelerisque et Montium custos, nemorumque virgo.

La musique d'Arcadelt à quatre voix révèle d'autres évocations de l'Antiquité. Sa partition de *Laissez la verde couleur* emploie une mélodie liée à celle que Saint Gelais lui-même utilisait peut-être pour déclamer son poème, dans une imitation consciente des anciens bardes. Arcadelt met en musique des textes classiques à quatre voix, incluant le récit de la mort de Didon extrait de l'*Eneïde* de Virgile : *At trepida et coeptis immanibus*. Comme dans les odes d'Horace, la texture homophonique permet au rythme musical de refléter les qualités métriques du texte latin. Des sources plus tardives suggèrent que Charles de Lorraine fut impliqué dans la réforme de la musique liturgique latine préconisée par le concile de Trente et l'attention à la déclamation pourrait être caractéristique des propres attitudes du cardinal aussi bien qu'une tendance humaniste au sens plus large.

L'*Hymne de tres illustre prince Charles cardinal de Lorraine* de Ronsard décrit une performance de *At trepida* par les Ferrabosco dans le Palais de Meudon du cardinal à l'automne 1558, mettant en scène les musiciens italiens comme les "trois Apollons" qui ne chantent pas seulement la mort de Didon, mais célèbrent également en musique la victoire militaire éblouissante remportée par le frère de Charles, François, duc de Guise, à Calais plus tôt dans l'année. Pierre Cléreau met en musique des textes de Ronsard et d'autres poètes de la Pléiade qui identifient explicitement leurs efforts lyriques avec l'Antiquité Classique et les modèles italiens contemporains. Les chansons à trois voix de Cléreau incluent des odes modelées d'après Pindare, dans lesquelles le but principal est la louange d'hommes célèbres. Comme Ronsard l'affirme dans son ode *Nous avons quelque fois grand' faute* : "Nous avons besoin de bon bruit". Le Cardinal de Lorraine trouva dans l'art musical l'entourant des ressources pour à la fois réhausser sa propre cour, mais aussi pour laisser son nom à la postérité.

Jeanice Brooks trad. Benoît Damant

Ensemble Enthéos

Enthéos, enthousiasme en grec, est un ensemble créé en 2005 et se consacrant entièrement à la musique de la Renaissance. Tiré de la pensée de Platon ayant profondément influencé cette période, son nom évoque la force qui engagea l'homme du XVI^e siècle à découvrir, créer et partager. C'est aujourd'hui le souffle qui porte l'Ensemble.

En révélant et faisant chanter les liens entre musique, littérature, arts et histoire, Enthéos vous invite à retrouver l'enthousiasme des spectateurs du XVI^e siècle qui voyaient éclore des œuvres nouvelles, des musiques proprement inouïes. Captivants, instructifs, étonnants et rigoureux, les programmes sont tour à tour joyeux, facétieux, touchants, et toujours poétiques.

Enthéos s'est produit au musée national de la Renaissance d'Ecouen, aux châteaux de Blois, Fontainebleau, Manderen et Joinville, au Conseil d'État, à Nancy, à Metz, à Montmorency, au festival de Nomeny et au festival européen du Clos Lucé... L'Ensemble a été choisi pour clore l'exposition France 1500 au Grand Palais. Lors de ses concerts, la presse remarque le son ample et le souci de mettre la voix au service du sens et du mot. Elle associe Enthéos à la sobriété, la finesse et la transparence.

Enthéos est soutenu dans ses projets par la Drac Lorraine, la Région Lorraine et la Caisse des dépôts et consignation.

www.ensemble-entheos.com

Rejoignez-vous sur facebook : <http://facebook.com/ensemble.entheos>

"At times thou art pleased, to disanger thy soul,
To touch the tongues of the hollow-bellied lute
That they might speak out the deeds of thy fathers
And the new battles won by thy brothers."

Music and Antiquity at the Court of Charles de Guise, Cardinal of Lorraine

This programme originated in an article by Jeanice Brooks¹, in which the author evokes Ronsard's *Hymn of Charles Cardinal of Lorraine*, which describes the cardinal playing the lute and the Ferrabosco brothers "Making Dido die again to Virgil's verses". The poet is at his patron's home in Meudon at the end of 1558, and hears the work *At trepida*. Jeanice Brooks also mentions works based on texts by Horace. I've therefore constructed a program evoking the patron, three composers and, above all, a glimpse of Antiquity. I've invited Cléreau, Arcadelt and the Ferraboscus, who could sing, play or declaim. The Pléiade group is also represented, along with Ronsard and the most obscure of them all: Rémy Belleau.

I wanted to present these polyphonic works in a setting similar to one Charles de Lorraine would have known. To approximate Charles's musical forces, I've called on four singers, four violists, a lutenist and a harpist. Charles had no difficulty bringing four singers together; the Ferraboscus constituted three of the viols; Ronsard tells us that Charles himself played the lute, and we know he had a harpist in his service. Keeping in mind the humanists' goal of being as close as possible to the text and allowing it to be understood, I've sometimes had parts of a piece sung by a single voice accompanied by instruments, while the vocal tutti functions as a Greek chorus commenting on the scene (*At trepida* and *Laissé le verde couleur*). I've also taken the liberty of having the same text sung twice in *Je ne veulx plus que chanter* for the sheer pleasure of hearing these two versions, which I find equally charming and equally likely to have been a part of Charles's repertoire. Guided by this humanist frame, I have been guided by my study of the texts, which is why this recording also includes texts offering perspectives on the music.

Ovid's works were abundantly read and translated during the Renaissance. His *Metamorphoses* furnished artists with a fertile choice of subjects. This anthology of spectacular falls from grace and transformations allowed engravers, tapestry-makers, enamellers and jewellers to showcase their virtuosity. Extracting the myth of *Venus and Adonis* from the anthology, the poet Mellin de Saint Gelais created one of his masterpieces, set to music by Jacques Arcadelt: *Laissés la verde couleur*. An excerpt from an anonymous translation of 1574 is presented here as an introduction to the musical version. The excerpt *Dulces excuviae*, often set to music, is taken from Virgil's *Aeneid*, another primordial work of Antiquity on which the arts of the Renaissance rested. Arcadelt appropriates it for himself, but unlike his contemporaries, he puts the text at the forefront of his *At trepida et coeptis*.

If the poets of the Pléiade were steeped in Antiquity, they also reflected contemporary life. *Que le soleil se reveille* and *Nous avons quelques fois grand'faute*, which Ronsard dedicated to Du Bellay, evoke Henri II's court, which saw itself as the new Rome. Pierre de Ronsard's admiration was not limitless, however: as early as 1560 he was writing *Le Procès*, in which he settles his account with his former patron who, clearly, has yet to pony up the promised sums! The text of *D'où vient mon prélat* is dedicated to Charles de Pisseleu, Bishop of Condom and not, as one might expect in this program, to the cardinal of Lorraine.

¹ Brooks, J. "Les Guises et l'air de cour : images musicales du prince guerrier", in *Le mécénat et l'influence des Guises*

Charles de Guide, Cardinal of Lorraine, Archbishop-duke of Reims, Bishop of Metz, of Verdun, Abbot of Cluny...

The second son of a powerful family, Charles de Guise was destined for the Church. Designated Archbishop of Reims at the age of seven, he became a cardinal at 22 and crowned Henri II, François II and Charles IX of France. With his brother the Duc de Guise, he played a significant role in the kingdom of Henri II and of François II, whose wife Mary Stuart (Mary Queen of Scots) was none other than their niece. A complex character he was in favour of bringing the Jesuits to France and gave them the rule of the universities of Reims and Pont-à-Mousson, which he founded. He attempted to establish the Inquisition in France and influenced the savage repression of the Amboise conjuration. Despite this, during the Colloquy at Poissy, he took a moderate position between Catholics and Calvinists. He protected Ramus and Michel de l'Hospital, both Huguenots, and supported moderate Catholics. He was also fully committed to his duties as preacher, theologian and negotiator, and participated in the Council of Trent, where his opinions seem to have influenced the decisions concerning music.

An undoubted humanist, he was a cultured man, cultivated by Antiquity. Arcadelt's musical works on Latin texts can be considered a homage to the culture of patronage. An enlightened amateur, the Cardinal commissioned the best artists of his time. El Greco painted his portrait, Primaticci, Salviati and Foucques renovated his châteaux at Dampierre and Meudon, and the archbishop's palace in Reims where he received the poets of the Pléiade, Daurat, Pasquier...

Benoît Damant.

The cardinal's musicians

Charles de Lorraine went to Italy in 1547 to receive his cardinal's hat, and in the following years made frequent visits not only to Rome but also to Naples, Ferrara, and Venice. He took advantage of his trips to augment his collection of antique sculpture, shipping 25 cases of statuary back to France after a stay in Rome in 1550. At the same time, he acquired musicians for the service of his family, recruiting composers and performers to enhance his entourage and work to support the political and dynastic ambitions of the Guise. Like the poets whose work they set to music, the cardinal's musicians looked to texts and models from antiquity, blending them with contemporary French and Italian styles in the effort to create a new Golden Age.

The cardinal's most prestigious catch was Jacques Arcadelt (?1507-1568). He was a prolific composer of French chansons, and his *Primo libro di madrigali* (c. 1538) was a landmark in the newly emerging genre, becoming the most often reprinted collection of madrigals of the century. Born probably near Namur, Arcadelt was in Italy by the late 1520s, working in Florence and Rome in the 1530s and joining the Capella Sistina in 1540. He disappeared from the papal rolls in 1551, and sources from the mid-1550s name him as the chapel master of Charles de Lorraine, who also seems to have used his influence to obtain a position for Arcadelt in the royal chapel. From 1553, Arcadelt's chansons dominate the secular music publications of the royal printers, Adrian Le Roy and Robert Ballard. Pierre de Ronsard's famous preface to Le Roy & Ballard's *Livre de meslanges* (1560) named Arcadelt as the most illustrious composer of the day, claiming that his music equalled that of the ancients through the inspiration afforded by his Apollo, Charles de Lorraine.

A few years after Arcadelt left Rome for the cardinal's service, the Ferrabosco family made a similar move. The Bolognese composer Domenico Maria Ferrabosco (1513-74) joined the papal chapel in 1551, but found himself in need of new employment when Paul IV dismissed all married singers from his musical establishment in 1555. Charles de Lorraine's 1555

trip to Rome for negotiations with Paul IV provided an opportunity to solicit his patronage, and Domenico Maria and four sons - Alfonso (age 12), Guidobaldo (10), Innocenzo (4) and the infant Anfione - seem to have accompanied the cardinal back to France. In the late 1550s the three oldest boys were often employed in court festivities. Plans for the 1559 wedding of Marguerite de France and Philibert Emanuel of Savoy included musical performances by "les trois Pharabosques Italiens, qui sont les Musiciens de Monseigneur Reverendissime Cardinal de l'Horraïne" costumed as the mythical musician Amphion. An *Epithalame* by Etienne Jodelle for the same event speaks of "ces trois enfans Italiens transmis/ Non de Rome, ains du ciel, pour adoucir la peine/ Que toute affaire porte au Prelat de Lorraine." The oldest son Alfonso Ferrabosco I (1543-88) went on to an adventurous and highly peripatetic musical career. He was employed at the English court of Elizabeth I from 1562, but made several trips back to France and Italy before his definitive departure from England in 1578 ; his later career included work in Savoy and in Spain. Ferrabosco's instrumental music mainly survives in English sources. It includes fantasias for lute, a genre already well established in France and Italy that Ferrabosco's work helped to promote in England, as well as pieces for viol that engage with English models.

Pierre Clereau was a choirmaster at the cathedral of Toul, controlled by the Guise-Lorraine, in the early 1550s. His first published works (*Missa quatuor* and *Missa pro mortuis*, both published 1554) were dedicated to the cardinal's younger brother, Claude de Lorraine, duc d'Aumale. His *Dixiesme livre de chansons tant françoises, qu'italiennes* (1559) is dedicated to another brother, René, marquis d'Elbeuf, who was also the patron of poet Rémy Belleau; by this time Clereau had left Toul, seemingly for the personal service of Guise family members, including Charles de Lorraine.

Traces of new interactions between performers and composers in the cardinal's orbit in the late 1550s are preserved in their music. Clereau and Arcadelt published related Marian Mass settings in 1557, and in his *Dixiesme livre* Clereau paid homage to his more illustrious colleague with a musical quote. Clereau's beautiful four-voice setting of Ronsard's "madrigal," *Comment au departir*, cites the opening to Arcadelt's famous madrigal *Voi mi poneste in foco*. Contact with Arcadelt and increased familiarity with his work may have encouraged Clereau to include Italian music in his three-voice *Premier livre* of 1559 and the *Dixiesme livre* later that year; his setting of Pietro Bembo's *Che giova posseder*, with its blend of homophony and short flights of imitative polyphony, certainly suggests that Arcadelt's four-voice madrigals were an important model.

Both Clereau and Arcadelt produced a significant amount of three-voice music in the 1550s, and at least some of it was performed by, and likely composed for, the Ferraboscus. Many of Arcadelt's three-voice works adopt a musical style not previously seen in French publications. They set strophic texts and are scored for three high voices, featuring a predominantly homophonic texture with the voices in close position, similar to the Italian *villanella* of the mid-sixteenth century. This simple musical style, previously associated almost exclusively with popularizing idioms, was increasingly promoted in humanist circles as a modern-day equivalent to the secular songs of classical antiquity. In keeping with this notion, Arcadelt employed the style not only for settings of French love poems, but also for three Horatian odes : *Poscimus si quid vacui*, *Integer vitae scelerisque* and *Montium custos, nemorumque virgo*.

Arcadelt's four-voice music reveals further evocations of antiquity. His setting of *Laissez la verde couleur* employs a melody related to the one Saint Gelais himself may have used for declaiming his poetry, in a self-conscious imitation of the ancient bards. Arcadelt also set classical texts for four voices, including Virgil's account of the death of Dido from the Aeneid, *At trepida et coeptis immanibus*. As in Arcadelt's Horatian odes, here the homophonic texture allows the musical rhythm to reflect the metrical qualities of the Latin text. Later sources suggest that Charles de Lorraine was involved in the reform

of Latin liturgical music advocated by the Council of Trent, and the attention to declamation may be characteristic of the cardinal's own attitudes as well as broader humanist trends.

Ronsard's *Hymne de tresillustre prince Charles cardinal de Lorraine* describes a performance by the Ferraboscus of At trepida at the cardinal's palace in Meudon in autumn 1558, casting the Italian musicians as "trois Apollons" who sing not only of Dido's death, but also celebrate in music the stunning military victory won by Charles's brother, François, duc de Guise, earlier that year at Calais. Pierre Clereau's music sets texts by Ronsard and other Pléiade poets who explicitly identified their lyric efforts with both Classical antiquity and contemporary Italian models. Clereau's three-voice songs include settings of odes modelled after Pindar, in which the principal goal is the praise of famous men. As Ronsard claimed in his ode *Nous avons quelque fois grand' faute*, 'Nous avons besoin de bon bruit': and the Cardinal of Lorraine found in the sounding art of music a means both to enhance his own surroundings and to imprint his name on posterity.

Jeanice Brooks

Ensemble Enthéos

The work of Plato, translated and edited in the 15th century, opposes the traditional interpretive technique, preferring the poet's inspiration, and is a creative force, a fury. The term "enthusiastic" comes from the Greek "enthusiasmos," and describes the sort of divine possession that takes over the poet, rendering him "engodded" or "entheos." The creative ardour of Renaissance artistes has produced important literary and musical materials that Ensemble Entheos has chosen to revive through their concerts and shows.

Created in 2005, Ensemble Entheos explores the musical repertoire from the end of the Middle Ages and the Renaissance connected to the courts of the French dukes of Guise and Lorraine. Strong in its research of history of art, organology, and rhetoric, Entheos subscribes to a reasoning of memory and scientific rigour. However, as important as this research-based approach is, Entheos' concerts and performances are occasions to show the ties between literature, art, music, and history. We want to be loyal to the ways of thinking of Renaissance artists, for whom all creation was also a respect for aesthetic canons and imitation of the Greeks.

Coming from ensembles such as Akadémia, Le Concert Spirituel, Le Poème Harmonique, Les Arts Florissants, Les Percussions de Strasbourg, and Sagittarius, the artists of Entheos have worked under the direction of conductors such as Martin Gester, Valérie Fayet, and Pierre Cao. The instrumentalists of Entheos play on facsimiles of 16th century instruments and conduct their own research on facture, bows, reeds, mouthpieces, and methods of playing. The close examination of the works themselves constitutes, however, the heart of Entheos' artistic project.

www.ensemble-entheos.com

Facebook: <http://facebook.com/ensemble.entheos>

À Charles Cardinal de Lorraine

Le monde ne va pas, comme dit Epicure,
Par un cas fortuit, mais il va par raison :
Chacun le peut juger, voyant vostre maison,
Qui d'art regit la France, et non pas d'aventure.

D'une prudence jointe à la sage nature
Vous prevoyez des temps l'une et l'autre saison,
En si grande jeunesse ayant le chef grison,
Vous assemblez tout seul un Janus en Mercure

Aussi le Roy vous aime, et le ciel vous appreste
Un triple diadème à bon droit sur la tête,
Pour vous faire pasteur sur tous le souverain.

Le puissiez vous donq'estre, et mourir en vieillesse :
Vostre ame puisse avoir l'éternelle promesse,
Et vostre corps se faire un bel Astre Lorrain.

Quand le soleil se reveille

Quand le soleil se reveille
Dorant le ciel d'un beau jour
Ou quand au soir il sommeille
Vers son humide séjour,
Oueilladant la terre basse
Des rayons de son flambeau
Il ne voit rien de si beau
Que mon prince ne surpasse.

Un Jupiter, que la France
Doit chérir comme ses yeux,
Luy, sa race, & la puissance
De son bras victorieux,
Tant ceste bonté royalle

Bonne, s'estend dessus nous
Que la terre en ses deux bouz
N'en voit d'autre qui l'esgalle.

C'est luy qui dès son enfance
Chargea sa petite main
Du pesant fais de la lance
Auprès du fleuve germain,
Trouvant le sort tant prospère,
Que sous la chaude fureur
De Mars receut en faveur
Un Jupiter pour son père.

Voi mi ponesti in foco

Voi mi ponesti in foco
Per farmi anci'l mio di, Donna, perire,
E perchè questo mal, vi pareo poco,
Col pianto raddoppiasti il mio languire,
Hor io vivo ben dire :
Levate l'un martire,
Che de dui morte, io non posso morire.

Traduction de Voi me ponesti in foco
Vous m'avez mis au feu,
Pour me faire périr, Madame, avant mon heure
Et puisque ce tourment vous semblait trop léger,
Par les pleurs vous avez redoublé ma langueur.
Il me faut bien vous dire,
Enlevez l'un des martyres
Car de deux morts, je ne saurais mourir.

Comment au départir

Comment au départir l'adieu pourroy-je dire,
Duquel le souvenir tant seulement me pâme ?
Adieu donc chère vie, adieu donc ma chère âme,
Adieu mon chère soucy par qui seul je respire.

Adieu le bel objet de mon plaisant martyre,
Adieu bel œil divin qui m'englace et m'enflame.
Adieu ma douce vie, adieu ma douce flame,
Adieu par qui je vis et par qui je respire :

Adieu belle humble honneste et gentille maitresse
Adieu les doux liens où vous m'avez tenu
Maintenant en travail maintenant en liesse :
Il est temps de partir le jour en est venu.

Mais avant que partir je vous supplie en lieu
De moi prendre mon cœur, tenez je le vous laisse.
Voy le la, baysez moy maitresse et puis Adieu.

Dai Dolci campi Elisi

Dai Dolci campi Elisi ove tra fiori
Viviam'sempreridend'in festa e canti,
Vegniam sol per udir le gioie e pianti,
De lieti'afflitt'amanti,
E come fummo già così cantori,
Siam'oggi, così cantori
E quest'in gona,
Fusi leggiadra donna,
Ch'ancor molti di qua par ch'inamori,
Hor voi cortes'e benign'auditori,
S'amor vi facci ogn'hor contenti e lieti
Ch'a noi dat'audienza intenti e cheti.

Traduction de Dai dolci campi Elisi
Des doux champs Élysées où, entre les fleurs,
Nous vivons toujours rians en fêtes et chants
Nous venons seuls pour entendre les joies et les pleurs
D'amants heureux et affligés
Et comme nous étions jadis chanteurs
Nous sommes aujourd'hui encore chanteurs
Et celle-ci, vêtue d'une jupe
Fut une femme tellement pleine de charmes
Que beaucoup d'entre vous en tombent amoureux.
Maintenant, courtois et bienveillants auditeurs
Si l'amour vous rend contents et heureux,
Ayez pour nous une audience attentive et sereine

L'Hymne de Charles Cardinal de Lorraine

Quelquefois il te plaist, pour l'esprit desfacher,
Du luth au ventre creux les languettes toucher,
Pour leur faire parler les gestes de tes peres,
Et les nouveaux combas achevez par tes freres, (. . .)
Mon Dieu ! que de douceur, que d'aise et de plaisir
L'ame reçoit alors qu'elle se sent saisir
Et du geste et du son, et de la voix ensemble
Que ton Ferabosco sur trois lyres assemble,
Quand les trois Apollons chantant divinement,
Et mariant la lyre à la voix doucement,
Tout d'un coup de la voix et de la main agile
Refont mourir Didon par les vers de Vergile,
Mourant presque eux-mesme, ou, de fredons plus hauts
De Guiné' et de Calais retonnent les assauts,
Victoires de ton frère : adonques il n'est ame
Qui ne laisse le corps, et toute ne se pâme

De leur douce chanson, comme là haut aux Cieux
Sous le chant d'Apollon se pasment tous les Dieux.

Poscimur, si quid vacui sub umbra

Poscimur, si quid vacui sub umbra
Lusimus tecum, quod et hunc in annum
Vivat et plures, age dic Latinum,
 Barbite, carmen,

Lesbio primum modulate civi,
Qui ferox bello tamen, inter arma
Sive iactatam religarat udo
 Litore navim,

Liberum et Musas Veneremque et illi
Semper haerentem puerum canebat
Et Lycum nigris oculis nigroque
 Crine decorum.

O decus Phoebi et dapibus supremi
Grata testudo Iovis, o laborum
Dulce lenimen mihi cumque salve
 Rite vocanti.

Traduction de Poscimur

O luth harmonieux, si jamais avec toi
J'égayai mes loisirs sous un riant ombrage,
Dans la langue du peuple-roi [latin]
 Inspire-moi des vers qu'on lise d'âge en âge.

De tes heureux accords le chantre de Lesbos
Qui, guerrier cruel, au milieu des armes,
Dès qu'il amarrait au rivage humide
 Sa nef malmenée,

Célébraient Liber, les Muses, Vénus
Et l'enfant qui suit sans cesse ses pas [Cupidon],
Et Lycus aux yeux noirs et aux noirs cheveux
 Qui font sa beauté.

O gloire d'Apollon, présente aux festins
Du grand Jupiter, repos à nos peines,
Lorsque je te prie, respectant le rite,
 Lyre, réponds-moi !

At trepida

At trepida et coeptis immanibus effera Dido
Sanguineam volvens aciem maculisque trementis
Interfusa genas et pallida morte futura,
Interiora domus inrumpit limina et altos monta,
Conscendit furibunda gradus ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.
Hic, postquam Iliacas vestis notumque cubile
Conspexit, paulum lacrimis et mente morata
Incubuitque toro dixitque novissima verba :
« Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat,
Accipite hanc animam meque his exsolve curis,
Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi,
Et nunc magna mei sub terras ibit imago. »

Traduction de At trepida

Didon, que son dessein monstrueux agitait et rendait farouche,
Roulait des yeux injectés de sang ; ses joues tremblaient,
Semées de taches ; toute pâle déjà de sa mort prochaine,
Elle se rua à l'intérieur de sa demeure, égarée,
En haut du bûcher, et dégaina l'épée du Dardarien ,
Présent qui n'avait pas été sollicité pour cet usage.
Alors, quand elle voit les étoffes d'Ilion et le lit familial ,

Elle s'attarde un peu, pleurant et pensive
Puis, elle se jette sur la couche et énonce ces paroles :
« Souvenirs, doux à moi, tant que le voulurent destin et divinité,
Accueillez mon âme et délivrez-moi de mes souffrances.
J'ai vécu, et achevé le parcours que m'avait accordé la Fortune
Maintenant une grande image de moi s'en va sous la terre. »

Montium custos

Montium custos, nemorumque virgo
Que laborantes utero puelas
Ter vocata audis adimisque lato
Diva triformis.

Imminens villae tua pinus esto,
Quam per exactos ego laetus annos.
Veris obliquum meditantis ictum
Sanguinem donem.

Traduction de Montium custos
Des monts et des forêts ô vierge tutélaire,
Déesse au triple nom, par qui l'épouse en pleurs
En t'invoquant trois fois au moment d'être mère,
Sent ranimer sa vie et finir ses douleurs :

Je viens t'offrir ce pin qui, sur mon toit rustique
Étend ses verts rameaux, et verra tous les ans
Immoler un pourceau que l'oblique dard
S'apprête déjà à frapper.

Je ne veux plus que chanter de tristesse

Je ne veux plus que chanter de tristesse,
Car autrement chanter je ne pourrais,
Veu que je suis absent de ma maîtresse,
Si je chantois autrement, je mourrais,

Pour ne mourir il faut donc que je chante
En chants piteux ma plaintive langueur,
Pour le départ de ma maîtresse absente,
Qui de mon sein me desroba le cœur.

Che giova posseder citt'à ne regni

Che giova posseder citt'à ne regni ;
E palaggi habitar d'alto lavoro ;
E servi intorno haver d'imperio degni ;
E l'arché gravi, per molto thesauro ;
Esser cantata da sublimi ingegni ;
Di porpora vestir, mangiar in oro ;
E di bellezza pareggiar' il Sole ;
Giacendo poi nel letto fred' & sole.

Traduction de Che giova
A quoi sert de posséder cités et royaumes ;
Et des palais, œuvres de haut labeur ;
Et d'avoir autour de soi des serviteurs dignes d'un empereur ;
Et des navires chargés de beaucoup de trésors ;
Être chanté par de sublimes génies ;
De pourpre se vêtir, manger dans de l'or,
Et rivaliser de beauté avec le soleil
Pour finir ensuite dans le lit froid et seul.

Nous avons quelque fois grand faute

Nous avons quelque fois grand faute
Soit de bien, soit de faveur haute
Comme l'affaire nous conduit,
Mais toujours tandis que nous sommes,
Ou morts ou mis au rang des hommes,
Nous avons besoin de bon bruit.

France sous Henri fleurît comme
Sous Auguste fleurissoit Romme,
Elle n'est pleine seulement
D'hommes qui animent le cuivre,
Ni de peintres qui en font vivre
Deux ensemble eternellement :

Mais grosse de sçavoir enfante
Des fils dont elle est triumpante,
Qui son nom rendent honoré :
L'un chantre d'amour la decore,
L'autre Mars, & l'autre encore
De Phebus au beau crin doré.

Entre lesquelz le ciel ordonne
Que le premier lieu l'on te donne,
Si tu monstres au jour tes vers
Entés dans le tronc d'une olive,
Qui hausse sa perrucque vive
Jusque à l'esgal des lauriers vers.

Laissés la verde couleur

Laissés la verde couleur.
O princesse cythérée.
Et de nouvelle douleur.
Votre beauté soit parée.

Pleurés le fils de Mirrha.
Et sa dure destinée
Votre œil plus ne verra.
Car sa vie est terminée.

Venus à ceste nouvelle.
Remplit toute la vallée.

D'une complainte mortelle
Et au lieu s'en est allée

Où le gentil Adonis
Estendu sur la rousée
Avoit ses beaux yeux ternis.
Et de sang l'herbe arousée.

Dessous une verde branche
Auprès de luy s'est couchée.
Et de sa belle main blanche.
Sa plaie luy a touchée.

O nouvelle cruauté
De voir en pleurs si bagnée.
Le déesse de beauté.
D'amy mort accompagnée.

Production: Paraty

Directeur / Producer: Bruno Procopio

Ingénieur du son / Engineer : Laurent Compagnie

Création graphique / Graphic design: Leo Caldi

Textes / Liner Notes: Jeanice Brooks & Benoît Damant

Couverture / Cover: Mercure ordonne à Enée d'abandonner Didon d'Orazio Samachini (Musée du Louvre).

Paraty Productions

email: contact@paraty.fr

www.paraty.fr

Remerciements / Acknowledgments:

Fabrice Midal qui nous permet de tenir le pas gagné.

Gaël Dalidec, sans qui rien ne serait possible.

Pierre Sciamma pour son écoute pendant l'enregistrement.

Jeanice Brooks qui a accepté de participer à l'écriture de ce livret.

Ilham Jamaï pour son soutien à notre projet.