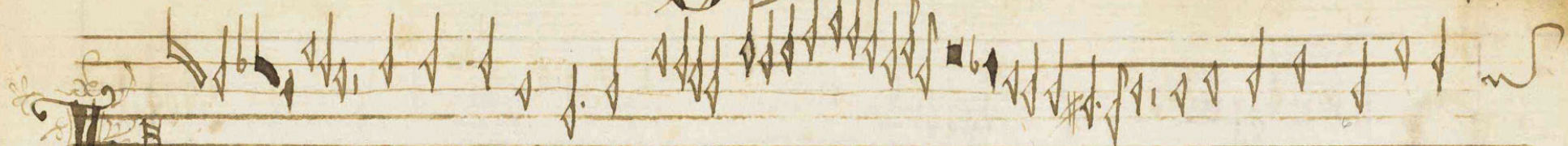


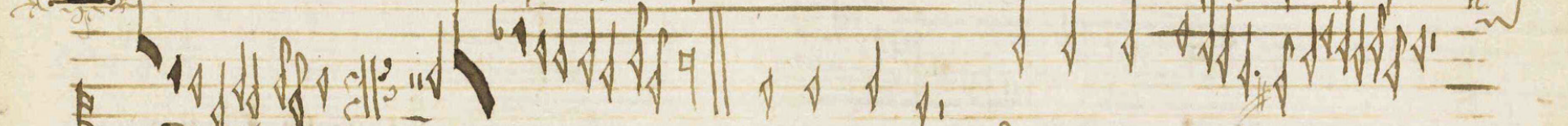
Bimbois.

50



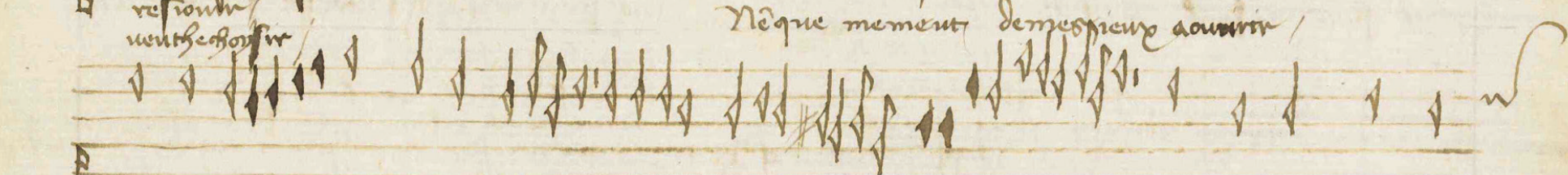
Ayant de deul q nul hōs peut auoir /
Elas pourqy euche onq tel uoloir /

renay rēō q me pent /
a quoy pensay qnt enfy



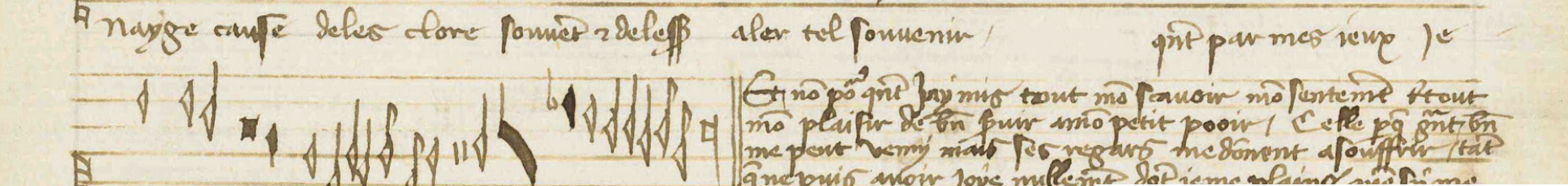
resionu /
uenthechofir

Nēque mement demesieux acourir /



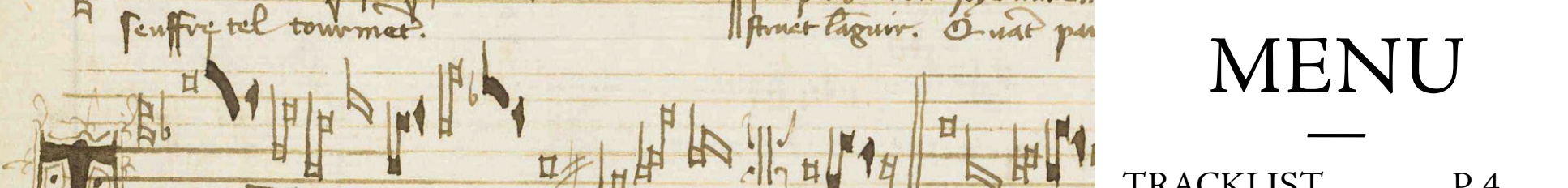
Nayge cause deles clere sonnet r deless aler tel souuenir /

qnt par mes ieux je



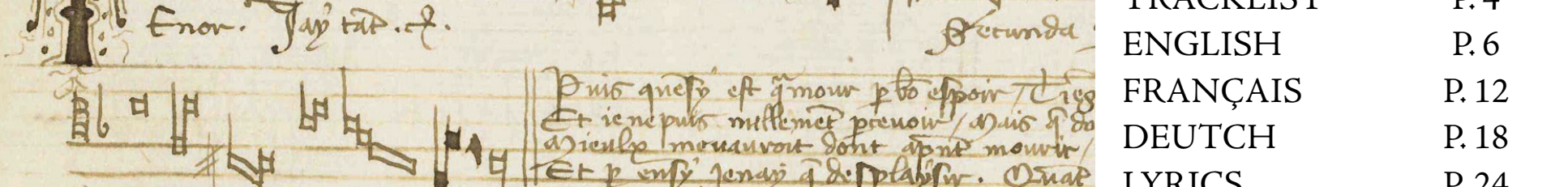
seuffre tel tourmet.

Et no pō qnt Jay mis tout mo scauoir mo senteme ttout
mo plaisir de bn fuir mo petit pooir / Celle pō qnt bn
me pent veny mais ses regars me donent asouffrir / tat
qne puis auoir joye nulleme dadieme plain / qnt bn
stnet l'aguir. O uat pu



Enor. Jay tad. et.

Secunda



Puis quest est qmour pto espoir / Cies
Et ie ne puis nullemet preuoir / Mais q do
aieulp mouuait dont apne mourir /
Et p enfy renay q de plaisir. O uat

MENU

TRACKLIST	P.4
ENGLISH	P.6
FRANÇAIS	P.12
DEUTCH	P.18
LYRICS	P.24

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Recording place: Leymen (F), église Saint-Léger, April 2024

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover illustration: Jan van Eyck (1390–1441), *Man in a Blue Cap* (ca 1430)

Sibiu, Muzeul National Brukenthal. © akg-images

GILLES BINCHOIS (*ca* 1400-1460)

LOYAL SOUVENIR

SACRED WORKS, CHANSONS, INTABULATIONS

LE MIROIR DE MUSIQUE

Grace Newcombe: *soprano, gothic harp, gothic organ*

Dorothea Jakob: *soprano*

Sabine Lutzenberger & Tessa Roos: *mezzo-soprano*

Ivo Haun de Oliveira & Jacob Lawrence: *tenor*

Cyprien Sadek: *baritone*

Claire Piganiol: *gothic harp*

Elizabeth Rumsey: *vielle, viola d'arco*

Aliénor Wolteche: *vielle*

Silke Schulze: *bombard, pipe & tabor*

Marc Lewon: *gittern, lute*

Rui Stähelin: *lute*

Henry van Engen: *slide trumpet*

Baptiste Romain: *vielle, rebec, bagpipes, & direction*

1. <i>Sanctus</i>	05:01
2. <i>Adyeu ma tres</i> [Adieu mes tres belles amours] (instrumental)	03:36
3. <i>Veneremur Virginem</i>	04:09
4. <i>Je loemors</i> [Je loe amours]	03:19
5. <i>Salve sancta parens</i>	05:00
6. <i>Qui vult messite</i> [Qui veut mesdire si mesdie] (organ)*	03:18
7. <i>Adieu, jusques je vous revoye</i>	07:09
8. <i>Dixit sanctus Philippus</i> (instrumental)	02:20
9. <i>Gloria 'hominibus'</i>	04:47
10. <i>En sera il mieulx voustre cuer</i>	04:34
11. <i>Redeunt in re</i> (instrumental)*	01:04
12. <i>Jamais tant que je vous revoye</i> (instrumental)	02:52
13. <i>J'ay tant de deul que nul homs peut avoir</i>	06:09
14. <i>Triste plaisir basse danse</i> (instrumental)	04:05
15. <i>Adyeu ma tres belle</i> [Adieu mes tres belles amours] (organ)*	01:58
16. <i>Depuis le congié que je pris</i>	04:36
17. <i>Geloymors</i> [Je loe amours] (organ)*	05:15
18. <i>Agnus Dei 'cum júbilo'</i>	05:14

Sources

Oxford Songbook: Oxford, Bodleian Library, Canon. misc. 213

Aosta Choirbook: Aosta, Seminario Maggiore, Biblioteca, Cod. 15

* Buxheim Organ Book: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 3725

Escorial A: San Lorenzo de El Escorial, Palacio Real, Monasterio de S Lorenzo, MS V.III.24

Munich 902: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall. 902

Urbinate Latino 1411: Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. lat. 1411



GILLES BINCHOIS

Gilles de Binche was born in about 1400 in the area of Mons, where his father held an official position with the counts of Hainaut. Generally known as Binchois, he is one of the three great musical figures of the first half of the 15th century. Although he did not have the legendary influence of Dunstaple, who is supposed to have introduced English sonorities to the continent, nor the stellar career of Du Fay, Binchois nevertheless had a marked influence on his contemporaries. The intimate poetic register imbued with nostalgia, the fluidity of the melodic lines, the independence of the upper voice from the other parts; all these characterise a coherent style that serves as a benchmark for the Burgundian musical tradition. Even though Binchois never left the Burgundian Low Countries, his works were copied as far away as Italy, and this wide distribution in the musical sources of the 1420s and 1430s attests to the reach of his musical output.

In 1419 Binchois was mentioned as being an organist in the church of Sainte-Waudru in Mons, and in 1423 he moved to Lille, perhaps as a member of the retinue of William de la Pole, Earl of Suffolk. Shortly after this, he joined the Burgundian ducal chapel, where a list from 1436 ranks him fifth in seniority among the chaplains. Court accounts show that Binchois was neither a university graduate nor a clergyman, but this did not prevent his appointment as a member of the chapel, nor did it prevent his obtaining prebends in Bruges, Mons, Soignies and Cassel. These benefices were most likely established thanks to Duke Philip the Good (1419-1467) himself, who granted Binchois many favours, and Binchois retained them until his death on 20th September 1460.

Most of the young Binchois's works can be found in the Oxford chansonnier (GB-Ob Canon. misc. 213), which was copied in Venice between 1428 and 1436 and which contains almost half his secular music. According to musicologist Hans Schoop, the

deletion of certain attributions to Binchois suggests that this manuscript was revised by someone close to the composer. The three-stanza ballade *J'ay tant de deul que nul homs peut avoir*, seldom performed until now, comes from this collection. As well as containing unusual cadential progressions it presents a number of problems with the notation of the rhythm; one solution to these is presented here. The ballade in the 1420s was a form reserved for lamentations and texts of a serious or celebratory character. Conversely the rondeau with its cyclical form was evolving towards a certain lightheartedness while still incorporating the conventions of courtly poetry. Binchois belonged to the first generation of composers for whom the rondeau was the predominant form of secular song; by later in the 15th century the rondeau would make up more than three-quarters of the polyphonic song repertoire.

Depuis le congié que je pris describes the separation between two lovers and acceptance of the associated pain. Despite the gravity of the topic, the upper musical line seems to be attempting to liberate itself from the weight of the two lower voices, creating an atmosphere of freedom and fancy. This rondeau is found in two sources of later repertoire, probably dating from 1435-40 and both originating in Flanders: the Escorial A manuscript and the Munich 902 fragment. The latter consists of four parchment bifolia containing 11 chansons, 9 of which are attributed to Binchois. Although *Depuis le congié* bears no attribution, it seems perfectly integrated into the group and reflects the style of the middle of Binchois's career. These two manuscripts also contain the five-line rondeau *Adieu, jusques je vous revoye*, a quintessential song of farewell, which echoes four of his other chansons that begin with the same word. Binchois chisels his rhetorical language out of a combination of major and minor modes, and punctuates each line of the poem with a structural melisma before the final cadence. While his contemporaries were exploring other literary themes such as fellowship, New Year's celebrations, drinking, and satire, Binchois showed great respect for courtly conventions. The Burgundian court

was reputed to be the embodiment of courtly tradition, and Binchois, who apparently never travelled to Italy, fulfilled the expectations associated with his position as a true Burgundian composer.

The music of *En sera il mieulx a voustre cuer* has survived in only one manuscript from the 1440s, that being an Italian one (Urbinate Latino 1441). It contains fifteen French and four Italian chansons, and the French texts are generally incomplete and riddled with errors. Fortunately the text of this chanson was also included in Cardinal de Rohan's songbook, and with the help of this source the stanzas have been reattached to their original music. We have also tried to understand the reasons for the many errors in the musical notation, and in this recording we suggest a new reading of the counterpoint.

Although the place of instruments in the performance of medieval courtly song has been frequently debated and even questioned entirely, it can be said that their use was increasingly documented from 1440 onwards. Despite this, a cappella performance was probably still an important reference point in the 15th-century musical tradition. For this recording, we have sought to represent a diversity of practices by including a cappella, mixed vocal and instrumental, and purely instrumental versions of the songs. The softer instruments known as « bassa », such as the lute (at this time only played with a plectrum) and the harp (still equipped with bray-pins) seem particularly well suited to playing the lower voices of polyphony.

The embellished instrumental versions of *Adyeu mes tres belles amours*, *Je loe amours* and *Qui veut mesdire* come from the Buxheim Organ Book, a large collection of keyboard arrangements compiled in southern Germany around 1460. It is hardly surprising that the most important source of keyboard music of the period should have originated in this region, since the superior abilities of German instrumentalists, particularly those of lutenists and organists, were recognised throughout Europe. In 1454, the blind organist Conrad Paumann played for Philip the Good at the Colloquy of Regensburg. This may

well have been an important meeting point between the German keyboard tradition and Burgundian repertoires. Moreover, German lutenists had a monopoly at the Burgundian court.

Adyeu mes tres belles amours is a rondeau presented here in two different versions, one for solo organ and the other for « alta cappella » (in this case bagpipes, bombard and slide trumpet). These loud instruments were very popular with the Duke of Burgundy; they were used for playing fanfares as well as chansons and religious music. Each town in the Burgundian territories maintained an ensemble that played an important role in civic displays, combining their musical activities with the functions of lookout and town crier. In September 1469, Charles the Bold paid a bagpiper and a trumpeter for their participation in a diplomatic contingent.

Je loe amours seems to have been Binchois's best-known ballade, as evidenced by the seven different versions found in the Buxheim Organ Book, as well as later arrangements and contrafacta (using the music to set a different text). *Geloymors* is one of the most extravagant adaptations of this song: the original rhythmic values have been stretched to allow for virtuosic figuration in the right hand and rapid interaction between the voices. *Je loemors*, another Buxheim tablature setting for only two voices, treats this work in a completely different way, with a texture that is perhaps less idiomatic to the organ. We have chosen to perform it on two bowed instruments (rebec & vielle), making reference to Gilles Binchois's encounter with the blind vielle players of the Burgundian court in Chambéry in 1434. According to the chronicler Martin le Franc, the music played by these two Castilian musicians made a strong impression on Binchois and Du Fay, who were present as members of the court chapels of Burgundy and Savoy respectively.

Within these chapels, the singers performed the Ordinary and Proper of the Mass on a daily basis. Although today Binchois is best known for his songs, his religious works made up the greater part of his output. From a period when his contemporaries were

producing unified cycles of Mass music, Binchois has left us only isolated compositions for the Ordinary and occasional movement pairs (Gloria-Credo or Sanctus-Agnus Dei). From this nonetheless large corpus we have chosen three movements with different compositional styles. The *Gloria* 'hominibus' is a four-voice setting and alternates between various combinations of these voices, with the tutti reserved for the weightiest passages in the text. The *Sanctus* develops in a very linear contrapuntal continuum, with a voice exchange at each cadence. The polyphony of the *Agnus Dei* 'cum júbilo' is composed over a Marian cantus firmus, and its Lydian mode lends the whole a gentle, nostalgic character reminiscent of the mood of certain chansons.

Salve sancta parens was notated for the first time in Bologna in the early 1430s, in the Aosta Choir Book, a manuscript that travelled between Italy, Basel, and Innsbruck. This introit for Marian feasts, typical of Binchois's sacred repertoire, was written for three voices. The upper voice paraphrases the Gregorian chant, adding a few ornaments and cadential formulas, while the lower voices provide harmonic support for the melody. In this piece the tenor voice extends beyond its traditional range in the lower register, foreshadowing the explorations of this register which are characteristic of the second half of the 15th century. The verse *Sentiant omnes* alternates monodic psalmody with three-voice faux-bourdon, a sonority which originated as an improvisational technique for polyphony using sequences of parallel thirds and sixths.

Veneremur Virginem is a motet from the Basel section of the Aosta manuscript. The text is based on a sequence for the Assumption of the Virgin Mary, and the melody of the tenor voice was probably taken from a Marian antiphon but has not yet been found in any other source. This motet stands out among Binchois's works: the cantus firmus, stretched to an extreme, serves as a foundation for two voices of equal importance that harmoniously complement and respond to each other, seamlessly weaving together the five strophes of the sequence.

Set to a text by Alain Chartier, the rondeau *Tristre plaisir et douloureuse joye* brings us back to the very beginning of Binchois's career. Although the polyphonic version is found in only one source, the Oxford chansonnier, the tenor line had a life of its own; it was sung as a melody line and even used as dance music as late as the 1500s, as attested by Marguerite of Austria's basse-danse manuscript and Michel Toulouze's printed collection of dances from around 1496. As well as making it easier for the dancers to memorise the steps, these basse-danse tenors probably served as the basis for polyphonic realisations accompanying the choreography. Our instrumental arrangement uses the original musical material of *Triste plaisir*, but takes as its structural model another song which was used as dance music until the early 16th century: *Sans faire de vous departie* by Pierre Fontaine, one of Binchois's colleagues at the Burgundian court.

BAPTISTE ROMAIN

TRANSLATION: ELIZABETH RUMSEY

GILLES BINCHOIS

Gilles de Binche naquit vers 1400 dans la région de Mons, où son père occupait une fonction officielle auprès des comtes de Hainaut. Connu sous le nom de Binchois, il fut l'une des trois grandes figures musicales de la première moitié du XV^e siècle. Bien qu'il n'ait pas eu la réputation légendaire de Dunstaple, qui aurait introduit les sonorités anglaises sur le continent, ni la carrière de Du Fay, Binchois exerça néanmoins une influence très marquée sur ses contemporains. Le registre poétique intime, empreint de nostalgie, la fluidité des lignes mélodiques ainsi que l'indépendance de la voix supérieure par rapport aux autres parties caractérisent un style cohérent qui sert de repère pour la tradition musicale bourguignonne. La diffusion de ses œuvres dans les sources musicales des années 1420 et 1430, copiées en Italie alors que Binchois ne quitta jamais les Pays-Bas bourguignons, atteste la portée de ses compositions.

Mentionné comme organiste à la collégiale Sainte-Waudru de Mons en 1419, il s'établit à Lille en 1423, peut-être en tant que membre de la suite de William de la Pole, marquis de Suffolk. Peu après, il rejoignit la chapelle ducale bourguignonne, une liste de 1436 le classant cinquième par ancienneté parmi les chapelains. Les comptes de la cour montrent que Binchois n'avait ni titre universitaire ni statut de prêtre, ce qui ne l'empêcha pas de devenir membre de la chapelle et d'obtenir des prébendes à Bruges, Mons, Soignies et Cassel, qu'il conserverait jusqu'à sa mort, le 20 septembre 1460. Il est probable que ces bénéfices aient été mis en place grâce au duc Philippe le Bon (1419-1467) lui-même, qui lui accordait de nombreuses faveurs.

On trouve la plus grande partie des œuvres du jeune Binchois dans le chansonnier d'Oxford, copié à Venise entre 1428 et 1436 et qui contient presque la moitié de toute sa musique profane. Les ratures de certaines mentions du nom de Binchois suggèrent, selon

Schoop, que ce manuscrit aurait été révisé par une personne proche du compositeur. La ballade à trois strophes *J'ay tant de deul que nul homs peut avoir*, rarement interprétée, se trouve dans cette collection. Outre qu'elle comporte des progressions cadentielles rares, elle présente quelques problèmes dans la notation du rythme, pour lesquels nous présentons ici des solutions. Vers 1420, la ballade en musique était une forme réservée à des textes de caractère sérieux, de lamentation ou de célébration. Même s'il intègre les conventions de la poésie courtoise, le rondeau, de forme cyclique, évolue vers une certaine légèreté. Binchois appartient à la première génération de compositeurs pour lesquels le rondeau était la forme dominante de la chanson profane. Par la suite, au XV^e siècle, plus des trois quarts du répertoire de la chanson polyphonique seraient composés de rondeaux.

Depuis le congié que je pris évoque la séparation des amants et l'acceptation de la douleur. Malgré la gravité du sujet, la ligne musicale supérieure semble vouloir s'émanciper de la pesanteur imposée par les deux voix inférieures, créant une impression de liberté et de fantaisie. Ce rondeau se trouve dans deux sources couvrant un répertoire plus tardif, datant probablement de 1435-1440 et toutes deux originaires des Flandres : le manuscrit Escorial A d'une part, le fragment Munich 902 d'autre part, composé de quatre *bifolia* en parchemin contenant onze chansons, dont neuf sont attribuées à Binchois. Bien que *Depuis le congié* ne porte pas d'attribution, il semble parfaitement intégré dans l'ensemble et reflète le style du milieu de la carrière de Binchois. C'est également dans ces deux manuscrits qu'est noté le rondeau cinquain *Adieu, jusques je vous revoye*, chanson de départ par excellence, qui fait écho à quatre autres de ses chansons commençant par le même mot. Dans un mélange de modes majeur et mineur, Binchois ciselle son langage rhétorique, chaque vers du poème étant ponctué par un mélisme structurel suivi d'une cadence. Si ses contemporains purent explorer d'autres registres littéraires comme la convivialité, les réjouissances du Nouvel An, la chanson à boire ou

la satire, Binchois fait preuve d'un grand respect des conventions courtoises. La cour bourguignonne était réputée pour être l'incarnation de la tradition courtoise et Binchois, qui ne voyagea apparemment jamais vers l'Italie, répondait à ce que l'on attendait de lui.

La musique d'*En sera il mieulx a voustre cuer* nous a été transmise par un seul manuscrit italien des années 1440 (Urbinate Latino 1411), contenant quinze chansons françaises et quatre italiennes. Les textes français de cette source sont généralement incomplets et truffés d'erreurs, et c'est grâce au chansonnier du cardinal de Rohan que les strophes ont été rattachées à leur musique originale. Nous avons également essayé de comprendre d'où venaient les nombreuses erreurs dans la notation musicale et proposons ici une nouvelle lecture du contrepoint.

Bien que l'emploi d'instruments dans la chanson courtoise médiévale ait été fréquemment débattu et contesté, il est possible d'affirmer qu'il fut de plus en plus en vogue à partir de 1440. Malgré cela, l'interprétation *a cappella* continua probablement à être une référence importante dans la culture musicale du XV^e siècle. Pour cet enregistrement, nous avons cherché à représenter une diversité de pratiques en incluant des formations *a cappella* et mixtes ainsi que des versions purement instrumentales des chansons. Les « bas instruments » tels que le luth (joué exclusivement avec un plectre à cette époque) et la harpe (toujours équipée de harpions) semblent particulièrement adaptés au jeu des voix inférieures de la polyphonie.

Les versions instrumentales ornées d'*Adyeu mes tres belles amours*, *Je loe amours* et *Qui veut mesdire* proviennent du livre d'orgue de Buxheim, un grand recueil d'arrangements pour orgue compilé dans le sud de l'Allemagne autour de 1460. Il n'est pas étonnant que la plus importante source de musique de clavier de l'époque soit originaire de cette région, car le talent des instrumentistes allemands était reconnu dans toute l'Europe, en particulier celui des luthistes et des organistes. L'aveugle Conrad Paumann joua devant Philippe le Bon en 1454, au moment de la diète de Ratisbonne. Ce moment fut peut-être

un point de rencontre important entre la tradition de clavier allemande et les répertoires bourguignons. Par ailleurs, les luthistes allemands avaient le monopole du jeu de cet instrument à la cour de Bourgogne.

Adyeu mes tres belles amours est un rondeau joué ici dans deux versions différentes, une fois à l'orgue, une fois aux « hauts instruments » (cornemuse, bombarde et trompette à coulisse). Ces instruments – très appréciés du duc de Bourgogne – étaient utilisés pour jouer des sonneries, mais aussi des chansons ou de la musique religieuse. Chaque ville des Pays-Bas bourguignons entretenait un ensemble qui jouait un rôle important de représentation civique, mêlant à ses activités musicales les fonctions de guetteur et de crieur public. En septembre 1469, Charles le Téméraire rémunéra un joueur de cornemuse et un trompettiste pour leur participation à une représentation diplomatique.

Je loe amours semble avoir été la ballade de Binchois la plus connue, comme en attestent les sept versions différentes présentes dans le livre d'orgue de Buxheim, les contrafactures et les arrangements postérieurs de cette pièce. *Geloymors* est l'une des adaptations les plus riches de cette chanson. Les valeurs rythmiques originales ont été étirées afin de permettre une écriture très virtuose pour la main droite ainsi qu'une interaction rapide entre les voix. *Je loemors*, une autre mise en tablature de Buxheim, à deux voix, fait état d'un travail sur une tout autre texture, peut-être moins idiomatique, de l'orgue. Nous avons choisi de l'interpréter sur deux instruments à archet (rebec et vièle) pour évoquer la rencontre de Gilles Binchois avec les vièlistes aveugles de la cour de Bourgogne à Chambéry en 1434. D'après le chroniqueur Martin le Franc, la musique jouée par ces deux musiciens castillans fit une forte impression sur Binchois et Du Fay, présents dans les chapelles de Bourgogne et de Savoie respectivement.

Au sein de ces chapelles, les chantres chantaient quotidiennement les pièces de l'ordinaire et du propre de la messe. Si Binchois est aujourd'hui surtout connu pour ses chansons, ses œuvres religieuses forment la majeure partie de sa production. De l'époque où ses

contemporains travaillaient sur la messe en tant que cycle unifié, Binchois ne nous a laissé que des compositions de l'ordinaire isolées ou parfois groupées par paires : *Gloria-Credo* et *Sanctus-Agnus*. À l'intérieur de ce grand corpus, notre choix s'est porté sur trois mouvements d'écritures différentes. Le *Gloria* « *hominibus* » est écrit à quatre parties et fait alterner les différentes combinaisons possibles entre ces voix, réservant le tutti aux passages les plus marquants du texte. Le *Sanctus* développe un continuum contrapuntique très linéaire dans lequel les voix se relaient à chaque cadence. La polyphonie de l'*Agnus Dei* « *cum júbilo* » est organisée autour d'un *cantus firmus* dédié à la Vierge, dont le mode lydien donne un caractère doux et nostalgique à l'ensemble, rappelant l'écriture de certaines chansons.

Noté pour la première fois à Bologne au début des années 1430, *Salve sancta parens* figure dans le livre de chœur d'Aoste, un manuscrit ayant voyagé entre l'Italie, Bâle et Innsbruck. Cet *introït* pour les fêtes mariales, caractéristique du répertoire sacré de Binchois, est écrit à trois voix. La voix supérieure paraphrase le chant grégorien en ajoutant quelques ornements et formules cadentielles, tandis que les voix inférieures offrent un soutien harmonique à cette mélodie. Dans cette pièce, la voix de ténor dépasse son ambitus traditionnel en s'étendant vers le grave, préfigurant ainsi les explorations de ce registre propres à la seconde moitié du XV^e siècle. Le verset *Sentiant omnes* fait alterner une psalmodie monodique et un faux-bourdon à trois voix, sonorité provenant d'une technique d'improvisation polyphonique basée sur les consonances de tierces et de sixtes.

Veneremur Virginem est un motet construit autour d'un texte de séquence pour l'Assomption de la Vierge Marie. La mélodie portée par la voix de ténor, probablement issue d'une antienne mariale, reste à ce jour introuvable dans d'autres sources. Présent dans la section bâloise du manuscrit d'Aoste, ce motet se distingue au sein de l'œuvre de Binchois : le *cantus firmus*, étiré à l'extrême, sert de fondation à deux voix d'égale importance qui se répondent et se complètent harmonieusement, créant un tuilage constant entre les cinq strophes de la séquence.

Composé sur un texte d'Alain Chartier, le rondeau *Tristre plaisir et douloureuse joye* remonte aux prémices de la carrière de Binchois. Si sa version polyphonique n'est connue que grâce à une version du chansonnier d'Oxford, la voix de ténor fut chantée et même dansée jusqu'aux années 1500, comme en attestent le manuscrit des basses-danses de Marguerite d'Autriche et le recueil de Michel Toulouze, imprimé vers 1496. En plus de faciliter la mémorisation des pas par les danseurs, les ténors de basse-danse servaient probablement de base à des réalisations polyphoniques accompagnant la chorégraphie. Notre arrangement instrumental, outre qu'il réutilise le matériau de la chanson, prend pour modèle une autre chanson : *Sans faire de vous departie*. Cette œuvre de Pierre Fontaine, collègue de Binchois à la cour de Bourgogne, fut également dansée jusqu'au début du XVI^e siècle.

BAPTISTE ROMAIN

GILLES BINCHOIS

Gilles de Binche wurde um 1400 in der Gegend von Bergen (Mons) geboren, wo sein Vater ein Amt am Hofe der Grafen von Hennegau bekleidete. Unter dem Namen Binchois gilt er als eine der drei großen Musikerpersönlichkeiten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er hatte zwar nicht den legendären Einfluss eines Dunstaple, dem man nachsagt, die englische Klanglichkeit auf dem Kontinent eingeführt zu haben, und auch nicht die Karriere eines Du Fay, doch übte er einen starken Einfluss auf seine Zeitgenossen aus. Der intime, von Nostalgie durchdrungene poetische Tonfall, der Fluss der melodischen Linien und die Unabhängigkeit der Oberstimme von den anderen Stimmen kennzeichnen seinen kohärenten Stil, der für die burgundische Musiktradition richtungweisend sein sollte. Obwohl Binchois die burgundischen Niederlande nie verließ, bezeugt die Verbreitung seiner Kompositionen in den in Italien angefertigten musikalischen Quellen der 1420er und 1430er Jahre die Reichweite seines musikalischen Werkes.

1419 wird er als Organist an der Kirche Sainte-Waudru in Bergen erwähnt. 1423 zog er nach Lille, vielleicht im Gefolge von William de la Pole, Graf von Suffolk. Kurz darauf trat er der Kapelle der Herzöge von Burgund bei, wo er laut einer Liste aus dem Jahr 1436 den fünften Platz in der Rangfolge der Kapläne einnahm. Aus den Hofberichten geht hervor, dass Binchois weder einen Universitätsabschluss noch den Status eines Priesters vorweisen konnte, was ihn jedoch nicht daran hinderte, Mitglied der Kapelle zu werden und Pfründe in Brügge, Bergen, Soignies und Cassel zu erlangen, die er bis zu seinem Tod am 20. September 1460 hielt. Es ist anzunehmen, dass diese Pfründe von Herzog Philipp dem Guten (1419–1467) gestiftet wurden, der ihm zahlreiche Gunstbezeugungen zukommen ließ.

Die meisten Werke des jungen Binchois finden sich im sogenannten Oxford Codex (GB-Ob Canon. misc. 213), der zwischen 1428 und 1436 in Venedig niedergeschrieben wurde und fast die Hälfte seiner erhaltenen weltlichen Musik enthält. Laut Schoop deutet die Streichung einiger Zuschreibungen an Binchois darauf hin, dass diese Handschrift von einer dem Komponisten nahestehenden Person überarbeitet wurde. In dieser Sammlung befindet sich auch die bislang selten aufgeführte, dreistrophige Ballade *J'ay tant de deul que nul homs peut avoir*. Neben ungewöhnlichen Kadenzprogressionen weist sie auch einige Probleme bei der Notation des Rhythmus auf, für die wir hier Lösungen anbieten. Um 1420 war die Form der Ballade für Texte mit ernstem, klagendem oder feierlichem Charakter vorbehalten. Obwohl auch das Rondeau die Konventionen der höfischen Dichtung bedient, gewann es mit seiner zyklischen Form eine gewisse Leichtigkeit. Binchois gehört zur ersten Komponistengeneration, für die das Rondeau zur vorherrschenden weltlichen Liedform wurde. Zum späten 15. Jahrhundert hin sollten mehr als drei Viertel des mehrstimmigen Liedrepertoires aus Rondeaux bestehen.

Depuis le congié que je pris dreht sich um die Trennung von Liebenden und die Akzeptanz des damit verbundenen Schmerzes. Trotz der Ernsthaftigkeit des Liedinhalts scheint sich die Oberstimme von der Schwere der beiden Unterstimmen zu lösen und eine Aura von Freiheit und Fantasie zu atmen. Dieses Rondeau findet sich in zwei Quellen, die ein späteres Repertoire abdecken. Sie stammen wahrscheinlich aus den Jahren 1435–40 und entstanden beide in Flandern: die Handschrift Escorial A auf der einen Seite und das Fragment München 902 auf der anderen. Letzteres besteht aus vier Pergamentbifolien mit 11 Chansons, von denen 9 Binchois zugeschrieben werden. Obwohl *Depuis le congié* keine Zuschreibung trägt, scheint es sich perfekt in das Gesamtbild einzufügen und spiegelt den Stil von Binchois mittlerer Schaffensperiode wider. Diese beiden Handschriften enthalten auch das fünfzeilige Rondeau *Adieu, jusques je vous revoye*, ein typisches Abschiedslied, das an vier weitere seiner Chansons

erinnert, die mit demselben Wort beginnen. In einer Mischung aus Dur und Moll ziseliert Binchois seine rhetorische Sprache, wobei jeder Vers des Gedichts durch ein strukturelles Melisma mit anschließender Kadenz abgesetzt wird. Während sich seine Zeitgenossen mit anderen literarischen Themen wie Geselligkeit, Neujahrsfeiern, Trinkliedern und Satire beschäftigten, wahrte Binchois großen Respekt vor den höfischen Konventionen. Der burgundische Hof galt als Inbegriff höfischer Tradition, und Binchois, der offenbar nie nach Italien gereist war, erfüllte diese an ihn gestellte Erwartung.

Die Musik zu *En sera il mieulx a voustre cuer* ist in einer einzigen italienischen Handschrift aus den 1440er Jahren überliefert (Urbinate Latino 1411), die fünfzehn französische und vier italienische Lieder enthält. Die französischen Texte dieser Quelle sind im Allgemeinen unvollständig und strotzen von Fehlern, und es ist der Liedtextsammlung des Kardinal de Rohan zu verdanken, dass die Strophen wieder mit ihrer ursprünglichen Musik verbunden werden konnten. Wir haben auch versucht, die Ursachen für die zahlreichen Fehler in der Notation zu verstehen und schlagen hier eine neue Lesart des Kontrapunkts vor.

Obwohl der Einsatz von Instrumenten in höfischen Liedern des Mittelalters häufig diskutiert und in Frage gestellt wurde, lässt sich feststellen, dass er ab 1440 zunehmend dokumentiert ist. Trotzdem blieb die A-cappella-Aufführung wahrscheinlich ein zentraler Bezugspunkt in der Musikpraxis des 15. Jahrhunderts. Für diese Aufnahme haben wir uns bemüht, eine Vielfalt von Praktiken zu repräsentieren, indem wir sowohl A-cappella- und gemischte Besetzungen als auch reine Instrumentalversionen der Lieder eingespielt haben. Instrumente der leisen Gattungen, wie die Laute (die zu dieser Zeit ausschließlich mit einem Plektrum gespielt wurde) und die Harfe (die noch mit Schnarrhaken ausgestattet war) scheinen besonders gut geeignet zu sein, um die unteren Stimmen von mehrstimmigen Stücken zu übernehmen.

Die verzierten Instrumentalfassungen von *Adyeu mes tres belles amours*, *Je loe amours*

und *Qui veut mesdire* stammen aus dem Buxheimer Orgelbuch, einer großen Sammlung von Orgelbearbeitungen, die um 1460 in Süddeutschland zusammengestellt wurde. Es ist kaum verwunderlich, dass die wichtigste Quelle für Tastenmusik dieser Zeit aus jener Region stammt, denn die Fähigkeiten der deutschen Instrumentalisten, insbesondere der Lautenisten und Organisten, waren in ganz Europa anerkannt. Im Jahr 1454 spielte der blinde Conrad Paumann vor Philipp dem Guten auf dem Reichstag zu Regensburg. Hier könnte ein wichtiger Schnittpunkt zwischen der deutschen Tastentradition und dem burgundischen Repertoire zu finden sein. Außerdem hatten deutsche Lautenisten am burgundischen Hof ein Monopol auf das Spiel dieses Instruments.

Adyeu mes tres belles amours ist ein Rondeau, das hier in zwei verschiedenen Fassungen präsentiert wird, eine für Orgel, die andere für *Alta Capella* (Dudelsack, Pommer und Zugtrompete). Diese – vom Herzog von Burgund sehr geschätzten – Instrumente wurden für das Signalblasen aber auch zur Interpretation von Liedern oder geistlicher Musik verwendet. Jede Stadt in den burgundischen Landen unterhielt ein solches Ensemble, das eine wichtige Rolle in der bürgerlichen Repräsentation spielte, indem es seine musikalischen Aktivitäten mit den Funktionen von Turmwächtern und Ausrufern verband. Im September 1469 bezahlte Karl der Kühne beispielsweise einen Sackpfeifenspieler und einen Trompeter für ihre Teilnahme an einem diplomatischen Empfang.

Je loe amours scheint Binchois' bekannteste Ballade gewesen zu sein, wie die sieben verschiedenen Versionen, die im Buxheimer Orgelbuch zu finden sind, sowie spätere Kontrafakturen und Bearbeitungen dieses Stücks belegen. *Geloymors* ist eine der klangreichsten Arrangements dieses Liedes. Die ursprünglichen Notenwerte wurden gedehnt, um virtuose Figuren für die rechte Hand und eine schnelle Interaktion zwischen den Stimmen zu ermöglichen. *Je loemors*, eine weitere, nur zweistimmige Tabulaturbearbeitung im Buxheimer Orgelbuch, präsentiert eine völlig andere Textur, die vielleicht weniger idiomatisch für die Orgel ist. Wir haben uns für die Aufführung

auf zwei Streichinstrumenten (Rebec & Vielle) entschieden, um an die Begegnung von Gilles Binchois mit den blinden Vielle-Spielern des burgundischen Hofes in Chambéry im Jahr 1434 zu erinnern. Der Chronist Martin le Franc berichtet, dass die Aufführungen der beiden kastilischen Musiker großen Eindruck auf Binchois und Du Fay machten, die den Kapellen Burgunds bzw. Savoyens respektive angehörten.

In diesen Kapellen sangen die Kantoren täglich das Ordinarium und das Proprium der Messe. Obwohl Binchois heute vor allem für seine Chansons bekannt ist, machen seine religiösen Werke den größten Teil seines Schaffens aus. Zu einer Zeit, in der seine Zeitgenossen die Messe als einheitlichen Zyklus bearbeiteten, hinterließ Binchois nur vereinzelte Kompositionen für das Ordinarium oder bisweilen paarweise zusammengefasste Sätze: Gloria-Credo und Sanctus-Agnus. Aus diesem umfangreichen Korpus haben wir drei Sätze in unterschiedlichen Kompositionsstilen ausgewählt. Das *Gloria ‚hominibus‘* ist vierstimmig und wechselt zwischen den verschiedenen möglichen Stimmkombinationen, wobei der Tutti-Effekt für die markantesten Textpassagen reserviert ist. Das *Sanctus* entwickelt sich als sehr lineares kontrapunktisches Kontinuum, in dem sich die Stimmen bei jeder Kadenz abwechseln.

Der Satz des *Agnus Dei ‚cum júbilo‘* gruppiert sich um einen Cantus firmus, der der Jungfrau Maria gewidmet ist. Der lydische Modus verleiht dem Ganzen einen weichen, sehnsuchtsvollen Charakter, der an die Schreibweise mancher seiner Lieder erinnert.

Das *Salve sancta parens*, erstmals Anfang der 1430er Jahre in Bologna notiert, erscheint im Chorbuch von Aosta, einer Handschrift, die zwischen Italien, Basel und Innsbruck kursierte. Dieser für Binchois' geistliches Repertoire typische Introitus für Marienfeste, ist dreistimmig. Die Oberstimme paraphrasiert den gregorianischen Choral und fügt einige Verzierungen und Kadenzformeln hinzu, während die Unterstimmen die Melodie harmonisch unterstützen. In diesem Stück überschreitet die Tenorstimme ihren traditionellen Tonumfang und dehnt sich in die tiefere Lage

aus, was die Erforschung dieses Registers vorwegnimmt, das in der zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bedeutend werden sollte. In der Strophe *Sentiant omnes* wechselt eine einstimmige Psalmodie mit einem dreistimmigen Fauxbourdon ab – eine ursprünglich mehrstimmige Improvisationstechnik, die auf Terzen und Sexten beruht.

Veneremur Virginem ist eine Motette, die auf einem Sequenztext für die Himmelfahrt der Jungfrau Maria basiert. Die Melodie der Tenorstimme stammt wahrscheinlich aus einer marianischen Antiphon. Sie ist bisher in keiner anderen Quelle nachgewiesen. Diese Motette, die in der Basler Lage des Aosta-Manuskripts zu finden ist, sticht unter den Werken Binchois' hervor: Der Cantus firmus, der bis zum Äußersten gedehnt wird, dient als Grundlage für zwei gleichwertige Stimmen, die harmonisch aufeinander reagieren und sich gegenseitig ergänzen, wodurch eine ständige Verflechtung zwischen den fünf Strophen der Sequenz entsteht.

Das Rondeau *Tristre plaisir et douloureuse joye* auf einen Text von Alain Chartier geht auf die Anfänge von Binchois' Karriere zurück. Während seine mehrstimmige Version nur durch eine Fassung im Oxford Codex bekannt ist, wurde die Tenorstimme noch um 1500 gesungen und sogar getanzt, wie das Basse-danse-Büchlein der Margarete von Österreich und die um 1496 gedruckte Sammlung von Michel Toulouze bezeugen. Die Basse-Dances-Tenores erleichterten den Tänzern nicht nur das Einprägen der Schritte, sondern dienten wahrscheinlich auch als Grundlage für mehrstimmige Bearbeitungen, die die Choreografie begleiteten. Unser Instrumentalarrangement nimmt sich, dem Material des Liedes entsprechend, ein anderes Lied zum Vorbild: *Sans faire de vous departie*. Dieses Werk von Pierre Fontaine – Binchois' Kollege am burgundischen Hof – wurde ebenfalls bis ins frühe 16. Jahrhundert getanzt.

BAPTISTE ROMAIN

ÜBERSETZUNG: MARC LEWON

1. Sanctus

*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.*

3. Veneremur Virginem

*Veneremur Virginem
per cuius dulcedinem
respirat ecclesia.
cuius pulchritudinem
et mansuetudinem,
mirantur celestia.*

*Hec est virgo sapiens,
credendo concupiscens
sine viri copula:
stella solem pariens,
lumen indeficiens,
luna sine nebula.*

*Cuius splendor syderis
amovit a miseris
peccati caliginem.
Salus nostri generis
culpe nobis veteris
abstergat rubiginem.*

*Ave celi Domina,
que transcendis agmina*

1. Sanctus

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

3. Veneremur Virginem

Vénérons la Vierge :
par sa douceur
l'église puise la vie ;
par sa beauté
et sa mansuétude
les corps célestes scintillent.

C'est la vierge sage,
concevant sans union
avec un homme :
une étoile portant le soleil,
lumière sans faille
et lune sans nuage.

La splendeur de son étoile
a éloigné de nous, pauvres mortels,
la misère du péché.
Le salut de notre genre
nous a débarrassés de la rouille
de notre ancienne corruption.

Je te salue, Reine du ciel,
toi qui surpasses les troupes céleste

1. Sanctus

Holy, holy, holy, Lord God of hosts;
heaven and earth are full of Your glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is He that comes in the name of the Lord
Hosanna in the highest.

3. Veneremur Virginem

Let us worship the Virgin
whose sweetness breathes life
into the Church;
whose beauty and grace
causes the heavenly
bodies to gleam.

Behold the wise virgin
who conceived without union
with a man:
a star who bore the sun,
a steadfast light,
an unclouded moon.

The radiance of her star
has banished the darkness of sin from us poor
mortals.
She is our people's salvation
and she has cleansed from us
the corruption of original sin.

Hail, Queen of heaven,
you who in your service to God surpasses the

1. Sanctus

Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und
Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner
Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

3. Veneremur Virginem

Lasst uns die Jungfrau anbeten,
durch deren Süße
die Kirche aufatmet;
durch deren Schönheit
und Sanftmut
die Himmelskörper funkeln.

Sie ist die weise Jungfrau,
die ohne Vereinigung
mit einem Mann empfängt:
ein Stern, der die Sonne trägt,
ein unfehlbares Licht,
ein wolkenloser Mond.

Die Pracht ihres Sterns
nahm die Finsternis
der Sünde von uns Elenden hinweg.
Das Heil unseres Geschlechtes
reinigste uns vom Rost
unserer alten Erbschuld.

Gegrüßt seist du, Himmelskönigin,
die du die himmlischen Heerscharen

*celestis, milicie.
Ave Felix femina
stella gaudens gemina,
super thronum gloria.*

*Surge, surge propera,
oliva fructifera,
tuum fundens oleum:
tua semper ubera
nostra sanent vulnera,
celi iubar aureum.*

5. Salve sancta parens

*Salve sancta parens
enixa puerpera regem
qui caelum terramque regit
in secula seculorum.*

*Sentiant omnes tuum juvamen
Quicumque celebrant tuam comemorationem.*

*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
sicut erat in principio et nunc et semper,
et in secula seculorum. Amen.*

7. Adieu, jusques je vous revoye

*Adieu, jusques je vous revoye ;
adieu le droit fleuve de joye,
mon confort, mon espoir joieulx.
Le partir m'est tant doulereulx
que je ne scay que faire doye.*

dans le service divin.
Je te salue, ô femme bienheureuse,
qui te réjouis de tes consœurs étoiles,
sur ton trône de gloire.

Lève-toi,
olivier fertile,
et répands ton huile ;
que ta poitrine
guérisses toujours nos blessures,
toi, lueur dorée dans le ciel.

5. Salve sancta parens

Salut, sainte Mère,
toi qui as mis au monde le Roi
qui gouverne le ciel et la terre
pour les siècles des siècles.

Que tous ceux qui célèbrent ta sainte mémoire
ressentent ton aide.

Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, / comme il
était au commencement, maintenant et toujours
dans les siècles des siècles. Amen.

7. Adieu, jusques je vous revoye

Adieu, jusqu'à ce que je vous revoie,
adieu, immuable fleuve de joie,
mon réconfort, mon joyeux espoir.
La séparation m'est si douloureuse
que je ne sais que faire.

heavenly host.
Hail, fortunate woman,
rejoicing in your twin stars
on your throne of glory.

Rise up,
O fruitful olive tree,
and pour out your oil;
may your breasts
always heal our wounds,
golden ray of heaven's light.

5. Salve sancta parens

Hail, holy Mother,
You brought forth the King
who rules heaven and earth
for all eternity.

All those who celebrate your memory
will know your help and protection.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the
Holy Spirit, / as it was in the beginning, is now,
and ever shall be. Amen.

7. Adieu, jusques je vous revoye

Farewell, until I see you again;
farewell, true river of delight,
my comfort, my joyful hope.
Parting is so painful to me
that I know not what to do.

im Dienst für Gott übertriffst.
Sei begrüßt, du glückliche Frau,
du freust dich an deinen Zwillingsternen
auf deinem Thron der Herrlichkeit.

Wachse heran,
fruchtbarer Ölbaum,
und giesse dein Öl aus;
mögen deine Brüste
stets unsere Wunden heilen,
du goldener Himmelsstrahl.

5. Salve sancta parens

Sei begrüßt, du heilige Mutter,
du hast den König geboren,
der Himmel und Erde regiert
in alle Ewigkeit.

Lass alle deine Hilfe und deinen Schutz
jeden spüren, der dein Andenken feiert.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem
Heiligen Geist, / wie im Anfang so auch jetzt und
alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

7. Adieu, jusques je vous revoye

Lebt wohl, bis ich Euch wiedersehe;
lebt wohl, rechter Fluss der Freude,
mein Trost, meine frohe Hoffnung.
Der Abschied ist mir so schmerzlich,
dass ich nicht weiß, was ich tun soll.

*Estre joyeux je ne poroye
quant j'eslonge que ne vous voye,
mon bien et mon heur gracieux.*

Adieu, jusques je vous revoye...

*Adieu vous dy, dont trop m'annoye ;
adieu le mieulx qu'amours m'envoye,
belle que tous jours servir veulx.
Autant de biens vous envoit dieux
que pour moi mesmes le voudroye.*

Adieu, jusques je vous revoye...

9. Gloria

*[Gloria in excelsis Deo]
Et in terra pax hominibus bone voluntatis.
Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gracias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex celestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem
nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu*

*Je ne peux pas être joyeux
quand je ne vous vois plus,
ma richesse et mon bonheur gracieux.*

Adieu jusqu'à ce que je vous revoie...

*Je vous dis adieu, bien que cela m'ennuie ;
Adieu, meilleur don que l'amour pouvait m'envoyer,
la belle que je servirai toute ma vie.
Que Dieu vous envoie autant de bonnes choses
que je souhaiterais pour moi-même.*

Adieu jusqu'à ce que je vous revoie...

9. Gloria

*[Gloire à Dieu, au plus haut des cieux,]
Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
Nous te louons,
nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire,
Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu le Père tout-puissant.
Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.
Toi qui enlèves le péché du monde, prends pitié de
nous ;
Toi qui enlèves le péché du monde, reçois notre prière ;
Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous.
Car toi seul es saint, Toi seul es Seigneur,*

I cannot be joyful
when I cannot look upon you,
my treasure and my gracious joy.

Farewell, until I see you again...

I say farewell to you, though it pains me greatly;
farewell to the best that love could grant me,
Beauty whom I would serve all my days.
May God send you as many good things
as I would wish for myself.

Farewell, until I see you again...

Ich kann nicht fröhlich sein,
wenn ich Euren Anblick missen muss,
mein Glück und meine Freude.

Lebt wohl, bis ich Euch wiedersehe ...

Lebt wohl, sage ich Euch, obwohl es mich zu sehr
schmerzt;
lebt wohl, das Beste, das die Liebe mir schicken
konnte,
die Schönste, der ich mein Leben lang dienen will.
Möge Gott Euch so viele gute Dinge schicken,
wie ich es mir [für mich] selbst wünsche.

Lebt wohl, bis ich Euch wiedersehe ...

9. Gloria

[Glory to God in the highest,]
And on earth peace to men of good will.
We praise You, we bless You
we adore You, we glorify You.
We give You thanks for Your great glory,
Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
Lord Jesus Christ, Only-begotten Son,
Lord God, Lamb of God, Son of the Father,
You who take away the sins of the world, have
mercy on us;
You who take away the sins of the world, receive
our prayer.
You who sit at the right hand of the Father, have
mercy on us.
For You alone are holy, You alone are the Lord, You

9. Gloria

[Ehre sei Gott in der Höhe]
und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.
Wir loben Dich,
wir preisen Dich, wir beten Dich an.
Wir danken Dir, denn groß ist Deine Herrlichkeit:
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All,
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,
Du nimmst hinweg die Sünde der Welt: erbarme
Dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünde der Welt: nimm an
unser Gebet.
Du sitzt zur Rechten des Vaters: erbarme Dich
unser.
Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der

*solus altissimus,
Iesu Christe, cum Sancto Spiritu: in gloria Dei
patris. Amen*

10. En sera il mieulx voustre cuer,
*En sera il mieulx voustre cuer,
quant clerement vous aperra
que par tristesse occis sera
vostre humble et leal serviteur ?*

*Se bien pensés que tel douleur
de par vous lors il recevra,*

en sera il mieulx a voustre cuer...

*Il vous a tant porté d'onneur
et portera tant qu'il vivra,
et quant ainsy il finera
par vostre cruelle rigueur,*

en sera il mieulx voustre cuer...

13. J'ay tant de deul que nul homs peut avoir
*J'ay tant de deul que nul homs peut avoir
et s'en ay riens qui me peut resjouir,
helas, pourquoy euche onques tel voloir ?
A quoy pensay quant ensy veuche choysir ?
Nen que me meut de mes yeux a ouvrir
n'ay ge cause de les clore souvent
et de lesser aler tel souvenir,
quant par mes yeux je seuffre tel tourment ?*

Toi seul es le Très-Haut,
Jésus Christ, avec le Saint-Esprit, dans la gloire de
Dieu le Père. Amen.

10. En sera il mieulx voustre cuer,
Votre cœur sera-t-il réconforté,
quant il vous apparaîtra clairement
que votre humble et loyal serviteur
est mort de tristesse ?

Si vous vous imaginez
qu'il recevra alors de vous une telle douleur,

votre cœur sera-t-il réconforté...

Il vous a tant honoré
et il le fera tant qu'il vivra,
et s'il termine ainsi
à cause de votre cruelle rigueur

votre cœur sera-t-il réconforté...

13. J'ay tant de deul que nul homs peut avoir
J'ai plus de peine que quiconque peut avoir
et comme je n'en obtiens rien qui puisse me réjouir,
pourquoi, hélas, eussé-je tel désir ?
À quoi songeai-je en choisissant cette voie ?
Pas plus que je ne suis amené à ouvrir mes yeux,
je n'ai raison de les clore souvent
et de laisser s'en aller un tel souvenir
puisque par mes yeux je souffre tel tourment.

alone are the most high,
Jesus Christ, with the Holy Spirit, in the glory of
God the Father. Amen.

10. En sera il mieulx voustre cuer,
Will your heart be consoled
when you see clearly
that your humble and loyal servant
has died of grief?

If you imagine that the pain
he receives comes from you,

will your heart be consoled...

He has held you in great esteem
and will continue to do so for as long as he lives,
and if his life ends thus
through your cruel asperity,

will your heart be consoled...

13. J'ay tant de deul que nul homs peut avoir
I have more pain than is humanly possible
and as I receive no pleasure,
why, alas, did I have such a desire?
What was I thinking when I chose this path?
Just I have no reason to open my eyes,
I have good reason to close them often
and let the memory fade,
since through my eyes I suffer such torment.

Herr, Du allein der Höchste,
Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist, zur Ehre
Gottes des Vaters. Amen.

10. En sera il mieulx voustre cuer,
Wird es Eurem Herz besser gehen,
wenn Euch bewusst wird, dass Euer demütiger
und treuer Diener
vor Kummer gestorben ist?

Wenn Ihr Euch vorstellt, dass er nun
von Euch einen solchen Schmerz empfangen wird,

wird es Eurem Herz besser gehen ...

Er hat Euch so sehr in Ehren gehalten
und wird es auch weiterhin tun, solange er lebt.
Wenn er wegen Eurer grausamen Strenge
so endet,

wird es Eurem Herz besser gehen ...

13. J'ay tant de deul que nul homs peut avoir
Ich habe mehr Schmerzen, als irgendjemand zu
haben vermag / und da ich nichts davon erhalte,
was mich glücklich machen kann,
warum, ach, hatte ich jemals dieses Begehren?
Was habe ich nur gedacht, als ich diesen Weg wählte?
Genauso wenig wie ich Grund habe, meine Augen
zu öffnen, / habe ich Grund, sie zu oft zu schließen
und eine solche Erinnerung entswinden zu lassen,
da ich durch meine Augen solche Qualen erleide.

*Et nonpourquant j'ay mis tout mon scavoir,
mon sentement [et] trestout mon plaisir
de bien servir a mon petit pooir,
celle par qui grant bien me peut venir.
Mais ses regars me donnent a souffrir
tant que ne puis avoir joye nullement,
dont je me plaing qu'ensy m'estruet languir,
quant par mes yeux je seuffre tel tourment.*

*Puis qu'ensy est qu'amour par bon espoir
tieng le miens cuers en amoureux desir,
et je ne puis nullement percevoir
mais que douleurs qui fait mon cuer fenir
mieulx me vauroit dont a present mourir,
qu'en hy point ch'y fusse longuement
et par ensy je n'ay que desplaysir,
quant par mes yeux je seuffre tel tourment.*

16. Depuis le congié que je pris

*Depuis le congié que je pris
de vous ma toute bonne et belle,
je n'eux que douleur tant rebelle
que c'est des rebellez le pris.*

*L'emprainte de vo beau pourpris
l'acroist tousjours et renouvelle,*

Depuis le congié que je pris...

*Mais quant a vous amer empris,
la joye que j'eux tant nouvelle,
ne m'aporta point la novelle*

*Et pourtant, j'ai mis toute ma capacité,
mes sens et tout mon plaisir
à bien servir de mon modeste pouvoir
celle dont je pourrais recevoir grand soulagement.
Mais son regard me fait tellement souffrir
que je ne puis avoir aucune joie,
ce dont je dois me plaindre et dont je dois ainsi languir,
puisque par mes yeux je souffre tel tourment.*

*Puisqu'il en est ainsi qu'Amour, par bon espoir
maintient mon cœur en désir amoureux,
et que je ne puis rien recueillir
sauf la douleur qui mène mon cœur à sa fin,
mieux vaudrait à présent que je meure
plutôt que de rester longtemps en cet état
dont je n'ai que déplaisir
puisque par mes yeux je souffre tel tourment.*

16. Depuis le congié que je pris

*Depuis que j'ai pris congé de vous,
ma très bonne et belle dame,
je n'ai éprouvé qu'une douleur lancinante :
telle est la récompense réservée aux rebelles d'Amour.*

*Le souvenir de votre beauté
accroît toujours cette douleur et la renouvelle,*

depuis que j'ai pris congé de vous...

*Mais quand j'ai commencé à vous aimer,
la joie toute nouvelle que je ressentis,
ne me fit alors rien savoir*

Indeed, I surrendered all I have,
my senses and all my pleasure,
to serve as well as I could with my modest
capabilities
the only one who could grant me relief.
But her gaze makes me suffer so much
that I can have no happiness,
and therefore I must complain and languish
since through my eyes I suffer such torment.

Since Love uses hope to keep
my heart inflamed by desire,
and since I can glean nothing in return
but the pain which wears out my heart,
it would be better for me to die now
than to remain any longer in this state
which brings me nothing but discontent,
since through my eyes I suffer such torment.

16. Depuis le congié que je pris

Since I parted from you,
my very beautiful and gracious lady,
I have felt nothing but a piercing pain:
such is the reward granted those who rebel against
Love.

The memory of your beauty
serves only to revive and strengthen this pain,

since I parted from you...

But when I began to love you,
the new joy I felt

Und doch habe ich all meine Fähigkeiten,
meine Sinne und all meine Freude daran gesetzt,
mit meinen bescheidenen Kräften derjenigen zu
dienen,
von der ich großen Trost erhalten könnte.
Aber ihr Blick schmerzt mich so sehr
dass ich keine Freude haben kann,
worüber ich mich beklagen und Kummer leiden muss,
da ich durch meine Augen solche Qualen erleide.

Da es sich nun so verhält, dass Amor aus guter
Hoffnung
mein Herz in Liebessehnsucht festhält,
und ich nichts als Schmerz ansammeln kann,
wäre es jetzt besser für mich zu sterben,
als lange in diesem Zustand zu verweilen,
der mir nichts als Unmut bereitet,
da ich durch meine Augen solche Qualen erleide.

16. Depuis le congié que je pris

Seit ich von Euch Abschied nahm,
meine so gute und schöne Dame,
hatte ich nur solch stechenden Schmerz:
Das ist der Lohn für die Rebellen Amors.

Die Erinnerung an Eure Schönheit
verstärkt und erneuert ihn,

seit ich von Euch Abschied nahm ...

Als ich aber Euch zu lieben begann,
brachte mir die neue Freude, die ich empfand,
keine Kenntnis,

qui m'a bien a doloir apris.

Depuis le congié que je pris...

18. Agnus Dei

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.*

qui m'aide à supporter la souffrance.

Depuis que j'ai pris congé de vous...

18. Agnus Dei

Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde,
aie pitié de nous.

Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde,
donne-nous la paix.

Traduction : Baptiste Romain

did not give me any knowledge
that would teach me how to endure this misery.

Since I parted from you...

18. Agnus Dei

Lamb of God, you who take away the sins of the
world,
have mercy upon us.
Lamb of God, you who take away the sins of the
world,
grant us peace.

Translations: Elizabeth Rumsey, Baptiste Romain

die mich hätte lehren können, das Leid zu
ertragen.

Seit ich von Euch Abschied nahm ...

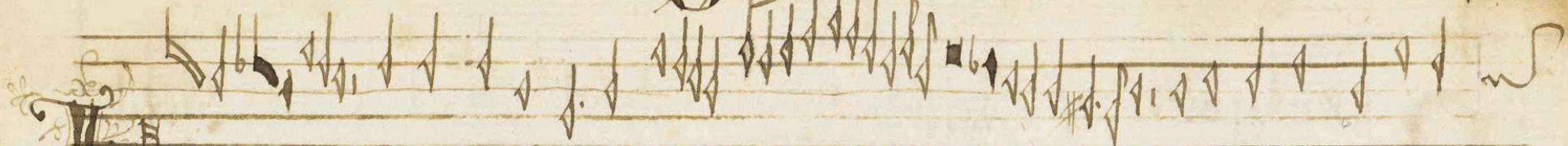
18. Agnus Dei

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt,
gib uns Frieden.

Übersetzungen: Dorothea Jakob, Baptiste Romain,
Marc Lewon

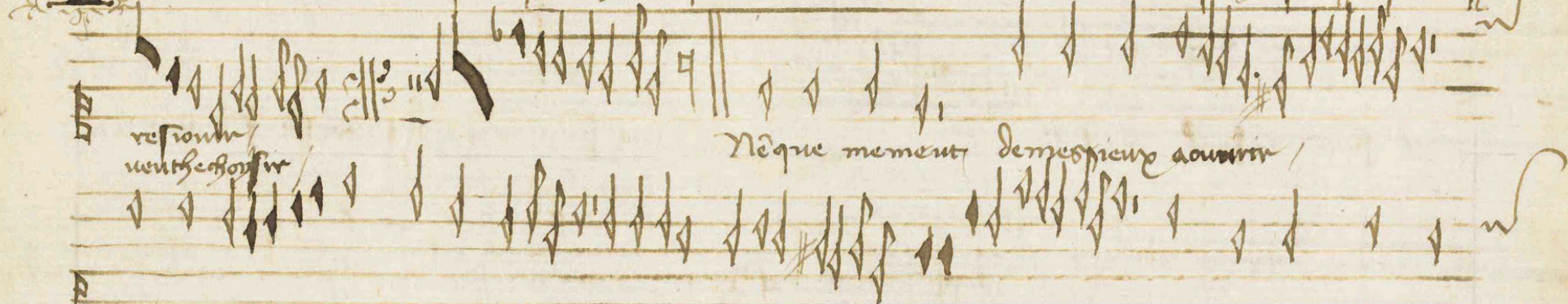
Binciois.

50



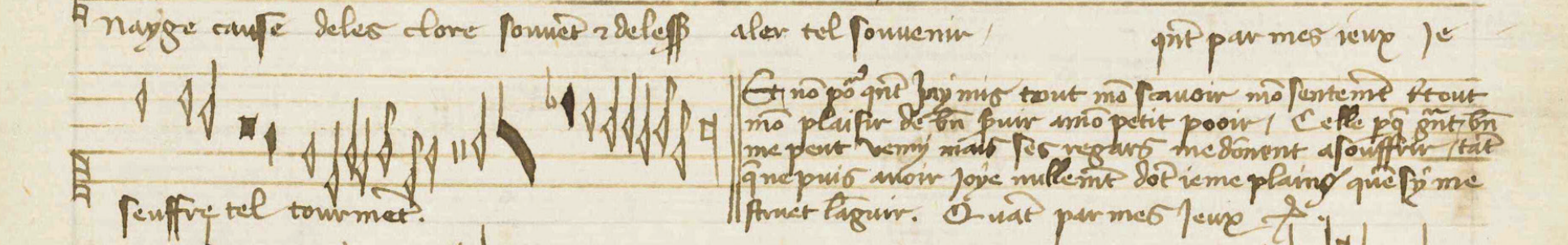
Ayant de deul q nul hōs peut auoir /
 Et las pour qy euche onq tel uoloir /

renay rēō q me pent /
 a quoy pensay qnt en sy



resionu /
 uenthechofir

Nēque mement demespiens acourir /

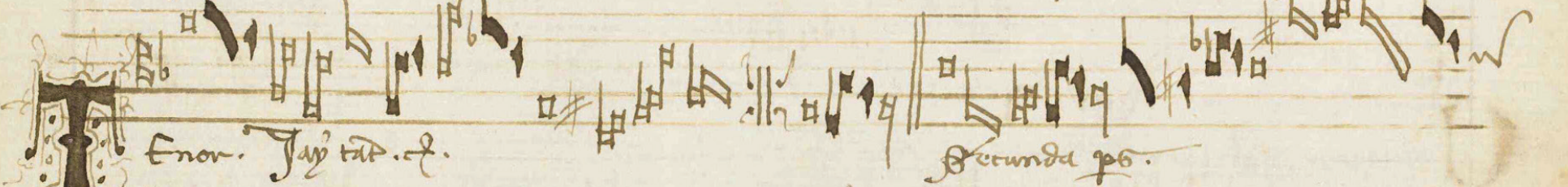


Nayge cause de les clere sonnet r deless aler tel souuenir /

qnt par mes ieux je

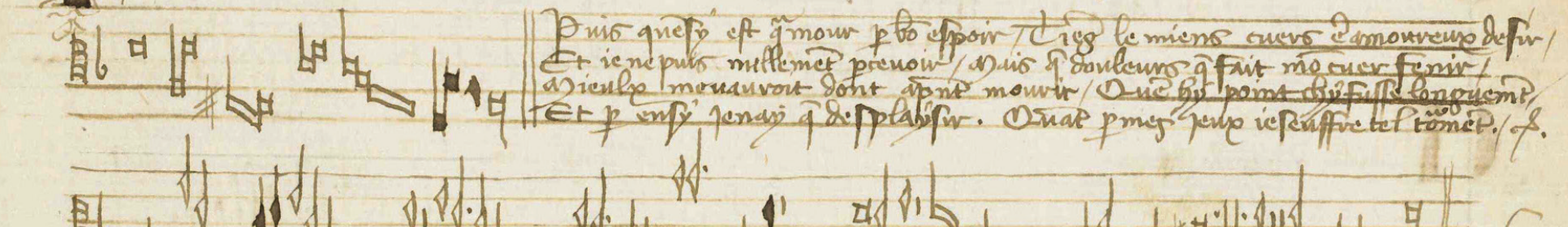
seuffre tel tourmet.

Et no pō qnt jay mis tout mō scauoir mō sentemēt tōut
 mō plaisir de bñ fuir mō petit pooir / Celle pō qnt bñ
 me pent veny mōs ses regars me donent asouffrir / tāt
 qne puis auoir joye nullemt dōt ie me plains que s me
 struet l'aguir. Quant par mes ieux



Enor. Jay tāt. et.

Secunda pō.



Puis que s est qmour pō espoir / C'est le mien cūers d'amooureux desir /
 Et ie ne puis nullemt puenoir / Mais q doulours q fait mō cuer fenir /
 a ieulx mouuait dont apne mourir / Que hy point dy fust languent /
 Et p en sy renay q de plaisir. Quant p mes ieux ie seuffre tel tōmet. /