



CŒUR

AIRS DE COUR FRANÇAIS
DE LA FIN DU XVI^E SIÈCLE

LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE

α

The background of the entire image consists of a dense pattern of concentric red circles. The circles are centered on the left side of the image and radiate outwards, creating a sense of depth and movement. The spacing between the circles varies, with some being closer together and others further apart, which adds to the visual complexity.

CŒUR

AIRS DE COUR FRANÇAIS
DE LA FIN DU XVI^E SIÈCLE

**LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE**

α



CŒUR

AIRS DE COUR FRANÇAIS DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

FRENCH COURTLY SONGS FROM THE LATE 16TH CENTURY

FRANZÖSISCHE „AIRS DE COUR“ DES SPÄTEN 16. JAHRHUNDERTS

- | | | |
|---|--|------|
| | GIRARD DE BEAULIEU (CA 1540-1590) | |
| 1 | HELAS QUE ME FAUT-IL FAIRE | 2'36 |
| | PIERRE-FRANCISQUE CARROUBEL (1566-1611) | |
| 2 | PASSEPIEDS DE BRETAGNE | 2'42 |
| | JEAN BOYER (BEFORE 1600-1648) | |
| 3 | QUE FERAY-JE? | 6'17 |
| | ANONYME | |
| 4 | ALLONS VIEILLE IMPERFAITE | 3'45 |
| | PIERRE GUÉDRON (CA 1565-1620) | |
| 5 | BIEN QU'UN CRUEL MARTIRE | 6'35 |
| | PIERRE-FRANCISQUE CARROUBEL | |
| 6 | SPAGNOLETTE | 3'35 |
| | DIDIER LE BLANC (FL. 1579-1584) | |
| 7 | SUS ! MON LUT D'UN ACCORD PITOYABLE | 3'20 |
| 8 | LES MARINIERS ADORENT UN BEAU JOUR | 4'40 |
| 9 | QUEL SECOURS FAUT-IL QUE J'ATENDE | 5'08 |

	PIERRE GUÉDRON	
10	TANT ET TANT IL M'ENNUYE TANT	3'48
	FABRICE-MARIN CAIÉTAIN (CA 1540-AFTER 1578)	
11	MAIS VOYEZ MON CHER ESMOY	4'18
	LORENZINI (FL. 2ND HALF XVITH CENTURY)	
12	FANTAISIE	3'11
	GUILLAUME COSTELEY (CA 1530-1606)	
13	J'AYME TROP MIEUX SOUFFRIR LA MORT	2'09
	ADRIAN LE ROY [ARR.] (CA 1520-1598)	
14	Ô COMBIEN EST HEUREUSE	7'05
	PIERRE GUÉDRON	
15	BELLE QUI M'AVEZ BLESSÉ	5'

TOTAL TIME : 64'16

LE POÈME HARMONIQUE

VINCENT DUMESTRE GUITARE RENAISSANCE, THÉORBE, ARRANGEMENT & DIRECTION

CLAIRE LEFILLIÂTRE SOPRANO

BRUNO LE LEVREUR CONTRE-TÉNOR

SERGE GOUBILOUD TÉNOR

MARC MAUILLON BARYTON

JULIEN CHAUVIN VIOLON

MÉLANIE FLAHAUT FLÛTES & BASSON

ATSUSHI SAKAI DESSUS DE VIOLE

SYLVIA ABRAMOWICZ TÉNOR DE VIOLE

FRANÇOISE ENOCK, LUCAS PERES VIOLE DE GAMBE

ANGÉLIQUE MAUILLON HARPE BAROQUE
HARPE DE SIMON CAPP, 2013

PIERRE GALLON CLAVECIN

CLAVECIN DE JEAN-FRANÇOIS BRUN CORDÉ DE BOYAU, D'APRÈS CELESTINI, 1587



La quasi-totalité des œuvres présentes dans cet enregistrement ont été composées sur trente courtes années, celles qui, de 1570 à 1600, ont vu s'éteindre définitivement l'art princier de la musique de la renaissance, et vu naître celui, aristocratique de l'air de cour, qu'Adrian LeRoy nomme ainsi pour la première fois en 1571. La paternité de cet art qui inonde le XVII^e siècle jusque dans les moindres de ses savantes ruelles, de Guéron et Bataille à Boesset, puis Le Camus ou Lambert est donc le fait d'auteurs aujourd'hui considérés comme mineurs – Fabrice-Marin Caiétain, Didier Le Blanc, Guillaume Costeley, Girard de Beaulieu – quand ils ne sont pas totalement ignorés. Ils témoignent pourtant de cette période extrêmement féconde de l'entre – deux siècles, qui fait se côtoyer la chanson homophonique (« Mais voyez mon cher émoi ») et l'air à danser à concaténation (« Tant et tant il m'ennuie tant »), le contrepoint (« Quel secours faut-il que j'attende ») et la chanson en voix-de-ville (« O combien est heureuse »), tandis qu'apparaît, en point de mire de ces formes dont certaines auront déjà disparues aux premières années du nouveau siècle, le fameux air de cour (« Bien qu'un cruel martire », « Que ferai-je ? ») dont Pierre Guéron est le plus illustre représentant dans la première moitié du XVII^e siècle.

Au renouvellement de l'écriture musicale répond l'évolution de la forme poétique. Tandis que les musiciens abandonnent Ronsard, Baïf et Du Bellay, les salonniers rimeurs se font poètes, et réduisent le vocabulaire lyrique, centré sur le sentiment amoureux. Amour indifférent et narquois, languissant puis désespéré, tantôt cruel ou agréable, tantôt supplice idolâtre ou pénitence délétère; sentiments nobles ou béguin volage, affection fervente ou tendre souffrance; espoir, désespoir, amour ou désamour... Hors des airs à boire et de rares messages politiques déguisés, c'est tout l'air de cour français qui va se rallier à cette unique bannière du Grand Siècle : celle des élans du cœur.

Vincent Dumestre, Paris, juin 2015

CŒUR

AIRS DE COUR FRANÇAIS DE LA FIN DU XVII^E SIÈCLE

Au moment où triomphaient les théories humanistes et où les derniers Valois, sous l'impulsion de la reine Catherine de Médicis, menaient une politique culturelle éclatante, la France de la seconde moitié du xvi^e siècle vit l'émergence de foyers artistiques initiés par des princes mécènes, soucieux d'asseoir leur prestige par les arts et les lettres tout autant que par les armes, mais également de cercles raffinés tenus par des femmes cultivées de la noblesse ou de la bourgeoisie. Dans ces sociétés se côtoyaient les meilleurs poètes du moment, mais aussi des musiciens sensibles aux recherches pratiquées au sein des cercles et académies humanistes – la Pléiade, l'Académie de Musique et de Poésie, initiée sous Charles IX, puis celle du Palais, sous Henri III –, tous profitant d'une émulation propice à l'invention de nouvelles formes et pratiques artistiques. À une nouvelle poésie, plus lyrique et plus galante, imitée à la fois de l'antique et de modèles italiens contemporains, répondait un nouveau genre musical, l'air de cour, qui devait rapidement devenir emblématique de la musique française profane de la fin du xvi^e et du premier xvii^e siècle. L'air de cour témoigne de l'empreinte et de l'acceptation par les milieux mondains et lettrés d'un genre vocal d'origine populaire, le vaudeville (ou « voix de ville »), basé sur les principes d'un strophisme musical simple qui facilitait une meilleure intelligibilité du texte poétique, répondant parfaitement aux idéaux humanistes. Composé à 4 ou 5 parties dans un style volontiers vertical et homophone, aux lignes mélodiques et rythmiques simples et claires, il offrait ainsi une alternative moderne au contrepoint complexe de la chanson polyphonique, qui jusqu'ici dominait en France le paysage musical profane. C'est aux origines de ce vecteur musical d'une nouvelle poésie galante, lyrique et raffinée, propre à traduire toutes les nuances des transports de l'âme et des élans du cœur, que cet enregistrement du

Poème Harmonique nous conduit, dans l'intimité de deux des grandes familles aristocratiques de la fin de la Renaissance française, les Guise et les Gondi, elles-mêmes liées par d'importants échanges culturels qui favorisèrent l'éclosion du genre.

Illustre par les armes et la pourpre, la maison de Lorraine-Guise mena dans les années 1560-1580 une importante politique de mécénat, initiée par François I^{er} de Lorraine (1520-1563), 2^e duc de Guise, son frère Claude de Lorraine (1526-1573), duc d'Aumale, et les fils de ce dernier – René (1536-1566), marquis d'Elbeuf et Charles (1524-1574), cardinal de Lorraine –, puis poursuivie par les fils du duc François, Henri I^{er} de Lorraine (1549-1588), 3^e duc de Guise, et Louis (1555-1588), cardinal de Lorraine. Sous leur protection se placèrent des poètes comme Pierre de Ronsard, Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïf, Philippe Desportes, Amadis Jamyn ou Claude Billard de Courgeney, ainsi que quelques-uns des meilleurs musiciens du moment, tels Pierre Cléreau ou Fabrice-Marin Caiétain. Ramené d'Italie par le cardinal Charles de Lorraine, lauréat en 1576, pour le meilleur air, du puy de musique d'Évreux fondé par Guillaume Costeley, Caiétain – ou Fabrice, comme on le nommait alors – fut maître de la Chapelle d'Henri I^{er} de Guise. C'est à son protecteur qu'il dédia ses deux livres d'airs, en 1576 – *Airs mis en musique à 4 parties [...] sur les poésies de P. de Ronsard et autres excellens poètes de nostre tems* – et 1578 – *Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines et espagnoles mis en musique à 4 parties*), composés sur des textes de poètes protégés par les Guise : Ronsard (« Mais voyez mon cher émoi »), Baïf, Desportes (« Hélas que me faut-il faire »), Jamyn ou Belleau. Outre ses propres airs, Caiétain mêla dans son recueil de 1576 des pièces de ses amis, tels le chantre de la Chambre du roi Girard de Beaulieu (« Hélas que me faut-il faire », sur un texte de Desportes), qui fut également au service des Guise et dont Caiétain se réclame disciple dans sa dédicace à Henri de Lorraine.

Pionniers de l'air de cour, Caiétain et Beaulieu ouvrirent la voie à de jeunes musiciens comme Pierre Guéron, lui-même au service des Guise – en 1585, on le trouve chanter de la Chapelle du cardinal Louis de Lorraine – avant de connaître une brillante carrière à la cour et de mener le genre à un véritable âge d'or sous Henri IV et Louis XIII. Parus en 1597 dans les *Airs de cour mis en musique à 4 & 5 parties de plusieurs auteurs*, ses premiers airs (« Tant et tant il m'ennuie tant ») montrent déjà une belle maîtrise de ce genre dont il devait vite devenir l'un des maîtres. En témoignent les airs « Bien qu'un cruel martire » et « Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux », publiés chacun conjointement en version polyphonique et pour voix et luth, respectivement en 1608 – dans les *Airs de cour à 4 & 5 parties* du compositeur, alors maître et compositeur de la Musique de la Chambre du roi, et dans le 1^{er} volume des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* –, et en 1609 (*2nd livre d'Airs de cour à 4 & 5 parties* de Guéron, et *2^e livre d'Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*). Dans son sillage allaient à leur tour se placer des musiciens comme Antoine Boesset, son gendre et successeur à la tête de la Musique de la Chambre du roi, ou Jean Boyer, qui en fut violiste ordinaire.

Parallèlement au mécénat des Guise, tout aussi importante fut l'influence de Claude-Catherine de Clermont (1543-1603). Femme de savoir et de sciences, brillante et cultivée, celle qui fut gouvernante des enfants royaux doit être considérée comme la première salonnière française. À partir de son mariage, en 1565, avec Albert de Gondi (1522-1602), comte de Retz et maréchal de France, Catherine de Clermont entretint dans son hôtel situé face au Louvre une société férue de cultures française, italienne et espagnole – d'ascendance florentine, les Gondi donnèrent de nombreux ambassadeurs à Rome et en Espagne –, attirant près d'elle les meilleurs poètes du temps, tels Pontus de Tyard, Étienne Pasquier, Antoine de Laval, mais aussi Billard de Courgeney, Baïf, Jamyn, Belleau ou encore Desportes, qui fréquentaient également la maison de Guise. Parmi les musiciens

qui lui furent attachés, l'un des plus fameux est sans doute Guillaume Costeley, « organiste ordinaire et vallet de chambre » de Charles IX, qui assorti son recueil de *Musicque* (1570) de deux sonnets liminaires au comte et à la comtesse de Retz. L'année suivante, le luthiste et imprimeur de musique Adrian Le Roy, diffuseur infatigable de la musique de son temps, dédia à la comtesse son *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, anthologie constituée d'arrangements, pour voix et luth, d'airs polyphoniques de différents compositeurs. On entendra cependant ici son arrangement de la chanson « O combien est heureuse », initialement publiée en 1552 dans le *1^{er} livre de chansons [...] à 4 parties* de Pierre Certon, inséré dans son *2nd livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville, nouvellement remise en tablature* (1555). Bien que dénommée « chanson », cette pièce de forme strophique, en « forme de voix de ville » donc, présente déjà toutes les caractéristiques de l'air de cour alors naissant, dont elle est sans doute l'un des premiers exemples. Parmi les musiciens protégés par Catherine de Clermont, on retiendra également le nom de Didier Le Blanc, qui compila et arrangea à 4 parties, en deux recueils publiés en 1579, des « Airs de plusieurs musiciens », sur des poésies de Philippe Desportes (« Sus ! mon luth d'un accord pitoyable », « Quel secours faut-il que j'attende ») et autres poètes familiers de l'hôtel de Retz.

Creusets influents de la culture humaniste française, les cercles entretenus par les Guise et la comtesse de Retz ne négligèrent pas les influences italiennes, et plusieurs musiciens d'origine ultramontaine, tel Fabrice-Marin Caiétain on l'a vu, fréquentaient leurs sociétés. Comme Caiétain, de nombreux musiciens italiens étaient présents dans la capitale, attirés par la politique culturelle des Valois. C'est le cas de Pierre-Françisque Carroubel, violoniste et baladin originaire de Crémone, arrivé en France probablement avec d'autres Italiens amenés par Catherine de Médicis. Naturalisé en 1583, il devint Violon du roi sous le règne d'Henri III. Il resta en France jusqu'en 1608 au moins, avant de gagner la cour du duc de Brunswick à Wolfenbüttel où il rencontra Michael Praetorius, à

qui il confia de nombreuses danses de sa composition et des extraits de ballets dansés à la cour de France, que le compositeur allemand inséra dans son recueil *Terpsichore* (1612). Parmi les nombreux musiciens italiens dont la musique circulait dans les milieux français figure encore le luthiste romain Lorenzini (Laurentius Romanus, *ca* 1550-*ca* 1608), qui fut au service du cardinal Hippolyte d'Este autour de 1570. Sa musique fut diffusée grâce essentiellement au Bisontin Jean-Baptiste Besard, qui avait étudié auprès de lui à Rome et qui lui rendit hommage dans son *Thesaurus harmonicus* (1603) en y insérant plusieurs de ses compositions.

À travers ces musiques encore trop méconnues, ce programme invite ainsi à découvrir, à travers l'évocation de deux des principaux foyers culturels du temps, en marge de la cour et des milieux plus officiels comme les Académies, un univers poétique et musical raffiné, témoin d'une Renaissance française à son apogée.

Thomas Leconte,
Centre de musique baroque de Versailles

Nearly all the works presented in this recording were composed within a period of thirty short years, between 1570 and 1600. This period witnessed the definitive demise of the princely art of Renaissance music and the aristocratic birth of the courtly air, which Adrian LeRoy dubbed for the first time in 1571. The paternity of this art, which flooded the 17th century as far as the smallest ruelle, or literary circle, from Guédron and Bataille to Boessel, then Le Camus or Lambert, was thus due to authors now considered minor – Fabrice-Marin Caiétain, Didier Le Blanc, Guillaume Costeley, Girard de Beaulieu – when not totally forgotten or ignored. Yet, they attest to this extremely productive period between two centuries, when the homophonic song ('Mais voyez mon cher émoi') rubbed shoulders with the dance tune of linked words ('Tant et tant il m'ennuie tant'), counterpoint ('Quel secours faut-il que j'attende') and song 'en voix-de-ville' ('O combien est heureuse'). As the focal point of these forms, some of which will have already disappeared by the early years of the new century, appeared the famous courtly air ('Bien qu'un cruel martire', 'Que ferai-je?') of which Pierre Guédron is the most illustrious representative in the first half of the 17th century.

The renewal of musical writing was matched by the evolution of poetic form. Whereas musicians abandoned Ronsard, Baif and Du Bellay, rhyming salonniers became poets and reduced the lyric vocabulary, focussing on love. Indifferent, sardonic love, languishing then despairing, sometimes cruel or pleasant, sometimes idolatrous torture or pernicious penitence; noble feelings or fickle crush, fervent affection or tender suffering; hope, despair, love or disenchantment... Aside from drinking songs and the rare, disguised political message, it was the whole French courtly air that was going to rally under this single banner of the Grand Siècle, brandishing impulses of the heart.

Vincent Dumestre, Paris, June 2015

CŒUR

FRENCH COURTLY SONGS FROM THE LATE 16TH CENTURY

At a time when humanistic theories were triumphing and, at the instigation of Queen Catherine de Médicis, the last of the Valois line were carrying out a dazzling cultural policy, the France of the second half of the 16th century witnessed the emergence of artistic centres initiated by princely patrons concerned with building their prestige as much through arts and letters as by arms. In addition, refined circles were created and hosted by cultivated ladies of nobility or the upper-middle class. In these societies, the leading poets of the day rubbed shoulders, along with musicians sensitive to the research carried out in humanistic circles and academies – the Pléiade, the Académie de Musique et de Poésie, founded under Charles IX, and subsequently replaced by the Académie du Palais, founded by Henri III in 1573 –, all profiting from an emulation propitious to the invention of new artistic forms and practices. The new poetry, more lyrical and gallant, imitating both antiquity and contemporary Italian models, was matched by a new musical genre, the courtly song, which would quickly become emblematic of secular French music in the late 16th and early 17th centuries. The courtly song bears witness to the imprint and acceptance by society and literary milieus of a vocal genre of folk origin: vaudeville (or *voix de ville*, voices of the city), based on the principles of simple musical versification that facilitated greater intelligibility of the poetic text, corresponding perfectly to humanistic ideals. Written for four or five parts in an intentionally vertical, homophonic style with clear, simple melodic lines and rhythmic patterns, it thus offered a modern alternative to the complex counterpoint of the polyphonic song that had heretofore dominated the secular musical landscape in France. This recording by Le Poème Harmonique takes us to the origins of this musical vector of a new gallant poetry, lyrical, refined, and conducive to expressing all the nuances of transports of the soul and

impulses of the heart. This is exemplified by the intimacy of two of the great aristocratic families at the end of the French Renaissance: the Guises and the Gondis, themselves linked by important cultural exchanges that favoured the blossoming of the genre.

Illustrious in arms and the purple, in the years between 1560 and 1580 the house of Lorraine-Guise practised an important patronage policy initiated by François I of Lorraine (1520-1563), the second Duke de Guise, his brother, Claude de Lorraine (1526-1573), Duke d'Aumale, and the latter's sons – René (1536-1566), Marquis d'Elbeuf, and Charles (1524-1574), Cardinal of Lorraine –, then continued by the sons of Duke François, Henri I of Lorraine (1549-1588), third Duke de Guise, and Louis (1555-1588), Cardinal of Lorraine. Such poets as Pierre de Ronsard, Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïf, Philippe Desportes, Amadis Jamyn and Claude Billard de Courgeney were placed under their protection, as well as a few of the finest musicians of the time, including Pierre Cléreau and Fabrice-Marin Caiétain. Brought back from Italy by Cardinal Charles de Lorraine, prize-winner, in 1576, of the *Puy de musique d'Évreux* for the best *air*, founded by Guillaume Costeley, Caiétain – or Fabrice, as he was called at the time – was the *maître de chapelle* or director of music to Henri I de Guise. It was to his protector that he dedicated his two books of *airs*, in 1576 – *Airs mis en musique à 4 parties [...] sur les poésies de P. de Ronsard et autres excellens poètes de nostre tems* – and 1578 – *Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines et espagnolles mis en musique à 4 parties*), composed on texts by poets protected by the Guise family: Ronsard ('Mais voyez mon cher émoi'), Baïf, Desportes ('Hélas que me faut-il faire'), Jamyn and Belleau. In addition to his own songs, Caiétain mixed in his 1576 collection pieces by his friends such as the cantor of the Chambre du roi Girard de Beaulieu ('Hélas que me faut-il faire', on a text by Desportes), who was also in the service of the Guises. Caiétain proclaimed himself to be his disciple in his dedication to Henri de Lorraine.

Pioneers in the courtly song, Caiétain and Beaulieu opened the way to young musicians such as Pierre Guédron, himself in the service of the Guises – in 1585, we find him as cantor of Cardinal Louis de Lorraine's chapel – before enjoying a brilliant career at court and taking the genre to a veritable golden age under Henri IV and Louis XIII. Published in 1597 in the *Airs de cour mis en musique à 4 & 5 parties de plusieurs auteurs*, his first *airs* ('Tant et tant il m'ennuie tant') already show fine mastery of this genre of which he would quickly become one of the masters. This is attested to by the *airs* 'Bien qu'un cruel martire' and 'Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux', published jointly in polyphonic version and for voice and lute, respectively in 1608 in the composer's *Airs de cour à 4 et 5 parties*, he being the *maître de la Musique de la Chambre du roi* at the time, and in the first volume of the *Airs de différents auteurs mis en tablature de lute par Gabriel Bataille* –, and in 1609 (Guédron's 2nd livre d' *Airs de cour à 4 & 5 parties* and 2^e *Livre d'Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*). In his wake were going to take their place musicians such as Antoine Boesset, his son-in-law and successor as head of *La Musique de la Chambre du roi*, and Jean Boyer, who was the customary gambist.

Alongside the patronage of the Guises, the influence of Claude-Catherine de Clermont (1543-1603) was equally important. A brilliant, cultivated woman of knowledge and sciences and the governess of the royal children, she must be considered the first French *salonnière*. Beginning with her marriage, in 1565, to Albert de Gondi (1522-1602), Count de Retz and Marshal of France, Catherine de Clermont created in her mansion facing the Louvre a society very keen on French, Italian and Spanish cultures – of Florentine ancestry, the Gondi family gave numerous ambassadors to Rome and Spain –, attracting the leading poets of the time, including Pontus de Tyard, Étienne Pasquier, Antoine de Laval, as well as Billard de Courgeney, Baïf, Jamyn, Belleau and Desportes, who also frequented the Guise salon. Amongst the musicians attached to her, one of the most

famous was doubtless Guillaume Costeley, 'ordinary organist and valet' to Charles IX, who included in his collection of *Musicque* (1570) two introductory sonnets to the Count and Countess de Retz. The next year, the lutenist and music publisher Adrian Le Roy, untiring disseminator of the music of his time, dedicated to the countess his *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, an anthology comprising arrangements for voice and lute of polyphonic airs by different composers. However, here we shall hear his arrangement of the song 'O combien est heureuse', initially published in 1552 in Pierre Certon's *1^{er} livre de chansons [...] à 4 parties*, inserted in his *2nd livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville, nouvellement remise en tablature* (1555). Even though called a 'song', this piece in strophic form, i.e., in '*forme de voix de ville*', already presents all the characteristics of the nascent courtly song of which it is doubtless one of the earliest examples. Of the musicians protected by Catherine de Clermont, we shall also remember the name of Didier Le Blanc who compiled and arranged, for four parts, in two collections published in 1579, *Airs de plusieurs musiciens*, on poems by Philippe Desportes ('Sus! mon luth d'un accord pitoyable', 'Quel secours faut-il que j'attende') and other poets who were regulars at the Retz mansion.

Influential crucibles of humanistic French culture, the circles hosted by the Guise family and the Countess de Retz did not neglect Italian influences, and several musicians from the other side of the Alps, such as Fabrice-Marin Caiétain as we have seen, frequented their societies. Like Caiétain, numerous Italian musicians were present in the French capital, attracted by the Valois cultural policy. This was the case with Pierre-Françisque Carroubel, Cremona-born violinist and travelling musician who probably arrived in France with other Italians at the behest of Catherine de Médicis. Naturalized in 1583, he became *Violon du roi* during the reign of Henri III, remaining in France until 1608 at least. He then went to the court of the Duke of Brunswick in Wolfenbüttel where he met Michael Praetorius, to whom he entrusted numerous dances of his own composition and excerpts of ballets danced

at the court of France, which the German composer included in his collection *Terpsichore* (1612). Amongst the numerous Italian musicians whose music circulated in French circles still figures the Roman lutenist Lorenzini (Laurentius Romanus, c.1550-c.1608), who was in the service of Cardinal Hippolyte d'Este around 1570. His music was distributed thanks essentially to Jean-Baptiste Besard, a native of Besançon who had studied with him in Rome and who paid homage to him in his *Thesaurus harmonicus* (1603) in which his disciple included several of his compositions.

With these pieces of music still insufficiently known, this programme thus invites the listener to discover, through the evocation of two of the principle cultural centres of the time, on the fringe of the court and more official circles such as the Academies, a refined poetic and musical universe, witness to a French Renaissance at its apogee.

Thomas Leconte,
Centre de Musique Baroque de Versailles

Fast alle hier eingespielten Werke sind in einem Zeitraum von knapp dreißig Jahren entstanden, von 1570 bis 1600, einer Zeit des endgültigen Niedergangs der höfischen Renaissance-Musik und der Entstehung des aristokratischen, von Adrian Le Roy 1571 zum ersten Mal so bezeichneten „Air de cour“. Die Urheberschaft dieser Kunst, die das französische 17. Jahrhundert bis in die letzten Winkel seiner gelehrten Salons „überschwemmte“, von Guédron und Bataille bis Boessel, Le Camus oder auch Lambert, geht daher aus heutiger Sicht auf sog. Kleinmeister wie etwa Fabrice-Marin Caiétain, Didier Le Blanc, Guillaume Costeley oder Girard de Beaulieu zurück sowie auf andere, heutzutage völlig unbekannte Komponisten. Sie legen jedoch von dieser künstlerisch höchst fruchtbaren Zeit um die damalige Jahrhundertwende musikalisches Zeugnis ab; homophone Gesänge („Mais voyez mon cher émoi“) und „Airs à danser“ auf Kettenverse („Tant et tant il m'ennuie tant“), Kontrapunkt („Quel secours faut-il que j'attende“) und Chansons in Form der „voix de ville“ („O combien est heureuse“) bestanden ebenbürtig nebeneinander, während im Fokus dieser Formen, von denen einige bereits in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts wieder verschwanden, das berühmte „Air de cour“ („Bien qu'un cruel martire“/ „Que ferai-je ?“) erschien; Pierre de Guédron ist hier als der wohl berühmteste Vertreter dieser Gattung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu nennen.

Die musikalische Erneuerung ging einher mit der Entwicklung der poetischen Form. Während die Komponisten die Dichtung Ronsards, Baïfs und Du Bellays nicht mehr aufgriffen, kamen dafür nun die mondänen Modedichter zum Zuge, welche den poetischen Wortschatz allein auf „Herzensangelegenheiten“ reduzierten. Diese begegnen einem in all ihren Formen und Auswirkungen, als Gleichgültigkeit und Spott, Sehnsucht und Verzweiflung, als manchmal grausames oder liebevolles Handeln, dann wieder abgrundtiefe Liebesqual oder unheilvolle Buße; da trifft man auf edle Gefühle, aber auch auf wankelmütige Verliebtheit, innige Zuneigung oder Liebes-Leiden; auf Hoffnung, Verzweiflung, wahre oder im Gegenteil

mangelnde Liebe... Abgesehen von Trinkliedern und einigen, eher seltenen musikalisch getarnten politischen Botschaften schart sich das französische „Air de cour“ ganz um das Banner des „Grand siècle“² schlechthin, nämlich das der Regungen des Herzens.

Vincent Dumestre, Paris, Juni 2015

² Franz., wörtlich übersetzt „Stimmen der Stadt“, populäre Lieder, Vorformen zum heutigen Chanson. Der Begriff wurde später verballhornt zu „Vaudeville“. Anm. d. Ü.

² Wörtlich: das „große Jahrhundert“; steht für das französische 17. Jahrhundert unter Ludwig XIV. Anm. d. Ü.

CŒUR¹

FRANZÖSISCHE „AIRS DE COUR“ DES SPÄTEN 16. JAHRHUNDERTS

Zu der Zeit, als sich die humanistischen Ideen erfolgreich durchsetzten und als die letzten Vertreter des Hauses Valois auf Anregung von Königin Katharina von Medici eine glänzende Kulturpolitik betrieben, kam es in Frankreich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Entstehung von Kunstzentren mit Gönnern aus dem Hochadel, welche darauf aus waren, ihr Ansehen in der Kunst und Literatur ebenso wie durch Kriegstaten zu etablieren, gleichzeitig formierten sich aber auch gelehrte Zirkel mit gebildeten Frauen aus dem Adel oder dem Bürgertum. In diesen Gesellschaften trafen sich die besten Dichter dieser Zeit, aber auch für die in diesen humanistischen Kreisen und „Akademien“ durchgeführten künstlerischen Experimente offene Musiker - so etwa bei „La Pléiade“², oder der von König Karl IX. ins Leben gerufenen „Académie de Musique et de Poésie“ und der des „Palais“³, unter Heinrich III. - alle profitierten von diesem, der Erfindung neuer künstlerischer Formen und Praktiken förderlichen geistigen Wettstreit. Einer neuen, lyrischeren und galanteren, auf antiken und zeitgenössischen italienischen Vorbildern beruhenden Dichtkunst stand eine ebenfalls neuartige musikalische Gattung gegenüber, das sog. „Air de cour“⁴, das schnell zum Sinnbild der weltlichen französischen Musik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts wurde. Das „Air de cour“ zeigt die Durchdringung, ja, die Akzeptanz in den gebildeten und gelehrten Kreisen einer aus der

¹ „Herzangelegenheiten“

² „La Pléiade“ (*franz.*, dt. „Siebengestirn“) war eine Gruppe französischer Dichter, die sich 1549 in Paris um Pierre de Ronsard und Joachim du Bellay bildete. Anm. d. Ü.

³ Die 1576 aus der „Académie de Poésie et de Musique“ hervorgegangene, sog. „Académie du Palais“ mit Sitz im Louvre. Anm. d. Ü.

⁴ Kunstliedform, deren Name sich vom französischen Begriff *air* für Lied, Weise und *cour* für Königs-/Fürstenhof ableitet. Anm. d. Ü.

Volksmusik kommenden Vokalmusikgattung, der auf Volksliedern mit einfachen Formen und Texten basierenden „Vaudeville“¹ (oder „voix de ville“). Diese gestattete eine bessere Verständlichkeit des Gedichttextes und entsprach genau den humanistischen Idealen. Mit vier oder fünf Stimmen, eher in vertikalem, homophonem Aufbau, mit einfachen und klaren Melodien und Rhythmen, bot dieses Genre eine moderne Alternative zu dem komplexen Kontrapunkt der mehrstimmigen Gesänge, welcher bis dahin die profane Musiklandschaft in Frankreich dominierte. Die hier vorliegende Einspielung des Ensembles „Le Poème Harmonique“ führt zurück zu den Ursprüngen dieses musikalischen Trägers einer damals neuartigen und anspruchsvollen Liebesdichtung, mit welcher jeder noch so feinen Regung der Seele und des Herzens Ausdruck verliehen werden konnte. Der Hörer tritt ein in die Privatsphäre der Familien de Guise und Gondi, zweier bedeutender Adelsfamilien der französischen Spätrenaissance, welche wiederum untereinander durch einen lebhaften, die Entstehung der Gattung begünstigenden Kultur-Austausch verbunden waren.

Das Haus Lothringen-Guise, das sich sowohl in militärischen wie auch kirchlichen Diensten auszeichnete (Kardinalswürde), betrieb in den Jahren 1560-1580 eine bedeutende, von François I. de Lorraine (1520-1563), dem 2. Herzog von Guise, initiierte Politik des Mäzenatentums, zusammen mit François' Bruder Claude de Lorraine (1526-1573), Herzog von Aumale, und dessen Söhnen - René (1536-1566), Marquis von Elbeuf und Charles (1524-1574), Kardinal von Lothringen; diese „Kulturförderung“ wurde dann durch die Söhne von Herzog François fortgeführt: Henri I. de Lorraine (1549-1588), 3. Herzog von Guise, sowie Louis II. (1555-1588), Kardinal von Lothringen und Erzbischof von Reims. Unter ihren Schutz begaben sich Dichter wie Pierre de Ronsard, Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïf, Philippe Desportes, Amadis Jamyn sowie Claude Billiard de Courgeney und einige der besten Musiker der Zeit, wie Pierre Cléreau oder Fabrice-Marin Caiétain. Caiétain war im

¹ Verballhornung von „voix de ville“, wörtl. „Stimmen der Stadt“; hier Bezeichnung einer Art Schlagerlied, Vorform des heutigen Chansons. Anm. d. Ü.

Gefolge von Charles de Lorraine-Guise, Kardinal von Lothringen, aus Italien gekommen und wurde 1576 mit der besten Komposition eines „Airs“ Preisträger beim Kompositionswettbewerb des von Guillaume Costeley begründeten „Puy de musique d'Évreux“. Caiétain, oder Fabrice, wie man ihn damals nannte, war Kapellmeister im Dienste Henris I. de Guise. Seinem Gönner widmete er seine beiden Bände mit *Airs*, so 1576 „Airs mis en musique à 4 parties [...] sur les poésies de P. de Ronsard et autres excelens poètes de nostre tems“, und 1578 das „Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines et espagnolles mis en musique à 4 parties“. Die Texte dieser *Airs* stammen von Dichtern, die von der Familie de Guise protegirt wurden, wie etwa Ronsard („Mais voyez mon cher émoi“), Baïf, Desportes („Hélas que me faut-il faire“), Jamyn oder Belleau. Zusätzlich zu seinen eigenen *Airs* fügte Caiétain in seine Sammlung von 1576 Stücke von Freunden ein, wie etwa von Girard de Beaulieu, Sänger an der „Chambre du roi“ („Hélas que me faut-il faire“, auf einen Text von Desportes), Beaulieu stand zudem ebenfalls in Diensten der Familie de Guise. Caiétain bezeichnet sich in seiner Widmung an Henri de Lorraine als seinen Schüler.

Caiétain und Beaulieu als Wegbereiter des „Air de cour“ ebneten den Pfad für junge Musiker wie Pierre Guédron, ebenfalls in den Diensten derer von Guise - 1585 war Guédron Sänger an der Kapelle des Kardinals Louis von Lothringen -, bevor er eine glänzende Karriere am Hofe absolvierte und die Gattung des „Air de cour“ unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. zu ihrer Blüte führte. Seine 1597 in den „Airs de cour mis en musique à 4 & 5 parties de plusieurs auteurs“ veröffentlichten ersten *Airs* („Tant et tant il m'ennuie tant“) zeigen bereits seine ausgezeichnete Beherrschung dieser musikalischen Gattung, in der er es schnell zur Meisterschaft bringen sollte, wie „Bien qu'un cruel martire“ und „Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux“ belegen. Diese *Airs* erschienen beide erstmals 1608 gleichzeitig in einer mehrstimmigen Fassung wie auch in einem Satz für Gesang und Laute in den „Airs de cour à 4 & 5 parties“ des Komponisten, damals „Maître de la Musique“ an der

„Chambre du roi“, sowie im ersten Band der „Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille“, 1609 dann im „2nd livre d’Airs de cour à 4 & 5 parties“ von Guédron und im „2^e livre d’Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille“. Im Gefolge etablierten sich auch Komponisten wie Antoine Boesset, sein Schwiegersohn und Nachfolger als Leiter der Musik an der „Chambre du roi“ sowie Jean Boyer, der dort als „gewöhnlicher“ Gambist tätig war.

Neben dem Mäzenatentum der Familie de Guise war der Einfluss von Claude-Catherine de Clermont (1543-1603) ebenso bedeutend. Diese Adelige war eine brillante Gelehrte und Wissenschaftlerin, eine kultivierte Frau und Gouvernante der Königskinder. Man kann davon ausgehen, dass sie die erste Französin war, die eine Art „Salon“ begründete. Nach ihrer Eheschließung im Jahre 1565 mit Albert de Gondi (1522-1602), Graf de Retz und Marschall von Frankreich, unterhielt Catherine de Clermont in ihrem Pariser Stadtpalais mit Blick auf den Louvre eine vornehme Gesellschaft mit großem Interesse an der französischen, italienischen und spanischen Kultur (die aus Florenz stammende Familie de Gondi brachte viele in Rom und Spanien wirkende Botschafter hervor). Sie zog die besten Dichter der Zeit wie Pontus de Tyard, Étienne Pasquier, Antoine de Laval, aber auch Billard de Courgeney, Baïf, Jamyn, Belleau wie auch Desportes an, welche ebenfalls im Hause Guise verkehrten. Unter den Musikern, die dieser Gönnerin verbunden waren, ist gewiss als einer der berühmtesten Guillaume Costeley zu nennen, „gewöhnlicher Organist und Kammerdiener“ von Karl IX., der seine Sammlung „Musicque“ (1570) mit zwei einleitenden Sonetten für den Grafen und die Gräfin de Retz versah. Im Jahr darauf widmete der Lautenist und Musikverleger Adrian Le Roy, unermüdlicher Botschafter der Musik seiner Zeit, der Gräfin sein „Livre d’airs de cour miz sur le luth“, eine Anthologie mit Bearbeitungen für Gesang und Laute sowie mehrstimmigen Melodien verschiedener Komponisten. Hier ist nun seine Bearbeitung des Liedes „O combien est heureuse“ zu hören, das ursprünglich 1552 in dem „1^{er} livre de chansons [...] à 4 parties“ von Pierre Certon veröffentlicht wurde, welches

wiederum in seinem „2nd livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville, nouvellement remise en tablature“ (1555) erschien. Obwohl dieses Stück in Strophenform als „Chanson“ firmiert, also in der Form einer „voix de ville“, zeigt es bereits alle Merkmale des im Entstehen begriffenen „Air de cour“, für welches es wahrscheinlich eines der ersten Beispiele überhaupt ist. Zu den von Catherine de Clermont protegierten Musikern gehörte auch Didier Le Blanc, der zwei im Jahre 1579 erschienene Bände zusammenfasste und vierstimmig bearbeitete: die „Airs de plusieurs musiciens“, nach Gedichten von Philippe Desportes („Sus! mon luth d'un accord pitoyable“, „Quel secours faut-il que j'attende“) sowie andere im Palais der Familie de Retz verkehrende Dichter.

Die Zirkel der Familie de Guise und der Gräfin de Retz waren einflussreiche „Nährböden“ der humanistischen Kultur in Frankreich und vernachlässigten auch die italienischen Einflüsse nicht, zudem frequentierten mehrere Musiker italienischer Herkunft, wie etwa Fabrice-Marin Caiétain, diese Gesellschaften. Wie Caiétain waren viele italienische, von der Kulturpolitik der Valois angezogene Musiker in der Hauptstadt. So Pierre-Francisque Caroubel, aus Cremona gebürtiger Geiger und Gaukler, der wahrscheinlich mit anderen Italienern im Gefolge von Katharina von Medici nach Frankreich kam. Er wurde 1583 eingebürgert und wirkte als „Violon du roi“² unter König Heinrich III. Er blieb zumindest bis 1608 in Frankreich, bevor er an den Hof des Herzogs von Braunschweig in Wolfenbüttel ging, wo er Michael Praetorius begegnete; diesem vertraute er viele Tänze aus seiner Feder an sowie Auszüge von am französischen Hofe aufgeführten Balletten, welche der deutsche Komponist in seine Sammlung „Terpsichore“ (1612) einfügte. Unter den zahlreichen italienischen Musikern, deren Musik in den französischen Kreisen weiterverbreitet wurde, befindet sich auch der römische Lautenist Lorenzini (Laurentius Romanus, ca. 1550 - ca. 1608), der um 1570 in den Diensten des Kardinals

² Mitglied der „Violons du Roi“, franz. wörtlich: Geiger des Königs. Praetorius spricht 1612 in „Terpsichore“ von „des Königes in Franckreich Violons und Dántzer, welche zugleich auch darneben gute Componisten.“). Anm. d. Ü.

Ippolito II. d'Este stand. Lorenzini's Musik wurde vor allem durch den aus Besançon stammenden Jean-Baptiste Besard verbreitet, der bei Lorenzini in Rom studiert hatte und ihm mit der Aufnahme mehrerer Kompositionen aus dessen Feder in seinen „Thesaurus harmonicus“ (1603) huldigte.

Dieses Programm rückt zwei der wichtigsten kulturellen Zentren dieser Zeit, neben dem Königshof und eher offiziellen Einrichtungen wie den „Akademien“, wieder ins Bewusstsein durch diese immer noch zu wenig bekannte Musik, die zur Entdeckung eines poetischen und bezaubernden musikalischen Universums einlädt, welches Zeugnis ablegt von der Blütezeit der französischen Renaissance.

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles

TEXTES CHANTÉS

SUNG TEXTS

DIE GESANGSTEXTE

GIRARD DE BEAULIEU

1 HELAS QUE ME FAUT-IL FAIRE

Helas que me faut-il faire
Pour adoucir la rigueur.
D'un tyran d'un adversaire,
Qui tient fort dedans mon cœur ?

Il me brule, il me sacage,
Il me perce en mille pars,
Et puis me donne au pillage
De mille inhumains soldats.

L'un se loge en ma poitrine,
L'autre me suce le sang,
Et l'autre qui se mutine,
De traits me picque le flanc.

L'un a ma raison troublée,
L'autre a volé mes esprits,
Et tout mon âme comblée,
De feux, d'horreur et de cris.

En vains je respan des larmes,
Pour les pensers ésmouvoir,
Et n'y puis venir par armes :
Car ils ont trop de pouvoir.

Mais ce qui me réconforte
En ce douloureux esmoy,
C'est que le mal que je porte
Lui est commun comme à moy.

GIRARD DE BEAULIEU
HELAS QUE ME FAUT-IL FAIRE

Alas what must I do
To soften the severity
Of a tyrant, an adversary
Who stands powerfully in my heart?

He burns me, he pillages me,
He pierces me in a thousand parts
And then gives me over to the plundering
Of a thousand outrageous soldiers.

One lodges in my breast,
Another sucks my blood,
Yet another revolts and
Pricks my side with arrows.

One has clouded my reason,
Another has stolen my mind
And filled my whole soul
With fires, horror and cries.

In vain do I shed tears
Thinking to move them,
And I am unable to succeed by arms
For they are too powerful.

But what comforts me
In this painful emotion,
Is that the ill I bear
Is common to him as to me.

GIRARD DE BEAULIEU
HELAS QUE ME FAUT-IL FAIRE

Ach! Was muss ich tun,
Zu mildern diese Strenge
Eines Tyrannen und auch Gegners,
Der tief in meinem Herzen sitzt?

Er brennet mich, er verheeret mich,
Er durchbohret mich an tausend Stellen
Und liefert mich dem Plündern
Von tausend Kriegern ohne Herz.

Der eine nistet in meinem Busen,
Der andre saugt mir das Blut,
Und noch ein anderer meutert,
Und mit seinen Pfeilen durchbohret mir die Seit'.

Der eine hat mein' Sinn verwirret,
Der andre mir den Verstand gestohlen,
Und das Gemüt mir gefüllet
Mit Feuer, Horror und auch Schrei'n.

Vergebens vergieße ich die Zähren,
Um zu erweichen sie damit.
Und kann's doch mit den Waffen nit',
Denn ihre Macht ist allzu groß.

Aber was mich tröstet
In der Trauer,
Ist, dass das Elend, das ich trage,
Ihm auch wie mir gemeinsam ist.

JEAN BOYER

3 QUE FERAY-JE?

Que feray-je ? Que diray-je ?
De quel costé tourneray-je,
Mes plus douloureux accents ?
A vous rochers et montagnes,
A vous forests et campagnes,
Qui m'estes icy présens.

Quoy ? pourray-je bien me plaindre,
Et vous dire sans rien craindre
Mes plus cuisantes douleurs ?
Le tourment qui trop m'afflige
A vous déclarer m'oblige
Le sujet de mes malheurs.

Oseray-je bien le dire
La cause de mon martire
Aux driades de ces bois ?
O ! passions nompareilles !
Les forests n'ont point d'oreilles
Pour ouï ma triste voix.

Je ferey donc pénitence,
Dans l'effroyable silence
Des plus solitaires lieux,
A toujours mourir et vivre :
Car c'est mourir que survivre
A la perte de son mieux.

JEAN BOYER
QUE FERAY-JE?

What shall I do? What shall I say?
Where shall I turn,
My most painful tones?
To you, rocks and mountains,
To you, forests and countryside,
That are present here for me.

What? Might I really complain
And tell you without any fear
My most smarting pains?
The torment that afflicts me too greatly
Obliges me to declare to you
The subject of my ordeals.

Might I dare utter
The cause of my martyrdom
To the dryads of these woods?
O! matchless passions!
The forests have no ears
To hear my sad voice.

So I shall repent,
In the frightful silence
Of the most solitary places,
To ever die and live:
For to survive is to die
To the loss of his best.

JEAN BOYER
QUE FERAY-JE?

Was werd' ich tun? Was werd' ich sagen?
In welche Richtung wende ich
Mein schmerzlichstes Fragen?
Euch ruf' ich's zu, ihr Felsen und Gebirge,
Ihr Wälder und Wiesen,
Die ihr hier liegt vor mir.

Wie? Könnt ich wohl hier klagen
Und euch ohn' Ängste sagen
Mein' allerschmerzlichste Pein?
Die Unruh', die mich zu sehr quält,
Euch zu erklä'n mich pflichtet
Den Inhalt meines Unglücks.

Sollt' ich es denn wohl wagen,
Den Grund mein's Leid's zu sagen
Den Dryaden dieses Hains?
Oh, Leiden ohnegleichen,
Die Wälder können gar nicht lauschen,
Zu hören mein' traur'ge Stimm'.

Ich werde also büßen,
In der furchtbaren Stille
Der einsamsten Ort' allort.
Ich werde immer sterben und auch leben,
Denn es heißt sterben, wenn man muss überleben
Sein Liebstes, das man verlor.

ANONYME

4 ALLONS VIEILLE IMPERFAITE

Allons vieille imperfaite, Vielle il vous faut sortir,
Vous estes si infecte qu'on ne vous peut sentir.
Sortez à la pareille, videz ceste maison,
Branlez le fesson la vieille, branlez le fesson.

Allons vieille barbue
Qui n'avez que deux dans,
Et si estes vestue
En fille de quinze ans,
Sortez...

Allons vieille vileine,
vileine jusqu'au bout,
Vostre puante allaine
Se sent desia par tout.
Sortez...

Allons vieille inutile,
Inutile à tout bien,
A vostre oeil qui distille
Le veiller n'en vaut rien.
Sortez...

Allons vieille ridée,
Suant, puant, teton :
Ce n'est pas une idée
Que ce que nous voyons.
Sortez...

ANONYMOUS

ALLONS VIEILLE IMPERFAITE

Come now, imperfect old woman,
Old woman, you must go out,
You are so foul that we cannot bear you.
Get out of this house,
Shake your buttocks, old woman, shake your buttocks.

Let's go, bearded old woman,
You have only two teeth,
And if you are dressed
Like a girl of fifteen,
Get out...

Let's go, ugly old woman,
ugly to the tips of your fingers,
Your stinking breath
Can already be smelt everywhere.
Get out...

Let's go, useless old woman,
Useless for anything,
To your eye that distils
Watching out for it is worthless.
Get out...

Let's go, wrinkled old woman,
Sweating stinking breast:
It is not an idea
What we see.
Get out...

ANONYME

ALLONS VIEILLE IMPERFAITE

Nun denn, Ihr abgetakelt' Schachtel,
Alte, Ihr müsset hier heraus,
Ihr stinkt ja so abscheulich,
Dass man Euch gar nicht riechen möcht.
Heraus nun gleich,
Leert dieses Haus,
Und rühret Euern Arsch!

Nun denn, da, olle Bärt'ge
Die Ihr habet nur zwie Zahn',
Auch wenn Ihr seid gekleid't
Als Jungfer von fünfzehn Jahr'n,
Heraus nun gleich,...

Nun denn, alte Scharteke,
Scharteke bis zum Ende,
Euer stinkend' Atemduft
Verpestet schon überall die Luft!
Heraus nun gleich,...

Nun denn, alter unnützer Besen,
Unnütz für alles hier!
Eurem tränend' Aug'
Das Wachsein nicht viel taugt!
Heraus nun gleich,...

Nun denn, alter, gar falt'ger Drachen,
Schwitzend, stinkend Busen!
Das sieht nach gar nichts aus,

Allons vieille effroiable,
Vray remede d'amour,
Allez à tous les diables,
C'est là vostre séjour.
Sortez...

Allez vieille bossue,
Eschine à dos de lut,
Quand un endroit vous sue,
Tout le reste vous put.
Sortez...

Allons jambe tortue,
Oeil coullant, nez puant,
Orde salle et bossue,
Corps infect et puant,
Allons face vermeille,
Rouge comme un tison,
Branlez le feson.

Let's go, frightful old woman,
A true remedy for love,
Go to hell,
That is your dwelling place.
Get out...

Go on, old hunchback,
Lute-backed spine,
When a place makes you sweat,
All the rest stinks.
Get out...

Let's go, twisted leg,
Runny eye, stinking nose,
Filthy, repugnant old humpback,
Vile, stinking body,
Let's go, crimson face,
Red as a brand,
Shake your buttocks.

Was uns hier ist vor Aug'!
Heraus nun gleich,...

Nun denn, gar alter Trampel,
Ihr wahrlich' „Liebesapfel“,
Schert Euch zu allen Teufeln,
Da bleibet Ihr dann geut!
Heraus nun gleich,...

Nun fort, alte und garst'ge Krumme,
Mit einem Buckel wie'ne Laut!
Wenn ein' Stell ist wie verpest',
Dann stinket auch der Rest!
Heraus nun gleich,...

Nun denn, Bein krumm,
Aug' tiefend, Nas' schniefend,
Schmutzig' & bucklig' Drecksweib,
Unsäglich' und elendig' Leib!
Nun fort, krebsrot' Gesicht,
Rot wie ein glühend' Scheit,
Rührt Euern Arsch so breit!

PIERRE GUÉDRON
5 BIEN QU'UN CRUEL MARTIRE

Bien qu'un cruel martire me rende languissant
Et que plus je soupire, plus mon mal va croissant.
La cause en est si belle, que souffrant le trespas
Cent fois pour elle, Je ne m'en plaindrois pas.

Tout les maux dont se trouve mon esprit agité
Ne servent que de preuve à ma fidélité
Dont la cause en est si belle, que souffrant le trespas
Cent fois pour elle, Je ne m'en plaindrois pas.

J'ai cela d'avantage sur les autres amants
Que jamais mon courage ne s'étonne aux tourments
Car la cause est si belle, que souffrant le trespas
Cent fois pour elle, Je ne m'en plaindrois pas.

Je ne crains leurs supplices Plustot je les chéris
Et les tiens pour délices les souffrant pour Cloris,
Cloris qu'on voit si belle, que souffrant le trespas
Cent fois pour elle, Je ne m'en plaindrois pas.

PIERRE GUÉDRON

BIEN QU'UN CRUEL MARTIRE

Even though a cruel martyrdom makes me listless
And the more I breathe, the greater my ill.
The cause of it is so lovely that were I to suffer death
A hundred times for her, I should not complain.

All the ills by which my mind is perturbed
Serve only as proof of my faithfulness.
The cause of it is so lovely that suffering death
A hundred times for her, I should not complain.

I have this advantage over other lovers:
My courage is never astonished by torments.
The cause of it is so lovely that suffering death
A hundred times for her, I should not complain.

I fear not their torture; rather, I cherish it
And view it as a delight, suffering it for Cloris,
Cloris, seen so beautiful that suffering death
A hundred times for her, I should not complain.

PIERRE GUÉDRON

BIEN QU'UN CRUEL MARTIRE

Auch wenn ein grausam' Marter mich gar sehr sehnen lässt,
Und je mehr ich seufze, desto stärker noch mein Elend,
Doch ist der Grund dafür so schön,
Dass, sollt ich hundertmal verscheiden
Für sie, ich gar nicht klagen tät'.

All' Übel, die meinen Geist aufwühl'n,
Sind nichts als Probe meiner Treu',
Für die der Grund so schön,
Dass, sollt ich hundertmal verscheiden
Für sie, ich gar nicht klagen würd'.

Mein Vorzug ist's, vor andren Liebsten,
Dass niemals nicht mein Mut vor einer Qual erbebt,
Denn's ist der Grund dafür so schön,
Dass, sollt ich hundertmal verscheiden
Für sie, ich gar nicht klagen tät'.

Ich fürcht' nicht ihre Qualen, vielmehr ich hoch sie schätz',
Und sind sie gar für Chloris, so sind mir sind sie Ergetz'!
Chloris, die Allerschönste,
Dass, sollt ich hundertmal verscheiden
Für sie, ich gar nicht klagen tät'.

DIDIER LE BLANC

7 SUS ! MON LUT D'UN ACCORD PITOYABLE

Sus, sus, mon Lut, d'un accord pitoyable
Plains la douleur qui me rend miserable:
Plains mon desastre, et d'un ton éclatant
Dy le depart qui me va tourmentant.

Pleurez mes yeux, et d'une longue trace
L'eau de mes pleurs coule dessus ma face,
Et que jamais n'en tarisse le cours,
Qu'en tarissant ma vie et mes amours.

Il ne faut plus que j'aye aucune attente,
De voir jamais chose qui me contente :
Retirez-vous tous mes plaisirs passez,
Et mille ennuis pour garde me laissez.

DIDIER LE BLANC**SUS ! MON LUT D'UN ACCORD PITOYABLE**

Get up, get up, my Lute, with a pitiful chord
Pity the pain that makes me miserable:
Pity my disaster and, with a loud tone,
Relate the departure that goes on tormenting me.

Weep, my eyes, and with a long trace,
The water of my tears flows down my face,
And may its course never dry up
Except in drying up my life and loves.

I must have no further expectation
Of ever seeing anything that contents me:
Take away all my past pleasures,
And leave me a thousand worries as a guard.

DIDIER LE BLANC**SUS ! MON LUT D'UN ACCORD PITOYABLE**

Auf, auf, meine Laute, mit einem Akkord so falsch
gestimmt
Beklag' den Schmerz, der mir den Atem nimmt:
Beklage meine Niederlag',
Und mit einem Tone hell & klar
Schild're den Abschied, der martert mich.

Weinet, meine Augen, und in langer Spur
Die Wasser meiner Zähren mein Antlitz netzen.
Und niemals soll das enden,
Nur wenn mein Leben & meine Lieb'
Sich für immer wenden.

Nie mehr darf ich erwarten
Ein mich erfreuend Ding,
Verzieht euch doch, all mein' vergangen' Freuden,
Und tausend Ärgernisse mir hier zur Wache lasst!

DIDIER LE BLANC

8 LES MARINIERS ADORENT UN BEAU JOUR

Les mariniers adorent un beau jour,
Quand pleins d'espoirs s'en vont courir fortune,
Et des beautez que nous a fait Amour,
En ces bas lieux je n'en adore qu'une.

Les Cypriens n'adorent que Venus,
Lors qu'ilz avoyent l'ame d'amour attainte :
Et mes deux yeux en larmes devenus,
N'adorent rien icy bas que ma sainte.

Les prisonniers cherchent la liberté
Pour mettre fin à leur peine cruelle :
Moy je me plais en ma captivité,
Dans les liens d'une dame si belle.

Le Portugais envie la valleur,
Et la couleur de la perle d'Yndie.
Et je ne puis aymer autre blancheur
Que celle de la main qui me lie.

Venus, le jour et le soleil des cieux,
La liberté, et la perle indienne,
Ne me sont rien au pris de ses beaux yeux,
Nulle beauté n'est egalle à la sienne.

DIDIER LE BLANC**LES MARINIERS ADORENT UN BEAU JOUR**

Bargees love a fine day
When, full of hope, they go off in search of fortune,
And of the beauties that Love has made us,
In these low places I adore only one.

The Cyprians adore only Venus,
When they had affected the soul with love:
And my two eyes having become in tears,
Adore nothing here below but my saint.

Prisoners seek freedom
To put an end to their cruel sentence:
I, however, enjoy my captivity
In the bonds of so fair a lady.

The Portuguese envies valour
And the colour of the pearl of India.
And I can love no other whiteness
Than that of the hand that binds me.

Venus, the day and the sun of the heavens,
Freedom, and the Indian pearl
Are worth nothing to me compared to her lovely eyes,
No beauty is equal to hers.

DIDIER LE BLANC**LES MARINIERS ADORENT UN BEAU JOUR**

Die Seeleut' freu'n sich über einen schönen Tag,
Wenn voller Hoffnung' sie sich aufmachen zur Fortüne.
Und von den Schönheiten, die uns Amor hat beschert,
Hienieden ich nur liebe eine.

Die Zyprioten lieben nur Venus,
Wenn ihre Seele von der Liebe ward getroffen,
Und meine beiden Augen in Tränen nun getaucht,
Lieben nur hienieden meine Heil'ge.

Die Gefangenen trachten nach der Freiheit,
Zu beenden ihre grausam' Straf'.
Mir gefällt es in meinem Kerker,
In den Banden einer Dame wunderschön!

Der Portugiese neidet den Wert
Und auch die Farbe der indisch' Perl'.
Und ich kann lieben nur die Blässe
Der Hand, die bindet mich.

Venus, der Tag und auch der Himmel Sonne,
Die Freiheit, sowie die indisch' Perl'
Bedeutend nichts mir im Vergleich zu ihren „teuren“
schönen Augen,
Kein' Schönheit kommt ihr gleich!

DIDIER LE BLANC

9 QUEL SECOURS FAUT-IL QUE J'ATENDE

Quel secours faut- il plus que j'atende à ma peine,
Si ce n'est par la mort qui m'est toute certaine,
Puis que mes longs soupirs, ma foy, mon amitié
Le brasier de mon cœur, l'éfroy de mon visage,
Ne peuvent esmouvoir vostre obstiné courage
A se laisser toucher d'un seul trait de pitié.

O que le feu d'Amour est d'estrange nature !
Mon cœur sans defaillir luy sert de nourriture.
Je n'ay sang ny poulmon qui n'en soit consommé,
Mais differant et tout de la commune flame,
Encor que je vous touche il n'émeut point vostre ame,
Et rien qui soit en vous n'en peut être allumé.

DIDIER LE BLANC**QUEL SECOURS FAUT-IL QUE J'ATENDE**

What further help must I await for my suffering,
If it is not by death that is quite certain for me,
Since my long sighs, my faith, my friendship
My heart ablaze, the fright of my face
Cannot move your obstinate spirit
To let itself be touched by a single act of pity.

O how strange is the fire of Love!
Without flinching, my heart serves as sustenance.
I have neither blood nor lung that not be consumed
by it,
But different and all of the common flame,
Even though I touch you, it does not move your soul,
And nothing in you can be lit.

DIDIER LE BLANC**QUEL SECOURS FAUT-IL QUE J'ATENDE**

Welch' Hilfe muss ich noch erwarten meiner Pein,
Wenn nicht durch den Tod, der mir ist gewiss.
Da doch meine langen Seufzer, meine Treue' und
meine Freundschaft,
Die Glut mein's Herzens, die Furcht auf meinem Antlitz
Nicht erweichen können Euer störrisch' Herz,
Sich von auch nur einer Gest' des Mitleids rühren zu
lassen?

Oh, wie das Liebesfeuer seltsam ist!
Mein Herze dient ihm voll & ganz als Speise.
Blut und Lunge all werden so verzehrt.
Aber anders ist's als die gemeine Flamme,
Auch wenn mein Berühren Euch nicht die Seele rührt,
Und nichts in Euch sich dadurch kann entzünden.

PIERRE GUÉDRON

10 TANT ET TANT IL M'ENNUYE TANT

Tant et tant il m'ennuye
Tant et tant il m'ennuye tant
Mon père ma mariée
Que je n'estois qu'un enfant
A un vieillard ma donnée
Qui a plus de soixante ans
Tant et tant il m'ennuye
Tant et tant il m'ennuye tant.

Et moi qui n'en ay que quinze
Passerai-je ainsi mon temps
Tant et tant il m'ennuye
Tant et tant il m'ennuye tant.

Vous qui estes en presence
Je vous supplie jugez en
Tant et tant il m'ennuye
Tant et tant il m'ennuye tant.

Mirayie rendre nonnette
En quelque j'olly couvent
Tant et tant il m'ennuye
Tant et tant il m'ennuye tant.

Ou que j'aye en mariage
Celluy la que j'aime tant
Tant et tant il m'ennuye
Tant et tant il m'ennuye tant.

PIERRE GUÉDRON**TANT ET TANT IL M'ENNUYE TANT**

It causes me such great displeasure
Oh, such great displeasure it causes me.
My father had me married
When I was but a child,
Gave me to an old man
Who is over sixty.
It causes me such great displeasure
Oh, such great displeasure it causes me.

And I who am only fifteen,
Will I spend my time thus?
It causes me such great displeasure
Oh, such great displeasure it causes me.

You who are present,
I beg you judge this.
It causes me such great displeasure
Oh, such great displeasure it causes me.

I shall go off to be a young nun
In some pretty convent.
It causes me such great displeasure
Oh, such great displeasure it causes me.

Or I shall have in marriage
He whom I so love.
It causes me such great displeasure
Oh, such great displeasure it causes me.

PIERRE GUÉDRON**TANT ET TANT IL M'ENNUYE TANT**

So sehr verdrießt es mich,
So sehr verdrießt es mich, so sehr!
Mein Vater hat mich vereh'licht,
Als nur ein Kind ich war.
Einem Alten er mich gab,
Der ist weit über sechzig Jahr'!
So sehr verdrießt es mich,
So sehr verdrießt es mich, so sehr!

Und ich bin doch erst fünfzehn,
Soll verbring'n ich so meine Zeit?
So sehr verdrießt es mich,
So sehr verdrießt es mich, so sehr!

Ihr, Ihr seid allhier,
Ich fleh' Euch an, schaut her!
So sehr verdrießt es mich,
So sehr verdrießt es mich, so sehr!

Sollt' ich mich machen zum Nönnchen,
In einem schönen Kloster?
So sehr verdrießt es mich,
So sehr verdrießt es mich, so sehr!

Oder sollt' ich geh'n zur Hochzeit,
Mit dem, den ich lieb' doch so sehr?
So sehr verdrießt es mich,
So sehr verdrießt es mich, so sehr!

FABRICE-MARIN CAIÉTAIN

11 MAIS VOYEZ MON CHER ESMOY

Mais voyez mon cher esmoy,
Voyez combien de merveilles,
Vous parfaites dedans moy,
Par vos beautés nompareilles
Vous parfaites dedans moy
Par vos beautés nompareilles

De telle façon vos yeux,
Votre ris, et vostre grace,
Vostre front et vos cheveux,
Et vostre angelique face.

Me brulent depuis le jour
Que j'en eu la connoissance,
Désirant par grande amour
En avoir la jouissance.

Que sans l'aide de mes pleurs
Dont ma vie est arrosée,
Long temps a que les chaleurs,
D'Amour l'eussent embrasée.

Au contraire vos beaux yeux,
Vostre ris, et vostre grace,
Vostre front et vos cheveux,
Et vostre angelique face.

Me gelent depuis le jour
Que j'en ai eu la connoissance,
Désirant par grande amour
En avoir la jouissance.

FABRICE-MARIN CAIÉTAIN
MAIS VOYEZ MON CHER ESMOY

But see, my dear emotion,
See how many wonders
You bring to perfection in me
Through your matchless beauty
You bring to perfection in me
Through your matchless beauty.

In such a way your eyes,
Your smile and your grace,
Your brow and your hair,
And your angelic face

Have been burning me since the day
I first knew them,
Wishing passionately
To have the pleasure of them;

So that, without the help of my tears
In which my life is soaked,
Long since the heat
Of Love would have set it ablaze.

On the contrary, your fair eyes,
Your smile and your grace,
Your brow and your hair,
And your angelic face

Have been freezing me since the day
I first knew them,
Wishing passionately
To have the pleasure of them.

FABRICE-MARIN CAIÉTAIN
MAIS VOYEZ MON CHER ESMOY

Seht nur meine Unruh',
Seht die vielen Wunder,
Die vollbrachtet Ihr in mir
Durch Eure Schönheit ohnegleich'!

So entflammen Eure Äuglein,
Euer Lachen und Eure Anmut,
Eure Stirn und Euer Haar
Und Euer engelhaftes Antlitz

Mich seit dem Tag,
An dem ich sie erblickt'
Und voll großer Lieb'
Sie mein eigen nennen möcht'.

Denn ohn' die Hilfe meiner Zähnen,
Die mein Leben stets benetzen,
Hätte längst die Liebesglut
Es in Brand gesetzt.

Im Widerspruch Eure schönen Äuglein,
Euer Lachen und Eure Anmut,
Eure Stirn und Euer Haar
Und Euer engelhaftes Antlitz

Mich gefrieren lassen seit dem Tag
An dem ich sie erblickt'
Und voll großer Lieb'
Sie mein eigen nennen möcht'.

GUILLAUME COSTELEY

13 J'AYME TROP MIEUX SOUFFRIR LA MORT

J'ayme trop mieux souffrir la mort,
Puis qu'il faut que pour toy l'endure.
Qu'ain si souvent sentir à tort,
Ne te voyant, peine si dure :
Car tout ainsi que nuïet obscure prive un chacun la clairté.
Ainsi, sans toy, ta créature languit en toute obscurité.

GUILLAUME COSTELEY**J'AYME TROP MIEUX SOUFFRIR LA MORT**

I much prefer to suffer death,
Since it be necessary to endure it for you.
That, so often wrongly feeling,
Not seeing you, so hard a sentence:
For thus everything that dark night deprives anyone
of brightness.
Thus, without you, your creature languishes in total
darkness.

GUILLAUME COSTELEY**J'AYME TROP MIEUX SOUFFRIR LA MORT**

Ich liebe zu sehr, besser ist der Tod,
Da für dich ich muss ihn leiden.
Den ich so oft gefühlt, doch falsch,
Dich nicht zu seh'n, welch harte Straf!
Denn genau wie dunkle Nacht ein' jeden gar nicht sehen
macht,
So, ganz ohn' dich, dein' Kreatur verzehrt im Finstern sich.

ADRIAN LE ROY [ARR.]

14 Ô COMBIEN EST HEUREUSE

Ô combien est heureuse / La peine de cacher
Une flamme amoureuse / Qui deux cœurs fait brûler,
Quand chacun d'eux s'attend / D'être bientôt content.

Las on veut que je taise / Mon apparent désir,
En feignant qu'il me plaise / Nouvel amy choisir :
Mais telle fiction / Veut même affection.

Votre amour froide et lente / Vous rend ainsi discret :
La mienne violente / N'entend pas ce secret :
Amour nulle saison / N'est amie de raison.

Si mon feu sans fumée / Est cuidant et chaud
Etant de vous aimée / Du reste ne m'en chaut :
Soit mon mal vu de tous / Et seul senti de tous.

Si femme en ma présence / Autre vous entretient,
Amour veut que je pense / Que cela m'appartient :
Car luy et longue foi / Vous doivent tout à moi.

ADRIAN LE ROY [ARR.]
Ô COMBIEN EST HEUREUSE

O how happy is / The pain of sealing
An amorous flame / That makes two hearts burn,
When each of them expects / To soon be happy.

Alas, one wishes that I conceal / My apparent desire,
By feigning that it pleases me / To choose my new friend:
But such a fiction / Wishes the same affection.

Your cold, slow love / Thus makes you discreet:
Mine, violent / Hears not this secret:
Love in no season / Is the friend of reason.

If my fire without smoke / Is burning and hot,
Being loved by you / Besides, it matters little to me:
Let my ill be seen by all / And felt alone by all.

If a woman in my presence / Other than you maintains,
Love wants me to think / That that belongs to me:
For he and long faith / You owe everything to me.

ADRIAN LE ROY [BEARB.]
Ô COMBIEN EST HEUREUSE

O, wie schön ist doch die Müß', /
Eine Liebesflamme zu verhehl'n, /
Die zwei Herzen lässt erglühn,
Und wenn ein jeder freudig drauf' gefasst', /
Zufrieden bald zu sein.

Ach, ich soll jedoch verschweigen /
Mein sichtbares Begeh'r,
Und tun, so, als ob er mir gefiele, /
Einen neuen Freund erkör'.
Aber solch eine Mär /
Will doch auch Herzenseh'r'.

Eure ach so kalte und lahme Lieb' /
Macht Euch so „verschämt“,
Die meine nun hingegen, gar heftig, /
Hört nicht auf solch Geheim':
Die Liebe, wann auch immer, /
Will nie vernünftig sein!

Wenn mein rauchlos' Feuer /
Ist brennend und so heiß,
Wenn ich von Euch geliebet, /
Der Rest ist mir dann gleich!
Dann kann ruhig ein jeder sehen /
Und spüren meine Pein.

Wenn ein ander' Weib /
Vor mir Euch unterhält,
Die Liebe will, dass ich dann denke, /
Dass mir das doch zufällt:
Denn er und lange Treue /
Euch alles schulden mir.

Que me sert que je sois / Avec Princes, ou Rois,
Et qu'ailleurs je vous voie / Sans approcher de moi ?
La peur du changement / Me cause grand tourment.

Quand par bonne fortune / Serez mien à tout point,
Lors parlez à chacune / Il ne m'en plaindrai point :
Bien vous pry cependant / N'être ailleurs prétendant.
Hélas qu'il fut possible / Que puisses être moy,
Pour voir s'il m'est pénible / Le mal que j'ai pour toi :
Tu prendrais grand pitié / De ma ferme amitié.

Vous semble-t-il, que la vue / Soit assez entre amis,
Ne me voyant pourvue / De ce qu'on m'a promis ?
C'est trop peu que des yeux / Amour veut avoir mieux.

De vous seul je confesse / Que mon cœur est transis :
Si j'étais grand princesse / Je dirais tout ainsi :
Si le vôtre ainsi fait / Montrez-le par effet.

What good does it do for me to be / With Princes or Kings,
And to see you elsewhere / Without approaching me?
The fear of change / Causes me great torment.

When, by good fortune / You will be mine in all ways,
Then speak to each one / It will be no reason to feel sorry
for myself.

However, I beg of you: / Be not a suitor elsewhere.
Alas were it possible / For you to be me,
To see if it is painful for me / The ill I have for you:
You would take great pity / On my firm friendship.

Does it seem to you, that the view / Be enough
amongst friends,
Not seeing me provided / With what was promise me?
Just the eyes is too little / Love wants better.

By you alone I confess / That my heart is transfixed:
Were I a great princess / I would say everything thus:
If yours be the same way / Show it by effect.

Was nützt mir mein Verbleiben /
Bei Fürsten oder Königen,
Und ich Euch anderswo erblicke, /
Ohne dass Ihr Euch mir naht?
Die Angst vor der Veränd' rung /
Mir sehr zu schaffen macht.

Wenn dann durch gut' Geschicke /
Ihr werdet ganz sein mein,
Und sprecht dann zu jeder, /
Mir wird's kein Übel sein.
Trotzdem möcht' ich Euch bitten, /
Nicht anders dann zu frei'n!

Ach, sollt es möglich sein, /
Dass du wirst mein,
Zu sehen, ob's mir von Übel, /
Den Schmerz, den ich um Dich empfind':
Du zeigtest groß' Erbarmen /
Für meine feste Freundschaft.

Scheint Euch, dass nur das Blicken /
Genug ist unter Freunden,
Wenn Ihr mich nicht /
Mit dem Versproch'nen seht?
Zu wenig ist das Schauen, /
Lieb' will gar 'was Bess' res haben.

Nur Euch mein Herze ist ergeben, /
So gestehe ich es hier.
Wenn ich gar fein' Prinzessin wär', /
Ich sagte es allmehr:
Wenn Euer Herz auch ist vergeben, /
Dann zeigt es derfür.

PIERRE GUÉDRON

15 BELLE QUI M'AVEZ BLESSÉ

Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux,
Hélas ! pour – quoy me laissez vous ?
Moy qui languis d'un cruel désespoir
Quand je suis sans vous voir.

Las ! vous emportez en ce triste départ
De mon cœur la meilleure part,
Et vous laissez l'autre en proie aux douleurs
Aux soupirs et aux pleurs.

Ou me rendez l'une, ou belle par pitié
Ne laissez pas l'autre moytié :
On bien donnez d'un pitoyable effort
A toutes deux la mort.

Le ciel se troublant et changeant de couleur
M'assiste à plaindre mon malheur,
Et de ses eaux mon dueil accompagnant,
Ces déserts va baignant.

Si de mes ennuis que je ne puis cacher
Quelque regret vous peut toucher,
Consolez-moy belle d'un doux espoir
De bien tost vous revoir.

PIERRE GUÉDRON
BELLE QUI M'AVEZ BLESSÉ

Fair lady who had wounded me with so sweet an
arrow,
Alas! why are you leaving me?
I who languish in cruel despair
When I do not see you.

Alas! In this sad departure you carry away
The best part of my heart
And leave the other in the grip of suffering
With sighs and tears.

Either give me back one half or, my beauty,
For pity's sake, do not leave the other:
Or else, with a pitiful effort,
Give death to both.

The sky, becoming cloudy and changing colour,
Helps me lament my misfortune,
And with its waters accompanying my mourning,
Bathes these deserts.

If, of my worries, which I cannot hide,
Some regret might touch you,
Console me, fair lady, with the sweet hope
Of seeing you again soon.

PIERRE GUÉDRON
BELLE QUI M'AVEZ BLESSÉ

Ihr Schöne, die so zart verletzt't mich,
Ach! Warum verlasst ihr mich?
Ich, der ich mich gar verzehre vor grausamer Verzweiflung,
Wenn ich kann nicht Euch seh'n.

Ach weh, bei Eurem tristen Abschied
Mein bestes Herz Ihr mit Euch nehmt,
Und übereignet so den andren der Qual,
Den Seufzern und dem Tränental.

So gebet mir entweder die eine oder, meine Schönste, aus
Mitleide
Lasset nicht die andre Hälfte.
Oder aber mit erbarmender Bemühung
Gebt beiden dann den Tod!

Der Himmel in sein' Verwirrung und Wechsel der Couleur
Mir hilft beklagen also mein eigenes Malheur,
Und mit seinen Wassern begleitet meinen Kummer
Und auch dies Elend er benetzt.

Wenn von mein' Nöten, die ich nicht kann verhehlen,
Bedauern Euch mag doch berühr'n,
Dann, Schönste, tröstet mich gar sanfte mit Hoffnung
Auf ein zeitig' Wiederseh'n.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Allan W. Atlas, *La Musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance (coll. « Épitome musical ») ; Turnhout, Brepols, 2011, 955 p. [*Renaissance Music : Music in Western Europe, 1400-1600*, 1998]
- Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2000, 560 p.
- Georgie Durosoir, *L'Air de cour en France (1571-1655)*, Wavre, Mardaga (coll. « Musique, Musicologie »), 1991, 462 p.
- Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert II Ballard (1599-1673), imprimeurs du roy pour la musique*, Liège, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2003, 2 vol. (732 p., 814 p.)
- Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Champion (« Bibliothèque littéraire de la Renaissance »), 2008, 696 p.
- François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Publications de la Société française de musicologie, Heugel et Cie, 1955, 304 p.
- Frances A. Yates, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Questions »), 1996, 511 p. [*The French Academies of the Sixteenth Century*, 1988]
- *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance* : Actes du 34^e colloque international d'études humanistes, éd. Jean-Michel Vaccaro et Jean-Pierre Ouvrard, Paris, CNRS Éditions (coll. « Arts du spectacle »), 1995, 727 p.
- *Le Mécénat et l'influence des Guises : actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature de la Renaissance de l'Université de Reims, Joinville, 31 mai-4 juin 1994*, éd. Yvonne Bellanger, Paris, Champion (coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance »), 1997, 755 p.
- *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVI^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Wavre, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2006, 347 p.

RECORDED AT THE GERMAN PROTESTANT CHURCH
IN PARIS, FRANCE, FROM 3 TO 9 FEBRUARY 2015
& ON 9 JUNE 2015.

LAURE CASENAVE ARTISTIC DIRECTION
FRÉDÉRIC BRIANT SOUND ENGINEER, MASTERING, EDITING
OLIVIER ROSSET SOUND ENGINEER

JOHN TYLER TUTTLE ENGLISH TRANSLATION
HILLA MARIA HEINTZ ÜBERSETZUNGEN, AUCH LIEDTEXTE
VALÉRIE LAGARDE & GAËLLE LOCHNER GRAPHIC DESIGN

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
PAULINE PUJOL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

COVER PHOTO © GUIDO CAGNACCI (1601-1663)
MORTE DI LUCREZIA
LYON MUSÉE DES BEAUX ARTS

INSIDE PHOTOS © CHRISTOPHE BRAND

LE POÈME HARMONIQUE EST SOUTENU PAR LE MINISTÈRE
DE LA CULTURE (DRAC HAUTE-NORMANDIE),
LA RÉGION HAUTE-NORMANDIE ET LA VILLE DE ROUEN.
POUR SES ACTIONS ÉDUCATIVES LE POÈME HARMONIQUE
BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DE SAFRAN. LE POÈME HARMONIQUE
EST EN RÉSIDENCE L'OPÉRA DE ROUEN - NORMANDIE.
POUR SES RÉPÉTITIONS, LE POÈME HARMONIQUE EST
EN RÉSIDENCE À LA FONDATION SINGER-POLIGNAC.

LEPOEMEHARMONIQUE.FR
@POEMEHARMONIQUE
FACEBOOK: LE POÈME HARMONIQUE - VINCENT DUMESTRE



LE POÈME HARMONIQUE VINCENT DUMESTRE

GUITARE RENAISSANCE, THÉORBE & DIRECTION

CLAIRE LEFILLIÂTRE SOPRANO
BRUNO LE LEVREUR CONTRE TÉNOR
SERGE GOUBIoud TÉNOR
MARC MAUILLON BARYTON

α

ALPHA-CLASSICS.COM

16TH CENTURY

6416

COVER PRINTING © GUIDO CASMACCI
MORTE D'ILICREZIA - LYON MUSEE
DES BEAUX ARTS
BACK COVER © JEAN-BAPTISTE MILLOT
ALPHA CLASSICS

ALPHA 1313
LE POÈME HARMONIQUE
& OUTHERE MUSIC FRANCE 2015
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC
FRANCE 2015
MADE IN AUSTRIA

AIRS DE COUR FRANÇAIS
DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

FRENCH COURTLY SONGS
FROM THE LATE 16TH CENTURY

FRANZÖSISCHE „AIRS DE COUR“ DES
SPÄTEN 16. JAHRHUNDERTS

GIRARD DE BEAULIEU (ca 1540-1590)
PIERRE GUÉDRON (ca 1565-1620)
JEAN BOYER (before 1600-1648)
PIERRE-FRANÇOIS CARROUBEL (1566-1611)
DIDIER LE BLANC (fl. 1579-1584) **FABRICE-MARIN**
CAIÉTAIn (ca 1540-after 1578) **LORENZINI** (fl. 2nd half
XVth century) **ADRIAN LE ROY** (ca 1530-1606)
GUILLAUME COSTELEY (ca 1530-1606)



1 921213 7960014 3