

The emphasis given to the human voice brought it into current use in the England of the Renaissance. In 1509, the advent of a young prince musician-poet - not yet the Bluebeard he was to become when he mounted the throne as Henry VIII - aided the development of the "marvellous delights" of English song; characterised by spontaneity, freshness, by gaiety and sensibility, these were qualities that instrumentalists time and again undertook to transcribe for virginals, for organ, lute, or for consort. Elizabeth I, daughter of Henry VIII, surrounded herself with the best musicians, and her reign not only saw a considerable advance in English musical taste but represented the great age of the extraordinarily successful madrigal, air, and catch.

Instrumental music was largely dependent on the progress of the manufacturers. As regards the organ, the Renaissance musician could turn from playing the easily manœuvrable portative organ, to the more imposing positive organ, placed on the ground or on a piece of furniture, or to the grand organ found in the organ lofts of churches and to which was progressively added a second keyboard, a pedal board, and numerous new stops that allowed the instrument on its own to assume the sonorities of various other instruments. The French organ of the classical period seems to have been quite unlike that of other European countries: with its well-characterised stops, it was rich in colours, able to reproduce the timbre of the flute, the crumhorn or the trumpet.

This was the organ as known by Nicholas de Grigny, organist of Rheims cathedral. His *Premier livre d'orgue*, "containing a mass and hymns for the principal annual feast days" appeared in 1699 and, together with that of François Couperin, it stands as one of the high points of the French organ school. Bach esteemed it to such an extent that he recopied it in its entirety and was greatly inspired by it. One of the last organ works in France to preserve the concept of the liturgy, Grigny's *Livre d'orgue* comprises instrumental verses alternating with choral plainsong.

after Adelaïde de Place



JOYAUX DE LA MUSIQUE ANCIENNE

JEWELS OF EARLY MUSIC

MUSICA ANTIQUA
JOHN ELWES
LOÏNH DANA
ANDRÉ ISOIR
PIERRE BARDON



JOYAUX
DE LA
MUSIQUE ANCIENNE

ENSEMBLE MUSICA ANTIQUA - JOHN ELWES
ENSEMBLE D'INSTRUMENTS ANCIENS LOÏNHDANA
ANDRÉ ISOIR - PIERRE BARDON

ENSEMBLE MUSICA ANTIQUA

CHRISTIAN MENDOZE (Dir. / Cond.)

extrait de / excerpt from

"Dances, Danseryes" (réf. PV785022) ©1985 PIERRE VERANY

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | Ce fut en may (Monnot d'Arras, XIII ^e siècle) | (0'53) |
| 2 | Saltarello 1 (anonyme, XIII ^e siècle) | (1'20) |
| 3 | La Manfredina et La Rotta (anonyme, XIV ^e siècle) | (2'13) |
| 4 | Trotto (anonyme, XIII ^e siècle) | (0'50) |
| 5 | Saltarello 2 (anonyme, XIV ^e siècle) | (1'42) |
| 6 | Ductia (XIII ^e siècle) | (1'04) |
| 7 | Il Lamento di Tristano et La Rotta (XIV ^e siècle) | (3'35) |

ENSEMBLE LOÏNHDANA

CHRISTIAN BOISSEL (Dir./Cond.)

extrait de / excerpt from

"Estampies et Danses royales du Moyen Age" (réf. PV790043) ©1983 PIERRE VERANY

- | | | |
|----|---|--------|
| 8 | Estampie sans titre (estampie française, XIV ^e siècle) | (4'08) |
| 9 | Dansse real (danse française, XIV ^e siècle) | (3'54) |
| 10 | Danse (danse française, XIV ^e siècle) | (5'01) |

ENSEMBLE MUSICA ANTIQUA. JOHN ELWES (ténor)

CHRISTIAN MENDOZE (Dir./Cond.)

extrait de / excerpt from

"Airs et Danses au temps de Shakespeare" (réf. PV787092) ©1987 PIERRE VERANY

- | | | |
|----|---|--------|
| 11 | The Night Watch (A. Holborne, XV ^e siècle) | (2'00) |
| 12 | It was a lover and his lass (T. Morley, XV ^e siècle) | (3'33) |
| 13 | Galliard (A. Holborne, XV ^e siècle) | (1'42) |
| 14 | Now Winter Nights (T. Campion, XV ^e siècle) | (2'10) |
| 15 | Almand (R. Johnson, XVI ^e siècle) | (3'58) |
| 16 | Naglein Blumen (R. Johnson, XVI ^e siècle) | (2'13) |

ANDRÉ ISOIR. Orgue de St-Guilhem-le-Désert

extrait de/excerpt from

"Airs et Danses de la Vieille Europe" (réf. PV787031) ©1987 PIERRE VERANY

- | | | |
|----|---|--------|
| 17 | Fredon sur la romanesque (anonyme, XVI ^e siècle) | (2'47) |
| 18 | Italica (anonyme, XVI ^e siècle) | (1'23) |
| 19 | Corea (anonyme, XVI ^e siècle) | (2'16) |
| 20 | Martin Again (anonyme, XVI ^e siècle) | (0'54) |
| 21 | Le Cordonnier (anonyme, XVI ^e siècle) | (3'00) |
| 22 | Cos colo odo sa (anonyme, XVI ^e siècle) | (0'57) |

PIERRE BARDON. Orgue de St-Maximin-en-Provence

extrait de/excerpt from

Nicolas de Grigny: "Messe" (réf. PV790031) ©1990 PIERRE VERANY

- | | | |
|----|--|--------|
| 23 | Premier Kyrie en taille, à 5 | (1'58) |
| 24 | Fugue, à 5, qui renferme le chant du Kyrie | (3'10) |
| 25 | Cromorne en taille, à 2 parties | (3'01) |
| 26 | Trio en dialogue | (3'04) |
| 27 | Dialogue sur les Grands Jeux | (3'19) |

Il est très difficile de situer avec exactitude les débuts de la musique profane en Occident. La voix s'y imposa très tôt avec les premières tentatives de la polyphonie, qui, en ce qui concerne la France, remontent au X^e siècle, et la musique vocale y connut un grand apogée aux XIII^e et XIV^e siècles lorsqu'apparut et se développa un art savant raffiné. Parallèlement, le rôle primordial tenu par la gestuelle dans l'art médiéval permit notamment la naissance du théâtre. Plus tardive, la musique instrumentale ne cessa d'évoluer dans les années 1400-1600; au centre de cette nouvelle forme d'expression, la danse suivit l'évolution du geste, paraissant d'ailleurs là où l'on pouvait entendre les chants: à l'église bien sûr, mais aussi dans les châteaux, sur les terrains de chasse, dans les processions des pèlerinages, dans les arènes des tournois, etc. Sait-on, par exemple, que jusqu'au XVIII^e siècle, et malgré les insistantes condamnations papales, les clercs avaient pris l'habitude de danser dans les églises lors de certaines solennités religieuses? Enluminures, vitraux, tapisseries et jusqu'aux peintures de Brueghel sont là pour témoigner de la place que tenaient la vielle à roue, la cornemuse, l'orgue, la flûte, les flageolets et les tambourins dans la vie quotidienne de la cour, de la ville et des campagnes. Il n'est de cérémonie religieuse ou profane, de fête royale ou seigneuriale qui n'ait alors fait appel à la danse. En 1589, Thoinot Arbeau nous apprend précisément qu'il n'était pas de "bourgeois qui ne veuille avoir des joueurs de hautbois à ses noces". On dansait la *saltarella* en exécutant quelques petits sauts et l'*estampie* en frappant le sol avec son pied, ou plus simplement la *nota* ou la *ductia*. A cet égard, le répertoire instrumental de la France du XVI^e siècle fut essentiellement constitué d'harmonisations de danses de cours, ou *danseries*, généralement pour quatre instruments non précisés.

A cette époque, les musiciens se trouvaient au carrefour d'influences issues d'une nouvelle répartition des forces politiques. Au sein des grands foyers musicaux que furent la France, l'Italie, l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Allemagne, l'Espagne ou la cour de Bourgogne, la pratique musicale ne s'imposa plus comme le fait exclusif des seuls professionnels. Dans les cours italiennes, françaises et anglaises, rois, princes et courtisans se piquèrent de plus en plus de chanter et de jouer d'un instrument.

La mise en valeur de la voix humaine devint d'un usage courant dans l'Angleterre de la Renaissance. En 1509, l'avènement d'un jeune prince poète et musicien qui n'était pas encore Barbe-Bleue et qui monta sur le trône sous le nom d'Henri VIII, aida au développement de la "merveilleuse plaisance" du chant anglais, caractérisé par son aspect spontané, sa fraîcheur, sa gaieté et sa sensibilité, autant de qualités que maints joueurs d'instruments se firent fort de transcrire pour virginal, pour orgue, pour luth ou pour *consort*. La reine Elisabeth I, fille d'Henri VIII, sut s'entourer des meilleurs musiciens. Son règne, qui vit considérablement évoluer le goût musical anglais, représente aussi la grande époque du madrigal, de l'*ayre* et du *catch* dont le succès fut extraordinaire.

La musique instrumentale dut beaucoup aux progrès de la facture. Dans le domaine de l'orgue, le musicien de la Renaissance pouvait jouer tour à tour sur un orgue portatif peu encombrant, ou sur un orgue positif, plus imposant, posé à terre ou sur un meuble, ou encore sur le grand orgue des tribunes des églises sur lequel on ajouta progressivement un deuxième clavier, un pédalier et de nombreux jeux nouveaux permettant à l'instrument de résumer à lui seul la sonorité des autres instruments. L'orgue français de l'époque classique paraît alors très différent de l'orgue des autres pays d'Europe. Reproduisant le timbre de la flûte, du cromorne ou de la trompette, il est haut en couleurs grâce à ses jeux bien caractérisés.

C'est cet orgue que connut Nicolas de Grigny, organiste de la cathédrale de Reims. Son seul *Premier livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principales festes de l'année*, paru en 1699, figure, avec celui de François Couperin, comme l'un des sommets de l'école d'orgue française. Bach l'estimait tant qu'il le recopia intégralement et s'en inspira largement. Le *Livre d'orgue* de Grigny, l'un des derniers livres d'orgue en France où la notion de liturgie est encore conservée, est constitué de versets destinés à être joués en alternance avec le plainchant du chœur.

Adelaïde de Place

While it is very difficult precisely to place the beginnings of secular music in the west, the human voice was certainly essential to its development. The voice came to the fore along with early attempts at polyphony (which, in France, date from the 10th century) and vocal music reached great heights in the 13th and 14th centuries with the emergence of what was to develop into a refined and scholarly art. At the same time, the important role allotted to gesture in mediaeval art made way for the birth of the theatre. The development of instrumental music was to follow somewhat later - pursuing its own evolutionary curve from 1400-1600; at the centre of this new form of expression, dance followed the evolution of gesture, appearing wherever singing was to be heard: in churches, of course, but also in châteaux, on the hunting fields, on pilgrim processions, in tournament arenas, and so on. It may not be generally known that, right up to the 18th century and despite insistent papal condemnations, clerics had acquired the habit of including dance as part of certain religious ceremonies. Illuminated designs, stained glass windows, tapestries and even paintings as late as Brueghel bear witness to the place of the hurdy-gurdy, the bagpipes, the organ, flute, flageolet and tambourine in the daily life of the court, the town, and the countryside. There was no ceremony, religious or secular, no royal or seignorial festivity which failed to have recourse to dance. Thoinot Arbeau specifies that there was no "bourgeois who did not seek to have players of the oboe at his wedding". The *salterello* was danced in hops, the *estampie* - also known as the *nota* or *ductia* - by striking the foot on the ground. Thus the instrumental repertoire of 16th century France was essentially composed of harmonisations of courtly dances, or *danseries*, generally for four unspecified instruments.

During this period, musicians found themselves at a crossroads of influences issuing from a new distribution of political controls. At the heart of the great musical centres represented by France, Italy, England, the Netherlands, Germany, Spain or the court of Bourgogne, the practice of music was no longer the exclusive preserve of professionals. At the Italian, French and English courts, kings, princes and courtiers increasingly prided themselves on being able to sing and to play an instrument.