



Retrouvez les textes chantés de la Messe sur / ask for the texts of the songs in

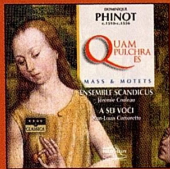
www.scandicus.fr

et / and

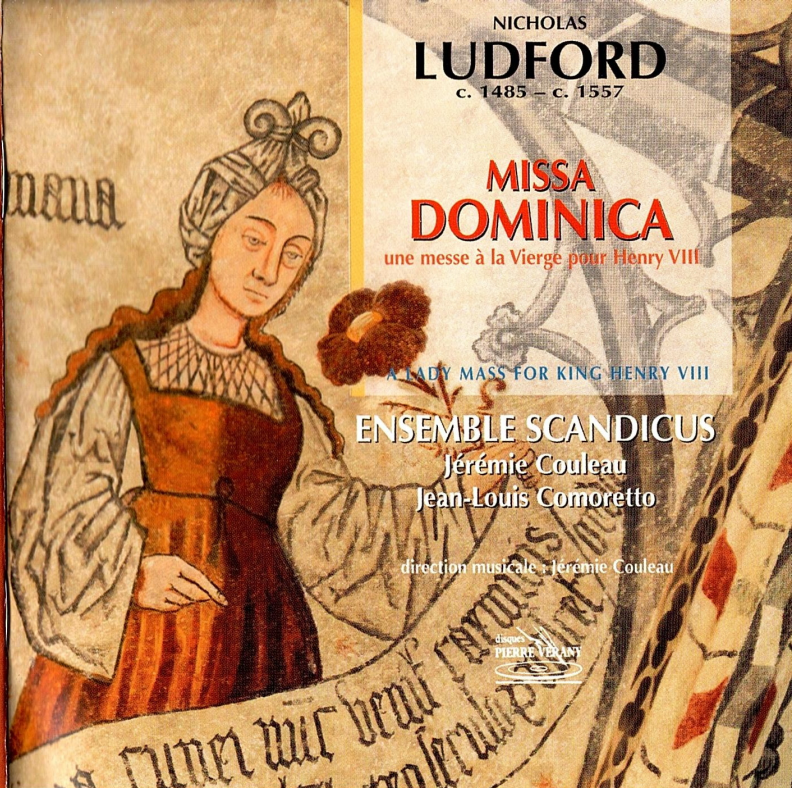
www.arion-music.com



PV711062



PV711031



NICHOLAS
LUDFORD

c. 1485 – c. 1557

**MISSA
DOMINICA**

une messe à la Vierge pour Henry VIII

A LADY MASS FOR KING HENRY VIII

ENSEMBLE SCANDICUS

Jérémie Couleau

Jean-Louis Comoretto

direction musicale : Jérémie Couleau

disques
PIERRE VERANY

Illustrations : La Sibylle de Cumes, fresque de la cathédrale de Saint Lizier (Ariège) © photo Jean-Pierre Pomies

© & © ARION 2013 - Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

PV 713111 - Copyright reserved in all countries - www.arion-music.com

A Lady Mass for Henry VIII, Nicholas Ludford

En 1575, l'auteur et poète humaniste François de Belleforest présente en ces termes, dans sa *Cosmographie universelle*, la ville des rois d'Angleterre : « Ceste cy est la royale Cité de Londres, Capitale de tout le royaume d'Angleterre, assise sur la rivière de Thamise [...] bien peuplée de maisons, ornée de Temples, magnifiques en Palais, illustrée pour les bons espritz y nourriz. Et les hommes douéz de toutes sciences, & disciplines [...] ».¹ Cette description accompagne un *portrait* 'à vue d'oiseau' de la ville et de ses environs probablement fait au milieu du *xvi*^e siècle.² Londres, malgré son statut de plus grande métropole d'Europe, n'avait pas les proportions d'aujourd'hui. À l'Ouest, Westminster était constituée de quelques habitations autour du palais royal. Au centre, l'ancienne ville, visiblement entourée de remparts qui rejoignaient la Cathédrale Saint-Paul et la fameuse Tour de Londres, présente un réseau dense d'habitations, de commerces et d'églises paroissiales. Il faut ensuite imaginer au Sud-Est le palais royal de Greenwich, résidence préférée d'Henry VIII, autour duquel les musiciens de la chapelle royale avaient pris leurs quartiers et également, à une trentaine de kilomètres à l'Ouest, sur le fleuve, le château de Windsor. Ces différents centres politiques et religieux jouent, à la Renaissance, un rôle fondamental en tant que lieux de musique.

Au début du *xvi*^e siècle, les institutions directement reliées à la couronne semblent avoir développé un art musical sans égal dans toute l'Angleterre. Les meilleurs musiciens du pays entrent au service du roi. On songe notamment à David Burton, William Cornysh, William Crane, William Newark, Richard Pygot, Robert Fayrfax, Thomas Farthing ou encore Robert Jones qui figurent dans les comptes de la Chapelle royale. La *Royal Holdhouse Chapel* comprenait sous Henry VIII une trentaine de chanteurs adultes et une dizaine d'enfants de chœur sélectionnés pour leur habileté vocale. Ainsi, Westminster avec la chapelle privée du palais, l'église paroissiale St Margaret, la Lady Chapel de l'abbaye bénédictine et la chapelle du collège St Stephen, se démarque au sein des territoires musicaux londoniens. Les structures évoquées ci-dessus bénéficiaient, en raison de leurs proximités avec la résidence du monarque, des innovations musicales polyphoniques développées par les chanteurs et les compositeurs de la chapelle royale. Les chœurs des différentes chapelles s'unissaient ponctuellement à St Margaret pour certaines cérémonies importantes comme les offices de Noël, de Pâques et de l'Ascension.



Anonyme c. 1560. *Vue de Londres*.
Braun & Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum*, I. a
© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

La cité de Londres, avec la cathédrale St Paul et plus de cent églises, semble également avoir connu, durant les premières décennies du *xvi*^e siècle, une activité musicale intense. La polyphonie était pratiquée, du moins pour les fêtes majeures, dans la majorité des structures ecclésiastiques. St Mary-on-the-Hill, le couvent St Michael, St Mary Woolnoth et St Margaret Pattens figurent parmi les institutions les plus actives avant la réforme anglicane. Les musiciens employés dans les paroisses avaient leur propre *guilde*, la *Company of Parish Clerks* également connue sous le nom de *Fraternity of St. Nicholas*, créée en 1240 sous Henry III.³ En 1443, Henry VI en définit les privilèges civiques et les devoirs. Ces derniers consistent entre autres à participer activement aux célébrations des églises, notamment pour les affaires musicales. Le manuscrit 4889/PC de la Guildhall Library contient une liste des membres de la *guilde* entre 1449 et 1521 qui ne compte pas moins de 5 000 individus. D'éminents compositeurs sont ainsi mentionnés comme Gilbert Banister (1456), William Cornysh (1480), John Taverner (1514), John Shepherd (1519), des musiciens de la chapelle royale ainsi qu'un certain Nicholas Ludford (1521).

Le théoricien et compositeur Thomas Morley donne, à la fin de son ouvrage *A Plaine and easie introduction* (1597), une liste des auteurs cités ou utilisés dans son manuel.⁴ Il rend particulièrement hommage à un nombre considérable de compositeurs anglais dont Nicholas Ludford (ca. 1490-1557). Ce musicien, certainement le fils de John Ludford qui est mentionné en 1495 parmi les membres de la Fraternité de St Nicholas, a effectué l'ensemble de sa carrière à la chapelle royale de St Stephen dans le palais de Westminster. Son parcours dans cette institution est attesté dès janvier 1517, période durant laquelle il pourrait avoir exercé dans la chapelle du roi. Le nom de Nicholas Ludford est ensuite inscrit dans les registres de St Stephen en tant que *clerc* ou *vicaire* au début des années 1520. Après avoir été nommé *verger* de la chapelle, il devient, le 30 septembre 1527, '*verger cum organist*'. Ce poste devait consister, en dehors de ses devoirs d'organiste, à assurer la maintenance de la chapelle, à diriger les processions et surtout à superviser la musique dans l'institution. En parallèle à son activité à St Stephen, Nicholas Ludford a également été très actif dans l'administration de l'église paroissiale de Westminster, St Margaret. Il est notamment élu, entre 1552 et 1554, *churchwarden* de cette église en raison de ses nombreux services rendus. Il meurt le 9 août 1557 en laissant derrière lui une œuvre importante : seize messes, dont trois ont été perdues, six motets et un *magnificat* essentiellement conservés dans des livres de chœurs manuscrits dont les fameux Caius et Lambeth, commandés vers 1520 par Edward Higgins, le maître du collège d'Arundel.

Les sept messes à la Vierge sont conservées à la British Library dans une source unique. La collection Roy. App. 45-48 comprend quatre cahiers manuscrits séparés dont les reliures portent les armes d'Henry VIII et de Catherine d'Aragon. Ces pages de musique ont certainement été offertes à la reine ou au roi vers 1525, avant que ce dernier n'épouse Anne Boleyn. Les livres figurent notamment dans un inventaire de la bibliothèque royale de 1542. La singularité de l'œuvre de Nicholas Ludford s'incarne dans l'ensemble des messes à travers une alternance de versets polyphoniques à trois voix contenus dans les cahiers Roy. App. 45-47 et de monodies mesurées ou de plain-chants (Roy. App. 48). La polyphonie développée par le compositeur londonien est particulièrement fleurie, virtuose et lumineuse, dans le style typique de la pré-réforme anglicane qui sera particulièrement critiqué par Érasme : « Alors que leurs chants devraient être de lamentation, ils croient apaiser Dieu

par [...] des vocalises. C'est à ce dessein que les Anglais entretiennent jusque dans les collèges Bénédictins des jeunes gens et des enfants ainsi que des chanteurs professionnels qui chantent tout l'office consacré à la Vierge en un gazouillis de voix très modulé ».⁵

L'originalité de la *Missa Dominica* se manifeste à travers la citation d'une mélodie mesurée, en mode de sol, qui s'articule en trois parties. Cet emprunt est confié au ténor, tout au long de l'ordinaire (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*).



Le principe de l'alternance entre polyphonie et monodie rend ce phénomène d'autant plus perceptible. Ces mélodies qui circulaient parfois sous le nom de *square* servaient de supports à des élaborations polyphoniques écrites ou improvisées. Ce *cantus firmus*, dont les origines sont inconnues, a pourtant une longue histoire. On le retrouve dans cinq autres sources anglaises de la Renaissance et, plus spécialement, dans un fragment d'une *Missa Leroy* à quatre voix de Nicholas Ludford.

Manuscrits	Bibliothèque	Date	Auteur	Pièce	Caractéristiques musicales
Vat. Reg. Lat. 1146	Biblioteca Vaticana	Début du XV ^e siècle	Anonyme	Kyrie	Ténor monodique
Lansdowne 462	British Library	XV ^e siècle	Anonyme	Kyrie	Ténor monodique
Add. 30520b	British Library	Début du XVI ^e siècle	Nicholas Ludford	Missa Leroy (fragment sanctus)	Polyphonie à 4 voix. Le <i>square</i> est au ténor.
Add. 17802-5	British Library	Ca. 1553-8	John Taverner	Kyrie	Polyphonie à 4 voix. Le <i>square</i> est au <i>superius</i> .
RM 24 d. 2	British Library	Ca. 1580-1606	Anonyme	Kyrie	Polyphonie à 3 voix.

L'inventivité de Nicholas Ludford, dans sa *Missa dominica*, se manifeste à travers différents principes de variations. Le *square* est sujet à une multiplicité de traitements. *Cantus firmus* inaltérable dans le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo*, la mélodie ne sert ensuite, dans le *Sanctus* et l'*Agnus*, que d'introduction à un large principe de paraphrase. Le compositeur s'avère être un maître du temps en faisant alterner, afin d'éclairer les sections du texte, le *tempus perfectum prolatio minor*, le *tempus imperfectum prolatio maior* et le *tempus imperfectum prolatio minor*. Nicholas Ludford démontre ensuite son talent par des jeux de textures polyphoniques. Le système de l'*alternatim* entre des polyphonies à trois voix et des monodies augmente le sentiment de contraste. Le compositeur

londonien ajoute aussi à cette alternance des duos qui révèlent sa grande connaissance de l'art musical. Enfin, l'imagination de Nicholas Ludford se manifeste à travers une extraordinaire science du contrepoint. On songe notamment à l'*Alleluia*, au *Sanctus* et à l'*Agnus* qui atteignent des sommets de créativité. Au début du XX^e siècle, la découverte de cette œuvre a suscité l'admiration de certains pionniers de la musicologie anglaise. William Henry Grattan Flood et Henry Bird Collins relatent ensemble leurs impressions sur la *Missa dominica* de Nicholas Ludford : « Le contrepoint est finalement aussi fluide et facile que celui de Fayrfax, et est également d'un caractère plus avancé, les parties entrent souvent l'une après l'autre avec des points d'imitation, montrant une transition vers un style développé plus tard ».⁶

Cette œuvre reste aujourd'hui encore mystérieuse ce qui explique en partie qu'elle n'ait pas été portée au disque. Les questions liées à l'interprétation des monodies, en dépit d'une littérature assez abondante, sont encore nombreuses. Il y a maintenant plus d'un demi-siècle, Hugh Baillie et John Bergsagel ont pensé que les mélodies de ténor contenues dans le cahier Roy. App. 48 servaient de support à des improvisations d'orgue. L'observation détaillée du manuscrit engage également à penser qu'un contrepoint vocal ajouté en temps réel pouvait compléter une notation délibérément lacunaire. La pratique du chant sur le livre est largement documentée en Angleterre à la Renaissance. Les chanteurs sont engagés dans la chapelle royale à condition qu'ils aient une connaissance approfondie du *discant* et du *faburden*. Une procession est ainsi ordonnée sur commandement royal dans les rues de Londres en 1535. « [there] was a great procession at London by ye kyngis commandement : fyrst went ye waytes of ye citie all vi, and nexte folowynge ye childr en of ye gramer scoll of sente Thomas of Acres... next came ye Blake fryars with theyr crosse and every fryar a cope, syngynge ye leteny with *faburden*. »⁷ Cette technique de contrepoint simple consistait à ajouter deux ou trois voix en temps réel sur une mélodie donnée. La moitié des monodies contenues dans le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* sont traitées selon cet usage improvisé particulièrement populaire en Angleterre au XVI^e siècle. J'ai écrit ces faux-bourbons à trois et quatre voix à partir des règles de contrepoint proposées dans le *De praeceptis artis musicae* de Guilelmus Monachus.⁸ Enfin, la *Missa dominica* est notée en *chivettes* dans le manuscrit original. Une transposition à la quinte inférieure a été nécessaire en vue d'une restitution idéale pour un chœur d'hommes. Nicholas Ludford opte notamment pour des clés graves dans la *Missa feria III*.

L'Ensemble Scandicus souhaite, avec cette création, faire découvrir une des plus belles pages de musique anglaise du début du XVI^e siècle. Bonne écoute !

Jérémie Couleau

⁵ François de Belleforest (éd.) ; Sebastian Münster, *La cosmographie universelle de tout le monde*, Paris : Michel Sonnius, 1575.

⁶ La gravure est tirée d'une collection antérieure. Cf. Georg Braun : Frans Frangenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne : Theodor Graminaeus, 1572.

⁷ Hugh Baillie, « A London Guild of Musicians 1460-1530 », *Proceedings of the Royal Musical Association* 83, 1957.

⁸ Thomas Morley, *A plaine and easie introduction to practicall musicke*, London : Peter Short, 1597.

¹ Jean-Claude Margolin, *Érasme et la musique*, Paris : Urin, 1965.

² William Henry Grattan Flood, *Early tudor composers. Biographical sketches of thirty-two musicians and composers of the period 1485-1555*, Oxford : Oxford university press, 1925.

³ Hugh Stevens, *Music and poetry in the early tudor court*, London : Methuen and Co, 1961.

⁴ Guilelmus Monachus, *De praeceptis artis musicae* (ca. 1480), Venise, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z. 336.

In his *Cosmographie universelle de tout le monde* of 1575, the humanist author and poet François de Belleforest presented the royal city of London in the following terms: ‘*Ceste cy est la royale Cité de Londres, Capitale de tout le royaume d’Angleterre, assise sur la rivière de Thamise, [...] bien peuplée de maisons, ornée de Temples, magnifiques en Palais, illustrée pour les bons esprit y nourriz. Et les hommes douéz de toutes sciences, & disciplines [...].*’ This description accompanies a bird’s-eye view of the city and its environs, probably dating from the mid-sixteenth century.¹ London was already the largest city in Europe at that time, but it was of course much smaller than it is now. Westminster, to the west, consisted of a few houses clustered around the royal palace. In the centre, the old city, its walls clearly visible from Blackfriars (Blakfreres) to the Tower of London (‘the Towre’), shows a dense network of houses, shops and parish churches, and there is only one bridge. We have to imagine, to the southwest, Henry VIII’s favourite residence, Greenwich Palace, around which the musicians of the Chapel Royal had taken up their quarters, and, twenty miles to the west, Windsor Castle. These various political and religious establishments were also important in Renaissance England as musical centres.

In the early sixteenth century the institutions directly connected with the crown appear to have developed, throughout England, a musical art that was unequalled. The finest musicians in the land entered the king’s service: the names of David Burton, William Cornysh, William Crane, William Newark, Richard Pygot, Robert Fayrfax, Thomas Farthing and Robert Jones all feature in the account books of the Chapel Royal. Under Henry VIII, the Royal Household Chapel comprised thirty adult singers and a dozen boy choristers selected for their vocal abilities. Thus, the Palace of Westminster, with the king’s private chapel, the Royal Chapel of St Stephen, the parish church of St Margaret and the Lady Chapel of the Benedictine Abbey, was musically outstanding. Due to their proximity to the royal residence, the structures we have just mentioned benefited from the polyphonic musical innovations developed by the singers and composers of the Chapel Royal. From time to time, for important ceremonies such as those for Christmas, Easter and the Feast of the Ascension, the choirs of the different chapels would join forces at St Margaret’s.

The City of London, with Old St Paul’s and over a hundred parish churches, also seems to have been intensely active musically in the early decades of the sixteenth century. Polyphony was practised at least on the major feast days in most of the ecclesiastic institutions. St Mary-on-the-Hill, St Michael’s Convent, St Mary Woolnoth and St Margaret Pattens were among the most active of them before the Anglican Reformation. The musicians employed in the parishes had their own guild, the Fraternity of St Nicholas (later known as the Company of Parish Clerks), founded in 1240 by Henry III. In 1443 Henry VI defined their civic privileges and duties, which included active participation in church celebrations, particularly their musical aspect. Manuscript 4889/PC in the Guildhall Library lists no fewer than 5,000 members of the guild between 1449 and 1521, including prominent composers, such as Gilbert Banister (1456), William Cornysh (1480), John Taverne (1514), John Shepherd (1519), musicians of the Royal Chapel, and one Nicholas Ludford (1521).

The theorist and composer Thomas Morley gives a list of the English composers whose work he had consulted while writing *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Among them is Nicholas

Ludford (c.1490-1557). This musician, no doubt the son of John Ludford, who is mentioned in 1495 as a member of the Fraternity of St Nicholas, appears to have spent most of his adult career working for the Royal Free Chapel of the Blessed Virgin and St Stephen, a collegiate church adjoining the Royal Palace of Westminster. His career in this institution is attested as early as January 1517. He may also have served at that time in the king’s Chapel. In the early 1520s we then find Nicholas Ludford’s name entered in the registers of the Royal Chapel of St Stephen (within Westminster Palace) as a clerk or vicar. After being named ‘verger of the chapel’, he was officially appointed verger and organist of St Stephen’s, Westminster, on 30 September 1527. Apart from his duties as organist, that position would have involved seeing to the upkeep of the chapel, leading processions and, especially, supervising the music there. In parallel with his activity at St Stephen’s, Nicholas Ludford was also very active in the affairs of the parish of St Margaret, where he served as churchwarden from 1552 to 1554. He was buried in St Margaret’s church on 9 August 1557.

His output includes sixteen masses (three of them now lost), six motets and a *Magnificat* setting. His music is for the most part preserved in two sources, the Caius and Lambeth Choirbooks, which were copied at the instigation of Edward Higgins, Master of Arundel College from 1520.

Ludford’s seven Lady Masses (the only complete English weekly cycle) are found in the four part-books MSS Roy. App. 45-48, now in the British Library. These bear on their covers the arms of Henry VIII and Catherine of Aragon, to whom they must have been presented around 1525, and at any rate before the king’s marriage to Anne Boleyn (1533). The books are listed in the 1542 inventory of the royal library.

These masses are *alternatim*, with three-part vocal polyphony (Roy. App. 45-47) alternating with passages for a soloist in measured monophony or plainchant (Roy. App. 48). Ludford’s polyphony is florid, virtuosic and bright, in the style typical of pre-Reformation England that was later singled out for criticism by Erasmus: ‘*These activities are so pleasing to monks, especially the British, that they perform nothing else. Their song should be mourned; they think God is pleased with ornamental neighings and agile throats. In this custom also in the Benedictine Colleges in Britain where young boys, adolescents, and professional singers are supported, who sing the morning service to the Virgin mother with a very melodious interweaving of voices and organs.*’²

The originality of Ludford’s *Missa Dominica*, lies above all in its quotation of a three-part measured melody, in G mode, a borrowing taken by the tenor throughout the five sections of the Mass Ordinary (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei).



The *alternatim* principle makes this phenomenon even more conspicuous. These melodies, which sometimes circulated as ‘squares’, served as the basis for written or improvised polyphonic elaborations. This *cantus firmus* (origins unknown) has a long history. It is also found in five other English Renaissance sources, including

a fragment from a four-voice *Missa Leroy* by Nicholas Ludford.

Manuscript	Library	Date	Author	Pièce	Musical features
Vat. Reg. Lat. 1146	Biblioteca Vaticana	Early 15th c.	Anon.	Kyrie	Monodic tenor
Lansdowne 462	British Library	15th c.	Anon.	Kyrie	Monodic tenor
Add. 30520b	British Library	Early 16th c.	Nicholas Ludford	Missa Leroy (fragment of Sanctus)	4-voice polyphony 'Square' in tenor.
Add. 17802-5	British Library	circa 1553-58	John Taverner	Kyrie	4-voice polyphony 'Square' in superius
RM 24 d. 2	British Library	circa 1580-1606	Anon.	Kyrie	3-voice polyphony

In his *Missa dominica*, the Lady Mass for Sunday, Nicholas Ludford shows inventiveness in his employment of the 'square', which appears as the *cantus firmus* in the Kyrie, Gloria and Credo, and is then used to introduce a broad paraphrase in the Sanctus and Agnus Dei. He also skilfully employs different *tempi* – with an alternation, as a means of distinguishing the different sections of the text, of *tempus perfectum prolatio minor*, *tempus imperfectum prolatio maior* and *tempus imperfectum prolatio minor* – and polyphonic textures, with the alternation of three-part polyphony and monody increasing the feeling of contrast. And he also makes clever use of duos. Finally, his imaginativeness is also demonstrated by his very skilful counterpoint, the finest illustration of which occurs in the *Alleluia* movements of the Sanctus and Agnus Dei.

When it was discovered in the early twentieth century, Nicolas Ludford's *Missa dominica* was admired by some of the pioneers of English musicology. W. H. Grattan Flood and H. B. Collins wrote of the work: '*The counterpoint is at least as fluent and facile as that of Fayrfax, and is also of a rather more advanced character; the parts often entering one after another with points of imitation, showing a transition to a later style.*'

This work is still in some ways a mystery, which partly explains why it had not been recorded before now. Despite much literature on the subject, there are still many unanswered questions relating to the interpretation of the monodic sections. More than fifty years ago Hugh Baillie and John Bergsagel thought the tenor melodies in MS Roy. App. 48 were intended to serve as a basis for improvisations on the organ. Close examination of the manuscript leads us to believe, however, that vocal extemporisation was meant to complete a deliberately incomplete notation. We know from period documents that the practice of 'chant sur le livre' was common in Renaissance England. Singers engaged in the Chapel Royal were required to have a thorough grasp of discant and faburden. In 1535 '[i]here] was a great procession at London by ye kyngis commandement: fyrst went ye waytes of ye citie all vi [six], and nexte folowyngye ye children of ye gramer scoll of sente Thomas of Acres. [...] next came ye Blake fryars with theyr crosse and every fryar a cope, syngyngye ye leteny with faburdyn'. (British Library MS Harley 530.) The aim of this simple contrapuntal technique is to add two or three extemporised voices to a given melody (the *cantus firmus*). Half of the monadic sections in the Kyrie, Gloria and Credo make use

of such improvisation, which was particularly popular in England in the sixteenth century. I wrote these three- and four-voice faburdens following the rules of counterpoint set forth by Guilelmus Monachus in his *De praeceptis artis musicae*. Finally, in the original manuscript the *chiavette* system is employed for the *Missa dominica* – i.e. a notation system widely used in the seventeenth century for voice parts, whereby the notes were placed higher on the staff than they were meant to be performed (often a fourth or fifth higher) to avoid the use of ledger lines and excessive chromatic notation. Thus, to be ideal for a male-voice choir, the music had to be transposed down a fifth. (We note that the composer makes use of low clefs in his third *Missa feria*, for example.)

The Ensemble Scandicus made this première recording of Ludford's *Missa dominica* with the aim of sharing the beauties of one of the finest early sixteenth-century English works. We sincerely hope that it will bring much enjoyment to all who hear it!

Jérémie Couleau
Translation: Mary Pardoe

¹ This map may be explored at <http://britishlibrary.georeferencer.com/map/3ijk9E4clYdIWWhDZ102enh/201210300315-L6UAhm/visualize>

² '*Haec adeo placent, ut Monachi nihil aliud agant, praesertim apud Britannos; et quorum cantus debuit esse luctus, hi lascivis hincitibus, et mobili gutture Deum placari credunt. In hunc usum etiam in Benedictinorum Collegiis apud Britannos aluntur ephebi puerique & vocum artifices, qui mane Virgini matri modulatissimo vocum garritu ac musicis organis sacrum decantant.*' (Erasmus, *Opera Omnia*, ed. J.Clericus, Leiden, 1703-1706, VI, 731C-732C. Translation in Clement A. Miller, 'Erasmus on Music', in *The Musical Quarterly*, July, 1966, 338ff.)

Fondé en 2001 en Midi-Pyrénées, l'Ensemble Scandicus s'inscrit dans une démarche de transmission des musiques anciennes. Du monochrome chant grégorien aux madrigalistes italiens en passant par le gothique flamboyant des polyphonistes franco-flamands, un éventail de répertoires et de couleurs musicales à redécouvrir jalonnent les sources musicales européennes. La configuration vocale de l'ensemble, du contre-ténor à la basse, permet de donner un éclat particulier à ces répertoires spécifiques destinés à l'origine aux voix d'hommes. Constitué de cinq à dix chanteurs permanents, l'effectif se voit, selon les programmes, étoffé avec des instruments anciens (dulcians, sacqueboutes, cornets à bouquins, violes...). L'Ensemble Scandicus souhaite ainsi restituer le plus fidèlement possible les réalités sonores de ces œuvres oubliées, par un travail effectué à partir des sources originales, par une connaissance approfondie des styles de vocalités en vigueur au Moyen Âge et à la Renaissance, mais également par un ancrage scientifique nécessaire à la bonne interprétation de ces répertoires. Ce travail en profondeur, dirigé par insufflé sous la direction de Jérémie Couleau et Jean-Louis Comoretto, a été salué par la critique dès le premier enregistrement de l'ensemble, les Lamentations de Jérémie de Costanzo Festa (c. 1490-1545), paru chez Arion en 2007 (Choc du Monde de la Musique, 5 de Diapason, Clé Resmusica...). Ces superbes pages de musique ont été données une vingtaine de fois dans des festivals prestigieux tels qu'Odysseus, Éclats de voix, Le Parvis de Tarbes, Cimbalata academia (Corse), Fugue en Aude romane... La démarche de transmission de l'Ensemble Scandicus ne se réduit pas seulement à l'interprétation, souvent destinée à un public de connaisseurs. L'ensemble développe de véritables moments de partage à travers des concerts lectures organisés en partenariat avec des universités, des programmes en collaboration avec des ensembles amateurs, des formations pour les chanteurs professionnels et amateurs, ainsi que des ateliers de pratiques vocales avec les scolaires. L'Ensemble Scandicus aime croire en ces rencontres, qui fondent l'expérience esthétique aussi bien sur le plaisir que sur la compréhension.

Formed in 2001 in Midi-Pyrénées (the region in southwest France of which Toulouse is the capital), Scandicus is a male-voice ensemble specialising in early music. The vocal range of the ensemble, from countertenor to bass, enables it to approach a variety of repertoires and musical colours from European sources, ranging from Gregorian chant to the Italian madrigalists, through the flamboyant Gothic of the Franco-Flemish polyphonists. Scandicus has between five and ten permanent singers, who are joined, according to the requirements of the repertoire, by musicians playing on early instruments (dulcians, sackbuts, cornets, viols, and so on). Under the direction of Jérémie Couleau and Jean-Louis Comoretto, Scandicus aims to restore the sound of these forgotten works as faithfully as possible. This involves studying the original sources, applying its thorough knowledge of medieval and Renaissance vocal practices, while setting its work on a firm scientific foundation. The ensemble's serious approach to the repertoire was noted by the critics following the release by Arion in 2007 of its first recording, devoted to the Lamentations of Jeremiah the Prophet by Costanzo Festa (c. 1490-1545), which received glowing reviews in the specialised press. This superb work has been presented a score of times at major festivals, such as Odysseus (Blagnac), Éclats de voix (Auch), Le Parvis (Tarbes), Cimbalata academia (Corsica) and Fugue en Aude romane. As well as giving concert performances, Scandicus presents events that are aimed to appeal to a much wider audience. These include concert-lectures, organised in partnership with universities, programmes in collaboration with amateur ensembles, training for professional and amateur singers, and vocal workshops intended for schoolchildren. Scandicus sets great store by such encounters with the public, in which the aesthetic experience is based both on understanding and on pleasure.

« La Culture ne s'hérite pas elle se conquiert » - André Malraux

L'enregistrement de la Missa Dominica de Nicholas Ludford constitue une première étape d'un projet culturel territorial réalisé avec le soutien du Conseil Général de l'Ariège et de l'ARPA Mission Voix de Midi-Pyrénées (www.arpamip.org). L'Ensemble vocal Scandicus aime croire en ces rencontres qui fondent l'expérience esthétique sur le partage. La résidence d'artiste en Ariège et plus particulièrement au Palais des Evêques - Musée Départemental - Notre-Dame de la Sède, à Saint-Lizier, s'inscrit précisément dans un esprit d'échange et d'ouverture. L'ARPA Midi-Pyrénées et l'Ensemble vocal Scandicus mettent en pratique cette démarche en faisant résonner les voix pour tous en dehors des sentiers battus. Puisse la polyphonie flamboyante de Nicholas Ludford être entendue et jouée par tous, petits et grands.

Jean-Louis Comoretto & Jérémie Couleau

Remerciements :

L'ensemble vocal Scandicus remercie l'ensemble des partenaires sur le projet. Le Conseil Général, bien entendu, et en particulier son service culture sans lequel l'enregistrement n'aurait pu se faire ainsi que le service de Conservation et Valorisation du Patrimoine. Un grand merci au directeur du site du Palais des Evêques et à son équipe qui nous ont si gentiment accueillis. Une dédicace spéciale à Jean-Louis et Solange (ils se reconnaîtront) pour avoir fait confiance à Scandicus. L'expérience n'aurait également pas eu la même saveur sans Olivier Courtiade.

Enfin, à l'heure de la communication, sans la collaboration d'une artiste graphiste et photographe, les événements n'ont pas la même portée. Merci donc à Stéphanie Wilain de Leymarie (Studio Neoploon).

