



**HAL**  
open science

## **Timor mortis. Le Requiem de Charles d'Argentil.**

David Fiala

► **To cite this version:**

| David Fiala. Timor mortis. Le Requiem de Charles d'Argentil.. Timor mortis, 2024. <hal-04738626>

**HAL Id: hal-04738626**

**<https://hal.science/hal-04738626v1>**

Submitted on 15 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## *Timor mortis*

Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard

Charles d'Argentil (c. 1500-1557), *Requiem* (8 pages, 36 mn)

Claudin de Sermisy (c. 1490-1562), *Lamentations* (3 pages, 16 mn)

Hotinet Barra (c. 1490-1550), *Salve Regina* (1 page, 8 mn)

---

Depuis Mozart, Verdi ou Fauré, le *Requiem* est le genre le plus immédiatement associé à la dimension spirituelle ou métaphysique de la musique dite « classique ». Pour autant, l'idée de mettre en musique les textes de la liturgie chrétienne des défunts ne s'est imposée que progressivement, et seulement à partir de la Renaissance. Jusqu'alors, la liturgie des morts demeurait un domaine réservé à la sobriété du plain-chant. Alors que de nombreux auteurs associaient la pratique de la polyphonie à la joie, il est révélateur que les mises en polyphonie de la liturgie des morts ne se soient que graduellement départies d'un style simple voire dépouillé.

La messe de *Requiem* inédite au cœur de ce programme occupe une place importante dans les débuts du genre. Elle fait partie de la petite douzaine de mises en musique de la liturgie des défunts antérieures à 1550 encore aujourd'hui conservées. Les plus connues ont déjà été enregistrées, à commencer par les plus anciennes, celle de Jean de Okeghem d'abord, puis de Pierre de La Rue et Antoine Brumel. Les messes de Févin ou de Prioris semblent s'inscrire dans l'inflation du cérémonial funèbre de la cour de France, qu'illustrent les pompeuses funérailles d'Anne de Bretagne en 1514. Enfin, l'impression à Paris en 1532 des *Requiem* de Prioris, Richafort et Sermisy par l'imprimeur royal Pierre Attaignant, atteste de l'installation de ce répertoire, qui aboutit quelques décennies plus tard au chef-d'œuvre polyphonique à six voix de Tomas Luis de Victoria ou au solennel édifice d'Eustache Du Caurroy.

Si la plupart des premiers *Requiem* de l'histoire sont l'œuvre de musiciens bien connus, deux d'entre eux sont attribués à des auteurs encore obscurs. Du premier, un dénommé Engarandus Juvenis, on ne sait strictement rien si ce n'est que trois messes copiées dans la région de Turin vers 1500 lui sont attribuées. Le second, dont l'œuvre est enregistrée ici, un certain « Charles d'Argentil » était à peine mieux connu jusqu'à ce que les musicologues commencent à l'identifier comme une figure importante de la vie musicale du deuxième quart du XVI<sup>e</sup> siècle.

D'Argentil (également orthographié d'Argentille ou d'Argentilly) a depuis longtemps été reconnu par les historiens de la cour des papes comme un chantre d'origine française à la tessiture de basse employé pendant près de trente ans par la chapelle pontificale à Rome, de novembre 1528 à sa mort au début de l'année 1557. Qualifié de moine chartreux en 1556, il est alors exclu de la chapelle du fait d'une réforme administrative mais conserve son salaire en considération de son âge avancé et de ses longs services. Cet état de moine, dont on ignore à quand il remonte, pourrait expliquer l'absence d'information sur sa carrière ecclésiastique. La plupart de ses collègues, qui relevaient, eux, du clergé séculier (et non régulier), recevaient en effet, en complément de leur salaire, des bénéfices ecclésiastiques en général situés dans des églises de leurs régions d'origine, ce qui aide à reconstituer leurs parcours. Tel n'est pas le cas pour d'Argentil, dont l'origine reste inconnue. Le qualificatif « dubatz » qui suit son nom dans un unique document du Vatican a incité certains à lui attribuer une origine bretonne – à Batz-sur-mer – mais l'hypothèse demeure fragile. En dehors de son service, les archives vaticanes ne fournissent donc que peu d'éléments sur sa personnalité et son parcours. Tout au plus peut-

on ajouter qu'il grava sans doute lui-même son prénom, comme nombre de ses collègues, parmi les graffiti de la *cantoria* de la chapelle sixtine redécouverts lors des restaurations des années 1990.

Deux manuscrits musicaux de la bibliothèque vaticane attestent sans ambiguïté de l'activité de compositeur de d'Argentil. L'un, achevé en 1543, attribue clairement deux Passions et un *Requiem* à « Charles d'Argentil ». Le second, peut-être un peu antérieur, ne mentionne que dans sa table l'attribution d'une *Missa de Beata virgine* à « Charles ». Un troisième manuscrit conservé à Rome, mais extérieur à la chapelle pontificale, contient trois canons à 6 et 8 voix de Charles, dont un accompagné de la précision qu'il a été composé en collaboration avec Costanzo Festa, un éminent collègue de d'Argentil, membre de la chapelle pontificale de 1517 à sa mort en 1545. Dans ces conditions, il n'est guère étonnant qu'un traité de théorie musicale imprimé à Rome en 1533 fasse figurer le nom de « Carles » au côté de Willaert et Festa dans une liste de dix compositeurs « les plus raffinés » du temps, dont la moitié au service de la chapelle pontificale.

Si ces œuvres copiées sous le seul prénom Charles ou Carlo dans des manuscrits liés au contexte professionnel romain de d'Argentil sont sans aucun doute de sa composition, d'autres mentions de musiciens prénommés Charles dans des contextes plus éloignés n'ont pas toujours été rapprochées de sa personne. Il est toutefois de plus en plus évident que toutes renvoient bien à lui et permettent de préciser son parcours, montrant qu'il fut d'abord actif à Florence et qu'il contribua à l'essor du nouveau genre du madrigal.

D'Argentil est certainement le « Carlo d'Argentina, franciese » rémunéré parmi les douze chantres adultes du couvent de la Santissima Annunziata de Florence à partir de novembre 1525. Il faisait alors partie d'un petit groupe de musiciens étrangers employés dans la ville, dont la figure principale était le français Philippe Verdelot. Ce petit groupe est évoqué dans un dialogue fictionnel de l'homme de lettre florentin Anton Francesco Doni, qui met en scène Verdelot exprimant son envie de chanter des chansonnettes françaises avec ses collègues « Bruett, Cornelio et Charles ».

C'est manifestement dans le contexte du sac de Rome par les troupes de Charles Quint, le 6 mai 1527, puis des troubles qui chassèrent les Médicis de Florence pour trois années, que d'Argentil fut, comme Verdelot et ses amis, amené à chercher fortune ailleurs. Deux motets très élaborés copiés dans un manuscrit véronais font allusion à ces événements et au pape Clément VII, entre autres par leur nombre inhabituel de sept voix. L'un est l'œuvre de Jean Conseil, chanteur français de la chapelle pontificale depuis plus dix ans. Le second, attribué à un auteur dont le nom est orthographié « Carlet » et « Charlet », doit être une des premières œuvres composées par d'Argentil en l'honneur du pape Médicis qui le recruta alors dans sa chapelle.

Dans ces mêmes années, en 1530, fut imprimé à Rome un fameux recueil qui est parfois présenté comme l'acte de naissance du nouveau genre du madrigal. Des dix-sept madrigaux de ce *Libro primo de la Serena*, huit sont de Verdelot et trois de « Carlo », confirmant encore la proximité entre ces deux musiciens. Seront encore imprimés au début des années 1540 à Venise sous le nom de « Charles » un autre madrigal et une *Missa Quem dicunt homines*. Bien qu'épisodique, l'activité de Charles comme compositeur de madrigaux est encore attestée par une lettre d'un secrétaire d'un cardinal romain, qui relate la composition collective en 1542 d'un madrigal en cinq strophes, partagée entre cinq compositeurs alors présents à Rome : Festa, Charles, deux figures mineures et Jacques Arcadelt, nouvel arrivé à la chapelle pontificale et grand artisan des débuts du madrigal dans la foulée de Verdelot.

D'Argentil est donc au total l'auteur de trois messes dont une de *Requiem*, deux Passions, un motet, quatre madrigaux et trois canons (auquel on peut peut-être encore ajouter, mais sans certitude, un psaume en français imprimé à Paris en 1553 sous le seul nom de « Charles »). Cette production limitée en quantité mais variée, novatrice et d'excellente facture, ainsi que sa longue carrière au cœur d'une des plus prestigieuses institutions musicales de son temps, situent d'Argentil au centre de la Renaissance. Probablement né vers 1500 ou un peu avant, à l'époque de la mort d'Okeghem et de l'apogée de la carrière de Josquin, il fut au cœur des réseaux de musiciens français en Italie de la fin des années 1520 aux années 1540 et vécut assez pour être témoin des débuts de Palestrina à la chapelle pontificale. Le fait qu'il soit régulièrement désigné par son seul prénom indique sans doute que, sans pour autant atteindre la célébrité des Josquin (Des Prez), Claudin (de Sermisy), Adrian (Williaert) ou Orlande (de Lassus), ce Charles fut une figure familière des milieux musicaux de son temps.

On peut en tout cas considérer que son *Requiem* marque un jalon dans l'établissement des *Requiem* en musique dans les cérémonies pontificales. Son collègue déjà cité, Jean Conseil, mort à Rome en 1534, avait déjà composé un *Requiem*, très probablement pour la chapelle pontificale, mais sa partition n'est pas parvenue jusqu'à nous. Celui de d'Argentil est donc le plus ancien conservé, point de départ d'une tradition que poursuivirent ses collègues Cristobal de Morales (*Requiem* à cinq voix imprimé à Rome en 1544), Palestrina, Victoria, etc.

Les premières mises en musique du *Requiem* témoignent de nombreuses variations dans leurs sélections de textes (le reste de la messe étant chanté en plain-chant ou en polyphonie simple), mais deux traditions se dessinent : une première inscrite dans la lignée d'Okeghem et associée à la cour de France, et une seconde émergeant en Italie. D'Argentil est ainsi le seul, avec Brumel (dont le *Requiem* pourrait avoir été composé pour un contexte italien), à ne mettre en musique ni le graduel ni l'offertoire, les deux textes les plus développés du propre de la messe des morts, que les compositeurs français mirent tous en musique. À l'inverse, les français ne composèrent pas de polyphonie pour la séquence *Dies irae*, contrairement à Brumel et Engarandus Juvenis. D'Argentil en met en musique le tout dernier verset, « Pie Jesu, Libera me » (dans le présent enregistrement, le reste de la séquence est chanté en faux-bourdon), comme Morales dans son *Requiem* à cinq voix. Enfin, d'un point de vue formel, d'Argentil innove par sa vaste mise en musique de la prière finale après la messe, le répons d'absoute *Libera me*.

Une autre liturgie essentielle du culte chrétien, elle aussi associée à la mort, mais à la mort particulière du Christ, commença à être mise en musique à la Renaissance : celle de la Semaine Sainte. Les Passions des évangélistes le furent dès le XV<sup>e</sup> siècle, celles de d'Argentil confirmant l'installation du genre à Rome. Mais plus encore que dans les Passions, dont les versions polyphoniques conservaient le ton de récitation narrative du plain-chant, c'est dans les offices des Ténèbres des jeudi, vendredi et samedi saints que l'art du contrepoint atteignit des sommets. Avant le cycle des répons, ce sont les leçons, ou lamentations de Jérémie, qui inspirèrent d'abord. Un prédécesseur de d'Argentil, l'avignonnais Elzéar Genet dit Carpentras, produisit pour la chapelle pontificale le premier cycle complet des neuf leçons, qui y fut chanté régulièrement jusqu'à son remplacement par celui de Palestrina.

Les trois lamentations du samedi saint de Claudin de Sermisy, principal compositeur de la chapelle royale de France sous François I<sup>er</sup>, figurent dans un recueil de polyphonies pour la Semaine Sainte imprimé par Attaignant en 1535, sans doute tiré du répertoire de la cour. Pour former le cycle complet, les lamentations de Sermisy y sont précédées de celles du jeudi par Févin et de celles du vendredi par un anonyme. Sermisy met en musique avec concision mais

de riches couleurs harmoniques les vocalises sur les lettres hébraïques et les invocations finales à Jérusalem emblématiques de ces pièces, en confiant la dernière aux seules voix graves.

Ce récital se clôt avec un ample et lumineux *Salve regina* d'Hotinet Barra. La carrière de ce musicien se déroula entre la Sainte-Chapelle de Paris et diverses églises de province : il a pour le moment été repéré au service de la cathédrale de Langres, de la Sainte-Chapelle de Dijon et de l'église de Gisors.

Presque exacts contemporains, d'Argentil, Sermisy et Barra illustrent trois parcours représentatifs des carrières de musiciens français de la génération après Josquin : un expatrié outre-monts, sans doute dès sa jeunesse, le musicien incontournable de la cour royale, et un maître itinérant. En dépit de ces destins contrastés, leur musique partage de nombreux traits : contrepoint aéré au lignes fluides, moins touffu que celui de leurs contemporains franco-flamands, plénitude sonore, équilibre entre imitations et déclamations homophones, clarté formelle. L'art du maître fameux comme de ses deux émules méconnus témoigne de la très haute maîtrise alors atteinte par cette foisonnante et talentueuse génération de compositeurs français.

David Fiala