

Dans la même collection :
In the same series:

- | | |
|---|-----------|
| ■ Frans Jozef KRAFFT (1727-1795) | ARN 55393 |
| ■ François-Joseph NADERMAN (1773-1835) | ARN 55394 |
| ■ Jacques-Alexandre de SAINT-LUC (1663-v. 1715) | ARN 55395 |
| ■ Alexandre TANSMAN (1897-1986) | ARN 55401 |
| ■ Simon LE DUC (1742-1777) | ARN 55408 |
| ■ Nicolas BERNIER (1664-1734) | ARN 55409 |
| ■ Marin MARAIS (1656-1728) | ARN 55410 |
| ■ Le chevalier de SAINT-GEORGES (v. 1739-1799) | ARN 55425 |
| ■ Michel PIGNOLET DE MONTECLAIR (1667-1737) | ARN 55433 |
| ■ Le chevalier de SAINT-GEORGES (v. 1739-1799) | ARN 55434 |
| ■ Georges MIGOT (1891-1976) | ARN 55435 |
| ■ François DEVIENNE (1759-1803) | ARN 55436 |
| ■ Le chevalier de SAINT-GEORGES (v. 1739-1799) | ARN 55445 |

À paraître :
Forthcoming releases:

- | | |
|--|-----------|
| ■ Jean-Batiste LULLY (1632-1687) | ARN 55470 |
| ■ Le clavier dans l'Espagne du XVIII ^e siècle | ARN 55471 |
| ■ Tomaso ALBINONI (1671-1750) | ARN 55472 |



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request to:
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE
E-mail : info@arion-music.com

© ARION 1984 / © ARION 1999 — Tous droits réservés pour tous pays. (Reproduction interdite)
© ARION 1984 / © ARION 1999 — Copyright reserved for all the world.



Les Amours
de PIERRE de RONSARD

mises en musique
par

GUILLAUME

BONI

?-après 1594



Ensemble «PER CANTAR E SONAR»
Direction : Stéphane Caillat

PIERRE DE RONSARD

ET

GUILLAUME BONI

Guillaume Boni, né à Saint-Flour en Auvergne, fut maître de chœur près la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse de 1564 à 1594. En 1573, les éditeurs de musique du roi, Adrien le Roy et Robert Ballard, publièrent vingt-quatre de ses motets pour cinq, six et sept voix : une épître en latin dédiait le recueil au roi Charles IX lequel avait eu l'occasion d'entendre quelques-uns de ces motets ainsi qu'une symphonie pour neuf voix lors de la réception donnée en l'honneur de la visite de la famille royale à la cathédrale de Toulouse en 1565. L'édition de 1573 comportait également une préface élogieuse en latin de la plume de Jean Dorat, le «poète-lauréat» qui écrivit d'ailleurs les panégyriques de Boni pour les deux autres recueils que le compositeur publiera par la suite.

RONSDARD ET LA MUSIQUE

Disciple de Dorat, Pierre de Ronsard devint la principale source des textes des chansons françaises dès la parution des

Amours en 1552, dont la première édition comportait un supplément musical, les chansons pour quatre voix qu'avaient inspiré ses poèmes aux compositeurs Pierre Certon, Claude Goudimel, Clément Janequin et l'humaniste Marc-Antoine de Muret. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, ce seront plus de deux cents poèmes de Ronsard qui seront mis en musique par plus de trente compositeurs. Le poète approuvait probablement l'hommage qui lui était ainsi rendu puisque nous trouvons dans ses œuvres de nombreuses références aux lyres, luths et flûtes..., aux vertus morales de la musique, aux «effets» des modes (tirés des textes antiques et médiévaux de Platon, Plutarque et Boèce), ainsi que les noms des musiciens de ses connaissances tels que Albert de Rippe, Alfonso Ferrabosco et le castrat Estienne Le Roy. Dans la préface dédiée à François II d'un recueil de chansons publié en 1560, et dans celle dédiée à Charles IX de l'édition révisée du même ouvrage, le poète mentionne les noms de maints autres musiciens et notamment dans la seconde celui de Lassus, qualifié

de «plus que divin». Il collabore même avec les musiciens de la cour à la création de «divertissements» destinés à Charles IX et Henri III. Et qui plus est, la plus grande partie de sa poésie est de conception lyrique : dans son premier livre d'*Odes* (1550), il explique qu'il a pris grand soin de donner à chaque strophe la régularité métrique appropriée à la mise en musique de ses textes. Il est encore plus précis dans son exposé sur la variété des cadences pour l'épigramme et la chanson dans son *Abrégé sur l'Art poétique* de 1565 : «Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins, et parachèveras de même mesure le reste de ton épigramme ou chanson afin que les musiciens les puissent plus facilement accorder».

Ce souci de la prosodie a encouragé chez les compositeurs le respect de la forme au détriment de l'expression. Ainsi quatre des neuf compositions figurant dans le supplément musical des *Amours* sont-elles suivies d'une liste des sonnets de structure similaire susceptibles de s'adapter aux exemples à quatre voix proposés. Les auteurs de ces compositions étaient Janequin, Certon et Goudimel : les chefs de file de la chanson de ce milieu de siècle où la forme primait l'expression. Ceci vaut aussi d'ailleurs pour la musique sur des poèmes de Ronsard due aux compositeurs de la génération suivante dont Arcadelt, Blancher, Cléreau, Costeley, Durand, du Tertre, Entraigues, La Grotte et Roussel. En 1559, Pierre Cléreau publie cinq textes de Ronsard pour quatre voix et sept pour trois voix : ces derniers furent réédités en 1566 dans un recueil

intitulé *Premier Livre d'Odes de Ronsard*. Par ailleurs, le nom de Ronsard précède celui de Desportes dans le titre d'un recueil de 1569 dont l'auteur était Nicholas de La Grotte, l'organiste du roi Charles IX. Dans le même temps, Lassus, Millot et d'autres mettent en musique des fragments de poèmes de Ronsard, signe de l'intérêt croissant porté à la teneur du poème plutôt qu'à sa forme. La tendance se confirme dans les années 1570 ; époque à laquelle maints compositeurs flamands (et notamment Lassus, Blockland, Philippe de Monte, Jean de Castro, François Regnard) et un certain nombre de compositeurs «provinciaux» français (comme Bertrand, Boni et Maletty) publient des recueils entièrement ou partiellement inspirés par la poésie de Ronsard. Si Ronsard initie encore des versions monophoniques (Chardavoine) et des airs homophoniques (Didier Le Blanc, F. Marin Caietain, Claude Le Jeune et Pierre Bonnet dans le dernier quart du siècle), Desportes toutefois ne va pas tarder à le supplanter auprès des musiciens. Et si la musique de Boni et Cléreau fut rééditée au début du XVIII^e siècle, la poésie de Ronsard, condamnée par Malherbe, n'en tombera pas moins dans l'oubli, et il faudra attendre le XIX^e siècle avec des compositeurs comme Wagner (1840), Massé (1849), Bizet (1866) et Gounod (1872) pour qu'elle soit redécouverte.

GUILLAUME BONI

La préface des motets publiés par Boni en 1573 mentionne déjà ses chansons inspirées par Ronsard et comme, d'autre part, les textes choisis par lui correspondent rigoureusement à ceux des éditions des œuvres de Ronsard postérieures à 1567, on peut supposer que Boni mit ces sonnets en musique entre ces deux dates. Ce ne fut cependant qu'en 1576 qu'Henri Chandor rassembla la musique de Boni sur des *Sonnets de Pierre de Ronsard* qui furent publiés par les éditions Nicolas du Chemin à Paris. Boni, mécontent des erreurs qui entâchaient cette édition, en confia la réédition à Le Roy et Ballard qui, en septembre de cette année là, obtinrent le privilège royal de l'édition. Ils publièrent également, un peu plus tard, un second recueil comprenant vingt-trois sonnets et une chanson. L'existence, entre 1576 et 1624, d'au moins sept rééditions du premier recueil et quatre du second — sans compter les rééditions de la musique de ces deux recueils adaptés à des textes sacrés par Simon Goulart (*Sonetz chrestiens*, I, Genève, P. de la Rovière et Lyon, C. Pesnot, 1579) — atteste du succès de ces pièces.

Dans la préface au roi Henri III du premier recueil, Boni avoue avoir été guidé dans le choix des poèmes par un désir de sérieux :

«(...) Je me suis enhardy (...) de vous présenter (...) quelques sonnets de Ronsard (et non un tas de chansons lascives) que j'ay mariés et joints à ma musique.»

Dans les éditions ultérieures et dans un sonnet dont il est lui-même l'auteur, Boni s'excuse de publier ces pièces datant de ses «tendres années», quand bien même elles ne sont pas écrites dans la manière savante et réservée de son temps (il fait probablement allusion à la *musique mesurée* de l'Académie de Baïf) :

**«Ne penses point toy qui entens ces Chans,
Que pour avoir quelque bruit en cet age
Je mette' au jour ce mien petit ouvrage,
Que j'ay trace durant mes tendres ans.
Car je sçay bien qu'il y a en ce temps
Plusieurs Espris ayant l'art et l'usage
Pour mieux escrire à qui cest advantage
Est réservé comme les plus sçavans :
Si ne veux-je pourtant cacher et taire
Ainsi qu'ilz font, ce peu que je sçay faire :
Et si comme eux doctement je n'escriis,
Et ma Musique à la leur ne ressemble,
Si est-ce' au moins que je dois ce me semble
Estre excusé, faisant ce que je puis.»**

Boni avait déjà fait la démonstration de son talent littéraire dans un sonnet paru dans le premier Livre des *Amours* de Pierre de Ronsard (1576) édité par Le Roy et Ballard et signé de son ami et collègue auvergnat à Toulouse, Antoine de Bertrand, ainsi que dans un second sonnet dédié au roi Henri III ; sonnet qui constituait la préface de ses propres *Quatrains du Sieur de Pybrac* (1582).

En ce qui concerne les hommages qui louèrent les talents musicaux de Boni, on peut citer celui de Le Fèvre de la Boderie

(*La Galljade*, 1587) qui n'hésite pas à associer son nom à celui d'un autre compositeur de l'époque, Guillaume Costeley :

**«(...) De tous costez s'entonne en la sfere estelé
De Boni la musique avec la Costelée (...)**

et celui de Jan Edouard de Monin («Hymne de la Musique», *Nouvelles Œuvres*) qui le met sur le même pied que le théoricien de la musique Zarlino ou que des compositeurs comme Lassus, Bertrand, Du Caurroy, Le Jeune et d'autres :

**«(...) En laissant un rameau au Zarlinois visage
Au merveilleus Orlande, au doucereau Bonin
A Bertrand, à Courrois, à Cassagne, à Clodin
Et à quelque autre encor (...)**».

Enfin, dans un sonnet placé en tête de ses *Sonetz chrestiens* (Lyon, 1579), Simon Goulard vante les «(...) douces harmonies de Boni, ses nouveaux contrepoints, ses tendres dissonances, son expression variée (...)» plus propres à ennoblir les paroles sacrées de la foi protestante que les vers impurs de Ronsard :

**«Boni, quand j'ai ce bien de paistre mes oreilles
Et mes esprits beants aprestes doux accords,
Mon ame veut quitter ceste loge de corps :
Car pour voler plus haut, tu lui donnes des ailes.
J'admire ton bel air et tes Chasses nouvelles,
Tes braves gayetez, tes gracieus discords,
Qui raviroient à eux les rustiques mi-morts,
Et qui donnent aux cœurs des joies nonpareilles.
Tu me hausses, mabas, tu m'esleves aux cieus,
Ores je suis pensif, ores je suis joyeux :**

**Comme tu fais parler les vers que tu animes.
BONI, conoi des dons que Dieu te preste encor.
Quitte les vers impurs : et de ton beau thrésor,
Tire nous désormais mille chansons divines.»**

LA MUSIQUE

Pour les trente-neuf *Sonetz* de ses deux recueils, Boni recourt au procédé préféré de la chanson du xv^e siècle, l'écriture à quatre voix. Il ressort des nombreuses publications de l'époque que le premier recueil de Boni comprenait trente-cinq pièces classées selon le mode et la clef.

Les sonnets de Ronsard, inspirés par les modèles de Pétrarque et de ses émules italiens, sont d'une construction régulière et comprennent quatorze vers, dont une strophe de huit vers (ou huitain) subdivisée en deux quatrains à deux rimes (abab abab) et une strophe de six vers (ou sizain) subdivisée en deux tercets à trois rimes dont la disposition est variable (cde cde ou ccd eed, etc...). Ronsard opte généralement pour des vers décasyllabiques dont la césure se situe à la fin de la quatrième syllabe, mais il peut préférer à l'occasion des vers dodécasyllabiques (alexandrins) avec la césure après la sixième syllabe. Dans tous les cas, il fait alterner rimes masculines et féminines.

La musique de Boni respecte la prosodie poétique et chaque vers s'achève sur une cadence nettement identifiable (sauf dans les rares cas où il y a enjambement). En outre, le compositeur observe généralement la césure de chaque vers. La nature et le degré sur

lesquels se trouvent ces cadences créent une variété et une hiérarchie tonales en même temps qu'ils soulignent la structure et la signification du texte. Ainsi, dans la pièce qui ouvre ce disque, *Ce beau corail*, les cadences offrent la succession suivante : tonique (sol mineur), dominante, sus-tonique, tonique pour le quatrain initial qui est répété, puis tonique, médiante, dominante, dominante, tonique pour le sizain qui suit. La structure des pièces du premier recueil (n°1 à 35) est relativement conventionnelle, c'est-à-dire que la musique des deux quatrains (lignes 5 à 8 et 1 à 4) est identique et que le dernier tercet (lignes 12 à 14) est répété : on a donc A'A²BCC. Mais il y a quelques exceptions comme *J'espère et crain*, *O trais fichés* et *Que dis-tu*, où la musique varie à chaque vers, sinon que dans la troisième, le dernier tercet est répété. Dans son second recueil, Boni fait preuve d'une plus grande liberté en variant très sensiblement l'écriture du second quatrain et en modifiant ou omettant la reprise finale, ce qui peut influencer sur le dernier vers, le dernier distique ou le dernier tercet. Ainsi *Rossignol mon mignon* (ABCDD), *O ma belle maîtresse* (ABCD) ont une musique différente pour chaque vers alors que *Quand je te voy* se caractérise par un second quatrain modifié par rapport au premier et par l'absence de la reprise finale (A'A²BC). L'écart par rapport à la structure conventionnelle obéit tantôt à des considérations métriques, tantôt aux nécessités de l'expression.

Boni apparaît comme un compositeur plein de retenue et d'une grande finesse

d'expression. Ses chansons combinent homophonie et contrepoint en proportions égales et observent le style syllabique de ses prédécesseurs tels Sermisy, Sandrin, Janequin et Arcadelt. Il évite le maniérisme des madrigalistes italiens de son temps (abus des chromatismes, microtons, mélismes étendus, rythmes syncopés et brisés, etc...) et révèle une grande sensibilité dans l'usage qu'il fait des changements de rythme, des silences, de la prolongation des temps pour satisfaire aux nécessités de la déclamation. Dans son premier sonnet, par exemple, *J'espère et crain*, il prolonge la valeur des notes pour les mots *supplie*, *J'admire tout*, *Cent fois je meure*, *Crier mercy* et introduit des silences momentanés dans les quatre voix après le mot *défait*. Il ne recourt que rarement à l'harmonie chromatique ou aux dissonances inhabituelles et seulement pour varier les sonorités ou pour souligner le symbolisme des mots. Dans *Ce beau corail*, par exemple, la juxtaposition d'accords en la majeur et en fa majeur entre le troisième et le quatrième vers, et des accords passant sans cesse du mineur (tonique de sol) au majeur correspondant au onzième vers (lequel se répète au douzième vers contrairement à la règle) sont un véritable ravissement pour l'oreille.

D'autres artifices, comme une cadence fournie pour *honore* ou les répétitions du dernier vers, trouvent, quant à eux, leur justification dans le texte. Dans *Las pleut à Dieu*, le tréacorde descendant est dicté par le premier mot. Le brusque passage de fa bémol à mi bémol dans les accords souligne, lui, le *bélas*

du quatrième vers tandis que la séquence descendante du dernier vers met en valeur les mots répétés *De mille mors*. Dans *Rossignol mon mignon*, les procédés expressifs sont surtout rythmiques : formules brèves et répétées pour *voletant*, mélismes pour *chanter* et *sonner* et silences pour *souspi (-re)* et *point*. La succession inattendue la mineur - si bémol majeur dépeint *la douce erreur* dans le septième vers de *O trais fichés*, un poème dont la structure imite l'amphore du poème *O passi sparsi* de Pétrarque. Les prolongations et les contractions du rythme sont d'un effet certain dans *Mignonne levez-vous* et *O ma belle maîtresse* où des suspensions harmoniques soulignent les langueurs.

Les procédés rhétoriques abondent dans *Hé, que voulez-vous dire*, une pièce dont la musique est différente à chaque vers. Ici, les motifs sont repris avec quelques variantes pour la question introductive, pour le *Voyez* affirmatif qui suit, l'interchangeable *deça, delà* et le fugace *Volle-, volleter*, l'alternance de duos graves et aigus lorsqu'il s'agit du berger et de la bergère, la fusion des voix pour *Icy toute chose aime*, *Tout parle de l'amour*, les notes les plus aiguës pour *extrême* et les plus longues pour *Demeure*.

Bien que la musique de ces deux quatrains soit identique, *Comment au départir* présente maintes touches figuratives comme des accords imprévus pour *souvenir (œil divin)* et *pasme (enflame)*, une rupture du rythme à *soupi-re (respi-re)* et une note finale étrangement courte pour *adieu*.

Dans *Quand je te voy*, Boni varie les quatrains en choisissant une cadence grave pour *bas baissée* au troisième vers et une dissonance pour *laisse tout coy* au huitième vers. La musique du douzième vers commence avec le ténor seul, en ponctue les soupirs et s'infléchit avec langueur sur *Seulz mes soupirs, seul mon triste visage*.

Dans *Ni les dédains*, aux quatrains anaphoriques, correspondent de simples accords à trois temps tandis que *la longue complainte* du onzième vers est allongée très sensiblement.

Dans le dialogue de structure irrégulière *Que dis-tu*, Boni tire intelligemment parti des quatre voix pour donner l'impression d'un échange entre Ronsard et la tortue : il recourt à ses accords préférés en mi bémol pour *Las, lamente, l'a tuée, trespas, languis* et *D'aymer* avec des valeurs longues là où elles s'imposent, à un fugato gluant pour *par gleuse cantelle* et un mélisme élaboré pour *chanter*.

Le printemps est la seule pièce du recueil qui ne soit pas un sonnet. Pour cette « chanson » formée de trois strophes de quatre vers, Boni varie la musique à chaque vers. Une comparaison entre la musique de Boni sur le sonnet *Douce beauté à qui je doy la vie* et celle de son ami Bertrand (sur ce même sonnet) montre à l'évidence la plus grande richesse rythmique et harmonique de l'interprétation du premier. Dans tous les cas (et ils sont rares) où il choisit des poèmes déjà mis en musique par d'autres, Boni suit une voie originale —

J'espère et crain par Certon(1552), Lassus (1571) et Maletty (1578) ; *Comment au départir* par Cléreau (1559), F. Roussel (Ms. Florence Bibl. Naz. Magl. XIX, 57) ; *Mignonne levez-vous* par Castro (1576) et Maletty (1578) ; *Que dis-tu* par Entraigues (1559), Gardanne (1572) et Lassus (1576) ; *Rossignol mon mignon* par Le Jeune (1572), Maletty (1578) et Blockland (1579) ; *O ma belle maistresse* par Millot (1569) et Castro (1580).

La renommée de Boni repose essentiellement sur ses *Sonnets de Ronsard* qui, malgré le succès qu'ils remportèrent en leur temps, devaient tomber dans l'oubli pendant près de trois cents ans. C'est ici la première fois qu'il nous est donné la responsabilité d'en apprécier la subtile délicatesse.

FRANK DOBBINS
traduit par Jocelyne de Pass



1 Ce beau corail, ce marbre qui souspire
Et cest' ébesne, ornement de soucy
Et cest' albastré en voute racourcy
Et à cest zaphirs, ce jaste et ce porphyre :

Ces diamans, ces rubis, qu'un zépbire
Tient animez d'un soupîr adoucy,
Et ces œilleis, et ces roses aussy,
Et ce fin or, où l'or mesme se mire

Me sont au cœur en si profond esmoy,
Qu'un autre object ne se présente à moy,
Sinon, Belleau, leur beauté que j'honore.
Et le plaisir qui ne se peut passer
De les songer, penser et repenser encore
Songer, penser et repenser encore.

P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, 1939.
Amours 1552 : Éd. P. Laumonier IV, p. 26
Boni suit l'édition de 1567.

2 Las! pleust à Dieu n'avoir jamais tasté
Si follement le tétin de m'amie!
Sans ce malheur l'autre plus grande envie,
Jamais, hélas! ne m'eust le cœur tanté.

Comme un poisson pour s'estre trop bate
Par un apast suit la fin de sa vie,
Ainsi je vays où la mort me convie,
D'un beau tétin doucement apaté.

Qui eust pensé, que le cruel destin
Eust enfermé sous un si beau tétin
Un si grand feu, pour m'en faire la proi ?

Avisez donc quel seroit le coucher
Entre ses bras, puis qu'un simple toucher
De mille mors sans jouir me foudroie.

Les Amours 1553 : Éd. Laumonier V, p. 107
Pleut-il à Dieu n'avoir jamais basté
Boni suit les éditions de 1567-1572

8

3 Rossignol mon mignon, qui par cette saulaye
Vas seul de branche en branche, à ton gré voletant,
Et chantes à l'envy de moy qui vay chantant
Celle qui faut tousjours que dans la bouche j'aye.

Nous souspirons tous deux, ta douce voix s'essaye
De sonner les amours d'une qui t'ayme tant,
Et moy, triste, je vay la beauté regrettant,
Qui m'a fait dans le cueur une si aigre playe.

Toutefois, Rossignol, nous differons d'un point,
C'est que tu es aimé, et je ne le suis point,
Bien que tous deux ayons les Musiques pareilles :
Car tu fléchis l'amie au doux bruit de tes sons,
Mais la mienne qui prend a despit mes chansons,
Pour ne les escouter, se bouche les oreilles.

Continuation des Amours, 1555 :
Éd. Laumonier VII, p. 160.
Boni suit les éditions de 1571-1572.

4 O trais fichés jusqu'au fond de mon ame
O folle emprise, ô pensers repensez,
O vainement mes jeunes ans passez,
O miel, ô fiel, dont me repaist Madame.

O chaut, ô froid, qui m'englace et m'enflame,
O prompts désirs d'esperance cassez,
O douce erreur, ô pas en vain trassez,
O mons, ô rocs que ma douleur entame,
O terre, ô Mer, chaos, destins et Cieux,
O nuit, ô jour, ô Manes stigiens,
O fiere ardeur, ô passion trop forte :
O vous demons, ô vous divins esprits,
Si quelque amour quelque fois vous a pris,
Voyez pour Dieu, quelle peine je porte.

Amours, 1552. Éd. Laumonier IV, p. 139.
Sonnet imité de Pétrarque (*O passi sparsi*) et

de Gesualdo (*O viva fiamma, Rime diverse*, 1545).
Boni suit des variantes des éditions parues
entre 1560 et 1572.

5 Ha bel accueil, que ta douce parole
Vint traitement me jeunesse offenser,
Quand au premier tu la menas dancier,
Dans le verger, l'amoureuse carolle.

Amour adonc ne mit à son ecolle,
Ayant pour maistre un peu sage penser
Qui sans séjour me mena commencer
Le Chapelet de la dance plus folle.

Depuis cinq ans dedans ce beau verger,
Je vay balant avecque faux danger,
Sous la chanson d'«Allegez madame».

Le tabourin se nomme fol plaisir,
La flûte erreur, le rebec vain désir,
Et les cinq pas la perte de mon ame.

Amours, 1552. Éd. Laumonier IV, p.132
Boni suit l'édition de 1567.

6 Mignonne, levez-vous, vous estes paresseuse
Ja la gaye Alouete au ciel a fredonné,
Et ja le Rossignol doucement jargoné,
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.

Debout donc, allon voir l'herbelatte perleuse,
Et vostre beau Rosier de boutons couronné,
Et vos œilleis ayez ausquelz avies donné
Hier au soir de l'eau d'une main si songneuse.

Hier en vous couchant, vous me fistes promesse
D'estre plustost que moy ce mation eveillée,
Mais le sommeil vous tient encor toute sillée :

9

*Ha, je vous puniray du peché de paresse.
Je vais baiser vos yeux et vostre beau tétin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.*

Continuation des Amours, 1555 - Éd. Laumonier VII, p. 140

L'orthographe et les variantes de Boni suivent les éditions de 1560-1572.

- [7] *O ma belle maistresse à tout le moins prenez
De moy vostre servant ce Rossignol en cage,
Il est mon prisonnier, et je vis en servage
Sous vous, qui sans mercy en prison me tenez :*

*Allez donc, Rossignol, en sa chambre et sonnez
Mon dueil à son oreille avec costre ramage,
Et s'il vous est possible esmouvez son courage
A me faire mercy puis vous en revenez :*

*Non, non, ne venez point, que feriez-vous chez moy ?
Sans aucun reconfort vous languirez d'esmoy,
Un prisonnier ne peut un autre secourir.
Je n'ay pas Rossignol sur vostre bien envie,
Seulement je me bay et me plains de ma vie
Qui languit en prison, et si ne peus mourir.*

Nouvelle continuation des Amours, 1556 : Éd. Laumonier VII, P. 309.

Boni suit les édition de 1560 - 1572.

- [8] *Hé que voulez-vous dire ? estes-vous si cruelle
De ne vouloir aimer ? voyez les passereaux
Qui demeurent l'amour, voyez les colombeaux,
Regardes le Ramier, voyez la tourterelle :*

*Voyez deça, delà, d'une frétilante aeste,
Volle-, volleter les amoureux oyseaux :
Voyez la jeune vigne embrasser les ormeaux,
Et toute chose rive en la saison vermeille :*

*Icy le bergerette, en tournant son fuseau,
Desgoise ses amours, et la le patoureau
Respond à sa chanson, icy toute chose aime :*

*Tout parle de l'amour, tout s'en veut enflammer :
Seulement vostre cœur, froid d'une glace extreme,
Demeure opiniastre et ne veut point aimer.*

Nouvelle Continuation des Amours, 1556 : Éd. Laumonier VII, p. 254.

Boni modifie la sixième ligne dont le texte se lit : *Volleter par les bois les amoureux oiseaux* dans toutes les éditions de Ronsard.

- [9] *Comment au départir, adieu pourroy-je dire
Duquel le souvenir tant seulement me pasme ?
Adieu ma chère vie, adieu ma seconde ame,
Adieu, mon cher soucy, par qui seul je souspire :
Adieu le bel objet, adieu mon doux martyr,
Adieu bel œil divin, qui m'englace et m'enflame,
Adieu ma douce glace, adieu ma douce flame,
Adieu par qui je vis, et par qui je respire.*

*Adieu, belle, humble, honneste et gentille maistresse,
Adieu les dous liens où vous m'avez tenu
Maintenant en travail, maintenant en liesse :
Il est temps de partir, le jour en est venu :
Mais avant que partir je vous suppli' en lieu
De moy prendre mon cœur, tenez je vous le laisse,
Voy le la baisez boy, maitresse, et puis adieu.*

Nouvelle Continuation des Amours, 1556 - 72- *Sonnets*, 1578-87 - *Madrigal* :

Éd. Laumonier VII, p. 271.

Boni suit les éditions de 1560 - 1572.

- [10] *Quand je te voy seulle assise à par toy
Toute amassée avecques la pensée,*

*Un peu la teste encontre bas baissée,
Te retiront du vulgaire et de moy :*

*Je veux souvent, pour rompre ton esmoy,
Te saluer, mais ma voix offencée,
De trop de peur se retient amassée
Dedans la bouche, et me laisse tout coy.*

*Souffrir ne puis les raions de ta veue :
Craintive au corps, mon ame tremble esmue :
Langue, ne voix ne font leur action :*

*Seulz mes soupirs, seul mon triste visage
Parlent pour moy, et telle passion
De mon amour donne assez tesmoignage.*

Septiesme livre des Poèmes, 1569, *Œuvres (Amours II)* 1571-1572.

Ed. Laumonier XV/2, p. 228.

- [11] *Ni les dédain d'une Nymfe si belle,
Ni le plaisir de me fondre en langueur,
Ni la fierté de sa douce rigueur,
Ni contre amour sa chasteté rebelle :*

*Ni le penser de trop penser en elle,
Ni de mes yeux la fatale liqueur,
Ni mes soupirs messagers de mon cœur,
Ni de sa glace une ardeur éternelle :
Ni le désir qui me lime et me mord,
Ni voir écrite en ma face la mort,
Ni les erreurs d'une longue complainte,*

*Ne briseront mon cœur de diamant
Que sa beauté n'y soit tousjours empreinte :
Belle fin fait qui meurt en bien aimant.*

Amours, 1552. Éd. Laumonier, IV, p. 138.

Boni suit les éditions de 1567 - 1572.

- [12] *J'espère et crain, je me tais et supplie,
Or je suis glace et ores un feu chaut,*

*J'admire tout, et de rien ne me chaut,
Je me delace et soudain me relie.*

*Rien ne me plaist, sinon ce qui m'ennuie :
Je suis vaillant et le cœur me défaut,
J'ay l'espoir bas, j'ay le courage haut,
Je doute Amour, et si je le deffie,*

*Plus je me picque, et plus je suis retif
J'aime estre libre, et veux estre captif,
Cent fois je meur, cent fois je pren naissance.
Un Promethée en passions je suis
Et pour aimer pendant toute puissance
Crier mercy seulement je ne puis.*

Amours, 1552. Éd. Laumonier IV, p. 16.

Boni suit le texte des éditions parues entre 1567 - 1572.

- [13] *Que dis-tu, que fais-tu, pensive Torterelle,
Dessus cet arbre sec ? Las! passant, je lamente,
Je pourquoy, dy-le moi ? De ma compagne absente,
Plus chere que ma vie, En quelle part est-elle ?
Un cruel oiseleur, par glueuse cautelle,
L'a prise et l'a tuée : et nuit et jour je chante
Son trespas dans ce bois, nommant la mort mechante
Qu'elle ne m'a tuée avecques ma fidelle.*

*Voudrais-tu bien mourir avecques ta compagne ?
Ouy, car aussi bien je languis de douleur,
Et tousjours le regret de sa mort m'accompagne.*

*O gentils oiselets, que vous estes beureux
D'aimer si constamment! qu'beureux est vostre cœur
Qui sans point varier est tousjours amoureux!*

Continuation des Amours, 1555 (*Sonnet en dialogue*) Éd. Laumonier VII, p. 185
Boni suit les éditions de 1560 - 1572.

14 *Le printemps n'a point tant de fleurs
L'automne tant de raisins meurs,
L'esté tant de chaleurs baslées,
L'hiver tant de froides gelées :
Ny la mer n'a tant de poissons
Ny la Beauce tant de moyssons
Ny la Bretagne tant d'arenes,
Ny l'Auvergne tant de fontaines,*

*Ny la nuit tant de clairs flambeaux
Ny les forests tant de rameaux
Que je porte au cueur, ma maitresse,
Pour vous de peine et de tristesse.*

Nouvelle Continuation des Amours, 1556,
Chanson, Éd. Laumonier VII, p. 249.
Boni suit les éditions de 1560 - 1572.

15 *Douce beauté à qui je doy la vie,
Le cœur, le corps, et le sang, et l'esprit,
Voyant tes yeux: Amour mesme m'aprit
Toute vertu que depuis j'ay suivie*

*Mon cueur, ardant d'une amoureuse envie,
Si vivement de tes graces s'éprit
Que d'un regard de tes yeux il comprit,
Que peut bonheur, amour et courtoisie.*

*L'homme de plomb, ou bien il n'a point d'ieux
Si te voyant il ne voit tous les cieux
En ta beauté qui n'a point de seconde :*

*Ta bonne grace un rocher retiendroit :
Et quand sans jour le monde deviendroit,
Ton œil si beau seroit le jour du monde.*

Elegies, 1565, *Sonnet à Mlle. de Limeuil* (Isabeau
de la Tour), Éd. Laumonier XIII, p. 251)
Boni suit les éditions (*Amours II*) de 1567 - 1572.

12



PIERRE DE RONSARD AND GUILLAUME BONI

Guillaume Boni, born at Saint-Flour in the Auvergne, was choirmaster at the Cathedral of Saint-Étienne in Toulouse between 1565 and 1594. In 1573 the royal music-printers Adrian Le Roy & Robert Ballard published 24 of his motets for 5, 6 and 7 voices, prefaced by a dedicatory Latin epistle to King Charles IX who had heard some of these motets in 1565 along with a 'symphonia' for nine voices at a reception for the visiting royal family in the Cathedral of Toulouse. The 1573 motets also included a prefatory Latin eulogy of Boni by the poet-laureate Jean Dorat, who provided panegyrics for both of the composer's subsequent publications.

RONSARD AND MUSIC

Dorat's disciple, Pierre de Ronsard had proved to be the favourite source of texts for the French chanson since his *Amours* of 1552 were first published with an appendix of musical settings for four voices, composed by Pierre Certon, Claude Goudimel, Clément Janequin and the humanist Marc-Antoine de Muret. During the second half of the sixteenth century more than two hundred of Ronsard's poems were set by

more than thirty composers. The poet himself must have approved of this compliment, for his verse not only abounds in Classical references to lyres, lutes, flutes, etc., the moral virtues of music, the 'effects' of the modes, etc... (derived from the ancient and medieval writings of Plato, Plutarch and Boethius) but mentions musicians of his own acquaintance, including Albert de Rippe, Alfonso Ferrabosco and the castrato singer Estienne Le Roy. He refers to many more composers in the dedicatory preface to François II of a collection of songs published in 1560, and for a revised edition of 1572 addressed to Charles IX adds the name of Lassus as 'plus que divin'. He even collaborated with the court musicians in devising entertainments for Charles IX and Henri III. But most of all, much of his poetry was conceived lyrically: in his first book of *Odes* (1550) he explained that he had taken great care to give each strophe a metrical regularity appropriate for musical setting. He is even more specific in his views on cadential variety for the elegy and chanson in the *Abrégé de l'art poétique* (1565): 'Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins, et parachèveras de même mesure le reste de ton

13

élégie ou chanson, afin que les musiciens les puissent plus facilement accorder’.

This concern with prosody encouraged formulaic rather than expressive musical setting. Thus four of the nine musical settings appended to Ronsard’s *Amours* were followed by lists of sonnets of similar structure that could be fitted to the four-part examples provided. The composers of these four were Janequin, Certon and Goudimel who were leading representatives of the mid-century chanson which was more concerned with form than expression. The same is true of Ronsard’s settings by the next generation of composers which included Arcadelt, Blancher, Cléreau, Costeley, Durand, Du Tertre, Entraigues, La Grotte and Roussel. In 1559, Pierre Cléreau published five Ronsard texts for four voices and seven for three voices: the latter were reprinted in 1566 in a collection entitled *Premier Livre d’odes de Ronsard*. Ronsard’s name also figures before that of Desportes in the title of a collection set by Charles IX’s organist, Nicholas de la Grotte in 1569. Meanwhile, however, Lassus, Millot and others set fragments of poems by Ronsard, which indicates a growing interest in content rather than form. This trend increased in the 1570s, when a number of Flemish composers (notably Lassus, Blockland, Philippe de Monte, Jean de Castro and François Regnard and a number of French provincial composers such as Bertrand, Boni and Maletty) published collections devoted wholly or largely to the verse of Ronsard. Although monophonic versions by Chardavoine and homophonic airs by Didier Le Blanc, F. Marin Caietain, Claude Le Jeune and Pierre Bonnet appeared during the last quarter of the century, Desportes eventually supplanted Ronsard in musical fashion. Although

the music of Boni and Cléreau was reprinted in the early 17th century, Ronsard’s poetry, condemned by Malherbe, soon fell into oblivion not to be revived until the 19th century with composers like Wagner (1840), Massé (1849), Bizet (1866) and Gounod (1872).

GUILLAUME BONI

The preface to Boni’s motets of 1573 already mentions his ‘songs of Ronsard’. Moreover, since the texts that he uses correspond closely to the post-1567 editions of Ronsard’s *Œuvres*, it may be assumed that Boni wrote his music for the sonnets between these dates. However, it was not until 1576 that Henry Chandor edited his *Sonnets de Pierre de Ronsard* for the press of Nicolas du Chemin in Paris. The composer was dissatisfied with the errors in this edition and in September of the same year a royal privilege for a new edition was granted to Le Roy & Ballard, who published the same thirty-five pieces, followed later in the year by a second book containing twenty-three new sonnets and one chanson. The success of these pieces is attested by the appearance of at least seven editions of the first book and four of the second between 1576 and 1624, as well as editions of the music of both books with sacred contrafact texts by Simon Goulart (*Sonetz cbrestiens I*, Geneva, P. de la Rovière and Lyons, C. Pesnot, 1579).

Serious intent may have affected the choice of poems which Boni included, for in the first book’s dedication to King Henri II we read:

‘(...) Je me suis enhardy (...) de vous présenter (...) quelques sonnets de Ronsard (et non un tas de chansons lascives) que j’ay mariés et joints à ma musique’.

In the later editions a sonnet by Boni himself apologizes for publishing these pieces of his ‘tender years’ even though they were not in the new learned and secretive contemporary manner (presumably a reference to the *musique mesurée* of Bail’s *Académie*):

‘Ne penses point toy qui entens ces Chans,
Que pour avoir quelque bruit en cet age
Je mette’ au jour ce mien petit ouvrage,
Que j’ay trace durant mes tendres ans.
Car je sçay bien qu’il y a en ce temps
Plusieurs Espris ayant l’art et l’usage
Pour mieus escrire à qui cest advantage
Est réservé comme les plus sçavans :
Si ne veux-je pourtant cacher et taire
Ainsi qu’ilz font, ce peu que je sçay faire :
Et si comme eux doctement je n’escriis,
Et ma Musique à la leur ne ressemble,
Si est-ce’ au moins que je dois ce me semble
Estre excusé, faisant ce que je puis.’

Further tributes to Boni’s musical skill were published by Le Fèvre de la Boderie (*La Galliede*, 1587), who links his name with that of a contemporary composer, Guillaume Costeley:

‘(...) De tous costez s’entonne en la sferre estelé
De Boni la musique avec la Costelée (...)

and Jan Edouard de Monin (‘Hymne de la Musique’, *Nouvelles Œuvres*) who places him alongside the music theorist Zarlino and composers like Lassus, Bertrand, Du Caurroy, Le Jeune and others:

‘(...) En laissant un rameau au Zarlinois visage
Au merveilleus Orlande, au doucereau Bonin

A Bertrand, à Courrois, à Cassagne, à Clodin
Et à quelque autre encor (...)

At the beginning of his *Sonetz cbrestiens*, (Lyon, 1579) Simon Goulart includes a sonnet praising Boni’s ‘Sweet harmony, new counterpoints, gentle discords, contrasting expression’ which can now be ennobled with sacred words more appropriate for Protestant consumption than the impure verses of Ronsard:

‘Boni, quand j’ai ce bien de paistre mes oreilles
Et mes esprits beants aprestes doux accords,
Mon ame veut quitter ceste loge de corps :
Car pour voler plus haut, tu lui donnes des ailes.
J’admire ton bel air et tes Chasses nouvelles,
Tes braves gayetez, tes gracieux discords,
Qui raviroient à eux les rustiques mi-morts,
Et qui donnent aux cœurs des joies nonpareilles.
Tu me hausses, mabas, tu m’esleves aux cieus.
Ores je suis pensif, ores je suis joyeux :
Comme tu fais parler les vers que tu animes.
BONI, conoi des dons que Dieu te preste encor.
Quitte les vers impurs : et de ton beau thrésor,
Tire nous désormais mille chansons divines.’

THE MUSIC

For all the fifty-nine *Sonetz* in the two books Boni used the vocal quartet—the favourite medium of the sixteenth-century chanson. In accordance with many contemporary publications, Boni’s first book presents thirty-five pieces arranged according to mode and clef.

Inspired by the models of Petrarch and his later Italian imitators, Ronsard’s sonnets are regularly constructed in fourteen lines divided into an octave subdivided into two matching

quatrains with two rhymes (abab, abab) and a sestina with three rhymes subdivided into two variable tercets (cde, cde, or ccd, eed, etc...). Ronsard normally chooses decasyllabic lines with a caesura after the fourth syllable but occasionally prefers the twelve-syllable line (Alexandrine) with a caesura after the sixth. In either case masculine and feminine rhymes alternate.

Boni's music carefully respects the poetic prosody, ending each line with a clear cadence (except rarely where there is enjambement), and usually observes the caesura within each line. The types and pitches of these cadences provide hierarchical tonal variety but also underline the structure and meaning of the text: thus in *Ce beau corail*, the first piece on this record, we have cadences in the tonic (G minor) dominant, supertonic, tonic, for the initial quatrain which is repeated; then tonic, tonic, mediant, dominant, dominant, tonic for the ensuing sestina. In the first book the pieces (nos. 1-35) are mostly conventionally schematic in structure—using the same music for the quatrains (lines 5-8 = lines 1-4) and repeating the last tercet (lines 12-14) thus—A'A²BCC: there are a few exceptions like *J'espère et crain*, *O traits fichés* and *Que dis-tu* which are through-composed, although the latter has a repeated last tercet. Boni shows greater freedom in the second book by substantially varying or re-writing the second quatrain and modifying or omitting the final reprise which may affect the last line, distich or tercet. Thus *Rossignol mon mignon* (ABCDD), *O ma belle maïstresse* (ABCD) are through-composed but *Quand je te voy* has a varied second quatrain and no final reprise (A¹B²BC). The departure from the conventional structure is sometimes dictated by

metrical, sometimes by expressive requirements.

Boni emerges as a restrained but subtly expressive composer. His chansons alternate homophony and counterpoint in similar proportion and are based on the essentially syllabic style of his predecessors like Sermisy, Sandrin, Janequin and Arcadelt. Although he avoids the mannerism of the contemporary Italian madrigals (extreme chromaticisms, microtones, extended melismas, syncopated and fragmented rhythms, etc...), he shows great sensitivity in using rhythmic variety, silence and elongation for declamatory effect. For example in his first sonnet *J'espère et crain*, he lengthens the note values for phrases like *supplie*, *J'admire tout*, *Cent fois je meure* and *Crier mercy* and introduces momentary silence in all four voices after the word *défait*. Only rarely does he employ chromatic harmony or unusual dissonance and this may be for aural variety as much as verbal symbolism. Thus in *Ce beau corail* the juxtaposition of A major and F major chords between the third and fourth lines and the fluctuating tonic G minor and major chords in the eleventh line (repeated uncharacteristically for the twelfth line) are purely musical delights, while other devices like the rich cadence at *bonore* and the repetitions of the last line may be justified by the text. In *Las pleut à Dieu* the descending four-note (tetrachord) pattern is inspired by the first word, while the sudden shift from F to E flat chords underscores *bélas* in the fourth line, and the similar falling sequence in the last line stresses the repeated *De mille mors*. In *Rossignol, mon mignon* the expressive devices are mainly rhythmic—short repeated snatches for *voletant*, melismas for *chanter* and *sonner* and silence for *souspi(re)* and *point*. The unexpected succession A minor-B flat major depicts *douce*

erreur in the seventh line of *O traits fichés*, a poem whose structure imitates the amphora of Petrarch's *O passi sparsi*. Rhythmic contraction and elongation are most effectively used in *Mignonne levez-vous* and *O ma belle maïstresse*, with harmonic suspensions underlining the latter's languishing.

Rhetorical devices abound in the through-composed *Hé que voulez-vous dire* with varied repetition of motives for the opening question, the ensuing assertive *Voyez*, the interchanging *deça delà* and the fleeting *Volle-, volleter*, alternation of high and low duets for the references to the shepherdess and shepherd, combined voices for *Icy toute chose aime*, *Tout parle de l'amour*, the highest notes for *extrême* and the longest notes for *Demeure*.

Although having the same music for both quatrains, *Comment au départir* has many figurative touches like the unexpected chords at *souvenir (œil divin)* and *pasme (enflame)*, the interrupted rhythm at *soupi-re (respi-re)* and the unusually short final note at *adieu*.

In *Quand je te voy* Boni varies the quatrains, choosing a low cadence at *bas baissée* in line 3 and a dissonant approach at *laisse tout coy* in line 8: the twelfth line begins with the Tenor alone, punctuates the sighs and has a languishing flatward inflection for *Seuls mes soupirs, seul mon triste visage*.

In *Ni les dédains* the anaphoric quatrains are matched by simple triple-metre chords but the *longue complainte* of the eleventh line is notably extended.

In the irregularly-structured dialogue *Que dis-tu* Boni cleverly uses the four voices to give an impression of Ronsard's exchanges with the tortoise: his favourite E-flat chords are characteristically used for *Las, lamente, l'a tuée, trespas, languis* and *D'aymer* with long values where appropriate, a gluey fugato for *par glueuse cantelle* and an elaborate melisma for *chanter*.

Le printemps is the only piece in the collection that is not a sonnet. Boni sets this 'chanson', constructed in three quatrain strophes in through-composed fashion. A comparison of Boni's *Douce beauté à qui je doy la vie* with that of his friend Bertrand shows the former's more varied rhythmic and harmonic interpretation. In the relatively few cases where Boni chooses poems set by other composers—including *J'espère et crain* by Certon (1552), Lassus (1571) and Maletty (1578), *Comment au départir* by Cléreau (1559) and F. Roussel (Ms, Florence Bibl. Naz. Magl. XIX, 57), *Mignonne levez-vous* by Castro (1576) and Maletty (1578), *Que dis-tu* by Entraigues (1559), Gardane (1572) and Lassus (1576), *Rossignol mon mignon* by Le Jeune (1572), Maletty (1578) and Blockland (1579), *O ma belle maïstresse* by Millot (1569) and Castro (1580)—Boni follows an independent path.

Boni's reputation rested largely on the Ronsard sonnets, that despite their contemporary success, have remained in obscurity for over three hundred years. For the first time their subtle delicacy can now be enjoyed.

FRANCK DOBBINS

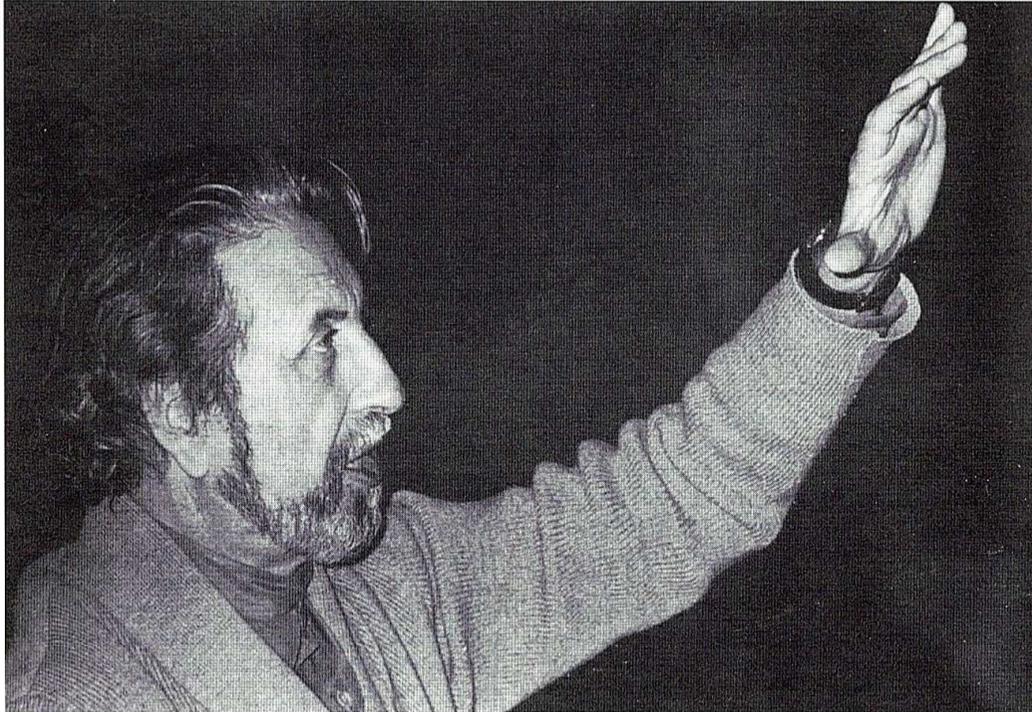


Photo Gity Virrien

STÉPHANE CAILLAT poursuit ses études musicales au Conservatoire de Lyon et au Conservatoire National de Paris (orgue, direction d'orchestre, harmonie, contrepoint) et prépare le professorat de musique — discipline qu'il enseignera dans les lycées. Puis il se destine à la direction de chant choral. Après avoir gagné la renommée avec l'Ensemble Vocal Stéphane Caillat, il travaille avec un effectif plus réduit, l'Ensemble Per Cantar e Sonar, se consacrant au répertoire polyphonique. Avec cet ensemble, il obtient en 1982 le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour son disque de musique religieuse d'Eustache du Caurroy, enregistré chez Arion. Parallèlement à sa carrière artistique, Stéphane Caillat est conseiller technique et pédagogique pour le chant choral à la Direction régionale d'Ile de France de la Jeunesse et des Sports, directeur artistique du Centre d'Études polyphoniques et chorales de Paris et également directeur artistique du Festival d'Art Sacré de la ville de Paris.

L'ENSEMBLE PER CANTAR E SONAR

«Pour chanter et jouer». Ces mots apparaissent fréquemment en tête des éditions musicales du XVI^e siècle, indiquant qu'une pièce bonne pour voix était également bonne pour les instruments. C'est le nom qu'a adopté, en 1978, un ensemble vocal et instrumental dont le nombre d'interprètes et la disposition sont très variables selon les œuvres. Cet ensemble a fait revivre les musiques de la Renaissance, du XV^e siècle au milieu du XVII^e siècle.

STEPHANE CAILLAT studied at the Conservatoire de Lyon and at the Conservatoire National de Paris (organ, conducting, harmony, counterpoint) and taught music in secondary schools. Then he took up choral conducting. After distinguishing himself with the Ensemble Vocal Stéphane Caillat, he is now working with a smaller group of singers, l'Ensemble Per Cantar e Sonar, devoting himself to a polyphonic repertoire. In 1982 this Ensemble was awarded the 'Grand Prix de l'Académie Charles Cros' for its recording of religious music by 'Eustache du Caurroy' issued by Arion.

While pursuing his artistic career, Stéphane Caillat is also technical and educational adviser for chorus singing at La Direction Régionale d'Ile-de-France de la Jeunesse et des Sports, artistic director of the Centre d'Études Polyphoniques et Chorales de Paris, as well as being artistic director of the Festival d'Art Sacré held in Paris every year.

THE ENSEMBLE PER CANTAR E SONAR

'To be sung and played'. These words are often found at the head of musical publications of the 16th century. They simply indicate the choice of voices or instruments. This was the name chosen in 1978 by a vocal and instrumental ensemble, the number of its members varying considerably according to the works to be performed. This ensemble intends to revive Renaissance music from the 15th to the middle of the 17th century.