

Constitué, selon les œuvres, de 4 à 16 chanteurs, MÉTAMORPHOSES fait intervenir également des instruments, cherchant dans le mélange des timbres vocaux et instrumentaux de nouvelles possibilités expressives.

Solistes

Anne GUIDET, mezzo-soprano
Jacques MAES, haute-contre
Jean-François CHIAMA, Sylvère
BOURGES, ténors
Xavier BAIZEAU, Enrico BAVA, basses

Chœur d'hommes

Christian CAROUGE, Arnaud Marzoratti,
ténors
Didier BERTRAND, Maurice BOURBON,
Jean-Louis CARLIER, basses

Cornet

Jean-Luc MACHICOT

Saqueboutes

François FÉVRIER, Alain RECORDIER,
Philippe STEFANI

Direction

Maurice BOURBON

MAURICE BOURBON, tout d'abord chercheur scientifique, mène depuis 1985 une double carrière de chanteur et de directeur. Il dirige MÉTAMORPHOSES depuis sa fondation et, depuis 1987, l'ENSEMBLE VOCAL "CŒLI et TERRA" de Lille.

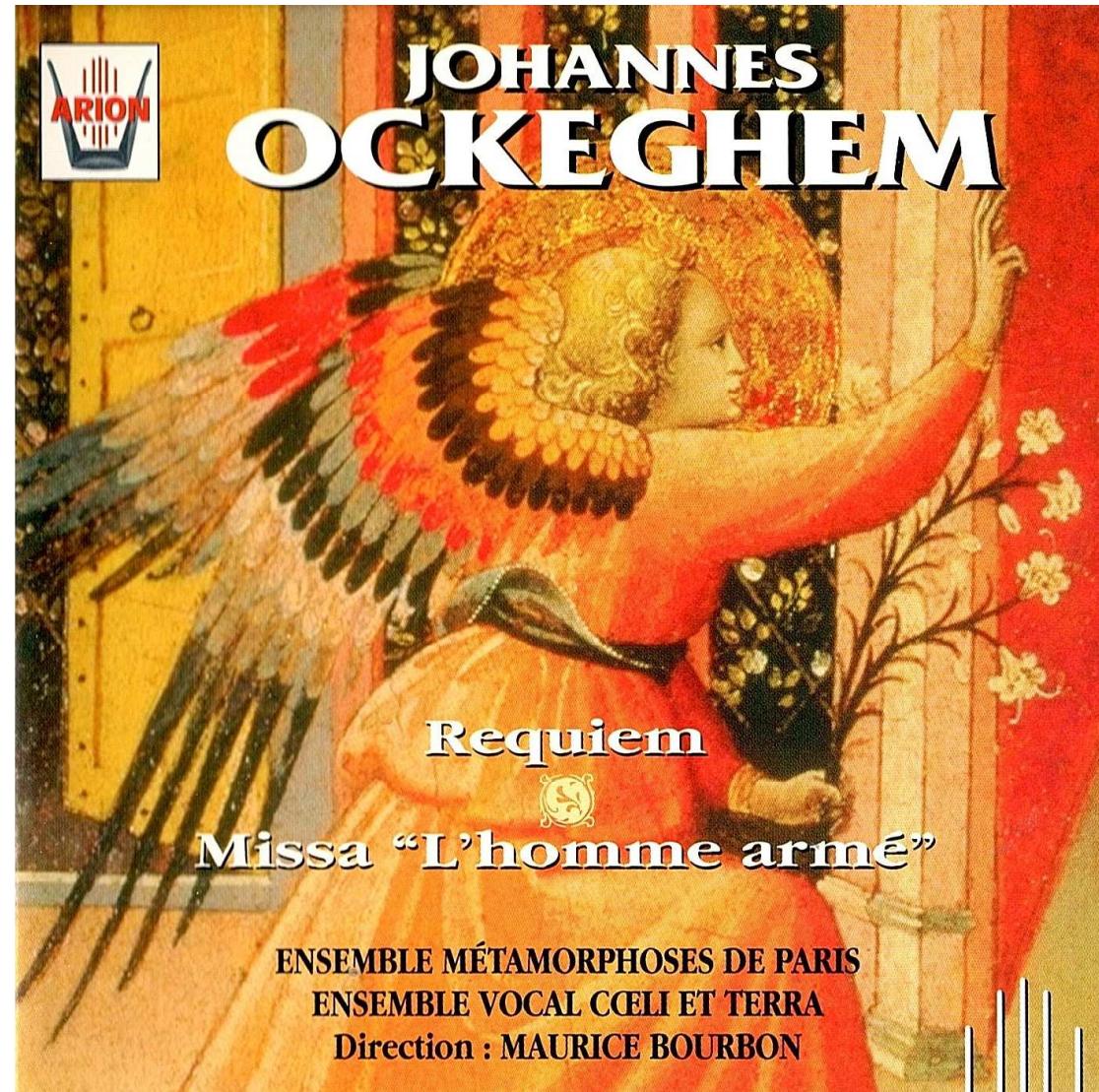


Founded in 1983 by Charles Ravier and Maurice Bourbon, the ENSEMBLE MÉTAMORPHOSES DE PARIS has always performed Renaissance music, mainly French and Italian. For the last few years, the ensemble has also played Baroque Italian music.

Depending on the work in question, MÉTAMORPHOSES is made up of 4 to 16 singers, and with the use of instrumental accompaniment, seeks new expressive potential in the blending of vocal and instrumental tonal qualities.

Since 1985, **MAURICE BOURBON**, who is first and foremost involved in scientific research, has had a double career as singer and leader. He has led the MÉTAMORPHOSES Ensemble since its creation and since 1987 has also conducted the "CŒLI et TERRA" vocal group in Lille.

© ARION PARIS 1991 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).
© ARION PARIS 1991 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).





la mort d'Ockeghem, le 6 février 1497, prêtres et musiciens vont associer leurs déplorations «pour lamenter nostre maistre et bon père».

Comme le font aussi Jean Molinet et Josquin Desprez ainsi que Nicole le Vestu, le poète Guillaume Crétin rejoint le chœur des chantres:

«Chantres, plorez ce notable Seigneur...
Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
Mais composez un *Ne recorderis*...
Lors se chanta la *messe de Mymy*,
Au travail suis et cuiusvis toni.

La messe aussi exquise et très parfaite de *Requiem* par le dict defunct faite», la quintessence, en effet, des œuvres d'Ockeghem, «Roy sur tous chantres renommé» (Nicole Le Vestu), «Soleil brillant par-dessus tous» («Sol lucens super omnes» - J. Molinet).

Il est bien probable, cependant, que ce n'est pas pour ses propres funérailles que le polyphoniste a dû composer cette messe des morts : ses fonctions très officielles de «trésorier de l'église Monseigneur Saint-Martin de Tours et maître de la chapelle de chant du roy nostre sire «laissent plutôt supposer une circonstance royale. Après la mort du roi Louis XI (à Tours, le 30 août), les 8 et 9 Septembre on dit en l'église Saint-Martin les Vêpres des morts avec vigiles, ainsi qu'une messe solennelle: on a pu alors chanter ce **Requiem**, qu'Ockeghem aurait donc composé à cette occa-

sion. Il n'est pas interdit de penser cependant qu'il pourrait s'agir aussi bien des précédentes funérailles royales, une vingtaine d'années plus tôt, celles de Charles VII, en juillet 1461: Ockeghem figure alors parmi les «officiers de la maison du roy Charles VII qui ont eu robes et chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles de corps du feu Roy». Depuis 1452, en effet, le musicien fait partie de la chapelle royale et ses relations avec le roi sont fréquentes : on le voit ainsi à plusieurs reprises offrir au roi un livre de chant ou «une chanson bien richement enluminée».

1461 ou 1483? ... Ni le style de la polyphonie, plutôt archaïque, ni les sources (une seule existe: le fameux *Codex Chigi*, provenant des Flandres à la fin du siècle, vers 1498-1503) ne peuvent suffire à infirmer ou confirmer l'une ou l'autre des hypothèses. Quoi qu'il en soit, cette messe des défunt conserve de toute façon son privilège: elle est bien le premier *Requiem* en polyphonie de l'histoire. La polyphonisation, signe de solennité et de festivité, était jugée contraire à la convenance liturgique du deuil. Il fallait bien une circonstance vraiment exceptionnelle, mais aussi un contexte hors norme ecclésiastique, comme celui d'une chapelle de cour, pour rompre avec une telle tradition. Si l'hypothèse de 1461 pouvait être confirmée, le *Requiem* d'Ockeghem pourrait être antérieur à celui de Dufay, aujourd'hui disparu.

Cette *Missa pro defunctis* se compose

de cinq parties seulement: *Introit* «*Requiem æternam*», *Kyrie*, *Graduel* «*Si ambulam*», *Trait* «*Sicut cervus*» et *Offertoire* «*Domine Jesu Christe*». Liturgiquement incomplète, donc — il y manque le *Sanctus*, l'*Agnus* et la *Communion*, ainsi que la *Séquence* —, elle ne se conforme pas à la pratique romaine aujourd’hui en usage, mais au rite *Sarum* en usage à Paris et dans les zones franco-flamandes. Le Concile de Trente n’avait alors pas encore accompli son œuvre de normalisation. Si on la compare à certaines messes du grand polyphoniste

«... très docte en art mathématique, Arithmétique, aussi géométrique, Astrologie et mesmement musique» (*Chant royal* de Nicole Le Vestu), cette œuvre se distingue d’emblée par sa grande simplicité apparente. Mis à part quelques rares passages canoniques (le *bicinium* [= 2 voix] de l’avant-dernier *Kyrie* et un court passage du *Sicut cervus*) et la relative complexité polyrythmique issue de l’imbrication des mensurations diverses dans l’*Offertoire*, on n’y décèle rien qui puisse rappeler les prouesses contrapuntiques légendaires d’Ockeghem (*Missa Cuiusvis toni*, *Missa prolationum*, motet à 36 voix...). Au lieu de cela, la polyphonie, qui semble presque dépourvue de toute pensée architecturale est totalement asservie au chant liturgique. La technique de décoration polyphonique des mélodies du plain-chant est plutôt archaïsante : diversement paraphrasées, le

plus souvent au *supérius*, elles sont traitées dans une sorte de déchant médiéval modernisé au goût contemporain du gothique flamboyant. A quelques rares moments, la paraphrase du plain-chant échappe au *supérius* pour «migrer» vers l’une des autres voix: ainsi, dans le «*Sed signifer*» de l’*Offertoire*, elle passe au *ténor*, mais dans le court *bicinium* grave, sur les mots «*de manu inferni et de profundo lacu*», c’est le *bassus* qui la chante, pour des raisons d’expression clairement symbolique. Plus que la lettre du chant liturgique, c’est bien l’esprit qui en est compris et respecté: ainsi, le degré de paraphrase est tout à fait proportionnel au degré d’ornementation de la monodie originale. Très sobre dans le *Kyrie*, par exemple, l’élaboration est beaucoup plus développée et libre dans les autres pièces du *Propre* (*Graduel* et *Trait*) dont le chant est de style mélismatique orné. Polyphoniquement sublimé, c’est bien le geste vocal du chant grégorien qu’on entend ici. Même l’usage de l’effectif vocal, dans une variété remarquable ne fait que s’adapter aux pratiques d’alternance constitutives des formes liturgiques. Dans cette simplicité, le grand art du maître polyphoniste est de réussir à conjuguer les exigences de l’*Ordo* avec un sens aigu et déjà moderne de la dynamique sonore: dans l’austérité de l’œuvre, on atteint ainsi quelques moments de très grande intensité. Dans le *Kyrie*, le *Trait* et le *Graduel*, l’alternance des *bicina* et *trici-*

nia (= 3 voix) aboutit à un court développement final à quatre voix. Ce faisant, Ockeghem ne fait que transférer à la polyphonie les rubriques d’exécution antiphonale et responsoriale: il n’en obtient pas moins un fort bel effet expressif.

Si la *Missa* «l’homme armé» laisse aussi une certaine incertitude quant à sa date de composition, on s’accorde cependant aujourd’hui pour la situer, avec celle de Dufay, autour de 1460 et même sans doute avant : les deux œuvres, stylistiquement très proches l’une de l’autre, constituent ainsi le premier groupe d’une longue tradition de composition sur ce thème, dont Pietro Aron (théoricien italien du 19^e s.) attribuait la paternité (en 1523) à Antoine Busnois. C’est, en tout cas, à la Cour de Bourgogne que cette fameuse mélodie aurait trouvé son origine, sans doute dès la décennie 1450, dans l’entourage de Busnois et Morton. En raison de son texte guerrier, il est tentant de l’associer à la renaissance des ordres de chevalerie et de l’esprit des croisades qui se manifeste alors par la création de l’*Ordre de la Toison d’Or* en Bourgogne (1454), imité plus tard par l’*Ordre de Saint-Michel*, fondé par Louis XI en 1469.

La mélodie «populaire» est ici traitée par Ockeghem dans sa forme «majeure», en *sol*: elle subit néanmoins une transposition sur *ut* dans le *Credo*, et le dernier *Agnus* la ramène enfin en mode de *ré* (sur

sol). Comme Dufay, Ockeghem l’utilise selon la technique contrapuntique du *cantus-firmus*. Elle est donc toujours exposée bien en évidence à l’une des voix, le plus souvent au *ténor*, par courts fragments, dans un profil rythmique simple en contraste avec l’habillage polyphonique des autres voix qui lui restent le plus souvent indifférentes. Seuls les courts développements de fin de section lui apportent un petit élément de paraphrase ornementale. Dans les parties les plus longues de la messe (*Gloria* et *Credo*), les énoncés du «*ténor*» se raréfient, créant ainsi un discours à 3 voix, ponctué régulièrement par les changements de texture (3 ou 4 voix) qu’introduit le *cantus-firmus*. Dans le *Credo*, le «*ténor*», transposé sur *ut* devient la voix la plus grave de la polyphonie. Il en est de même dans l’*Agnus*, mais la transposition alors à l’octave inférieure (*sol*) produit un élargissement sensible de l’espace polyphonique. Dans le dernier *Agnus*, il se conjugue à l’«augmentation» des durées temporelles du *cantus-firmus*, support architectural d’un subtil contrepoint en *bicina* opposés, suivis d’un court *tricinium* par lequel s’introduit une majestueuse *conclusion* à 4 voix sur le refrain final de la chanson. La transposition dans le mode de *ré* (sur *sol*), à consonance mineure, confère à cette fin une puissance expressive toute particulière.

JEAN-PIERRE OUVRARD



t the death of Ockeghem, on 6th February 1497, priests and musicians joined together «to lament our master and good father». Jean Molinet, Josquin Desprez and Nicole le Vestu joined the poet Guillaume Crétin in the chorus of cantors:

«Cantors, weep for this worthy Nobleman... Speak no longer of happy chants nor laugh,
But compose a *Ne recorderis...*
So the *messe de Mymy* was sung,
Au travail suis and *cuiusvis toni*

The mass exquisite and very perfect
Requiem by the said deceased created»,
the quintessence of the works of Ockeghem, «King of all the reknowned cantors» (Nicole le Vestu), «Sun shining above all others» (*Sol lucens super omnes* - J. Molinet).

It is improbable, however, that this mass for the Dead was composed by the polyphonist for his own funeral: his official positions as «treasurer of the church of Monseigneur Saint-Martin in Tours and choirmaster of the chapel of the king our Sire» suggest a royal occasion. After the death of King Louis XI (in Tours, 30th August), on 8th and 9th September there were Vespers for the dead with vigils, as well as Solemn Mass in the church of Saint Martin. This *Requiem* may have been sung then; Ockeghem might have written it for

the occasion. It is not unlikely however that it had been composed for the previous royal funeral twenty years earlier, when Charles VII died in July 1461. At that time Ockeghem was one of the «officers of the household of Charles VII for whom robes and hoods of black cloth were made for the obsequies and funeral of the body of the late King». From 1452 onwards the musician was a member of the royal chapel and was frequently in contact with the King: several reports mention that he gave the King a book of songs or «a chanson most richly illuminated».

1461 or 1483? Neither the style of the somewhat antiquated polyphony nor the source material (the famous *Codex Chigi*, from Flanders at the end of the century, between 1498 and 1503) are sufficient as proof of confirmation of either of these hypotheses. Whatever the case may be, this mass for the Dead has one unrefuted privilege: that of being the first *Requiem* composed in polyphony. Previously the use of polyphony, a sign of ceremony and festivity, was considered to be contrary to the liturgical requirements for mourning. To abandon such a tradition, quite exceptional circumstances and a context beyond the ecclesiastical norm, like that of the court chapel, were necessary. If the 1461 hypothesis were to be confirmed, Ockeghem's *Requiem* would be even earlier than that of Dufay, which has been lost.

This *Missa pro defunctis* has only five parts: «*Introit* «*Requiem æternam*», *Kyrie*, *Gradual* «*Si ambulam*», *Tract* «*Sicut cervus*» and *Offertory* «*Domine Jesu Christe*». Liturgically incomplete — it lacks a *Sanctus*, an *Agnus* and the *Communion*, as well as the *Sequence* — it does not conform to the Roman rite as practised at the present time, but to the *Sarum* rite which was used in Paris and in the Franco-Flemish areas: the Council of Trent had not yet achieved its work of normalization. When compared to other masses by the great polyphonist who was

«very learned in mathematical art,
Arithmetic, also geometry,
Astrology and similarly music» (*Chant royal* by Nicole Le Vestu), the obvious distinction of this work is its apparent simplicity. Apart from a few passages in canon (the *bicinium* [= two voices] in the penultimate *Kyrie* and a short passage of the *Sicut cervus*) and the relative polyrhythmic complexity arising from the imbrication of different mensurations in the *Offertory*, there is little which brings to mind the legendary contrapuntal prowess of Ockeghem (*Missa Cuiusvis toni*, *Missa prolationum*, motet for 36 voices...). Instead, the polyphony, which seems to lack almost every architectural consideration, is totally subordinated to the liturgical chant. The technique of using polyphonic decoration on the melodies of plainsong is rather antiquated: paraph-

rased in different ways, most often in the *superius*, they are treated as a sort of mediaeval discant modernised to suit the contemporary taste for high Gothic. On one or two rare occasions the paraphrase of the plainsong escapes from the *superius* to «migrate» towards one of the other voices: thus in the «*Sed signifer*» in the *Offertory*, it passes to the *tenor*, but in the short bass *bicinium*, on the words «*de manu inferni et de profundo lacu*», the *bassus* is brought in for obviously symbolic expressive reasons. Rather than being followed to the letter, the liturgy is respected in spirit: in this way, the degree of paraphrase is exactly in proportion with the degree of ornamentation in the original monody. For example, the elaboration, which is very sober in the *Kyrie* is much more developed in other passages in the *Propre* (*Gradual* and *Tract*) where the singing is in the decorated melismatic style. In sublimating the polyphony here, the vocal gesture of the Gregorian cantor is to be heard. Even the remarkably diverse use of the different voices is only an adaptation of the practice of alternation contained in liturgical forms. Within this simplicity, the art of the master of polyphony is to succeed in combining the requirements of the *Ordo* with an acute and modern sense of the dynamic of sound: within the austere nature of the work, moments of great intensity are attained. In the *Kyrie*, the *Tract* and the *Gradual*, the alternation

of the *bicinia* and the *tricinia* [= three voices] leads to a short final development in four part form. In this way Ockeghem is simply transferring to polyphony the antiphonal and responsorial procedure: he obtains nevertheless a fine expressive effect.

The date of the composition of the *Missa «L'homme armé»* is still not known with any degree of certainty, but most scholars would agree to situate it, with that of Dufay, at about 1460, or probably even earlier; the two works are stylistically close and are the first examples of a long tradition of compositions based on this theme, which Pietro Aron, an Italian theorist attributed originally (in 1523) to Antoine Busnois. Whatever the case may be, the Court of Burgundy was the origin of this famous melody, probably as early as the 1450s, from the entourage of Busnois and Morton. Because of the warlike nature of the words, it is tempting to associate it with the renaissance of the chivalrous orders and the crusading spirit typified by the creation of the *Order of the Golden Fleece* in Burgundy (1454), imitated later by the *Order of Saint Michael*, founded by Louis XI in 1469.

The «popular» melody is treated by Ockeghem in its «major» form, in G: however it is transposed to C in the *Credo*, and in the final *Agnus* to the mode of D (on G). Like Dufay, Ockeghem uses it according to the contrapuntal technique of *cantus-*

firmus. It is clearly in evidence in one of the parts, most often the *tenor*, in short fragments, with a simple rhythmic profile which contrasts with the polyphonic trimmings of the other voices, to which it often remains indifferent. It is only the short developments at the end of each section which bring in an element of ornamental paraphrase. In the longest sections of the mass (*Gloria* and *Credo*) the tenor statements become less frequent, leaving a 3 part discourse, which is regularly punctuated by changes of texture (3 or 4 voices) introduced by the *cantus-firmus*. In the *Credo*, the «tenor», transposed to C, becomes the lowest line of the polyphony. It is the same in the *Agnus*, but the transposition to the lower octave (G) produces a widening of the polyphonic range. In the last *Agnus*, it combines with the «augmentation» of the duration of the *cantus firmus* elements, which are the architectural support of a subtle counterpoint in contrasting *bicinia*, followed by a short *tricinium* which heralds the introduction the majestic *conclusion* in 4-part form based on the final refrain of the chanson. The transposition to the mode of D (on G) provides a minor consonance and gives the ending a particularly powerful force of expression.

JEAN-PIERRE OUVRARD
translated by Clare Perkins



Photo Bruno Delannoy

ENSEMBLE VOCAL CŒLI ET TERRA

Le Centre d'Etudes Polyphoniques Nord-Pas de Calais, soucieux de la valorisation du patrimoine musical franco-flamand, très riche mais encore trop peu exploité, a entrepris, dès 1985, une collaboration suivie avec Maurice Bourbon.

L'Ensemble MÉTAMORPHOSES de Paris a été alors régulièrement invité à donner des concerts en Nord-Pas de Ca-

lais, auxquels étaient associés quelques musiciens de la région. Ainsi ont été programmés, entre autres, G. Dufay, J. des Prés, P. de la Rue, et J. Mouton.

Cette sensibilisation a favorisé la création, fin 1987, d'un ensemble vocal régional dont la direction a été confiée à Maurice Bourbon et dont la mission principale, jusqu'à présent, consiste en la restitution de

la musique ancienne, avec une attention particulière portée à la polyphonie franco-flamande de la Renaissance. Aussitôt constitué de 17 chanteurs amateurs de bon niveau, cet ensemble a pris le nom de CŒLI ET TERRA, très évocateur des éléments essentiels du paysage flamand, comme en témoignent de nombreux tableaux de maîtres anciens du «Plat Plays».

A son répertoire, des hymnes, motets et messes de J. Ockeghem, P. de la Rue, J. Mouton, G.P. Palestrina, C. Monteverdi, A. Lotti, D. Scarlatti, G. Bouzignac et J.S. Bach. Cette spécialisation des premières années n'exclut cependant, à l'avenir, aucun autre type de programmation.

Parmi les concerts réalisés, citons la participation aux Festivals de «Clavecin en Artois» et de Canterbury.

L'ensemble vocal CŒLI ET TERRA, au sein du Centre d'Etudes Polyphoniques, est aujourd'hui sous la tutelle de **Domaine Musiques** Région Nord - Pas de Calais.

★ ★

With the aim of promoting interest in the rich but unrecognised Franco-Flemish musical heritage, the Centre for Polyphonic Studies in the Nord-Pas de Calais region has been working with Maurice Bourbon since 1985.

The Ensemble MÉTAMORPHOSES from Paris has been regularly invited to give concerts in the area, in association

with musicians from the region. The works of G. Dufay, J. des Près, P. de la Rue, and J. Mouton have been included in the programmes.

At the end of 1987 this renewal of interest led to the foundation of a regional vocal ensemble conducted by Maurice Bourbon and whose main purpose, up until the present time, has been the revival of early music, and in particular Franco-Flemish Renaissance polyphony. 17 competent amateur singers form the ensemble and they chose the title CŒLI ET TERRA as being evocative of the essential elements of the Flemish landscape, as depicted in the paintings of the «Flat Country» old masters.

Their repertoire includes hymns, motets and masses by J. Ockeghem, P. de la Rue, J. Mouton, G.P. Palestrina, C. Monteverdi, A. Lotti, D. Scarlatti, G. Bouzignac and J.S. Bach. The specialisation of the initial period of the ensemble does not preclude different types of programme in the future.

Amongst other concerts, they have performed at the festivals of «Clavecin en Artois» and Canterbury.

As part of the Centre d'Etudes Polyphoniques, the vocal ensemble CŒLI ET TERRA is now supported by **Domaine Musiques** of the Nord-Pas de Calais region.



Photo Jean-Louis Brochet

ENSEMBLE MÉTAMORPHOSES DE PARIS

Créé en 1983 par Charles Ravier et Maurice Bourbon, l'ENSEMBLE MÉTAMORPHOSES DE PARIS interprète dès ses débuts les musiques de la Renais-

sance, principalement dans les domaines français et italien. Depuis quelques années, il a également abordé la musique baroque italienne.