L'ENSEMBLE ALEGRIA

JEAN-MICHEL DELIERS

Vielle à roue, cornemuse, hautbois à capsule, chalémie, tympanon, flûtes à bec, flûte de corne, chalumeau, percussions, chant.
Hurdy-gurdy, bagpipe, windcap oboe, shawm, psaltery, recorders, gemshorn, chalumeau, percussion, voice.

FRANCISCO OROZCO

Luths médiévaux, luth arabe, guitare médiévale, cistre, percussions, chant soliste.
Medieval lutes, aoud, guitern, cittern, percussion, solo voice

RÉMI VILAIN

Vièle à archet, rebec, percussions, chant.
Medieval fiddle, rebec, percussion, voice.

DENIS ZAIDMAN

Flûtes à bec, flûte traversière médiévale, chalémie, hautbois à capsule, percussions, chant.
Recorders, medieval flute, shawm, windcap oboe, percussion, voice.

Luthiers: Joël Dugot: Luth médiéval - Rémi Dubois: Cornemuse - Carlos Gonzales: Guitare médiévale - Volker Kernbach: Chalumeau - Peter Kobliczek: Flûtes à bec - Gunter Korber: Chalémies - Serge Marguin: Flûtes traversières - Dominique Robert: Tympanon - Denis Siorat: Vielle à roue - Jean-Michel Deliers: Hautbois à capsule, rebec, vièle à archet, flûte de corne, percussions.

Couverture: La danse de noce (détail), N. de Lion d'après P. Bruegel l'ancien Musée Granet, Aix-en-Provence - Cliché Bernard Terlay.

CARMINA BURANA
XII

1 VITE PERDITE ME LEGI, CB 31 (1'11)
2 VERIS DULCIS IN TEMPORE, CB 85 (10'50)
3 NOMEN A SOLLEMPNIBUS, CB 52[1] (4'37)
4 VINUM BONUM ET SUAVE (4'11)
5 ICH WAS EIN CHINT SO WOLGETAN, CB 185 (8'43)
6 QUOD SPIRITU DAVID, CB 48[1] (4'30)
7 BACHE BENE VENIES, CB 200 / HUC USQUE ME MISERAM, CB 126 (5'09)
8 FLETE FIDELES ANIME, CB 4*[1] / VACILLANTIS TRUTINE, CB 108[1] (7'16)
9 CURRITUR AD VOCEM NUMMI, CB 47a[1] (5'07)
10 OLIM SUDOR HERCULIS, CB 63[2] (8'12)
11 SIC MEA FATA, CB 116 (8'07)
12 O VARIUM FORTUNE LUBRICUM, CB 14[1] (5'40)

[1]Arrangement Denis Zaidman - [2] Arrangement Jean-Michel Deliers
Instrumentation et agencements musicaux: ALEGRIA

Ⓟ1991 PIERRE VERANY ©1991 PIERRE VERANY

Sources: G.A. Anderson, *Notre-Dame and related Conductus: Opera Omnia*, Institute of Medieval Music (1978) - Pascale Bourgain, *Poésie lyrique latine du Moyen Age*, Ch. Bourgois, Paris (1989) - R. Clementic, M. Korth, U. Muller, *Carmina Burana*, Heimeran Verlag, München (1979) - A. Hilka, O. Schumann, B. Bischoff, *Carmina Burana*, Heidelberg (1930-1970), Walter Lipphardt, *Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrunderts*, Leipzig (1962) - Yvonne Rokseth, *Danses cléricales du XIII• siècle*, Paris (1947).

LES CARMINA BURANA

Les chansons de Benediktbeuren, que leur premier éditeur, J.H. Schmeller, fit connaître en 1847 au grand public sous le nom de *Carmina burana,* ont dû être transcrites au Tyrol ou en Carinthie vers le début du 13e siècle. Certaines se présentent comme de simples textes, d'autres sont pourvues de mélodies, notées de mains différentes, sous forme de neumes sans portée. Ce *Codex buranus* ne doit pas être abordé comme une œuvre d'auteur écrite, mais comme une compilation de chansons, soumises à circulation orale. On les retrouve d'ailleurs partiellement dans d'autres manuscrits, et l'écart entre les diverses versions suggère que l'écriture ici reste en aval d'une pratique qui n'a pas de compte à lui rendre.

Ce qui frappe d'emblée dans les *Carmina burana,* c'est la disparate du répertoire: le cantique y côtoie la chanson bacchique, l'*exemplum* y compose avec la satire sociale, la *niedere minne* y tutoie la fine amour. Indépendamment du contenu, ces chansons se distinguent par leur langue; si la plupart sont en latin, la langue populaire *(teutsch)* a droit de cité elle aussi.

Le recours à l'allemand, pas plus que la circulation orale des chansons, n'impliquent ici une tradition populaire ou un climat "popularisant". Ces concepts-là, -commodes parce que flous-, nous les prenons à la jonction des 19e et 20e siècles. Les appliquer au Moyen Age central est peu éclairant, tant qu'on n'a pas décrit exactement ce que peut être alors une culture populaire. En fait, on sent, derrière la majorité de ces œuvres, l'intervention de lettrés. La connaissance de la mythologie et de la littérature antique (Epicure, Ovide, Juvénal) n'est pas moindre que celle de la Bible, la fréquentation des sources françaises (Pierre de Blois, Gauthier de Chatillon, le chancelier Philippe de Grève) ne le cède guère à celle des minnesänger.

Ce mélange de visées, de langages, de tons et de sources d'inspiration divers donne une idée de ce qu'a pu être *en fait* la culture d'un clerc dans la Bavière du 13e siècle, que ce clerc ait accédé effectivement à la dignité ecclésiastique ou qu'il ait été l'un de ces étudiants marginaux en rupture de bans qu'on appelle des *goliards.* Cette culture paraît assez représentative des préoccupations universitaires de l'époque.

D'abord, elle reflète à sa façon une expression allemande de courants de sensibilité et de pensée plus généralement partagés. L'évocation parallèle de la nature printanière et du sentiment amoureux rappelle les procédés littéraires d'un Reuenthal ou d'un Vogelweide. Le ton des *Sprüche* se retrouve dans la saine ironie de *Curritur ad vocem,* qui fait penser par ailleurs à la satire anticléricale du *Pfaffe Amis,* dans lequel l'auteur -un chanteur ambulant appelé le *Stricker*- nous présente un clergé plus soucieux de s'enrichir que de prêcher la bonne parole. Quant au goût des clercs pour la chanson érotique *(carmina turpia, cantilenae obscenae),* il n'est pas nouveau: un édit de Charlemagne interdisait déjà en son temps aux nonnes de recopier des *winileod.* Et l'on sait que les interdits ecclésiastiques qui pèsent sur la danse depuis le haut Moyen Age n'ont pas empêché les moines de caroler.

Car il ne faut pas se représenter l'Eglise médiévale à travers les seules vitupérations des synodes, conciles et autres capitulaires. Le religieux et le profane ne sont pas aussi distincts que nous l'imaginons aujourd'hui. Ils s'interpénètrent constamment et le sentiment religieux fait place à l'irrévérence, la liturgie à la parodie. La musique elle-même atteste ce glissement d'un registre à l'autre: la pratique du *contrafactum* permet de décrire un dépucelage *(ich was ein chint)* sur l'air d'une carole de l'école de Notre-Dame, comme aussi de travestir *verbum bonum et suave* en *vinum bonum et suave.* A travers de tels transferts se dessine une vision réaliste des choses qui, loin d'être un simple défoulement, nous rappelle à propos que ni l'idéal courtois ni la religion chrétienne ne sont des idéologies désincarnées.

Dans cette expression composite, tout n'est pas héritage et continuité. Bien sûr, on continue de vivre sur une conception du monde et sur des façons de dire qui sont en gros celles du 12e siècle, dont les œuvres demeurent à l'ordre du jour *(veris dulcis, vacillantis trutine).* Le monde est toujours un ensemble de symboles qui manifestent la parole de Dieu, et les *semblances* -jusqu'à travers les mots- renvoient aux *sénéfiances.* On en trouve un exemple dans *Nomen a solemnibus:* Solignac (cloître près de Limoges), par rapprochement avec le nom grec de Jérusalem, *Solyma,* devient l'image de la cité divine, "délivrée" par les croisés en 1099. En même temps, le nom est rapproché du latin *solemnis,* et invite donc à fêter l'événement.

Pourtant, des attitudes nouvelles se font jour et l'on prend quelque distance envers celles reçues d'hier: l'idéal courtois, par exemple, quelqu'actualité qu'il conserve par ailleurs. *Ich was ein chint* est particulièrement frappant à cet égard. Non pas tant en ce que cette chanson, à l'instar de la pastourelle, apporte à l'homme un exutoire aux exigences de la fine amor, mais plutôt en ce que l'aventure ici, vécue du point de vue de la fille, implique l'idée de viol et remet du même coup en cause l'harmonieuse cohérence du monde. Le viol s'étend jusqu'au motif littéraire du tilleul, arbre habituellement complice des amoureux, de Dietmar von Eist *(uf der linden)* à Walter von der Vogelweide *(unter der linden),* en passant par Neidhart von Reuenthal *(in der linden schat).* Ici, la victime envoie au diable tous les tilleuls qui bordent le chemin: *"maledicantur tilie juxta viam posite".* Cette remise en cause de valeurs et ce jeu avec des conventions auxquelles on continue par ailleurs de souscrire en apparence donnent de plus en plus d'importance à la satire et à une vision réaliste des choses, qui suggère la part grandissante que prend désormais la bourgeoisie au renouvellement de la culture.

L'INTERPRÉTATION

L'image que nous nous faisons de l'interprétation médiévale s'est beaucoup renouvelée en quelques années. Il ne viendrait plus à l'idée de personne de flanquer les *Carmina burana* d'un accompagnement de piano. Ou de les harmoniser. Le moindre ensemble de musique ancienne prélude au oud ou au rebec, "magadise" à la flûte, et le joueur de derbouka ou de zarb a détrôné le tambourin sur lequel le chanteur du groupe, pour se rendre utile, signalait scrupuleusement les temps forts à l'auditoire.

Pourtant, nous restons très démunis pour interpréter la musique médiévale. D'abord, les notations musicales du Moyen Age central sont insuffisantes pour communiquer une leçon univoque, de sorte que toute restitution est nécessairement subjective et arbitraire. Il nous est difficile aussi d'évaluer avec exactitude le rapport de l'écriture à la performance: jusqu'à quel point l'une reflète-t-elle l'autre, dans quelle mesure l'autre se sent-elle tributaire de l'une? L'écriture ici n'est que consignation d'une pratique orale, multiple et mouvante et nous ne savons même pas si ce que tel scripteur du 13e siècle en note comme étant le trait pertinent correspond à ce que nous-même considérons comme tel. Bref, nous traitons ces notations comme des textes, tout en sachant qu'elles n'en sont pas. Enfin, nous avons tendance à postuler l'interprétation médiévale homogène: on aurait posé la voix comme-ci, exécuté les mélismes comme-ça, soufflé dans une flûte de telle manière plutôt que de telle autre, etc... En vérité, nous ne savons rien de tout cela. Comme nous ignorons tout d'éventuelles façons de faire distinctes selon le milieu, la région, les circonstances ou la date à laquelle on les considère. Les styles médiévaux, dont nous ne pouvons que conjecturer l'existence, seraient redevables en toute hypothèse à des habitudes et à des consensus sociaux plutôt qu'à des normes explicitement prescrites. Bref, la musique médiévale est une langue que nous ne parlons pas et la parole

par laquelle nous l'actualisons est condamnée au départ à n'être pas idiomatique. De sorte que nous sommes coincés entre deux démarches également illégitimes: la revendication comme nôtre d'une liberté d'interprétation qui n'appartient qu'au musicien du 13e siècle d'une part; la quête d'une impossible authenticité d'autre part.

A l'heure actuelle, on incline volontiers à prendre exemple sur diverses musiques ethniques. Mais il faudrait d'abord établir en quoi ces musiques, dont chacune est le produit d'une histoire originale incluant le 19e siècle, se recommandent comme référence. Il faudrait aussi que les musiciens qui prétendent s'en inspirer s'astreignent à un apprentissage qui remettrait en question toute leur formation, et dont ils se dispensent systématiquement. Du coup, ces emprunts au populaire sont à la musique traditionnelle ce qu'est le moyenâgeux au médiéval: ils soulignent le décalage au lieu de l'abolir. En un mot: tout discours sur l'authenticité ne peut être qu'une erreur ou une imposture. Il est démenti par la pratique qu'il accompagne. Quoi qu'on fasse, on ne joue jamais que de la musique d'aujourd'hui.

Il me semble que l'exemple des musiciens traditionnels se recommande à nous pour d'autres raisons que l'authenticité. Si un chanteur paysan breton ou landais me paraît plus apte qu'un chanteur de conservatoire ou un chanteur Rive gauche à interpréter une carole, ce n'est pas au nom d'une improbable fidélité à une technique de chant médiévale; c'est plutôt que sa façon de chanter est consubstancielle à ce type de danse. Elle en est issue et lui rend ce qu'elle lui doit. L'authenticité, ici, c'est de conserver à la musique sa raison d'être nécessaire. Donc finalement suffisante. Et d'établir sur cette base-là la relation à un auditoire d'aujourd'hui. Avec la bénédiction de Saint-Augustin, qui estime qu'il vaut mieux "se voir reprendre par les grammairiens que d'être incompris du peuple". Pour être compris, ne laissons pas une grammaire - dont nous ignorons l'essentiel- prendre le pas sur un sens dont nous pouvons encore avoir une idée.

Les musiciens de l'ensemble ALEGRIA n'en savent pas plus que leurs collègues sur la musique médiévale. Pas moins non plus. Eux aussi préludent et magadisent. Ils pratiquent joyeusement la contrafacture *(huc usque me miseram)*. Ils ont devant eux les mêmes partitions que les autres ensembles de musique ancienne. Ils en connaissent les disques et les apprécient. Il leur arrive même de les citer avec humour, dans telle ritournelle fugitive empruntée à Clémencic. Mais quand ils intègrent au concert une cornemuse ou une vielle à roue, ce n'est pas par exotisme: ils savent vraiment en jouer, au même titre que les ménétriers populaires. Car ils ont écumé les bals revivalistes pendant des années, se confrontant aux exigences de danseurs qu'il faut savoir arracher à leur chaise et maintenir debout. Même chose pour le chant: sobre et prenant, il dédaigne tout artifice ajouté. La technique est là, solide, consciente, travaillée, nourrie à des sources diverses. Mais elle n'est pas là pour elle-même: elle est au service d'une sensibilité qui fait surgir l'œuvre au premier plan, nous la faisant découvrir avec une émotion qui n'est pas autre chose que du plaisir communiqué et partagé. Il y a chez ALEGRIA une vie de la musique et du chant qui en fait à mes yeux l'un des ensembles les mieux armés pour faire connaître et aimer au grand public les répertoires médiévaux.

Yves GUILCHER

THE CARMINA BURANA

The Poems of Benediktbeuren, first published by J.H. Schmeller in 1848, when they became known to the general public as the *Carmina burana,* were no doubt transcribed in the Tyrol or in Carynthia in the early 13th century. Some of them are in the form of simple texts, others are supplied with melodies, taken down by different copyists in neumes without the stave. The *Codex buranus* must not be considered as the work of a single author, but as a compilation of lyric pieces that were transmitted orally. Some of them, moreover, are to be found in other manuscripts, and discrepancies between the various versions suggest that they were indeed passed down by oral tradition and only written down later.

What is immediately striking in the *Carmina burana* is the disparity of the pieces: a hymn may be found next to a drinking song, an *exemplum* next to a social satire, a *niedere minne* alongside a graceful love song. Not only are they varied in content, but also in language: most of them are in Latin, but some are written in the vernacular *(teutsch).*

Neither the use of high German nor the fact that they were passed on orally imply a folk tradition or a tendency to "popularise" them. Such concepts -which are convenient because they are vague- date from the end of the 19th- beginning of the 20th century. They cannot enlighten us on the Middle Ages, so long as we have an imprecise picture of what folk culture may have been at the time. In fact, the majority of these pieces were obviously the work of scholars. There is evidence that they were as familiar with ancient mythology and literature (Epicure, Ovid, Juvenal) as with the Bible, and were as knowledgable on French sources (Pierre de Blois, Gauthier de Chatillon, the chancellor Philippe de Grève) as on the minnesingers.

This mixture of aims, languages, tones and of various sources of inspiration *in fact* gives us some idea of the culture of a cleric in 13th century Bavaria, whether he actually attained the dignity of an ecclesiastic or was one of those vagrant scholars living on the loose that we call *goliards.* This culture seems to be fairly representative of academic concerns of the time.

Firstly, it reflects German currents of thought and sensitivity that were then quite widespread. The association of nature in springtime with feelings of love is reminiscent of the literary methods of Reuenthal or Vogelweide. The tone of the *Sprüche* is also to be found in the healthy irony of *Curritur ad vocem,* which reminds us, furthermore, of the anticlerical satire of the *Pfaffe Amis,* in which the author -a strolling singer called the *Stricker*- describes the clergy as being more concerned with growing rich than with spreading the good word. As for the clerics' taste for erotic songs *(carmina turpia, cantilenae obscenae),* this was nothing new: Charlemagne in his time had issued an edict forbidding nuns to copy out *winileods.* And we know that the church's ban on dancing from the early Middle Ages onwards did not deter monks fom performing their *caroles* or dances in the round.

For we must not base our idea of the medieval Church simply on the vituperations of synods, councils, capitulars and so on. The distinction between the religious and the profane was not as clear-cut as we imagine it to be today. There was a constant interpenetration; religious feeling gave way to irreverence, liturgy to parody. The music itself testifies to this shifting from one register to another: the practice of *contrafactum* makes it possible to describe a defloration *(ich was ein chint)* to the tune of a *carole* from the Notre-Dame School and to parody *verbum bonum et suave* as *vinum bonum et suave.* Far from being simply a means of letting off steam, these shifts reflect a certain realism, aptly reminding us that neither the courtly ideal nor the Christian religion were disembodied ideologies.

In this composite work, all is not inheritance and continuity. Granted, the conception of the world and the means of expression are basically those of the 12th century, and the works of that period remain topical *(veris dulcis, vacillantis trutine).* The world is still a series of symbols, evidence of the Word of God, and there is symbolism even in the use of words. We find an example of this in *Nomen a solemnibus:* Solignac (a monastery near Limoges), by analogy with the Greek name for Jerusalem, *Solyma,* becomes a symbol of the divine city, "delivered" by the crusaders in 1099. At the same time, it is compared with the Latin *solemnis,* and is thus an invitation to celebrate this event.

Nevertheless, new attitudes emerged and the authors distanced themselves somewhat from those inherited from the past: the courtly ideal, for example, however topical it otherwise remained. *Ich was ein chint* is a particularly striking example of this. Not so much in that this song, like the pastourelle, provides a relief from the demands of *fine amor,* but rather in that the event, which is described from the girl's point of view, implies the idea of violation and as a result challenges the harmonious order of the world. The violation is also projected onto the literary motif of the lime tree, which, from Dietmar von Eist *(uf der linden)* to Walter von der Vogelweide *(unter der linden),* not to forget Neidhardt von Reuenthal *(in der linden schat),* is usually the lovers' accomplice. In this song, the victim curses the lime trees growing along the roadside: *"maledicantur tilie juxta viam posite".* This questioning of values and making light of conventions (which were still seemingly subscribed to in other respects), gave more and more importance to the satire and to a realistic view of things, which suggests the increasingly important part played by the bourgeoisie in the revival of culture.

INTERPRETATION

Ideas on the interpretation of medieval works have changed considerably over the past few years. No one nowadays would dream of performing the *Carmina burana* to a piano accompaniment, or of harmonising them. Any early music ensemble today preludes on the ud or the rebec, "mogadises" on the recorder, and the darabuka or the zarb has replaced the tambourine, on which the singer of the group, to make himself useful, would scrupulously indicate the strong beats to the audience.

However, we are still somewhat at a loss where the interpretation of medieval music is concerned. Firstly, musical notations of the central Middle Ages are insufficient to give us a unequivocal idea, so any reconstruction is inevitably subjective and arbitrary. It is also difficult for us to evaluate exactly the relationship between the written form and the actual performance: how does the latter reflect the former, to what degree is it dependant? The written form is only a transposition of a multifarious, mutable oral tradition and we do not even know if the melodic passage noted down as pertinent by a scribe in the 13th century corresponds to what we take to be so. In short, we treat these notations as if they were reliable documents, whilst knowing very well that they are not. Finally, we tend to assume that medieval interpretation was homogeneous: they would have used the voice like this, sung the melismas like that, blown into the recorder in such and such a way etc... In reality, we know nothing of all that. Just as we know nothing about different ways the music may have been performed according to milieu, regional differences, circumstances or the period in time. The existence of medieval styles is only a matter of conjecture, and they would in any case be reliant on customs and social consensus rather than on clearly formulated norms. In short, medieval music is a language we do not speak and the speech we use to actualise it is doomed from the start to be unidiomatic. So we are caught between two equally illegitimate

approaches: on the one hand, claiming as ours the right to interpret it freely -a right which belongs only to the 13th century musician; on the other, the impossible quest for authenticity.

The present trend is to take various types of ethnic music as a model. But one should first of all establish what these musical forms, each of which has its own history, including the 19th century, have to commend themselves as a reference. Musicians who claim that they take their inspiration from these sources should submit themselves to an apprenticeship that would cast doubt on the whole of their training, but they systematically consider this unnecessary. As a result, these borrowings from folk music are to traditional music what the outmoded is to the medieval: they underline the discrepancy instead of doing away with it. In a word: all talk of authenticity can only be a mistake or an imposture. It is disproved by the performance that goes with it. Whatever we do, we can only ever play the music of today.

It seems to me, however, that the example of traditional musicians commends itself to us for reasons other than that of authenticity. If a peasant from Britanny or from the Landes strikes me as being more qualified than a trained singer to perform a *carole,* it is not because of some improbable faithfulness to a medieval singing technique, but, rather, because his way of singing is consubstantial with this type of dance. The two go together and are complementary. Authenticity, here, means preserving the music's necessary -and therefore ultimately sufficient- *raison d'être* and using that as a basis for relating it to modern-day audiences. With the blessing of Saint Augustine, who believed that it is better "to be pulled up by grammarians than to be misunderstood by the common people". If we wish to be understood, we must not let the grammar -of which we do not even know the essentials- override the meaning, of which we can still have some idea.

The musicians of the Ensemble ALEGRIA know no more -and no less- about medieval music than their colleagues. They, too, prelude and magadise. They blithely practise *contrafactum (huc usque me miseram).* They use the same scores as the other early music groups. They know and appreciate the recordings that have been made and sometimes even humorously quote from them, as in a short ritornello borrowed from Clemencic. But when they introduce a bagpipe or a hurdy-gurdy, it is not out of exoticism: it is because these instruments are second nature to them, as they were to the popular strolling minstrels. For they have been going the rounds of revivalist dances for years and are used to making people get up and dance. Their singing, too, is unostentatious and fascinating; they scorn all added artifice. Their technique, drawn from various sources, is strong, conscious and polished. But sensitivity is more important than technique; the essential is to communicate and share the emotion of the work itself. ALEGRIA breathe life into this music. In my opinion, they are extremely well placed to bring medieval music and its enjoyment to a very wide public.

Yves GUILCHER

Veris dulcis in tempore

Au temps du doux printemps
Sous l'arbre en fleurs
Se tient Juliana avec sa sœur,
Doux amour!

Etre loin de toi en un tel moment,
C'est perdre toute raison de vivre.

Voilà que les arbres fleurissent
Et que les oiseaux chantent gaiement,
Ce qui réchauffe le sang des jeunes filles
Doux amour!
Etre loin...

Voilà que fleurissent les lys
Et que les jeunes filles offrent leur chant mêlé
Au plus grand des dieux,
Doux amour!
Etre loin...

Si je tenais celle que je désire
Dedans les bois, sous le feuillage,
Avec quelle joie je la baiserais,
Doux amour!
Etre loin...

Veris dulcis in tempore
Florenti stat sub arbore
Juliana cum sorore
Dulcis amor

Qui te caret hoc tempore
Fit filior.

Ecce florescunt arbores
Lascive canunt voluchres
Inde tepescunt virgines
Dulcis amor
Qui te caret...

Ecce florescunt lilia
Et virgines dant agmina
Summo deorum carmina
Dulcis amor
Qui te caret...

Si tenerem quam cupio
In nemore sub folio
Osculerar cum gaudio
Dulcis amor
Qui te caret...

Nomen a solemnibus

Le nom de Solignac vient de solennité
Que tous - sauf le moine - fassent donc fête,
Réjouissons-nous et chantons un chant de victoire,
Proclamons les louanges que nous devons au roi de gloire

C'est la fête en souvenir du jour
Où, le monde rénové et l'espoir revenu,
Jérusalem fut libérée.

Chantons.

Nomen a sollemnibus trahit Sollemniacum
Sollemnizent igitur omnis preter monachum
Exultemus et cantemus canticum victorie
Et clamemus quas debemus laudes regi glorie.

Festum agitur dies recolitur
Mundus renovatur nunc spes egreditur
Jerusalem eripitur.

Cantemus.

Ville sainte et céleste, aimée de Dieu,
Tabernacle de la loi et temple de l'alliance

Chantons.

Cette cité noble entre toutes
Fut la première à avoir notre roi.
Elle-même, au plus haut point, sut plaire au Seigneur.
Chantons.

Urbs sacrata celitus amata superis
Legis tabernaculum templum et federis.

Cantemus.

Hec urbs nobilissima primum regem habuit
Hec eadem maxima domino complacuit.

Cantemus.

Vinum bonum et suave

C'est du bon vin doux
Que boit l'abbé, avec le prieur;
Quant au convert, il boit du pire,
Avec tristesse.

Salut, heureux produit
De la vigne pure;
Ta présence garantit le succès
De tout repas.

Heureux le ventre où tu pénètres.
Heureuse la bouche que tu arroses,
Heureuse la langue que tu laves.
Et heureuse les lèvres!

Oh! que ta couleur est heureuse,
Oh! que ton odeur est agréable,
Oh! que tu es plaisante au palais,
Douce entrave de notre langue.

Déborde pour nous, nous t'en supplions,
Rends-nous tous éloquents,
Et que nos voix joyeuses
Fassent retentir notre plaisir.

Le dévôt troupeau des moines,
Tous les clercs et le monde entier
Doivent des pots à l'envie
Maintenant et dans les siècles des siècles. Amen.

Vinum bonum et suave
Bibit abbas cum priore
Et conventus de pejore
Bibit cum tristitia.

Felix ave creatura
Quam produxit vitis pura
Omnis mensa fit secura
In tua presentia.

Felix venter cum intrabis
Felix os quod tu rigabis
Felix lingua quam lavabis
Et beata labia.

O quam felix in colore
O quam fragrans in odore
O quam placens est in ore
Dulce lingue vinculum.

Supplicamus hic abunda
Omnis turba sit facunda
Ut cum voce nos jucunda
Personemus gaudia.

Monachorum grex devotus
Cleris omnis mundus totus
Bibunt adequales potus
Et nunc et in secula. Amen.

Ich was ein chint so wolgetan

J'étais une enfant si bien faite
Dans la fleur de ma virginité,
Que, louée de tout le monde,
Je plaisais à tous.

Maudits soient les tilleuls
Qui bordent le chemin.

Comme je me rendais dans les prés
Pour faire des bouquets de fleurs,
Un malappris voulut
M'y déflorer.

Maudits...

Il me saisit par ma blanche robe
De manière déshonnête
Et m'entraîna par la main,
Me faisant grande violence.

Maudits...

Là se dresse un beau tilleul,
Non loin du chemin;
J'y ai laissé ma harpe,
Mon tambourin et ma lyre.

Maudits...

Comme il approchait du tilleul,
Il dit: asseyons-nous
- L'amour poignait fortement l'homme -
Et faisons le joli jeu...

Maudits...

Il se saisit de mon blanc corps
Malgré ma frayeur
Disant: — je vais te rendre femme,
Combien douce est ta bouche!

Maudits...

Ich was ein chint so wolgetan
Virgo dum florebam
Do brist mich diu werlt al
Omnibus placebam.

Maledicantur thylie
Iuxta viam posite.

La wolde ih an die wisen gan
Flores adunare
Do wolde mich ein ungetan
Ibi deflorare

Maledicantur...

Er graif mir an daz wize gewant
Valde indecenter
Er fuorte mich bi der hant
Multum violenter.

Maledicantur...

Iz stat ein linde wolgetan
Non procul a via
Da hab ich mine herphe lan
Timpanum cum lyra.

Maledicantur...

Do er zu der linden chom
Dixit sedeamus
Diu minne twanch sere den man
Ludum faciamus.

Maledicantur...

Er graif mir an den wizen lip
Non absque timore
Er sprah ich mache dich ein wip
Dulcis es cum ore.

Maledicantur...

Il retroussa ma chemisette
Et, ayant dénudé mon corps,
Il pénétra dans mon petit château,
La lance toute dressée.

Maudits...

Il rangeat le carquois et l'arc
- La chasse avait été bonne -
Ayant abusé de moi
- Pour mener le jeu jusqu'au bout.

Maudits...

Er warf mir uof daz hemdelin
Corpore detecta
Er rante mir in daz purgelin
Cuspide erecta.

Maledicantur...

Er nam den chocher unde den bogen
Bene venebatur
Der selbe here mich betrogen
Ludus compleatur.

Maledicantur...

Huc usque, me miseram

Jusqu'à présent, pauvre de moi,
J'avais bien dissimulé la chose,
Faisant l'amour habilement.

Mais voilà pourtant que ma situation s'est révélée,
Car mon ventre s'est enflé
Et l'accouchement approche.

Que cette assemblée toute entière
Retentisse de notre joie!
De telles fêtes
Appellent les rires et les danses!

C'est pourquoi ma mère me frappe,
Mon père m'injurie:
Tous deux me traitent durement.

Je reste seule à la maison,
Je n'ose plus sortir
Ni aller me divertir en public.

Que cette assemblée...

Quand je sors au dehors
Tout le monde me détaille du regard
Comme si j'étais un monstre.

Huc usque, me miseram
Rem bene celaveram
Et amavi callide.

Res mea tandem patuit
Nam venter intumuit
Partus instat gravide.

Gaudio nimio
Resonet hec contio,
Gaudia, tripudia,
Decent hec solempnia.

Hinc mater me verberat
Hinc pater improperat
Ambo tractant aspere.

Sola domi sedeo
Egredi non audeo
Nec impalam ludere.

Gaudio...

Cum foris egredior
A cunctis inspicior
Quasi monstrum fuerim.

En voyant mon ventre,
Ils se font signe l'un à l'autre
Et se taisent à mon passage.

Que cette assemblée...

Ils n'arrêtent pas de se pousser du coude
Et de me montrer du doigt
Comme si j'avais fait quelque chose d'extraordinaire.

On me désigne d'un mouvement de tête,
On me juge digne du bûcher
Tout cela parce que, une fois, j'ai fauté.

Que cette assemblée...

Du coup, je souffre violence,
Déjà je me meurs de douleur,
Je ne vis plus que dans les larmes.

Ma douleur s'accroît encore,
De ce que mon ami m'a quittée,
A cause de cette vétille.

Que cette assemblée...

Pour fuir la colère paternelle
Il est retourné
Au fin fond de la France.

Son absence
Me remplit de tristesse
Et met le comble à ma souffrance.

Que cette assemblée...

Cum vident hunc uterum
Alter pulsat alterum
Silent dum transierim.

Gaudio...

Semper pulsant cubito
Me designant digito
Ac si mirum fecerim.

Nutibus me indicant
Dignam rogo judicant
Quo semel peccaverim.

Gaudio...

Ex eo vim patior
Jam dolore morior
Semper sum in lacrimis.

Hoc dolorem cumulat
Quod amicus exulat
Propter illud paululum.

Gaudio...

Ob patris sevitiam
Recessit in Franciam
A finibus ultimis.

Sum in tristitia
De ejus absentia
In doloris cumulum.

Gaudio...

Vacillantis trutine

Chancelant comme l'aiguille de la balance
Mon esprit flotte, indécis,
Et bouillonne

Oh! je languis!

Je vois bien la cause de ma langueur
Mais je n'en tiens pas compte:
Je vois, je sais, et je péris,

Ravi entre deux extrêmes,
Ma raison
Et l'amour,
Dont le combat me torture.

Oh! je languis!

Vacillantis trutine libramine
Mens suspensa fluctuat
Et estuat

O langueo.

O langueo
Causam languoris video
Vivens et prudens pereo

In diversa rapior
Ratione
Cum Dione
Dimicante crucior

O langueo.

Curritur ad vocem nummi

Chacun accourt à la voix
Et au son de l'argent
Ce sont là des accents faits pour plaire.
Et tous, manquant au devoir
Que nous enseignent les *exampla,*
Nous tendons de toutes nos forces vers le fruit défendu.
Mets-toi à l'école de telle mœurs, de tels errements,
Fais de même à ton tour.
Ne renonce à rien en cette vie
C'est ainsi qu'il faut vivre, et non autrement.
Il faut vivre selon les normes du clergé,
Qui préfère le cens à la censure.
Quand tu jettes ton filet pour la prise,
Tu vois la récolte déjà mûre,
Et c'est bien toi qui touches les intérêts.

Curritur ad vocem
Nummi vel ad sonitum
Hec est vox ad placitum
Omnes ultra debitum
Ut exempla docent
Nitimur in vetitum
Disce morem et errorem
Fac et tu similiter
Hac in vita nichil vita vive et non aliter
Cleri vivas ad mensuram
Qui pro censu dat censuram
Quando iaces in capturam recte
Messem vides iam maturam
Et tu saltem per usuram
Mere.

Sic mea fata

Je chante ainsi pour adoucir mon sort
Comme fait le cygne à l'approche de la mort.
La douleur caressante ne quitte plus mon cœur
Mon visage a perdu son teint rosé.
Avec l'anxiété grandissante
Ma peine florissante
Et mes forces qui me trahissent
Je me meurs, misérable,
Hei! je me meurs, je me meurs, je me meurs,
Contraint d'aimer sans être aimé.

Si celle que je désire me jugeait digne d'elle,
Je serais plus heureux que Jupiter.
Si je pouvais passer la nuit avec elle,
Découvrir, rien qu'une fois, le goût de ses lèvres,
Je pourrais, délivré,
Subir la mort,
Périr de bon gré,
Finir ma vie
Hei! je le pourrais, je le pourrais, je le pourrais,
Si de telles joies m'étaient données!

Lorsque je vis ses seins
Je souhaitais pouvoir les enfermer dans mes mains,
Jouer tour à tour avec chacun d'eux.
Et voilà que ces pensées firent naître en moi l'amour
Le visage rempli
Du rouge de la honte
L'amour me tenaille du désir
De boire ses lèvres
Hei! de les boire, de les boire, de les boire,
M'abandonnant à la volupté de la marquer
comme étant mienne.

Sic mea fata canendo solor
Ut nece proxima facit holor
Roseus effugit ore color
Blandus inest meo cordi dolor
Cura crescente
Labore vigente
Vigore labente
Miser morior
Hei morior hei morior hei morior
Ut quod amem cogor et non amor.

Si me dignetur quam desidero
Felicitate lovem suppero
Nocte cum illa si dormiero
Si sua labra semel novero
Mortem subire
Placenter orbire
Vitamque finire
Libens potero
Hei potero hei potero hei potero
Tanta si gaudia recepero

Ubera cum animadverterem
Optavi manus ut involverem
Simplicibus mammis ut alluderem
Sic cogitando sensi venerem
Sedit in ore
Rosa cum pudore
Pulsatus amore
Quod os lamberem
Hei lamberem hei lamberem hei lamberem
Luxuriando per caracterem.

O varium fortune lubricum

O Fortune, instable et mouvante,
Tribunal au verdict douteux,
Tu combles de tes bienfaits
Celui qui veut honorer ta faveur:
Il accède au sommet de ta roue;
Mais tes dons sont douteux, toi qui peux,
Au mépris de toute logique,
Enlever le pauvre à son fumier
Et choisir un rhéteur pour consul.

Rien n'est plus agréable que les faveurs de la fortune,
Il n'est chose plus douce entre toutes les douceurs
Que la gloire, pourvu qu'elle dure.
Mais elle se fane comme une plante flétrie,
Et cette prairie fleurie, où tu vas aujourd'hui,
Tu la verras demain aride.
C'est donc à bon droit que mon chant te dit:
O Fortune, instable et mouvante!

O varium Fortune lubricum
Dans dubium tribunal iudicum
Non modicum parans huic premium
Quem colere tua vult gratia
Et petere rote sublimia
Dans dubia tandem prepostere
De stercore pauperem erigens
De rethore consulem eligens.

Nil gratius fortune gratia
Nil dulcius inter hec dulcia
Quem gloria si staret longius;
Sed labitur ut olus marcidum
Et sequitur agrum nunc floridum,
Quem aridum cras cernes; igitur
Improprium non edo canticum:
O varium Fortune lubricum.

Traductions françaises: Yves GUILCHER