



Recorded in November 2000: Église Notre-Dame de Centeilles  
Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune  
Illustration (p. 1): *Konrad von Altstetten at his ease in his lady's castle*,  
Codex Manesse, Heidelberg, Universitätsbibliothek,  
Cod. Pal. Germ. 848, fol. 249v  
Photo: © akg-images, Paris

# JOY

## TROUBADOURS' SONGS AND JONGLEURS' DANCES

---

### **Millenarium**

Carole Matras: *voice & harp*

Christophe Deslignes: *organetto*

Thierry Gomar: *percussions*

1. <i>Dananza amorosa</i> *	Anonymous	4'20
2. <i>Amour me fait commencer une chanson</i>	Thibaut de Champagne	3'05
3. <i>Can vei la lauzeta mover</i>	Bernard de Ventadorn	5'57
4. <i>Cominciamento di gioia</i> *	Anonyme	5'19
5. <i>Ben m'an perdut</i>	Bernard de Ventadorn	6'22
6. <i>Fortz chausa es</i>	Gaucelm Faidit	10'08
7. <i>Tant m'abelis</i>	Beranguier de Palol	2'04
8. <i>La nova estampida real</i> *	Anonyme	4'42
9. <i>Jamais nuill tems</i>	Gaucelm Faidit	5'56
10. <i>Lo rossinholet selvatge</i>	Gaucelm Faidit	8'02
11. Improvisation sur <i>Quis dabit oculi mei</i> *	Anonymous	5'15

\* En ce qui concerne les pièces instrumentales, il s'agit, à l'exception de l'improvisation sur *Quis dabit oculi mei*, de pièces conservées dans des sources différentes qui, de toute évidence, sont le résultat d'une écriture qui « fige » à un moment l'existence de pièces transmises par la tradition orale des jongleurs. Il est donc très difficile de leur donner une date et une origine spécifique. La *Dananza amorosa* a été miraculeusement retrouvée dans la reliure d'un volume d'actes notariés conservé à la Bibliothèque nationale de Florence. *Cominciamento di gioia* provient d'un célèbre manuscrit florentin du XIV<sup>e</sup> siècle, actuellement conservé à la British Library de Londres. La graphie assez approximative de ce manuscrit nous permet d'imaginer qu'il ne fait pas partie d'une collection plus aristocratique diffusée par des manuscrits réalisés avec un grand soin et un luxe de présentation. Au départ de ces sources, l'interprétation de Millenarium tente de retrouver également la spontanéité des instrumentistes du Moyen Âge dont l'activité était évidemment basée sur l'improvisation au départ de modèles transmis par la tradition. Ainsi, vu les transformations et ajouts apportés aux fragments empruntés à deux *Estampie Real* du *Manuscrit du Roi* (Bibliothèque nationale de France), nous avons préféré

donner à cette pièce le titre de *La nova estampida reale*. Enfin, la pièce qui conclut ce disque est une improvisation basée sur un *Planctus* latin anonyme du XII<sup>e</sup> siècle. Lors de l'enregistrement de cette pièce la « tramontane » nous avait rejoints en l'église de Centeilles. Nous l'avons donc considérée comme un partenaire expressif de cet enregistrement.

\* These instrumental pieces, except for the improvisation on *Quis dabit oculi mei*, were all preserved in different manuscripts; these are the result of a style of composition that was the transcription at one particular moment of pieces passed down through the jongleurs' oral traditions. It is therefore extremely difficult to give them a specific provenance. The *Dananza amorosa* was found by miraculous chance in the binding of a volume of notarial deeds that had been preserved in the National Library of Florence. *Cominciamento di gioia* comes from a famous Florentine manuscript of the 14<sup>th</sup> century that is currently in the British Library in London. The somewhat approximate writing style of this manuscript leads us to suppose that it did not make up a part of a more aristocratic repertoire, for it would then have been distributed on manuscripts prepared with great care and with much more elegant presentation. The interpretations of the *Millenarium* take these sources as their point of departure, their aim being to recover the spontaneity of the musicians of the Middle Ages; these earlier musicians clearly based their performances on improvisations on traditional sources. Given the transformations and additions made to the various fragments taken from two *Estampie Real* from the *Manuscrit du Roi* in the Bibliothèque nationale de France, we have preferred to give the piece the title of *La nova estampida reale*. The piece that ends this recording is an improvisation based on an anonymous Latin *Planctus* from the 12<sup>th</sup> century. The tramontane gales also made their presence felt in the church of Centeilles as we recorded this piece, bringing us to consider it as a most expressive partner in the recording.

# CHANSONS DE TROUBADOURS ET DANSES DE JONGLEURS

---

Avec cet enregistrement de chansons de Bernard de Ventadorn, de Gaucelm Faidit et de Beranguier de Palol, mêlées de pièces instrumentales de provenance indéterminée, nous avons voulu montrer quel intérêt nous portons à la sensibilité créatrice des troubadours et jongleurs de l'époque médiévale. En effet, considérant la poésie et la musique des troubadours plus comme une source d'inspiration que comme un objet d'étude, ce qui intéresse les interprètes que nous sommes, ce n'est pas de revivre l'Amour courtois tel qu'il fut vécu, ni de chanter des chansons telles qu'on suppose qu'elles furent chantées, mais plutôt de faire partager ce qui nous émerveille dans la découverte de l'étonnante philosophie de vie véhiculée par ce couple magique « motz et sos » (texte et musique) dont l'origine a causé bien des soucis et provoqué tant de polémiques entre musicologues, philologues et interprètes.

Bernard de Ventadorn est, après Guillaume d'Aquitaine, le plus célèbre des troubadours. Issu d'une famille pauvre, fils d'un serviteur qui avait la charge de chauffer le four à pain du château, Bernard eut la chance d'être élevé au sein de la famille d'Eble le chanteur, vicomte de Ventadorn, son premier protecteur. Mais il eut une relation amoureuse et secrète avec Marguerite de Turenne, l'épouse de son seigneur. Lorsque l'adultère fut découvert, le vicomte chassa Bernard et enferma Marguerite. C'est probablement en cette occasion que le poète écrivit la chanson *Ben m'an perdut*, où il déplore ne pouvoir jamais plus retourner à Ventadorn et dit qu'il est à la recherche d'autres protecteurs. Bernard se rendit auprès d'Aliénor d'Aquitaine, qui résidait alors en Normandie. Il resta quelque temps à son service, eut une liaison avec elle, mais lorsqu'Aliénor épousa le roi d'Angleterre Henri Plantagenet, il se rendit auprès de Raymond de Toulouse, son dernier protecteur. À la mort du comte de Toulouse, Bernard se fit moine en l'Abbaye cistercienne de Dalon. C'est là qu'il mourut.

*Can vei la lauzeta mover* est la plus célèbre des chansons de Bernard de Ventadorn, et c'est aussi l'une des plus tragiques du répertoire des troubadours. Loin des jeux de séduction de l'amour courtois, Bernard y renonce à l'amour et aux chansons ; désespéré, il renie son œuvre et choisit de mener une vie d'errance.

Gaucelm Faidit eut une tout autre destinée que Bernard de Ventadorn, puisqu'après avoir perdu tous ses biens au jeu, il dut d'abord gagner sa vie comme jongleur avant de trouver un protecteur. Troubadour réputé, Gaucelm était cependant un piètre chanteur et souffrait d'obésité. Il fit un temps équipe avec une prostituée très belle et très instruite du nom de Guillelma la Nonne, qu'il emmena de château en château, mais elle devint vite aussi énorme que lui. Voyageur infatigable, ce qui lui valut le surnom d'« exilé » (*faidit* en occitan), Gaucelm fréquenta de nombreuses cours en France d'oc et d'oïl, en Italie, en Hongrie. Il séjourna à Poitiers, à la cour de Richard Cœur de Lion, à la mort duquel il écrivit une plainte très émouvante, éloge funèbre d'un grand roi : *Fortz chausa es*. Gaucelm trouva un bon protecteur en la personne du marquis Boniface de Montferrat « qui lui donna des biens et des vêtements et témoigna de son estime pour le poète et ses chansons ». Il participa à la quatrième croisade, resta une année entière en Terre sainte, et, de retour en son Limousin natal, il y mourut peu de temps après. Son œuvre est importante puisqu'elle comporte pas moins de 75 chansons dont 14 sont notées avec une mélodie.

On sait peu de choses de la vie de Beranguier de Palol. Originaire du comté de Roussillon, ce troubadour catalan nous a légué neuf chansons dont huit sont pourvues de mélodie. Chevalier sans fortune mais adroit et habile aux armes, il chanta *Na Maria de Peiralade* et *Bernard de Navata*, son époux. Les chansons de Beranguier, de facture simple et gaie, sont animées par le bonheur de chanter le service d'amour à la dame idéale.

Aucune des chansons présentes dans cet enregistrement n'est soit chantée intégralement. Certains regretteront peut-être ces « coupes sombres ». Et pourtant ! Presque dix siècles nous séparent des troubadours. Le contexte social a bien changé, le public auquel était destiné cette poésie a disparu, la fonction même de ces chansons est à

redéfinir. Or, nous pensons qu'une interprétation actuelle de cette musique nécessite une adaptation, une nouvelle « mise en scène », de nouveaux « décors », de nouveaux « costumes ». Nous avons conçu ce programme de façon théâtrale, comme un spectacle. Notre affinité avec l'état d'esprit d'une époque révolue ne nous empêche pas d'avoir recours à des moyens modernes pour finalement transmettre une vision personnelle et contemporaine de la lyrique courtoise médiévale.

On s'étonnera peut-être d'entendre une estampie portant un titre italien provenant d'un manuscrit londonien aux côtés d'un arrangement d'estampie réelle, d'une improvisation sur la mélodie d'un *Planctus* en latin et d'un motet du Manuscrit de Montpellier mis en tablature. Notre démarche a été de restituer le mieux possible le panorama sonore instrumental de l'époque. Les jongleurs du Moyen-Âge ont fait circuler toutes sortes de musiques de tradition orale et d'origine différente. Une estampie telle que *Cominciamento di gioia* a très bien pu, entre le VII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, venir d'Orient, passer par l'Afrique du Nord, l'Andalousie ou la Sicile, pour se retrouver, en Allemagne ou en Île de France et redescendre à Milan avant d'être fixée, après maintes transformations, dans un manuscrit florentin à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Après tant de siècles de styles, d'écoles et de fixation de la pensée musicale, l'Occident semble redécouvrir aujourd'hui ce qui caractérisait sa musique vivante et qui avait disparu avec l'avènement des temps modernes: tradition orale, fusion et métissages.

Sous le vocable de *Joy*, nous rendons hommage à l'anticonformisme et à l'incroyable raffinement des Troubadours ainsi qu'aux jongleurs qui nous ont légué l'esprit d'une musique ouverte sur le Monde, se renouvelant perpétuellement dans l'instant présent.

CHRISTOPHE DESLIGNES



# TROUBADOURS' SONGS AND JONGLEURS' DANCES

---

Our intention with this recording of the songs of Bernard de Ventadorn, Gaucelm Faidit and Beranguier de Palol and instrumental pieces by anonymous composers of the same period is to demonstrate our interest in the creative artistry of the troubadours and the jongleurs of the Middle Ages. Indeed, if we consider the poetry and the music of the troubadours as more a source of inspiration than an object of study, then the most interesting aspect of this recording for us as performing musicians is neither the revival of courtly love as it was then experienced, nor the performance of the songs as we may suppose that they were originally sung, but rather the sharing of what has impressed us during our discovery of the astonishing philosophy of life promoted by the totemic phrase 'motz et sos' (words and music). The origin of this philosophy has been the cause of much trouble and has provoked much angry discussion between musicologists, philologists and performers.

Bernard de Ventadorn was, together with Guillaume of Aquitaine, the most famous of the troubadours. He was born into a poor family, the son of the man whose duty it was to stoke the fires for the bread ovens of the local castle. Bernard was lucky and was educated with the children of the family of Eble, the singer to the Viscount of Ventadour who was to be Bernard's first patron. Ventadorn then became embroiled in a secret adulterous relationship with Marguerite de Turenne, his patron's wife. Their adultery was eventually discovered and the Viscount dismissed Bernard and shut his wife Marguerite away. This occasion was probably the inspiration for Bernard's song *Ben m'an perdut* in which he regrets not being able to return to Ventadorn and seeks other patrons. He then presented himself to Eleanor of Aquitaine who was at that time living in Normandy. He remained in her service for some time and also had an affair with her; when Eleanor married Henry Plantagenet, King of England, Bernard then joined the service of Raymond, Count of

Toulouse, his final patron. After the Count's death Bernard became a monk in the Cistercian Abbey in Dalon, where he later died. Bernard de Ventadorn's most famous song is *Can vei la lauzeta mover* one of the saddest in the troubadours' entire repertory. In it, far from the delights of seduction and from courtly love, Bernard renounces both love and music. He rejects his work in desperation and chooses to live the life of a wanderer.

Gaucelm Faidit's fate was to be completely different from that of Bernard de Ventadorn; he had gambled all his possessions away and initially had to earn his living as a jongleur before finding a patron. A renowned troubadour, Gaucelm was nevertheless a very mediocre singer and also suffered from obesity. He had at one time teamed up with a beautiful and highly educated prostitute called Guillelma the Nun; they travelled together from castle to castle and she rapidly became as fat as he. Gaucelm was an indefatigable traveller and thereby earned his surname of the Exiled One (*faidit* in the *langue d'oc*); he frequented many courts in both Northern and Southern France, in Italy and in Hungary. At Poitiers he resided at the court of Richard the Lionheart; on Richard's death he wrote a very moving lament, the elegy for a great king *Fortz chausa es*. Gaucelm found his next patron in the person of the Marquis Boniface of Montferrat, who "gave him food and clothing and spoke of his great regard for the poet and for his songs". Gaucelm took part in the Fourth Crusade and remained for an entire year in the Holy Land; he died shortly after his return to his native Limousin. His body of work is of great interest, containing no less than seventy-five songs, of which fourteen have tunes notated with them.

Very little is known about the life of Beranguier de Palol. Nine songs remain, of which eight were notated with tunes, by this Catalan troubadour who was born in the fief of the Count of Roussillon. A knight without income but nimble and skilful in all knightly pursuits, he sang of Na Maria de Peiralade and Bernard de Navata her husband. Beranguier's songs are simple and direct in cut; they are inspired by the happiness of singing of the love that is owed to the ideal lady.

The majority of the songs on this recording is not sung completely. Some listeners

may of course disagree with the light cutting that we have carried out. Ten centuries now separate us from the troubadours; our social context differs greatly from theirs, the intended audience for these poems has long since disappeared and the very function of the songs has had to be redefined. We feel that to perform this music today demands new ideas, new sets and costumes, as it were. We have therefore planned this recording as if it were a theatrical performance. Our affinity with past ages should not prevent us from using modern means to portray a modern and personal vision of these mediæval lyrics of courtly love.

The listener may perhaps be surprised to hear an *estampie* with an Italian title found in a London manuscript next to an arrangement of an *estampie real*, an improvisation on the melody of a *Planctus* in Latin next to a motet in Manuscript from Montpellier in tablature. Our intention has been to recreate the panorama of instrumental sounds of the period as much as possible. The jongleurs of the Middle Ages passed around all types of music that had never been transcribed from all over Europe. An *estampie* such as *Comminciamento di gioia* could easily have come from the East via Northern Africa, Andalusia or Sicily before arriving in Germany or France and then going down to Milan between the 7<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries before finally being notated in a Florentine manuscript at the end of the 14<sup>th</sup> century. After so many centuries of styles, schools and codifications of musical thought, the West now seems to be rediscovering the things that characterised its live music and that had disappeared with the arrival of modern times: oral tradition, cultural blending and cross-fertilisations.

With this title of “Joy” we pay homage to the nonconformism and the unbelievable refinement of the troubadours and the jongleurs; they have passed on to us the spirit of a music that is open to the world and that perpetually renews itself at every moment.

CHRISTOPHE DESLIGNES

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD





Recorded in November 2001, église Notre-Dame de Centeilles

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Illustration (p. 13): *The Lady with the Unicorn* (*Les Livres des simples médecines*), fol. 146r

© Bibliothèque nationale de France

# DOUCE AMIE

## TROUVÈRES SONGS AND MINSTRELS' DANCES

---

### **Millenarium**

Carole Matras: *voice & harp*

Christophe Deslignes: *organetto*

Thierry Gomar: *percussions*

with the participation of

Dominique Regef: *fiddle & rebec*

Henri Tournier: *flutes*

1. <i>Au renouvel du tens</i> *	Anonymous	1'59
2. <i>Dame, ensinc est</i>	Thibaut de Champagne	9'32
3. <i>Rose des rosaces</i> *	after Cantiga de Santa Maria 10	2'12
4. <i>Li nouviau tanz</i>	Chastelain de Couci	3'52
5. <i>Improvisation sur Aymans, fins</i> *	after Lambert Ferri	6'55
6. <i>Ce fut en mai</i>	Moniot d'Arras	1'26
7. <i>La tierche estampie royale</i> *	Anonymous	4'49
8. <i>Por coi me bait mes maris</i>	Anonymous	3'32
9. <i>Estampida Arnautz</i> *	after Arnautz Daniel	4'03
10. <i>Amours, ou trop tart me sui pris</i>	Blanche de Castille	7'45
11. <i>Touz esforciez avrai chanté sovent</i>	Gautier d'Épinal	5'17
12. <i>Estampie Janus</i> *	after Richard Cœur de Lion	3'08
13. <i>Douce Dame grez et graces vos rent</i>	Gace Brulé	10'24



\* instrumental



# DOUCE AMIE

---

Héloïse écrivit qu'Abélard aurait composé, du temps de leur passion amoureuse, des chansons que tout le monde chantait. Si cela est vrai, Pierre Abélard (1079-1142), contemporain de Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1126), de Hildegard von Bingen (1098-1179) et de Bernard de Clairvaux (1090-1153), serait le premier des trouvères, près d'un siècle avant Guiot de Provins, Blondel de Nesle et Gace Brûlé. Malheureusement, les chansons d'amour d'Abélard ont disparu. Nous ne savons même pas si elles étaient écrites en latin ou en français.

Les premiers trouvères apparaissent donc à une époque où l'Amour courtois est déjà tombé en désuétude. Chantant en langue d'oïl, dans les divers dialectes du nord de la France, en picard, en champenois, en wallon, ils s'inspirent des thèmes de la *Fin Amor* mis à la mode par les troubadours dont ils reprennent les principaux genres poétiques : la chanson, le serventois, le jeu-parti et l'aube. Mais ils développent également d'autres genres, comme la pastourelle et la chanson de croisade, et inventent la chanson de toile, la chanson de mal mariée et la chanson pieuse. Poètes courtois évoluant dans une société urbaine en pleine expansion, les Trouvères s'embourgeoisent assez vite, écrivant pour un public de riches marchands, et se regroupant en confréries dans des centres importants comme Arras.

Les traductions de Denis Hue, fondées sur l'étude philologique et critique des sources, tentent de proposer au lecteur un texte moderne, fidèle dans l'esprit, mais accessible au grand public.

Notre programme propose trois chansons d'amour (*Douce Dame* de Gace Brulé, *Tout esforciez* de Gautier d'Épinal et *Li nouviau tanz* du Châtelain de Coucy), une chanson de croisade de Thibaut de Champagne (*Dame, ensinc est*), une chanson de mal mariée anonyme, (*Por coi me bait mes maris*), une chanson pieuse attribuée à la reine Blanche de

Castille *Amours, ou trop tart* et un clin d'œil à la chanson de rencontre avec la très célèbre *Ce fut en mai* de Moniot d'Arras.

Chevalier de petite noblesse champenoise, Gace Brulé naquit vers 1159. Auteur de 69 chansons, il fut accueilli dans le cénacle poétique de la comtesse Marie de Champagne, sa suzeraine. Il séjourna également auprès du comte de Bretagne Geoffroy Plantagenet, demi frère de Marie. On le retrouve également auprès des comtes Thibaut et Louis de Blois.

Guy de Thourotte, fils de Jean de Thourotte et d'Adèle de Montmorency, chevalier, fut gouverneur du château de Coucy dans l'Aisne entre 1170 et 1202. Il participa à la troisième et à la quatrième croisade et mourut en 1203 pendant la traversée de la mer Égée. Il écrivit une quinzaine de chansons d'amour. La désignation de Châtelain de Coucy est postérieure à la compilation de ses œuvres dans les manuscrits. Elle est probablement issue de la *Légende du cœur mangé* dont il devint le héros à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, dans le *Roman du Châtelain de Coucy* d'un certain Jakemes.

Chevalier lorrain, Gautier d'Épinal vécut jusque vers 1270. Auteur d'une vingtaine de chansons d'amour, il eut pour protecteurs le comte de Vaudémont et le comte de Bar.

Né le 30 mai 1201, fils posthume de Thibaut III de Champagne et de Blanche de Navarre, petit-fils de Marie de Champagne, arrière-petit-fils d'Éléonore d'Aquitaine, Thibaut IV, comte de Champagne, fut élevé à la cour du roi Philippe Auguste. Il devint roi de Navarre en 1234, son oncle maternel, le roi Sanche le Fort, étant mort sans héritier direct, et mourut à Pampelune en 1253. Valeureux guerrier, vassal inconstant, médiocre politique et fin lettré, Thibaut de Champagne est l'auteur de 71 poèmes conservés dans 32 manuscrits. Influencé par Gace Brulé, Thibaut fut en relation avec de nombreux Trouvères dont Raoul de Soissons, Guillaume li Vinier, Thibaut de Blaison, Philippe de Nanteuil et Chardon de Croisille. La légende dit que ses chansons d'amour furent inspirées par la mère de Saint Louis, la reine Blanche de Castille, dont il aurait été l'amant.

Moniot d'Arras commença sa carrière de poète dans les ordres. Sorti du cloître pour des raisons qui nous sont inconnues, il se mit à fréquenter les cours du nord de la France. Il

eut pour protecteurs Robert de Dreux, le Seigneur de Picquigny et Alphonse de Portugal, comte de Boulogne.

Les pièces instrumentales présentées ici sont fidèles à notre conception de la musique instrumentale véhiculée par les jongleurs à l'époque des troubadours et des trouvères. *Au renouvel du Temps* est un arrangement d'une chanson anonyme, probablement une chanson à danser. *Estampida Arnautz* et *Estampie Janus* sont des compositions originales d'après une chanson du troubadour Arnautz Daniel, *Lo ferm voler*, et d'après la célèbre chanson *Ja nus hom pris* de Richard Cœur de Lion. *Rose des rosaces* est une version pour harpe de la *Cantiga de Santa Maria* n° 10, *La tierche estampie royale* étant la seule composition instrumentale originale d'époque. Il nous semble en effet qu'un mélange de pièces de provenances différentes et d'origines absolument indéterminée reflète le mieux l'état d'esprit des instrumentistes qui, au Moyen-Âge, n'ont jamais voulu écrire leurs compositions, perpétuant ainsi une tradition orale et improvisant sur des thèmes glanés çà et là au cours de leurs voyages. À ce titre, *Estampie Janus* est un hommage à deux Trouvères voyageurs et au lien privilégié d'amitié qui les unissait : lorsque Richard Cœur de Lion voulut regagner son royaume d'Angleterre après avoir livré bataille en Terre sainte, il dut traverser le duché d'Autriche. Or, ayant eut peu de temps auparavant une altercation avec le duc, celui-ci, animé d'un esprit de vengeance, le fit prisonnier et le livra à l'empereur qui exigea une rançon colossale pour sa libération. La mère de Richard, Aliénor d'Aquitaine, fit tout pour réunir la somme. Mais la légende dit qu'entre temps, Blondel de Nesle, ami du roi, se mit en route pour localiser le prisonnier afin de le faire évader. Déguisé en jongleur, il chantait des chansons de château en château, jusqu'au jour où, au pied d'une tour, il entendit une voix répondre à son chant par une mélodie connue. C'était Richard qui entonnait son chant de captivité *Ja nus hom pris*. Blondel avait retrouvé le roi son ami. Mais aucune évasion ne fut organisée et Aliénor porta elle-même la rançon qui délivra son fils.

Nous proposons un album consacré aux poésies des trouvères mêlées de danses instrumentales. Alliant l'interprétation, composition et improvisation, nous assumons

l'héritage de la musique savante occidentale tout en nous inscrivant dans la tradition orale, afin d'apporter une vision créatrice et contemporaine des musiques de la civilisation féodale. En restituant la signification des mots anciens sans jamais en dévoiler le sens, nous désirons représenter comment, de notre point de vue, amour courtois et amour divin sont intimement liés pour l'humanité médiévale dans sa quête d'une certaine spiritualité.

CHRISTOPHE DESLIGNES



# DOUCE AMIE

---

Héloïse wrote that Abélard had composed songs that the entire world sang at the time when they were both deeply in love. If this is true, then Pierre Abélard (1079-1142), a contemporary of Guillaume IX of Aquitaine (1071-1126), of Hildegard von Bingen (1098-1179) and of Bernard de Clairvaux (1090-1153), would have been the first of the *trouvères*, almost a century before Guiot de Provins, Blondel de Nesle and Gace Brûlé. It is to be regretted that Abélard's love songs have disappeared; we do not even know whether they were written in Latin or in French.

The first *trouvères* therefore appeared at a time when the phenomenon known as courtly love was already declining. Singing in the *langue d'oïl*, a group of Northern French mediæval dialects, in Picard, in Champenois and in Walloon, they took the themes of the "*Fin Amor*" that had been made fashionable by the troubadours as their inspiration and also took up their main poetic forms: the song, the *serventois*, the *jeu-parti* and the serenade. They nevertheless also developed other themes such as the *pastourelle* and the song of the Crusades; they would also invent the song of the cloth, the song of the unhappily married woman and the sacred song. Courtly poets evolving in an urban society that was in full expansion, the *trouvères* entered the middle classes quite quickly, writing for a public composed of rich merchants and forming brotherhoods in such important centres as Arras.

Our programme includes three love songs (*Douce Dame* by Gace Brûlé, *Tout esforciez* by Gautier d'Épinal and *Li nouviau tanz* by the Châtelain de Coucy, a Crusader's song by Thibaut de Champagne (*Dame, ensinc est*), an anonymous song of an unhappily married woman (*Por coi me bait mes maris*), a sacred song attributed to Queen Blanche of Castile (*Amours, ou trop tart*), and a reference to the songs of couples meeting with the famous *Ce fut en mai* by Moniot d'Arras.

A knight of the minor nobility of the Champagne region, Gace Brûlé was born around 1159. The composer of 69 songs, he was received into the poetic circle led by the Countess Marie de Champagne, his feudal lady. He spent time with, Geoffrey Plantagenet, the Count of Brittany and Marie's half-brother, also later serving the counts Thibaut and Louis de Blois.

The knight Guy de Thourotte was the son of Jean de Thourotte and Adèle de Montmorency and was the lord of the castle of Coucy in Aisne between 1170 and 1202. He took part in the Third and Fourth Crusades and died in 1203 whilst crossing the Aegean Sea. He was also a composer, writing fifteen love songs. His designation as lord of Coucy seems to have been applied after his works had been put into manuscript form, implying that it was an accretion from the late 13th century legend of the Eaten Heart in the *Roman du Châtelain de Coucy* written by a certain Jakemes.

A knight of Lorraine, Gautier d'Epinal died around 1270; he had composed more than twenty love songs and his patrons were the Count de Vaudémont and the Count de Bar.

Born on 30 May 1201, Thibaut IV, Count de Champagne was the posthumous son of Thibaut III of Champagne and Blanche de Navarre, the grandson of Marie de Champagne and the great-grandson of Eleanore of Aquitaine. He was brought up at the court of King Philippe-Auguste. He became King of Navarre in 1234, his maternal uncle King Sanche the Strong having died leaving no direct inheritor, and died in Pamplona in 1253. A fearless warrior, an untrustworthy vassal, a mediocre politician and a finely educated man, Thibaut de Champagne was the author of 71 poems that have been preserved in 32 manuscripts. Influenced by Gace Brûlé, Thibaut had links with many troubadours, including Raoul de Soissons, Guillaume Li Vinier, Thibaut de Blaison, Philippe de Nanteuil and Chardon de Croisille. Legend relates that his love songs were inspired by the mother of Saint Louis, Queen Blanche of Castile whose lover he had been.

Moniot d'Arras began his career as poet whilst still in Holy Orders. He left the cloister for reasons that we do not know and began to be seen at the courts of northern France. His patrons were Robert de Dreux, the Seigneur de Picquigny

and Alphonse of Portugal, Count of Boulogne.

The instrumental pieces recorded here are true to our conception of instrumental music as practised by travelling players at the time of the Troubadours and the Trouvères. *Au renouvel du Temps* is an arrangement of an anonymous song that was originally a song for dancing. *Estampida Arnautz* and *Estampie Janus* are original compositions based on the song *Lo ferm voler* by the troubadour Arnautz Daniel and the famous song *Ja nus hom pris* by Richard the Lionheart. *Rose des rosaces* is a version for harp of the tenth *Cantiga de Santa Maria*; *La tierche estampie royale* is, however, the only original “composition” of the period. It seems to us that a mixture of pieces of different provenance whose origins are completely indeterminate gives the best impression of the spirit of the instrumentalists of the Middle Ages who never wished to transcribe their compositions, thus perpetuating an oral tradition and improvising on themes gleaned from here and there during their travels. In this regard, *Estampie Janus* is a homage to two travelling trouvères and to the privileged link of friendship that united them. When Richard the Lionheart wanted to return to his kingdom of England after having fought in the Holy Land, he had to cross the Duchy of Austria. He had, however, had an altercation with the Duke a short time beforehand; the Duke desired revenge, took him prisoner, and gave him up to the Emperor, who demanded a colossal ransom before setting him free. Richard’s mother, Eleanor of Aquitaine did all she could to gather the money together, but legend retells that Blondel de Nesle, a friend of the King, set out to find the King and to help him escape. Disguised as a travelling player, he sang his songs from castle to castle until the day when, at the foot of a tower, he heard a voice answer his song with a tune he recognised. It was Richard, singing his song of captivity *Ja nus hom pris*. Blondel had found his friend the King. No escape, however, could be organised and Eleanore herself brought the ransom that would set her son free.

We offer here a recording that is devoted to the poetry of the trouvères and interspersed with instrumental dances. Joining composition with improvisation, we here assume the

heritage of Western music at the same time as we ally ourselves with oral traditions, so that we can give an idea of the music of the feudal period that is both creative and contemporary.

**CHRISTOPHE DESLIGNES**

**TRANSLATION: PETER LOCKWOOD**





Regno.

BIBLIOTHECA  
REGIA  
MONACENSIS.

regnabo



regnauit

sic sine regno.

**T**

**AS. QV.** Hefal ambulant passu fere pari. pro  
digus non redimit uitium auari. uirtus temperantia  
quacdam singulari debet medium ad utrumq; uitium

Recorded in April 2004, église Notre-Dame de Centeilles  
Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune  
Illustration (p. 25): *Carmina Burana*, fol 1 r., München, Bayerische Staatsbibliothek  
(ms. Clm 4660)  
© akg-images, Paris

# CARMINA BURANA

TEMPUS TRANSIT...

---

## **Millenarium**

Sabine Lutzenberger: *voice & recorder*

Christophe Deslignes: *organetto*

Thierry Gomar: *percussions*

Philippe Malfeyt: *lute*

Baptiste Romain: *fiddle & bagpipes*

Henri Tournier: *flutes*

1. <i>Tempus transit gelidum</i> (CB 153)	3'51
2. <i>Sic mea fata</i> (CB 116)	4'32
3. <i>Danza Gedeonis</i> * (after CB 37)	5'12
4. <i>Clauso chrono</i> (CB 73)	7'26
5. Improvisation (percussions)	1'36
6. <i>Veris dulcis in tempore</i> (CB 85)	5'39
7. Improvisation (flute)	1'03
8. <i>Celum non animum</i> (CB 15) (first version)	4'43
9. <i>Estampie G'en ferai droit / Lucidor et lenior</i> * (after CB 153)	3'28
10. <i>Fas et nefas ambulans</i> (CB 19) **	2'42
11. Improvisation (fiddle)	1'37
12. <i>Celum non animum</i> (CB 15)(second version)	3'26
13. Improvisation (organetto)	3'08
14. <i>Caterine collaudamus</i> (CB 19)	3'45
15. <i>Veritas veritatum</i> (CB 21) ***	6'36
16. <i>Danza aurea di Phebo</i> *(after CB 71)	2'45
17. <i>Nota perdita</i> * (after CB 31)	4'43
18. <i>Dulce solum</i> (CB 119)	5'29

\* instrumental

\*\* attributed to Gauthier de Chatillon

\*\*\* attributed to Philippe le Chancelier

# CARMINA BURANA

---

*Parole nostre che per lo mondo siete  
La dove piace a voi di gir, andate  
(Paroles qui sont les nôtres, vous qui êtes de par le monde,  
allez là où il vous plaît de circuler)  
D'après Dante et Cavalcanti*

Que sont devenus les *Carmina Burana* en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle dans une Europe en pleine mutation politique, économique, culturelle, ethnique et sociale, et comment les définir ? La monumentale et célébriissime œuvre du compositeur allemand Carl Orff semble avoir évincé la non moins monumentale collection manuscrite du XIII<sup>e</sup> siècle. Preuve en est que les travaux effectués par les chercheurs, musicologues, philologues, traducteurs, musiciens et éditeurs depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont jusqu'à présent pas réussi à mettre en évidence que cette poésie latine fut, avant sa fixation partielle et fragmentaire sur un support ayant pour but d'en conserver une trace, une pratique artistique et savante de tradition orale. Celle-ci était d'une incroyable virtuosité ; on aurait bien de la peine à en localiser la provenance dans l'espace et à en déterminer l'origine et l'évolution dans le temps, tant la matière qui circula à travers les siècles avant l'apparition et la propagation de l'écrit continua de se répandre, de se déposer provisoirement, de s'éparpiller, de se mélanger à une matrice sans cesse alimentée (qu'on pourrait parfaitement appeler, d'après la terminologie historique, « Puy » ou « Fontayne »), pour se transformer et ressurgir bon gré mal gré à travers l'improvisation ou la composition, à chaque instant, dans chaque invention poétique et musicale, qui ne demeure en réalité qu'un simple acte de découvrir ce qui est recouvert.

C'est en 1929 que le professeur Olga Dobiache Rojdestvensky publia sa thèse de

doctorat sur les poésies des goliards avec les textes latins traduits. Elle donnait alors la synthèse de toute la recherche officielle effectuée jusque là, portant un regard nouveau sur l'identité des goliards ainsi que sur le sens de leur apport littéraire et musical. Elle montrait notamment que la vie des clercs du temps des cathédrales se voulait une vie en poésie et une vie sublimée. Ceci conduisit le lecteur de l'époque assez loin de la présentation habituelle qui montrait les goliards comme des clercs girovagues, des goliards débauchés, buveurs, joueurs, fréquentant moins les écoles et leurs maîtres que les tavernes et les bordels.

C'est en 1934 que Carl Orff découvrit par hasard, chez un antiquaire, l'édition des *Carmina Burana* réalisée en 1847 par Johann Andreas Schmeller, le très érudit bibliothécaire de la Königliche Hof - und Staatsbibliothek de Munich. Subjugué par la beauté de ces textes, Orff opéra un choix de poésies qu'il mit en musique et ordonna à son gré, écrivant ainsi sa fameuse *Cantate Scénique* en 1936. Œuvre maîtresse de la propagande nationale-socialiste, les *Carmina Burana* de Orff restent de nos jours, avec la *5e Symphonie* de Beethoven, les *Quatre Saisons* de Vivaldi et la *Petite Musique de Nuit* de Mozart, parmi les morceaux de musique les plus connus du public. Les poésies originales restent quant à elles assez méconnues, malgré les enregistrements de référence du Studio der frühen Musik de Thomas Binkley, du Clemencic Consort de René Clemencic, de la Boston Camerata de Joel Cohen et de l'ensemble Organum de Marcel Pérès. Le succès de l'œuvre de Carl Orff semble bien avoir éclipsé l'érudition, la virtuosité et la sensibilité créatrice des poètes et musiciens qui, pendant tout le Moyen-Âge, firent circuler des chansons dans toute l'Europe et sont pour la plupart restés anonymes.

Or, au regard de tout ce qui a été dit et fait sur une matière aussi célèbre, la question, légitime et cruciale, que nous nous sommes posée et qu'un public désirant, malgré tout, découvrir une nouvelle version de ces chansons latines est en droit de se poser avec nous est : « comment interpréter les *Carmina Burana* en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle ? » Et la réponse, bonne ou mauvaise, de Millenarium est : « en s'interrogeant sur le sens poétique, littéraire, philosophique, théologique et musical de ces paroles, que nous considérons à la fois comme

objet d'étude et source d'inspiration, en les situant d'emblée au centre de l'histoire politique, économique et sociale des civilisations, des cultures, des traditions, des mentalités et des comportements ».

Avec 254 textes répartis en six grandes catégories (le théâtre religieux, les *carmina moralia*, les *carmina divina*, les *carmina veris et amoris*, les *carmina lusorum et potatorum* et les aphorismes) le manuscrit n° clm 4660 et 4660a de la Bibliothèque d'État de Munich constitue la plus grande collection de poèmes lyriques en langue latine du haut Moyen Âge et surtout un exceptionnel témoignage des genres les plus divers pratiqués par les goliards. Transcrits au XIII<sup>e</sup> siècle par au moins six copistes différents, vraisemblablement en Styrie ou au Tyrol, peut-être au monastère de Seckau, il fut longtemps en possession de l'abbaye de Benedikt (Otto)beuren en Bavière, d'où il tira son nom. Son « répertoire » est bien antérieur à sa compilation. En effet, ces poèmes sont l'œuvre d'étudiants, de clercs instruits ayant reçu les ordres mineurs, élèves ou maîtres en goliardise autant qu'en arts libéraux, dont certains sont aussi célèbres que Philippe le Chancelier, Gautier de Chatillon, Hugues d'Orléans, l'archipoète de Cologne ou Pierre de Blois. Les *Carmina Burana*, qui sont contemporains de la lyrique des troubadours et des trouvères, des minnesänger, des harpeurs bretons, de Hildegard von Bingen, ainsi que des organa et conduits de Saint-Martial de Limoges et de l'École de Notre-Dame de Paris, nous sont parvenus sous formes de textes. En effet, ils n'ont pas été transcrits, accompagnés de leur musique, au moyen d'une notation musicale définissant précisément la hauteur des sons. Certains d'entre eux sont pourvus de neumes. Ainsi, il a fallu un énorme travail de mise en concordance de différentes sources afin de reconstituer les mélodies des ces poèmes accompagnés d'indications neumatiques. Ce travail a été effectué par une quinzaine de chercheurs, dont René Clemencic qui publia en 1979 une édition critique d'une partie des poèmes contenus dans la collection originale avec une musique correspondante reconstituée par ses soins. Nous nous sommes basés sur cette édition pour élaborer les arrangements et interprétations de neuf chansons ainsi que pour la composition des pièces instrumentales qui accompagnent et mettent en

lumière notre programme. Cependant, notre connaissance des répertoires, des traditions et des pratiques poético-musicales du Moyen Âge ainsi que notre non-appartenance à une tradition spécifique nous ont permis de nous éloigner parfois très sensiblement des propositions de René Clemencic, afin d'offrir au public une nouvelle approche de ces petits chefs-d'œuvre de la lyrique médiévale. En effet, au delà de la reconstitution historique d'une pratique disparue avec les goliards eux-même, c'est la recherche du sens de ces textes qui nous a passionné. Aussi, nous nous sommes volontairement éloignés de l'image vulgaire et paillarde de la goliardise communément répandue pour restituer l'érudition et le raffinement de ces clercs, qui, pour être à l'occasion vagants, joueurs et débauchés, furent surtout des maîtres et des écoliers apprenant pendant de longues années les sept arts libéraux et répandant, sous l'impulsion du théologien, logicien, philosophe, poète et musicien Pierre Abélard - le plus grand et le plus célèbre de tous les maîtres goliards - l'aristotélisme en Europe, avant même qu'Aristote ne soit redécouvert après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle grâce aux traductions de Tolède et de Sicile.

C'est Bernard de Clairvaux lui-même qui, par sa rhétorique de l'outrance, baptise Pierre Abélard « le grand Golias », autrement dit satan, prétendant qu'Abélard se voulait un cinquième évangéliste. Est-il plus dans le vrai que Pierre le Vénérable qui voyait en Abélard « le serviteur du Christ », « le philosophe de Dieu », « notre nouvel Aristote », « l'homme que la providence a fait venir terminer ses jours à Cluny » ? La profession de foi d'Abélard, adressée à Héloïse, abbesse du Paraclet, semble être d'une parfaite orthodoxie. Plutôt que de se séparer du Christ et de Saint-Paul, Abélard renoncerait volontiers à la philosophie, à la logique et à la dialectique. Promoteur de la réforme grégorienne, il vint de Saint-Gildas-de-Rhuys jusqu'en Champagne, de la même manière que Pierre le Vénérable et Bernard de Clairvaux, soutenir le pape menacé par le schisme. Si Pierre Abélard fut, de son vivant, le plus célèbre de tous les maîtres goliards, Héloïse tient elle aussi une place de choix dans la littérature goliardique de par sa haute culture héritée de l'antiquité gréco-latine. Si elle fut l'élève d'Abélard en philosophie et théologie, elle est son égale en



littérature dans leur correspondance, élément majeur de la prose goliardique. Elle suscita la création d'une centaine d'hymnes composées à sa demande par Abélard pour les moniales du Paraclet, qui sont un des chefs-d'œuvre de la poésie et de la musique goliardique, tout comme les *Planctus* d'inspiration biblique et les chansons d'amour a priori perdues. Mais comment perdre ce qui demeure insaisissable et ne peut être que fragmentairement accueilli dans un manuscrit ? Bon nombre de *carmina veris et amoris* figurant dans les « sources » goliardiques pourraient avoir été trouvées et chantées par Abélard du temps de ses études et bien entendu du temps de sa relation amoureuse avec Héloïse. Abélard, l'amant légendaire et le philosophe mythique condamné par deux conciles, aurait-il réussi à éclipser Pierre le théologien et poète goliardique, aussi à l'aise dans la matière courtoise que dans la matière mystique ?.... C'est justement pour donner à Abélard et à Héloïse la place qui leur reviennent dans les *Carmina Burana* que Millenarium a décidé de porter un nouveau regard sur la goliardise, en demandant à une interprète-improvisatrice féminine, de restituer au disque, avec cinq instrumentistes-improvisateurs masculins, cette poésie très élevée injustement attribuée à des hommes de basse moralité.

Avant d'être redécouverts à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par des érudits, des compositeurs, des musiciens, des musicologues et des philologues, les *carmina* du manuscrit de Benediktbeuren, ainsi que les *carmina* des 47 autres manuscrits jusqu'à présent identifiés et recensés, actuellement conservés dans 27 sites géographiques répartis dans toute l'Europe, furent des poèmes recueillis et sauvegardés au moment où les pratiques artisanes des clercs girovagues, qui en furent les auteurs et les colporteurs à travers l'Europe, allaient disparaître. Au-delà de leur aspect monumental et anthologique, ces écrits ne représentent en réalité qu'un témoignage fragmentaire d'une pratique virtuose d'improvisation verbale et musicale comparable à la centonisation et à la contrafacture, véhiculée par les goliards et leurs prédécesseurs, dont l'état d'esprit, la créativité et la force de conviction sont aujourd'hui presque disparus d'Occident.

C'est en nous inspirant des jongleurs, avec l'état d'esprit goliardique, en nous appuyant

sur une relecture approfondie du texte latin pour mieux en restituer le sens théologique, philosophique et poétique, en mettant en œuvre notre savoir-faire d'arrangeurs, de compositeurs, d'improvisateurs, de gloseurs et de parodieurs, et avec l'anticonformisme qui nous caractérise désormais, que nous avons voulu proposer une interprétation résolument moderne de neuf chansons choisies parmi les 254 merveilleux textes recueillis dans cette collection. Ainsi, les résumés que nous proposons de ces chansons sont plus des interprétations et adaptations du texte original que des traductions littérales.

POUR MILLENARIUM

CHRISTOPHE DESLIGNES ET VICTOR-GASTON PIERROT



# CARMINA BURANA

---

*Parole nostre che per lo mondo siete  
La dove piace a voi di gir, andate*  
(*These words of ours that are for the world,  
Go now wherever you choose.*)  
After Dante and Cavalcanti

What can the *Carmina Burana* possibly represent in a Europe that is in the throes of great political, economic cultural, ethnic and social change at the beginning of the 21<sup>st</sup> century? The German composer Carl Orff's monumental and extremely famous work seems to have dispossessed the no less monumental collection of manuscripts of the 13<sup>th</sup> century. The proof of this lies in the fact that all the research carried out by scholars, musicologists, philologists, translators, musicians and publishers since the middle of the 19<sup>th</sup> century has not up until now been able to provide evidence that this Latin poetry was, before its partial and fragmentary codification with the aim of preserving some trace of it, an artistic and scholarly practice with its roots in an oral tradition of incredible virtuosity. One would have great difficulty in defining its place of origin and the time of its creation and development, so much did the material circulate across the centuries before the appearance and application of the written language. It then continued to circulate, to settle provisionally, to be scattered about, to integrate itself with a matrix that ceaselessly renewed itself (and which could perfectly correctly be called "Puy" or "Fontayne" in historical terms), in order to then be transformed and reappear willy-nilly in an improvisation or a composition at any instant and in any poetic and musical form. All of this, however, is in reality a simple act of uncovering what had been hidden.

It was in 1929 that Professor Olga Dobiache Rojdestvensky published her doctoral thesis of the poetry of the goliards with translations of the Latin poems. In this she gave a synthesis of all the official research that had been carried out until that time, whilst looking afresh at the identity of the goliards as well as at their literary and musical contribution. She most notably demonstrated that the life of a clerk at the time of the cathedrals was intended to be a life totally devoted to poetry. Such a view led her readers far from the usual descriptions of the goliards and their portrayals as wandering clerks, debauchees, drinkers, gamblers, students who attended their schools and listened to their masters much less than they frequented taverns and brothels.

It was in 1934 that Carl Orff discovered the edition of the *Carmina Burana* made in 1847 by Johann Andreas Schmeller, the extremely erudite librarian of the Königliche Hof-und Staatsbibliothek of Munich, in an antiquarian bookseller's. Struck by the beauty of these texts, Orff made a selection of the poems which he then reordered to his own liking and then set to music; this was to become his famous 'scenic cantata' in 1936. A key work in the National Socialist propaganda of the time, Orff's *Carmina Burana* are still one of the works of classical music that are most familiar to the general public today, alongside Beethoven's *Fifth Symphony*, Vivaldi's *Le quattro stagioni* and Mozart's *Eine kleine Nachtmusik*. The original poems are still not widely known, despite definitive recordings by the Studio der frühen Musik under Thomas Binkley, the Clemencic Consort under René Clemencic, the Boston Camerata under Joel Cohen and the Ensemble Organum under Marcel Pérès. The success of Carl Orff's work seems to have eclipsed the learning, virtuosity and the creative sensitivity of the poets and the musicians who had spread these songs throughout Europe during the Middle Ages, most of whom had remained anonymous.

If we consider all that has been said and done concerning such a well-known subject, the legitimate and crucial question that we must ask, notwithstanding an audience that wishes, despite everything, to find a new version of these Latin songs, is how we should

interpret the *Carmina Burana* at the start of the 21<sup>st</sup> century. Millenarium's answer, for better or for worse, is by seeking the poetic, literary, philosophical, theological and musical meaning of the texts, for we consider them to be both a subject for study and a source of inspiration. We place them straightaway at the centre of the political, economic and social histories of our civilisation, culture, traditions, mentalities and forms of behaviour.

With its 254 texts divided into six categories (sacred theatre, the *carmina moralia*, the *carmina divina*, the *carmina veris et amoris*, the *carmina lusorum et potatorum* and the aphorisms), the manuscripts no. clm 4660 and 4660a of the Munich Staatsbibliothek form the largest collection of Latin poems from the Middle Ages; the manuscript is above all an exceptional demonstration of the most diverse poetical styles used by the Goliards. Transcribed in the 13<sup>th</sup> century by at least six different copyists, probably in Styria or the Tyrol and possibly at the Seckau monastery, it was for a long time in the possession of the Benedictine abbey in (Otto)beuren, in Bavaria, hence its name. Its contents greatly predate its compilation; the poems were written by students, clerks under instruction who had already taken minor orders, pupils or masters in goliardism as well as in the liberal arts. These included such famous names as Philip the Chancellor, Gautier de Chatillon, Hugh of Orleans, the leading poet of Cologne, and Pierre de Blois. The *Carmina Burana* are contemporary with the poems of the troubadours and the trouvères, the minnesänger, the Breton harpers and Hildegard von Bingen, as well as the organa and the conduits of Saint-Martial of Limoges and the School of Notre-Dame de Paris and have survived in text form only. They were not transcribed together with their music, at least not in a notation that allows a precise definition of pitch. Several of the poems are provided with neums. An enormous quantity of work has therefore been necessary in the bringing together of the different sources in order to reassemble the melodies of the poems that were at least provided with neumatic markings. This labour was carried out by a team of fifteen scholars, including René Clemencic, who in 1979 published a critical edition of a selection of the poems in the original collection with corresponding musical settings that

he had reconstituted. We have taken this edition as our base for the arrangements and interpretations of nine songs as well as for the choice of instruments for the instrumental pieces that accompany and highlight the rest of the programme. Nevertheless, our knowledge of the repertoire, traditions and musical and poetic practice of the Middle Ages as well as the fact that we do not adhere to a specific performing tradition allows us to distance ourselves sometimes quite greatly from Clemencic's prescriptions, thereby offering our audience a new approach to these little masterpieces of mediaeval lyricism. Our enthusiasm was captured not simply by the historical reconstruction of a performance practice that had disappeared with the Goliards themselves, but also by our research into the inner meanings of the texts. We have therefore distanced ourselves from the vulgar and bawdy image of the goliards that is most often encountered in order to replace it with the clerks' erudition and refinement; these men may well have been gamblers and dissolute vagrants from time to time, but above all they were also professors and scholars who taught and learnt the seven liberal arts for many long years. Under the impulse of the theologian, logician, philosopher poet and musician Pierre Abélard, the greatest and the most renowned of the goliard masters, these men spread the philosophy of Aristotelianism throughout Europe, even before the great rediscovery of the works of Aristotle in the second half of the 13<sup>th</sup> century thanks to the translations made in Toledo and in Sicily.

It was Bernard of Clairvaux himself who, using the excessive rhetoric typical of him, nicknamed Pierre Abélard 'the great Goliath' or devil, stating that Abélard's intention was to make himself into the fifth Evangelist. Could this opinion contain more truth than that of Peter the Venerable, who regarded Pierre Abélard as 'Christ's servant', 'God's philosopher', 'our new Aristotle', 'the man whom Providence has led to end his days in Cluny'? Abelard's profession of faith, addressed to Heloise, abbess of the Paraclete, seems to be perfectly orthodox. Rather than separate himself from Christ and Saint Paul, Abelard renounced philosophy, logic and dialectic willingly. A promoter of the Gregorian reforms, he travelled from Saint-Gildas-de-Rhuys to Champagne in the same way as Peter the Venerable and

Bernard of Clairvaux had done, lending his support to a Pope whose church was threatened by schism. Even though Pierre Abélard was the most renowned of the goliard masters during his lifetime, Heloïse also earned a high position in goliard literature through her great culture inherited from classical antiquity. She was Abélard's pupil in philosophy and theology but his equal in literature, as can be seen from the letters they exchanged; their correspondence is a major work of goliard prose. She was responsible for the creation of more than one hundred hymns written at her request by Abélard for the nuns of the Paraclete; these hymns are masterpieces of goliard poetry and music, just as were the *Planctus* on Biblical themes and the love songs that are now lost. How, nevertheless, could something so elusive and that could be only partially captured in a manuscript be lost? A fair number of the *carmina veris et amoris* that appear in the goliard sources could well have been found and sung by Abélard while he was still a student and also during his affair with Heloïse. Could Abélard, the legendary lover and famed philosopher condemned by two Papal councils ever have overshadowed Abélard the theologian and goliard poet who was just as skilled in courtly poetry as he was in sacred verse? In order to give Abélard and Heloïse the place that they deserve in the *Carmina Burana*, Millenarium has decided to take a new look at goliardism; they have asked a female improvisatory performer together with five male improvisatory musicians to record this highly elevated poetry that has been unjustly attributed to men of few morals.

Before the rediscovery of the *carmina* from the Benediktbeuren manuscript in the middle of the 19<sup>th</sup> century by scholars, composers, musicians, musicologists and philologists, as well as the *carmina* of forty-seven other manuscripts that have been identified and inventoried and are now kept in twenty-seven different places throughout Europe, these poems were collected and preserved at the moment when the ancient traditions of the wandering clerks who wrote them and spread them across Europe was on the point of disappearing. Going beyond their monumental and anthological aspect, these writings give only a partial idea of what must have been a highly-skilled practice of verbal

and musical improvisation carried out by the goliards and their predecessors; the mindset, creativity and strength of conviction of these men has today practically disappeared from the Western world.

Taking our inspiration from the mediaeval minstrels and their Goliard-like approach to the world and basing ourselves on a detailed rereading of the Latin texts in order to best convey their theological, philosophical and poetical meaning, combining all our skills as arrangers, composers, improvisers and parodying raconteurs with the nonconformism that has always been our trademark, we now present a resolutely modern interpretation of nine songs chosen from the two hundred and fifty-four that make up this marvellous collection . The summaries that we have provided of these songs are more interpretations and adaptations of the original texts than literal translations.

MILLENARIUM

CHRISTOPHE DESLIGNES & VICTOR-GASTON PIERROT

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD







**C**anticum graduum. **Ad.**

**Q**uid datur tibi aut qd  
datur tibi ad lucra:

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles  
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique).



Recorded in September 2005, église Saint-Apollinaire de Bolland

Recording: Philippe de Magnée

Artistic direction, & editing: Jérôme Lejeune

Illustration (p. 41): *Musicians in a church courtyard*, Bréviaire d'Isabelle de Castille (Flanders, ca. 1497), London, British Library (Ms. Add. 18851, fol 184 v.)

© British Library / akg-images, Paris

# CARMINA BURANA

## OFFICIUM LUSORUM

---

### **Millenarium** (The Jugglers)

Christophe Deslignes: *organetto* / Thierry Gomar: *percussions*

Henri Tournier: *flutes* / Philippe Malfeyt: *lute, citole, tympanon*

Jean-Lou Descamps: *fiddle, cittern*

### **Chœur de Chambre de Namur** (The Goliards)

Jean-Yves Guerry: *counter-tenor* / Vincent Antoine, Olivier Marcaud: *tenors*

Jean-Marie Marchal: *baritone* / Étienne Debaisieux, Philippe Favette: *basses*

### **Psallentes** (The Canons)

Conor Biggs, Pieter Coene, Lieven Deroo, Philippe Souvague,

Hendrik Vanden Abeele(*conductor*)

### **Chœur d'enfants de l'école de musique de Forbach** (The Choirboys)

Josepha Amoroso, Ophélie Bisello, Mathieu Brialix, Tania Egloff, Chloé Hen,

Morgane Hug, Amina Lahmar, Alizée Malduca, Zoraya Mohit, Aloysia Pfeffer,

Johanna Rubinelli, Loïc Wallich, Charline Zwick

Michèle Bastian-Hullar: *conductor*

1. <i>Estampida de Rocamadour</i> (instrumental) (7) Conduit des fous (7)	8'00
2. Introitus: <i>Lugeamus omnes</i> (1) Oratio: <i>Fraus vobis. Tibi leccatori</i> (1)	4'40
3. <b>Kyrie cum Jubilo</b> (2) <b>Gloria cum Jubilo</b> (2)	5'08
4. <i>Estampita lubrica</i> (instrumental) (7) Epistola: <i>Lectio actum apopholorum</i> (1) Graduale: <i>Iacta cogitatum</i> (1) Alleluia: <i>Alleluia Mirabilis vita</i> (1) <i>Dansa ad sequentiam</i> (instrumental) (7) Sequentia: <i>Victimae novalizynkeses</i> (1) Conductus ad evangelium: <i>Hac in anni ianua</i> (3) Evangelium: <i>Fraus vobiscum</i> (1)	24'25
5. <b>Credo</b> (4)	4'37
6. Offertorium: <i>Loculum humilem</i> (1) <i>Stola iocundatis</i> (instrumental) (7)	5'44
7. <b>Sanctus</b> (5) <i>Sanctus des enfants</i> (7) Oratio: <i>Effunde domine iram tuam</i> (1) <i>Pater noster</i> (2) <i>Et maledictio Dei Patris</i> (1)	14'09
8. <b>Agnus Dei</b> (5)	1'06

9. Communio: *Mirabantur omnes inter se* (1)

9'13

*Procurans odium* (instrumental) (7)

*Hunc diem leti ducamus* (4)

*Et maledictio decii* (7)

*Benedicamus Domino* (6)



(1) *Carmina Burana: Officium lusorum*

(2) *Graduale Triplex*

(3) Firenze Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29.1

(4) *Office de Beauvais*

(5) *Office de Pierre de Corbeil*, Manuscrit de Sens

(6) Manuscrit de Montpellier, Faculté de médecine, H. 196

(7) Compositions de Millenarium d'après des mélodies de sources contemporaines des *Carmina Burana*

# CARMINA BURANA : OFFICIUM LUSORUM

---

## Une Messe des fous

Après avoir mis en évidence la part de lumière des goliards avec un premier disque consacré à la poésie d'amour, à la poésie religieuse et aux poèmes philosophiques conservés dans le célèbre manuscrit des *Carmina Burana*, Millenarium entreprend, dans un second volume consacré à la Messe des fous, de présenter au public, la part d'ombre de ces clercs, étudiants et maîtres, prenant ainsi le parti de ne rien cacher des réalités historiques. Ombre et lumière se mêlaient inextricablement chez les goliards, hommes de Dieu et hommes d'Église, mais également parfois grands pêcheurs devant l'Éternel, et subissant la désapprobation de Pierre Abélard. En effet, celui-ci fut le premier à protester contre les débordements de ses élèves et disciples, en condamnant les cérémonies liturgiques de la Messe des fous. En reconstituant aujourd'hui une *Messe des fous* à partir des différents témoignages liturgiques, musicaux et historiques étudiés par l'Abbé Villetard, par le Professeur Wulf Arlt, par René Clemencic et plus récemment par Pierre-Emmanuel Guilleray dans sa thèse de l'École des Chartes sur *La Fête des fous dans le Nord de la France*, Millenarium fait le lien entre le philosophe, théologien et musicien Pierre Abélard, grand conservateur du chant grégorien, les rituels d'inversion d'origine païenne longtemps tolérés par l'Église catholique, et les goliards pratiquant la parodie dans leurs poésies du vin et du jeu.

Dans les temps anciens, les 12 derniers jours de l'année, véritable période en dehors du temps, représentaient le décalage entre le calendrier solaire de 365 jours (12 mois de 30 jours et demi), et le calendrier lunaire constitué de 12 mois de 29 jours et demi chacun. Ces 12 jours et 12 nuits correspondaient à une période de béance, temps d'incertitude soumis à tous les dangers, mettant en communication le monde des vivants et celui des morts. La tradition celte proscrivait tout acte de procréation durant cette période. À

l'époque romaine, les saturnales étaient la manifestation de la fête de la liberté et du monde à l'envers. Les esclaves devenaient maîtres et les maîtres obéissaient aux esclaves. Selon certaines traditions populaires encore vivantes de nos jours, en examinant chacun de ces 12 jours, on peut annoncer l'avenir, prévoir le temps qu'il fera et prédire le succès des diverses récoltes.

Au Moyen-Âge, dans les grandes villes du nord et de l'ouest de la France, la période entre Noël et l'Épiphanie était l'occasion de nombreuses fêtes, rituels et célébrations. Ainsi à Chartres, Rouen, Douai, Beauvais, Tournai ou Sens, la cathédrale était le lieu de diverses fêtes : celle des diacres à la Saint-Étienne (26 décembre), celle des sous-diacres à la Saint-Jean (27 décembre), et enfin celle des enfants de chœur le jour des Saints-Innocents (28 décembre). On chantait une prose de l'âne le 26 puis une prose du bœuf le 27, on élisait un « évêque » ou un « archevêque des fous ». Tout le clergé assistait à la messe, les uns en habit de femme, les autres en tenue de bouffons. On mangeait et on jouait aux dés sur l'autel, à côté du célébrant. À l'époque, la parodie, la satire, la dérision, le jeu, la fête, la transgression et l'inversion devenaient des rituels plus ou moins tolérés et encadrés par l'Église. Caractéristiques de la société féodale, ils permettaient, à partir du chaos, la recreation de l'année nouvelle. En effet, une fois l'an, les membres d'un corps de métier, d'une communauté religieuse, régulière ou séculière, les membres d'une confrérie ou d'une école, avaient coutume de tourner en dérision les règles et la hiérarchie de leur institution. Certaines abbayes finançaient même les frais de l'élection d'un « petit-abbé » ou d'une « petite-abbesse ». Faisant partie d'un processus de régénération annuel, l'inversion exceptionnelle de l'ordre par le rire et la parodie permettaient, dans le jeu, de se purifier pour commencer une nouvelle année, c'est-à-dire un nouveau cycle, un nouvel ordre. Certains rituels tels que le carnaval, qui fut la continuation profane, dans la ville, des rituels religieux, après leur abandon définitif à la suite de plusieurs siècles de condamnations des débordements par l'Église, ont continué à être pratiqués jusqu'à nos jours. D'autres, après maintes transformations, ont fini par disparaître. C'est le cas de la messe parodiée

ou Messe des fous, qui laissa quelques rares traces dans l'iconographie, les chroniques, les manuscrits musicaux et les livres de compte.

Le célèbre manuscrit des *Carmina Burana* contient, parmi ses 254 textes, un *Officium lusorum* (*Messe des joueurs*) véritable parodie du Propre de la messe, qui correspond bien à ce rituel annuel de transgression des règles et d'inversion des coutumes et des symboles. Ainsi, dans cette parodie en langue latine, l'injonction du prêtre « le Seigneur soit avec vous » devient « la tromperie soit avec vous ». Le Seigneur Dieu devient le seigneur dé, l'évangile selon Saint-Marc devient le faux évangile selon le Mark d'argent et la bénédiction finale devient une malédiction finale. La présence de cette messe des joueurs dans la partie du manuscrit consacrée aux poèmes du vin et du jeu (*Carmina lusorum et potatorum*) correspond bien à l'état d'esprit et à la manière de vivre des goliards et constitue un précieux témoignage littéraire et musical de la messe parodiée.

Reconstituer une Messe des fous au XXI<sup>e</sup> siècle n'est pas une tâche aisée. En effet, comment faire comprendre aux mélomanes d'aujourd'hui le sens d'un rituel d'inversion et de renouvellement ? Comment ne pas choquer les croyants et les pratiquants à une époque où les transgressions ont perdu leur raison d'être ? Comment faire partager au public les subtilités de la parodie de la messe en langue latine, telles qu'elles nous apparaissent dans cet *Officium lusorum* ? Et pourtant, c'est avec un grand respect et une infinie tendresse que nous avons décidé de reconstituer une Messe des fous, en nous basant aussi bien sur les témoignages attestant de la parodie de la messe que sur les interdits concernant les chants du dogme, c'est-à-dire les chants de l'ordinaire, devenant petit à petit intouchables. Au risque de choquer les mentalités de certains de nos contemporains, nous pensons qu'il est vraiment nécessaire de comprendre l'état d'esprit des goliards, ces clercs soi-disant en rupture de ban, qui sont à l'origine du seul texte complet des chants du Propre de la messe parodiés, en se replaçant dans le contexte historique afin de mieux définir ce genre de pratique. En effet, il nous apparaît très important de ne pas confondre parodie et blasphème. Ces rituels de transgression, d'inversion et de renouvellement n'ont jamais eu



pour but de renverser l'ordre établi, mais bien au contraire de le renforcer, en permettant à une tradition de se renouveler, à l'aide d'un rituel annuel de purification. *La Messe des fous* nous est apparue comme un témoignage d'une autre vision du Monde, ni bonne ni mauvaise, simplement différente de la nôtre.

Ainsi, notre *Messe des fous* s'inscrit dans une période que nous pouvons situer au début du XIII<sup>e</sup> siècle, entre Noël et l'Épiphanie, dans une cathédrale du nord de la France. En hommage à Pierre Abélard et en référence aux interdits, nous avons donc décidé de ne pas parodier les chants de l'Ordinaire. Ils sont chantés par l'ensemble Psallentes qui représente les chanoines, gardiens de la liturgie, encadrant cette liturgie inversée. Seul le *Pater noster*, dans une version wisigothique, est parodié. Le *Kyrie* et le *Gloria* sont issus de la *Missa Cum Jubilo*, d'après la version du *Graduale Triplex*. Le *Credo* est en réalité celui du Manuscrit de Beauvais, d'après la transcription de Wulf Arlt, mais dépourvu de ses nombreux tropes. Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, tropés, sont ceux de l'Office de Pierre de Corbeil conservé à la Bibliothèque municipale de Sens, d'après la transcription de l'Abbé Villetard. Ces deux Offices de Sens et de Beauvais, liés à la « fête de l'âne », ne constituent pas une parodie de la messe comme c'est le cas de l'*Officium lusorum*. Au contraire, et l'Abbé Villetard l'a bien montré, il semble même qu'ils aient été constitués à l'initiative de certains prélats réformateurs, tel l'Archevêque de Sens Pierre de Corbeil, pour canaliser les énergies et empêcher certaines dérives liées aux rituels de transgression. Le *Propre*, extrait des *Carmina Burana*, est donc entièrement parodié. Nous avons suivi la reconstitution de René Clemencic en l'adaptant à nos besoins. Le texte fait référence à Bacchus, c'est le dé et non pas Dieu qui est vénéré, la *Séquence* est un *Contrafactum* du célèbre *Victime paschali laudes*, les allusions aux attributs masculins sont nombreuses, l'évangile est parodié sans aucune retenue, le hasard est bien sûr constamment invoqué et l'auto-ironie également très présente : la parodie s'effectue toujours au second degré, les goliards portant un regard très ironique sur leur propre condition. L'avarice et les turpitudes de l'Église catholique sont moquées et critiquées.

Ce sont six solistes du Chœur de Chambre de Namur qui représentent les goliards et se répartissent les personnages du prêtre, du diacre, du seigneur dé, des disciples, et de primas (parodie du disciple Thomas mais également hommage appuyé et clin d'œil à Primas d'Orléans, le second grand goliard après Maître Pierre). Les enfants de chœur jouent aussi un rôle dans cet office imaginaire, en référence aux « *clericuli* » qui avaient eux-aussi l'occasion de célébrer cette fête. C'est le chœur d'enfants de l'École de Musique de Forbach qui représente donc les enfants de chœur. Les pièces instrumentales ajoutées sont issues des *Carmina Burana* ainsi que du répertoire de l'École de Notre-Dame, auxquelles s'ajoutent des compositions originales et des improvisations. Elles sont jouées par Millenarium qui représente les jongleurs souvent employés par l'Église pour les grandes fêtes religieuses, les jeux et les drames liturgiques. Enfin, il nous a semblé opportun de faire quelques allusions et clin d'œil à notre époque. De ce fait, notre *Messe des fous* n'est pas une reconstitution purement historique prônant l'authenticité absolue. Nous avons ainsi opté pour la recréation d'un rituel disparu, avec la meilleure connaissance possible des faits historiques et un souci permanent de créativité.

Les acquisitions de la recherche pluridisciplinaire ont pu mettre en évidence que les goliards ont constitué aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles un immense réseau d'influence culturelle comparable au réseau international mis en place au XX<sup>e</sup> siècle par les cardinaux Hans-Urs von Balthazar et Joseph Ratzinger. En effet, le réseau des goliards ne s'est pas contenté de produire l'anthologie des *Carmina Burana*, il a, entre autres, influencé quatre ou cinq cardinaux de la curie à Rome, au grand dépit de Bernard de Clairvaux, qui dénonçait cette influence intellectuelle, morale, philosophique et théologique de Maître Pierre Abélard, faisant effectivement de l'ombre au « faiseur de Papes » dont le réseau cistercien n'avait pas l'ampleur du réseau clunisien de Pierre le Vénérable. Et c'est bien ce dernier qui accueillit et pour ainsi dire récupéra, à Cluny «notre Aristote » le « Philosophe de Dieu » dont l'influence s'exerça sur deux papes dont l'un d'eux conserva dans sa Bibliothèque personnelle l'œuvre de Maître Pierre. Alliant l'étude des documents historiques à une démarche créatrice

s'inscrivant dans la modernité, Millenarium propose une actualisation de la parodie médiévale dans notre époque de grands bouleversements, où le monde occidental s'interroge sur les notions de tradition, de sacré, d'ordre et de chaos.

**POUR MILLENARIUM,**

**CHRISTOPHE DESLIGNES & VICTOR-GASTON PIERROT**





# CARMINA BURANA : OFFICIUM LUSORUM

---

## A Mass of Fools

After having highlighted the work of the goliards with a first CD devoted to the love poems, sacred poems and philosophical poems contained in the renowned *Carmina Burana* manuscript, Millenarium has now undertaken a second CD devoted to the *Mass of Fools* in which, choosing the option of hiding none of the historical realities, it shows the general public the shadowy role that was played by these clerks, students and masters. Darkness and light are inextricably mixed for the goliards, for although they were men of God and men of Church, at times they were also great sinners before God and therefore felt the sting of Pierre Abélard's disapproval. Abélard was in fact the first to protest against his pupils' and disciples' excesses and condemned the liturgical ceremonies that made up the 'Mass of Fools'.

Thanks to its reconstruction of a Mass of Fools from various liturgical, musical and historical pieces of evidence that were studied by the Abbé Villetard, by Professor Wulf Arlt, by René Clemencic and most recently by Pierre-Emmanuel Guilleray in his thesis for the École des Chartes on the *Feast of All Fools in Northern France*, Millenarium has now drawn the links between the philosopher, theologian and musician Pierre Abélard, the great preserver of Gregorian chant, the transposed rituals of pagan origin that were tolerated for a long period by the Catholic Church, and the goliards who practised the parody technique in their poetry in praise of wine and gambling.

In ancient times, the twelve final days of the year were a period set outside the normal measurement of time: they represented the gap between the solar calendar of 365 days (twelve months of 30 days and a half) and the lunar calendar of 354 days (twelve months of 29 days and a half). These twelve days and twelve nights corresponded to a period

of emptiness, a time of uncertainty subject to every danger during which the world of the living could communicate with the dead. Celtic tradition forbade all lovemaking at that time, lest a child be conceived. In Roman times, the Saturnalia festivities celebrated freedom and the world turned upside down; slaves became masters and masters obeyed their slaves. According to certain traditions that are still alive today, by examining each of the twelve days one can tell the future, forecast the weather and foresee the success of various crops.

During the Middle Ages, the period between Christmas and Epiphany was the time for many festivals, rituals and celebrations in the large cities of Northern and Western France. In Chartres, Rouen, Douai, Beauvais, Tournai and Sens, the cathedral was therefore the place where various feast-days were celebrated: the feast of the Deacons on 26 December, (St Stephen's day); the feast of the Sub-deacons on 27 December (St John's day) and finally the feast of the choirboys on 28 December which is the feast of the Holy Innocents. The Sequence of the Ass was sung on the 26<sup>th</sup> and the Sequence of the Ox on the 27<sup>th</sup>, and a 'Bishop' or 'Archbishop of Fools' was also elected. The entire clergy was present at the Mass, some dressed as women and others dressed as jesters. People ate and played at dice on the altar alongside the priest celebrating the Mass. At that time parody, satire, derision, gambling, celebrations, the breaking of laws and reversals of all types of rules and roles became rituals that were more or less tolerated by the Church. Characteristic of feudal society, they allowed the New Year to be recreated out of chaos. In effect, the members of a brotherhood or a school were accustomed to turn the rules and the hierarchy of their institution upside-down once a year. Certain abbeys even financed the costs of electing a 'boy-abbot' or 'girl-abbess'. A part of the annual process of regrowth, this unusual inversion of established order with laughter and letting-off of steam thus allowed those taking part to be purified for the commencement of the New Year with its new cycle and new orderings. Certain rituals such as Carnival, the secular continuation of the religious rituals in towns have continued until the present day. Others, after undergoing frequent

transformations, because of condemnations by the Church, ended up by disappearing. This is what happened to the Mock Mass or the Mass of Fools, it having left behind only a few rare traces in pictures, chronicles, musical autographs and account books of the time.

Amongst the two hundred and fifty-four texts contained in the famous manuscript of the *Carmina Burana* is the *Officium lusorum* or Gamblers' Mass, a real parody of the Proper of the Mass that fits in well with the annual ritual of breaking of rules and turning customs and symbols upside-down. In this Latin parody, the priest's greeting 'The Lord be with you' becomes 'Deception be with you'; the Lord God becomes the Lord Dice, the Gospel according to Saint Mark becomes the False Gospel according to the Silver Mark, whilst the closing blessing becomes the closing curse. The presence of this Gamblers' Mass in the section of the manuscript devoted to the poems about drinking and gambling (*Carmina lusorum et potatorum*) fits in well with the goliards' state of mind and way of life; it also provides valuable literary and musical corroboration of the Mock Mass.

To reconstruct a Fools' Mass in 2005 is no easy task. How can we make today's music lovers understand the sense of a ritual that is turned upside down and replaced? How not to shock the faithful in a time when sins are no longer considered as such? How can we make the public share the subtleties of the parody of the Latin Mass as presented in the *Officium lusorum* of the *Carmina Burana*? It is nevertheless with great respect and infinite delicacy that we have decided to reconstruct this Fools' Mass, taking as our base the proofs of parody of the Mass that were long tolerated by the Catholic Church as well as the proscriptions concerning the chants of the Ordinary of the Mass that had little by little become sacrosanct. At the risk of shocking certain of our contemporaries, we believe that it is absolutely necessary to understand the goliards' state of mind, these so-called apostate clerks who created these parodies, by putting them back into their historical context in order to better define this type of practice. As such, it seems very important to us to not confuse parody with blasphemy; these rituals of transgression, inversion and replacement were never intended to upset the established order, but rather to strengthen

it by allowing a tradition to be renewed by means of an annual ritual of purification. The Fools' Mass is for us a proof of another vision of the world, one that is neither good nor evil but simply different from our own.

Our Fools' Mass can therefore be set in a time that we can place at the beginning of the 13<sup>th</sup> century, in a cathedral in Northern France between Christmas and Twelfth Night. We have therefore decided not to parody the Ordinary of the Mass; these are sung by the Psallentes ensemble, representing the canons, the guardians of the liturgy; the Ordinary acts as a frame around the inverted liturgy. Only the *Our Father* is parodied in a Visigoth version. The *Kyrie* and the *Gloria* are both from the *Missa Cum Jubilo*, from the version in the *Graduale Triplex*. The *Credo* is from the Beauvais manuscript in a transcription by Wulf Arlt, although without its many tropes. The *Sanctus* and the *Agnus Dei* are from the Office of Pierre de Corbeil that was preserved in Sens, in a transcription by Abbé Villetard. These two Offices from Sens and Beauvais that are linked to the 'Feast of the Ass' do not, however, constitute a Mock Mass as does the *Officium lusorum*. To the contrary, as Abbé Villetard has demonstrated, it seems that they were even created at the request of certain reforming prelates, one of these being Pierre de Corbeil, Archbishop of Sens, to focus the energy of the faithful and to stop certain rituals associated with the rituals of rule-breaking.

The Proper of the Mass, taken from the *Carmina Burana*, is parodied in its entirety. We have used René Clemencic's transcription of it but have also adapted it to our needs. The text refers to Bacchus; gamblers' dice (*le dé*) and not God (*Dieu*) is worshipped. The Sequence is a parody of the famous *Victimae paschali laudes*, there are many allusions to the male genitals, the Gospel is parodied mercilessly, chance is constantly invoked and self-irony is also very much present, the parodies always taking place in the second degree with the goliards taking a highly ironical view of their own condition. The Church's avarice and depravity are mocked and criticised.

Six soloists from the Chamber Choir of Namur represent the goliards and take the



roles of the priest, the deacon, the Lord Dice, the disciples and Primas — this latter is a parody of Thomas the disciple but also includes a reference to Primas d'Orléans, the second greatest Goliard after Master Pierre. The choirboys also have a role in this office, in reference to the "clericuli" who also took part in the festivities. The children's choir of the Forbach School of Music take the choirboys' parts. Alongside the instrumental pieces taken from the *Carmina Burana* and from the repertoire of the School of Notre-Dame there are also original compositions and improvisations. These are played by Millenarium, who represent the minstrels who were often employed by the Church for the important liturgical feasts, games and liturgical dramas.

It also seemed appropriate to make several allusions to our own period. It is for this reason that this Fools' Mass makes no pretence at being a historical reconstruction that proclaims its absolute authenticity. We have instead opted for the recreation of a vanished ritual with the best knowledge possible of historical facts and an ongoing concern for creativity.

The results of multidisciplinary research have shown that the Goliards were at the heart of an immense network of cultural influence in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries, one comparable to the international network created in the 20<sup>th</sup> century by Cardinals Hans-Urs von Balthazar and Joseph Ratzinger. The network of the goliards was not content merely just to produce the *Carmina Burana* anthology; it also influenced four or five cardinals of the Roman Curia, to the great upset of Bernard de Clairvaux who denounced the intellectual, moral, philosophical and theological influence of Master Pierre Abélard for it put de Clairvaux himself, the 'Popemaker', into the shade. De Clairvaux' own Cistercian network was also much less wide-ranging than was that of Pierre the Venerable, based in Cluny. Pierre the Venerable finally took in and sheltered Abélard, 'our Aristotle' and 'God's Philosopher' in Cluny; Abelard's influence stretched over two Popes, one of whom kept a copy of Abélard's works in his personal library.

Allying the study of historical documents with a creative approach that is very much

of today, Millenarium now offers a realisation of mediaeval parody made for our times, within the upheavals created as the Western world questions the ideas of tradition and religion, of order and of chaos.

**FOR MILLENARIUM :**

**CHRISTOPHE DESLIGNES & VICTOR-GASTON PIERROT**

**TRANSLATION: PETER LOCKWOOD**





Recorded in April 2007: égliseNotre-Dame de Centeilles  
Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune  
Illustration (p. 59): Severinus Boethius, *De Arythmetica*, *De Musica*,  
© Napoli, Biblioteca Nazionale (Su concessione del Ministero per i Bene Culturali an  
Ambientali - Italia)

# DANZA

---

## **Millenarium**

Christophe Deslignes: *organetto*

Thierry Gomar: *percussions*

Philippe Malfeyt: *lutes*

Baptiste Romain: *fiddels*

Jean-Lou Descamps: *fiddel, citole*

Henri Tournier: *flutes*

Eva Fogelgesang: *harp*

1. *Totz altres joys* 4'53  
 Modèle : Canso *Can l'erba fresch' elh folha par* du troubadour Bernard de Ventadom  
 Forme : danse à refrain  
 Source : Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français ms. 12473.  
 Transcription : Ensemble Convivencia
2. *A que as cousas coitadas* 3'02  
 Chanson anonyme, notée au XIII<sup>e</sup> siècle à l'initiative du roi Alphonse X le Sage de Castille et Leon, dans le Manuscrit des *Cantigas de Santa Maria*  
 Forme : virelai  
 Source : Madrid, Bibliothèque nationale  
 Transcription : Dom Higinio Angles
3. *Trotto* 2'30  
 Pièce anonyme sans texte, notée à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle au folio 62 verso du Manuscrit de Londres et portant le titre (*T*)rotto  
 Forme : danse apparentée à l'estampie (points, ouvers et clos)  
 Source : Londres, British Library, ms. Add. 29987  
 Transcription : Millenarium
4. *La quarte estampie royal* 2'14  
 Pièce anonyme sans texte, notée au début du XIV<sup>e</sup> siècle au folio 104 recto du *Manuscrit du Roy* et portant le titre *La quarte estampie royal*  
 Forme : estampie avec 7 points, ouvers et clos  
 Source : Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français, ms. 844  
 Transcription : Millenarium
5. *Nota sebissa* 2'29  
 Modèle : Pastourelle *L'Autrier jus una sebissa* du troubadour Marcabru  
 Forme : danse en trois parties et trois mesures différentes sans refrain  
 Source : Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français, ms. 12473.  
 Transcription : Millenarium

6. Estampita sirena 2'50  
 Modèle : *Alba S'anc fui bela ni prezada* du chevalier de Cadenet  
 Forme : estampe  
 Source : *Chansonnier d'Urfé*, Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français Ms. 22543  
 Transcription : Baptiste Romain
7. Principio di virtù 6'47  
 Pièce anonyme sans texte, notée aux folios 61 recto et verso du  
 Manuscrit de Londres et portant le titre *(P)rincipio di virtu*  
 Forme : estampe avec 4 points, retrouvés, ouvers et clos  
 Source : Londres, British Library, Ms. Add. 29987  
 Transcription : Millenarium
8. La Manfredina e sua rota 2'56  
 Pièce anonyme sans texte, notée à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle aux folios 63 recto et verso du  
 Manuscrit de Londres, portant les titres *(L)a manfredina* et *(L)a rotta della manfredina*  
 Forme : danse en deux parties (basse danse et haute danse) apparentée à l'estampe  
 Source: Londres, British Library, Ms. Add. 29987  
 Transcription: Millenarium
9. Saltarello IV 2'19  
 Pièce anonyme sans texte, notée à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, au folio 63 verso du  
 Manuscrit de Londres et portant le titre *Saltarello*  
 Forme : danse apparentée à l'estampe avec 6 points, retrouvés, ouvers et clos  
 Source : Londres, British Library, Ms. Add. 29987  
 Transcription : Millenarium
10. La septime estampe real 2'32  
 Pièce anonyme sans texte, notée au début du XIV<sup>e</sup> siècle au folio 104 verso du  
 Manuscrit du Rayet portant le titre *La septime estampe real*  
 Forme : estampe avec 4 points ouvers et clos  
 Source : Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français, Ms, 844  
 Transcription : Millenarium

11. Danse angloise 1'55  
 Pièce traditionnelle anonyme  
 Forme : danse de type carole  
 Source : tradition orale  
 Transcription : Eva Fogelgesang
12. Saltarello VIII 2'20  
 Modèle : diverses *Istampite* du Manuscrit de Londres  
 Forme : saltarello ou tresque, apparentée à l'estampie  
 Source : Londres, British Library, Ms. Add. 29987  
 Transcription : Baptiste Romain
13. Nota manta 8'06  
 Modèle : chanson *Manta gens* du jongleur Peirol et refrain  
 Forme : danse en trois parties, formes apparentées au lai, à l'estampie et à la tresque  
 Sources : Paris, Bibliothèque nationale, Fond français, ms. 22543, fol. 47 recto,  
 et Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, ms. H.19  
 Transcriptions : Gérard Zuchetto et Christophe Deslignes
14. Lamento di Tristano e sua rota 5'46  
 Pièce anonyme sans texte, notée à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle au folio 63 recto du Manuscrit de Londres et portant les titres *(L)amento di tristano* et *(L)a rola*  
 Forme : danse en deux parties (basse et haute danse) apparentée à l'estampie avec points ouverts et clos.  
 Source : Londres, British Library, Ms. Add. 29987  
 Transcription : Millenarium
15. Da che Deus mamou 1' 50  
 Chanson anonyme, notée au XIII<sup>e</sup> siècle à l'initiative du roi Alphonse X le Sage de Castille et Leon, dans le Manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* (Cantiga n° 77)  
 Forme : virelai  
 Sources : Madrid, Bibliothèque nationale  
 Transcription : Dom Higinio Angles



16. Saltarello « petits riens » 1'29  
 Pièce anonyme sans texte, notée et chorégraphiée au début du XV<sup>e</sup> siècle par Domenico da Piacenza et ses élèves  
 Forme : ballo francese, ou danse à figures  
 Source : Paris, Bibliothèque nationale, Fonds italien Ms. 476  
 Transcription : Millenarium
17. Amors m'est u cuer entree 3'35  
 Improvisation sur une chanson  
 Forme : chanson d'amour à refrain  
 Modèle : chanson *Amors m'est u cuer entree* de Henri III, duc de Brabant  
 Source : Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français, Ms. 844, fol. 6 recto  
 Transcription : Philippe Malfeyt
18. Lamento du Valfoumi 4'26  
 Modèle : chanson *Onques n'amai tant que jou fui amée* de Richard de Fournival  
 Forme : lamento, apparenté à l'estampie, avec points, ouvers et clos  
 Source : Rome, Biblioteca Vaticana, Ms. Reg. 1490, folio 68 verso  
 Transcription : Christophe Deslignes
19. Ghaetta 6'39  
 Pièce anonyme sans texte, notée à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle aux folios 55 verso et 56 recto du Manuscrit de Londres et portant le titre *(G)haetta*.  
 Forme : estampie avec 4 points retrouvés, ouvers et clos.  
 Source : Londres, British Library, Ms. Add. 29987.  
 Transcription : Millenarium

## Musique instrumentale et virtuosité au Moyen Âge et aujourd'hui

Si la tâche du musicien désirant jouer la musique instrumentale de la Renaissance, de l'Âge baroque et de toute époque postérieure est de constituer une interprétation à partir des sources, pour interpréter la musique instrumentale du Moyen Âge il doit d'abord reconstituer une pratique à partir d'indices. L'histoire de la musique instrumentale occidentale (et sa prétendue émancipation au XVI<sup>e</sup> siècle) ne commence pas à la Renaissance. Elle se divise en deux périodes : une première période s'écoule de celle des Pères de l'Église à la chute de Constantinople, contemporaine de la découverte du « Nouveau Monde » par Christophe Colomb ; une deuxième période s'étend de 1500 à nos jours. D'un côté plus de dix siècles de tradition orale ; de l'autre cinq siècles de production écrite.

Ainsi, jouer la musique instrumentale du Moyen Âge peut offrir aux musiciens d'aujourd'hui d'une part l'énorme plaisir d'inventer un répertoire et des formes, d'autre part la grande satisfaction d'apprendre à maîtriser un instrumentarium aux qualités sonores insoupçonnées et, bien entendu, dans un cadre défini par l'étude des sources, la simple joie de donner libre cours à sa fantaisie à travers la pratique de l'improvisation. En effet, devant l'absence de collecte historique systématique concernant l'art du jongleur, qui fut, le plus souvent, à la fois conteur, chanteur, instrumentiste (maîtrisant jusqu'à une vingtaine d'instruments différents), danseur, magicien, comédien, acrobate, espion, l'instrumentiste moderne se trouve face à un dilemme : soit il accepte de jouer et rejouer les mêmes dix ou vingt pièces miraculeusement conservées dans quelques manuscrits anthologiques dédiés à la poésie d'amour courtois, soit il s'efforce de reconstituer un répertoire infini et

de faire ainsi revivre une pratique de tradition orale, en composant des pièces originales dans les différents styles et formes étudiés, mais aussi en arrangeant des musiques vocales, et en particulier tout le répertoire des chansons à danser. Enfin, fort de cette expérience enrichissante et armé de son intarissable inspiration, le musicien moderne pourra improviser, ici des couplets de danses (et pas seulement les « points » d'une estampie), là des formes entières ; il devra faire preuve de créativité dans les domaines de l'ornementation, de la diminution, des « préludes », des pièces de transitions. Bref, il saura rendre vivante et ludique la nécessaire corvée d'archéologie musicale.

C'est ce que Millenarium s'est efforcé de réaliser au fur et à mesure des cinq derniers albums thématiques enregistrés pour Ricercar, en attachant toujours une grande importance aux pièces instrumentales, judicieusement et généreusement réparties entre chaque disque Or, après dix années de recherches, de compositions, d'expérimentations sur scène et en coulisses et de grande émulation due à la joie partagée d'un passionnant labeur collectif, le temps était venu pour nous de consacrer un album entier à la musique instrumentale des virtuoses anonymes du temps des cathédrales, et en particulier aux musiques de danse, activité omniprésente dans les castes de la société féodale.

Si le culte du génie et de la virtuosité est apparu avec le développement du concert et la sédentarisation des musiciens destinés, à partir de la Renaissance, à remplir leurs fonctions sous la protection de la noblesse et de la bourgeoisie, la virtuosité, l'inventivité et l'ingéniosité, n'en déplaît à certains historiens de la musique adeptes de l'idée de progrès, n'ont jamais été absentes du savoir-faire des jongleurs du Moyen-Âge. Mais loin d'être une fin en soi, ces « vertus primordiales », propres à la fonction de musicien itinérant, avaient pour but principal d'étonner, voire d'émerveiller un auditoire, qu'il soit noble, religieux ou paysan. Ces vertus permettaient aussi aux jongleurs et jongleuses, dans la société de l'époque, d'être accueillis par les personnes qu'ils avaient provisoirement captivées. Faire preuve de virtuosité, pour le jongleur-musicien-chanteur-danseur-instrumentiste du

Moyen Âge, était une nécessité, car il en allait tout simplement de sa survie. Ainsi, dans la tradition orale de la transmission du savoir-faire, la première des « virtuosités » du musicien, était de fabriquer le ou les instruments dont il voulait jouer (pas de magasin de musique à cette époque !) ; la deuxième, dans ce monde où n'existaient ni écoles publiques, ni professeurs, ni manuels d'apprentissage, ni leçons, était d'apprendre à en jouer ; la troisième était d'attirer l'attention d'un auditoire, et la dernière était de la garder. Et il en allait du chanteur comme de l'instrumentiste (le plus souvent d'ailleurs la même personne), pour contredire les Pères de l'église qui, dans les premiers temps de la chrétienté, nièrent l'existence d'une musique savante, qu'elle fût populaire ou courtoise, ne procédant pas par imitation animale et faisant donc preuve d'inventivité.

Bon nombre d'indices, qu'il s'agisse de traités, de répertoires notés, d'occurrences littéraires, de chroniques ou d'images, témoignent de l'existence d'une musique instrumentale savante, jouée par des musiciens virtuoses, parallèlement aux musiques des rituels religieux, populaires et courtois. Les dimensions sociales, spatio-temporelles et initiatiques des rituels de l'époque sont relativement bien documentées. Les musiques liées à ces rituels font désormais l'objet d'études très sérieuses. Mais qu'en est-il des musiques instrumentales produites pour l'écoute, les musiques de création, les inventions instrumentales issues de la danse comme l'estampie, dont Jean de Grouchy décrit la fonction très particulière de distraction quasi thérapeutique de l'esprit (« Par sa nature complexe, l'estampie force à la concentration l'âme de celui qui joue autant que celle de celui qui écoute, et souvent détourne les puissants et les riches des idées perverses ») ? C'est aussi à ces musiques-là, transformées pour être destinées à l'écoute, que nous nous sommes intéressés, afin de rendre hommage aux maîtres jongleurs du passé, qui nous ont tant inspirés.

À partir des temps modernes, le culte de la virtuosité se transforma de plus en plus en un culte de la personnalité et conduisit les musiciens instrumentistes virtuoses, devenus de véritables « bêtes de scène » et souvent aussi des « bêtes de cirque », à une déification plus

ou moins consciente de l'interprète voué à un culte hors de propos, au détriment de l'espace d'expression du créateur, souvent réduit à pratiquer un acte de spéculation purement intellectuel et abstrait, le plus souvent prémédité et reproductible. À l'automne du Moyen Âge, le créateur virtuose de sons instrumentaux, affranchi de sa fonction et de son art de jongleur, après avoir contribué à l'invention d'un langage autonome, fonctionnel et complet, après avoir réussi à devenir un créateur, un improvisateur original dans l'instant, devint l'esclave de sa propre virtuosité, grâce à laquelle il obtint finalement un statut social confortable et un pouvoir de séduction indéniable.

Les règles de l'anonymat et de la transmission orale du savoir et du savoir-faire, ayant été parfaitement respectées en matière d'accomplissement d'un ouvrage d'art tout au long du Moyen Âge, il faut attendre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître les premiers témoignages écrits révélant le nom de virtuoses en musique et en particulier en musique instrumentale. Les chroniques racontant les merveilleux exploits d'un Francesco Landini avec son organetto, ou les dons de thérapeute d'une Valentina Visconti avec sa harpe, de même que les diminutions instrumentales du *Codex Faenza*, les estampies du manuscrit florentin conservé à Londres, les compositions de l'*Ars subtilior*, attestent, de façon explicite, la présence d'une virtuosité certaine à la fin du Moyen Âge. Les images montrant des jongleurs jouant, dansant et chantant en même temps, les témoignages concernant les joutes poétiques et le *Trobar Clus*, les notations anciennes montrant l'utilisation de quarts de ton, les indices corroborant les talents d'improvisateurs des musiciens, tout cela suggère implicitement l'existence d'une certaine virtuosité à l'époque romane. Mais la définition de la virtuosité médiévale appartient encore à la tradition orale, et la maîtrise de paramètres musicaux tels que l'intensité et le timbre dans un système de tempérament pythagoricien n'a évidemment rien à voir avec le culte de la dextérité et de la vélocité pourtant déjà très présentes dans les premières diminutions. En reformulant le concept de virtuosité, Millenarium montre sa vision de la virtuosité médiévale au XXI<sup>e</sup> siècle.

Depuis sa fondation en 1999, Millenarium s'est fixé pour but d'interpréter, de

manière résolument moderne et créatrice, les musiques les plus virtuoses et fascinantes de l'époque médiévale. Avec le programme *Danza* et à travers ses propres compositions et improvisations confrontées aux rares indices codifiés en Italie à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, reconstituées et arrangées par ses soins, Millenarium veut montrer le point d'aboutissement du savoir-faire du musicien instrumentiste virtuose au Moyen Âge, avant la grande rupture de la Renaissance, afin de renouer avec la tradition du musicien virtuose occidental, compositeur, interprète et improvisateur de sa propre musique.

Ayant abandonné les fonctions signalétiques et rituelles de la musique, notre société postmoderne est encore bien loin d'avoir retrouvé les vertus thérapeutiques ou magiques d'un art médiéval inlassablement réglementé et surveillé par l'administration cléricale. Avec *Danza*, Millenarium a voulu aussi tout simplement offrir à l'auditeur un moment de fête qui parle au cœur et au corps, à l'esprit et à l'âme, par quelques suites de danses formant, une guirlande aux multiples couleurs, saveurs et senteurs, une sorte de bal imaginaire.

POUR MILLENARIUM

CHRISTOPHE DESLIGNES

## **Instrumental music and virtuoso performance in the Middle Ages and today**

If the task of the musician who wishes to play instrumental music of the Renaissance, the Baroque and of later periods is to form an interpretation from source materials, then the task of the musician who wishes to perform instrumental music of the Middle Ages is first of all to reconstitute a performance practice from various indications. The history of Western instrumental music — and its supposed emancipation in the 16<sup>th</sup> century — did not begin at the Renaissance. It can be divided into two periods, the first running from the Church Fathers to the so-called discovery of the New World by Christopher Columbus, the second stretching from 1500 to the present day. The first period involves more than six centuries of oral tradition, whilst the second has five centuries of written music.

The performance of instrumental music of the Middle Ages can offer today's musicians on one hand the enormous pleasure of discovering a repertoire and forms, and on the other the great satisfaction of learning to master a body of instruments with unsuspected timbres and qualities; there is also of course, within a framework defined by the study of the source material, the simple joy of giving free rein to one's imagination through the practice of improvisation. In fact, with the absence of any systematic historical collection of material concerning the jongleur's art, and given that the jongleur was most often storyteller, singer, instrumentalist (mastering up to twenty different instruments), dancer, magician, actor, acrobat and spy, the modern instrumentalist is faced with a dilemma. He can accept to play again and again the same ten or twenty pieces that have been miraculously preserved in a few manuscripts dedicated to the poetry of courtly love, or he can take the trouble to reconstitute a broader repertoire and revive an old oral tradition by composing original

pieces in the different forms and styles that he has studied; he can also arrange vocal works, the entire repertoire of songs for dancing in particular. Finally, strengthened by this enriching experience and armed with his own inexhaustible inspiration, he can improvise couplets of dances (and not just the 'points' of an estampie) and entire musical forms; he will have to prove his creativity in the fields of ornamentation, diminution, in preludes and bridging pieces. In short, he will know how to make the hard work of musical archaeology, necessary as it is, seem alive and entertaining.

It is precisely this that Millenarium has striven to bring about in its last five themed CDs for Ricercar, whilst still attaching great importance to the instrumental pieces that are judiciously and generously spread over each CD. After ten years of research, of composition, of experiment on stage and in the rehearsal room, and of a wish to share in the joy of an exciting collective task, the time had now come to devote ourselves to an entire album of the instrumental music of the anonymous virtuosi of the time of the cathedrals, concentrating particularly on dance music because it was present in every class of feudal society.

Even though the cult of genius and of virtuosity appeared with the development of the concert and the settling-down of musicians who had been occupying prestigious positions under the patronage of the nobility and the bourgeoisie since the Renaissance, virtuosity, invention and ingenuity were never lacking in the jongleurs of the Middle Ages — despite the ideas of certain music historians who remain fixed on the idea of progress. Far from being an end in themselves, these 'primordial virtues' of the itinerant musician were principally intended to astonish and amaze the listener, whether he be nobleman, priest or peasant. Their talents meant that the jongleurs would be welcomed temporarily into the society of the time by the people whom they had temporarily amazed. The jongleur-musician-singer-dancer-instrumentalist was forced to display his virtuosity, for it was a question of simple survival. In accordance with the oral tradition of passing on knowledge and skills, the first of the virtuoso skills of a musician was to construct the instrument or instruments that he



wished to play: there were no music shops at that time! The second, in a world where there were neither public schools, teachers, instruction books nor lessons, was to learn to play his instruments. The third was to attract the attention of his audience, and the fourth and last was to keep it. The same applied to the singer as to the instrumentalist — most often the same person — in direct contradiction of the Church Fathers who, during the first period of Christianity, denied the existence of any ‘learned’ music, be it popular or courtly, that did not originate from the imitation of animals and therefore was the product of man’s invention. There is a good deal of evidence, be it in treatises, repertory lists, literature of the time, both in words and pictures, that proves the existence of a more learned instrumental music that was played by virtuoso musicians, in parallel with music for religious, popular and courtly ceremonial use. The social and spatio-temporal dimensions of the ceremonies of the feudal era are relatively well-documented, with the result that the music allied to these ceremonies is now the object of very serious study. How then, did things stand with the instrumental music produced for listening, the music especially composed, the instrumental inventions that sprang from dances like the estampie — whose function was described by Jean de Grouchy as a highly particular form of distraction for the soul that was almost therapeutical: ‘By its complex nature, the estampie compels the concentration of the performer just as much as of the listener; it often distracts the powerful and the rich from perverse ideas.’ Our interest in this music, transformed as it is for listening purposes, enables us to pay homage to the master jongleurs of the past who have been such a source of inspiration to us.

In modern times, the cult of virtuosity has become more and more a cult of personality; virtuoso instrumental soloists, who had already become stage performers, if not circus animals, are now subject to an almost conscious deification of the musician as a performer vowed to an irrelevant cult, to the detriment of what the composer wished to express. The performer is often reduced to the performance of a purely intellectual and abstract act, one that is most often planned in advance and easily repeated.

Towards the end of the Middle Ages, the virtuoso instrumental performer was emancipated from his jongleur's function and art, having contributed to the invention of a musical language that was autonomous, functional and complete in itself; he had also succeeded in becoming a creator, producing his own improvisation at a moment's notice; nonetheless, he had also become a slave to his own virtuosity, for it had gained him a comfortable social status and an undeniable power of seduction.

Given that the rules of anonymity and of the oral transmission of knowledge and skills were totally respected during the entire Middle Ages, it was only at the end of the 14<sup>th</sup> century that the first written works appeared that contained the names of virtuoso musicians and of instrumental musicians in particular. Chronicles describe the wonderful exploits of Francesco Landini with his organetto and the therapeutic gifts of Valentina Visconti with her harp; the instrumental diminutions preserved in the *Codex Faenza*, the estampies in the Florentine manuscript preserved in London and the compositions of the *Ars Subtilior* all clearly attest to the presence of a certain instrumental virtuosity at the close of the Middle Ages. Illustrations depicting the jongleurs playing, dancing and singing at the same time, reports of poetic jousts and the *Trobar Clus* and ancient notations that show the use of quarter tones all corroborate the improvisatory talents of the musicians and also implicitly suggest the existence of a certain type of virtuosity during the Romanesque period. The definition of virtuosity during the Middle Ages is, however, totally different from the Romantic definition of virtuosity. Etymologically speaking, virtuosity is derived from the Italian word *virtuoso*, which is itself a derivation of *virtù*, energy or quality, from the original Latin word *virtus*, signifying virtue. Mediæval music was principally modal in character and still adhered to oral tradition; its mastery of musical parameters such as intensity and timbre in a Pythagorean system of tuning clearly had nothing to do with the pursuit of dexterity and swift speed that was already very much present in the first diminution passages. With its reformulation of the concept of virtuosity, *Millenarium* now presents its vision of mediaeval virtuosity to the 21st century.

Since its founding in 1999, Millenarium's goal has been to interpret the most complex and fascinating music of the Middle Ages in a thoroughly modern and creative manner. Its programme entitled *Danza* contains original works positioned alongside the very few indexes that were codified in Italy at the end of the 14<sup>th</sup> century; in it Millenarium wishes to display the heights reached by the virtuoso instrumentalist of the Middle Ages before the great irruption of the Renaissance; they wish to re-establish links with the tradition of the Western musical virtuoso as composer, performer and improviser of his own improvised and 'learned' music.

Having abandoned the ritual functions of music, our post-modern society is still very far from retrieving the therapeutic or magical virtues of a mediaeval art that was tirelessly regulated and supervised by a clerical administration. Our aim with *Danza* is simply to offer the listener a festive moment that speaks both to the heart and to the body, to the spirit and to the soul.

FOR MILLENARIUM

CHRISTOPHE DESLIGNES

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD



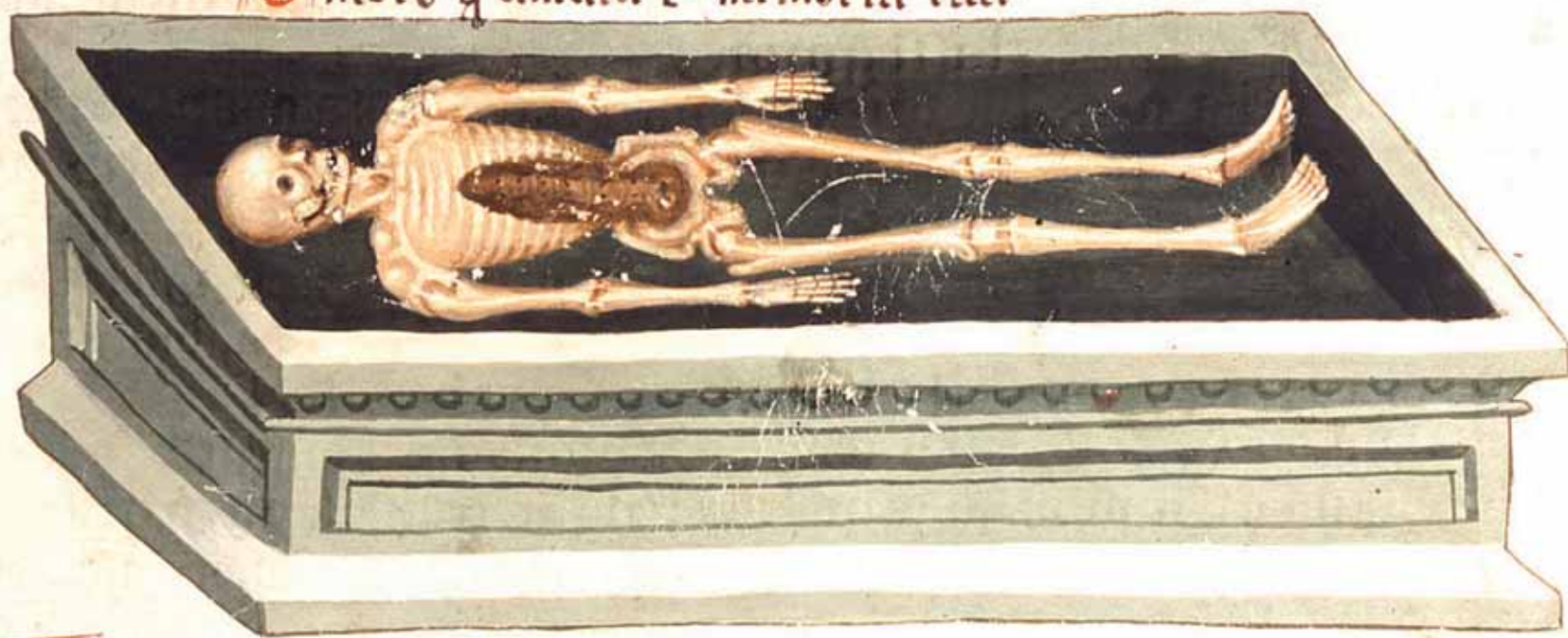
**E**t quam tristes fuerint. qui etne pibunt. pene nō deficiat. n̄ p̄ obibunt.  
heu. heu. heu nisi. iniquam in eribunt. **Am** **Am** **Am** in eribunt. **Ad** morte

**C**uncti reges seculi. in mūto magnates. adūtant et chā. om̄sq; potestates  
fiant uelut puuli. dimittant uanitates. **Am**. Dimittant uanitates. **Ad** mor

**D**eu fratres karissimi. si digne contēplem̄ passionem dñi. amare et si flem̄  
ut pupillam oculi. suabit ne peccemus. **Am**. Seruabit ne peccemus. **Ad** morte

**A**lma uirgo uirginū in celis coronata. apud tuum <sup>filii</sup> sis nob̄ aduocata.  
Et post hoc exilium occurrentis mediata. **Am**. Occurrentis mediata. **Ad** mor

**M**ors. q̄ amara ē. memoria tua.



**D**ile cadaver eius. Cur non peccare uerteris.

**D**ile cadaver eius. Cur inueneris qui mis.

**D**ile cadaver eius. De quid pecuniam queris.

**D**ile cadaver eius. Quid uestes populas gis.

**D**ile cadaver eius. De quid honores queris.

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles  
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



### **Le Chœur de Chambre de Namur**

receive support from the Fédération Wallonie-Bruxelles  
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique).

They also receive additional support from the Loterie Nationale  
and from the City and Province of Namur.

[www.cavema.be](http://www.cavema.be)



Recorded in July 2007: église Saint-Apollinaire de Bolland

Recording: Philippe de Magnée

Artistic direction & editing : Jérôme Lejeune

Festival de Wallonie 2007



# LLIBRE VERMELL

---

## **Millenarium**

Christophe Deslignes: *organetto* / Thierry Gomar: *percussions*

Henri Tournier: *flutes* / Philippe Malfeyt: *lute, citole, tympanon*

Jean-Lou Descamps: *fiddle* / Xavier Terrassa: *recordes, schawm, bagpipes, chifonie*

Eva Fogelgesang: *harp, rebec*

## **Chœur de Chambre de Namur**

Marie Jennes, Mathilde Sevrin: *sopranos*

Elisabeth Goethals: *mezzo-soprano* / Christine Lamy: *alto* / Jean-Yves Guerry: *counter-tenor*

Vincent Antoine, Andreas Halling: *tenors*

Jean-Marie Marchal: *baritone* / Philippe Favette, Koen Meynckens: *basses*

## **Psallentes**

Conor Biggs, Pieter Coene, Lieven Deroo, Paul Schils, Philippe Souvagio

Hendrik Vanden Abeele (*conductor*)

## **Les Pastoureux (Philippe Favette: *conductor*)**

Kamil Boutaher, Jonathan Brulein, Martin Canon, Florian De Boeck,

Constantin d'Oultremont, Juan Gillieaux, Elliott Jasmin-Baker, Benoît Meert

Nicolas Meert, Guillaume Noak, Ludovic Persoons, Achille Roberfroid

Mathieu Willard, Alexis Zounguere-Sokambi

## **Christophe Deslignes: *conductor***

1. Procession des pèlerins	1'07
2. <i>Cuncti simus concanentes</i> * (Song with alternating voices, for round dances)	4'41
3. <i>Inperairitz / Verges ses par</i> * (song with an envoi for 2 voices)	5'09
4. <i>Kyrie Rex virginum</i> **	2'58
5. <i>Res est mirabilis</i> (instrumental)	4'51
6. <i>Ave Maria</i> **	5'05
7. <i>Mariam Matrem</i> * (3 voices virelai)	8'39
8. <i>Bal redon</i> (instrumental)	1'10
9. <i>Los set goyts recomptarem</i> * (ballade for round dances)	6'36
10. <i>Advocatam innocemus</i> **	4'00
11. <i>O Virgo splendens in monte</i> (3 voices Canon)	2'57
12. <i>Danza vermeillosa</i> (instrumental)	4'22
13. <i>Laudemus virginem</i> * (3 voices Canon)	2'07
14. <i>Stella splendens in monte</i> (virelai for 2 voices for round dances)	8'21
15. <i>Fauvel nous a fait présent</i> ( <i>Roman de Fauvel</i> )	0'52
16. <i>Mater patris et filia</i> **	2'47
17. <i>Splendens ceptigera</i> *	1'00
18. <i>Polorum regina</i> * (song with refrain for round dances)	6'33
19. <i>Agnus Dei / Ave Maria</i> **	2'15
20. <i>Ad mortem festinamus</i> (virelai)	4'01

\* *Llibre Vermell*

\*\* Gregorian chant



# LE LLIBRE VERMELL

---

L'Europe abonde de chapelles construites sur la tombe ou sur les reliques de saints ou d'apôtres, ou à des endroits associés aux multiples miracles de la Vierge Marie. Dans la péninsule ibérique, deux de ces lieux particuliers accèdent rapidement à un haut degré de notoriété : Santiago de Compostella, où les pèlerins viennent de toute l'Europe se recueillir sur la tombe de Saint Jacques, et le monastère de Montserrat, près de Barcelone, où un culte plus local se développe autour d'une chapelle consacrée à une Vierge noire. La légende raconte qu'en l'an 880, des pâtres virent une puissante lumière descendre du ciel, accompagnée de chœurs célestes. La vision miraculeuse se répétant plusieurs samedis de suite, l'évêque organisa une montée au Montserrat, et l'on découvrit, à l'abri d'une grotte, une image de la Sainte Vierge. Mais lorsque l'ordre fut donné de la transférer à Manresa, la Vierge se fit si lourde que personne ne réussit à la faire bouger. L'homme d'église interpréta ce signe comme la volonté de la Sainte Vierge de rester en ce lieu et décida d'y faire construire une chapelle. Une magnifique statue de bois polychrome, sculptée aux alentours de l'an 1200, trône aujourd'hui encore en ce sanctuaire, lieu de paix, d'étude et de prière.

En 1811, le monastère de Montserrat fut victime des guerres napoléoniennes. Dans ces funestes circonstances, la superbe et impressionnante bibliothèque, haut lieu de sauvegarde et d'étude de la pensée, des savoirs et des savoir-faire, riche de plusieurs milliers de volumes, victime d'un saccage, fut presque entièrement incendiée. Parmi les survivants figure heureusement un manuscrit très ancien. Il avait été peu auparavant emmené par un érudit, pour étude, à Barcelone. Ses héritiers le restituèrent aux moines, qui s'empressèrent de lui fabriquer une nouvelle couverture en bois et velours rouge, lui donnant au passage la cote n° 1, première pierre de la fondation d'une nouvelle bibliothèque monastique. D'où son nom aujourd'hui très connu de *Llibre Vermell de Montserrat*.

Ce manuscrit très important, dont la rédaction s'acheva en 1399, était constitué, à l'origine, de 172 doubles pages ou feuillets de parchemin, dont 35 ont été perdus. Dans son état actuel, il contient, entre autres, quelques petits chefs-d'œuvre poétiques et musicaux dédiés à Marie, recopiés tout au long du XIV<sup>e</sup> siècle. Ses chansons ont la particularité de représenter une grande diversité de pratiques musicales et de styles littéraires. Leur fonction, ainsi que la nécessité de leur introduction dans la liturgie mariale propre au lieu-dit, est parfaitement exposée dans une note figurant entre le premier et le second chant, préfaçant ainsi l'ensemble du corpus : « Parfois les pèlerins, quand ils veillent dans l'église de la Sainte Vierge de Montserrat, veulent chanter et danser, de même aussi pendant le jour sur le parvis. Mais alors ils ne doivent entonner que des chansons décentes et pieuses : aussi, pour cette raison, quelques-unes sont-elles copiées ci-dessous et ci-dessus. Il faut en faire usage avec retenue et discrétion, afin de ne point déranger ceux qui s'adonnent continûment aux prières et contemplations dévotes, occupations prescrites pareillement à tous durant les veilles. »

En effet, l'abbaye de Montserrat, lieu de vie spirituelle, avait sa propre règle de conduite. Accueillant des fidèles venus des environs pour prier, méditer et contempler Marie, les moines devaient aussi faire face à une grande affluence de pèlerins venus exprès, parfois d'assez loin, pour implorer, vénérer et rendre grâce à la Vierge noire miraculeuse. La capacité d'accueil du monastère était très limitée. Les bâtiments conventuels étant exclusivement réservés aux religieux et aux nobles de sexe masculin, les pèlerins de tout âges, de toutes conditions, de toutes provenances et des deux sexes étaient hébergés dans l'église même ainsi que sur le parvis. C'est là que, en attendant de pouvoir approcher la fameuse statue, ils mangeaient, buvaient, dormaient, discutaient, se disputaient, se réconciliaient. C'est là qu'ils chantaient et dansaient. Et c'est donc par leurs us et coutumes particuliers, tous différents, étrangers et bruyants, qu'ils finirent par déranger l'ordre établi pour la bonne conduite des trois modes de vie cohabitant temporairement en ce même lieu : vie monastique, vie paroissiale et vie pèlerine. Or, au lieu d'interdire toute forme de chant et de

danse étrangère au culte sur le parvis et dans l'enceinte sacrée, au lieu de chasser les pèlerins ou encore de quitter les lieux pour s'installer ailleurs, comme ce fut le cas en d'autres temps et d'autres lieux, les moines de Montserrat organisèrent le chant et la danse et l'orientèrent vers la dévotion mariale, gardant certaines mélodies et rythmiques populaires, proposant des canons, des refrains et des réponses faciles à chanter, faciles à retenir et des chansons faciles à danser. Ils intégrèrent également à ce « *nouvel ordo* » liturgique et paraliturgique des pièces issues de pratiques plus savantes, au fur et à mesure de l'apparition de nouvelles formes et de nouveaux styles poétiques et musicaux. Ainsi, de l'antienne mélismatique très proche du plain-chant copiée en notation carrée (*O Virgo splendens*) jusqu'au virelai à trois dans le plus parfait style de l'*Ars Nova* européen (*Mariam Matrem*), en passant par le simple canon à trois notes très proche de notre célébrissime *Frère Jacques* (*Laudemus virginem*), le chansonnier de Montserrat comporte dix chants de dévotion à la Vierge dont quatre sont à danser en rond (« *ad tripudium rotundum a ball redon ou a ballo rodo* »), trois sont des canons à deux ou trois entrées (« *caça de duobus vel tribus* »). L'influence de la forme virelai est très manifeste pour six des dix chansons puisqu'elle est, soit très présente (*Los set goyts*, *Cuncti simus*, *Polorum regina*, *Ad mortem festinamus*), soit parfaitement identifiable (*Stella splendens* et *Mariam Matrem*). Certaines pièces ont incontestablement un lien de parenté avec les célèbres *Cantigas de Santa Maria* (*Los set goyts*, *Cuncti simus*, *Polorum regina*). *Inperairitz* fait à la fois référence au motet politextué et à la chanson courtoise avec envoi, tout en gardant des éléments caractéristiques de la danse. *Stella splendens* contient de belles références au conduit de l'École de Notre-Dame, tandis que *Cuncti simus* rappelle étonnamment certaines formes de chansons à répondre traditionnelles, de Bretagne ou d'ailleurs. Si *Ad mortem festinamus*, très intéressante danse macabre digne du *Codex Buranus* rappelle effectivement un certain type de chanson goliardique, *Polorum regina* sera encore en usage comme chanson folklorique au XVI<sup>e</sup> siècle.

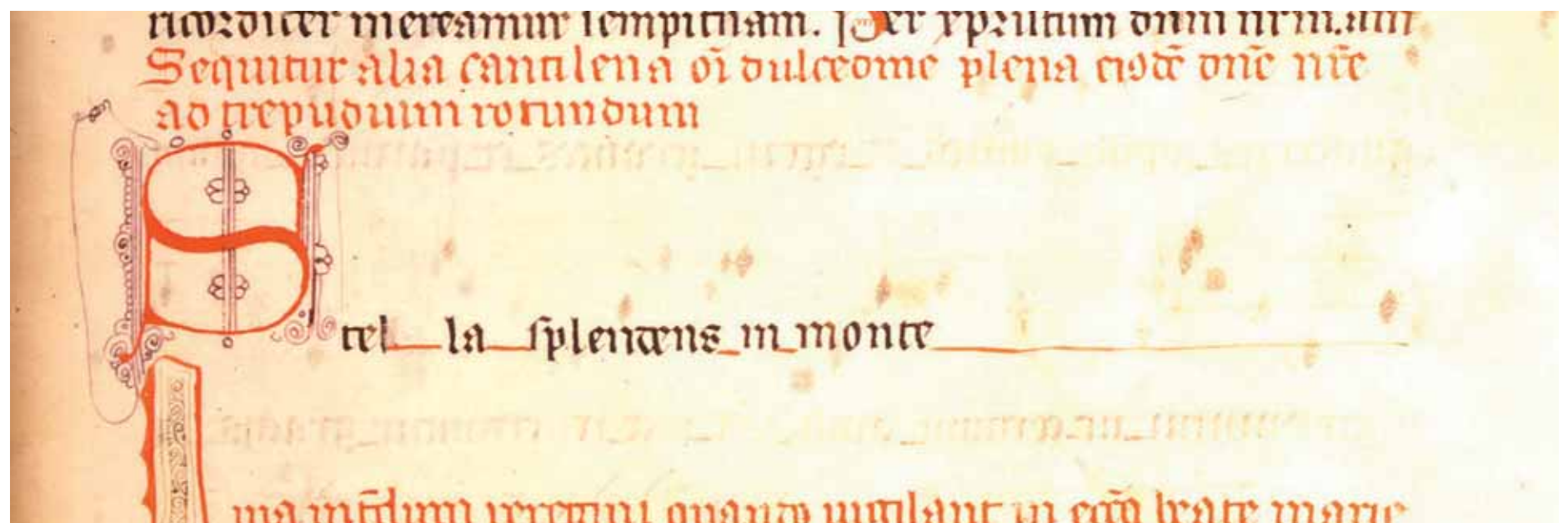
Ainsi, le chansonnier du *Llibre Vermell* offre des indications liturgiques et paraliturgiques très précieuses sur l'organisation et la conduite des cérémonies liées au

culte marial local. Ce sont ces indications, augmentées d'une étude approfondie des textes et des musiques, nous conduisant inévitablement à une nouvelle transcription musicale et à une nouvelle adaptation française des textes originaux, qui ont inspiré et guidé notre travail de reconstitution des « Fêtes de la Vierge noire de Montserrat ». Nous avons voulu situer cette reconstitution dans le contexte historique de la vie monacale, incluant même les plus jeunes éléments de l'école monastique. C'est pourquoi l'ensemble Psallentes incarne les moines accueillant les pèlerins en chantant des extraits d'une liturgie vraisemblable mais imaginée. Les Pastoureaux sont les enfants de l'école monastique, instruits par les moines, réunis en Schola Cantorum et participant au culte de manière adaptée. Le Chœur de Chambre de Namur incarne les pèlerins « petits et grands, riches et pauvres, princes et barons, paysans et bourgeois », tous ensemble venus vénérer la Sainte Vierge, chantant et prononçant le latin, le catalan et l'occitan médiéval, chacun avec son accent d'origine. Enfin, Millenarium joue le rôle des jongleurs instrumentistes, faisant le lien entre chaque groupe, à grand renfort d'improvisations. À cet égard, les pièces instrumentales ajoutées à ce programme sont conçues au départ de pièces vocales contemporaines : *Res est mirabilis* trouve son origine dans une séquence polyphonique de l'École de Saint-Martial de Limoges (Graduel d'Aliénor de Bretagne). La *Dansa vermeillosa* est inspirée d'une des *Cantigas de Amigo* de Martin Codax. La « fanfare » jouée par les instruments de l'alta capella est l'un des motets à trois voix (*Fauvel nous a fait présent*) du célèbre *Roman de Fauvel*. Quant au *Bal redon*, il s'agit d'une improvisation de Xavier Terraza.

Nous avons complété cette lecture du *Llibre Vermell* par quelques pièces grégoriennes dont l'origine en est proche. Hélas ! l'incendie de la bibliothèque de Montserrat nous prive de toute source du plain-chant que les pèlerins auraient pu y entendre. Notre choix s'est donc posé sur un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle provenant de Gerona et conservé à la Biblioteca de Catalunya. Ce manuscrit a l'avantage de contenir des pièces originales dont les textes sont en bonne partie consacrés au culte marial : proses, antiennes tropées et même chants de l'ordinaire tropés.

Les chants du *Llibre Vermell de Montserrat* sont parmi les plus belles œuvres anonymes et collectives qui nous sont parvenues de l'époque médiévale. Témoignage exceptionnel de la rencontre et de la fusion bienheureuse du sacré et du profane, alliance de l'art savant et de la tradition populaire, ils sont également une magnifique preuve, au-delà d'une incontestable ouverture d'esprit, de l'intelligence et de la tolérance qui animaient certaines communautés religieuses. Ces indices archéologiques montrent enfin que la danse était, encore à cette époque, une activité coutumière, recommandée, appréciée et pratiquée au sein même de l'édifice religieux. Dans un monde occidental désacralisé et largement tourné vers le matérialisme et l'individualisme, dans une société moderne cherchant un nouvel ordre juste et voyant réapparaître toutes sortes de communautarismes et de fanatismes, c'est à l'exemplaire convivence et à l'universalité précieusement conservées dans ce vieux manuscrit que nous avons voulu rendre hommage par cette nouvelle version discographique. Au-delà de la beauté des musiques et des poésies, c'est cet héritage spirituel qui nous est apparu comme étonnamment actuel et moderne, et digne d'être connu et partagé par le plus grand nombre.

CHRISTOPHE DESLIGNES



# THE LLIBRE VERMELL

---

Europe is full of chapels built above tombs or relics of saints or apostles, or in places associated with the many miracles attributed to the Virgin Mary. In the Iberian peninsula, two of these places in particular rapidly gained a great deal of renown: these were Santiago de Compostela, where pilgrims from throughout Europe came to meditate at the tomb of St. James, and the monastery of Montserrat near Barcelona, where a more local form of worship had developed around the chapel consecrated to the Black Virgin. Legend states that in 880 AD shepherds saw a brilliant light come down from heaven to the sound of sweet music. The miraculous vision was repeated on several consecutive Saturdays, after which the local bishop organised an ascent of Montserrat and found, hidden in a cave, an image of the Blessed Virgin. He ordered the image to be taken to Manresa, but the Virgin suddenly became so heavy that it was impossible to shift her. The bishop interpreted this as a sign that Blessed Virgin desired to remain in that place and therefore decided to have a chapel built there. A magnificent statue in polychrome wood that was sculpted around 1200 still has pride of place in the sanctuary there today, in a place of peace, of study and of prayer.

The monastery of Montserrat became a sudden victim of the Napoleonic Wars in 1811. It was under these tragic circumstances that the superb and well-stocked library — a centre for the preservation and the study of thought, of knowledge and of expertise — this library that possessed several thousand volumes was first sacked and then almost entirely destroyed by fire. One of the works to survive was happily an extremely ancient manuscript; shortly before the fire broke out it had been taken by a scholar for study in Barcelona. The scholar's heirs returned it to the monks, who hastened to provide it with a new cover made from wood and red velvet, also giving it the classification number 1,

marking it as the foundation stone of a new monastic library. It is thanks to its cover that it received the name by which it is known today — *The Llibre Vermell* or *Crimson Book of Montserrat*.

This historically important manuscript was completed in 1399 and originally consisted of 172 double pages or leaves of parchment, 35 of which have been lost. In its current state it contains, amongst other works, various small poetic and musical masterpieces dedicated to the Virgin Mary and that were copied and recopied during the entire 14<sup>th</sup> century. Its songs are individual in that they present a great diversity of musical practice and literary style. Their function, as well as the need for their introduction into the Marian liturgy of Montserrat, is made perfectly clear in a note placed between the first and the second song and that therefore acts as a preface to the work as a whole: ‘Sometimes the pilgrims who were holding vigil in the church of Holy Mary of Montserrat wanted to sing and dance, as they also did in front of the cathedral by day. They were only allowed to sing respectable and pious songs and it was also for this reason that some are copied on the upper and lower parts of the page. They are to be used with restraint and with discretion, so that there is no disturbance of those who have given themselves over to unceasing and devout prayer and meditation, tasks that are laid down for all during the vigils’.

The Abbey of Montserrat, a place for the spiritual life, had its own rules of conduct. As well as welcoming the faithful who had come from neighbouring districts to pray, meditate and revere the Virgin, the monks also had to cope with a large influx of pilgrims from distant places who had come expressly to implore, worship and give thanks to the miracle-working Black Virgin. The area that the monastery had available for guests was extremely limited; given that the monastery buildings themselves were reserved exclusively for the monks and for male members of the nobility, the remaining pilgrims of all ages, both sexes and various origins were lodged in the church itself as well as in the churchyard. It was there, while they waited to approach the famous statue, that they ate, drank, slept, talked, argued and made up as well as sang and danced. It was therefore thanks to

their individual customs, each of them different, foreign and noisy, that they ended up disturbing the seamless routine necessary for the preservation of the three ways of life — the monastic life, the life of the parish and the lives of the pilgrims — that temporarily shared the same space. Instead of forbidding every type of singing and dancing that was not related to religion in the churchyard and within the holy precincts, instead of driving out the pilgrims or of leaving the area and setting up the Abbey elsewhere, as had been the case in other times and other places, the monks of Montserrat organised the singing and dancing, making use of it to praise the Virgin. They preserved certain popular melodies and rhythms and supplied canons, refrains and responses that were easy to sing and easy to remember as well as songs that were easy to dance to. They also added more learned pieces to this liturgical and paraliturgical *nouvel ordo* in the same measure as new forms and new poetic and musical styles appeared.

From the melismatic antiphon that is close to plain chant and notated in square notation (*O Virgo splendens*) to the virelai in three parts in the most perfect European Ars Nova style (*Mariam Matrem*), and not forgetting to mention the simple three-note canon that is very close to our own well-known *Frère Jacques* (*Laudemus virginem*), the Montserrat songbook contains ten hymns to the Virgin, four of which are to be accompanied by a round dance (« *ad tripudium rotundum a ball redon or a ballo rodo* ») and three are canons with either two or three entries (« *çaça de duobus vel tribus* »). The influence of the virelai form is extremely clear in six of the ten songs, given that it is clearly present in *Los set goyts*, *Cuncti simus*, *Polorum regina* and *Ad mortem festinamus* or clearly traceable in *Stella splendens* and *Mariam Matrem*. Certain pieces are also incontestably related to the famous *Cantigas de Santa Maria*, these being *Los set goyts*, *Cuncti simus* and *Polorum regina*. *Inperairitz* refers both to the polytextual motet and the song of courtly love with its envoi at the same time as it preserves its characteristic dance element. *Stella splendens* contains some fine references to the running of the School of Notre-Dame, whilst the *Cuncti simus* provides an astonishing recollection of certain forms of songs with traditional answers



from Brittany and elsewhere. *Ad mortem festinamus*, a highly interesting danse macabre drawn from the *Codex Buranus*, is an effective rendition of a certain type of goliard song whilst *Polorum regina* would still be used as a folk-tune in the 17<sup>th</sup> century.

The *Llibre Vermell* provides extremely valuable liturgical and paraliturgical information about how the ceremonies that were associated with the local veneration of the Virgin were organised and carried out. It is this information, augmented with a detailed study of its texts and music, that has inevitably led us to a new musical transcription and a new French adaptation of the original texts and inspired and guided our work of re-establishing the Feast of the Black Virgin of Montserrat. Our intention is to place this reconstruction in the historical context of monastic life, including also the youngest members of the monastic school. It is for this reason that the Psallentes ensemble takes the role of the monks, singing extracts from an imaginary liturgy as they welcome the pilgrims; Les Pastoureaux are the children of the monastic school who are taught by the monks, brought into the schola cantorum and then take an abridged part in the services; the Chœur de Chambre de Namur represent the pilgrims 'large and small, rich and poor, princes and barons, peasants and tradesmen' who have come together to worship the Blessed Virgin, each singing and pronouncing mediaeval Latin, Catalan and Occitan with their own particular accent; Millenarium assumes the role of the instrument-playing jongleurs who bind the groups together with a great quantity of improvised music. The instrumental works that have been added to this recording are based on vocal works: *Res est mirabilis* originated in a polyphonic sequence of the School of Saint-Martial of Limoges (Gradual of Aliénor de Bretagne). The *Dansa vermeillosa* was inspired by a *Cantiga de Amigo* by Martin Codax. The "fanfare" played by the instruments of the alta capella is *Fauvel nous a fait présent*, one of the motets in three parts from the renowned *Roman de Fauvel*. The *Bal Redon* is an improvisation by Xavier Terraza.

We have completed this realisation of the *Llibre Vermell* with several pieces of Gregorian chant whose origins approach it also closely as possible in time. It is deeply to

be regretted that the fire in the Montserrat library deprived us of every source of plainsong that the pilgrims of the time might have heard; we have therefore chosen to make use of a 14<sup>th</sup> century manuscript from Gerona that has been preserved in the Biblioteca de Catalunya. This manuscript has the advantage of containing original pieces whose texts are largely devoted to the worship of Mary, including sequences, troped antiphons and even troped settings of the Ordinary of the Mass.

The songs of the *Llibre Vermell of Montserrat* are amongst the finest anonymous collective works that have survived from the Middle Ages. They constitute exceptional evidence of the meeting and of the fusion of the sacred and the profane, of learned art and folk tradition; they also give magnificent proof not only of an indisputable openness of spirit, but also of the intelligence and the tolerance that infused certain religious communities, finally demonstrating that dancing was still a perfectly normal activity, being approved of, appreciated and practiced in the very heart of the church at that time. In a Western world that has now lost its religious beliefs and that has largely turned towards materialism and individualism, in a modern society that seeks a new and fair social order and that instead sees the rebirth of all types of communitarianism and fanaticism, we now seek to pay homage to the exemplary ability to live together and universality that has so splendidly been preserved in this old manuscript by means of this recording. Transcending the beauty of the music and of the poetry, it is this spiritual heritage that appears astonishingly relevant and modern to us; it is worthy of being known by and shared with the greatest number of people possible.

CHRISTOPHE DESLIGNES

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD



Recorded in February 1998, église Saint-Jean l'Évangéliste de Beaufays

Artistic direction & recording: Jérôme Lejeune

Illustration (p. 91): *Francesco Landini*, Codex Squarcialuppi, fol. 121v., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mes. Med. Palat. 87 (Su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali)

# THE MASTERS OF THE FLORENTINE ORGANETTO

---

**Millenarium**

Christophe Deslignes: *organetto*

Thierry Gomar: *percussions*

1. <i>Estampida de maia</i>	Anonymous	3'08
2. <i>Non vedi tu, Amor</i>	Lorenzo Masini	2'47
3. <i>I'vo bene</i>	after Gherardello da Firenze	2'12
4. <i>Che ti çova nascondere</i>	Anonymous	4'27
5. <i>Lucente Stella</i>	Anonymous	5'20
6. <i>Istampita Isabella</i>	Anonymous	6'29
7. <i>Kyrie cunctipotens</i>	Anonymous	2'28
8. <i>Giovine vagha</i>	Francesco Landini	4'10
9. <i>Donna, perchè mi spregi</i>	Francesco Landini	1'57
10. <i>Amor cal tuo sogetto ognor mi trovo</i>	after Francesco Landini	4'24
11. <i>Istampita In pro *</i>	Anonymous	13'00
12. <i>Intermezzo</i>	after Francesco Landini	1'47
13. <i>Estampida de Rocamadour</i>	Anonymous	2'37



\* with the participation de Girolamo d'Anloy

# LES MAÎTRES DE L'ORGANETTO FLORENTIN

---

Grâce au travail de pionniers entrepris par les membres du Studio der frühen Musik autour de feu Thomas Binkley, par l'Ensemble Sequentia avec Barbara Thornton et Benjamin Bagby, et par l'Ensemble Organum sous la direction de Marcel Pérès, les réalisations discographiques de ces dernières décennies ont permis de redécouvrir les joyaux de la poésie vocale profane de l'*Ars Antiqua* et de l'*Ars Nova*, ainsi que l'extrême beauté des liturgies du Moyen Âge, toute cette musique intimement liée au verbe, mais où les instrumentistes furent, depuis les premières traces écrites, largement impliqués. Toutefois, dans les musiques chantées, les exigences liées à leur fonction ne permirent jamais aux musiciens maîtrisant parfaitement leur instrument de s'exprimer pleinement, sans contraintes et sans limites.

Loin d'avoir été longtemps asservis à la musique vocale, comme le prétendent, aujourd'hui encore, aussi bien les histoires de la musique que les ouvrages musicologiques de référence sur la musique médiévale, les instrumentistes n'ont pas attendu la Renaissance pour donner libre cours à leur fantaisie et atteindre un degré extrêmement élevé de maîtrise et de virtuosité. Les instrumentistes du Moyen Âge avaient une grande joie à s'exprimer dans un langage fait de sons et de rythmes, un langage indépendant du verbe, fonctionnel et complet, permettant de communiquer toutes sortes d'émotions. Nombre de témoignages littéraires attestent qu'ils n'ont jamais manqué d'occasions de faire partager l'enthousiasme de leur trouvailles.

Ainsi, leur relation avec la musique vocale écrite ne doit-elle pas masquer un aspect fondamental de leur savoir-faire : les plus braves d'entre eux étaient des maîtres de l'improvisation. Aussi, beaucoup d'instrumentistes ont exercé leur art dans deux domaines : l'interprétation de la production écrite et conservée, et la pratique d'une

musique instrumentale improvisée, de tradition orale mais perdue. Pourquoi leur tenir grief de n'avoir jamais su ou voulu noter leurs improvisations ? Pourquoi insulter leur mémoire en ne considérant que les quelques pièces glanées et notées ça et là au hasard des rencontres ? Rendons-leur plutôt hommage en proposant un disque de musique instrumentale, dédié à un petit instrument mécanique qui étonnera par sa virtuosité et son expressivité, et en accordant justement une part importante à l'improvisation. Cet enregistrement tente de mettre en évidence la richesse des moyens d'expression d'un instrument sous-estimé, et qui, à l'époque de Francesco Landini (1325-1397), n'a pas toujours été dans l'ombre de son puissant aîné, le grand orgue d'église.

### **Les origines de l'orgue portatif**

En comparaison avec le plus majestueux des instruments de musique, l'orgue portatif, malgré toutes ses qualités expressives, n'aura été qu'un visiteur de l'Histoire, un passager de l'Automne du Moyen Âge, qui tomba rapidement en désuétude à la Renaissance avant de sombrer complètement dans l'oubli : les seules traces visibles de son existence florissante, qui montrent parfois assez bien son aspect et son utilisation, restent les enluminures, sculptures, vitraux, peintures murales, fresques, dessins, huiles et gravures. Toutes ces illustrations attestent de sa présence, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, dans toute l'Europe, de l'Espagne à la Scandinavie, de l'Angleterre à la Pologne, aussi bien dans les milieux religieux que dans la noblesse et la paysannerie, chez les gens du voyage que chez les bourgeois.

L'orgue portatif fut inventé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, en même temps que l'orgue gothique. Les premiers témoignages iconographiques datent de cette période. Les orgues romans n'étant plus adaptés aux nouveaux édifices religieux et aux nouveaux chants, il fallut en inventer d'autres. On peut supposer que ce travail ne put être mené à bien sans de nombreux essais et ajustages à petite échelle, sur des modèles réduits, sur de petits orgues miniatures, facilement transportables, qui ne tardèrent pas à trouver de nombreuses utilisations en dehors de l'église. Mais l'hypothèse contraire est parfaitement fondée, à savoir que des



églises possédant déjà de grands orgues firent l'acquisition de petits portatifs. Toujours est-il qu'à partir du moment où il put « sortir de l'église », l'orgue, sous sa forme portative, fut utilisé dans les processions, au théâtre, dans la rue, dans les salles des donjons et les jardins des délices courtois.

### Évolution de la construction du portatif

La facture de l'orgue portatif évolua au cours des quelques siècles pendant lesquels il fut réellement joué et apprécié. On expérimenta différentes formes de touches (boutons-poussoirs, languettes, clés) avant d'opter définitivement pour la touche rectangulaire. L'étendue du clavier, d'abord restreinte (une octave et demie), augmenta petit à petit (jusqu'à deux octaves et demie dans le traité d'Henri Arnaut de Zwolle), les feintes firent leur apparition (d'abord le *fa* dièse et le *do* dièse, puis le *sol* dièse et enfin les claviers entièrement chromatiques, le « double *si* », bémol et naturel côte à côte, hérité de l'orgue roman, étant souvent présent sur les tout premiers instruments). On voit parfois des instruments dotés de clochers ou de tours qui abritent des bourdons. En ce qui concerne l'adjonction de registres sur l'orgue portatif, on peut supposer que les tirettes latérales, qui apparurent dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle en Italie, ne furent pas forcément conçues pour actionner des bourdons, mais plutôt un second registre, qui pouvait être un registre de tuyaux à bouche ou d'anches. Ces anches étaient soit apparentes (en effet, on voit parfois une fourniture de tuyaux de même taille placés entre les deux rangées de tuyaux à bouche), soit disposées à l'intérieur du petit buffet, entre le sommier et les tuyaux.

Henri Arnaut de Zwolle, mathématicien et astronome à la cour de Bourgogne au début du XV<sup>e</sup> siècle, qui décrit les différentes étapes de la construction des orgues dans son traité rédigé vers 1430 et actuellement conservé à la Bibliothèque nationale de France, mentionne la possibilité d'ajouter un second soufflet sur l'orgue portatif, placé au-dessous du sommier, ce qui contraint l'organiste à jouer debout. Ce système d'air continu évite de prendre son souffle entre les phrases, mais il réduit également les possibilités de variations

de pression d'air. Lorsque l'organiste joue assis (à même le sol ou sur un tabouret), l'orgue est calé sur sa cuisse, de même que lorsqu'il joue debout, une jambe surélevée et repliée et l'autre droite. On peut également jouer en marchant, le petit orgue étant alors maintenu à la ceinture et à l'épaule. Seule Sainte Cécile, patronne des musiciens, bénéficie parfois de l'aide d'un chérubin, qui la soulage d'un poids pouvant atteindre une vingtaine de kilos. Mais certains ménestrels semblent être capables d'exécuter des figures de danse, tout en laissant promener élégamment leurs doigts sur les touches.

Ainsi, de la fin du XII<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'orgue portatif fut un instrument très en vogue que ce soit pour l'accompagnement de la voix dans le grand chant courtois à l'époque des troubadours et des trouvères ou dans les motets de l'École Notre-Dame ainsi que dans les parties instrumentales de dessus, de contreténors ou de ténors dans les ballades françaises ou les madrigaux et «*ballate*» italiennes de l'*Ars Nova*. L'organetto fut utilisé également comme instrument soliste, au sein de l'ensemble des bas-instruments (les instruments doux par opposition aux hauts-instruments plus puissants) et pour l'accompagnement des danses.

### Francesco Landini et l'école florentine

C'est Francesco Landini qui, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, fut le véritable maître de l'organetto. Compositeur, poète, philosophe, astronome, organiste et constructeur d'instruments, aveugle de surcroît, Francesco Landini reçut la couronne de lauriers des mains du roi de Chypre à Venise, vers 1360. Outre sa production de poésie vocale profane en langue toscane, qui comprend quelque 150 *Ballate*, une douzaine de madrigaux, une *caccia* et un virelai, il fut très souvent sollicité comme expert dans la construction et l'harmonisation des orgues. Deux images représentent le maître jouant de son orgue portatif. Dans l'enluminure du *Codex Squarcialupi*, Landini joue assis, entouré des différentes familles d'instruments. Sur sa pierre tombale, dans l'église San Lorenzo à Florence, Landini joue debout, entouré de deux anges. Les chroniques rapportent qu'il était capable d'apprivoiser les oiseaux en

chantant ses mélodies, s'accompagnant de son petit orgue, au grand émerveillement des nobles et des lettrés florentins.

Après avoir été véritablement transcendé par Landini, l'organetto fut essentiellement joué dans l'ensemble des bas-instruments tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, avant d'être rapidement délaissé au début du XVI<sup>e</sup>. Coïncidence ou pas, l'orgue portatif semble finir sa carrière sur une toile de Raphaël, qui lui donna peut-être le coup de grâce peu après 1500 en représentant Sainte Cécile renversant son instrument vers le sol. Ainsi, petit clin d'oeil de l'Histoire, le chérubin ne transporta pas l'organetto au ciel afin qu'il puisse participer au concert des anges, et l'organetto ne ressuscita pas à la Renaissance comme les autres instruments brisés jonchant le sol au pied de la Sainte patronne. Ce fut le chant du cygne de l'orgue portatif.

### A propos des œuvres

La *Ballata* fait partie des formes poético-musicales qui étaient jouées, dansées, écoutées et discutées dans les milieux les plus cultivés de Florence, lors de réunions décrites par Boccace dans le *Decamerone* et par Giovanni da Prato dans le *Paradiso degli Alberti*. Un choix de *Ballate* de Francesco Landini, Gherardello da Firenze et Lorenzo Masini, conservées dans le célèbre *Codex Squarcialupi*, anthologie de l'*Ars Nova* italienne richement décorée d'enluminures, ont servi de modèles pour les paraphrases instrumentales. *Donna, perchè mi spregi* fait allusion aux danses de jeunes filles qui chantaient en s'accompagnant d'un tambourin. Sa structure rythmique rappelle celle de la gaillarde. La modalité archaïque de *Giovine vagha* est très proche des mélodies du grand chant courtois. Le ténor original est ici remplacé par une alternance de bourdons. *Amor cal tuo sogetto ognor mi trovo* est un collage de différentes parties de *Ballate* de Landini. À ces pièces s'ajoutent deux *Ballate* monodiques, *I'vo bene* et *Non vedi tu, Amor*, de deux prédécesseurs de Landini à Florence, Gherardello et Lorenzo. Pour toutes ces *Ballate*, j'ai respecté la distinction faite entre la forme dansée et celle qui était destinée à l'écoute, distinction historique, rapportée

par Antonio da Tempo dans son traité de Poésie. Les paraphrases de *Che ti çova nascondere* et de *Lucente Stella*, deux *Ballate* monodiques anonymes conservées dans le *Codex Rossi*, permettent de faire le lien entre l'École florentine et l'École vénitienne.

L'influence de la lyrique occitane sur le *Dolce stil novo* est quant à elle symbolisée par les deux *estampidas* composées et improvisées d'après des chansons préexistantes. Si *Estampida de Rocamadour*, inspirée d'une *Cantiga de Santa Maria*, pourrait parfaitement être dansée, *Estampida de maia* fait allusion à une scène courtoise où deux vièlistes du nord de la France jouèrent une estampie à la cour de Montferrat, en présence du troubadour Raimbaud de Vaqueyras, qui s'empressa de trouver des paroles sur cet air de ménestrels. *Istampita Isabella* et *Istampita In pro* figurent dans un autre manuscrit florentin, aujourd'hui conservé à Londres. Comparées aux estampies françaises de l'*Ars Antiqua*, ces *istampite* sont de véritables pièces de bravoure, épisodiques et donc étonnamment longues et pleines de contrastes. Enfin, le rôle liturgique de l'organetto est simplement évoqué par une glose du *Kyrie cunctipotens genitor Deus*, se basant sur le cantus firmus des diminutions du *Codex Faenza*.

### À propos de l'instrument utilisé

L'instrument joué pour cet enregistrement est d'assez grande taille, typique du Trecento, et tout à fait semblable à celui qui est représenté, joué par une femme, dans l'*Allégorie de la Musique* conservée dans un manuscrit napolitain : progression chromatique, étendue de deux octaves et une seconde (f-f''-g''), touches en forme de clés, 26 tuyaux en alliage étain-plomb, un soufflet à éclisse (sept plis), diapason la=518 Hz (un ton plus haut que 460 Hz, diapason courant en Italie du Nord au XV<sup>e</sup> siècle). Ce type d'orgue portatif, lorsqu'il est bien réglé et bien harmonisé, permet de développer un jeu très différent de celui du positif ou du grand orgue. En effet, le contrôle de l'ouverture et de la fermeture de la soupape étant extrêmement direct et précis, l'instrumentiste peut apprendre à maîtriser toute une gamme d'articulations entre le sur-staccato et le sur-legato. Mais il peut également donner libre

cours à sa fougue en jouant de manière très rapide. De plus, l'organiste faisant véritablement corps avec son instrument, la maîtrise du soufflet lui permet de varier considérablement l'arrivée de l'air dans les bouches des tuyaux. En exerçant différentes pressions sur le soufflet, il est possible d'obtenir des sons harmoniques, de jouer doux ou fort, en crescendo ou en decrescendo. L'organettiste peut également vibrer, mais il doit aussi être capable de stabiliser le son en maîtrisant l'accord de l'instrument. La coordination de différentes pressions avec différentes articulations augmente encore les moyens d'expression dont on dispose.

Enfin, contrairement à ce que l'on a souvent prétendu, l'orgue portatif n'est pas uniquement un instrument monodique qui se joue avec deux ou trois doigts, en utilisant de soi-disant doigtés anciens, mais bel et bien un instrument polyphonique qui nécessite une technique de déplacement du pouce pour les basses (parties de ténor) et tout un jeu de combinaisons de doigtés et de passages de doigts, propre à chacun, afin de pouvoir réaliser les parties de dessus simplement ornées ou richement diminuées. L'organetto permet de jouer des monodies, des danses ou des mélodies accompagnées de bourdons fixes ou changeants, mais aussi des polyphonies à deux et trois voix. En hommage aux maîtres de l'organetto florentin, le répertoire d'œuvres originales, de paraphrases, gloses et improvisations proposé ici présente un large éventail de ces possibilités techniques et expressives.

### **Le rôle des percussions**

Le rôle des percussions aux côtés de l'organetto dépasse le simple recours systématique à ce genre d'instrument pour toute musique plus ou moins dansante, selon des conventions trop banales et simplistes. Dans les *Ballate* qui étaient dansées tout comme dans les pièces inspirées de la danse mais destinées à l'écoute, le percussionniste ne doit pas seulement se contenter d'installer un rythme, marquer la pulsation, souligner la périodicité et utiliser les contretemps, il peut également avoir un rôle de protagoniste, en proposant un jeu de

contrepoint rythmique, en dialogue avec la mélodie développée à l'organetto, donnant ainsi une tout autre dimension à des pièces d'une grande inventivité mélodique, riches en accidents et en modulations.

La thématique de ce disque étant essentiellement d'inspiration courtoise, les naquaires, percussions orientales transmises en Europe par les Arabes, jouées avec des baguettes, en plein air, lors des processions, à cheval, et surtout pour la musique militaire, n'ont pas été retenues. L'utilisation de percussions digitales du bassin méditerranéen, en combinaison avec les tambours, tambourins et crotales visibles sur les scènes de danse courtoise dans l'iconographie du Trecento, ne se justifie que par les moyens d'expression qu'elles offrent dans une musique où les influences extra-européennes sont mélodiquement et rythmiquement trop présentes pour être masquées ou édulcorées. Notre choix fut donc de mêler des musiques relativement autochtones à des musiques cosmopolites aux multiples influences.

CHRISTOPHE DESLIGNES

# THE MASTERS OF THE FLORENTINE ORGANETTO

---

Thanks to the pioneering work carried out by the members of the Studio der frühen Musik with the late Thomas Binkley, by the Ensemble Sequentia with Barbara Thornton and Benjamin Bagby, and by the Ensemble Organum under the direction of Marcel Pérès, recordings made over the last decades have enabled us to rediscover not only the jewels of the secular vocal works of the Ars Antiqua and the Ars Nova but also the extreme beauty of the liturgies of the Middle Ages; both of these types of music are closely linked to the text, but the use of instruments was frequently implied from the first written traces of this music onwards. It was nevertheless the case that the demands that vocal music made of the instruments directly linked to their function never allowed the musicians release their expression without any let or hindrance, even though they had perfect mastery of their instruments.

Far from having been the poor relation of vocal music, as many textbooks of music history and musicological works on mediaeval music would have us believe, instrumentalists of the time did not have to wait for the Renaissance to give free rein to their imagination and to attain an extremely high level of skill and virtuosity. The players of the Middle Ages desired greatly to and took great pleasure in expressing themselves in a language composed of sounds and rhythms, a language independent of the spoken word that was both functional and complete and that permitted them to communicate every type of emotion. Many literary references state that musicians never missed an occasion to share their enthusiasms and their discoveries.

Their relationship with vocal music should not therefore conceal a fundamental aspect of their skill; the finest amongst them were also masters of improvisation. Many

instrumentalists also practised their art in two different fields, these being the performance of the music which was written down and preserved and the performance of improvised instrumental music that was a tradition handed down by word of mouth and that is now lost. We cannot hold it against them that they neither could nor would transcribe their improvisations, and neither should we insult their memory by considering only the few pieces gleaned and transcribed here and there by people they met by chance. We wish rather to pay homage to them with a recording of instrumental music devoted to a small mechanical instrument that is astonishing in its virtuosity and its powers of expression, and by allotting a large part of the recording to improvised music. This recording attempts to display the richness of the expressive powers of a much underestimated instrument, one which, at the time of Francesco Landini (1325-1397) had not always dwelt in the shadow of its powerful elder brother the church organ.

### **The origins of portative organ**

In comparison with the most majestic of all musical instruments, the portative organ is only a passer-by on History's path, despite all of its expressive qualities. Given its rapid passage through the autumn of the Middle Ages and rapid fall from favour during the Renaissance followed by its total disappearance, the only visible traces of its once flourishing existence — which nevertheless show clearly how it looked and how it was played — are the illuminations, sculptures, stained glass windows, wall paintings, frescos, drawings, oil paintings and engravings of the period. All of these images bear witness to the organetto's presence throughout Europe from the 13<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> centuries, from Spain to Scandinavia and from England to Poland, as much seen in religious environments as in the dwellings of the nobility and the working class and those of travelling musicians and merchants.

The portative organ was invented at the end of the 12<sup>th</sup> century at the same time as the Gothic organ. Its first iconographic depictions date from this period. The Roman organs



with their were no longer suitable for the new sacred edifices and the new music that was being performed therein; new models had to be built. We may assume that all of this could not have been brought to fruition without many tryouts and adjustments on a small scale with scaled-down models, on small miniature organs that were easily transportable and that did not take much time to find many uses outside the churches for which they were intended. The opposite hypothesis is also nevertheless equally plausible, since those churches that already possessed large organs soon acquired small portative instruments. It remains true that from the moment that the organ could leave the church, it was used in its portative form in processions, in the theatres, in the halls of castle keeps and in the gardens of courtly delights.

### **The evolution in construction of portativs**

The manufacture of the portative organ evolved during the few centuries that it was truly played and appreciated. Makers experimented with different types of keys (pushbuttons, tongues, pegs) before definitively deciding on the rectangular key. The keyboard's range was at first limited to one and one half octaves and increased little by little to two and one half octaves (as quoted in the treatise by Henri Arnaut of Zwolle), and chromatic notes began to appear, first the F sharp and C sharp, the G sharp, and finally totally chromatic keyboards; the double B, both the natural and the flat side by side, was an inheritance from the Roman organ and was often present on early examples of the instrument. Instruments with steeples or towers that enclosed the bourdon registers were also to be seen. We may suppose that the draw-stops at the sides of the instrument that appeared in the middle of the 14<sup>th</sup> century in Italy were not created specifically to work the bourdons but rather a second register either of stopped pipes or of reeds. These reed registers were placed either in full view (examples exist of a register of pipes of the same size placed between the two rows of stopped pipes) or arranged inside the organ casing, between the wind chest and the pipes.

Henri Arnaut of Zwolle was a mathematician and astronomer at the court of Burgundy at the beginning of the 15<sup>th</sup> century who described the different stages of building of an organ in his treatise that was published around 1430 and of which an example is preserved in the Bibliothèque Nationale de France; he mentions the possibility of adding a second bellows to the portative organ, one that would be placed underneath the wind chest and thus would force the player to play standing up. This system of continuous air supply avoided the need to refill the bellows between phrases, but also reduced the possibility of varying the sound by changing the air pressure. When the organist played seated, either on the ground or on a stool, the organ was supported on his thigh, as it was also when it was played standing, one leg lifted and bent back with the other firm on the ground. It was also possible to play whilst walking, the small organ then being supported by the player's belt and shoulder. It was only Saint Cecilia, patron saint of musicians, who could call upon an angel to bear for her a weight that could reach twenty kilogrammes. Certain minstrels, however, seemed to be capable of performing dance steps at the same time as their fingers elegantly depressed the organ's keys.

From the end of the 12<sup>th</sup> to the end of the 15<sup>th</sup> century the portative organ was a highly fashionable instrument, whether for the accompaniment of the voice in the "Grand Chant courtois" at the time of the troubadours and minstrels or in the motets of the School of Notre Dame, as well as being used as for the descant, countertenor or tenor lines in the French ballad or the Italian madrigal and ballata of the Ars Nova. The organetto was also used as a solo instrument, in the midst of the group of "lower instruments" (the sweet-sounding instruments, in contrast to the "higher instruments" that were stronger and louder) and for providing the accompaniment to dances.

## Francesco Landini and the florentine school

It was, however, Francesco Landini who was the sole true master of the organetto at the end of the 14<sup>th</sup> century. Blind from birth but nevertheless a composer, poet, philosopher, astronomer, organist and instrument maker, Francesco Landini received the laurel crown from the hands of the King of Cyprus in Venice around 1360. Not only did he write a quantity of secular vocal works in the Tuscan dialect that include some one hundred and fifty ballate, a dozen madrigals, a caccia and a virelai, but he was also often consulted for his expertise in the construction and voicing of organs. Two images have survived that depict the master playing his portative organ; the first is an illumination in the *Codex Squarcialupi*, in which Landini is playing seated and surrounded by different families of instruments, whilst the second is on his tombstone in the church of San Lorenzo in Florence. Here Landini is playing standing upright, with an angel on his right and on his left. Contemporary chronicles relate that he was able to teach birds to sing his songs whilst accompanying himself on the organ, to the great astonishment of the Florentine nobility and men of letters.

After having literally been brought to its summit by Landini, the organetto was principally played in the “lower instruments” ensemble during the whole of the 15<sup>th</sup> century before rapidly falling out of favour at the beginning of the 16<sup>th</sup> century. Whether coincidence or not, the portative organ seems to end its career in a painting by Raphael, who may well have dealt the instrument its death blow by portraying Saint Cecilia holding her traditional instrument upside down. So it seems that in an ironical turn of the story the cherub who holds the organ is not transporting it to Heaven to play in the angelic concert; the organetto, unlike the other broken instruments at the patron saint of music’s feet, did not survive into the Renaissance. This was the portative organ’s swan song.

## About the music

The ballata is one of the poetic and musical forms that were played, danced, listened to

and discussed in the most cultivated circles of Florence, in gatherings such as those described by Boccaccio in his *Decamerone* and by Giovanni da Prato in the *Paradiso degli Alberti*. A selection of ballate by Francesco Landini, Gherardello da Firenze and Lorenzo Masini that were preserved in the famous *Codex Squarcialupi*, an anthology of the Italian Ars Nova that is also richly illustrated, served as the model for the instrumental paraphrases. *Donna, perchè mi spregi* alludes to the dances performed by young girls as they sang and played the tambourine; its rhythmic structure is close to that of the galliard. The ancient mode used in *Giovinne vagma* is very close to the melodies of the "Grand Chant courtois" and the original tenor line is here replaced by alternating drones. *Amor col tuo soggetto ognor mi trovo* is an assembly of different sections of ballate by Landini. Together with the previous pieces go two monodic ballate, *I'vo bene* and *Non vedi tu, Amor*, by Gherardello and Lorenzo, two predecessors of Landini in Florence. With all these ballate I have respected the distinction made between the danced ballata and the ballata that was intended only to be heard, a historical distinction that was laid down by Antonio da Tempo in his treaty on the poetic art. The paraphrases on *Che ti çova nascondere* and *Lucente stella*, two monodic ballate by an unknown author preserved in the *Codex Rossi*, allow us to explore the link between the Florentine and Venetian schools.

The influence of the Southern French lyric in the "*Dolce stil novo*" is symbolised by two Estampidas based on and improvised around songs that already existed. *Estampida de Rocamadour*, inspired by a *Cantiga de Santa Maria* could perfectly well be danced, whilst the *Estampida de maia* refers to a courtly scene in which two fiddle players from the north of France play an estampie for the court of Montferrat in the presence of Raimbaud de Vaqueyras, who hastened to find words to this minstrel's air. *Istampita Isabella* and *Istampita In pro* appear in another Florentine manuscript that has been preserved in London. If we compare them to the French estampies of the Ars Antiqua we find that these Istampite are real showpieces, episodic in form and unusually long and full of contrasts. The liturgical function of the organetto is simply recalled with a glose on the *Kyrie cunctipotens genitor Deus* based on the cantus firmus of the diminutions of the *Codex Faenza*.

## About the recorded instrument

The instrument played on this recording is rather large in size and typical of the Trecento; it resembles in all respects the instrument that is played by a woman in the depiction of the *Allegory of Music* that has been preserved in a Neapolitan manuscript. It has a fully chromatic keyboard, a range of two octaves and one tone from the F below middle C to the G one octave above, its keyboard in the form of pegs, twenty-six pipes in a tin and lead alloy, a plate bellows with seven folds, and a tuning of A=518 Hertz that is a full tone higher than the tuning of A=460 Hertz that was current in Northern Italy in the 15<sup>th</sup> century. This type of portative organ facilitated the development of a style of playing that was very different from that of the Positive or church organ. The control of the opening and closing of the valves was extremely direct and precise, allowing the player to master a whole range of articulations from the driest of staccati to the smoothest of legati whilst still permitting him to give free rein to his temperament by facilitating rapid playing. What is more, the organ was truly part of the player's body, his control of the bellows allowing him to vary the quantity and speed of the air that arrived into the mouths of the tubes. It is possible to obtain harmonic, to play softly or loudly and to make crescendi and decrescendi by exerting different types of pressure on the bellows. The player of the organetto can also create a vibrato on the sound, but he must also be able to keep the sound stable by controlling the instrument's tuning. The coordination of different pressures on the bellows combined with different articulations increases the possibilities of expression available to the instrument still further. In contradiction to what has long been stated, the portative organ is not an instrument that simply plays one line with the use of two or three fingers that employ the so-called ancient fingerings, but truly a polyphonic instrument that demands a technique for shifting the thumb for the basses (tenor lines) and a whole range of combined fingerings and finger shiftings that allow the realisation of descant parts that are either simply or richly ornamented. The organetto can play not only monodies, dances, or melodies accompanied by fixed or changing drones but also polyphonic music in two

or three parts. In homage to the masters of the Florentine organetto, the instrument's repertoire of original works, paraphrases, gloses and improvisations that is recorded here displays a wide selection of the instrument's expressive and technical possibilities.

### **The role of percussion instruments**

The role played by percussion instruments with reference to the organetto goes beyond the simple use made of this type of instrument when there was music intended for dancing, if we were to follow conventions that are too simplistic and too obvious. In the ballate for dancing just as in the ballate that were inspired by the dance but were intended for listening only, the percussionist should not be content merely to set up a rhythm and mark the beat, to underline the periodicity and use the off-beats, but should also fulfil more of a protagonist's role. He should use a counterpoint of rhythms that dialogues with the melody played by the organetto and thus give a completely new dimension to these pieces that are so richly inventive in melody, modulations and surprises.

The basic theme of this recording being inspired by the Courts of the time, the *naquaire* (a type of small Oriental drum brought to Europe by the Arabs and played with sticks in the open air in processions on horseback for primarily military occasions) has not been used. The use of finger percussion instruments from the Mediterranean basin in combination with drums, tambourines and *crotales* that can be seen depicted in pictures from the Trecento can only be justified by the possibilities for expression that they offered to a music in which non-European influences were melodically and rhythmically too present to be either masked or disguised. Our choice in this matter has been to blend these relatively ethnic elements with the more cosmopolitan styles of music than betray many influences.

CHRISTOPHE DESLIGNES

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD



# outhere

*creating diversity...*

Listen to samples from the new Outhere releases on:  
*Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :*  
 Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)





This is an

o u t h e r e

Production

**Outhere** is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

## The labels of the Outhere Group:



Full catalogue  
available here

At the cutting edge  
of contemporary  
and medieval music



RICERCAR

Full catalogue  
available here

30 years of discovery  
of ancient and baroque  
repertoires with star performers



Gems, simply gems



FUGA LIBERA

Full catalogue  
available here

From Bach to the future...



Full catalogue  
available here

The most acclaimed  
and elegant Baroque label



R E C O R D S

Full catalogue  
available here

A new look at modern jazz



Full catalogue  
available here

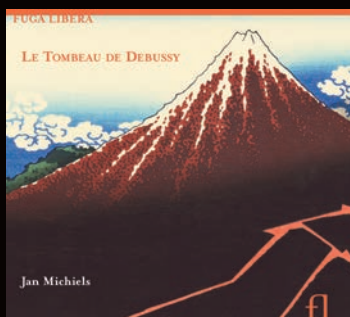
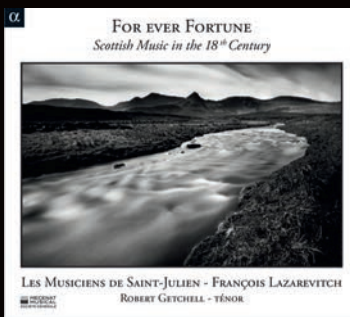
Philippe Herreweghe's  
own label



Full catalogue  
available here

Discovering  
new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outhere

— IDOL —  
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE