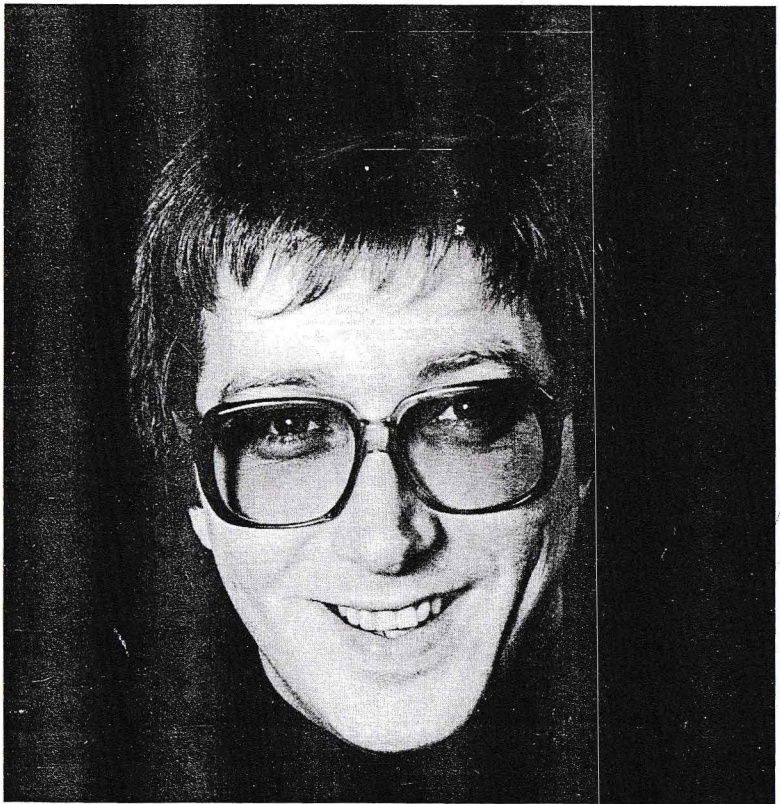


S. F. 475

417 373-2 OH

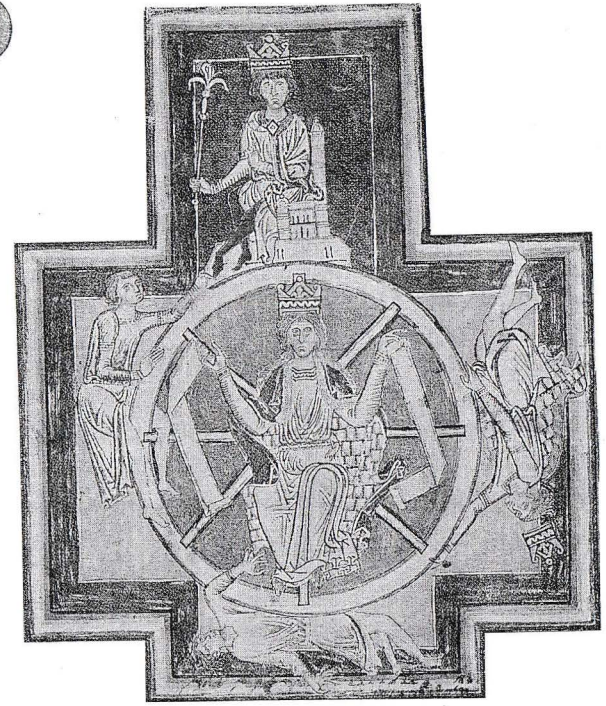


Philip Pickett (Photo: Malcolm Crowthers)

6308
YORINO
MAY 1968

Carmina Burana

Vol. I



CARMINA BURANA VOL.I

New London Consort

Philip Pickett

Catherine Bott, *soprano*

Michael George, *baritone*

Tessa Bonner, *soprano*

Sally Dunkley, *soprano*

Andrew King, *tenor*

Allan Parkes, *baritone*

Simon Grant, *bass*

Producer · Directeur artistique · Aufnahmeleiter: PETER WADLAND

Recording engineer · Ingénieur du son · Toningenieur: SIMON EADON

Recording location · Lieu d'enregistrement · Aufnahmeort: Henry Wood Hall, London, January 1986

Slip-case/Box top illustration · Illustration de la couverture · Titelseite: 'Heinrich Rost, Kirchherr of

Sarnen (fl.1313-1330) kneeling before his lady at the weaving-stool' from *Große Heidelberger*

Liederhandschrift (Codex Manesse), Heidelberger Universitätsbibliothek, Cod.Pal.Germn. 848 fol.

285p (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin).

Illuminated letters by courtesy of the Bodleian Library, Oxford.

(B: MS. Canon. Pat. Lat 217f.3; C:MS. Douce 50f. 314)

Booklet cover · Couverture de la brochure · Titelseite: "'The Wheel of Fortune" (The Rise and Fall of

Worldly Power)' – illumination from *Carmina Burana*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek

(Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin).

Art direction: ANN BRADBEEER



- 1 In Gedeonis area (4:25)
Andrew King, solo tenor
Catherine Bott, soprano
Tessa Bonner, soprano
Sally Dunkley, soprano
Michael George, baritone
Allan Parkes, baritone
Simon Grant, bass
Frances Kelly, harp · Harfe
Andrew Lawrence-King, harp · Harfe
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Stephen Jones, rebec
William Lyons, recorder · flûte à bec
 Blockflöte
Catherine Latham, recorder · flûte à bec
 Blockflöte
Tom Finucane, lute · luth · Laute
Paula Chateaufneuf, gittern · guiterne
Stephen Henderson, nakers · nacaires
Clifton Prior, tabor · tambour
 Provenzalische Trommel

- 2 Homo, quo vigeas vide! (3:43)
 a) **Philip Pickett**, recorder · flûte à bec
 Blockflöte
Pavlo Beznosiuk, rebec
Stephen Henderson, bells · carillon
 Glocken
 b) **Michael George**, baritone
Stephen Henderson, bells · carillon
 Glocken

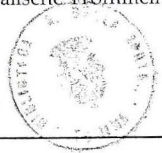
- c) **Andrew King**, tenor
Michael George, baritone
Simon Grant, bass
Stephen Henderson, bells · carillon
 Glocken
- 3 Ecce torpet probitas (7:11)
Catherine Bott, soprano
Frances Kelly, rote · Rotte
Pavlo Beznosiuk, rebec
Philip Pickett, recorder · flûte à bec · Blockflöte
Stephen Henderson, nakers · nacaires
- 4 Nomen a solemnibus (4:32)
Michael George, solo baritone
Andrew King, tenor
Allan Parkes, baritone
Simon Grant, bass
Philip Pickett, symphony · vielle à roue
 Dreisaitige Drehleier

- 5 Planctus ante nescia (10:42)
Catherine Bott, soprano
Frances Kelly, harp · Harfe
Andrew Lawrence-King, harp · Harfe
- 6 Michi confer, venditor (2:48)
Catherine Bott, soprano
Michael George, baritone
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel

- 7 Olim sudor Herculis (9:33)
Michael George, solo baritone
Catherine Bott, soprano
Tessa Bonner, soprano
Sally Dunkley, soprano
Andrew King, tenor
Allan Parkes, baritone
Simon Grant, bass
Frances Kelly, harp · Harfe
Andrew Lawrence-King, harp · Harfe
Tom Finucane, lute · luth · Laute
Paula Chateaufneuf, gittern · guiterne
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Stephen Jones, vielle · Fiedel
William Lyons, recorder · flûte à bec · Blockflöte
Catherine Latham, recorder · flûte à bec
 Blockflöte
Stephen Henderson, tambourine
 tambour de basque
 Tamburin
Clifton Prior, tabor · tambour
 Provenzalische Trommel

- 8 Procurans odium (1:54)
Andrew King, tenor
Michael George, baritone
Simon Grant, bass
- 9 Dulce solum (5:27)
Michael George, baritone
Philip Pickett, symphony · vielle à roue
 Dreisaitige Drehleier

- 10 Axe Phebus aureo (3:33)
Catherine Bott, soprano
Frances Kelly, harp · Harfe
Andrew Lawrence-King, harp · Harfe
David Tosh, dulcimer · Hackbrett
Stephen Henderson, bells · carillon · Glocken
- 11 Alte clamat Epicurus (5:53)
Michael George, baritone
Tom Finucane, gittern · guiterne
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Stephen Henderson, tabor · tambour
 Provenzalische Trommel
- 12 Exiit diluculo (1:53)
Tessa Bonner, soprano
Catherine Bott, soprano
William Lyons, recorder · flûte à bec
 Blockflöte
Catherine Latham, recorder · flûte à bec
 Blockflöte
- 13 Hiemali tempore (3:45)
Michael George, solo baritone
Andrew King, tenor
Allan Parkes, baritone
Simon Grant, bass
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Stephen Henderson, tabors · tambours
 Provenzalische Trommeln



14 Tempus est iocundum (3:14)

Michael George, solo baritone
Catherine Bott, soprano
Tessa Bonner, soprano
Sally Dunkley, soprano
Andrew King, tenor
Allan Parkes, baritone
Simon Grant, bass
Frances Kelly, harp · Harfe
Andrew Lawrence-King, harp · Harfe
Tom Finucane, lute · luth · Laute

Paula Chateauneuf, gittern · guiterne
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Stephen Jones, vielle · Fiedel
William Lyons, recorder · flûte à bec
Blockflöte
Catherine Latham, recorder · flûte à bec
Blockflöte
Stephen Henderson, nakers · nacaires
Clifton Prior, tabor · tambour
Provenzalische Trommel

Sources · Quellen

Munich Bayr. Staatsbibl. Clm 4660/4660a (Carmina Burana)
Barcelona Arxiu de la Corona d'Arago Ripoll 116
Florence Bibl. Laurenziana Pluteus 29, 1
Madrid Bibl. Nacio. 20486
Wolfenbüttel Herzog August Bibl. Helmst. 1099
Cambridge Univ. Lib. Ff 1, 17
Paris Bibl. Nat. lat. 3549/3719
Evreux Bibl. Munic. 2 (Abbaye Lyre)/39
Paris Bibl. Mazar. 1002
Rouen A 506 (666)
Vienna Öst. Nat. -Bibl. Cod. 12887
Munich Bayr. Staatsbibl. Clm 5539
Cambridge Jesus College 18

Chartres Bibl. Munic. 223 (Photo 1927)
Linz Studienbibl. Cc III 9
Erfurt Stadtbibl. Amplon. Oct. 32
Münster Staatsarchiv ms VII 51
Burgos Codex de las Huelgas
Jena Liederhandschrift E1

NEW LONDON CONSORT

Harps · Harpes · Harfen
Frances Kelly – Haycock, London 1983
Andrew Lawrence-King – Hoborough, Tunbridge Wells 1982
Roté · Rotte
Frances Kelly – Higgs, Faversham 1979
Lute · Luth · Laute
Tom Finucane – Syrian, Damascus 1973
Gitterns · Guiternes
Tom Finucane – Barber, London 1982
Paula Chateauneuf – NRI, Manchester 1977
Vielles · Fiedeln
Pavlo Beznosiuk – Shann, Caernarfon 1978
– Gotschy, Berlin
Stephen Jones – Bisgood, London 1984
Rebecs
Pavlo Beznosiuk (treble) – Bisgood/Hayley, London 1977
(mean) – Bisgood/Hayley, London 1977
Stephen Jones – Bisgood, London 1982
Recorders · Flûtes à bec · Blockflöten
Philip Pickett (soprano) – Von Huene, Boston 1984
William Lyons (soprano) – Moeck, Celle 1984
Catherine Latham (soprano) – Moeck, Celle 1984
(alto) – Moeck, Celle 1976

Symphony · Vielle à roue · Dreisaitige Drehleier

Philip Pickett – Ellis, Hereford 1977

Bells · Carillon · Glocken

Stephen Henderson – Whitechapel Bell Foundry, London 1985

Nakers · Nacaires

Stephen Henderson – Williamson, Spalding 1975

Tabors · Tambours · Provenzalische Trommeln

Stephen Henderson – Williamson, Spalding 1975

Clifton Prior – Williamson, Spalding 1975

Tambourine · Tambour de basque · Tamburin

Stephen Henderson – Williamson, Spalding 1975

Dulcimer · Hackbrett

David Tosh – Chinese, 1976

CARMINA BURANA

Volume 1 · Folge 1

CARMINA BURANA

In the twelfth and thirteenth centuries Latin was far from being a dead language, in spite of a growing desire to write in the vernacular. It was the language of the Church, the law and the universities, and a link with the much admired and venerated (though sometimes abhorred and abused) Classical civilisations and their literatures.

The *Carmina Burana* manuscript, compiled at some time during the first half of the thirteenth century in a southern border region of Bavaria, contains the most important and comprehensive collection of medieval Latin lyric poetry. More than half of the songs contained therein are known today only from this source. The manuscript brings together over two hundred pieces, organised according to subject matter – moralising and satirical songs, love songs, eating, drinking and gambling songs, Goliard poetry and religious plays.

How did such a comprehensive and varied collection come to be assembled? An examination of manuscripts contemporary with the *Codex Buranus* shows that, while some of them consist of moderate collections of songs by a single poet, it was more common for the poems of different authors to be placed together, the main interest lying in the texts. The compilers of the *Codex Buranus* drew upon several pre-existing collec-

tions, their own contribution being the inclusion of *versus* – epigrammatic proverbial expressions, often lines of poetry culled from Classical authors. It is possible that whenever they discovered something suitable it was included, with the result that the *Codex* is a collection of songs with moral and didactic annotations, similar in plan to the various moralising encyclopedias of the middle ages. Poems of great scholarship and art – the work of august and successful clerics writing as witty men of the world – are found side by side with the lusty verses generally ascribed to the Goliards, the poor clerks and scholars who wandered from university to university, patron to patron, until their disreputable conduct and satires against the Church finally led to their being denied ‘benefit of clergy’.

The inclusion of undiastematic neumes (staffless musical notation) was obviously planned for much of the manuscript, but was carried out only for a small part of it. This form of notation does not represent exact pitch levels, but only indicates the rise and fall of the melody. By cross-checking the neumes against the square notation in concordant manuscripts, transcription is possible as the exact pitch levels are indicated. Some manuscripts provide polyphonic versions of the monophonic pieces in the *Codex Buranus*, and



Michael George (Photo: Julian Easten)



Catherine Bott (Photo: Julian Easten)

musical settings are provided in other manuscripts for poems without music.

During the secularisation of Bavarian monasteries in 1803, the manuscript was found in the library of Benediktbeuern. It had never been officially catalogued, and in view of the lewd and offensive nature of part of the collection, it is

miraculous that the manuscript survived at all. Perhaps, as one scholar remarked, the monks found it an amusing relief after long hours of contemplation. In 1847 J.H. Schmeller published the first complete edition of the manuscript. It was he who called the collection *Carmina Burana* – songs from Benediktbeuern.

PHILIP PICKETT

CARMINA BURANA

Aux douzième et treizième siècles, le latin était loin d'être une langue morte, malgré le désir croissant d'écrire dans les idiomes nationaux. C'était la langue de l'Église, du Droit et de l'Université, et il constituait un lien avec les civilisations classiques, très admirées, vénérées même (bien que parfois détestées et vilipendées) et leurs littératures.

Le manuscrit des *Carmina Burana*, compilé

durant la première moitié du treizième siècle dans une région frontalière du sud de la Bavière, contient la collection de poésies lyriques en latin médiéval la plus complète et la plus importante que nous ayons. Le manuscrit réunit plus de deux cents morceaux, classés par sujets – chants moralisateurs et satiriques, chants d'amour, chants bachiques et de jeu, poèmes de Goliards et pièces religieuses.

Comment a-t-on pu assembler une collection

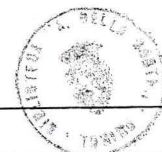
aussi complète et aussi variée? Un examen des manuscrits contemporains du *Codex Buranus* montre que bien que certains d'entre eux consistent en petites collections de chansons par un seul poète, il était plus fréquent de trouver réunies les poésies de différents auteurs, le principal intérêt résidant dans les textes. Les compilateurs du *Codex Buranus* firent appel à plusieurs collections préexistantes, leur propre contribution se limitant à l'inclusion de *versus* – expressions proverbiales épigrammatiques, souvent des vers repris des auteurs classiques. Il est possible que chaque fois qu'ils découvraient quelque chose leur paraissant approprié, ils l'incorporaient au reste, ce qui expliquerait le fait que le *Codex* est une collection de chants accompagnés d'annotations morales et didactiques, de plan similaire à celui des diverses encyclopédies moralisatrices du Moyen Âge. Des poèmes de grande érudition et de grand art – œuvres d'ecclésiastiques augustes et renommés écrivant avec esprit et une grande connaissance de la vie – y voisinent avec des vers sans finesse, généralement attribués aux Goliards, les pauvres clercs et lettrés qui allaient d'université en université, de protecteur en protecteur, jusqu'à ce que leur mauvaise conduite et leurs satires contre l'Église finissent par leur faire refuser le "bénéfice de clergie".

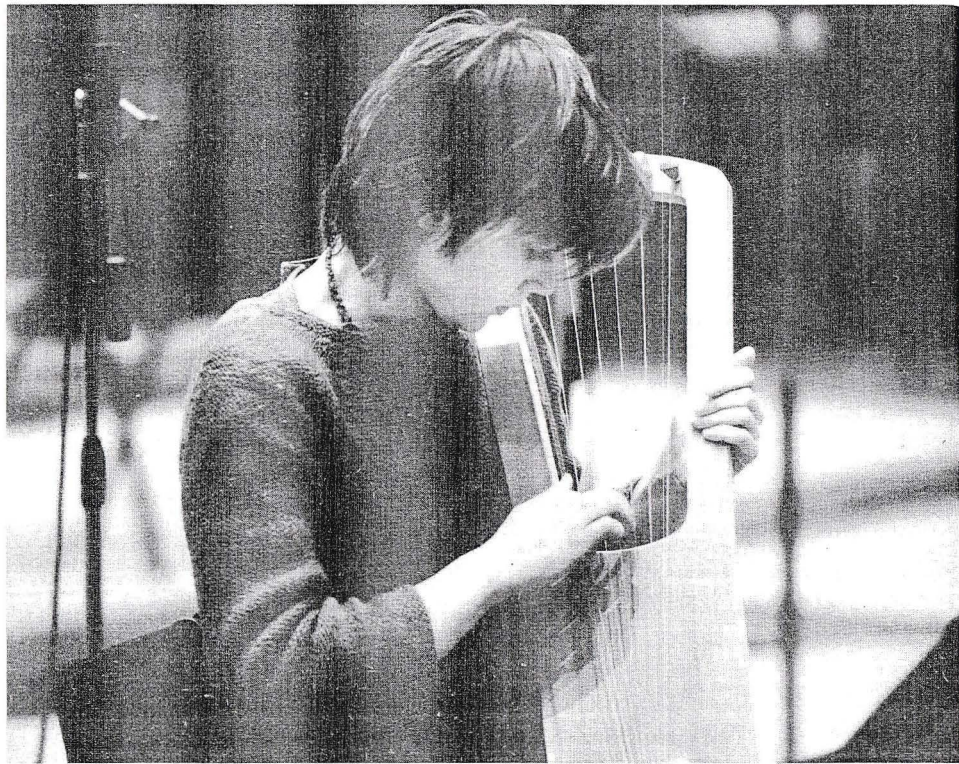
L'inclusion de neumes non diastématiques (notation musicale sans portée) semble avoir été prévue pour la plus grande partie du manuscrit, mais finalement, elle a été peu employée. Cette forme de notation ne donne pas la hauteur exacte des notes, elle indique seulement si la mélodie monte ou descend. En examinant les neumes par rapport à la notation carrée de manuscrits concordants, il est possible d'en effectuer la transcription vu que la hauteur exacte des notes est indiquée. Certains manuscrits donnent des versions polyphoniques des morceaux monophoniques qui figurent dans le *Codex Buranus*, tandis que dans d'autres, on trouve des accompagnements musicaux pour les poèmes sans musique.

Le manuscrit a été découvert dans la bibliothèque des Benediktbeuern au moment de la sécularisation des monastères bavarois en 1803. Il n'avait jamais été répertorié officiellement et vu le caractère égrillard et choquant de la collection, il est miraculeux qu'il ait survécu. Peut-être, comme l'a fait remarquer un érudit, les moines le considéraient-ils comme une diversion plaisante après de longues heures de contemplation. En 1847, J. H. Schmeller publia la première édition complète du manuscrit. C'est lui qui a donné à la collection le nom de *Carmina Burana* – chants des Benediktbeuern.

PHILIP PICKETT

Traduction DECCA 1987 Béatrix Royce

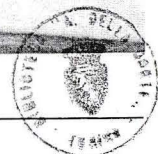




Frances Kelly playing the rone (Photo: Julian Easten)



Philip Pickett playing the symphony (Photo: Julian Easten)



CARMINA BURANA

Im 12. und 13. Jahrhundert war Latein noch keineswegs eine "tote" Sprache, obwohl sich in den europäischen Ländern die Tendenz zu einem Schrifttum in der jeweiligen Landessprache immer stärker durchsetzte. Latein war die Sprache der Kirche, des Rechtswesens und der Universitäten und außerdem eine wichtige Verbindung mit der (bald bewunderten und verehrten, bald verteufelten und verachteten) Zivilisation und Literatur der Antike.

Die Handschrift der *Carmina Burana* wurde in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Südbayern zusammengestellt und ist die bedeutendste und umfangreichste Sammlung mittellateinischer Dichtungen. Mehr als die Hälfte der darin enthaltenen Lieder sind nur in dieser Handschrift überliefert. Über 200 Texte wurden nach unterschiedlichen Themenkomplexen geordnet: moralisch-satirische Dichtungen, Liebeslieder, Trink- und Spielerlieder und geistliche Dramen.

Bei einem Vergleich des *Codex Buranus* mit anderen zeitgenössischen Handschriften zeigt es sich, daß nur wenige Sammlungen individueller Dichter vorliegen; meist wurden Werke der verschiedensten Verfasser zusammengestellt, da lediglich die Texte selbst Gegenstand des Interesses waren, nicht aber die Autoren. Die Schreiber des *Codex Buranus* werteten diverse ältere Sammlungen aus und nahmen mehrere sogenannte *Versus* auf, epigrammatische Sprüche lehrhaft-moralischer Art, oft Verse antiker Dichter. Möglicherweise wurden sie immer dann eingefügt, wenn sie inhaltlich in den Zusammenhang

der vorhergehenden Lieder paßten; auf diese Weise entstand eine Sammlung mit didaktischen Anmerkungen, ähnlich den moralisierenden Enzyklopädiën des Mittelalters. Texte von der Hand gelehrter und geistreicher "verweltlichter" Kleriker stehen neben heiteren Liedern der Vaganten, der nicht seßhaften Kleriker ohne Pfünde, die von einer Universität zur andern, von Mäzen zu Mäzen wanderten und schließlich wegen ihres Lebenswandels und ihrer satirischen Dichtungen von der Kirche verstoßen wurden.

Für den gesamten *Codex Buranus* war offensichtlich eine Neumierung vorgesehen, eine linienlose Notenschrift, die aber nur für einen kleinen Teil der Lieder vorliegt. Diese Notenschrift legt keine genaue Tonhöhe fest, sondern bezeichnet lediglich das Auf- und Absteigen der Melodie. Durch einen Vergleich der Neumen mit der Quadratnotation in verwandten Handschriften läßt sich eine Transkribierung mit präziser Höhe der einzelnen Töne festlegen. Einige Handschriften enthalten mehrstimmige Fassungen der im *Codex Buranus* einstimmig überlieferten Weisen und manchmal auch die Musik zu Liedern, die dort ohne Melodien enthalten sind.

Während der Säkularisierung der bayrischen Klöster im Jahr 1803 wurde der *Codex Buranus* in der Bibliothek des Stifts Benediktbeuern gefunden. Die Handschrift war nie katalogisiert worden, und in Anbetracht des oft anzüglichen Inhalts einiger Lieder ist es erstaunlich, daß sie überhaupt erhalten blieb. Vielleicht fanden die Mönche darin nach stundenlanger erbaulicher Kontemplation

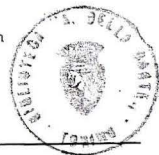
eine willkommene Abwechslung. 1847 veröffentlichte H. J. Schmeller die erste Ausgabe der Handschrift; er prägte den noch immer geläufigen

Titel *Carmina Burana*, Lieder aus Benediktbeuern.
PHILIP PICKETT
Übersetzung DECCA 1987 Gerd Uekermann

The FLORILEGIUM series presents performances of music from the Medieval to the Romantic periods on original instruments or authentic copies, based on the most recent research into the original texts, instrumentation and performing styles of each period.

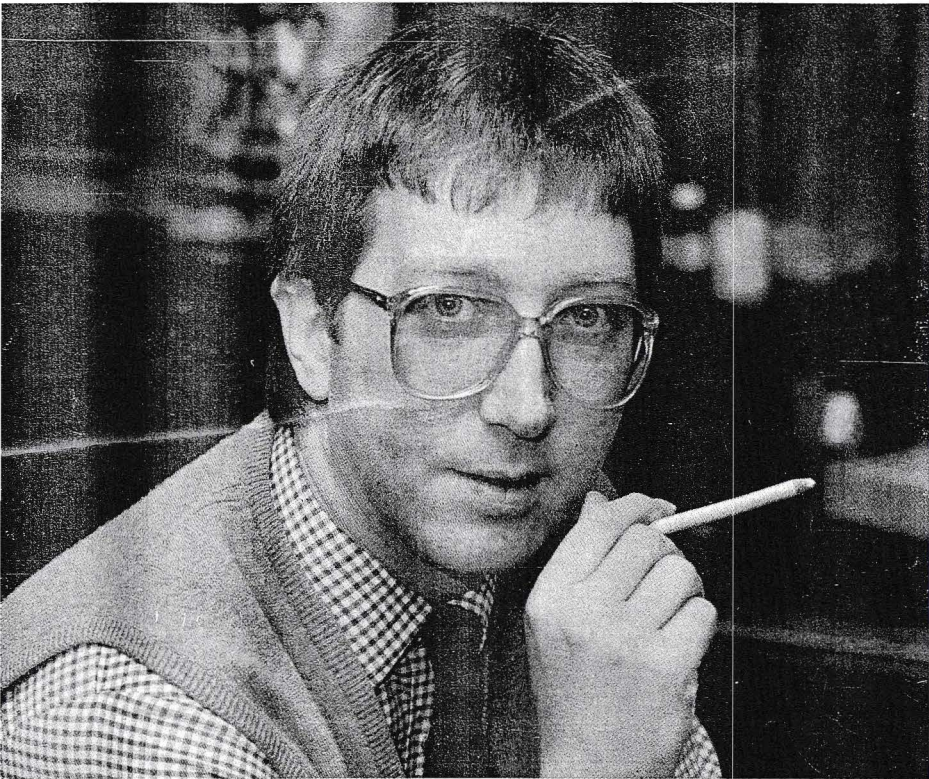
La série FLORILEGIUM présente des exécutions de musique allant du Moyen Age jusqu'à l'ère romantique, avec les instruments de l'époque ou leurs copies conformes, réalisées sur la base des recherches les plus récentes sur les textes originaux, l'instrumentation et les styles de chaque période.

Die FLORILEGIUM-Reihe bietet auf authentischen Instrumenten oder genauen Nachbildungen Interpretationen von Musik vom Mittelalter bis zur Romantik, die auf der neuesten Erforschung der Originaltexte, der Instrumentierung und des Vortragsstils der betreffenden Epoche beruhen.



95.F.476 S

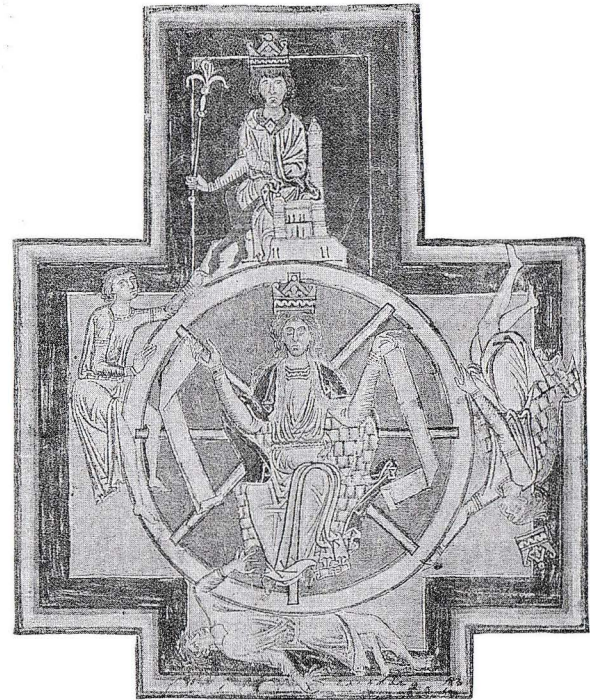
421 062-2 OH

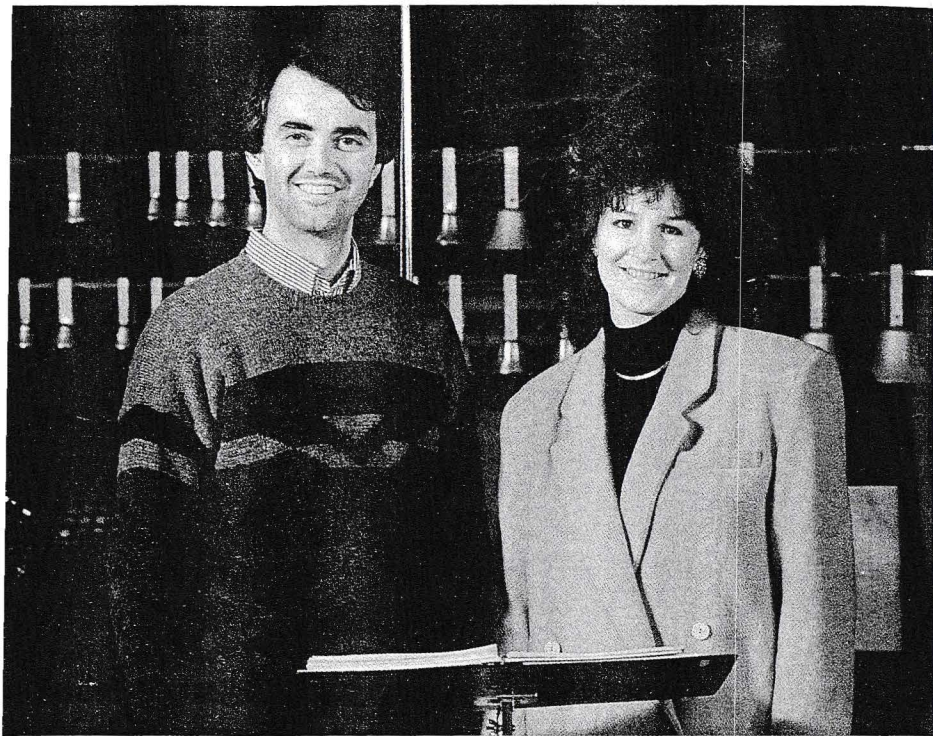


Philip Pickett
(Photo by Jason Shenai)

Carmina Burana

Vol. II





Michael George and Catherine Bott
(Photo by Jason Shenai)

CARMINA BURANA VOL. II

New London Consort

Philip Pickett

Catherine Bott, *soprano*
Michael George, *baritone*

Tessa Bonner, *soprano*
Sally Dunkley, *soprano*
Olive Simpson, *soprano*
Julia Gooding, *soprano*

Belinda Sykes, *alto*
Melanie Turner, *alto*
Andrew King, *tenor*
Stephen Charlesworth, *baritone*
Peter Harvey, *baritone*
Allan Parkes, *baritone*
Simon Grant, *bass*

Producer: PETER WADLAND
Engineer: STANLEY GOODALL
Recording location: Temple Church, London,
January 1987

Tape editor: NEIL HUTCHINSON
Slip-case illustration: 'Konrad von Altstetten,
returned from hawking, resting in his lady's lap'
(c.1310-1340) from *Große Heidelberger*
Liederhandschrift (Codex Manesse), Heidelberg
Universitätsbibliothek Cod.Pal.Germ. 848
fol.249v (Archiv für Kunst und Geschichte,
Berlin)

Illuminated letters by courtesy of the Bodleian
Library, Oxford (B: MS. Canon.Pat.Lat. 217 f. 3;
C: MS. Douce 50 f. 314)
Booklet cover: "'The Wheel of Fortune' (The
Rise and Fall of Worldly Power)' — illumination
from *Carmina Burana*, Munich, Bayerische
Staatsbibliothek (Archiv für Kunst und
Geschichte, Berlin)

1 Katerine collaudemus (4:08)

Catherine Bott, soprano
Tessa Bonner, soprano
Sally Dunkley, soprano
Olive Simpson, soprano
Julia Gooding, soprano
Belinda Sykes, alto
David Roblou, organ · orgue · Orgel

2 Virent prata hiemata (7:03)

Michael George, baritone
Stephen Charlesworth, baritone
Peter Harvey, baritone
Allan Parkes, baritone
Simon Grant, bass
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Giles Lewin, rebec
Tom Finucane, gittern · guiterne
Paula Chateaufneuf, lute · luth · Laute
William Lyons, recorder · flûte à bec
Blockflöte
Stephen Henderson, nakers · nacaires
Neil Rowland, tabor · tambour
Provenzalische Trommel
tambourine · tambour de
basque · Tamburin

3 Veris dulcis in tempore (4:44)

Michael George, baritone
Tom Finucane, gittern · guiterne

4 Curritur ad vocem (4:25)

Catherine Bott, soprano
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Stephen Henderson, bells · carillon
Glocken
David Roblou, organ · orgue · Orgel

5 Dic, Christi veritas (5:21)

Michael George, baritone
Stephen Charlesworth, baritone
Simon Grant, bass

6 Bulla fulminante (5:22)

Michael George, baritone
Andrew Lawrence-King, psaltery
psautier
Psalterium
Tom Finucane, gittern · guiterne
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Philip Pickett, recorder · flûte à bec
Blockflöte

7 Ave nobilis (4:33)

Catherine Bott, solo soprano
Tessa Bonner, solo soprano
Sally Dunkley, soprano
Olive Simpson, soprano
Julia Gooding, soprano
Belinda Sykes, alto
Stephen Henderson, bells · carillon
Glocken
David Roblou, organ · orgue · Orgel

8 Veritas veritatum (12:14)

Catherine Bott, soprano
Philip Pickett, symphony · vielle à roue
Dreisaitige Drehleier

9 O varium Fortune lubricum (5:08)

Michael George, baritone
Stephen Charlesworth, baritone

10 Ich was ein chint so wolgetan (3:20)

Catherine Bott, solo soprano
Tessa Bonner, soprano
Sally Dunkley, soprano
Olive Simpson, soprano
Julia Gooding, soprano
Belinda Sykes, alto
Melanie Turner, alto
Tom Finucane, gittern · guiterne
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Philip Pickett, recorder · flûte à bec
Blockflöte
William Lyons, recorder · flûte à bec
Blockflöte

11 Sic mea fata (2:32)

Michael George, baritone
Philip Pickett, symphony · vielle à roue
Dreisaitige Drehleier

12 In taberna quando sumus (3:01)

Catherine Bott, solo soprano
Michael George, solo baritone
Tessa Bonner, soprano
Sally Dunkley, soprano
Olive Simpson, soprano
Julia Gooding, soprano
Belinda Sykes, alto
Andrew King, tenor
Stephen Charlesworth, baritone
Allan Parkes, baritone
Simon Grant, bass
Andrew Lawrence-King, harp · Harfe
Tom Finucane, gittern · guiterne
Paula Chateaufneuf, lute · luth · Laute
Pavlo Beznosiuk, vielle · Fiedel
Giles Lewin, vielle · Fiedel
Stephen Henderson, tabor · tambour
Provenzalische
Trommel
Clifton Prior, tabor · tambour
Provenzalische Trommel
tambourine · tambour de
basque · Tamburin

Sources · Quellen

Munich Bayer. Staatsbibl. Clm 4660/4660a
(*Carmina Burana*)
Verona, Bibl. Cap. IX (102)
Paris Bibl. Nat. fr. 20050 (*Chansonnier de
St. Germain-des-Prés*)
Escorial Z. II. 2
Stuttgart Landesbibl. H.B.1 (Ascet) 95

Florence Bibl. Laurenziana Pluteus 29.1
London BM Egerton 274
Limoges 17 (Catal. 2)
Paris Bibl. Nat. fr. 146
Paris Bibl. Nat. lat. 3719
London BM Egerton 2615

NEW LONDON CONSORT

Harp · Harpe · Harfe

Andrew Lawrence-King — Hobrough,
Tunbridge Wells 1982
— Hobrough,
Tunbridge Wells 1986

Psaltery · Psautier · Psalterium

Andrew Lawrence-King — Booth,
Shepton Mallet 1980

Lute · Luth · Laute

Paula Chateaufeuf — NRI, Manchester 1978

Gittern · Guiterne

Tom Finucane — Barber, London 1982

Vielles · Fiedeln

Pavlo Beznosiuk — Shann, Caernarfon 1978
— Gotschy, Berlin 1983
Giles Lewin — Shann, Caernarfon 1983

Rebec

Giles Lewin — Bisgood, London 1981

Recorders · Flûtes à bec · Blockflöten

Philip Pickett (soprano) — Von Huene,
Boston 1984
(alto) — Moeck, Celle 1976
William Lyons (soprano) — Moeck, Celle 1984
(alto) — Moeck, Celle 1975

Symphony · Vielle à roue · Dreisaitige Drehleier

Philip Pickett — Ellis, Hereford 1977

Bells · Carillon · Glocken

Stephen Henderson — Whitechapel Bell Foundry,
London 1985

Nakers · Nacaires

Stephen Henderson — Williamson, Spalding 1975

Tabors · Tambours · Provenzalische Trommeln

Stephen Henderson — Williamson, Spalding 1975
Clifton Prior — Williamson, Spalding 1975
— Stevenson, London 1985
Neil Rowland — Stevenson, London 1985

Tambourines · Tambours de basque · Tamburine

Neil Rowland — Williamson, Spalding 1975
Clifton Prior — Williamson, Spalding 1975

CARMINA BURANA – THE POETRY

Paleographical evidence and content indicate that the *Carmina Burana* manuscript was probably written at the court of a Carinthian clerical aristocrat – a lover of fine books and a patron of students. Although its subsequent history is uncertain we know that the manuscript suffered losses and rearrangements of the text – for example, the miniature of the goddess Fortuna and her wheel was removed from its rightful position and placed at the beginning as a frontispiece. The single leaves of the *Burana Fragments* were probably inserted not long after the volume had been completed, and the part of the manuscript containing the *Passion* play may be of a slightly later date than the rest.

Most of the material is French, dating from the eleventh and twelfth centuries, and although the poets are generally not named the work of such authors as Walter of Châtillon, Peter of Blois and Philip the Chancellor can be identified as their poems are known through other, often better,

Organ · Orgue · Orgel

David Roblou — Justin Sillman, London 1984

Organ prepared and tuned by
Malcolm Greenhalgh

versions found in manuscripts in France, Germany, Italy and England.

Walter of Châtillon, born in 1135 in Lille, was a well-established churchman and humanist. He studied at the University of Paris and then held office at the court of Henry II in England, but was forced to leave after attacking the King for the murder of Thomas Becket. He immediately used his poetry to publicise Henry's actions. After teaching at Châtillon, he went to Bologna and Rome where he was horrified at the corruption in the Church hierarchy. In 1176 he became notary and secretary to the Archbishop of Rheims. He died of leprosy, hastening his end by the severity of his penances. Unable to reconcile himself to the hypocrisies and corruptions of the world, Walter railed at the Princes of the Church and their secular rulers, deplored the decay of learning and the small rewards for loyalty and industry (emphasising his points with borrowings from Horace, Lucan and Ovid) and attacked the greed

of the clergy with angry intensity. He has been identified as the author of at least three of the poems included in *Carmina Burana – Ecce torpet probitas* CB3, *Licet eger cum egrotis* CB8 and *Fas et nefas ambulanti* CB19.

Born into an aristocratic family, Peter of Blois studied Law in Bologna and Tours, and became tutor to King William II in Palermo. He was forced to leave in 1168 because of a political intrigue and came, by way of various minor administrative posts, to the English court of Henry II and Eleanor of Aquitaine, being appointed chaplain and secretary to the King. After Henry's death in 1189 Peter became secretary to Queen Eleanor, and in 1192 he wrote letters and a political song to help win the ransom and the release from prison of Richard the Lionheart. He died patronless and poor in 1212 having outlived the Queen by eight years. Walter of Châtillon described Peter as one of the four leading Latin poets of the age, yet only four poems can be definitely ascribed to him. Scholars have isolated some fifty songs which are probably his, and they include *Vite perditæ* CB31, *Non te lusisse pudeat* CB33, *Olim sudor Herculis* CB63, *A globo veteri* CB67 and *Vacillantibus trutine* CB108. Though Peter's suggested output contains poems dealing with most of the common themes (love songs, moralising and satirical songs, political verses and religious lyrics) two subjects stand out as particularly personal aspects of his work – songs that repent past wickedness and profanity and insist on a new-found desire to reform, and a number of poetic debates such as the conflict between Reason (*Ratio*) and Love (*Amor*) found in the lyric *Vacillantibus trutine* CB108.

Philip, a poet and theologian, was Chancellor of the University of Paris from 1218 until his death in 1236. He was responsible for the running of the University during a turbulent time of student unrest which led to the dispersion of the University for three years. Many of his poems contain biting attacks on the moral failings of the clergy, all are filled with great learning, vivid imagery and remarkable rhetorical devices, and virtually all survive with music, many in the great manuscript collections of works from the repertory of Notre Dame in Paris. He was certainly the finest poet associated with this musical school, though the melodies to which his poems are set are thought to have been written by others. *Carmina Burana* poems ascribed to Philip include *Veritas veritatum* CB21, *Homo, quo vigeas vide!* CB22, *Ad cor tuum revertere* CB26, *Bonum est confidere* CB27, *Deduc, Sion* CB34 and *Aristippe, quamvis sero* CB189.

Works by other sometimes less well-known poets have also been identified. These include some isolated strophes from songs by Minnesingers such as Walther von der Vogelweide, and the great *Planctus ante nescia* CB14* written by Godefroy of St Victor, a canon and sacristan at St Victor in Paris who lived from around 1125 to 1194 and wrote philosophical and theological works.

The rhetorical decoration of twelfth and thirteenth century Latin verse was often drawn either from Classical literature and mythology or the Latin Bible. References to Juno, Jupiter, Apollo, Venus, Cupid, Hercules, Diogenes, Epicurus, Ovid, Catullus or Juvenal are found in

most of the secular poems, while the more satirical and serious works are filled with quotations from the Old and New Testaments and the various Biblical commentaries and Glosses commonly studied at the time. And yet these writers, while being aware that they were using a language dignified by such authors as Virgil, Cicero, St Jerome and St Augustine, frequently drew their inspiration from the more immediate passions of medieval life.

Burlesque and parody were employed by both sacred and profane poets who delighted in puns and neat wordplay, and some specialised in substituting sly irreverences in hymns and offices. The turning of Biblical phrases to secular use may even have been the almost unconscious result of the poet's exclusively ecclesiastical education. Parody often degenerated into outrageous blasphemy, and the impulse to mock the solemnities of liturgical ceremony gave rise to a whole series of parodies such as the Gamblers' Mass.

In the twelfth century a surge of intellectual vitality had swept through western Europe and Paris became established as Europe's cultural

centre. The universities, new centres of learning, scattered the seeds of intellectual culture, and young scholars fell into a way of travelling from one school to another seeking, as a contemporary saying went, the liberal arts at Paris, law at Orleans, medicine at Salerno, magic at Toledo and manners and morals nowhere!

Latin literature shared in this renaissance, or even anticipated it. Partly because of the international make-up of University student bodies lectures were given in Latin, as were the University sermons, delivered on the days when there were no classes. These sermons were regarded as an essential part of the study of theology, and while some of them dealt with theological matters others were concerned with the life and customs of the clergy – simony, nepotism and other vices were sharply criticised and dealt with, not as abstract evils, but as current problems. Many poems of the period contain similar caustic satires on the immorality of the clergy, and such songs, composed in Latin, were truly international and crossed linguistic frontiers as easily as the music that went with them.

PHILIP PICKETT

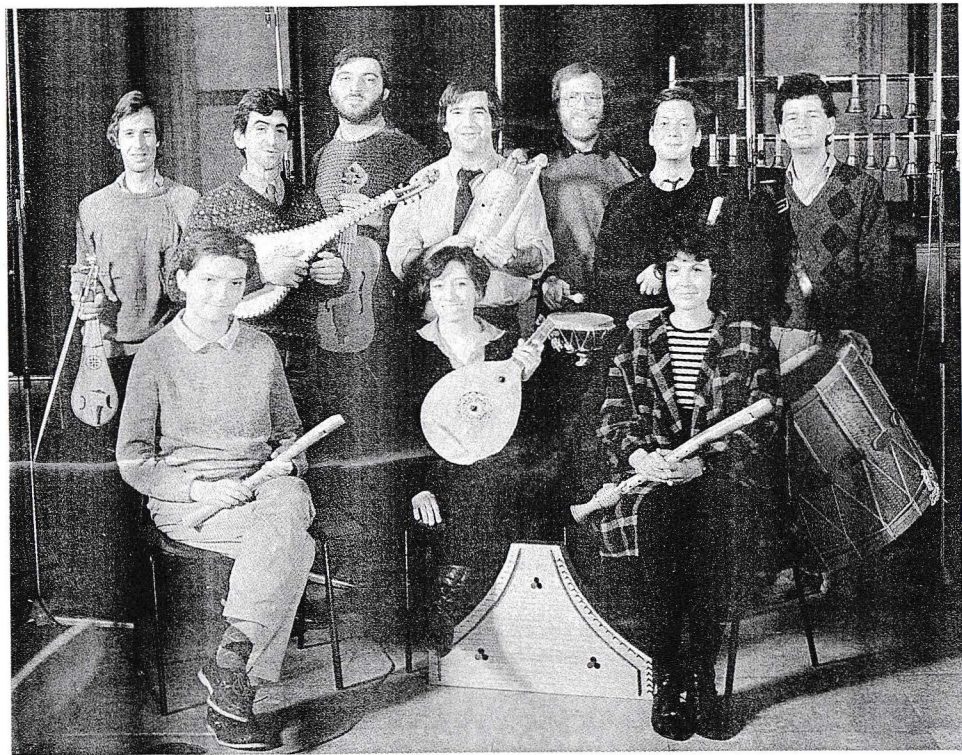


Photo by Jason Shenai

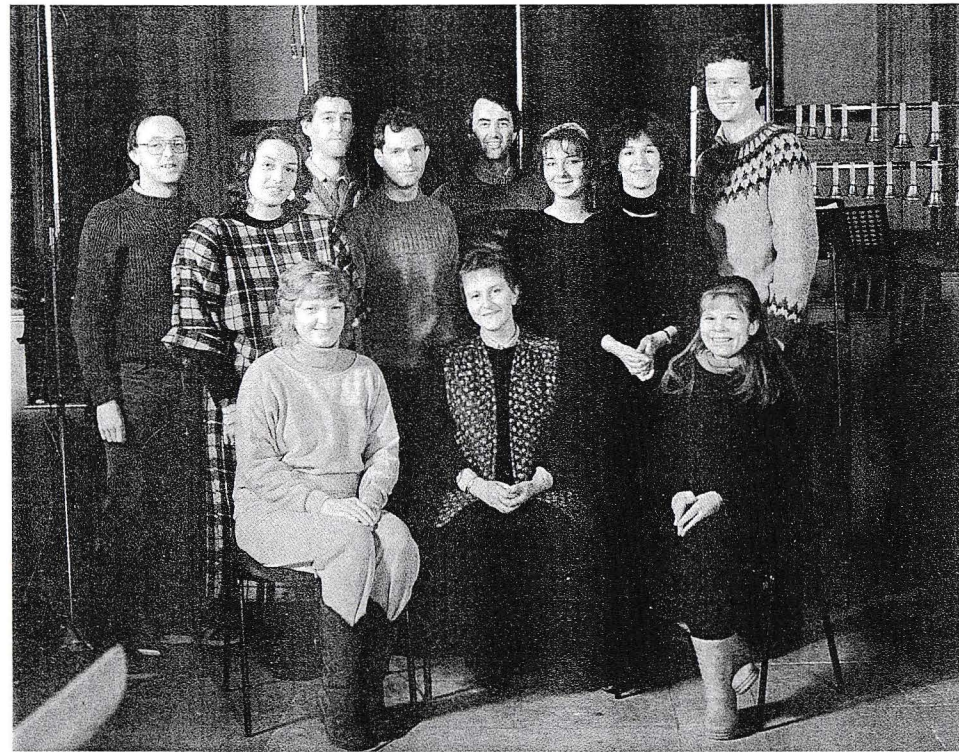


Photo by Jason Shenai

CARMINA BURANA – LES POEMES

D'après certaines sources paléographiques, le manuscrit de *Carmina Burana* aurait probablement été écrit à la cour d'un aristocrate clérical de Carinthie amoureux des belles-lettres et protecteur des étudiants. Bien que son histoire ultérieure soit entourée d'incertitudes, on sait que le texte subit des coupures et des réarrangements; par exemple, la miniature de la déesse de la Fortune avec sa roue fut retirée de l'endroit où elle se trouvait à juste titre et placée au début en guise de frontispice. Les pages des *Fragments Burana* furent probablement introduites dans le manuscrit peu de temps après l'achèvement du volume, et la partie du manuscrit renfermant la Passion est peut-être légèrement postérieure au reste.

Le matériau est dans sa majeure partie d'origine française; il date des onzième et douzième siècles, et bien que les noms des poètes ne soient généralement pas mentionnés, il a été possible d'identifier les oeuvres d'auteurs tels que Walter de Châtillon, Pierre de Blois et Philippe le Chancelier car leurs poèmes sont connus sous d'autres versions souvent meilleures trouvées dans des manuscrits en France, en Allemagne, en Italie et en Angleterre.

Walter de Châtillon naquit à Lille en 1135 et fut un homme d'église et un humaniste de renom. Il étudia à l'Université de Paris puis servit à la cour du roi Henri II d'Angleterre, mais il fut contraint de quitter le pays pour avoir dénoncé le roi comme étant le véritable meurtrier de Thomas Becket. Il mit immédiatement sa plume au service de son

désir de justice en rendant publics les méfaits du Plantagenêt. Après avoir enseigné à Châtillon, il se rendit à Bologne et à Rome, où la corruption de la hiérarchie ecclésiastique le remplit d'horreur. En 1176 il devint notaire et secrétaire de l'archevêque de Reims. Il mourut de la lèpre, hâtant sa fin par la sévérité de ses actes de pénitence. Incapable de fermer les yeux sur l'hypocrisie et la corruption qui l'entouraient, Walter se répandit en injures contre les princes de l'Eglise et leurs exécutants séculiers, déplorant l'appauvrissement de l'enseignement et le peu de cas que l'on faisait alors de la loyauté et de l'industrie (pour cela, il fortifia souvent ses démonstrations par des emprunts à Horace, Lucaïn et Ovide) et attaquant la cupidité du clergé avec une intense colère. Les érudits voient en lui l'auteur d'au moins trois des poèmes de *Carmina Burana*, "Ecce torpet probitas", CB3, "Licet eger cum egrotis", CB8 et "Fas et nefas ambulans", CB19.

Né dans une famille aristocratique, Pierre de Blois étudia le droit à Bologne et à Tours, et devint le précepteur du roi Guillaume II à Palerme. Il fut contraint de quitter la Sicile en 1168 pour s'être trouvé impliqué dans une intrigue politique et entra, après avoir occupé divers postes administratifs peu importants, à la cour d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine où il fut nommé chapelain et secrétaire du roi. Après la mort de ce dernier en 1189, Pierre devint le secrétaire de la reine, et il écrivit en 1192 des lettres ainsi qu'un chant politique qui aidèrent à réunir la rançon en vue de

la libération de Richard Coeur de Lion. Il mourut dans l'oubli et la pauvreté en 1212, huit ans après la reine. Walter de Châtillon décrivit Pierre de Blois comme étant l'un des quatre grands poètes latins de l'époque. Quatre poèmes seulement peuvent être attribués avec certitude à ce dernier. Les érudits affirment qu'une cinquantaine de ces chants sont probablement sortis de sa plume, dont "Vite perdit", CB31, "Non te lusisse pudeat", CB33, "Olim sudor Herculis", CB63, "A globo veteri", CB67 et "Vacillantibus trutina", CB108. Bien que la production supposée de Pierre renferme un certain nombre de poèmes traitant de la plupart des thèmes courants (chants d'amour, chants moralisateurs et satiriques, textes politiques et mélodies religieuses), deux sujets attirent particulièrement l'attention en ce qu'ils reflètent un aspect très personnel de son oeuvre: ce sont des chants dans lesquels l'auteur se repend de sa méchanceté et de son impiété d'autrefois et où il affirme son désir de s'amender; d'autres renferment un certain nombre de débats poétiques tels que le conflit entre la Raison (*Ratio*) et l'Amour (*Amor*) figurant dans "Vacillantibus trutina", CB108.

Philippe, poète et théologien, fut le Chancelier de l'Université de Paris de 1218 jusqu'à sa mort en 1236. Il fut responsable de la direction de l'établissement durant une période troublée de contestation estudiantine qui conduisit à la fermeture de l'Université pendant trois ans. Nombre de ses poèmes contiennent des attaques mordantes contre les vices du clergé; ils sont tous remplis d'un grand savoir, d'images suggestives et de procédés rhétoriques remarquables et ils

survivent presque tous, accompagnés de leur musique; beaucoup d'entre eux sont conservés dans les grandes collections de manuscrits d'oeuvres du répertoire de Notre-Dame de Paris. Philippe fut sans aucun doute le plus grand poète associé à cette école musicale bien que les mélodies accompagnant ses textes soient dues à d'autres. Lui sont attribués "Veritas veritatum", CB21, "Homo, quo vigeas vide!", CB22, "Ad cor tuum revertere", CB26, "Bonum est confidere", CB27, "Deduc, Sion", CB34 et "Aristippe, quamvis sero", CB189.

Les spécialistes ont également identifié un certain nombre d'oeuvres dues à d'autres auteurs moins connus; il s'agit de quelques strophes isolées provenant de chants écrits par des Minnesänger tels que Walther von der Vogelweide, et du grand "Planctus ante nescia", CB14* dû à Godefroy de St Victor, canon et sacristain à l'église Saint-Victor de Paris, qui vécut de 1125 à 1194 environ et écrivit des oeuvres philosophiques et théologiques.

L'ornementation rhétorique de la poésie latine des douzième et treizième siècles s'inspirait bien souvent soit de la littérature et de la mythologie classiques, soit de la Bible latine. La plupart des poèmes profanes abondent en références à Junon, Jupiter, Apollon, Vénus, Cupidon, Hercule, Diogène, Epicure, Ovide, Catulle ou Juvénal cependant que les textes plus satiriques et sérieux regorgent de citations de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi que des divers commentaires bibliques et des gloses communément étudiés à l'époque. Et tout en étant conscients d'utiliser un langage qu'avaient employé des personnages

illustres tels que Virgile, Cicéron, Saint Jérôme et Saint Augustin, les auteurs de ces poèmes tiraient fréquemment leur inspiration des passions les plus immédiates de la vie médiévale.

Les poètes tant religieux que profanes utilisaient le burlesque et la parodie car ils adoraient les jeux de mots et calembours de toutes sortes, et certains se spécialisèrent dans l'introduction d'irrévérances surnoisées dans les hymnes et les textes chantés durant les offices. Peut-être l'adaptation de tournures bibliques à un usage profane fut-elle même le résultat presque inconscient de l'éducation exclusivement religieuse du poète. La parodie dégénérait souvent en un blasphème outrageux, et la tendance à ridiculiser la solennité de la cérémonie liturgique donna naissance à toute une série de parodies telles que la *Messe des joueurs*.

Au douzième siècle, une intense vitalité intellectuelle envahit l'Europe, dont Paris devint le centre culturel. Les universités, nouveaux centres de savoir, répandirent la culture intellectuelle et les jeunes érudits prirent l'habitude de passer d'une école à l'autre,

recherchant, comme le dit un contemporain, les arts libéraux à Paris, le droit à Orléans, la médecine à Salerne, la magie à Tolède et les bonnes manières et la morale nulle part!

La littérature latine prit part à cette renaissance ou même l'annonça. En raison notamment de l'internationalisme des étudiants de l'Université, les cours y étaient dits en latin, de même que les sermons de l'Université, donnés les jours où les séminaires n'avaient pas lieu. Ces sermons étaient considérés comme une partie très importante des études de théologie, et alors que certains d'entre eux traitaient de questions théologiques, d'autres examinaient la vie et les coutumes du clergé: la simonie, le népotisme et autres vices étaient fortement critiqués et traités non pas comme des maux abstraits mais bien comme des problèmes d'actualité. De nombreux poèmes de cette période renferment des satires caustiques de ce type à propos de l'immoralité du clergé, et certains chants, composés en latin, étaient de caractère véritablement international et franchissaient les frontières linguistiques aussi facilement que la musique dont ils étaient accompagnés.

PHILIP PICKETT

Traduction DECCA 1988 Brigitte Pinaud

CARMINA BURANA – DIE TEXTE

Eine paläographische Untersuchung der Handschrift und die Texte selbst weisen darauf hin, daß die *Carmina Burana* in der Steiermark zusammengestellt wurden, im Auftrag eines adeligen Klerikers, eines gelehrten und wohlhabenden Liebhabers schöner Bücher. Wir wissen nicht, was dann mit dem Codex geschah; einige Teile wurden beschädigt, entfernt oder umgestellt – die Miniatur mit dem Glücksrad der Fortuna beispielsweise wurde erst später als Frontispiz an den Anfang gesetzt. Die Einzelblätter der Fragmente wurden wahrscheinlich erst eingefügt, als die Sammlung schon fertig war, und der Abschnitt mit dem Passionsspiel ist vielleicht etwas jüngeren Datums als der Rest.

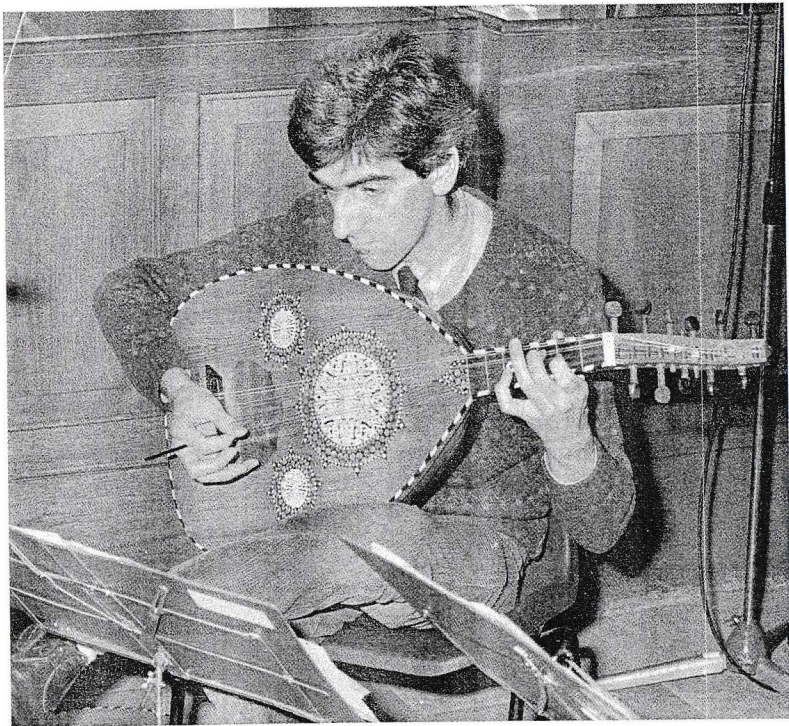
Ein Großteil der Texte ist französischer Ursprungs und stammt aus dem 11. und 12. Jahrhundert; die Verfasser sind gewöhnlich nicht genannt, man hat aber Autoren wie Walther von Châtillon, Petrus von Blois und Philipp den Kanzler identifizieren können, da ihre Lieder auch aus anderen und oft besseren Handschriften aus Frankreich, Deutschland, Italien und England bekannt sind.

Walther von Châtillon, ein angesehener Gelehrter und Kleriker, wurde 1135 in Lille geboren. Er studierte an der Pariser Universität und diente später u.a. in der Hofkanzlei Heinrichs II. von England, die er aber verlassen mußte, als er den König wegen der Ermordung von Thomas Becket angriff. Er wurde Schulleiter in Châtillon, ging dann nach Bologna und Rom, wo ihn die Korruption der Kirchenhierarchie

empörte, und wurde 1176 Notar und Sekretär des Erzbischofs von Reims. Sein Tod durch Aussatz wurde durch seine strengen Bußübungen noch beschleunigt.

Walther litt unter der Heuchelei und Korruption seiner Zeit und geißelte in seinen Dichtungen die kirchlichen und weltlichen Fürsten, beklagte den Verfall der Gelehrtensamkeit und (mit Hilfe von Zitaten aus Horaz, Lukian und Ovid) die Undankbarkeit der Welt gegenüber Treue und Fleiß; vor allem aber prangerte er immer wieder mit besonderer Schärfe die Habgier der Geistlichkeit an. Man hat ihn als Verfasser von mindestens drei der *Carmina Burana* identifiziert: "Ecce torpet probitas" (3), "Licet eger cum egrotis" (8) und "Fas et nefas ambulans" (19).

Der aus einer adeligen Familie stammende Petrus von Blois hatte in Bologna und Tours Rechte studiert und wurde in Palermo der Lehrer Wilhelms II. 1168 mußte er jedoch wegen einer politischen Intrige sein Amt aufgeben und gelangte über verschiedene kleinere Verwaltungenstellen an den englischen Hof Heinrichs II. und Eleonoras von Aquitanien, als Kaplan und Sekretär des Königs. Nach Heinrichs Tod wurde er Sekretär der Königin, und 1192 schrieb er Briefe und ein politisches Lied, um das Lösegeld für den eingekerkerten Richard Löwenherz aufzubringen. 1212, acht Jahre nach dem Tod der Königin, starb er verarmt und ohne Mäzen. Walther von Châtillon beschrieb Petrus als einen der vier führenden lateinischen Dichter seiner Zeit, allerdings können heute nur noch vier



Tom Finucane
(Photo by Jason Shenai)



Pavlo Beznosiuk
(Photo by Jason Shenai)

Lieder mit Bestimmtheit als seine Werke identifiziert werden. Man hat ihm etwa 50 Texte zugeschrieben, darunter CB 31 ("Vite perditē"), 33 ("Non te lusisse pudeat"), 63 ("Olim sudor Hercules"), 67 ("A globo veteri") und 108 ("Vacillantis trutine"). Seine mutmaßlichen Dichtungen umfassen die meisten seinerzeit populären Themen (moralisch-satirische, politische, geistliche und Liebeslieder), aber zwei spezifische Gedanken bezeichnen besonders individuelle Aspekte seines Werks: Reue über früher begangene Sünden, verbunden mit dem Willen zur Besserung, und dichterische Debatten wie die über den Konflikt zwischen Verstand ("ratio") und Liebe ("amor") in "Vacillantis trutine".

Der Dichter und Theologe Philipp war von 1218 bis zu seinem Tod im Jahre 1236 Kanzler der Universität von Paris. Er leitete diese Schule während einer besonders stürmischen Periode; die Universität wurde wegen der "Studentenunruhen" sogar drei Jahre lang geschlossen. Seine Dichtungen, meist scharfe Angriffe auf die moralischen Mängel des Klerus, zeugen von umfassender Bildung, sind ausgesprochen bilderreich und zeichnen sich durch effektvolle rhetorische Kunstgriffe aus; fast alle sind mit Melodien überliefert, viele in den großen Handschriftensammlungen aus dem Repertoire von Nôtre-Dame in Paris. Philipp war zweifellos der bedeutendste der mit dieser Schule assoziierten Dichter; die Melodien seiner Lieder stammen allerdings nachweislich nicht aus diesem Umkreis. Die ihm zugeschriebenen *Carmina Burana* sind die Nummern 21 ("Veritas veritatum"), 22 ("Homo, quo vigeas vide!"), 26

("Ad cor tuum revertere"), 27 ("Bonum est confidere"), 34 ("Deduc, Sion") und 189 ("Aristippe, quamvis sero").

Auch andere Dichter konnten namhaft gemacht werden: Einzelne Strophen stammen aus den Liedern der großen Minnesänger wie Walther von der Vogelweide und Neidhart von Reuenthal, und der Verfasser des umfangreichen "Planctus ante nescia" aus dem Anhang (CB 14*) ist Gotfrid, der Subprior von St. Viktor in Paris (um 1125-1194), der Autor mehrerer philosophischer und theologischer Werke.

Die rhetorischen Figuren und Bilder der mittellateinischen Dichtung stammen vielfach aus der klassischen Literatur und Mythologie oder aus der Vulgata, der lateinischen Bibelübersetzung. Juno, Jupiter, Apollo, Venus, Cupido, Hercules, Diogenes, Epikur, Ovid, Catull oder Juvenal werden in den meisten weltlichen Dichtungen erwähnt, während die satirischen Lieder ihr ernsthafteres Anliegen durch Zitate aus dem Alten und Neuen Testament, aus verschiedenen Bibelkommentaren und populären Glossaren zu untermauern suchten. Die Autoren bedienten sich bewußt einer Sprache, die durch Vergil, Cicero und die Kirchenväter veredelt worden war, während sie ihre unmittelbare Inspiration aus der Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens bezogen.

Komische und parodistische Elemente finden sich in geistlichen wie in weltlichen Liedern, denn die Dichter beider Genres erfreuten sich gleichermaßen an geistvollen Wendungen und witzigen Wortspielen; in einigen Fällen wurden sogar respektlose Scherze in Choraltex-

eingefügt. Die Umwandlung biblischer Wendungen in einem profanen Textzusammenhang mag ein grundsätzlich unbewußtes Verfahren der ausschließlich geistlich gebildeten Dichter gewesen sein. Aus Parodie wurde oft Blasphemie, und die Freude am Spott über die feierlichen liturgischen Zeremonien führte zu einer ganzen Reihe von Parodien wie dem Geldevangeliem (CB 44) und der Spielermesse (CB 215).

Im 12. Jahrhundert erlebten die westeuropäischen Länder einen starken intellektuellen Aufschwung, und Paris wurde zum neuen kulturellen Zentrum. Die Universitäten, die neuen Bildungsanstalten, verbreiteten das neue Gedankengut, und junge Gelehrte reisten von einer Schule zur anderen. In Paris, hieß es damals, lernten sie die freien Künste, die Rechte in Orléans, Medizin in Salerno, Magie in Toledo, aber Anstand und Moral nirgendwo.

Die mittellateinische Dichtung ist ein früher Ausdruck dieser "Protorenaissance" im Mittelalter. Vorlesungen wurden, u.a. wegen der "internationalen" Zusammensetzung der Studenten, in lateinischer Sprache gehalten, ebenso wie die an vorlesungsfreien Tagen gehaltenen Predigten der Universitäten, die sich einerseits mit theologischen Fragen auseinandersetzten, andererseits aber auch mit dem Leben des Klerus – Simonie, Vetternwirtschaft und andere Laster wurden dabei heftig kritisiert, nicht als Manifestationen des abstrakten Bösen, sondern als aktuelle menschlich-gesellschaftliche Probleme. Viele Lieder dieser Zeit sind ätzende Satiren auf die Unmoral der Geistlichkeit, und da sie auf Lateinisch abgefaßt waren, konnten sie die Sprachengrenzen ebenso mühelos überqueren wie die dazugehörigen Melodien.

PHILIP PICKETT

Übersetzung DECCA 1988 Gerd Uekermann

95. F. 477

CARMINA BURANA

NEW LONDON CONSORT

PHILIP PICKETT

Catherine Bott, *soprano*

Michael George, *baritone*

CD 1 425 118-2 (62:30)

Carmina Burana vol. III

- 1 Clauso Cronos (5:42)
- 2 Presens dies (4:06)
- 3 Licet eger cum egrotis (6:43)
- 4 Crucifigat omnes (4:05)
- 5 Ad cor tuum revertere (5:48)
- 6 O curas hominum (4:59)
- 7 Fas et nefas (2:28)
- 8 Flete, fideles anime (11:13)
- 9 Tempus transit gelidum (5:19)
- 10 A globo veteri (6:24)
- 11 Bache, bene venies (5:22)

DDD

425 117-2

CD 2 425 119-2 (61:13)

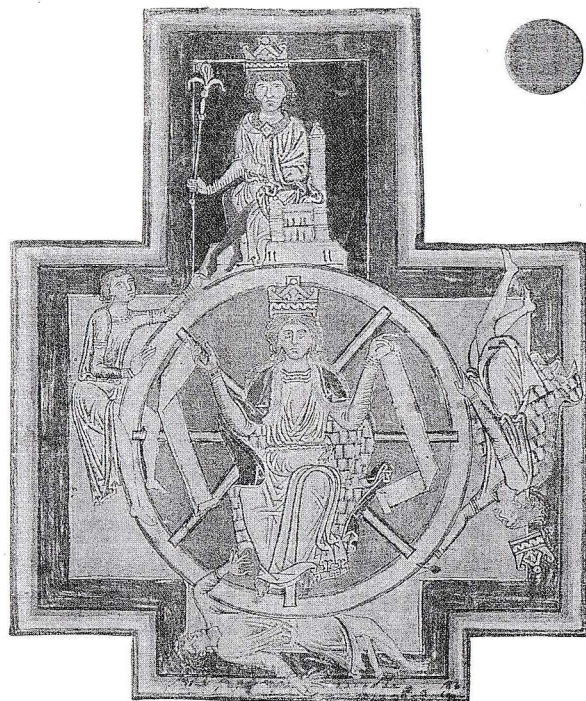
Carmina Burana vol. IV

- 1 Deduc, Syon (4:21)
- 2 Non te luisse (7:16)
- 3 "Aristippe" (6:48)
- 4 Pange lingua (3:28)
- 5 Bonum est confidere (9:34)
- 6 Nulli beneficium (4:40)
- 7 Celum, non animum (4:36)
- 8 Vacillantis trutine (6:46)
- 9 Vite perditte (4:15)
- 10 Hebet sidus (5:57)
- 11 Iove cum Mercurio (3:03)

CARMINA BURANA VOLS. III & IV

Carmina Burana

Vols. III & IV



CARMINA BURANA VOLS III and IV

New London Consort
Philip Pickett

Catherine Bott *soprano*
Michael George *baritone*

Tessa Bonner *soprano*
Sally Dunkley *soprano*
Olive Simpson *soprano*
Julia Gooding *soprano*
Belinda Sykes *alto*
Andrew King *tenor*
Stephen Charlesworth *baritone*
Peter Harvey *baritone*
Allan Parkes *baritone*
Simon Grant *bass*

Producer: PETER WADLAND
Engineer: STAN GOODALL
Tape editors: JONATHAN STOKES (Vol.3)
ALISON CARTER (Vol.4)

Recording location: Temple Church, London, January 1987

This recording was made using B & W Loudspeakers

Front cover: Margrave Otto IV of Brandenburg playing chess with a lady (c.1310-40) from *Grosse Heidelberger Liederhandschrift* (Codex Manesse), Heidelberger Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, fol. 13r (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin)

Illuminated letters by courtesy of the Bodleian Library, Oxford (B: MS. Canon.Pat.Lat. 217, fol.3; C: MS. Douce 50, fol.314)

Booklet cover: "The Wheel of Fortune" (The Rise and Fall of Worldly Power) – illumination from *Carmina Burana*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin)

CD 1 425 118-2 (62:30)

CARMINA BURANA VOL III

1 Clauso Cronos (5:42)

Catherine Bott *soprano*
Tessa Bonner *soprano*
Sally Dunkley *soprano*
Olive Simpson *soprano*
Julia Gooding *soprano*
Belinda Sykes *alto*
Andrew King *tenor*
Michael George *baritone*
Stephen Charlesworth *baritone*
Allan Parkes *baritone*
Simon Grant *bass*
Pavlo Beznosiuk *vielle*
Giles Lewin *vielle*
Andrew Lawrence-King *harp*
Tom Finucane *gittern*
Paula Chateaufneuf *lute*
William Lyons *recorder*
Catherine Latham *recorder*
Stephen Henderson *tabor*
Clifton Prior *tabor*

2 Presens dies (4:06)

Andrew King *tenor*
Michael George *baritone*
Stephen Charlesworth *baritone*
Peter Harvey *baritone*
Allan Parkes *baritone*
Simon Grant *bass*

- 3 Licet eger cum egrotis (6:43)
Michael George *baritone*
Pavlo Beznosiuk *vielle*
- 4 Crucifigat omnes (4:05)
Andrew King *tenor*
Stephen Charlesworth *baritone*
Simon Grant *bass*
Stephen Henderson *bells*
- 5 Ad cor tuum revertere (5:48)
Catherine Bott *soprano*
Pavlo Beznosiuk *vielle*
- 6 O curas hominum (4:59)
Catherine Bott *soprano*
Andrew King *tenor*
Michael George *baritone*
Stephen Henderson *tabors*
- 7 Fas et nefas ambulat (2:28)
Catherine Bott *soprano*
Tessa Bonner *soprano*
Belinda Sykes *alto*
Andrew King *tenor*
Stephen Charlesworth *baritone*
Simon Grant *bass*
- 8 Flete, fideles anime (11:13)
Catherine Bott *soprano*
David Roblou *organ*

- 9 Tempus transit gelidum (5:19)
Michael George *baritone*
Tom Finucane *gittern*
- 10 A globo veteri (6:24)
Andrew King *tenor*
Michael George *baritone*
Stephen Charlesworth *baritone*
Peter Harvey *baritone*
Allan Parkes *baritone*
Simon Grant *bass*
David Roblou *organ*
- 11 Bache bene venies (5:22)
Michael George *solo baritone*
Stephen Charlesworth *solo baritone*
Peter Harvey *baritone*
Allan Parkes *baritone*
Simon Grant *bass*
Pavlo Beznosiuk *rebec*
Giles Lewin *rebec*
Tom Finucane *gittern*
Paula Chateauneuf *gittern*
David Roblou *organ*
Stephen Henderson *tabors*
Neil Rowland *tabor, tambourine*

CARMINA BURANA VOL IV

1 Deduc, Sion, uberrimas (4:21)

Catherine Bott	<i>soprano</i>
Tessa Bonner	<i>soprano</i>
Sally Dunkley	<i>soprano</i>
Olive Simpson	<i>soprano</i>
Julia Gooding	<i>soprano</i>
Belinda Sykes	<i>alto</i>
Andrew King	<i>tenor</i>
Michael George	<i>baritone</i>
Stephen Charlesworth	<i>baritone</i>
Allan Parkes	<i>baritone</i>
Simon Grant	<i>bass</i>
Pavlo Beznosiuk	<i>vielle</i>
Giles Lewin	<i>vielle</i>
Andrew Lawrence-King	<i>harp</i>
Tom Finucane	<i>gittern</i>
Paula Chateaufneuf	<i>lute</i>
William Lyons	<i>recorder</i>
Catherine Latham	<i>recorder</i>
Anneke Boeke	<i>recorder</i>
Stephen Henderson	<i>tabor</i>
Clifton Prior	<i>tabor, tambourine</i>

2 Non te luisse pudeat (7:16)

Catherine Bott	<i>soprano</i>
Pavlo Beznosiuk	<i>vielle</i>

3 "Aristippe, quamvis sero" (6:48)

Michael George	<i>baritone</i>
Stephen Charlesworth	<i>baritone</i>
David Roblou	<i>organ</i>

4 Pange lingua (3:28)

Andrew King	<i>tenor</i>
Michael George	<i>baritone</i>
Stephen Charlesworth	<i>baritone</i>
Peter Harvey	<i>baritone</i>
Allan Parkes	<i>baritone</i>
Simon Grant	<i>bass</i>

5 Bonum est confidere (9:34)

Catherine Bott	<i>soprano</i>
David Roblou	<i>organ</i>
Stephen Henderson	<i>bells</i>

6 Nulli beneficium (4:40)

Catherine Bott	<i>soprano</i>
Tessa Bonner	<i>soprano</i>
Sally Dunkley	<i>soprano</i>
Olive Simpson	<i>soprano</i>
Julia Gooding	<i>soprano</i>
Belinda Sykes	<i>alto</i>
Andrew King	<i>tenor</i>
Michael George	<i>baritone</i>
Stephen Charlesworth	<i>baritone</i>
Peter Harvey	<i>baritone</i>
Allan Parkes	<i>baritone</i>
Simon Grant	<i>bass</i>
David Roblou	<i>organ</i>
Stephen Henderson	<i>bells</i>

- 7 Celum, non animum (4:36)
Andrew King
Stephen Charlesworth
Simon Grant
- 8 Vacillantis trutine (6:46)
Catherine Bott
Tessa Bonner
Sally Dunkley
Olive Simpson
Julia Gooding
Belinda Sykes
Andrew King
Michael George
Stephen Charlesworth
Allan Parkes
Simon Grant
Pavlo Beznosiuk
Tom Finucane
Andrew Lawrence-King
Stephen Henderson
- 9 Vite perditte (4:15)
Andrew King
Simon Grant
- 10 Hebet sidus (5:57)
Michael George
Andrew Lawrence-King

tenor
baritone
bass

solo soprano
soprano
soprano
soprano
soprano
alto
tenor
baritone
baritone
baritone
bass
vielle
lute
harp
bells

tenor
bass

baritone
harp

- 11 Iove cum Mercurio (3:03)
Catherine Bott
Tessa Bonner
Sally Dunkley
Olive Simpson
Julia Gooding
Belinda Sykes
Andrew King
Michael George
Stephen Charlesworth
Allan Parkes
Simon Grant
Pavlo Beznosiuk
Giles Lewin
Andrew Lawrence-King
Tom Finucane
Paula Chateauneuf
William Lyons
Catherine Latham
Anneke Boeke
Stephen Henderson
Clifton Prior

soprano
soprano
soprano
soprano
soprano
alto
tenor
baritone
baritone
baritone
bass
rebec
rebec
harp
gittern
lute
recorder
recorder
recorder
nakers
nakers

SOURCES

Munich Bayr. Staatsbibl. Clm 4660/4660a (Carmina Burana)
St. Gall Stiftsbibl. 383
Stift Heiligenkreuz 20
Evreux Bibl. Munic. 2 (Abbaye Lyre)
Florence Bibl. Laurenziana Pluteus 29.1
Burgos Codex de las Huelgas
Wolfenbüttel Herzog-August-Bibl. Helmst. 628
Wolfenbüttel Herzog-August-Bibl. Helmst. 1099
Cambridge Jesus College 18
Stuttgart Landesbibl. H.B.1. (Ascet) 95
Padua Bibl. Capit. C55/C56
Paris Bibl. Nat. lat. 3719
London BM Egerton 2615
Madrid Bibl. Nacio. 20486
Rome Bibl. Apost. Vatic. Ross 205
Paris Bibl. Nat. fr. 146 (Roman de Fauvel)
Cambridge Univ. Lib Ff1,17
Milan Ambrosiana R 71 Sup.
Paris Bibl. Nat. fr. 12615
Paris Bibl. Nat. fr. 844 (Manuscrit du Roi)
Paris Bibl. Nat. fr. 20050 (Chansonnier de St.Germain-des-Prés)

NEW LONDON CONSORT

Harp

Andrew Lawrence-King – Hobrough, Tunbridge Wells 1982
– Hobrough, Tunbridge Wells 1986

Lutes

Tom Finucane – Syrian, Damascus 1973
Paula Chateauneuf – NRI, Manchester 1978

Gitterns

Tom Finucane – Barber, London 1982
– NRI, Manchester 1981
Paula Chateauneuf – NRI, Manchester 1977

Vielles

Pavlo Beznosiuk – Shann, Caernarfon 1978
– Gotschy, Berlin 1983
Giles Lewin – Shann, Caernarfon 1983

Rebecs

Pavlo Beznosiuk – Bisgood/Hayley, London 1977
Giles Lewin – Bisgood, London 1981

Recorders

William Lyons – Moeck, Celle 1984 (soprano)
Catherine Latham – Moeck, Celle 1976 (alto)
Anneke Boeke – Moeck, Celle 1986 (tenor)

Bells

Stephen Henderson – Whitechapel Bell Foundry, London 1985

Nakers

Stephen Henderson – Williamson, Spalding 1975
Clifton Prior – Williamson, Spalding 1978

Tabors

Stephen Henderson – Williamson, Spalding 1975

Clifton Prior – Williamson, Spalding 1975
– Stevenson, London 1985

Neil Rowland – Stevenson, London 1985

Tambourine

Neil Rowland – Williamson, Spalding 1975

Clifton Prior – Williamson, Spalding 1975

Organ

David Roblou – Justin Sillman, London 1984

Organ prepared and tuned by Malcolm Greenhalgh

PERFORMING CARMINA BURANA

Philip Pickett

Before beginning to outline the problems of recreating valid performances of medieval music today one basic fact should be established – that there is no such thing as a definitive performance of *any* music, let alone that written and performed some eight hundred years ago.

It is of course impossible to know with any degree of certainty how medieval music originally sounded; we have never actually heard it performed by the singers and players for, and by whom, it was composed. We know a little more about some periods, some countries, some composers than others, but our knowledge has been put together from odd scraps of written description and, perhaps, some suggestions of a performing style in the notation of a certain manuscript, or in the way one source may differ from another. We can have no inkling of the subtle details which together constituted a personal or local style.

We have the notes (in the case of *Carmina Burana* only after much painstaking detective work and reconstruction), which often give no clue as to the rhythm of the melodic line; we have a (possibly corrupt and badly underlaid) text for the singers. And although we know a little about the instruments that were used and who might have played them, and are aware of certain important conventions (bells and organ in church, for example), we often argue as to how, when or where they were employed.

Even when a melody is found in several manuscript sources it hardly ever appears

without a number of variants, some of them not necessarily mistakes. Which version should one perform? Is it valid for the editor to combine the most frequently occurring phrases to produce yet another version? Or perhaps, for the sake of interest or variety, to present a performance of several versions, one after another? And what about the pronunciation of the text, assuming one has achieved a scholarly edition of it?

It is of course necessary to perform *Carmina Burana* using an authentic medieval Latin pronunciation, but with such an international repertory it can be difficult to decide which. French Latin, because most of the poems are by French authors, or Germanic Latin, because of the probable origin of the manuscript? Then again it would be possible to vary the pronunciation according to the geographical source of the concordant manuscript, or perhaps to agree with some imagined place of performance. The choice of performers can have some bearing here, along with a desire for consistency, and a preponderance of natural voices (mezzo-sopranos and baritones) rather than a more Gallic ensemble of high and low tenors led to the overall decision to use medieval Germanic Latin.

The problem of rhythm in medieval monophonic music has been the cause of so much theorising, speculation and dissent that this is hardly the place to rehearse the various arguments. However, it is worth considering that the material found in the *Carmina Burana*

manuscript dates from a time of innovation, transition and confusion, and a variety of rhythmic systems – syllabic, late syllabic, late proportional, equalist, pre-modal ternary and modal – were employed in different genres, sometimes possibly crossing between them. So due regard for the style, function, genre, poetic metre and notation of any piece will give a fair number of clues as to its rhythmic or non-rhythmic interpretation. Often several solutions seem possible for one song, and some performances reflect this.

In fact, the notes committed the medieval performer to very little. In each performance a work could assume a new aspect, even a new function, and each performer would adapt it to his own style and circumstance. And while it is probably true to suppose that in the middle ages most performances were given by only one or two musicians, it is also possible that larger numbers performed together on festival days and special occasions. Noble weddings and ceremonies of knighthood attracted large numbers of itinerant minstrels, and clerics danced, played and sang together on feast-days. Nuns sang together in their oratories, students entertained each other in their refectories, and it is easy to visualise some nobleman's palace, where his minstrels, male and female, are joined by clerical musicians to perform for the literati and musical cognoscenti.

In any performance of medieval music that makes some claim to authenticity all vocal and instrumental styles must be based on research resulting in several degrees of evidence – direct evidence, written or notated (though most

medieval writers seem to have frowned on any discussion of actual musical performance practice!); convincing implied evidence (sculpture, manuscript illuminations, tapestries, household and civic accounts); and informed guesswork, the most controversial element of all.

In music, as in language, it is often possible to learn something of the past from traditions that have survived in geographically isolated areas in a petrified and often degenerate form. It is also worth considering the survival of institutional traditions and their function and influence. For example, the practice of alternim singing was in use centuries before the technique was employed in both sacred and secular musical performances during the 11th, 12th and 13th centuries.

In studying these traditions it becomes clear that aesthetic values are not universal. What is considered a beautiful sound in one tradition may be called 'a kind of constrained shrieking' in another! But we must also take care. Many performers of medieval song based their vocal production on that of Chaucer's Prioress (strongly nasal) until it was pointed out that Chaucer's description was meant to be biting satire, and that this kind of overtly folk style of singing should be avoided by the cultured. Any attempt to delve deeply into the medieval song repertory will quickly dispel any notions of a constricted and harsh vocal production. Much of the music covers so large a range and contains such virtuosic passage-work that only the most highly trained singers could have performed the songs.

On the other hand, instruments are considerably less adaptable than the human voice. It is possible to form a good general idea of how such medieval instruments as the rebec, lute, flute and nakers must have sounded by a comparison of the modern traditions of playing the instruments, many of them common in some form in the folk music of southern Italy and the Balkans, and the art music of the Middle and Far East. Constant factors in all these traditions suggest the basic tone-colour, function and technique of the instrument.

Many links connect European secular music of the middle ages with music of the world of Islam. These influences came through contact with Persian scholars, through the Crusades and through the Moorish occupations of Spain and Sicily. It was particularly apparent in the western adoption of exotic instruments such as those listed above.

In the Islamic tradition, music functioned chiefly as a carrier of text; improvised accompaniment was an inseparable ingredient of performance, and elaborate procedures were developed for making a large and complicated work – a 'complete' performance – out of relatively simple strophic material. Accompaniments were not written down, but devised by the performer in keeping with the character and subject matter of the text.

The format of the Arabic *Nuba* is an excellent example of how a 'complete' performance of a medieval song could have been constructed, particularly in a region which might have had close links with Arabic culture during the 10th to 13th centuries.

First we hear a free instrumental improvisation where the musician checks the tuning, establishes the tonal centre and possibly introduces fragments of the material to be performed. This is immediately followed by a more rhythmic and coherent introduction, and when at last the attention of the audience has been successfully attracted the song begins. Soon there is a change of rhythm with more instrumental music (an improvised interlude), then the song again, and so on until the conclusion.

Although we read of a simpler and less organised style of performance in the more northern reaches of Europe, many medieval writers also tell of singers accompanying themselves with harp or fiddle, and improvising preludes, interludes and postludes to their songs.

As to the general question of instrumental involvement in the performance of monophonic song, it is again essential to approach the problem from the points of view of style, function, geography, and in particular genre. Although the evidence is fragmentary it is possible to deduce discernible patterns – certain genres are particularly associated with instrumental participation, while others (the high-style chansons of the Troubadours and Trouvères, for example) are not. But sometimes it may seem necessary to help the modern ear a little. The perceived beauty of, and emotional response to, many a medieval melody can depend on the interval-relationship of any given note or group of notes to a fixed tonal centre. Some intervals can be said to be dissonant

(tension), some concordant (resolution). The medieval imagination would have supplied this constant point of aural reference. In some

modern performances it can be better provided by symphony, organ, harp, fiddle or gittern.

L'EXECUTION DES CARMINA BURANA

Philip Pickett

Avant de commencer à esquisser les problèmes que pose aujourd'hui la reproduction fidèle d'œuvres de musique médiévale, il faut bien comprendre une chose – qu'il n'y a rien de tel que l'exécution définitive d'une oeuvre musicale quelle qu'elle soit, à plus forte raison si celle-ci a été composée et jouée il y a environ huit siècles.

Il est, bien sûr, impossible de connaître avec une quelconque certitude le son que rendait à l'époque la musique médiévale: nous ne l'avons, après tout, jamais entendu jouer ni chanter par les chanteurs et les instrumentistes pour lesquels et par lesquels elle a été composée. Nous en savons un peu plus sur certaines périodes, certains pays, certains compositeurs que sur d'autres, mais nos connaissances nous viennent de fragments épars de description écrite, peut-être aussi de suggestions d'exécution dans la notation d'un manuscrit ou dans la façon dont une source peut différer d'une autre. Nous ne pouvons avoir aucune idée des subtilités qui, ensemble, constituaient un style personnel ou régional.

Nous avons les notes (seulement, dans le cas des Carmina Burana, après un travail lent et assidu de détection et de reconstruction), qui, souvent, ne nous donnent aucune indication quant au rythme de la ligne mélodique; nous avons un texte (peut-être altéré et sur un pauvre support) pour les chanteurs. Et bien que nous sachions quelque chose des instruments que l'on employait et de ceux qui ont pu en jouer, et que nous connaissions certaines conventions importantes (les cloches et l'orgue à l'église, par exemple), il nous arrive souvent de discuter de la façon, du moment ou du lieu de leur utilisation.

Même quand on retrouve une mélodie dans plusieurs sources manuscrites, elle n'apparaît presque jamais sans un certain nombre de variantes, lesquelles ne sont pas toutes nécessairement des erreurs. Quelle version faut-il retenir? Est-il raisonnable que l'éditeur rassemble les phrases les plus fréquemment rencontrées pour produire une nouvelle version de plus? Ou peut-être, pour accroître leur intérêt

ou pour la variété, qu'il en présente plusieurs versions exécutées les unes après les autres? Et que doit-il faire au sujet de la prononciation du texte, en admettant qu'il en ait une édition fiable et basée sur des recherches érudites?

Il est, bien sûr, nécessaire d'interpréter les Carmina Burana avec une prononciation authentique de latin médiéval, mais face à un répertoire aussi international, il peut être difficile de décider laquelle utiliser. Le latin français, parce que la plupart des poèmes sont par des auteurs français, ou le latin germanique, en raison de l'origine probable du manuscrit? En outre, il serait possible de modifier la prononciation en fonction de la source géographique du manuscrit concordant, ou peut-être de se mettre d'accord sur un lieu d'exécution fictif! Le choix des exécutants peut alors avoir une influence sur la décision à prendre, tout comme le désir d'homogénéité, et une prépondérance de voix naturelles (mezzo-sopranos et barytons) plutôt qu'un ensemble plus gaulois de ténors aigus et graves a débouché sur la décision générale d'utiliser le latin germanique médiéval.

Le problème du rythme dans la musique médiévale monophonique a suscité tant d'hypothèses, de conjectures et de discussions que la notice d'une pochette de disque n'est guère l'endroit où reprendre les différents arguments. Toutefois, il est bon de se rappeler que le matériau trouvé dans le manuscrit des Carmina Burana remonte à une époque d'innovation, de transition et de confusion, et que divers systèmes rythmiques, syllabique, fin du syllabique, fin du proportionnel, égalisateur,

tenaire prémodal et modal – furent employés dans différents genres, allant parfois jusqu'à se chevaucher, semble-t-il. Aussi une étude appropriée du style, de la fonction, du genre, du mètre poétique et de la notation d'un morceau donnera-t-elle un certain nombre d'indications quant à savoir si son interprétation doit être rythmique ou non. Souvent, plusieurs solutions semblent possibles pour une chanson, et certaines exécutions reflètent cette pluralité.

En fait, les notes n'engageaient que très peu l'exécutant médiéval. A chaque exécution, une oeuvre pouvait revêtir un nouvel aspect, assumer une nouvelle fonction même, et chaque exécutant l'adaptait à son propre style et à ses propres circonstances. Et alors que l'on présume qu'au moyen-âge, la plupart des séances musicales n'étaient données que par un ou deux musiciens seulement, il est également possible que pour les fêtes et dans les grandes occasions, ils aient été plus nombreux à jouer ensemble. Les mariages de la noblesse, les cérémonies d'adoubement des chevaliers attireraient beaucoup de ménestrels ambulants, et les jours de fête, les membres du clergé dansaient, jouaient et chantaient en chœur. Les religieuses chantaient ensemble dans leurs oratoires, les étudiants se divertissaient les uns les autres dans leurs réfectoires, et il est facile d'imaginer le palais de quelque gentilhomme, où les ménestrels, hommes et femmes, augmentés de clercs musiciens, donneraient des séances musicales pour distraire les lettrés et les mélomanes.

Dans l'exécution de toute oeuvre médiévale qui prétend à l'authenticité, tous les styles

vocaux et instrumentaux doivent être basés sur des recherches ayant donné des résultats tangibles – preuves directes, écrites ou notées (bien que la plupart des rédacteurs du moyen-âge semblent avoir été opposés à toute discussion des pratiques d'interprétation musicale de l'époque!); preuves implicites convaincantes (sculpture, manuscrits enluminés, tapisseries, comptes de ménage et comptes civiques); et suppositions informées, l'élément le plus controversable de tous.

Dans la musique comme dans les langues, il est souvent possible d'apprendre quelque chose du passé par les traditions qui ont survécu, sous une forme figée et souvent dégénérée, dans les endroits reculés. Il est utile, aussi, d'étudier la survivance de traditions établies, leur fonction et leur influence. Par exemple, la pratique du chant en alternance était en usage des siècles avant que cette technique n'ait été employée dans les auditions de musique sacrée et profane durant les 11e, 12e et 13e siècles.

L'étude de ces traditions montre clairement que les valeurs esthétiques ne sont pas universelles. Ce que l'on considère être un beau son dans une certaine tradition musicale peut être appelé "une sorte de cri forcé" dans une autre! Mais nous devons aussi faire attention. Bon nombre d'exécutants de chansons médiévales ont basé leur production vocale sur celle de la prière de Chaucer (fortement nasale) jusqu'au moment où on leur a fait remarquer que la description du Chaucer était l'expression d'une satire mordante, et que cette façon de chanter manifestement folklorique devait être évitée par les connaisseurs. Toute tentative de

retour aux sources du répertoire vocal du moyen-âge dissipe très vite l'idée d'une production vocale stridente et forcée. Une grande partie de la musique couvre un registre étendu et contient des passages d'une telle virtuosité que seuls des chanteurs de très haut niveau technique auraient pu chanter ces chansons.

D'autre part, les instruments sont infiniment moins adaptables que la voix humaine. Il est possible de se faire une bonne idée générale du son que rendaient des instruments médiévaux comme le rebec, le luth, la flûte et les nacaires et comparant les façons traditionnelles modernes de jouer de ces instruments, beaucoup d'entre eux fréquemment utilisés, sous une forme ou sous une autre, dans la musique folklorique du sud de l'Italie et des Balkans, et l'art musical du Moyen et de l'Extrême-Orient. Des facteurs constants dans toutes ces traditions suggèrent le timbre de base, la fonction et la technique de jeu de l'instrument.

De nombreux liens rattachent la musique profane européenne du moyen-âge à la musique du monde islamique. Ces influences sont venues de contacts avec des érudits persans, des croisés et de l'occupation par les Maures de l'Espagne et de la Sicile. Cela est particulièrement évident dans l'adoption occidentale d'instruments exotiques tels que ceux que l'on vient d'énumérer.

Dans la tradition islamique, la musique jouait avant tout le rôle de support de texte; l'accompagnement improvisé était un élément inséparable de l'exécution, et des procédures compliquées furent élaborées pour façonner une

oeuvre longue et complexe – pour donner une audition musicale "complète" – à partir de strophes relativement simples. Les accompagnements n'étaient pas écrits, pas inventés par l'exécutant en fonction de la nature et du sujet du texte.

Le format de la Nouba arabe est un excellent exemple de la façon dont l'audition "complète" d'une chanson médiévale peut avoir été élaborée, surtout dans une région qui peut avoir eu des liens étroits avec la culture arabe du 10e au 13e siècle.

Tout d'abord, nous entendons une improvisation instrumentale libre dans laquelle le musicien vérifie l'accordage, établit le centre tonal et, peut-être aussi, introduit des fragments du morceau à exécuter. Ceci est immédiatement suivi d'une introduction plus rythmée et plus cohérente, et quand enfin, l'attention de l'auditoire est véritablement captée, la chanson commence. Très vite, on perçoit un changement de rythme avec davantage de musique instrumentale (un interlude improvisé), puis la chanson revient, et ainsi de suite jusqu'à la conclusion.

Bien que connaissant un style d'exécution plus simple et moins structuré dans les régions plus au nord de l'Europe, de nombreux auteurs du moyen-âge nous parlent aussi de chanteurs qui s'accompagnent eux-mêmes à la harpe ou au

violon, et qui improvisent des préludes, des interludes et des postludes pour leurs chansons.

Quant à la question générale de la participation des instruments dans l'exécution de la chanson monophonique, il est encore une fois essentiel d'aborder le problème du point de vue de style, de la fonction, de la géographie et, en particulier, du genre. Bien que les preuves soient fragmentaires, elles permettent de percevoir les tendances – certains genres sont spécialement associés à une participation instrumentale, tandis que d'autres (les chansons hautement stylisées des troubadours et des trouvères, par exemple) ne le sont pas. Mais parfois, il peut sembler nécessaire d'aider quelque peu l'auditeur contemporain. La beauté expressive de nombreuses mélodies médiévales et la réponse émotionnelle qu'elles évoquent peuvent dépendre du rapport d'intervalles de n'importe quelle note ou de n'importe quel groupe de notes donné avec un centre tonal fixe. Certains intervalles peuvent être qualifiés de dissonants (tension), d'autres, de consonants (résolution). L'imagination médiévale aurait fourni ce point constant de référence auditive. Dans certaines exécutions contemporaines, il peut être fourni plus avantageusement par la symphonie, l'orgue, la harpe, le violon ou la cithare.

Traduction DECCA 1989

ZUR INTERPRETATION DER CARMINA BURANA

Philip Pickett

Ehe ich beginne, die Probleme einer für die Gegenwart gültigen Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik zu umreißen, muß eine grundlegende Tatsache klargestellt werden – es kann für keine Musik so etwas wie eine definitive Interpretation geben, schon gar nicht für eine, die vor etwa 800 Jahren geschrieben und zuerst aufgeführt wurde.

Es ist natürlich unmöglich, auch nur annäherungsweise sagen zu können, wie mittelalterliche Musik ursprünglich geklungen haben mag: Wir haben sie nie von den Sängern und Musikern gehört, für die und von denen sie komponiert wurde. Über bestimmte Zeitabschnitte, gewisse Länder und Komponisten wissen wir mehr als über andere, doch stammt unser Wissen aus verstreuten schriftlichen Beschreibungen, dazu kommen dann vielleicht noch Hinweise auf einen Aufführungsstil in der Notation eines bestimmten Manuskripts oder in den Abweichungen zwischen verschiedenen Quellen. Die subtilen Details, aus denen sich ein persönlicher oder regionaler Stil zusammengesetzt haben mag, können wir nicht einmal erahnen.

Wir verfügen über die Noten (im Fall der Carmina Burana erst nach viel gewissenhafter Detektiv- und Rekonstruktionsarbeit), die oft keinen Hinweis auf den Rhythmus der Melodielinie geben; wir haben einen (möglicherweise korrupten und unzuverlässig unterlegten) Text für die Sänger. Und obwohl uns einiges über die verwendeten Instrumente bekannt ist, auch darüber, wer sie gespielt haben mag, und wir ge-

wisse wichtige Konventionen kennen (zum Beispiel, was die Benutzung von Glocken und Orgel in der Kirche angeht), streiten wir uns doch oft darüber, wie, wann und wo sie eingesetzt wurden.

Selbst wenn eine Melodie sich in mehreren Manuskriptquellen findet, erscheint sie kaum jemals ohne eine Anzahl von Varianten, bei denen es sich nicht immer um fehlerhafte Kopien handeln muß. Welche Version soll man aufführen? Soll es dem Bearbeiter gestattet sein, die am häufigsten auftretenden Phrasen zu kombinieren und so eine weitere, neue Version zu schaffen? Oder soll man vielleicht um des wissenschaftlichen Interesses oder der Vielfalt willen verschiedene Versionen nacheinander spielen? Und wie steht es um die Aussprache des Textes, vorausgesetzt, es ist gelungen, eine quellengerechte Fassung zu erstellen?

Es ist natürlich wichtig, Carmina Burana mit authentisch mittellateinischer Aussprache aufzuführen, aber bei einem derart internationalen Repertoire kann es schwierig sein, zu entscheiden, welche richtig ist. Französisches Latein, weil die meisten der Gedichte von französischen Autoren stammen, oder germanisches Latein, wegen des wahrscheinlichen Herkunftsortes der Handschrift? Andererseits wäre es ja möglich, die Aussprache je nach geographischem Ursprung des jeweiligen Manuscripts zu variieren oder sie gar in Einklang mit einem erdachten Aufführungsort zu bringen! Die Wahl der Ausführenden kann hierbei von Bedeutung sein,

ebenso wie das Streben nach Einheitlichkeit, und das Vorherrschen natürlicher Stimmlagen (Mezzosopran und Bariton) im Gegensatz zum eher im Französischen üblichen Ensemble hoher und tieferer Tenöre führte zu der Entscheidung, germanisches Mittellatein zu verwenden.

Das Problem des Rhythmus in mittelalterlicher homophoner Musik ist Ursache von so viel Theoretisieren, Spekulation und Streit, daß ein Plattentext kaum der geeignete Ort sein dürfte, die verschiedenen Argumente zu referieren. Doch ist es bedenkenswert, daß das Material der Carmina-Burana-Handschrift aus einer Zeit der Erneuerung, des Übergangs und der Verwirrung stammt; eine Vielzahl unterschiedlicher rhythmischer Systeme – syllabische, spätsyllabische, spätproportionale, äquale, prämodale ternäre und modale – wurden in verschiedenen Genres benutzt, manchmal unter Umständen sogar nebeneinander. Läßt man also dem Stil, der Funktion, dem Genre, dem Versmaß und der Notierung eines Stückes gebührende Aufmerksamkeit zukommen, werden sich Hinweise bezüglich seiner rhythmischen oder nicht-rhythmischen Interpretation ergeben. Oft scheinen sich für ein Lied mehrere Lösungen anzubieten, und einige Interpretationen reflektieren dies.

In der Tat bedeuteten die Noten kaum eine Festlegung für den Musikanten des Mittelalters. Ein Werk konnte mit jeder Aufführung einen neuen Aspekt, sogar eine neue Funktion annehmen, und jeder Interpret pflegte es seinem persönlichen Stil und den Umständen anzupassen. Und obwohl die Vermutung wahrscheinlich zutrifft, daß im Mittelalter die meisten Darbietungen von einem oder höchstens zwei

Musikern gegeben wurden, ist es doch auch möglich, daß an Festtagen und zu besonderen Anlässen größere Gruppen gemeinsam musizierten. Aristokratische Hochzeitsfeiern und Erhebungen in den Adelsstand lockten fahrende Musikanten in großer Zahl an, und an Festtagen tanzte, spielte und sang der Klerus gemeinsam. Nonnen sangen zusammen in ihrer Kapelle, Studenten sangen zur Unterhaltung im Refektorium, und man kann sich leicht vorstellen, wie sich im Schloß eines Adligen dessen Spielleute, männliche wie weibliche, mit geistlichen Musikanten zusammentun, um für die versammelten Literatur- und Musikliebhaber zu musizieren.

Bei jeder Interpretation mittelalterlicher Musik, die auch nur annähernd den Anspruch auf Authentizität erhebt, müssen alle Vokal- und Instrumentalstile auf Forschungsarbeit beruhen, die in Hinweise unterschiedlicher Qualität mündet – direkte Belege in Schriftform oder musikalischer Notation (obwohl die meisten mittelalterlichen Autoren die Erörterung der Aufführungspraxis ihrer Zeit abgelehnt zu haben scheinen!); überzeugende indirekte Hinweise (in Skulpturen, illuminierten Manuskripten, Wandteppichen, Kontenbüchern von Haushalten und Gemeinden); und auf der erhältlichen Information basierende Mutmaßungen – das umstrittenste Element von allen.

In der Musik ist es ebenso wie in der Linguistik oft möglich, etwas über die Vergangenheit aus Traditionen zu erfahren, die in geographisch isolierten Gegenden in erstarrter und oft degenerierter Form erhalten blieben. Ebenso lohnt es sich, das Überleben institutioneller Traditionen, deren Funktion und Einfluß zu untersuchen.

Zum Beispiel existierte die Methode des Alternativ-Gesangs schon jahrhundertlang, ehe diese Form im 11., 12. und 13. Jahrhundert für die Aufführung geistlicher wie weltlicher Musik eingesetzt wurde.

Beim Studium dieser Traditionen wird deutlich, daß ästhetische Werte keineswegs universell sind. Was in der einen Tradition als Wohlklang gilt, mag in einer anderen als "eine Art verkramptes Kreischen" bezeichnet werden! Doch ist hier Vorsicht geboten. Viele Interpreten mittelalterlicher Lieder gründeten ihre Gesangs-technik auf die der Priorin in Geoffrey Chaucers um 1478 erschienenen *Canterbury Tales* (stark nasal), bis darauf hingewiesen wurde, daß Chaucers Beschreibung als beißende Satire gedacht war und diese Art betont folkloristischen Gesangsstils von kultivierten Menschen zu meiden sei. Jeder Ansatz zu intensiver Beschäftigung mit dem Liederrepertoire des Mittelalters wird die Vorstellung von einem gepfeiften und grellen Gesangsvortrag rasch Lügen strafen. Ein wesentlicher Teil der Musik hat einen so großen Tonumfang und enthält derart virtuose Passagen, daß nur hervorragend ausgebildete Sänger diese Lieder zum Vortrag gebracht haben konnten.

Andererseits sind Instrumente erheblich weniger anpassungsfähig als die menschliche Stimme. Es ist möglich, sich einen guten Eindruck vom ursprünglichen Klang mittelalterlicher Instrumente wie Rebec, Laute, Flöte oder Nacaires zu verschaffen, indem man moderne Spieltraditionen dieser Instrumente vergleicht, von denen viele in der einen oder anderen Form in den Volksmusiken Südtaliens und des Balkans so-

wie in der Musik des Mittleren und Fernen Ostens vorkommen. Faktoren, die in all diesen Kulturen konstant sind, lassen auf die grundlegende Klangfarbe, Funktion und Spieltechnik des jeweiligen Instruments schließen.

Die weltliche Musik des europäischen Mittelalters weist mannigfaltige Verbindungen zur Musik der islamischen Welt auf. Diese Einflüsse entstammen dem Kontakt zu persischen Gelehrten, den Kreuzzügen und den von Mauren besetzten Gebieten Spaniens und Siziliens. Sie zeigten sich besonders deutlich in der Übernahme exotischer Instrumente wie den oben genannten.

In der islamischen Tradition fungierte Musik hauptsächlich als tragendes Element für Texte; improvisierte Liedbegleitung war ein integraler Bestandteil der Darbietung, und es entwickelten sich aufwendige Verfahren, um aus relativ einfachem strophischem Material ein umfangreiches und kompliziertes Werk zu schaffen – eine "vollständige" Aufführung. Die Instrumentalbegleitung wurde nicht schriftlich notiert, sondern vom Musiker im Einklang mit Charakter und Inhalt des jeweiligen Textes improvisiert.

Das Darbietungsform der arabischen Nuba ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie die "vollständige" Aufführung eines mittelalterlichen Liedes aufgebaut gewesen sein könnte, insbesondere in einer Region, die zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert enge Verbindungen zu arabischer Kultur gehabt haben mochte.

Zuerst hören wir eine freie instrumentale Improvisation, in der der Musiker die Stimmung des Instrumentes überprüft, den tonalen Bezugspunkt des Stücks bestimmt und möglicherweise

bereits Fragmente des darzubietenden Materials vorstellt. Darauf folgt unmittelbar eine rhythmisch und melodisch straffere Einleitung, und wenn es schließlich gelungen ist, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln, beginnt das eigentliche Lied. Bald erfolgt ein Rhythmuswechsel mit weiterer Instrumentalmusik (einem improvisierten Zwischenspiel), dann setzt das Lied wieder ein, und so fort bis zum Schluß.

Obwohl wir von einem einfacheren, weniger durchorganisierten Aufführungsstil im Norden Europas lesen, berichten doch viele mittelalterliche Autoren auch von Sängern, die sich auf der Harfe oder Fiedel begleiteten und dabei Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu ihren Liedern improvisierten.

Was die allgemeine Frage instrumentaler Beteiligung bei der Aufführung homophonen Liedgutes betrifft, ist es wiederum von wesentlicher Bedeutung, das Problem von den Gesichtspunkten des Stils, der Funktion, der Geographie und insbesondere des Genres anzugehen. Ob-

wohl nur wenige Hinweise existieren, sind doch unterschiedliche Muster zu erkennen – bestimmte Genres werden mit Instrumentalbegleitung in Verbindung gebracht, andere (zum Beispiel die kunstvollen Chansons der Troubadours und Trouvères) hingegen nicht. Doch manchmal mag es notwendig erscheinen, dem modernen Gehör ein wenig nachzuhelfen. Die Wahrnehmung der Schönheit manch einer mittelalterlichen Melodie und unsere Reaktion darauf beruht unter Umständen auf dem Intervallverhältnis eines gegebenen Tons zu einem vorbestimmten tonalen Bezugspunkt. Einige Intervalle kann man als dissonant (mit Spannungscharakter) bezeichnen, andere als konsonant (Auflösung). Im Mittelalter wurde dieser akustische Bezugspunkt im Allgemeinen vom Zuhörer mitgedacht. Bei einigen modernen Darbietungen kann es notwendig sein, ihn mit Hilfe von Drehleier, Orgel, Harfe, Fiedel oder Mandola beizusteuern.

Übersetzung DECCA 1989 Bernd Müller

L'ESECUZIONE DEI CARMINA BURANA

Philip Pickett

Prima di delineare i problemi che s'incontrano nel ricreare delle esecuzioni valide di musica medievale al giorno d'oggi, andrebbe stabilito un fatto fondamentale: e cioè che non esistono esecuzioni definitive di qualsiasi tipo di musica, tanto meno di una musica composta ed eseguita circa ottocento anni fa.

Certo, è impossibile sapere con certezza come suonava in realtà la musica medievale, dato che non l'abbiamo mai sentita eseguire dai cantanti e dagli strumentisti per i quali e dai quali essa è stata scritta. Sappiamo qualcosa di più su alcuni periodi, su alcuni paesi e su alcuni compositori che su altri, ma le nostre conoscenze sono state messe insieme da vari frammenti di resoconti scritti, e forse da alcuni suggerimenti per uno stile d'esecuzione aggiunti nella notazione di un determinato manoscritto, o anche dal modo in cui una sorgente può differire da un'altra. Non abbiamo nessuna idea delle sottili minuzie che, messe insieme, costituivano uno stile d'esecuzione personale, oppure uno stile legato a un determinato luogo.

Disponiamo delle note (nel caso dei *Carmina Burana* soltanto grazie a un enorme ed accurato lavoro di ricerca e di ricostruzione), che spesso però non rivelano nulla per quanto riguarda il ritmo della linea melodica; e disponiamo di un testo per i cantanti, che è possibilmente corrotto e forse neanche steso con precisione rispetto alle note musicali. E benché sappiamo qualcosa sugli strumenti che venivano impiegati e su chi li suonava, e sappiamo di alcune convenzioni

importanti (ad esempio l'impiego delle campane e dell'organo in chiesa), nascono spesso delle discussioni sul come, quando e dove questi strumenti venivano impiegati.

Persino quando una melodia viene ritrovata in numerose fonti manoscritte, essa non appare quasi mai senza un certo numero di varianti, alcune delle quali non sono necessariamente da considerare come errori. Quale di queste versioni va scelta per un'esecuzione? E' valido per l'editore combinare le frasi che appaiono più spesso per creare un'ulteriore versione? O forse sarebbe il caso, per soddisfare l'interesse degli ascoltatori e per creare una certa varietà, di presentare un'esecuzione consistente in più versioni, una dopo l'altra? E che ne è della pronuncia, ammesso che si sia riusciti a ottenere una versione attendibile del testo?

Naturalmente è necessario eseguire i *Carmina Burana* con una pronuncia autentica, ma con un repertorio così internazionale può essere difficile decidere quale. Forse la pronuncia francese, poiché la maggior parte delle poesie sono dovute ad autori francesi, oppure quella germanica, per via della probabile origine tedesca del manoscritto? E inoltre sarebbe possibile variare la pronuncia secondo la sorgente geografica del manoscritto in questione, o forse mettersi d'accordo sul luogo immaginario dove l'opera è stata eseguita! La scelta degli interpreti può avere qui un certo peso, insieme al desiderio di coerenza, e la prevalenza di voci naturali (mezzosoprano e baritono) piuttosto che di un

complesso più 'gallico' (costituito da tenori alti e tenori bassi), ha portato alla decisione generale di impiegare la pronuncia tedesca.

Il problema del ritmo nella musica monodica medievale è stato causa di numerose congetture e di altrettante discordie, e un articolo di copertina come questo non è certo il luogo adatto per citare i vari punti di vista su quest'argomento. Tuttavia val la pena notare che il materiale trovato nel manoscritto dei *Carmina Burana* deriva da un periodo di innovazioni, di transizione e di confusione, e che vi è stata impiegata una varietà di sistemi ritmici – sillabico, tardo sillabico, tardo proporzionale, equalista, premodale ternario e modale, in generi diversi, a volte anche passando da uno all'altro. Quindi lo studio dello stile, funzione, genere, metro poetico e infine della notazione di qualunque pezzo, fornisce un certo numero di indizi per l'interpretazione ritmica o non-ritmica. Spesso appaiono possibili varie soluzioni per un pezzo cantato, e alcune esecuzioni riflettono questo fatto.

In effetti le note musicali non rappresentavano praticamente nessun vincolo per l'esecutore medievale. Un'opera musicale poteva infatti assumere un aspetto nuovo in ogni esecuzione, persino una nuova funzione, e ogni interprete adattava la composizione al suo proprio stile e alle circostanze particolari in cui essa veniva suonata. E mentre è probabilmente giusta la supposizione che nella maggior parte dei casi nel medioevo la musica veniva eseguita soltanto da uno o due musicisti, è anche possibile che un numero più grande di essi si sia riunito nei giorni di festa o in occasioni particolari. Matrimoni di

nobili e cerimonie di nobilitazione attiravano un gran numero di menestrelli viaggianti, e i religiosi usavano ballare, suonare e cantare insieme nelle giornate festive. Anche le suore cantavano insieme negli oratori, gli studenti si intrattenevano nei refettori, ed è facile immaginarsi il palazzo d'un nobiluomo, dove menestrelli di ambedue i sessi si univano ai musicisti religiosi per eseguire della musica davanti a un pubblico di letterati e di conoscitori di musica.

In qualsiasi esecuzione di musica medievale che abbia qualche pretesa di autenticità, tutti gli stili vocali e strumentali devono essere fondati su una ricerca risultante da vari gradi di evidenza – prove dirette, sotto forma di resoconti scritti, oppure presenti nella notazione (anche se pare che la maggior parte degli scrittori medievali provassero un certo sospetto verso qualsiasi tipo di discussione sulla vera e propria pratica d'esecuzione musicale!). Trovare uno stile convincente implicava la ricerca di indizi (nelle sculture, nell'illuminazione dei manoscritti, nelle tappezzerie, nei resoconti famigliari ed anche ufficiali); e inoltre implicava una serie di supposizioni basate su delle informazioni che dovevano essere le più precise possibili. Quest'ultimo elemento è, per sua natura, quello più controverso di tutti.

Nella musica, come nella lingua, è spesso possibile imparare qualcosa del passato osservando le tradizioni sopravvissute in forma 'pietrificata', spesso corrotta, in zone che sono rimaste isolate grazie alla loro posizione geografica. Val la pena anche menzionare la sopravvivenza di tradizioni istituzionali e la loro

funzione ed influenza. Ad esempio, la pratica del canto alternativo era in uso già da secoli prima che la tecnica venisse impiegata sia in esecuzioni di musica sacra che in quella profana durante i secoli XI, XII e XIII.

Appare chiaro, studiando queste tradizioni, che i valori estetici non hanno qualità universali. Ciò che viene considerato un suono meraviglioso in una tradizione può essere sentito come un "urlo forzato" in un'altra. Ma dobbiamo anche essere molto attenti: molti interpreti di canti medievali, infatti, hanno basato le loro esecuzioni vocali sul modello particolarmente nasale della priora di Chaucer, finché non fu notato che la descrizione di Chaucer era intesa come una satira mordace, e che questo genere di stile di canto chiaramente popolare doveva essere evitato dai colti. Chi tenta di penetrare più profondamente nel repertorio dei canti medievali abbandona ben presto qualsiasi idea di una emissione 'dura' del suono. Gran parte della musica copre un registro così ampio, e passaggi di tale virtuosismo che poteva essere eseguita soltanto da cantanti che avevano avuto un'ottima scuola.

D'altra parte, gli strumenti sono molto meno adattabili della voce umana. E' possibile farsi un'idea abbastanza precisa del suono degli strumenti medievali come la ribeca, il liuto, il flauto e le nacchere facendo un paragone con le tradizioni ancora vive oggi, essendo molti di questi strumenti diffusi in qualche forma nell'Italia meridionale, nella penisola balcanica, e nella musica colta del Medio e dell'Estremo Oriente. Alcuni fattori costanti in tutte queste tradizioni rivelano il colore sonoro, funzione, e

tecnica fondamentali dello strumento.

Vi sono numerosi punti in comune fra la musica profana europea del medioevo e quella del mondo islamico. Queste influenze giunsero attraverso il contatto con studiosi persiani, tramite le crociate e le invasioni saracene in Spagna e in Sicilia. Le influenze sono particolarmente evidenti se si considera l'introduzione in occidente di alcuni strumenti esotici come quelli citati sopra.

Nella tradizione islamica la musica svolgeva soprattutto la funzione di trasmissione del testo; l'accompagnamento improvvisato era un elemento inseparabile dell'esecuzione, e furono sviluppate delle tecniche elaborate per creare un'opera grande e complicata – un'esecuzione 'completa' – da un materiale strofico relativamente semplice. Gli accompagnamenti non venivano stesi per iscritto, ma inventati dall'esecutore in armonia col carattere e il contenuto del testo.

Il formato del Nuba arabo è un ottimo esempio di come potrebbe essere stata resa un'esecuzione 'completa' di un canto medievale, specialmente in una regione che può aver avuto dei rapporti abbastanza stretti con la cultura araba fra il X e il XIII secolo.

All'inizio vi è una libera improvvisazione strumentale durante la quale il musicista verifica l'accordatura, stabilisce un centro tonale e vi introduce eventualmente anche alcuni frammenti del materiale musicale che deve seguire nell'esecuzione. Vi succede immediatamente un'introduzione più ritmica e coerente, e quando infine il suonatore è riuscito ad attirare l'attenzione del pubblico, incomincia

il canto vero e proprio. Ben presto vi è un cambiamento di ritmo con musica di natura più strumentale (un interludio improvvisato), poi ancora il canto, e così via fino alla conclusione del pezzo.

Benché siamo al corrente dell'esistenza di uno stile d'esecuzione più semplice e meno organizzato nelle zone più settentrionali d'Europa, molti scrittori medievali narrano di cantanti che usavano accompagnarsi con l'arpa o con la viella, improvvisando preludi, interludi, e postludi per le loro canzoni.

Per quanto riguarda la questione generale della partecipazione strumentale nel canto monodico, anche qui è essenziale affrontare il problema dai punti di vista di stile, funzione, geografia, e in particolare del genere. Benché l'evidenza sia frammentaria, è possibile dedurre degli schemi ben distinti – alcuni generi sono associati in

modo particolare alla partecipazione di strumenti, mentre altri (ad esempio le *chansons* nell'alto stile dei *troubadours* e dei *trouverès*) non lo sono. Ma qualche volta può sembrare necessario aiutare un poco l'orecchio moderno. La bellezza percepita in molte melodie medievali, e la risposta emozionale dell'ascoltatore alle medesime può dipendere dalla relazione degli intervalli di una nota qualsiasi, o anche di un gruppo di note, con un centro tonale fisso. Alcuni intervalli possono essere considerati dissonanti (tensione), altri consonanti (risoluzione). L'immaginazione medievale avrebbe creato questo punto costante di riferimento sonoro. In alcune esecuzioni moderne esso può essere creato in maniera più soddisfacente con la sinfonia, l'organo, l'arpa, la viella o la cetra.

Traduzione DECCA 1989 Claudio Maria Perselli