

Musiciens de La Maurache (Photo Gisèle Lespingard)



© ARION PARIS 1982/1991 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1982/1991 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

ARN 68181



CHANSONS ET DANSES  
**AU TEMPS DES CATHÉDRALES**  
"La Fête sur le Parvis Notre-Dame"

LA MAURACHE  
Instruments médiévaux et voix

Texts  
in  
French, English



# «La Fête sur le Parvis Notre-Dame»

## Danses des jongleurs, chansons mariales des trouveurs, conduits, motets, pièces instrumentales des XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles

«La cathédrale n'est pas finie, une fois achevée l'œuvre des architectes. Cette création immense à son tour devient mère, elle crée, elle s'anime; ce songe de pierre enfante les gestes des hommes. Le peuple des portails, parfois, descend sur le parvis, se mêle au peuple des vivants et remonte à sa place en emportant ses oripeaux. Les échanges les plus singuliers, la plus étrange des endosmose se passent entre la grande falaise sculptée et la mer humaine où elle baigne...

Le théâtre, Nietzsche l'a montré, est toujours un acte mystique. La tragédie grecque est une messe. La messe, dans ses formes, est une tragédie grecque; certains offices de la liturgie, comme ceux de la Semaine Sainte, présentent des caractères dramatiques très accusés...

Il y a sur la scène les trois parties du monde, le ciel, la terre et l'enfer... Derrière, comme fond de tableau, la cathédrale avec ses tours regarde ce microcosme qui pullule à ses pieds.

Le spectacle, mêlé de chants, de passages lyriques, d'intermèdes bouffons, tient de tous les genres à la fois: l'opéra, l'idylle, l'opérette et l'opéra-comique...

«Toutes les cathédrales sont pleines de la Vierge. Toutes répètent à l'unisson, comme des oranges agencouillées pour la même prière, un éternel Ave Maria».

«C'est l'artiste, à n'en pas douter, qui a tiré

de son cœur et formé de ses entrailles la Vierge des portails gothiques...».

On n'en finirait pas de citer ce très beau livre de Louis Gillet, *La Cathédrale Vivante* (1), tant il est proche dans ce qui l'anime du présent enregistrement, tant il pourrait expliquer celui-ci et servir tout aussi bien de point de départ aux idées qui l'ont inspiré que de commentaire. A ceci près, toutefois, que lorsque nous avons imaginé le présent programme, nous ignorions l'existence de cet admirable ouvrage qui, pourtant, date de 1936.

Différentes expériences discographiques, conjointement à l'élaboration de divers programmes de concerts, nous avaient déjà fait prendre conscience de l'importance du thème de la Dame, qu'elle fût d'ici-bas ou «de lassus» (d'en haut), dans les chansons des trouveurs. La participation à l'élaboration d'un spectacle autour d'un Mystère médiéval, donné au Festival des Remparts à Toulon en août 1981, nous a permis de nous rendre compte par le «vécu» de l'importance de la vie à l'intérieur, sur et autour de la cathédrale.

Nous attachant autant au côté spectaculaire, festif, collectif, populaire qu'à l'aspect mystique, recueilli, religieux, nous avons reproduit, imaginé la musique de cette «Fête sur le parvis Notre-Dame», sachant que les deux tendances sont indissociablement mêlées en l'homme médiéval.

... Sur le parvis Notre-Dame... parce qu'il ne s'agit pas vraiment de musique religieuse destinée à illustrer un quelconque office, et parce que la présence de ménestrels, de jongleurs, de bateleurs, de comédiens, d'animaux, attestée dans ce type de manifestation, ramène constamment au monde profane et terrestre.

Le choix des pièces contenues dans ce disque tente de montrer comment l'art poétique et musical au Moyen Age, de caractère populaire (ou popularisant), s'empare des principaux thèmes, schémas, procédés... de l'amour courtois pour faire «glisser» celui-ci du profane (où l'on s'adresse essentiellement à la Dame terrestre, à la Femme), vers le religieux (où la Dame devient la Dame du ciel, c'est-à-dire la Vierge).

### CHANSONS MARIALES DANS L'ART DES TROUVÈRES

Le disque s'ouvre sur une courte **FANFARE** [1] d'introduction (*hautbois du Poictou, bombarde, chalemie*), répétée trois fois: «Au fond de toute chose gît le grand mystère de l'architecture divine, le secret de la musique des nombres. Qu'est-ce que trois ? Le chiffre de Dieu, corollairement celui de l'âme, créée à l'image de Dieu» (1); ce n'est pas un hasard si ce disque se poursuit sur le *Conduit* de Pérotin (début 13<sup>e</sup> s.) «**BEATA VISCERA**»: **Conduit vocal** [2] (**Introduction**: *bombarde sur bourdon de vièle et de luth - Conduit*: *chant sur bourdons de voix, organistrum et crwth gallois*) dont «la destination paraliturgique de chant de conduite est propre à accompagner l'entrée du lecteur dans les offices, de certains personnages dans les jeux liturgiques ou à accompagner les processions et autres cérémonies» (2). Ainsi ce *Conduit*, comme d'autres pièces musicales et poétiques

de même structure entre le 11<sup>e</sup> et le 13<sup>e</sup> siècle, «constitue la réplique spirituelle du répertoire profane des troubadours et des trouvères ainsi qu'une forme originale d'interpolation musico-poétique et, enfin, une étape dans le processus qui conduit les formes nouvelles de la polyphonie à rejeter le joug de la liturgie» (2)... : formes polyphoniques chantées, religieuses puis profanes (13<sup>e</sup> siècle), enfin tout simplement instrumentales. D'où le **Conduit instrumental** [3] qui vient ensuite, (*orgue, petit rebec, citole, cornamuse*), reconstitution imaginaire à partir de la mélodie de Pérotin d'après le modèle des pièces instrumentales du *Codex de Faenza* (Anonyme, fin 14<sup>e</sup> - 15<sup>e</sup> siècle).

Ce *Conduit* de Pérotin, on le suit à travers diverses métamorphoses:

[4] **ENTENDEZ TUIT ENSEMBLE**: chanson de Gautier de Coincy, mise ici dans le même mode que le *Conduit* d'origine (mode de *ré*, transposé en *mi*) qui lui donne d'emblée un caractère plus âpre, plus rugueux, plus véhément, plus «Cour des miracles» que dans la version plus adoucie, plus «sulpicienne» en mode de *sol*. (*Chant, guiterne, petit rebec, flûte à bec, orgue, choeur*).

[5] Un **MOTET INSTRUMENTAL**: version polyphonique à deux voix (Anonyme, 13<sup>e</sup> s.), en forme de motet, de la chanson de Gautier de Coincy (1177-1236) (3) également mis ici en mode de *ré*, instrumentel et orné dans l'esprit d'une miniature rehaussée de pourpre et d'or. (*Flûte à six trous, orgue, petit rebec, zarb*).

[6] Un **canon BEATA VISCERA** sur le début de la mélodie proposée par Pérotin (dont le modèle a été pris dans le *Livre Vermell de Montserrat*, 14<sup>e</sup> s.)

[7] Suit un **SALTARELLO** (Anonyme, 14<sup>e</sup> s.) (*Petite vièle à trois cordes, flûte à six trous, percussions*)



Cette première partie, consacrée essentiellement à l'Art des trouvères, se voudrait un peu le reflet de cet esprit du Nord, de l'Île de France ou de la Champagne en cette deuxième moitié du 13<sup>e</sup> siècle. Elle s'achève par une chanson courtoise de Gautier de Dargies «AU TENS GENT QUE REVERDOIE», reprise par Gautier de Coincy (3) «**PUISQUE VOI LA FLEUR NOVELE**» [8] qui en a seulement modifié le texte. La *teneur* d'origine est agrémentée d'une polyphonie en style d'*organum*, par un *déchant* («enjôlement d'une mélodie par une seconde voix en contrepoint avec elle») (4), et une *contreteneur* afin de donner à cette chanson «plus d'importance, plus de solennité» comme si on en réservait l'exécution à une fête importante en l'honneur de la Vierge.

#### AU TENS GENT QUE REVERDOIE

*Au tens gent que reverdoie*

*Toute riens a sa color,*

*Que tout oïsel mainent joie,*

*Contre la feuille et la flor.*

*Lors dit que grant tort avroie,*

*Se ne me resbandissoïe,*

*Por amor.*

*A qui li miens cueur s'ostroïe*

*Nuit et jor.*

Chanson du Trouvère (Gautier de Dargies)

#### PUISQUE VOI LA FLEUR NOVELE

*Puisque voi la fleur novele*

*Détenir ne me puet nus*

*Priorez cloistre ne celle*

*Abbeïe ne reclus.*

*Que ne chante de la Pucelle*

*De la Haute Damoiselle*

*De lassus,*

*Chanter de nulle plus belle*

*Ne puet nus.*

Chanson à la Vierge (Gautier de Coincy)

#### «LOUEZ DIEU AVEC LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE, AVEC LE TAMBOURIN ET AVEC DES DANSES»... (Psaume 150)

#### [9] SUITE DE DANSES DU 13<sup>e</sup> SIÈCLE

**Rondets de carole – Chanson mariale - Estampie** (Anonyme)

*Kamancè turc, deux citoles, orgue, percussion*

On sait peu de choses de la *carole* médiévale sinon qu'à l'origine elle devait être un vestige de rites païens, liés à la mort et à la magie. Elle pouvait être menée par un instrumentiste se tenant au centre de la ronde ou menant les danseurs en farandole jusqu'au travers des cimetières. Les *rondeaux*, chantés ou non, (ou *rondets*, avec leurs refrains), et dont certains se retrouvent chez Adam de la Halle, se prêtaient, par leur simplicité répétitive à ce genre de pratique. L'église ayant tenté d'assimiler ces danses, mais n'y parvenant pas, a fini par les interdire... C'est pourquoi, fait suite à ces rondets une chanson mariale, jouée à la vièle (et développée en *estampie*) «*fréquemment attribuée à Saint Louis... qui aimait la faire chanter à ceux de son entourage qui manifestaient un trop grand intérêt pour la chanson profane*» (Jean Maillard).

#### [10] O VIRGO SPLENDENS (Caça)

(Anonyme espagnol, 14<sup>e</sup> siècle)

*Vièle à archet, orgue, carillon*

La «caça» espagnole, c'est la «caccia» italienne, la «chasse» française... où les voix semblent se chasser, se poursuivre sans jamais s'atteindre... Autrement dit, le *canon*. Celle-ci est extraite du «*Livre Vermeil*» de Montserrat. Son interprétation rythmique est due aux transpositeurs (Th. Marrocco et N. Sandon); primitivement il s'agit

d'un hymne à la vierge (en notation non-proportionnelle), tel que les pèlerins, sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle, passant par Montserrat, pouvaient le chanter ou le jouer sur les instruments.

#### [11] ECCE QUOD NATURA

(Anonyme anglais, 15<sup>e</sup> siècle)

*Deux rebecs, orgue, percussion (bendhir)*

*Carol* typiquement anglais, avec *stanza* (verset) et *burden* (refrain), permettant une recherche de «diminutions» et «d'orchestrations» différentes, de par leur alternance. Forme s'apparentant au *virelai* français, ou à la *ballata* italienne, issue directement de la danse et ici traitée comme telle.

#### [12] CANTIGA 56

(Alfonso X el Sabio [1221-1284], Espagne)

*Crwth gallois, orgue portatif, crotales*

Les *Cantigas de Santa Maria* sont des chansons relatant des miracles de la Vierge Marie, et réunies (il y en a environ 400) par les soins d'Alfonso «el Sabio», Rey de Castilla y León, au 13<sup>e</sup> siècle. De très jolies miniatures ornent les manuscrits et nous montrent que ces chansons pouvaient être chantées, jouées, dansées... tout comme dans la légende du «Jongleur de Notre-Dame».

#### CHANSONS MARIALES DANS L'ART MÉRIDIONALE D'INSPIRATION IBÉRIQUE

La troisième partie est de caractère plus «exotique»; elle veut refléter certaines influences orientales, arabo-andalouses, méditerranéennes, mêlées, peu claires... mais assumées, «récupérées», reconquises par les musiciens nordiques en cette fin du 13<sup>e</sup> siècle et au début du 14<sup>e</sup> siècle.

Elle s'ouvre par une pièce d'origine kabyle «**LEX YAL EL VAZ**» [13] difficilement datable (probablement assez récente), traditionnelle, transmise oralement puis notée à notre époque. L'instrumentation en est volontairement hybride, mêlée: *orgue*, d'origine byzantine mais devenu dès le Moyen Âge l'instrument par excellence de la musique de la chrétienté d'Occident; il se mêle particulièrement bien à toutes sortes d'instruments; *luth en ré* d'origine arabe, accordé «en bourdons» à la manière occidentale et médiévale et muni de quelques frettes; *vièle à arc* typiquement germanique, comme celles que l'on trouve représentées dans le *Codex Manesse* et jouées par les *Minnesänger*; *bombarde*, dont le type se retrouve dans différentes civilisations; elle est parfois difficile à distinguer de la *chalemie* qui, en principe, lui est antérieure, et qui peut aussi bien rappeler la *so-na* chinoise, la *mohori* ou la *sourna* de l'Inde, le *zamr* syrien, le hautbois *zourna* que l'on trouve en Turquie, le hautbois *ouzbek zournay*, appelé *zourla* en Yougoslavie, *ghaita* en Libye, *gaita* en Galice et dans les Asturies, *tablâ* et *bâyâ*, tellement typiques de l'Inde et indispensable à l'exécution des *râgas*. Par le choix de cette pièce et de cette instrumentation, LA MAURACHE manifeste son appartenance à une tradition ancestrale remontant au plus lointain passé et se jouant des frontières actuelles: tradition indo-européenne dont on sait peu de choses mais que l'on peut cerner par différents recoupements (5), poussivie, colportée, modifiée, adaptée jusqu'à notre époque et dont il reste des traces vivantes et exemplaires (musique iranienne, tradition kabyle...).

Avec la très belle prière en chanson du troubadour Guiraut Riquier (v. 1230-1300) **JHE-SU CRIST** [14] (*chant, vièle à arc*), nous reve-

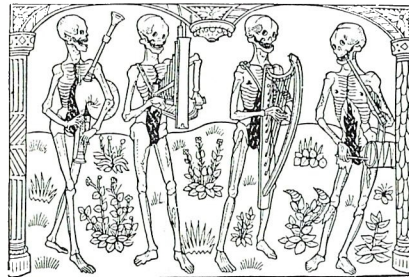
nons vers notre cathédrale, mais où coupole byzantine et arabesque décorative rappellent des influences orientales, mauresques, comme à Notre-Dame La Grande de Poitiers ou à l'église Saint-Pierre d'Angoulême, le mélisme, la vocalise jubilatoire évoquant irrésistiblement l'art vocal décoratif byzantin.

**15 LA QUARTE ESTAMPIE RÉAL** (Anonyme, 14e s.) est jouée sur un *hautbois du Poitou* (où l'on use d'un doigté naturel, sans «fourches», procédé qui engendre une gamme propre à l'instrument, non tempérée, faite de degrés mobiles avec des hauteurs de sons que l'on peut modifier également par la pression du soufflé), avec *darbouka, tambourin, tablas*. Cette *estampie* évoque à son tour, grâce à une «coloration» typique, le jeu ensoleillé, lumineux, la joie dansante et communicative des musiciens arabes.

Les *Cantigas de Santa Maria* sont, à l'origine, une imitation des *Chansons à la Vierge* de Gautier de Coincy. Elles traitent du même sujet (la dévotion mariale) mais les textes (en galicien-portugais) en sont souvent plus directs et populaires, s'attachant davantage à toucher par un trait anecdotique, familier, voire amusant (une historiette contre l'un des nombreux miracles attribués à la Vierge Marie) que par une allégorie complexe, une «fleur de rhétorique» ou quelque raffinement scolastique comme c'est souvent le cas chez Gautier de Coincy. Musicalement, la plupart des *Cantigas* empruntent leur forme au virelai ou au rondeau, marquant leur parenté étroite avec la danse; les mélodies, typées, très caractéristiques, surprennent toujours par leur charme inattendu et leur grande originalité. **COMO PODEN PER SAS CULPAS** **16** (Alfonso X el Sabio) est l'une d'entre elles. (*chant, vièle à arc, orgue, citole, darbouka*).

«Lorsque les pèlerins veillent en l'église de la Vierge Marie de Montserrat, ils ont parfois le désir de chanter et de danser; dans la journée, ils souhaitent faire de même sur le parvis. Comme on ne peut y chanter que des chansons honnêtes et pieuses, quelques chansons appropriées furent donc notées. Elles doivent être utilisées de façon convenable et modérée afin que ne soient pas dérangés ceux qui continuent leurs prières et leurs méditations auxquelles tous doivent se consacrer d'ailleurs dans une attitude pieuse pendant la prière de nuit... Il faut parler avec discrétion aussi bien sur le chemin que pendant le séjour à l'abbaye ainsi qu'au retour et renoncer aux chansons légères et aux danses indécentes...» Ainsi parle le copiste... Le *Llibre Vermell de Montserrat* (Anonyme, 14e s.) est donc né de l'intention précise de mettre à disposition des pèlerins (se rendant à Montserrat ou y faisant étape), des chansons pieuses (mais dansables) devant remplacer celles d'origine profane ou populaire. Ce répertoire était sans doute vaste et de large diffusion. Seules dix pièces nous sont aujourd'hui parvenues: **STELLA SPLENDENS** **17** (*Chant, orgue, grand rebec, cornamuse, citole, chœur*) et le dernier titre **18 AD MORTEM FESTINAMUS** (*Voix, flûte, citole, vièle, chalemie, bombarde, scie musicale, mâchoire d'âne, crécelles, percussions*) sont empruntées à ces dix pièces. Cette dernière est une mise en garde sévère et imagée à l'encontre des pêcheurs qui, refusant de se repentir à temps, n'auront pas accès à la félicité éternelle:

«Nous nous acheminons tous vers la mort  
Il est temps de nous laver de nos péchés...  
Si nous ne préservons pas notre âme d'enfant  
Nous n'entrerons jamais dans le Royaume de la  
Béatitude...» :



Gravure sur bois tirée de «La Danse Macabre des hommes» de l'édition de Guy Marchant (1491) : «Le premier, le second, le tier et le quart mort».

## AD MORTEM FESTINAMUS

Refrain : *Ad mortem festinamus  
Peccare desistamus*

*Scribere propositum  
De contemptu mundano  
Ut degentes seculi  
Non mulcentur in vano.  
Jam est hora surgere  
A sompno mortis pravo.*

.....

*Tuba cum sonuerit, dies erit extrema  
Et iudex advenit, vocabit sempiterna  
Electos in patria  
Pescitos ad inferna.*

.....

*Alma Virgo virginum, in celis coronata,  
Apud tuum filium sis nobis advocata.  
Et post hoc exilium  
Occurres mediata.*

.....

*Vila cadaver eris:  
Cur non peccare vereris?  
Cur intumescere quaeris?  
Ut quid peccuniam quaeris?  
Quid vestes pomposas geris?  
Ut quid honores quaeris?  
Cur non paenitens confiteris?  
Contra proximum non læteris?*

Entre la mort et la vie, il y a la Mère-Dieu, Notre-Dame, la Cathédrale:

«Eve a mort nous livra  
Et Eve porta VE  
Mais touz nous délivra  
Et mist a port AVE».

Cette strophe signifie qu'Eve est à la fois porteuse de vie et de mort, idée exprimée en un jeu de syllabe sur EVE et VE (qui veut dire «vie»): EVA est AVE inversé, notifiant en cela que Vie est inverse de Mort).

«Les vieilles cathédrales étaient des cimetières... C'est une tombe que le Tabernacle... Mais sur cette route des fins dernières, le tombeau lui-même n'est qu'une étape... La partie ne sera jouée, le dernier acte n'interviendra qu'au jour du jugement... Jésus lui-même a traçé en traits saisissants la première esquisse de son triomphe, les signes qui précéderont le Grand Soir, les cataclysmes, les malheurs, les spasmes qui saisiront la terre, et cette sueur d'angoisse qui glacera le monde à l'agonie... Cette scène demeure fixée au tympan des cathédrales... Elle occupe la place centrale sur la grande façade... Toujours tournée vers l'Occident; chaque soir, le soleil en se couchant carresse de son dernier rayon cette scène du dernier des jours» (1).

Mais comme le dit encore Louis Gillet (1), «Ce qui commence en De Profundis s'achève en Te Deum».



En illustrant à la fois, l'esprit de la plus pure dévotion et celui de la fête intense et colorée, évoquant tour à tour «La Cour des Miracles», le chant populaire des fidèles, les jeux liturgiques, les chansons et les danses des pèlerins, l'office religieux, LA MAURACHE a fixé par ce disque une très modeste partie du vaste répertoire des chansons mariales dont Gautier de Coincy, le prieur de Vic (près Soissons), a instauré le genre. Elles ont été rendues populaires en Castille et en Léon par Alfonso X el Sabio et colportées à Montserrat, Rocamadour, Saint-Jacques de Compostelle par des générations successives de pèlerins. LA MAURACHE a tenté de recréer ici cette atmosphère (mi-historique, mi-imaginaire) qui présidait aux fêtes vécues sur les parvis et jusqu'à l'intérieur des cathédrales: représentations de «Miracles» ou de «Mystères», grands rassemblements populaires au nom de la foi naïve et colossale (celle des bâtisseurs de cathédrales) où les ménestrels, les jongleurs, les musiciens avaient une place de choix comme en témoignent l'Histoire et la Légende.

Ainsi, celle du «Jongleur de Notre-Dame», jongleur qui, bien que devenu moine, continuait d'honorer la



«Dame du ciel, régente terrienne  
Emperiere des infernaux palus...» (6)

par ses chants, ses danses, ses tours, ses cabrioles, au grand effroi de ses frères mais avec l'acquiescement maternel et souriant de la Vierge, ravie de ce don confiant et original.

JULIEN SKOWRON

(1) Louis Gillet: *La Cathédrale Vivante* (Paris, Flammarion 1964)

(2) R. Flotzinger : article «Conduit» in Marc Honegger *Science de la musique* (Paris, Bordas 1976)

(3) Jacques Chailley : *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coincy* (Paris, Heugel 1959)

(4) Jacques Chailley : *Cours d'Histoire de la Musique* (Paris, Leduc 1967)

(5) Voir en particulier : Bachmann (Werner) : *The Origins of bowing* (Chap. I et II) (London, Oxford University press 1969)

(6) François Villon: *Ballade pour prier Notre-Dame*, in «Le Testament» (Poésies de F. Villon, Paris, Laffont 1958)

## «The Fête on the Parvis of Nostre-Dame»

*Dances of the jongleurs, Marian songs of the minstrels, conductus, motets, instrumental pieces from the XIIIth and XIVth centuries*

«The cathedral is not finished once the architect's work is completed. The immense creation becomes mother, creating, springing to life; this dream in stone bears forth the gestures of men. Sometimes, the people of the portals descend onto the parvis, mingle with the living and return to their places wearing their costumes. The most peculiar exchanges, the strangest of endosmoses occur between that great sculptured cliff and the human sea in which it stands...

Theatre performance, as Nietzsche indicated, is always a mystical act. Greek tragedy is a mass. Mass, in its forms, is a Greek tragedy; certain liturgical offices, like those of Holy Week, present very clearly defined dramatic characteristics...

The three parts of the world take to the stage, heaven earth and hell... Behind them, like a backcloth, the cathedral with its towers looks down on this microcosm swarming at its feet.

The performances, involving singing, poetic passages, comic interludes, are derived from all different forms: opera, idyll, operetta, and comic opera...

«All cathedrals are full of the Virgin's presence. In unison, like women kneeling for the same prayer, repeat an eternal Ave Maria».

«It is the artist, beyond doubt, who has drawn from his heart and formed from his entrails the Virgin of the Gothic portals...»

One could give endless quotations from the

very fine book by Louis Gillet, *La Cathédrale Vivante* (1), for its spirit is so close to the inspiration of the present recording. It could explain so much and serve equally well as a starting point for our ideas or as a commentary. The fact is, however, that when we were deciding upon the present programme, we were unaware of the existence of this admirable book although it dates from 1936.

Different recording experiences, and the preparation of various concert programmes, has already made us realize the importance of the theme of the *Lady* in the songs of the trouvères, be she from this world or «de lassus» (from above). Our taking part in the production of a spectacle based on a mediaeval Mystery Play, given at the Festival des Remparts in Toulon in August 1981, allowed us through «live» experience to understand the importance of life **in, on** and **around** the cathedral.

Devoting ourselves equally to the spectacular, festive, collective and popular side as to the mystic, contemplative and religious aspect, we have imagined and reproduced the music of this «Fête sur le parvis Nostre-Dame», knowing that both were inextricable part of mediaeval man.

... «Sur le parvis Nostre-Dame»... because we are not really presenting music intended to illustrate a religious office; and because the presence of the minstrels, jongleurs, tumblers, actors and animals who all certainly participated in this kind of spectacle, constantly brings us back



to the secular and earthly world.

The pieces have been chosen for this recording in an attempt to show how the poetical and musical art of the Middle Ages of a popular character (or tending towards this) monopolized the principal themes, patterns and methods... of *Courtly Love* in order to make it «slip» away from the *secular* mode (where one chiefly addresses the earthly Lady, Woman), towards the *religious* mode (where the Lady becomes the Lady of Heaven, i.e. that is, the Virgin).

## MARIAN SONGS IN THE ART OF THE TROUVÈRES

This disc opens with a short introductory **FANFARE** [1] (*hautbois du Poitou, bombarde, shawm*), repeated three times: «At the root of everything lies the great mystery of divine architecture, the secret of the music of numbers. What does *three* mean? The figure of God, consequently that of the soul, created in God's image». (1) It is not by chance if our programme opens with Pérotin **Conduit vocal** (Vocal Conductus) «**BEATA VISCERA**» [2] (**Introduction:** *bombarde over a fiddle and lute drone; conductus: voice over vocal, organistrum and Welsh crwth drones*). In this piece, «*the paraliturgical purpose of the conductus song is appropriate for accompanying either the entry of the reader during the offices of certain characters in the liturgical dramas or processions and other ceremonies*». (2) Thus, this conductus, like poetical and musical pieces of the same structure between the 11th and 13th centuries, «*constitutes the spiritual answer to the secular repertory of the troubadours and trouvères as well as an original form of poetico-musical interpolation and, lastly, a stage in the process which caused the new poetic forms of polyphony to throw off*

*the liturgical yoke...*» (2); sung forms, religious, then secular (13th century), and lastly simply instrumental. Hence the **Conduit instrumental** [3] (*organ, small rebec, citole, cornamuse (dolzaina)*) which follows, is an imaginary reconstruction based on a melody by Pérotin on the model of instrumental pieces from the *Faenza Codex manuscript* (late 14th and 15th centuries).

This *conductus* by Pérotin can be traced through various stages of change:

[4] **ENTENDEZ TUIT ENSEMBLE**: a song by Gautier de Coincy, set here in the same mode as the original *conductus* (Dorian mode, transposed on *E*) which evidently gives it a harsher, more rugged and more vehement character, more «*Cour des Miracles*» than in the gentler, more «*sulpicienne*» version in the Mixolydian mode (*voice, gittern, small rebec, recorder, organ, chorus*).

[5] An **MOTET INSTRUMENTAL**: two-voice polyphonic version (Anonymous, 13th century), in the form of a motet, from Gautier de Coincy's song (1177-1236) (3), also set here in the Dorian mode, with instrumentation and ornamentation in the spirit of a miniature enhanced with purple and gold (*six-hole flute, organ, small rebec, zarb*).

[6] A canon **BEATA VISCERA**, on the beginning of the Pérotin melody (the model has been taken from the *Llibre Vermell de Montserrat*, 14th century) followed by a **SALTARELLO** [7] (Anonymous, 14th century). (*Small three-string fiddle, six-hole flute, percussion*).

This first part, devoted essentially to the art of the trouvères is intended to reflect this Northern Intellect to a certain extent, found in the Ile-de-France or Champagne during the second half of the 13th century. It ends with a song by Gautier de Dargles **AU TENS GENT QUE**

**REVERDOIE**, taken up again by Gautier de Coincy (3) **PUISQUE VOI LA FLEUR NOVELE** [8] who only modified the text. The original *tenor* is embellished with polyphony in the style of the *organum* with a *discant* («*decoration of the melody by means of a second voice in counterpoint*») (4) and a *countertenor* in order to give this song «*more importance, more solemnity*», as if its performance were reserved for an important feast in honour of the Virgin.

«**PRAISE GOD WITH MUSICAL INSTRUMENTS, WITH THE TAMBOURIN AND WITH DANCES**»... (Psalm 150)

[9] **SUITE DE DANSES DU 13e SIÈCLE**

Dance suite from the 13th century)

**Rondets de carole** (Carol rounds - **Chanson mariale** (Marian song) - **Estampie** (Anonymous, 13th century)

*Turkish kamancé, two citoles, organ, percussion* Little is known about the mediaeval carol apart from the fact that it was a vestige of pagan rituals, connected with death and magic. It could be led by an instrumentalist who stood in the centre of the round or who led the dancers about in a chain formation, even through graveyards. The simplicity and repetition of sung or instrumental *rondeaux* (or rounds, with their refrains) some of which are to be found in Adam de la Halle's music made them suitable for this sort of use. The church tried to assimilate these dances, but was unable to do so, and finally prohibited them... For that reason, a Marian song follows these rounds, played on the fiddle (and developed in *estampie* form) «*frequently attributed to Saint Louis... those of his entourage who showed too much interest in profane song were encouraged to sing it*» (Jean Maillard).

[10] **O VIRGO SPLENDENS** (Çaça) (Spanish anonymous, 14th century)

*Fiddle, organ, carillon*

The Spanish «*çaça*» is the equivalent of the Italian «*caccia*» or the French «*chasse*»... where the voices seem to chase each other, to pursue each other without ever reaching their goal... In other words, the *canon*. This example is from the *Llibre Vermell from Montserrat*. Its rhythmic interpretation is that of the transcribers (Th. Marrocco and N. Sandon); originally a hymn to the Virgin (in non-proportional notation) as the pilgrims on the road to Santiago de Compostela, passing through Montserrat could have sung it or played it on instruments.

[11] **ECCE QUOD NATURA**

(English anonymous, 15th century)

*Two rebecs, organ, percussion (bendhir)*.

A typically English carol, with stanza (verse) and burden (refrain), allowing the pursuit of different diminutions and orchestrations, by alternation. Form related to the French *virelai* or to the Italian *ballata*, a direct descendant of the dance and treated here as such.

[12] **CANTIGA 56**

(Alfonso X el Sabio [1221-1284], Spanish)

*Welsh crwth, portable organ, crotales*

The *Cantigas de Santa Maria* are songs which relate the miracles of the Virgin Mary, and were collected (there are about 400 of them) by the efforts of Alfonso el Sabio, Rey de Castilla y León, in the 13th century. Delightful miniatures decorate the manuscripts and show that these songs could be sung, played, danced... as in the legend of the «*Jongleur of Notre-Dame*».

## MARIAN SONGS IN MEDITERRANEAN ART OF IBERIAN INSPIRATION



The third part is of a more «exotic» character; it hopes to reflect certain oriental, Arab-Andalusian, Mediterranean influences, mixed, unclear... but accepted, «retrieved», reconquered by the Northern musicians at the end of the 13th and beginning of the 14th century.

It begins with a piece of Kabyle origin «**LEX YAL EL VAZ**» [13], difficult to date (probably quite recent), traditional, transmitted orally then notated in present times. The instrumentation is deliberately hybrid and assorted: *organ*, of Byzantine origin but which, in the Middle Ages, had already become the favorite instrument of Western Christendom; it blends particularly well with all kinds of instruments. *Lute*, Arab origin, tuned «en bourdons» in the Western manner of the Middle Ages and fitted with a few frets. *Fiddle*, typically Germanic, like those we find illustrated in the *Manesse Codex* and played by the Minnesänger; *Bombarde*, forms of which are to be found in different civilizations; it is sometimes difficult to distinguish it from the shawm which, in principle, preceded it, and which can also be compared to the Chinese *so-na*, the *mohori* or the *sourna*, from India, the Syrian *zmr*, the *zur-na* oboe found in Turkey, the Uzbek oboe, *zournay*, called *zourla* in Yugoslavia, *ghāita* in Libya, *gaita* in Galicia and in the Asturias...; *tablâ* and *bâyâ*, so typical of India and essential to the performance of *râgas*. In choosing this piece and this instrumentation, LA MAURACHE shows its adherence to an ancestral tradition going far back into the past and ignoring present-day frontiers: the Indo-European tradition about which little is known but which can be comprehended by means of different cross-checks (5), was followed spread abroad, was modified and adapted up until our own times and of which living traces and examples remain (Iranian music,

Kabyle tradition...).

With the beautiful sung prayer by the troubadour Guiraut Riquier (c. 1230-1300) **JHESU CRIST** [14] (*voice, bowed fiddle*), we return to our cathedral, but here the Byzantine dome and decorative arabesque recall the oriental, Moorish influence, as at Notre-Dame-la-Grande in Poitiers or in the church of Saint Peter in Angoulême; melisma and jubilant vocalization irresistibly remind us of the ornate vocal Byzantine art.

[15] The **QUARTE ESTAMPIE REAL** (Anonymous, 14th century) is played on a *hautbois du Poictou* (where natural fingering is used, without «forks»), a procedure which gives the instrument its own untempered scale, made up of mobile degrees with pitches that may be modified by breath pressure), *darbouka*, *drum*, *tablas*. This *estampie* in turn, by means of typical «coloration», evokes the sunlit, luminous playing, dancing and communicative happiness of Arab musicians.

Originally, the *Cantigas de Santa Maria* were an imitation of Gautier de Coincy's *Chansons à la Vierge*. They deal with the same subject of Marian devotion, but the galicio-portuguese texts are often more popular and direct, intended to affect more by means of an anecdotal feature, familiar, amusing even (a short tale about one of the many miracles attributed to the Virgin Mary) than by complex allegory, a «rhetorical nicety» or some other scholastic refinement as was often the case with Gautier de Coincy. Musically, most of the *Cantigas* borrow their forms from the *virelai* or *rondeau*, emphasizing their close relationship to the dance; the marked, highly characteristic melodies are always surprising us with their unexpected charm and great originality. **COMO PODEN PER SAS CULPAS** [16] (Alfonso X el Sabio) is one of the

Alfonsine *Cantigas* (*voice, bowed fiddle, organ, citole, darbouka*).

«When the pilgrims were on watch in the church of the Virgin Mary in Montserrat, they sometimes had the desire to sing and dance; in the daytime, they hoped to do the same on the parvis. Since only righteous and pious songs could be sung there, several appropriate songs were thus notated. They had to be used in a fitting and restrained manner so as not to disturb those who were continuing the prayers and meditations to which everyone should devote himself during the night-prayer... It was necessary to speak discreetly both on the journey and during the stay at the abbey as well as on the way back and drop the idea of flighty songs and indecent dances». These are the words of the copyist... In this way, the *Llibre Vermell de Montserrat* was the result of the precise intention of providing the pilgrims (going to Montserrat or staying there), with pious (but dancable) songs to replace those of secular or popular origin. This repertory was doubtless vast and widely diffused. Only ten pieces have survived: **STELLA SPLENDENS** [17] (*voice, organ, large rebec, dolzaina, citole, chorus*) and the last piece **AD MORTEM FESTINAMUS** [18] (*voice, flute, citole, fiddle, jawbone of an ass, rattles, percussion*) are taken from these ten pieces. The text of the latter gives a severe and vivid warning to sinners who, by refusing to repent in time, will not have access to eternal happiness: «We are all bending our steps towards death It is time to wash ourselves of our sins... If we do not maintain our childhood spirit We will never enter into the Kingdom of Beatitude...»

Between life and death, there is the Mother of God, Our Lady, the Cathedral:

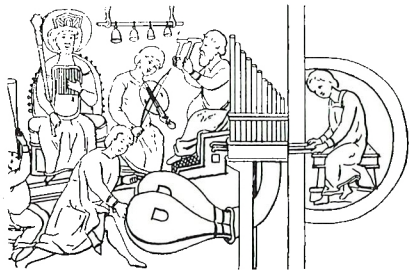
«Eve a mort nous livra  
Et Eve porta VE  
Mais touz nous délivra  
Et mist a port AVE».

The meaning of this verse is that Eve is both bearer of life and of death, the idea being expressed in a play on the syllables of EVE and VE (which means life): EVA is AVE inverted, indicating in this way that Life is the contrary of Death.

«The old cathedrals were cemeteries... The Tabernacle is a tomb... But on this road to the final end, the tomb itself is only a halt... The game will not be over, the final act will not be played until the day of judgement... Jesus himself outlined the first sketch of his triumph with startling strokes, the signs that were to precede the Great Upheaval, the cataclysms, misfortunes, spasms which were to seize the earth, and the sweat of anxiety which was to freeze the world in agony... This scene remains fixed on the spandrels of cathedrals... It occupies the central position on the great façade... Always facing towards the West; every evening, the setting sun caresses this scene of the final day with its last ray». (1)

But as Louis Gillet goes on to tell us (1), «What begins as a De profundis ends in a Te Deum».

By illustrating both the spirit of purest devotion and that of intense and colour feasting, evoking in turn «La Cour des Miracles», the popular songs of the faithful, the liturgical plays, the songs and dances of the pilgrims and the religious office, LA MAURACHE has recorded on this disc a very modest selection from the vast repertory of Marian songs, the style of which was established by Gautier de Coincy, the prior of Vic Priory (near Soissons). They were popu-



larized in Castille and Léon by Alfonso el Sabio and carried to Montserrat, Rocamadour, Santiago de Compostela by successive generations of pilgrims. LA MAURACHE has tried to recreate the atmosphere, semi-historical, semi-imaginary, which governed the fêtes that took place on the parvis and into the interior of the cathedrals: performances orf «Miracles» or «Mysteries», great popular gatherings in the name of a simple but immense faith (that of the cathedral builders) where the minstrels, jongleurs and musicians occupied an important place as told by History and Legend. Such was the case of the «Jongleur de Notre-Dame», a jongleur who, al-

though he became a monk, continued to honour, in the words of François Villon, that

«*Dame du ciel, régente terrienne  
Emperiere des infernaulx palux...*» (6)  
(Lady of heaven, terrestrial regent  
Empress of the infernal marshes)

with his singing, dancing, acts and capers. To the great alarm of his Brothers but with the maternal and smiling consent of the Virgin, delighted by this trusting and original gift.

JULIEN SKOWRON

translated by CHARLES WHITFIELD

(1) Louis Gillet: *La Cathédrale Vivante* (Paris, Flammarion 1964)

(2) R. Flotzinger : article «Conduit» in Marc Honegger *Science de la musique* (Paris, Bordas 1976)

(3) Jacques Chailley : *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coincy* (Paris, Heugel 1959)

(4) Jacques Chailley : *Cours d'Histoire de la Musique* (Paris, Leduc 1967)

(5) Voir en particulier : Bachmann (Werner) : *The Origins of bowing* (Chap. I et II) (London, Oxford University press 1969)

(6) François Villon: *Ballade pour prier Notre-Dame, in «Le Testament»* (Poésies de F. Villon, Paris, Laffont 1958)



**LA MAURACHE** (= luth d'origine mauresque que Guillaume de Machaut cite dans ses *Dits* au 14e s.), est un ensemble de musiciens spécialisés dans l'interprétation des musiques du Moyen Age et de la Renaissance. Elle cherche à témoigner de l'intemporalité, du «classicisme»,

de la valeur universelle de ces musiques dites «anciennes», sans se limiter à ces périodes. Elle a participé à de multiples expériences qui l'ont placée au carrefour d'idées, de techniques, de courants, qui depuis plus de vingt ans ont conduit la musique ancienne, de curiosité plus ou moins à la mode qu'elle a été, à devenir une musique «comme les autres», simple reflet de l'Histoire et de la Mémoire des Hommes. Musique toujours vivante, même, et surtout au XXe siècle. LA MAURACHE tente, à partir du sérieux des découvertes musicologiques les plus récentes, et de la liberté créative de ses musiciens, de donner vie au répertoire de la musique dite «ancienne», mais aussi d'accéder à un répertoire plus récent ou même contemporain. Ses interprétations se libèrent joyeusement des poncifs hérités d'un classicisme anachronique, tout en se défiant d'un «progressisme» trop facile, que la mode dénigre aussi vite qu'elle l'a censuré.

The «**MAURACHE**» (a lute, moorish in origin, cited by Guillaume de Machaut in his «Dits» of the fourteenth century) is a group of musicians specialising in the interpretation of music of the Middle Ages and the Renaissance. It seeks to demonstrate the timelessness of «classicism», the universal value of this music called «ancient», without restricting itself to these periods. The ensemble has taken part in several experi-

ments thereby placing it at the crossroads of ideas, techniques and trends which, for more than twenty years, have led ancient music away from being the curiosity more or less in vogue that it was, to become a music «like the others», a simple reflection of the history and memory of mankind. A music ever alive, even, and especially in the twentieth century. From the most recent serious-minded musicological discoveries and the creative liberty of its musicians, the «MAURACHE» not only attempts to breathe life into the repertory of so-called «ancient» music, it also tries to build up a repertory that is more recent or contemporary even. Its performances are blissfully free from inherited clichés of anachronistic classicism while mistrustful of a too facile «progressivism» fashion will decay almost as soon as it has been acclaimed.

**Instrumentations, réalisation musicale et direction: JULIEN SKOWRON**

**NICOLE ROBIN, soprano**  
**CLAUDINE PRUNEL, orgue positif**  
**HERVÉ BARREAU, flûtes à bec, bombarde, chalemie, flûte à six trous, cornamuse, hautbois du Poitou, organistrum, darbouka, voix**  
**FRANCISCO OROZCO, luth médiéval, citole, guiterne, zarb, tambourins, bendhir, chalemie, carillon, voix**

**JULIEN SKOWRON, rebecs, vièles à archet, crwth gallois, hautbois du Poitou, kamançe turc, percussion, voix**

et la participation de:  
**PATRICIO VILLAROËL, tablas**  
**CHRISTIAN RAULT, organistrum**  
**L'ATELIER DE MUSIQUES ANCIENNES** du CENTRE MUSICAL  
**EDGAR VARÈSE, Ecole Nationale de Musique de Gennevilliers (chœurs)**  
**GEORGES GUILLARD, orgues portatif et positif**  
**MARCELO ARDIZZONE, vièle, citole**