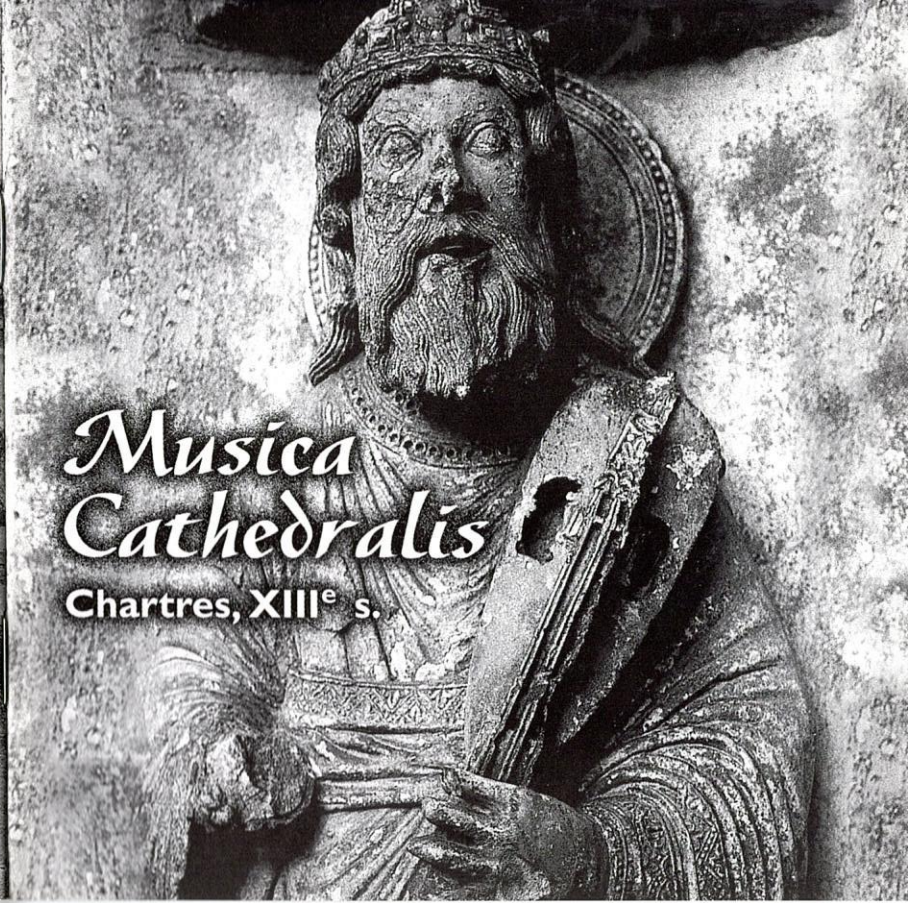




© ARION PARIS 1998 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1998 — Copyright reserved in all countries.



*Musica
Cathedralis*
Chartres, XIII^e s.

Musica Cathedralis

DISQUE N° 1 51'48

Première partie 21'19

« Quand les instruments de pierre retrouvent leur âme et résonnent à nouveau sous les doigts du musicien... »

- [1] 1. Hymne à Saint Magnus. Conduit en gymel scandinave. Anonyme, XII^e siècle • *Chœurs d'enfants et d'hommes, soprano et mezzo-soprano, psaltérion, orgue portatif, vièles, chalemie, harpe, percussions, tintinnabulum*
3'29
- [2] 2. Dehors Loncpré el Bosquel. Pastourelle de Jehan Erars, trouvère, vers 1259 • *Vièle « en huit » solo, naquaires, dombak*
1'55
- [3] 3. Tant ai d'Amors. Chanson courtoise de Guillaume de Ferrières, dit le Vidame de Chartres, XIII^e siècle • *Harpe gothique solo*
2'47
- [4] 4. Amours ou trop tard me suis pris. Chanson mariale attribuée à la Reine Blanche de Castille (1188-1252) avec refrain et improvisations • *Vièle piriforme solo*
3'27
- [5] 5. Improvisation d'après l'Antienne à Magnificat des Vêpres de l'Office de Saint Gilles, Fulbert de Chartres (†1028) • *Orgue positif solo*
2'39
- [6] 6. Agneau Doux, plaintes de la Vierge au pied de la Croix. Virelai anonyme, XIII^e siècle • *Psaltérion solo*
2'06
- [7] 7. O Plangant nostri prelati. Motet sur teneur « Omnes », *Manuscrit de Las Huelgas*, XIII^e siècle • *Harpe gothique, psaltérion*
1'53
- [8] 8a. Conduit : Domino, et 8b. Motet : Pucelette, Anonyme XIII^e siècle • Instrumental : *psaltérion, vièles, orgue portatif, harpe gothique, percussions*. Vocal : *chœurs d'enfants et d'hommes*, et s'ajoutent : *tintinnabulum, quitra, chalemie*
2'52

Deuxième partie 30'23

« Quand les instruments se mêlent à la voix pour chanter la Dame du Ciel, la Croisade, la Dame terrestre. »

- [9] 9. Novelement m'est pris envie. Chanson courtoise, Pierre Mauclerc de Dreux, Li Cuens de Bretagne (†1250) • *Mezzo-soprano, psaltérion, orgue positif, rebec, flûte soprano, harpe gothique, tintinnabulum, vièle « en huit »*
4'59
- [10] 10. Estampie, d'après « L'Autrier Matin », chanson mariale attribuée à Saint Louis (1214-1270) • *Vièles, psaltérion, orgue positif, flûte soprano, harpe gothique, dombak, naquaires*
4'11
- [11] 11. Li nouveaux temps. Chanson de croisade de Gui de Thourotte, dit le Chatelain de Coucy (†1203 ?) • *Soprano, harpe gothique, psaltérion, crwth*
5'42
- [12] 12. Ductia. Conduit en forme d'estampie et en canon. Anonyme XIII^e siècle • *Vièle « en huit », vièle piriforme, flûte soprano, doiré, naquaires*
2'53
- [13] 13. Dame ensinc est qu'il m'en convient aller. Chanson de croisade (1239) de Thibaut, Comte de Champagne et Roi de Navarre (1201-1254) • *Trois voix d'hommes (ténors), psaltérion, vièles, orgue positif, chalemie, harpe gothique, rik, darbouka*
3'01
- [14] 14. Mariam Matrem. *Llibre Vermell de Montserrat*, fin XIII^e siècle • *Soprano et mezzo-soprano soli, chœur d'enfants, vièle, rebec, psaltérion, flûte ténor, tintinnabulum*
5'25
- [15] 15. Ex illustri nata prosapia. Motet des *Manuscrits de Las Huelgas et de Montpellier*, fin XIII^e siècle • *Chœur d'enfants, psaltérion, vièles, orgue portatif, flûte ténor, harpe, doiré*
4'02

DISQUE N° 2 42'07

Deuxième partie (fin)

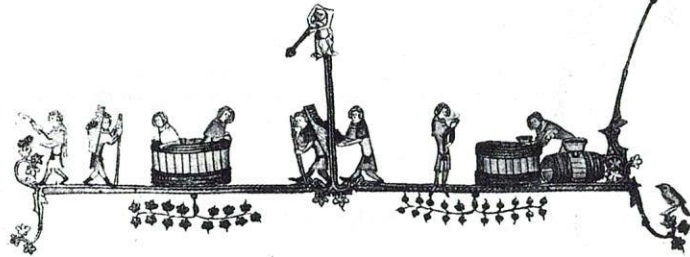
- [1] 16. Los Set Goyts. *Llibre Vermell de Montserrat* (Soprano solo, chœur d'enfants, voix d'hommes, vièles, flûte soprano, harpe gothique, chalemie, quitra, orgue positif, daf, naquaires)
9'13

Troisième partie 32'47

« Quand toutes les voix et tous les instruments chantent à la plus grande gloire de Dieu et à celle de Notre Dame ».

- 2 17. *Aurora lucis rutilat*. Hymne du V^e siècle (texte), mise à nouveau en musique au XIII^e siècle. Anonyme • *Chœur d'hommes et instruments*
3'24
- 3 18. *Bonum est confidere*. *Manuscrit de Las Huelgas et Carmina Burana* (XI^e... XIII^e s.) Soprano et mezzo-soprano soli, vièle piriforme, puis chœur d'hommes et instruments
6'37
- 4 19. *Salve Crux Sancta*. Hymne Chartraine pour la Fête de la Croix Glorieuse (14 Sept.). Anonyme, XIV^e siècle • *Chœur d'hommes a cappella*
3'07
- 5 20. *Veni Virgo Beatissima*. Motet du *Manuscrit de Montpellier* • *Chœur d'enfants et instruments*
3'06
- 6 21. *O Virgo Splendens*, antiphonia dulcis armonia dulcissime Verginis Mariae de Monte Serrato, Caccia (canon), *Llibre Vermell de Montserrat* • *Vièles, quitra, orgue positif, flûte alto, tintinnabulum* puis *chœur d'hommes et instruments*
3'02
- 7 22. *Aurea Personet lyra*, séquence en l'honneur de la Musique, attribuée à Fulbert de Chartres • *Basse et ténor soli*, puis *chœur d'hommes et instruments*
4'44
- 8 23. *Trois rondeaux pieux à danser de l'école de Notre Dame de Paris*, XIII^e siècle : *De Patre Principio, Doux Jhesus pour vostre amour, et En Égypte m'en vueil aller* • *Chœur d'hommes, soprano, mezzo-soprano, et instruments*
4'21
- 9 24. *Alle psallite cum Luya !* Motet, *Manuscrit de Montpellier* • *Instruments, soprano et mezzo-soprano, basse et ténor, puis tutti*
2'07
- 10 25. *Hymne à St Magnus* (Reprise)
1'49

Régie et aide technique : André BONJOUR • Conception du programme, réalisation musicale, arrangements (2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 16, 22, 23), harmonisations (9, 11, 13, 16, 17, 22, 23) : Julien SKOWRON



4

Musica Cathedralis

CHARTRES, XIII^{ÈME} SIÈCLE

« FAIRE CHANTER LES PIERRES DE LA CATHÉDRALE... »

I. LES INSTRUMENTS DANS LA LITURGIE CHRÉTIENNE EN OCCIDENT AU MOYEN ÂGE

On entend souvent affirmer que les instruments étaient bannis par l'Église au Moyen Âge, et que seuls la parole (le verbe) et son extension le chant, étaient dignes d'accéder à la louange divine. À y regarder de près, cette affirmation est loin d'être justifiée. Si l'Église en effet, interdit fréquemment l'usage des instruments de musique dans la liturgie, c'est que, probablement cela se pratiquait envers et contre toute interdiction... On n'interdit que ce qui se pratique ! Autrement dit, on peut penser que le nombre des interdits ne fait que refléter la fréquence avec laquelle on usait des instruments à l'église ou dans les lieux sacrés. Citons l'un de ces anathèmes particulièrement éloquent qui prouve bien que la pratique instrumentale à l'église devait être fréquente : après avoir vertement fustigé le chant tel qu'il était pratiqué, et les chantres qui en arrivaient à « hennir comme des chevaux », Guilbert de Tournay, moine franciscain, dans un sermon s'adressant aux bénédictins, en 1283, poursuit ainsi : « ... Pourquoi tant d'orgues, de cymbales, tant de monstrueux instruments... Est-ce cette ridicule dissolution que l'on appelle religion ?... ».⁽¹⁾

Le Moyen Âge officiel est une longue période de plus d'un millénaire. Les positions de l'Église n'y sont pas uniformes et l'on constate même que les interdits s'amenuisent avec le temps : on tolère, on défend parfois les instruments. L'orgue, le premier, trouvera sa place pour soutenir le chant de l'assemblée, après que quelques perfectionnements l'aient rendu « opérationnel ».

Nous ne ferons pas ici l'histoire détaillée de la place des instruments dans la liturgie chrétienne au Moyen Âge. Ce problème est largement débattu et depuis longtemps par les spécialistes. Nous référant à la simple observation, il est étonnant de constater la présence de tant d'instruments sur les églises et les cathédrales sans que ceux-ci n'aient pu être utilisés « à l'intérieur », dans la liturgie et le culte. Il est difficile d'admettre qu'ils ne sont que des « symboles » ! Nombre d'anges musiciens, de vieillards de l'apocalypse, de pèlerins, de saints, de musiciens, sont abondamment représentés tenant ou jouant d'un instrument, formant de somptueux orchestres célestes... bien proches des ensembles terrestres de l'époque ! Parmi les défenseurs de la musique et des instruments à l'église, citons rapidement : Saint Jean Chrysostome (In Psalmis) : « C'est dans le ciel que la musique a été inventée ; si l'homme est musicien, c'est par une

5

révélation du saint Esprit », le don de musique venant du ciel, il est juste et naturel qu'il y retourne...⁽¹⁾ ; Saint Ambroise, Adam de Fulda : « *La musique est le plus sûr moyen de plaire à Dieu et de chanter ses louanges* »⁽¹⁾ ; et, plus particulièrement à propos des instruments : Cassiodore au VI^{ème} siècle dit : « *Le psaltérion convient au Corps du Sauveur... La cithare est le symbole des vertus morales bien accordées et agissant ensemble...* »⁽¹⁾. Pensons aussi aux mentions précises et claires situées en tête de certains des Psaumes dans l'Ancien Testament : « *Au chef des chantres, avec les flûtes, ou avec les instruments à cordes, ou sur la harpe à huit cordes...* »⁽⁷⁾.

Concluons avec notre Maître Jacques Chailley qui pose clairement le problème en ces termes : « *Est-ce que l'art et la beauté extérieure servent la religion ou distraient-ils l'âme ?* » et il ajoute, parlant du mode d'exécution « a cappella » du chant grégorien (devenu la norme généralement admise) : « *...Telle est du moins la plus grande probabilité, car l'indigence des témoignages sur cette question est absolue jusqu'au XVI^{ème} siècle. Si en tout cas il y avait accompagnement, il ne pouvait être qu'à l'unisson ou... avec un contrepoint de déchant* »⁽¹⁾. [déchant : voix ornementale(s) ajoutée(s), improvisée(s) ou écrite(s), sur la voix principale]. Ce « contrepoint de déchant », décrit par les théoriciens du temps comporte : mouvements parallèles et contraires des voix, quintoiements, quatioiements, octaviations, bourdons, points d'orgues (longues tenues changeantes d'organum)... Que les théologiens répondent à la question posée un peu plus haut par Jacques Chailley, en souhaitant qu'ils parviennent à un accord !

Comme musicien (modestement historien), nous pensons qu'au XIII^{ème} siècle, la pratique de l'accompagnement instrumental du chant liturgique était relativement courante : la présence de 306 instruments à Chartres⁽²⁾ parmi les nombreuses représentations en mille autres lieux, la littérature du temps (bien que parfois contradictoire), certains textes musicaux et leur exécution selon les principes de l'époque maintenant bien connus, autant d'éléments qui nous font pencher en ce sens...

II. FAIRE CHANTER LES PIERRES DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

Fort de cette « quasi certitude », et poussant l'aventure un peu plus loin, chance nous fut donnée de pouvoir faire reproduire des instruments sculptés à Chartres et de nous en servir dans le cadre d'un programme de concert destiné à être donné dans la cathédrale. Étant alors l'un des membres fondateurs de l'Association des Amis du Centre Médiéval Européen de Chartres, nous avons proposé à cette dernière de donner suite, de concrétiser le travail de recherche effectué par André Bonjour et André Petitdemange à propos des « traces de la musique dans la cathédrale de Chartres »⁽²⁾. D'autres expériences du même type, et dont nous savions l'existence, eurent lieu à Saint Jacques de Compostelle (Christian Rault, luthier, nous fit même l'amitié de nous confier l'organistrum qu'il construisit en la circonstance et qui figure dans le compact « Au Temps des Cathédrales » — ARION / ARN 68181), et plus récemment autour des instruments présents dans le donjon de Puivert (Aude). Avec quelques amis luthiers intéressés par le sujet, et grâce à l'accueil enthousiaste fait au projet par l'A.A.C.M.E.C., association visant à promouvoir un futur Centre Médiéval Européen à Chartres, nous avons pu faire reproduire pour elle, cinq instruments. Obligamment confiés à La Maurache, ils figurent en bonne place dans cet enregistrement, tout comme ils figurèrent « en vedette » dans le concert-événement inaugural, donné le 26 septembre 1997 en la cathédrale de Chartres, dont ce disque est le reflet sonore.

Partir de la pierre pour aboutir à l'instrument qui sonne est un défi, et sous-entend toute une démarche, tout un parcours organologique et technique, culturel et historique, mais aussi un certain respect de la matière et du temps. Expérience délicate, de longue haleine, ayant impliqué un travail de recherche en amont, une normalisation des données pour aboutir à un « ensemble » cohérent, un suivi constant des instruments réalisés (accord, maintenance, améliorations) ; ces derniers étant par définition des « prototypes », avec tous les questionnements, problèmes, et controverses liés à de tels objets. Par le travail des luthiers (qui ont eu pleine conscience des souhaits, exigences ou nécessités des musiciens), partis des modèles de pierre et de la connaissance historique mais aussi actualisée de leur art, les cinq instruments choisis ont été élaborés : deux vièles à archet (« en huit » et « piriforme »), une harpe gothique, un psaltérion, et un petit orgue portatif. Instruments destinés à figurer dans un programme composé de musiques liturgiques, paraliturgiques et même profanes, qu'on peut imaginer avoir pu accompagner la cathédrale de Chartres, « cette Grande Dame, cette Croisée »⁽³⁾ lors de sa reconstruction après l'incendie de 1194, cathédrale à la fois « littéraire, architecturale et musicale » selon Gustave Cohen.

Ce programme a été conçu en trois parties bien distinctes :

- I. Mise en valeur des instruments reproduits individuellement et par familles
- II. Utilisation de ces instruments dans le cadre plus général d'un ensemble de musiciens avec chanteurs, tel qu'on pouvait en voir au Moyen Âge, comme ceux représentés dans les miniatures des *Cantigas de Santa Maria*.
- III. Instruments et voix sont réunis, selon l'esprit du psaume 150 pour chanter la Gloire de Dieu, et celle de Notre Dame (la Mère du Christ, mais aussi la Cathédrale).

Trois parties, à l'image de la Sainte Trinité ; chaque partie comporte huit pièces, soit vingt-quatre au total, autant que de « Vieillards de l'Apocalypse » qui traditionnellement sont représentés avec un instrument : « *Les vingt-quatre Vieillards se prosternèrent devant l'agneau, tenant chacun une harpe et des coupes d'or remplies de parfum qui sont les prières des saints. Et ils chantèrent un cantique nouveau...* » (Apocalypse, 5)⁽⁷⁾. « *Les quatre Vieillards de l'Apocalypse, à la base de chaque cordon des voussures (portail royal de Chartres) méritent une attention particulière... L'instrument de musique à cordes qu'ils tiennent dans une main est symbole de louange à Dieu...* »⁽²⁾. Ce sont les instruments tenus par ces quatre Vieillards qui nous ont servi de modèles, ils datent du XII^{ème} siècle, de l'époque des successeurs de Fulbert, la façade Ouest de la cathédrale et la crypte ayant été épargnées par l'incendie de 1194. Le cinquième (orgue portatif), pour des raisons de « lisibilité » a dû être pris dans la clôture du chœur.

De nombreuses pièces du programme sont en « mesure parfaite », c'est-à-dire à 3 temps, image métrique de la Trinité. Le mode mélodique principal (celui dans lequel les cinq instruments ont été accordés) est le premier mode du plain-chant (mode de Ré dit « authentique »). « *La signification des nombres a conduit l'Église à organiser ses connaissances en grandes constructions reposant sur les trois personnes de la Sainte Trinité, les douze Apôtres, les vingt quatre Vieillards, les proportions de l'Arche... Cette attention aux nombres touchait à l'obsession... La Musique elle-même faisait partie d'un univers réglé dans ses moindres détails par les Nombres et les Proportions* »⁽³⁾. Le présent programme répond à certains d'entre eux.

Le XIII^{ème} siècle y est fortement représenté : Siècle d'or de la Musique Médiévale, siècle de Saint Louis et de Blanche de Castille, sa mère, qui furent peut-être eux-mêmes « trouveurs » (?), siècle de l'Amour

Courtois en langue d'oïl, de l'extension et de l'officialisation par l'Église du culte de la Vierge Marie, des Pèlerinages, des Croisades, de la pratique devenue courante de la polyphonie, de la naissance de la musique instrumentale... mais aussi siècle de la deuxième reconstruction de la cathédrale de Chartres, qui a fait d'elle à peu près ce qu'il nous est permis d'en voir aujourd'hui. Nous avons souhaité ici, en un raccourci musical rapide, évoquer un peu tout cela : partant d'un monde terrestre avec l'aide de ces « outils à musique » que sont les instruments issus de la pierre, parfois délicats à « apprivoiser », dont le jeu n'était au départ ni aisé, ni facile et nécessitant une adaptation sérieuse de la part du musicien. Instruments auxquels s'en sont ajoutés d'autres par souci de diversité, pour aller vers un monde céleste représenté par la Cathédrale où la pensée religieuse domine. Les instruments, tantôt s'expriment « eux-mêmes », joués par les musiciens de La Maurache, tantôt accompagnent le chant solo, un chœur d'hommes : l'Ensemble Fulbert de Chartres, ou un chœur d'enfants : les Classes Maîtrisiennes de l'ENMD de Chartres, (selon la tradition), et avec qui nous avons eu la grande joie de collaborer pour ce disque. C'est une sorte de suite donnée à ce que nous avions entrepris avec le disque cité plus haut « La Fête sur le parvis Notre Dame ».

Nous n'avons pas la prétention, ni au travers de la reproduction des instruments avec les luthiers, ni dans la restitution de ces musiques, d'une totale et absolue « authenticité ». Mais quel ensemble de musique médiévale pourrait sérieusement détenir aujourd'hui une telle « vérité historique » ?... Aussi, tout en essayant d'approcher au mieux celle-ci, nous avons tenté, à notre manière, (y ajoutant parfois un peu « d'invention »), de rendre ces musiques vivantes, personnalisées et accessibles. Nous n'oublions pas que nous nous adressons au public de notre temps. Puisse notre tentative être appréciée seulement pour ce qu'elle est !

Et si « faire chanter les pierres de la cathédrale de Chartres », c'est partir de la Matière pour parvenir au Son, à la Musique, c'est aussi retourner vers cette cathédrale et ce qu'elle représente. Ainsi, le chant de ses pierres retrouve-t-il naturellement sa véritable et nécessaire destination :

« Qu'elles chantent à l'Eternel un cantique nouveau :
 Qu'elles louent son nom avec des danses,
 Qu'elles le célèbrent avec le tambourin et la harpe, et au son de la chalemie,
 Ainsi qu'au luth et sur les orgues bruissants,
 Qu'elles le louent sur les instruments de cordes tendus, et les flûtes,
 Avec le psaltérion sonnante et les cloches éclatantes... »
 (d'après les Psaumes 149 et 150 et « En son temple sacré » de Jacques Mauduit)



QUELQUES « CLÉS » ET DEFINITIONS

1 / **St Magnus** : de nombreux rois de Scandinavie furent ainsi nommés. Celui-ci, probablement originaire de l'archipel des Orcades (nord de l'Écosse) fut saint et martyr. Il pratiqua la non-violence au nom de la croix, et fut assassiné dans une église en 1126. Le caractère processionnel de cette pièce d'origine celte, et sa grande beauté simple et originale, justifient seuls sa présence ici. **Gymel** : voix parallèles (jumelles) généralement à la tierce ; procédé polyphonique très en faveur en Angleterre où il se développera pour devenir le « faux bourdon ».

1, 8a, 12 / **Conduit** : du latin *conductus*, chant « de conduite » destiné à accompagner l'entrée du lecteur, les processions et autres déplacements. D'abord vocal, il se prête particulièrement bien aux adaptations instrumentales. La *ductia* apparentée, n'étant qu'instrumentale.

2 / **Pastourelle** : chanson avec textes parfois très osés où il est toujours question d'une bergère... Souvent avec un caractère de danse assez marqué.

4 / **Chanson mariale** peut-être due à Thibaut de Champagne qui en aurait abandonné la paternité par pure courtoisie à Blanche de Castille, dont il est devenu « l'amoureux transi » après en avoir été « l'ennemi juré ». La tradition des « chansons à la vièle » (ou aux instruments), est maintes fois attestée au XIII^{ème} siècle.

5 / **Antienne** : trait vocal libre, chanté au début et à la fin des psaumes, parfois comme refrain. Celle-ci a été publiée par l'Abbé Clerval, en 1893, dans *Martyrologe à l'usage de l'église de Chartres*. Elle sert de point de départ à une improvisation monodique à l'orgue.

5, 22 / **Fulbert** : évêque de Chartres de 1006 à 1028, il s'intéresse aux arts libéraux, à la création artistique et à l'enseignement. La musique tient une large place dans son œuvre.

7, 8 b, 15, 20, 24 / **Motet** : du latin *motetus* = petit mot. Au XIII^{ème} siècle : composition polyphonique généralement à trois voix, comportant des paroles religieuses ou profanes et parfois différentes dans chaque voix. Bâti sur une teneur le plus souvent d'origine liturgique (ex. « benedicamos domino »). La doublure ou le remplacement des voix par les instruments y sont d'une pratique courante.

9 / **Pierre Mauclerc de Dreux** : Donateur, avec son épouse Alix de Thouars, de la rose et des vitraux du transept sud de la cathédrale de Chartres. Trouver à ses heures, il a composé quelques chansons dont peu nous sont parvenues.

10, 16 / **Estampie, ballada** : formes liées à la danse, avec ou sans texte, vocales ou instrumentales.

13 / **Thibaut de Champagne**, élevé à la cour de Philippe Auguste, fut l'un des chefs de la Croisade de 1239-40 ; il « trouva » (écrivit) bon nombre de chansons de ce type.

14, 16, 21 / **Trois pièces du Livre Vermell de Montserrat**, destinées à être chantées/dansées par les pèlerins qui veillent en l'église de Montserrat avant de poursuivre leur chemin vers St-Jacques de Compostelle (Chartres en était une étape importante), et qui seraient tentés d'aborder un répertoire profane, inadmissible en un tel lieu selon le copiste-commentateur. 16 donne lieu à un développement instrumental, destiné à mettre en valeur chaque instrument et à faire durer la danse « a bali redo », c'est-à-dire à danser en rond, comme les bransles décrits plus tard par Thoinot Arbeau dans l'*Orchésographie* (1588), mais dont l'existence est attestée dès le Moyen Âge. Le refrain « polyphonique » a été traité en faux bourdon.

15 / **Motet en illustration du vitrail N° 26** (chapelle sud-est, chevet de la cathédrale de Chartres) qui retrace la vie de Sainte Catherine d'Alexandrie, « la plus belle, la plus savante, la plus chaste »... devenue l'épouse du Christ (sponsa Christi), vierge et martyr en 307, sous l'empereur Maxence.

17, 19 / **Hymne, hymne processionnelle** : cantiques à forme strophique régulière et au rythme parfois très « carré ». 17 donne lieu ici à une tentative d'interprétation mesurée avec ajout de déchants. « De tradition très ancienne, leur lyrisme les destine à la louange de Dieu... Elles sont un élément liturgique populaire... La

prière en devient plus facile et plus joyeuse »⁽⁶⁾.

18 / Paraphrase du psaume 118 : « Mieux vaut chercher un refuge en l'éternel que de se confier à l'homme... »⁽⁷⁾, attribuée sans certitude à Philippe le Chancelier. Les *Carmina Burana* sont un ensemble de textes riches et pittoresques retrouvés à l'abbaye bavaroise de Benediktbeuren, dus aux Goliards, clercs « défrôqués » en rupture de ban. La version du *Manuscrit de Las Huelgas* est interprétée ici non mesurée, en répons, avec tuillages et soutien de vièle. Elle sert de prélude à la version mesurée issue des *Carmina Burana*. Les textes des deux versions sont pratiquement identiques, leurs musiques en sont très proches et suivent les mêmes inflexions, preuve de l'universalité de ces chansons et de leur large diffusion au Moyen Âge.

19 / Hymne attribuée à Heribert de Rothenburg (†1402)

22 / Séquence : au XI^e siècle, composition originale en vers à nombre fixe de syllabes et à rythme accentuel régulier. Celle-ci (selon Michel Huglo) « pourrait être considérée comme une pièce instrumentale. Elle servait de guide-chant aux élèves musiciens dont on formait l'oreille à l'aide des instruments »⁽⁸⁾. Le texte précise le mode d'accord de la « lyre », indique qu'il faut chanter les louanges de Philomèle (celle qui aime la mélodie, le chant) en organum duplum (à deux voix), ce que nous avons osé ici ! Son attribution à Fulbert est incertaine.

23 / Rondeau : forme fixe avec refrains et couplets, chantés en alternance par un soliste ou chante-avant, et par le chœur ; les répétitions en boucles évoquant un cercle (rotundus, rondellus). Ils se dansaient probablement en « ronde ». L'Église a très tôt adapté des paroles pieuses sur ce type de mélodies. Ces danses se pratiquaient dans les églises, les cimetières (caroles) et autres lieux sacrés. Souvent réprimées elles réapparaissaient aussitôt ! À Chartres elles étaient exécutées par des chanoines évoluant deux par deux en chantant⁽⁹⁾. On sait aussi qu'elles ont pu être pratiquées pour parcourir le « chemin de Jérusalem » (le labyrinthe), substitut local de Pèlerinage. Ces rondeaux pieux étaient également chantés par les « clercs en récréation » qui s'aidaient d'instruments⁽¹⁾. L'interjection E.Y.A. qu'on retrouve ici et dans plusieurs chansons est peut-être une contraction codée pour « allE. luY.A. ».

24 / Jeu de mots amusant. Le texte souligne les frappements de mains percussifs qui peuvent éventuellement accompagner, par jubilation, le chant.

Julien SKOWRON

Auteurs et ouvrages cités :

- (1) Jacques Chailley. *Histoire musicale du moyen âge*. PUF, Paris, 1969
(2) André Bonjour. *Les traces de la musique dans la cathédrale de Chartres*. S.A.E.L., Chartres, 1996
(3) Andrew Wilson Dickson. *Histoire de la musique chrétienne*. Brepols EBV, Bâle, 1994
(4) Louis Gillet. *La cathédrale vivante*. Flammarion, 1964
(5) Ensemble Venance Fortunat : « Fulbert de Chartres » (texte de présentation de Michel Huglo), - disque « Empreinte Digitale » (ED 13036)
(6) Germaine Prudhommeau. *Histoire de la danse*, tome 1. Amphora, 1986
(7) Louis Segond. *La Sainte Bible*. La Maison de la Bible, Genève, 1959
(8) Moines de Solesmes. *Hymnaire*. 1988

Musica Cathedralis

DISC No. 1 51'48

First part 21'19

'When instruments of stone find their souls once more and resound again beneath the musicians' fingers'...»

- 1 1. Hymne to Saint Magnus, Scandinavian conductus in gymel. Anonymous, 12th-century
3'29 Children's choir, male-voice choir, soprano and mezzo-soprano, psaltery, portative organ, fiddles, harp, percussion, tintinnabulum
- 2 2. Dehors Loncpré el Bosquel, Pastourelle by Jehan Erars, trouvère, circa 1259 • Solo
1'55 figure-of-eight-shaped, nakers, dombak
- 3 3. Tant ai d'Amors, Chanson courtoise by Guillaume de Ferrières, otherwise known as
2'47 Vidame de Chartres, 13th-century • Solo Gothic harp
- 4 4. Amours ou trop tard me suis pris, Marian song attributed to Queen Blanche of
3'27 Castile (1188-1252) with refrain and improvisations • Solo pear-shaped fiddle
- 5 5. Improvisation after Magnificat Antiphon from Vespers for the Office of Saint Gilles,
2'39 Fulbert de Chartres (d. 1028) • Solo positive organ
- 6 6. Agneau Doux, lamentations of the Virgin Mary at the foot of the Cross. Virelai, anony-
2'06 mous, 13th-century • Solo psaltery
- 7 7. O Plangant nostri prelati, motet on the tenor 'Omnes', *Las Huelgas manuscript*, 13th-
1'53 century • Gothic harp, psaltery
- 8 8a. Conductus: Domino, and 8b. Motet: Pucelette, anonymous 13th-century • Instru-
2'52 mental: psaltery, fiddles, portative organ, Gothic harp, percussion. Vocal: children's choir, male-voice choir, joined by tintinnabulum, quitra, shawm

Second part 30'23

'When the instruments come together with the voices to sing the praises of the Lady of Heaven, the Crusade and the earthly lady.'

9. Novelement m'est pris envie, Chanson courtoise by Pierre Mauclerc of Dreux, Li Cuens de Bretagne (d. 1250) • Mezzo-soprano, psaltery, positive organ, rebec, soprano recorder, Gothic harp, tintinnabulum, 'figure-of eight-shaped' fiddle
10. Estampie, after 'L'Autrier Matin', Marian song attributed to Saint Louis (1214-1270) • Fiddles, psaltery, positive organ, soprano recorder, Gothic harp, dom-bak, nakers
11. Li nouveaux temps, Crusader's song by Gui de Thourotte, otherwise known as Le Chatelain de Coucy (d. 1203 ?) • Soprano, Gothic harp, psaltery, crwth
12. Ductia, Conductus in the form of an estampie in canon. Anonymous 13th-century • 'Figure-of eight-shaped' fiddle, pear-shaped fiddle, soprano recorder, doïré, nakers
13. Dame ensinc est qu'il m'en convient aller, Crusader's song (1239) by Thibaut, Count of Champagne and King of Navarre (1201-1254) • Three male-voices (tenors), psaltery, fiddles, positive organ, shawm, Gothic harp, riqq, darbukka
14. Mariam Matrem, *Llibre Vermell de Montserrat*, late 13th-century • Solo soprano and mezzo-soprano, children's choir, fiddle, rebec, psaltery, tenor recorder, tintinnabulum
15. Ex Illustri nata prosapia, motet from the *Las Huelgas* and *Montpellier manuscripts*, late 13th-century • Children's choir, psaltery, fiddles, portative organ, tenor recorder, harp, doïré

DISC No. 2 42'07

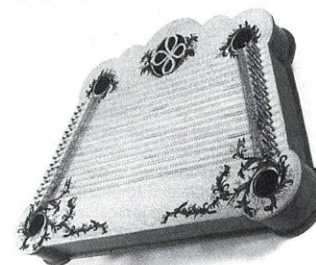
Second part (end)

16. Los Set Goyts, *Llibre Vermell de Montserrat* (Solo soprano, children's choir, male-voices, fiddles, soprano recorder, Gothic harp, shawm, quitra, positive organ, daf, nakers)

Third part 32'47

'When all the voices and all the instruments come together to sing to the greatest glory of God and of Our Lady'.

17. *Aurora lucis rutilat*, 5th-century hymn (text) reset to music in the 13th-century. Anonymous • Male-voice choir and instruments
18. *Bonum est confidere*, *Las Huelgas manuscript* and *Carmina Burana* (11th and 13th centuries.) • Solo soprano and mezzo-soprano, pear-shaped fiddle, then the male-voice choir and instruments
19. *Salve Crux Sancta*, Chartran Hymn for the Feast of the Glorious Cross (14 Sept.). Anonymous, 14th-century • Male-Voice choir a cappella
20. *Veni Virgo Beatissima*, Motet from the *Montpellier manuscript* • Children's choir and instruments
21. *O Virgo Splendens*, antiphonia dulcis armonia dulcissime Verginis Mariae de Monte Serrato, Caccia (canon), *Llibre Vermell de Montserrat* • Fiddles, quitra, positive organ, alto recorder, tintinnabulum the male-voice choir and instruments
22. *Aurea Personet lyra*, sequence in honour of Music, attributed to Fulbert de Chartres Solo bass and tenor, then male-voice choir and instruments
23. Three pious rondeaux for dancing from the School of Notre Dame de Paris, 13th-century: *De Patre Principio*, *Doux Jhesus pour vostre amour*, et *En Égypte m'en vueil aller* • Male-voice choir, soprano, mezzo-soprano, and instruments
24. *Alle psallite cum Luya !* Motet from the *Montpellier manuscript* • Instruments, soprano and mezzo-soprano, bass and tenor, then tutti
25. Hymne to St Magnus (Repeat)



Musica Cathedralis

CHARTRES, 13TH-CENTURY

'LET THE STONES OF CHARTRES SING OUT'

I. MUSICAL INSTRUMENTS IN THE WESTERN CHRISTIAN LITURGY IN MEDIEVAL TIMES

It has often been claimed that musical instruments were banned by the Church in the Middle Ages, and that only the spoken word and its extension, chant or song, were considered worthy of divine worship. If we look more closely, however, that assertion is in no way justified. Indeed, the fact that the Church frequently forbade the use of musical instruments in the liturgy obviously implies that the bans went unheeded... After all, one can only forbid things that actually exist! In other words, we may quite safely assume that the number of bans merely reflects the frequency with which musical instruments were used in churches and other holy places. Let us just quote one particularly meaningful example of such anathema, showing that instruments must indeed have been in frequent use in the churches: in a sermon addressed to the Benedictines, the Franciscan monk, Gilbert of Tournai, first of all denounced—in no uncertain terms—the chant as it was then practised and the cantors who were reduced to 'braying like horses', then he went on: *'Why so many organs and cymbals, so many monstrous instruments? Can such ridiculous dissipation be called religion?'*⁽¹⁾

Officially, the Middle Ages was a long period covering over a thousand years. The Church's positions during that time obviously changed and we even notice that the interdicts diminished with time: instruments were tolerated and sometimes defended. The organ was the first to be accepted as a support to congregational singing, after a number of improvements had been made to render it 'operational'.

We shall not go into a detailed history of the role played by instruments in the Christian liturgy in medieval times. That problem has been the subject of lengthy discussions by specialists for many years. But let us keep to simple observation: is it not surprising that instruments should so often be found represented in carvings, sculptures, stained-glass windows and so on in our churches and cathedrals, if they were not actually used in the liturgy and in services? It is difficult to imagine that those representations were merely 'symbolical'! Angels, the elders of the Apocalypse, pilgrims, saints and other musicians are copiously represented holding or playing instruments and forming sumptuous heavenly orchestras... very similar to the earthly ensembles of the time! Among those who championed the use of music and musical instruments in the church, let us briefly mention: Saint John Chrysostom (In Psalmis): *'Music was invented in heaven; if man*

is musical it is through a revelation by the Holy Ghost', as music is a heavenly gift, it is only right and natural that it should return whence it came...⁽¹⁾ Saint Ambrose, Adam of Fulda: *'Music is the surest means of pleasing God and singing his praises'*⁽¹⁾ and, more particularly, on the subject of instruments: Cassiodorus (6th-century) said: *'The psalter is suited to the Body of our Saviour [...]. The zither symbolises moral virtues that are well in tune and working together [...].'*⁽¹⁾ There are also very clear references to musical instruments in the headings to certain Old Testament Psalms: *'To the chief Musician: with flutes, or with stringed instruments, or on the eight-stringed harp...'*⁽¹⁷⁾.

Let us conclude with Jacques Chailley, who poses the problem clearly in the following terms: *'Do art and outward beauty serve religion or do they distract the soul?'* and he adds, speaking about the fact that Gregorian chant is properly performed unaccompanied: *'Or at least that is most likely, for there is an absolute lack of evidence on the subject until the 16th-century. At any rate, if there was accompaniment, it could only be in unison or [...] with counterpoint in discant'*⁽¹⁸⁾. [Discant: ornamental voice or voices, improvised or to a written score, that are added above the principal voice.] This 'counterpoint in discant', described by theorists of the time, was characterised by: parallel and contrary movement between the voices, interchange of the consonances octave, 5th and 4th, burdens, pauses (long held notes which change from time to time; these are common in organum). We would suggest that theologians attempt to answer that question posed by Jacques Chailley, in the hope that they might manage to come to an agreement!

As a musician (and, modestly, as a historian), it is our belief that instrumental accompaniment of the liturgical chant was relatively common in the 13th-century. Many elements incline us to that belief: the presence of 306 instruments at Chartres⁽²⁾, not to mention the many other representations in a thousand other places; literature of the time (despite the fact that it is often contradictory); certain musical texts and the principles of their performance at the time, which are now well known.

II. LET THE STONES OF CHARTRES SING OUT

Fortified by this 'near certainty', we decided to take our adventure a little further. We had the good fortune to be able to have copies made of the instruments that appear in the sculptures at Chartres. These were then included in a concert programme for performance in the cathedral. As one of the founder members of the Association des Amis du Centre Médiéval Européen de Chartres (an association founded with the aim of promoting a future European Medieval Centre in Chartres), we suggested that the research carried out by André Bonjour and André Petitdemange on the subject of 'Signs of music at Chartres cathedral'⁽²⁾ should be given a more concrete follow-up. Experiments of a similar type had already been carried out at Santiago de Compostela (the instrument maker Christian Rault kindly lent us the organistrum [hurdy-gurdy] he built for that occasion; it may be heard on the CD entitled 'Au Temps des Cathédrales', ARION ARN 68181) and, more recently, on the instruments that are to be found in the keep of Puivert castle (Aude). The Association greeted our project with enthusiasm, and with the help of a number of instrument maker friends with a keen interest in the subject, we were able to have reproductions made of five instruments. These were obligingly entrusted to La Maurache, who give them 'star billing' on this recording, as at the inaugural concert-event, given on 26 September 1997 at Chartres cathedral, of which this record is a reflection.

Building an instrument that is playable simply from a representation in stone is a challenge indeed. It calls for a whole new approach, involving organology, technique, culture and history, as well as a certain respect for material and time. It is a delicate operation, a long and exacting task, calling for preliminary research work, normalisation of the data in order to achieve a coherent 'whole', constant monitoring of the instruments made (tuning, upkeep, improvements, etc.), the latter being by definition 'proto-types', with all the questions, problems and controversies that are entailed. In full awareness of the modern musician's wishes, needs and requirements, and with a solid understanding of the historical background, the instrument makers took as their models the stone sculptures and produced the five instruments that had been chosen: two bowed fiddles (the one in the form of a figure 8 and the other pear-shaped), a Gothic harp, a psaltery and a small portable organ. These instruments were intended for use in a programme composed of liturgical, para-liturgical and even secular music, which we may imagine as having accompanied Chartres cathedral, 'that Great Lady, that Crusader'⁽⁴⁾ when it was rebuilt after being destroyed by fire in 1194, a cathedral described by Gustave Cohen as being at the same time 'literary, architectural and musical'.

The programme was divided into three very distinct parts:

- I. A presentation of the instruments that had been copied, both individually and in families.
- II. Presentation of the instruments in the more general context of a group of musicians with singers: such ensembles existed in the Middle Ages, as may be seen in the miniatures from the *Cantigas de Santa Maria*.
- III. Instruments and voices are brought together, in the spirit of Psalm 150, to sing to the glory of God and Our Lady (the Mother of Christ, but also the Cathedral).

Three parts, in the image of the Holy Trinity; each part comprises eight pieces, making a total of twenty-four, the number of the 'elders of the Apocalypse', who are traditionally represented with a musical instrument: 'The four and twenty elders fell down before the Lamb, having every one of them harps and golden vials full of odours, which are the prayers of saints. And they sang a new song...' (Revelation 5, 7-8)⁽⁵⁾. 'The four elders of the Apocalypse, at the base of each of the string-courses of the archivolt [royal portal, Chartres cathedral] merit particular attention. The stringed musical instruments they hold in one hand are symbols of praise to God.'⁽⁶⁾ Those were the instruments, held by these four old men, that served as our models; they date from the 12th century, from the time of Fulbert's successors, the cathedral's West façade and the crypt having escaped the fire of 1194. For reasons of 'legibility', the fifth instrument (the portable organ), was taken from the choir screen.

Many of the pieces in this programme are in 'perfect measure', that is to say in triple time, a metrical representation of the Holy Trinity. The principal melodic mode (to which the five instruments were tuned) is the first mode of Gregorian chant (mode in D, or 'authentic mode'). 'The meaning of the numbers led the Church to organise its knowledge into three large structures based on the three persons of the Christian Godhead, the twelve Apostles, the twenty-four Elders, the proportions of the Ark, and so on. This attention to numbers became almost obsessive. [...] Music itself belonged to a world that was determined down to the smallest detail by Numbers and Proportions'⁽⁷⁾. This programme meets some of those correspondences.

The 13th century is strongly represented: the Golden Age of medieval music, the century of St Louis and of Blanche of Castile, his mother, who may themselves have been 'trouveurs' (?); the century of courtly love expressed in langue d'oïl (the dialect(s) of northern France), of the extension and officialisation by the Church

of the cult of the Virgin Mary, pilgrimages and Crusades; the age of polyphony and of the birth of instrumental music—and also the century of the rebuilding of Chartres cathedral, making it more or less what we see of it today. We wished to evoke a little of all that in this brief musical summary: starting off from a terrestrial world, with the help of these 'musical tools'—instruments revived from stone, which are sometimes tricky to master, neither easy nor straightforward to play, calling for serious adaptation on the part of the musician; instruments to which others were added, for the sake of diversity—and moving towards a celestial world, represented by the Cathedral, in which religious thought predominates. The instruments either 'express themselves', played by the musicians of La Maurache, or else they accompany a solo singer, a male-voice choir (Ensemble Fulbert de Chartres) or, following the tradition, a children's choir (the Choir Classes of the National Music School of Chartres), with whom we were delighted to collaborate on this recording. This is a sort of sequel to 'La Fête sur le parvis Nostre Dame' (ARN 68181).

We make no pretensions—either in the reproduction of the instruments with the instrument makers or in the reconstruction of this music—to total and absolute 'authenticity', but which ensemble specialising in music of the medieval period could seriously claim to possess such 'historical truth'? We have therefore attempted to approach that truth, whilst at the same time providing (with a pinch or two of 'invention' here and there) a performance that is alive, personal and accessible, and aimed at audiences of our time. May our efforts be fairly appreciated for what they are!

And if 'making the stones of Chartres sing out' means starting from Matter to achieve Sound and Music, it also means returning to Chartres cathedral and what it represents. Thus, the music resulting from these stones naturally finds its true and necessary destination:

*'Let them sing a new song unto the Everlasting:
Let them praise his name in the dance,
Let them sing praises unto him with the timbrel and harp
And to the sound of the shawm,
The lute and the murmuring organ;
Praise him with stringed instruments and flutes,
Praise him with the psaltery and upon the loud cymbals...'
(after Psalms 149 and 150 and 'En son temple sacré' by J. Mauduit)*



A FEW KEY WORDS AND DEFINITIONS

1 / St Magnus : Many Scandinavian rulers bore the name Magnus. Magnus, saint and martyr, probably came from the Orkneys. He practised non-violence in the name of the cross and was assassinated in a church in 1126. The processional nature of this piece, of Celtic origin, and its great beauty, simplicity and originality are enough to justify its presence here. *Gymel* or *gimel* (from Latin *gemellus*, *twin*): parallel voices, generally moving in thirds with one another; a polyphonic process which was very much in favour in England, where it developed into the 'faburden'.

1, 8a, 12 / Conductus (Latin, from *conducere*, to escort, to guide): a class of musical composition originally associated with procession in church. Originally vocal, it lends itself very well to instrumental

adaptations. The related *ductia* was only instrumental.

2 / *Pastourelle* [French = little shepherdess, shepherdess's song]: a medieval song whose theme is love for a shepherdess. The words are sometimes very risqué and the dance character is often very marked.

4 / This *Marian* song (song to the Virgin Mary) may have been written by Thibaut of Champagne, who probably renounced its paternity out of pure courtesy to Blanche of Castile, with whom he was 'bashfully in love' after having been her 'sworn enemy'. The tradition of 'songs for fiddle' (or other instruments) is attested many times in the 13th century.

5 / *Antiphon*, a short vocal piece, sung at the beginning and end of psalms, sometimes as a refrain. This one was published by Abbot Clerval in 1893 in *Martyrologe à l'usage de l'église de Chartres*. It serves as the starting point for a monodic improvisation on the organ.

5, 22 / *Fulbert*: bishop of Chartres from 1006 to 1028. He took an interest in the liberal arts and in teaching. Music occupies an important position in his œuvre.

7, 8b, 15, 20, 24 / *Motet* [diminutive of French mot, word]; in the 13th century, a polyphonic composition, generally for three voices; the words may be religious or secular and sometimes differ from voice to voice. It was based on a tenor, generally of liturgical origin, e.g. 'benedicamus Domino'. It was common practice to use instruments to double or replace the voices.

9 / *Pierre Mauclerc of Dreux*: donator, with his wife, Alix of Thouars, of the stained-glass windows, including the rose, in the South transept of Chartres cathedral. He was also a 'trouveur' when the fancy took him and composed a number of songs, few of which have survived.

10, 16 / *Estampie*, ballada: forms for dancing, with or without words, vocal or instrumental.

13 / *Thibaut of Champagne* was raised at the court of Philippe Auguste; he was one of the leaders of the Crusade of 1239-40. He wrote many songs of this type.

14, 16, 21 / Three pieces from the *Livre Vermell de Montserrat*, which were intended to be sung/danced by pilgrims keeping vigil in the church at Montserrat before continuing their journey to Santiago de Compostela (Chartres was an important stage in the journey), when they felt tempted to sing a secular repertoire, which, according to the copyist-cum-commentator, was inadmissible in such a holy place. 16 gives rise to an instrumental development, which is intended to bring out the qualities of each instrument and spin out the dance, 'a bali redo', i.e. a round dance, like the bransles later described by Thoinot Arbeau in his *Orchésographie* (1588), but which already existed in the Middle Ages. The 'polyphonic' refrain has been treated in *faburden*.

15 / A *motet illustrating window number 26* (South-East chapel, chevet of Chartres cathedral), which traces the life of St Catherine of Alexandria, 'most beautiful, most wise, most chaste'... who became Christ's spouse ('sponsa Christi'), virgin and martyr in AD 307, under Emperor Maxentius.

17, 19 / *Hymn, processional hymn*: canticles in a regular strophic form and with a rhythm that is sometimes very 'straightforward'. 17 here gives rise to an attempt at a measured interpretation with the addition of discants. 'Belonging to a very old tradition, their lyricism destines them for the praise of God [...].

They are a popular element of the liturgy [...]. They make prayer easier, more joyful⁽⁶⁾.

18 / *Paraphrase of Psalm 118*, 'It is better to trust in the Lord than to put confidence in man.'⁽⁷⁾; attributed by some to Philippe le Chancelier. The *Carmina Burana* are a set of rich, colourful texts which were found in the Abbey of Benediktbeuren in Bavaria. They were written by the goliards, 'defrocked' clerics on the spree. The version from the *Las Huelgas manuscript* is interpreted here without measured rhythm, responsively, with overlapping and with support from the fiddle. It serves as a prelude to the measured version taken from the *Carmina Burana*. The texts of the two versions are practically the same; their music is very similar and follows the same inflections, proof of the universality of these songs and their wide dissemination in the Middle Ages.

19 / Hymn attributed to Heribert of Rothenburg (d. 1402).

22 / *Sequence*: in the 11th century, an original composition in lines containing a set number of syllables and a regular stressed rhythm. This one (according to Michel Huglo) 'may be considered as an instrumental piece. It served as a song-guide for trainee musicians whose ears were being trained with the help of instruments'⁽⁸⁾. The text specifies the mode for tuning the 'lyre', indicates that the praises of Philomel (the songster and lover of melody par excellence) must be sung in organum duplum (by two voices), which we have ventured to do here! Its attribution to Fulbert is uncertain.

23 / *Rondeau*: a set form with refrains and verses, sung alternately by a soloist (the chante-avant) and the chorus; the 'looped' repetitions evoke a circle (rotundus, rondellus). They were probably danced 'in the round'. At a very early date, the Church adapted pious words to this type of melody. Such dances were performed in the churches, cemeteries (caroles) and other holy places. They were often repressed, only to reappear immediately! At Chartres they were performed by canons dancing in pairs as they sang⁽⁹⁾. We also know that they were used to follow the maze in the cathedral—the local substitute for a pilgrimage. These pious rondeaux were also sung by clerics for their own amusement, accompanied by instruments⁽¹⁾. The interjection E.Y.A. which we find here and in several other songs is possibly a coded contraction of 'allE.luY.A.'

24 / An amusing play on words. The text underlines the percussive hand clapping which may accompany the singing as an expression of jubilation.

Julien SKOWRON

Authors and works mentioned:

- (1) Jacques Chailley. *Histoire musicale du moyen âge*. PUF, Paris, 1969
- (2) André Bonjour. *Les traces de la musique dans la cathédrale de Chartres*. S.A.E.L., Chartres, 1996
- (3) Andrew Wilson Dickson. *Histoire de la musique chrétienne*. Brepols EBV, Bâle, 1994
- (4) Louis Gillet. *La cathédrale vivante*. Flammarion, 1964
- (5) Ensemble Venance Fortunat : «Fulbert de Chartres» (Introductory text by Michel Huglo), CD «Empreinte Digitale» (ED 13036)
- (6) Germaine Prudhommeau. *Histoire de la danse*, tome 1. Amphora, 1986
- (7) Louis Segond. *La Sainte Bible*. La Maison de la Bible, Geneva, 1959
- (8) Monks of Solesmes. *Hymnaire*. 1988

1 HYMNE A SAINT MAGNUS

I. *Nobilis, humilis, magne martyr stabilis,
Habilis, utilis, comes venerabilis
Et tutor laudibilis tuos subditos
Serva carnis fragilis, mole positos.*

II. *Preditus, celitus, dono Sancti spiritus
Vivere, temere, summa caves opere
Carnis motus premere, studes penitus
Ut carnis in carcere, regnet spiritus.*

III. *Gravia, tedia, ferens pro iusticia,
Raperis, terreris, donec ictu funeris
Abymis extolleris ad celestia
Sic Christo coniungeris per supplicia.*

IV. *Pura gloria, signorum frequencia
Canitur, agitur, Christus benedicatur,
Et tibi laus redditur in ecclesia
O quam felix cernitur hinc Orchadia.*

V. *Gentibus laudibus, tuis insistentibus
Graciam veniam et eternam gemmam,
Precuum preinstanciam propter optine
Hanc salvans familiam a discrimine.*

HYMNE À SAINT MAGNUS

I. Magnus, noble et humble martyr, puissant / Valeureux, serviable, vénérable compagnon / Et guide digne de louanges, protège tes sujets / Devant le danger où ils sont, par la faiblesse de la chair.

II. Pourvu du don du saint esprit, tu as pris soin / Dans toutes tes actions de vivre sans souci du lendemain / Et de réprimer les pulsions de la chair. / Tu t'es profondément appliqué / Pour que, une fois obtenue la maîtrise de la chair, l'esprit règne.

III. De graves dommages tu as subi par amour de justice / On t'a persécuté jusqu'à ce qu'un funeste coup /

T'emporte des abîmes pour te porter en haut des cieux / Où au travers de ton supplice, tu as pu rejoindre le Christ.

IV. Ta pure gloire est chantée ainsi que tes nombreux miracles / Tu es béni par le Christ / Et nous proclamons ta louange dans toute l'église / Depuis ces Orcades, îles bienheureuses.

V. Que le peuple qui chante sans cesse tes louanges / Obtienne grâce, pardon, et biens éternels / De grâce, écoute nos incessantes prières / Et préserve notre assemblée de la chute par le péché.

HYMN TO ST MAGNUS

I. Magnus, noble and humble martyr, powerful / Valorous, obliging, venerable companion / And praiseworthy guide, protect your subjects / From the danger that threatens them through the weakness of the flesh.

II. Blessed with the gift of the Holy Ghost / In all your actions you have always taken care to live without looking to tomorrow / And to repress the urges of the flesh / And once the flesh was held in check / You strived to grant supremacy to the mind.

III. For love of justice, you did suffer grievous harm / You were persecuted until the fatal blow / Raised you from the abyss unto highest heaven / And thus, through your suffering, you were reunited with Christ.

IV. Your pure glory is praised along with your many miracles / By Christ you are blessed / And we proclaim your glory in the church / From these Orkneys, O blessed isles.

V. Let the people who praise you without end / Obtain mercy, forgiveness / And everlasting fortune / We beg you, hear our prayers / And preserve our assembly from degradation and sin.

8 8b. MOTET : PUCELETTE BELE

I. *Pucelette bele et avenant,
Joliete, polie et plaisant,*

*La sadete que je desir tant
Mi fait liés, jolis, envoiés et amant.
N'est en mai ainsi gai roussignolet chantant
S'amerai de cuer entièrement
M'amiete, le brunette joliettement.
Bele amie qui ma vie en vo baillie aves tenue tant,
Je vos cri merci en soupirant.*

II. *Je languis des maus d'amours,
Mieuz aim assez qu'il m'ocie
Que nul autre maus.
Trop est jolie la mort.
Alegiés moi, douce amie
Ceste maladie
Qu'amours ne m'ocie.*

MOTET: YOUNG MAID, FAIR

I. Young maid, fair and comely,
Gay, spruce and pleasant,
The charm I so desire
Makes me joyful, tender, bright and loving,
No nightingale sings so blithely in May,
And I shall love you with my whole heart,
My dear love, my flower, so pleasantly.
My sweet love, who hold my life in your power,
Sighing I beg for mercy.

II. I pine with the sickness of love,
I would rather die of love
Than of any other sickness.
Death is so very sweet.
Relieve me, my beloved,
Of this malady,
Let not love kill me.

9 NOVELEMENT M'EST PRIS ENVIE

I. *Novelement m'est pris envie
De amer par amor car mon cuer
Ne pense ailleurs qu'en sa douce seigneurie
Nul siècle ni nul jour*

*Je n'a pas vécu toujours,
Ains ai languï par folie
Mais ose amender ma vie
Quand je sens les maux d'amor,
Por la meilleure qu'a choisie.*

II. *Son gent corps n'oublierai mie
Son clair vis plus blanc que fleur
Son doux regard amoureux par qui
La douleur s'entre,
Qui souvent me contralie
Je ne l'ose prier d'amor,
Car je doute qu'elle m'escondie
Alors m'est jole faille
Si doubleront mes dolors,
De perdre sa compaignie.*

III. *Sachez bien que comme nul dit
Je ne suis pas sans pouvoir
Quand vois ses fraiches couleurs
Blanc et vermeil sans boiseté,
Chef blond, face bien polie
Et yeux verts rians et joyeux,
Nature l'a bien nourrie,
Qui de beauté l'a garnie,
Et de sens et de valeurs
Qu'elle a en elle accomplies.*

RECENTLY I FELT THE DESIRE

I. Recently I felt the desire
To love with true love, for my heart
Thinks of nothing but love's sweet dominion.
For a long time now
I have not lived;
Through folly I did languish,
But now I shall make up for all that,
For I feel the sweet pains of love,
And I have chosen the loveliest of damsels.

II. I shall never forget her fine body,
Her lovely face whiter than the lily,
Her sweet loving eyes

Which cause such pain
And often torment me.
I dare not ask for her love
For I fear she will refuse me,
Then will my joy be over;
My suffering will be doubled
If I may see her no more.

III. Be it known, as all will agree,
I am not despondent, but do rejoice
To see her fresh complexion,
Naturally white and rosy,
Her fair hair, her face full of grace,
Her green eyes, smiling and merry.
Nature was kind to her
In giving her such beauty,
Such sense, such values
To such a high degree.

11 11. LI NOUVEAUX TEMPS

*I. Li nouveaux temps et mai et violete
Et rossignoz semoignent d'amer
Et mes fins cuers me fait d'une amourete
Si douz present, nel doit nuns refuser
Or ma lait Dieu en tel honor monter
Que cele ou j'ai mon cuer et mon pensey
Soit une foiz entre mes braz nuete,
Ainz que j'aïlle outremer.*

*II. De mil sopirs que le jor par dete
Ne me veut pas d'un tout soul aquiter.
Ne Fausse Amors ne veut que s'entremete
De moi laissier dormir et reposer ;
S'ele m'occit moins avra a garder.
Si ne m'en sai vengier fors au plorer,
Car, qui Amours destruit et desherite,
L'en ne sait ou clamer.*

*III. Sor totes joies est cele coronée
Que j'ai d'Amours. Dieu i faudrai-je donc ?
Oïl ! par Dieu telx est ma destinée ;*

*Que tel destin me donent li felon.
Si sevent bien qu'il font grant mesprison,
Car, qui ce tolt dont ne puet faire don,
Il en conquiert enemis et mellée :
N'i fait se perdre non !*

*IV. Si coïement ai ma dolor menée
Qu'a mon semblant ne le coneüst on.
Se ne fussent la gent malaürée
N'eüsse pas sopiré en pardon ;
Rendu m'eüst Amors mon guierredon.
Mais en ce point que dui avoir mon don,
Lors fu ma mors enseignie et mostrée.
Ja n'aient il pardon !*

THE NEW SEASON

I. The new season, May and the violet
And the nightingale ask me to love
And my smitten heart presents such a sweet gift
Of new love that I dare not refuse it.
May God allow me today to accede to such an honour,
That she who has my heart and mind
I may hold her once in my arms, quite naked,
Before I leave for overseas.

II. Of the thousand sighs I owe her by debt,
She will not clear me of even one;
And False Love was bound to interfere,
Leaving me neither sleep nor repose.
If she kills me, she won't have to be so careful;
I know not how to be avenged, except by tears;
He who is destroyed and deprived by Love
Knows not where to claim justice.

III. Of all joys, the one that gives me love
Wears the crown. God, shall I then fail?
Yes! By God, that is my destiny,
And that destiny has been given by the false-hearted.
They know well that they are making a great mistake,
For in taking what cannot be given
We reap enemies and battle:
We can but lose!

IV. I have concealed my pain so cleverly
That it is not visible in my mien;
Were it not for those wretched people,
I would not have sighed in vain:
Love would have given me my reward.
But just as I was about to obtain the gift
My love was discovered and revealed.
May they never be forgiven!

13 13. DAME ENSINC

*I. Dame ensinc est qu'il m'en convient aller
Et départir de la douce contrée,
Où tant ai maux soffers et endurés
Quant je vos laisse droit et que je m'en haie.
Dieux ! Pourquoi fut la terre d'outremer,
Qui tant amant avra fait dessevrer,
Donc puis ne fut Amours reconfortée
Ne m'en porront lor joye remembrer.*

*II. Beau sire Dieu vers vos me suis ganchis
Tot las por vous ce que je tant amoie
Li guierredons en doit être fleuri
Quant por vous perd et mon cuer et ma joie.
De vos servir sui tot prez et garniz,
Avous me rend beau père Jhesu Crist
Si bon seignor avoir je ne porroie
Cil qui vos sert ne puet être esbahiz.*

*III. Bien doit mes cuers être liez et dolens
Dolens de ce que je part de ma dame,
Et liés de ce que je suis désiranz
De servir Dieu qui est mes cuers et m'âme.
I ceste amors est trop fine et puissant
Par là convient venir les plus sachant,
C'est li rubis, l'éméraude et la jame
Qui tous garit les vieux pechiez puanz.*

*Envoi : Dame des ciels et Roïne puissant,
Au grand besoin me soyez secorant
De vous amer puisse avoir droite flamme
Quand dame perd, dame me soit aidant.*

AND SO, LADY, I MUST LEAVE

I. And so, lady, I must leave,
Depart from this sweet land,
Where I have suffered and endured such pains;
Now straightway I must leave you.
O God! Why is there a land overseas
Which thus separates so many lovers?
So when I have left, my love shall find no comfort
And its joys will be forgotten.

II. Good Lord God, I have turned from you;
Unhappy though I am, I leave you what I so loved.
The reward must be deserved:
For you I give up my heart and my joy.
I am quite ready and prepared to serve you,
To you good father Jesus Christ I give myself up,
And if I may not gain dignity thereby,
May I at least be unafraid.

III. Well may my heart be both joyful and afflicted:
Afflicted because I must leave my lady,
And joyful because I desire
To serve God, who is my heart and soul;
Such love is too perfect and too strong.
Even the proudest must pass that way:
'Tis the precious stone, the ruby, the emerald
Which cures of all loathsome sins.

IV. Invocation: Lady of Heaven, almighty Queen,
Help me in my hour of need,
That I may love you truly and fervently,
That in losing my lady, My Lady may come to my aid.

14 14. MARIAM MATREM

*Mariam Matrem virginem attolite.
Ihesum Christum extollite concorditer.*

*I. Maria, seculi asilum, defende nos,
Ihesu, tutum refugium, exaudi nos.
Iam estis nos totaliter diffugium,
Totum mundi confugium realiter.*

Mariam Matrem...

II. Ihesu, suprema bonitas verissima,
Maria, dulcis pietas gratissima.
Amplissima conformiter sit caritas
Ad nos quos pellit vanitas enormiter.
Mariam Matrem...

III. Maria Virgo humilis te colimus,
Ihesum desiderabilis te querimus,
Et volumus mentaliter in superis,
Frui cum Sanctis Angelis perhempniter.
Mariam matrem...

LOUEZ MARIE

Louez Marie, Vierge mère. / Célébrez aussi Jésus Christ.

I. Marie, protection de ce monde, défends-nous. /
Jésus, refuge sûr, écoute-nous. / Désormais vous êtes
tout à fait pour nous, / Le vrai refuge du monde. / Louez
Marie...

II. Jésus, véritable bonté suprême, / Marie, piété douce
et bienfaisante, / Soyez véritablement un grand amour /
Pour nous que la vanité agite excessivement. / Louez
Marie...

III. Marie, humble vierge, nous te vénérons, / Jésus
désirable nous te recherchons, / Et nous voulons au
ciel avec tes saints anges, / Bénéficier de ta présence
éternellement. / Louez Marie...

PRAISE MARY

Praise Mary, the Virgin Mother, / Extol Jesus Christ
harmoniously.

I. Mary, protector of this world, defend us. / Jesus, safe
place of refuge, listen to us. / Henceforth you are for us
completely, / The true refuge from this world. / Praise
Mary...

II. Jesus, true goodness supreme, / Mary, gentle, benefi-
cial piety, / Be truly a great love / For us who are so
greatly moved by vanity. / Praise Mary...

III. Mary, humble Virgin, we venerate you, / Jesus desi-
rable, we seek you, / And we wish to enjoy your pre-
sence for ever / In heaven with your Holy Angels. /
Praise Mary...

15. EX ILLUSTRATA PROSAPIA

I. Ex illustrata prosapia, Catherina, candens ut lilium,
Sponsa Christi, lux in ecclesia, rosa rubens propter
martirium,
Virgo vernans, sed viri nescia, pellens a te viri
consorcium,
Te rogamus ut tua gracia, roget illum, cuius imperium
Sine fine regnat in secula, quod det nobis celi
palacium.

II. Ex illustrata prosapia, Catherina candens ut lilium,
Et nobilis dono mundicie, crystallina gemma lux
virginum,
Sponsa Christi et lux ecclesia, rosa rubens propter
martirium,
Virgo fulgens et nobilissima, et devicens falsa
sophismata,
Bona docens et viri nescia, fit residens in Dei gloria.

NÉE D'UNE ILLUSTRÉE FAMILLE

I. Catherine, née d'une illustre famille, tu es pure comme
le lis, / Épouse du Christ, lumière de l'église, rose rouge
à cause de ton martyre, / Vierge en fleur, mais ignorante
de l'homme, toi qui repousse l'union avec l'homme, /
Nous te demandons que, par ton influence, tu obtiennes
de celui dont l'empire / S'étend sans fin sur le monde,
de nous donner le palais du ciel.

II. Catherine, née d'une illustre famille, pure comme le
lis, / Et célèbre par le don de ta pureté, pierre limpide,
lumière des vierges / Épouse du Christ et lumière de
l'église, rose rouge à cause de ton martyre, / Vierge il-
lustre et très célèbre, toi qui soumettes les apparences
trompeuses, / Toi qui sait bien enseigner et qui ignore
l'homme, sois celle qui siège dans la gloire de Dieu.

BORN OF AN ILLUSTRIOUS FAMILY

I. Catherine, born of an illustrious family, you are as
pure as the lily, / Spouse of Christ, light of the church,
red rose because of your martyrdom, / A young virgin,
yet knowing not man, you who refuse union with man, /
We ask you that, by your influence, you may obtain /
Of him whose kingdom is everlasting, entrance to the
palace of heaven.

II. Catherine, born of an illustrious family, you are as
pure as the lily, / And famous by the gift of your purity,
crystalline gem, light of virgins, / Spouse of Christ, light
of the church, red rose because of your martyrdom, /
Illustrious and famous virgin, you who vanquish false
arguments, / Teaching virtues, ignorant of man, may
you remain in the glory of God.

DISQUE N° 2 / DISC No. 2

16. LOS SET GOYTS

Ballada dels set goyts de Nostre Dona
en vulgar cathallan.

I. Endreça

Los set goyts recomptarem
Et, devotament xantant,
Humilment saludarem
La dolça verge Maria.

Refrany

Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

Cobles

II. Verge: fos anans del part
Pura, e sens falliment
En lo part, e près la part
Sens negun corrupiment:
Lo Fill de Déus, Verge pia,
De vos nasque verament.



III. Verge: tres reys d'Orient,
Cavalcant amb gran coratge,
Al l'estrella precedent,
Vengren al vostre bitage,
Offerint-vos de gradatge
Aur et mirre et encenç.

IV. Verge: (e) stant dolorosa
Per la mort del Fill molt car,
Romangués tota joyosa
Can la vis resuscitar;
A vos, mare piadosa,
Primer se volch demostar.

V. Verge: la quint alegatge
Que'n agués del Fill malt car,
Estant al Munt d'Olivatge,
Al cell l'on vehés puyar,
On haurem tots alegratge,
Si per nos vos plau pregar.

VI. Verge: quan foren complitz
Los dies de Pentacosta,
Ab vos eren aïnits
Los apostols, et decosta,
Sobre tots, sens nuylla costa,
Devalla l' (E)spirit Sant.

VII. Verge: 'l derrer alegratge
Que'n agués en quest mon
Vostre Fill ab gran coratge
Vos muntà al cel pregon,
On sots tots temps coronada,
Regina perpetual.

VIII. Tots, donques, nos esforcem,
En questa present vida
Que peccats foragitem
De nostr'anima mesquina,
E vos, dolçe Verge pia,
Vuyllats-nos-ho empetrar

LES SEPT JOIES

Chanson des sept joies de Notre Dame en catalan

populaire, pour danser en rond.

I. Introduction : *Les sept joies je dirai / Et chanterai dévotement, / Humblement j'honorerai / La douce Vierge Marie.*

Refrain : *Je vous salue Marie, pleine de grâce ; / que le Seigneur soit avec vous, Vierge seraine.*

Couplets :

II. Vierge, avant de donner le jour / Vous étiez pure et sans tache, / Pendant et après l'accouchement / Sans aucune souillure. / Le fils de Dieu, Vierge pieuse, / Naquit de vous en vérité.

III. Vierge, trois rois d'orient / Chevauchèrent avec grand courage / À la poursuite de l'étoile, / Arrivèrent en votre demeure / Et vous offrirent comme présent : / L'or, et la myrrhe et l'encens.

IV. Vierge, vous étiez dans la douleur / Par la mort de votre cher fils, / Vous avez retrouvé la joie / En le voyant ressusciter. / C'est à vous, Mère pieuse, / Qu'il a voulu d'abord se montrer.

V. Vierge, la cinquième joie / Fut celle que vous avez éprouvée / Quand votre fils bien-aimé / Au mont des Oliviers, / S'éleva dans les cieux. / Nous exulterons de joie si pour nous il vous plaît de prier.

VI. Vierge, lorsque furent accomplis / Les jours de Pentecôte, / Avec vous réunis, / Les apôtres bienheureux, / Sur tous sans exception / Descendit l'Esprit-Saint.

VII. Vierge, la dernière joie / Que vous éprouvâtes en ce monde, / Fut quand votre fils valeureux / S'éleva dans les cieux / Et jusqu'à la fin des temps vous couronna / Reine éternelle.

VIII. Tous, nous nous efforçons dans la vie présente / De libérer nos âmes malheureuses du péché / Et vous douce vierge pieuse, daignez nous y aider.

THE SEVEN JOYS

Song of the seven joys of Our Lady in the Catalan vernacular, a round dance.

I. Introduction: I shall tell of the seven joys / And devotedly shall I sing, / Humbly shall I honour / The sweet Virgin Mary.

Refrain: Hail, Mary, full of grace, / May the Lord be with you, serene Virgin.

Verses:

II. Virgin, before giving birth / You were pure and undefiled; / During and after the birth / You were completely unsullied. / Truly, the Son of God was born / Of you, O pious Virgin.

III. Virgin, three kings from the East / Rode with great courage / Following the star, / And they came to your abode, / And they offered you / Gold and frankincense and myrrh.

IV. Virgin, you suffered / By the death of your dear Son; / You rejoiced / To see him risen from the dead / You were the first, O pious Mother, / To whom he showed himself.

V. Virgin, the fifth joy came / When you saw your beloved Son, / Upon the Mount of Olives, / As he rose up to heaven. / We shall be glad / If you will pray for us.

VI. Virgin, when the days / Of Pentecost were accomplished, / The blessed apostles / Were united with you; / Upon all without exception / The Holy Ghost descended.

VII. Virgin, the last joy / You experienced in this world / Was when your valorous Son / Rose to heaven / And, until the end of time, / Crowned you everlasting queen.

VIII. Thus we all strive / In this life / To free our unhappy souls / From sin. / O pious Virgin / Be so good as to help us.

2 17. AURORA LUCIS RUTILAT

I. Aurora lucis rutilat, caelum laudibus intonat, Mundus exultans iubilat, gemens infernus ululat.

II. Cum rex ille fortissimus, mortis contractis viribus, Pede conculcans tartara, solvit catena miseris.

III. Ille, quem clausum lapide, miles custodit acriter, Triumphans pompa nobili, victor surgit de funere.

IV. Inferni iam gemitibus, solutis et doloribus, Quia surrexit Dominus, resplendens clamat angelus.

V. Esto perenne mentibus, paschale, Iesu, gaudium, Et nos renatos gratiae, tuis triumphis aggrega.

VI. Iesu, tibi sit gloria, qui morte victa praenites, Cum Patre et almo Spiritu, in sempiterna saecula.

L'AURORE ÉCLATE DE LUMIÈRE

I. L'aurore éclate de lumière : le ciel résonne de louanges, / Le monde exulte d'allégresse, l'Enfer gémit et se lamente.

II. Car notre roi si valeureux a brisé les forces de la Mort ; / Foulant de son pied les Enfers, il libère les malheureux.

III. Lui, que les soldats vigilants gardaient enfermé sous la pierre, / Il triomphe en noble cortège et surgit vainqueur du trépas.

IV. Il a mis fin dans les enfers à toutes plaintes et douleurs, / L'ange resplendissant proclame la résurrection du Seigneur.

V. Demeure, ô Jésus, pour les âmes, la joie pascale à tout jamais. / À la grâce, nous renaissans ; dans son triomphe entraîne-nous.

VI. À toi, Jésus, soit la louange, glorieux vainqueur de la mort ; / Louange au Père et à l'Esprit, à travers les siècles sans fin.

DAWN'S LIGHT REDDENS

I. Dawn's light reddens the sky, the heavens echo with praise, / The exulting world rejoices, hell laments and howls.

II. For our King so valorous has shattered the forces of death; / Trampling hell underfoot, he frees the wretches from their chains.

III. He, whom the soldiers steadfastly guarded impriso-

ned beneath a stone, / He triumphs most nobly and emerges victorious from death.

IV. He has put an end in hell to all lamentation and suffering, / The angel resplendent proclaims that the Lord has risen.

V. Remain, O Jesus, the Paschal joy for ever more. / And we are revived by mercy; bear us along in your triumph.

VI. To you, Jesus, be praise, O glorious vanquisher of death; / Glory be to the Father and to the Holy Ghost, for ever and ever world without end.

3 18. BONUM EST CONFIDERE

Bonum est confidere in dominorum Domino, Bonum est spem ponere in spei nostre termino; Qui de regum potencia, Non de dei clemencia, Spem conspicias et decepis et te excipis Ab aula summis principis. Quid in opum agere vel exagere Peccatum in deo cogitatum Tuum iacta, prius acta studeas corrigere In labore manuum et sudore vultuum Pane tuo vescere.



IL EST BON DE SE CONFIER

Il est bon de se confier au Seigneur des seigneurs, / Il est bon de placer notre espoir dans le but même de notre espoir ; / Toi qui tires ton espérance de la puissance des rois / Et non de la clémence de Dieu, / Toi qui as été trompé et qui t'es retiré / De la cour du grand prince, / Que faire dans le besoin, qu'accomplir quand on a péché ? / Mets ta pensée en Dieu / Et d'abord, veille à redresser tes actes, / Nourris-toi du pain gagné / Du travail de tes mains et à la sueur de ton front.

IT IS GOOD TO CONFIDE

It is good to confide in the Lord of Lords, / It is good to

set our hope in the very aim of our hope; / You who set your hope in the power of kings / Rather than in God's mercy, / You who have been deceived and have withdrawn from the court of the great prince, / What will you do when in need, or when you have sinned? / Put your trust in God / And first seek to set right what you have done wrong, / Live by the bread you have earned / with the work of your hands / And with the sweat of your brow.

4 19. SALVE CRUX SANCTA

*I. Salve, crux sancta, salve mundi gloria,
Vera spes nostra, vera ferens gaudia,
Signum salutis, salus in periculis,
Vitale lignum vitam portans omnium.*

S
Alve, crux sancta, salve mundi glô-ri- a, vera
spes nostra, vera ferens gaudi a, signum salu-tis, salus in
pe-ri-cu-lis, vi-ta-le lignum vitam portans om- ni- um.

*II. Te adorandam, te crucem vivificam,
In te redempti, dulce decus saeculi,
Semper laudamus, semper tibi canimus,
Per lignum servi, per te, lignum, liberi.*

*III. Laus Deo Patri sit in cruce Filii,
Laus coequali sit Sancto Spiritui :
Civibus summis gaudium et angelis,
Honor sit mundo crucis exaltatio.*

SALUT, SAINTE CROIX

*I. Salut, sainte croix, salut, gloire du monde, / Notre es-
pérance véritable, source des vraies joies, / Signe du
salut, Salut dans les périls, / Arbre de vie portant la vie
de tous !*

*II. C'est toi, croix adorable et vivifiante, / Que, rachetés
sur toi, doux honneur de la terre, / Sans cesse nous
louons, toujours nous chantons, / Nous qui, asservis
par le bois, sommes affranchis par ton bois.*

*III. Louange à Dieu le Père par la croix de son Fils ; /
Louange à l'Esprit Saint, leur égal ; / Que l'exaltation de
la croix soit la joie des saints / Et des anges et l'hon-
neur du monde !*

HAIL, HOLY CROSS

*I. Hail, Holy Cross, hail glory of this world / Our true
hope / Source of true joy, Sign of salvation, Hail in our
perils / Tree of life bearing the lives of all.*

*II. You are the adorable and enlivening cross; / Redeem-
ed in you, sweet honour of the earth, / For ever we
praise you, for ever we sing your praises, / We who,
enslaved by wood, are now freed by your wood.*

*III. Praise be to God the Father through the cross of his
Son; / Praise be to the Holy Ghost, their equal; / May
the exaltation of the cross / Be the joy of angels and the
honour of this world!*

5 20. VENI VIRGO BEATISSIMA

*I. Veni Virgo beatissima,
Veni mater honestissima,
Esto nobis semper proxima,
Dei genitrix pia, O Maria.
Nos clarifica, nos purifica,
Ora filium tuum pro nobis domina
Ut cuncta fidelium terat peccamina
Conferens superna gaudia,
Per te, celi regina.*

*II. Veni sancte spiritus, veni lux gratie,
Veni, reple celitus tue familie
Pectora radicitus Pater potentie,
Et extirpa penitus labem nequicie.
Da nobis divinitus, pater, sic vivere*



*Ut te Deum colere et patrem diligere
Possimus semper sincere
Et superna gaudia possidere.*

VIENS, VIERGE BIENHEUREUSE

*I. Viens, Vierge bienheureuse, / Viens, mère très belle, /
Reste toujours très près de nous, / Pieuse mère de
Dieu, ô Marie. / Éclaire nous, purifie-nous, / Prie pour
nous ton fils / Pour qu'il foule au pied tous les péchés
de ses fidèles / En leur apportant une joie surabon-
dante, / Par ton intermédiaire, ô reine du ciel.*

*II. Viens, esprit saint, viens lumière de la grâce, / Viens,
remplis complètement de ta puissance céleste, / Le
cœur des tiens, ô père, / Et extirpe la souillure de notre
faute, / Par la grâce divine, donne-nous, père, de vivre /
En sorte que nous puissions toujours t'honorer comme
notre Dieu / T'aimer comme un père / Et être en
possession d'une joie débordante.*

COME, MOST BLESSED VIRGIN

*I. Come, most blessed Virgin / Come, fairest Mother, /
Remain ever close to us / Pious Mother of God,
O Mary. / Illuminate us, purify us, / Pray to your Son for
us, / That he may trample underfoot the sins of the
faithful / And bring them heavenly joy / Through you, O
Queen of Heaven.*

*II. Come, Holy Ghost. Come light of grace. / Come, fill
with your heavenly power / The hearts of your follo-
wers, O Father, / And remove the stain of our sin. / By
divine grace, enable us, O Father, / To live ever honour-
ing you as our God, / Loving you as a father / And may
we live in heavenly joy.*

6 21. O VIRGO SPLENDENS

*O Virgo splendens hic in monte celso miraculis serrato
fulgentibus ubique, quem fideles conscendunt universi.
Eia pietatis oculo placato cerne ligatos fune peccato-
rum, ne infernorum ictitur.*

OH, VIERGE QUI RESPLENDIT

*O vierge qui par l'éclat de tes miracles resplendit par-
tout ici sur les sommets de ces montagnes élevées que
gravissent tous les fidèles, Ah, considère d'un œil
apaisé par la piété ceux qui sont enchaînés par les liens
du péché, pour qu'ils ne soient pas frappés de la peine
de l'enfer.*

O ILLUSTRIOUS VIRGIN

*O illustrious Virgin, the splendour of your miracles
shines forth everywhere, upon the summits of these
high mountains, which all the faithful climb. With eyes
kind and pious look upon those who are bound by the
ropes of sin, that they may not suffer in hell.*

7 22. AUREA PERSONET LYRA

*I. Aurea personet lyra clara modulamina,
Simplex chorda sit extensa voce quindenaria,
Primum sonum mese reddat lege hypodorica.
Cum telluris vere novo producuntur germina,
Nemorosa circumcirca frondescunt et brachia,
Flagrat odor quam suavis florida per gramina.
Instat nocti et diei voce perdulcisona,
Soporatis dans quietem cantus per discrimina,
Nec non pulchra viatori laboris solatia.*

*II. Philomele demus laudes in voce organica,
Dulce melos decantantes, sicut docet Musica,
Sine cujus arte vera nulla valent cantica.
Hilarescit Philomela, dulcis vocis conscia,
Et extendens modulando gutturis spiramina
Reddit voces ad estivi temporis indicia.
Vocis ejus pulchritudo clarior quam cithara
Vincit omnes cantitudo volucrum catervulas,
Implens silvas atque cuncta modulis arbuscula.*

QUE RÉSONNE LA LYRE D'OR

*I. Que résonne la lyre d'or, de sons clairs et mélodieux /
Qu'une simple corde soit tendue et sonne à la quinte /*

Le premier son étant au milieu comme l'impose le mode hypodorien. / Lorsque la terre à nouveau produit ses germinations, / Qu'aux alentours les arbres refleuris-sent, / Et que les suaves parfums des fleurs se ré-pandent. / Nuit et jour sa voix résonne très doucement / Donnant la quiétude aux endormis, / Et soutenant ceux qui travaillent.

II. Que les louanges de Philomèle, à la manière d'un organum à deux voix, / Soient doucement chantées, comme l'enseigne la Musique : / Sans cet art, les chansons ne valent rien. / Philomèle se réjouit et fait vibrer sa douce voix ; / Les sons de sa gorge se dispersent dans l'air, / Et de sa voix elle présage le temps de l'été. / Sa voix est plus belle et plus claire que la cithare / Elle chante mieux que tous les oiseaux, / Qui emplissent les forêts et les arbres de leurs modulations.

LET THE GOLDEN LYRE SOUND

I. Let the golden lyre sound with notes clear and melodious, / Let a single string be stretched, sounding at the fifth, / The first note being in the middle, following the Hypodorian mode. / When the earth once more is sprouting / And the trees abloom again / And the sweet perfume of flowers fills the air, / Night and day may its voice resound so softly, / Bringing peace to those who sleep / And encouraging those who labour.

II. May Philomel's praises be sweetly sung / In organum duplum, as Music teaches, / For without that art, songs are worthless. / Philomel merrily warbles, displaying his sweet voice / And the sounds from his throat fill the air, / Heralding the summertime to come. / His voice is lovelier and clearer than the zither; / His song outshines that of all the other birds, / As they fill the woods and copses with their warbling.

23. TROIS RONDEAUX PIEUX À DANSER

I
I. De patre principio, gaudeamus E, Y, A,

*Filius principium cum gloria
Novum paschum predicat ecclesia*

II. *Patris ex palatio, gaudeamus E, Y, A,
Matris in palatium cum gloria
Novum paschum predicat ecclesia*

III. *Pro mortis exilio, gaudeamus E, Y, A,
Venit in exilium cum gloria
Novum paschum predicat ecclesia*

II

*Doux Jhesus pour vostre amour
Guerpirai tout mon lignage
Doux Jhesus pour vostre amour
Je veuil aller apres vous,
Or daingnez que bien m'en vaigne,
Doux Jhesus pour vostre amour
Guerpirai tout mon lignage.*

III

*I. N'en puis ma grant joie celer,
En Egipte m'en vueil aler,
Enfants, or, m'aïdiés à chanter par joie avoir.
En Egipte m'en voil aler Joseph veoir.*

*II. Se Joseph i puis vif trover...
N'arons cure de recouvrer por joie avoir...*

*III. Riens ne me pooist conforter...
Jamais ne laissasse à plourer sans joie avoir...*

*IV. Or doi bien mon duel oblier...
Et mes chançons renoverer por joie avoir...*

*V. Se je puis à Joseph parler...
O moi le voldrai amener por joie avoir...*

TROIS RONDEAUX PIEUX À DANSER

I. *Par le père qui était au commencement,
réjouissons-nous, / Avec la gloire du fils dès le début, /
L'église proclame une nouvelle pâque.*

II. *Par le palais du père, réjouissons-nous, / Avec la
gloire de sa mère dans ce palais, / L'église proclame
une nouvelle pâque.*

III. *Par l'exil de la mort réjouissons-nous, / Avec la
gloire qui vient dans cet exil, / L'église proclame une
nouvelle pâque.*

THREE PIOUS RONDEAUX FOR DANCING

I

I. By the Father who was at the beginning, let us rejoice, alleluia! / With the glory of the Son from the beginning, / The Church proclaims a new Easter.

II. By the palace of the Father, let us rejoice, alleluia! / With the glory of his Mother in that palace, / The Church proclaims a new Easter.

III. By the exile of death, let us rejoice, alleluia! / With the glory which comes of that exile, / The Church proclaims a new Easter.

II

Sweet Jesus, for love of you,
Shall I abandon all my lineage.
Sweet Jesus, for love of you,
I will be near you,
So let but good befall me.
Sweet Jesus, for love of you,
Shall I abandon all my lineage.

III

I. I cannot conceal my great joy.
I will go to Egypt. Children,
Help me to sing for I am merry.
I will go to Egypt to see Joseph.

II. If I may find Joseph alive (I will go to Egypt)
I shall brave all dangers and be merry, (I will go to
Egypt to see Joseph).

III. Nothing may comfort me (...)
Forever I weep and am not merry (...).

IV. But now I must forget my sorrow (...)
And sing all the more to be merry (...)

V. If I may speak to Joseph (...)
I would bring him with me in order to be merry (...).

9 24. ALLE PSALLITE CUM LUYA

*Alle psallite cum luya
Alle concrepando psallite cum luya
Alle corde voto Deo toto psallite cum luya.
Alleluia.*

CHANTEZ « ALLE » AVEC « LUYA »

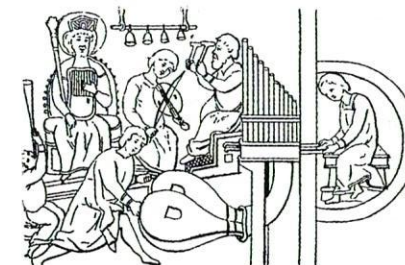
Chantez « alle » avec « luya » / Chantez « alle » avec « luya » en frappant dans les mains / Chantez « alle » avec « luya » en vouant tout votre cœur à Dieu. / Alleluia.

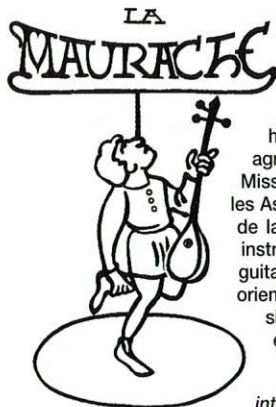
SING ALLE AND LUYA

Sing alle and luya, / Clap your hands and sing alle and luya, / Dedicate your whole heart to God as you sing alle and luya. / Alleluia!

Traductions : André PIERUCCI
(14, 15, 18, 20, 21, 23)

Translations into English: Mary PARDOE
Photos : André Petitdemange





LA MAURACHE est un ensemble de musiciens spécialisés dans l'interprétation des musiques du Moyen Âge et de la Renaissance. Elle cherche à témoigner de la valeur universelle de ces musiques dites « anciennes ». À partir de sa recherche personnelle et de la créativité de ses musiciens, elle fait revivre le répertoire riche, varié, haut en couleurs... de sept siècles de musique en occident. Ensemble agréé par le Ministère de l'Éducation Nationale, régulièrement chargé de Missions Musicales depuis 1982, elle travaille en étroite collaboration avec les Associations Départementales pour le Développement de la Musique et de la Danse (ADIAM 92, ADIAM 77, ADIAM 28...). Son nom lui vient d'un instrument cité par Guillaume de Machaut dans ses « dits » : le luth ou guitare « maurache », pris à titre de symbole des liens qui semblaient unir orient et occident au travers de la musique au Moyen Âge. C'est ici son sixième enregistrement pour ARION. Disque Anniversaire puisqu'elle fête en 1998, sa vingtième année d'existence !

LA MAURACHE is a group of musicians specialising in the interpretation of music of the Middle Ages and the Renaissance. Its aim is to bring out the universality of so-called 'ancient' music'. Its personal research and the creativity of its musicians have led to the revival of a rich, varied and very colourful repertoire, spanning seven centuries of Western music. The ensemble is recognised by the Ministry of Education and, since 1982, it has regularly been commissioned to carry out 'musical missions'; it works in close collaboration with the Associations Départementales pour le Développement de la Musique et de la Danse. The name of the ensemble is taken from an instrument mentioned by Guillaume de Machaut (the Moorish lute or guitar, or 'Maurache'), which symbolises the links that existed between the Orient and the West in medieval music. This is La Maurache's sixth recording for ARION. It also celebrates an anniversary: 1998 marks the ensemble's twentieth anniversary!

Anne Carole DENÈS, mezzo-soprano (1, 8, 9, 14, 18, 23, 24), vièle grave / low-pitched fiddle (8, 13, 15, 16, 17, 20, 21) • Laurence ORLOWSKI, soprano (1, 8, 11, 14, 16, 18, 23, 24), tintinnabulum (8) • Claudine PRUNEL, petit orgue portatif / small portative organ, orgue positif / positive organ (1, 5, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24) • Kleber BESSON, psaltérion / psaltery, quitra (1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24) • Julien SKOWRON, ténor et vièles (piriforme, pear-shaped fiddle, Memling, rebec, crwth / tenor and fiddles (1, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13), vièle piriforme / pear-shaped fiddle, vièle d'après Memling / fiddle after Memling, rebec, crwth (14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24) • Xavier TERRASA, chalemie et ténor / shawm and tenor (8, 13, 24), flûtes médiévales et chalemie / medieval recorders and shawm (9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23)

Musiciens invités / Guest musicians : Séverine BESSON-LEVY, harpe gothique / Gothic harp, harpe « à fils d'archal » / harp with brass wire strings (1, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24) • Laurence MARTINAUD-VIALLE, vièle « en huit » / 'figure-of eight-shaped' fiddle, vièle d'après Memling / fiddle after Memling (1, 2, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24) • Arnaud CARRON de la CARRIÈRE, tintinnabulum, tambour d'Inde du sud / drum from southern India, doïré, daf, dombak (zarb), rik égyptien / Egyptian riqq (1, 2, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24) • Maxime FIORANI, tintinnabulum, naquaires / nakers, darbouka / darbukka (1, 2, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24)

ENSEMBLE FULBERT DE CHARTRES

(Chœur d'hommes / Male-voice choir • 1, 8, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24)

Chef de chœur / Choirmaster : PIERRICK BOISSEAU

L'ENSEMBLE FULBERT DE CHARTRES est une formation composée de voix d'hommes. Il a été créé en 1990 par sept amis initiés à la musique et au chant choral à la Maîtrise de la Cathédrale de Chartres et à celle des Hauts-de-Seine sous la direction de Francis Bardot. Son répertoire s'étend du chant grégorien aux œuvres contemporaines, en passant par les polyphonies du XVI^e siècle et les pièces romantiques du XIX^e. Constitué actuellement de 9 chanteurs (10 pour cet enregistrement), les objectifs essentiels que se fixe cet ensemble sont de promouvoir la musique vocale et de rechercher des œuvres méconnues.

L'ENSEMBLE FULBERT DE CHARTRES is a male-voice choir. It was founded in 1990 by seven friends who had been introduced to music and choral singing with the Choir of Chartres Cathedral and the Maîtrise des Hauts-de-Seine, conducted by Francis Bardot. The ensemble's repertoire stretches from Gregorian chant to modern works, and includes 16th-century polyphony and 19th-century Romantic pieces. Now comprising nine singers (ten for this recording), its principal aim is to promote vocal music and save interesting works from oblivion.

Ténors : Thierry COLIN - Nicolas LHOSTE (13, 16, 22, 24) - Thibaud MOUNIER - Emmanuel ROUSSEAU • Barytons : Olivier BARDOT - Jean-Cyrille FRICHOT - Amaury GRIMBERT • Basses : Christophe BASSE - Vincent BERGÉOT - Pierrick BOISSEAU (16, 22, 24)

Les couplets du N° 23 sont tour à tour chantés par chaque chanteur de l'Ensemble Fulbert et les chanteuses de La Maurache. / The verses of No. 23 are sung by each member of the ensemble Fulbert and the female-voices of La Maurache in turn.

LA MAÎTRISE DU CONSERVATOIRE DE CHARTRES

(Chœur d'enfants / Children's choir • 1, 8, 14, 15, 16, 20)

Chef de chœur / Choirmaster : PHILIPPE FRÉMONT

En créant LES CLASSES MAÎTRISIENNES DE L'ÉCOLE NATIONALE DE MUSIQUE ET DE DANSE (E.N.M.D.), Chartres a renoué avec une vieille tradition héritée du Moyen Âge. Contrairement aux maîtrises de cathédrale, les Classes Maîtrisiennes de Chartres n'ont pas de fonction liturgique. Leur répertoire comporte des œuvres profanes et sacrées de toutes époques. Placées sous l'autorité conjointe de l'E.N.M.D. de Chartres (Directeur : Jean Lebert) et de l'Inspection Académique d'Eure-et-Loir, ces classes permettent à chaque enfant, tout en le maintenant au meilleur niveau scolaire, d'approfondir techniques vocales et instrumentales. Elles se produisent régulièrement en concerts. Ces classes sont confiées à Philippe Frémont, chef de chœur et professeur à l'E.N.M.D. de Chartres.

In creating the CHOIR CLASSES OF THE NATIONAL SCHOOL OF MUSIC AND DANCE, Chartres was reviving an old tradition dating from the Middle Ages. Unlike the cathedral choirs, the choir classes do not have a liturgical function. Their repertoire includes both secular and sacred works. Placed under the joint authority of the E.N.M.D. (National School of Music and Dance) in Chartres (Director: Jean Leber) and Eure-et-Loir Education Authority, these classes enable each child to study vocal and instrumental techniques, whilst maintaining a high level of general schooling. They regularly appear in concert. The classes are in the care of Philippe Fremont, choirmaster and teacher at the E.N.M.D. in Chartres.

Astrid ARBOUCH - Marc-Henri AVOT - Céline BOULBEN - Camille BOURROUILLOU - Frédéric CHARTRAIN - Estelle HAU - Simon HUET - Samir KADDARI - Adrien LEHAITRE - Sabine LEHAITRE - Caroline MAHOT - Hélène MORSTYN - Paul PRUNEAU - Léonor SÉANTIER - Louis SEGUIN - Benjamin SOURIAU - Naïké THOMAS - Brunhild TRANCHANT - Inès TRIBOULET - David VERSLYPPE

LES LUTHIERS / THE INSTRUMENT MAKERS

Les instruments reproduits à partir des sculptures de la cathédrale de Chartres ont été réalisés par / The instruments reproduced from sculptures at Chartres cathedral were made by :

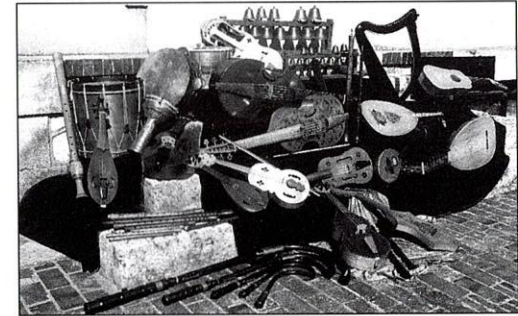
Marcelo ARDIZZONE, vièle « en huit » dite aussi « déprimé » / "figure-of eight-shaped" or "incurved" fiddle • Jacques LAROCHE, vièle piriforme / pear-shaped fiddle • Gilles OTON, psaltérion / psal-

tery • Marin LHOPITEAU, harpe gothique / Gothic harp • Didier GUIRAUD, petit orgue portatif / small portable organ

Autres instruments utilisés dans cet enregistrement / Other instruments used in this recording :

Vièle grave / Low-pitched fiddle, rebec, crwth : Patrice TODMAN • Vièles d'après Memling / Fiddles after Memling : Rudolf ERAS • Tintinnabulum (carillons) : Fonderie / Foundry BLANCHET • Orgue positif / Positive organ : Didier GUIRAUD • Flûtes médiévales / Medieval recorders : Jeff BARBE • Chalemie / Shawm : Serge DELMAS • Harpe « à fils d'archal » (cordes en bronze) aimablement prêtée par la Maison CAMAC / Harp with brass wire strings, kindly lent by CAMAC

Percussions traditionnelles de l'Inde, d'Iran, d'Égypte, du Maroc, Quitra de Tunisie / Traditional percussion instruments from India, Iran, Egypt, Morocco, Quitra from Tunisia



Remerciements :

Cet enregistrement n'aurait pu être réalisé sans le concours des partenaires suivants :

- l'Association des Amis du Centre Médiéval Européen de Chartres (mise à disposition des cinq instruments reconstitués)
- le Crédit Agricole Val de France, Chartres * (soutien à la facture des cinq instruments)
- la Ville de Chartres (Service du Développement Culturel) *
- l'ADIAM 28 (Conseil Général d'Eure et Loir) * — l'ADIAM 92 (Conseil Général des Hauts de Seine) *
- les Autorités Religieuses responsables de la Cathédrale de Chartres (accueil et mise à disposition de la crypte)

(*Soutien à la partie artistique de l'enregistrement)