

SUMMA LETICIA

A survey of nova cantica in France, c.1100

*music performed by ensemble Peregrina
& Ensemble Gilles Binchois*



*edited by Kelly Landerkin – essays by Wulf Arlt, David Catalunya,
Agnieszka Budzińska-Bennett & Konstantin Voigt*



SUMMA LETICIA

A survey of nova cantica in France, c.1100

edited by

KELLY LANDERKIN

with essays by

WULF ARLT, DAVID CATALUNYA, AGNIESZKA BUDZIŃSKA-BENNETT, KONSTANTIN VOIGT

music performed by

ENSEMBLE PEREGRINA

ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

[available on the main music download and streaming platforms]



EDICIONES SINGULARES

Editorial director SCB: Kelly Landerkin
Executive producer SCB: Thomas Drescher
Editorial consultant, layout: Carlos Céster
Designer: Valentín Iglesias, assisted by Jaime Orbañanos
Photos of the recording sessions: Susanna Drescher

All translations © Schola Cantorum Basiliensis FHNW
English: Kelly Landerkin
French: Christelle Cazaux
With: Brigitte Schaffner, Eva Ferro, Felix Heinzer

© 2025 SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS
© 2025 SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS, EDICIONES SINGULARES

We would like to thank the Maja Sacher Stiftung for supporting this production.

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher



University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland
Schola Cantorum Basiliensis | Basel Academy of Music

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means,
without the prior permission of the copyright owners and the publisher.*

Contents

	5	Tracklist
<i>Kelly Landerkin</i>	10	<i>Summa Leticia</i>
<i>Wulf Arlt</i>	13	From the liner notes of the 1990 production of <i>Nova Cantica</i>
<i>David Catalunya</i>	14	Revisiting manuscript Pa 1139
<i>Agnieszka Budzińska-Bennett</i>	20	<i>Nova Gaudia</i>
<i>Wulf Arlt</i>	25	<i>Res Iocosa: Nova Cantica</i> in context
<i>Konstantin Voigt</i>	33	The ‘musical texts’ of the ‘New Song’: form in focus
	75	Texts of the songs

Sommaire

	5	Index des pages
<i>Kelly Landerkin</i>	42	<i>Summa Leticia</i>
<i>Wulf Arlt</i>	45	Texte extrait du livret de la première édition de <i>Nova Cantica</i> (1990)
<i>David Catalunya</i>	46	Le manuscrit Pa 1139
<i>Agnieszka Budzińska-Bennett</i>	52	<i>Nova Gaudia</i>
<i>Wulf Arlt</i>	57	<i>Res Iocosa : Nova Cantica</i> en contexte
<i>Konstantin Voigt</i>	65	Les textes musicaux des <i>nova cantica</i> : focus sur la forme
	75	Textes des pièces

Tracklist

[the audio of this production is available
on the main music download and streaming platforms]

PART I: NOVA GAUDIA

New Songs ('nova cantica') from the earliest Aquitanian source

ensemble Peregrina

Agnieszka Budzińska-Bennett, *sinfonia & direction* [ABB]

Kelly Landerkin, *direction* [KL]

Hanna Järveläinen [HJ]

Hanna Marti [HM]

Grace Newcombe [GN]

01 Promat chorus hodie [HM / TUTTI]

Versus, Pa 1139 f. 51v

1:26

02 Nunc clericorum contio [TUTTI]

Benedicamus | Introduction to Lectio, Pa 1139 f. 33v-34v

5:02

03 Annus novus in gaudio [KL - ABB - HJ]

<Versus>, Pa 1139 f. 36v-37r

4:19

04 In hoc festo breviter [HJ - ABB - KL]

<Versus>, Pa 1139 f. 33v

2:11

05 Regi nato domino [HJ - GN - HM / TUTTI]

Benedicamus, Pa 1139 f. 41v-42r

2:28

06 Iubilemus exultemus [ABB / TUTTI]

Benedicamus S. Marie, Pa 1139 f. 41r

3:31

07 Congaudeat ecclesia [TUTTI]

Versus, Pa 1139 f. 51rv

2:15

08 Est hodie rex glorie [ABB]

<Versus>, Pa 1139 f. 37rv

2:10

09 Gaudeamus nova cum leticia [KL - ABB]

Versus troters, Pa 1139 f. 37v-38r

2:22

10 Lectio Libri Sapientie / In omnibus requiem – Be deu hoi mais [ABB - KL - HJ]

Lectio – Tu autem, Pa 1139 f. 44v-45r and 44r

8:45

11 Ierusalem mirabilis [ABB]

Versus, Pa 1139 f. 50rv

3:54

12 Prophetatus a prophetis [TUTTI]

Benedicamus, Pa 1139 f. 42v-43r

8:05

13 Lux rediit [KL]

Versus Bernart Errisa, Pa 1139 f. 36rv

5:32

14 Lumen patris resplenduit [ABB - HJ]

Versus, Pa 1139 f. 40rv

3:09

15 Organa leticie / [Benedicamus Domino] [KL / TUTTI]

Benedicamus, Pa 1139 f. 59v-60v

2:56

16 Mira lege [TUTTI]

<Versus>, Pa 1139 f. 78rv

7:30

Recorded at Heilig Kreuz Kirche Binningen-Bottmingen, Switzerland, on 16-19 February 2015.

Sound engineer: Małgorzata Albińska-Frank.

Source:

All pieces are taken from Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1139.

Transcriptions: Agnieszka Budzińska-Bennett and Kelly Landerkin, with many thanks to

Wulf Arlt, whose transcription of [06] served as the basis for the performing edition.

Emendations in text [02, 04, 12] and music [14]: Hanna Marti and Agnieszka Budzińska-Bennett.

PART II: RES IOCOSA

New Songs ('nova cantica') from the North and South of France

Ensemble Gilles Binchois

directed by Dominique Vellard

Anne Delafosse [AD]

Anne-Marie Lablaude [AL]

Giovanni Cantarini [GC]

Dominique Vellard [DV]

Giacomo Schiavo [GS]

Cyprien Sadek [CS]

01 Res iocosa [DV - CS]

Versus, Lo Add 36881 f. 21v-22r

2:47

02 Splendor patris [AD- AL]

Conductus, Ma 289 f. 134rv

2:10

03 Vallis montem [AD - AL]

Versus, Pa 1139 f. 42v

3:41

04 Quanto decet honore [DV - GC - GS - CS]

Conductus, Beauvais f. 26rv

1:40

05 Letabundus exultet [TUTTI]

Sequence, Beauvais f. 5rv

3:19

06 Prima mundi [TUTTI]

Versus, Pa 1139 f. 58v-59r

3:29

07	Resonet, intonet [TUTTI] <i>Versus, Ma 289 f. 101</i>	2:35	16	Catholicorum concio [GC - GS - DV - CS] <i>Versus, Pa 1139 f. 44v</i>	3:48
08	Iohannes postquam senuit [GC - GS] <i>Versus, reconstruction by Dominique Vellard based on multiple sources</i>	3:03	17	Dulce melos [DV - GC] <i>Versus, Ma 289 f. 136rv</i>	4:34
09	Clara sonent organa [DV - GC - GS] <i>Versus, Pa 3719 f. 34v-35r</i>	2:48	18	Benedicamus Domino [GC / GS - CS] <i>Benedicamus, Pa 1120 f. 105</i>	1:36
10	Dies ista celebris [AL - AD] <i>Benedicamus, Beauvais f. 66rv</i>	3:17	Recorded at Couvent St Marc, Gueberschwihr, France, on 23-26 October 2018. Sound engineer: Jean-François Felter.		
11	O Maria, deu maïre [AL - AD] <i>Versus, Pa 1139 f. 49r-50r</i>	4:45	Sources: Beauvais: London, British Library, Egerton 2615 Le Puy-en-Velay: Grand Séminaire s.s. + Grenoble, Bibliothèque municipale, MS 4413 London, British Library, Additional 36881 Madrid, Biblioteca Nacional, MS 289 Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1120 Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1139 Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 3719		
12	Virgine nato [AD - AL] <i>Versus, Pa 1139 f. 39v</i>	1:54	Transcriptions: Wulf Arlt and Dominique Vellard. Emendations in text and music: Felix Heinzer, Wulf Arlt and Dominique Vellard.		
13	In sapientia [DV] <i>Prose-sequence, Le Puy-en-Velay: Grenoble 111v-116r + Le Puy Grand Séminaire s.s. 66v-69r</i>	9:22	—————		
14	Flore vernans gratie [AD - AL] <i>Versus, Pa 3719 f. 78rv</i>	4:04			
15	Lux optata claruit [DV - GS / GC - CS] <i>Conductus, Beauvais f. 29v-30v</i>	3:30			



SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Since its creation in 1933, the Schola Cantorum Basiliensis (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this School of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical music practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 90 such recordings have been produced on different labels since 1980. [www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis]

Depuis sa création en 1933, la Schola Cantorum Basiliensis (SCB) et sa conception du travail n'ont jamais perdu de leur actualité. Fondée à Bâle par Paul Sacher et quelques autres collègues, cette Haute École de Musique Ancienne, qui fait partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à bien des égards. Dès ses débuts, elle attire des musiciens qui donnent le ton dans l'histoire de la pratique d'exécution historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours intimement liés. La SCB s'attache à une définition large de la musique. Elle appréhende la musique du passé dans son contexte historique et l'interprète en lien avec l'époque actuelle, tout en montrant une grande curiosité à l'égard de ce qui reste encore à découvrir. Les CD contribuent à faire connaître au grand public les projets ou les membres de la SCB. Depuis 1980, environ 90 enregistrements ont été réalisés sous différents labels. [www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis]

Summa Leticia

Kelly Landerkin, Basel

It has been more than three decades since the seminal recording *Nova Cantica – Latin Songs of the High Middle Ages* (Deutsche Harmonia Mundi / Schola Cantorum Basiliensis) was first released in 1990. This was not the first collection containing Aquitanian monophony and diaphony to have been made available to the recording market, as evidenced perhaps most directly by the exemplary debut recording by Ensemble Organum six years previous, but it was the first to be solely dedicated to the New Song (*nova cantica*) repertory of the twelfth century from both the South as well as the North of France. Beyond the repertoire, a common thread connecting the two was a main performer on both recordings, Dominique Vellard, building an interpretational bridge, and forging a path through this new field of historical performance repertory.

Of crucial importance to the production of *Nova Cantica* was the dialogue between musicology and performance personified through the distinguished musicologist Wulf Arlt and musicians Dominique Vellard and Emmanuel Bonnardot. Their work was exemplified by an intense discourse and cooperation on all levels of analysis and musical decision-making. Among the most fascinating aspects of this repertoire is the heterogeneity inherent in its text structures, verse forms, melodic principles and styles as well as vertical hierarchies, requiring an individual approach for each song. By viewing each piece as a unique musical

world, it was possible for this team to discover its essence and to offer it in a convincing performance.

In approaching the recording, the team fixed upon an aesthetic that was distilled to its clearest elements, without unnecessary adornment, and a reflection of the written record in the sources. There are just two performers singing unaccompanied by instruments, either individually or together. Additional elements such as improvised polyphony were kept to a level of restrained discretion, arriving at a deep and intense interpretation of the core musical structure. The result was not only a monument to the repertory for the elucidation of the results of musicological research, but also a highly entertaining, moving and aesthetically beautiful recording of two great musicians and an inspiring musicologist.



TWO NEW PRODUCTIONS

The two recordings presented in this volume are in dialogue with the *Nova Cantica* of 1990, paying it homage through their titles, *Nova Gaudia* and *Res Iocosa*, and highlighting the underlying elements of novelty and wonder found in so many of the texts and bringing them anew to a contemporary audience. The conscious self-reflectiveness of the texts, in which the composers often incorporate statements referring to themselves (*gaudeamus*, ‘we rejoice’, *cantemus*, ‘we sing’), along with their acute awareness of the ‘now-ness’ of their undertaking, displays a creative process of renewal, *novitas*, that they never tire of reiterating.

These recordings are also informed by the aesthetic of their predecessor, without extraneous distractions, presenting a source-based interpretation that serves as the basis for their musical decision-making.

At the same time, both ensembles seek to expand the repertoire available on recording, and widen the expressive and functional spectrum through the participation of larger forces of singers. Only rarely does an instrument sound, and this with the express purpose of complementing and supporting the vocal performance without disturbing it.

The permeability of musical lines, and the implicit and subtle shifting between what had previously been considered two separate arts of performance – monophony and polyphony – was a new facet to be considered in approaching the repertoire in the current endeavour. We are just beginning to understand the subtleties of the modes of notation and the performing conventions that accompanied the written documentation of the music in the sources, and in this process we have been pushed to provide sounding solutions to recently discovered practices such as improvised diaphony and melodic expansion of given material. This challenge continues to motivate the scholars and performers who study it to explore these frontiers ever more deeply.

In much the same way that research and performance joined forces in *Nova Cantica*, they also work to mutual benefit on the two new recordings presented here. Not only has the collaboration between performers and Wulf Arlt continued, but a recent project, *The Reconstruction of Performing Conventions in Aquitanian Repertoires of the 11th-13th Centuries*, housed at the Schola Cantorum Basiliensis and financed in part by the Schweizerischer Nationalfonds (SNF), has raised new questions of performing possibilities to the stage. The research team of Jeremy Llewellyn, Agnieszka Budzińska-Bennett and Kelly Landerkin worked in cooperation with the scholars of Corpus Monodicum at the University of Würzburg, most closely with Andreas Haug, Konstantin Voigt, David Catalunya and Isabel Kraft, who were embarking upon a new edition of the monophonic Aquitanian repertoire.

The recording *Nova Gaudia* by ensemble Peregrina, its second exclusively dedicated to the Aquitanian New Song repertoire, focuses on an in-depth study of just one central manuscript, Pa 1139. As the earliest of the four versariae associated with the liturgical practices of Limoges and its surroundings, this is generally considered the oldest witness of the New Song repertoire. While this manuscript shares textual and musical concordances with yet earlier sources in the Normanno-Sicilian tradition, it contains the most ancient layer of transmission for the repertoire of this region in its initial burst of creativity. In contrast to the male duo of the original *Nova Cantica* recording, the ensemble features an all-female cast of singers. Inspired by recent discoveries of David Catalunya for the reception and transmission of repertoire around the Las Huelgas nunnery, ensemble Peregrina explores the possibility that repertoire shared between cloisters could be sung by both male and female singers, monophony as well as the more controversial polyphony.

The recording *Res Iocosa* by Ensemble Gilles Binchois under the direction of Dominique Vellard expands upon his earlier recording, and continues the exploration of sources associated with the *nova cantica* repertoire. The working relationship between Dominique Vellard and Wulf Arlt has continued to elucidate the repertoire, building upon a successful discourse that has profited musicologists and performers alike. This recording employs both male and female singers in various combinations, allowing for a wealth of colour and contrast between the selections. The repertoire presented here uses a wider lens than that of ensemble Peregrina's recording. The pieces have been selected from a more expansive group of sources connected with the New Song, looking beyond the Aquitanian versariae and Normanno-Sicilian manuscripts at the core of the repertoire, and presenting pieces from the Festal Offices of Beauvais and Le Puy. These pieces serve to clarify the liturgical

presence and therefore the function of this new art of song, from the twelfth century onwards and even beyond the Middle Ages. This approach situates the repertoire in a larger context, and forges further connections in surrounding regions and a broader timespan. All of these aspects serve to inform the musical performance of the interpreters, and to offer the listening public a peek into a wider musical landscape revived after a millennium of dormancy.



ON THE ESSAYS

The essays included in this volume shed light on various aspects of the music canvassed in these productions. The introductory liner notes written by Wulf Arlt for the 1990 production of *Nova Cantica* are still just as relevant today as they were more than 30 years ago. They offer an overview of the most important cultural and musical themes of the time. David Catalunya introduces us to one of the primary manuscripts represented on these recordings, Pa 1139, both in terms of its codicology and with consideration to the relevant scribal practices. The following two essays deal more specifically with the repertoires and practices represented on the two recordings. Agnieszka Budzińska-Bennett gives a vivid description of the music and aspects of historical performance practice from the view of the scholar-performer, focusing on the repertoire of just one manuscript, Pa 1139, presented on ensemble Peregrina's *Nova Gaudia*, while Wulf Arlt explores the new way of composing transmitted in a wider range of contextual sources, employing examples from *Res Iocosa*. The essays of Wulf Arlt and Konstantin Voigt offer the reader two sides of the same coin: the central importance of the text to this

repertoire, and its intertwined relationship with the music. Konstantin Voigt's article surveys the song texts and poetic forms that serve as the basis for the musical composition, elucidating both recordings in the process. His text serves as a bridge to the song texts, offered in Latin and English, translated by Felix Heinzer, Eva Ferro and Kelly Landerkin. Translations of the essays were realized by Christelle Cazaux (French) and Kelly Landerkin (English). More information and translations in German can be found on the Forschungsportal of the Schola Cantorum Basiliensis FHNW: <https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch>.



This production could not have been undertaken without the generous support of: the Maja Sacher-Stiftung, the Swiss National Science Foundation, Jeremy Llewellyn, Andreas Haug of the Julius-Maximilians-Universität Würzburg and the Corpus Monodicum team, Thomas Drescher, Martin Kirnbauer and the team of the research department of the Schola Cantorum Basiliensis, Reto Zimmermann and the Heilig Kreuz Kirche Binningen-Bottmingen (CH), Brigitte Schaffner, Hanna Marti, Jonas Marti, as well as all contributors to this volume, and with special thanks to Wulf Arlt for his invaluable assistance and expertise.



From the liner notes of the 1990 production of *Nova Cantica*

Wulf Arlt, Basel
(revised 2020)

The most astonishing feature of the new polyphony and the New Song, which in the early twelfth century – a time of innovation in both thought and action – filled the French Romanesque church with new sounds, is their variety: an abundance of musical structures that are readily apparent even today.

Until that time polyphony was a vertical expansion of older songs in accordance with established rules. But now new texts for liturgical poetry appeared. Their settings led to ever-increasing possibilities of voice combinations, of sound and of the formal organization of the text's musical formulation. This may be observed in each individual piece of the earliest sources from around 1100. The fascinating wealth of this compositional style still has much room for discovery on today's concert stage. This is equally true for the song compositions themselves.

The song form was an invention of the turn from the eleventh to the twelfth century. Strophic texts to the same melody had always existed, and with the advent of the Middle Ages artful rhyme schemes made their appearance. The novelty of this song form stems from the synthesis of the textual structure and a free musical organization, and now a new, individual 'song' came into being.

The liturgical songs are the Latin counterpart to the secular verse of the Occitan poetic language, which, beginning with the poems by William of Aquitaine (1071-1127), initiated the European courtly song. As in the Latin song, each text in Occitan was set to its own melody. Only the smallest fraction of these troubadour melodies survives today, and even those only in later sources. For the Latin songs, however, the written transmission had already begun in the early twelfth century. The content of these works is simpler; in contrast, their strophic forms are more varied and their musical formulation shows a much wider spectrum of artistic organization.

The new polyphony stems primarily from the South of France, whereas the New Song form also comes from the North. The *Nova Cantica* recording originated with the desire of introducing the full variety of these innovations to today's listener for the first time, innovations that make the transition from the eleventh to the twelfth century an important turning point in the history of European music. For this reason, both regions are represented.

An interpretation of these pieces, which has its basis in individual structural characteristics, and which yields to the acoustics of the Romanesque church, leads to striking differences in the subjective experience of time that this music communicates.

The new, free procedure of composition stands at the beginning of a long tradition, in which the monophonic structure gradually lost importance. In the art of the twelfth century, the structure of the melody and of the sounding verticality counterbalanced one another, but was soon to withdraw into the background with the rise of new possibilities of composition with fixed rhythms.

Revisiting manuscript Pa 1139

David Catalunya, Würzburg | Oxford

There are several manuscripts connected with the Aquitanian New Song repertoires, but perhaps the most central source concerning the origins of this song corpus is Pa 1139. As the earliest manuscript attesting to this repertoire stemming from the area of Limoges, it represents a vibrant witness to a creative musical culture of invention and innovation, spanning genres old and new, and documenting compositional and performance practices from southern France in the High Middle Ages. As such, this source is of vital interest for the understanding of the repertoire and performing conventions represented on the recordings included in this volume.



THE MANUSCRIPT'S ORIGIN AND LOCALES

Pa 1139 is a very special manuscript. Its rich contents have long attracted the attention of scholars and historians of music, liturgy, Latin and vernacular poetry, and monastic culture. The book preserved at the Bibliothèque Nationale de France (BnF) under the shelfmark 'fonds latin 1139' is in fact a composite manuscript consisting of distinct sections that

were compiled in the Abbey of Saint Martial of Limoges by different scribes at different times. In its current state, the entire composite manuscript consists of 235 folios as they were rebound in 1265 by the abbey's librarian Helias de Brolio. Most of the manuscript's sections, however, had already been gathered together near 1225 or earlier. The manuscript remained stored at the monastic library until 1730. That year, practically the entire medieval library surviving at Saint Martial of Limoges (some 200 volumes) was sold to the Bibliothèque Royale, where Pa 1139 received its current gold-tooled black morocco binding displaying the coat of arms of the French monarchy on the front and rear. From the seventeenth century, the abbey underwent a protracted decline, and its community finally dissolved during the French Revolution in 1791. This date marks the beginning of the sacking and demolition of the monastic building. By 1807 only ruins remained of what had been not only a glorious building, but also an extraordinary cultural and musical centre during the Middle Ages. The manuscript collection from Saint Martial of Limoges, nonetheless, had a more fortunate fate at the public library: after the French Revolution, the Bibliothèque Royale became the Bibliothèque Nationale. Nowadays the manuscript collection from Saint Martial continues to be available to modern scholars in the BnF's reading room, and most of its manuscripts, including Pa 1139, are now accessible online at gallica.bnf.fr.



CONTENTS AND APPEARANCE OF THE MANUSCRIPT

Pa 1139 is typically known among music historians and performers for the oldest section of the manuscript, compiled around 1100. This early layer consists of eleven quires (current folios 32-118), which we will refer

to as ‘corpus α ’. It contains a variety of musical genres, including liturgical plays, troped epistles, sequences, and the earliest known Aquitanian collection of Latin song or *versus* – also referred to as *nova cantica* in the musicological literature after Wulf Arlt – which is the central topic of this production.

Pa 1139’s younger sections (corpus β) date from the late twelfth and thirteenth centuries. They mainly contain new collections of sequences, Marian offices, and various documents from the abbey, including lists of donors, records of revenues, and inventories of treasury and altar ornaments. The compilation process of these new sections is rather complex and involves different scribes, yet it seems plausible that the younger sequence collections were planned as an extension of the repertory contained in the old manuscript corpus and that the documents were copied on residual folios. Pa 1139’s last quire (folios 229-236) contains an inventory of books with 372 entries compiled by the abbey librarian Étienne de Salvaniec around 1226. Pa 1139 is self-referenced in its own booklist thus:

Quidam prosarius, in quo sunt octoginta prose, responsoria et antiphone beate Marie, omnes redditus conventus, omnes libri, omnia ornamenta monasterii et plura alia.

[A certain sequentiary, in which there are eighty sequences, responsories and antiphons for the Virgin Mary, all donations of the community, all books, all the ornaments of the monastery, and various other things.]

This description unequivocally matches the contents of the composite manuscript Pa 1139. The ‘eighty sequences’ here mentioned comprise those copied in both the older and the younger manuscript corpora. By

the time this booklist was compiled, Pa 1139’s current folio 9 was the manuscript’s front page, which showed a list of sequences contained in the entire composite codex (the current first quire was originally placed at the end of the codex and was moved to its current position during the 1265 rebinding). It is probably for this reason that the composite codex was first described as ‘a certain sequentiary’. The omission of the *versus* in this description of the manuscripts contents is telling, as the record thus shows that the repertory of *nova cantica* had become obsolete at Saint Martial of Limoges barely one century after its compilation. While the *versus* repertory is not even mentioned in the 1226 inventory, Pa 1139 seems to have been most valued in the early thirteenth century for its repertory of sequences and Marian offices. Paradoxically, some of these sequences are much older than the *nova cantica*, especially those sequences transmitted in the early manuscript corpus, most of them originating in the tenth century.

But Pa 1139’s corpus α had had a useful life as an independent manuscript in the twelfth century. Corpus α originated as a well-planned compilation project, and there is evidence that this early codex was bound and existed as such for one century prior to its later inclusion within the composite manuscript. The α quires of Pa 1139 are of much narrower physical dimensions than those of the β sections. The entire composite codex was restored in the late twentieth century at the BnF, and a sort of frame was added to each gathering in the α corpus in order to make it fit into the binding (see figures 1 and 2). This restoration did not mask the fact that the different sections of the codex show different patterns of damage. While the younger sections present damage at the edges of the folios, the edges of the α corpus are intact. On the other hand, while the folds of the β quires are intact, those of the α quires are consistently and homogeneously damaged. From this clearly follows that the damage to the early manuscript

corpus could not have been caused by the current binding or by that of 1265, but by an earlier and defective binding from the twelfth century that put too much stress on the folds of the quires.

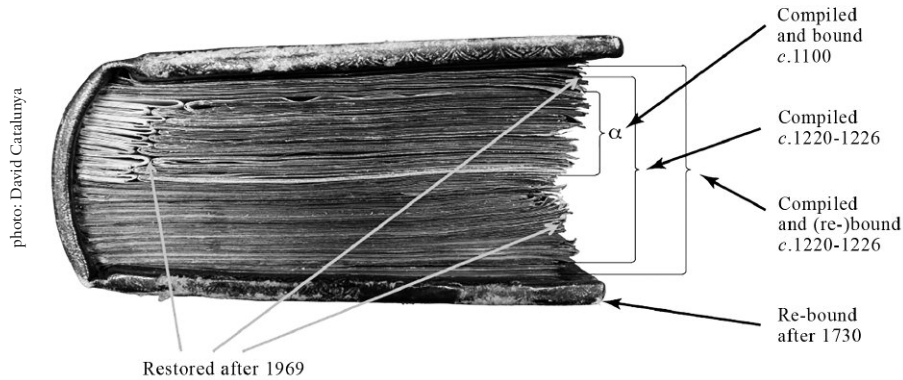


figure 1

The manuscript compiled around 1100 measures an average of 1800 x 107/128 mm and has a writing frame of 124/142 x 85/90 mm. In other words, the manuscript's writing frame is hardly bigger than a modern postal card. This small format is not atypical for eleventh-century liturgical books such as tropers, sequentiaries, or sacramentals. The textual script of the section containing the *versus* repertory exhibits a module of about 1,28 mm on average; that is, a size slightly smaller than 8 pt in the modern type Times New Roman. Scholars generally tend to assume that the manuscript was not used for reading during performance; it more likely served as a memory aid, that is, to study the pieces in order to learn them by heart. Pa 1139 was compiled within a cultural context



figure 2

in which oral transmission and unwritten performance practice still played an important role. The compilation process of corpus *a*, however, relied strongly on written exemplars. This becomes clear from copying errors that can only be explained as arising from the scribe's interaction with a written exemplar.



MUSICAL NOTATION

The musical notation of Pa 1139's oldest corpus is characteristic of eleventh-century Aquitaine (see figure 3). Aquitanian neumes consist predominantly of discrete points, whose pitch is determined by their vertical placement with respect to a horizontal dry-point line drawn in the middle of the writing space framed by the lines of text. Occasionally, special forms of the *punctum* and the *virga* bear semitone signification, which facilitates the identification of the piece's mode. Despite the lack of clefs and staves, Aquitanian notation is relatively precise and unambiguous in most sources from the middle of the eleventh century onwards. Some pieces in Pa 1139, however, present additional difficulty for modern scholars and performers in the interpretation of their notation. This is due to a very unusual variety of scribal behaviours exhibited by the principal scribe himself, who seems to adopt changing attitudes with regard to the quality and preciseness of the copying work. Most of the time the scribe exhibits full control of the music copying process, which obviously requires previous knowledge of the piece's range and mode as well as a certain degree of calculation for the optimal use of the writing space available. Yet in some pieces, the same scribe shows a perplexing lack of calculation (for example, by placing the piece's first pitch too high or too

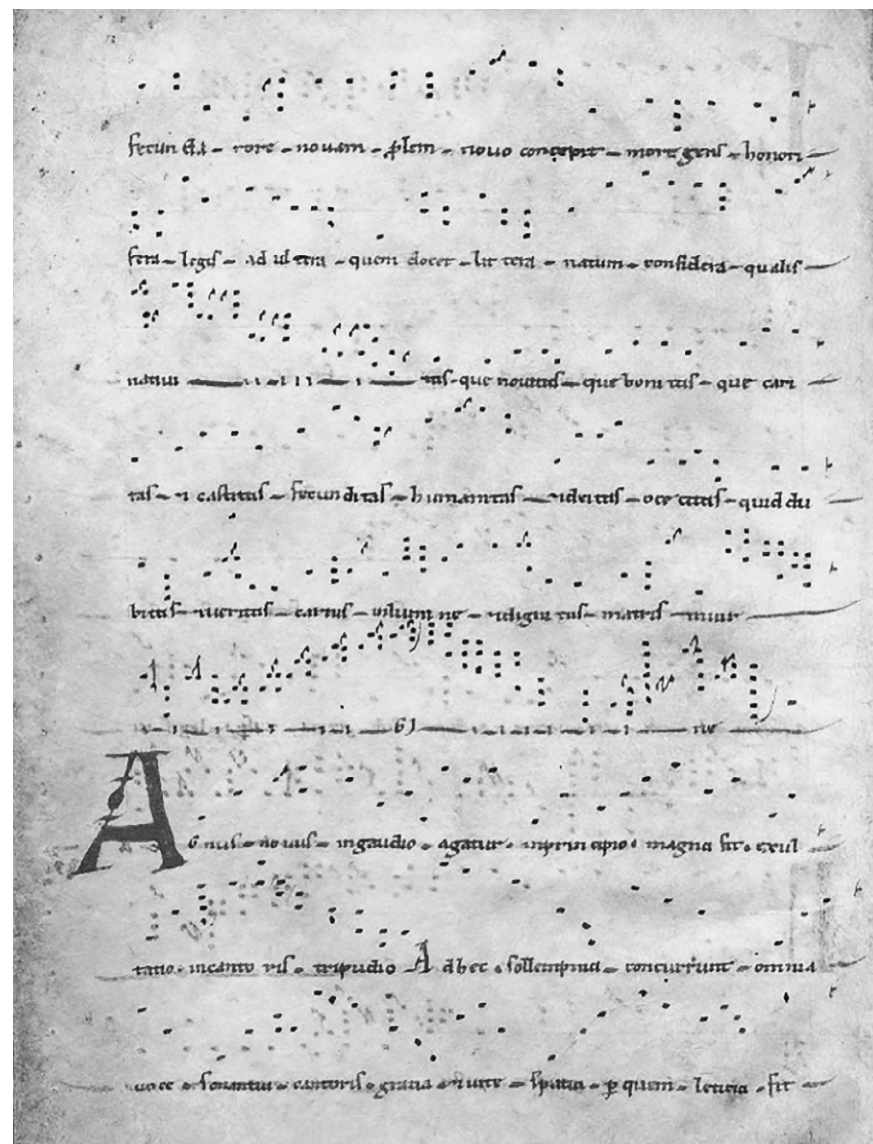


figure 3

low with respect to the dry point line, causing him problems when the melody arrives at the extremes of its range) or a lack of care for precision in the vertical spacing of the pitches. Sometimes the scribe makes consistent use of the dry-point line and carefully places the melody's pitches into an imaginary, well-defined grid; on other occasions, he disregards the presence of the dry-point line entirely. Particularly in strophic songs, it sometimes becomes difficult to determine whether a given passage was meant to be a musical variant or rather was mistakenly or carelessly notated. Although some of these scribal behaviours are difficult to explain, their variability may possibly be understood in relation to the typology of the book project and, ultimately, its compilation process.



THE COMPILATION PROCESS OF CORPUS α

Since the 1970s it has been posited that the oldest corpus of Pa 1139 was a manuscript made by or for a singer for his own personal use. Recent research, however, has challenged this conception.

Pa 1139 is certainly not a luxurious manuscript. It lacks any decoration beyond the relatively simply drawn initial letters. Yet the quality of the textual and musical script is highly professional. The parchment is consistent throughout all eleven of the α quires. The preparation of the quires (pricking and ruling) is equally consistent throughout the entire early corpus; all of the gatherings were prepared using the same tools and techniques at a single scriptorium. While the quality of the skins (likely goat) was rather poor, the fabrication and the treatment of the parchment were extraordinarily refined. The thickness of the parchment measures 0,2 millimetres on average and is still surprisingly supple for

its age. This suggests that considerable effort was made to improve and optimise the material quality of the book.

The first six quires of the α corpus, which contain among others the collection of *versus*, liturgical plays and troped epistles, were written mainly by one hand, Scribe A. This principal scribe interrupted his work at the beginning of the seventh quire, in which the sequentiary starts. A second scribe, Scribe B, completed the sequences that Scribe A left incomplete, and continued the compilation of the sequentiary and the Kyriale.

Once the scribes had completed their work (primarily Scribes A and B, but other secondary hands as well), a single rubricator provided the rubrics (indications or classifications written in red) for all eleven gatherings of the α corpus. Scribes A and B left the required space for the rubrics, and included marginal indications of the texts to be added. The rubricator's task was to provide initial letters and the necessary rubrics, which functioned as a sort of locating or indexing device, and which in turn contributed to unifying the visual appearance of the entire codex. The rubricator took on the additional task of proofreading the copy, providing suitable clarifications and even corrections. Occasionally, the rubricator even added corrections and clarifications to the musical notation. The role of the rubricator as a proofreader and corrector is also observed in other Aquitanian tropers and sequentiaries.

Scribe A numbered the quires as he filled them, except for an unnumbered quire that he himself inserted between gatherings *i* and *ii* at a slightly later stage. Some scholars have treated this unnumbered quire as a separate source given its distinctive features in the mise-en-page, the type of notation for polyphonic music, and the pattern of concordances. Yet it is clear that the quire's distinctive codicological features arose from the repertory it had to accommodate, which in turn derived from the (likely unexpected) arrival of new exemplars at the scriptorium.

The unnumbered gathering was copied and inserted by Scribe A himself *during* the compilation process, before the rubricator worked on the entire α corpus, and even before Scribe B took over the work of Scribe A at the beginning of the sequentiary. Accordingly, rather than a misbound, late addition, this gathering should be considered the result of a slight change of plan within the compilation project.



CONCLUSION

In summary, the scenario here proposed for the compilation of Pa 1139's older layer is that of a well-planned codex requiring a process of teamwork, including the collaboration of a rubricator who also acted as a proofreader. We will never know why Scribe A stopped where he did; perhaps he moved to another project, he fell ill, or he died. Be that as it may, the abrupt replacement of one scribe by another reveals that they were not working on discrete manuscripts, but rather on a single, well-planned project that needed to be brought to completion. This, in turn, does not seem to suggest a singer making a copy for his own personal use, but rather a professional scribe who has been entrusted with a list of pieces to copy. The scribe may have been more familiar with some pieces than with others. Internal evidence suggests that he may have been relying on different types of written exemplars (of different degrees of readability) and on his own memory or personal experience for pieces with which he was more familiar. With all of this in consideration, there is little doubt that the manuscript compiled around 1100 is not a mere copy of another, similar codex. As such, Pa 1139's corpus α may represent one of the first attempts to 'codify' the new repertory of *versus* within a larger manuscript.



ensemble Peregrina



Ensemble Gilles Binchois

Nova Gaudia

Agnieszka Budzińska-Bennett, Basel

The title of the ground-breaking 1990 recording *Nova Cantica* highlighted a key aspect of the Aquitanian New Song repertoire, offering a self-referential statement recognizing the novelty of its own musical art. In the same manner, the new recording *Nova Gaudia* sheds light on another important concept inherent in the New Song: the expression of a new and visceral joy represented in many texts of the twelfth century.

The exuberance of the musical expression presented in this recording is tangible in the opening words of such pieces as *Congaudeat ecclesia*, *Gaudeamus nova cum leticia*, *Annus novus in gaudio* or *Organa leticie*, and also in the consciously jubilant activity described in incipits such as that of the *Benedicamus Iubilemus exultemus*. The refrain, an important structural trait of Aquitanian song, often reiterates the statement of joy in the strophes, as in *gaudeat homo*, *gaudeat omnis homo* or *gaudio sit contio*. Other refrains make abundant use of words associated with rejoicing, such as *psallere*, *letare* or *eia*, often placing them in positions of musical prominence.

The greatest joy, however, is the fact that most of the songs collected on this recording have recently been reintroduced to the public sphere after nearly a thousand years of dormancy. It has only been a few years since the Aquitanian manuscript with the shelf mark ‘fonds latin

1139’, housed at the Bibliothèque Nationale de France in Paris, was published online in high resolution and in colour. The access thus afforded facilitated the presentation of the marvelous pieces preserved in this manuscript anew, and brought the Aquitanian repertoire of versus, *Benedicamus* and sequences into an even sharper focus in performance as well as in research.



THE CHOICE OF PIECES AND THE TRANSCRIPTION PROCESS

To date, due to the complexities of this manuscript, most of the pieces have not yet been edited, published or recorded. The often ambiguous notation of Pa 1139 offers a special challenge in the reading and interpretation of both the music and the text, which in many cases are incomplete or illegible. After the initial transcription, an additional step is required to prepare a version suitable for performance, and it often lies in the hands of the interpreter to marry an understanding of the poetic style of the twelfth century Latin verse on the one hand, with that of the melodic behaviour of Aquitanian New Song on the other. In some pieces, critical analysis and judicious speculation may even indicate an implicit polyphonic intention behind an otherwise innocuous, seemingly explicit monophonic notation. And although solutions such as these have been widely documented in early sources, even a careful diaphonic reconstruction may leave much room for alternative solutions. Such experiments serve to fill gaps in the knowledge of early medieval repertoires and their performing conventions. With this programme, by presenting this little-known repertoire in performance, we hope not only to offer pieces of joy, but also to contribute meaningfully to the revival

and understanding of this repertoire for the next generations of performers and researchers of medieval music, and well as for the enjoyment of a wide listening audience.



THE PIECES

This recording opens with the short versus *Promat chorus hodie* [PART 1, 01] with simple rhymes and two appealing refrains, *o contio* and *psallite contio*, which call on the choir to bring forth songs of joy (*canticum leticie*) in an exuberant manner (*cum tripudio*). The theme of incarnation is presented along with its joyful refrain (*gaudeat omnis homo*) in the *Benedicamus Regi nato domino* [1, 05]. Another such *Benedicamus*, *Prophetatus a prophetis* [1, 12], treats this topic in a much more expansive and elaborate way, its text brimming with theological and cosmological allusions. The music set to its strophes is melismatic and moves fluidly through a joyous and generous modal range. The eight strophes of this piece are interspersed by a refrain calling the daughters of Jerusalem to praise the newborn King in song (*rege nato psallite Ierusalem filie*).

Two pieces placed successively on our recording focus on figures connected with the festivities associated with the close of Christmastide, the Candlemas on the 2nd of February. *Est hodie rex glorie* [1, 08] is a gracious versus on the prophet Simeon, to whom the Holy Spirit revealed that his life would not end until he had come face to face with the Saviour. The final lines of the piece call for the expression of our joy both inwardly as well as outwardly through our lips (*iam cantu oris sonet intus et foris*). As has been suggested by Felix Heinzer, this may perhaps be understood as a transition to the *Nunc dimittis*, the canticle sung at the end of

Compline (Night Prayer), quoting the words of Simeon upon embracing the Christ child: ‘Now, Lord, let your servant go in peace’.

The versus immediately following *Est hodie rex glorie*, *Gaudeamus nova cum leticia* [1, 09], cites the elderly Simeon alongside the prophet Hannah. After a syllabic opening, the piece, which in our performance divides the phrases between two alternating singers, becomes ever denser through gradually accelerating neumatic groupings. These groupings conclude every strophe with a lovely descending cascade on the closing melisma, performed here with a simple added bourdon in the lower voice.

Lux rediit [1, 13] conveys rich theological content, and this textual complexity is mirrored in its musical setting. A powerful opening recitation on the upper octave above the *finalis* announces the return of light to the world, and with it its healing powers (including an allusion to the prophet Elisha, understood as *figura Christi*); the beginning of the second strophe declares of the birth of the New King. The sequential ascending motion in many of its syllabic formulae as well as its exquisitely long melismas make this one of the most virtuosic pieces in the early layers of the Aquitanian versus; its ambiguous notation make it one of the most difficult to decipher. Equally challenging is the reading of *Nunc clericorum contio* [1, 02]. Each of the six strophes of this piece seems to present a completely different variant of the same melody, bound by two different refrains with the text *gaudeat homo*. The text of this song, in similar fashion to *Regi nato*, explores the wonder of the incarnation and the virginal birth of the Saviour, but juxtaposes it surprisingly in the last strophe with Christ’s death on the Cross, a theme very rarely addressed in Aquitanian songs. Some reconstruction of both the music and the text was required in order to realize the performance of this piece.

Missing lines of text have been also newly composed in the case of *In hoc festo breviter* [1, 04]. This song praising the birth of the precursor

Christi, St. John the Baptist, is a wonderful example of Aquitanian wit in its use of words and turns of phrase. Its refrain plays with the repetition of simple rhymes (*festum miri viri festum miri viri* or *ipsum ipsum mirum virum mirum virum*) while praising (*eia celebremus*) the feast of the ‘miraculous man’, *Iohannes baptista*. Equally miraculous are the events from Christ’s life and resurrection as described in *Ierusalem mirabilis* [1, 11], a piece often seen in connection with the First Crusade. Here, once more, we are dealing with ambiguous notation, as the melody of the nine strophes gradually but constantly changes its modal shape. This melody may be considerably older than the source, and if it is indeed to be understood in reference to the Crusade, can be placed sometime before 1099. Marie-Noël Colette’s hypothesis, that the scribe was not able to accurately recall the melody and therefore corrected it continuously during the scribal process, influenced this recording and led the soloist to present just one version of the melody. This was a choice of one out of several equally legitimate performative options.

Pa 1139 contains also purely polyphonic settings. One of the greatest achievements of this corpus is yet another Benedicamus – *Iubilemus exultemus* [1, 06]. Its melismatic upper voice moves over a sustained syllabic setting in the lower voice. Several important words (*cantica*, *turmula*, *secula* or, yet again, *gaudio*) are emphasized in highly florid cadential passages. This flexible movement contrasts and alternates with the refreshing and simple ‘nota contra notam’ and more restrained neumatic passages, thus contributing to a highly differentiated expression of the poetic text. A snapshot of the day of the nativity through the womb of Mary, described in the phrase *qui hodie de Marie utero progreditur*, begins syllabically but dramatically increases its melismaticism, offering a keen heightening of rhetoric. It reaches its peak in the leap of the upper voice to the range of the higher octave, where the text describes Christ’s appearance on earth

(*in terris apparuit*). The range of nearly two octaves adds to its richness in performance. *Mira lege* [1, 16] can be found as a later addition at the very end of the collection of songs in this manuscript and focuses on the themes of the heavenly and earthly order, as well as the healing role of the Virgin Mary. Its first strophe offers an amusing play on various words of wonder – *mira*, *mire*, *mirum* or *mirus* (in a similar fashion to *In hoc festo*), while the refrain text alludes to more technical concepts of musical theory (*reformandi mirus ordo in hoc sonat decachordo*).

Lectio Libri Sapientie / *In omnibus requiem* [1, 10] is the only purely liturgical piece on *Nova Gaudia*. Its text stems from the Book of Ecclesiasticus (Eccles. 24, 11-20), which was in use for Marian feasts. Only the beginning of this piece is written in diaphony. It lacks custodes (signs placed at the ends of lines to guide the singer safely to the correct pitch at the beginning of the following line) and was copied in notation neither careful nor consistent. The fully reconstructed form of the *lectio* offered here is based on the study of the melodic formulae of both voices. We have combined the piece with the vernacular *Tu autem* trope *Be deu homais*. *Tu autem* was the closing formula of a reading from the Scripture and the text of *Be deu homais* offers a description of the ending of such a performance as the *lectio*. The main protagonist, probably a cantor, desires the termination of the recitation and states his present weariness after being required to sing such a high melody. We found that this slightly self-ironic musical fragment in the vernacular Occitan was a fitting postscript to the vocal acrobatics of the *lectio*.

Iubilemus exultemus, *Mira lege* and *Lectio Libri Sapientie* represent clearly polyphonic pieces transmitted in Pa 1139 and written in a vertically-aligned score notation. However, several other pieces are considered to contain at least some polyphonic sections, despite a somewhat ambiguous written transmission.. A New Year’s versus, *Annus novus* [1, 03],

appearing to be notated as a monophonic melody, offers two refrains that when sung simultaneously result in a striking two-part setting. This song has long been accepted as a piece that combines monophonic and polyphonic elements. This rendition of *Annus novus* is also singular in its respect for the many melodic variants notated in the different strophes. These may emphasize the different grammatical declinations (*Anni novi*, *Anno novo*, *Annum novum* and *Anne nove*) used in the beginning of each succeeding strophe. For this reason, it has been posited that this song may have been of use as a mnemotechnical device in a monastic or cathedral schoolroom. The mention of the *cantor mirabilis* ('wondrous cantor') in the last strophe makes each performance of this song a special moment of self-awareness and self-reference for the singer.

Other monophonically notated pieces may also have been performed polyphonically, and with this in mind, we have offered some pieces in a quasi-improvisatory polyphonic practice. In such cases some adjustments were made in order to better match the voices, for instance in the melody of *Congaudeat ecclesia* [1, 07] – these changes are in fact not dissimilar from what we actually find in the later transmission of this song. The insistent final phrases of the piece, with the repeating refrain of *gaudeat homo*, make this short song a truly joyful experience.

The text of *Lumen patri resplenduit* [1, 14] contemplates the paradox of virginity and the birth of Christ, as well as the contradiction inherent in the figure of the noble-born child laying in the lowly manger. This composition was transcribed without its refrain melody, offered here in a two-part reconstruction. Occasional bourdons and simple counterpoint were added to some refrains (as in *In hoc festo*, *Promat chorus*, *Prophetatus a prophetis* or *Nunc clericorum*). Our most intensive treatment of a composition that is not explicitly polyphonic concerns the elaborate *Benedicamus Organa leticie* [1, 15]. This piece has been widely discussed

in the secondary literature over the past several decades, and has thus far met no consensus as to its monophonic or polyphonic nature. Against the backdrop of no less than three different sources suggested by scholars for the possible lower voice, we have chosen to base our setting on the *Benedicamus* melody 'flos filius', and to offer a new solution that fits the existing and the hypothetical voices together in a satisfactory manner. The proffered version integrates both the philological analysis of the text and music and the internalized musical conventions of the performers. It emphasizes the euphonic qualities of the texts of both voices (the rhyme structure corresponding here with the consecutive syllables of the underlaid *Benedicamus Domino* text) and respects the overall structure and the coherent dynamic development of the composition. A crucial moment in the piece is the first non-syllabic passage, *homo gaude*, signalling an important change in the sustained tone of the hypothetical lower voice. This leads to a powerful new section with the description of Christ's incarnation to be joyously proclaimed by both the simple and the learned, the clergymen and lay people – all united in a song of praise.



THE TRANSCRIPTIONS

The transcriptions for this project have been prepared by Agnieszka Budzińska-Bennett and Kelly Landerkin. In some ambiguous cases they also represent one artistic choice out of many possibilities. We would like to express our gratitude for access to the working transcriptions of several pieces by our colleagues at Corpus Monodicum (University of Würzburg): Konstantin Voigt, David Catalunya and Isabel Kraft. The unpublished text editions by Gunilla Björkvall were of great assistance

in deciphering obscure words and passages. Consultation with Wulf Arlt, esteemed specialist on the *nova cantica*, through his writing and discussions significantly deepened our understanding of many aspects of this vast repertory.

It has already been mentioned that many pieces are notated in a way that allows a variety of readings. Sometimes the notation appears precise, but an exact reading results in a nonsensical transcription for the interpretation of modal music such as this. Sometimes a steady dry-point line in the manuscript offers us a reference for the relative height of the pitches, but the scribe seems to disregard it in the writing process. Often we are confronted with conflicting information, such as signs indicating semitones, which seem to be in disagreement with the dry-point line. Several pieces in Pa 1139 appear to be notated in a different mode than that of later transmission in related, diastematic sources. Often the information we gain from the manuscript is simply contradictory.

On the basis of these conditions, the work with sources such as these is akin to an archaeology of music, thus involving an analytical process that actively involves the musicality of the performer. With this production, ensemble Peregrina builds upon the foundations of its debut recording of this repertory, *Mel et Lac – Twelfth-Century Songs for the Virgin* (Raumklang / Schola Cantorum Basiliensis 2003), and through this work we hope to provide the listener with faithful readings and convincing interpretations of these marvellous achievements of the twelfth century Aquitanian composers and cantors.



Agnieszka Budzińska-Bennett, Hanna Marti



Agnieszka Budzińska-Bennett, Kelly Landerkin

Res Iocosa: Nova Cantica in context

Wulf Arlt, Basel

The seminal recording *Nova Cantica* was released more than thirty years ago with the artists Dominique Vellard and Emmanuel Bonnardot. It sought to present in living sound the variety of poetical and musical composition that had suddenly come into focus at the turn from the eleventh to the twelfth century in both the South and the North of France. The new recording *Res Iocosa* supplements that initial approach under the paired aspects of context and compositional variety. The larger context concerns matters of transmission, liturgical function and placement in a broader spectrum of textual and musical creation. With these further perspectives, a stylistic diversity shows itself from one piece to the next that is even accessible to listeners today, and that affected the course of musical history much more than is commonly assumed.

The recording already expresses this diversity at its outset. *Res iocosa* [PART II, 01] is a polyphonic song from the latest source of Aquitanian polyphony, a source that was written about 100 years after the turn from the eleventh to the twelfth century. The piece is only transmitted in this manuscript. Its appealing setting represents a polyphonic style that is not yet endemic to the earliest sources of Southern France from the years around 1100, but characteristic of a second layer of Aquitanian polyphony. It was – through the intervallic relationship

between the two voices as well as in the formal structure – exactly this new type of text setting that later in the thirteenth century belonged to the basic elements of the new Parisian polyphony, and that continued the heritage of Aquitanian writing from the twelfth century. *Splendor patris* [II, 02] can be traced back to the earliest sources of the new songs from Northern France. It presents a very simple strophic melody, which takes up the structure of the text in its disposition as well as in its melodic line, thereby offering a framework for the communication of the text. It recounts the central message of the Nativity in its liturgical function as the final element of an Office. Its two sections end with a new melodic line that integrates the words of the benediction *Benedicamus Domino* and its response *Deo gratias*. Now at last *Vallis montem* [II, 03] brings the manuscript Pa 1139 into play, the earliest of the Southern French sources, and it does so through a characteristic combination of monophonic melodic formulation and polyphonic sound. This combination is one of the special features of this source, but not previously recognized for this particular piece. The strophe consists of two parts, each with its own melody, in the habitus of a monophonic song. Both melodies, however, can also be combined – as our performance demonstrates – to create a polyphonic setting, a setting whose rhetorical potential unfolds in its entirety at its cadences. Here the verses rhyme, and the two melodies lead to the same musical close on the final word, underlining the polyphonic rendering of the strophes with a monophonic ending.

Further and again different aspects are brought to the fore in the following piece, *Quanto decet honore* [II, 04]. The first of these concerns the role of the festal offices (*Festoffizien*) as an extension of the liturgy through all means of artful arrangement, including new textual and musical procedures and practices, a phenomenon attested in descriptions, collections of materials and special manuscripts. One of these sources,

the Office of Beauvais, surviving in a manuscript from the second quarter of the thirteenth century, can be traced back to the middle of the twelfth century via a lost exemplar. The rich expansion of the Christmas octave is preserved, i.e. for the memorial of the birth on the eighth day. Here the new songs, neutrally coined ‘versus’ in the South of France, are used in the concrete function of the conductus. This term signifies a song that accompanies a ritual procession during the liturgy, such as the procession to the lectern in the Hours of the Office or in the Mass. The functional designation ‘conductus’ is documented in one of the first collections of New Song from the North of France, Madrid 289, with a focus on the clerics’ feasts of Christmastide. This focus points to groups of clerics as authors of the elaborations in text and music, and it also explains the overriding theme of Christmas in the New Song: the arrival of the Son of God and – as a dominating Marian element of the day – the specific role of the mother of God. Further aspects of this song concern the structure and performance. The text offers a uniquely complex formal solution with four sections, each with a different constellation of rhyming verses with diverse lengths. All of this is taken up in a subtle musical formulation with clearly framed musical lines and turns of phrase, and even performance indications for the interaction between soloist and choir.

The next piece, *Letabundus exultet* [II, 05], plays a key role in the history of this new way of composing music and text. At first glance this emphatic statement may seem astounding, as the piece belongs to the traditional liturgical genre of the sequence, with two texts for each melodic line. Here, however, we are dealing with a special example of the genre, a piece that was extremely widely disseminated, even serving through its structure as a model over and over again, also in other languages, and in so doing ‘had soon drowned out all others’ (Wolfram von den Steinen: ‘die rasch alle anderen überklingen sollte’).

A B A

1. Le - ta - bun - dus e - xul - tet fi - de - lis cho - rus, al - le - lu - ia.
2. Reg - em re - gum in - tac - te pro - fu - dit tho - rus, res mi - ran - da.

3. An - ge - lus con - si - li - i na - tus est de vir - gi - ne, sol de stel - la,
4. Sol oc - ca - sum ne - sci - ens, stel - la sem - per ru - ti - lans, sem - per cla - ra.

This particular sequence was formulated in the second third of the eleventh century in Northern France, offering the earliest example of key aspects that characterize the new liturgical songs appearing in the decades around 1100 – through its text, its music, in the interaction between the two media and not least as an individual formulation. These aspects pertain to: verses that correspond in regular accentuation and are reflected in the music; particularities of the structure – as in the triptych of the opening (ABA); the deliberate use of concise musical elements such as the position of tones in a musical gesture or repeated melodic groups; they also refer to larger formal processes such as repetition, variation and many further instances, as well as elements of a coherent overall arrangement. In fact, this particular piece – announcing central aspects of new habits in textual and musical form – belongs to the basic repertory of festal offices. It even appears as a conductus and as the only piece with sequence structure in the earliest functional collection of New Song from Northern France.

In this way the order of pieces continues: with a kaleidoscope of changing aesthetic experiences, with contrasting characteristics – from

monophonic to polyphonic, from simpler to more complex – and with ever-changing particularities of the new textual and musical composition encompassed within the diversity of the twelfth century, a time of new beginnings.



A NEW SOUND, 1: IN POLYPHONY

The twelfth-century sources from the South of France have generally been considered important, understandably, for their polyphony. It is here for the first time that a plethora of diaphonic settings is transmitted that from now on will shape the history of musical composition: in two newly conceived voices, in linear melodies complementing each other in sound, and in different means of vertical expansion for preexisting melodies. This expansion includes such aspects as the melodic ornamentation of an intervallic progression or, not least, long groups of notes over a sustained drone. The basis for all of these procedures certainly leads back to unwritten practices – including simple practices such as the spontaneous supplementation of a sustained tone, as can be found throughout our recording, or in a model of performance such as voice exchange (*Stimmtausch*), which continued in sources well beyond the Middle Ages and which has been reconstructed for *Iohannes postquam senuit* [II, 08]. This model presents text segments of identical length in musical phrases defined by the directionality of their lines, each aiming toward the goal-tone of its final note (*Zieltonsatz*). Both voices meet in ever-changing constellations from the beginning to the end of the verses in ascent or descent through the octave. *Prima mundi* [II, 06] sets a richer melody over a simple syllabic phrase that corresponds to the style of

earlier sequences. The connections between melodic and ornamental aspects correspond to a goal-tone structure (*Zieltonanlage*) that follows the disposition of the text. The text joins a simple strophic form with the repetitive structure inherent in the sequence. Here, both halves of the strophe are linked not only through their end rhyme, but also due to specific textual repetitions: the second half of each strophe begins with the last words of the first. This connection is underlined in our recording through the monophonic performance of the first half of each strophe, employing only the syllabic lower voice, followed by the second half in the polyphonic setting. In *Virgine nato* [II, 12] these varying compositional procedures are adopted with two new, interdependently conceived melodies of roughly the same number of notes, ending in a closing melisma on the refrain *Gaudeat orbis*. The syllabic lower voice of *Catholicorum concio* [II, 16] is combined with the ‘improvisatory’ aspects of longer melismatic progressions in the upper voice, and so on.



A NEW SOUND, 2: IN ‘SONG’

The term ‘New Song’ was first introduced by Wolfram von den Steinen to designate a textual-poetic quality in poetry related to music around 1100. It was only later that a corresponding musical quality came into view and furthermore, a new dimension in the interaction between the two media. Significantly, this occurred in the study of exactly those festal offices in which the liturgy was festively amplified to its greatest extreme, as documented in descriptions of the day (‘quam solemnus possunt festa sua celebrant’). At its core, that expansion concerned all procedures and possibilities of the new musical and textual structuring found in the

Several songs from the festal offices exhibit a larger framework. In some, the musical formulation itself is evidence of a deliberate editorial process. It is precisely here where essential features of the new way of com-

1.

A B

Di - es i - sta ce - le - bris, [a] di - es est le - ti - ci - e [b]

C B

qua ful - sit in te - ne - bris [a] ve - rus sol iu - sti - ci - e [b]

The first verse pair in the form of a question (A) and an answer (B) coalesces into a single entity, an antecedent and a consequent phrase that are mutually complementary in their ascent and descent and in a regular

sequence of interrelated, corresponding note groupings. The fact that the consequent (B) returns in the second verse pair underlines the structure and coherence of the first section. The melodic line of C, however, takes up the ascent of A in a new way: abridged, in a different declamation and with a longer note grouping before the close. Through the opening on the third note of the ascent, in the reduction to only one tone per syllable, and not least through the longer note grouping, a specific aspect of musical dynamism comes into play, one that opens to a continuation. And this complexity is again taken up in the second section: in an expansion of the tonal space – from the opening of the phrase on the upper octave of the *finalis* –, in further specifically musical sequencing devices, particularly regarding the formulation, and not least, in the overall disposition.

2.

(1)



Ap - pa - ru - it ho - di - e be - nig - ni - tas gra - ti - e cum sub no - stra spe - ci - e

(2)



la - tu - it rex glo - ri - e

Until the beginning of the last verse, the sequence of rhyme *b* corresponds to a continual repetition of melodic lines, shifted successively stepwise in descent (1). The expectation thus exposed for the ending is caught by the long sequence of notes over the penultimate syllable (2): with a further descent from the same, high opening and also in the shifting of

striking tonal groupings. Just as the aspect of a tiered, two-part structure in the music applies to the whole strophe, so does this interconnectedness between the two sections present itself even down to the details of distinctive phrases and constellations of tonal groupings easily discernable to the listener – as with the return of the beginning of B (with the tone repetition and the falling third), modified and expanded at the opening of the second section, or again in the shifted tonal groupings of the closing melismas.

In *Lux optata claruit* [11, 15] similar procedures of musical syntax and correspondence return in a nearly dramatic formulation, realized on the one hand through alternating groups of singers and the interplay between soloist and groups, and on the other in layers of textual and musical refrain formation. Its culmination announces the invitation to the shared celebration with concise complementary melodic phrases and intensifying word repetitions. In this manner, from one song to the next, the interaction between music and text leads to new and different aspects of composition and form.



HORIZONS

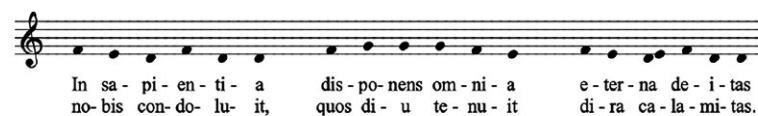
The historical significance of the new textual and musical production, emerging from the beginning of the twelfth century in Latin and primarily in a liturgical function, only represents one manifestation of the New Song. Its counterpart is the (not less enigmatic) beginning of courtly song in the poetic romance language of Occitan. This first appeared in Aquitaine with the songs of Guillaume of Aquitaine, of Marcabru and Jaufré Rudel, gradually expanding into Northern France, and finally

through the whole European cultural domain. The transmission of the Occitan, however, only found its echo in manuscripts much later, and only with a fraction of the melodies, in formulations that show the consequences of transmission over a long period of time, mainly in unwritten tradition. In this light it is fascinating that the Aquitanian manuscripts of the new songs also contain Occitan texts, such as *O Maria, deu maïre* [11, 11], and even combinations of Occitan and Latin strophes.

A complex relationship connects the sequence, as one of the traditional, central genres of liturgical expansion that reaches far back into the early Middle Ages, with the new forms of song and composition. On the one hand, textual and musical devices of the earlier sequence were integrated into the ‘song’ (from the versicle structure of two identically built texts to the repeated melody and to formulaic melodic phrases). On the other hand, the new phenomena became more and more important for the history of the sequence. This involved a process that soon led to the appearance of a new kind of sequence alongside the earlier tradition, a sequence of a ‘second period’ that began to define the genre. During this time of transition it is precisely in the festal offices and their contextual sources where large-scale compositions are transmitted that combine older and newer particularities of the genre. One of these compositions is *In sapientia*, a prosa included in an early collection of materials for the celebratory feast of the subdeacons from Laon. Here it is notated for the last hour of the liturgical day, richly expanded and explicitly designated as a ‘*completorium infinitum*’. Notably, this piece turns up again in a cleric’s feast from Le Puy that was celebrated there into the seventeenth century; this source served as the basis for this recording [11, 13]. The long text deals with the appearance, stations and actions of the Son of God structured in sections that are also marked by changes in the formal aspects of the verses and strophes: from the incarnation through the

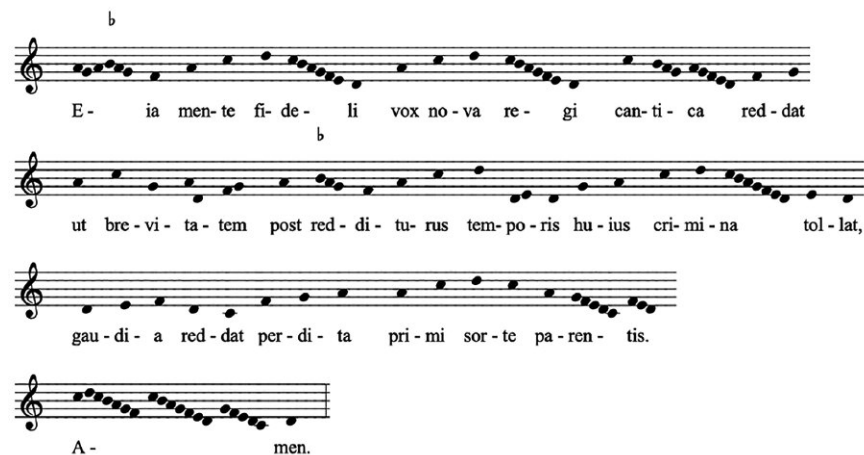
mystery of the birth, his public acts, the passion, resurrection and ascension up to the second coming. The music takes up the repetition in versicles with ever-changing accents, differing melodic forms, syntaxes and in the targeted use of its ornamentation. It combines the formal elements of structure with moments of a processual procedure that takes the message of the text into account. And, as seen in the following excerpt showing the beginning and ending of the piece, it leads from a simple narrative introduction to a finale that underscores the special textual formulation in a singular musical performance:

BEGINNING:



...

ENDING:



The new monophonic and polyphonic composing is decidedly influenced by – and can be understood through – the performance of the poetic text, particularly in the singular pieces of the manuscript Pa 1139 that stem from a first experimental and creative phase of innovation. Some of these pieces were central to the initial *Nova Cantica* recording, the basis for our current ‘context’. This applies paradigmatically to the monophonic *Letabundi iubilemus* [*Nova Cantica* 08], that offers a unique strophic form in text and music: both in the structure of the text and its connection with syntax and meaning, and even in the procedures through which textual aspects are taken up in an individual, subtle organization based on the specific conditions, particularities and possibilities of the music. In addition, this earliest surviving transmission of the song also illustrates the world of unwritten practice against the backdrop of the new way of composing around 1100 fixed in written form. Here the middle of the three strophes is notated as a different melodic line, more elaborate through the sheer number of tones and breadth of its disposition. For the text setting it uses several turns of phrase from the first strophe melody, but varies and expands them in a vein that reflects a virtuosic, quasi-improvised formulation that can be considered a condition of the new songs and settings that appear in sources around 1100. Singular is also the equally artful and dramatic formulation of the organum trope *Stirps Iesse*, first documented here. Completely set apart from the rest is also the *Benedicamus Iubilemus exultemus* that returns on *Nova Gaudia* [1, 06], in a composition that takes up the text with special musical aspects and even with a differentiated rhetorical performance.

It is all the more astonishing that a second, somewhat later layer of these sources even shows a way of composing that takes repetitive textual structures as a starting point for a wider formal disposition while varying the elements of musical syntax in highly specific ways. All

of this occurs in a manner that is familiar for later periods of music, and therefore especially fascinating in view of a history of composition that brings to the fore the tension between the changing and growing palette of musical-grammatical possibilities, and the constancy of comparable parameters and solutions from the early Middle Ages forward. And it is exactly in the relationship between music and text that this tension is most tangible.

This can be seen paradigmatically through the polyphonic *Flore vernans* [11, 14] and even through the setting of the further four strophes of this text as a separate piece in the monophonic *Clara sonent organa* [11, 09]. The text offers a common symmetrical structure with two longer verses of seven syllables and one shorter of six in the rhyme structure *aabccb*, corresponding to the later customary Goliardic verse (*Vagantenstrophe*). In the polyphonic composition this formulation presents an opportunity for a special design of the strophe through recurring structural procedures. The melody of the monophony has nothing in common with the polyphonic setting. Here the series of four formally identical strophes offered the basis for an overarching musical solution. It shows four sections in a two-part structure, based on continuous reformulations of melodic material and the conscious adoption of specific organizational procedures: from strophe to strophe with different iterations, variations and expansions of melodic phrases and means of constructed design, connected with the technical term ‘through-composition’.

The final piece of our *Res locosa* once again refers to the world of unwritten practices in polyphonic singing through procedures integrated into the new composing. *Benedicamus Domino* [11, 18] presents one of the first purely ‘organal’ transmissions of the benediction at the close of the Office. One echo of unwritten communication concerns the alternating sonorities over the drone, determining the organization and progression

of the long melismas in the complementary upper voice. Here, this shows a twist that on the one hand can be connected with an interaction between improvising singers but on the other reveals its consequences even in the large-scale three- and four-voiced rhythmically notated Parisian organa of the Notre Dame repertoire. The interaction concerns the roles of leader and follower: a tonal change in the lower voice can either provoke a gradual reaction in the organum, or the tonal space determined by the progression of tone in the chant can be announced and anticipated in the upper voice and then realized in the lower voice. In both cases, it offers for the performance of the early two-part organa the chance of an individual and flexible interaction between the voices in the sounding realization of the notated transmission.



Anne Delafosse, Anne-Marie Lablaude



Giacomo Schiavo, Giovanni Cantarini, Cyprien Sadek

The ‘musical texts’ of the ‘New Song’: form in focus

Konstantin Voigt, Freiburg | Würzburg

FORM IN FOCUS

The versus, conductus and Benedicamus of twelfth century manuscripts are protagonists of a transformation in the writing of poetry with wide-reaching effects. Before 1100, poetry was generally considered to be the realization of a conventional, preexisting strophe type from a small stock of verse and strophe forms that were inherited from the poetry of Classical antiquity. In contrast, among the new songs of the twelfth century numerous strophes cannot be interpreted as the realization of traditional types. They represent sophisticated new compositions of verse elements of various lengths coupled with a complex design of rhyme schemes. It is here that for the first time the form of the text itself becomes a widespread creative interest in medieval Latin verse poetry.

Through this shift, there is also a fundamental change in the relationship between text and melody: in the old corpus of liturgical hymns, which remained connected to a limited number of traditional strophe-forms, one and the same text could be sung to different melodies of the same strophe-type, just as one and the same melody could on different

texts. As long as text and melody converged in the same form-type, they were potentially interchangeable – with the result that the melodies appear less like settings of a specific text, and much more as a sounding realization of a general, primarily formally-defined strophe-type. By contrast, in the new songs, the production of new text forms fostered the production of new melodies, which were each tailored to the individually set texts. This unique relationship between text and melody initiated a new kind of structural reflection in the interaction between the meaning of the text, the sound of the text, and the melodic realization.



A NEW DEGREE OF COMPLEXITY

The long and complex two-strophe versus *Lux rediit* [PART I, 13] offers an impression of the novelty and ‘parametric quality’ of formal organization around 1100. The technical terms applied in the following analysis of rhythmic Latin verse may require a brief explanation: a defining factor of poetry concerns itself with the accent at the end of the poetic line. The final accent placed on the antepenultimate syllable is described as proparoxytone (pp) and the final accent on the penultimate syllable is paroxytone (p). A shorthand description of a 4-syllable line with the accent on the antepenultimate syllable is 4pp, the rhyme scheme is identified through a following letter descriptor (a, b, c...).

Lux rediit opens with a series of three rhymed 4pp lines, followed by a terminal 7p verse (= 7 syllables with accent on the penultimate syllable) with a different rhyme sound. The verbal sound of the cascading rhyme sequence is just as novel as the combination of the form elements 4pp and 7p:

1	Lux rediit	4pp a
2	qua exiit	4pp a
3	et adiit	4pp a
4	defunctum Eliseus.	7p b

The following verses contrast in their overall length, but are tethered to the previous 7p line by their rhyme and verse cadence, revealing themselves as extensions of the 7p-type.

5	Qua de morte	resurgit homo reus	4p + 7p b
6	quia fit homo	verus de Deo Deus	5p + 7p b

The overlapping interplay between metrical contrast and phonetic connection points to a ‘parametric’ understanding of form, detaching rhyme from verse-length, that also characterizes the form as it continues to unfold. With the following group of rhymed dactylic 6-syllable lines (6pp), a further verse type comes into play, one that clearly sets itself apart from the preceding with regard to its verse cadence and line length.

7	lumen de lumine	6pp c
8	homo pro homine	6pp c
9	fit absque semine	6pp c
10	de matre virgine	6pp c
11	quem tremunt supera	6pp d

Line 11 introduces a new rhyme, continued in the subsequent 4pp and 4p short verses. Despite contrasting line-lengths, it offers continuity in terms of verbal sound – a connection between the metrically different parts that in this case is also reflected in the grammatical syntax.

12	quem infera	4pp d
13	intra mera	4p d
14	Virgo vera	4p d
15	fert viscera	4pp d
16	puerpera	4pp d
17	ruit fera	4p d
18	gens misera.	4pp d
19	Letifera	4pp d
20	et honera	4pp d
21	iam vetera	4pp d
22	cadunt sub gratia	6pp e
23	et aspera	4pp d
24	legis iudicia.	6pp e

The complex strophe therefore proves itself to be a highly contrasting compilation of different verse types, which, due to the overlapping rhymes, also exhibits a high degree of procedural coherence.

The melody reshapes this diverse, dense and long sound structure partly through concealing, and partly through accentuating the formal units. Long melismas in the middle of formal units increase the tension of the framework, whereas the spectacular *finalis* melismas on the last syllable of the strophe serve to mark the close of the strophe in a manner that clarifies the structure, particularly as strophe 1 and 2 differ slightly in terms of melodic formulation. A contrast to the melismatic passages is offered by syllabic recitations at the beginning of the piece, as well as by the melodic patterning, which highlight the structural sequence of the rhymed 4pp and 4p short verses in the middle of the strophe. As a whole, the multi-layered interaction between verse lengths, rhyme relationships, and contrasts of melodic texture

and form, generates an entity whose complexity is without compare in the song before 1100.



TRADITIONAL FORM TYPES

The difference between a complex strophe such as *Lux rediit* and more traditional strophe types is immediately obvious when we take the versus *Ierusalem mirabilis* [I, 11] for comparison, a piece that is transmitted in the same manuscript. There the text embodies a strophe type common since antiquity, the Ambrosian hymn strophe made up of four iambic dimeters, rhythmically 4 x 8 syllables and stressed on the antepenultimate syllable (= 8pp).

Ierusalem mirabilis	8pp a
urbs beator aliis	8pp a
quam permanens obtabilis	8pp a
gaudentibus te angelis.	8pp a

Since the four verses all have the same form and are also identical in rhyme, the aural differentiation of the lines is based solely upon the syntax of the melody. Compared to the multi-faceted phonetic-melodic structure of *Lux rediit*, this versus appears to offer less contrast and also less internal tension.

Nonetheless, we cannot draw conclusions about aesthetic values or even historical layers based upon these differences. In the repertoire of the twelfth century versus, conductus and Benedicamus, newly composed songs based on traditional strophe types such as *Ierusalem mirabilis*

coexist with equal legitimacy alongside songs that appear to be paradigmatic of the new style, such as *Lux rediit*. The Ambrosian hymn strophe, for example, also forms the basis of the versus *Annus novus in gaudio* [I, 03], as well as the Benedicamus songs *Dulce melos* [II, 17] and *Iohannes postquam senuit* [II, 08]. Indeed the hymn strophe model functions as a matrix for a number of ‘new’ songs in the repertoires of Normanno-Sicilian and Northern French Benedicamus, as well as Aquitanian pieces. And even complex versus such as *Nunc clericorum contio* [I, 02] can be understood as modifications of the Ambrosian strophe. Here, a kind of double hymn strophe (8 x 8pp) is divided asymmetrically by an internal refrain (5p) and expanded by a final refrain.

Nunc clericorum contio	8pp
devota sit cum gaudio	8pp
in tanto natalitio	8pp
nam summi patris filio	8pp
datur excelebratio	8pp

Gaudeat homo R: 5p

Qui carnis sumpto pallio	8pp
in virginis palatio	8pp
nostra fuit redemptio.	8pp

Gaudeat homo R: 5p

Across the whole repertoire of the New Song, only the trochaic septenarius occurs more often than the iambic dimeter. This 15-syllable long verse counts as one of the most common verse types since antiquity and serves

as the characteristic form of medieval processional hymns. It shapes the strophes of the *Benedicamus Prophetatus a prophetis* [1, 12], the diaphonic versus *Res iocosa* [11, 01], and the *Benedicamus Iubilemus exultemus* [1, 06], also on the original *Nova Cantica* recording (1990). In these two-part pieces, the traditional verse form serves as the basis for a strikingly novel polyphonic structure.



SEGMENTATION AND RECOMBINATION:

TRADITIONAL VERSE TYPES AS THE BASIS OF A NEW FORM

The new, unique forms of the versus, conductus and *Benedicamus* are not independent of traditional verse types. Much more, they develop out of the segmentation, recombination and reinterpretation of these traditional types. A key role belongs to the trochaic septenarius. As early as in antique poetry, this 15-syllable long verse appears in different forms, either merely divided through a medial caesura (a) or as a ‘versus quadratus’ with an internal caesura in the first half-verse (b):

et super crucis tropaeo dic triumphum nobilem	8p + 7pp
Pange lingua gloriosi proelium certaminis	4p + 4pp + 7pp

Particularly in its manifestation as a ‘versus quadratus’ the trochaic septenarius is essentially a compound verse form. This becomes all the more audible if the internal caesuras are accentuated by rhymes, as in *Iubilemus exultemus*, with its three internal rhymes of the 4p-segments in the first lines (accented syllables underlined):

4P	4P	4P	3PP
Iu <u>bile</u> mus	ex <u>ult</u> emus	in <u>ton</u> emus	<u>c</u> anticum
Red <u>e</u> mptori	plas <u>m</u> atori	sal <u>v</u> atori	<u>o</u> mnium

From this point, it is a relatively small step to the detachment of the 4p-blocks and the 3pp elements from the traditional long verse, such as represented by the *Benedicamus Vallis montem* [11, 03]. The long verse appears here not only segmented, but also expanded by an additional segment:

4P	4P	4P	4P	3PP
Vallis <u>m</u> ontem	lapis <u>f</u> ontem	spina <u>r</u> osam	spetiosam	<u>e</u> didit

This expansion to an odd number of verse elements disturbs the symmetry of the long verses, thereby dynamizing the framework, which can no longer be grouped into regular and even antecedent and consequent phrase units. As this example indicates, a specific novelty of the formal development of the New Song lies in the segmentation and recombination of verse forms. These procedures, historically established with the trochaic septenarius, were then transferred to further traditional verse forms, such as the iambic dimeter. The opening of *Lux rediit*, discussed earlier on, builds on the iambic inversion of the ‘versus quadratus’ (4pp + 4pp + 7p) and its expansion by one more 4pp-segment. (Accents once again marked. Note the difference to previous examples.)

4PP	4PP	4PP	7P
Lux <u>r</u> ediit	qua <u>e</u> xiit	et <u>a</u> diit	defunctum Elise <u>s</u>

This means that medieval listeners would have perceived the new forms not only in terms of their novelty, but against the background of established types. Playing with recombined elements is therefore also a play on expectations, which contributes to the vivid, processual quality of this kind of poetry.



MUSICAL TEXTS

In the second book of his poetological work on the vernacular language *De vulgari eloquentia* (c.1304), Dante Alighieri offers a trilayered model of the components that interact in a song (‘canzone’): he differentiates between a semantic-syntactical layer (‘materia’, ‘vocabula’, ‘constructio’), the metrical-verbal sound layer of the verses (‘carmen’) and a purely melodic sound layer (‘oda’, ‘modulatio’, ‘cantus’). Although primarily informed by the troubadour lyric of the twelfth and thirteenth centuries, Dante’s model helps to describe the new interplay between sound and content, that also characterizes many of the new songs, more meaningfully described than through the binary relationship of ‘music and text’. The versus *Est hodie rex glorie* [1, 08] will serve as an example. Textually this piece deals with the presentation of Jesus in the Temple, with the Virgin Mary sacrificing two doves and Simeon recognizing the child as the Son of God.

The metrical-verbal sound layer and the semantic-syntactical layer converge in the construction of the first part of the strophe.

STROPHE 1			STROPHE 2
1	<u>Est</u> hodie	4pp a	Ortus sine
2	rex glorie	4pp a	peccamine
3	rex nimie	4pp a	de virgine
4	potentie	4pp a	pro crimine
5	cum specie	4pp a	ab homine
6	<u>oblatus</u> columbina	7p b	<u>datur</u> omnipotenti
7	fert duo genitrix	6pp x	quem letus suscipit
8	paria paupertina	7p b	senex motu trementi,
9	sed paupertina	5p b	seni trementi
10	fit stella matutina	7p b	subit dux firmamenti

The section starts with a cascade of rhymed 4pp blocks, followed by a 7p line with different rhyme-sound (as in *Lux rediit*). The rhymed 4pp blocks generate a paratactical, processual openness while the terminal segment 7p serves its typical function of closing a section. Correspondingly, the first five lines (4pp) of strophes 1 and 2 are open in terms of syntax, while line 6, formally the terminal element 7p, achieves the syntactic closure by providing the verbs to the sentence: *est oblatus* or *datur* respectively; words that semantically refer to the topic of dedication and offering. Formal positions, rhyme-structure, syntax and semantics are clearly placed in close interaction, which is part of the piece’s integral construction. The melody reflects this organization by creating an ambiguous syntax in the lines 1 to 5, contrasting the fully conclusive melody of line 6: while the melodic arch over lines 1 and 2 suggest a conventional 8pp-line, verses 3, 4 and 5 tend to be linked in one arch, disappointing the formal expectation set up by verses 1 and 2. All ambiguity ends with verse 6,

where the strong melodic clausum cadence, the new rhyme sound and the terminal effect of the 7p-verse converge in a strong conclusive effect.

	(1) 4pp ap. b	(2) 4pp ap. g
	(3) 4pp ap. a	(4) 4pp ap. d
	(5) 4pp cl. g	(6) 7p cl. g
	(7) 6pp cl. g	(8) 7p cl. g
	(9) 5p ap. b	(10) 7p cl. g

The second part of the strophe, lines 7-10, seems not to add much more to the form in terms of melody, mostly consisting in the repetition of previous material, albeit slightly modified. But indeed, this part of the strophe is also characterized by a strong interaction of semantic, metric and melodic layers, in which the small modifications count substantially.

Verses 7 and 8 of strophe 1 deal with Mary's earthly poverty: being poor, *paupertina*, she can only sacrifice two doves instead of a dove and a sheep. In verse 9, the focus on Mary changes from the earthly *paupertina* to the celestial morning star, emphasizing another facet of her theological significance and the link between human humility and divine glory. The formal equivalent to this shift in semantics is the repetition of the end

of line 8 as the beginning of line 9, a strategy that recurs in the other strophes as part of the overall formal plan. In strophe 2, this formal feature fulfills the same semantic function as in the first strophe. The old and feeble Simeon and the helpless newborn Christ symbolize earthly weakness, which becomes heavenly glory in the terminal line, when Christ is addressed as *dux firmamenti*.

This contrast between earthly weakness and divine glory is not only linked to specific positions of the form – the metrical-verbal sound layer – but is also reflected in the music, the purely melodic sound-layer. Verse 8, a 7p-terminal segment, has the same melody, ascending from f to b and descending back to the final g, as verse 6, the previous terminal-line, suggesting that the second part of the strophe would not offer further melodic material. Yet the very end of the strophe is different. The beginning of verse 9 takes up verse 7, but opens to b. Melodically, this functions much as the grammatical colon, preparing for the crucial effect of the complete strophe, the upward-shift of the *couture* of the 7p-units of verse 6 and 8 by one step, reaching to c and leading back to the final. The semantic transformation of earthly weakness to heavenly glory, addressed in the last two verses of each strophe, corresponds to a melodic exaltation. The double existence of Christ and Mary as poor humans and glorious divinities finds its subtle melodic correspondence in the elevation of a similar melodic gesture.

Examples such as *Est hodie rex glorie* show that around 1100, writing in more individual forms also led to reflections on how the textual-melodic element of sound and the element of meaning could interact. The frame of reference for the combination of sound and meaning is not the individual word or affect, but rather the dramaturgy of the through-composed strophe, in which sound and meaning are joined on a structural level.

One elemental fact must still be addressed: the verse creates the musical operational framework in medieval song. This is true for the multi-layer differentiated, novel structures within the repertoire just as much as for those songs based upon traditional verse forms. All melodies in the following synopsis show the same basic tonal structure and similar melodic gestures following the blocks of the verse form.

4p + 4p + 4p + 3pp

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

M1: Gra - tu - le - tur et le - te - tur fi - de - li - um con - ti - o

M2: Ju - bi - le - mus ex - ul - te - mus in - to - ne - mus can - ti - cum

M3: Hoc na - ta - li sa - lu - ta - ri om - nis no - stra tur - mu - la

M4: lux - ta dic - ta pro - phe - ta - rum gen - ti - bus ap - pa - ru - it

M5: Ad - est spon - sus qui est Chri - stus vi - gi - la - te vir - gi - nes

M6: (no first hemistich) et con - gau - dent om - ni - a

M1: *Gratuletur* Ma 19421 – M2: *Iubilemus* Pa 1139 – M3: *Iubilemus* Pa 1139
 M4: *Dei sapientia* Ma 289 – M5: *Sponsus* Pa 1139 – M6: *Virginis* Pa 3719

In the same way, just as traditional verse types survive in the New Song alongside the individual adaptations, this synopsis shows that a level of the ‘typical’ can remain preserved in their melodic implementation. However, the fact that a typical realization of traditional verse form in *Iubilemus exultemus* is inserted in a new field such as diaphony, sheds light on a fundamental aspect of New Songs: their novelty is not absolute, but rather bound by the traditions and conventions from which they emerge. However, what changed substantially around 1100 is the handling of the traditional material. It is productively utilized through its recontextualization and recombination, both on the vertical level of diaphony as well as on the horizontal level of the new complex sound forms of monophony. This form potential plays with expectations concerning form and helps to create complex layers of sound that sometimes explicitly interlace with the semantic layer of the texts.



GLOSSARY – TERMINOLOGY OF VERSE FORM AND MUSIC

- ¶ Apertum (*ap.*, ‘half cadence’): Tonally (or gestural) ‘open’ end of a melodic phrase
- ¶ Clausum (*cl.*, ‘full cadence’): Tonally ‘closed’ phrase ending on the final of the fundamental tone of the tonality (*finalis*)
- ¶ Iambic Dimeter: Traditional verse form, metrically u _ u _ u _ u _, rhythmically 8pp. Example: Ierusalem mirabilis
- ¶ Iambic ‘versus quadratus’: New 15-syllable verse type 4pp + 4pp + 7p, or 4pp + 4pp + 4pp + 3p. Example: et vocibus | et cordibus || et actibus promatur
- ¶ Melisma: Sequence of several tones on one syllable

- ¶ Paroxytone, abbreviated p: Stress on the penultimate syllable as in promatur (x X x). Given together with the syllable count as the construction form for rhythmic verses (Norberg). Example: 7p: et actibus promatur
- ¶ Proparoxytone, abbreviated pp: Stress on the antepenultimate syllable as in mirabilis (x X x x). Given together with the syllable count as the construction form for rhythmic verses (Norberg). Example: 8pp: Ierusalem mirabilis
- ¶ Rhythmic verse: Since late antiquity the common organization of Latin verses according to syllable count, word boundaries and final stress (instead of ‘metric’ according to longs and shorts)
- ¶ Trochaic septenarius: Traditional 15-syllable verse type with middle caesura, metrically _u _u _u _u || _u _u _u u, rhythmically 8p + 7pp. Example: solum assumpsisse carnem | uerbum dei credimus
- ¶ ‘Versus quadratus’: Another subdivided type of the trochaic septenarius: 4p + 4p + 7pp, bzw. 4p + 4p + 4p + 3pp. Example: Iubilemus | exultemus | intonemus canticum

FUNDAMENTAL TEXTS ON THE ‘NEW SONG’

- ¶ Arlt, Wulf: ‘Nova cantica. Grundsätzliches und spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters’, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. 10 (1986), 13-62.
- ¶ Haug, Andreas: ‘Musikalische Lyrik im Mittelalter’, in: *Musikalische Lyrik*, ed. Hermann Danuser, Laaber 2004 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8,1), 59-129.
- ¶ Llewellyn, Jeremy: ‘Nova cantica’, in: *The Cambridge History of Medieval Music*, eds. Mark Everist and Thomas Forrest Kelly, Cambridge 2018, 147-175.

On segmentation and recombination:

- ¶ Voigt, Konstantin: “‘New Song’, Old Verse. Continuity and Innovation in the Use of the Iambic Dimeter in 12th Century Conductus, Versus and Benedicamus-Tropes’, in: *Mittelateinisches Jahrbuch* 54 (2019), 408-440.

On text form and textual meaning:

- ¶ Arlt, Wulf: ‘Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts’, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, eds. Norbert Dubowy and Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, 113-127.
- ¶ Treitler, Leo: ‘The Marriage of Poetry and Music’, in: *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, New York 2003, 457-481.
- ¶ Voigt, Konstantin: ‘Congaudeat ecclesia, Da laudis und Hallelujah. Strophenlied und Semantik um 1100’, in: *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, ed. Martin Kirnbauer, Basel 2019 (= *Schola Cantorum Basiliensis, Scripta*, Bd. 8), 437-448.

Summa Leticia

Kelly Landerkin, Bâle

Plus de trois décennies se sont écoulées depuis la première parution, en 1990, d'un enregistrement pionnier : *Nova Cantica – Latin Songs of the High Middle Ages* (Deutsche Harmonia Mundi / Schola Cantorum Basiliensis). Une première anthologie de monodies et de polyphonies aquitaines était sortie six ans plus tôt, marquant les débuts au disque de l'Ensemble Organum. *Nova Cantica* n'en reste pas moins le tout premier disque entièrement consacré au nouveau répertoire des *nova cantica* composés tant dans le nord que le sud de la France, au XII^e siècle. Au-delà du répertoire, c'est un interprète de premier plan, Dominique Vellard, qui fait le trait d'union entre les deux enregistrements, ouvrant la voie vers une interprétation nouvelle, historiquement informée, de cette musique.

Le dialogue entre musicologie et interprétation, incarné par l'éminent musicologue Wulf Arlt et deux chanteurs, Dominique Vellard et Emmanuel Bonnardot, a été d'une importance cruciale pour la production du disque *Nova Cantica*. Ce disque est le fruit d'un travail intense de discussion et de collaboration, à tous les niveaux de l'analyse et des choix musicaux. L'un des aspects les plus fascinants de ce répertoire est l'hétérogénéité intrinsèque des textes (structure, versification), des principes mélodiques et du style, mais aussi de la hiérarchie verticale des voix : chaque pièce chantée nécessite une approche spécifique. En considérant que chacune d'elles est un univers musical en soi, il est possible d'en saisir l'essence et d'en proposer une interprétation convaincante.

En réalisant cet enregistrement, l'équipe a fait le choix d'une esthétique visant à mettre en valeur les éléments fondamentaux des pièces, sans ornementation inutile, mais fidèle aux sources écrites. Les pièces sont interprétées par deux chanteurs seulement, en solo ou en duo, sans accompagnement instrumental. Des éléments ont été ajoutés, tels que la polyphonie improvisée, mais avec discrétion, ce qui confère profondeur et intensité à l'interprétation de la structure musicale de base. Cet enregistrement est non seulement un monument, témoignant des découvertes musicologiques relatives à ce type de répertoire, mais surtout un disque divertissant, émouvant, esthétiquement réussi, réalisé par deux très grands musiciens et un musicologue brillant.



DEUX NOUVELLES PRODUCTIONS

Les deux nouveaux enregistrements présents dans cette production dialoguent avec celui de 1990. Ils lui rendent hommage à travers leurs titres et leurs répertoires, *Nova Gaudia* et *Res Iocosa*, qui soulignent les éléments de nouveauté, d'émerveillement et de joie qui sous-tendent un grand nombre de ces pièces chantées. La dimension délibérément auto-réflexive des textes, où les compositeurs font connaître leurs propres sentiments (*gaudeamus*, « réjouissons-nous », *cantemus*, « chantons »), la conscience aiguë du caractère « présent » de la démarche dénotent un processus créatif fait de renouvellement, de *novitas*, que les compositeurs se plaisent à réitérer.

Du point de vue esthétique, ces deux nouveaux disques s'inspirent également de leur prédécesseur. Exempts d'apports extérieurs superflus, ils proposent une interprétation dont les choix musicaux se fondent sur

les sources. Chacun des deux ensembles s'emploie à élargir le répertoire enregistré précédemment en étendant sa palette sonore et expressive, grâce à la présence d'un plus grand nombre de chanteurs. Les instruments se font rarement entendre, sauf lorsqu'ils visent expressément à compléter l'interprétation vocale et à la soutenir sans la gêner.

De nouveaux aspects ont été pris en considération dans l'abord du répertoire, comme la perméabilité des lignes musicales, le glissement implicite et subtil entre ce que l'on a autrefois considéré comme deux approches performatives indépendantes – la monodie et la polyphonie. Les subtilités de la notation, les conventions d'interprétation accompagnant la mise par écrit des mélodies dans les sources commencent à peine à être connues. Au cours de ce travail, il a fallu trouver des solutions sonores répondant aux découvertes récentes concernant des pratiques telles que la diaphonie improvisée et l'extrapolation de matériel mélodique existant : un défi qui ne cesse d'animer les chercheurs et les artistes qui étudient ce répertoire et repoussent sans cesse les limites de leurs explorations.

Comme dans le disque *Nova Cantica*, recherche et interprétation ont uni leurs forces et se sont nourri mutuellement à l'occasion des deux nouveaux enregistrements proposés ici. Parallèlement à la poursuite de la collaboration entre les interprètes et Wulf Arlt, un projet récent de la Schola Cantorum Basiliensis (*The Reconstruction of Performing Conventions in Aquitanian Repertories of the 11th-13th Centuries*), financé en partie par le Fonds national suisse (FNS), a suscité des questionnements nouveaux concernant les possibilités d'interprétation scénique. L'équipe de recherche, constituée de Jeremy Llewellyn, Agnieszka Budzińska-Bennett et Kelly Landerkin, a œuvré en collaboration avec les chercheurs du Corpus Monodicum de l'université de Würzburg, notamment avec Andreas Haug, Konstantin Voigt, David Catalunya et Isabel Kraft, au moment où il se lançaient dans une nouvelle édition du répertoire monodique aquitain.

Nova Gaudia est le deuxième enregistrement que l'ensemble Peregrina consacre exclusivement au répertoire aquitain des *nova cantica*. Il se concentre sur l'étude d'une seule source, Pa 1139. Premier des quatre *versaria* associés aux pratiques liturgiques de Limoges et sa région, ce manuscrit est généralement considéré comme le plus ancien témoin de ce répertoire. En plus des concordances textuelles et musicales avec quelques sources normanno-siciliennes antérieures, Pa 1139 contient la plus ancienne strate du répertoire aquitain. Contrastant avec le duo masculin de l'enregistrement originel, *Nova Cantica*, l'ensemble Peregrina ne compte que des voix de femmes. Inspiré par les découvertes récentes de David Catalunya sur la réception et la transmission du répertoire du monastère de Las Huelgas, l'ensemble explore l'existence potentielle d'un répertoire commun à différentes institutions monastiques, chanté par des hommes et des femmes, tant monodique que polyphonique.

Avec *Res Locosa*, l'Ensemble Gilles Binchois, placé sous la direction de Dominique Vellard, poursuit l'exploration des sources associées au répertoire des *nova cantica*. Le partenariat entre Dominique Vellard et Wulf Arlt a continué à faire la lumière sur ce répertoire ; il se fonde sur un dialogue fructueux qui profite tant aux musicologues qu'aux interprètes. Cet enregistrement fait entendre des chanteurs et des chanteuses dans des configurations variées visant à enrichir les couleurs et les contrastes entre les pièces sélectionnées. Le répertoire présenté ici couvre un éventail plus large que celui enregistré par l'ensemble Peregrina. Les pièces ont été choisies dans une palette de sources incluant, outre les *versaria* aquitains et les manuscrits normanno-siciliens qui forment le répertoire central des *nova cantica*, des pièces issues des offices festifs de Beauvais et du Puy. Elles mettent en évidence la présence d'un cadre liturgique et, par conséquent, la fonction de ces *nova cantica* au XII^e siècle et par la suite, parfois même au-delà du Moyen Âge. Il est ainsi possible de

replacer ce répertoire dans un contexte plus large, d'établir des liens avec des régions voisines et avec des périodes plus tardives. Tous ceci est mis au service d'une interprétation musicale informée, offrant aux auditeurs un panorama musical élargi, rendu vivant après mille ans d'oubli.



À PROPOS DES ESSAIS

Les essais réunis dans ce volume mettent en lumière différents aspects de la musique à laquelle les enregistrements sont consacrés. Plus de trente ans après la parution, en 1990, du disque *Nova Cantica*, les notes de Wulf Arlt rédigées pour le livret n'ont rien perdu de leur pertinence et de leur actualité. Elles offrent un aperçu des principales préoccupations culturelles et musicales du XII^e siècle. David Catalunya analyse la principale source manuscrite représentée sur ces disques (Pa 1139), du point de vue codicologiques, avec quelques remarques sur les usages des copistes. Les deux essais suivants portent plus précisément sur les répertoires et les pratiques que les deux enregistrements font entendre. Agnieszka Budzińska-Bennett s'exprime en tant que chercheuse-interprète sur la musique et de l'interprétation historiquement informée des pièces du manuscrit Pa 1139 gravées par l'ensemble Peregrina dans le disque *Nova Gaudia*. En s'appuyant sur le programme de *Res Iocosa*, Wulf Arlt explore les nouvelles modalités de composition dont témoignent un ensemble plus large de sources produites dans le même contexte. L'essai de Konstantin Voigt fait pendant à celui de Wulf Arlt en offrant au lecteur une autre approche du même phénomène : le rôle central du texte dans ce répertoire, ainsi que son interaction avec la musique. Son article donne un aperçu, à la lumière des deux enregistrements, des formes poétiques sur lesquelles se fonde la composition

musicale ; il introduit le lecteur aux textes latins des pièces, qui ont été traduits en anglais par des chercheurs, Felix Heinzer, Eva Ferro et Kelly Landerkin. Les traductions des essais ont été réalisées par Christelle Cazaux (français) et Kelly Landerkin (anglais). De plus amples informations et des traductions en allemand sont disponibles sur le portail de recherche de la Schola Cantorum Basiliensis FHNW: <https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch>.



La réalisation de cette production n'aurait pu avoir lieu sans le soutien généreux de la Fondation Maja Sacher, le Fonds national suisse, Jeremy Llewellyn, Andreas Haug ainsi que l'équipe du Corpus Monodicum de l'université de Würzburg, Thomas Drescher, Martin Kirnbauer et les membres de l'équipe de recherche de la Schola Cantorum Basiliensis, Reto Zimmermann et l'église Heilig Kreuz de Binningen-Bottmingen (CH), Brigitte Schaffner, Hanna Marti, Jonas Marti, ainsi que tous ceux qui ont contribué à ce volume ; des remerciements tout particuliers à Wulf Arlt, pour son aide et son expertise inestimables.



Texte extrait du livret de la première édition de *Nova Cantica* (1990)

Wulf Arlt, Bâle
(révisé en 2020)

Une étonnante variété caractérise les polyphonies et les chants nouveaux (*nova cantica*) qui remplissent l'espace ecclésial roman de la France du début du XII^e siècle – époque innovante par ses idées comme par ses réalisations. Encore aujourd'hui, la richesse créative de cette musique se manifeste d'emblée.

Auparavant, la polyphonie consistait en une extension sonore de chants plus anciens selon des règles établies. De nouveaux textes de poésie liturgique sont alors apparus. Leur mise en musique a multiplié les possibilités de combinaisons vocales, sonores et d'organisation formelle des mélodies associées aux vers poétiques. Ceci s'observe dans toutes les pièces, notées, pour les plus anciennes, autour de 1100. Il n'en reste pas moins que dans sa fascinante richesse, cet art de composer reste encore à découvrir aujourd'hui au concert, tout comme les chants proprement dits.

Les *nova cantica* ont été inventés au tournant des XI^e et XII^e siècles. Certes, les textes strophiques chantés sur une même mélodie existaient depuis longtemps, avec, depuis le début du Moyen Âge, l'apparition de schémas de rimes savants. L'association entre textes versifiés et formes musicales libres a donné naissance à de véritables « chansons » au sens expressif du terme.

Les *nova cantica* sont le pendant liturgique latin de la poésie profane en langue d'oc qui marque les débuts de la lyrique courtoise européenne, avec les poèmes de Guillaume d'Aquitaine (1071-1127). En occitan comme en latin, chaque texte reçoit une mélodie qui lui est propre. Les mélodies de troubadours ne subsistent qu'en très faible nombre et seulement dans des sources tardives. La tradition écrite des *nova cantica* latins, au contraire, se met en place dès le début du XII^e siècle. Ces textes sont plus simples par leur contenu, mais leurs structures strophiques sont beaucoup plus variées ; leur formulation mélodique couvre une palette de formes artistiques bien plus large.

Les nouvelles polyphonies sont transmises principalement par les sources du sud de la France, les *nova cantica* plutôt par celles du nord. Notre enregistrement *Nova Cantica* est né de la volonté de faire entendre au public contemporain, pour la première fois, la diversité de ce nouveau répertoire qui, entre le XI^e et le XII^e siècles, correspond à un tournant important dans l'histoire de la musique européenne – c'est pourquoi les régions du nord comme du sud sont représentées.

L'interprétation de ces pièces, fondée sur leurs particularités formelles et guidée par l'acoustique d'une église romane, fait apparaître les contrastes saisissants que cette musique fait vivre, jusque dans la perception du temps.

Cette nouvelle manière, libre, de composer, marque le début d'une longue tradition dans laquelle la structure monodique perd progressivement de l'importance. Au XII^e siècle, la dimension mélodique et la verticalité sonore s'équilibrent, mais quelque temps plus tard, cet équilibre passe au second plan devant l'émergence de compositions dont le rythme est désormais fixé.

Le manuscrit Pa 1139

David Catalunya, Würzburg | Oxford

Parmi les nombreuses sources liées au répertoire des *nova cantica* aquitains, la plus importante, pour ce qui touche aux origines de ce corpus chanté, est peut-être Pa 1139. Premier manuscrit attestant l'existence de ce répertoire dans la région de Limoges, il témoigne de manière émouvante d'une culture musicale créative, pleine d'invention et d'innovation, faisant le lien entre genres anciens et nouveaux, documentant les pratiques de composition et d'interprétation dans la France méridionale médiévale. C'est, en cela, une source d'un intérêt majeur pour comprendre le répertoire et les conventions d'interprétation que les enregistrements réunis dans ce volume font entendre.



ORIGINE ET LIEUX DE CONSERVATION

Pa 1139 est un manuscrit très particulier. Son riche contenu a depuis longtemps attiré l'attention des spécialistes en histoire de la musique, liturgie, poésie latine et vernaculaire, culture monastique. Le livre conservé à la Bibliothèque nationale de France (BnF) sous la cote « fonds latin 1139 » est en fait un manuscrit composite comportant plusieurs sections compilées à l'abbaye Saint-Martial de Limoges par différents copistes et à différentes

époques. Dans son état actuel, le manuscrit compte en tout 235 feuillets qui ont été reliés en 1265 par le bibliothécaire de l'abbaye, Hélie du Breuil (Helias de Brolio en latin). Cependant, la plupart des sections ont déjà été réunies vers 1225, voire avant cette date. Le manuscrit est resté à la bibliothèque de Saint-Martial de Limoges jusqu'en 1730, date à laquelle la quasi totalité des manuscrits médiévaux (environ 200 volumes) ont été vendus à la Bibliothèque royale. Pa 1139 y a reçu sa reliure actuelle de maroquin noir, dorée et ornée sur les plats des armoiries de la monarchie française. A partir du XVII^e siècle, l'abbaye a connu une longue période de déclin et la communauté a fini par être dissoute à la Révolution française, en 1791. Cette date marque le début d'une période de pillage et de démolition de l'édifice monastique. En 1807, ce qui autrefois avait été non seulement un magnifique ensemble bâti, mais aussi un foyer culturel et musical extraordinaire, n'était plus que ruines. Le fonds manuscrit de Saint-Martial de Limoges a connu un sort plus heureux au sein de la Bibliothèque royale, devenue, après la Révolution, nationale. De nos jours, ces manuscrits sont à la disposition des chercheurs dans la salle de lecture du Département des manuscrits de la BnF, et la plupart, comme Pa 1139, sont désormais accessibles en ligne sur gallica.bnf.fr.



CONTENU ET PRÉSENTATION DU MANUSCRIT

Pa 1139 est bien connu des historiens de la musique et des interprètes pour sa partie la plus ancienne, compilée vers 1100. Cette première strate comporte onze cahiers (actuels feuillets 32 à 118) que nous appellerons « corpus α ». Plusieurs genres musicaux y sont représentés, entre autres des jeux liturgiques, des épîtres tropées, des séquences ainsi que la plus

ancienne collection aquitaine connue de chants latins ou versus – la littérature musicologique les désigne aussi, depuis les travaux de Wulf Arlt, sous le nom de *nova cantica*. Ce corpus constitue le cœur de cette production.

Les sections plus récentes (corpus β) de Pa 1139 datent de la fin du XII^e et du XIII^e siècle. Elles contiennent principalement de nouvelles collections de proses, des offices mariaux et divers documents provenant de l'abbaye, notamment des listes de donateurs, des registres de recettes, des inventaires du trésor et des ornements d'autel. Le travail de compilation de ces nouvelles sections a été assez complexe et a impliqué différents copistes : la collection de proses plus tardives a vraisemblablement été conçue comme une extension du répertoire présent dans le corpus ancien du manuscrit, tandis que la partie documentaire a été copiée sur les feuillets restés blancs. Le dernier cahier de Pa 1139 (f. 229 à 236) contient un inventaire de 372 livres compilé par le bibliothécaire de l'abbaye, Étienne de Salvaniec, vers 1226. Le manuscrit Pa 1139 fait lui-même l'objet d'une référence dans cette liste :

Quidam prosarius, in quo sunt octoginta prose, responsoria et antiphone beate Marie, omnes redditus conventus, omnes libri, omnia ornamenta monasterii et plura alia.

[Un prosaire dans lequel se trouvent quatre-vingts proses, des répons et des antiennes à la Vierge, tous les revenus de la communauté, tous les livres, tous les objets précieux du monastère, ainsi que diverses autres choses.]

Cette description correspond sans équivoque au manuscrit composite Pa 1139. Les « quatre-vingts proses » dont il s'agit correspondent tant au corpus ancien que plus récent. À l'époque où cet inventaire a été réalisé, l'actuel feuillet 9 de Pa 1139 se trouvait en tête du manuscrit, et donnait

une liste des proses contenues dans l'ensemble du volume (le premier cahier actuel était, à l'origine, placé à la fin du livre ; il a été déplacé en tête lors de la reliure de 1265). C'est sans doute pour cette raison que le manuscrit a d'abord été décrit comme « un prosaire ». L'omission des versus dans cette description du contenu du volume est révélatrice du fait qu'un siècle après sa compilation à peine, le répertoire des *nova cantica* était devenu obsolète à Saint-Martial de Limoges. Alors que l'inventaire de 1226 ne dit pas un mot des versus, Pa 1139 semble avoir été très apprécié, au début du XIII^e siècle, pour son répertoire de proses et d'offices mariaux. Paradoxalement, certaines proses sont bien antérieures au répertoire des *nova cantica*, en particulier celles figurant dans le corpus ancien du manuscrit, qui datent pour la plupart du X^e siècle.

Mais le corpus α de Pa 1139 a eu, au XII^e siècle, une vie et un usage en tant que manuscrit indépendant. Cette section est née d'un projet de compilation soigneusement planifié. Des indices montrent qu'elle était reliée, c'est-à-dire que pendant un siècle, elle a eu une existence autonome avant d'être intégrée au sein d'un recueil composite. Les cahiers α de Pa 1139 sont beaucoup plus étroits que ceux des sections β . L'ensemble du livre a été restauré à la fin du XX^e siècle à la BnF, et pour rendre le format de la section α compatible avec le reste du volume, les cahiers ont été montés sur onglets (*figures 1 et 2*). Cette restauration n'a pas occulté les dommages divers que l'on observe dans les différentes parties du manuscrit. Alors que dans les sections plus récentes, les bords des feuillets sont abîmés, ceux du corpus α sont intacts. Par contre, les plis des cahiers β sont intacts, tandis que ceux des cahiers α ont tous souffert de la même manière. Il apparaît donc clairement que la partie ancienne du manuscrit n'a pas pu être abîmée par la reliure actuelle, ni par celle de 1265, mais plutôt par une reliure antérieure, inadaptée car trop serrée au niveau des plis des cahiers.

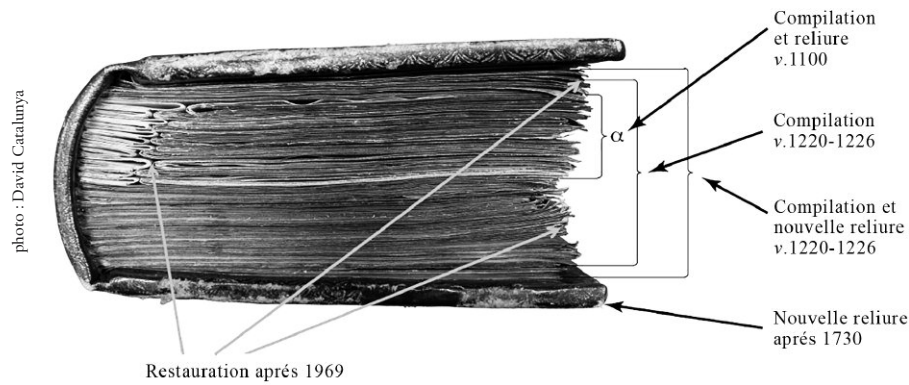


figure 1

Le manuscrit réalisé vers 1100 mesure en moyenne 180 x 107/128 mm et l'espace réservé à l'écriture (justification) occupe 124/142 x 85/90 mm – c'est-à-dire à peine plus qu'une carte postale. Ce petit format est loin d'être atypique dans les livres liturgiques du XI^e siècle tels que les tropaires, les prosaires et les sacramentaires. Dans la section contenant le répertoire des versus, l'écriture a un module moyen de 1,28 mm, soit une taille légèrement inférieure à 8 points dans une police moderne Times New Roman. Les spécialistes considèrent en général que le manuscrit n'était pas utilisé comme support d'interprétation, mais qu'il servait plutôt d'aide-mémoire, c'est-à-dire pour l'étude et l'apprentissage des pièces par cœur. Pa 1139 a été réalisé dans un contexte culturel où la transmission orale et les pratiques performatives non écrites jouent encore un rôle important. La compilation du corpus α , toutefois, se fonde avant tout sur des modèles écrits. Les erreurs de copie le montrent clairement, quand elles ne peuvent s'expliquer que par l'interaction entre le copiste et un modèle écrit.



figure 2

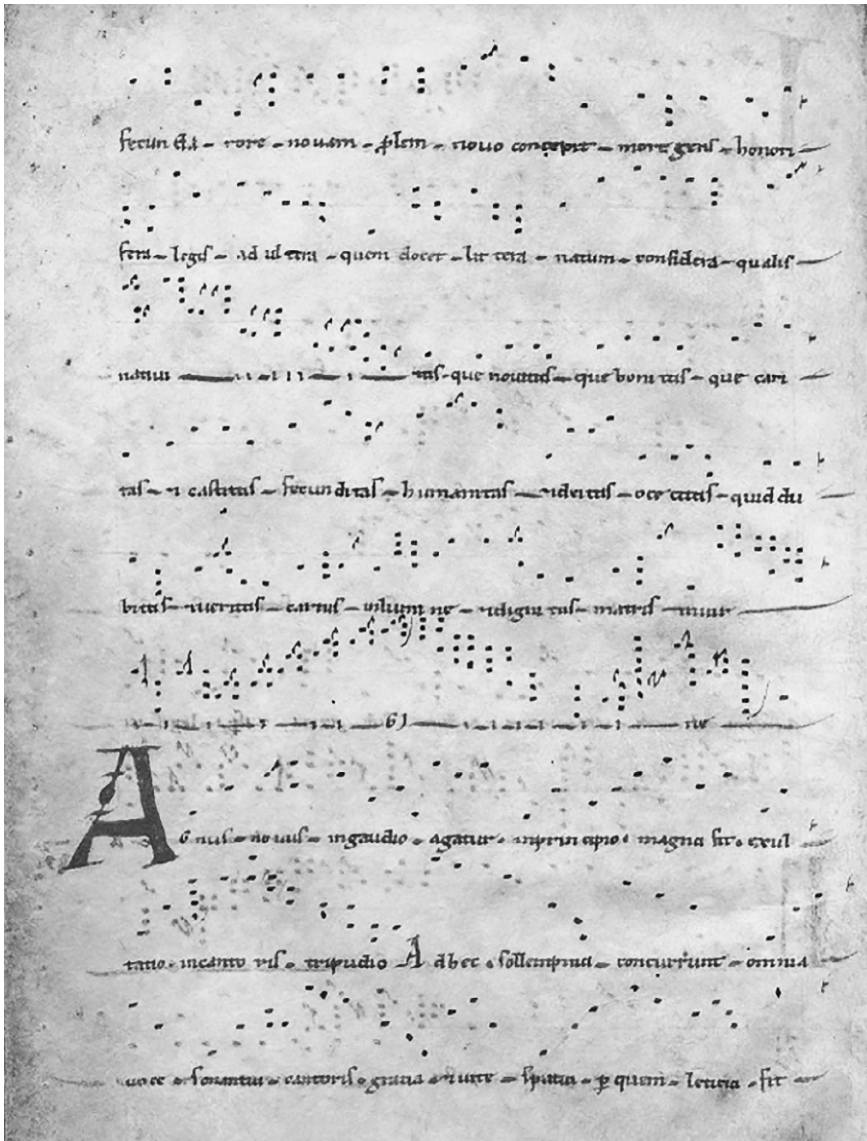


figure 3

NOTATION

La notation du corpus ancien de Pa 1139 est caractéristique de l'Aquitaine du XI^e siècle (figure 3). Les neumes aquitains s'écrivent essentiellement à l'aide de points isolés. Leur place par rapport à une ligne médiane de référence, tracée à la pointe sèche entre deux lignes de texte, détermine la hauteur de la note. Parfois, des formes spéciales de *punctum* et de *virga* permettent d'indiquer les demi-tons, ce qui facilite l'identification du mode d'une pièce. Malgré l'absence de clés et de portées, la notation aquitaine est relativement précise et sans ambiguïté dans la majorité des sources postérieures au milieu du XI^e siècle. Certaines pièces de Pa 1139, cependant, sont plus difficiles à interpréter sur le plan notationnel, pour les chercheurs comme pour les interprètes. Ceci est dû à des usages d'écriture d'une labilité inhabituelle, même de la part de la main principale, dont la qualité et la précision se révèlent variables au cours de la copie. La plupart du temps, le scribe maîtrise parfaitement l'exercice, ce qui suppose bien sûr qu'il connaisse l'ambitus et le mode de la pièce afin d'évaluer et d'optimiser l'espace disponible. Il n'en reste pas moins que dans certaines pièces, le même copiste fait preuve d'un manque d'anticipation déconcertant. Par exemple, il place la première note d'une pièce trop haut ou trop bas par rapport à la ligne à la pointe sèche, ce qui pose ensuite problème lorsque la mélodie arrive aux limites de l'ambitus ; ou bien l'espacement vertical des notes est imprécis. Parfois, le scribe utilise la ligne à la pointe sèche de manière cohérente, plaçant avec soin les notes de la mélodie sur une grille virtuelle précisément définie ; d'autres fois, il n'a cure de la présence de cette ligne à la pointe sèche. Dans les pièces strophiques, en particulier, il est parfois difficile de déterminer si tel ou tel passage correspond à une variante musicale ou s'il s'agit d'une erreur ou d'une négligence. Bien que certains usages d'écriture

soient difficiles à expliquer, leur labilité pourrait être interprétée comme un phénomène lié au travail de compilation, et, en fin de compte, au type de manuscrit ainsi produit.



TRAVAIL DE COMPILATION DU CORPUS α

Depuis les années 1970, le corpus le plus ancien de Pa 1139 a été considéré comme un manuscrit réalisé par un chantre ou pour l'usage personnel d'un chantre. Des recherches récentes ont néanmoins remis cette idée en question.

Il est certain que Pa 1139 n'est pas un manuscrit de luxe. Hormis quelques initiales dessinées avec une relative simplicité, il est dépourvu de toute décoration. Mais la copie du texte et de la musique est d'une qualité tout à fait professionnelle. Les onze cahiers d' α présentent un parchemin homogène. Les cahiers (piqûre et réglure) sont tout aussi homogènes : ils ont été préparés dans un même scriptorium, avec les mêmes instruments et selon les mêmes techniques. Bien que la qualité des peaux (sans doute de la chèvre) soit assez médiocre, la fabrication et le traitement du parchemin sont extraordinairement soignés. Le parchemin a une épaisseur de 0,2 millimètres en moyenne et est d'une souplesse encore surprenante pour son âge. Ceci suggère qu'un effort considérable a été fait pour améliorer et optimiser la qualité matérielle du livre.

Les six premiers cahiers du corpus α contiennent, entre autres, la collection de versus, de jeux liturgiques et d'épîtres tropées. Ils ont été écrits par une main principale (A), laquelle s'interrompt au début du septième cahier, là où commence le prosaire. Une deuxième main (B) a pris la suite, achevant la compilation du prosaire et du *Kyriale*.

Le travail de copie achevé (par les mains principales A et B ainsi que des mains secondaires), un seul et même rubricateur a réalisé les rubriques (titres ou indications écrits en rouge) dans les onze cahiers du corpus α . Les copistes A et B ont laissé la place nécessaire pour ces rubriques et porté en marge des indications concernant l'ajout de ces textes. Le travail du rubricateur consiste à réaliser les initiales et les rubriques, une sorte de système de localisation ou d'indexation qui, par ailleurs, contribue à unifier l'apparence visuelle de l'ensemble du livre. Le rubricateur est en outre chargé de relire la copie, d'ajouter des annotations voire de porter les corrections nécessaires. Parfois, il corrige ou annote aussi la notation musicale. Le rôle de relecteur et de correcteur du rubricateur transparaît également dans d'autres tropaires et prosaires aquitains.

Le copiste A a numéroté les cahiers au fur et à mesure qu'il les a remplis de son écriture, sauf un, resté non numéroté, qu'il a inséré légèrement plus tard entre les cahiers *i* et *ii*. Certains spécialistes ont traité ce cahier non numéroté comme une source à part, distincte par sa mise en page, sa notation, préparée pour des pièces polyphoniques, et son système de concordances. Mais il est clair que les différences d'ordre codicologique sont dues au type de répertoire que ce cahier contient – un répertoire copié d'après de nouveaux modèles, arrivés au scriptorium sans doute de manière inattendue. Le cahier non numéroté a été copié et inséré par le copiste A *au cours* du processus de compilation, avant que le rubricateur n'intervienne sur l'ensemble du corpus α , et avant même que le copiste B ne prenne le relais de A au début du prosaire. Ainsi, ce cahier devrait être considéré comme le résultat d'un léger changement au sein du projet de compilation, plutôt que comme une addition reliée tardivement et à tort avec le reste du corpus α .



CONCLUSION

En résumé, la copie de la partie ancienne de Pa 1139 répond vraisemblablement à un scénario bien planifié, ayant nécessité un travail en équipe, avec la collaboration d'un rubricateur qui est aussi intervenu comme correcteur. Nous ne saurons jamais pourquoi le copiste A s'est arrêté là où il l'a fait : peut-être est-il passé à un autre projet, est-il tombé malade ou est-il mort. Quoi qu'il en soit, le remplacement inattendu d'un copiste par un autre montre que l'on travaillait non pas sur des manuscrits distincts, mais plutôt sur un projet unique qu'il fallait conduire à terme. Tout ceci ne plaide pas en faveur d'un manuscrit de chantre à usage personnel, mais suggère plutôt le travail d'un copiste professionnel à qui l'on a confié une liste de pièces à copier. Il est possible que certaines lui aient été plus familières que d'autres. Des éléments internes indiquent qu'il s'est sans doute fondé sur différents modèles écrits, dont la lisibilité était variable, ainsi que sur sa propre mémoire ou son expérience pour les pièces qu'il connaissait mieux. Compte tenu de tous ces éléments, il ne fait aucun doute que le manuscrit compilé vers 1100 n'est pas une simple copie faite à partir d'un manuscrit similaire. En soi, le corpus α de Pa 1139 constitue l'une des premières tentatives de « codification » du nouveau répertoire des versus au sein d'un manuscrit plus vaste.



Agnieszka Budzińska-Bennett, Hanna Järveläinen



Hanna Marti, Grace Newcombe, Kelly Landerkin

Nova Gaudia

Agnieszka Budzińska-Bennett, Bâle

Le titre de l'enregistrement pionnier de 1990, *Nova Cantica*, souligne un élément clé du nouveau répertoire de chants aquitains : il affirme et reconnaît, de manière auto-référente, la nouveauté de son propre art musical. De même, le nouvel enregistrement *Nova Gaudia* met en lumière une autre composante importante de ces nouveaux chants : l'expression d'une joie profonde et nouvelle, présente dans de nombreux textes du XII^e siècle.

L'exubérante expressivité musicale des pièces gravées sur ce disque est palpable dans les premiers mots de textes tels que *Congaudeat ecclesia*, *Gaudeamus nova cum leticia*, *Annus novus in gaudio* ou *Organa leticie*. Certains incipits décrivent cet acte de jubilation conscient, comme le *Benedicamus* *Iubilemus* *exultemus*. Le refrain est un élément structurel important dans les chants aquitains. Souvent, il répète des déclarations de joie déjà exprimées dans les strophes, comme par exemple *gaudeat homo*, *gaudeat omnis homo* ou *gaudeat omnis sit contio*. D'autres refrains utilisent abondamment les mots associés à l'idée de réjouissance, *psallere*, *letare* ou *eia*. Souvent, ces mots reçoivent une place de choix dans la mélodie.

Mais nous avons surtout l'immense plaisir de rendre accessible au public des pièces qui, pour la plupart, sont restées en sommeil pendant

presque mille ans. Il y a quelques années, le manuscrit aquitain portant la cote « fonds latin 1139 », conservé à la Bibliothèque nationale de France à Paris, a été numérisé en haute résolution et en couleurs. La mise en ligne a facilité l'accès aux magnifiques pièces qu'il renferme et a permis d'affiner encore la connaissance et l'interprétation du répertoire aquitain des versus, des tropes de *Benedicamus* et des proses.



CHOIX ET TRANSCRIPTION DES PIÈCES

Du fait de la complexité du manuscrit, la plupart des pièces n'avaient pas encore été éditées, publiées ou enregistrées jusqu'ici. La notation de Pa 1139, souvent problématique, est un véritable défi pour la lecture et l'interprétation des mélodies et des textes, qui dans bien des cas sont incomplets ou illisibles. Après l'étape initiale de la transcription, il faut aller plus loin en établissant une version adaptée à l'interprétation. Il s'agit souvent, pour l'interprète, de concilier le style de la poésie latine du XII^e siècle et le comportement mélodique des *nova cantica*. Dans certaines pièces, l'analyse critique autorise à penser qu'il y a une intention polyphonique implicite, cachée derrière une notation monodique en apparence anodine et sans équivoque. Bien que de tels procédés soient largement documentés dans les sources anciennes, une restitution à deux voix, aussi scrupuleuse soit-elle, ouvre une large éventail de solutions possibles. Des expérimentations de ce type permettent de combler les lacunes en matière de connaissance des répertoires médiévaux anciens et de leurs conventions d'interprétation. A travers ce programme, qui porte à la scène un répertoire méconnu, nous espérons non seulement présenter des pièces pleines de gaieté, mais aussi contribuer à la redé-

couverte et à la compréhension de ce répertoire pour les futures générations d'interprètes et de chercheurs en musique médiévale, et bien sûr, pour le plaisir d'un large public d'auditeurs.



LES PIÈCES

Cet enregistrement commence par le court versus *Promat chorus hodie* [PARTIE I, 01], aux rimes simples et aux deux refrains séduisants, *o contio* et *psallite contio* : le chœur y est convié à faire jaillir avec exubérance (*cum tripudio*) des chants de joie (*canticum leticie*). Le thème de l'Incarnation est présenté avec un refrain enjoué (*gaudeat omnis homo*) dans le trope de *Benedicamus Domino Regi nato domino* [I, 05]. Un autre trope de *Benedicamus Domino, Prophetatus a prophetis* [I, 12], traite ce sujet d'une manière beaucoup plus longue et élaborée, avec un texte débordant d'allusions théologiques et cosmologiques. Sa mélodie mélismatique se déploie avec fluidité dans une palette modale exubérante et généreuse. Les huit strophes de cette pièce alternent avec un refrain invitant les filles de Jérusalem à chanter les louanges du Roi nouveau-né (*rege nato psallite Ierusalem filie*).

Deux pièces de suite, sur cet enregistrement, sont consacrées à des figures liées à la Chandeleur, fête qui intervient le 2 février, à la fin de la période de Noël. Le versus *Est hodie rex glorie* [I, 08] parle du prophète Siméon, à qui l'Esprit-Saint a révélé qu'il vivrait jusqu'au jour où il se trouverait face à face avec le Sauveur. Les derniers vers de la pièce invitent à exprimer notre joie tant intérieure qu'extérieure, par le chant sortant de notre bouche (*iam cantu oris sonet intus et foris*). Comme le suggère Félix Heinzer, cette pièce constitue peut-être une transition vers le *Nunc*

dimittis, le cantique concluant l'office de complies (prière de la nuit) qui cite les paroles de Siméon embrassant l'enfant Jésus : « Maintenant, Seigneur, laisse ton serviteur partir en paix ».

Le verset placé après *Est hodie rex glorie, Gaudeamus nova cum leticia* [I, 09], parle de Siméon âgé ainsi que de la prophétesse Hannah. Après un début syllabique, la pièce, interprétée ici par deux chanteuses alternant sur chaque phrase, devient de plus en plus dense grâce à une accélération progressive des groupes de neumes. Chaque strophe se termine sur ces groupes formant une cascade de notes descendantes sur le mélisme final ; dans notre interprétation, un simple bourdon a été ajouté à la voix grave.

De nombreuses références théologiques sont présentes dans *Lux rediit* [I, 13], une pièce dont la mélodie reflète toute la complexité textuelle. Elle débute par une puissante récitation à l'octave de la finale, annonçant le retour au monde de la lumière et de son pouvoir de rédemption, avec une allusion au prophète Elisée, ici figure du Christ ; le début de la seconde strophe annonce ensuite la naissance du Nouveau Roi. La séquence mélodique ascendante répétée sur plusieurs formules syllabiques, la longueur exquise des mélismes font de cette pièce l'une des plus virtuoses parmi les premiers versus aquitains ; sa notation ambiguë est aussi l'une des plus difficiles à déchiffrer. La lecture de *Nunc clericorum contio* [I, 02] est tout aussi ardue. Chacune des six strophes de cette pièce semble présenter une variante très différente de la même mélodie, associée par ailleurs à deux refrains différents sur les mots *gaudeat homo*. Le texte, à l'instar de *Regi nato*, explore le miracle de l'Incarnation et de la naissance virginale du Sauveur ; dans la dernière strophe, de manière étonnante, ce thème voisine avec celui, très rarement abordé dans le répertoire aquitain, de la mort du Christ sur la Croix. L'interprétation de cette pièce a nécessité une reconstruction partielle de la musique et du texte.

Quelques lacunes textuelles ont également donné lieu à des recompositions dans *In hoc festo breviter* [1, 04]. Ce chant, qui fait l'éloge de la naissance du Précurseur du Christ, saint Jean-Baptiste, est un superbe exemple des jeux de mots et des tournures propres à l'Aquitaine. Le refrain joue sur la répétition de rimes simples (*festum miri viri festum miri viri* ou *ipsum ipsum mirum virum mirum virum*) et loue (*eia celebremus*) la fête de « l'homme du miracle », *Iohannes baptista*. Tout aussi miraculeux semblent les épisodes de la vie et de la Résurrection du Christ décrits dans *Ierusalem mirabilis* [1, 11], une pièce souvent mise en relation avec la première croisade. Nous sommes une fois de plus confrontés à une notation problématique : la mélodie change progressivement d'ambiance modale au cours des neuf strophes. Il se pourrait que la pièce soit beaucoup plus ancienne que la source écrite qui la transmet : s'il est vrai qu'elle est liée à la première croisade, elle date d'une époque antérieure à 1099. Nous avons tenu compte de l'hypothèse de Marie-Noël Colette, selon qui le copiste ne parvient pas à se souvenir précisément de la mélodie, d'où les corrections qu'il ne cesse de faire tout au long de la copie. Dans cet enregistrement, la soliste ne propose qu'une seule version de la mélodie, un choix parmi plusieurs options d'interprétation tout aussi valables.

Pa 1139 contient par ailleurs des compositions entièrement polyphoniques. L'une des plus grandes réussites dans ce corpus est un autre trope de *Benedicamus Domino* – *Iubilemus exultemus* [1, 06], dont la voix supérieure, mélismatique, se déploie sur une voix principale syllabique. Plusieurs mots importants (*cantica*, *turmula*, *secula* ou, encore une fois, *gaudio*) sont mis en valeur par des passages cadentiels très fleuris. Ce mouvement fluide contraste et alterne avec des passages note contre note, simples et reposants, et quelques passages neumatiques plus sobres qui contribuent à exprimer toute la richesse poétique du texte. Les mots

qui hodie de Marie utero progreditur offrent une sorte d'instantané de la Nativité à travers le giron de Marie : le passage commence en style syllabique puis devient de plus en plus mélismatique, s'élevant avec une grande force rhétorique. La pièce atteint son apogée lorsque la voix supérieure passe à l'octave aiguë et que le texte décrit l'apparition du Christ sur la terre (*in terris apparuit*). L'*ambitus*, qui couvre près de deux octaves, ajoute encore à la luxuriance de la pièce. *Mira lege* [1, 16], à la toute fin de la collection manuscrite, se concentre sur les thèmes de l'ordre céleste et terrestre, ainsi que sur le rôle salvateur de la Vierge Marie. La première strophe de la pièce propose un jeu amusant sur des mots évoquant l'émerveillement – *mira*, *mire*, *mirum* ou *mirus* (comme dans *In hoc festo*), tandis que le texte du refrain fait référence à des concepts plus techniques de théorie musicale (*reformandi mirus ordo in hoc sonat decachordo*).

Lectio Libri Sapientie / *In omnibus requiem* [1, 10] est la seule pièce purement liturgique de notre programme. Son texte reprend des versets du Livre de l'Ecclésiastique (Eccles. 24, 11-20), souvent utilisé pour les fêtes de la Vierge. Seul le début de cette pièce est écrit à deux voix. Il n'y a pas de guidon (un signe placé en fin de ligne pour indiquer au chanteur la première note de la ligne suivante) et la pièce a été notée sans grand soin ni cohérence. La *lectio* proposée ici est une reconstruction fondée sur l'étude des formules mélodiques des deux voix. Nous avons associé la pièce au trope vernaculaire de *Tu autem, Be deu homais*. *Tu autem* est la formule finale d'une lecture tirée de la Bible ; le texte de *Be deu homais* décrit la fin d'une performance orale telle que la *lectio*. Le protagoniste principal, probablement un chantre, attend avec impatience la fin de la récitation et se déclare las d'avoir dû chanter une mélodie aussi aiguë. Nous avons estimé que le contenu quelque peu auto-ironique de ce fragment musical en occitan constituait un post-scriptum adapté aux acrobaties vocales de la *lectio*.

Iubilemus exultemus, Mira lege et *Lectio Libri Sapientie* sont transmises par Pa 1139 dans des versions clairement polyphoniques. Elles sont notées en partition, c'est à dire que les deux voix sont superposées verticalement. Plusieurs autres pièces du manuscrit sont à considérer comme étant au moins en partie polyphoniques. Un versus pour le Nouvel An, *Annus novus* [1, 03], comporte deux refrains qui, lorsqu'ils sont chantés simultanément, donnent lieu à une version à deux voix saisissante. Cette pièce a depuis longtemps été identifiée comme étant partiellement polyphonique. Notre version d'*Annus novus* est d'autant plus singulière qu'elle prend en considération les nombreuses variantes mélodiques notées dans les différentes strophes. Celles-ci soulignent peut-être le jeu de déclinaisons (*Anni novi, Anno novo, Annum novum* et *Anne nove*) qui marque le début de chaque strophe. Cette particularité grammaticale fait que la pièce a souvent été considérée comme un instrument mnémotechnique à l'usage d'une école monastique ou cathédrale. La mention du *cantor mirabilis* (« chantre merveilleux ») dans la dernière strophe fait de chaque interprétation un moment spécial de conscience de soi et d'auto-référence pour celui qui chante.

D'autres pièces notées comme des monodies pourraient aussi être interprétées de façon polyphonique : c'est dans cet esprit que nous présentons certaines d'entre elles dans une version polyphonique quasi improvisée. En pareil cas, des ajustements ont été faits afin de faire dialoguer les voix au mieux, par exemple dans la mélodie de *Congaudeat ecclesia* [1, 07] – en réalité les changements apportés par nos soins ne sont pas différents de ceux réellement présents dans les sources postérieures de la même pièce. Les phrases conclusives insistantes et le caractère répétitif du refrain *gaudeat homo* font de cette courte pièce une véritable expérience de la joie.

Le texte de *Lumen patri resplenduit* [1, 14] médite sur le paradoxe de la virginité et de la naissance du Christ, ainsi que sur la contradiction

inhérente à la figure du nouveau Roi, né dans une modeste mangeoire. Cette composition a été copiée sans la mélodie du refrain, elle est proposée ici dans une reconstruction à deux voix. Des bourdons ou un simple contrepoint ont été ajoutés ça et là pour certains refrains (dans *In hoc festo, Promat chorus, Prophetatus a prophetis* ou *Nunc clericorum*). La plus importante intervention faite sur une composition non explicitement polyphonique concerne le très complexe trope de *Benedicamus Organa leticie* [1, 15]. Cette pièce a été abondamment commentée dans la littérature spécialisée au cours des dernières décennies. Sa nature monodique ou polyphonique ne fait toujours pas l'unanimité. Pas moins de trois sources ont été suggérées par les spécialistes pour la restitution d'une éventuelle voix grave : nous avons choisi la mélodie « *flos filius* » du *Benedicamus* et, sur cette base, nous livrons une restitution qui marie de manière convaincante la voix existante et la voix grave supposée. Notre proposition tient compte à la fois de l'analyse philologique du texte et de la musique et des conventions musicales assimilées par les interprètes. Elle souligne les qualités euphoniques des textes des deux voix (la structure des rimes correspondant ici aux syllabes successives du texte du *Benedicamus Domino*) et respecte la structure générale et la cohérence du développement dynamique de l'œuvre. Le premier passage non syllabique, *homo gaude*, est un moment crucial dans la pièce, qui signale un changement important dans les longues notes tenues de l'hypothétique voix grave. Ce passage conduit à une nouvelle partie pleine de vigueur, où l'Incarnation du Christ est décrite comme devant être exprimée dans la joie, que ce soit par des gens simples et savants ou par des ecclésiastiques et des laïcs, tous unis dans un chant de louange.



LES TRANSCRIPTIONS

Les transcriptions faites dans le cadre de ce projet ont été réalisées par Agnieszka Budzińska-Bennett et Kelly Landerkin. Dans certains cas problématiques, elles correspondent à un choix artistique parmi d'autres. Nous tenons à remercier nos collègues du Corpus Monodicum (Université de Würzburg) qui nous ont permis d'accéder aux transcriptions de travail de plusieurs pièces : Konstantin Voigt, David Catalunya et Isabel Kraft. Les éditions textuelles inédites de Gunilla Björkvall ont été d'une grande aide pour déchiffrer certains mots et passages obscurs. Grâce aux travaux de Wulf Arlt et aux discussions avec cet éminent spécialiste des *nova cantica*, nous avons pu approfondir considérablement notre approche des différents aspects de ce vaste répertoire.

Comme nous l'avons dit, nombre de pièces offrent différentes possibilités de lecture. Parfois, la notation semble précise, mais une lecture exacte aboutit à une transcription aberrante pour l'interprétation d'une musique modale de ce type. Parfois, la ligne à la pointe sèche régulièrement présente dans le manuscrit constitue une référence de hauteur, mais il arrive que le scribe n'en tienne pas compte dans sa copie. Nous sommes souvent confrontés à des indications incompatibles entre elles, par exemple des signes indiquant les demi-tons qui semblent en contradiction avec la ligne à la pointe sèche. Plusieurs pièces de Pa 1139 semblent être notées dans un mode mélodique différent des sources diastématiques postérieures, quoique apparentées à Pa 1139. Souvent, les informations que nous tirons du manuscrit sont tout simplement contradictoires.

Dans ces conditions, le travail sur les sources s'apparente à une archéologie musicale. Un travail d'analyse sollicitant activement la musicalité de l'interprète est donc nécessaire. Avec cette production, l'ensemble Peregrina se place dans la lignée d'un premier enregistrement consacré

en 2003 à ce répertoire, *Mel et Lac – Twelfth-Century Songs for the Virgin* (Raumklang / Schola Cantorum Basiliensis). Par ce travail, nous espérons fournir à l'auditeur une lecture fidèle et une interprétation convaincante des merveilleuses créations des compositeurs et des chantres aquitains du XII^e siècle.

Res Iocosa: Nova Cantica en contexte

Wulf Arlt, Bâle

Il y a plus d'une trentaine d'années, le disque *Nova Cantica* réalisé avec Dominique Vellard et Emmanuel Bonnardot faisait entendre la diversité de la création poétique et musicale née tant dans le sud que dans le nord de la France au tournant des XI^e-XII^e siècles. Ce nouvel enregistrement vient compléter l'entreprise initiale à double titre, en s'attachant au contexte et à la variété compositionnelle. La question du contexte renvoie à la tradition, à la fonction liturgique et à la place des pièces dans un panorama plus large de la création poétique et musicale. Ces nouvelles perspectives mettent en lumière, d'une pièce à l'autre, une diversité stylistique immédiatement perceptible, même aujourd'hui ; une diversité qui a plus fortement marqué l'histoire musicale qu'on ne l'imagine généralement.

Cette diversité s'exprime d'emblée avec *Res iocosa* [PARTIE II, 01], une pièce polyphonique transmise par la source aquitaine la plus tardive, copiée près de cent ans après le tournant de 1100. Elle n'a pas d'autre attestation connue. Sa mise en musique engageante incarne un type de composition polyphonique absent des témoins méridionaux plus anciens, notés autour de 1100, mais caractéristique de la seconde phase de la polyphonie aquitaine. Il y a là une mise en œuvre du texte d'un type nouveau, par la structure formelle autant que par la relation sonore tissée entre les deux voix ; c'est par la suite l'un des éléments phares de la polyphonie parisienne du XIII^e siècle, qui contribue à perpétuer l'héritage aquitain

au-delà du XII^e siècle. *Splendor patris* [II, 02] nous ramène aux premières sources des *nova cantica* du nord de la France : sa mélodie strophique très simple reprend la structure textuelle tant dans son organisation interne que dans son parcours mélodique, offrant ainsi un cadre à l'énonciation du texte. Ce dernier relate le message central de la Nativité dans sa fonction liturgique, comme élément final d'un office. Chacune des deux parties reprend, avec une ligne mélodique nouvelle, les paroles de la formule de bénédiction *Benedicamus Domino* à laquelle on répond *Deo gratias*. C'est avec la pièce suivante, *Vallis montem* [II, 03], qu'arrive le manuscrit Pa 1139, la plus ancienne des sources originaires du sud de la France. Cette pièce se caractérise par une mélodie combinant facture monodique et résonance polyphonique. Le procédé fait partie des singularités de ce manuscrit, mais son emploi dans le cadre de cette pièce était passé inaperçu jusqu'ici. Les deux parties de la strophe reçoivent chacune une mélodie d'apparence monodique. Cependant, les deux mélodies peuvent aussi se combiner de manière polyphonique, comme le montre notre réalisation, et déployer ainsi un potentiel rhétorique qui s'épanouit pleinement sur les cadences : les vers riment et leurs derniers mots font entendre une cadence mélodique identique, soulignant le rendu polyphonique des strophes par une conclusion monodique.

D'autres particularités sont mises en avant dans *Quanto decet honore* [II, 04]. Il s'agit tout d'abord du rôle des offices pour les grandes fêtes de l'année (Festoffizien) en tant qu'extension de la liturgie par tous les moyens artistiques possibles, entre autres par une approche et une mise en œuvre nouvelles du texte et de la mélodie – un phénomène attesté par des descriptions, des recueils et des livres spécifiques. L'office de Beauvais, noté dans un manuscrit du deuxième quart du XIII^e siècle d'après un modèle perdu qui pourrait remonter au milieu du XII^e, en fait partie. Ce manuscrit témoigne des multiples prolongements apportés à

la liturgie de l'octave de Noël, fête célébrée huit jours après la Nativité. Les *nova cantica*, désignés de façon plus neutre comme « versus » dans le sud de la France, apparaissent ici dans leur fonction concrète de « conduits », c'est-à-dire de chants accompagnant un rituel processional pendant les temps de prière collectifs de l'office ou de la messe. Le mot « conduit » est attesté dans l'un des premiers recueils de *nova cantica* du nord de la France, Madrid 289. Ce manuscrit met l'accent sur les fêtes de clercs du temps de Noël, ce qui montre que les auteurs de ces nouvelles compositions poétiques et musicales sont ces groupes de clercs, et ce qui explique en même temps la prédominance de la thématique de Noël dans les *nova cantica*, la venue du fils de Dieu ainsi que le rôle particulier de Marie, sa mère, comme figure centrale de la fête. *Quanto decet honore* présente d'autres aspects intéressants du point de vue de la structure et de l'interprétation. La construction musicale des quatre parties de son texte (toutes différentes en termes de rimes et de longueurs de vers) reprend, pour l'exposé, l'ensemble structurel plus complexe de la poésie dans une mise en œuvre formelle tout à fait spéciale, avec des lignes mélodiques et des tournures clairement définies, et même, via l'interaction entre soliste et chœur, des indications d'interprétation.

La pièce suivante, *Letabundus exultet* [II, 05], joue un rôle clé dans l'histoire de ces nouvelles formes de composition poétique et musicale. Une telle affirmation peut paraître étonnante de prime abord, parce que cette pièce appartient au genre traditionnel de la séquence, dont chaque ligne mélodique se chante sur deux textes différents. Mais *Letabundus exultet* est un cas particulier de séquence, une pièce très largement diffusée dont la structure n'a cessé de servir de modèle, y compris pour des pièces composées dans d'autres langues ; c'est pour cela qu'elle a « très vite couvert le son de toutes les autres », comme le souligne Wolfram von den Steinen (« die rasch alle anderen überklingen sollte »).

A B / . . / . . / . . A

1. Le - ta - bun - dus e - xul - tet fi - de - lis cho - rus, al - le - lu - ia.
 2. Reg - em re - gum in - tac - te pro - fu - dit tho - rus, res mi - ran - da.

A

3. An - ge - lus con - si - li - i na - tus est de vir - gi - ne, sol de stel - la,
 4. Sol oc - ca - sum ne - sci - ens, stel - la sem - per ru - ti - lans, sem - per cla - ra.

Cette séquence singulière a été créée dans le nord de la France au cours du deuxième tiers du XI^e siècle. Elle est la première à offrir quelques-uns des traits fondamentaux qui caractérisent les nouvelles formes de chant liturgique dans les décennies suivantes, vers 1100 : par son texte, par sa musique, par l'interaction entre ces deux canaux d'expression, mais aussi par sa facture particulière. Les vers sont dotés d'une accentuation régulière qui se reflète dans la mélodie ; la structure présente des traits particuliers, par exemple le triptyque initial ABA ; certains éléments musicaux précis sont utilisés de manière délibérée (une note plus aiguë, un groupe mélodique répété) ; des procédés formels plus étendus sont également utilisés (répétitions, variations...) ; sans oublier d'autres éléments assurant la cohérence générale de la pièce. Bien qu'appartenant au répertoire de base des offices festifs, *Letabundus exultet* présente déjà les principaux traits des nouvelles formes de création poétique et musicale. C'est, du reste, la seule pièce en forme de séquence à apparaître, avec l'appellation de « conduit », dans la plus ancienne collection de *nova cantica* originaire du nord de la France.

Ainsi s'enchaînent les différentes pièces, dans un kaléidoscope d'expériences esthétiques et de caractéristiques variées – de la monodie

à la polyphonie, du plus simple au plus complexe. À travers elles, on découvre peu à peu les nouvelles facettes de la composition poétique et musicale en ce XII^e siècle multiforme et novateur.



UNE SONORITÉ NOUVELLE, 1 : EN POLYPHONIE

L'importance que l'on accorde aux sources aquitaines du XII^e siècle est liée, on le conçoit aisément, à la présence de polyphonie. En effet, on y voit apparaître pour la première fois une grande variété de pièces à deux voix qui serviront de référence pour la suite de l'histoire musicale : deux voix nouvellement composées, formant deux lignes complémentaires sur le plan sonore, ou bien des procédés variés d'extension verticale de mélodies préexistantes. Divers éléments d'ornementation viennent enrichir la progression intervallique, notamment de longues séries de notes qui se déploient sur une ligne de base en notes tenues. Des pratiques non écrites sont certainement à l'origine de ces procédés : par exemple l'ajout spontané d'un bourdon (cet enregistrement en donne des exemples) ou la polyphonie en forme d'échange vocal (*Stimmtausch*), une technique dont les sources témoignent bien au-delà du Moyen Âge, que restitue par exemple *Iohannes postquam senit* [II, 08]. Dans cette pièce, des portions de texte de même longueur sont déclamées par deux voix qui se déploient en visant une note cible (*Zieltonsatz*). Entre le début et la fin des vers, les deux voix se rejoignent dans des configurations chaque fois différentes, soit en montant, soit en descendant au sein de l'octave. *Prima mundi* [II, 06] fait entendre une mélodie fleurie au-dessus d'une ligne simple, syllabique, dont le style rappelle les séquences plus anciennes. Le mélodique et l'ornemental se combinent et tendent vers la note cible (*Zieltonanlage*).

La construction de la pièce suit le déroulement du texte : ce dernier présente une forme strophique simple qui respecte en même temps la structure répétitive propre à la séquence. Les deux moitiés de chaque strophe sont liées non seulement par leur rime finale, mais aussi par une forme de répétition très spéciale : les premiers mots de la seconde partie de la strophe reprennent les derniers mots de la première partie, ce que l'enregistrement souligne en optant pour une interprétation monodique des premières moitiés des strophes : seule la voix inférieure, syllabique, est alors chantée, suivie de la seconde partie en polyphonie. Avec *Virgine nato* [II, 12], ces différents styles de composition sont complétés par deux nouvelles mélodies interdépendantes, comportant à peu près le même nombre de notes et se terminant par un mélisme sur le refrain *Gaudeat orbis*. Dans *Catolicorum concio* [II, 16], la voix inférieure, syllabique, est également associée à une voix organale de style improvisatoire, faite de longs mélismes, et ainsi de suite.



UNE SONORITÉ NOUVELLE, 2 : EN « CHANSON »

Wolfram von den Steinen est à l'origine de l'expression « Neues Lied » (que l'on traduit en France par l'expression latine *nova cantica*, littéralement « nouveau chant ») qui a tout d'abord servi à qualifier les aspects littéraires et poétiques des textes mis en musique vers 1100. C'est dans un second temps seulement que les aspects musicaux sont entrés en considération, et plus encore, la manière dont les deux canaux d'expression, texte et musique, se conjuguent dans les pièces. Cette nouvelle manière de composer se rencontre typiquement dans les offices festifs, là où la liturgie fait l'objet des développements les plus solennels – « quam solemnus possunt festa

sua celebrant », comme disent les sources à propos des fêtes concernées. Mais elle concerne aussi l'ensemble de la production poétique et musicale comme en témoigne le « versus » lorsqu'il est utilisé comme « conduit » ou « Benedicamus ». Les styles de versification anciens et nouveaux s'associent à la forme strophique issue de la « forme matricielle de la rime » (von den Steinen) en se renouvelant sans cesse, donnant naissance à un nouvel art de composer. Ceci marque les débuts du « chant » au sens expressif du terme, sous-tendu par l'idée d'« un chant unique et des chants multiples » (Arlt) : de là le concept historico-musical de « *nova cantica* » pour désigner les nouveautés dont témoignent les sources françaises autour de 1100.

Nombre de ces nouveaux chants sont transmis dans plusieurs sources, une partie d'entre eux au-delà même du Moyen Âge. Ainsi dominent, dans les sources normanno-siciliennes du premier tiers du XII^e siècle, représentatives du nord de la France, les formes strophiques et les compositions musicales simples. C'est le cas par exemple du conduit *Resonet, intonet* [II, 07] : sa formulation parvient, à partir du matériau mélodique de la récitation liturgique, à bâtir une strophe musicale très particulière pour l'interprétation du texte de chant en vers rimés. Chacun des deux (longs) vers composant la strophe reçoit un traitement différent, grâce à la subdivision en groupes de mots plus courts, unis par la rime, qui invitent à fêter la Nativité et soulignent le message de la fête. Mais toutes ces strophes sont organisées de manière à ce que la première partie débouche sur la seconde, et que tant les assertions contenues dans le texte que le mouvement mélodique se referment à la fin de la seconde partie. Le *Benedicamus Dulce melos* [II, 17] reprend un modèle plus ancien, celui de l'hymne strophique ambrosienne. Chacune des deux parties de la pièce se prolonge, sur les paroles finales de bénédiction, par des éléments plus courts. La facture de la pièce est unique non seulement sur le plan modal, mais aussi par la présence de tournures mélodiques variées et d'une sophistication rare.

Plusieurs chants pour les offices festifs présentent un cadre plus large. Dans certains cas, la formulation musicale prouve à elle seule l'existence d'un procédé éditorial délibéré. C'est précisément là que l'on peut saisir les principales caractéristiques de la nouvelle façon de composer. Le *Benedicamus Dies ista celebris* [II, 10], du manuscrit de Beauvais, en fournit un exemple. Le texte de la strophe consiste en une série d'énoncés simples et s'articule en deux parties mises en évidence par le schéma des rimes *ab ab | bbbb* : une première section elle-même subdivisée en 2 x *ab*, puis la seconde section avec l'enchaînement des quatre rimes identiques *bbbb*, le tout étant constitué par l'association des deux sections, qui toutes deux se terminent sur une même rime *b*.

1. A B

Di-es i-sta ce-le-bris, [a] di-es est le-ti-ci-e [b]

C B

qua-ful-sit in te-ne-bris [a] ve-rus sol iu-sti-ci-e [b]

Une approche compositionnelle à deux niveaux transforme le texte, aboutissant à une strophe de chant tout à fait singulière grâce aux possibilités particulières qu'offre la formulation musicale : au niveau général, par la tension entre structure et progression interne de la forme et au niveau du détail, par l'abondance et l'utilisation différenciée du matériau mélodique. De même que la mise en œuvre de ces caractéristiques captive l'oreille de l'auditeur, de même, dès le premier coup d'œil, on peut

visualiser dans le manuscrit les procédures appliquées dans ce cas précis. La mise en musique de la première section est marquée par des moments d'emphase caractéristiques.

La première paire de vers, en forme de question (A) et réponse (B), forme une phrase de type « antécédent-conséquent » dont les deux parties se complètent mutuellement : ascension suivie de descente, suite régulière de groupes de notes correspondants et interdépendants. Le retour du « conséquent » (B) dans la deuxième paire de vers souligne la cohérence de la structure au sein de cette première section. La ligne mélodique de C, pour sa part, reprend le mouvement ascendant de A en le renouvelant : la montée est plus brève, la déclamation différente, avec un groupe de notes plus long (mélisme) à la fin. Tous ces éléments – le début sur *mi*, troisième note de A, la réduction de la ligne mélodique à une seule note par syllabe, la présence du mélisme aussi – font naître un dynamisme musical d'un genre particulier, qui appelle une suite. Cette construction complexe est d'ailleurs reprise dans la deuxième section, dans un espace sonore étendu – de la note de départ de la phrase jusqu'à l'octave au-dessus de la finale – et avec d'autres stratégies d'enchaînement de formules, par le déplacement et le séquençage des groupes de notes; enfin, dans la disposition générale.

2.

(1)

Ap - pa - ru - it ho - di - e be - nig - ni - tas gra - ti - e cum sub no - stra spe - ci - e

(2)

la - tu - it rex glo - ri - e

Jusqu'au début du dernier vers, la suite de rimes *b* correspond à une série de lignes mélodiques qui se répètent en glissant progressivement vers le grave (1). L'effet d'attente ainsi mis en exergue est repris ensuite par la longue séquence de notes sur l'avant-dernière syllabe (2) : une descente mélodique qui, cette fois encore, part de la même note aiguë, suivie d'une spectaculaire cascade de notes. Certains éléments de cette construction étagée, structure musicale articulée en deux parties, s'appliquent à l'ensemble de la strophe ; l'interconnexion entre les deux sections se manifeste jusque dans le détail des différentes phrases et dans les constellations de groupes de notes, que l'auditeur distingue sans peine – par exemple, au début de la seconde section, le retour, modifié et étendu, du début de B avec ses notes répétées et sa tierce descendante ; ou encore les mélismes finaux avec les groupes de sons en cascade.

On trouve de semblables procédés de composition et de correspondances musicales dans *Lux optata claruit* [11, 15], dans une formulation presque « dramatique » : d'un côté par l'alternance entre les groupes de chanteurs, de l'autre par la construction d'un refrain à plusieurs niveaux textuels et musicaux. Le tout se conclut par des enchaînements de notes et une accumulation de mots répétés invitant les protagonistes à la fête et au partage. Ainsi, d'une pièce à l'autre, l'interaction entre texte et musique conduit à des procédés de composition et de structuration nouveaux et variés.



HORIZONS

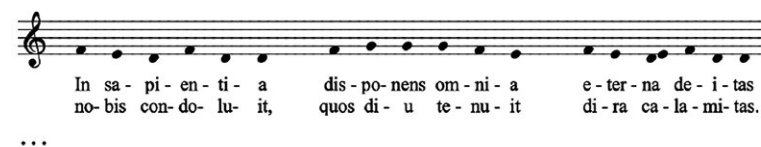
Aussi importantes soient-elles sur le plan historique, les nouvelles compositions poétiques et musicales que l'on voit apparaître dans la liturgie

latine à partir du début du XII^e siècle ne constituent qu'un versant des *nova cantica*. L'autre versant de cet élan créatif est le répertoire profane en langue occitane, dont l'apparition – non moins mystérieuse – en Aquitaine d'abord, avec les chansons de Guillaume de Poitiers, Marcabru et Jaufre Rudel, puis dans le Nord de la France et l'ensemble de l'espace culturel européen, signe les débuts de la lyrique courtoise occidentale. La chanson occitane n'est cependant transmise par écrit que beaucoup plus tard, et de façon fragmentaire en ce qui concerne les mélodies, dont les versions écrites portent les marques d'une longue période de tradition orale. Il est donc d'autant plus intéressant de trouver, dans les manuscrits aquitains contenant les *nova cantica*, quelques textes occitans comme *O Maria, deu maire* [PARTIE II, II].

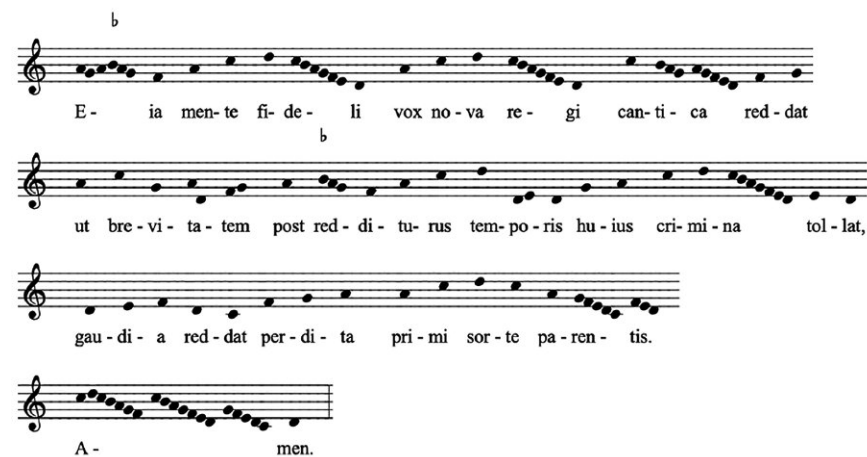
Une relation complexe unit la séquence – genre plus ancien dont la tradition remonte au haut Moyen Âge et qui a joué un rôle capital dans le développement de la liturgie – et les nouvelles formes de composition. D'une part, certains aspects poétiques et musicaux propres aux séquences plus anciennes sont intégrés aux *nova cantica* : la structure parallèle consistant à chanter successivement, sur une même mélodie, deux textes différents, ou encore le caractère formulaire des tournures mélodiques. D'autre part, le développement de la séquence ne cesse de s'enrichir des procédés utilisés dans le nouveau répertoire. Ce phénomène fait émerger très rapidement un nouveau type de séquence : parallèlement au corpus antérieur naît la séquence « de seconde époque », qui fixe désormais l'allure de ce genre. Durant cette période de transition, c'est précisément dans les offices festifs et leurs sources que sont transmises un grand nombre de compositions combinant les caractéristiques anciennes et nouvelles de la séquence. *In sapientia* en fait partie : il s'agit d'une « prose » copiée au XII^e siècle dans un recueil contenant la fête des sous-diacres de Laon. On y a noté le dernier office de la journée liturgique, complies,

un ensemble de pièces si largement et richement étendu que l'office reçoit dans ce manuscrit le nom de « *completorium infinitum* ». De manière tout à fait remarquable, cette pièce réapparaît plus tard dans une source originaire du Puy, dans le cadre d'une fête de clercs qui a continué d'être célébrée jusqu'au XVII^e siècle ; c'est cette source qui a été ici utilisée pour l'enregistrement [II, 13].

DÉBUT :



FIN :



Le texte, très long, est centré sur le fils de Dieu. Il se divise en différentes sections marquées par des changements dans la structure des vers et des strophes : l'Incarnation et le mystère de la Nativité, la vie publique du

Christ, la Passion, la Résurrection et l'Ascension jusqu'à la seconde venue du Sauveur. La musique reprend le schéma répétitif des versets avec des changements permanents : formules mélodique variées, syntaxes changeantes, usage ciblé de l'ornementation. Les éléments formels de la structure se combinent avec un processus d'élaboration qui prend en compte le message transmis par le texte. Le début et la fin de la pièce, reproduits sur la page précédente, montrent le passage d'une introduction narrative très simple à une conclusion soulignant les particularités de la formulation verbale à l'aide d'un discours musical lui aussi singulier.

Le nouvel art de composer en monodie et en polyphonie est influencé de manière décisive par la question de la performance du texte poétique et peut d'ailleurs être compris à travers ce dernier, comme le révèlent de manière exemplaire les pièces très particulières contenues dans le manuscrit Paris 1139, qui témoignent d'une première phase d'expérimentation et de création. Certaines de ces pièces étaient au cœur du premier enregistrement *Nova Cantica* ; elles servent à présent de base à notre « contexte ». *Letabundi iubilemus* [Nova Cantica 08] en est un exemple paradigmatique, tant pour le texte que pour la musique. Sa forme strophique est tout à fait à part, du fait de la structure du texte, du lien que ce dernier entretient avec la syntaxe et le sens des mots, mais aussi du fait des procédés d'élaboration des éléments textuels au sein d'une construction unique et subtile, fondée sur les contraintes, les spécificités et les possibilités offertes par la musique. En outre, les premières traces écrites conservées pour ce chant attestent d'un monde de pratiques orales, qui forment la toile de fond de cette nouvelle manière de composer fixée par écrit vers 1100. Dans le cas de cette pièce, seul le milieu des trois strophes fait apparaître une ligne mélodique différente, plus élaborée. La mise en musique fait appel à différentes tournures mélodiques issues de la première strophe, mais avec des variantes et des extensions qui for-

ment une ligne virtuose, dont le caractère improvisatoire peut être considéré comme un principe de base du nouveau chant et des pratiques dont témoignent les sources autour de 1100. Tout aussi singulière est la formulation aussi habile que dramatique du trope en forme d'organum *Stirps Iesse*, dont l'existence est aussi documentée pour la première fois dans ce même manuscrit Pa 1139. Pièce tout à fait à part, le *Benedicamus Iubilemus exultemus*, de retour dans *Nova Gaudia* [1, 06], est une composition qui assortit au texte des éléments musicaux particuliers, offrant une véritable dimension rhétorique au discours.

Étonnamment, on constate qu'une deuxième génération de sources légèrement plus tardives fait état d'une manière de composer fondée sur des structures textuelles répétitives ; celles-ci sont le point de départ de configurations formelles plus larges, avec en même temps des éléments de la syntaxe musicale qui varient de façon très spécifique. Tout ceci fait appel à des moyens qui sont habituellement associés à des époques plus tardives de l'histoire musicale, ce qui est particulièrement fascinant au regard d'une histoire de la composition qui met en avant la tension entre l'élargissement et la diversification de l'éventail des possibilités grammatico-musicales d'une part, et la permanence de paramètres et de solutions équivalentes depuis le haut Moyen Âge d'autre part. C'est précisément dans la relation entre musique et texte que cette tension est la plus tangible.

On le constate de manière paradigmatique dans la version à deux voix du texte *Flore vernans* [11, 14], mais aussi dans la mise en musique monodique, indépendante, de quatre autres strophes de ce même texte, *Clara sonent organa* [11, 09]. Le texte offre une structure symétrique commune incluant deux vers longs de 7 syllabes suivis d'un vers plus court de 6 syllabes, disposés selon un schéma de rimes *aab ccb*, qui correspond à un type bien connu par la suite, le vers goliardique (*Vagantentrophe*). Dans la composition polyphonique, cela permet de modeler la

strophe de manière spéciale, grâce à des procédés structurels récurrents. La mélodie de la monodie n'a rien à voir avec celle de la polyphonie : la série des quatre strophes bâties de façon identique sert de fondement à une modélisation plus globale. La pièce présente en effet quatre sections structurées en deux parties, fondées sur la constante reformulation du matériau mélodique et de sa mise en œuvre d'une strophe à l'autre : répétitions, variations, extensions de phrases mélodiques, articulation des phrases et des unités strophiques qui se rattachent à une composition de type « durchkomponiert ».

La pièce finale du *Res Iocosa* se réfère encore une fois au monde des pratiques non écrites du chant polyphonique, dont les outils sont intégrés aux nouvelles formes de composition. Le *Benedicamus Domino* [11, 18] présente l'une des toutes premières attestations « organales » de cette formule de bénédiction prononcée à la fin des offices. Les échanges de sons au-dessus d'un bourdon font écho à une pratique non écrite et déterminent l'organisation et la progression de longs mélismes à la voix supérieure ajoutée. C'est comme un jeu, qui renvoie d'une part à l'interaction entre des chanteurs qui improvisent, et qui pointe d'autre part vers les grands organa parisiens à trois et quatre voix du répertoire de Notre-Dame, notés rythmiquement. Il s'agit d'une interaction entre deux rôles, celui de meneur et celui de suiveur : un changement de note à la voix grave peut être à l'origine d'une réaction progressive à la voix organale ; ou au contraire, l'espace tonal déterminé par la progression des sons à la teneur peut être annoncé et anticipé par la voix supérieure avant d'être réalisé à la voix grave. Dans l'un et l'autre cas, l'interprétation des premiers organa à deux voix bénéficie ainsi de la possibilité, pour la réalisation sonore de la tradition écrite, d'une interaction vocale sur mesure, flexible.



Giacomo Schiavo, Cyprien Sadek



Dominique Vellard

Les textes musicaux des *nova cantica* :

focus sur la forme

Konstantin Voigt, Freiburg | Würzburg

FOCUS SUR LA FORME

Les versus, conduits et Benedicamus des manuscrits du XII^e siècle sont les témoins d'une transformation de l'écriture poétique qui a des conséquences très importantes. Avant 1100, la poésie se définissait comme le fait de composer un texte selon une forme conventionnelle, préexistante, choisie dans un nombre limité de types de vers et de strophes hérités de la poésie antique. On trouve au contraire dans les *nova cantica* du XII^e siècle de nombreuses formes de versification qui ne peuvent être considérées comme traditionnelles, mais qui s'apparentent à de savantes combinaisons d'éléments de longueur variable liés par des schémas de rimes complexes. Pour la première fois, c'est précisément la forme du texte qui suscite l'intérêt et la créativité dans l'ensemble de la poésie médio-latine.

Ce glissement entraîne un autre changement fondamental dans la relation entre texte et mélodie : dans l'ancien répertoire des hymnes liturgiques, attaché à des formes versifiées traditionnelles et peu variées, un texte peut être chanté sur différentes mélodies adaptées à des types strophiques semblables, tandis qu'une même mélodie peut habiller dif-

férents textes. Tant que texte et mélodie se rejoignent dans un même type formel, ils sont potentiellement interchangeables – les mélodies s'apparentent alors moins à la mise en musique d'un texte spécifique qu'à la réalisation sonore d'un type générique de strophe, défini avant tout par la forme. Au contraire, dans les *nova cantica*, la création de nouvelles formes textuelles a nourri la création de nouvelles mélodies, conçues pour s'adapter à un texte spécifique. Cette relation unique entre texte et mélodie marque le début d'une conception nouvelle de l'interaction structurelle entre sens du texte, sonorité des vers et réalisation musicale.



UN DEGRÉ DE COMPLEXITÉ NOUVEAU

L'extraordinaire complexité du versus en deux strophes *Lux rediit* [PARTIE I, 13] donne une idée des critères qualitatifs et de l'originalité qui prévalent en matière d'organisation formelle vers 1100. Les termes techniques employés pour l'analyse des vers rythmiques latins nécessitent une brève explication. L'accentuation de fin de vers est un élément important. Lorsque l'accent final tombe sur l'antépénultième (avant avant-dernière) syllabe, il est appelé proparoxyton (pp) ; lorsqu'il tombe sur la pénultième (avant-dernière) syllabe il est dit paroxyton (p). Un vers de 4 syllabes accentué sur l'antépénultième est désigné par « 4pp » ; le schéma des rimes est indiqué par des lettres (a, b, c...).

Au début de *Lux rediit* se trouve une série de trois vers courts, comportant chacun 4 syllabes, accentués sur l'antépénultième, c'est-à-dire l'avant avant-dernière syllabe (= 4pp). Cette série de trois vers est suivie d'un vers plus long, de 7 syllabes, accentué sur l'avant-dernière syllabe (= 7p). Ce vers plus long présente une cadence et une rime dif-

férentes. La sonorité de la série de rimes est aussi originale que la combinaison des vers 4pp et 7p :

1	Lux rediit	4pp a
2	qua exiit	4pp a
3	et adiit	4pp a
4	defunctum Eliseus.	7p b

Les deux vers de 11 syllabes qui suivent contrastent par leur longueur, mais sont reliés au vers 7p tant par la rime que par la cadence mélodique : ils apparaissent de ce fait comme des extensions du vers de type 7p.

5	Qua de morte	resurgit homo reus	4p + 7p b
6	quia fit homo	verus de Deo Deus	5p + 7p b

Cette interaction entre contraste métrique et association phonétique renvoie à une conception « paramétrique » de la forme, où la rime est indépendante de la longueur du vers. Ceci marque également la suite du développement formel : avec le groupe suivant, composé de dactyles (6 syllabes pp) unis par la rime, c'est un autre type de vers qui entre en scène, dont la cadence et la longueur tranchent nettement avec ce qui précède.

7	lumen de lumine	6pp c
8	homo pro homine	6pp c
9	fit absque semine	6pp c
10	de matre virgine	6pp c
11	quem tremunt supera	6pp d

Le vers 11 introduit une nouvelle rime, qui se prolonge dans les courts vers 4pp et 4p qui suivent. En dépit de leurs longueurs contrastantes, ces vers offrent une continuité tant du point de vue des sonorités verbales que de la syntaxe du texte.

12	quem infera	4pp d
13	intra mera	4p d
14	Virgo vera	4p d
15	fert viscera	4pp d
16	puerpera	4pp d
17	ruit fera	4p d
18	gens misera.	4pp d
19	Letifera	4pp d
20	et honera	4pp d
21	iam vetera	4pp d
22	cadunt sub gratia	6pp e
23	et aspera	4pp d
24	legis iudicia.	6pp e

Cette strophe complexe est une compilation hétérogène de vers de différentes sortes, qui, grâce aux rimes, présente néanmoins une grande cohérence interne.

La mélodie vient remodeler cette structure sonore variée soit en dissimulant, soit en accentuant la structure poétique : de longs mélismes (c'est-à-dire des suites de plusieurs notes sur une même syllabe) placés au sein des unités formelles font croître la tension générale, tandis que les spectaculaires mélismes sur la finale marquent la fin de la strophe de façon à en préciser la structure, et ce d'autant plus que les strophes 1 et 2 diffèrent légèrement dans leur formulation mélodique.

Les récitations syllabiques du début de la pièce, tout comme la structuration mélodique, assurent un contraste avec les passages mélismatiques, mettant en évidence la série de vers courts (4pp et 4p) du milieu de la strophe. Plus généralement, les interactions multiples entre longueurs de vers, rimes, contrastes dans la forme et la texture mélodique produisent une pièce dont la complexité est sans équivalent dans le répertoire latin antérieur à 1100.



TYPES FORMELS TRADITIONNELS

La différence entre une structure strophique complexe comme *Lux rediit* et des formes plus traditionnelles apparaît clairement si l'on considère par exemple le versus *Ierusalem mirabilis* [I, 11], une pièce transcrite dans le même manuscrit. Le texte se moule dans un type de strophe répandu depuis l'Antiquité, l'hymne ambrosienne, qui est composée de quatre dimètres iambiques, c'est-à-dire 4 vers de 8 syllabes accentués sur l'antépénultième (= 8pp) :

<i>Ierusalem mirabilis</i>	8pp a
<i>urbs beatior aliis</i>	8pp a
<i>quam permanens obtabilis</i>	8pp a
<i>gaudentibus te angelis.</i>	8pp a

Comme les quatre vers ont tous la même forme et les mêmes rimes, ils ne se différencient sur le plan sonore que par la syntaxe mélodique. Par rapport à la structure phonético-mélodique complexe de *Lux rediit*, ce versus semble offrir moins de contrastes et de tensions internes.

Pour autant, ces différences ne peuvent être interprétées en termes de valeur esthétique ou de chronologie du répertoire. Parmi les versus, conduits et *Benedicamus* du XI^e siècle, des chants nouvellement composés sur des strophes de type traditionnel, tels que *Ierusalem mirabilis*, coexistent en toute légitimité avec des chants relevant du nouveau style, tels que *Lux rediit*. C'est le modèle de l'hymne ambrosienne, par exemple, qui sert de base au versus *Annus novus in gaudio* [I, 03], ainsi qu'aux *Benedicamus Dulce melos* [II, 17] et *Iohannes postquam senuit* [II, 08]. D'une manière générale, la strophe hymnique 4 x 8pp reste le moule dans lequel se coulent un certain nombre de nouveaux chants de *Benedicamus* normanno-siciliens, français du nord ou encore aquitains. Des versus complexes comme *Nunc clericorum contio* [I, 02] peuvent également être considérés comme dérivant de la strophe ambrosienne, comme ici où une strophe double 8 x 8pp est divisée en deux parties asymétriques séparées par un refrain interne 5p et complétées par un refrain final.

<i>Nunc clericorum contio</i>	8pp
<i>devota sit cum gaudio</i>	8pp
<i>in tanto natalitio</i>	8pp
<i>nam summi patris filio</i>	8pp
<i>datur excelebratio</i>	8pp

Gaudeat homo R: 5p

<i>Qui carnis sumpto pallio</i>	8pp
<i>in virginis palatio</i>	8pp
<i>nostra fuit redemptio.</i>	8pp

Gaudeat homo R: 5p

Au sein du répertoire des *nova cantica*, seul le septénaire trochaïque est plus fréquent que le dimètre iambique. Ce long vers de 15 syllabes, l'un des plus courants depuis l'Antiquité, est caractéristique des chants de procession médiévaux. Il façonne les strophes du *Benedicamus Prophetatus a prophetis* [I, 12], les versus en diaphonie *Res iocosa* [II, 01], ainsi que le *Benedicamus Iubilemus exultemus* [I, 06], enregistré aussi dans *Nova Cantica* (1990). Dans ces pièces à deux voix, la versification de forme traditionnelle sert de fondement à une structure polyphonique particulièrement novatrice.



SEGMENTATION ET RECOMBINAISON : DES TYPES DE VERS TRADITIONNELS COMME BASE D'UNE NOUVELLE FORMALISATION

Les formes nouvelles et uniques du versus, du conduit et du *Benedicamus* ne sont pas indépendantes des types de vers traditionnels. Bien plus, elles se développent à partir de la segmentation, de la recombinaison et de la réinterprétation de ceux-ci. Le septénaire trochaïque joue un rôle crucial dans ce processus. Aussi ancien que la poésie antique, ce long vers de 15 syllabes apparaît déjà sous différentes formes : soit avec une unique césure médiane (a), soit comme un « versus quadratus » avec une deuxième césure au milieu du premier demi-vers (b) :

et super crucis tropaeo dic triumphum nobilem	8p + 7pp
Pange lingua gloriosi proelium certaminis	4p + 4pp + 7pp

Le septénaire trochaïque est, par nature, un vers composé. Quand il apparaît en tant que « versus quadratus », cela ressort d'autant mieux que

les césures internes sont soulignées par des rimes, comme dans *Iubilemus exultemus*, où une même rime interne marque les trois premiers segments 4p dans les deux premiers vers (les syllabes accentuées sont soulignées dans l'exemple ci-après) :

4P	4P	4P	3PP
Iu <u>b</u> ilemus	exu <u>l</u> temus	int <u>o</u> nemus	<u>c</u> anticum
Red <u>e</u> mptori	plasm <u>a</u> tori	sal <u>v</u> atori	<u>o</u> mnium

A partir de là, il en faut peu pour que les groupes de 4p se détachent des éléments 3pp du vers long traditionnel. Dans le *Benedicamus Vallis montem* [II, 03], par exemple, le vers est non seulement segmenté, mais rallongé :

4P	4P	4P	4P	3PP
Vallis <u>m</u> ontem	lapis <u>f</u> ontem	spina <u>r</u> osam	spetio <u>s</u> am	<u>e</u> dedit

Cette extension du vers à un nombre impair d'éléments perturbe la symétrie formelle en la rendant plus dynamique, puisque les vers ne peuvent plus être regroupés en phrases régulières ou en paires de type antécédent-conséquent. Comme le montre l'exemple ci-dessus, la segmentation et la recombinaison des vers est l'une des innovations liées au développement formel des *nova cantica*. De tels procédés, attestés vers 1100 avec le septénaire trochaïque, tout particulièrement en Aquitaine, ont ensuite été transposés à d'autres types de vers traditionnels comme le dimètre iambique. Le début de *Lux rediit*, commenté plus haut, est bâti sur une inversion iambique du « versus quadratus » (4pp + 4pp + 7p) suivie d'un autre segment de 4 pp (les accents sont à nouveau mis en évidence dans l'exemple ci-dessous : notons la différence par rapport aux exemples précédents) :

4PP 4PP 4PP 7P
 Lux rediit | qua exiit | et adiit | defunctum Eliseus

Cela signifie que les auditeurs de l'époque médiévale percevaient ces nouvelles formes comme innovantes, tout en étant conscients qu'elles renvoyaient également à des typologies bien établies. Le jeu de recombinaison des éléments est par conséquent un jeu sur les attentes de l'auditeur, ce qui renforce encore le caractère vivant et dynamique de ce genre de poésie.



LES TEXTES MUSICAUX

Dans le deuxième livre de son ouvrage sur la poésie en langue vernaculaire, *De vulgari eloquentia* (vers 1304), Dante considère trois niveaux d'interaction entre les différents éléments d'une chanson (« canzone ») : le niveau sémantique et syntaxique (« materia », « vocabula », « constructio »), le niveau métrique et verbal (« carmen ») et le niveau purement sonore et mélodique (« oda », « modulatio », « cantus »). Son analyse, inspirée de la lyrique troubadour des XII^e et XIII^e siècles, permet de décrire cette interaction nouvelle entre son et contenu sémantique, caractéristique de bon nombre de *nova cantica*, avec sans doute plus de pertinence qu'à travers l'analyse binaire du rapport musique-texte. Le versus *Est hodie rex glorie* [I, 08] peut ici servir d'exemple. Le texte de cette pièce évoque la présentation de Jésus au Temple, Marie sacrifiant deux colombes et Siméon reconnaissant l'enfant comme le Fils de Dieu.

La construction de la première partie de la strophe fait converger le niveau métrico-verbal du son et le niveau sémantico-syntaxique.

STROPHE 1

1	<u>Est</u> hodie	4pp a
2	rex glorie	4pp a
3	rex nimie	4pp a
4	potentie	4pp a
5	cum specie	4pp a
6	<u>oblatus</u> columbina	7p b
7	fert duo genitrix	6pp x
8	paria paupertina	7p b
9	sed paupertina	5p b
10	fit stella matutina	7p b

STROPHE 2

Ortus sine
peccamine
de virgine
pro crimine
ab homine
<u>datur</u> omnipotenti
quem letus suscipit
senex motu trementi,
seni trementi
subit dux firmamenti

Cette première partie commence par une série de vers 4pp unis par la rime, suivis d'un vers 7p présentant une sonorité différente (comme dans *Lux rediit*). Les groupes de 4pp unis par la rime créent une progression ouverte sous forme de parataxe tandis que le segment final 7p assure, typiquement, une fonction conclusive. Les cinq premiers vers (4pp) des strophes 1 et 2 sont ouverts en termes de syntaxe, tandis que le vers 6, qui était précédemment l'élément final 7p, est conclusif sur le plan syntaxique car il fournit à la phrase les verbes dont elle a besoin, respectivement *est oblatus* (strophe 1) et *datur* (strophe 2), verbes qui renvoient au champ sémantique du don et de l'offrande. La disposition formelle, la structure des rimes, la syntaxe et la sémantique sont en étroite interaction, ce que l'on retrouve dans l'ensemble de la construction de la pièce. La mélodie reflète cette organisation en créant une syntaxe ambiguë dans les vers 1 à 5, qui contraste avec la mélodie pleinement conclusive du vers 6. Tandis que l'arche mélodique couvrant les vers 1 et 2 suggère un vers conventionnel

de 8 pp, les vers 3, 4 et 5 tendent à s'unir en une seule arche, décevant l'attente formelle mise en place par les vers 1 et 2. Toute ambiguïté cesse avec le vers 6, où la cadence mélodique fermée, la nouvelle sonorité de rime et l'effet conclusif du vers 7p convergent afin de marquer clairement la fin.

	(1) 4pp <i>ap. b</i> (2) 4pp <i>ap. g</i>
	(3) 4pp <i>ap. a</i> (4) 4pp <i>ap. d</i>
	(5) 4pp <i>cl. g</i> (6) 7p <i>cl. g</i>
	(7) 6pp <i>cl. g</i> (8) 7p <i>cl. g</i>
	(9) 5p <i>ap. b</i> (10) 7p <i>cl. g</i>

La seconde partie de la strophe, aux vers 7 à 10, ne semble pas ajouter grand chose à la forme en termes de mélodie : elle consiste pour l'essentiel à répéter des éléments déjà entendus, mais légèrement modifiés. Cependant, cette partie de la strophe est également caractérisée par une forte interaction entre les niveaux sémantiques, métriques et mélodiques, et les petites modifications apportées y ont une importance fondamentale.

Les vers 7 et 8 de la première strophe expriment la pauvreté terrestre de Marie : pauvre (*paupertina*), elle ne peut apporter en sacrifice

au Temple que deux colombes, au lieu d'un mouton et d'une colombe. Au vers 9, Marie passe du statut de *paupertina* terrestre à celle d'étoile céleste du matin, ce qui souligne une autre facette de son importance théologique, ainsi que le lien entre l'humilité humaine et la gloire divine. Ce glissement sémantique se traduit sur le plan formel par la répétition de la fin du vers 8 au début du vers 9, une stratégie qui revient dans les strophes suivantes et fait donc partie du projet formel général. Dans la strophe 2, cette particularité formelle remplit la même fonction sémantique que dans la première strophe. Le vieux et faible Siméon ainsi que le Christ nouveau-né sans défense symbolisent la faiblesse terrestre, qui devient la gloire céleste dans le vers final, lorsque le Christ est désigné comme *dux firmamenti*.

Ce contraste entre la faiblesse terrestre et la gloire divine n'est pas seulement lié à la disposition formelle – le niveau sonore métrico-verbal – mais il se traduit également dans la musique, c'est-à-dire au niveau sonore purement mélodique. Le vers 8, un segment final de 7p, présente la même mélodie (montant de *fa* à *si* puis redescendant vers la finale *sol*) que le vers 6, lequel est, juste avant, conclusif : ceci suggère que la seconde partie de la strophe n'offrira pas d'autre matériau mélodique. Cependant, la toute fin de cette strophe est différente. Le début du vers 9 reprend le vers 7, mais avec une ouverture finale sur *si*. Mélodiquement, cela produit une suspension équivalente à une ponctuation grammaticale, qui prépare l'effet majeur produit par cette strophe, à savoir le glissement d'un ton vers l'aigu dans les segments 7p des vers 6 et 8 : la mélodie monte jusqu'au *do* avant de revenir à la finale. La transformation sémantique conduisant de la faiblesse terrestre à la gloire céleste, exprimée dans les deux derniers vers de chaque strophe, correspond à une exaltation mélodique vers l'aigu. La double condition du Christ et de Marie, humbles êtres humains et en même temps glorieuses divinités, trouve une subtile correspondance dans cette transposition vers l'aigu d'un même geste mélodique.

Des pièces comme *Est hodie rex glorie* montrent qu'autour de 1100, dans certaines formes de poésie, l'interaction entre la dimension sonore du texte et de la mélodie et la dimension sémantique fait désormais l'objet d'une réflexion. Cette combinaison du son et du sens n'a pas lieu au niveau du mot ou de l'affect isolé, mais dans la mise en œuvre de la strophe du début à la fin, qui permet la rencontre entre son et sens au niveau structurel.

Il faut encore évoquer une donnée élémentaire : dans le chant médiéval, ce sont les vers qui créent le cadre opératoire de la mélodie. Ceci est vrai pour les structures à plusieurs niveaux, nouvelles et originales, de ce répertoire, mais également pour les chants fondés sur des formes versifiées traditionnelles. Les mélodies réunies dans l'ensemble ci-contre mettent toutes en œuvre la même structure modale et adoptent des mouvements semblables au sein des différentes unités de la versification.

Ainsi, dans le répertoire des *nova cantica*, les formes de versification traditionnelles se maintiennent en dépit des remaniements observés ; de même, la présentation synoptique ci-dessus montre qu'un certain degré de « typicité » est parfois présent dans les mélodies. Par ailleurs, les mises en musique « typiques » de formes de versification traditionnelles, comme *Iubilemus exultemus*, entrent dans le champ alors nouveau de la polyphonie à deux voix. Elles mettent en évidence, au sein des *nova cantica*, une constellation de pièces dont la nouveauté n'est pas absolue, mais liée aux traditions et conventions du répertoire dont elles sont issues. Le changement le plus important, vers 1100, concerne cependant la manière dont ce matériau traditionnel est mis en œuvre. Il est travaillé de manière productive, recontextualisé, recombinaison, tant sur le plan vertical, celui de la polyphonie, que sur le plan horizontal, celui des formes nouvelles et plus complexes de monodie. Ces nouvelles possibilités permettent de jouer sur les attentes en matière de forme et de créer des structures sonores

complexes, qui sont à même d'interagir, dans certains cas, avec la structure sémantique des textes.

M1 : *Gratuletur* Ma 19421 – M2 : *Iubilemus* Pa 1139 – M3 : *Iubilemus* Pa 1139

M4 : *Dei sapientia* Ma 289 – M5 : *Sponsus* Pa 1139 – M6 : *Virginis* Pa 3719



GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

¶ Apertum (*ap.*, « cadence ouverte ») : fin de phrase mélodique ouverte, sur le plan modal ou par le mouvement mélodique

¶ Clausum (*cl.*, « cadence fermée ») : fin de phrase sur la finale ou note principale du mode (*finalis*)

¶ Dimètre iambique : type de vers traditionnel, sur le plan métrique, u _ u _ u _ u _, sur le plan rythmique, 8 pp. Exemple : Ierusalem mirabilis

¶ « Versus quadratus » iambique : nouveau type de vers de 15 syllabes, 4pp + 4pp + 7p, ou bien 4pp + 4pp + 4pp + 3p. Exemple : et vocibus | et cordibus || et actibus promatur

¶ Mélisme : série de notes sur une seule syllabe

¶ Paroxyton, abrégé p : mot dont l'accent tonique porte sur la pénultième (avant-dernière) syllabe, comme dans promatur (x X x). Indication accompagnant le nombre de syllabes pour désigner la structure d'un vers rythmique (Norberg). Exemple : et actibus promatur = 7p

¶ Proparoxyton, abrégé pp : mot dont l'accent tonique porte sur l'antépénultième (avant avant-dernière) syllabe, comme dans mirabilis (x X x x). Indication accompagnant le nombre de syllabes pour désigner la structure d'un vers rythmique (Norberg). Exemple : Ierusalem mirabilis = 8pp

¶ Vers rythmique : depuis l'Antiquité tardive, structure habituelle des vers latins organisés selon le nombre de syllabes, la rime et l'accent tonique en fin de vers. Remplace le vers métrique composé de syllabes longues et brèves

¶ Septénaire trochaïque : vers traditionnel de 15 syllabes avec une césure médiane, sur le plan métrique, _u _u _u _u || _u _u _u u, sur le plan rythmique, 8p + 7pp. Exemple : solum assumpsisse carnem | uerbum dei credimus

¶ « Versus quadratus » : autre type de septénaire trochaïque subdivisé en deux : 4p + 4p + 7pp, ou bien 4p + 4p + 4p + 3pp. Exemple : Iubilemus | exultemus | intonemus canticum

TEXTES FONDAMENTAUX SUR LES NOVA CANTICA

¶ Arlt, Wulf : « Nova cantica. Grundsätzliches und spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters », dans : *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. 10 (1986), 13-62.

¶ Haug, Andreas : « Musikalische Lyrik im Mittelalter », dans : *Musikalische Lyrik*, éd. Hermann Danuser, Laaber 2004 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8,1), 59-129.

¶ Llewellyn, Jeremy : « Nova cantica », dans : *The Cambridge History of Medieval Music*, éd. Mark Everist et Thomas Forrest Kelly, Cambridge 2018, 147-175.

Sur la segmentation et la recombinaison des types de vers :

¶ Voigt, Konstantin : « “New Song”, Old Verse. Continuity and Innovation in the Use of the Iambic Dimeter in 12th Century Conductus, Versus and Benedicamus-Tropes », dans : *Mittelaltinisches Jahrbuch* 54 (2019), 408-440.

Sur la forme et le contenu des textes :

¶ Arlt, Wulf : « Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts », dans : *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, éd. Norbert Dubowy et Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, 113-127.

¶ Treitler, Leo : « The Marriage of Poetry and Music », dans : *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, New York 2003, 457-481.

¶ Voigt, Konstantin : « Congaudeat ecclesia, Da laudis und Hallelujah. Strophienlied und Semantik um 1100 », dans : *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, éd. Martin Kirnbauer, Basel 2019 (= *Schola Cantorum Basiliensis, Scripta*, Bd. 8), 437-448.



Agnieszka Budzińska-Bennett



ensemble Peregrina



Ensemble Gilles Binchois



Dominique Vellard

PART I: NOVA GAUDIA

New Songs ('nova cantica') from the earliest Aquitanian source

OI PROMAT CHORUS HODIE

Promat chorus hodie

O contio

canticum leticie

O contio psallite

contio psallat cum tripudio

Regum rex et dominus

O contio

quem non claudit terminus

O contio...

Ex cuius imperio

O contio

servit nostra regio

O contio...

In utero virginis

O contio

carnem sumpsit hominis

O contio...

Today let the choir

O assembly

bring forth a song of joy

O sing, assembly,

Sing, assembly, with exuberant jubilation

Because the King of Kings, the Lord

O assembly

whom no boundaries can encompass

O sing, assembly...

Whose reign

O assembly

is obeyed by the earth

O sing, assembly...

In the womb of the Virgin

O assembly

assumed human flesh

O sing, assembly...

02 NUNC CLERICORUM CONTIO

Nunc clericorum contio
devota sit cum gaudio
in tanto natalitio
nam summi patri filio
datur excelebratio

Gaudeat homo

Qui carnis sumpto pallio
in virginis palatio
nostra fuit redemptio

Gaudeat homo

Peractis novem mensibus
in claustris virginalibus
non in tectis regalibus
set parvis et pauperibus
est natus puer regius

Gaudeat homo

Pro nobis pannis vilibus
est involutus dominus,
eterni patri filius

Gaudeat homo

<Iam misit rex celestium
in terram suum filium
ut prebeat remedium
malefactorum omnium
ac hic expellat vitium>

Now let the assembly of clerics
offer their gifts with joy
on such a great birthday,
as it is to the Son of the Highest Father
that this feast is dedicated.

Mankind rejoices!

He, who assumed the cloak of flesh
in the chamber of the Virgin,
became our salvation.

Mankind rejoices!

When the nine months had passed
in the enclosed womb of the Virgin,
instead of in a shelter of royalty,
in one small and poor,
was born for us the regal Boy.

Mankind rejoices!

For us in simple garments
was the Lord swaddled,
the Son of the eternal Father.

Mankind rejoices!

<Now the King of Heaven
has sent his Son to the earth,
that he offers a remedy
for all misdeeds,
and expels this vice.>

Gaudeat homo
Hic restauravit gaudium
animabus fidelium,
quod abstulit demonium
Gaudeat homo

Inter arta presepia
puer est strictus fascia
namque in pueritia
mater prebebat ubera
nutritur sic infantia
Gaudeat homo
O miranda potentia
quis umquam audit talia
Patrem lactavit filia
Gaudeat homo

In hoc fallit quod docuit
Boetius qui retulit,
quod mulier si peperit
necessitas hoc arguit
quod cum viro concubuit
Gaudeat homo
Inde natura stupuit
ius amisisse doluit
miratur quis hoc potuit
Gaudeat homo

Mankind rejoices!
This one restored joy
in the hearts of the faithful,
as he dispelled the devil.
Mankind rejoices!

In the narrow manger
the Boy was wrapped in swaddling clothes,
and as a small child
the Mother offered him the breast,
in the way that infants are nourished.
Mankind rejoices!
O awesome power!
Who has ever heard such a thing:
The Father is nourished by the daughter!
Mankind rejoices!

In this the teachings of Boethius are proven false,
which state,
that a women, if she gives birth,
as is necessarily to be concluded,
had previously lain with a man.
Mankind rejoices!
Nature was therefore amazed
and suffered for its lost laws,
awestruck, it asked who was able to do such things.
Mankind rejoices!

Hic in crucis patibulo
vite dampnati emulo
tirannum trudens vinculo
fuso cruore proprio
nos redemit de baratro
Gaudeat homo
Que sanguinis effusio
nostra fuit redemptio
modo dictatur lectio
Gaudeat homo

03 ANNUS NOVUS IN GAUDIO

Annus novus in gaudio
agatur in principio
magna sit exultatio
in cantoris tripudio
Ad hec sollempnia
concurrunt omnia
voce sonantia
cantis gratia
et vite spatia
per quem leticia
fit in ecclesia

Anni novi principium
vox celebret psallentium
et cantorem egregium

On the yoke of the cross,
which brings death to the condemned,
he had conquered the tyrants
and through the blood he shed
he redeemed us from the abyss.
Mankind rejoices!
This shedding of blood
became our salvation.
But now the lesson will be read.
Mankind rejoices!

In joy the New Year
is celebrated at its beginning!
Great is the exaltation
in the exuberant jubilation of the cantor.
To this festive feast
let all make haste,
the voice should sing:
thanks and long life
to the cantor,
through whom joy
is made in the church.

Let the beginning of the New Year
be extolled by the voice of the singer,
and the excellent cantor

ymnus extollat omnium
Ad hec...

Anno novo in cantica
recitetur organica,
tota sonet ars musica
in cantoris presentia
Ad hec...

Annum novum celebrantes,
exultantes et letantes
et cantorem venerantes
gaudeamus congaudentes
Ad hec...

Anne nove sit titulis
hodie ineffabilis
et tu cantor mirabilis
esto per secula stabilis
Ad hec...

04 IN HOC FESTO BREVITER

In hoc festo breviter
iubilemus pariter
conlaudantes dominum
salvatorem omnium
Festum miri viri

be praised by the hymn of the assembly.
To this festive feast...

To the New Year in polyphonic song
homage is rendered,
the whole art of music
resounds in the presence of the cantor.
To this festive feast...

We celebrate the New Year
with joy and gladness,
and we venerate the cantor;
we rejoice in shared enjoyment!
To this festive feast...

O New Year, with honorific titles
today we cannot praise you enough,
and you, astonishing cantor,
may you long endure.
To this festive feast...

To this feast let us without delay
rejoice and at once
sing a song of praise to the Lord,
Saviour of all.
The feast of the astonishing man,

*festum miri viri
eia celebremus*

[Nam baptismam prebuit]
in qua Samson meruit
aulam celi scandere
qua regnat rex glorie
*Festum miri viri
festum miri viri
eia celebremus*

Qui natus de sterili
fit precursor Domini
signis et virtutibus
effulsit in plebibus
*Ipsum ipsum mirum
virum mirum virum
ergo conlaudemus*

05 REGI NATO DOMINO

Regi nato domino
utero virgineo
Gaudeat omnis homo
Angeli de puero
nuntiant cum gaudio
Gaudeat omnis homo
Gaudium pastoribus

*the feast of the astonishing man,
eia, let us celebrate!*

Because he offered baptism,
through which Samson was honoured,
to ascend to the heavenly halls,
where the King of glory reigns.
*The feast of the astonishing man,
the feast of the astonishing man,
eia, let us celebrate!*

Born of the sterile woman,
he becomes precursor of the Lord,
through wonders and virtues
he shines among the peoples.
*The wonder itself,
the astonishing man,
therefore, let us praise!*

The King and Lord is born
from the womb of the Virgin.
All mankind rejoices!
The angels announce the Boy
with joy.
All mankind rejoices!
This joy the angel

nuntiavit angelus
Gaudeat omnis homo
Qui sine principio
est in matris gremio
Gaudeat omnis homo
De celi sidereo
ad nos venit solio
Gaudeat omnis homo
Ut iam pene perditio
ferret opem seculo
Gaudeat omnis homo
Hinc deserviat puero
angelorum contio
Gaudeat omnis homo
Huius incarnatio
nostra fit redemptio
Gaudeat omnis homo
Huius incarnatio
nostra sit remissio
Gaudeat omnis homo
Hinc corde et animo
BENEDICAMUS DOMINO
Gaudeat omnis homo

announced to the shepherd.
All mankind rejoices!
He who is without beginning,
rests in the lap of the Virgin.
All mankind rejoices!
From the starry seat of heaven
He has come to us.
All mankind rejoices!
To bring aid
to the nearly lost world.
All mankind rejoices!
Thus the Boy serves
the heavenly host.
All mankind rejoices!
Whose incarnation
will bring us salvation.
All mankind rejoices!
Whose incarnation
will bring us forgiveness.
All mankind rejoices!
Thus LET US with heart and mind
GIVE THANKS TO THE LORD.
All mankind rejoices!

06 IUBILEMUS EXULTEMUS

Iubilemus
exultemus
intonemus canticum
redemptori
plasmatori
salvatori omnium.

Hoc natali
salutari
omnis nostra turmula
Deum laudet
sibi plaudat
per eterna secula.

Qui hodie
de Marie
utero progrediens
homo verus
rex atque herus
in terris apparuit.

Tam beatum
ergo natum
cum ingenti gaudio
conlaudantes
exultantes
BENEDICAMUS DOMINO.

Let us rejoice,
praise
and intone a song
to the Redeemer,
Creator
and Saviour of us all.

On this day of His birth,
our salvation,
shall our whole little assembly
laud God
and praise Him
for evermore.

He who today
from Mary's
womb emerging
as a true man
and divine Lord
appeared on earth,

To Him, the such blessed
infant, therefore,
in boundless joy
praising
and exalting,
LET US GIVE THANKS TO THE LORD!

07 CONGAUDEAT ECCLESIA

Congraudeat ecclesia
per hec sacra sollempnia
et gaudet cum leticia
leta ducat tripudia.

Ergo gaude gaudio
iuvenilis contio
ac de patris solio
virginis in gremio
Christo dei filio nato
novo puerperio facto,
gaudeat homo
gaudeat homo
gaudeat homo.

08 EST HODIE REX GLORIE

Est hodie rex glorie
rex nimie potentie
cum specie
oblatus columbina
fert duo genitrix paria paupertina
sed paupertina
fit stella matutina.

The church rejoices together
on this solemn feast day
and rejoices with gladness
and dancing.

Therefore rejoice in joy
you youthful assembly,
and as, from the throne of the Father
in the lap of the Virgin
Christ, the Son of God is born
in a new incredible birth,
mankind rejoices,
mankind rejoices,
mankind rejoices!

Today the King of glory,
the most powerful King,
with a sacrifice in the form of a dove,
was offered.
Two bring the mother as a pauper,
but the pauper
becomes the Morning Star.

Ortus sine peccamine
de virgine pro crimine
ab homine
datur omnipotenti
quem letus suscipit senex motu trementi
<seni trementi
subit dux firmamenti>.

Viam vere vite gere
et propere cum munere
ingredere
ad templum salvatoris.
Letare Symeon cantu mentis et oris
iam cantus oris
sonet intus et foris.

09 GAUDEAMUS NOVA CUM LETICIA

Gaudeamus nova cum leticia
Fulget dies hodierna
nata luce sempiterna
nova dies nova natalitia
novus annus nova hec sollemnia
nova decent gaudia
nove laudis cantica.

Speciali gaude coro
maritali iuncta toro

Emerging without sin
from the Virgin, to redeem misdeeds,
caused by man,
He is offered by the All-Powerful,
and the blessed old man receives Him shaken:
in the arms of a trembling old man
nestles the Lord of the firmaments!

You also, take the path of true life
and enter with your gift
in haste
into the temple of the Redeemer.
Rejoice, Simeon, with heart and mouth,
and also shall the song of our mouths
now resound within us and outside of us.

Let us rejoice with a new joy!
This day shines forth,
as the eternal light is born:
a new day, a new birth,
a new year, this new feast.
New joys
and new hymns are befitting.

Rejoice with special choir songs,
You bride, in your wedding chamber:

suo deus sempiterno filio
copulat ecclesiam conubio.
Viduata domino
Anne gaude gaudio.

Prius gaude iuvenili
senex etas ac senili
dat se visum Symeoni veteri
mutat aquas sub etate pueri
novitas miraculi
qua mittantur iaculi.

Omnis etas ergo gaude
sed tu virgo prius plaude
virgo parit filium prudentie
novum genus mirum hoc potentie
partus esset femine
sine plaudat semine.

IO LECTIO LIBRI SAPIENTIE / IN OMNIBUS REQUIEM –
BE DEU HOI MAIS

Lectio Libri Sapientie

In omnibus requiem quesivi,
et in hereditate Domini morabor.
Tunc precepit et dixit mihi:
In Iacob inhabita

God joins his eternal Son
with the church and weds them.
And you, consecrated widow of the Lord,
rejoice with the joy of Anne.

But for Youth rejoice,
you Old Age,
as the Redeemer shows Himself to the elderly Simeon.
The water transforms in boyhood
the incredible wonder, at an age
when one should practice spear-throwing.

Therefore, people of all ages, rejoice!
But you, Virgin, strike up the applause yourself:
A Virgin bears the Son of wisdom,
so exult her, that this new wonderful kind of birth
without seed
could stand in the power of a woman.

Lesson from the Book of Wisdom

In all things I sought rest,
and I shall abide in the inheritance of the Lord.
Then He commanded, and said to me:
Let thy dwelling be in Jacob,

et in Israel hereditare
et in electis meis mitte radices.
Et sic in Sion firmata sum
et in civitate sanctificata similiter requievi
et in Ierusalem potestas mea.
Et radicavi in populo honorificato
et in parte Dei mei hereditas illius
et in plenitudine sanctorum detentio mea.
Quasi cedrus exaltata sum in Libano
et quasi cipressus in monte Sion.
Quasi palma exaltata sum in Cades
et quasi plantatio rose in Ierico.
Quasi oliva speciosa in campis
et quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis.
Sicut cinnamomum et balsamum aromatizans odorem dedi.
Quasi myrrha electa dedi suavitatem odoris.

Be deu hoi mais finir nostra razos
un pauc soi las que trop fo aut losos.
Leven doi clerc que dien lo respos
tu autem Deus qui est paire glorios,
nos te preiam quet remembre de nos
quant triaras los mals dantre los bos.

and thy inheritance in Israel
and take root in my elect.
And so was I established in Sion,
and in the holy city likewise I rested,
and my power was in Jerusalem,
and I took root in an honourable people,
and in the portion of my God his inheritance,
and my abode is in the full assembly of saints.
Like a cedar was I exalted in Libanus
and like a cypress on mount Sion.
Like a palm tree was I exalted in Cades
and like a rose plant in Jericho.
Like a fair olive tree in the plains,
and as a plain tree by the water in the streets.
Like cinnamon and balsam I yielded an aromatic odour,
Like the most exquisite myrrh I emitted a sweet odour.

We must soon finish our song,
A little tired am I, as the melody was too high.
The cleric must rise, who gives the response:
But You, O God, who are the glorious Father,
to You we pray to remember us
when You separate the evil from the good.

II IERUSALEM MIRABILIS

Ierusalem mirabilis,
urbs beatior aliis,
quam permanens obtabilis
gaudentibus te angelis.

Nam in te Christus veniens
aperta bona tribuens
super asellum residens
gens flores terre consternens.

Qui ibi cenam fecerat
cum discipulis manderat
Iudas illum prodiderat
triginta nummis venderat.

Illum Iudei emerant
colafis ei dederant
in faciem conspuerant
et in cruce suspenderant.

In ligno penas passus est
in latus perforatus est
pedes manus confixus est
ibique nos redemptus est.

Et in sepulcro positus
custoditur militibus

Wondrous Jerusalem,
you city, holier than all others,
how permanently desirable!
the angels rejoice in you.

Because Christ came to you,
distributing His gifts openly
sitting on an ass
as the people strew the earth with flowers.

There He held His supper
when He gave the disciples the commandment of love,
Judas betrayed Him
and sold Him for thirty pieces of silver.

The jews took Him,
smote Him with their hands
spit in His face
and hanged Him on the cross.

On the wood He suffered agonies,
His flank was perforated,
feet and hands transfixed,
there He redeemed us.

And after laying Him in the sepulchre,
He was watched by soldiers.

tamen surrexit Dominus
illis aspicientibus.

Illic debemus pergere
nostros honores vendere
templum Dei adquirere
Sarracenos destruere.

Quid prodest nobis omnibus
honores adquirentibus
animam dare penitus
infernis tribulantibus.

Illuc quicumque tenderit
mortuus ibi fuerit
celi bona deceperit
et cum sanctis permanserit.

12 PROPHETATUS A PROPHETIS

Prophetatus a prophetis
sine patre genitus
homo factus est pro nobis
dei patris filius
Rege nato psallite Ierusalem filie

Implet carnem Verbi Pater
implet et Paraclitus

Still the Lord is resurrected
before their eyes.

To that place shall we make a pilgrimage,
sell our possessions,
acquire the temple of God,
destroy the Saracens.

What does it serve us all,
if we acquire possessions
and surrender the soul completely
to the agonies of Hell?

But everyone who strives to that place
and there finds his death,
will obtain the goods of Heaven
and live forever among the saints.

Prophesied by the prophets,
begotten without father,
made man for us
is God the Father's Son.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

The flesh of the Word is fulfilled by the Father
and fulfilled by the counsel,

implent eam maiestate
virtutumque gradibus
Rege nato psallite Ierusalem filie

Non assumpsit pater carnem
neque sanctus spiritus.
Solum assumpsisse carnem
Verbum Dei credimus
Rege nato psallite Ierusalem filie

Verbum Patri coequale
Deoque Spiritui
regnat Deus hi sunt unus
neque possunt dividi
Rege nato psallite Ierusalem filie

Virga frondens, virga florens
virga duodecima
<et> non natus sed figura
iure fit fructifera
Rege nato psallite Ierusalem filie

Virga nuces virgo regem
angelorum consciis
fructus virge fructum sancte
designavit virginis
Rege nato psallite Ierusalem filie

they fulfill it with majesty
and all the ranks of virtue.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

Neither the Father assumed flesh
nor the Holy Spirit.
Only the Word of God assumed flesh,
this we believe.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

The Word rules equally over God the Father
and the Holy Spirit,
these are one sole God
and cannot be divided.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

The greening rod, the flowering rod,
the twelfth rod
is not naturally, but figuratively
fruitful.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

Rod and almond nut are, for the wise,
the Virgin and the King of the angels:
The fruit of the rod describes
the fruit of the holy Virgin.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

Sol in stella carne nostra
coopertus latuit,
et de stella sol procedens
lumen mundo reddidit
Rege nato psallite Ierusalem filie

Et redemit quos tenebat
lacrimosa copia,
unde sponsa Christi regum
BENEDICAT DOMINO
Rege nato psallite Ierusalem filie

13 LUX REDIIIT

Lux rediit
qua exiit
et adiit
defunctum Eliseus
qua de morte
resurgit homo reus
quia fit homo verus
de Deo Deus
lumen de lumine
homo pro homine
fit absque semine
de matre virgine
quem tremunt supera
quem infera intra mera

The Sun ist concealed, covered by the star:
our flesh,
and the Sun, which emerges from the star,
returns the light to the world.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

And it redeems that,
which the sea of tears held captive,
thus should the bride of Christ
GIVE THANKS TO THE LORD.
Sing praises to the newborn King, daughters of Jerusalem!

The light has returned
to the place from which it disappeared,
and Elisha
has visited the dead.
From this death
the guilty man rises again,
as the true man becomes
'God from God,
Light from Light'.
Man for mankind
is made without man's seed
from the Virgin Mother
He whom the heavens fear,
the underworld and what lies between.

Virgo vera
fert viscera
puerpera
ruit fera
gens misera.
Letifera
et honera
iam vetera
cadunt sub gratia
et aspera
legis iudicia.

Novus est rex
et nova lex
et novus grex
novo gaudet pastore
nova mater
novo fecunda rore
novam prolem
novo concepit more
gens honorifera
legis adultera
quem docet littera
natum considera
qualis nativitas
que novitas
que bonitas
que caritas
et castitas

A true Virgin
carries Him in her
pregnant body,
and topples the evil,
wretched folk.
Death bringing
and obsolete
burdens
now fall, under grace,
and so fall the hard judgments
of the law.

New is the King
new the law,
and a new flock
rejoices in its new shepherd.
A new Mother,
pregnant through the new dew,
receives a new sprout
in a new way.
You folk, oppressed by a heavy burden,
fallen away from the law,
look to Him, of whom the scripture teaches,
the newborn:
what birth,
how inconceivable and new,
what goodness,
what charity
and chastity,

fecunditas
humanitas
et deitas
o cecitas
quid dubitas
et veritas
carnis in lumine
et dignitas
matris in virgine.

14 LUMEN PATRIS RESPLENDUIT

Lumen patris resplenduit
exultet omnis mundus
Deus natus est hodie
sit homo letabundus
humana caro floruit
per hominem secundum
quam primus parens posuit
doloris in profundum
*In gaudio sit contio
sollemnis modulatio
atque mentis devotio*

Maria proles regia
concepit novum regem
virginitatis utero
miramur novam legem

what new fertility,
what new humanity
and godliness!
– O blindness
what do you doubt ? –
And the truth
of the flesh, apparent in the light,
and the dignity
of the Mother in the Virgin.

The light of the Father is resplendent,
all the world rejoices!
God is born today,
mankind is joyful.
Human flesh blossoms anew
through the new man,
the flesh, that His progenitor
plunged into deepest sorrow.
*Full of joy is the assembly
Festive is the song
and the inward devotion.*

Mary, the daughter of the King,
has conceived a new King
in her virginal womb
– what wonder for this new law! –

corruptionis nescia
enixa summum rerum
pannis involvit vilibus
puella lumen verum
In gaudio...

Virgo parens mitissima
infantem lactans deum
qui iacet in presepio
merendo plasma reum
vilis locus presepio
sed puer ille dives
cui cantant in gloria
celorum summi cives
In gaudio...

15 ORGANA LETICIE / [BENEDICAMUS DOMINO]

Organa leticie
vox sonat ecclesie.
Rex eterne glorie,
filius sit filie
verbum dei sit in carne
incarnandi novo more
homo fit ex virgine
sine viri semine.
Mater plena numine
hoc in opere

she, who knew no corruption of evil,
bore the Highest King
and swaddled Him in common garments,
she, the Virgin, the true light.
Full of joy...

With tender care the virginal Mother
nourished the divine infant
that lay in the manger,
and mourned the guiltridden creation.
Poor is the place in the manger,
but rich is the divine Boy,
of whom the high citizens of Heaven
sing in glory.
Full of joy...

Songs of joy
let the voice of the church ring out.
The King of eternal glory
is made Son of His daughter.
God's Word is made flesh
in a new kind of incarnation,
is made man from a Virgin
without the seed of a man,
the mother fulfilled by the divinity
in this work,

operante nemine
nisi sancto flamine
homo gaude quia te
proprio sanguine
lavit a crimine.
Igitur eretici
taceant falsidici,
quicquid solet obici.
Gaudeant catholici,
pratici, teorici
tam clerici quam laici
et ei BENEDICAMUS.

Dei benedictio
ab originali o
liberati vitio.

Hoc in exilio
ipso presidio
egemus denuo.
Ideo
illut oratio
poscat et actio.
Homo iam ex debito
Deo laudes reddito,
qui tibi pro vetito
subvenit perditio
dono gratuito
non tuo merito

without anyone
other than the Holy Spirit.
Rejoice, o man, because you
with His own blood
have been washed clean of sin.
So should the false heretics
keep silent,
whatever they would have to oppose.
But let rejoice the true believers,
the simple and the learned,
the clerics and the laymen,
and thus we want to sing Him the BENEDICAMUS.

God is honoured by the benediction
as we, o!, from the original sin
are freed.

But in this exile
we again need
His protection.
And so
this invokes
our prayer and our thanksgiving.
O man, now give God
the obliged praise,
He who came to your aid
despite the violation of His prohibition,
out of pure grace,
not due to your merit.

facito
quod sine termino
sit in hoc DOMINO
DEO dicamus GRATIAS.

16 MIRA LEGE MIRO MODO

Mira lege miro modo
deus format hominem,
mire magis hunc reformat
vide mirum ordinem
*Reformandi mirus ordo
in hoc sonat decachordo*

Primus homo fit ex humo
mulier ex homine
nos ex illis, novus homo
fit ex sola virgine
Reformandi...

Sic se nobis coaptavit
homo fit pro homine.
Cecus alta ne desperet
filius fit femine
Reformandi...

Primus homo non peccare
poterat sed noluit

Labour yourself,
so that without end
we say: THANKS TO GOD
THE LORD.

In a wondrous way
God formed man,
Even more wonderful He transforms him,
see the wondrous order.
*The wondrous order of transformation
resounds in this decachord.*

The first man was formed from earth
the woman from the man
We are from them, but the new man
is made from the Virgin alone.
The wondrous order of transformation...

In this way He adapted to us
He becomes man for mankind.
So that the blind does not despair of the High
He [the Son of God] becomes Son of a woman.
The wondrous order of transformation...

The first man could have remained without sin
but he did not,

nostrum tamen est peccare
novus hec non potuit
Reformandi...

Mori potest et non mori
primus homo conditur
sumus tamen nos mortales
novus sponte moritur
Reformandi...

Adquisivit morte sua
nobis benignissimus
vitam in qua nec peccare
nec mori poterimus
Reformandi...

Pater deus mater homo
deus homo filius
deus sursum homo citra
deus homo medius
Reformandi...

Matrem petat reus homo
hominem securius
fit per matrem natus homo
per natum propicius
Reformandi...

while our fate is to sin,
the New Man could not.
The wondrous order of transformation...

He can die and not die,
thus was the first man created,
whereas we are mortal,
the New Man dies of His own will.
The wondrous order of transformation...

He acquired through His death
in His great goodness
a life for us, in which we can neither sin
nor die.
The wondrous order of transformation...

The Father is God, the Mother human,
God-Man the Son.
God is above us, Man is of this world,
the God-Man in the middle.
The wondrous order of transformation...

The guilty man may ask the Mother more carelessly,
as she is human.
The Father, who through the Mother was made a Son,
becomes more merciful through the Son.
The wondrous order of transformation...

Patrem intus portat mater
ostium est filius
Intrant rei per Mariam
prius atque latius
Reformandi...

Sol est pater mater stella
natus solis radius
pater sanctis mater reis
lux infernis filius
Reformandi...

Sic novatur vetus homo
sic novari poteris
si per matrem tibi natum
advocatum feceris
*A predicto decacordo
discordanti non concordo
non sunt Christi, quibus cordi
non est ordo decacordo.*

The Mother carries the Father inside her,
the gate (to Him) is the Son.
The sinners enter through Mary
as the first and wider door.
The wondrous order of transformation...

The Father is the sun, the Mother the star,
the Son the ray of the sun,
The Father is the light for the saints, the Mother for the sinners,
the Son for the underworld.
The wondrous order of transformation...

In this way is the old man made new,
so too can you become new,
if you through the Mother
make the Son your advocate.
*Who with the aforementioned decachord
does not concur, with him I am not in accord.
To Christ they do not belong, in whose hearts
lives not the order of the decachord.*

PART II: RES IOCOSA

New Songs ('nova cantica') from the North and South of France

01 RES IOCOSA

Res iocosa, quod hec rosa sine succo floruit.
Novum mirum virgo virum sine viro genuit.

Hec est luna, de qua deus, verus sol emicuit.
Hec est una, per quam reus suscitari meruit.

Hec est mater, per quam pater deus suis profuit.
Hac de matre deo patre deus nasci voluit.

02 SPLENDOR PATRIS

Splendor patris et sol iusticie
fit particeps nostre materie.

Intrat ventrem sed sine semine,
egreditur de matre virgine.

Hic ingressus, et hec egressio
deitatis fiunt probacio.

Ergo BENEDICAMUS DOMINO.

O thing of joy, that this rose has blossomed without sap:
O new wonder, the Virgin bore a man without man.

This is the moon, from which God shone forth as the true Sun.
This is the one, through whom the sinner earned his life.

This is the Mother, through whom God the Father helped his own.
From this Mother, with God the Father, God chose to be born.

The splendour of the Father and the sun of justice
become part of our substance.

He entered the womb without seed,
He came forth from a virgin mother.

This entrance and this departure
become proof of His divine nature,

So LET US PRAISE THE LORD.

Caro deus et factor omnium
dominator cunctorum hominum.

Regem regum et lumen luminum
enixa est regina virginum.

Probat namque matris integritas
quod filius eius est deitas.

DEO dicamus GRATIAS.

03 VALLIS MONTEM

Vallis montem lapis fontem
spina rosam spetiosam
edidit.

Virga nucem, virgo ducem,
mater facta sed intacta
reddidit.

Stella solem, virgo prolem,
caro numen, parit lumen
cecitas.

Et latuit, quod patuit
sub servili carne vili
deitas.

God and the Creator of all things,
the Lord of all people has become flesh.

The King of Kings and the Light of Lights
was born of the Queen of Virgins.

Indeed the integrity of the Mother
proves that her Son is God,

Let us give THANKS TO GOD.

From the valley, a mountain, from the stone, a fountain
and from the thorn, an exquisite rose
arose.

The bough produced a nut, the Virgin, a Lord,
an immaculate mother
made.

A star bore a Sun, a virgin, a child,
flesh bore divinity; light
came from blindness.

And He concealed Himself because He manifested
under servile and vile flesh,
the Divinity.

Ergo nos puro animo
BENEDICAMUS DOMINO.

O miranda et laudanda,
cuius talis eternalis
deitas.
Nam servatur, ne rumpatur
inpregnantis, generantis
castitas.

Reformatat, animarat
pater matrem, mater patrem
genuit.
Lux diei, deus dei
verbum patris partu matris
splenduit.

Per seculi miserias
redamus DEO GRATIAS.

04 QUANTO DECET HONORE

Quanto decet honore,
quanta valet leticia
iubilet ecclesia
corde simul et ore.

So let us with pure hearts
PRAISE THE LORD.

How wonderful and praiseworthy
such as His eternal
divinity.
Certainly is preserved, not ruptured
by the impregnation, the bearer's
chastity.

Newly made and animated
was the Mother through the Father, the Mother
bore the Father.
The light of day, the God of Gods,
the word of the Father, in the birth of the Mother
shines.

Through the misery of the world
let us give THANKS TO GOD.

With proper praise,
with accompanying joy,
let the church rejoice,
with heart and with mouth.

Summi patris filium
summum decet gaudium.

A voce iocunda
non dissonet mens munda
dies est letabunda.

*Dies hec, dies hec meritis coronat
et crimina condonat.*

Ista dies sacrata
in qua liber a crimine
Iordanus in flumine
nostra lavit peccata.

Horum tamen venia
sola datur gratia.

Homo non meretur
quod deus miseretur.

*Aliter, aliter meritum humanum
inefficax et vanum.*

05 LETABUNDUS EXULTET

Letabundus exultet
fidelis chorus,

The Son of the highest God
should receive the greatest joy.

A pleasing voice
is not discordant with a pure mind;
this is a day of rejoicing.

*This day, this day crowns the merits
and pardons offences.*

That sacred day,
On which, free from all offences,
In the river of Jordan
our sins washed away.

And the forgiveness that is granted
is the only favor we are given.

Man does not merit
God's forgiveness.

*Otherwise human merit
is vain and useless.*

Let exult
the choir of the faithful,

alleluia.
Regem regum intacte
profudit thorus,
res miranda.

Angelus consilii
natus est de virgine,
sol de stella.
Sol occasum nesciens,
stella semper rutilans
semper clara.

Sicut sydus radium
profert virgo filium
pari forma.
Neque sydus radio,
neque mater filio
fit corrupta.

Cedrus alta Lybani
confirmatur ysopo
vale nostra.
Verbum mens altissimi
corporari passum est
carne sumpta.

Ysayas cecinit,
synagoga meminit,
numquam tamen desinit

alleluia.
The King of Kings
is born of the Virgin,
o wondrous thing!

The angel's plan
is born of the Virgin,
sun of the star.
The sun never setting,
the star always shining,
ever clear.

As the star with its rays,
the Virgin bears a Son
in the same fashion.
Neither the star through its beam,
nor the Mother through the Son
is corrupted.

The lofty cedar of Lebanon
fortifies the hyssop
in our valley.
The Word of God the Highest
deigns to embody itself
as flesh.

Isaiah sang,
the Synagogue remembered,
and never still did it cease

esse ceca.

Si non suis vatibus
credat vel gentilibus
sibillinis versibus
hec predicta.

Infelix propera,
crede vel vetera,
cur damnaberis,
gens misera.
Quem docet littera
natum considera
ipsum genuit
puerpera.

06 PRIMA MUNDI

Prima mundi seducta sobole
turbati sunt paradisirole
fraude nota.
Fraude nota Adam condoluit
Eva quoque, que scelus monuit,
fit commota.

Fit commota, planxitque nimium,
que seduxit et se et socium,
Adam Eva.
Adam Eva mali convivio

to be blind.

If neither the prophet
nor the gentiles are to be believed,
the verses of the Sybil
have predicted it.

Unhappy folk, make haste,
believe the ancients,
why must you be condemned,
O miserable people?
He who teaches the scripture,
consider the birth
of Him begotten
by the Virgin.

The first offspring of the world were led astray,
the heavenly host were agitated
at this notorious deceit.
This notorious deceit Adam suffered,
Eve also, who had caused the calamity,
was agitated.

She was agitated and bewailed excessively,
that she had been seduced and with her
her companion, Adam.
Adam and Eve lived together in evil,

inposuit longo exilio,
uxor Eva.

Uxor Eva decepit hominem
fraude, set fraus per sanctam virginem
est adempta.
Est adempta plebs diabolica,
ergo plaudat voce magnifica
plebs redempta.

Plebs redempta plaudat magnifice,
benedicat nato deifice
ex Maria.
Ex Maria natus est dominus
cuius regni non erit terminus
et gratias.

07 RESONET, INTONET

Resonet, intonet fidelis concio
mentibus vocibus sollempni gaudio.

Natus est, factus est particeps hominis,
rex pius, filius Marie virginis.

Genitus, celitus ex corde patrio
est, erit, fuerit sine principio.

a long exile was imposed on them,
O wife, Eve!

The wife, Eve, deceived the man,
but the deceit, through the Holy Virgin,
was annulled.
Released are the people under the devil's power,
thus rejoice the magnificent voices
of the redeemed.

The redeemed people rejoice magnificently,
blessing the divine birth
through Mary.
Through Mary is born the Lord
whose reign is without end
and who gives us grace.

Let the congregation of the faithful resound and thunder forth
in mind and voice, in ceremonial joy.

He is born, he is made a partaker of human nature,
He the gracious King, Son of the Virgin Mary.

He was born divine of the heart of the Father,
He is and has been without beginning.

Ipse lux, ipse dux, pater eximius
proprie filie pater et filius.

Novus rex, nova lex, novella gracia
et regis et legis nova sunt omnia.

Qui sine crimine natus de femina
abluit, destruit emundans omnia.

Munda fit, pura sit, hec ergo concio
audiat, senciati, quid dicat leccio.

o8 IOHANNES POSTQUAM SENUIT

Iohannes postquam senuit
Christus ei apparuit
dicens: Amice propera,
ascende iam ad ethera.

Relictis mundi dapibus
epulare cum fratribus.
Nos de tali convivio
BENEDICAMUS DOMINO.

Ille facto mirabili
mandata complet domini,
nam ad virtutis cumulum
vividus subintrat tumulum.

He himself is light, He himself is ruler, highest Father,
His own daughter, Father and Son.

A new king, a new law, a new grace;
all things belonging to the King and to the law are new.

He, who was born of a woman without sin,
washed, destroyed and cleansed all things.

Now pure, it is clear to this assembly,
they should hear and feel that which is spoken in the lesson.

When John was already aged,
Christ appeared to him
and said: Friend, make haste,
now ascend to Heaven.

The earthly feast relinquished,
dine now with the brothers.
For such a feast,
LET US PRAISE THE LORD.

In view of this wonderful event,
let all fulfill the commands of the Lord,
for at the height of virtue
He entered the tomb alive.

Cuius corpus ad sidera
migrasse docet littera.
Nos ad tales exsequias
dicamus DEO GRATIAS.

09 CLARA SONENT ORGANA

Clara sonent organa,
pulsent voces timpana
resonante lira.
Modulizet concio
festivali gaudio
orta prole mira.

Virga condam arida,
summo rore madida
novum dedit florem;
corde patris genitum
concepit per spiritum
virgo redemptorem.

Ergo plena gratia
gaudet viri nescia
deum paritura;
sol de stella nascitur,
carnis umbra tegitur
lux non moritura.

That His body to Heaven
moved, is taught by the Bible.
For such a festive funeral procession,
let us give THANKS TO GOD.

Let the instruments ring brightly,
voices and tambourines shall strike their tones
with the resounding lyre.
May the assembly sing
in festive joy
for a wondrous child is born.

The branch, once dry,
moist with heavenly dew,
has borne a new flower.
Begotten of the Father's heart,
conceived through the Spirit,
the Virgin has borne the Redeemer.

Thus, full of grace,
knowing no man,
She who will bear God rejoices;
the sun is born from the star,
the shadow of the body covers
the light that will not die.

Quam parit virginitas
humanatur deitas.
Homo divinator,
fit sacerdos ostia
Babilonis filia
per quem liberatur.

IO DIES ISTA CELEBRIS

Dies ista celebris
dies est leticie,
qua fulsit in tenebris
verus sol iusticie.
Apparuit hodie
benignitas gratie,
cum sub nostra spetie
latuit rex glorie.

Reformavit novitas
appetitum baculi;
gaudet hec sollemnitas
honore munusculi.
Excitentur singuli
et sint novi moduli,
sit in ore populi
novi favor tituli.

Born through virginity,
godliness is made human,
man is made divine;
the priest becomes the sacrifice
through which Babylon's daughter
is set free.

This celebrated day
is a day of joy,
when in the darkness shone
the true sun of justice.
Today appears
the benevolence of grace,
when beneath our species
was concealed the King of glory.

This novel event has transformed
the desire for the sceptre:
this dignity rejoices
in the humblest honour.
Let all men be stirred,
in new songs,
in the mouths of the people
may there be the acclamation of new glories.

Iam peritis sonando
summa dicat legio
et incredulis fando
presenti sollempnio.
Igitur hec contio
propulsato vitio,
dulci cum honore pio
BENEDICAT DOMINO.

II O MARIA, DEU MAÏRE

O Maria, deu maïre
deu t'es e fils e païre.
Domna, preïa per nos
to fils lo glorios.

E lo païr' aissamen
preïa per tota ien,
e c'et no nos socor
tornat nos es a plor.

Eva creet serpen
un agel resplanden,
per so nos en vaï gen.
Deus nes om veramen.

Car de femna nasquet
Deus la femna salvet,

Now to the wise through song,
to the incredulous through speech,
the hosts most high announce,
on the occasion of this present feast.
Therefore this congregation,
having purged sin,
with sweet and pious honour
BLESS THE LORD.

O Mary, mother of God,
God is your Son and Father:
Lady, pray for us
to your Son, the glorious.

And to the Father also
pray for all peoples,
and if He does not succour us,
then for us it turns to tears.

Eve believed the serpent
to be a resplendent angel;
through this it goes well for us.
God is thus truly man.

Since of woman He was born,
God saved woman,

e prequo nasquet hom,
que garit en fos hom.

Eva, moler Adam,
quar creet lo Setam,
nos mes en tal afan
per qu'avem set e fam.

Eva mot foleet
quar de queu frut meniet
que deus li devedet,
o cel que la creet.

E c'el no l'an crees
e deu fruit no manies,
ia no murira hom,
chi ames nostre Don.

Mas tan fora de gen
ch'aner a garimen,
c'il qui perdut seran
ia per re no foran.

Adam meniet lo fruit,
per que fom tuit perdut;
Adam no creét Deu,
a tot nos en vai greu.

and for this was He born man,
thus was man healed.

Eve, Adam's wife,
since she trusted Satan,
put us in such distress,
that we have thirst and hunger.

Eve behaved foolishly
when she ate of that fruit
which God forbade her,
as did he who trusted her.

If he had not trusted her
and not eaten of the fruit,
then he would not now die,
he who loved our Lord.

So many people
would have been healed:
those who were lost
would not be lost at all.

Adam ate of the fruit
through which we all were lost:
Adam did not trust in God,
it proceeds badly for all of us.

Deus recebt per lui mort
e la crot a gran tort,
e resors al tert dia,
si cum o dii Maria.

Aut apostols cumtet
e dis cap deu parlet,
qu'eu poi de Galilea
viu lo verem angera.

Vida qui mort aucis
nos donet paradis,
gloria aisamen
nos do deus veramen.

I2 VIRGINE NATO

Virgine nato
rege beato,
gaudeat orbis.

Hoste fugato
sed medicato,
gaudeat orbis.

Lux dominatur
nox separator,
gaudeat orbis.

God accepted death for him
on the cross, a great wrong,
and he rose on the third day,
as Mary [Magdalene] had said.

To the apostles she reported
and said she had spoken with God,
that we, on the hill of Galilee,
will again see him living.

Life that killed death
gave us paradise;
may God also
truly give us the same glory!

For the Son of the Virgin,
for the blessed King,
the world rejoices!

Over the enemy,
exiled but healed,
the world rejoices!

The light reigns,
the night is divided,
the world rejoices!

Vita paratur
mors separatur,
gaudeat orbis.

13 IN SAPIENTIA

In sapientia
disponens omnia
eterna deitas
nobis condoluit,
quos diu tenuit
dira calamitas.

Mittitur nuncius
secreti conscius
e celi solio
qui mundo proferat
quod iam promiserat
pater de filio.

Salutat virginem,
deum et hominem,
dicens, concipies
salutem gencium,
rerum principium
utero paries.

Nec diu distulit
sed fiat intulit,

Life is prepared,
Death is divided,
the world rejoices!

In all His wisdom,
the eternal Lord,
who guides all things,
condoled us,
who were long oppressed
by dreadful misfortunes.

The Messenger was sent,
conscious of the secret
from the heavenly throne,
He pronounced to the world
what the Father had already promised
in his Son.

He hailed the Virgin,
'God and Man',
saying, 'You will conceive
the Saviour of the peoples,
the origin of all things
you will engender in your womb.'

She did not hesitate
but replied, 'Let it be done',

et plena gracie
protulit filium
lumen fidelium
solem iusticie.
Natus est Dei filius
celorum rex, non alius.
Regni celestis curia
laudes reddat in gloria.

Lux refulsit pastoribus
non populis sublimibus.
Vili iacet presepio
quem nulla claudit regio.

Stella fulgens apparuit
dum virga Iesse floruit.
Offerunt reges munera:
aurum, thus, mirram, cetera.

Circumcidi passus est
qui pro nobis natus est.
In Iordanis flumina
lavit nostra crimina.

Offert virgo filium
vite sacrificium.
Symeonis gaudia
sua gestant brachia.

and full of grace
She bore a Son,
a light for the faithful,
a sun of justice.
Born is the Son of God,
the King of Heaven, none other.
To Him the assembly of the divine kingdom
sings praises in glory.

Light shone over the shepherds,
not over the noble princes.
He slept in a lowly stable,
He whom no space can contain.

The shining star appeared
when the rod of Jesse flourished.
The kings presented their gifts:
gold, frankincense, myrrh and the rest.

He suffered circumcision,
He who was born for us.
In the river of Jordan
He cleansed our sins.

The Virgin offered her Son
in sacrifice of His life.
Simeon's joy
was carried in his arms.

Prima virtus salvatoris aqua vinum edidit.
Cecis visum, claudis gressum, mutis loqui reddidit.

Surdus audit, lepra fugit et resurgunt mortui,
Hostem fugat, febrem curat inperatque fluctui.

Panes quinque, pisces duo quinque pascunt milia,
Sanguis manet, Cananee reddita est filia.

Iuxta vaticinium
agnus, pastor ovium
immolendus ducitur.
Agnus sine macula
solvens mortis vincula
mortem crucis patitur.

Vitam reddens miseris
rediit ab inferis
surgit die tertia.
Visus est discipulis
in rerum miraculis
operante gracia.

Sicque victis hostibus
illis intuentibus
Ihesus elevatus est.
Nostre carnis gloria
summa cum victoria
in celum assumptus est.

In the first miracle the Saviour changed water into wine,
He restored sight to the blind, mobility to the lame, speech to the dumb.

The deaf hears, the leper flees and the dead rise again,
the enemy is exiled, the fever is cured and the rulers bow.

Five loaves of bread, two fish nourish five thousand people,
the blood remains, to the Canaanite woman the daughter is returned.

According to the prophets,
the Lamb, the Shepherd,
is lead to the sacrifice.
The Lamb without blemish
dissolves the chains of death,
and suffers death on the cross.

He gave life to the wretched,
He returned from below,
He arises on the third day.
He was seen by the disciples,
a thing of wondrous
grace.

And so after the enemies had been conquered,
and they observed,
Jesus was elevated.
The glory of our flesh
with the highest victory
was received in Heaven.

Angelus consilii
spiritus solacii
mitens quem promiserat.
Dedit dona filiis
linguis loqui variis,
sibi quos elegerat.

Eia,
mente fideli
vox nova regi
cantica reddat,
Ut brevitatem
post redditurus
temporis huius
crimina tollat.
Gaudia reddat
perdita primi
sorte parentis.
Amen.

14 FLORE VERNANS GRATIE

Flore vernans gratie
plaudat omnis hodie
turba nove sortis.
Verbum intrans virginem
restauravit hominem
fracto iure mortis.

The angel of the high counsel,
the spirit of solace
sent Him, whom he had promised.
He gave the followers
the gifts of speaking in various tongues,
those whom he had chosen.

Eia,
with faithful mind
may our voice sing
new songs for the King,
so that He who will soon
return
will take away the sins
of our time.
May He return the joy
that has been lost
through the fate of our ancestor.
Amen.

Renewed by the spring flower of grace,
let all give praise today
for the change to a new destiny.
The Word entered into the Virgin
and restored mankind,
breaking the law of death.

Clara sonent organa,
pulsent voces timpana
resonante lira.
Modulizet concio
festivali gaudio
orta prole mira.

Virga quondam arida
summo rore madida
novum dedit florem;
corde patris genitum
concepit per spiritum
virgo redemptorem.

15 LUX OPTATA CLARUIT

Lux optata claruit,
gaude Syon filia.
Virga que iam aruit
virga succi nescia

virga Iesse floruit
iuxta vaticinea
cum gloria.

Gignitur, nascitur
Christus, sicut voluit
divina clementia.

Let the instruments ring brightly,
voices and tambourines shall strike their tones
with the resounding lyre.
May the assembly sing
in festive joy,
for a wondrous child is born.

The branch, once dry,
moist with heavenly dew,
has borne a new flower,
begotten of the Father's heart:
conceived through the spirit,
a Virgin has borne the Redeemer.

The desired light has shone forth,
rejoice, daughter of Zion!
The branch which was dry,
the branch without sap,

The rod of Jesse has flowered,
as was prophesied,
with glory.

It has brought forth, and borne
Christ, according to the will
of divine mercy.

*Hoc in hoc, hoc in hoc,
hoc in hoc solempnio
concinat hec contio.*

Nascendi primordia
subiit eternitas,
induit servilia
superna regalitas,

lactat patrem filia,
quem parit virginitas
cum gloria.

Angitur, frangitur
hostilis protervia
et eius potentia.
Hoc in hoc...

Quicquid fuit mysticum
testamento veteri,
quicquid esset typicum
Moyses et ceteri

fructum per Daviticum
debet pate fieri
cum gloria.

Iudea, gens rea,
regem crede celicum

*On this, on this,
on this festive day
let our assembly rejoice.*

Eternity has submitted itself
to the primal origin, which is birth.
The celestial royalty
has assumed servitude;

the daughter suckles the Father,
whom she has born in her virginity,
with glory.

Throttled, vanquished
is the adversary's obstinacy
and his power.
On this...

All the mystic symbols
of the Old Testament,
all the mysteries represented
by Moses and the others,

must reveal their meaning
through the offspring of David,
with glory.

O Judaea, people accused,
believe in the God of Heaven,

per quem sumus liberi.
Hoc in hoc...

Gens digna suplitio,
Danielem legitis,
quod deficit unctio
pridem intelligitis,

missum celi solio
Messyam non creditis
cum gloria.

Oritur, moritur
pro mundi remedio
vi ignota medicis.
Hoc in hoc...

16 CATOLICORUM CONCIO

Catholicorum concio
summo, summo, summo cum gaudio

In hoc sacro solempnio
solvat, solvat, solvat laudes deo.

Puro corde et animo,
BENE, BENE, BENEDICAMUS DOMINO.

through whom we are free.
On this...

O people to be punished,
read Daniel's prophesy,
you long comprehend
that the anointment fades,

you do not believe in the messenger
from the heavenly throne, in the Messiah
with glory.

He is born, he dies
for the salvation of the world
with a power unknown to physicians.
On this...

The assembly of the faithful,
with threefold sublime joy,

on this holy day
pays its homage to God.

Pure in heart and soul,
LET US BLESS THE LORD,

Laudifluas atque pias
DEO, DEO dicamus GRATIAS.

17 DULCE MELOS

Dulce melos cum organo
sonet chorus cum tympano
cordis plectroque consono
in infantum tripudio.

Ex Herodis imperio
servus mittitur lanio
ferit, obruncat gladio
matrum abstractos gremio.

Fit sanguinis effusio
iuncta nitori lacteo,
baptismatis ablucio
et fidei professio.

Sub tali testimonio
BENEDICAMUS DOMINO.

Inter nutrices alias
filiolum exequias
flentis Rachel dat lacrimas
ob occisorum victimas.

in praise and piety
let us give THANKS TO GOD.

Let the choir sing a sweet song with the organ,
with the drum,
with the harp and resonant lyre,
for the dance of the children.

At Herod's command
the gruesome headsman was sent,
with his sword he decapitates, he slaughters
the children taken from the mothers' lap.

The blood pours forth
joining with the mother's milk,
advancing the cleansing of baptism
and the profession of faith.

Under such testimony
LET US PRAISE THE LORD.

Among the other mothers
who mourn the death of the children,
Rachel weeps tears
for the sacrifice of the slain.

Plactus Rachelis conscias
dat adhuc querimonias
ecclesialis castitas
sponse celestis dignitas.

Querulas dat non minimas
cum nostras videt animas
ob carnales illecebras
captivales sub tenebras.

Tu, Christe, nos irradias
TIBI solvamus GRATIAS.

18 BENEDICAMUS DOMINO

BENEDICAMUS DOMINO.

Rachel's lament elicits
conscious complaints,
the chastity of the church,
the dignity of the heavenly bride.

She suffers not less
when seeing our souls,
which are held captive in darkness
by worldly enticements.

You, o Christ, irradiate us,
to YOU let us give THANKS.

LET US BLESS THE LORD.

