

AVANT-PROPOS

N. B. Sont insérés dans notre texte, entre parenthèses, quelques renvois à d'autres endroits de celui-ci, précisés par leur numéro d'ordre, ainsi qu'à nos transcriptions des chants ; nous indiquons ces derniers par leur numéro d'ordre précédé de la lettre R = recueil. Les références à la bibliographie, figurant en fin de volume, et aux sources sont indiquées soit dans le corps du texte, si elles ne gênent pas la lecture, soit en notes (pp. 71-77).

Le manuscrit appelé *Llibre Vermell*, « Livre Vermeil », à cause de la couleur de sa reliure, provient de l'abbaye bénédictine de Montserrat, lieu de pèlerinage très fréquenté et centre spirituel et intellectuel prestigieux de la Catalogne. Il fut copié à la fin du Moyen Âge, peu avant 1400, en un temps qui fut pour cette terre le plus glorieux de son histoire, alors qu'elle avait uni ses destinées à celles de l'Aragon en formant avec lui un puissant royaume.

Si les Catalans voient dans le *Llibre Vermell* l'un des symboles de leur identité nationale, ce sont surtout sept folios de notations musicales qui lui valent ce privilège. À l'instar en effet de beaucoup de manuscrits médiévaux, celui-ci réunit des éléments hétérogènes et plus ou moins disparates. Vu que ses autres sections n'intéressent guère que les érudits, on a pris l'habitude de donner par commodité le nom de l'ensemble à sa partie la plus significative (pour nous) ; aussi l'appellation *Llibre Vermell* désigne-t-elle couramment un recueil de chants, *cancionero*, « chansonnier ».

Le *cancionero* de Montserrat a acquis la célébrité depuis l'exhumation du manuscrit, en 1885. Célébrité que démontrent conjointement le nombre des études musicologiques à son sujet, celui de ses enregistrements discographiques, et jusqu'à des œuvres inspirées par lui à des compositeurs contemporains (cf. *infra*, p. 21). Cependant s'il s'est rendu de longue date familier aux mélomanes grâce au concert et au disque, les choristes ne disposaient jusqu'à maintenant d'aucune édition pratique intégrale ; le *Llibre Vermell* se devait donc de figurer dans notre collection *Diaphonia*.

Ce recueil apparaît fort modeste en quantité : neuf morceaux (ou dix, si l'on sépare les canons R 3 a et b), insuffisants pour occuper à eux seuls un concert ou remplir un disque compact. Mais il est d'un grand attrait, avec son mélange de verve populaire et de style savant. Non certes un « monument » ! Plutôt un fleuron exquis du Moyen Âge musical, particulièrement propre à ouvrir à des novices – chanteurs ou auditeurs – l'univers de celui-ci. L'esthétique raffinée de l'*Ars nova* s'y manifeste sans les sophistications qu'elle a souvent ailleurs (R 7, 8), et elle côtoie la fraîche simplicité d'un canon (R 3) que peuvent chanter des enfants. Ce canon et un autre de style grégorien (R 1) sont l'apport le plus original du *Llibre Vermell* : notre introduction le démontre, passant en revue les spécimens – peu nombreux – de canons médiévaux. La plupart des chants (R 2, 4, 5, 6, 9) appartiennent cependant au genre de la *monodie pieuse* (R 2 étant par exception enrichi d'un contrepont), somptueusement illustré, plus d'un siècle auparavant, par la monumentale collection des *Cantigas de Santa María* attribuée au roi Alphonse le Sage (et aussi, à la même époque, par les *laude* des confréries italiennes) ; une

bique (une seule note pour chaque syllabe) et offre un concentré de synthèse verbo-mélodique, avec intervalles modaux et paroles rythmées.

Ces chants magnifiques ont été pour les pèlerins de jadis l'expression vibrante de leur dévotion joyeuse, humble, fervente, vécue dans la fraternelle convivialité du pèlerinage – le chant en commun y contribuait ! – où chacun, quelle que soit sa condition, n'était qu'un humble mortel face à Dieu, Jésus et la Vierge. Puissent-ils procurer aux choristes d'aujourd'hui qui leur redonneront vie sonore la matière d'une expérience musicale et spirituelle enrichissante, et l'occasion de retrouver « sur les ailes du chant » – *auf Flügeln des Gesanges*, comme l'a bellement écrit le poète Heine – un peu de cette lumière intérieure dont la foi de nos ancêtres emplissait leurs cœurs.

À l'époque de la mercantile « société de consommation » il y a là, on veut l'espérer, davantage que le souvenir, nostalgique pour les uns, dédaigneux pour les autres (« on n'est plus au Moyen Âge ! »), d'un temps lointain et à jamais révolu...

Nous tenons, pour conclure, à adresser nos remerciements aux Révérends Pères Abbé et bibliothécaire de l'Abbaye de Montserrat qui nous ont fourni l'illustration de couverture et le fac-similé de la notation originale des chants, en nous autorisant à les reproduire.

Strasbourg, le 1^{er} mai 2004
(fête médiévale de la « maierole » ou
« reverdie », et début du mois de Marie)

ÉTUDE HISTORIQUE ET MUSICALE

1. MONTSERRAT ET LA CATALOGNE MÉDIÉVALE

- 1.1. Contexte historique et culturel
- 1.2. Contexte musical
- 1.3. L'abbaye de Montserrat

2. LE *LLIBRE VERMELL*

- 2.1. Le manuscrit
- 2.2. La piété mariale et les « miracles »

3. LES CHANTS DU *LLIBRE VERMELL* ET LEUR ÉDITION

- 3.1. Historique de la recherche, généralités
- 3.2. Destination originelle des chants
- 3.3. Formes poétiques et musicales
- 3.4. Notation musicale du manuscrit
- 3.5. Adjonctions polyphones

4. COMMENTAIRES DES CHANTS

- 4.1. Généralités et directives d'exécution
- 4.2. *O Virgo splendens* (canon à 2 ou 3 voix)
- 4.3. *Stella splendens* (virelai à 2 voix)
- 4.4. *Laudemus Virginem / Splendens ceptigera* (canon double à 2 ou 3 voix)
- 4.5. *Los set gotxs* (ballade monodique)
- 4.6. *Cuncti simus* (virelai monodique)
- 4.7. *Polorum regina* (virelai monodique)
- 4.8. *Mariam matrem* (virelai à 3 voix)
- 4.9. *Inperayritz / Verges ses par* (chanson à 2 voix)
- 4.10. *Ad mortem festinamus* (virelai monodique)

1. MONTSERRAT ET LA CATALOGNE MÉDIÉVALE

1.1. CONTEXTE HISTORIQUE ET CULTUREL

La petite collection de chants monodiques et polyphoniques copiés à la fin du XIV^e siècle dans le *Llibre Vermell* de Montserrat témoigne, malgré sa minceur quantitative, de la vitalité culturelle, artistique, musicale de la Catalogne médiévale. Vitalité polarisée en l'occurrence sur les deux lieux ou milieux que sont d'une part la cour royale d'Aragon, siège de l'autorité politique, d'autre part plusieurs monastères parmi lesquels ceux de Ripoll et Montserrat ont brillé du plus vif éclat. Ce dernier, centre intellectuel comme Ripoll – mais plus durablement que lui –, fut aussi un pèlerinage très fréquenté.

Le royaume d'Aragon vit alors les dernières décennies de la période faste qu'il a connue dès le début du XII^e siècle. Situé au sud des Pyrénées, il englobe le comté de Catalogne depuis le mariage, en 1137, de Raymond Bérenger IV, comte de Barcelone, avec l'héritière d'Aragon, Pétronille (ou Péronelle), fille de Ramire II ¹. En 1172 l'Aragon annexe le Roussillon, puis les îles Baléares (1229-1230), la Sicile (1282) et la Sardaigne (1325), tout en repoussant le roi de France Philippe III le Hardi lors de sa « croisade » contre l'Aragon (1284-1285). Outre le Roussillon c'est la Provence qui fut, entre 1113 et 1245, rattachée à la Catalogne.

Ainsi les horizons, musicaux et autres, vers lesquels regardent les souverains aragonais sont ceux de l'Occident européen et non de l'Orient arabe (désignations en l'occurrence plus culturelles que géographiques). Le royaume d'Aragon et le comté de Barcelone, formant ensemble l'ancienne « marche d'Espagne » sous Charlemagne, n'eurent jamais – non plus qu'au nord le Léon et la Galice avec Saint-Jacques de Compostelle – à subir le joug musulman. Pourtant Saragosse fut la capitale de l'un des royaumes maures constituant vers l'an mille le vaste califat de Cordoue, avant de devenir, reconquise par Alphonse I d'Aragon, la capitale de ce royaume chrétien tandis que Barcelone restait celle de la Catalogne. Par ailleurs Valence, ancienne capitale d'un royaume maure, a été reconquise une première fois en 1094 par le fameux *Cid Campeador* et une seconde fois, après être retombée sous la domination sarrasine, en 1238 par Jacques I d'Aragon. Quelques ménestrels maures de Valence appartiennent à l'entourage musical des souverains aragonais ², mais ils passent presque inaperçus dans la multitude de leurs émules provenant d'Europe occidentale. L'ambiance n'est donc pas du tout la même en ce milieu de la cour aragonaise qu'en celui de la cour castillane, résidant en la cité de Tolède qui depuis le VIII^e siècle a été l'un des pôles de l'Espagne musulmane puis, reconquise par Alphonse VI en 1085, un foyer de culture cosmopolite : aux chrétiens et aux Arabes d'Andalousie s'y mêlent les Juifs, qui ont fondé des écoles réputées.

Au XV^e siècle, la situation changera pour l'Aragon comme pour l'Espagne entière. En 1469 aura lieu le mariage des « Rois Catholiques », Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille, prélude à l'achèvement de la Reconquête – marqué par la prise de Grenade en 1492 – et à l'unification du pays. Cette dernière ira de pair avec le déclin du royaume aragonais : la dynastie catalane, créée par Raymond Bérenger IV en 1137, s'éteindra en 1410 avec la mort de Martin I, suivie par l'instauration en 1412 d'une dynastie castillane qu'inaugurera Ferdinand I « le Juste » (1412-1416), roi d'Aragon et de Sicile. Son fils, Alphonse V « le Magnanime » (1416-1458), s'intitulera « roi des Deux-Siciles » (c'est-à-dire Naples et la Sicile) et tiendra à Naples une cour brillante, y compris sous l'angle musical ³. Les Catalans auront peine à accepter la nouvelle conjoncture : se repliant dorénavant sur eux-mêmes, ils développeront leur particularisme.

1.2. CONTEXTE MUSICAL

1.2.1. *La cour aragonaise, centre musical prospère*

La période politiquement prospère que connut le royaume d'Aragon au XIV^e siècle se doubla, surtout en sa seconde moitié, d'un épanouissement intellectuel et artistique nourri par le mécénat des souverains successifs, depuis Jacques II (1291-1327) jusqu'à Martin I, « l'Humaniste » (1395-1410) ⁴. Ces derniers furent en effet de ceux qui, comme les princes des cours d'Anjou, de Berry, de Foix (Gaston Phœbus, 1331-1391), et comme les papes en leur château avignonnais, promurent les arts, lettres et sciences ⁵. Ils s'entouraient d'artistes réputés, notamment de nombreux musiciens, instrumentistes et chanteurs œuvrant souvent aussi comme compositeurs ⁶ : ménestrels instrumentistes et chantres polyphonistes (cf. *infra*). Seuls les chantres formaient un ensemble cohérent, la « chapelle » (*capilla*), noyau ferme autour duquel évoluait le groupe cosmopolite des ménestrels itinérants : si certains d'entre eux passaient plusieurs années à la cour, d'autres n'y séjournaient que peu de temps.

D'un haut niveau de compétence, les musiciens de la cour d'Aragon ont fait d'elle, à la fin du XIV^e siècle, l'un des centres européens de la modernité musicale de l'époque, l'*Ars nova*. Quelques-uns de ces musiciens ont acquis une relative notoriété, tels les Français *Jacob de Senleches* (*Jacomi de Sent Luch*) ⁷, ménestrel et compositeur, *Gacian Reyneau* et *Jean Trebor*, chantres et compositeurs ; tel aussi l'organiste catalan *Steve de Sort*, qui a servi sous Jean I depuis 1395 et composé probablement le *Credo* de la messe dite « de Barcelone ». Jean Trebor (ou Trebol) ⁸ fut lui aussi employé par Jean I, auquel il rendit hommage dans l'une de ses ballades à trois voix. Quant à Gacian Reyneau (ou Raynell), il fut chantre à la cour de Martin I entre 1398 et 1410, puis à celle d'Alphonse V le Magnanime qui résidait à Naples ⁹. Le manuscrit dit de Chantilly ¹⁰ contient une ballade de Gacian Reyneau, six de Jean Trebor et quatre compositions de Jacob de Senleches ¹¹.

1.2.2. *Jongleurs et ménestrels*

Le contingent de beaucoup le plus fourni – mais le moins stable – parmi les musiciens de la cour aragonaise est celui des jongleurs et ménestrels, chanteurs et instrumentistes profanes. Les *jongleurs* ¹², apparus vers le XI^e siècle et socialement peu considérés, sont des bateleurs itinérants aux talents multiples, chanteurs et instrumentistes. Les *ménestrels* ¹³ ont un statut social supérieur ; « indispensables compagnons des heures de plaisir de la vie chevaleresque » ¹⁴, ils pratiquent la musique pour divertir les seigneurs ayant les moyens de les entretenir.

À la cour d'Aragon, jongleurs et ménestrels sont plus souvent étrangers que catalans : français et italiens principalement. Les souverains prisent fort leur habileté d'instrumentistes. Hygini Anglés, au vu des documents d'archives indiquant les noms de ces musiciens ainsi que leurs provenances et les instruments dont ils jouent, a recensé soixante-dix jongleurs employés par Jacques II, et deux cents ménestrels sous Pierre IV ¹⁵. Dans ces textes la dénomination « ménestrel » a en effet évincé peu à peu, depuis 1350, celle de « jongleur ».

Du fait que les jongleurs et ménestrels se rattachent à la *tradition orale* ¹⁶, leur musique n'est en principe pas notée ¹⁷ ; aussi ne pouvons-nous guère avoir une idée concrète, à travers la sécheresse des documents d'archives, de celle dont résonnaient au XIV^e siècle les salles des palais de Saragosse ou Barcelone. Pour les chantres de la chapelle il en va autrement, puisqu'ils étaient compositeurs et que nous possédons des copies écrites de leurs œuvres et du répertoire pratiqué par eux.

Pierre IV, puis son successeur Jean I avaient l'habitude d'envoyer chaque année, en janvier ou février, leurs ménestrels se « recycler » et enrichir leur répertoire dans les écoles de

2. LE *LLIBRE VERMELL*

2.1. LE MANUSCRIT

2.1.1. *Histoire du manuscrit*

Le manuscrit du *Llibre Vermell*¹ doit à une circonstance fortuite et providentielle – d’aucuns diront « miraculeuse » – de ne pas avoir été détruit au début du XIXe siècle. En effet, lorsque les troupes napoléoniennes envahissent l’Espagne et incendient en 1811 la bibliothèque et les archives de Montserrat, le *Llibre Vermell* ne s’y trouve pas : il a auparavant été prêté au Marquis de Lió, président de l’Académie de Belles-Lettres de Barcelone. La famille du Marquis restituera en 1885 le précieux *codex* aux moines de Montserrat. Cette redécouverte survient à point nommé, en cette seconde moitié du XIXe siècle où la Catalogne, alors économiquement prospère, développe une conscience nouvelle de son identité nationale qu’on appellera « Renaissance »² et dont le *Llibre Vermell* deviendra un emblème ou un symbole.

D’autre part en 1806, quelques années avant la Guerre d’Indépendance, un érudit, le Père Jaime de Villanueva, a visité l’abbaye de Montserrat et étudié notre manuscrit dont il laisse le premier témoignage écrit qu’on en ait, dans son « Voyage littéraire parmi les églises d’Espagne » (*Viage literario a las iglesias de España*, volume 7, *Viage a la iglesia de Vique*, Valence, 1821, p. 151). Il le décrit comme un recueil de « divers curieux traités » du XIVe siècle, contenant notamment les paroles et la musique de chants en langues latine ou vernaculaires, à exécuter durant les veilles. En guise d’exemple de ces chants, il reproduit les quatre strophes en occitan du *Birolay de Madona Sancta Maria* : « *Rosa plasent, soleyl de resplendor* » (Virelai à la Madone Sainte Marie : « Rose gracieuse, soleil de splendeur »). Ce chant ne figure plus dans le manuscrit, d’où l’on déduit que certains folios se sont perdus à une époque récente. On regrette que le Père de Villanueva n’ait copié que les paroles de *Rosa plasent*, et non la mélodie qui, laisse-t-il entendre, l’accompagnait.

2.1.2. *Description et contenu du manuscrit*

L’appellation moderne *Llibre Vermell*, « Livre Vermeil », est due à la reliure rouge enveloppant le manuscrit depuis sa redécouverte à la fin du XIXe siècle. Ce livre comporte 137 folios de parchemin en grand format : 432 mm sur 310 mm, à la française. La plupart sont de la main d’un même copiste, et datent des dernières années du XIVe siècle ou des premières du XVe³. Une ancienne pagination, encore visible, montre que le manuscrit comprenait à l’origine 36 folios supplémentaires, lesquels ont donc disparu au cours des siècles. Parmi ceux qui sont conservés sept seulement (folios 21 verso - 27 recto), soit un vingtième du total, sont remplis par les paroles et la musique des chants.

Les vingt et un premiers folios contiennent les poèmes d’une collection de miracles accomplis par la Vierge. Puis viennent les sept folios du *cancionero*, copiés entre 1396 et 1399⁴. Quant aux cent dix folios restants, on y trouve une grande quantité de textes religieux en latin ou catalan, généralement courts : un « Bref traité de confession », un calendrier bénédictin (d’après une source de 1382), un « Livre des merveilles et privilèges de la ville de Rome » (daté de la même année), un extrait traduit en catalan du « Miroir du pécheur » (*Speculum peccatoris*) attribué à saint Augustin, etc.⁵

Ces éléments variés, rassemblés au sein du *Llibre Vermell*, révèlent clairement sa nature :

3. LES CHANTS DU *LLIBRE VERMELL* ET LEUR ÉDITION

3.1. HISTORIQUE DE LA RECHERCHE, GÉNÉRALITÉS

3.1.1. *Musicologues, interprètes, compositeurs*

Dès les dernières années du XIX^e siècle, sitôt après l'exhumation du *Llibre Vermell* à Barcelone et le retour du manuscrit à son lieu d'origine, l'abbaye de Montserrat, le *cancionero* a attiré l'attention des historiens de la littérature et de la musique. Ce fut en premier lieu le jésuite Guido Maria Dreves, qui consulta le manuscrit en 1890 et sélectionna cinq des poèmes chantés pour les tomes 20 et 21 de sa collection des *Analecta hymnica medii aevi* ¹.

Depuis lors, le recueil constituera un champ d'études obligé pour tous les musicologues médiévistes de Catalogne (cf. bibliographie). À commencer par le patriarche de la musique moderne et de la musicologie espagnoles, le musicologue et compositeur *Felipe Pedrell* (1841-1922) : considérant que les monodies du *Llibre Vermell* ont une origine populaire, il les fait figurer, avec une harmonisation pour piano comme pour les chansons folkloriques – selon l'habitude de l'époque –, au troisième tome de son *Cancionero Musical Popular Español*. Quelques années plus tard, en 1917, *Gregorio María Sunyol* (1879-1946), maître de chapelle à l'abbaye de Montserrat entre 1907 et 1928, donne la première édition intégrale des chants, en fac-similé avec transcription en notation moderne, dans les *Analecta Montserratensia*. Disciple de Pedrell, et son successeur comme musicologue, *Hygini Anglés* (1888-1969) consacre en 1955 au *Llibre Vermell* une longue étude incluant une édition intégrale. Enfin *María Carmen Gómez Muntané* (née en 1949) publie en 1990 une plaquette contenant une étude musicologique, le fac-similé et la transcription du *Llibre Vermell* ; transcription reprise en 1991, avec quelques brèves notes, au second volume consacré à la musique sacrée française de la collection monumentale des polyphonies du XIV^e siècle ². Par ailleurs un étranger, l'Allemand Otto Ursprung, s'est activement intéressé au *cancionero* de Montserrat, peu après qu'eut paru l'édition de Sunyol (Ursprung 1921/1922).

Quant aux interprètes, le fameux gambiste et chef catalan *Jordi Savall* (né en 1941) est l'un de ceux qui ont réalisé et enregistré le *Llibre Vermell*, lors d'un atelier vocal et instrumental tenu en juillet 1978 au Centre de l'Abbaye-aux-Dames ³. D'autres l'avaient précédé, tel en 1966 Thomas Binkley avec son *Studio der frühen Musik* (microsillon Binkley s. d.).

S'il est rarissime que des compositions modernes paraphrasent des thèmes médiévaux autres que grégoriens, le Catalan *Xavier Benguerel* (né en 1931) a pourtant composé à partir de la musique du *Llibre Vermell* un oratorio scénique portant ce même titre et créé à Barcelone en 1987, puis repris à Speyer, Hambourg, Minsk et Saint-Pétersbourg. *Joan Guinjoan* (né en 1931), quant à lui, a utilisé en 1996 l'un des airs du recueil, *Cuncti simus* (R 5), comme thème de variations pour psaltérion et vibraphone.

3.1.2. *Un recueil à la fois cohérent et composite*

Au début du XIX^e siècle, le manuscrit du *Llibre Vermell* comportait un virelai aujourd'hui perdu, *Rosa plasent*, noté sur un ou deux folios et dont le Père de Villanueva a copié et publié les paroles (2.1.1). Ce chant se trouvait quelque part dans le manuscrit, mais où ? Était-

amoris ou *honoris* : « [Agneau] d'amour » ou « que nous honorons »). La mélodie, en mode de *fa* avec *si* bémol (cinquième mode), se construit sur les degrés principaux de celui-ci : *fa*, *la*, *do*, *ré*, *fa* aigu. Leur superposition met auditivement en évidence, « verticalement », la structure harmonique exposée « horizontalement » par la mélodie. Aucun rythme n'est indiqué par les notations originales, mais la métrique quantitative des paroles suggère un rythme mesuré (dactyle / spondée = longue, brève, brève / longue, longue, avec monnayages en valeurs brèves, pour chaque incise : *Cri-mi-na / tol-lis*...).

Si l'échange des voix ressortit à l'écriture canonique, il ne s'agit pourtant pas de canon à proprement parler, puisqu'il n'y a pas ici d'entrée successive des voix.

1. Cri-mi-na tol- lis, as- pe-ra mol- lis, ag-nus ho- no- ris.

2. Vul-ne-ra sa- nas, as- pe-ra pla- nas, ag-nus ho- no- ris.

3. Sor-di-da la- vas, cun-cta fe- cun- das, ag-nus a- mo- ris.

Le trope canonique *Crimina tollis* (d'après Wagner 1913 : 32)

— 3.3.1.2. Le canon de Reading

Le plus ancien canon conservé, avec entrées *successives* des voix reprenant la même mélodie, remonte aux environs de 1280. C'est le célèbre spécimen anglais connu sous le nom de « canon » ou « rote de Reading », à chanter sur des paroles soit anglaises et profanes (*Sumer is icumen in*, « L'été est arrivé... » ⁵²), soit latines et sacrées (*Perspice christicola*, « Considère, ô fidèle du Christ... » ⁵³) ⁵⁴. Sachant que ce morceau provient d'Angleterre et qu'un théoricien de ce même pays (Walter Odington) décrit le procédé de l'échange des voix, on pourrait éventuellement en déduire ⁵⁵ que le contrepoint canonique est apparu d'abord en Angleterre, pays du nord de l'Europe, pour se répandre ensuite dans les pays méridionaux, en particulier l'Espagne du *Llibre Vermell*.

Chose surprenante, le premier canon connu est en fait double, et à quatre, cinq ou six voix ! Le canon principal (*fa-mi, ré-mi, fa-fa, mi ré do, la-la, si b- sol, la—*, en rythme ternaire) se chante à deux, trois ou quatre voix (au choix), selon l'indication de la rubrique. Un second canon, à deux voix, l'accompagne par une brève formule (appelée *pes*, « pied », dans le manuscrit), en *ostinato* canonique, sur les paroles *Sing cuccu*, « Chante coucou », figurant aussi dans le canon principal. Ce canon accompagnateur, noté sur deux portées, est un exemple d'échange de voix : deux motifs, l'un de cinq, l'autre de trois notes, se permutent continuellement d'une voix à l'autre (*fa—, sol—, fa—, sol- la, fa/do—, sol/si b—, fa/do—, sol- la*...).

Par « rote » il faut entendre une « ronde » ou plutôt « roue », en latin *rota*, terme désignant le canon de Reading dans sa source manuscrite et explicable par la forme *circulaire*, en boucle, du canon : lorsqu'une voix a fini de chanter la mélodie, elle la répète aussitôt depuis le début ⁵⁶. Il ne s'agit donc pas ici d'une ronde dansée, comme on pourrait le penser au vu du sens des paroles, évoquant la joie printanière, et du rythme ternaire léger de la mélodie. Cela d'autant plus que d'une part on risque de faire la confusion avec *rotta*, terme italien désignant à la fin du Moyen Âge une danse rapide sans rapport avec la *rota*, et que d'autre part la dénomination *rondellus*, suggérant une idée de cercle, désignait vers 1300 deux choses différentes :

4. COMMENTAIRES DES CHANTS

4. 1. GÉNÉRALITÉS ET DIRECTIVES D'EXÉCUTION

4.1.1. *L'édition*

Tous les chants du *Llibre Vermell* ont été précédemment édités par Sunyol 1917 ; Ursprung 1921/1922 ; Anglés 1955 ; Gómez Muntané 1990 et Gómez 1991 a (outre les éditions de morceaux isolés). Les références aux éditions antérieures sont données par Gómez Muntané 1990 : 109-113, et Gómez 1991 a (= *PMFC*, 23 b) : 500-502.

Notre propre transcription s'est astreinte à respecter scrupuleusement la notation manuscrite, sauf pour quelques détails (relevés dans les pages suivantes) et en R 7 où le texte original est manifestement fautif. Les adjonctions polyphoniques, suggérées facultativement (R 2, 4, 5, 6, 9), sont indiquées en petites notes.

Pour la *traduction des paroles*, un problème se pose lorsque la Vierge y est invoquée ou priée à la deuxième personne : faut-il opter pour le tutoiement ou le vouvoiement ? Le latin use du singulier mais le vouvoiement n'y a pas cours, de sorte qu'avant la récente réforme liturgique les fidèles pouvaient légitimement, dans leur langue maternelle, vouvoyer la Vierge (« Je vous salue, Marie »), le Christ et Dieu : ainsi en va-t-il pour les chants du *Llibre Vermell* en catalan (R 4) et en occitan (R 8). Nous avons toutefois pris le parti de traduire à la deuxième personne du singulier, pour nous conformer aux usages du catholicisme (et du protestantisme) actuel.

4.1.2. *Indications au moyen de lettres*

Les commentaires qui suivent utilisent des *lettres* (A, A', B...) pour indiquer la structure formelle de certains chants. Ces lettres n'ont pas alors la même signification que celles qui figurent dans nos transcriptions et sont conçues seulement en vue de l'exécution, pour signifier des sonorités vocales diversifiées d'une phrase à l'autre (chœur/solistes, hommes/femmes) ; nous nous y référons ci-dessous dans les directives pratiques.

4.1.3. *Effectif vocal : voix aiguës et graves, solistes et chœur*

On peut considérer comme normal pour les chants du *Llibre Vermell* – compte tenu de leur destination originelle (voir *supra*, 3.2.1) – un effectif de choristes relativement fourni (selon les normes médiévales), à savoir *une dizaine de choristes mixtes*, voire davantage. Cet effectif permettra de ménager un net contraste entre les deux éléments de la forme alternée refrain/couplets, dans les chants monodiques ainsi que dans *Stella splendens* (R 2) à deux voix. Alors les refrains seront, comme il convient à une exécution de type responsorial, chantés par l'effectif entier et les couplets par des solistes soit hommes, soit femmes, ou en alternance hommes/femmes.

Les virelais *Cuncti simus* (R 5 ; 4.6.2) et *Polorum regina* (R 6 ; 4.7.2) présentent un autre type possible d'alternance responsoriale, substitut du premier : chaque phrase du refrain ou des couplets se répète, mélodie et paroles, de sorte que la première phrase de chaque paire pourra être chantée par un ou des solistes, la seconde par le chœur.

Les canons (R 1, 3) et autres chants polyphoniques (R 7, 8) devront se chanter à une voix par partie, si l'on veut respecter les usages médiévaux. Pourtant le virelai *Mariam matrem* (R 7) comporte une structure refrain/couplet : l'alternance ne se concrétise point ici par une opposi-

4.5.1. Commentaire

— 4.5.1.1. Un thème de la piété mariale

Ce chant porte dans le manuscrit la mention suivante : *Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathallan, a ball redon*, « Ballade des Joies de Notre-Dame en catalan populaire, à danser en ronde » (« catalan populaire », par opposition implicite au « catalan littéraire », c'est-à-dire l'occitan). Il célèbre en langue vernaculaire, mais avec un refrain latin, les « sept joies » (*set gotxs* ; sept, chiffre sacré) de la Vierge, qui font pendant aux « sept douleurs » de la Mère du Christ, fêtées par la liturgie le 15 septembre. Chaque strophe du poème correspond à une « joie » mariale, la première strophe étant introductive. À savoir, successivement : la maternité virginale (strophe 2), l'adoration des Rois Mages (strophe 3), la résurrection de Jésus (strophe 4), l'Ascension (strophe 5), la descente de l'Esprit Saint lors de la Pentecôte (strophe 6), l'Assomption et le couronnement de Marie au ciel (strophe 7). Une huitième strophe est ajoutée : les fidèles qui chantent s'exhortent eux-mêmes à ne plus pécher et demandent à Marie de les y aider.

La première Joie, celle de l'Annonciation, manque apparemment ; d'aucuns ³⁸ ont supposé qu'elle était chantée dans une strophe manquante, entre les deux premières de la copie du *Llibre Vermell*. Nous ne le pensons pas, vu que l'épisode de l'Annonciation est clairement suggéré par le refrain qui termine chaque strophe : *Ave Maria, gracia plena, / Dominus tecum, Virgo serena* (« Je te salue Marie, pleine de grâce ; que le Seigneur soit avec toi, Vierge pure »). Ce refrain cite en effet la salutation de l'ange Gabriel à Marie (Luc 1, 28) en lui ajoutant les deux mots conclusifs, *Virgo serena*, « Vierge pure », pour obtenir deux vers de même longueur et de même rime (*gracia plena* = *Virgo serena*). L'Annonciation est par ailleurs le sujet d'un autre chant, le virelai *Cuncti simus* (R 5 ; 4.6.1).

Les Joies de Marie sont l'un des multiples thèmes ayant nourri la dévotion populaire à la Vierge durant les derniers siècles du Moyen Âge. De nombreux poèmes le développent et des peintures le représentent, particulièrement en Catalogne (voir la reproduction, par Gómez Muntané 1990 : 38, d'un retable peint en 1375 par Pere Serra pour l'église d'Abella de la Conca, près de Lérida).

— 4.5.1.2. Précédents poétiques et musicaux

Los set gotxs est le chant le plus ancien que l'on ait conservé sur le thème des Joies de la Vierge. On connaît des poèmes antérieurs, sans mélodie. En fait de mélodie, María Gómez Muntané ³⁹ reproduit celle du XVe siècle qui accompagne les paroles latines, *Gaude flore virginali* (« Réjouis-toi de ta fleur virginale »), provenant du couvent des Clarisses de Valence, ville du royaume d'Aragon. Elle pense ⁴⁰ que des chants analogues, répandus durant les siècles précédents, auront servi de modèle à celui de Montserrat, bien que la forme poétique (sans refrain) et le style mélodique de *Gaude flore* ne soient pas ceux de *Los set gotxs*.

Deux éléments antérieurs sont ici synthétisés : la *balada* occitane (chanson dansée) pour la forme, et pour le fond un poème, en occitan lui aussi, du pape languedocien Clément IV (1265-1268), *Los VII gautz de Nostra Dona* (« Les sept Joies de Notre-Dame » ⁴¹). On mettra par ailleurs en relation *Los set gotxs* avec un répertoire de poésie mariale provenant de l'abbaye de Ripoll et traitant cette thématique pieuse selon une esthétique, en langue vernaculaire, empruntée à la lyrique des troubadours mais prolongeant une poésie latine antérieure, créée à Ripoll même ⁴² ; il s'agit en particulier de déplorations sur la mort de grands personnages (*planctus*), genre de monodie profane latine assez largement représenté en Europe entre les VIIIe et XIIIe siècles ⁴³. Les poèmes catalans, qui étaient probablement chantés, figurent sans

4.9. INPERAYRITZ/VERGES SES PAR (CHANSON À 2 VOIX)

Llibre Vermell, folio 25 verso - 26 recto. Source secondaire partielle : cf. *supra*, 1.2.5.2, et note 55 du chapitre 1.

4.9.1. Commentaire

— 4.9.1.1. Un joyau musical

Ce chant versifié à deux voix sur des paroles en occitan, différentes pour chaque voix, se rattache comme le précédent à l'esthétique de l'*Ars nova* française. Il se recommande avant tout par sa beauté mélodique, avec de gracieuses vocalises en fin de vers pour mettre en valeur, par l'allongement de leur syllabe accentuée, des mots expressifs se rapportant le plus souvent à la Vierge : *angelical* (angélique), *graciosa* (aimée de [Dieu]), *piadosa*, *misericordiosa* (miséricordieuse), *cupiosa* ([piété] inépuisable), *benenança* (bonté), *alliança* (alliance), *esperança* (espérance), *deliurança* (délivrance), *pia* (pieuse), etc. On souscrira au jugement de Hygini Anglés⁶⁶, qui décrit *Inperayritz* comme « un joyau musical de tout premier ordre ».

La notation manuscrite comporte huit portées (de cinq lignes), quatre pour chacune des deux voix. Ces dernières sont disposées non en partition mais séparément l'une au-dessus de l'autre, conformément à l'habitude de l'époque. Aux portées notées, avec les paroles de la première strophe, fait suite le texte sans musique des strophes subséquentes, selon l'usage normal pour les chants strophiques où la même musique se répète sur des paroles différentes. Chaque portée contient exactement deux vers (avec une majuscule ornée au premier mot de chaque ligne), ce qui donne pour l'ensemble des huit portées un total de seize vers (huit pour chacune des deux voix). Le texte sans musique, d'autre part, se répartit en six strophes dont les quatre premières sont disposées graphiquement sur quatre lignes, avec deux vers par ligne comme pour les portées. Les deux dernières strophes, plus courtes, n'ont que quatre vers sur deux lignes.

Le poème entremêle les deux thèmes principaux de la dévotion mariale : louange d'adoration, prière pour la rémission des péchés. La louange s'épanche en une abondance d'épithètes systématiquement placées en tête de chaque strophe : « Impératrice » (*Inperayritz*), « Rose parfumée » (*Rosa flagran*), « Fleur des fleurs » (*Flor de les flors*), « Mère de Dieu » (*Mare de Dieu*), « Vierge de miséricorde » (*Verges [...] misericordiosa*), « Vaisseau de paix » (*Vexell de patz*), « Étoile de la mer » (*Estel de mar*).

À la fin des phrases, notre transcription remplace la note longue sans silence indiquée dans le manuscrit par une note plus brève suivie d'un silence de respiration.

— 4.9.1.2. Motet tronqué, ou chanson pluritextuelle ?

La simultanéité de deux textes différents, un pour chacune des deux voix, pose problème. Seuls en principe les motets des XIII^e et XIV^e siècles présentent cette particularité ; mais ils possèdent toujours, en plus de la ou des parties chantées (une, deux ou trois), une teneur sans paroles, absente ici.

D'aucuns ont supposé qu'il s'agissait d'un spécimen de motet amputé de sa teneur⁶⁷. Cependant le style d'*Inperayritz* n'est guère celui du motet. Dans ce dernier, en effet, les voix possèdent une individualité (mélodique, rythmique) accusée, alors qu'ici les deux mélodies constituent ensemble un contrepoint homogène se suffisant à lui-même et ont des subdivisions phraséologiques parallèles. Le virelai *Stella splendens* (R 2) contient un contrepoint de même nature, à cette différence près qu'ici la voix grave n'a pas de paroles. Qu'en est-il d'*Inperayritz* ?

4. 10. *AD MORTEM FESTINAMUS* (VIRELAI MONODIQUE)

Llibre Vermell, folios 26 verso - 27 recto.

4.10.1. *Commentaire*

— 4.10.1.1. Le mépris du monde, lieu commun de la morale chrétienne

Ce chant conclusif du *Llibre Vermell*, un virelai en neuf strophes, est le seul du recueil qui ne soit pas dédié à la Vierge, tout au moins quant à son thème principal : la dernière strophe demande à Marie son assistance à l'heure du trépas. Il se rattache à un lieu commun de la morale chrétienne, surtout médiévale, à savoir l'exhortation ascétique au « mépris du monde », *contemptus mundi* ; cette expression figure au second vers de la strophe initiale (*de contemptu mundano*).

Exhorter au mépris du monde, à la contrition et au *memento mori* (« souviens-toi qu'il te faut mourir »), c'est prendre le contre-pied du *carpe diem* (« profite du jour présent », « jouis de la vie, car elle est brève ») cher à l'épicurisme païen, qu'on a transformé en une apologie des plaisirs terrestres auxquels l'incroyant s'adonne afin d'oublier la mort à venir. Quant au croyant, mieux vaut pour lui se rappeler sa condition mortelle et se détacher des jouissances matérielles car, éphémères et trompeuses, elles détournent de Dieu et mènent à la perdition ⁸³.

— 4.10.1.2. La première « danse des morts »

Si l'on ne s'étonne point de trouver une exhortation au mépris du monde dans les paroles d'un chant pieux destiné à des pèlerins, on prêterait davantage attention à l'aspect spécial qu'elle revêt ici. Il s'agirait en effet de la plus ancienne « *danse des morts* » connue, donc de la première apparition, peu avant 1400, d'un thème littéraire et pictural appelé à connaître une très grande faveur aux XVe et XVIe siècles ; sans oublier les évocations modernes que sont le poème symphonique *Danse macabre* op. 40 de Camille Saint-Saëns (1874), et surtout le bref oratorio *La Danse des morts* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1938). À ce titre, notre virelai présente un intérêt considérable pour l'histoire de la culture et de la spiritualité médiévales.

À vrai dire il n'y a pas ici de rubrique indiquant la danse, mais l'étroite ressemblance – forme, style, rythme – entre *Ad mortem festinamus* et les deux autres virelais monodiques du recueil (*Cuncti simus*, R 5 ; *Polorum regina*, R 6), spécifiant la danse, permet d'affirmer que ce chant est lui aussi à danser ⁸⁴.

L'importance historique d'*Ad mortem festinamus* a été longuement exposée par Otto Ursprung ⁸⁵. Nous assistons, souligne ce dernier ⁸⁶, à une naissance, une émergence – forme originelle, *Urform* – du thème de la danse macabre : ce n'est pas encore l'aspect pleinement développé de celui-ci. Hygini Anglés ⁸⁷ a pensé pourtant trouver en Espagne des traces de danses des morts plus anciennes, et il fait état ⁸⁸ d'un poème sur ce thème, sans mélodie, transmis par un manuscrit tolétain du XIe siècle. Par la suite on *représentera* la danse de la mort elle-même, sous l'aspect d'un hideux squelette entraînant dans sa ronde funeste toutes les classes sociales, puisque nul ne saurait se dérober à elle. Dans le *Llibre Vermell* la danse est non pas décrite, mais réelle : les pèlerins dansent et chantent ; il n'y a point de personnification de la mort ⁸⁹, et seule la septième strophe fait allusion à la société humaine en appelant les puissants à devenir humbles comme des enfants. Nous avons donc affaire ici à un prototype primitif de danse des morts, un *chant dansé sur le thème de la mort* où fusionnent deux éléments auparavant séparés : d'une part la *danse en soi* et en particulier la danse religieuse, pratiquée en Espagne depuis un lointain passé (cf. *supra*, 3.2.1) ; d'autre part l'exhortation moralisatrice au mépris du monde.

L'usage ancien de la danse religieuse en Espagne aura incité à transformer la signification ordinairement joyeuse de cette activité physique, pour lui conférer un caractère macabre et en

NOTES et RÉFÉRENCES MUSICOLOGIQUES

La plupart de ces notes font référence à la *Bibliographie* en fin de volume. Les chiffres (2.2.1, par exemple) renvoient aux passages numérotés de notre propre texte.

1. Montserrat et la Catalogne médiévale

1. On conserve un *planctus* (déploration funèbre) monodique rendant hommage à ce souverain lors de sa mort en 1162 : [*In la]ude Raimundi Berengarii comitis Barchinone et principis arago[rum et comitis Provincie]* (« En l'honneur de Raymond Bérenger, comte de Barcelone et prince d'Aragon » ; ms. de Ripoll, Paris, Bibl. Nat., lat. 5132, folio 109 ; paroles et mélodies intégralement reproduites dans Gómez 1980 : 27-28).
2. Anglés 1925 b : 862.
3. Voir à ce sujet Anglés 1964, et le double CD Savall 2000.
4. Cf. « Aragon », *GMMA* : 418.
5. Cf. « Mécénat », *GMMA* : 384 ; « Mécène », *ibid.* : 517-518.
6. Anglés 1925 a et b ; 1962 b ; 1964 ; Mundó 1954/1955 ; Gómez 1979 ; 1980 : 83-103 ; 1984.
7. *GMMA* : 552-553.
8. *GMMA* : 557.
9. *GMMA* : 546 ; Anglés 1930.
10. Musée Condé 1047, cf. M. Gómez, *DOAV*, 1 : 345-346 ; *GMMA* : 437. Cf. *infra*, 3.3.1.2.
11. Apel 1970 ; Gómez 1980 : 98-99.
12. *GMMA* : 328 ; J. Maillard, « Jongleur », *SM*, 1 : 532-533 ; Zumthor 1987 : 60-81 ; Riot 1995 : 45-53 ; Viret 2001 a : 55-56.
13. Cf. « Ménestrel », *GMMA* : 518-524 ; Riot 1995 : 54.
14. Le Vot 1982 : 51.
15. Anglés 1925 b : 858-859 ; voir aussi la liste de jongleurs et ménestrels donnée en annexe, *ibid.* : 864-867.
16. Le Vot 1990 : 67.
17. Les chansons de troubadours et trouvères ont été copiées tardivement pour de riches collectionneurs, mais sans doute non chantées par les ménestrels aragonais du XIV^e siècle car alors passées de mode.
18. Anglés 1925 b : 861 ; 1955 : 628.
19. Sur ces manuscrits et la littérature à leur sujet, voir *NGD* et *NGD/2*, « Sources », MS, § VII/3 (*French Polyphony 1300-1420*). Sur le manuscrit d'Apt (Basilique Sainte-Anne, Trésor 16 bis ; cote internationale F-APT 16 bis) voir *RISM*, B IV/2 : 104-115 ; *GMMA* : 417-418 ; *PMFC*, 23 a/b. Sur le manuscrit d'Ivrea (Bibliothèque capitulaire, sans cote locale ; cote internationale I-IV), voir *RISM*, B IV/2 : 282-304 ; *GMMA* : 472-473 ; Hoppin 1991, vol. 1 : 422-427 ; Apel 1970/1971/1972 ; *PMFC*, 1, 20-23. Le répertoire de la chapelle avignonnaise est analysé par Hoppin 1991, vol. 1 : 429-451, et a été enregistré en dernier lieu par Antoine Guerber et l'ensemble vocal Diabolus in Musica (CD Guerber 1999). Le manuscrit d'Apt ne contient que de la musique sacrée (fragments de messes, hymnes, motets latins) alors que celui d'Ivrea inclut aussi des polyphonies profanes : rondeaux, virelais, motets français et en particulier les quatre canons dont il sera question plus loin (3.3.1.3). Dans l'un et l'autre de ces manuscrits figurent notamment des motets latins de *Philippe de Vitry* (1291-1361), théoricien de l'Ars nova (*GMMA* : 418-421) qui fut en relations personnelles avec Clément VI, pape d'Avignon, auquel il dédia un motet (« Vitry, Philippe de », *DM*, 2 : 1307-1309 ; 1.2.5.2).
20. Cf. Anglés 1962 b : 845-847 ; Gómez i Muntané 1980 : 79-83, qui donne les références de neuf manuscrits de cette période, le *Llibre Vermell* inclus à cause du canon *O Virgo splendens* (R 1), considéré comme tributaire de ce style ancien (opinion discutable, cf. les passages de notre ouvrage : 3.1.3 ; 4.2.1.3).
21. Gómez 1980 : 88.
22. Cf. Anglés 1925 b : 861, 863 ; 1955 : 628 ; 1957 : 1125 ; 1962 c ; Gómez i Muntané 1980 : 93-94.
23. Anglés 1925 b : 863.
24. Anglés 1957 : 1125-1126.
25. Anglés 1930 : 760-761.
26. Ms. Barcelone, Biblioteca de Catalunya, M. 853, folio 1 ; fac-similé dans Gómez i Muntané 1980 : 101.
27. Transcription dans *PMFC*, 1 : 141-164 ; Gómez 1986 ; cf. D. Patier, « Messe de Barcelone », *DOAV*, 2 : 1264-1265 ; *GMMA* : 526-527 ; Hoppin 1991, vol. 1 : 444-446 ; Gagnepain 1996 : 107-109.
28. Schrade 1956 : 150-155.

TEXTES MUSICAUX

(transcriptions et fac-similé du manuscrit)

1. *O Virgo splendens* (canon à 2 ou 3 voix)
2. *Stella splendens* (virelai à 2 voix)
- 3 a / 3 b. *Laudemus Virginem / Splendens ceptigera* (canon double à 2 ou 3 voix)
4. *Los set gotxs* (ballade monodique)
5. *Cuncti simus* (virelai monodique)
6. *Polorum regina* (virelai monodique)
7. *Mariam matrem* (virelai à 3 voix)
8. *Inperayritz/Verges ses par* (chanson à 2 voix)
9. *Ad mortem festinamus* (virelai monodique)

- 7 bis. *Mariam matrem* (virelai à 3 voix), transposition à la quarte supérieure
- 8 bis. *Inperayritz/Verges ses par* (chanson à 2 voix), transposition à la quarte supérieure

1. O Virgo splendens

(canon)

« Antienne de douce harmonie à la très douce Vierge Marie de Montserrat – canon à 2 ou 3 voix »

A



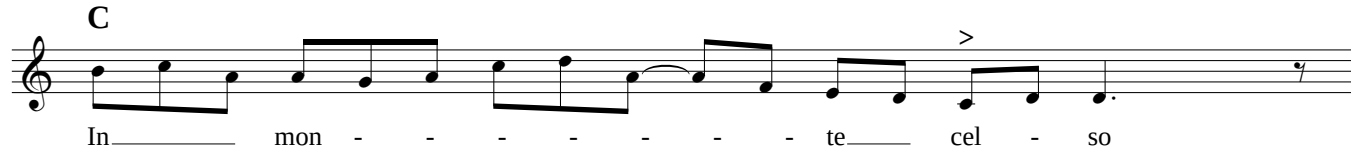
O _____ Vir - go

B



Splen - - - - dens _____ hic

C



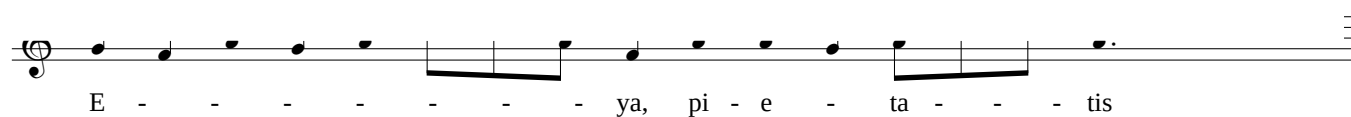
In _____ mon - - - - te _____ cel - so



Mi - ra - cu - lis _____ ser - - - - ra - to



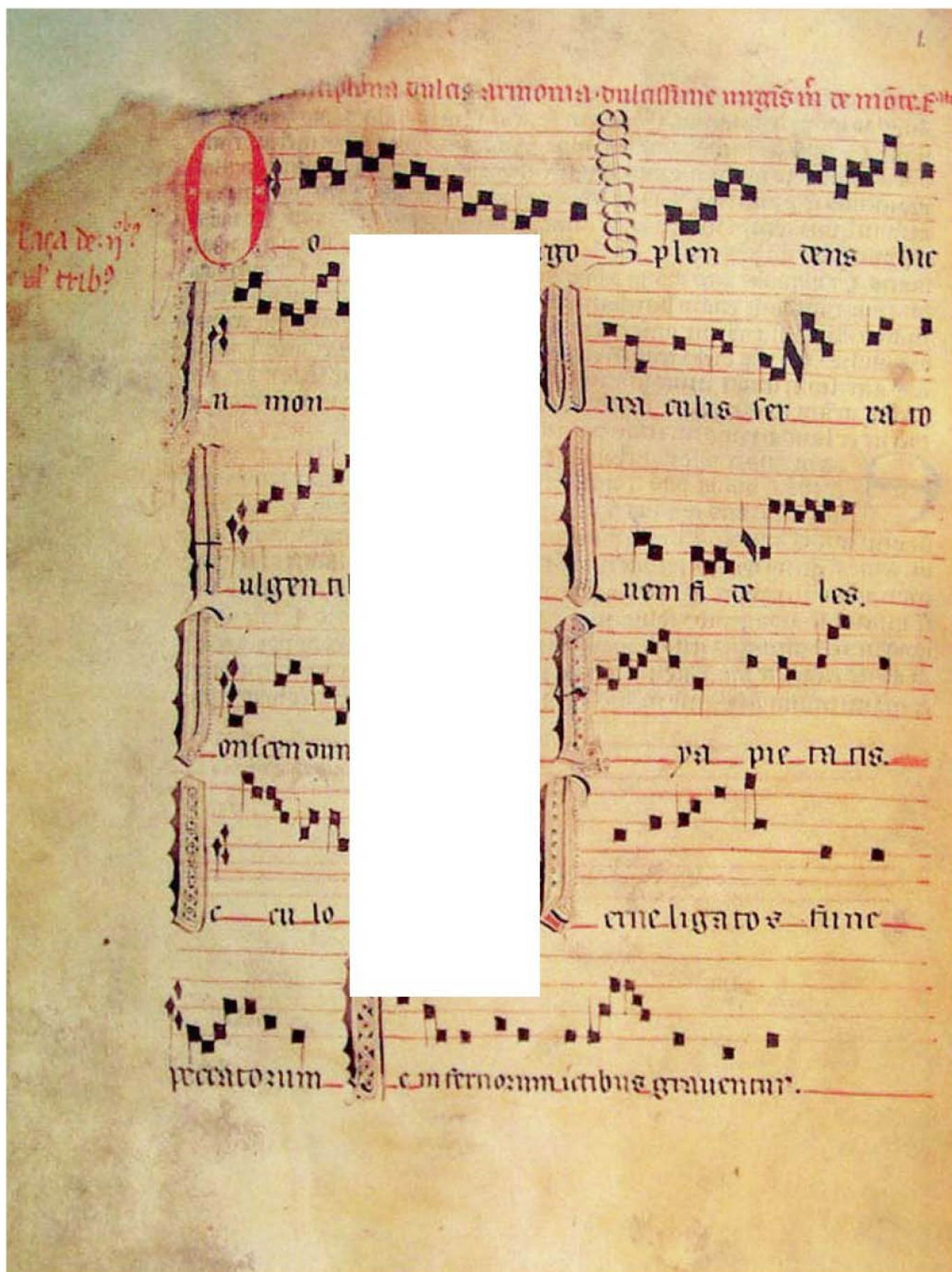
Ful - gen - ti - bus _____ u - bi - - - - que,



E - - - - - ya, pi - e - ta - - - tis



O - - - - - cu - lo _____ pla - - - ca - - - to



Llibre Vermell de Montserrat, *O Virgo splendens*, folio 21 v°

2. *Stella splendens*

(virelai à 2 voix)

« Ensuite un autre chant plein de toute douceur, à Notre-Dame
du même [sanctuaire], pour danser en ronde »

Refrain

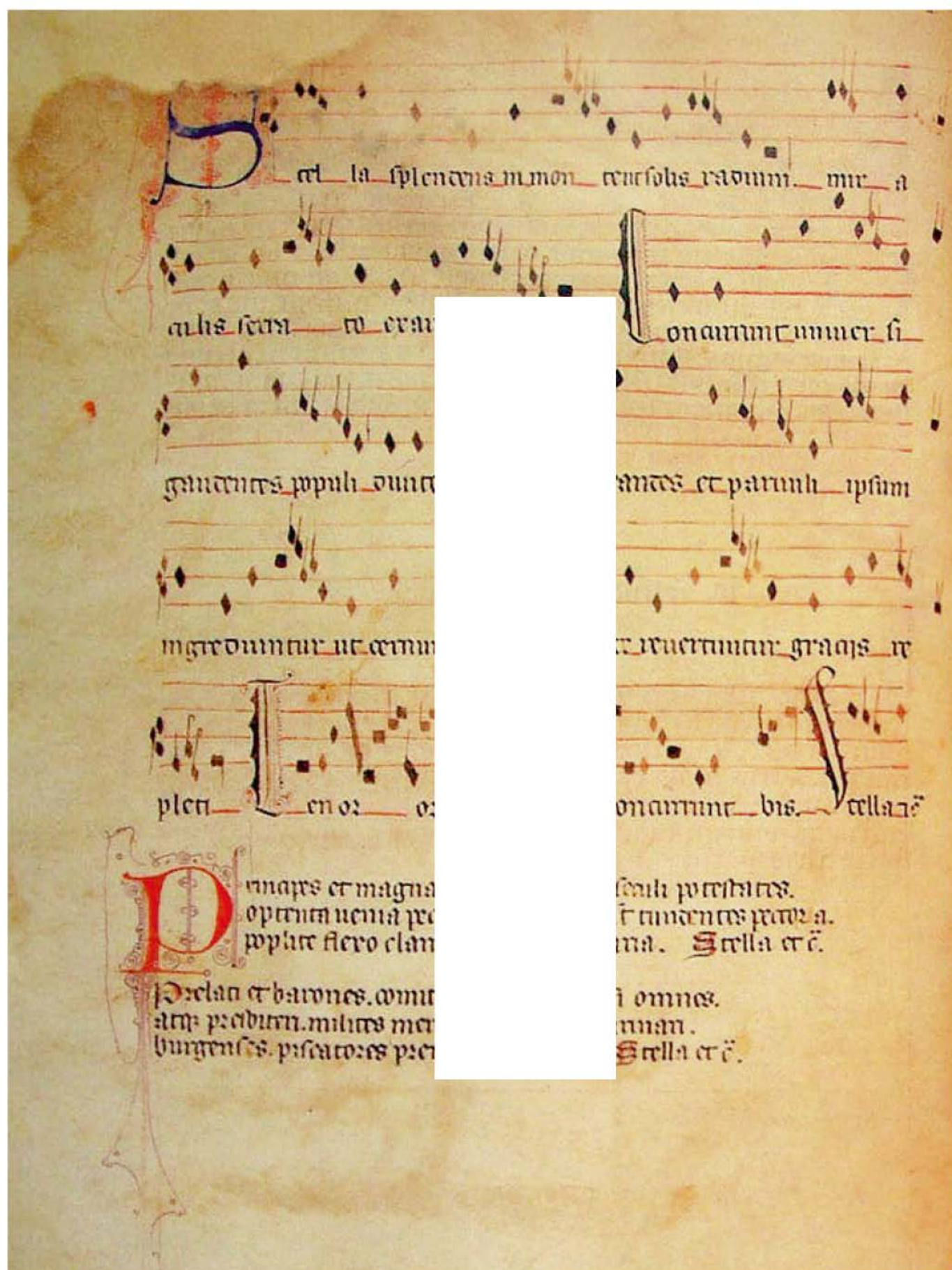
A

f Stel - la splen - dens in mon - - - te ut so - lis ra - di - um,

p u/é/i _____

Mi - ra - cu - lis ser - ra - - - to, ex - au - di po - pu - lum _____

Fine



Llibre Vermell de Montserrat, *Stella splendens*, folio 22 v°

3a et 3b. *Laudemus Virginem - Splendens ceptigera* (canon double)

« Canon à 2 ou 3 voix »



« Canon à 2 ou 3 voix »



4. Los set gotxs recomptarem

(ballade monodique)

« Ballade des Joies de Notre-Dame en catalan populaire, à danser en ronde »

A



Los set gotxs re - com - pta - rem,
Ver - ge fos a - nans del part,
Ver - ge stant do - lo - ro - sa,
Tots don - ques nos es - for - cem,

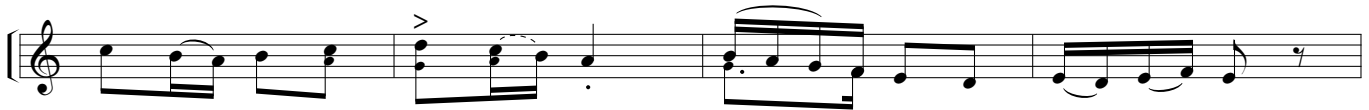
Et de vo - ta - ment xan - tant,
Pu - ra e sens fal - li - ment,
Per la mort dell Fill molt car,
En a - que - sta pre - sent vi - da,

B



Hu - mil - ment sa - lu - da - rem
En lo part e pres lo part,
Ro-man-gues to - ta jo - yo - sa,
Que pec - cats fo - ra - gi - tem

C



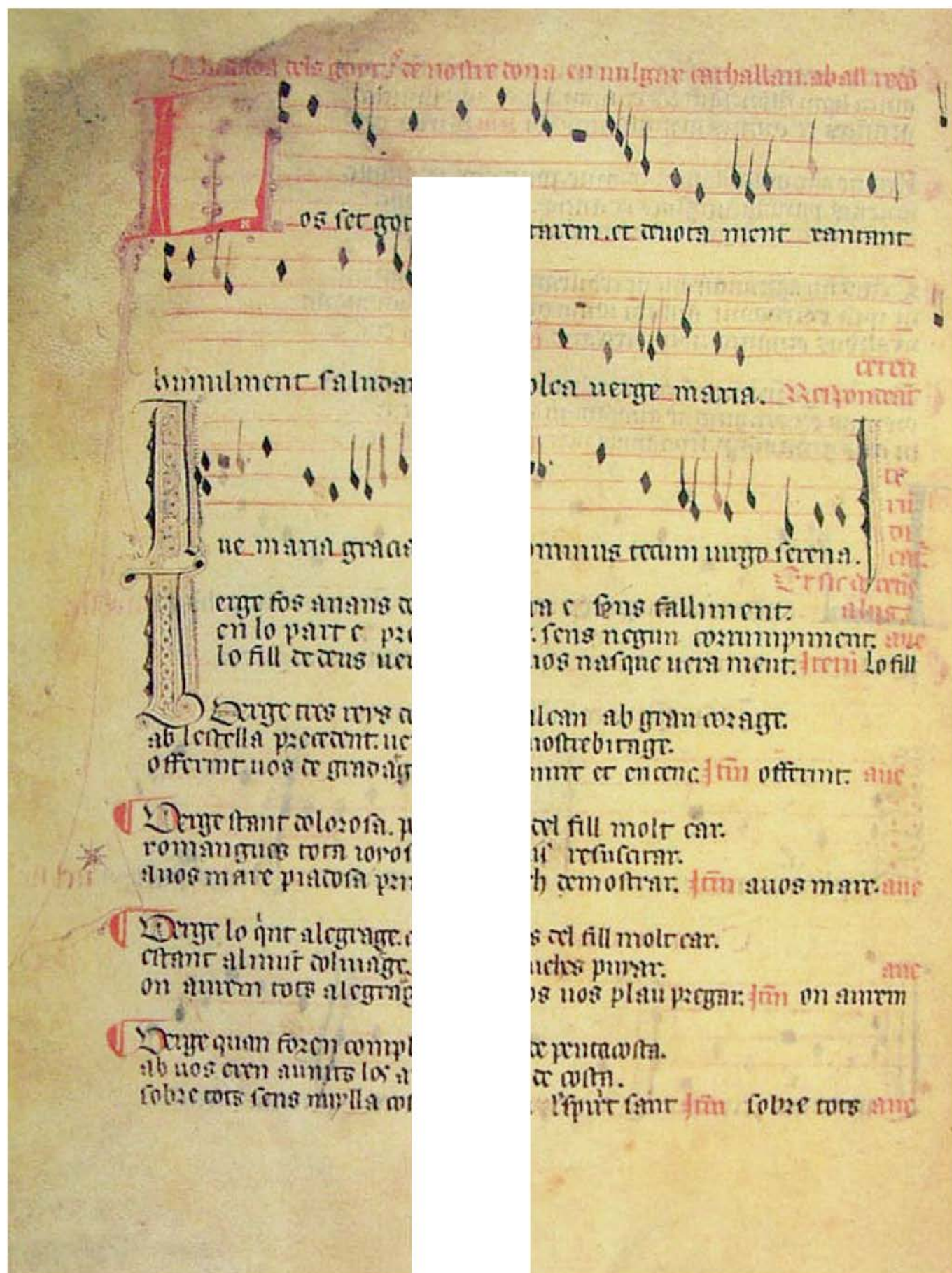
Los set gotxs re - com - pta - rem
Lo Fill de Deus, Ver - ge pi - a,
A vos, Ma - re pi - a - do - sa,
E vos, dol - çe Ver - ge pi - a,

Et de vo - ta - ment xan - tant,
De vos na - sque ve - ra - ment,
Pri - mer se volch de - mo - strar,
Vuyl - lats nos ho em - pe - trar,

D



Hu - mil - ment sa - lu - da - rem
Lo Fill de Deus, Ver - ge pi - a,
A vos, Ma - re pia - do - sa
E vos, dol - çe Ver - ge pi - a,



Llibre Vermell de Montserrat, *Los set gotxs recomptarem*, folio 23 v°

5. *Cuncti simus* (virelai monodique) « À danser en ronde »

Refrain

A

Cun - cti si - mus con - ca - nen - tes : A - ve Ma - ri - a.

B

Cun - cti si - mus con - ca -

Fine

C

Vir - go so - la ex - i - sten - te, en af - fu - it an - ge - lus,
Cla - ra fa - ci - e - que di - xit, au - di - te ka - ris - si - mi,
En con - ci - pi - es, Ma - ri - a, au - di - te ka - ris - si - mi,
Pa - ri - es - que fi - li - um, au - di - te ka - ris - si - mi,

D

Ga - bri - el est ap - pel
Cla - ra fa - ci - e - que
En con - ci - pi - es, Ma
Pa - ri - es - que fi - li

mis - sus ce - li - tus,
te ka - ris - si - mi,
te ka - ris - si - mi,
te ka - ris - si - mi,

6. *Polorum regina*

(virelai monodique)

« À danser en ronde »

A Refrain

Po - lo - rum re - gi - na om - ni - um no - - -

-stra, Stel - la ma - tu - ti - na, de - le sce - le - ra._____

B

Po - lo - rum re - gi -

-stra, Stel - la ma - tu - ti - na, de - le sce - le - ra._____

Fine

C

An - te par - tum
Et in par - tu
Et post par - tum

vi - da,_____
cun - da,_____
ni - xa,_____



Llibre Vermell de Montserrat, *Polorum regina*, folio 24 v°

7. Mariam matrem

(virelai à 3 voix)

Refrain

Ma - ri - am ma - trem Vir - gi - nem, At -
 u/é/i
 u/é/i
 - tol - li - te, Ihe - sum Chri - stum ex - tol - li -

Ihe - su, tu - tum re -
 Ihe - su, de - si - de -
 Ma - ri - a, sta pro
 Ihe - su, dam - pna - ti



Llibre Vermell de Montserrat, *Inperayritz / Verges ses par*, folio 25 v°

8. Inperayritz / Verges ses par

(chanson à 2 voix)

In - pe - ray - ritz de — la ciu-tat io - yo - - - sa,
 Ro - sa — fla - gran de — ve - ra be - ne - nan - - - ça,
 Flor — de — les flors, dol - ça, cle-ment et pi - - - a,
 Ver - ges ses par, mi - se - ri-cor - di - o - - - sa,
 Ve - xell de patz, co - ro - na d'es - pe - ran - - - ça,
 E - stel de mar qui los pe - ril - lans gui - - - a

De pa - ra - dis ab tot gaug e - ter - nal, Ne - ta de
 Fons de mer - ce ja - mays no de - fal - len, Pa - lays d'o -
 L'an - gel de Dieu ve - sem tot cor - ro - çat, E — par que

Dieu — per o - bra di - vi - nal. Ver - ges — pla - sen ab
 d'om — per no - stre sal - va - men. E — fo — ver Dieus es
 prest — ab l'e - stoch af - fi - lat. Donchs, — pla - ç'a vos que.l

- mens que fem en ge - ne - ral. Mas que.ns cu - bratz als
 - sat be drey - tu - re - ra - men. E pe - sa mays vo -
 vos li se - ra sup - pli - cat, Mo - stratz - li.ls pitz d'on

9. *Ad mortem festinamus*

(virelai monodique)

Refrain

A



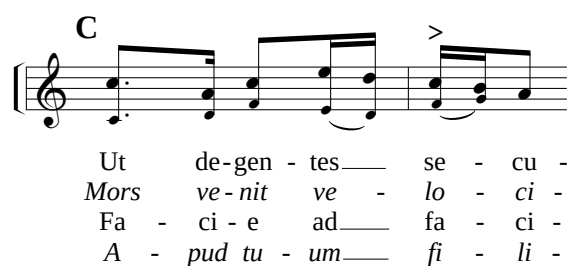
Ad mor-tem fe - sti - na - mus, Pec - ca - re de - si -

B



Scri - be - re pro - po - su - i De con - tem-ptu mun - da - - no,
Vi - ta bre - vis bre - vi - ter In bre - vi fi - ni - e - - - tur,
Quam fe - li - ces fu - e - rint, Qui cum Chri-sto re - gna - bunt,
Al - ma Vir - go Vir - gi - num, In ce - lis co - ro - na - - ta,

C



Ut de-gen - tes se - cu -
Mors ve - nit ve - lo - ci -
Fa - ci - e ad fa - ci -
A - pud tu - um fi - li -



a prauis desistamus. prauis desistamus.

mudano. ut regentes seculi. nō mulctentur i...

pna mortis prauis. Al sompno mortis prauis.

to mortem festinamus.

a finietur. mors uenit. uelociter. q̄ neminē

alli misetur. Et nulli misetur. Ad mor...

tos. unum mutauis in meliores actus.

leatus. Ad mortem et c.

Itm. Regnum delictos.

tima. Tūder aduenit. uocabit sepietima

fema. Ad mortem.

atos ad inferna.

po regibunt. fac ad faciem sic eū Spectabī

nt. Sabaoth conclamabunt.

tinamus et c.

7 bis. *Mariam matrem*

(virelai à 3 voix, transposition à la quarte supérieure)

Refrain

Ma - ri - am ma - trem Vir - gi - nem, At -
 a
 a

- tol - li - te, Ihe - sum Chri - stum ex - tol - li -

- lum, De - fen - de nos, Ihe - su, tu - tum re -
 - lis, Te co - li - mus Ihe - su, de - si - de -
 - bus Qui pas - sus es, Ma - ri - a, sta pro
 - lis Sal - va - ti - o, Ihe - su, dam - pna - ti

8 bis. *Inperayritz / Verges ses par*

(chanson à 2 voix, transposition à la quarte supérieure)

In - pe - ray - ritz de la ciu-tat io - yo - - - sa,
 Ro - sa - fla - gran de ve - ra be - ne - nan - - - ça,
 Flor - de - les flors, dol - ça, cle-ment et pi - - - a,

Ver - ges ses par, mi - se - ri-cor - di - o - - - sa,
 Ve - xell de patz, co - ro - na d'es - pe - ran - - - ça,
 E - stel de mar qui los pe - ril - lans gui - - - a

De pa - ra - dis ab tot gaug e - ter - nal, Ne - ta de
 Fons de mer - ce ja - mays no de - fal - len, Pa - lays d'o -
 L'an - gel de Dieu ve - sem tot cor - ro - çat, E - par que

De vos se tany que.ns de - fe - natz de mal, E no si -
 Port de sa - lut be se - gur de tot ven, Vos me - re -
 E.ls fay ve - nir a bo - na sal - ve - tat, Si le - su -

Dieu - per o - bra di - vi - nal. Ver - ges - pla - sen ab
 d'om - per no - stre sal - va - men. E - fo - ver Dieus es
 prest - ab l'e - stoch af - fi - lat. Donchs, - pla - ç'a vos que.l

- mens que fem en ge - ne - ral. Mas que.ns cu - bratz als
 - sat be drey - tu - re - ra - men. E pe - sa mays vo -
 vos li se - ra sup - pli - cat, Mo - stratz - li.ls pitz d'on

BIBLIOGRAPHIE ET DISCOGRAPHIE

A – LIVRES ET ARTICLES

Voir aussi Gómez Muntané 1990, bibliographie des pages 117-121.

Éditions du *Llibre Vermell* : voir ci-dessous Anglés 1955/1975 (étude + transcription) ; Gómez Muntané 1990 (étude + fac-similé + transcription) ; Gómez 1991 a (transcription) ; Sunyol 1917 (étude + fac-similé + transcription) ; Ursprung 1921/1922 (étude + transcription).

AM = *Antiphonale monasticum pro diurnis horis* [Antiphonaire monastique pour l'office de jour], Tournai, Desclée, 1934.

ASM, 1, 2, 3 = ANGLÉS (Hygini), *Scripta Musicologica* (éd. J. López-Caló), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. 1 et 2, 1975 ; vol. 3, 1976.

CMM = [CHAILLEY (Jacques)] : *De la musique à la musicologie – Étude analytique de l'œuvre de Jacques Chailley*, Tours, Van de Velde, 1980.

CMRM = *Companion to medieval and Renaissance music* (éd. T. Knighton et D. Fallows), Londres, Dent et New York, Schirmer, 1992.

CS, 1, 2, 3, 4 = COUSSEMAKER (Charles Edmond Henri de) : *Scriptorum de musica medii aevi...*, 4 volumes, Paris, Durand, 1864-1876, réédition Graz, 1908 [continuation de GS].

DM, 1, 2 = *Dictionnaire de la musique – Les hommes et leurs œuvres* (dir. M. Honegger), Paris, Bordas, 3/1993.

DOAV, 1, 2, 3 = *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* (dir. M. Honegger et P. Prévost), 3 volumes, Paris, Bordas, 1991-1992.

DS = *Dictionnaire des symboles* (dir. J. Chevalier et A. Gheerbrant), réédition Laffont / Bouquins, 1982.

EF, 1, 2, 3 = *Encyclopédie de la musique* (dir. F. Michel), Paris, Éd. Fasquelle, vol. 1, 1958 ; vol. 2, 1959 ; vol. 3, 1961.

EFCM, 1, 2, 3, 4 = *Early Fifteenth-Century Music (Corpus Mensurabilis Musicae, 11 ; éd. G. Reaney)*, American Institute of Musicology, vol. 1 (1955), vol. 2 (1959), vol. 3 (1966), vol. 4 (1969).

EM = *Early Music* (revue trimestrielle), Oxford University Press, 1973 sqq.

GMMA = *Guide de la musique du Moyen Âge* (dir. F. Ferrand, avec la collaboration d'O. Cullin, N. Wilkins, etc.), Paris, Fayard, 1999 [voir notamment le chapitre *Ars Nova* (pp. 382-409) et les entrées qui s'y rattachent : « Apt, manuscrit d' », « Aragon », « Ars Nova », « Ars subtilior », « Ballade », « Cantigas de Santa Maria », « Chantilly, manuscrit de », « Décrétale (*Docta Sanctorum*) », « Espagne », « Ivrea, manuscrit d' », « Mécène », « Ménestrel », « Messe de Barcelone », « Reyneau (Gacian) », « Trebor », « Virelai » ; ainsi que « Calixtinus, Codex », « Saint-Jacques de Compostelle », « Voix »].

GS, 1, 2, 3 = GERBERT (Martin), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...*, 3 volumes, Saint-Blaise, 1784 (réédition Olms, Hildesheim, 1963, 2/1990).

GT = *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979 [Graduale Romanum en notation carrée, édition de 1974, avec adjonction des neumes de Laon et Saint-Gall].

HMB = *Histoire de la musique – La musique occidentale du Moyen Âge à nos jours* (dir. M.-Cl. Beltrando-Patier), Paris, Bordas, 1982.

HMT = *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (dir. H. H. Eggebrecht), Steiner, Stuttgart, 1972 sqq.

MGGP, 1 sqq. = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, 2^e édition refondue (dir. L. Finscher), Personenteil, Kassel, Bärenreiter, et Stuttgart, Metzler, 1999 sqq.

MGGS, 1-9 = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, 2^e édition refondue (dir. L. Finscher), Sachteil, Kassel, Bärenreiter, et Stuttgart, Metzler, 9 vol., 1994-1998.

MEME = *Music in medieval and modern Europe* (éd. I. Fenlon), New York, Cambridge University, 1981.

NGD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (dir. S. Sadie), 20 vol., Londres, Macmillan, 1980.

NGD/2 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^e édition, CD-ROM (ou en volumes imprimés), Londres, 2001.

PL = MIGNE (Jacques-Paul, dir.), *Patrologiae cursus completus, series latina* [Patrologie latine], 217 vol., Paris, 1844-1855.

PMFC, 1 = *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 1 : *The Roman de Fauvel*, The Works of Philippe

- SAHLIN (Margit) 1940 : *Étude sur la carole médiévale – L’origine du mot et ses rapports avec l’Église*, Uppsala, Almqvist & Wiksells.
- SLAVIN (Dennis) 1991 : « In support of “heresy” : manuscript evidence for the *a cappella* performance of early 15th-century songs », *EM*, 19 : 178-190.
- SPANKE (Hans) 1930 : « Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters », *Neuphilologische Mitteilungen*, 31 : 143-170.
- SPANKE (Hans) 1936 : *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, Weidmann.
- SUNYOL (Gregorio Maria) 1917 : « Els Cants dels romeus », *Analecta Montserratensia*, 1 : 100-192.
- SUNYOL (Gregorio Maria) 1922 : « Cantiques de Montserrat del rei Anfos X dit el Savi », *Analecta Montserratensia*, 5 : 361-417.
- URSPRUNG (Otto) 1921/1922 : « Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4 : 136-160.
- VALLS I GORINA (Manuel) 1969 : *Història de la música catalana*, Barcelone, Taber.
- VALVERDE (José Figueira) 1985 : *Cantigas de Santa María*, Madrid, Ed. Castalia « Ordres Nuevos ».
- VERRIER (Paul) 1931/1932 : *Le vers français – Formes primitives, développement, diffusion*, vol. 1 : *La formation du poème* ; vol. 2 : *Les mètres*, Paris, Didier.
- VIRET (Jacques) 1996 : *La modalité grégorienne – Un langage pour quel message ?*, 2^e éd. augmentée, Lyon, Éd. À Cœur Joie.
- VIRET (Jacques) 2000 : *Les premières polyphonies, 800-1100 (Diaphonia, 1)*, Lyon, Éd. À Cœur Joie.
- VIRET (Jacques) 2001 a : *L’École de Notre-Dame et ses conduits polyphoniques, 1170-1230 (Diaphonia, 2)*, Lyon, Éd. À Cœur Joie.
- VIRET (Jacques) 2001 b : *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne, L’Age d’Homme.
- WAGNER (Peter) 1913 : *Geschichte der Messe, 1. Teil : Bis 1600 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 11/1)*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- WAGNER (Peter, éd.) 1931 : *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sogenannten Codex Calixtinus (Collectanea Friburgensia, 29)*, Fribourg (Suisse) [transcriptions partielles, en notation carrée, du plain-chant et de la polyphonie de Saint-Jacques de Compostelle].
- WHITEHILL (W. M.) / PRADO (G.) / CARRO GARCIA (J. éd.) 1944 : *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, 3 vol., Santiago de Compostela [vol. 2 : fac-similé et transcription de toute la musique du *Codex Calixtinus*].
- WRIGHT (Craig) 1981 : « Voices and instruments in the art music of northern France during the 15th century : a conspectus », *International Musicological Society congress report, Berkeley, 1977* (éd. D. Hertz et B. Wade), Kassel, Bärenreiter : 643-649.
- WULSTAN (David) 2000 : « “Sumer is icumen in” - a perpetual puzzle-canon ? », *Plainchant and Medieval Music*, 9 : 1-17.
- ZUMTHOR (Paul) 1987 : *La lettre et la voix – De la « littérature » médiévale*, Paris, Éd. du Seuil.

B – ENREGISTREMENTS DISCOGRAPHIQUES

Enregistrements du *Llibre Vermell* : microsillon Binkley s. d./1 ; disques compacts Alla Francesca 1995, Hasler 2001, Hayward 1984, Savall 1979/1999.

Microsillon :

BINKLEY s. d. : *Weltliche Musik um 1300 : Robin et Marion* [Adam de la Halle], *Llibre Vermell*, Studio der frühen Musik, dir. Thomas Binkley, Das Alte Werk SAWT 9684 [enregistré en 1966].

Disques compacts (CD) :

- ALLA FRANCESCA 1995 : *Llibre Vermell de Montserrat, Cantigas de Santa María*, Ensemble Alla Francesca (voix mixtes et instruments). Opus 111 OPS 30-131.
- ANONYMOUS 4 1994 : *On Yoolis Night – Medieval Carols & Motets*, quatuor féminin Anonymous 4. Harmonia Mundi France 907099.
- BONNARDOT 1995 : *La Messe de Barcelone – Le chant de la Sibylle*, Gisela Bellsolà, chant, Ensemble vocal Obsidienne, dir. Emmanuel Bonnardot. Opus 111 OPS 30-130.
- CLEMENCIC 1995 : *Troubadours – Cantigas de Santa María*, Clemencic Consort, dir. René Clemencic. Quatre CD Harmonia Mundi France 2901524/27 [réédition de microsillons parus en 1976-1977].

INDEX

- a cappella 4, **35-36**, 48, voir polyphonie improvisée
 accent 4, 45, 47, 50-51, 57, 62, 68-69, voir anacrouse
Ad mortem festinamus 22, 25, 34, 57, **67-70**
 ADAM DE LA HALLE 38
Agnus Dei 27
Alle psallite cum luya 27
 ALPHONSE V LE MAGNANIME (roi d’Aragon et de Sicile) 8-9
 ALPHONSE LE SAGE (*Alfonso el Sabio*, roi de Castille) 3, **19**, 30, 72, voir *Cantigas de Santa María*
 altérations chromatiques, voir bémol, demi-ton, *musica ficta*
 ambitus 42, voir tessitures vocales
 amour courtois 54, 72, voir troubadours
 anacrouse 47, 50-51, voir accent
 Andalousie 8, voir Arabes
 ANGLÉS (Hygini) 21
 Annonciation 18, 53, 57
 antécédent/conséquent 54, 60, 63
 antienne 43-44, 50
 Apt (manuscrit d’) 10, 13, 71
 Arabes 8, 19
 Aragon (royaume d’) 3, **8-9**, 11-14, 20, 53, 60
 ARBEAU (Thoinot) 27
 Ars nova 3, 9-10, 12-13, 22-23, 30-33, 59-63, voir *Ars subtilior*
Ars subtilior 60, voir Ars nova
 arts figuratifs, voir iconographie
 AUGUSTIN (saint) 17
 authente (mode) 43, 47, 50, 59-60
Ave Maria 18, 53-54, 57-58
Ave Regina caelorum (antienne grégorienne à la Vierge) 50
 Avignon 10, 24, 60, 71
balada, *ballada* 11, 25, 30, 53-54
 ballade 26-28, 30, 53
 Barcelone 8, 14, 17, 21, voir *Messe de Barcelone*
 basse (tessiture vocale) 42
 battue rythmique, voir pulsation rythmique, *tactus*, tempo d’exécution
 bémol (de la note si) 42, 57, 58, 61
Benedicamus Domino 75
 BENGUEREL (Xavier) 21
 BENOÎT XIII (pape) 14
 BERENGUER (BERENGUIER) DE PALOU 12, 72
Biblioteca de Catalunya 10
 BINKLEY (Thomas) 21
 BOËCE 11
 branle (danse) 27
 BRUDIEU (Joan) 54
caça 30, 48
caccia 29
 cadence à double sensible 61
cancionero (recueil de chants) 3, 17-18, 22, 35, voir *Llibre Vermell*
 canon 3, 22, 25, **27-30**, 31, 41, 43, **48-52**, 71
 canon de Reading **28-29**, 30, 73
 canon double 28, 51
 CANTELOUBE (Joseph) 12
Cantigas de Santa María 3, 4, **19-20**, 23, 26, 30, 34-35, 73
cantus (voix principale de la polyphonie) 43, 60, 65
cantus planus binatim 37-38
Cantus Sibyllae (« Chant de la Sibylle ») 12
cantus supra librum (« chant sur le livre ») 36
Capilla Real (« Chapelle Royale » d’Aragon) 9, **10**, 13, 31, 60
 carole (danse) 25, **26-27**, 30
 castillan (dialecte) 46
 catalan (langue) 11, **12**, 17, 41, 47, 53-54, **56**, 66
 Catalogne 3, **8**, 12-13, 17, 46, 68, voir catalan (langue)
 CELLIER (Jacques) 74
 CEREROLS (Juan) 14
 CERVERÍ DE GIRONA 20
 chace (canon) 29
 chanson 27, 53, 62, 65, voir chant populaire
Chant de la Sibylle 12
 chant donné 37
 chant grégorien, voir grégorien (chant)
 chant populaire 12, 22, 26, 33-36, 47, 54, **59**, 60, 65, 75
 chant sur le livre (*cantus supra librum*) 36
 chante-avant 25, 27, 58
 Chantilly (manuscrit) 9, 29, 77
 chantre 9-10, 12-13, 25, 42, 66
 Chapelle Royale (d’Aragon), voir *Capilla Real*
 chiasme 63
 chœur, voir effectif vocal
 Christ, voir JÉSUS-CHRIST
christmas carol 26, 74
 CICONIA (Johannes) 29
 CISNEROS (García Jiménez de) 54
 CLAUDEL (Paul) 67
 CLÉMENT IV (pape) 53
 clerc 25
 Cluny (abbaye) 19
Codex Calixtinus 13-14, 36, 72
 COLINET FORESTIER 10
 coloration (en notation mensuraliste) 31, 64
compositio 36
 conduit 4, 27
 consonance 30, 36, **37-38**, 44-45, 51-52, 60, voir dissonance

Table des matières

Page

3	Avant-propos
7	Étude historique et musicale
8	1. Montserrat et la Catalogne médiévale
8	1.1. Contexte historique et culturel
9	1.2. Contexte musical
13	1.3. L'abbaye de Montserrat
17	2. Le <i>Llibre Vermell</i>
17	2.1. Le manuscrit
18	2.2. La piété mariale et les « miracles »
21	3. Les chants du <i>Llibre Vermell</i> et leur édition
21	3.1. Historique de la recherche, généralités
23	3.2. Destination originelle des chants
27	3.3. Formes poétiques et musicales
31	3.4. Notation musicale du manuscrit
35	3.5. Adjonctions polyphones
41	4. Commentaires des chants
41	4.1. Généralités et directives d'exécution
43	4.2. <i>O Virgo splendens</i> (canon à 2 ou 3 voix)
47	4.3. <i>Stella splendens</i> (virelai à 2 voix)
48	4.4. <i>Laudemus Virginem / Splendens ceptigera</i> (canon double à 2 ou 3 voix)
53	4.5. <i>Los set gotxs recomptarem</i> (ballade monodique)
57	4.6. <i>Cuncti simus / O Virgo splendens</i> (virelai monodique)
58	4.7. <i>Polorum regina</i> (virelai monodique)
59	4.8. <i>Mariam matrem</i> (virelai à 3 voix)
62	4.9. <i>Inperayritz/Verges ses par</i> (chanson à 2 voix)
67	4.10. <i>Ad mortem festinamus</i> (virelai monodique)
71	Notes et références musicologiques
79	Transcriptions et fac-similé du manuscrit
80	1. <i>O Virgo splendens</i> (canon à 2 ou 3 voix)
84	2. <i>Stella splendens</i> (virelai à 2 voix)
88	3 a et 3 b. <i>Laudemus Virginem / Splendens ceptigera</i> (canon double à 2 ou 3 voix)
90	4. <i>Los set gotxs recomptarem</i> (ballade monodique)
94	5. <i>Cuncti simus / O Virgo splendens</i> (virelai monodique)
96	6. <i>Polorum regina</i> (virelai monodique)
100	7. <i>Mariam matrem</i> (virelai à 3 voix), ton original
104	8. <i>Inperayritz/Verges ses par</i> (chanson à 2 voix), ton original
107	9. <i>Ad mortem festinamus</i> (virelai monodique)
111	7 bis. <i>Mariam matrem</i> (virelai à 3 voix), transposition à la quarte supérieure
113	8 bis. <i>Inperayritz/Verges ses par</i> (chanson à 2 voix), transposition à la quarte supérieure
117	Bibliographie et discographie
124	Index

Gravure musicale : Jean-Louis Cloupet, Villeurbanne

IMPRIMÉ EN FRANCE

ÉDITIONS À CŒUR JOIE, "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, F-69009 Lyon

Dépôt légal : Juillet 2004 , ré-impression : Octobre 2011– Avril 2021 - N° d'Éditeur : 303

Imprimerie : Éditions À Cœur Joie, Lyon