Sample Only – Not for re-use

Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio

A Performing Edition

Volume 1 - Prologo to CSM 100

Sample only

This document contains the Preface, Introduction, bibliography and CSM 0, 1, 2, 9 & 10 only.

For the complete edition contact the author at c_elmes@hotmail.com OR www.btinternet.com/~gaita

Preface

I recently completed a set of transcriptions of the Cantigas d'amigo by Martin Codax and the Llibre Vermell as I felt that there was no readily available set of transcriptions of either group of songs and wanted to fill that gap. I have been persuaded that there is also a gap in transcriptions of the Cantigas de Santa Maria. The only complete edition is that of Anglés (3 volumes with facsimile and commentary) but it is not in print, is prohibitively expensive if it can be found, and is found in very few libraries. This is my attempt to present the Cantigas in an affordable published form to those interested in performing more than the handful of transcriptions readily available.

This booklet covers the first 101 cantigas from the Prologue to CSM 100. The numbering and most transcriptions are based on the Escorial manuscript (E_1); the same basis used by Anglés in his edition. Time and energy permitting I hope to produce another three volumes of approximately 100 transcriptions to complete the set of over 400 cantigas from E_1.

I have produced these transcriptions as a performer and for other performers. It is not intended to be a Critical Edition nor a work of exhaustive scholarship. As a performer I do not feel tied to one musical theory concerning the cantiga notation or period style and I believe performers are in the best position to explore different approaches to performance. This approach can be open to extremes but, if we keep in mind a clear distinction between what is known and what is speculation, then it is also useful tool for questioning (and supporting) conventional thinking.

Sample Only – Not for re-use

The transcriptions of melodies and texts are taken from the facsimiles of the manuscripts. These facsimiles have been made available to a wider public thanks to Greg Lindahl who has created a website with scans from the Anglés edition of E_1 and the Ribera edition of To. (and to many other links). Many thanks to him for providing the resources allowing me to get started.

Chris Elmes
Edinburgh, 2004

Permission is given to use these musical transcriptions as a basis for performance or recordings on the condition that the author's contribution is clearly identified for each performance or recording.

© 2004 by Gaïta.
All rights reserved

Chris Elmes
Gaïta
1f2, 25 Haddington Place
Edinburgh

c_elmes@hotmail.com
www.btinternet.com/~gaita

Sample Only – Not for re-use

Contents

Preface 1
Introduction 4
The Cantigas de Santa Maria 4
The Transcriptions 4
The Texts 6
The Cantigas 7
List of Incipits 15
Cross-reference of E_1 with To. 16
Select Bibliography 18
Manuscripts 18
Facsimiles and Editions 18
Translations 18
Musical Studies 18

Introduction

The Cantigas de Santa Maria

The *Cantigas de Santa Maria* are a group of over 400 songs praising, and recounting miracles performed by, the Virgin Mary. These have been preserved in four remarkable manuscripts dating from c.1270-84. They were compiled under the patronage of Alfonso X, el Sabio (the Wise), king of Castille and León and are written in Galician-Portuguese, the literary language of the court of Alfonso.

The Prologue, CSM 1 and every tenth cantiga is a song of praise to the Virgin Mary or *Cantiga de Loor*. All the others narrate the miracles associated with Mary. There are also two small groups of cantigas added later called the *Cantigas das Fiestas de Santa Maria* and *Cantigas das Festas de Nostro Sennor*.

The Transcriptions

No one as yet has put forward a generally accepted theory explaining the notation system used in the cantigas manuscripts. The complete edition by Anglés remains the benchmark both for academics and performers and is by far the most common source for performance – not surprising as it currently is the only complete source of transcriptions. More recently Ferreira, van der Werf and Cunningham have written on the subject with a more systematic approach. Of the three, only Cunningham has applied his ideas to create commercially available transcriptions and he has only covered the cantigas de loor (40 in all) but, in my opinion, his approach does not always produce viable and satisfying results.

Following Anglés I have used the Escorial manuscript (E_1) as the basis of the set of transcriptions. Ferreira argues, quite convincingly, that the Toledo manuscript (To.) is the earlier and more accurate but as it contains only around 120 of the cantigas I have decided to use the more complete source and use To. as a cross-reference.

This collection is not meant to be an authoritative edition. I have decided to take a pragmatic approach and have tried to give transcriptions of all cantigas that balance 'performability' with an attempt to stay as close as possible to the set of literal values for the symbols in the manuscript that I have outlined below. There is also the matter of producing a musically satisfying result. This raises the thorny issue of whether "musically satisfying" to the modern ear is a valid gauge for transcriptions of medieval music. Inevitably there will be an element of subjectivity in any transcription of medieval music and, though I would love to reproduce medieval music as it was performed originally, we can never really know what it was like. We can use what information we have but the music is filtered through our own perceptions and ultimately through those of our audiences.

A number of different approaches have been used to produce these transcriptions and sometimes two similarly notated cantigas have been transcribed with different rhythms (cf. CSM 10 and 41). I do not assume that all the cantigas are in some form of ternary rhythm. I have explored the possibilities for binary rhythms and larger groupings of rhythms more common outside the closed world of Parisian music theory of the medieval period.[1] Some of the cantigas clearly are in a modal rhythm (see below) but very few adhere strictly to the rules. Even where a song clearly starts in a modal rhythm there are often irregularities in heading towards cadences.

In many of the cantigas I have assumed, like Anglés, that the notation is basically mensural (each note or ligature has a fixed duration irrespective of context) but, unlike Anglés, have accepted that there are some ambiguous symbols. I have interpreted these symbols flexibly where I feel it would otherwise break the flow of the melody, but the flow may not necessarily follow an even rhythm. Much of the difficulty in understanding the rhythm of the cantigas I believe stems from the

[1] Some possibilities are discussed by Ferreira in 'Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria'.

Sample Only – Not for re-use

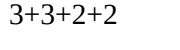
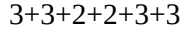
possibility that uneven, or irregular, rhythms were present but without a notation system suited to recording them.

Rhythmic Modes

1st		e.g. CSM 21 (with occasional 2nd)
2nd		e.g. CSM 8
3rd		e.g. CSM 17
4th		
5th		
6th		

In effect the 4th and 5th modes are not used in the cantigas and the 6th used only rarely.

Other rhythmic patterns used in transcriptions

Binary	or	e.g. CSM 25, 26
3+2		e.g. CSM 5, 10
3+3+2+2		e.g. CSM 9
3+3+2+2+3+3		e.g. CSM 15 (variant in note)

Most of the cantigas seem to be in some form of ternary or binary rhythm with 'building blocks' of long and short notes or ligatures (longs or L, and breves or B). These blocks can be further subdivided (breves can be divided into semibreves or S) but for rhythmic purposes L and B are the basic elements. L can be thought of as 2 tempora (or beats) and B as one. A 'perfection' is a group of three tempora, e.g. LB or BL. L can also be 'perfected', that is, increased to a value of 3 tempora (indicated as L+).

The one-note and most of the two-note symbols have a clear mensural value. Below is a table with the values I have assumed for most of the ligatures used in the manuscripts in terms of duration – L or B.

L			??
B			??

The problems occur mostly with the value of and which appear to be used inconsistently between cantigas for both L and B, though they usually have the same value within a particular cantiga. In some cantigas they seem to be used indiscriminately (and possibly interchangeably) with and . My initial assumptions when transcribing and is to assign them a value of B though as often as not in the finished transcription they are given as L.

Three-note ligatures are generally transcribed as L or perfected to L+. My initial assumptions were:

L		
L+		

Sample Only – Not for re-use

The actual value of the component notes of a ligature is also a matter of conjecture. For example, many different ligatures are used for 3 falling notes – it is probable that they were performed in contrasting ways, e.g. , , . Practically it is not of great importance; the flow and pulse of the melody remains the same. The choice is largely a matter of performance style and taste.

Generally, plicated ligatures (rising or falling stem on the right side) are transcribed as a quaver with stroke through the stem and subtracts its value from the previous note, e.g. = . The performance of plicated ligatures and is another open question. These have been transcribed as B-B with a cross bar on the stem of the lesser note, eg . They could be or ; again it is matter of taste and context.

Where a cantiga naturally falls into ternary rhythm (with little use of perfection on longs) I generally have adopted it and have looked no further for other rhythmic solutions. These ternary rhythms are usually a mix of 1st and 2nd mode rhythms. In other cases, perfection has not always been applied to longs where, by not doing so, it produces a regular rhythm on a larger scale than those available to modal rhythms – usually mixtures of 3 and 2, e.g. 3+2, 3+3+2+2. Occasionally there appears to be no regular rhythm that fits the notation so I have given these in an unmeasured transcription. Where there appear to be other rhythmic options I have given notes as to possible other interpretations.

Generally, I have not followed the practice of alteration (altering the length of the second of a pair breves followed by a longa to make the pair of breves a perfection, eg BBL becomes |BL| L+|) except when transcribing a melody into 3rd mode. As far as I can see, if you assume a ternary rhythm, using a combination of perfection and alteration allows any tune to be wedged into any of the modal rhythms, and therefore it is of no use to justify a choice of rhythm.

While trying to remain as close as possible to the manuscript occasionally I have changed explicit note values where these have an analogous note elsewhere in the cantiga or where the rhythm in To. implies the change. I have noted these in each cantiga. For a few cantigas I have used To. as the basis where it seems to have a clearer indication of the rhythm.

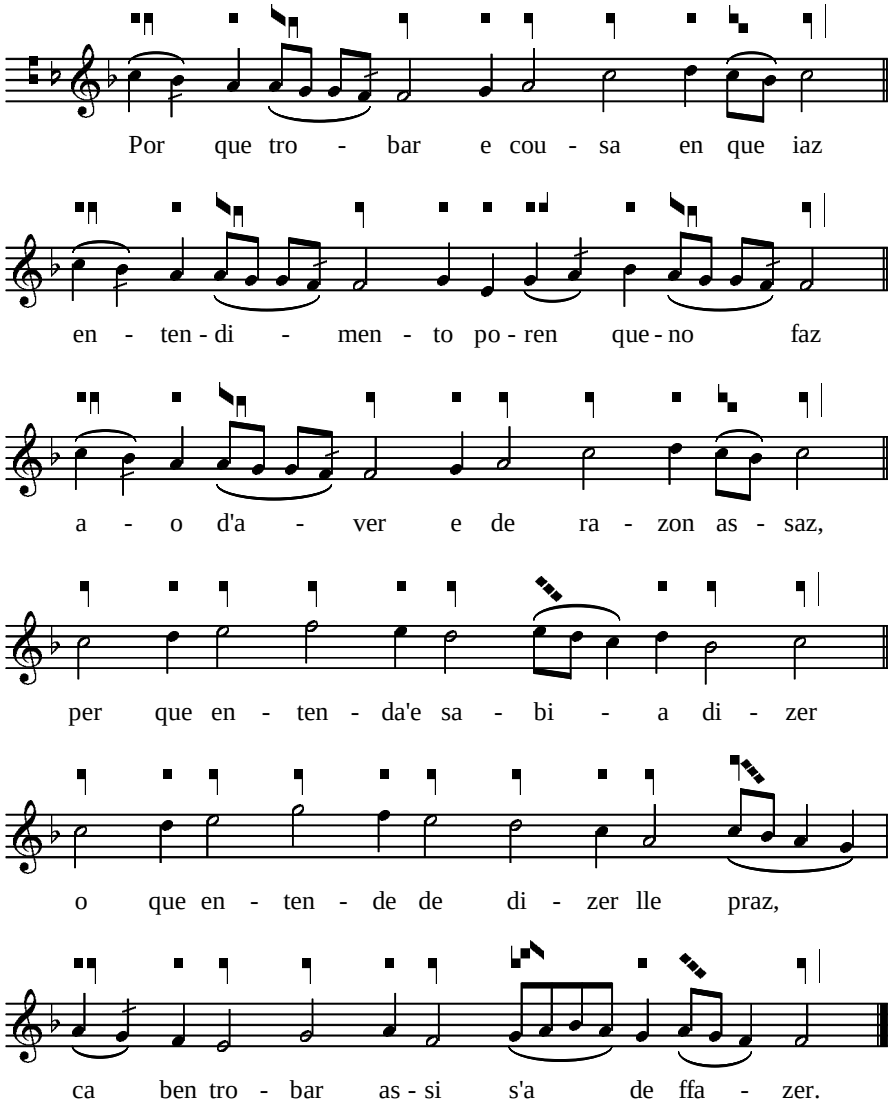
The Texts

The texts given with the transcriptions are literal readings of the first stanzas in E_1 and allowances must be made for my limited knowledge of palaeography and Old Galician-Portuguese. I have made no attempt to edit these apart from expanding scribal shorthand notations, e.g. per, que, nn, deus. I have given sources for complete editions of the lyrics and translations in the bibliography. Often the full texts are also available on the internet – the best way to find them is to search on the first two or three words.

Sample Only – Not for re-use

The Cantigas

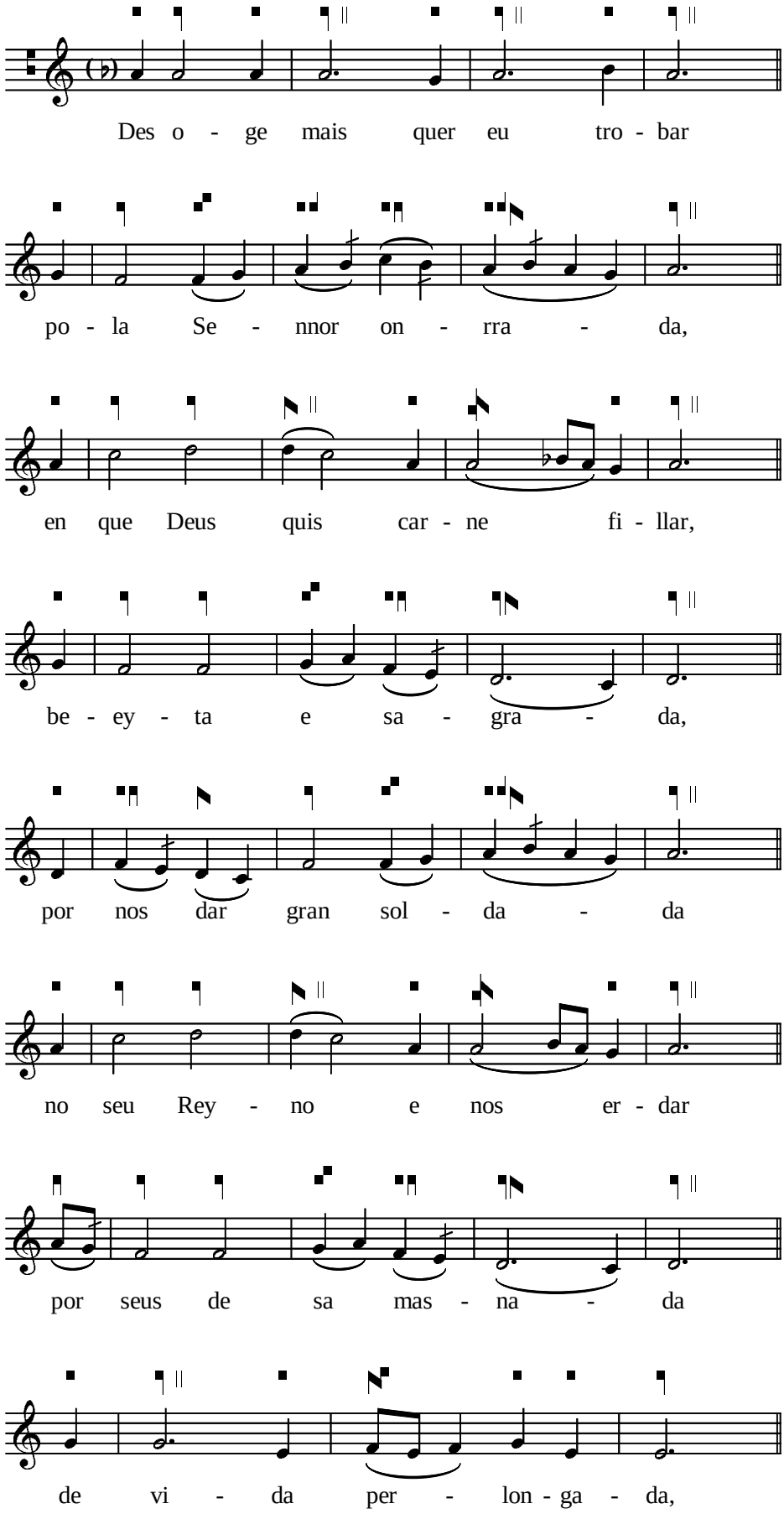
Prologo – Por que trobar e cousa



This piece is an introduction to the collection of songs in praise of, and miracles about, the Virgin. It is unusual in the cantigas because it is through-composed in the manner often used by the troubadours (the only other through-composed cantiga in the first 100 is CSM 1). A rhythmically free interpretation stressing the lyrics would appear to be justified.

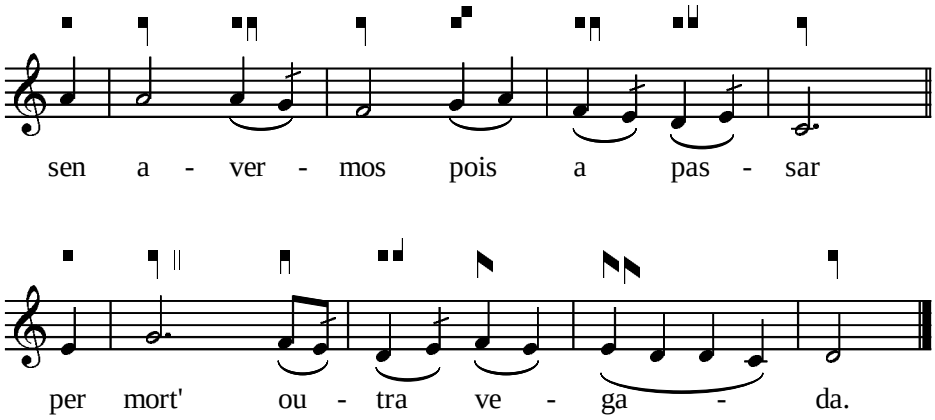
Sample Only – Not for re-use

Cantiga 1 – Des oge mais



Sample Only – Not for re-use

-1-

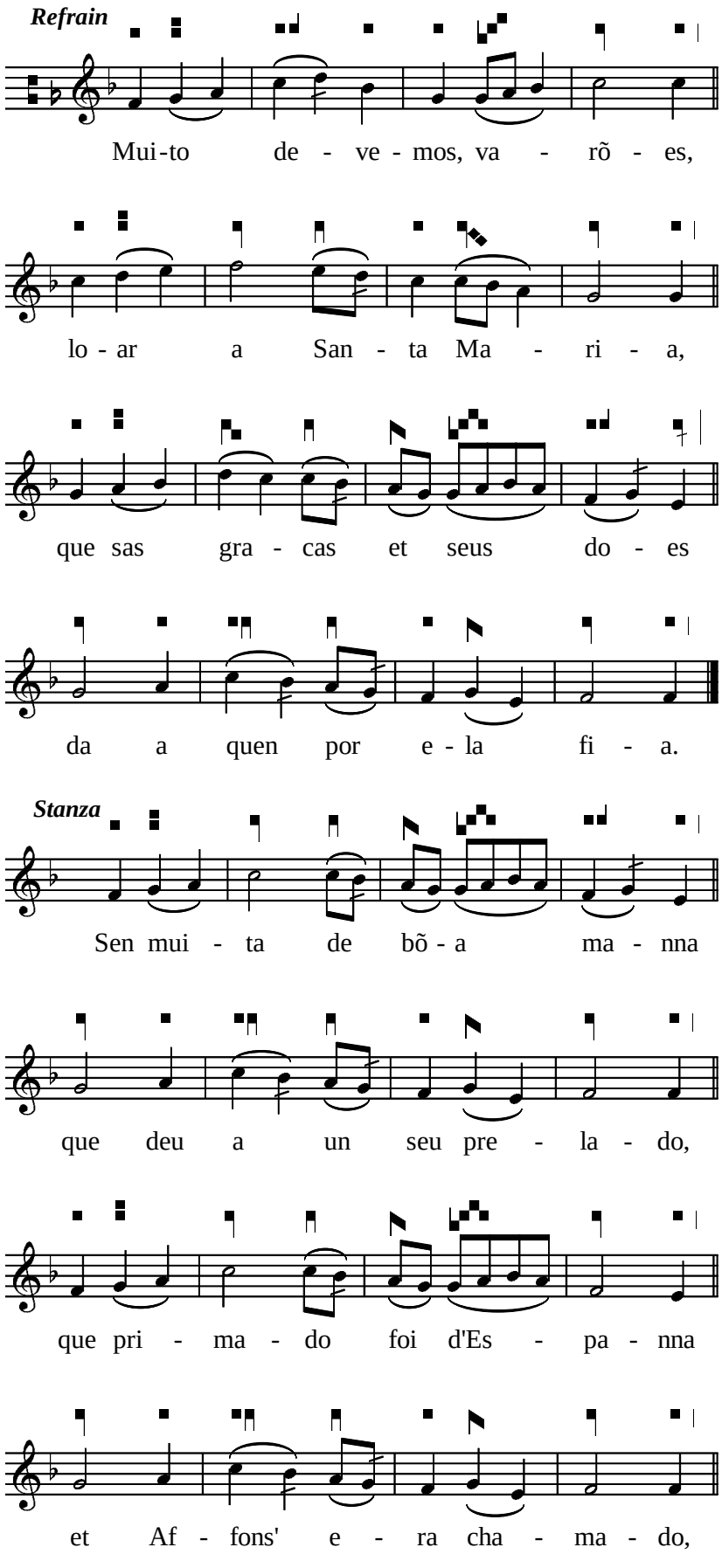


The first of the Cantigas de Loor in praise of the Virgin. These occur every tenth cantiga after the first (10, 20, etc.). Unusual in being through-composed song with no refrain .

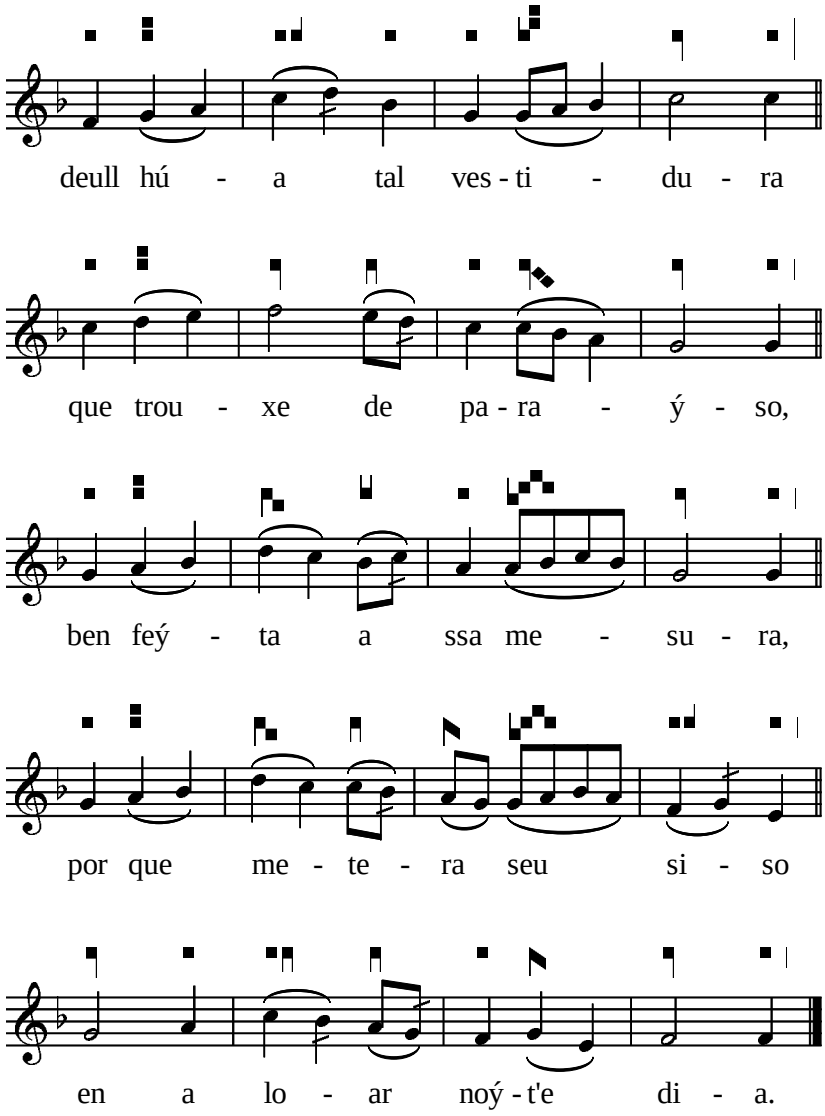
Both Anglés and Cunningham (and therefore nearly all performers) transcribe this cantiga in D mode with a B♭ throughout. E_1 though has a ♭ clef (with no B♭) except in the line in the manuscript 'Deus quis carne fillar beeyta' where it changes to ♭ ♭ and therefore should only effect the B at 3.6 and probably, by analogy, 6.6. To. has no occurrences of B♭. It was acceptable medieval practice to flatten a B when it is between two As which covers most of the occurrences.

Sample Only – Not for re-use

Cantiga 2 – Muito devemos



Sample Only – Not for re-use

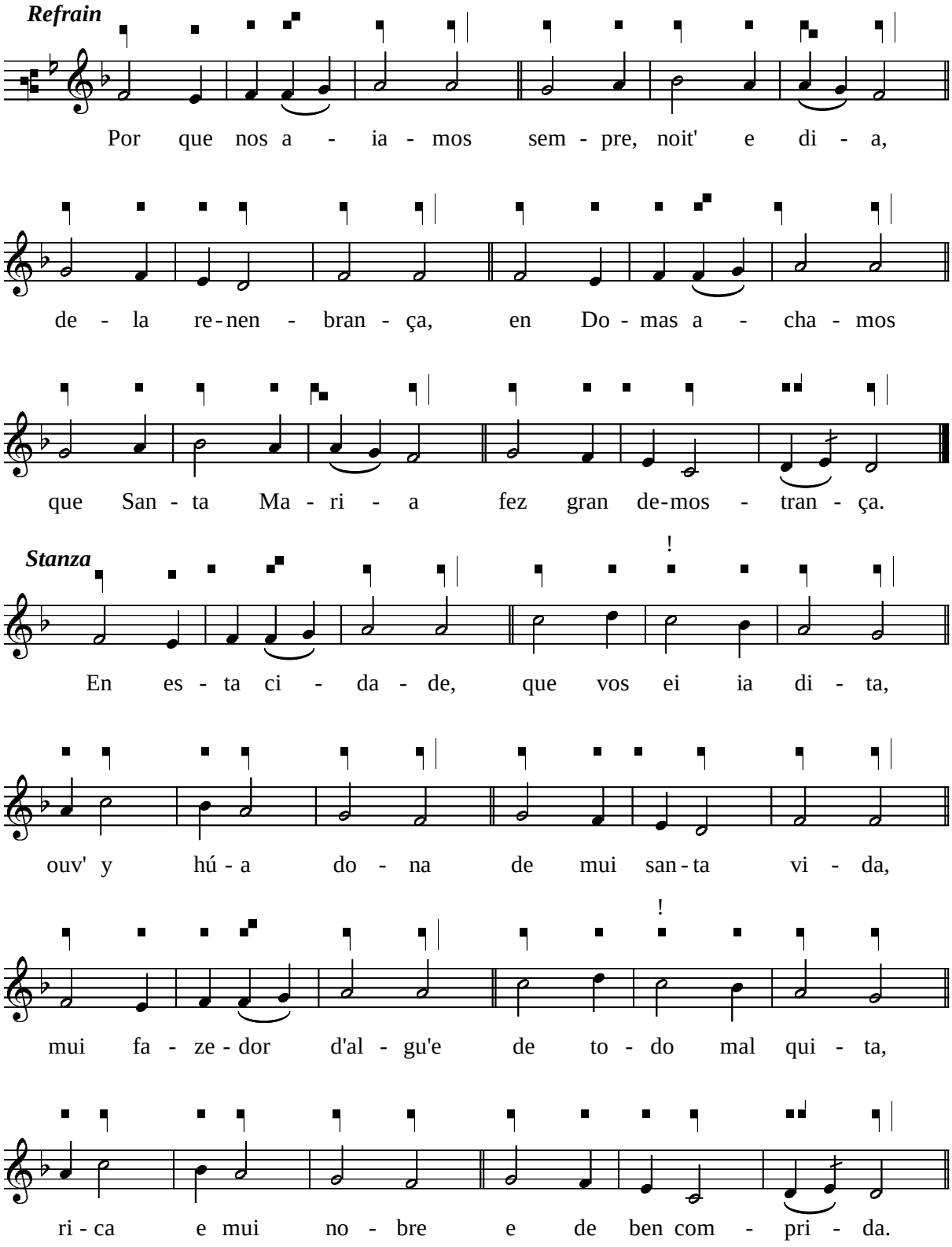


The first of the cantigas recounting miracles of the Virgin.

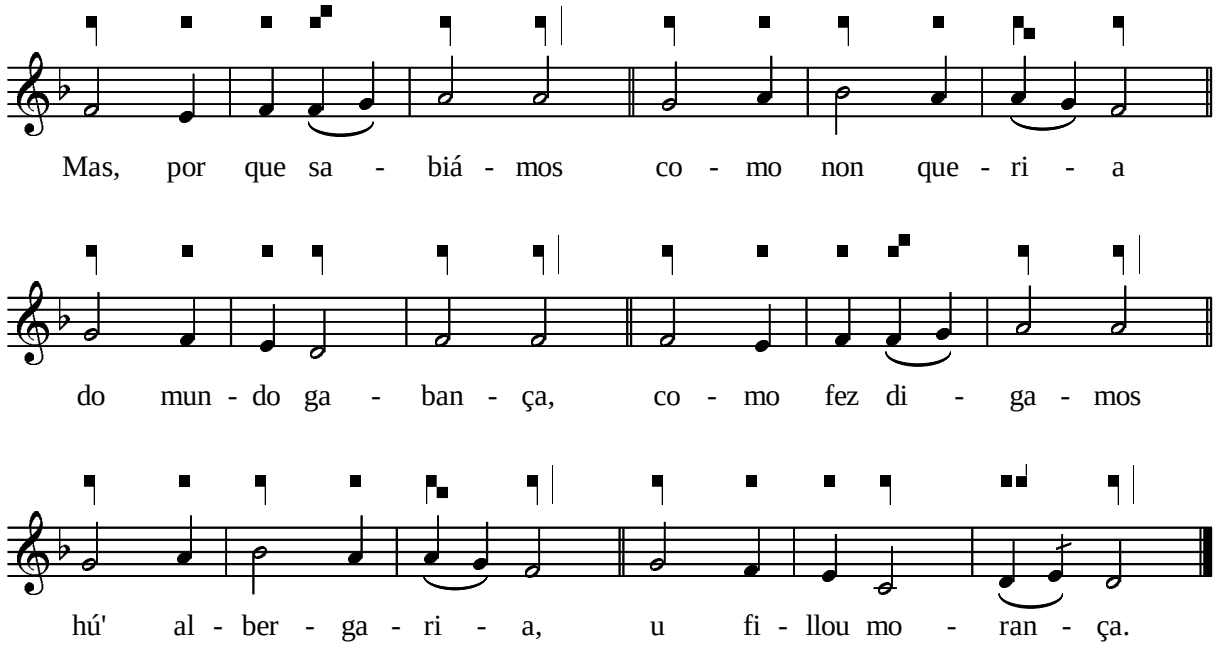
If a ternary rhythm is implied in the notation, it appears to use the ligature ◥ as S-S at 3.5, 5.5, 7.5 and 12.5, and as B-B at 4.6, 6.6, 8.6 and 13.6.

Sample Only – Not for re-use

Cantiga 9 – Por que nos aiamos



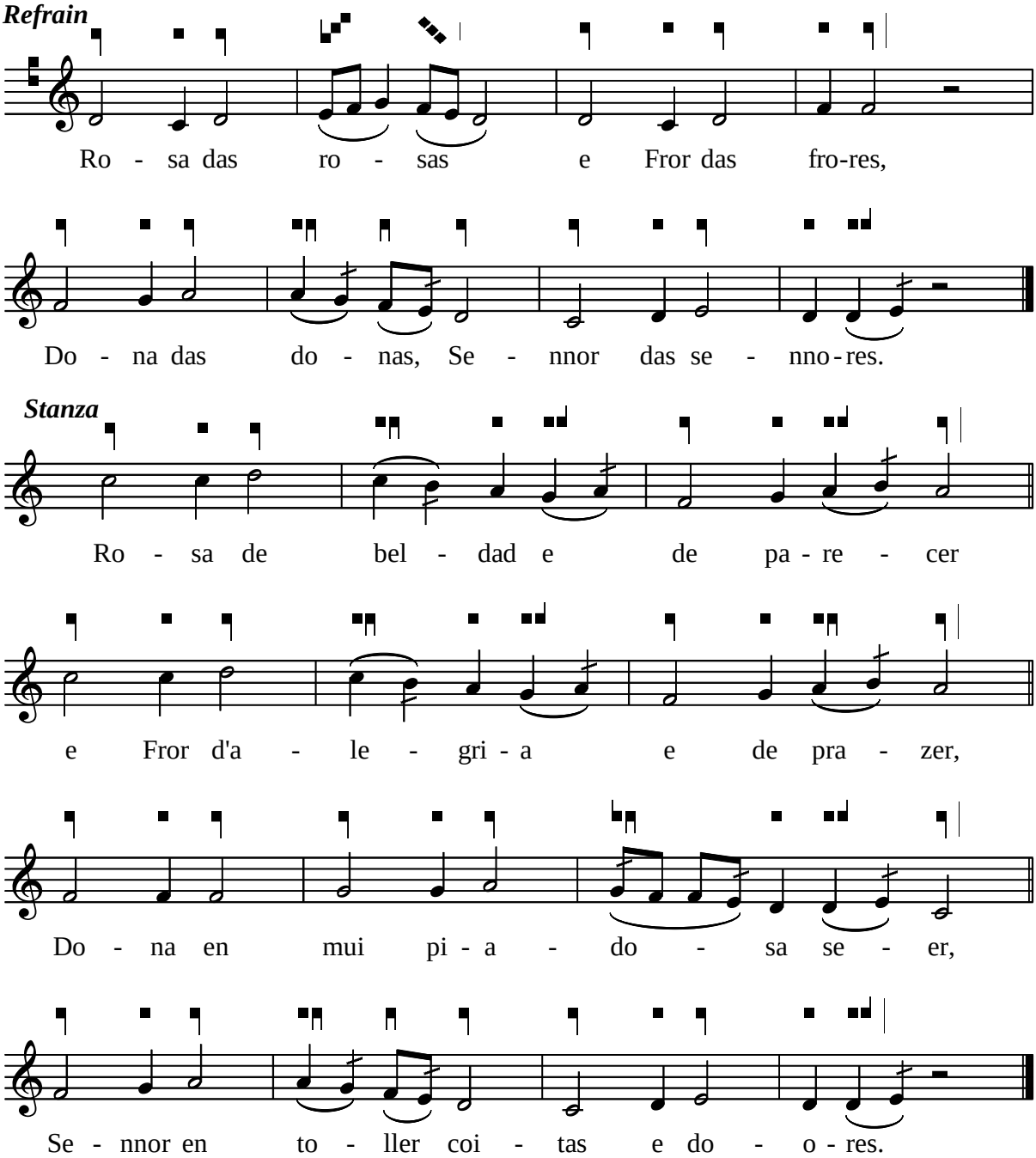
Sample Only – Not for re-use



This cantiga is given with a literal transcription (with unperfected long). The rhythm can be seen as phrases of 3+3+2+2.

Sample Only – Not for re-use

Cantiga 10 – Rosa das rosas



This cantiga is normally given in 3rd rhythmic mode. This is a literal transcription which produces a 5/4 rhythm (7/4 at ends of phrases) or could be performed freely. To perform in 3rd mode lengthen the first note or ligature of each measure to L+. For the first line this would be:

Sample Only – Not for re-use

List of Incipits

86 Acorrer nos pode e de mal guardar
65 A creer devemos que todo pecado
68 A Groriosa grandes faz
51 A Madre de Deus devemos teer
89 A Madre de Deus onrrada
4 A Madre do que livrou
83 Aos seus acomendados
6 A que do bon rey Davi
67 A Reýnna groriosa
82 A Santa Maria mui bon servir faz
13 Assi como Jesu-Cristo estand ena cruz
96 Atal Sennor é bõa que faz salvalo pecador
55 A tant e Santa Maria
41 A Virgen, Madre de Nostro Sennor
42 A Virgen mui groriosa Reya espirital
91 A Virgen nos da saude tolle mal
45 A Virgen Santa Maria tant e de gran piedade
8 A Virgen Santa Maria todos a loar devemos
97 A Virgen sempr' acorrer acorrer
79 Ay Santa Maria quen se per vos guya
49 Ben com' aos que van per mar
73 Ben pod as cousas feas remosas tornar
23 Como Deus fez vynno d'agua
53 Como pod a Groriosa mui ben enfermos saar
80 De graça chéa e damor
77 Da que Deus mamou leite do seu peito
58 De muitas guysas nos guarda de mal
1 Des oge mais quer eu trobar
40 Deus te salve groriosa Reya Maria
94 De vergonna nos guardar
70 Eno nome de Maria
60 Entre ave Eva
61 Fol é o que cuyda
56 Gran dereit é de seer
34 Gran dereit e que fill'o
33 Gran poder a de mandar
19 Gran sandece faz
11 Macar ome per folia
24 Madre de Deus non pod' errar
3 Mais nos faz Santa Maria
37 Miragres fremosos faz por nos Santa Maria
52 Mui gran dereit é das bestias
57 Mui grandes noit e dia
22 Mui gran poder á a Madre de Deus
36 Muit' amar devemos en nossas voontades
2 Muito devemos varões
87 Muito punna dos seus onrrar
99 Muito sse deven téer
30 Muito valvera mais, se Deus manpar
29 Nas mentes senpre teer
98 Non deva Santa Maria mercée pedir
27 Non devemos por maravilla teer
50 Non deve null ome desto per ren dultar
26 Non e gran cousa se sabe
78 Non pode prender nunca
93 Nulla enfermidade non é de sãar
75 Omildade con pobreça
35 O que a Santa Maria der algo ou prometer
12 O que a Santa Maria mais despraz
84 O que en Santa Maria
25 Pagar ben pod o que dever
14 Par Deus, muit' é gran razon
81 Par Deus tal sennor muito val
85 Pera toller gran perfia
38 Pois que Deus quis da Virgen fillo
18 Por nos de dulta tirar
46 Por que aian de seer
43 Por que e Santa Maria
9 Por que nos aiamos
*0 Porque trobar e cousa
66 Quantos en Santa Maria
72 Quem diz mal da Reýna Espirital
95 Quen aos servos da Virgen
5 Quen as coitas deste mundo
76 Quen a sas figuras da Virgen partir
59 Quena Virgen ben servir nunca podera falir
63 Quen ben serv' a Madre
16 Quen dona fremosa e boa quiser amar
44 Quen fiar na Madre do Salvador
32 Quen loar podia com ela queria
64 Quen mui ben quiser
74 Quen Santa Maria quiser deffender
88 Quen servir a Madre
10 Rosa das rosas e Fror das frores
7 Santa Maria amar
69 Santa Maria os enfermos sãa
21 Santa Maria pod' enfermos guarir
92 Santa Maria poder á
62 Santa Maria sempros seus aiuda
100 Santa Maria Stela do dia
17 Sempre seia beeita e loada
71 Se muito non amamos
90 Sola fusti senlleira
31 Tanto se Deus me perdon
48 Tanto son da Groriosa
54 Toda saude de Santa Reýa
28 Todo logar mui ben pode sseer defendudo
15 Todolos Santos que son Ceo
39 Torto seria grand e desmesura
20 Virga de Jesse
47 Virgen Santa Maria guarda nos se te praz

*0 = Prologo

Sample Only – Not for re-use

Cross-reference of E_1 with To.

E_1 number	To.	
	Ribera's number	Codex number
(0)	1	Prologo
1	2	I
2	3	II
3	4	III
4	5	IV
5	20	XIX
6	6	V
7	7	VI
8	9	VIII
9	10	IX
10	11	X
11	12	XI
12	14	XIII
13	15	XIV
14	16	XV
15	34	XXXIII
16	13	XII
17	8	VII
18	17	XVI
19	19	XVIII
20	21	XX
21	27	XXVI
22	23	XXII
23	24	XXIII
24	18	XVII
25	39	XXXVIII
26	25	XXIV
27	26	XXV
28	28	XXVII
29	30	XXIX
30	41	XL

E_1 number	To.	
	Ribera's number	Codex number
31	33	XXXII
32	35	XXXIV
33	36	XXXV
34	37	XXXVI
35	93	XCII
36	38	XXXVII
37	40	XXXIX
38	42	XLI
39	44	XLIII
40	31	XXX
41	45	XLIV
42	58	LVII
43	57 & 129	LVI 129 = no 57 from E_2
44	59	LVIII
45	84	LXXXIII
46	60	LIX
47	62	LXI
48	63	LXII
49	64	LXIII
50	61	LX
51	65	LXIV
52	67	LXVI
53	68	LXVII
54	70	LXIX
55	87	LXXXVI
56	72	LXXI
57	73	LXXII
58	74	LXXIII
59	76	LXXV

Sample Only – Not for re-use

E_1 number	To.	
	Ribera's number	Codex number
60	71	LXX
61	48	XLVII
62	50	XLIX
63	52	LI
64	53	LII
65	89	LXXXVIII
66	79	LXXVIII
67	66	LXVI
68	69	LXVIII
69	55	LIV
70	81	LXXX
71	92	XCI
72	127	XIII de otras
73	90	LXXXIX
74	88	LXXXVII
75	100	XLIX
76	-	-
77	-	-
78	54	LIV
79	43	XLII
80	91	XC
81	49	XLVIII

E_1 number	To.	
	Ribera's number	Codex number
82	117	V de otras
83	128	XIV de otras
84	99	XCVIII
85	-	-
86	29	XXVIII
87	22	XXI
88	124	XI de otras
89	125	XII de otras
90	-	-
91	83	LXXXII
92	86	LXXXV
93	-	-
94	32	XXXI
95	-	-
96	-	-
97	120	VIII de otras
98	95	XCIV
99	-	-
100	123	X (sic) de loor

Sample Only - not for re-use

Select Bibliography

Manuscripts

Escorial	E_1 = 'codice princeps'	= MS. b.I.2 = B.J.2 = j.b.2
	E_2 = 'codice rico'	= MS. T.I.1 = T.J.1 = T.j.1
Toledo	To.	Biblioteca Nacional MS. 10 069

Facsimiles and Editions

Anglés, Higinio, ed. *La musica de las cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio,* 3 vols (Barcelona, 1943-64)

Volume 1 has complete facsimiles; volume 2 has transcriptions; volume 3 has commentaries.

Cunningham, Martin G, *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Loor*, (UCD Press, Dublin 2000) ISBN 1 900621 31 2

Critical edition of Cantigas de Loor (as an arbitrary subset) with study of notation and text. Transcriptions, complete texts and translations of cantigas de loor.

Mettmann, Walter, ed. *Cantigas de Santa Maria*, 4 vols (Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-72.) Reprinted 3 vols (Castalia, Madrid, 1984-89).

Complete edition of the lyrics (no translations)

The Cantigas de Santa Maria: Facsimilies. Maintained by Greg Lindahl at http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/

Complete facsimiles of all E_1 cantigas taken from Anglés (see above) and all To. from Ribera.

Translations

Kulp-Hill, Kathleen, *Songs of Holy Mary of Alfonso X, the Wise: A translation of the Cantigas de Santa Maria*, Tempe, Arizona 2000

English prose translations of all cantigas in E_1.

Musical Studies

Ferreira, Manuel Pedro, 'Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria', in *Cobras e Son. Papers from a Colloquium…*, edited by Parkinson, Stephen (Oxford, Julho de 1994), Oxford: Legenda, forthcoming.
Also maintained by Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical at http://www.fcsh.unl.pt/cesem/29_10_02/outraspublicacoes.html

Ferreira, Manuel Pedro, 'Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the Cantigas de Santa Maria', in *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su Reconstrucción y la Música de su Tiempo,* Vol II, edited by José López-Calo (Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1993.) ISBN 84-87819-72-9.
Also maintained by Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical at http://www.fcsh.unl.pt/cesem/29_10_02/outraspublicacoes.html

Sample Only - not for re-use

Sample Only - not for re-use
Ferreira, Manuel Pedro, 'Iberian Monophony', in *A Performer's Guide to Medieval Music*, edited by Ross W. Duffin, (Indiana University Press, Bloominton and Indianapolis, 2000.) ISBN 0-253-33752-6

Van der Werf, Hendrik, 'Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa Maria', in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry*, edited by Israel J. Katz and John E. Keller, (The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1987).

Sample Only - not for re-use

Codex Verus

Mittelalternative Liedersammlung

Alexander Werner

Version 2

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 4
1.1 Was das Buch bietet 4
Das Repertoire 4
1.2 Sorgenkind Musikszene 5
1.3 ‚Mittelalternativ ‘- Der Musikstil 6
Der Name - Mittelalternativ 6
Stilbeschreibung 8

2 Interpretationshilfen 10
2.1 Erklärung des Notenbildes 10
Bordun und Skalen 10
Tonart und Transposition 11
Quellen 11

3 Verzeichnis der Melodien 13
Ai vis lo lop 14
All Voll 15
Ay Linda Amiga 16
Bärentanz 17
Bärentanz II 18
Branle d’Ecosse 19
Chaos 20
Como Poden 21
Daverttanz 22
Der Galgen 23
Douce Dame Jolie 24
Ecce Rex Darius 25
Hameln 26
Heyduckentanz 27
Hiemali Tempore 28
In Taberna 29
Madre Deus 30
Meienzit 31
Merseburger Zaubersprüche 32
Nevâ Ceng-i Harbi 33
Orazel 34
Palästinalied 35
Pavane 36
Platerspil 37

Propinan de Melyor 38
Quem A Omagen Da Virgin 39
Santa Maria Strela Do Dia 40
Serbokroatisch I 41
Schirazula 42
Skudrinka 43
Tanz der Pferde 44
Totentanz 45
Totus Floreo 46
Tourdion 47
Traubentritt I 48
Traubentritt II 49
Ungaresca 50
Villeman Og Magnhild 51
Wolfstanz 52

1 Einleitung

1.1 Was das Buch bietet

Der Codex Verus, was übrigens ‚wahres Buch' oder damit auch ‚reales Buch' bedeutet, ist eine Liedersammlung, die das Repertoire der *mittelalternativen* (s.u.) Musik sammeln und veröffentlichen will. Also all die Stücke die von Gruppen des Genres gespielt werden, egal ob diese nun original Melodien des Mittelalters, Melodien des 16. Jahrhunderts oder jünger, bis hin zu zeitgenössischen, teilweise vermündlichten, Neukompositionen der Szene sind. Getreu des Vorbildes, dem Realbook des Jazz, versucht es damit die sogenannten *Standards* allen Interessierten kostenlos zur Verfügung zu stellen.

Dabei wird versucht auf die tatsächliche musikalische Praxis einzugehen. Es werden die Melodien gesammelt, die auch gespielt werden, in der Form, oder in einem Konsens[1], in der die Musik populär und bekannt geworden ist, egal ob die Melodie ‚in echt' anders ginge oder ob die hier aufgeführte nur eine populärere Variante sei.

Das Repertoire

Die ursprünglichen Vorlagen für mittelalternative Musik waren einstimmige Lieder und ein paar wenige Instrumentalstücke, oft aus dem Hochmittelalter (Minnesang, Troubadore, spanische Cantigas) entnommen, da man diese auf dem Standardinstrument, dem dorischen Mittelaltermarkt-Dudelsack, liebevoll auch Marktschwein genannt, am besten spielen konnte. Das Instrument ist, ohne optisches und bautechnisches Vorbild zu einem Instrument vergangener Epochen (speziell nicht aus dem Mittelalter), aus der Schottischen ‚Great Highland Bagpipe' entwickelt worden und auch bautechnisch mit ihr verwandt. Aufgrund der großen Lautstärke, dem Bordunklang, der unabhängig davon ob die Quelle Bordunmusik war oder nicht[2] eingesetzt wurde und somit aus allem Bordunmusik machte, sowie der Begleitung mit Trommeln hat sich ein spezifischer Klang entwickelt der sich leicht auf alle denkbaren Melodien übertragen lassen konnte.

Der spezifische Klang ist so überzeugend und eigenständig, dass sich andere Melodien, z.B. Renaissancetänze, zeitgenössische Eigenkompositionen, Rock&Pop-Melodien, Folklore aus aller Welt und noch viele weitere aufführen lassen, ohne dass Laie auf diesem Gebiet einen deutlichen Unterschied hören würde. Natürlich gehen nicht spezielle charakteristische Merkmale einer Melodie verloren, jedoch alles was evtl. noch

[1] Siehe Kapitel 2

[2] Meistens nicht. Alle drei obigen Beispiele sind einstimmige Musik, aber keine Bordunmusik.

zu ihr gehörte (Harmonie, Klangfarben etc.). In dieser Klangvorstellung gibt es natürlich noch mehr Instrumente als das Marktschwein, um es mal beim Namen zu nennen, allerdings ist kein anderes so repräsentativ und wichtig für das hier behandelte Genre.

Die angesprochenen Stück werden also nun hier gesammelt und wieder verbreitet und somit mehr Musikern zugänglich gemacht, damit die Melodien sich verändern, Arrangements geschaffen werden und auf ihrer Grundlage neues erschaffen wird. Eine Entwicklung die zu Begrüßen ist, wenn man sich Parallelen zu Jazzstandars ansieht.

Die Praxis zeigt, dass sich inzwischen feste Stimmungen und Tonarten etabliert haben und man als Interpret somit in der Lage ist spontan mit anderen, fremden, Musikern zusammen Stücke zu spielen ‚die man halt so kennt', da Instrumente gleich gestimmt sind und man eine kompatible musikalische Vorstellung hat. Somit hat man mit diesen Stücken eine Grundlage für Improvisation, Stilbildung und Klangideal für weitere Stücke, etwa Eigenkompositionen.

Bevor es aber nun zu diesen Stücken kommt sollen noch einige wichtige Zeilen zum musikalischen Selbstverständnis gesagt werden.

1.2 Sorgenkind Musikszene

Die Mittelaltermarkt-Musik Szene ist eine Junge und noch nicht weit über die deutschsprachigen Grenzen Hinausgetragene. Sie wird von den einen, der Frühe-Musik Szene mit Interpreten und Wissenschaftlern, als "schlechtes Anhängsel" mit musikalischer Ignoranz und Unbildung sowie zu stark kommerziellen Motiven angesehen und den Anderen, den Fans und Zuhörern ist es oft egal welche Art Musik sie nun tatsächlich hören, das emotionale Hören steht im Vordergrund. Von der Frühen-Musik-Szene wird die Musik belächelt und für nicht berechtigt empfunden sie in ihrem eigenen Kontext einer Bewertung zu unterziehen. Die Zuhörerschaft setzt nicht kaum mit ihr auseinander und nimmt die Musik kritiklos auf während die Interpreten selbst kein Bestreben zeigen ihre musikalische Intention richtig zustellen, Publikumsaufklärung zu betreiben und die Emanzipation ihres Musikstils als eigenes Genre voranzutreiben.

Somit ist die Mittelaltermarkt-Musik eines der wenigen, vielleicht sogar das einzige, Genre, dass sich über die Weltanschauung, Sozialisierung und Hörgewohnheiten seiner Zuhörer definiert und eingrenzt; und nicht über die musikalischen Eigenschaften, Herkunft der Musiker oder sonstige oder andere andere Faktoren, die in der Vergangenheit zur Bildung eines Genres geführt haben.

Dies führt zu einem Dilemma: Die Mittelaltermarkt-Musik wird nicht als eigenständiger Musikstil wahrgenommen und wird nach Kriterien betrachtet, die sie nicht für sich beansprucht und auch nicht für sich beanspruchen kann, nämlich die von

echter Mittelaltermusik. Dies zeigt allein schon der Name, der bei den meisten Personen, aus Werbezwecken oder aus Ignoranz, lediglich als ‚Mittelaltermusik' geführt wird, was sofort einen Konflikt mit der historisch informierten Aufführungspraxis[3] hervorruft. Diese sieht sich nun einem losen, und so gut wie gar nicht definiertem Genre, gegenüber, dass vom Zuhörer als zu ihrer Musik verwandt empfunden wird.

Wir haben es also mit einer Gegenüberstellung von faktisch zwei verschiedenen Musikrichtungen zu tun. Auf der einen Seite ein relativ enger und abgegrenzter Kreis: Die für uns klanglich und musikphilosophisch sehr ferne Musik des Mittelalters (ca. 900 bis 1430), deren klingender Rekonstruktion sich die Historisch Informierte Aufführungspraxis verschrieben hat und andererseits eine Musik, die im Gegenteil überhaupt nicht fern ist, sondern im Prinzip die Hörgewohnheiten der heutigen Hörer bedient, diese jedoch durch diverse Mittel verfremdet: die Musik der Mittelaltermärkte (ab 80er Jahren des 20. Jahrhunderts).

Anstatt sich aber nun in dieser Weise voneinander abzugrenzen versucht eben diese Mittelaltermarkt-Musik, die inzwischen gut 20 Jahre lang groß genug ist um beachtet zu werden, aus sehr verschiedenen Gründen mit Biegen und Brechen in die tatsächliche Mittelaltermusik eingegliedert zu werden, was zur Folge hat, dass man nun, egal ob als Musik- Schaffender oder Rezipient, einer sehr verwirrenden Situation gegenübersteht, in der Begriffswelten, Marketingstrategien und teilweise auch musikalische Prinzipien sich überschneiden oder zumindest so wahrgenommen werden.

1.3 ‚Mittelalternativ '- Der Musikstil

Aus diesem Grund sei an dieser Stelle der Versuch gewagt die Musikstile, die wie oben erwähnt scheinbar nur durch ein gemeinsames Publikum überhaupt zu einem Genre werden, trotzdem zu beschreiben. Der Autor ist der Meinung, dass dies am besten durch abstrakte Beschreibungen der musikalischen Eigenheiten geschieht, und erst in folgenden Schritten musikalische Referenzbeispiele herangezogen werden sollten. Des weiteren wird auf tonsätzerische Details so weit es geht verzichtet. Zwar sind diese überaus relevant, doch würden sie den Rahmen dieses Dokuments, eigentlich eine Liedersammlung, völlig sprengen. Es ist jedoch von größter Wichtigkeit, dass der ausführende Musiker sich völlig darüber im klaren ist, welche Art von Musik er gerade spielt, nicht zuletzt aus interpretatorischen Gründen.

Der Name - Mittelalternativ

Der Codex Verus wählt als Genrebezeichnung für die hier vorgestellte Musik den Namen ‚Mittelalternativ'[4] -oder ‚mittelalternative Musik'- und legt nahe, diesen

[3] Auf den Begriff ‚authentisch' wird hier bewusst verzichtet

auch als Rezipient oder Interpret zu benutzen. Für die Emanzipation des Genres ist es gar nicht überzubewerten einen eigenen, leicht merkbaren, intelligenten[5] und vor allem unmissverständlichen Begriff zu haben, der präzise ausdrückt was gemeint ist.

Es ist leicht zu erkennen, dass wir es hier einerseits mit dem Wort *Mittelalter* und andererseits mit *Alternative* zu tun haben. Abgesehen von der Verkürzung des doppelten *alter* aus sprachästhetischen Gründen, ist die Musikepoche Mittelalter hier sehr stark vertreten, allerdings nur in einer Alternative zu ihr. Einerseits wird mit diesem Wort also einer Verbindung zum Begriff Mittelalter hergestellt, der schon relativ stark mit der Szene verknüpft ist und dessen Einfluss nicht außer acht gelassen werden darf (s.u.) andererseits hat man sofort eine Abgrenzung, die klar macht, dass man es mit etwas eigenem, speziellen zu tun hat.

Zwar hat nun die hier behandelte Musik mit der Musik des Mittelalters genau so viel zu tun wie mit der Musik der Gruppe Scooter, allerdings darf man einerseits die existierenden Marketingstrategien der Musikszene nicht völlig außer acht lassen, andererseits darf man auch nicht den Begriff des ‚Mittelaltermarkts' vergessen, der untrennbar mit der mittelalternativen Musik verknüpft ist. Die Märkte, auch sie mit dem Zusatz *Mittelalter* versehen, sind genau wie die Musik, die auf Ihnen gespielt wird keine historisch museale Veranstaltung sondern ein buntes Gemisch aus allerlei Epochen der Weltgeschichte und in erster Linie dazu da, den Zuschauer gegen Gebühr zu unterhalten[6] ebenso wie dies Vergüngungsparks wie das Disneyland oder das Phantasialand machen. Die Schwerpunkte sind freilich anders, dennoch geht es um ein Entertainmentangebot für alle Sinne, in dem Klischees der Menschen bedient werden, die sie aus Büchern, Film und Fernsehen kennen.

Diese Märkte sind also nun so wichtig, weil die mittelalternative Musik hier ihr Forum und ihre Bühne hat. Bis auf einige Ausnahmen spielt sich das Hauptgeschehen des Genres hier ab und beginnt auch für die meisten Interpreten hier. Daraus ergibt sich jedoch noch eine Folgerung: Ebenso wie die Märkte ein frei erfundenes Gebilde sind, ist auch die Musik eine Musik des hier und jetzt. Das Etikett Mittelalter ist nicht aus den Märkten wegzudenken, wohl aber aus der Musik, da diese in der Regel noch viel ungebundener ist als die Rahmenveranstaltung selbst. Es ist grober Unfug eine Art Mittelalterfaktor oder eine Authenzitätsquote der Veranstaltung oder der Musik aufzudrücken. ‚Ein bischen' Historische Aufführungspraxis ist nicht möglich, entweder man macht es ganz oder gar nicht. Die Gründe warum die Märkte Mittelaltermärkte heißen und damit die Musik Mittelaltermusik genannt wird verschwinden wohl in den Urzeiten der 1970er und 1980er Jahre, als diese geplant und umgesetzt wurden, spielen aber auch hier keine Rolle mehr, da man sie zunächst(!) als gegebene Situation hinnehmen muss.

---

[4] Mit deutscher Aussprache

[5] Damit wird natürlich behauptet, dass ‚Mittelalternativ' eben dies ist

[6] Und es sei ausdrücklich gesagt, dass dies keinesfalls ein Qualitätsurteil ist!

Hier beginnt also nun die eigentliche Problemstellung in Form einer Zusammenfassung des bisher gesagten: Man spielt eine Musik, die nicht mittelalterlich ist aber so genannt wird, spielt auf den Bühnen sogenannter Mittelaltermärkte, die aber kein Mittelalter zeigen und hat dies, ebenso wie das Publikum, unter diesem Etikett kennen gelernt und beworben. Erschreckend und skurril zugleich!

Mit *Mittelalternative Musik* soll also eine Alternative zum Begriff *Mittelaltermusik* geschaffen werden, um im Sprachgebrauch unter Musikern, zum Hörer sowie zur Veranstalterseite, oder eher zur Wirtschaft im Allgemeinen, einen eindeutigen Begriff zur Verfügung zu haben. Der Begriff sollte in den Sprachgebrauch aller Beteiligten übergehen um so Missverständnissen vorzubeugen und eine klare musikalische- (und damit auch eine Verhandlungs-)Position zu beziehen.

Stilbeschreibung

Nun zur eigentlichen Erklärung welche Musik gemeint ist. Natürlich kann an dieser Stelle keine umfassende Stilanalyse und -beschreibung angeboten werden, es soll nur darauf hingewiesen werden an welche Interpreten sich die Notensammlung in erster Linie richtet.

Mittelalternative Musik besteht aus zwei Hauptrichtungen[7] also Subgenres, die sich durch Instrumentierung und Repertoire relativ stark unterscheiden: Einmal *die* mittelalternative Musik überhaupt, die Dudelsack/Trommel Ensembles in all ihren Ausprägungen sowie die folkloristischen Ensembles, die eine größere Varianz aufweisen. Als weitere Unterteilungsmerkmale für diese Richtungen werden oft genannt: Laute und Leise(re) Musik, Ost- und Westrichtung[8] und schließlich auch Qualitätsurteile der Kategorie Brachial vs. Filigran oder gar unauthentisch vs. authentisch[9], wobei dieser irre Glaube völlig aus der Luft geholt ist, beruht er doch einzig allein auf dem Gedankenprinzip, dass es im Mittelalter keine laute Musik gegeben hätte und im Umkehrschluss alles Leise also mittelalterlich sein müsse. Das dies natürlich auch dann nicht zutrifft wenn jemand ein deutsches Revolutionslied aus den 1840er Jahren auf einer Gitarrenlaute des 20. Jahrhunderts spielt sollte eigentlich einleuchtend sein, selbst wenn er sich auf einem sogenannten Mittelaltermarkt befindet, der auf einem Barockschlosshof abgehalten wird, und dabei Kostüme aus dem Film "Robin Hood - König der Diebe"(mit Kevin Costner) trägt. Das letzte Beispiel klingt

[7] An dieser Stelle dank an den Wikipediaartikel ‚Musik der Mittelalterszene' der in Teilen als recht intelligent angesehen werden kann, im Zuge der üblichen Wikipediamethoden allerdings schon von fanatischen Fans wieder soweit zurecht gebogen wurde, dass er keine Quelle für den Interessierten mehr sein sollte. Stand: 16. Januar 2008

[8] Spielt auf DDR und BRD Zeiten bzw. auf Alte und Neue Bundesländer an, da immer wieder die Behauptung aufkommt, der Dudelsackstil sei im Osten entstanden, was zu diesem Zeitpunkt weder dementiert noch bekräftigt werden kann und soll

[9] Auch hier soll dieser Begriff lediglich als Karikatur eingesetzt werden

sehr konstruiert, könnte aber auf einer Veranstaltung mit mittelalternativer Musik durchaus vorkommen, doch dazu jetzt mehr.

Der Hauptunterschied zwischen beiden Richtungen ist das Leitinstrument[10], welches sich von den anderen im Ensemble durch verschiedene musikalische Parameter abhebt und klanglich führt. In der folkloristischen Musik ist dies die Stimme, also der Gesang. Dieser steht durch die gleichzeitige Übermittlung von Text und Klang sowie der großen Ausdrucksmöglichkeiten im Vordergrund. Die Dudelsackrichtung hat das Marktschwein, der zwar nicht so variabel ist, dafür aber wesentlich lauter und durch die Bordune auch eigenständiger. Daraus ergibt sich, vornehmlich durch Lautstärkeunterschiede, die Zweiteilung durch die Besetzung der Musikgruppe. Natürlich gibt es auch Instrumentalmusik in den folkloristischen Musik und Gesang mit Dudelsäcken, allerdings lässt sich bei solchen Konstellationen eine Trennung auf der Ebene der einzelnen Stücke ausmachen.

In der Praxis sieht es so aus, dass sich eine Gruppe auf einer der beiden Richtungen spezialisiert und im Zweifelsfall zweigleisig fährt, also mit zwei verschiedenen Besetzungen aufwarten kann. Kompromisse sind selten anzutreffen und betreffen meist die Reduzierung der Lautstärke in der Dudelsackbesetzung, damit beispielsweise Saiteninstrumente im Ensemble möglich sind.

[10] Wir gehen von einer generell ‚unplugged' Aufführungspraxis aus, d.h. dass die relativen Lautstärkeverhältnisse der Instrumente untereinander erhalten bleiben. Dies schließt natürlich eine Verstärkung insgesamt, also des unveränderten Gesamtklangs, nicht aus.

2 Interpretationshilfen

Dieses Kapitel soll dabei helfen die aufgeführten Noten und die damit verbundenen Abkürzungen richtig zu interpretieren. Dabei meint richtig nicht etwa die Art und Weise, wie sie zu spielen sind, sondern viel mehr die rein technischen Anforderungen, die das Notenbild inne hat. Um die Stücke aus dem *Codex Verus* spielen zu können bedarf es eigentlich nicht viel. Der Lesende Musiker wird wahrscheinlich schon wissen welches Instrument er benutzt, wie es gestimmt ist und wie es benutzt wird.

Desweiteren wird Wert darauf gelegt, dass die Noten möglichst frei von Vorinterpretationen sind. Verzierungen, verselbstständigte zweite Stimmen wie Quintparallelen als Extrateile und weiteres, was evtl. populäre Interpreten in ihren eigenen Versionen anbieten werden herausgelassen, soweit erkennbar. Die Melodien sind also ein Konsens aus allen dem Autor bekannten Versionen einer Melodie, sozusagen ein Gemisch und eine standardisierte Version. In den meisten Fällen wird dies kaum auffallen, jedoch kann es hier und da zu Abweichungen kommen, falls der Leser eine Melodieversion besonders verinnerlicht hat. Das bedeutet in keinem Fall, dass die Melodieversionen hier besonders ‚authentisch', ursprünglich oder ‚rein' wären, sondern es handelt sich lediglich um einen Kompromiss mit keinerlei Bezug zu einem eventuellen original.

2.1 Erklärung des Notenbildes

An dieser Stelle stand in der ersten Auflage des *Codex Verus* eine mehr oder weniger ausführliche Erklärung wie man die Noten für sein eigenes Instrument umsetzt, welche Skalen und Tonarten es gibt und wie die einzelnen Stück in das Skalensystem eingeordnet werden können. Diese Erklärungen haben sich für den Anfänger als zu verwirrend erwiesen und waren aufgrund ihrer begrenzten Ausführlichkeit auch nicht von großem Nutzen, für den Wissenden waren sie jedoch trivial. Daher werden die Stücke sich selbst überlassen und es werden nur einige Stichworte als Möglichkeit des Nachschlagens gegeben.

Bordun und Skalen

Alle hier verzeichneten Stücke sind in dieser Form Bordunmusik, d.h. sie benötigen mindestens einen ständig mitklingenden Grundton, den *Bordun*. Einige Instrumente wie Dudelsäcke und Drehleiern haben diesen schon im Instrument selbst dabei. In der Mittelalternativen Musik sind die meisten Instrumente darüber hinaus in der Lage ihren Bordunton zu wechseln während ihre Melodieskala meistens einen begrenzten Ambitus auf eine None oder eine Dezime haben, je nach Instrumentenart diatonisch bis vollchromatisch, meistens fehlen jedoch einige Töne zur Vollchromatik.

In der Praxis hat dies die Konsequenz, dass der Bordun manchmal umgestimmt werden muss, um eine bestimmte Skala (etwa phrygisch, da die kleine Sekunde über dem Grundton meistens nicht vorhanden ist) zu bedienen. Der Bordunton steht deswegen immer unter dem Titel des Stückes.

Die Skalen sind meistens eindeutig zu bestimmen, manchmal fehlen allerdings Schlüsseltöne, so dass man sich bei Arrangements und Improvisationen entscheiden muss, welche Skala man bedient.

Tonart und Transposition

Alle Stücke wurden so notiert, dass sie ein möglichst gut lesbares Notenbild ergeben, also unabhängig von einem bestimmten Instrument. Zwar ist dem Autor bewusst, dass die mittelalternative Musik sich hauptsächlich auf Dudelsäcken abspielt, dessen native Skala zum Bordun A-Dorisch ergibt (nicht etwa Moll), wobei der Bordun auf dem 2. physikalischen Ton des Instruments aufsetzt, jedoch ist dieses Notenbild relativ schwierig zu lesen, da man es die ganze Zeit mit Vorzeichen und Hilfslinien zu tun hätte.

Aus diesem Grunde ist meist nötig, die Stücke entweder vorher zu transponieren (immer auf den Bordunton bezogen) oder relativ zu spielen, das heißt die Notation als gegeben zu akzeptieren und den logischen Grundton mit seinem physikalischen gleichzusetzen. Das ermöglicht es nur den Verlauf der Noten zu spielen.

Quellen

Über den Noten steht der Titel des Stückes. Viele der Stücke sind oft unter anderem Namen bekannt. Dies liegt meist daran, dass populäre Gruppen des Genres diesen Stücken ihren eigenen Titel gegeben haben. In diesem Fall stehen bekannte Alternativtitel, ebenso wie weitere Anmerkungen, unter dem Notentext. Rechts über den Noten steht der Komponist bzw. die Quelle des Stückes. Hier die Bedeutungen der Abkürzungen:

- *Name* - Der Name eines Komponisten
- *CB* - Carmina Burana. ‚Lieder aus Benedikt-Beuern‘.
  Eine Sammlung von vielen Texten um das Jahr 1230 von denen ein geringer Teil Neumen über dem Text hat. Viele dieser Neumen konnten nur mit Kontrafaktur durch Parallelhandschriften zugeordnet werden.
- *CSM* - Cantigas de Santa Maria.
  Eine große Liedersammlung mit über 400 Liedern über die heilige Maria. Gesammelt vom König Alfonso X ‚Der Weise‘ (1221-1284).

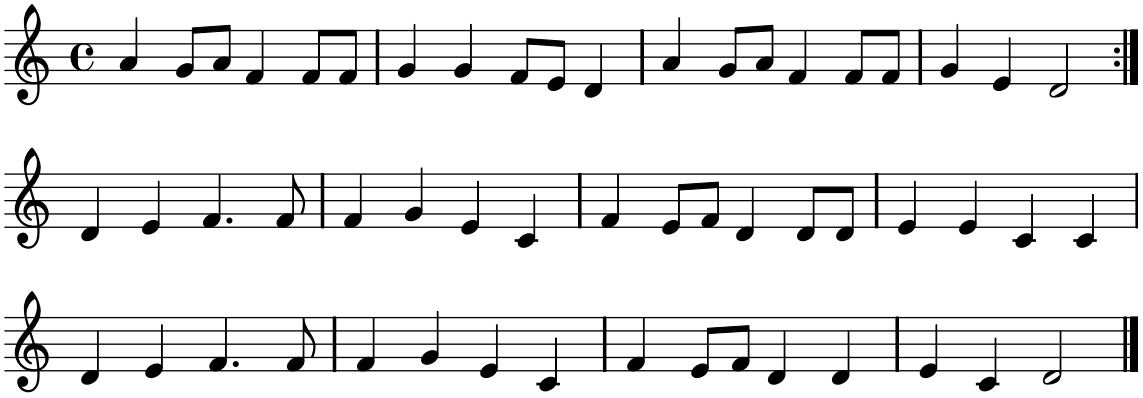
- *LBL* - London, British Library Add. 29987 (14. Jh).
  Praktisch die größte Sammlung an rein instrumentaler mittelalterlichen Musik. Aus dem italienischen Spätmittelalter.
- *LD* - Ludus Danielis. (ca. 1230)
  Ein mittelalterliches Mysterienspiel über die biblische Geschichte von Daniel in der Löwengrube. Viele der Carmina Burana Melodien sind hieraus entnommen.
- *GLO* - Glogauer Liederbuch (2. Hälfte 15. Jahrhundert)
  Liedersammlung aus Deutschland
- *Trad.* - Traditionell.
  Die Herkunft ist (noch) nicht genau ermittelt. Ab und zu will man den Autor auch garnicht wissen. Manchmal steht eine Zeit oder ein Ort dabei.

Schlußendlich sei noch auf zwei Abkürzungen hingewiesen: ‚InEx‘ steht für die populäre Gruppe In Extremo wärend ‚CC‘ für Corvus Corax steht. Beide Gruppen sind maßgeblich an der Verbreitung von Melodiematerial beteiligt und haben den Melodien eigene Titel hinzugefügt, die oft bekannter als die originaltitel sind.

3 Verzeichnis der Melodien

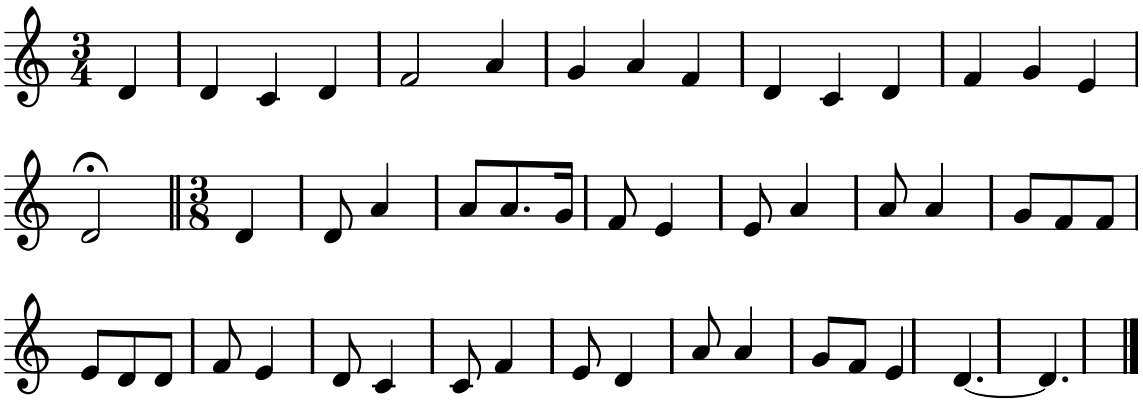
Ai vis lo lop

Bordun in D Trad.(Frankreich)



All Voll

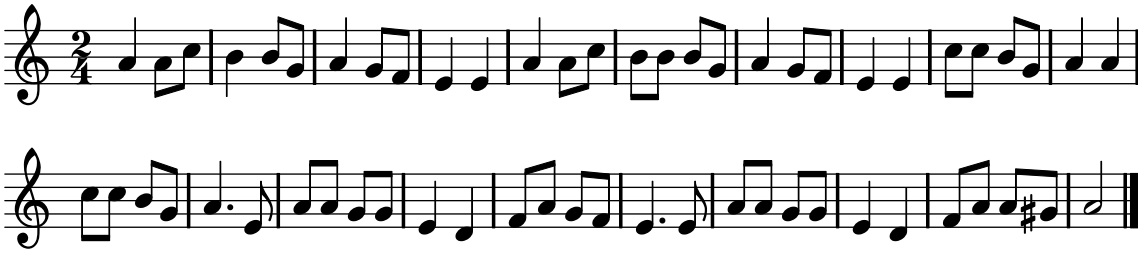
Bordun in D GLO



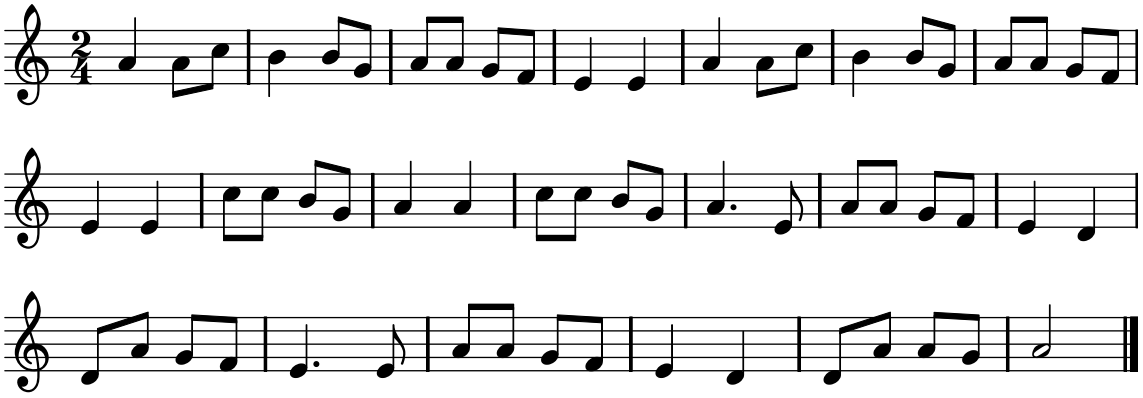
Ay Linda Amiga

Trägt auch den Titel ‚Vor Vollen Schüsseln'(InEx) oder ‚Für Minne' (CC). siehe Variation

Bordun in A Trad.(Spanien)



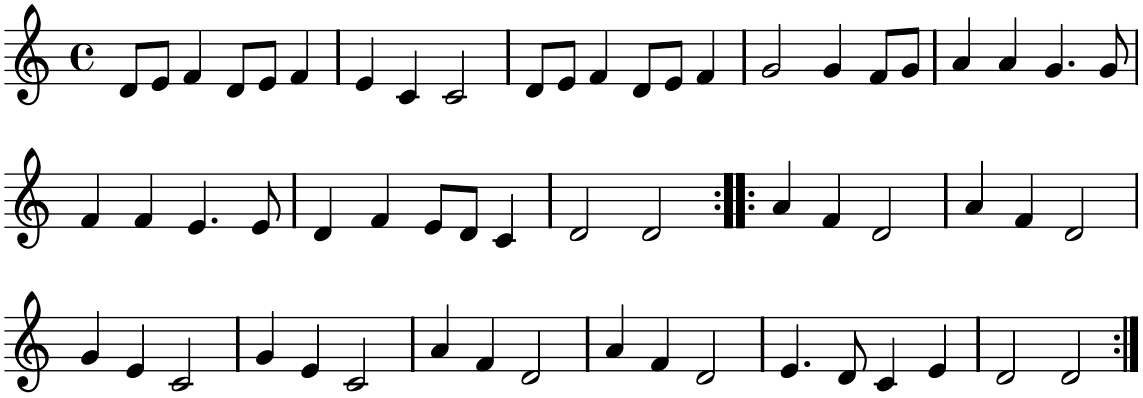
Variation



Bärentanz

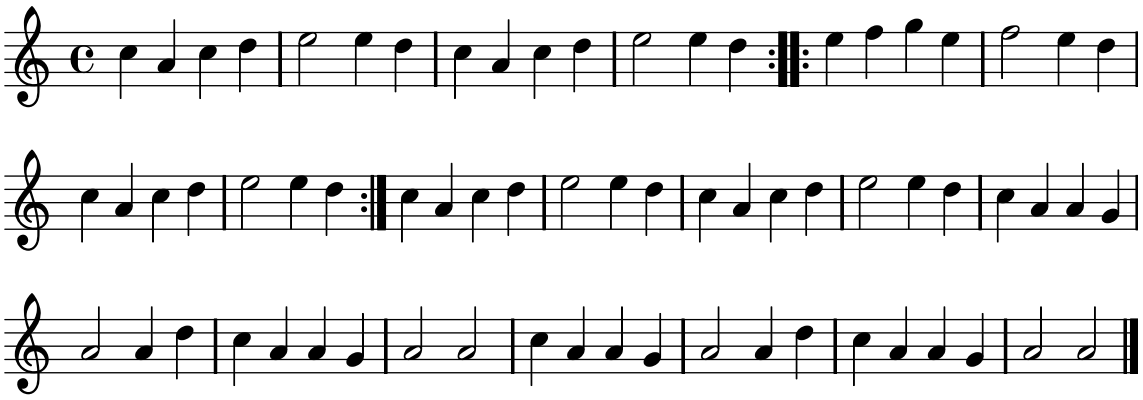
Auch: Melange Bretonique

Bordun in D Trad.



Bärentanz II

Bordun in D Trad.

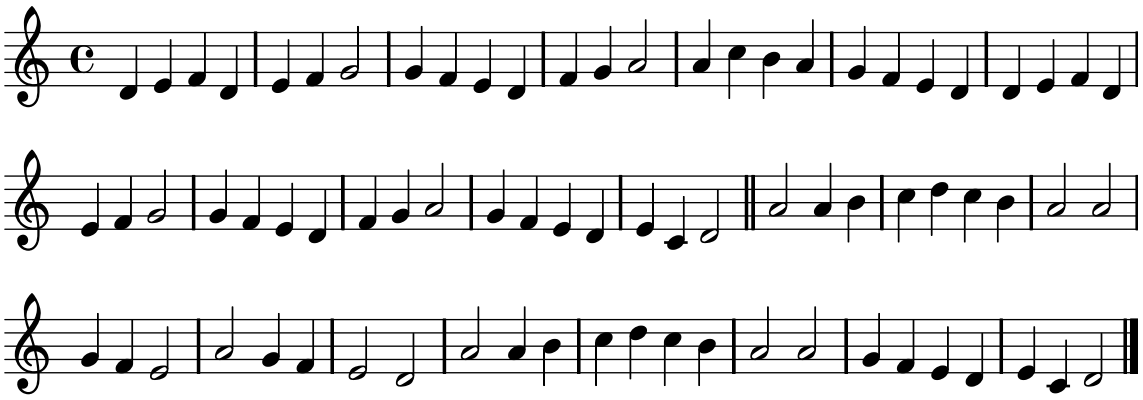


Branle d'Ecosse

Manchmal mit großer Terz und renaissancetypischer Erhöhung der 7. Stufe

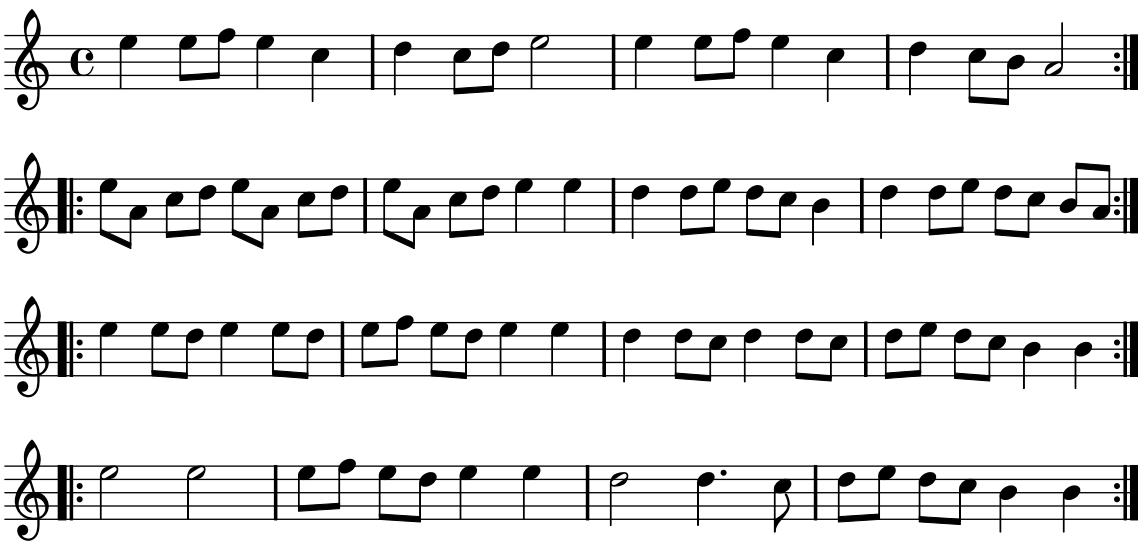
Bordun in D

Arbeau



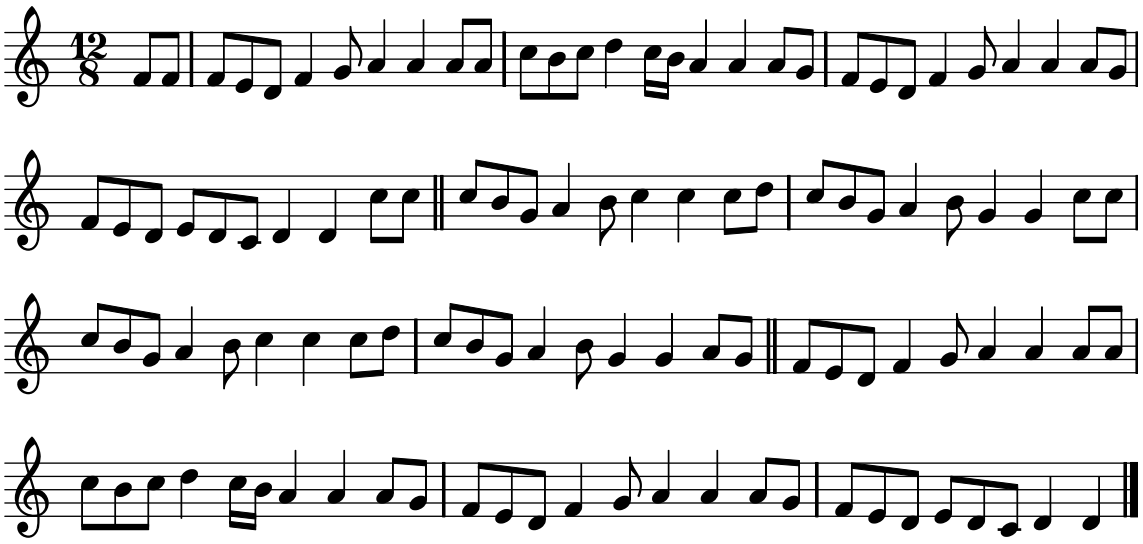
Chaos

Bordun in A Trad.



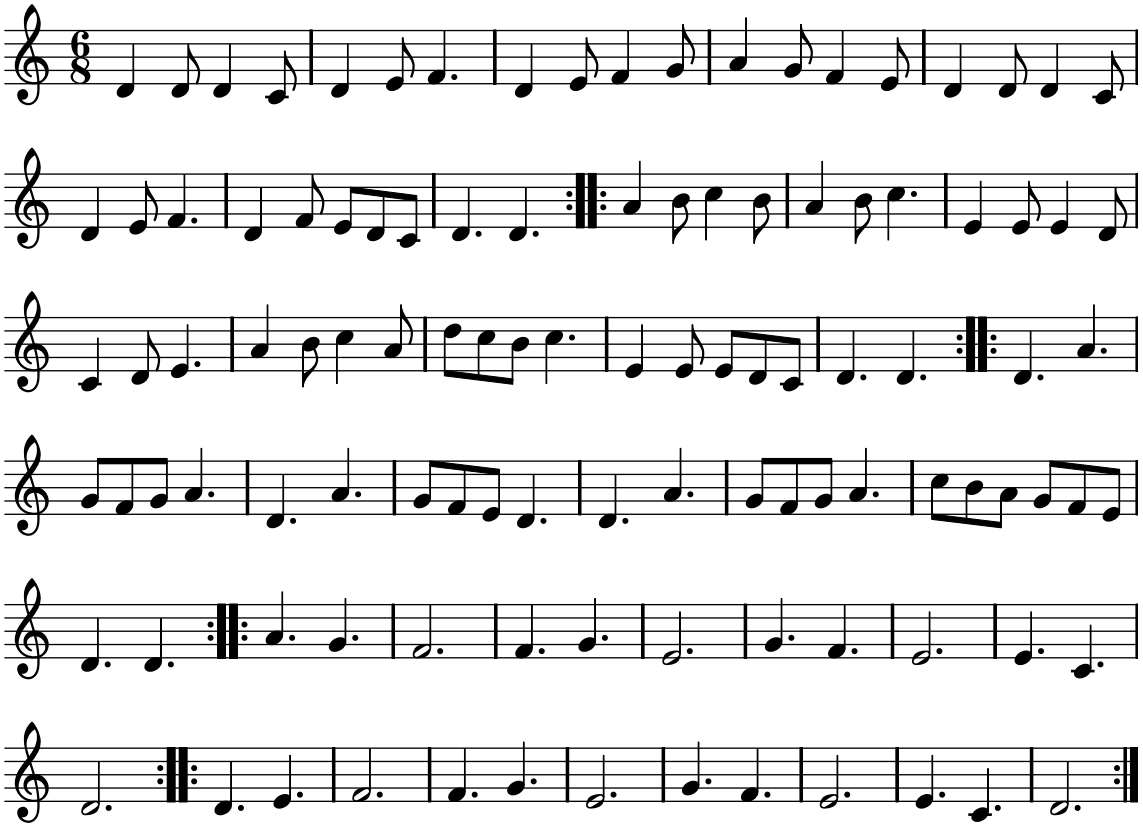
Como Poden

Bordun in D CSM



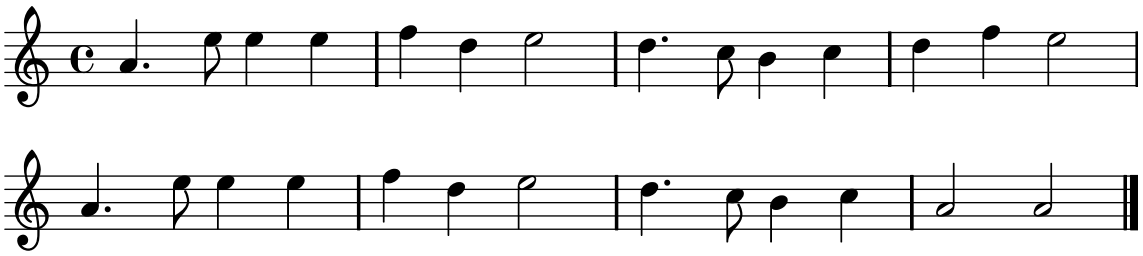
Daverttanz

Bordun in D Trad.



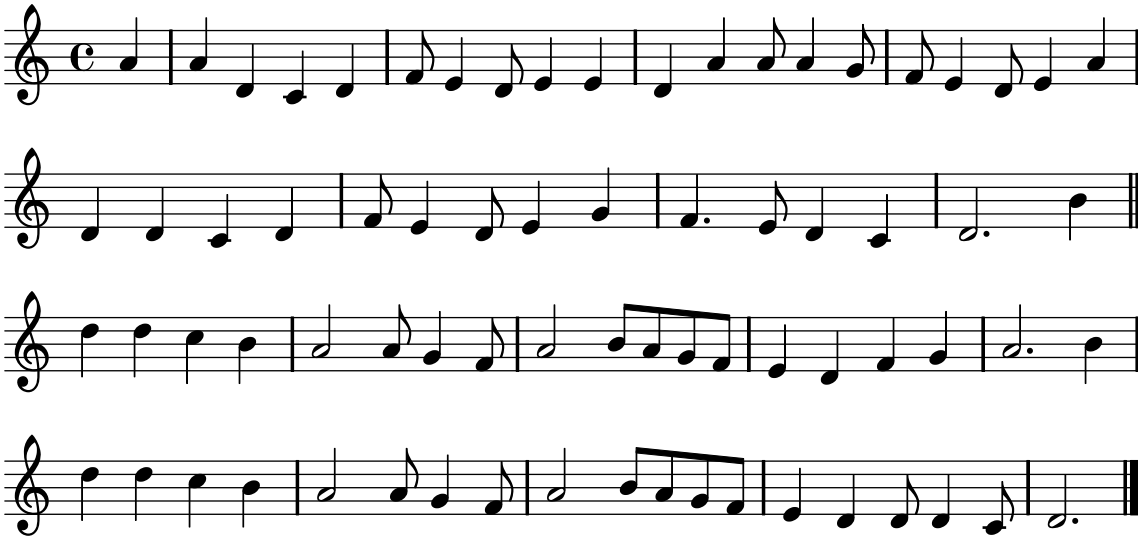
Der Galgen

Bordun in D Trad.



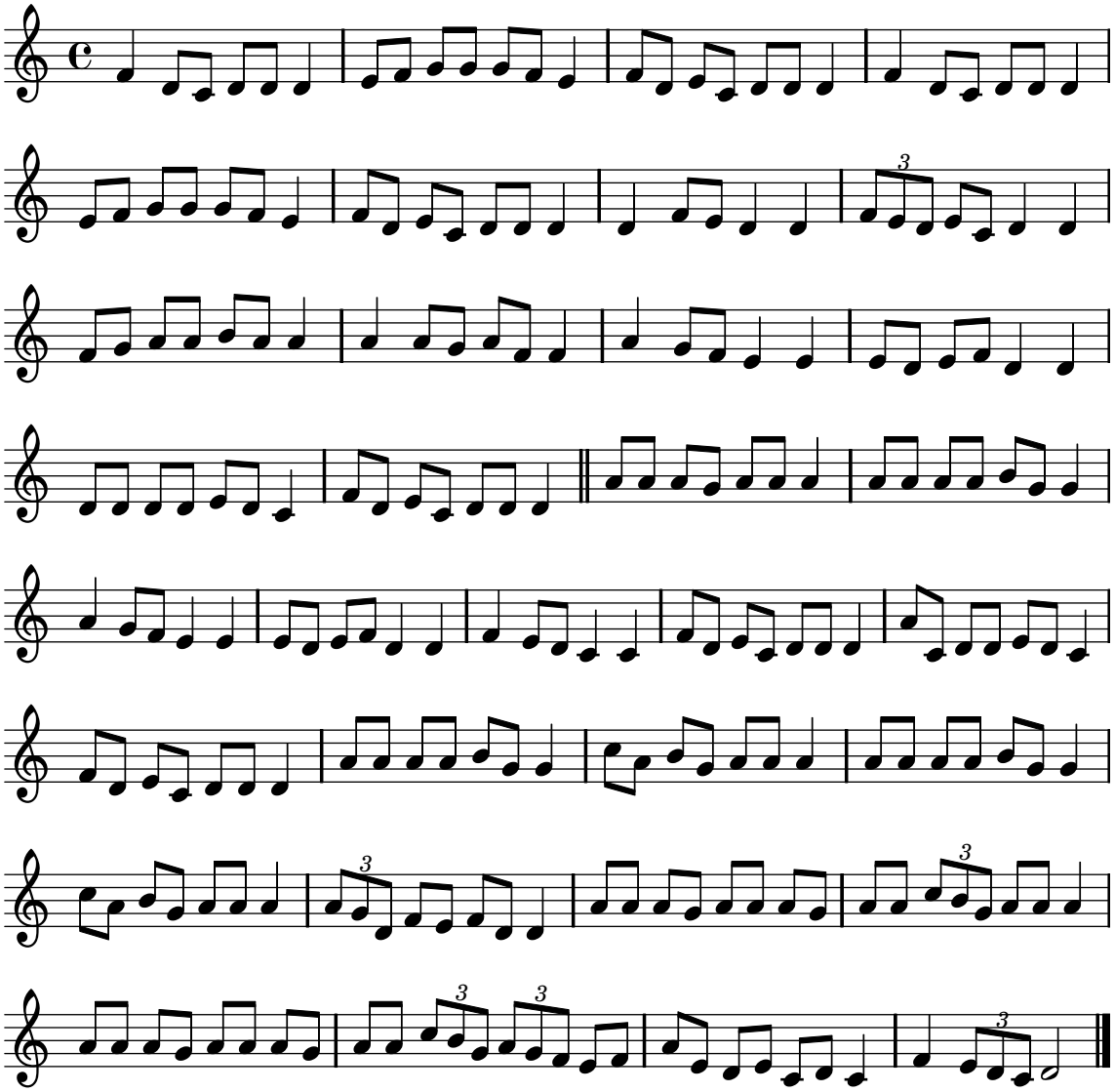
Douce Dame Jolie

Bordun in D Guillaume de Machaut



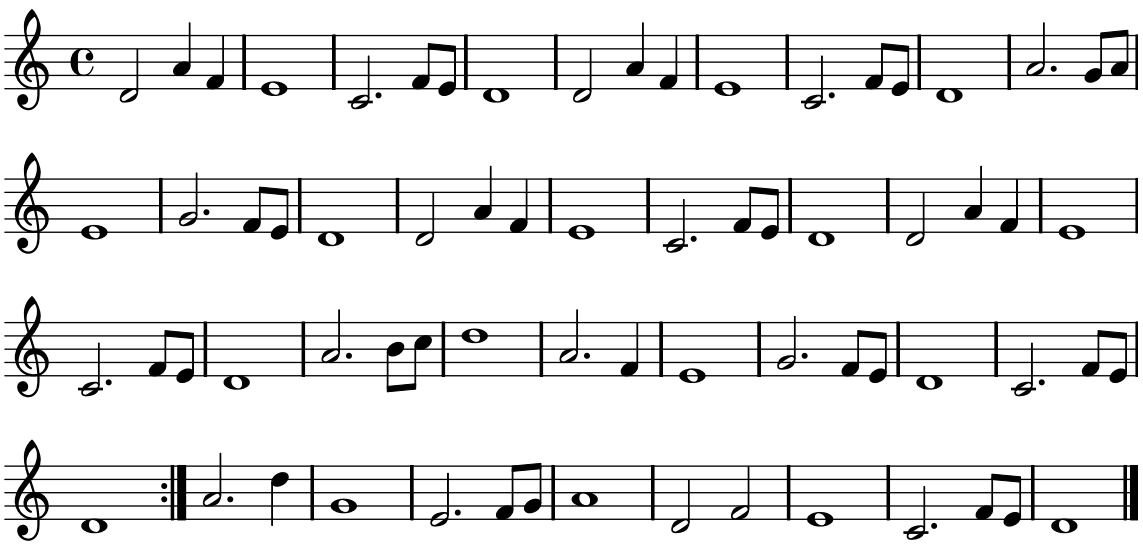
Ecce Rex Darius

Bordun in D LD



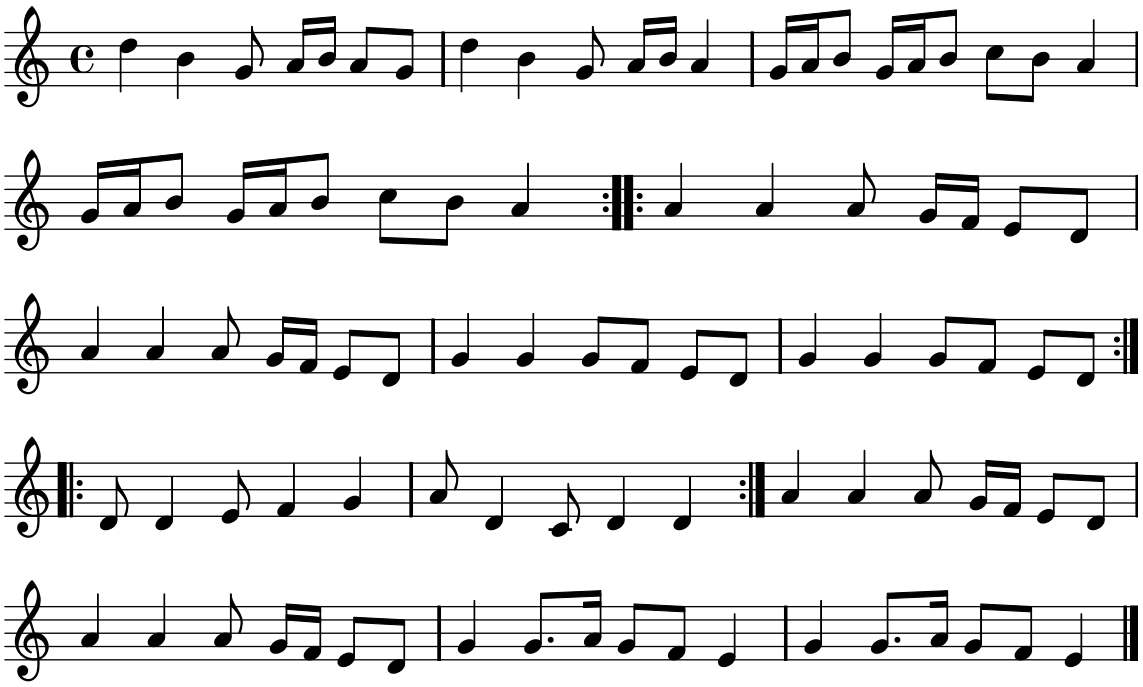
Hameln

Bordun in D Trad.



Heyduckentanz

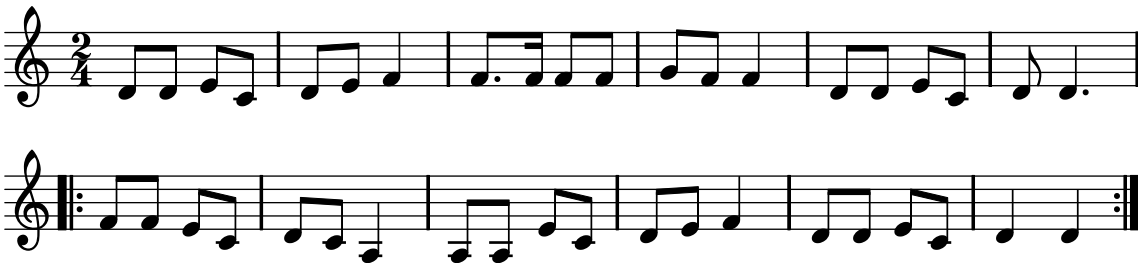
Bordun in D Trad.



Hiemali Tempore

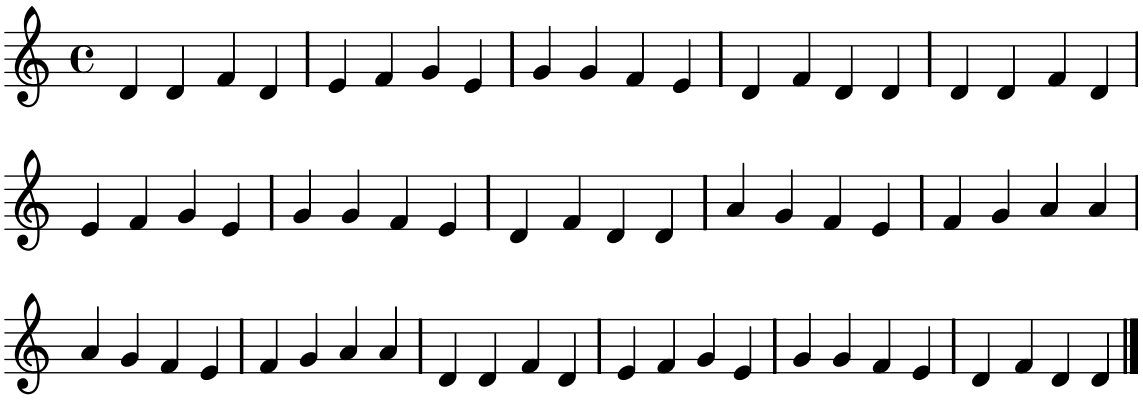
Melodie vermutlich von InEx

Bordun in D CB (Text)



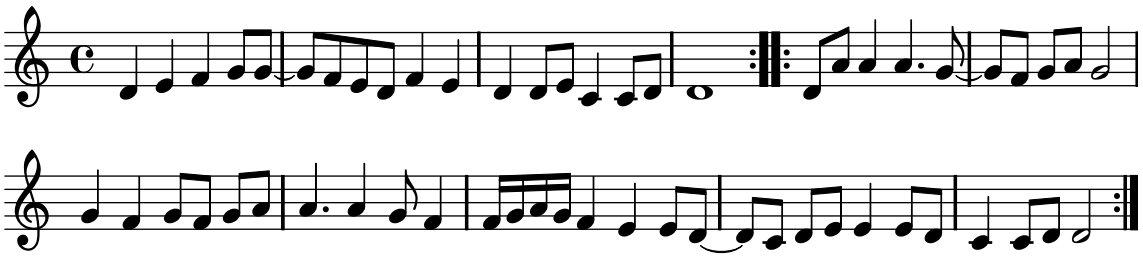
In Taberna

Bordun in D CB



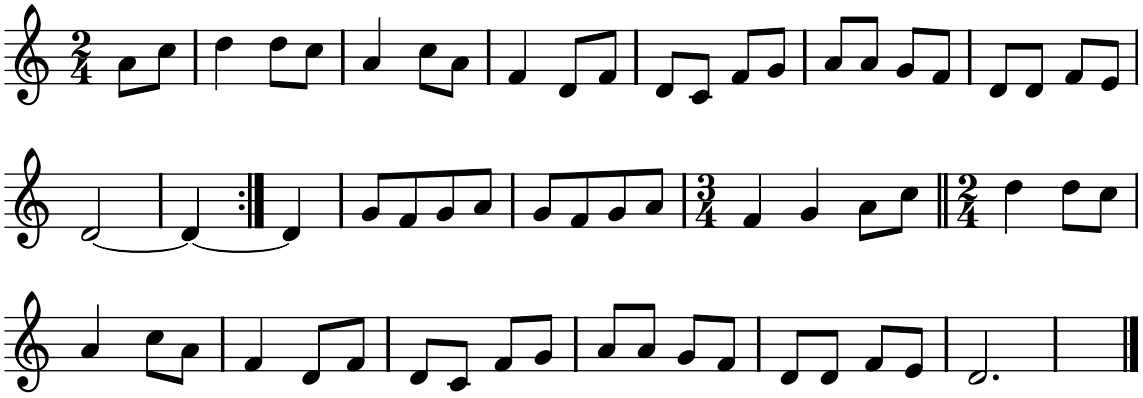
Madre Deus

Bordun in D Trad.



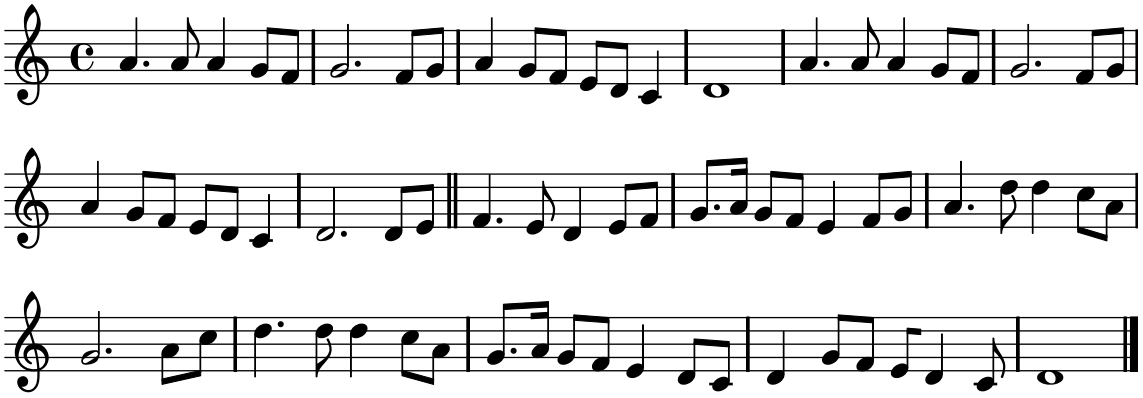
Meienzit

Bordun in D Neidhardt



Merseburger Zaubersprüche

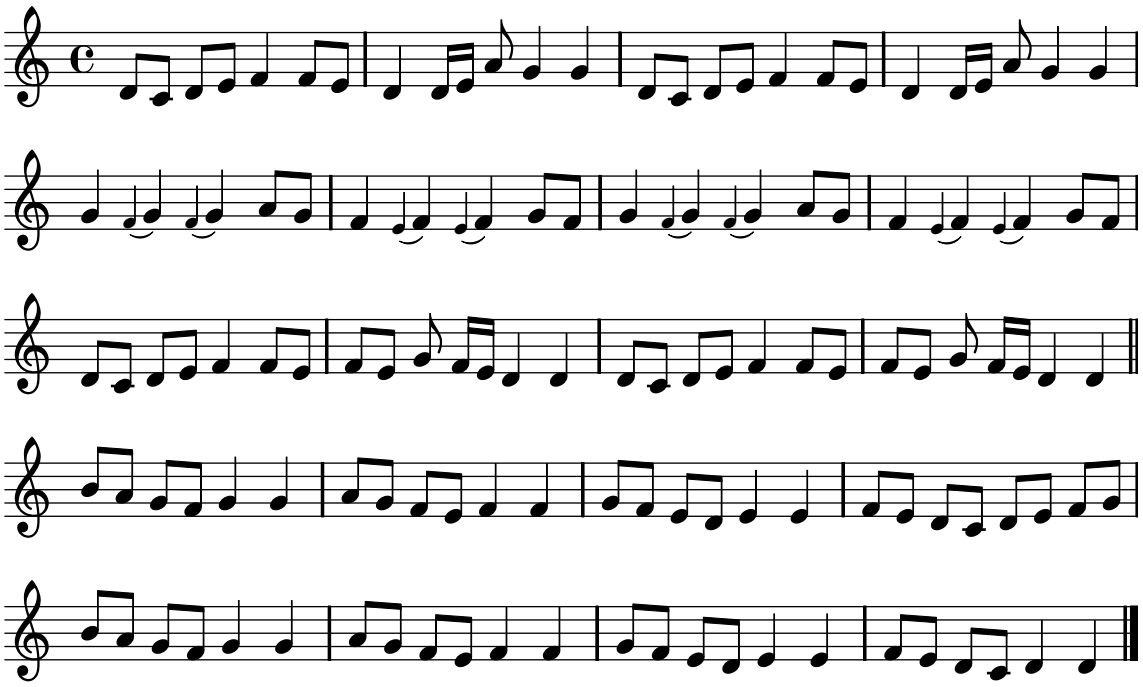
Bordun in D Trad. (20. Jahrhundert)



Nevâ Ceng-i Harbi

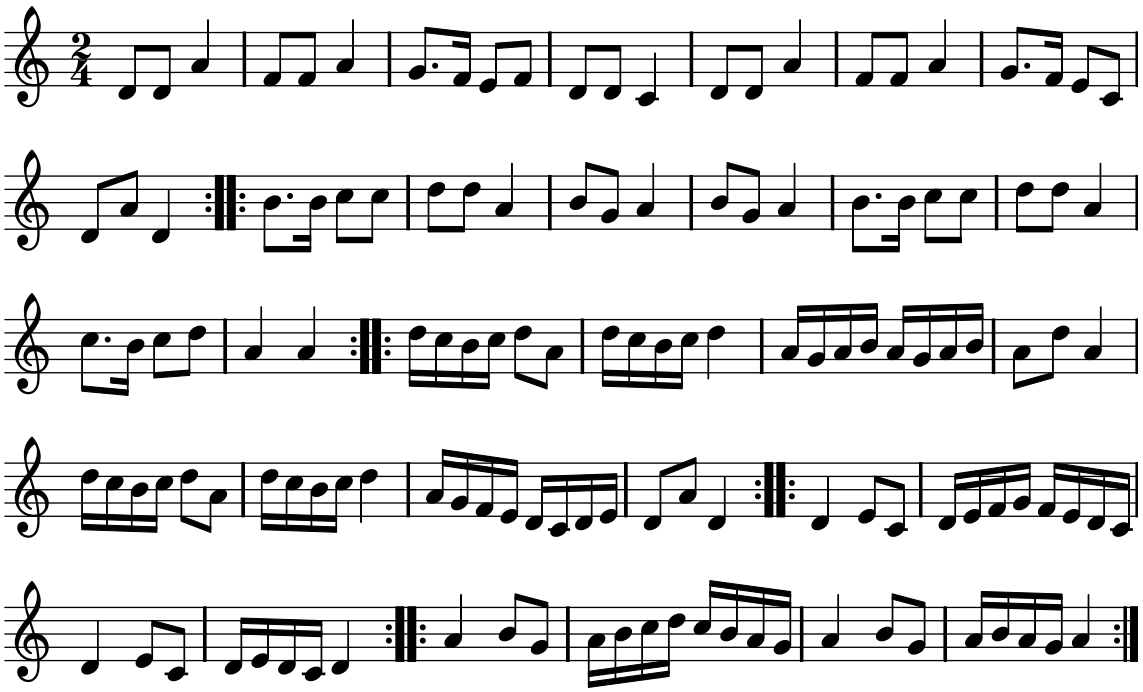
Achtelpaare werden oft ternär(geswingt) gespielt.

Bordun in D Trad.



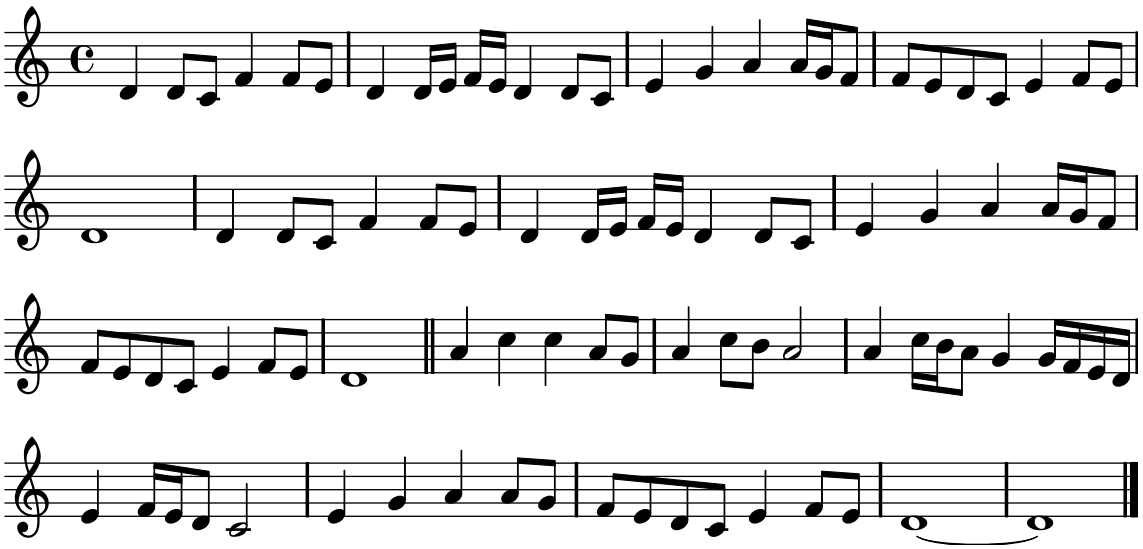
Orazel

Bordun in D Trad.



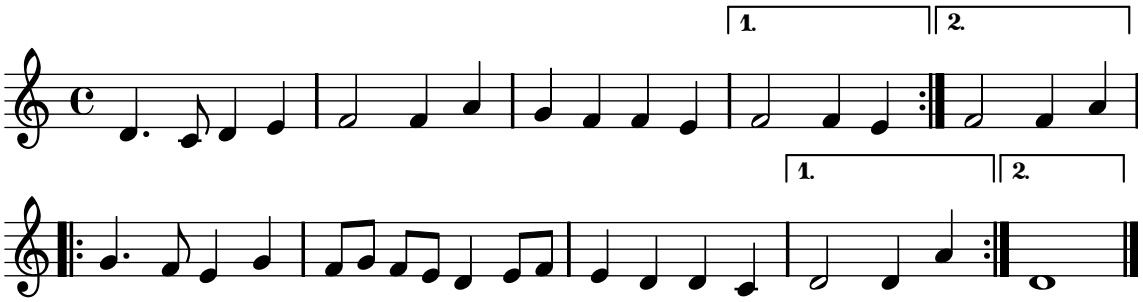
Palästinalied

Bordun in D Walter von der Vogelweide



Pavane

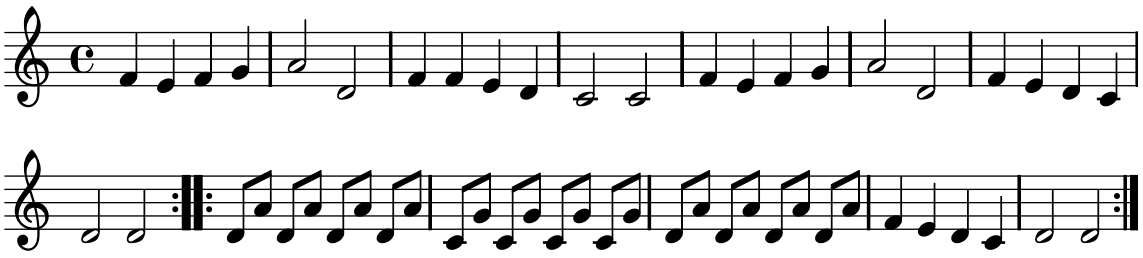
Bordun in D Trad.



Platerspil

Basiert auf CSM Nr.77

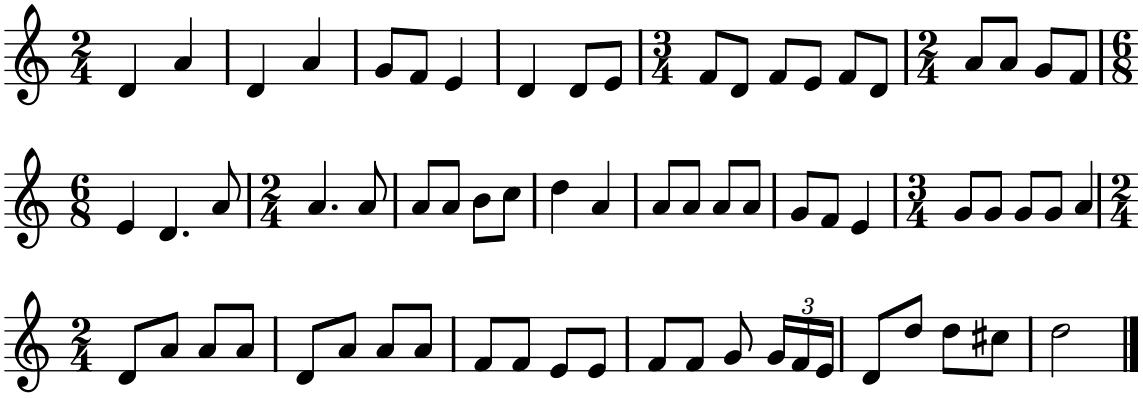
Bordun in D Trad.(20. Jahrhundert)



Propinan de Melyor

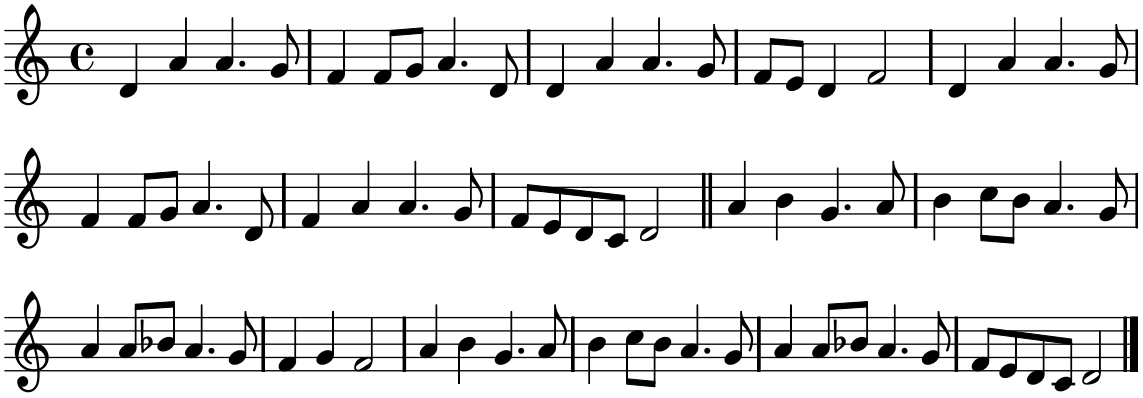
Wird auch als Spielmannsfluch (InEx) und als Spielmannstanz (CC) verwendet.

Bordun in D Anonym 15. Jahrhundert



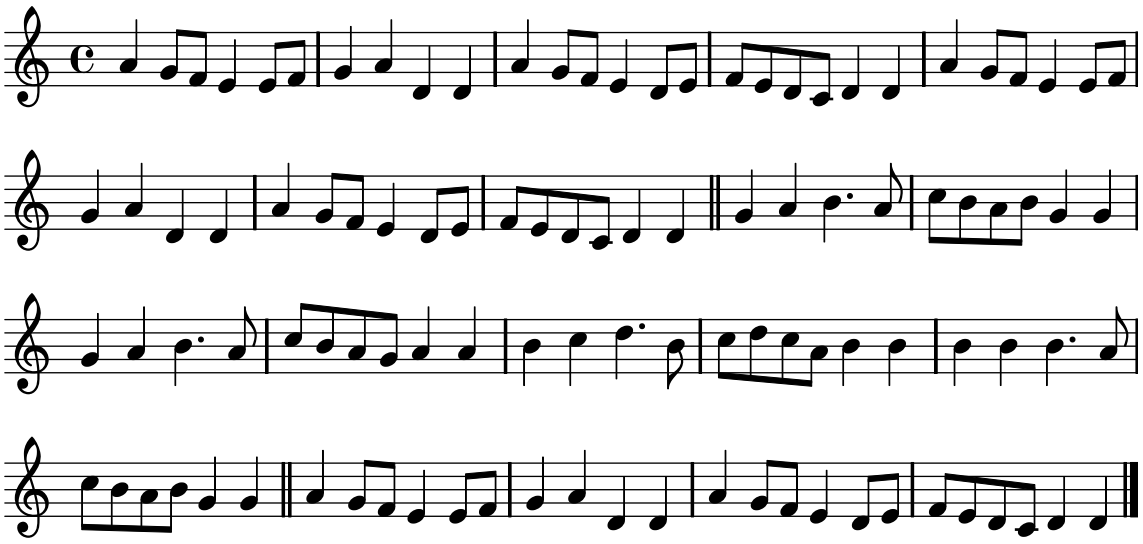
Quem A Omagen Da Virgin

Bordun in D CSM



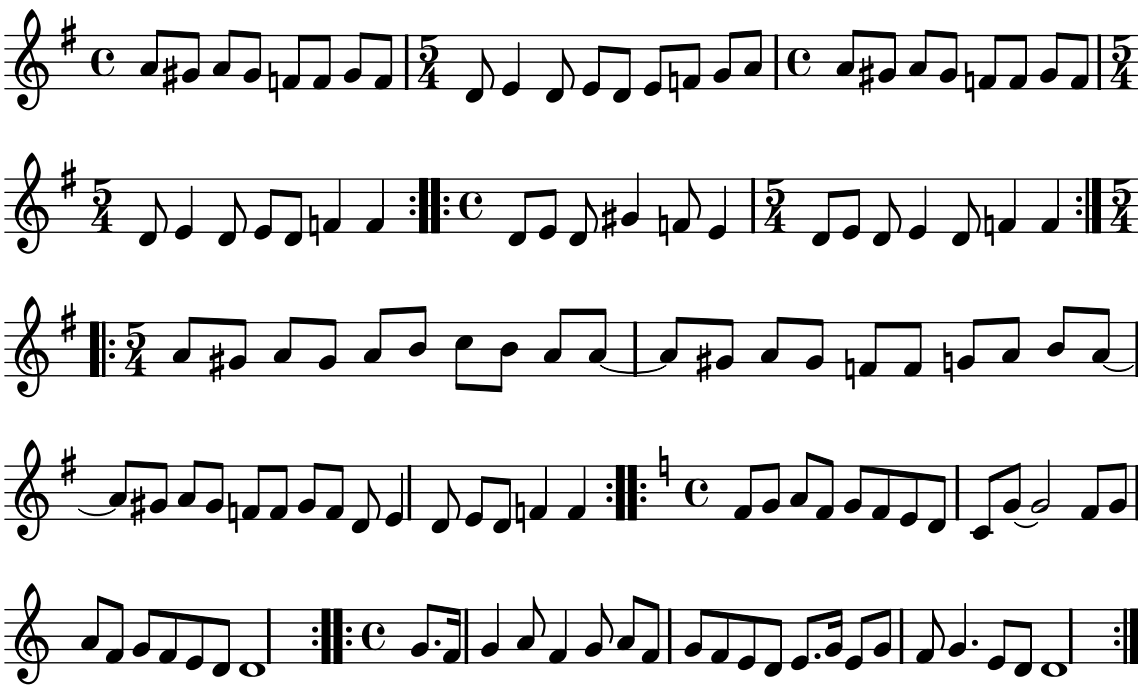
Santa Maria Strela Do Dia

Bordun in D CSM



Serbokroatisch I

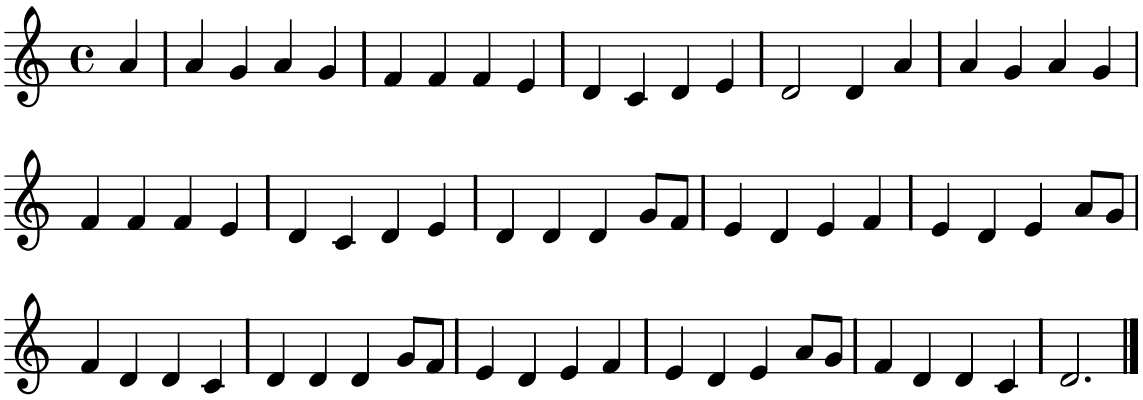
Bordun in D Trad.



Schirazula

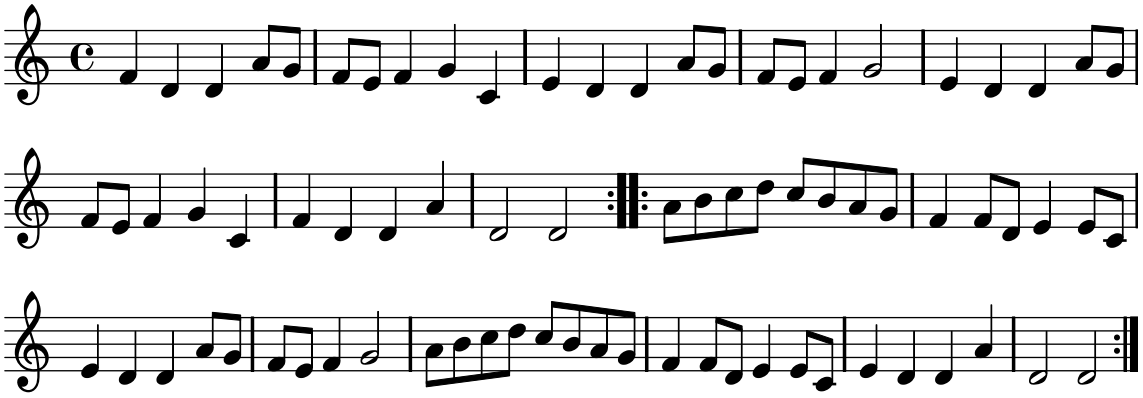
Trägt auch Namen wie ‚Schiarazula' oder ‚Schirazula Marazula'. Selten auch ‚Karascha'

Bordun in D Trad.



Skudrinka

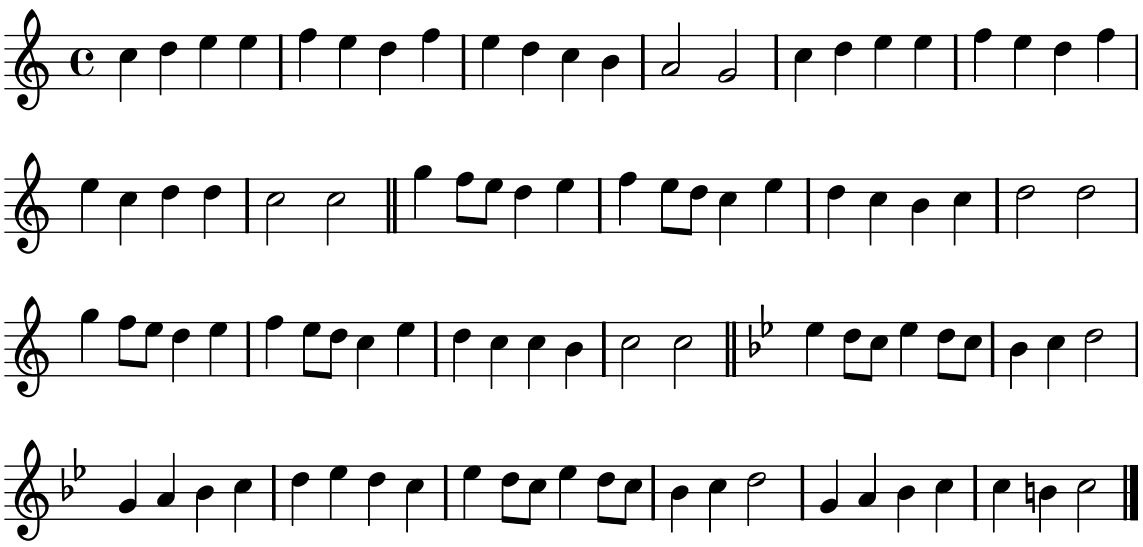
Bordun in D Trad.



Tanz der Pferde

Auch: Branle Des Chevaux

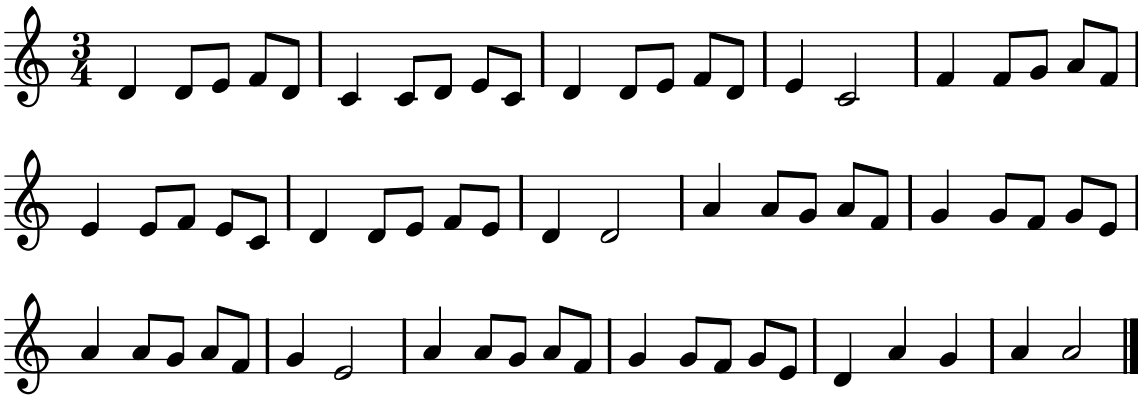
Bordun in C Arbeau



Totentanz

Angeblich Variation eines barocken Foliabasses

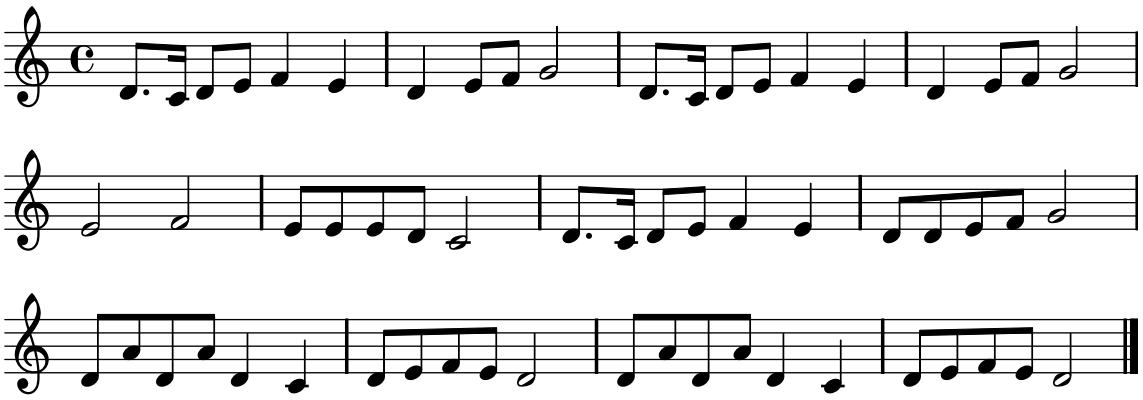
Bordun in D Trad.



Totus Floreo

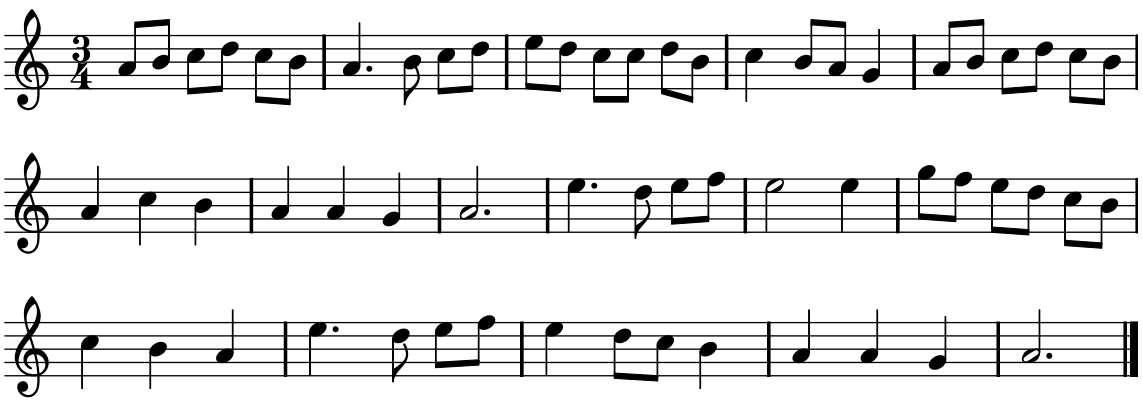
Auch: ‚Tempus est Iocundum'. Melodie sehr vage aus den Neumen aus den CB transkribiert

Bordun in D 20. Jahrhundert



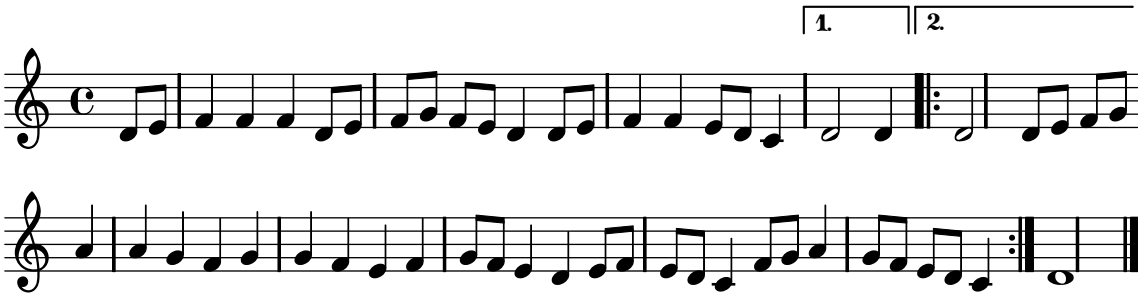
Tourdion

Bordun in A Trad.



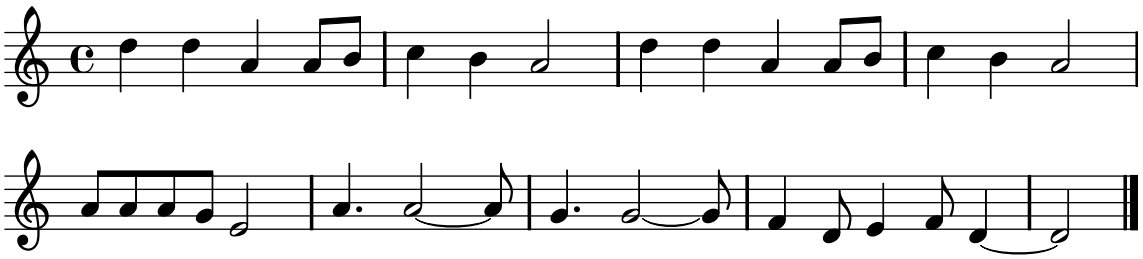
Traubentritt I

Bordun in D Trad.



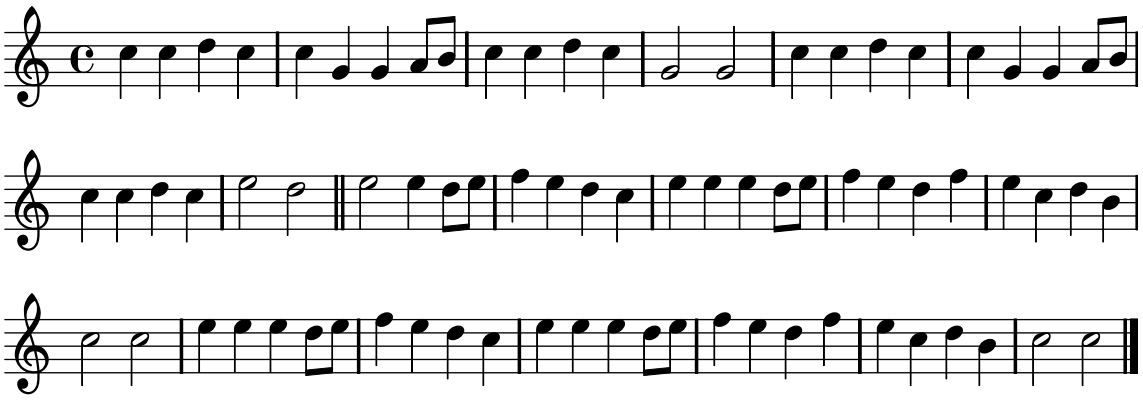
Traubentritt II

Bordun in D Trad.



Ungaresca

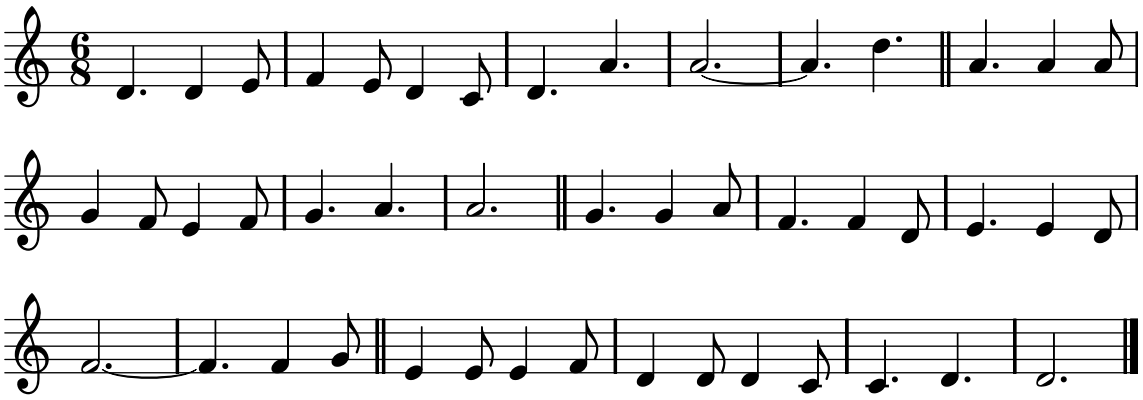
Bordun in C Trad.



Villeman Og Magnhild

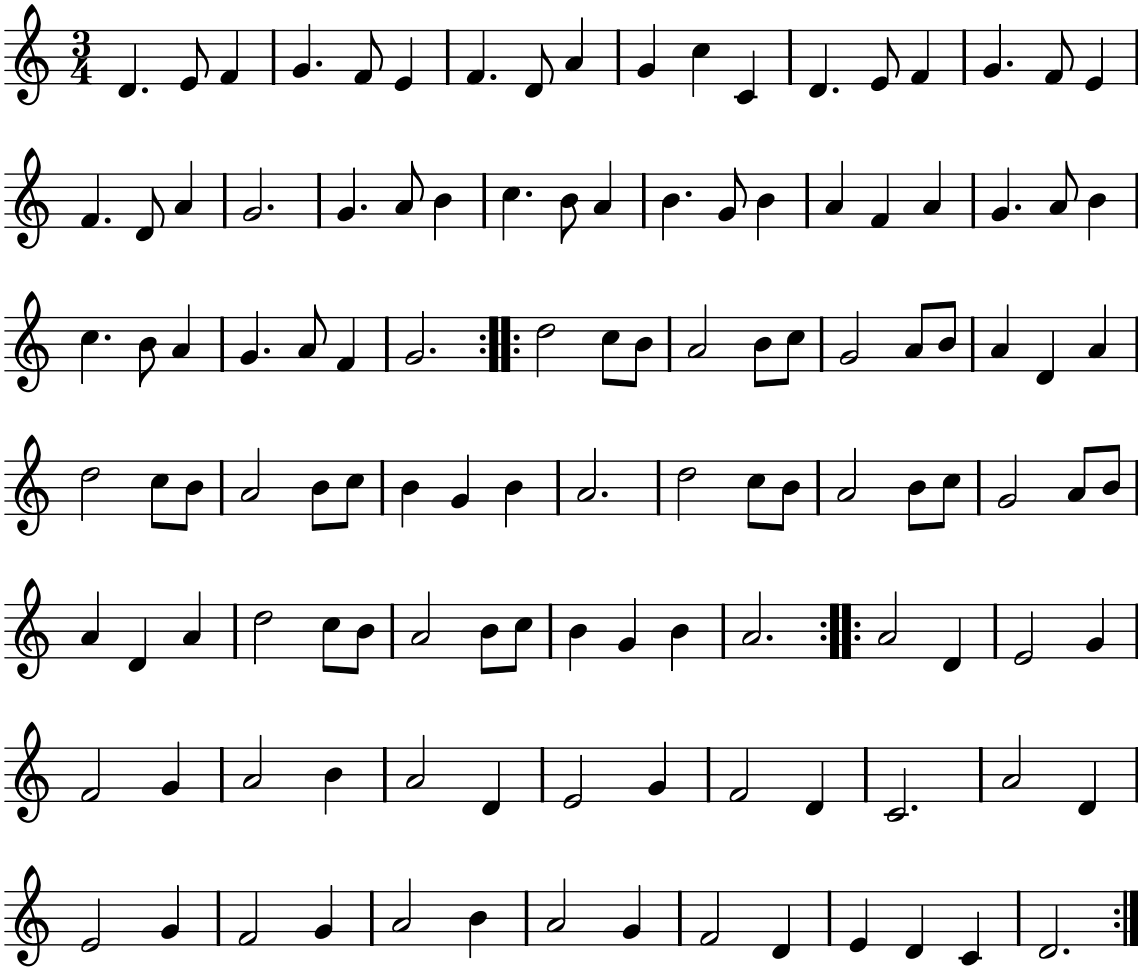
Manchmal auch nicht geswingt(6/8), sondern binär gespielt.

Bordun in D Trad.(Norwegen)



Wolfstanz

Bordun in D Trad.



A RENAISSANCE MISCELLANY

Tielman Susato

Den Hoboken danse
Reihentaenze
Ronde IV & Salterelle

Claude Gervaise

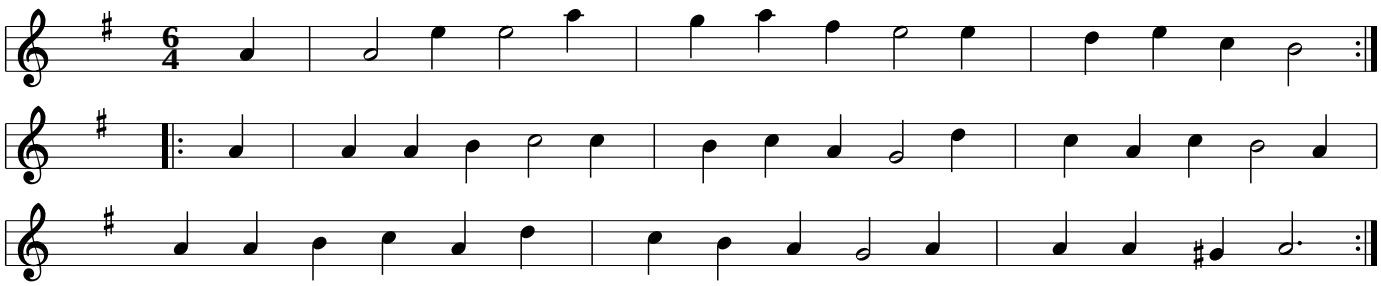
Bransle de Burgogne
Bransle Simple
Almande

A RENAISSANCE MISCELLANY

1: TIELMAN SUSATO c1500−1561

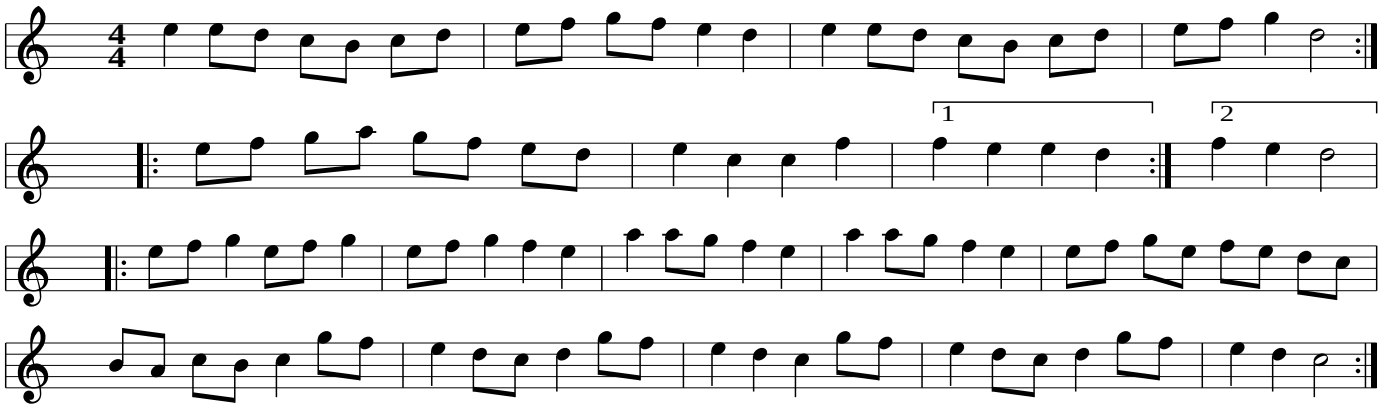
Den Hoboeken Danse

Tielman Susato



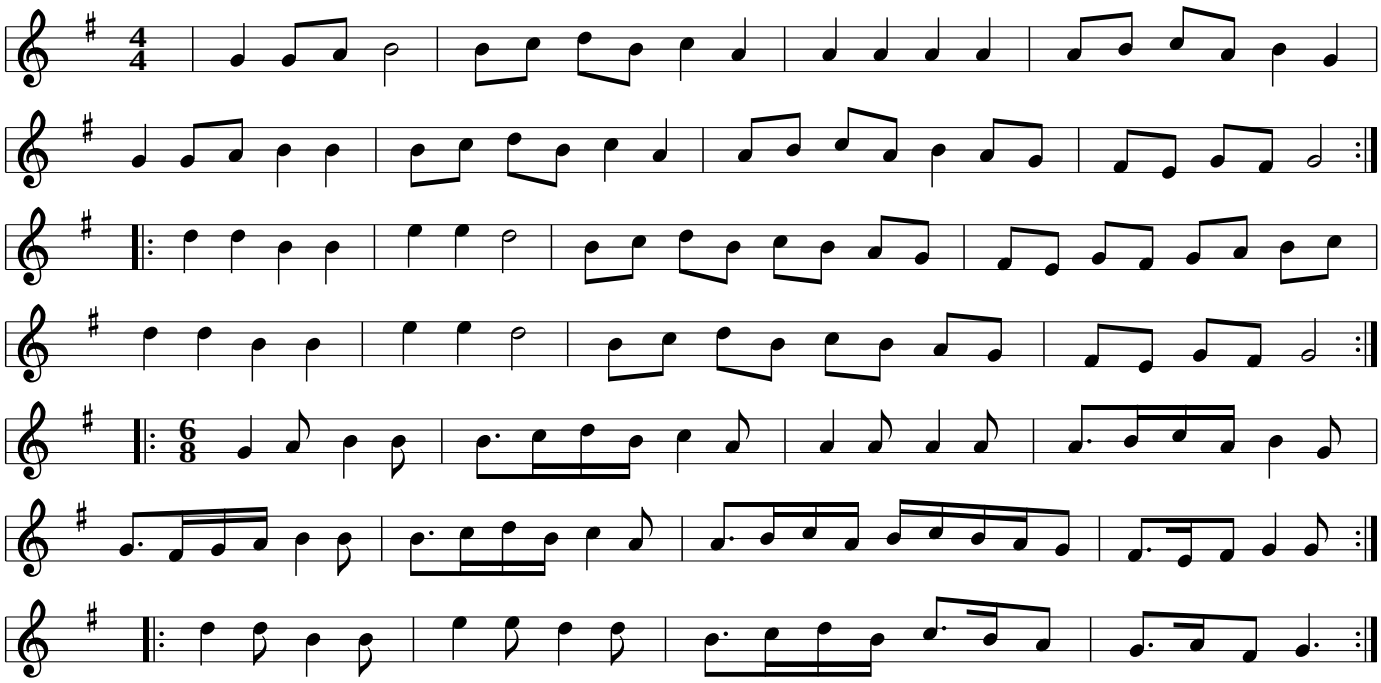
Reihentaenze

Tielman Susato



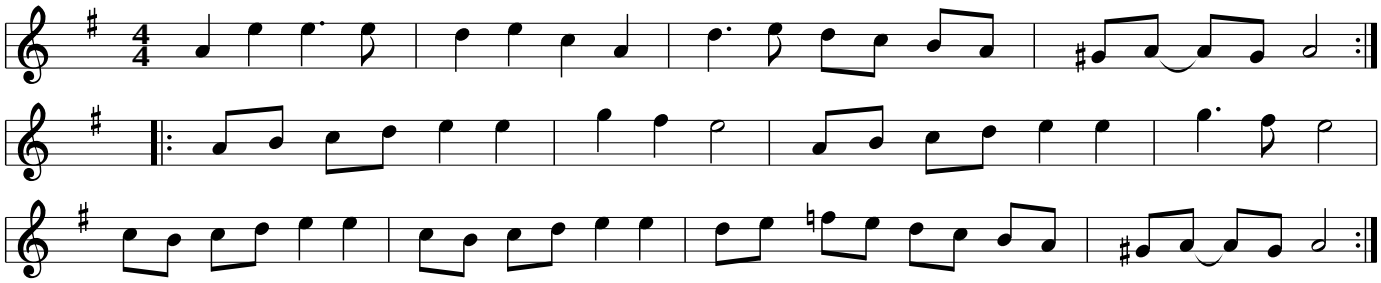
RondeVI & Salterelle

TielmanSusato



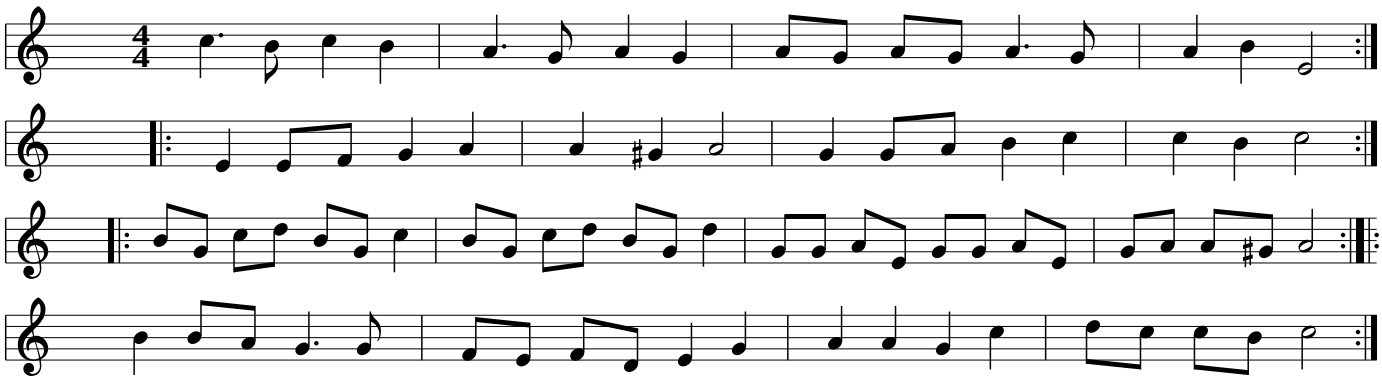
Ronde I Pour Quoy

Susato



RondeVII Il Estoit Une Fillette

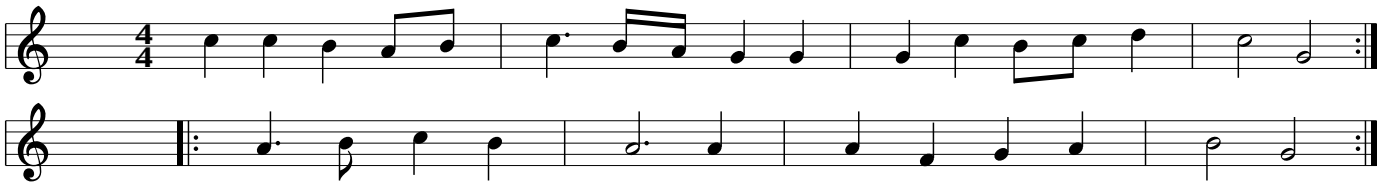
Tielman Susato



2: CLAUDE GERVAISE 1500s

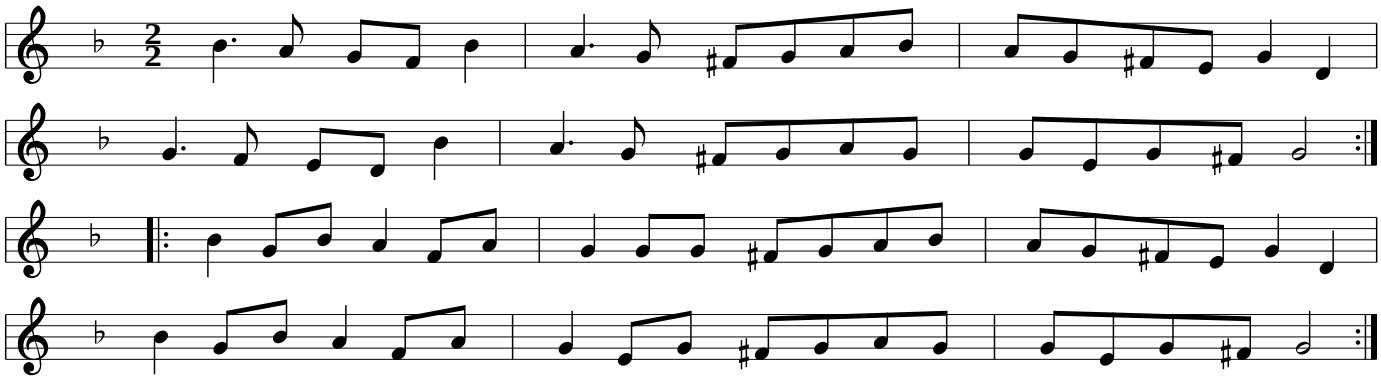
Bransle de Bourgongne 9

Claude Gervaise

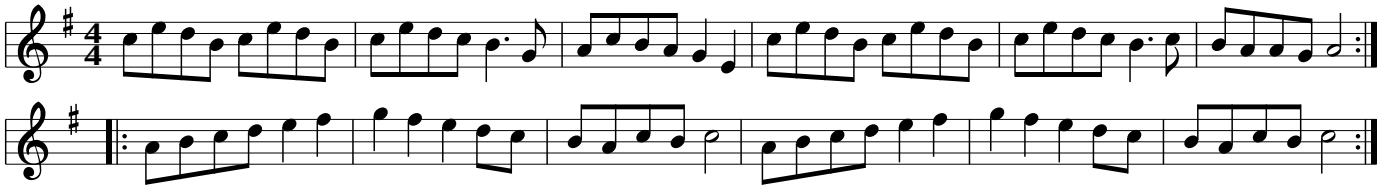


Bransle Simple 1

Claude Gervaise

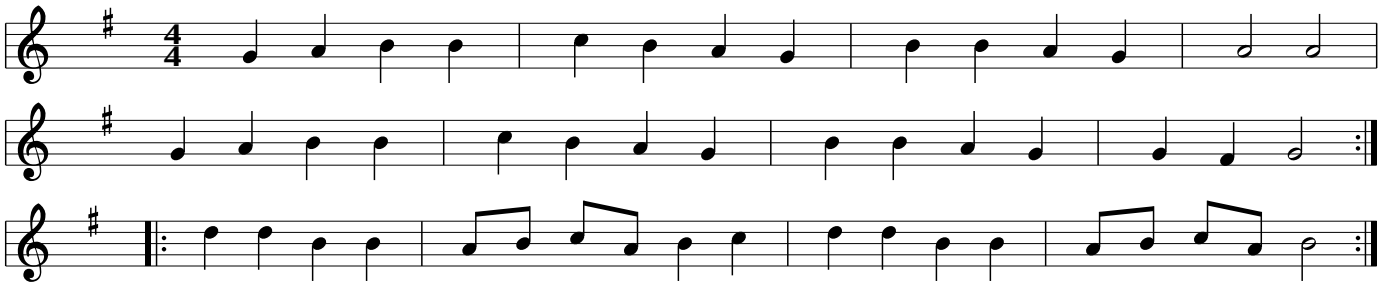


Bransle Simple2



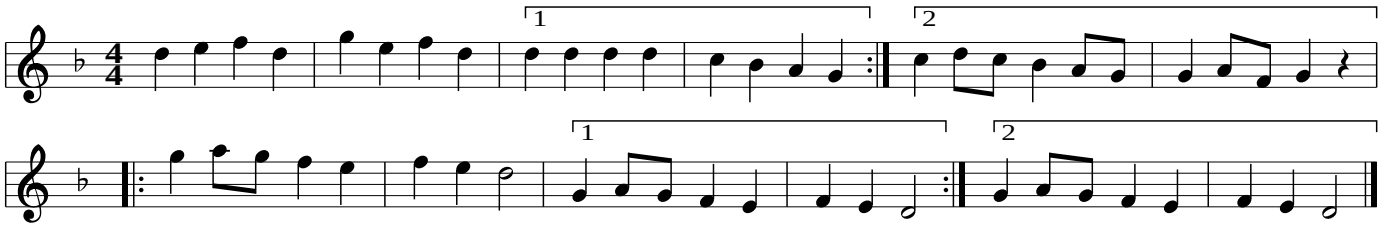
Bransle

Claude Gervaise



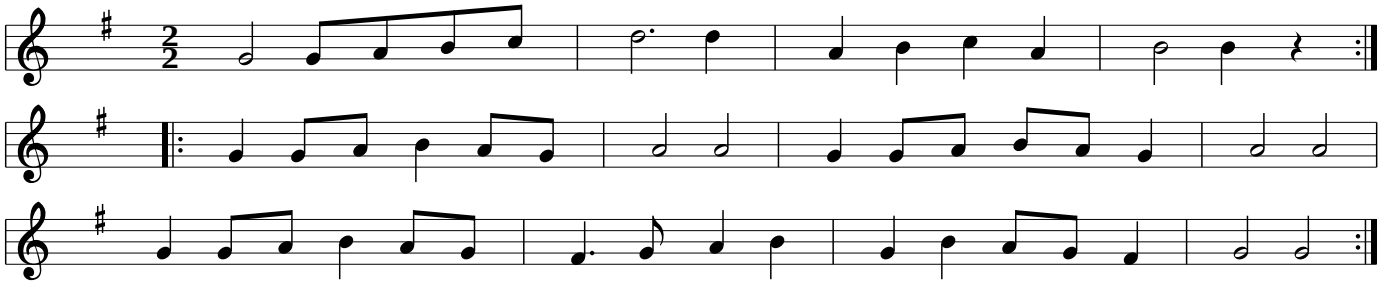
Bransle de Montarde

Claude Gervaise



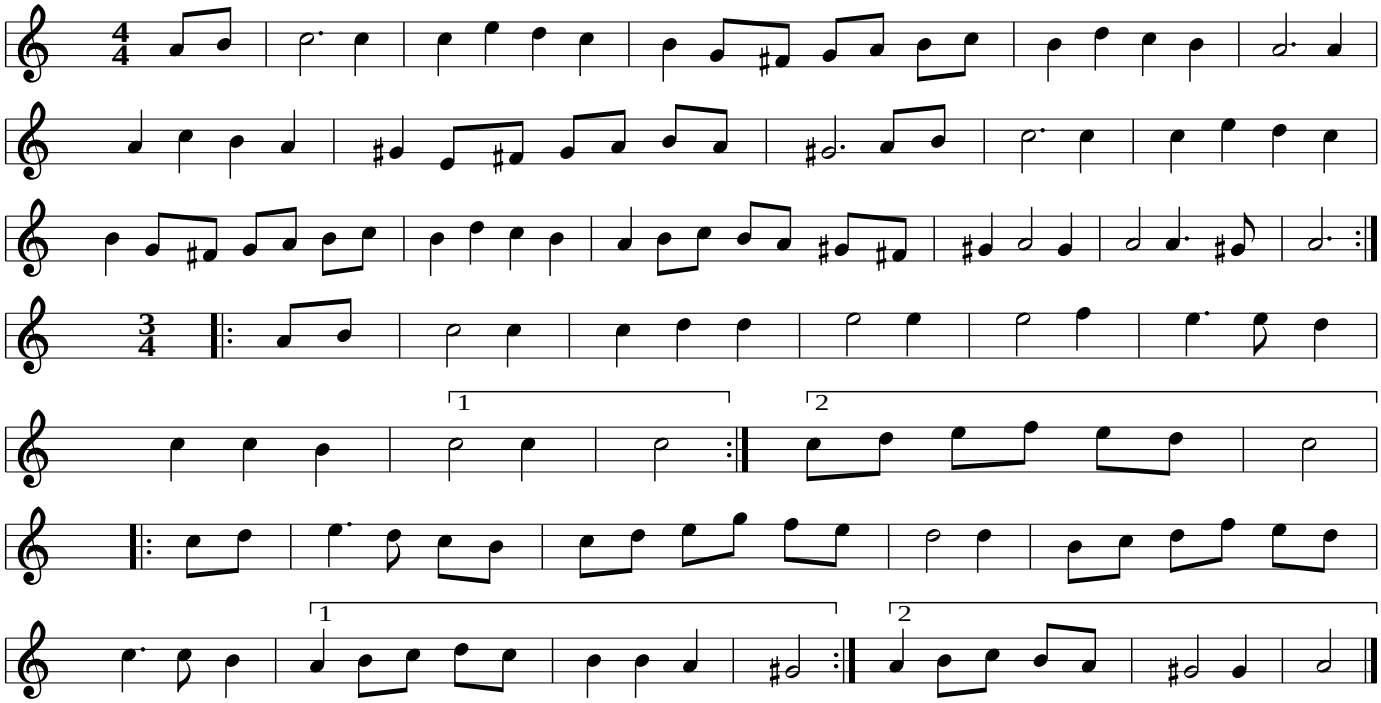
Almande

Claude Gervaise



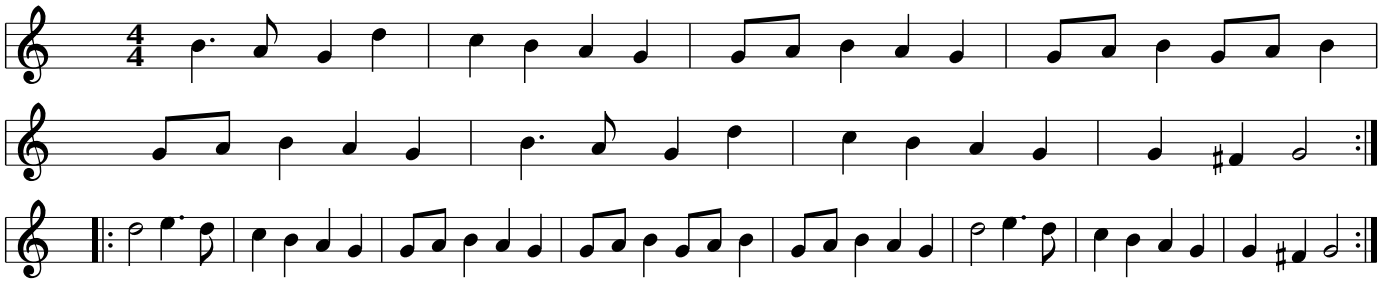
Gervaise3

Claude Gervaise



Gervaise8

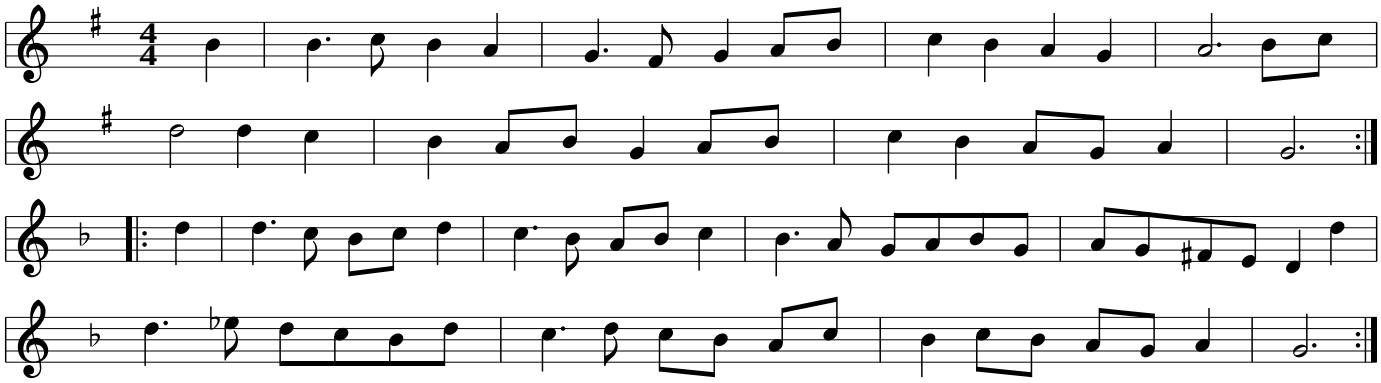
Claude Gervaise



3: MICHAEL PRAETORIUS 1571−1621

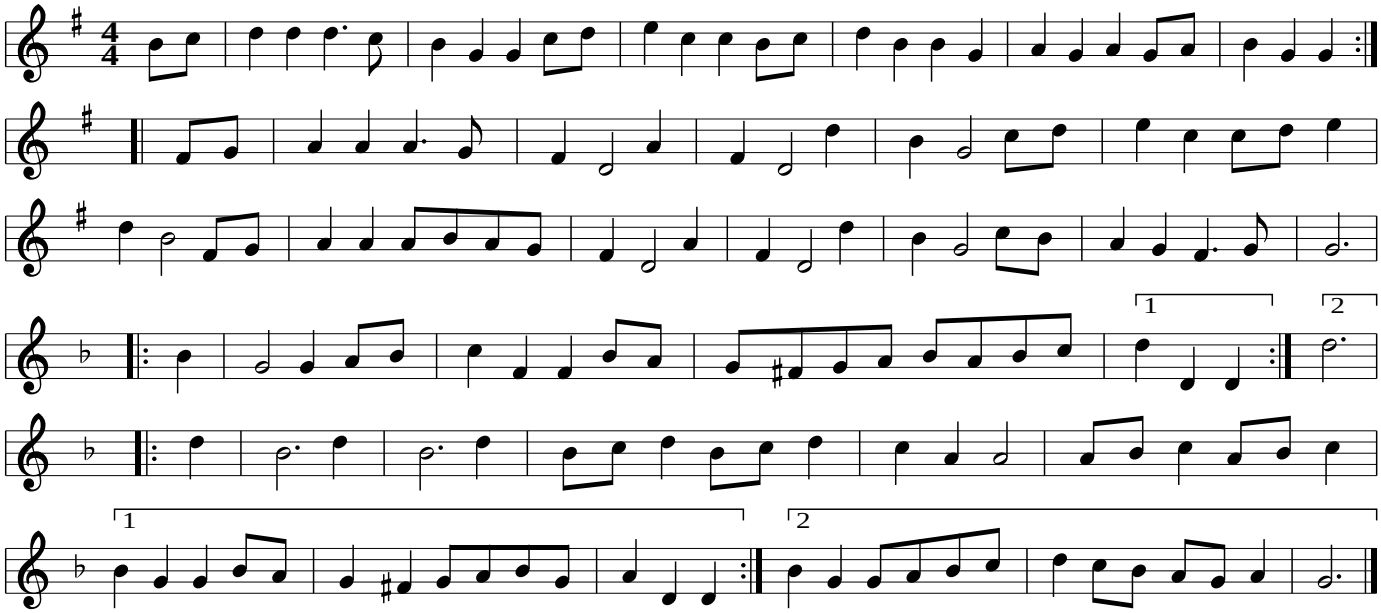
Ballet 268

Michael Praetorius



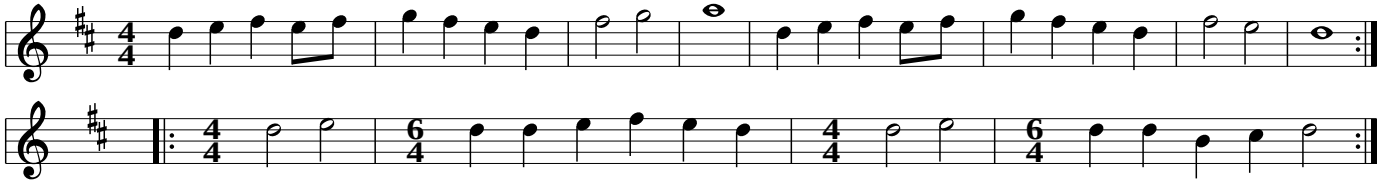
bouree 32a & b

Michael Praetorius



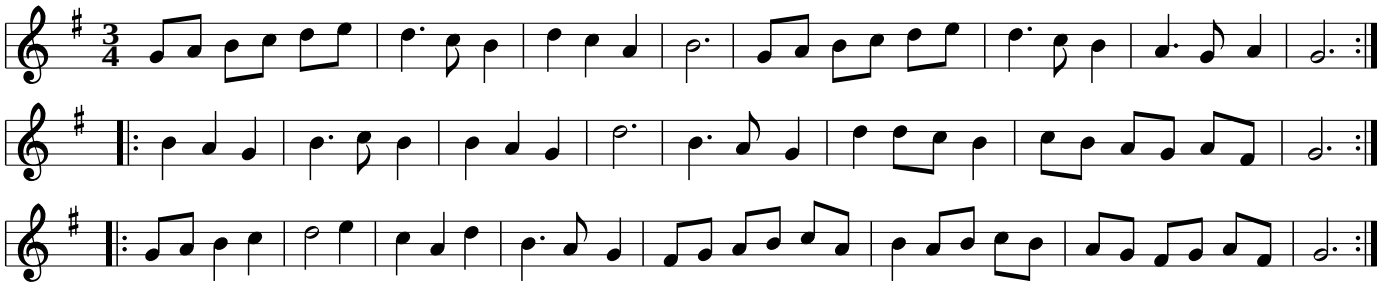
La volta 202

Michael Praetorius



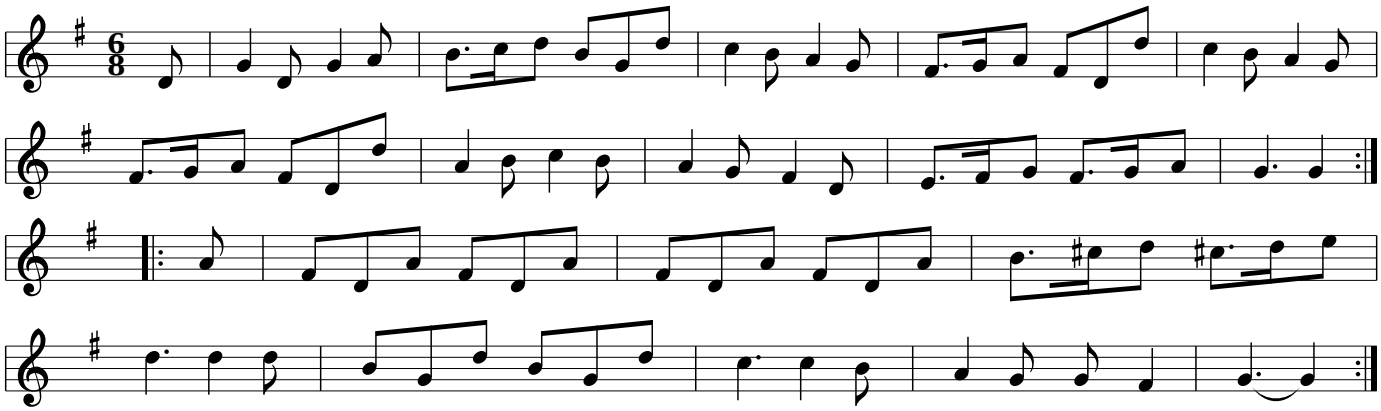
Lavolta 210

Michael Praetorius



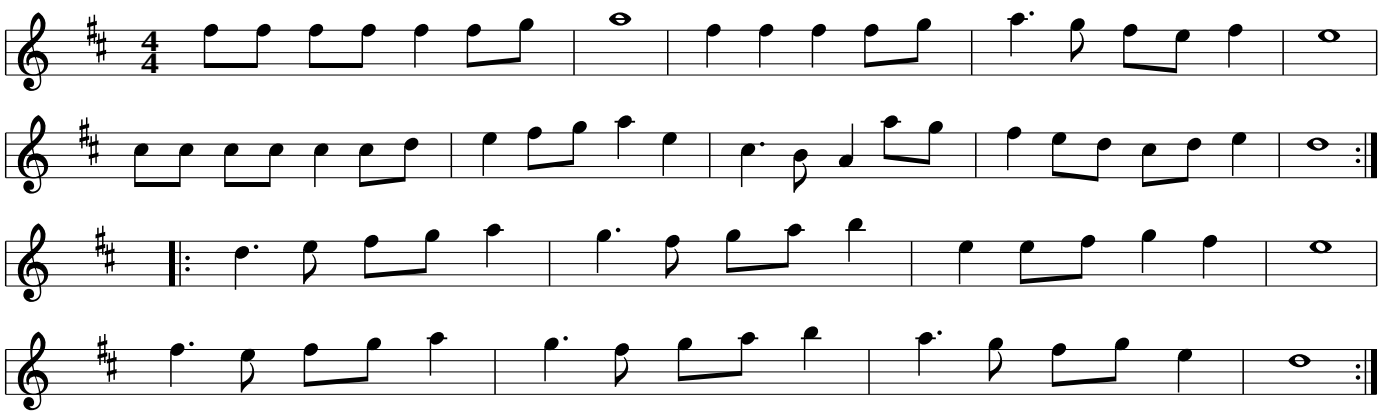
Courante 183

Michael Praetorius



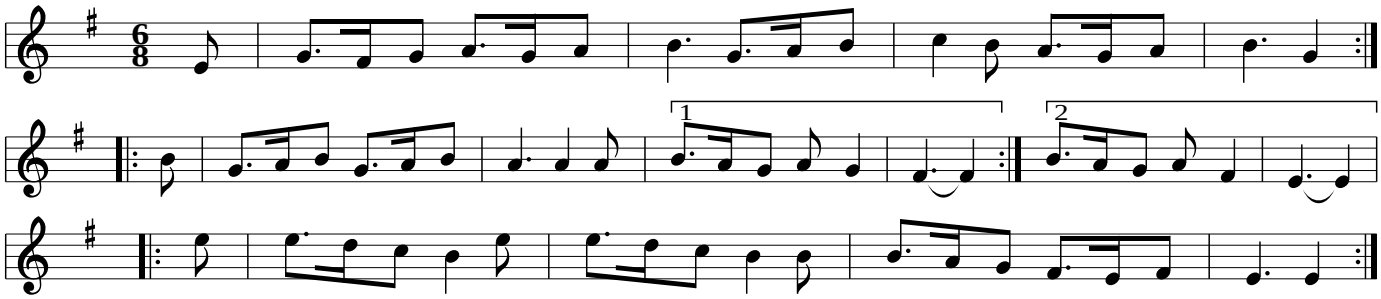
Praetorius254

Michael Praetorius



Espagnoletta

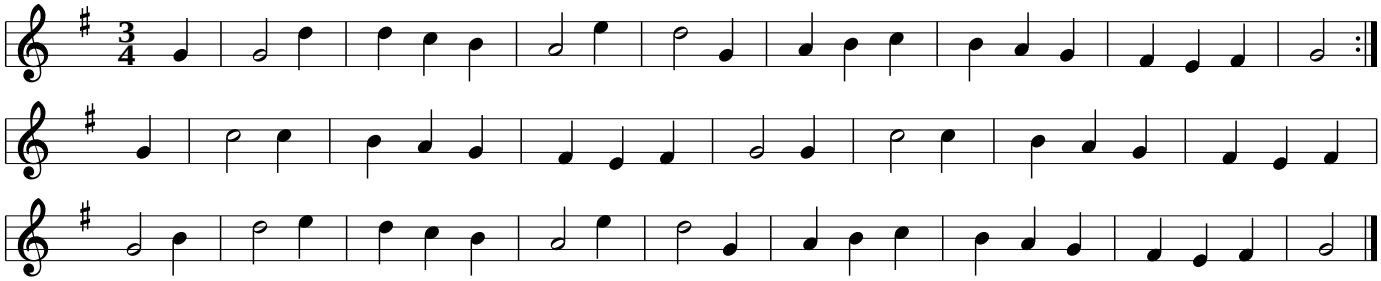
Michael Praetorius



4: MISCELLANEOUS

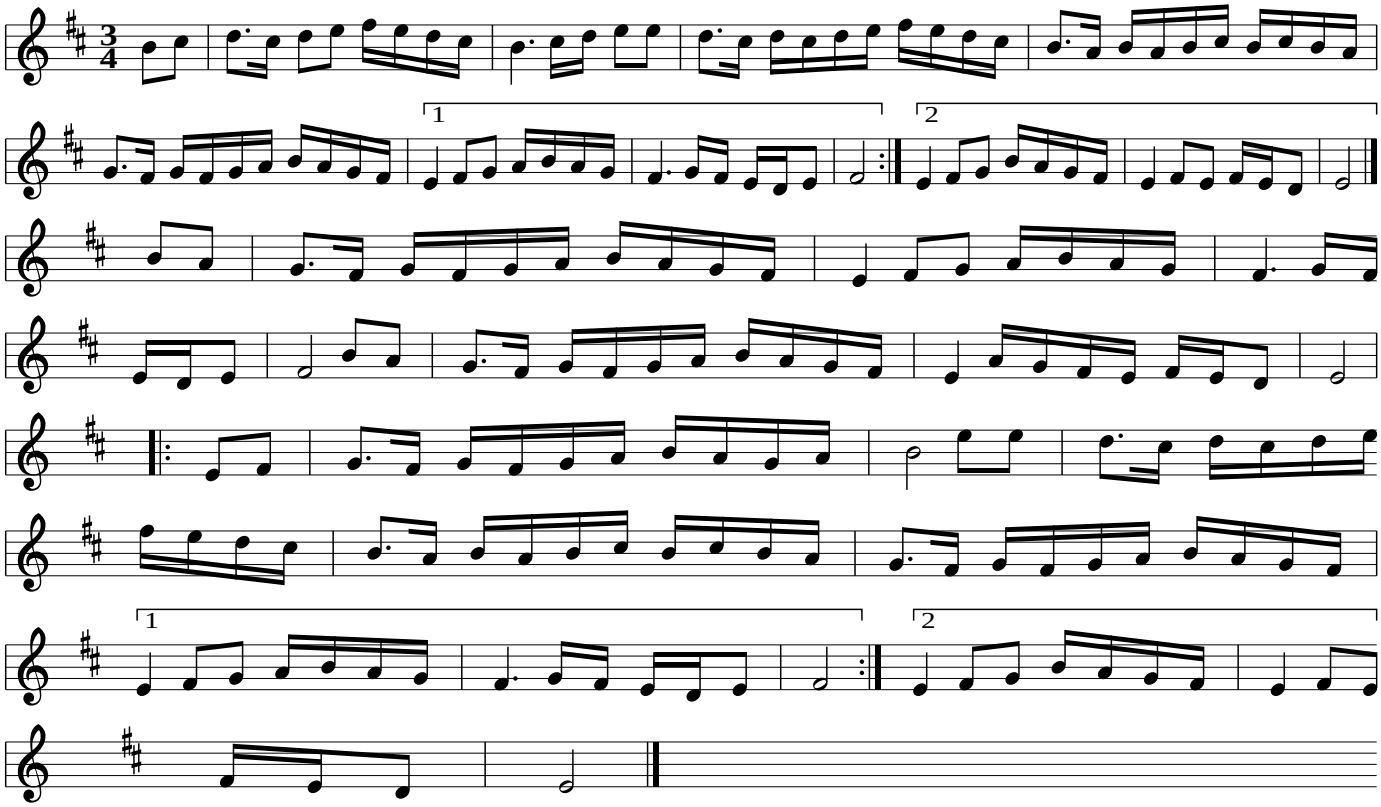
edi beo thu hevene quene

Anon English C13



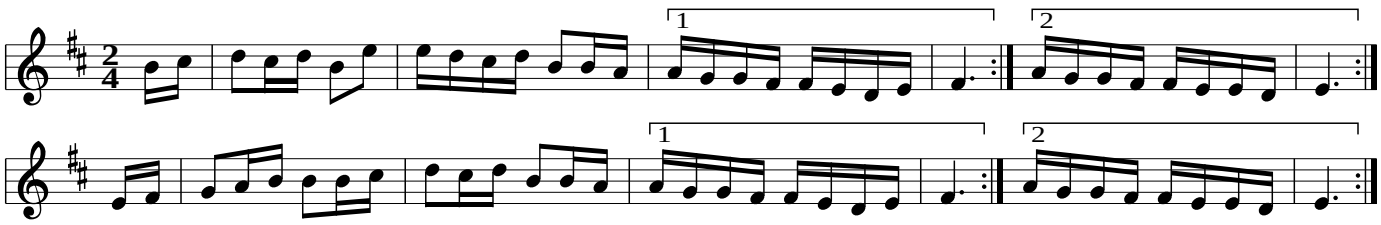
Lamento D Tristana
Often played with La Rotta

Anon C14 Italian

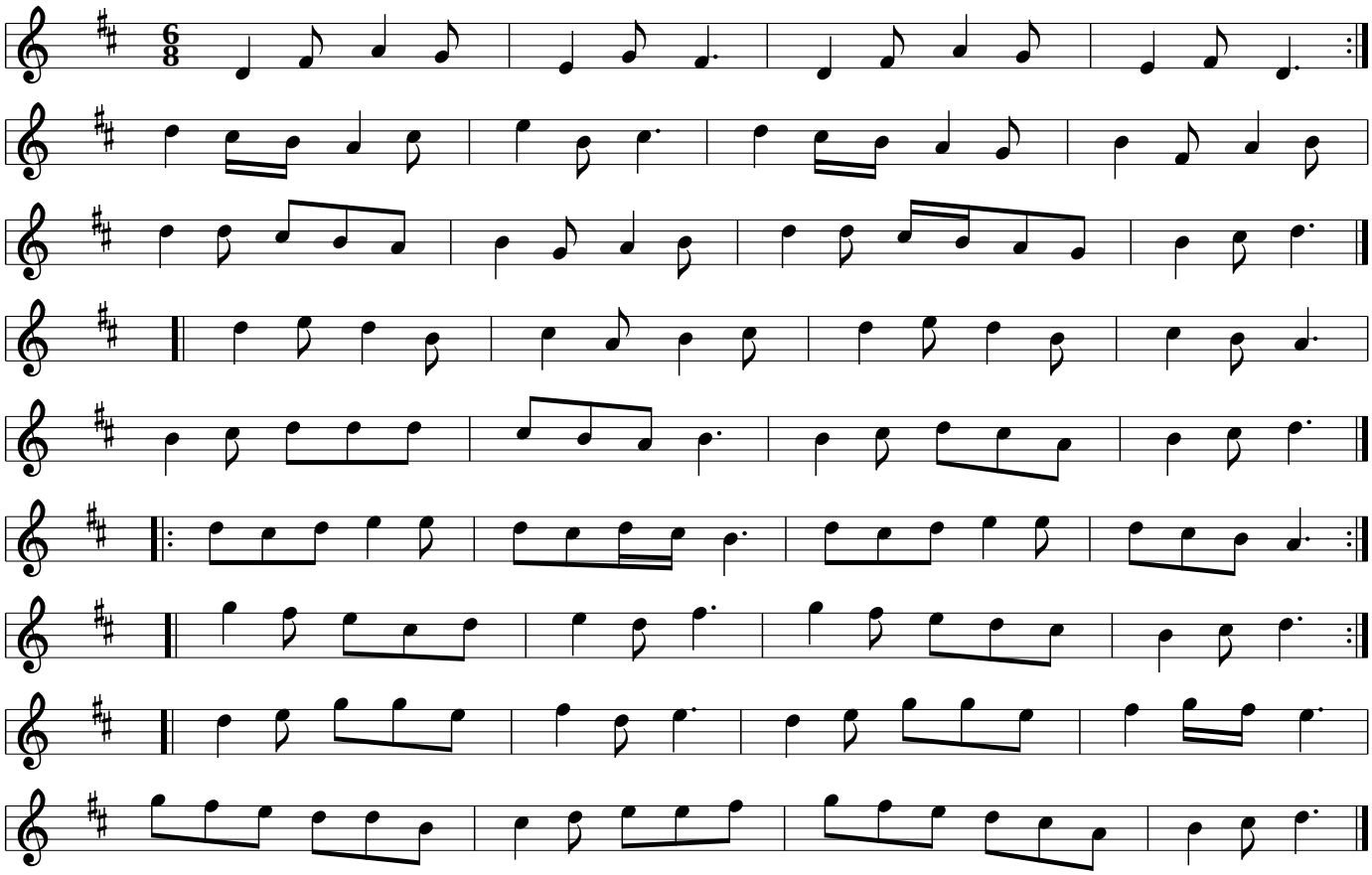


La Rotta

Anon C14 Italian

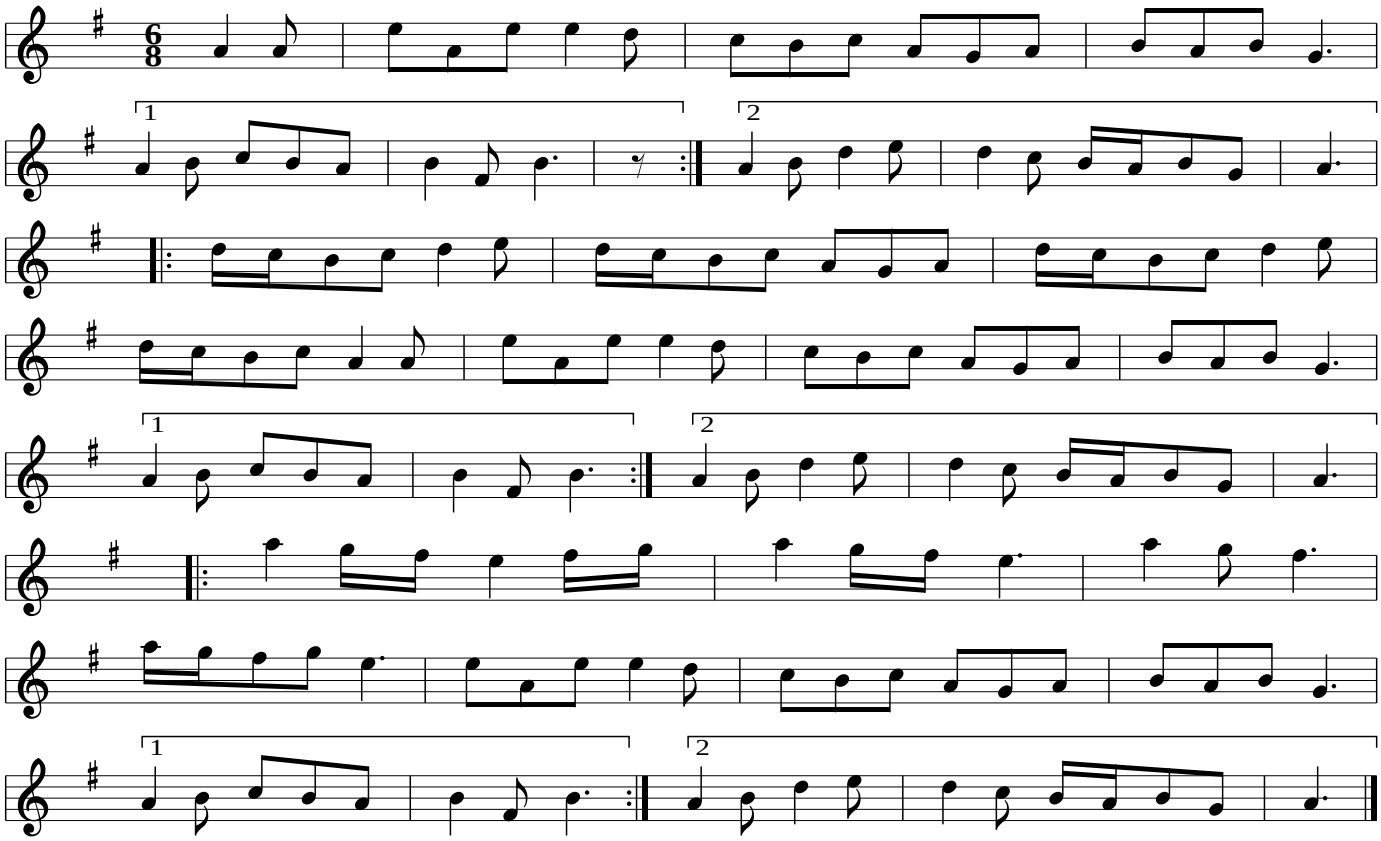


Ductia



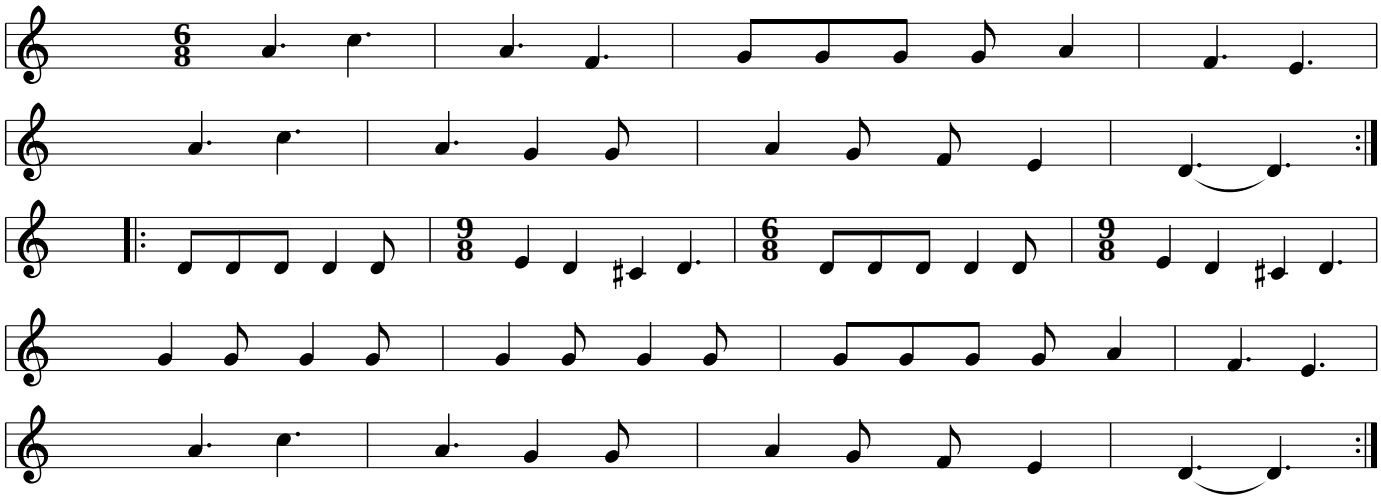
Trotto

Anon



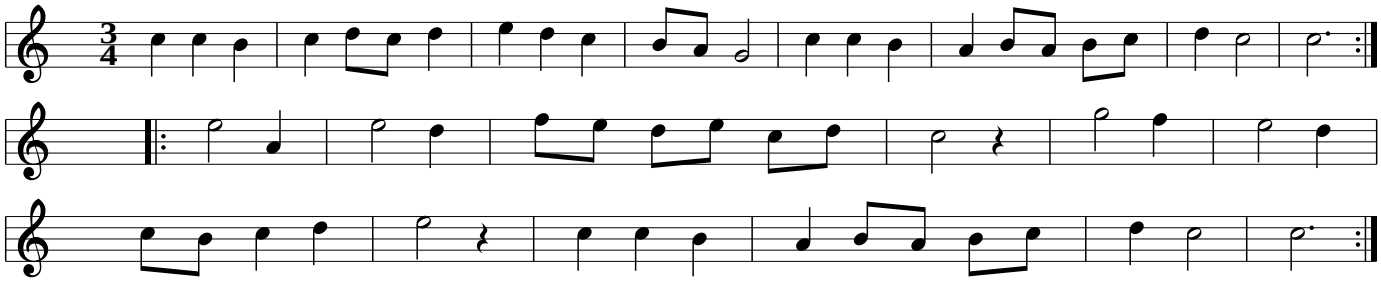
Pase El Agua Ma Julieta

Anon Spain



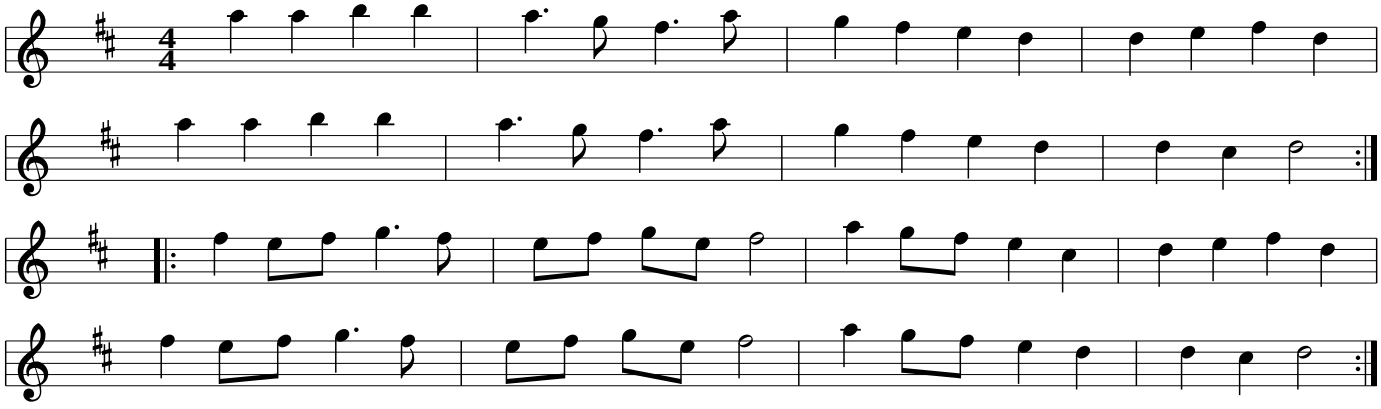
La Quinte Estampie Real

Anon French C13

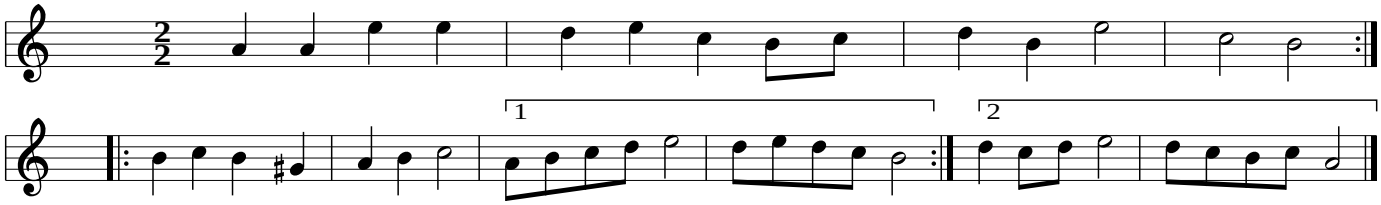


La Bergamasca

Anon

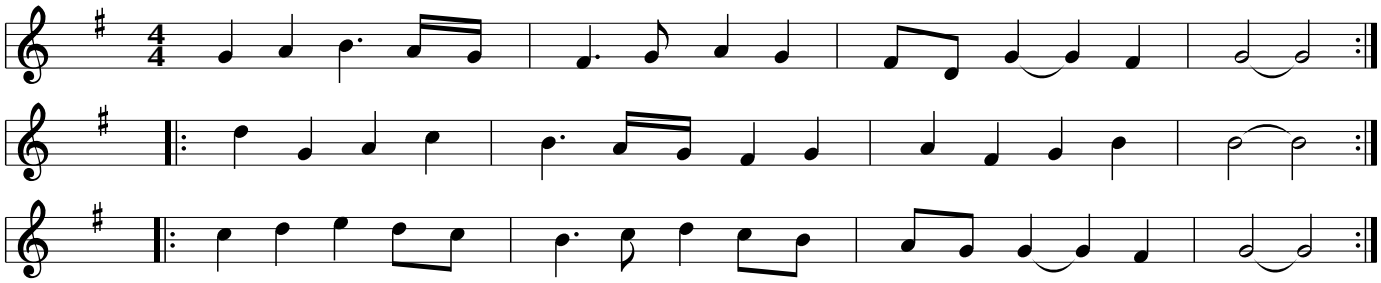


Patapan



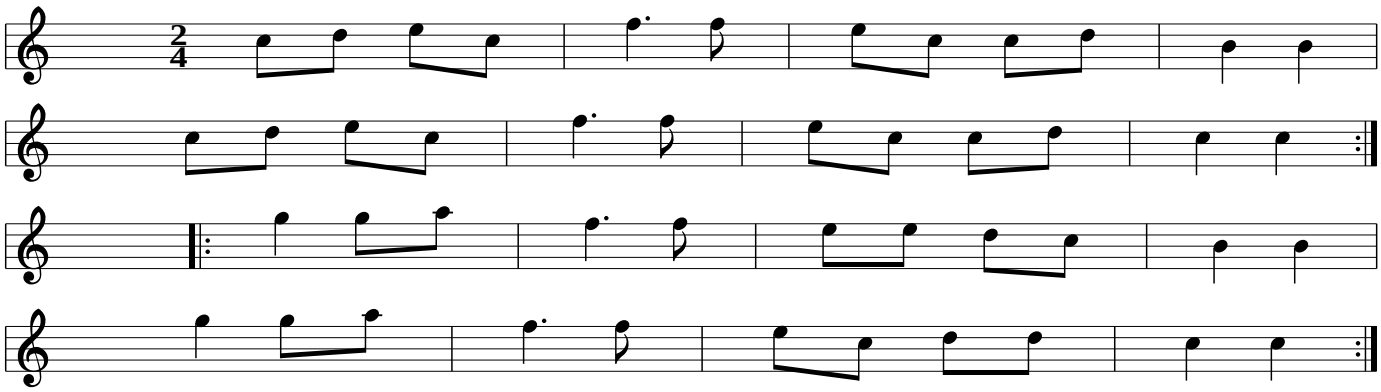
Pavane

Anon

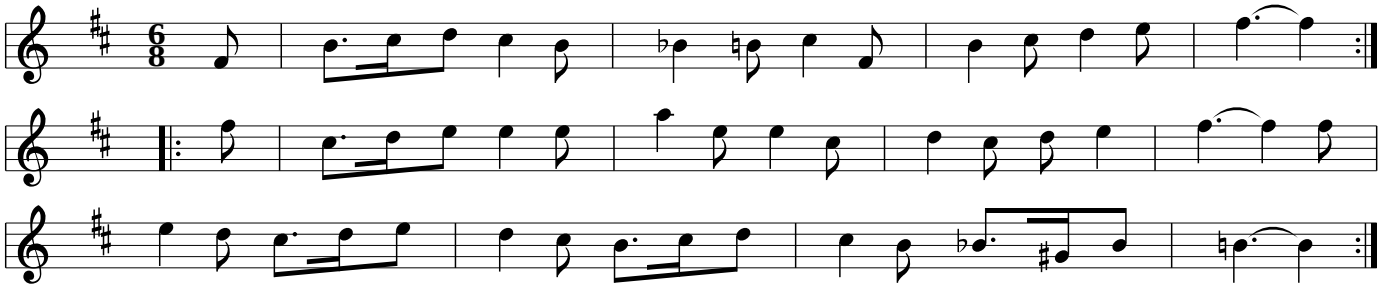


Danza Dei Bastoni

Anon

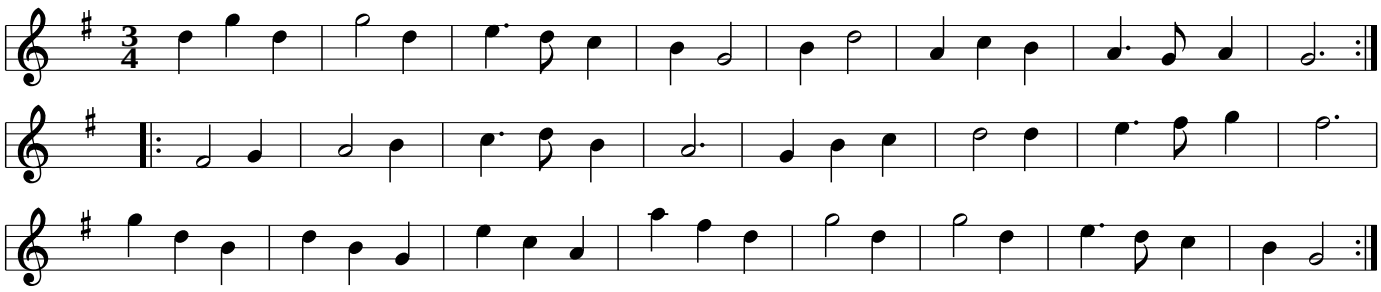


sing care away



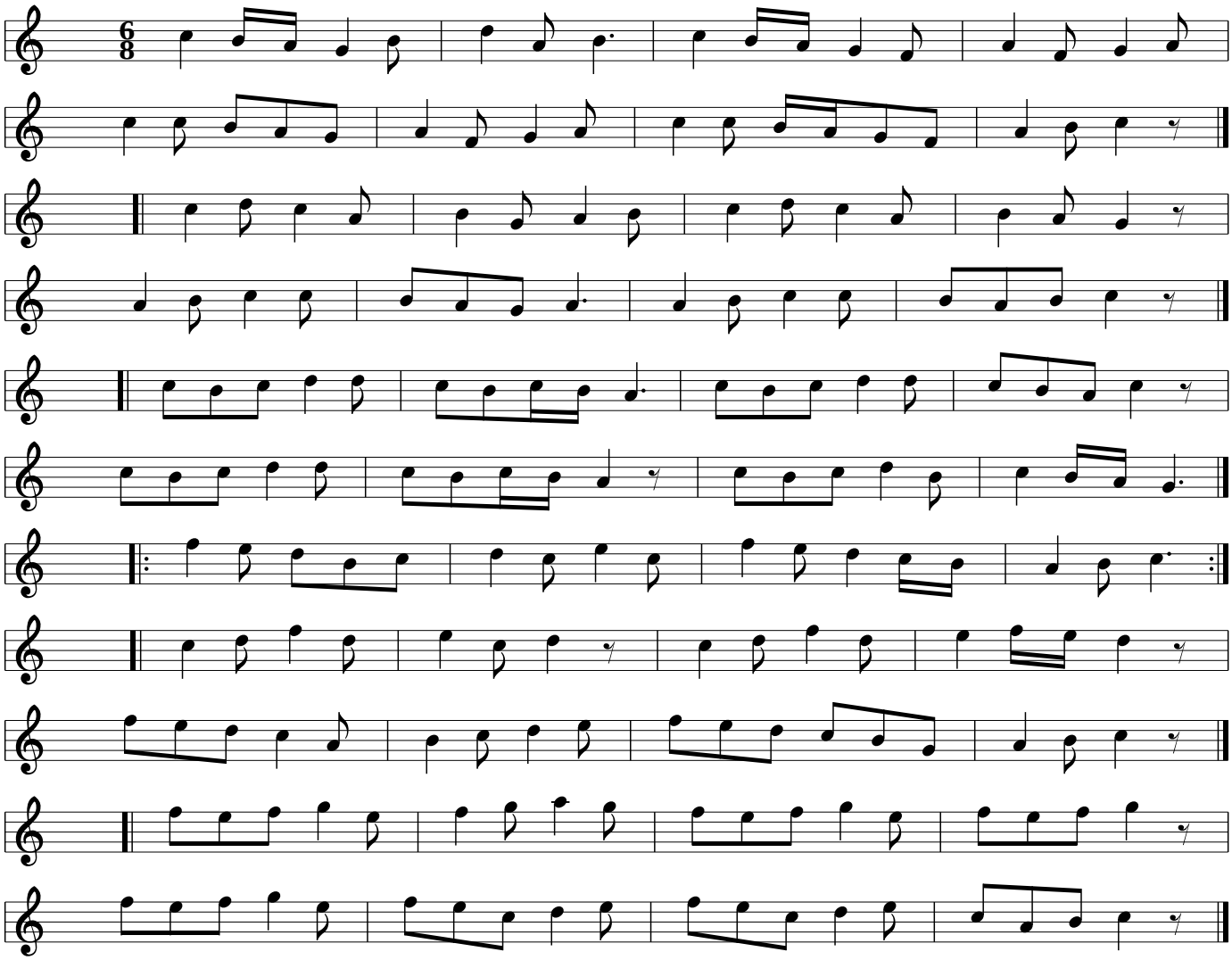
Mistress Winter’s Jump

Dowland



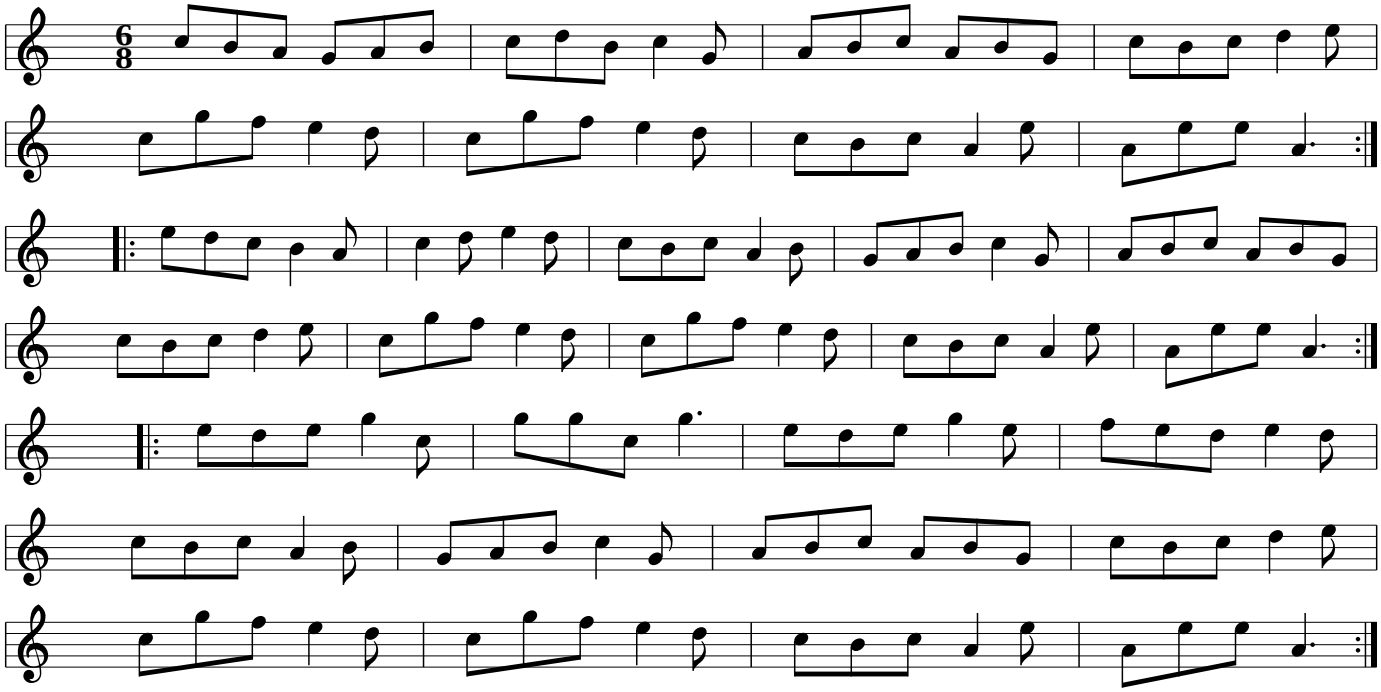
Nota 39

Anon



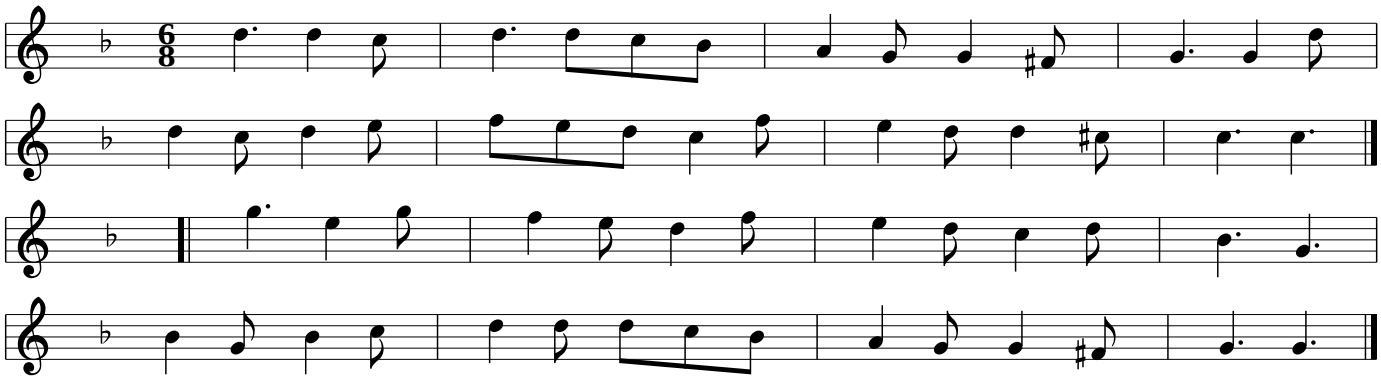
Saltarello 3

Anon



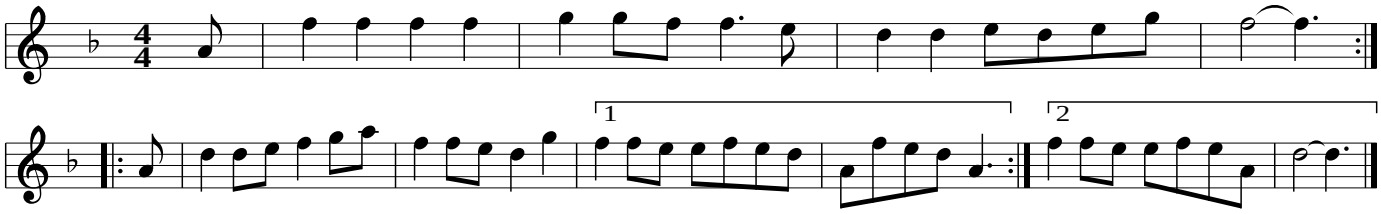
Salterello

Anon Italian



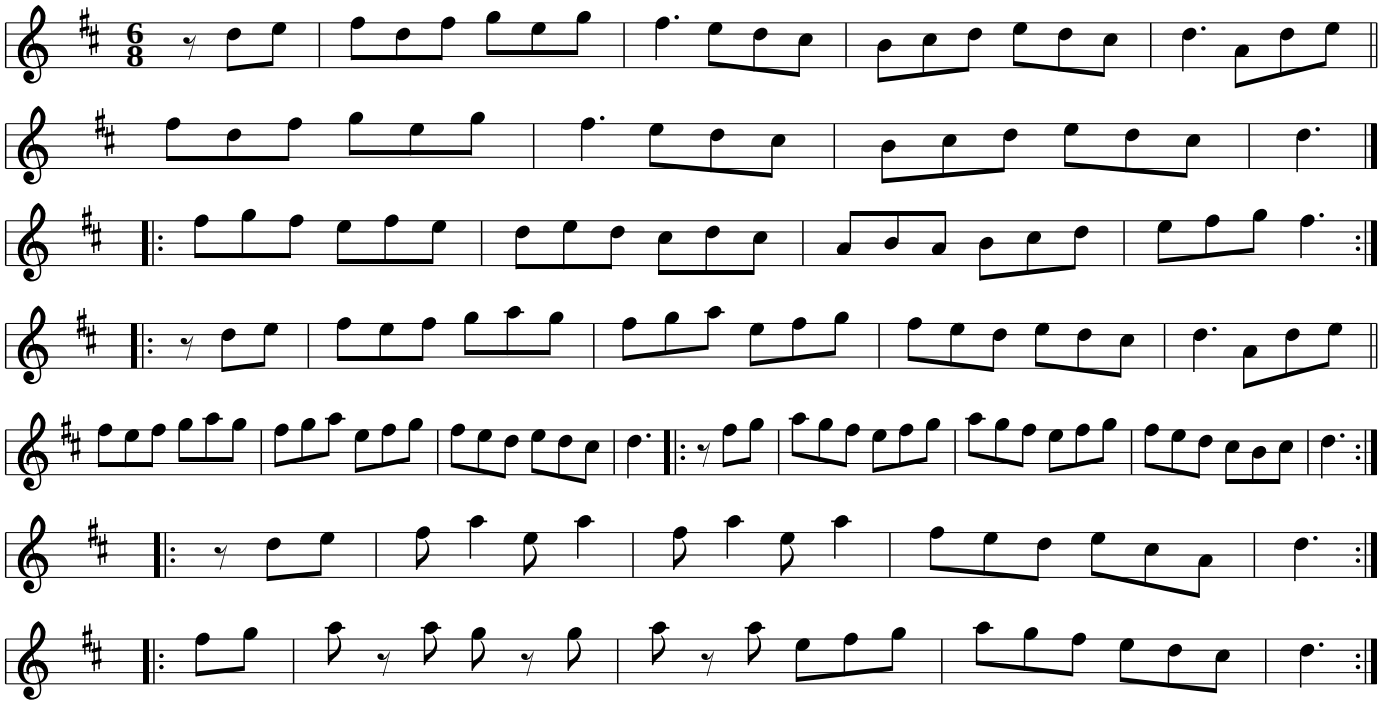
Alli in Midbar

Anon Spanish

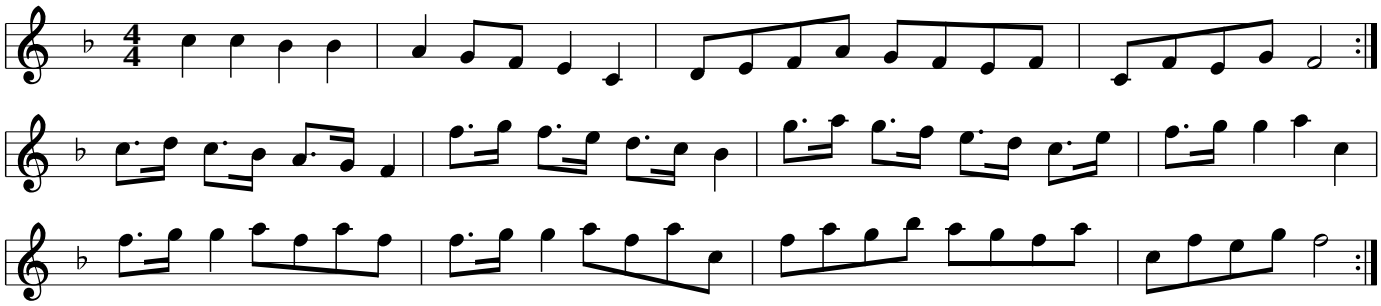


Canario

anon Spanish

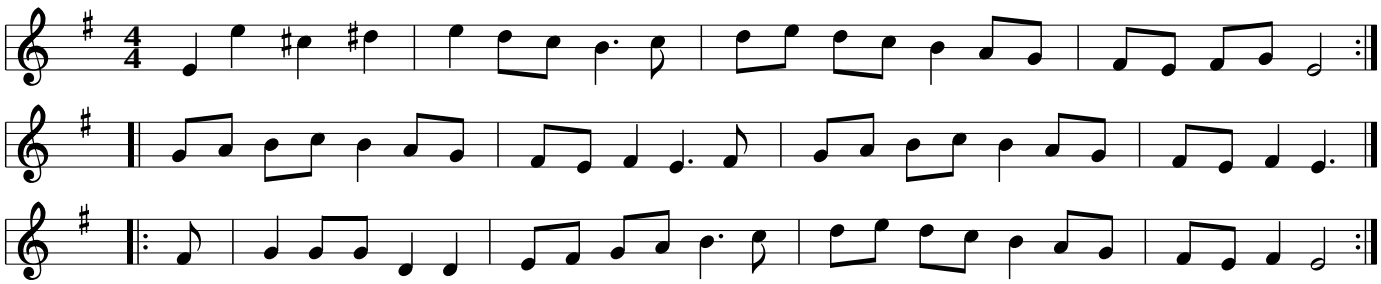


Chester Waits



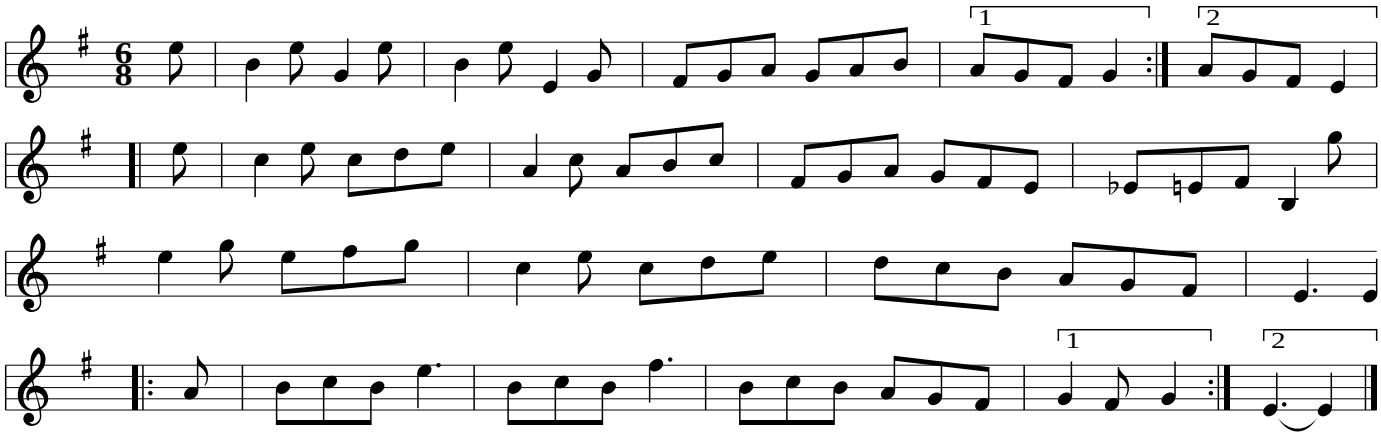
Staines Morris

Trad English



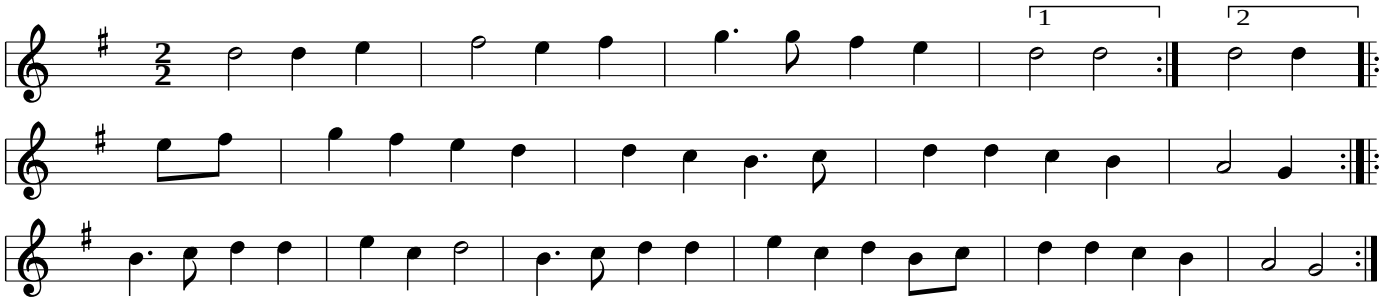
Abbotts Bromley Horn Dance

Traditional English



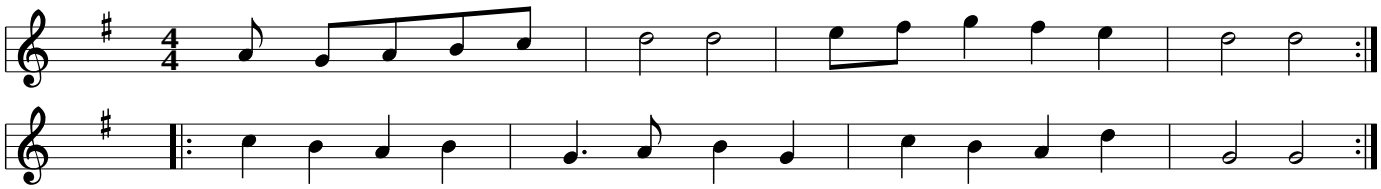
Rufty Tufty

Playford



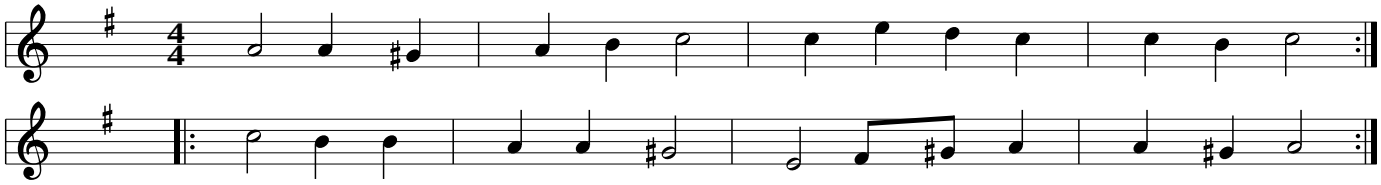
Gavotte

Thoinot Arbeau : Orchesographie, 1589



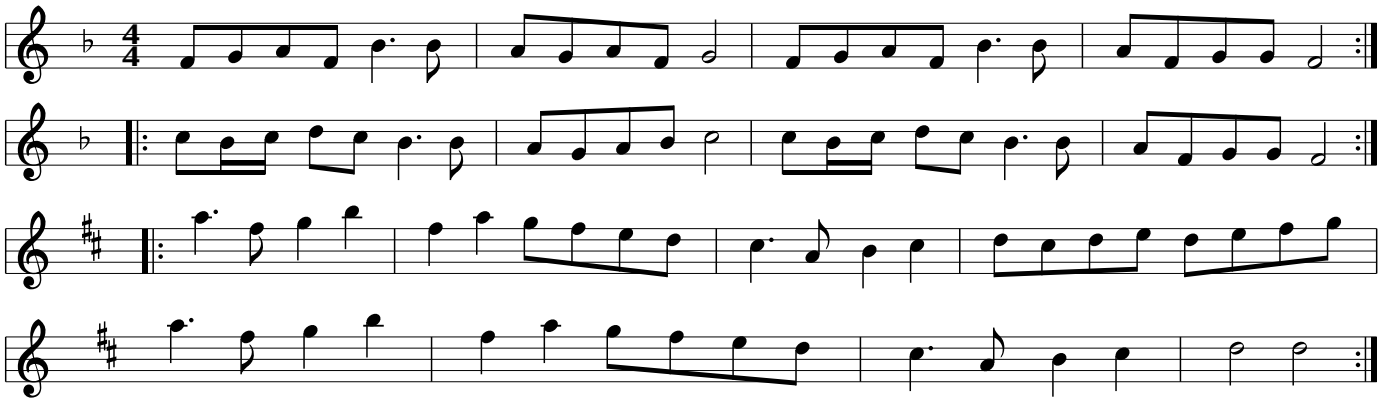
La Belle Qui Tiens Ma Vie

Thoinot Arbeau : Orchesographie, 1589



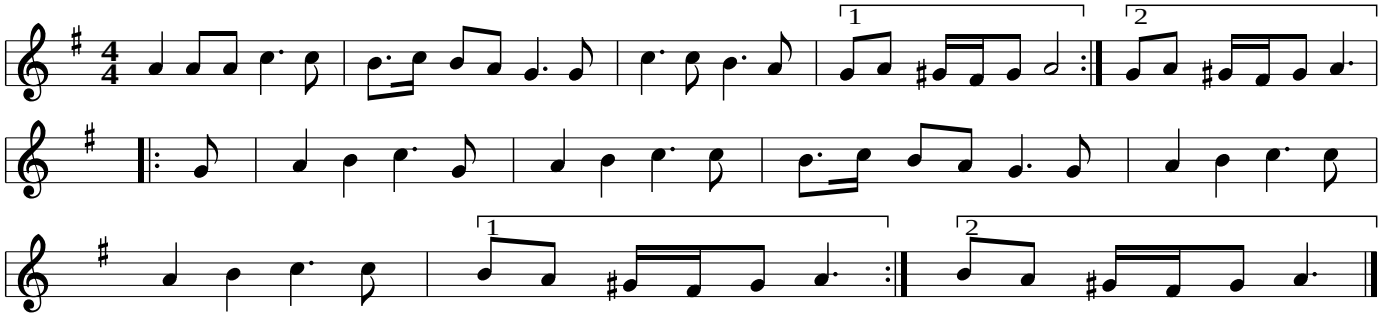
Buffens

Thoinot Arbeau : Orchesographie, 1589



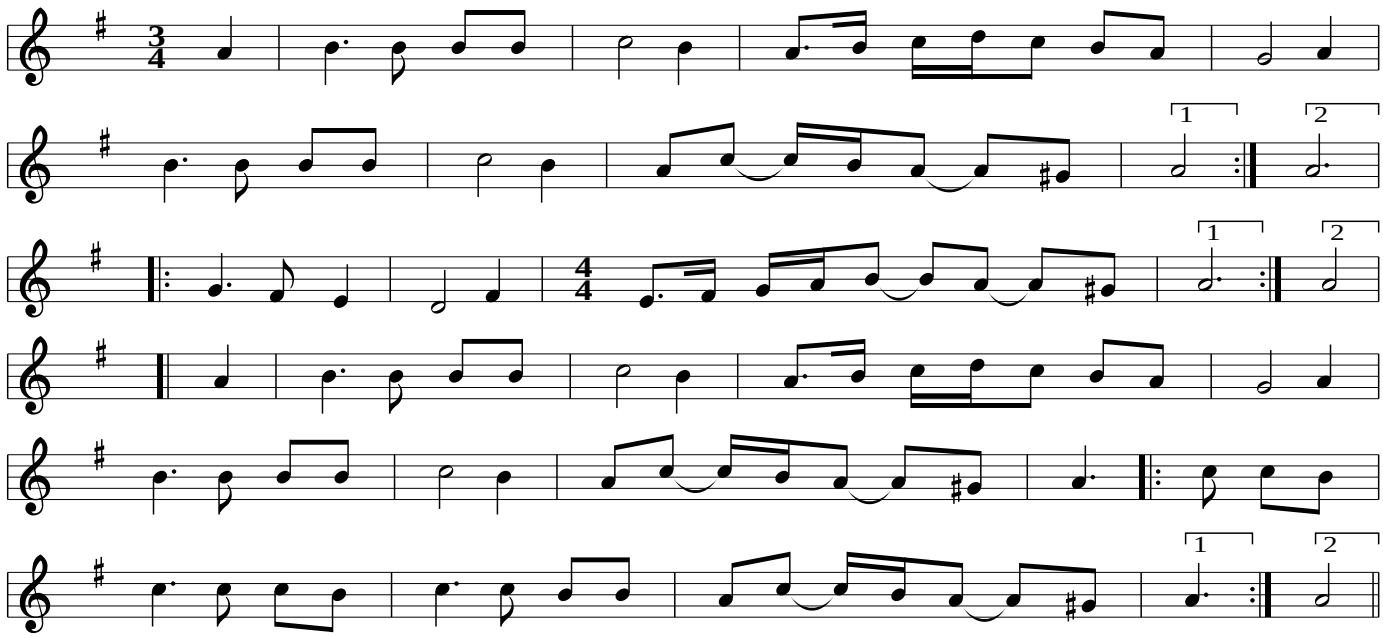
Pastime With Good Company

Henry VIII



En Vray Amoure

Henry VIII



Llibre Vermell de Montserrat
Edition nimmersêlich

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie de Monte Serrato volunt cantare et trepudiare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus ...

Da es vorkommt, daß die Pilger, die Nachtwache in der Kirche der Heiligen Maria in Montserrat halten, singen und tanzen wollen, und dies auch tagsüber auf dem Kirchplatz, und sie dort nur sittliche und andächtige Lieder singen dürfen, sind einige hier niedergeschrieben. Diese sollten mit Rücksicht und Mäßigung verwendet werden, ohne Störung für jene, die ihre Gebete und geistlichen Kontemplationen fortführen möchten ...

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Editorische Notiz

Es ist ein seltener Fall, dass eine Liedersammlung so eineutig in seinem Zweck gekennzeichnet ist, wie es im Llibre Vermell de Montserrat der Fall ist. Siehe dazu das Zitat auf der Titelseite dieser Edition.

Leider bedeutet das aber nicht, dass diese Sammlung besonders sorgfältig aufgeschrieben wurde. Es gibt leider viele unklar geschriebene Stellen, die verschiedene Interpretationen zulassen.
Außerdem lässt die verwendete Notationsform der Handschrift in verschiedenen Fällen ebenso vielfältige Deutungsmöglichkeiten offen.

Die hier vorliegenden Übertragungen wurden von Mitgliedern des Ensemble »nimmersêlich« zunächst für den Eigenbedarf erstellt und schließlich zu dieser Edition zusammengestellt. Daraus ergibt sich das zum Teil uneinheitliche Erscheinungsbild der Notentexte. Wir denken aber, dass dies für den gedachten Zweck ausreichend ist - dem an mittelalterlicher Musik interessierten Musiker eine Handhabe zu geben, die Stücke dieser berühmten Handschrift interpretieren zu können.

Wie schon erwähnt, entziehen sich manche Stellen einiger Stücke einer eindeutigen Interpretation – darauf wird an den entsprechenden Stellen hingewiesen.

Bei manchen Stücken haben wir uns nicht die Mühe gemacht, den Text sauber unter die Noten zu tippen. wie sich das für eine »richtige« Edition gehören würde. Da wir der Meinung sind, dass sich die Textverteilung sowieso besser anhand der Originalhandschrift und am Sprachrythmus orientiert, haben wir das auch nicht nachgebessert.

Eine ausgezeichnete Internetquelle zu Abbildungen der Originalhandschrift findet sich unter folgender (leider recht kryptischen) URL:

http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/780046750912938069999 79/thm0002.htm

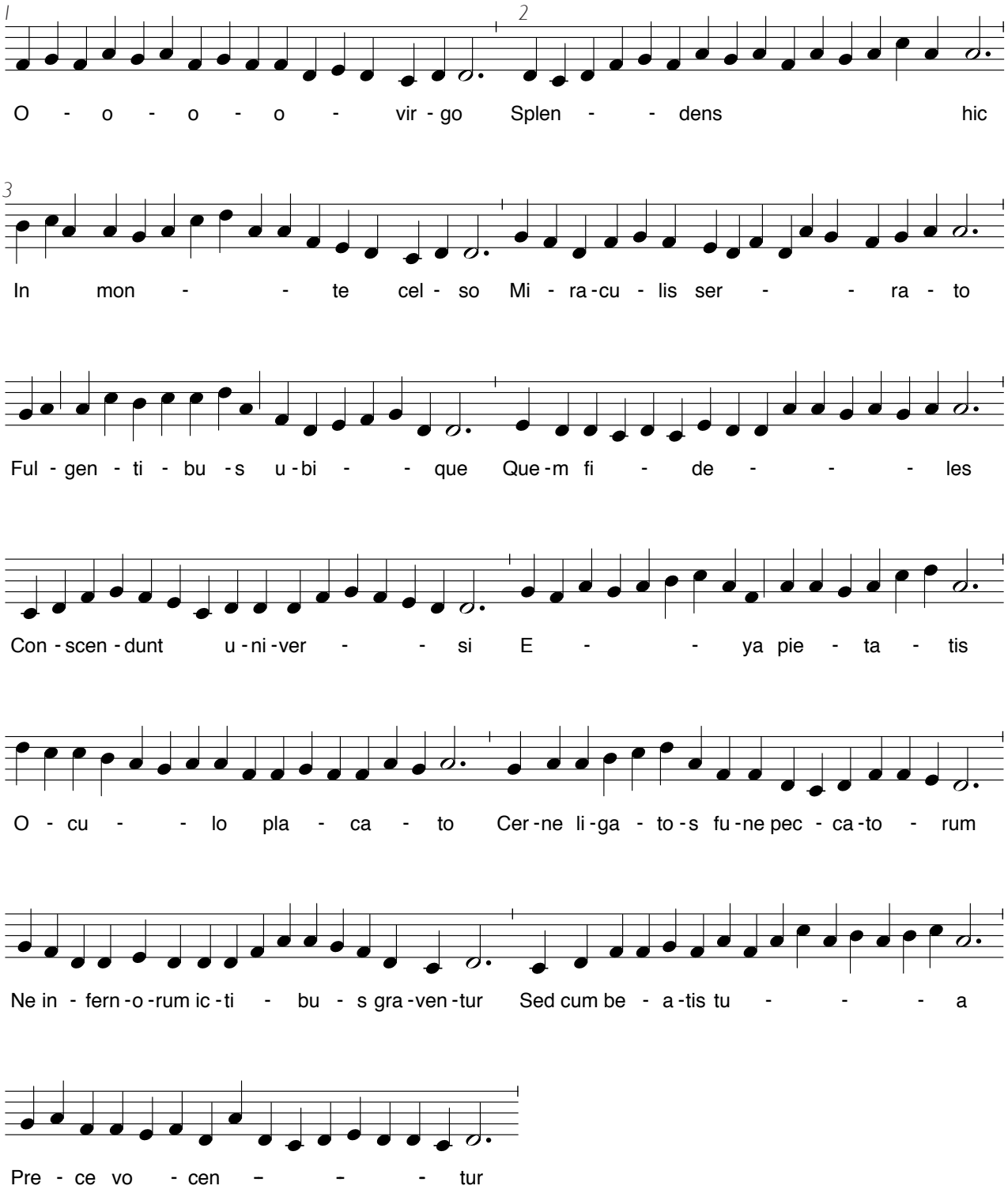
Viel Spaß beim spielen!

mu
Ensemble »nimmersêlich«

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

O virgo splendens

caça de duobus vel tribus? / Kanon mit zwei oder drei Stimmen?



Dieses Stück ist nicht wirklich eine echte Antiphon. Es klingt aber auch schön, wenn man es einstimmig interpretiert. Die Kanon-Variante ist recht anspruchsvoll.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

O virgo splendens

Antiphona dulcis armonia dulcissime virginis Marie de Monteserrato. Caça de duobus vel tribus:

O Virgo splendens hic in monte celso Miraculis serrato fulgentibus ubique quem fideles conscendunt universi. Eya pietatis occulo placato cerne ligatos fune peccatorum ne infernorum ictibus graventur sed cum beatis tua prece vocentur.

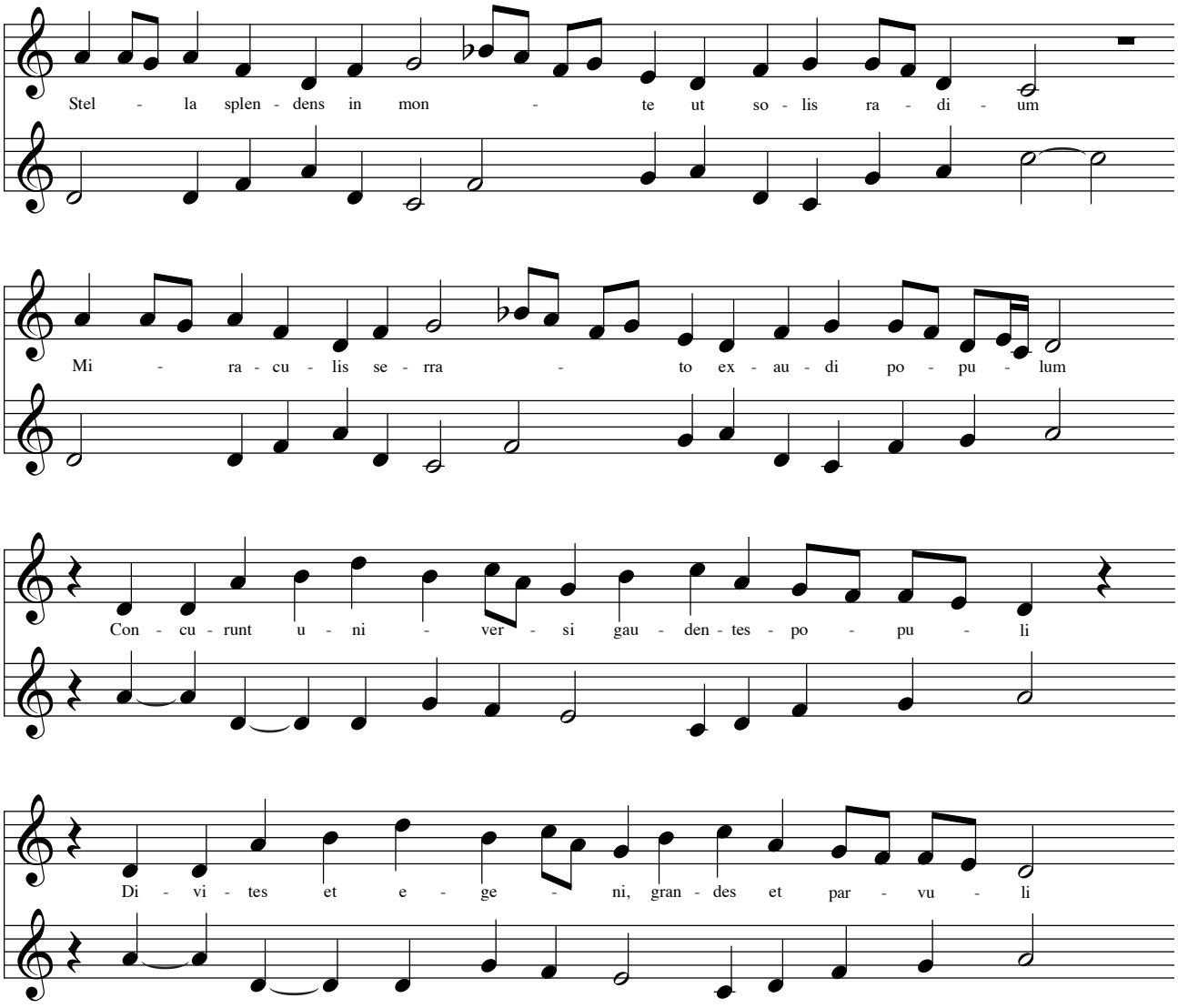
Antiphon in süßer Harmonie für die Jungfrau Maria von Montserrat. Kanon mit zwei oder drei Stimmen:

O leuchtende Jungfrau hier auf dem hohen Berg, der von herrlichen Wundern erstrahlt, wohin die Gläubigen von überall her emporsteigen. Ah, mit deinem sanft liebenden Auge, sieh auf die von der Sünde Gefesselten, damit sie nicht leiden unter den Schlägen der Hölle, sondern durch deine Fürbitte zu den Seligen zählen.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Stella splendens in monte

Sequitur alia cantilena ad trepudium rotundum / Es folgt ein anderes Lied, als Rundtanz



Das wohl bekannteste Stück aus dem Llibre Vermell. Rhythmisch nicht ganz klar ist der Anfang des B-Teils.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

STELLA SPLENDENS

Sequitur alia cantilena ad trepudium rotundum:

Stella splendens in monte ut solis radium
miraculis serrato exaudi populum.

Concurrunt universi gaudentes populi
divites et egeni grandes et parvuli
ipsum ingrediuntur ut cernunt oculi
et inde revertuntur gracijis repleti.

Principes et magnates extirpe regia
saeculi potestates obtenta venia
peccaminum proclamant tundentes pectora
poplite flexo clamant hic: Ave Maria.

Prelati et barones comites incliti
religiosi omnes atque presbyteri
milites mercatores cives marinari
burgenses piscatores praemiantur ibi.

Rustici aratores nec non notarii
advocati scultores cuncti ligni
fabri sartores et sutores nec non lanifici
artifices et omnes gratulantur ibi.

Reginae comitissae illustres dominae
potentes et ancillae juvenes parvulae
virgines et antiquae pariter viduae
conscendunt et hunc montem et religiosae.

Coetus hic aggregantur hic ut exhibeant
vota regratiantur ut ipsa et reddant
aulam istam ditantes hoc cuncti videant
jocalibus ornantes soluti redeant.

Cuncti ergo precantes sexus utriusque
mentes nostras mundantes oremus devote
virginem gloriosam matrem clementiae
in coelis gratiosam sentiamus vere.

Es folgt ein anderes Lied, als Rundtanz:

Glanzvoller Stern auf dem Berg, wie ein Sonnenstrahl
wunderbar erstrahlend, erhöre das Volk.

Alle fröhlichen Menschen versammeln sich: Arme und Reiche,
Junge und Alte besteigen den Berg
um mit ihren Augen zu schauen, und kehren von ihm der
Gnade voll zurück.

Herrscher und Magnaten von königlichem Stamm,
die Mächtigen der Welt, der Gnade teilhaftig,
bekennen ihre Sünden, sich die Brust schlagend,
und rufen mit gebeugten Knien: Ave Maria.

Prälaten und Barone mit edlem Gefolge,
alle Mönche und auch Priester,
Soldaten, Händler, Bürger, Seeleute,
Städter und Fischer lobpreisen hier.

Bauern, Pflüger und auch Schreiber,
Advokaten, Steinmetze und alle Schreiner,
Schneider und Schuster und auch Weber,
alle Handwerker danken hier.

Königinnen, Gräfinnen, mächtige
und angesehene Damen und Mägde, junge Mädchen,
Jungfrauen und alte Frauen und Witwen
steigen auf den Berg, und Nonnen.

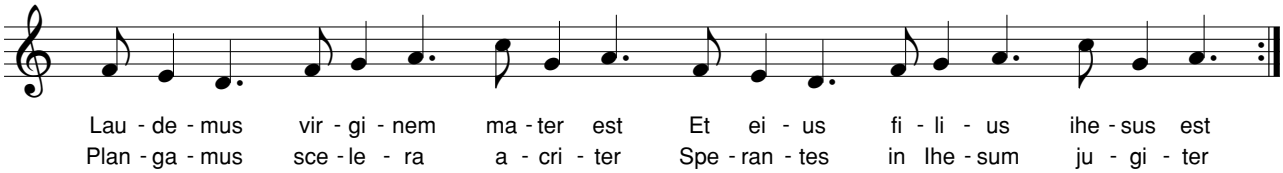
Die Gemeinde versammelt sich hier um ein Gelübde zu sprechen,
zu danken und das Gelübde zu erfüllen,
diesem Ort zu Ehren, damit alle sehen
und sie freudig zurückkehren, des Heiles teilhaftig.

Wir wollen alle beten, jedwelchen Geschlechts,
und voll Demut unsere Sünden bekennen
der ruhmvollen Jungfrau, Mutter der Barmherzigkeit,
um im Himmel der Gnadenreichen nahe zu sein.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

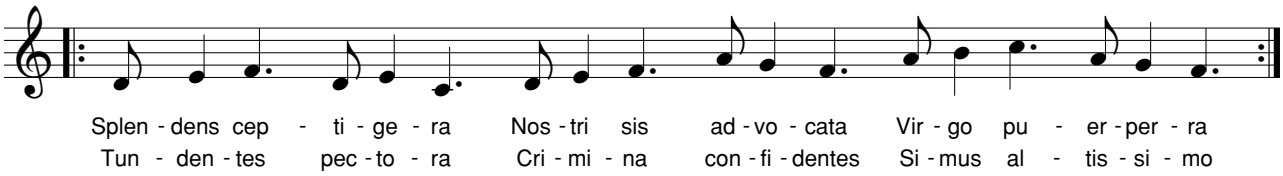
Laudemus virginem

caça de duobus vel tribus / Kanon mit zwei oder drei Stimmen



Splendens ceptigera

caça de duobus vel tribus / Kanon mit zwei oder drei Stimmen



Laudemus virginem mater est et ejus filius Ihesus est.
Plangemus scelera acriter Sperantes in Ihesum jugiter.

Wir lobpreisen die Jungfrau Mutter und ihren Sohn Jesus. Heftig beweinen wir unsere Sünden, beständig auf Jesus hoffend.

Splendens ceptigera Nostris sis advocata Virgo puerpera.
Tundentes pectora Crimina confitentes Simus altissimo.

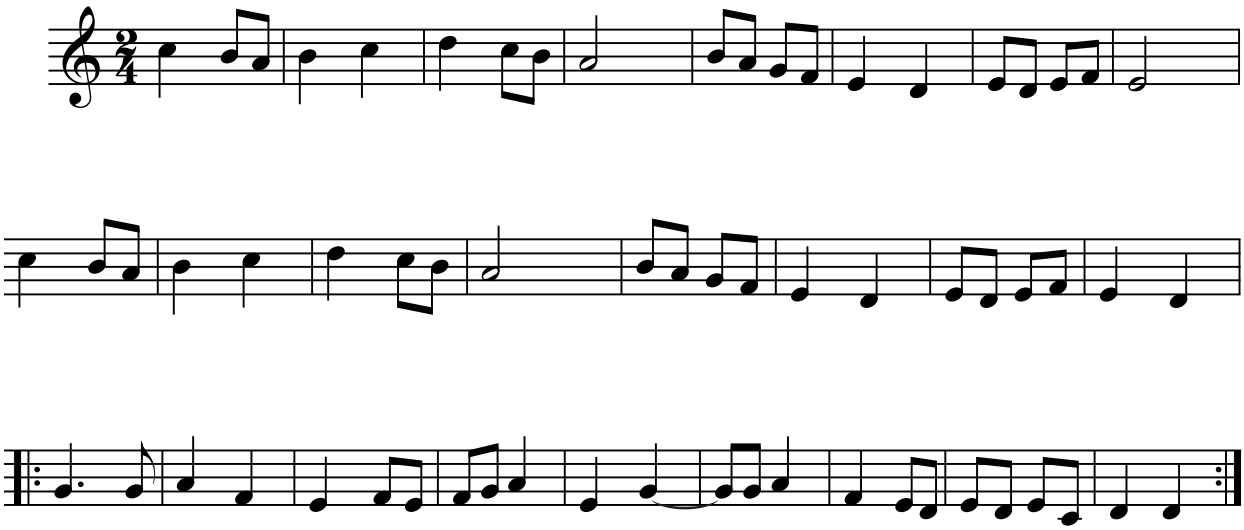
Strahlende Herrscherin sei unsere Fürsprecherin, gebärende Jungfrau. Unsere Brust schlagend bekennen wir unsere Schuld, oh Höchster.

Beide Stück sind auch gut geradtaktig machbar. In der Handschrift stehen sie unmittelbar untereinander ohne deutliche Abgrenzung voneinander, was die Vermutung nahe legen könnte, dass es sich um *ein* Stück handelt. Allerdings steht über beiden Zeilen der Hinweis auf die *caça* also handelt es sicher tatsächlich um zwei Stücke.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Los set gyotxs recomptarem

Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathallan a ball redon /
Ballade von den Freuden unserer Lieben Frau in katalanischer Volkssprache, als Rundtanz



Los set gotxs recomptarem et devotament xantant
humilment saludarem la dolça verge Maria.

Von den sieben Freuden berichten wir, andächtig singend,
grüßen wir demütig die süße Jungfrau Maria.

Ave Maria gracia plena Dominus tecum Virgo serena.

Gegrüßet seist du, Maria, voller Gnade, der Herr sei mit dir,
holde Jungfrau.

Verge fos anans del part pura e sans falliment
en lo part e prés lo part sens negun corrumpiment.
Lo Fill de Déus Verge pia de vós nasque verament.

Jungfrau, vor der Geburt warst du rein und ohne Fehl,
bei der Geburt und nach der Geburt unverdorben.
Der Sohn Gottes ist wahrlich aus dir, heilige Jungfrau, geboren.

Verge tres reys d'Orient cavalcant amb gran corage
al l'estrella precedent vengren al vostré bitage.
Offerint vos de gradatge Aur et mirre et encenç.

Jungfrau, drei Könige aus dem Morgenland mutig reitend,
dem Stern folgten sie und kamen zu deinem Haus.
Sie brachten euch, einer nach dem anderen, Gold und Weihrauch und Myrrhe dar.

Verge estant dolorosa per la mort del Fill molt car
romangues tota joyosa can lo vis resuscitar.
A vos madre piadosa prima se volch demostrar.

Jungfrau, voller Schmerz wegen des Todes deines geliebten Sohns,
du bist nun voller Freude, da du ihn auferstehen siehst.
Dir, heilige Mutter, wollte er sich zuerst zeigen.

Verge lo quint alegratge que'n agues del fill molt car
estant al munt d'olivatge Al cell l'on vehes puyar.
On aurem tots alegratge Si per nos vos plau pregar.

Jungfrau, die fünfte Freude, die du von deinem geliebten Sohn empfangen hast, geschah,
als Du ihn auf dem Ölberg zum Himmel aufsteigen sahst.
Wir werden voller Freude sein, wenn Du für uns betest.

Verge quan foren complitz los dies de pentecosta
Ab vos eren aunits los apostols et de costa.
Sobre tots sens nuylla costa devallà l'espirit sant.

Jungfrau, als die Pfingsttage vergangen waren,
wurden die Apostel und die Anderen von dir vereint.
Über alle kam der heilige Geist.

Verge'l derrer alegratge que'n agues en aquest mon
vostre Fill ab coratge vos munta al cel pregon.
On sots tots temps coronada regina perpetual.

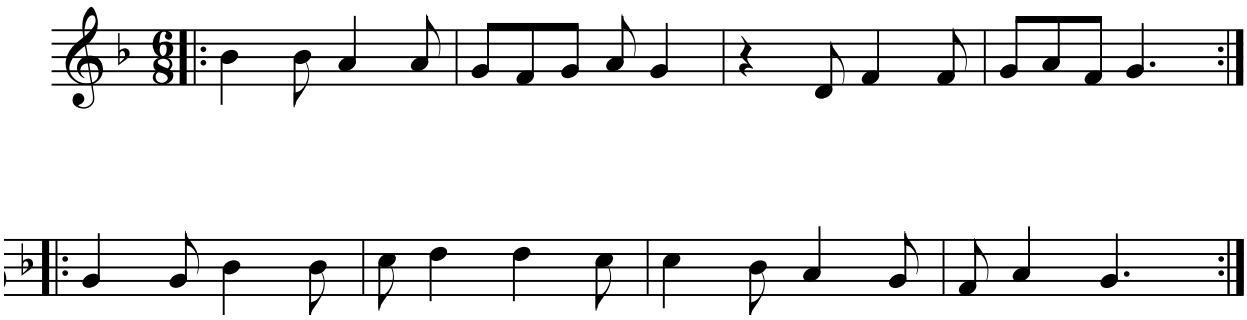
Jungfrau, die letzte Freude erlebst Du nicht auf dieser Welt;
dein Sohn nimmt dich mutig zum Himmel,
wo du für alle Zeiten gekrönt sein wirst, ewige Königin.

Der Notentext des B-Teils ist hier bloße Remineszenz an die moderne Notenschreibweise. Bitte die Taktstriche »wegdenken« und am Textrhythmus orientieren!

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Cuncti simus concanentes

a ball redon / als Rundtanz



|: Cuncti simus concanentes: Ave maria :|

Virgo sola existente en affuit angelus
Gabriel est appellatus atque missus celitus.
|: Clara facieque dixit: Ave Maria. :|

|: Clara facieque dixit: audite karissimi. :|
|: En concipies Maria, Ave Maria :|

|: En concipies Maria, T: audite ... :|
|: Pariesque filium, Ave ... :|

|: Pariesque filium, audite karissimi :|
|: Vocabis eum Ihesum. Ave ... :|

Alle wollen wir singen: Ave Maria.

Vor die Jungfrau alleine trat ein Engel. Gabriel wird er genannt und vom Himmel ist er gesandt.

Strahlend sprach er: Gegrüßet seist du Maria. Strahlend sprach er (hört ihr Lieben):

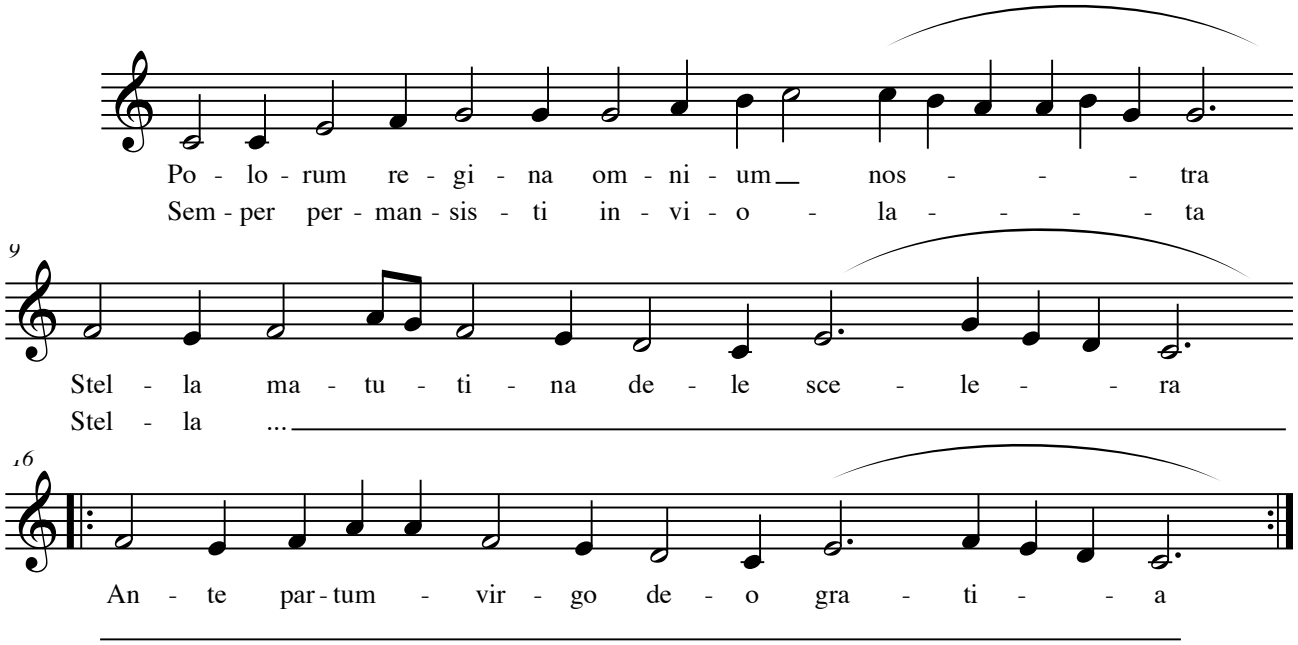
Du wirst empfangen, Maria. Einen Sohn gebären (hört ihr Lieben). Du wirst ihn Jesus nennen.

Der Rhythmus des Stücks ist nicht ganz eindeutig.. Unsere Fassung hielten wir für sinnvoll - es sind aber andere Versionen möglich.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Polorum regina

a ball redon / als Rundtanz



Polorum regina omnium nostra. Stella matutina dele scelera.

Unsere Königin aller Himmel, Morgenstern, nimm unsere Sünden hinweg.

Ante partum virgo Deo gravida Semper permansisti inviolata.

Vor der Geburt, Jungfrau, befruchtet durch Gott, verbliebst du immer unversehrt.

Et in partu virgo Deo fecunda Semper permansisti inviolata.

Auch bei der Geburt, Jungfrau, fruchtbar durch Gott, verbliebst du immer unversehrt.

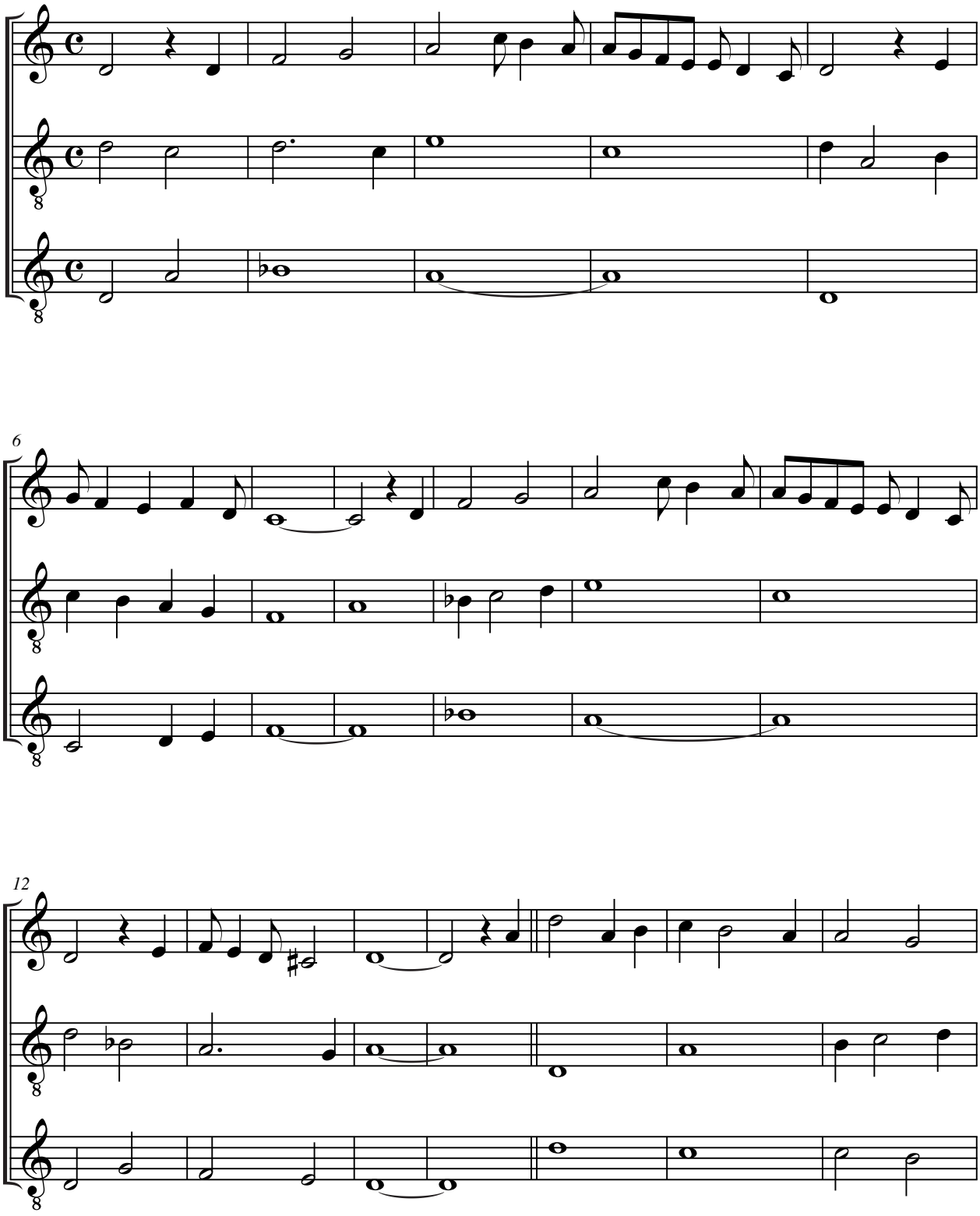
Et post partum virgo mater enixa Semper permansisti inviolata.

Auch nach der Geburt, Jungfrau, Mutter, verbliebst du immer unversehrt.

Die Bogen sind hier keine Binde-Bogen sondern kennzeichnen eine uns unklare Stelle. Die hier geschriebene Variante erschien uns sinnvoll und schön.

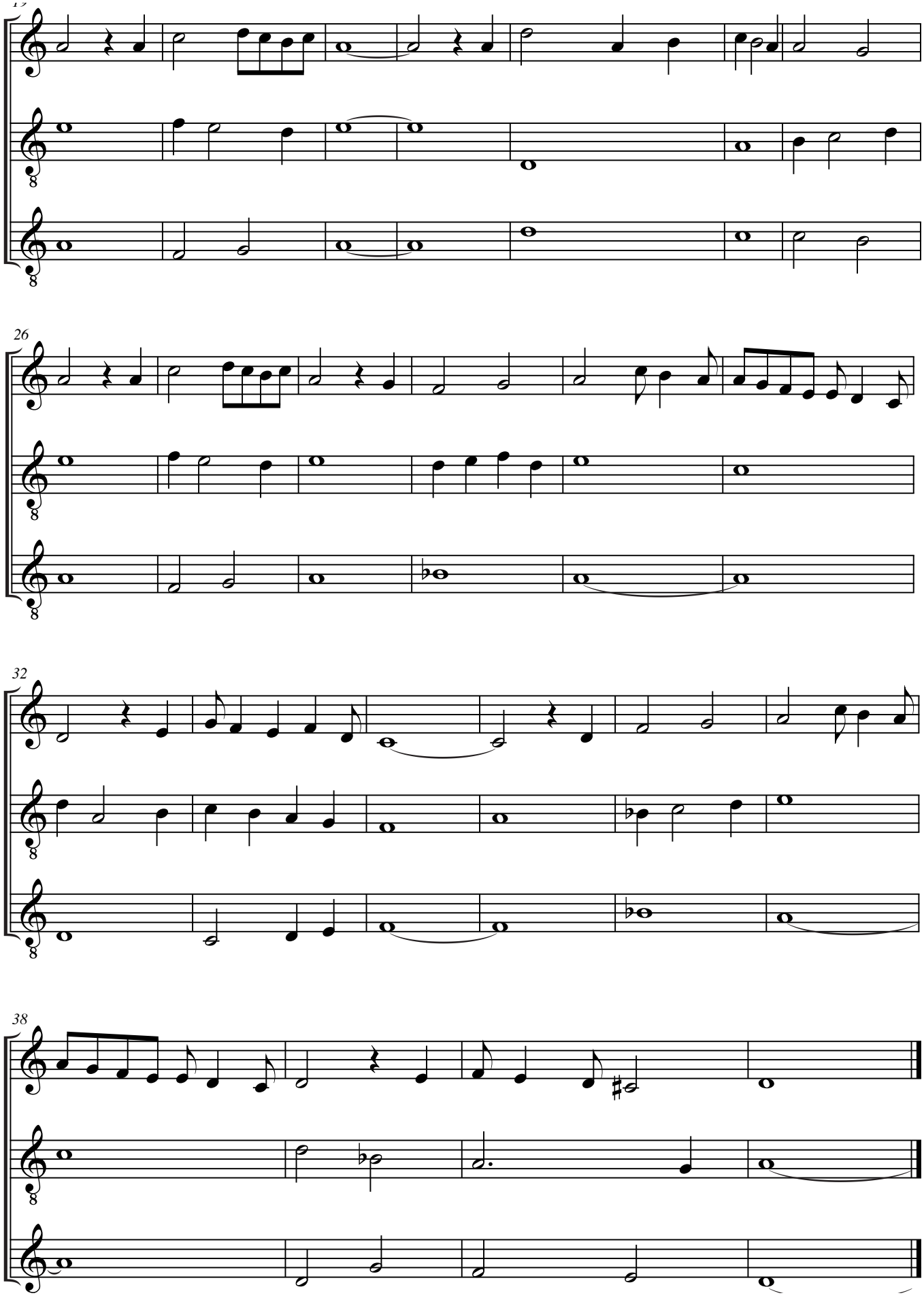
© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Mariam matrem virginem



Contratenor und Tenor sind nicht eindeutig textiert. Entweder auf einer Vokalise singen oder instrumental begleiten.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de



© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Mariam matrem virginem

Mariam Matrem Virginem attolite
Ihesum Christum extollite concorditer.

Preiset Maria, die Mutter und Jungfrau.
Preiset alle Jesus Christus.

Maria seculi asilum defende nos.
Ihesu tutum refugium exaudi nos.
Iam estis nos totaliter diffugium
totum mundi confugium realiter.

Maria, Zuflucht der ganzen Welt, beschütze uns.
Jesus, unser aller Zuflucht, erhöre uns.
Ihr seit wahrlich unsere ganze Zuflucht,
wahre Zuflucht für die ganze Welt.

Ihesu suprema bonitas verissima.
Maria dulcis pietas gratissima.
Amplissima conformiter sit caritas
ad nos quos pellit vanitas enormiter.

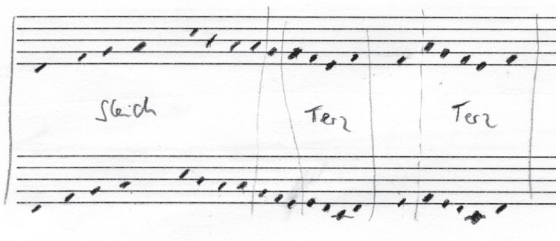
Jesus, voller wahrer Güte.
Maria, süße und gnädigste Milde.
Gleichermaßen zeigt ihr uns euer Mitleid, die wir von der Vergänglichkeit des Daseins sehr bedrängt werden.

Maria facta saeculis salvatio.
Ihesu damnati hominis redemptio.
Pugnare quem viriliter per famulis
percussus duris iaculis atrociter.

Maria war für alle die Erlösung,
Jesus die Erlösung der Verdammten,
mutig kämpfend für seine Ergebenen,
schwere Schläge und Stöße erduldend.

Bei diesem Stück sind wir an einer Stelle überhaupt nicht sicher, ob ein Schreibfehler vorliegt (der dann recht umfangreich ausgefallen wäre) oder ob es tatsächlich so gedacht war, wie notiert. Üblicherweise wird aber ein Schreibfehler angenommen, so daß wir dieser Version auch folgten.

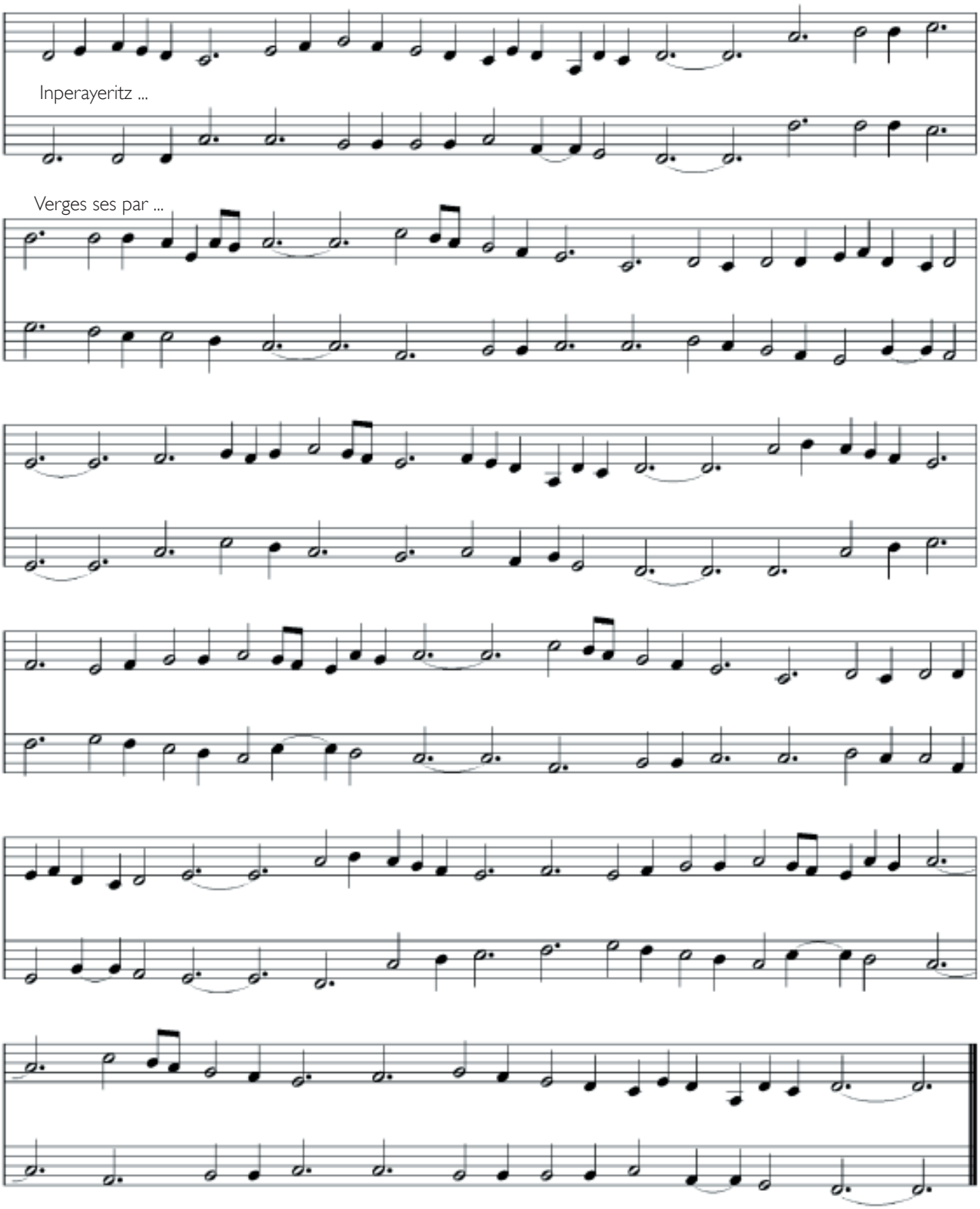
Betroffen sind die Takte 9–14 unserer Edition. Im Original notiert ist die Variante wie sie in untenstehender Skizze, erste Zeile, wiedergegeben ist.
Die Parallelstelle dazu (Takte 36-Schluß) ist in Zeile zwei wiedergegeben. Zeile zwei ist auch die übliche Lesart beider Stellen.
Bemerkenswert ist aber, dass Zeile eins durchaus einen Sinn ergibt, sowohl im Zusammenklang mit den anderen beiden Stimmen, als auch an dieser Stelle des Liedaufbaus. (Halbschluß - aber ein Halbschluß-Ganzschlußmodell gibt es bei dieser Liedform nicht).



© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Inperayritz de la ciutat joyosa

a ball redon / als Rundtanz



Die zweite Stimme ist dringend eine Okatve tiefer zu spielen als notiert!
Besonders an diesem Stück ist, dass die zweite Stimme einen anderen Text hat, als die erste Stimme, wie das bei den französischen Motetten der Fall ist.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Imperayritz de la ciudad joyosa
de paradis ab tot gaug eternal
neta de crims de virtutz habundosa
mayres de Dieu per obra divinal
verges plasen ab fas angelical
axi com sotz a Dieu molt graciosa
placaus estar als fizels piadosa
preyan per lor al rey celestial.

Herrscherin der freudigen Stadt des Paradieses, ewiglich glücklich, gereinigt von der Sünde, überreich an Tugend,
Mutter Gottes, durch göttliche Fügung; holde Jungfrau mit engelsgleichem Antlitz, weil Du Gefallen fandest vor Gott,
habe Erbarmen mit den Gläubigen, Mitleidvolle, betend für sie zum himmlischen Herrscher.

Rosa flagran de vera benenanca
fons de merce jamays no defallen
palays d'onor on se fech l'alianca
de deu e d'hom per nostre salvamen
e fo ver Dieus es hom perfetamen
ses defallir en alcuna substanca
e segons hom mori senes dubtanca
e com ver Dieus levech del monimen.

Duftende Rose von wahrer Güte, nie versiegende Quelle der Tugend, Ehrenpalast in dem das Bündnis vollzogen zwischen Gott und Mensch, für unser Heil. Die sah, wie Gott ein vollkommener Mensch ohne jeden Fehl wurde,
der – nach menschlichem Zeugnis – ohne Zweifel starb, und aus dem Grab als der wahre Gott auferstand.

Flor de les flor dolca clement et pia
l'angel de Dieu vesem tot corrocat
e par que Dieus lamandat qu'ens alcia
don el es prest ab l'estoch affilat.
Donchos placa vos que'l sia comandat
qu'estoyg l'estoch e que remes nos sia
tot fallimen tro en lo presen dia
ens done gaug e patz e sanitat.

Blume unter den Blumen, süß, gnadenreich und fromm, den grimmigen Engel Gottes sehen wir,
und weil Gott ihn sandte um zu strafen, ist er dazu mit erhobenem Schwert bereit.
Es möge Dir gefallen, daß ihm befohlen wird, das Schwert nicht zu zücken und uns alle Sünden vergeben seien,
bis zum heutigen Tag, und uns Freude, Frieden und Gesundheit gegeben werden.

Verges ses par misericordiosa
de vos se tany quens defenats de mal
e no siats devas nos endenyosa
pels fallimentz que fem en general.
Mas quens cubratz ab lo manto real
de pietat pus quen etz cupiosa
car totz em faytz d'avol pasta fangosa
per que'l fallir es de carn humenal.

Jungfrau aus Barmherzigkeit, Dir vertrauen jene, die vor dem Bösen zu schützen sind.
Und zürne uns nicht wegen der Fehler, die wir immer begehen, sondern gib uns Schutz unter deinem königlichen Mantel aus Mitleid, denn wer voll der Tugend ist, kann den gemeinen Morast verbessern, denn das Versagen ist menschlichen Fleisches.

Vexell de patz corona d'esperanca
port de salut be segur de tot ven
vos merexets de tenir la balanca
on es pesat be dreyturerarem.
E pesa mays vostre fill excellen
mort en la crotz per nostra delivranca
quels peccats d'om en fayt nen cobeganca
al be fizel confes e peniden.

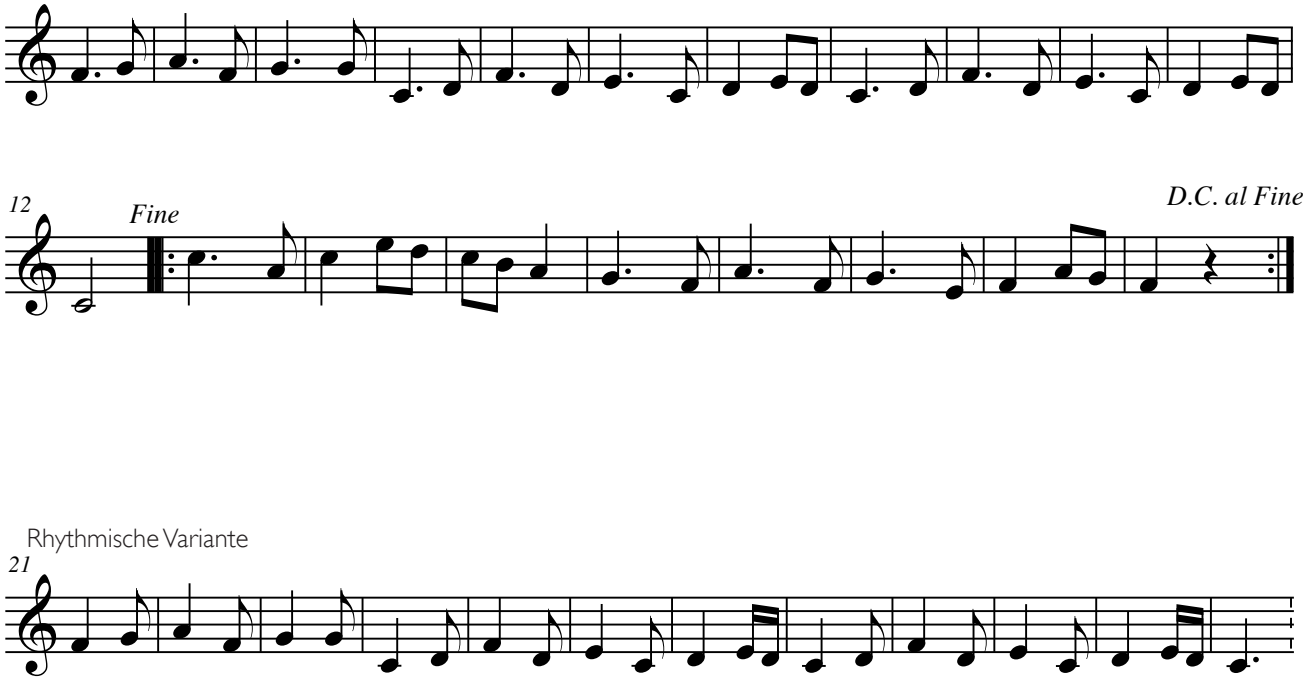
Gefäß des Friedens, Krone der Hoffnung, Hafen der Gesundheit, allen gewiß sicher, du bist würdig, die Waage zu halten, auf der die Rechtschaffenheit gemessen wird, und schwerer wiegt dein vortrefflicher Sohn, der am Kreuz starb für unsere Erlösung, als die Sünden, die unter denen begonnen wurden, die beichten und Buße tun.

Estel de mar qui los perillans guia
e'ls fay venir al bona salvetat
si Jesu Christ obeir no volia
co que per vos li sera supplicat
mostratz-li'els pitz don l'avetz alletat
et totz los santz ab la gran jerarchia
de paradis qui us faran companya
tot quan voiretz vos er ben autreyat.

Meeresstern, der uns durch die Gefahren leitet, damit wir sicher den Hafen erreichen, wenn Jesus Christus nicht erhören will, was durch Dich von ihm erbeten wird, dann zeige ihm die Brüste, die ihn gestillt haben, und alle die Heiligen aus der großen Hierarchie des Paradieses, die zu deiner Gesellschaft gehören werden: Alles was du wünscht wird dir gewährt, und vieles mehr.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Ad mortem festinamus



Häufig wird dieses Stück als »Totentanz« bezeichnet. Doch ob sich ein Zusammenhang mit den als »danse macabre«, »Totentanz«, etc. bezeichneten Bilderzyklen (in denen der Tot Menschen aller Stände mit sich zieht) herstellen lässt ist fraglich. Auf jeden Fall aber greift dieses Stück in recht beschwingt-tänzerischer Weise das lebensbegleitende Leitmotiv des mittelalterlichen Menschen – »memento mori« – auf.

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

Ad mortem festinamus

Ad mortem festinamus peccare desistamus.

Wir eilen dem Tod entgegen, wir wollen nicht mehr sündigen.

Scribere proposui de contemptu mundano ut degentes
seculi non mulcentur in vano.
Iam est hora surgere a sompno mortis pravo.

Ich habe mich entschlossen, vom Verächtlichen der Welt zu schreiben, damit diese degenerierten Zeiten nicht vergeblich vergehen. Nun ist die Stunde, um vom bösen Todesschlaf zu erwachen.

Vita brevis breviter in brevi finietur mors venit velociter
quae neminem veretur.
Omnia mors perimit et nulli miseretur.

Kurz ist das Leben und in Kürze endet es, der Tod kommt schneller als man glaubt.
Der Tod vernichtet alles und verschont keinen.

Ni conversus fueris et sicut puer factus et vitam mutaveris
in meliores actus
intrare non poteris regnum Dei beatus.

Wenn du nicht umkehrst und rein wie ein Kind wirst, dein Leben durch gute Taten änderst,
kannst du nicht selig in Gottes Reich eingehen.

Tuba cum sonuerit dies erit extrema et iudex advenerit
vocabit sempiterna
electos in patria prescitos ad inferna.

Wenn das Horn für den jüngsten Tag tönt, erscheint der Richter und ruft auf ewig die Auserwählten in sein Reich,
die Verdammten in die Hölle.

Quam felices fuerint qui cum Christo regnabunt facie ad
faciem sic eum adspectabunt
Sanctus Dominus Sabaoth conclamabunt.

Wie glücklich werden jene sein, die mit Christus herrschen, ihm ins Angesicht schauend werden sie rufen:
Heilig Herr Zebaoth.

Et quam tristes fuerint qui eterne peribunt pene non defi-
cient nec propter has obibunt.
Heu heu miseri numquam inde exibunt.

Wie traurig werden die auf ewig Verdammten sein, sie können sich nicht befreien, werden zugrunde gehen.
Wehe, wehe, rufen die Elenden, nie werden sie von dort entkommen.

Cuncti reges seculi et in mundo magnates advertant et
clerici omnesque potestates
fiant velut parvuli dimitant vanitates.

Alle weltlichen Könige, alle Mächtigen dieser Erde, alle Kleriker und alle Staatsleute müssen sich verändern;
sie müssen wie Kinder werden, auf Prahlerei verzichten.

Heu fratres karissimi si digne contemplemus passionem
Domini amara et si flemus
ut pupillam oculi servabit ne peccemus.

Ach, liebste Brüder, es ist schicklich, daß wir die bitteren Qualen Gottes kontemplieren, und weinen,
nicht mehr zu sündigen geloben.

Alma Virgo virginum in celis coronata apud tuum filium sis
nobis advocata
Et post hoc exilium occurens mediata.

Gütige Jungfrau unter den Jungfrauen, im Himmel gekrönt, sei unsere Fürsprecherin bei deinem Sohn,
und sei unsere Mittlerin nach diesem Exil.

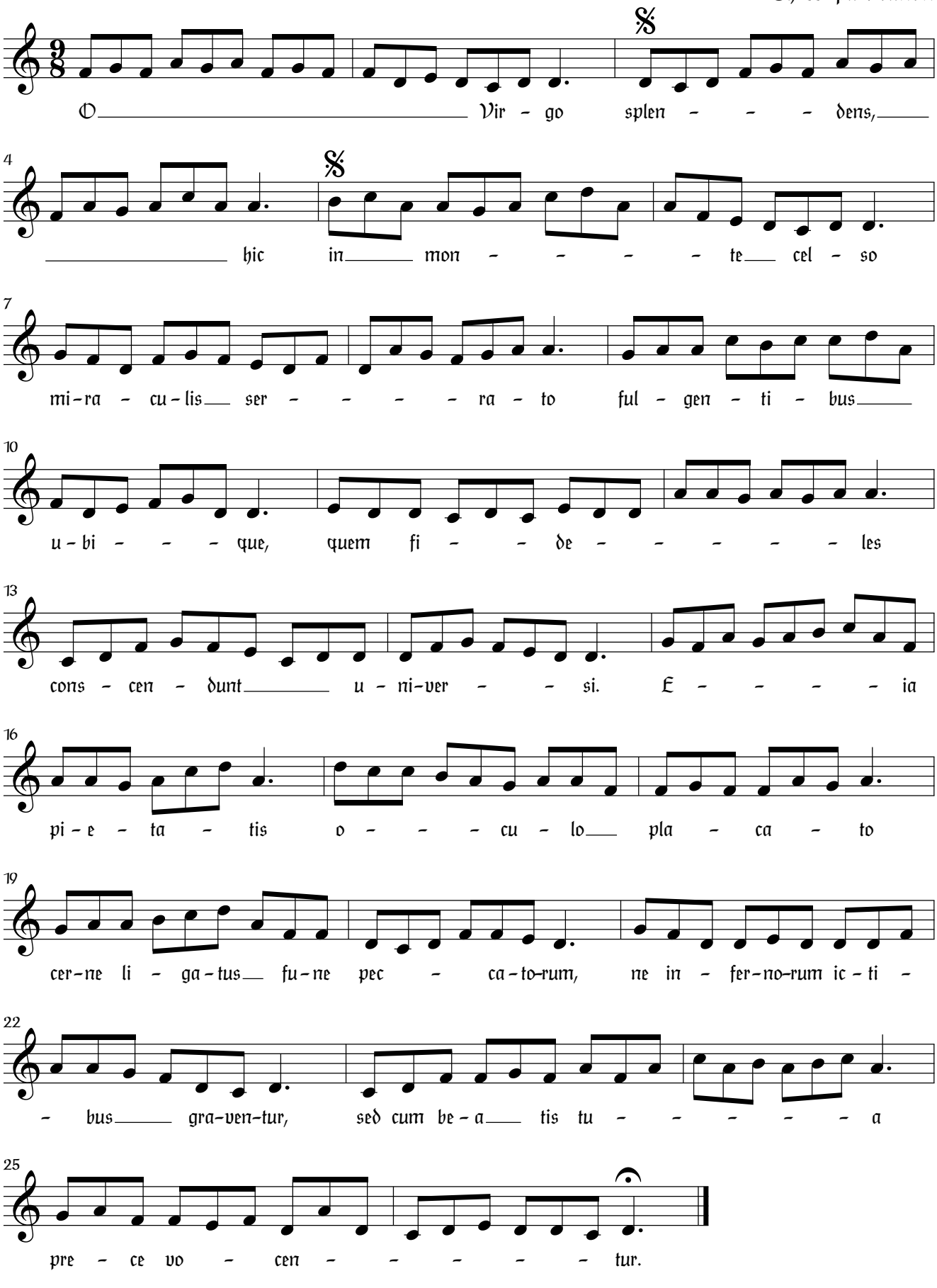
Vila cadaver eris
cur non peccare vereris.
Cur intumescere quearis.
Ut quid peccuniam quearis.
Quid vestes pomposas geris.
Ut quid honores quearis.
Cur non paenitens confiteris.
Contra proximum non laeteris.

Du wirst ein wertloser Kadaver sein;
warum schützt Du dich nicht gegen die Sünde?
Warum strebst Du, dich zu erzürnen?
Warum begehrst Du nach Geld?
Warum trägst du wertvolle Kleider?
Welche Ehren erwartest Du?
Warum bekennst Du nicht deine Schuld?
Warum nimmst Du dich nicht deines Nächsten an?

© 2005 nimmersêlich/spielleut.de

1. O Virgo splendens

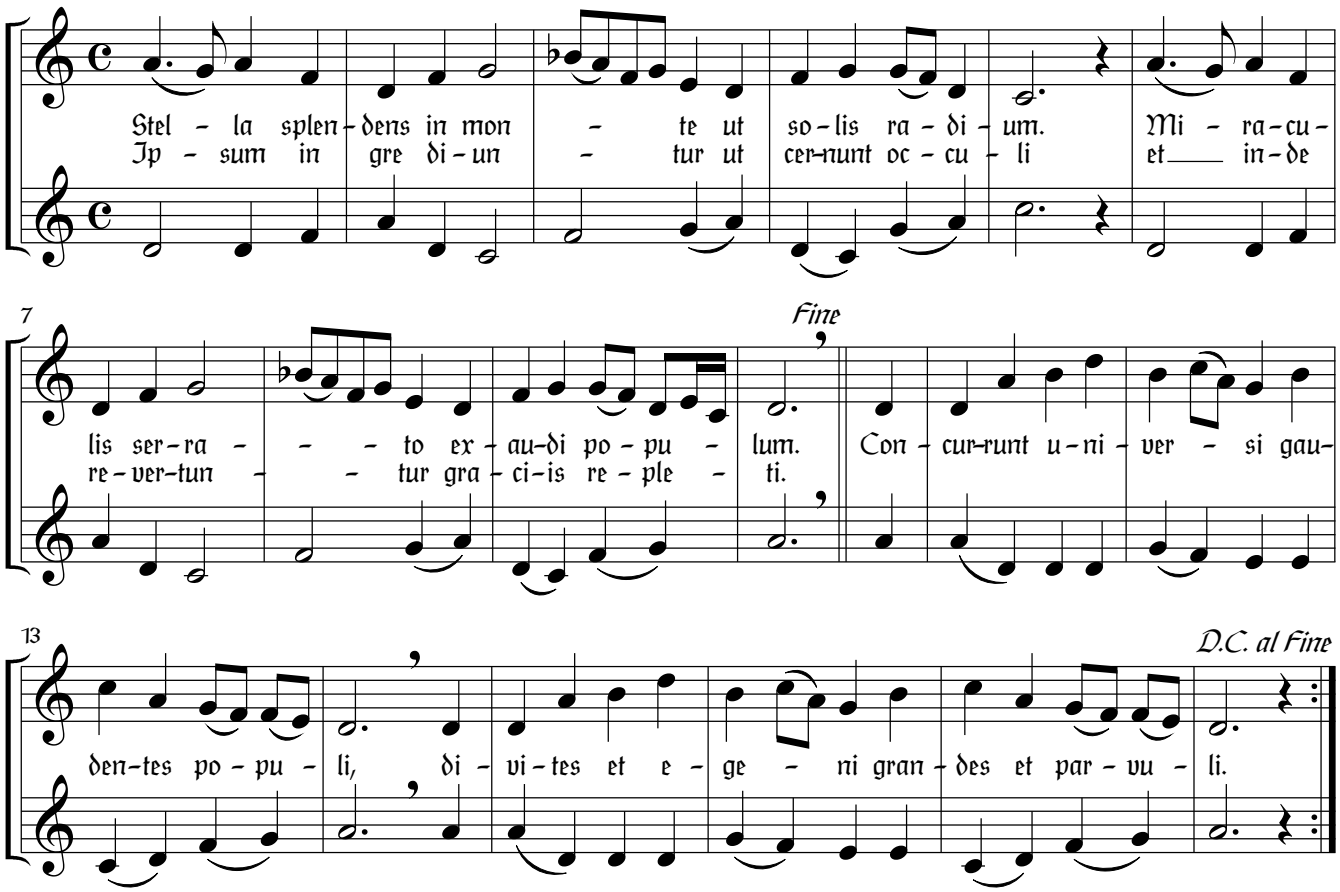
Three-part canon



Anonymous (late 14c) *Llibre Vermell de Montserrat*
TT recorders

2. Stella splendens in monte

Dance



2. Stella...
Principes et magnates extirpe regia
Seculi potestates optenta venia.
Peccaminum proclamant tundentes pectora
Poplite flexo clamant hic Ave Maria.

3. Stella...
Prelati et barones, comites incliti,
religiosi omnes atque presbiteri,
milites, mercatores, cives, marinari,
burguenses, piscatores premiantur ibi.

4. Stella...
Rustici aratores nec non notarii,
Advocati, scaltores, cuncti ligni fabri,
Sartores et sutores nec non lanifici
Artifices et omnes gratulantur ibi.

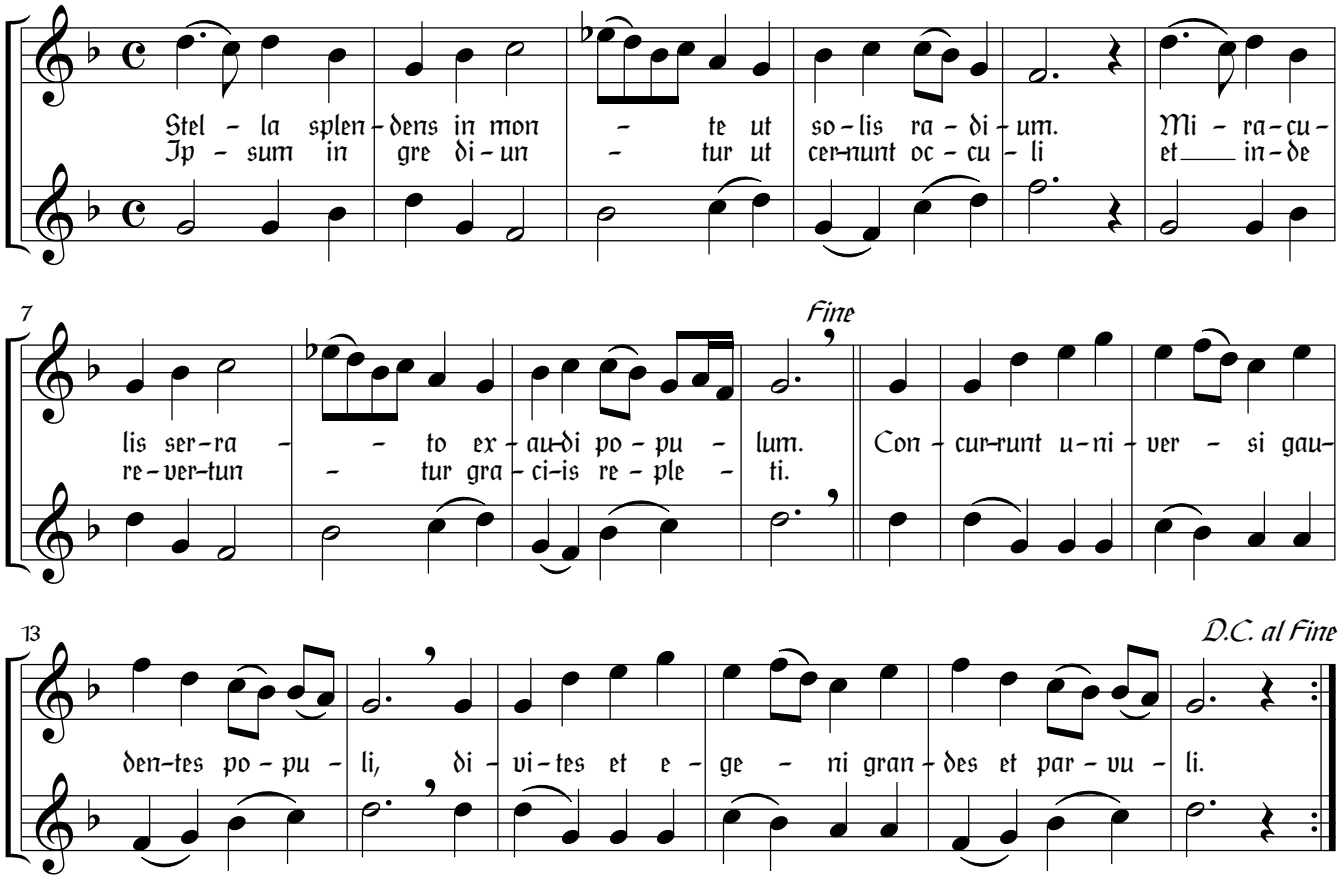
5. Stella...
Regine comitisse, illustres domine
potentes et ancille, invenes parvule,
virgines et antique pariter vidue
conscendunt et hunc montem et religiose.

6. Stella...
Cetus hi aggantur, hic ut exhibeant
vota regraciantur ut ipsa et reddant.
Aulam istam ditantes, hoc cuncti videant
Jocalibus ornantes solti redeant.

7. Stella....
Cuncti ergo precantes sexus utriusque,
mentes nostras mundantes oremus devote
Virgine gloriosam Matrem clementie
in celis graciosam senciamus vere. Stella...

2. Stella splendens in monte

Dance



2. Stella...
Principes et magnates extirpe regia
Seculi potestates optenta venia.
Peccaminum proclamant tundentes pectora
Poplite flexo clamant hic Ave Maria.

3. Stella...
Prelati et barones, comites incliti,
religiosi omnes atque presbiteri,
milites, mercatores, cives, marinari,
burguenses, piscatores premiantur ibi.

4. Stella...
Rustici aratores nec non notarii,
Advocati, scaltores, cuncti ligni fabri,
Sartores et sutores nec non lanifici
Artifices et omnes gratulantur ibi.

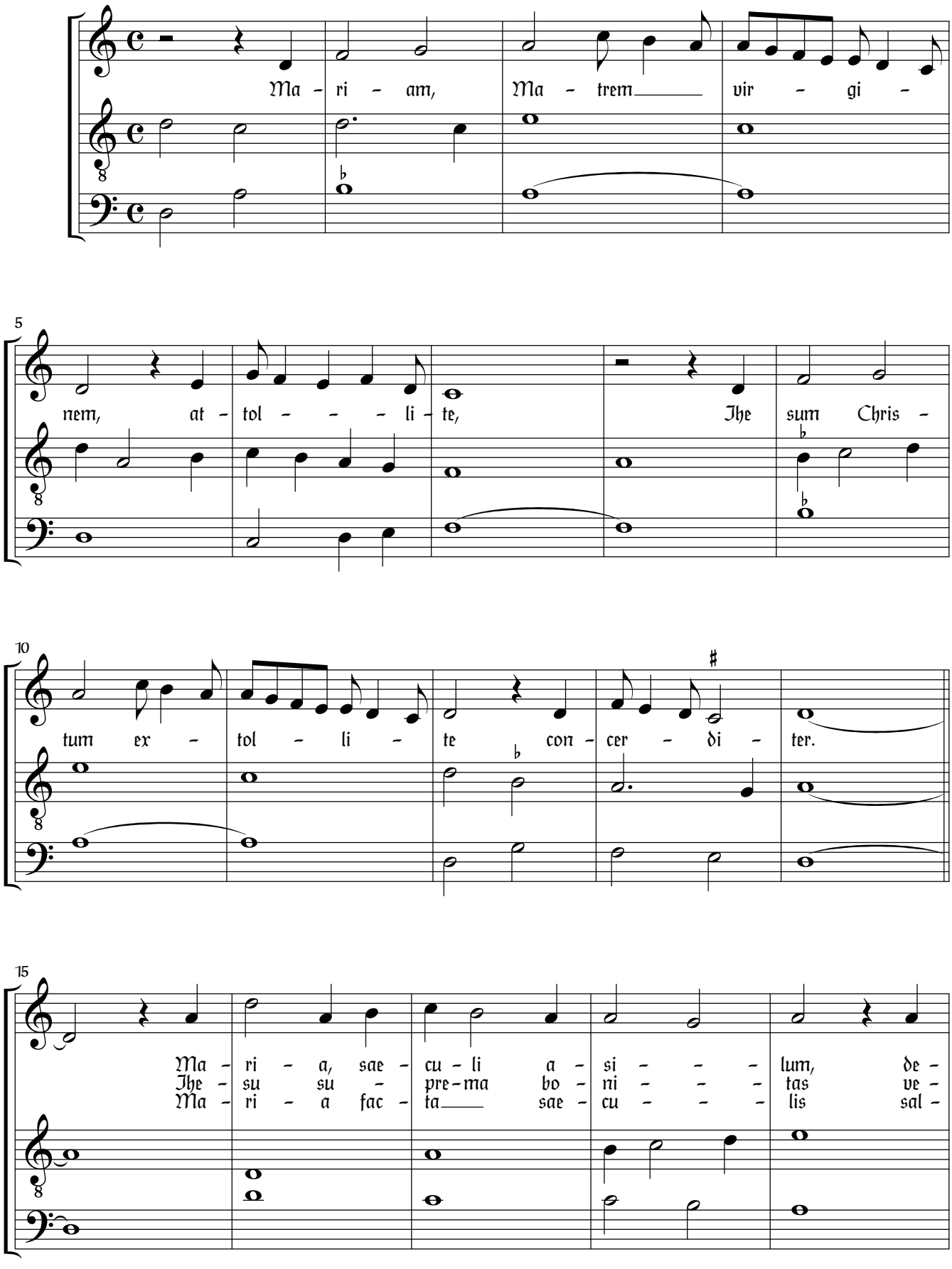
5. Stella...
Regine comitisse, illustres domine
potentes et ancille, invenes parvule,
virgines et antique pariter vidue
conscendunt et hunc montem et religiose.

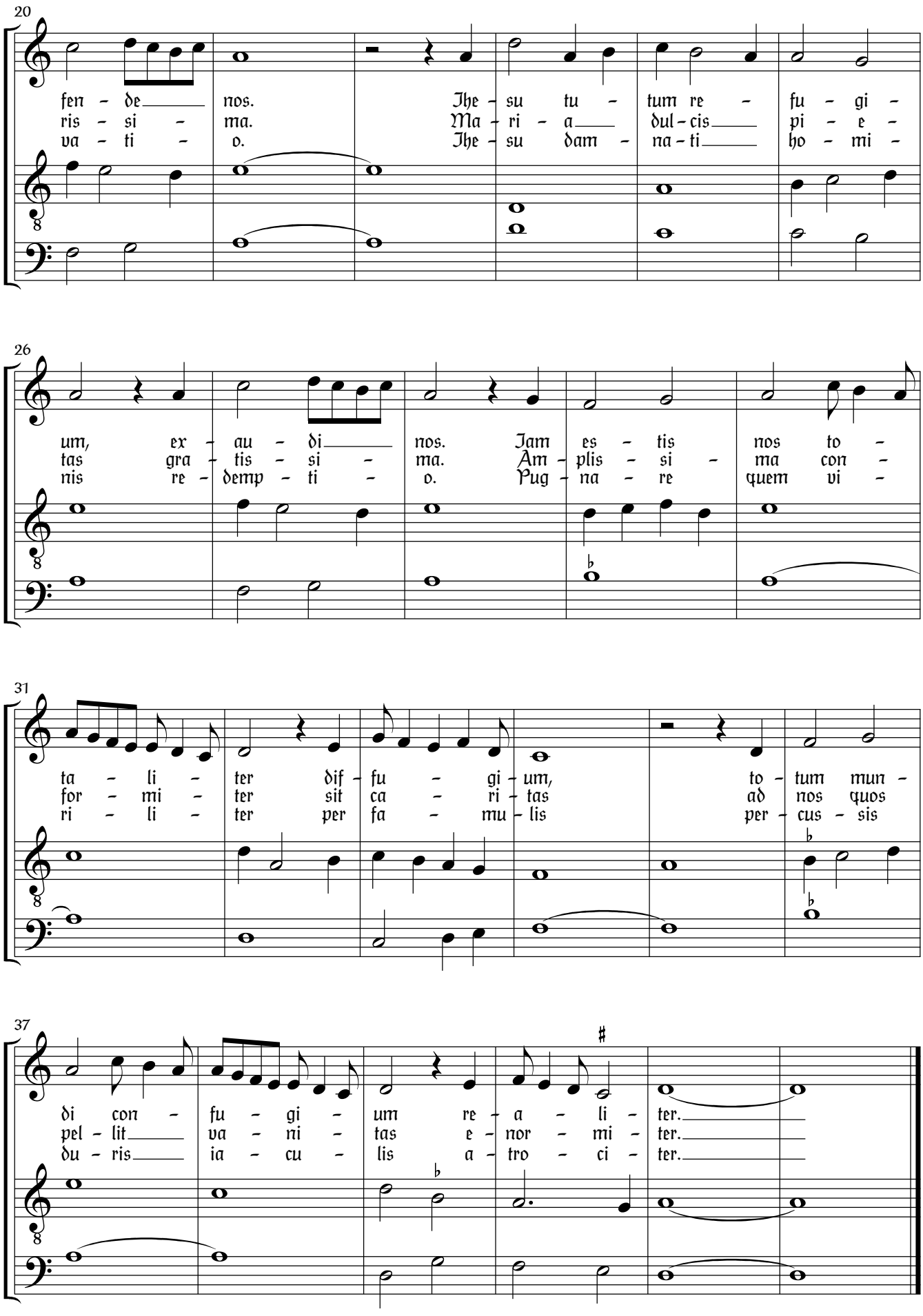
6. Stella...
Cetus hi aggantur, hic ut exhibeant
vota regraciantur ut ipsa et reddant.
Aulam istam ditantes, hoc cuncti videant
Jocalibus ornantes solti redeant.

7. Stella....
Cuncti ergo precantes sexus utriusque,
mentes nostras mundantes oremus devote
Virgine gloriosam Matrem clementie
in celis graciosam senciamus vere. Stella...

4. Mariam Matrem virginem

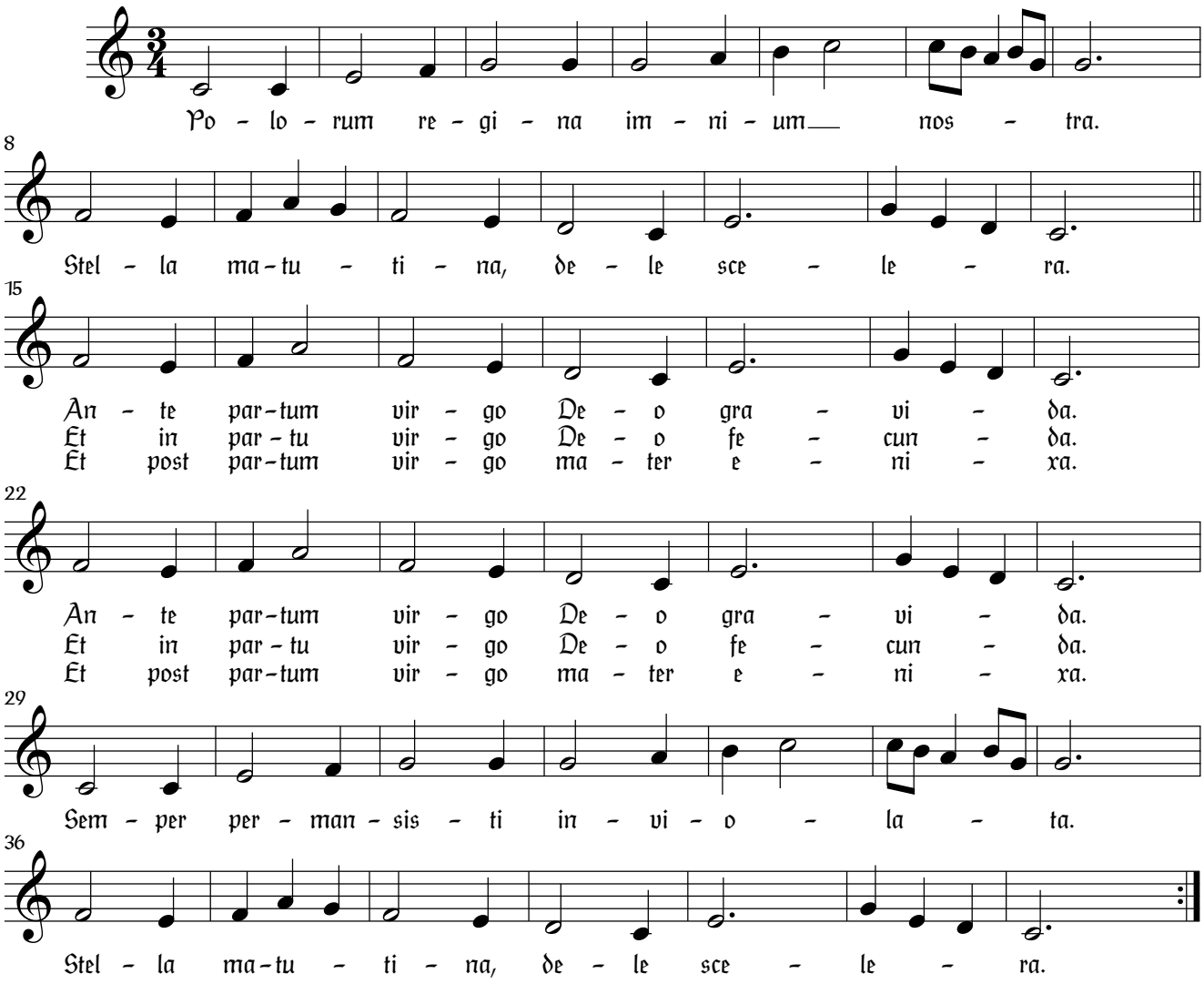
Part-song




20
fen - de nos. Ihe - su tu - tum re - fu - gi -
ris - si - ma. Ma - ri - a dul - cis pi - e -
va - ti - o. Ihe - su dam - na - ti ho - mi -
26
um, ex - au - di nos. Iam es - tis nos to -
tas gra - tis - si - ma. Am - plis - si - ma con -
nis re - demp - ti - o. Pug - na - re quem vi -
31
ta - li - ter dif - fu - gi - um, to - tum mun -
for - mi - ter sit ca - ri - tas ad nos quos
ri - li - ter per fa - mu - lis per - cus - sis
37
di con - fu - gi - um re - a - li - ter.
pel - lit va - ni - tas e - nor - mi - ter.
du - ris ia - cu - lis a - tro - ci - ter.

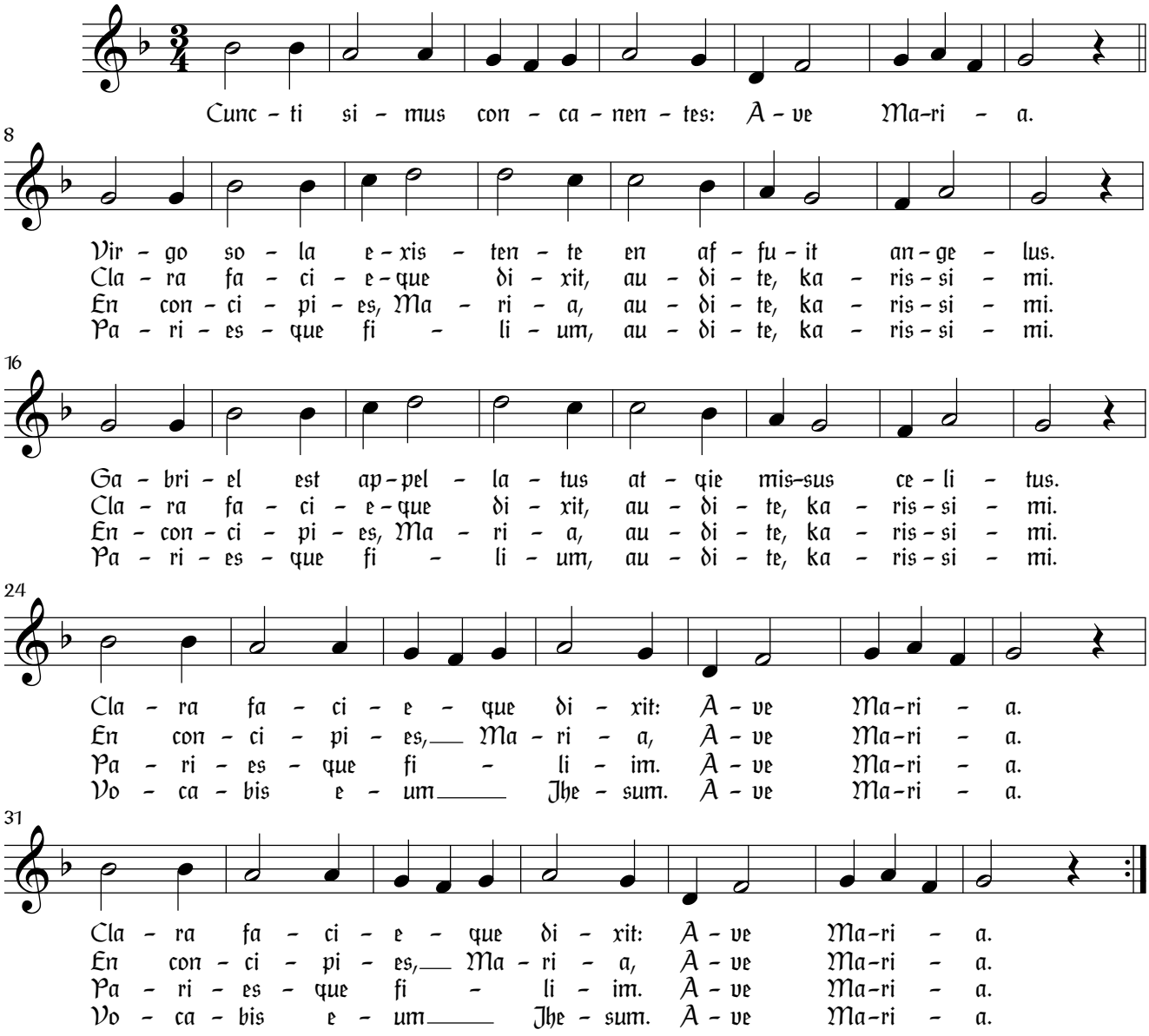
5. Polorum Regina

Dance



6. Cuncti Simus

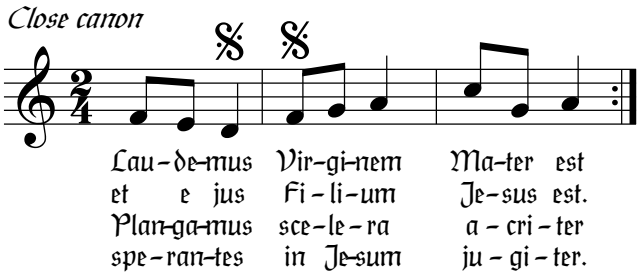
Dance



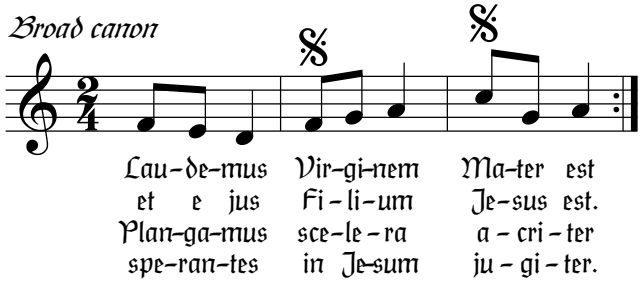
3. Laudemus Virginem

Three-part canon

Close canon

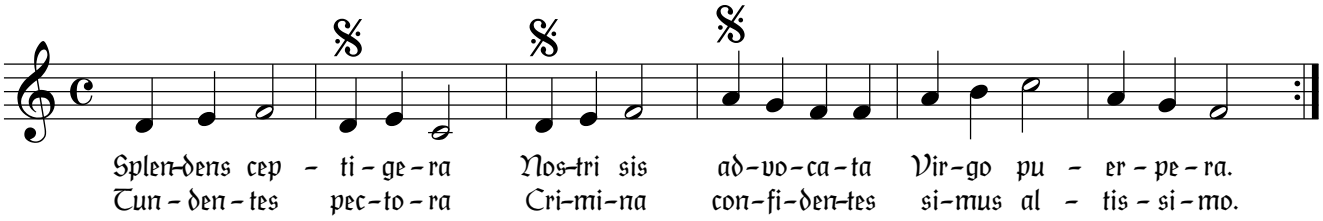


Broad canon



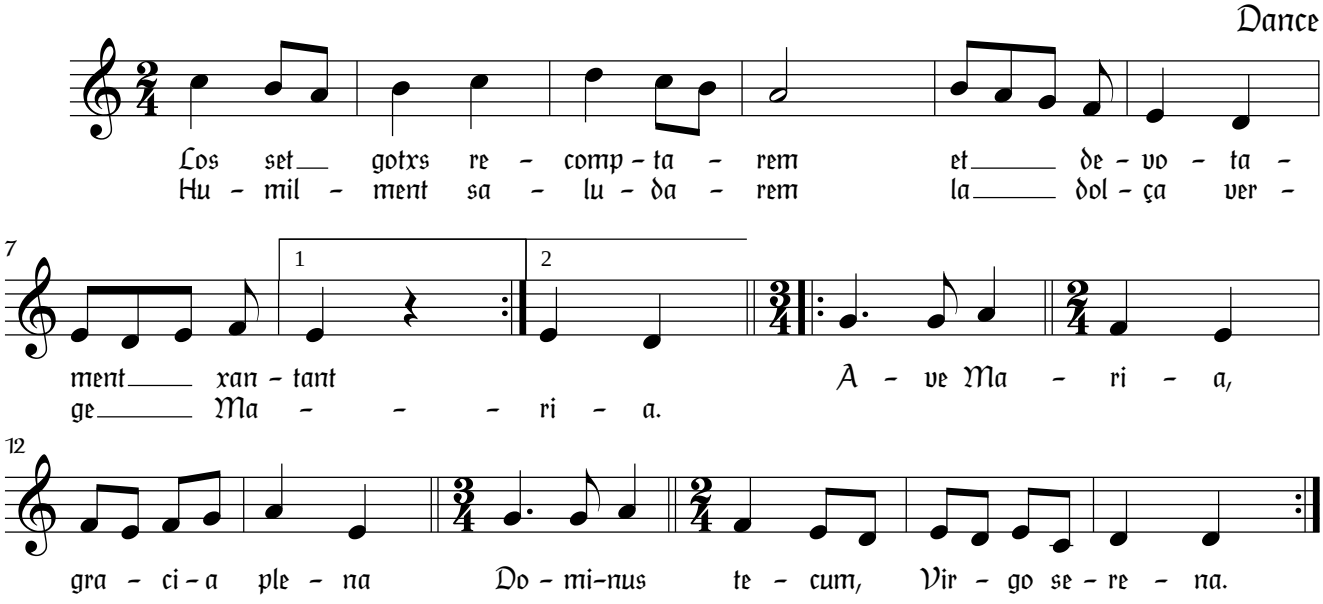
7. Splendens ceptigera

Four-part canon



8. Los Set Gotxs

Dance



1. Los set gotxs recomptarem
et devotament xantant
Humilment saludarem
la dolça Verge Maria.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

2. Verge fos abans del part
pura e sens falliment
en lo part, e prés lo part
sens negun corrumpiment,
lo Dill de Deus, Verge pia
de vos nasque verament.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

3. Verge, tres reys d'orient
cavalcant amb gran corage
a l'estrella precedent
vengen al vostre habitage
offerint vos de gradage
aur et mirre et encenç.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

4. Verge, estant dolorosa
per la mort del Fill molt car
romangués tota joyosa
can lo vis resuscitar
a vos, mare piadosa,
primer se volch demostrar.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

5. Verge, lo quint alegrage
que'n agues del Fill molt car
estant al Munt d'Olivage
al cell l'on vehes puyar
on aurem tots alegrage
si per nos vos plau pregar.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

6. Verge, quan foren complitz
los dies de Pentacosta,
ab vos eren aunits
los apostols et decosta,
sobre tots, sens nuylla costa,
devalla l'Spirit Sant.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

7. Verge, 'l derrer alegratge
que'n agues en aquest mon,
vostre Fill amb gran coratge
vos munta al cel pregon,
on sots tots temps coronada,
Regina perpetual.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

8. Tots donques nos esforcem,
en aquesta present vida,
que peccats foragitem
de nosta anima mesquina,
e vos, dolce Verge pia,
vuyllats-nos-lo empetrar.
Ave Maria, gracia plena,
Dominus tecum, Virgo serena.

Anonymous (late 14c) *Llibre Vermell de Montserrat*
TB recorders

9. Imperayritz de la ciutat joyosa

Part-song

Im - pe - ray - ritz de la ciu-tat jo - yo - - - sa,

6 de pa - ra - dis ab tot ga-ug e-ter - nal, ne - ta de crims, de

12 vir - tuts ha - bun - do - - - sa, may - res de dieu per

17 o - bra di - vi - nal. Ver - ges pla - sen, ab fas an - ge - li - -

23 cal, ai - xi com sotz a dieu molt gra - ci - o - - -

28 sa, pla - caus es - tar als fi - zels pi - a - do - - -

33 sa, per - gant per lor al Rey ce-les - ti - - - al.

1. Imperayritz de la ciutat joyosa
de paradis ab tot gaug eternal,
neta de crims, de virtuts habundosa,
mayres de dieu per obra divinal.
Verges plasen, ab fas angelical,
aixi com sotz a dieu molt graciosa,
placaus estar als fizels piadosa,
preyan per lor al rey celestial.

2. Rosa flagran de vera benenança
fons de merce jamays no defallen
palays d'onor on se fech l'aliança
de Deu e d'hom per nostre salvamen
efo ver Dieus es hom perfetamen
ses defallir en alcuna substança
e segons hom mori senes dubtança
e com ver Dieus levech del monimen.

3. Flor de les flor dolça clement et pia
l'angel de Dieu vesem tot corrocat
e par que Dieus lamandat qu'ens alcia
Don el es prest ab l'estoch affilat.
Donchos placavos que'l sia comandat
qu'estoyg l'estoch e que remes nos sia
tot fallimen troen lo presen dia
ens done gaug e patz e sanitat.

4. Verges ses par misericordiosa
de vos se tany quans defenatz de mal
eno siats devas nos endenyosa
pels falimentz que fem engeneral.
Mas quens cubratz ab lo manto real
de pietat pus quen etz cupiosa
car totz em faytz d'avo pasta fangosa
per que fallir es de carn humanal.

5. Vexell de pats, corona d'esperança
Port de salut, be segur de tot ven
vos merexets de tenir la balança
on es pesat be dreytureramen
e pesa mays vostre fill excellen,
mort en la crotz per nostra deliurança
quels peccats d'om en fayt nen cobegança
al be fizel confes e peniden.

6. Estel de mar qui los perillans guia
es fay venir a bona salvetat,
si Jhesu Christo besir no volia
co que per vos li sera suplicat
mostratz lils pitz d'on l'avetz alletat
et totz los santz ab la gran ierarchia
de paradis quius faran companya
tot quan volretz vos er ben autreyat.

Anonymous (late 14c) *Llibre Vermell de Montserrat*
AT recorders

9. Imperayritz de la ciutat joyosa

Part-song

Im - pe - ray - ritz de la ciu-tat jo - yo - - - sa,

6

de pa - ra - dis ab tot ga-ug e-ter - nal, ne - ta de crims, de

12

vir - tuts ha - bun - do - - - sa, may - res de dieu per

17

o - bra di - vi - nal. Ver - ges pla - sen, ab fas an - ge - li -

23

cal, ai - xi com sotz a dieu molt gra - ci - o - - -

28

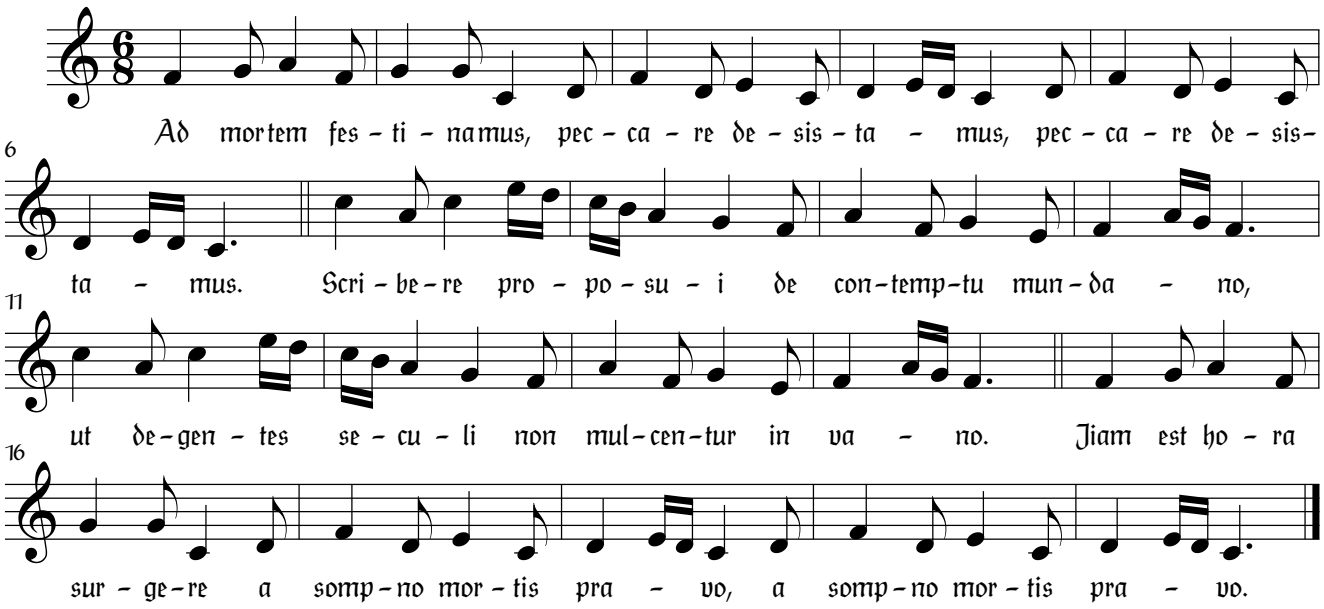
sa, pla - caus es - tar als fi - zels pi - a - do - - -

33

sa, per - gant per lor al Rey ce-les - ti - - - al.

10. Ad mortem festinamus

Death dance



2. Vita brevis breviter
in brevi finietur.
Mors venit velociter
quae neminem veretur.
Omnia mors perimit
et nulli miseretur.

3. Ni conversus fueris
et sicut puer factus,
et vitam mutaveris
in meliores actus,
intrare non poteris
regnum Dei beatus.

4. Tuba cum sonuerit,
dies erit extrema
et iudex advenerit,
vocabit sempiterna
electos in patria
prescitos ad inferna.

5. Quam felices fuerint
qui cum Christo regnabunt,
facie ad faciem
sic eum spectabunt,
Sanctus, sanctus Dominus
sabaot conclamabunt.

6. Et quam tristes fuerint
qui eterne peribunt,
pene non deficient
nec propter has obibunt.
Heu, heu, heu, miseri,
nunquam inde exibunt.

7. Cuncti reges seculi
et in mundo magnates
advertant et clerici
omnesque potestates:
fiant velut parvuli
dimittant vanitates.

8. Heu, fratres karissimi,
si digne contemplemus
passionem Domini,
amara et si flemus,
ut pupillam occuli
sevabit ne peccemus.

9. Alma Virgo virginum,
in celis coronata
apud tuum filium
sis nobis advocata.
Et post hoc exilium
occurrens mediata.

Vila cadaver eris
Cur non peccare vereris?
Cur intumescere quaeris?
Ut quid pecuniam quaeris?
Quid vestes pomposas geris?
Ut quid honores quaeris?
Cur non paenitens confiteris?
Contra proximum non laeteris?

Eight Medieval Dances

for one or two descant recorders with optional drone and percussion

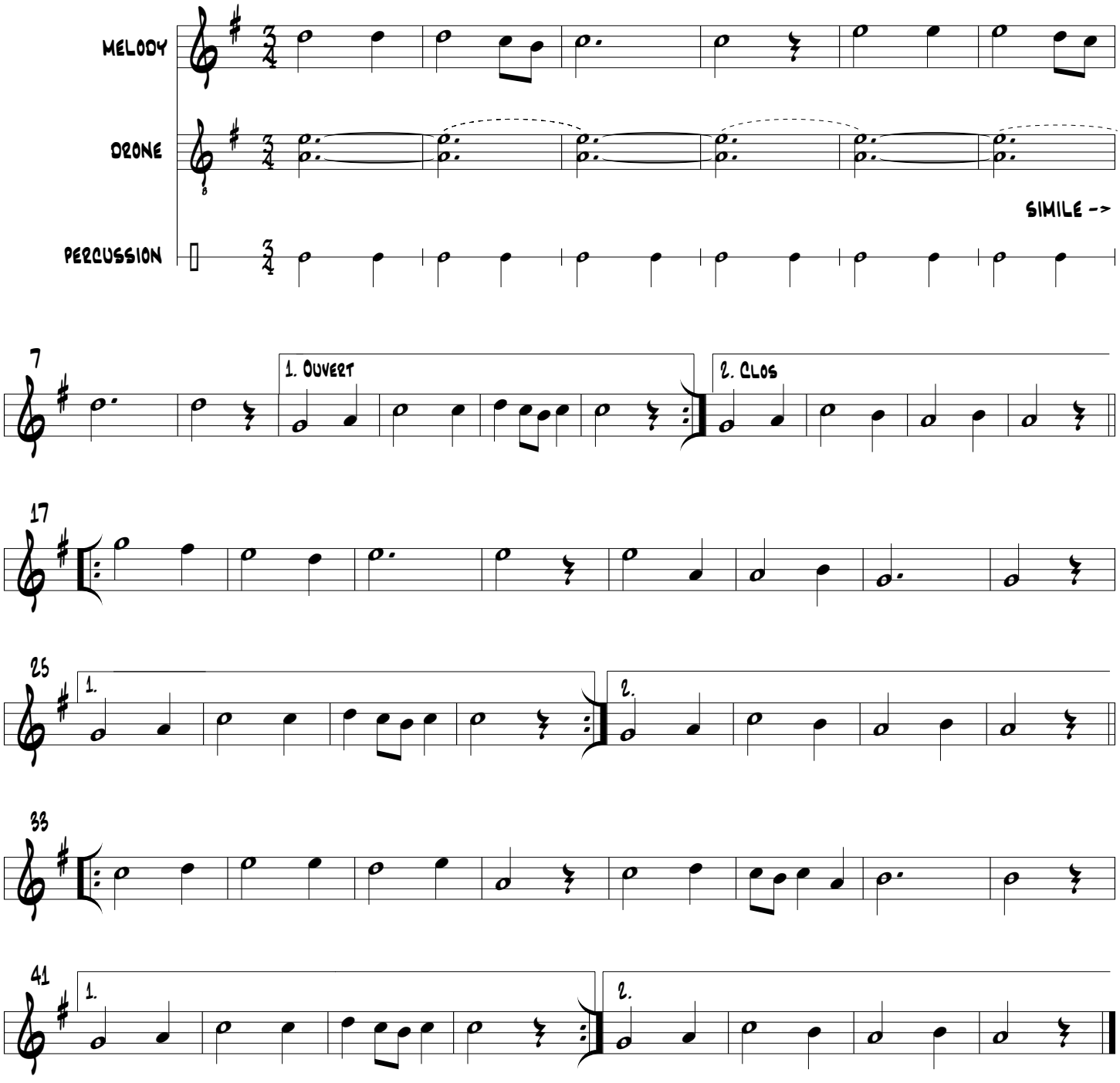
---

1. Danse, French 13th century
2. La Quarte Estampie Real, French, 14th century
3. La Quinte Estampie Real, French, 14th century
4. La Uitime Estampie Real, French, 14th century
5. Salterello, Italian, 14/15th century
6. Stantipes (1), English, 13th century
7. Stantipes (2), English, 13th century
8. Stantipes (3), English, 13th century

Copyright William F. Long, MMIV

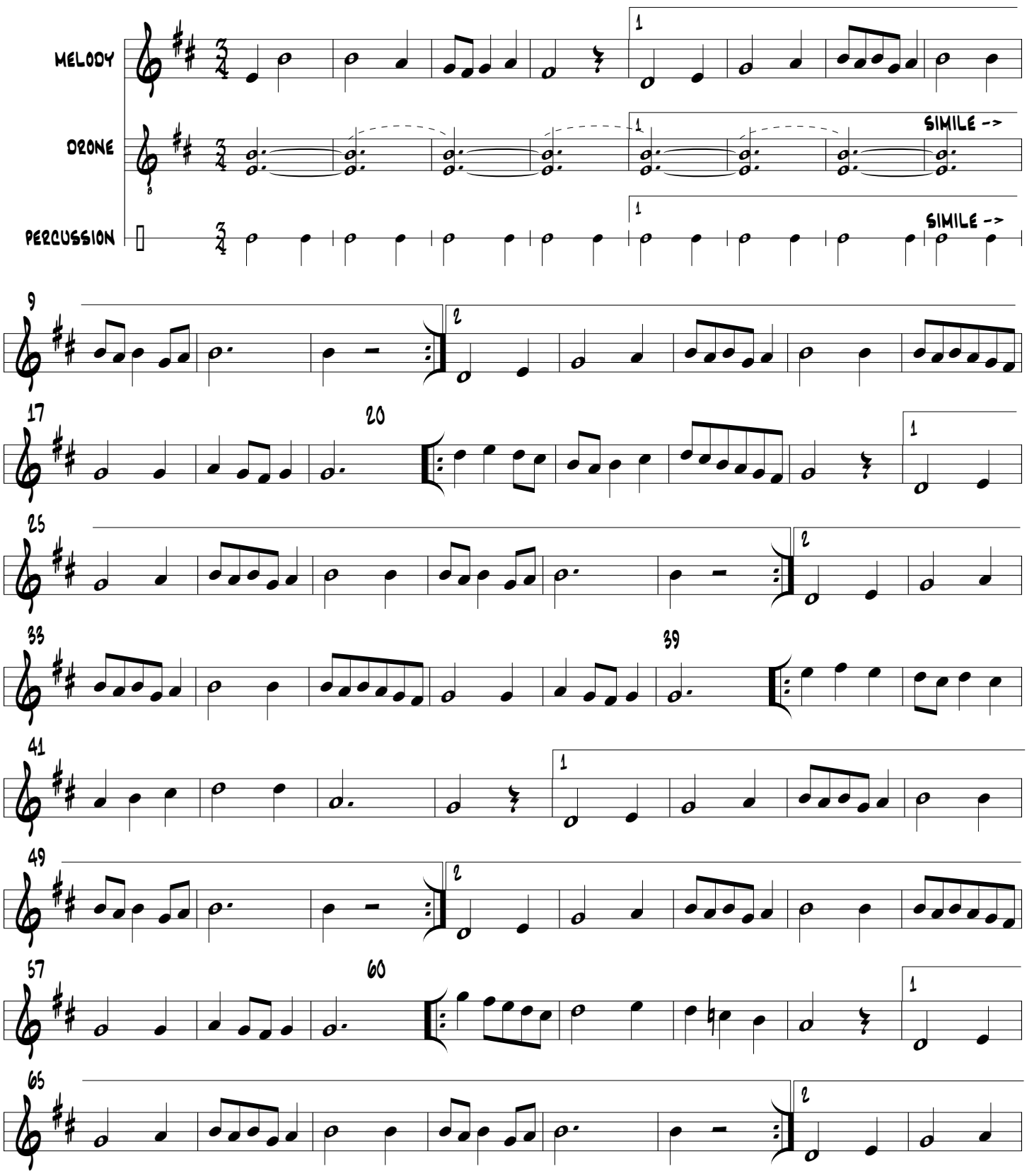
Danse

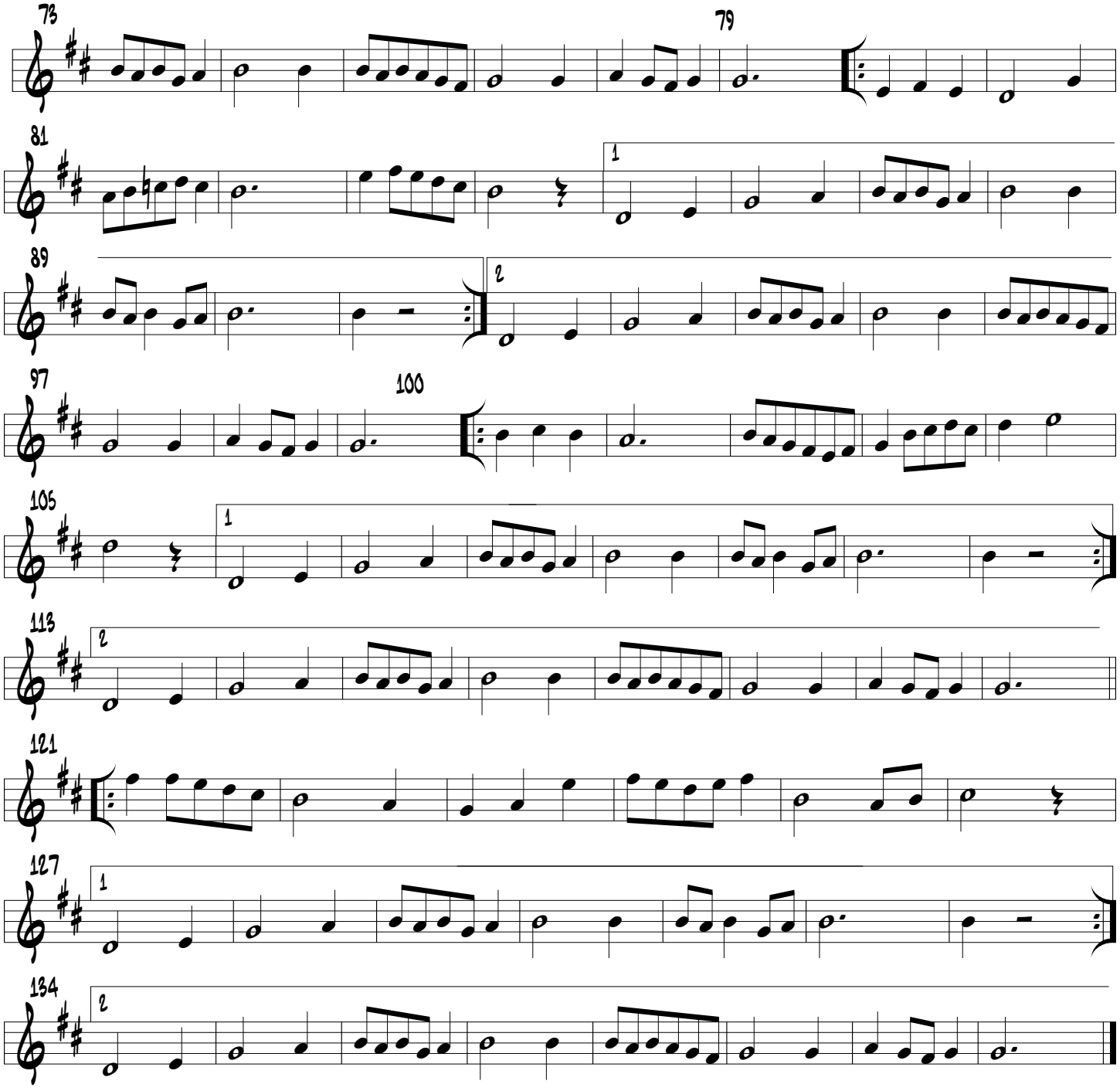
French, 13th century



La Quarte Estampie Real

French, 14th century

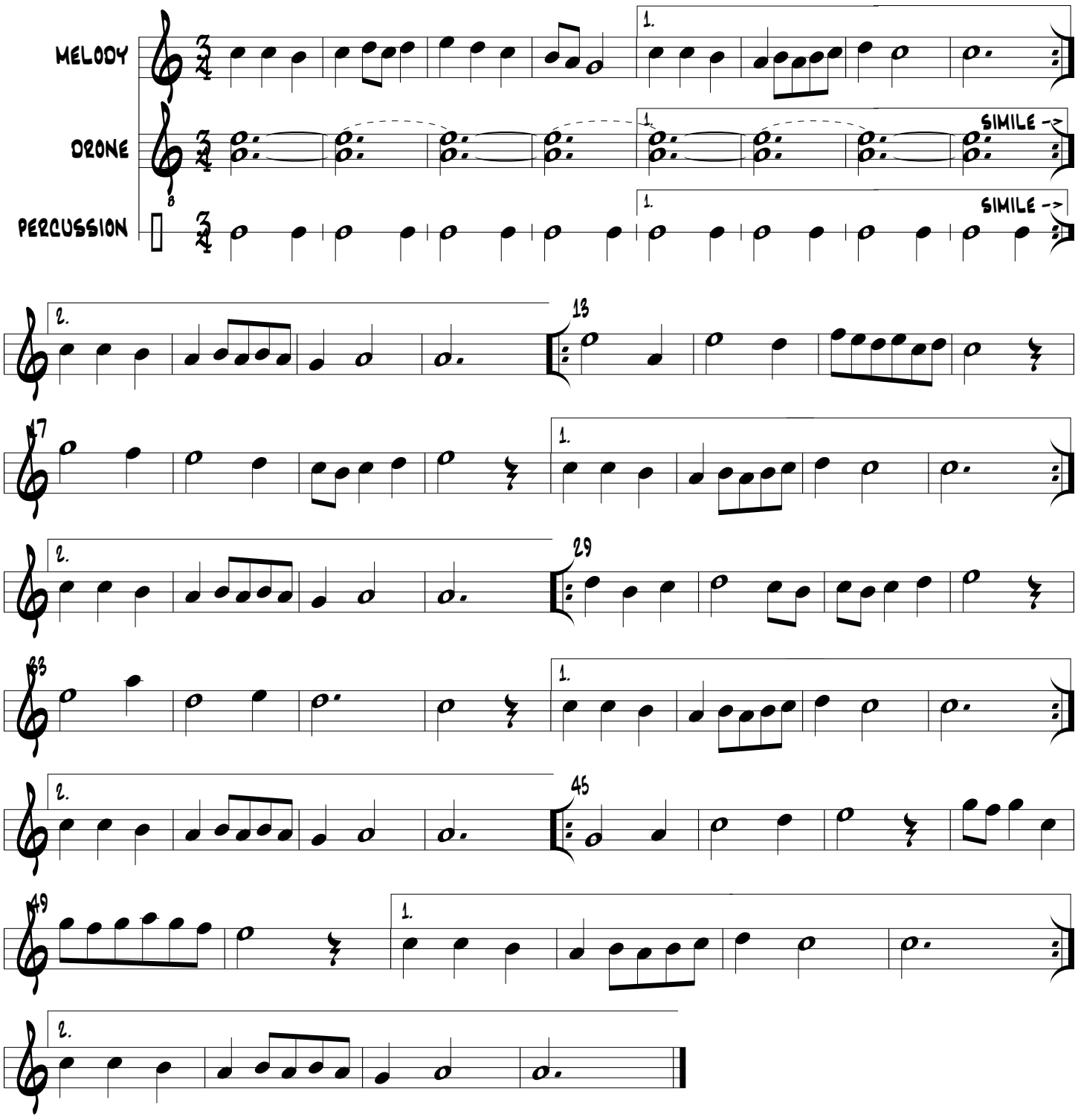




La Quarte Estampie Royal

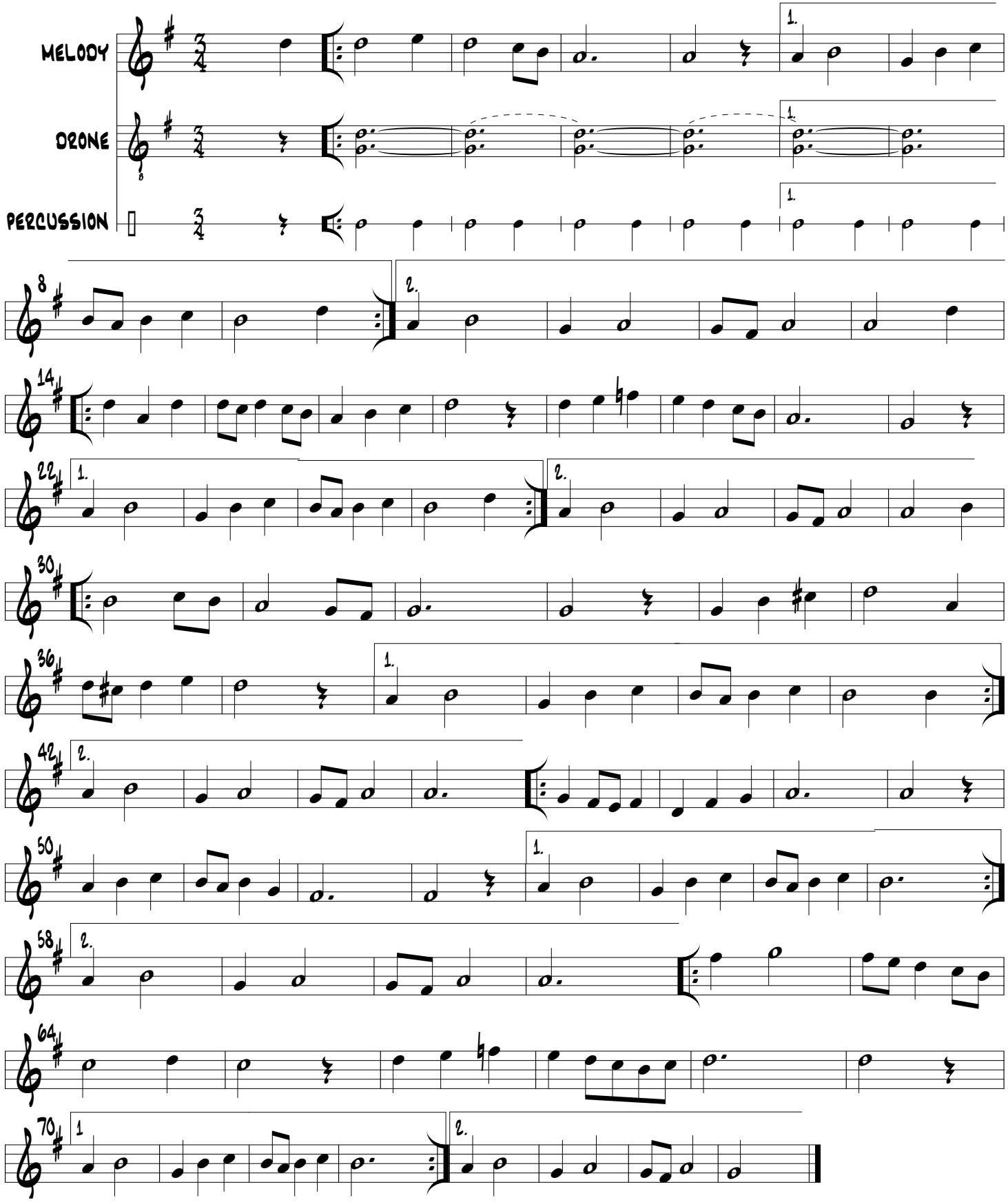
La Quinte Estampie Real

French, 14th century



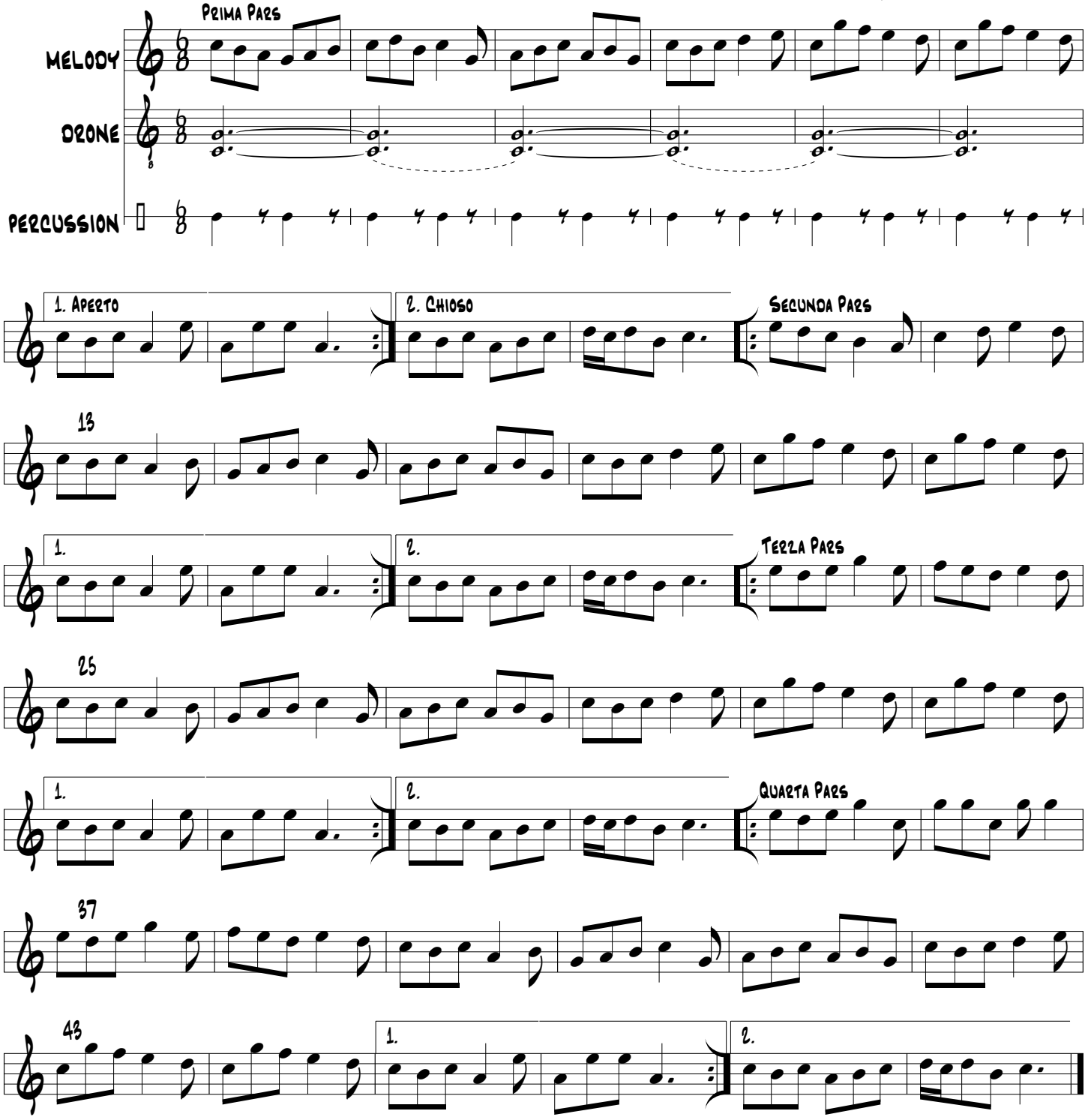
La Uitime Estampie Real

French, 14th century



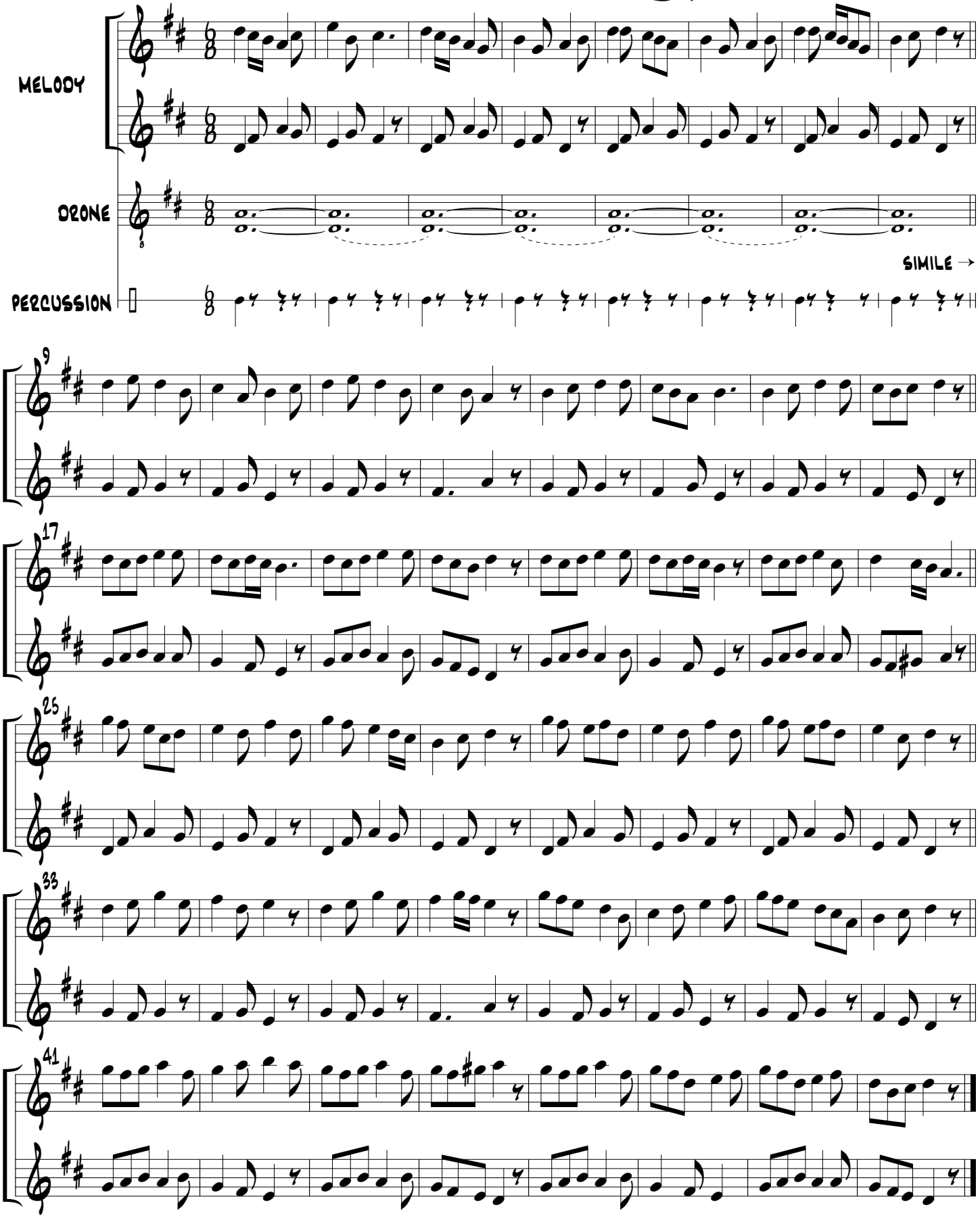
Salterello

Italian, 14th/15th century



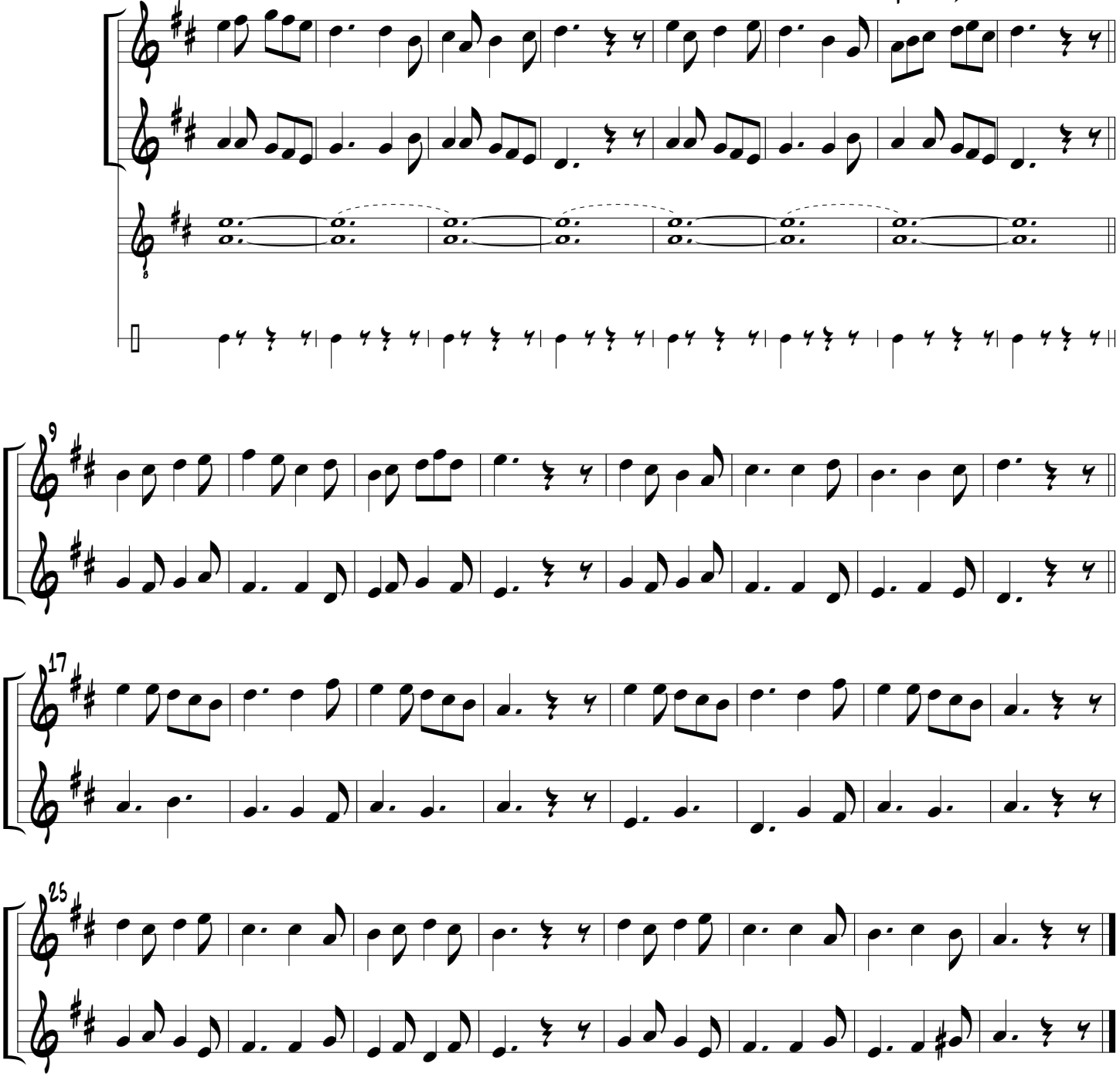
Stantipes (1)

English, 13th century



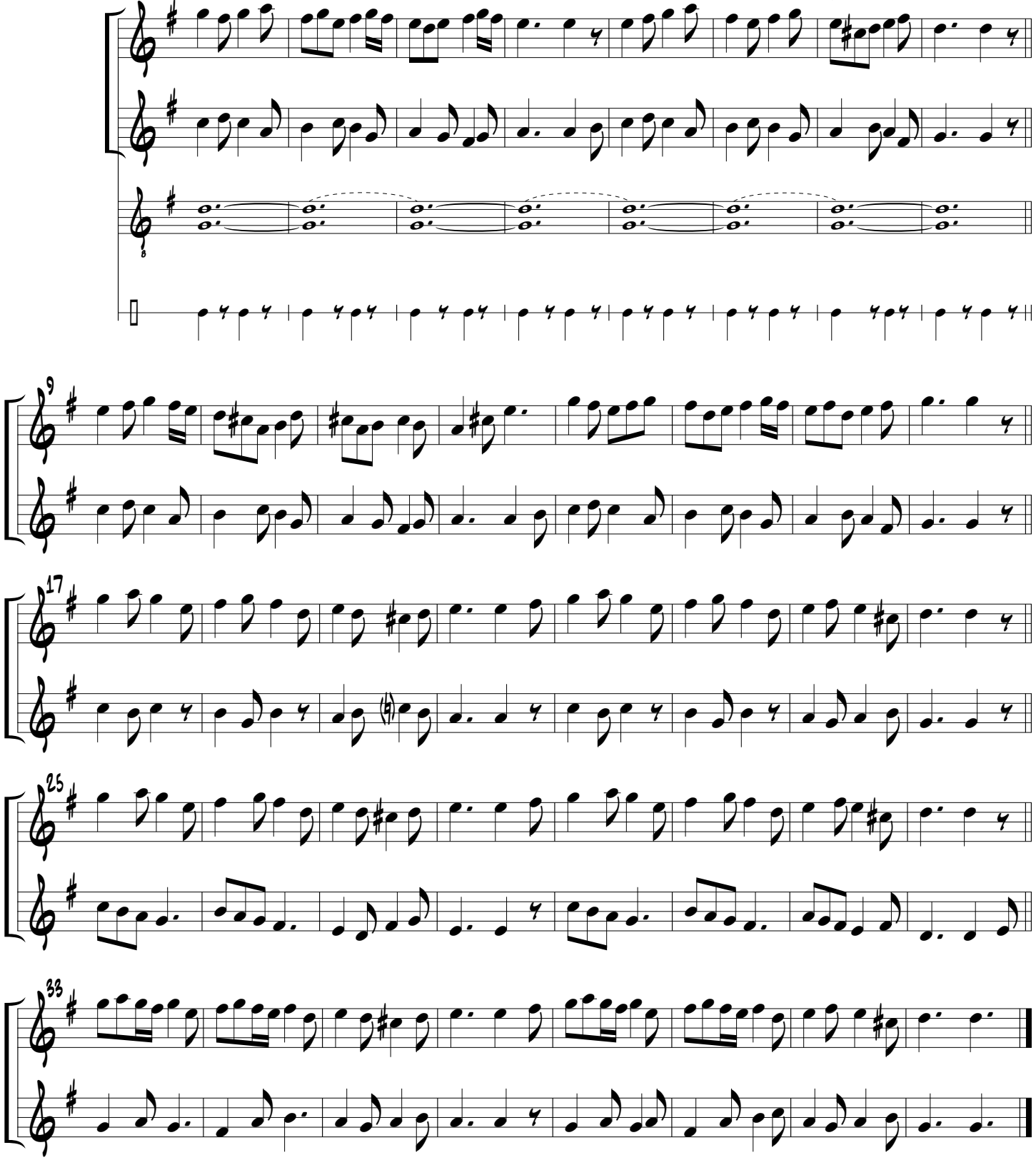
Stantipes (2)

English, 13th century

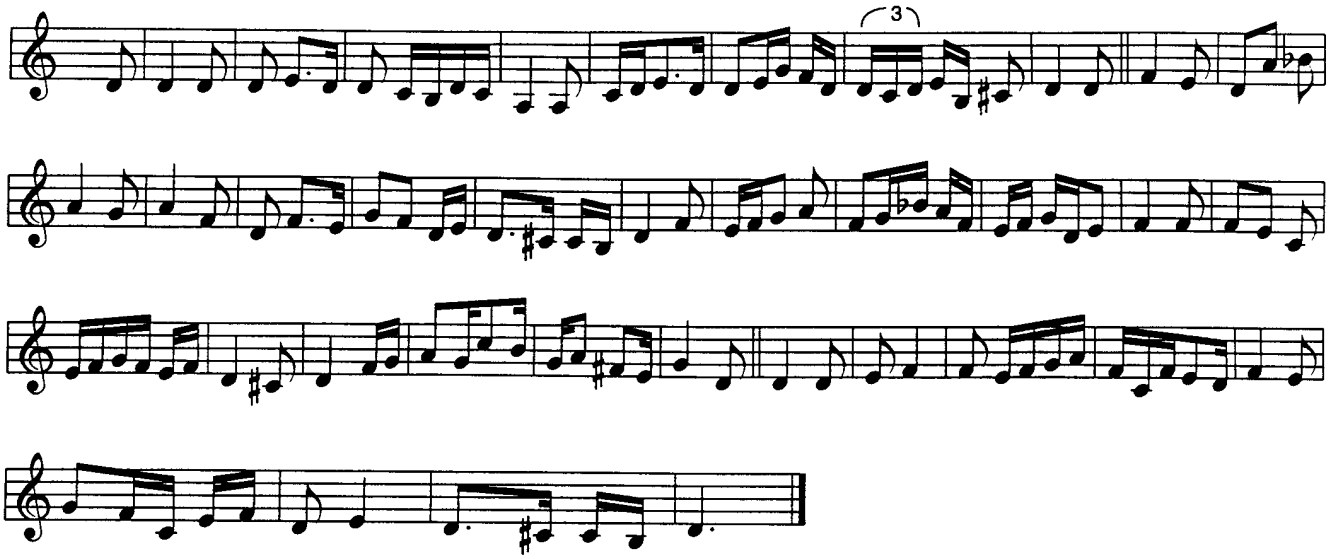


Stantipes (3)

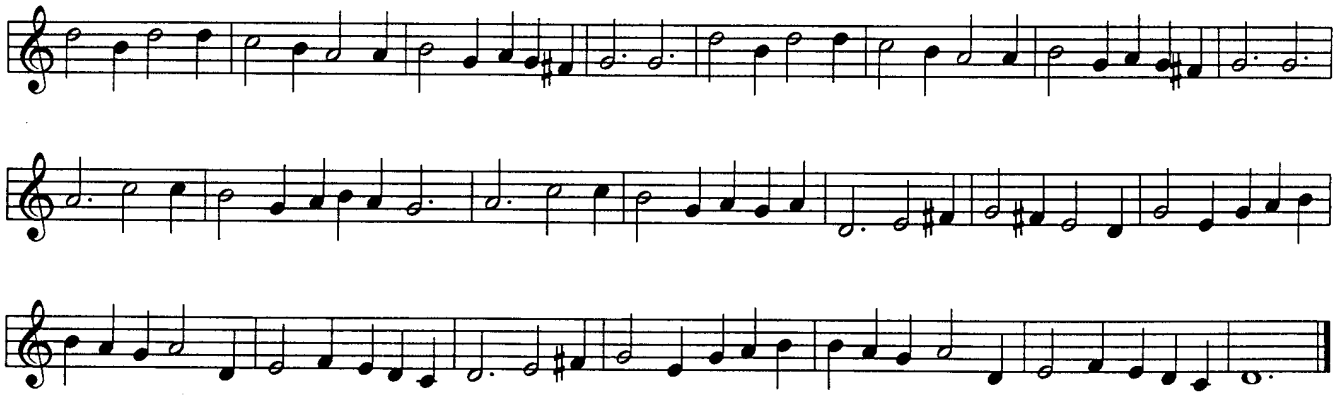
English, 13th century



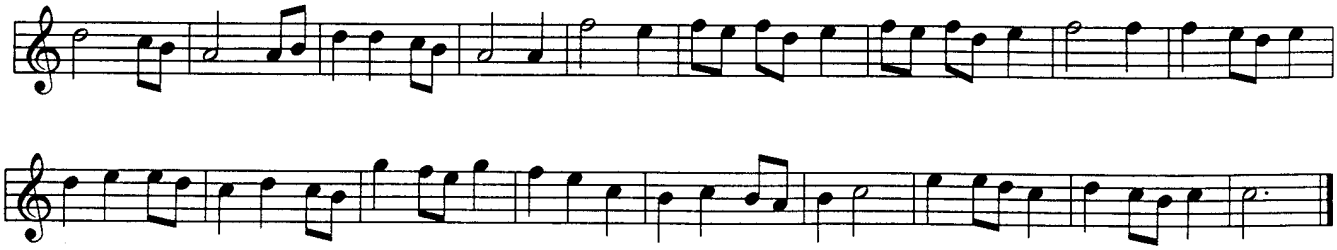
Agincourt Carol*



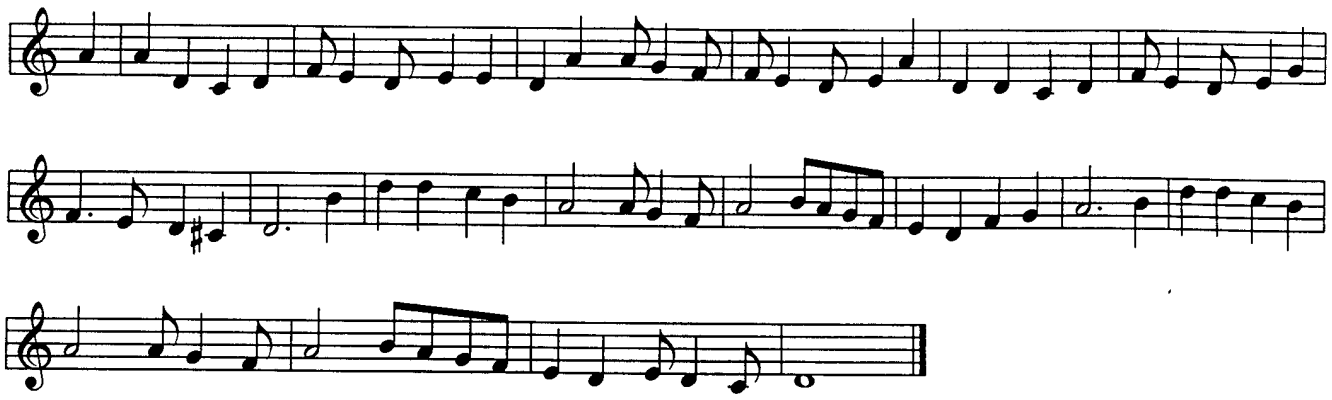
Angelus ad virginem*



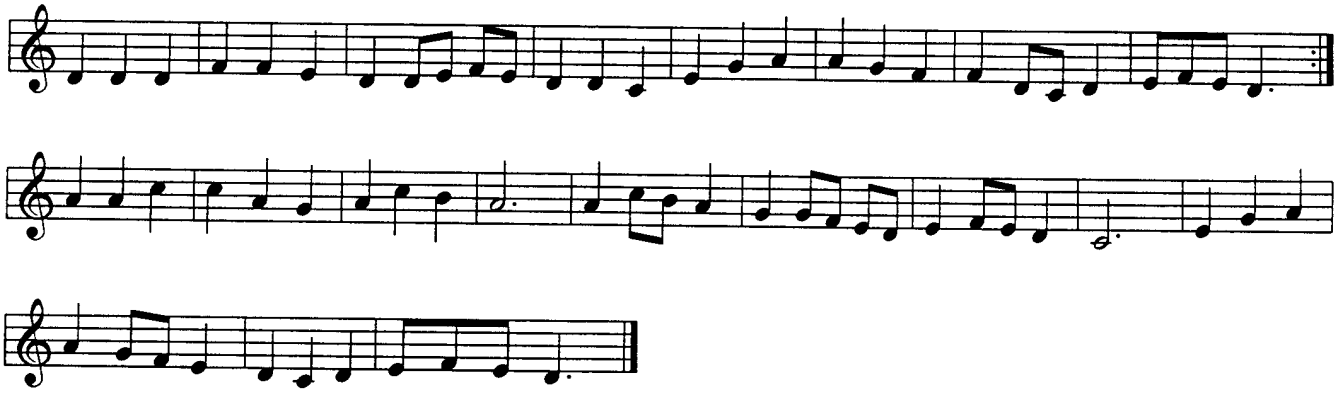
Brid one brer



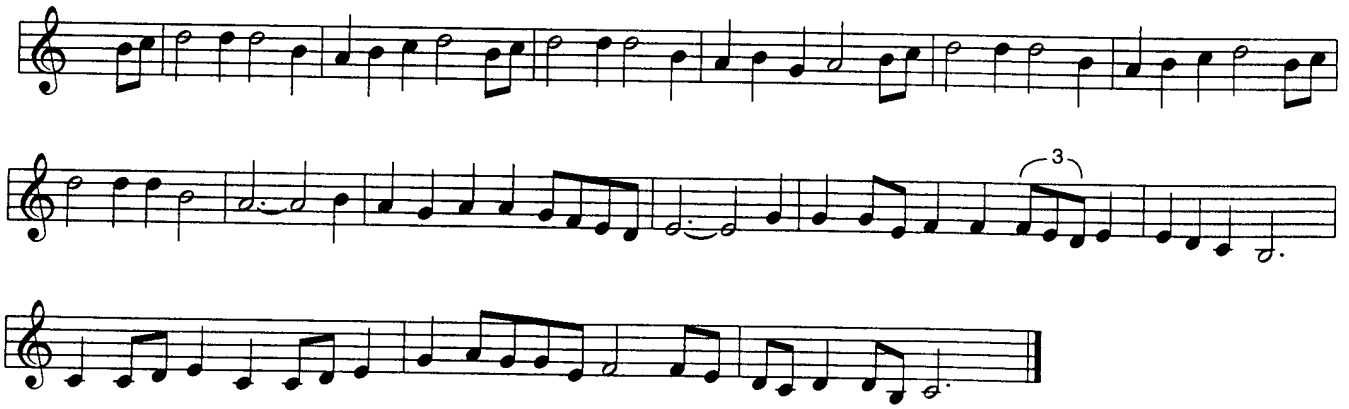
Guillaume de Machaut: Douce dame jolie*



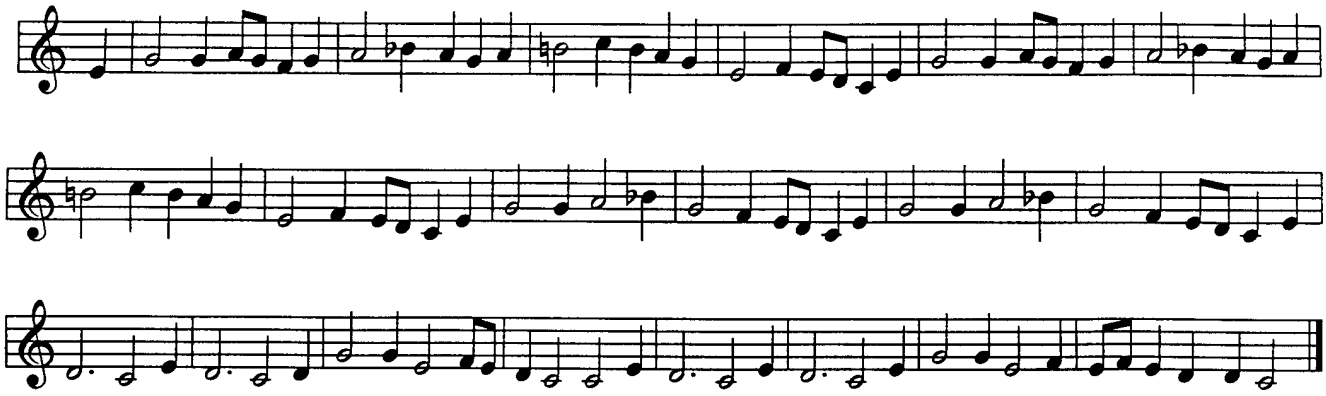
Walther von der Vogelweide: Palastinlied



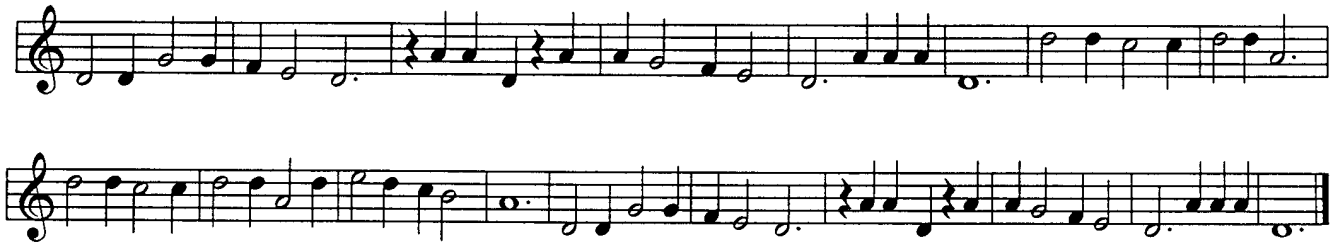
A l'entrada del tens clar



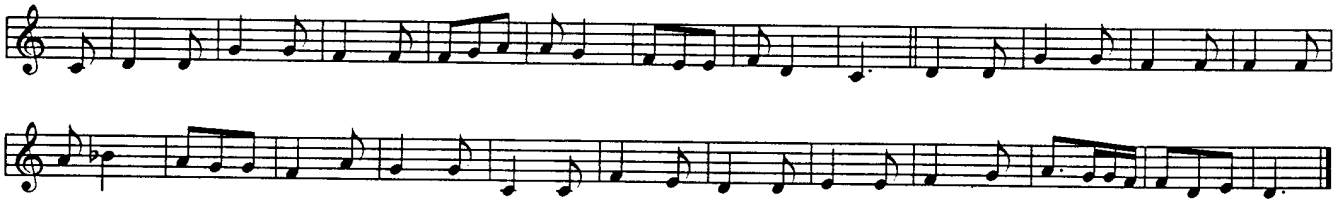
Raimbaut de Vaqueiras: Kalenda Maya



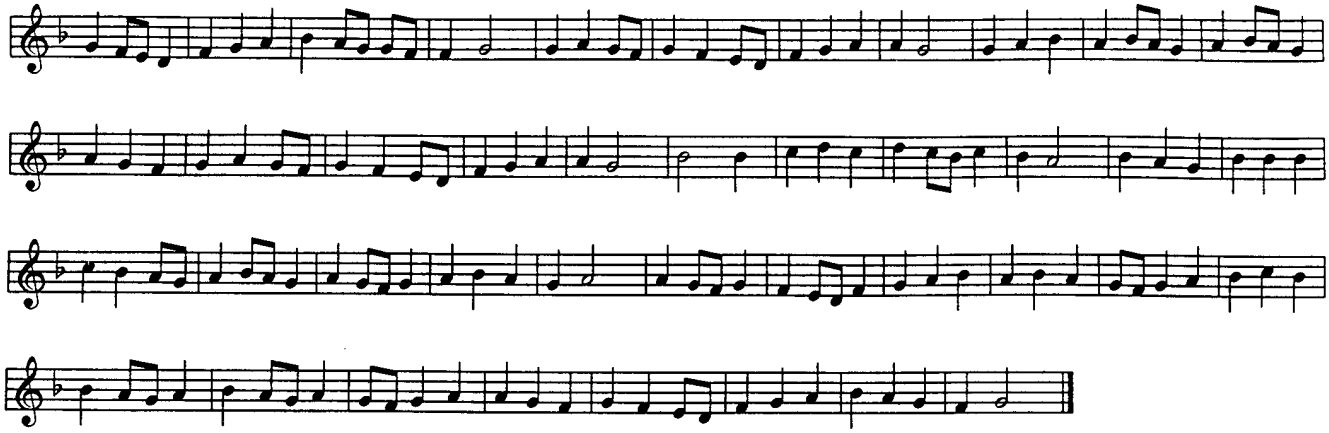
L'homme armee*



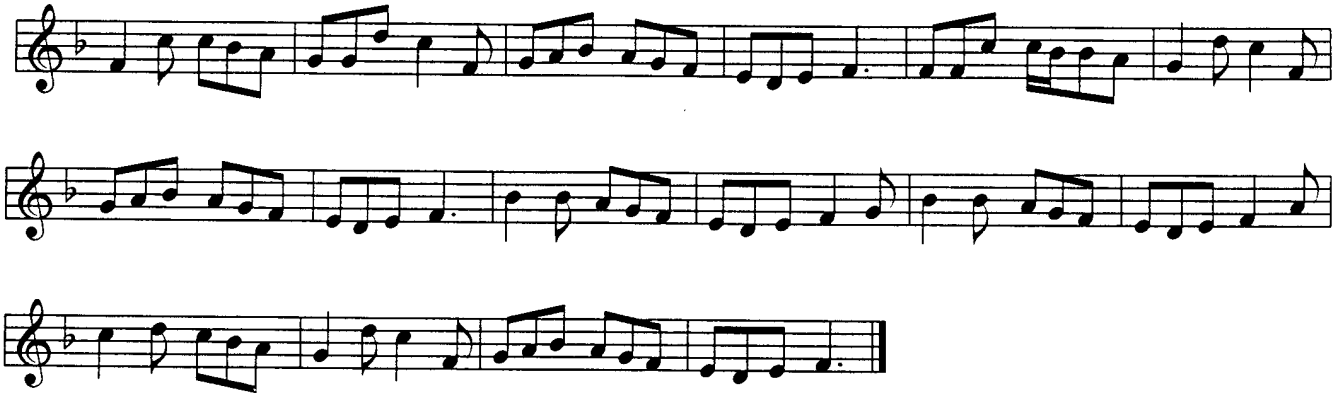
Lullay, lullay: als i lay on Yoolis night*



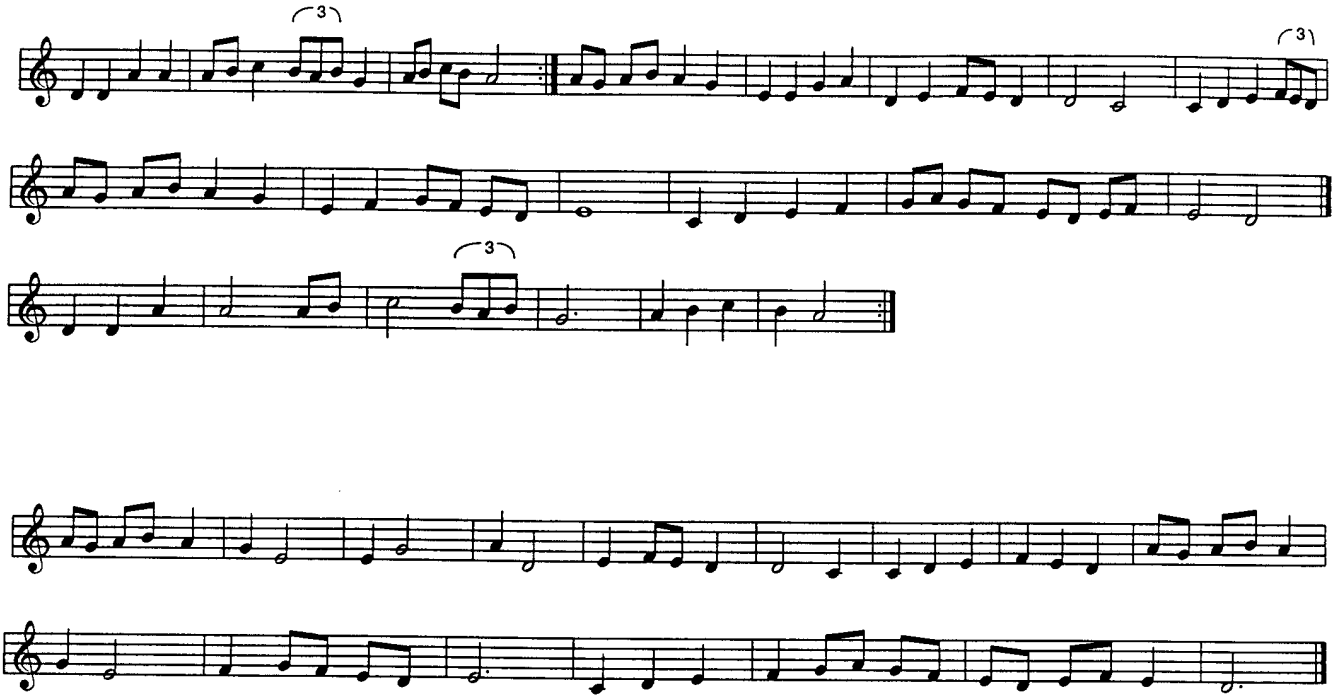
Worldes bliss ne last no throwe



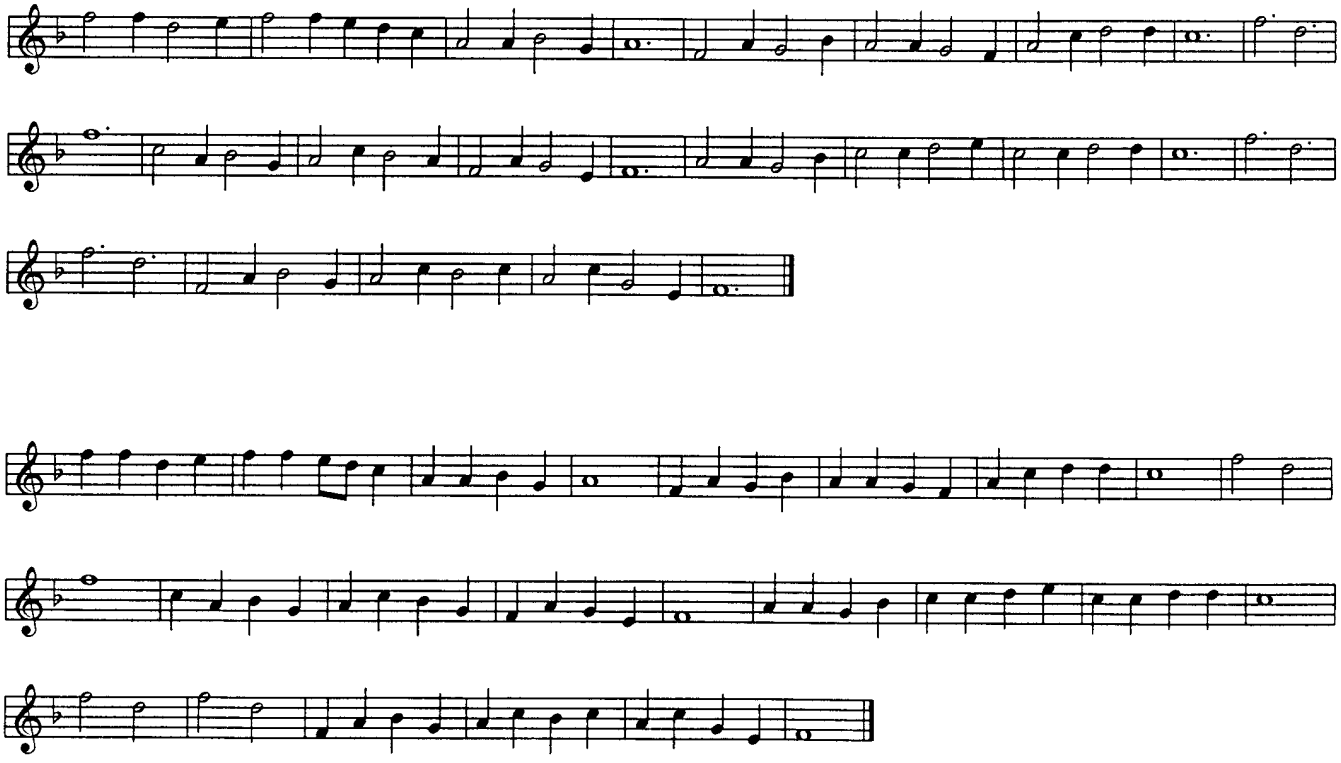
Edi beo thu hevene queene*



Guiraut de Borneill: Reis glorios (2 versions)

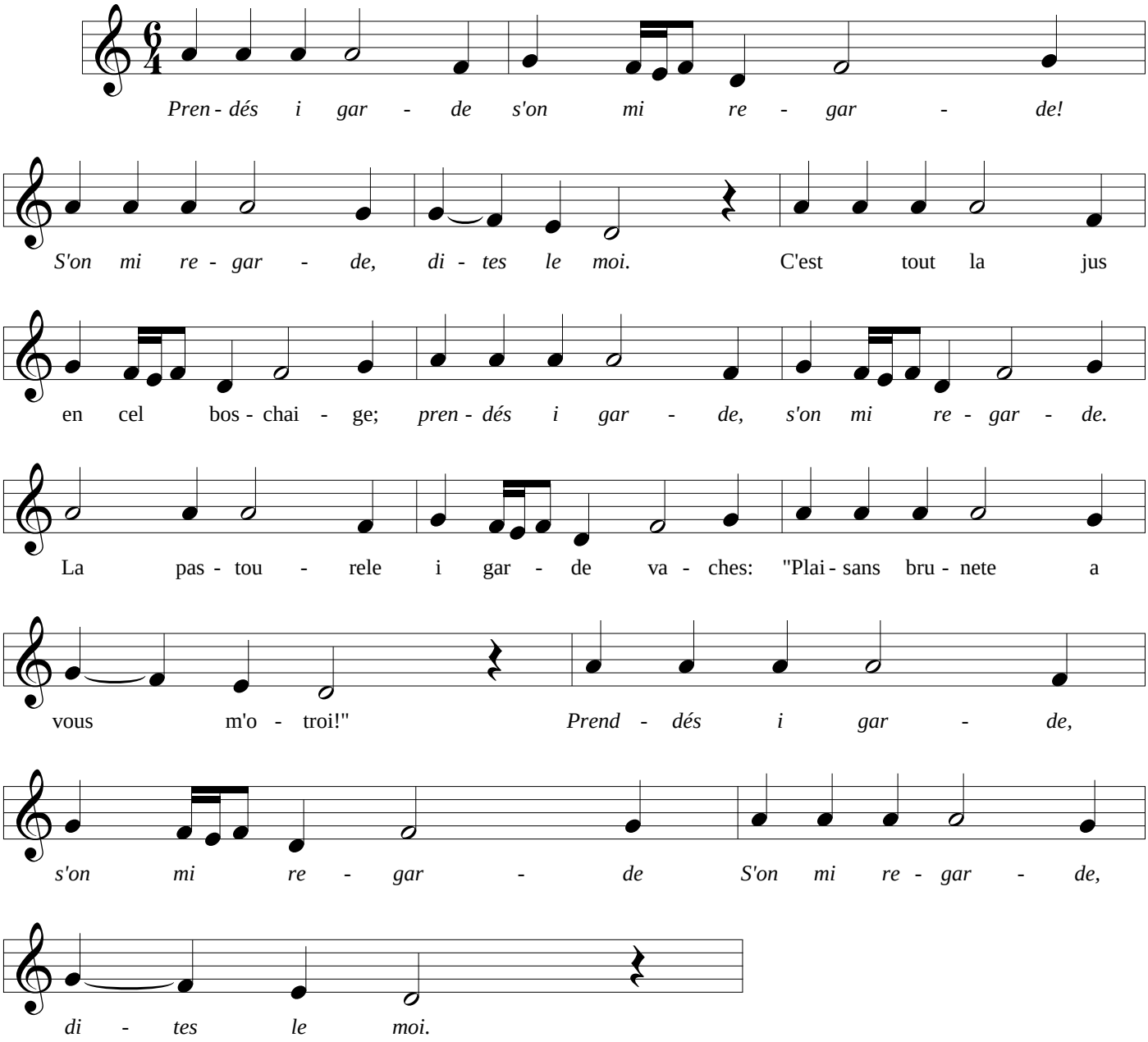


Sumer is icumen in*



Prendes i garde

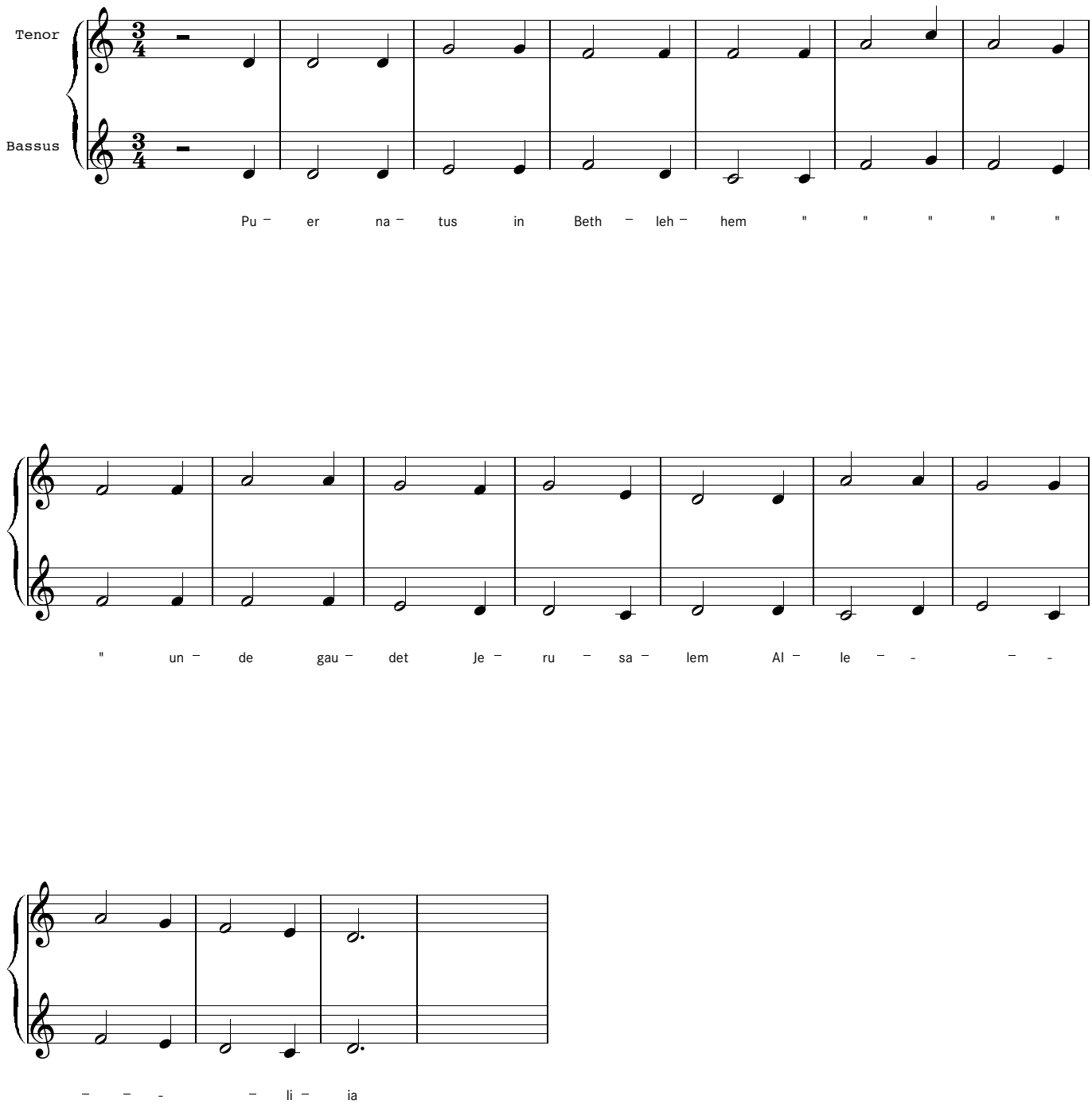
Guillaume d'Amiens



Puer Natus in Bethlehem

anonym, Finnland

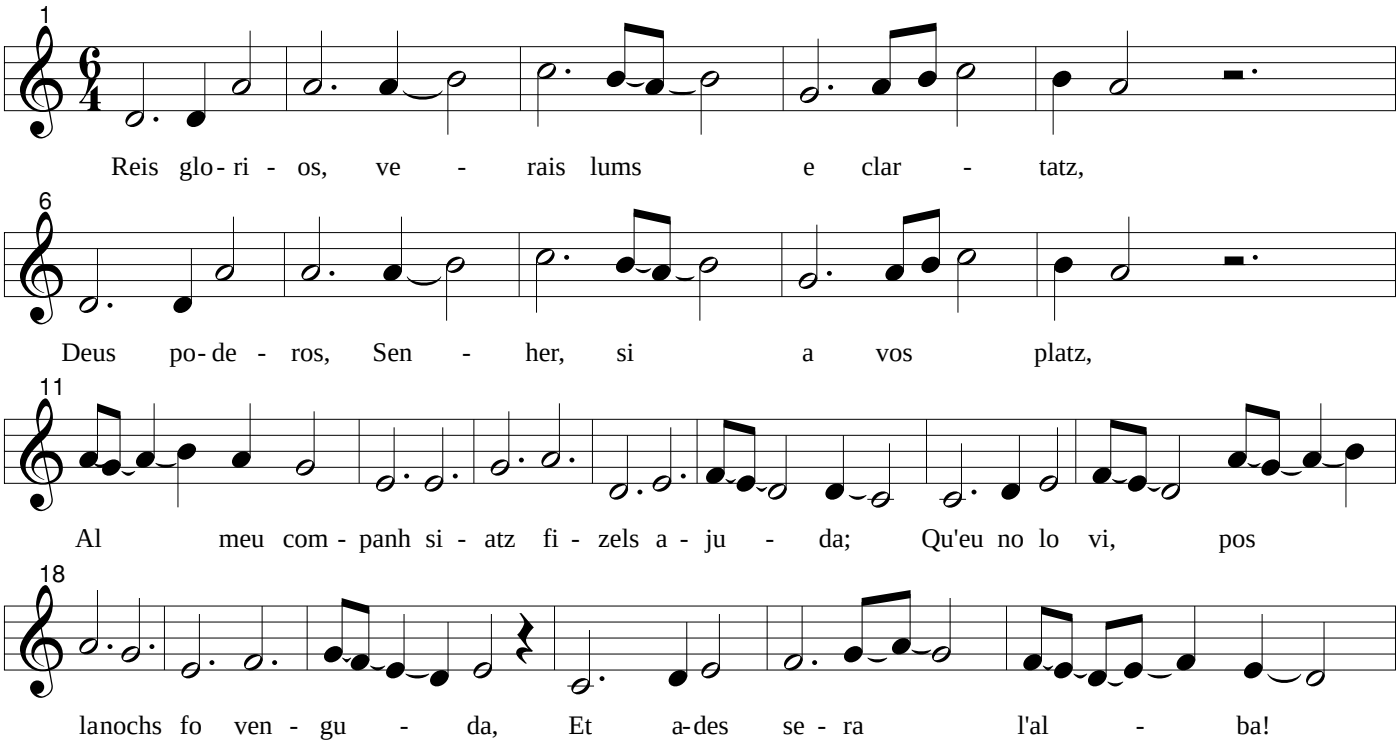
Piæ Cantiones, 16. Jh.



c 10/2003 Spielleut.de

Reis glorios

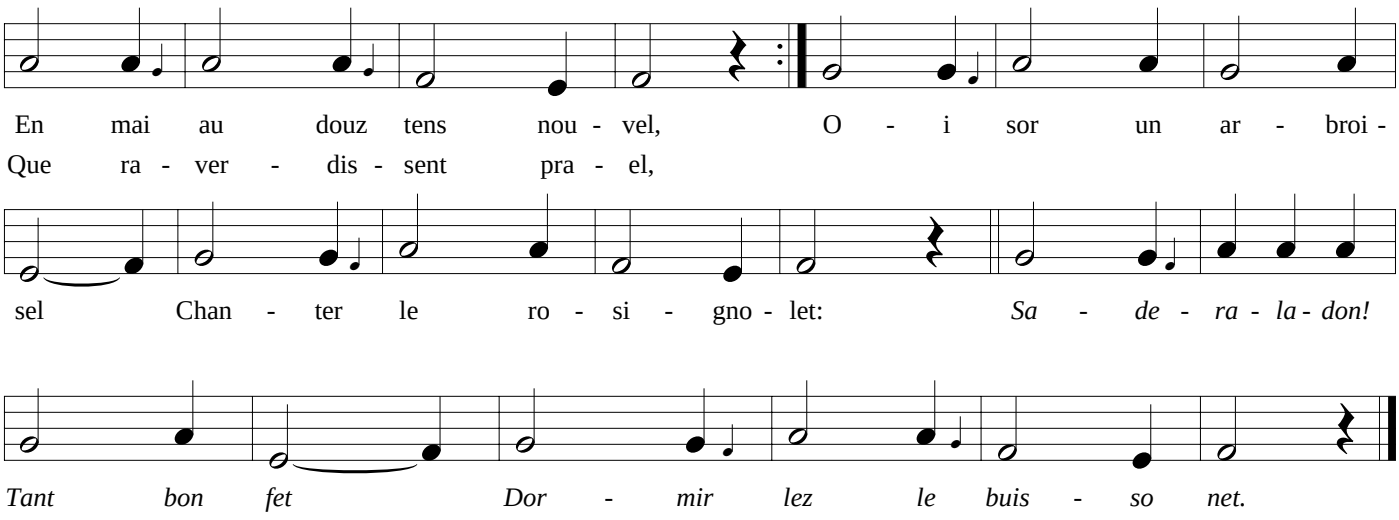
Guiraut de Bornelh



En mai au douz tens nouvel

anonym, Frankreich, 13. Jh

Chansonnier de l'Arsenal, Hss.: K pag. 366, X fol. 236a

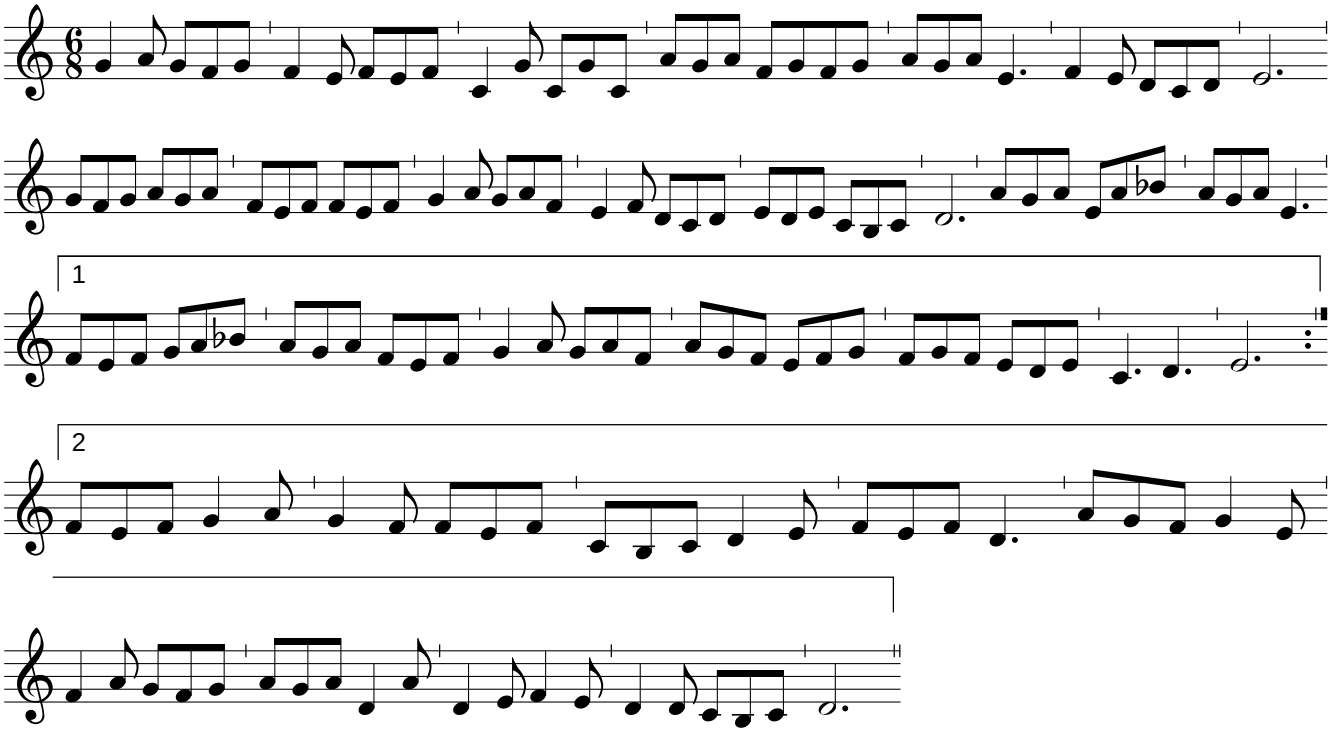


Saltarello (1)

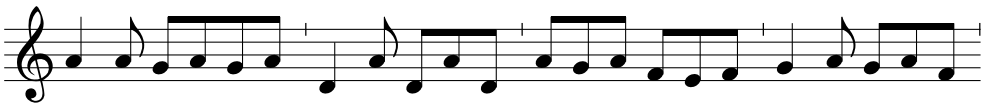
London, British Lib., Add. 29987

www.spielleut.de

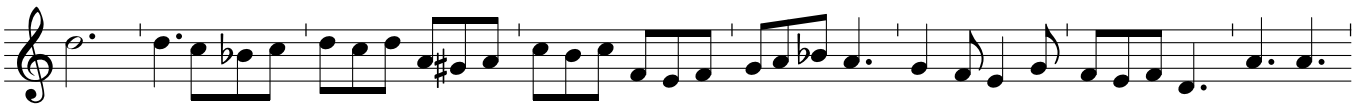
apertto/chiussoo



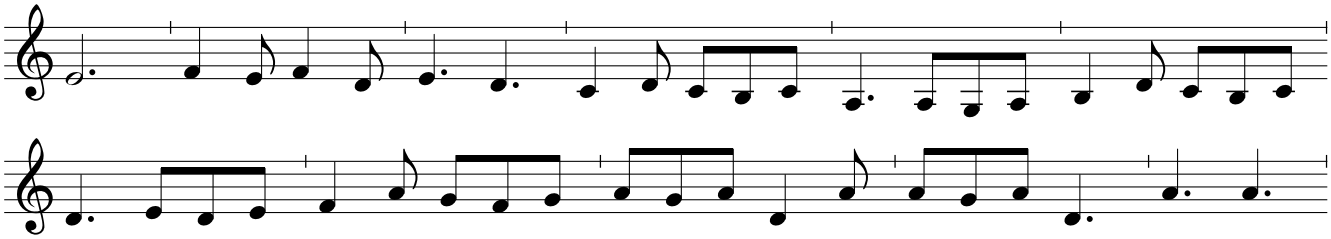
prima pars



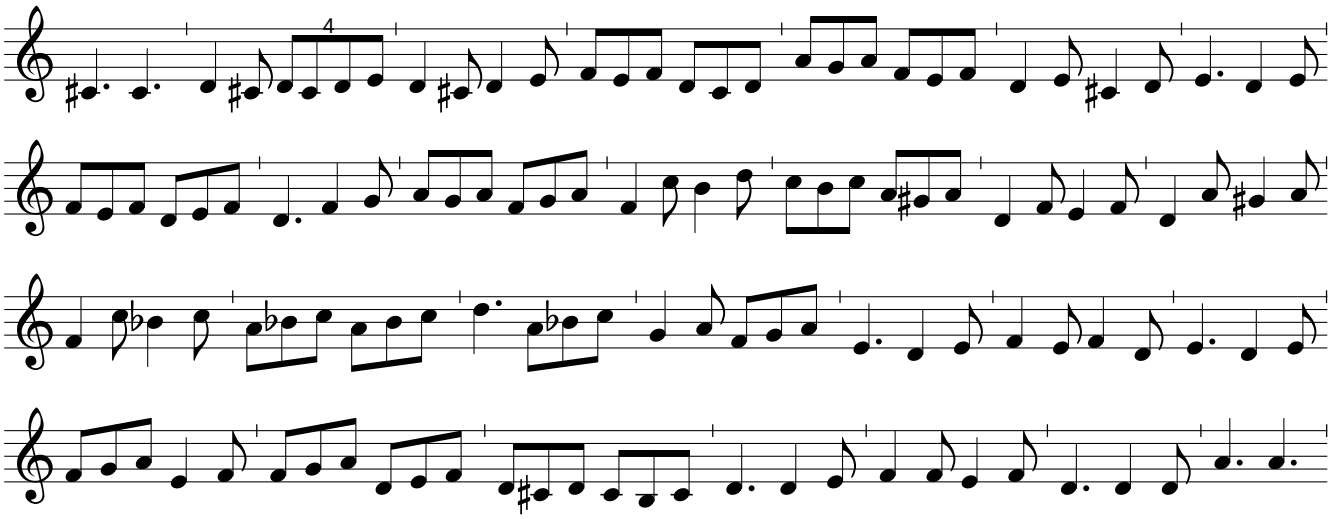
sechunda pars



terçia pars



quartta pars

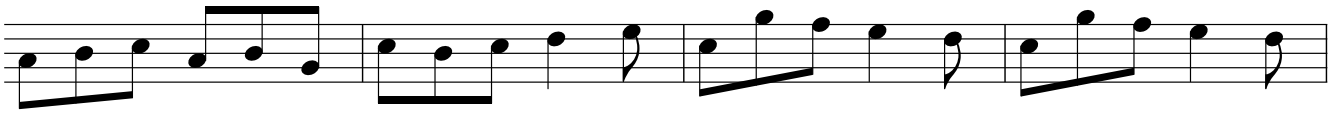


Saltarello (2)

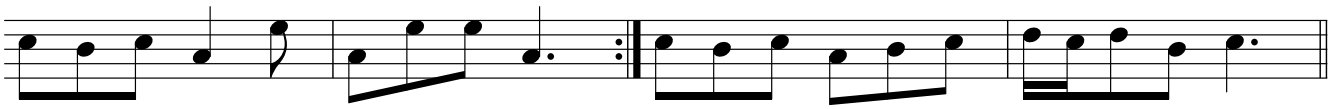
London, British Lib., Add. 29987

www.spielleut.de

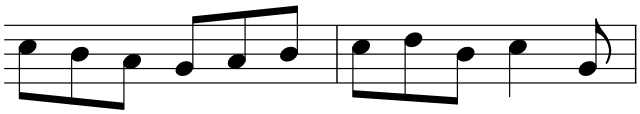
apertto/chiusso



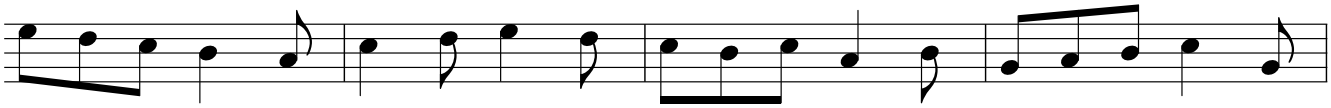
1 2



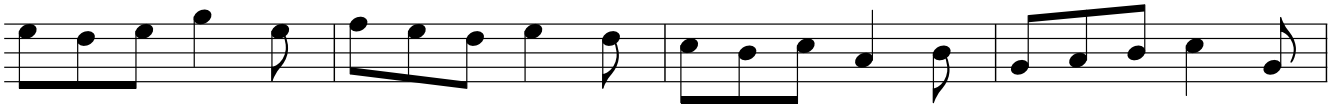
prima pars



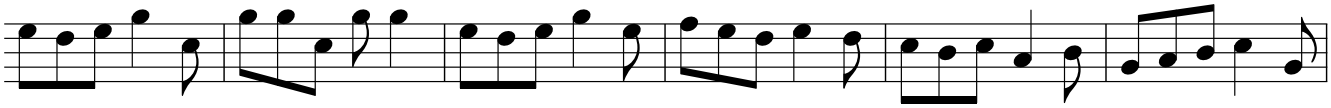
sechunda pars



terça pars



quartta pars

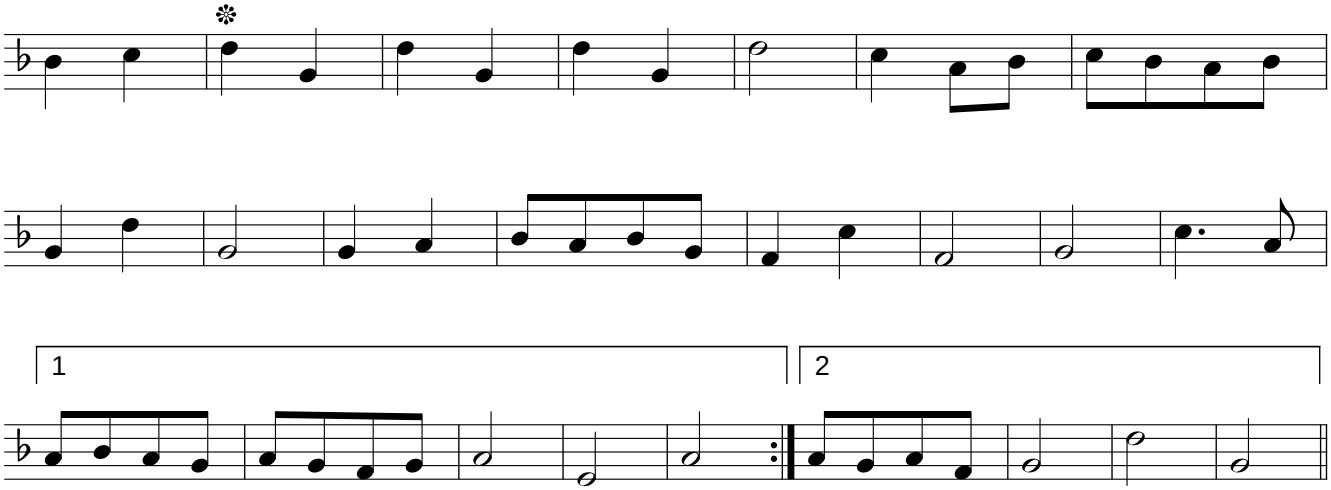


Saltarello (3)

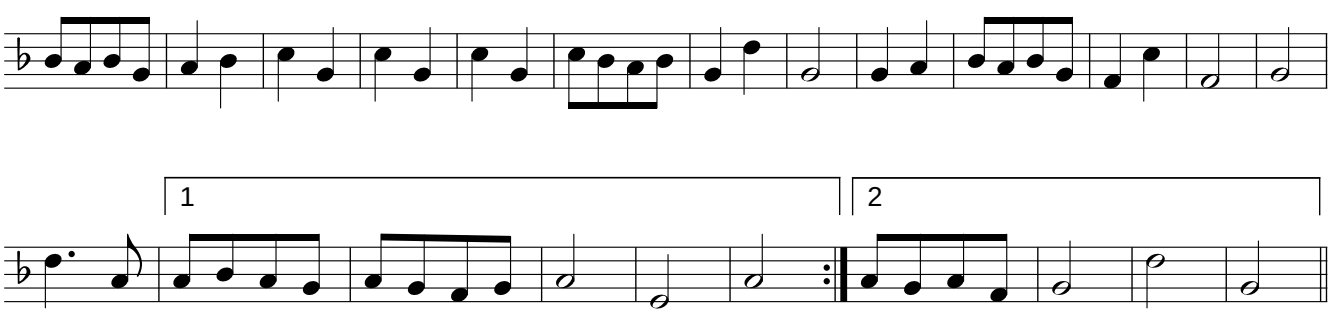
London, British Lib., Add.29987

www.spielleut.de

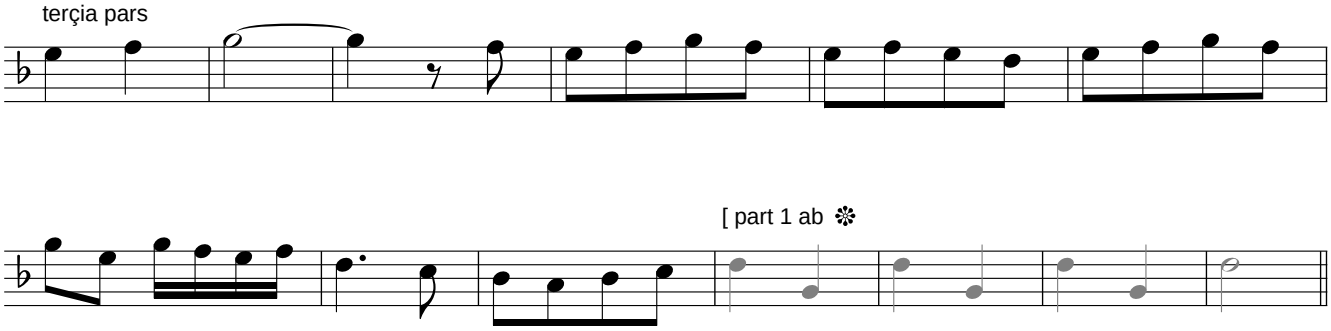
prima pars



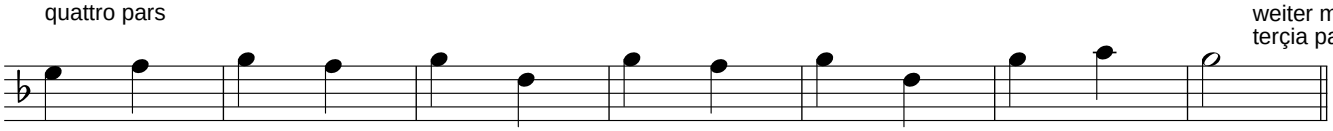
sechunda pars



terçia pars



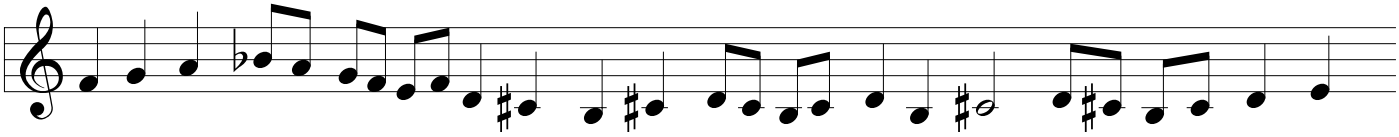
quattro pars

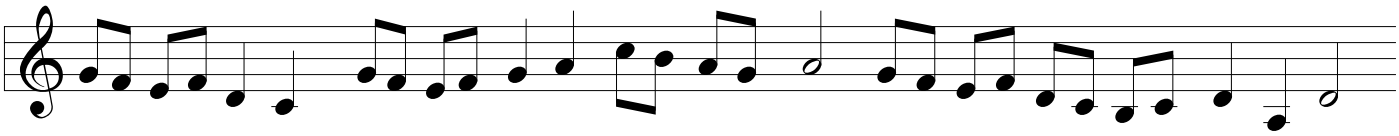


Saltarello (4)

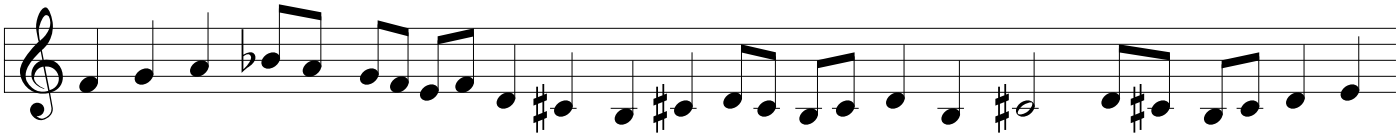
London, British Library

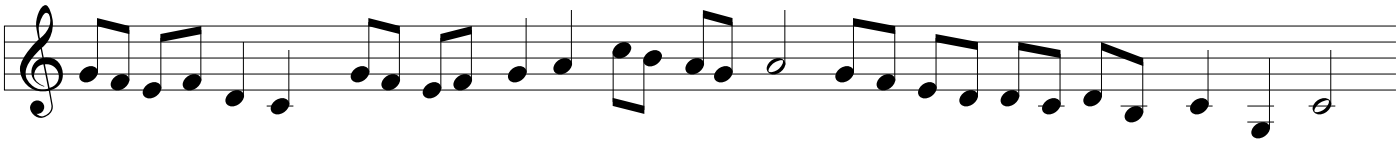
Apertto



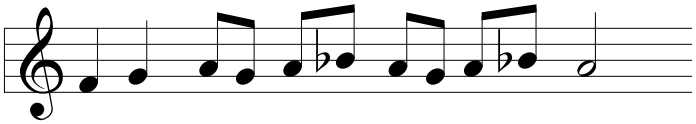


Chiusso



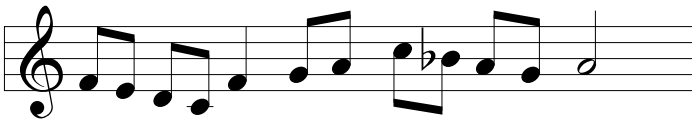


Prima pars

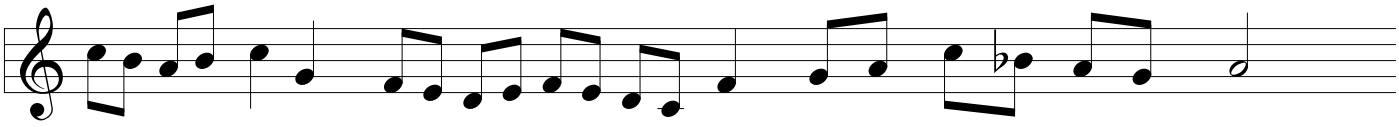


Secunda Pars besteht nur aus Apertto und Chiusso

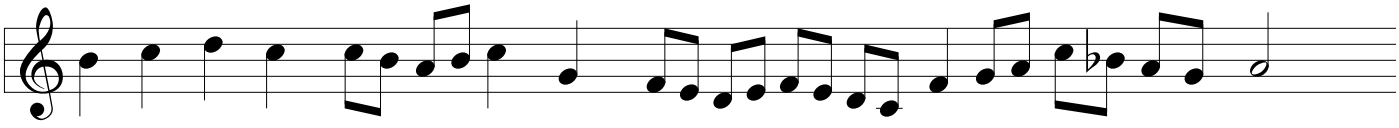
Tertia pars



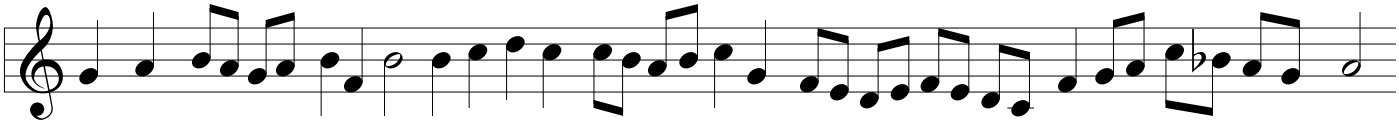
Quarta pars



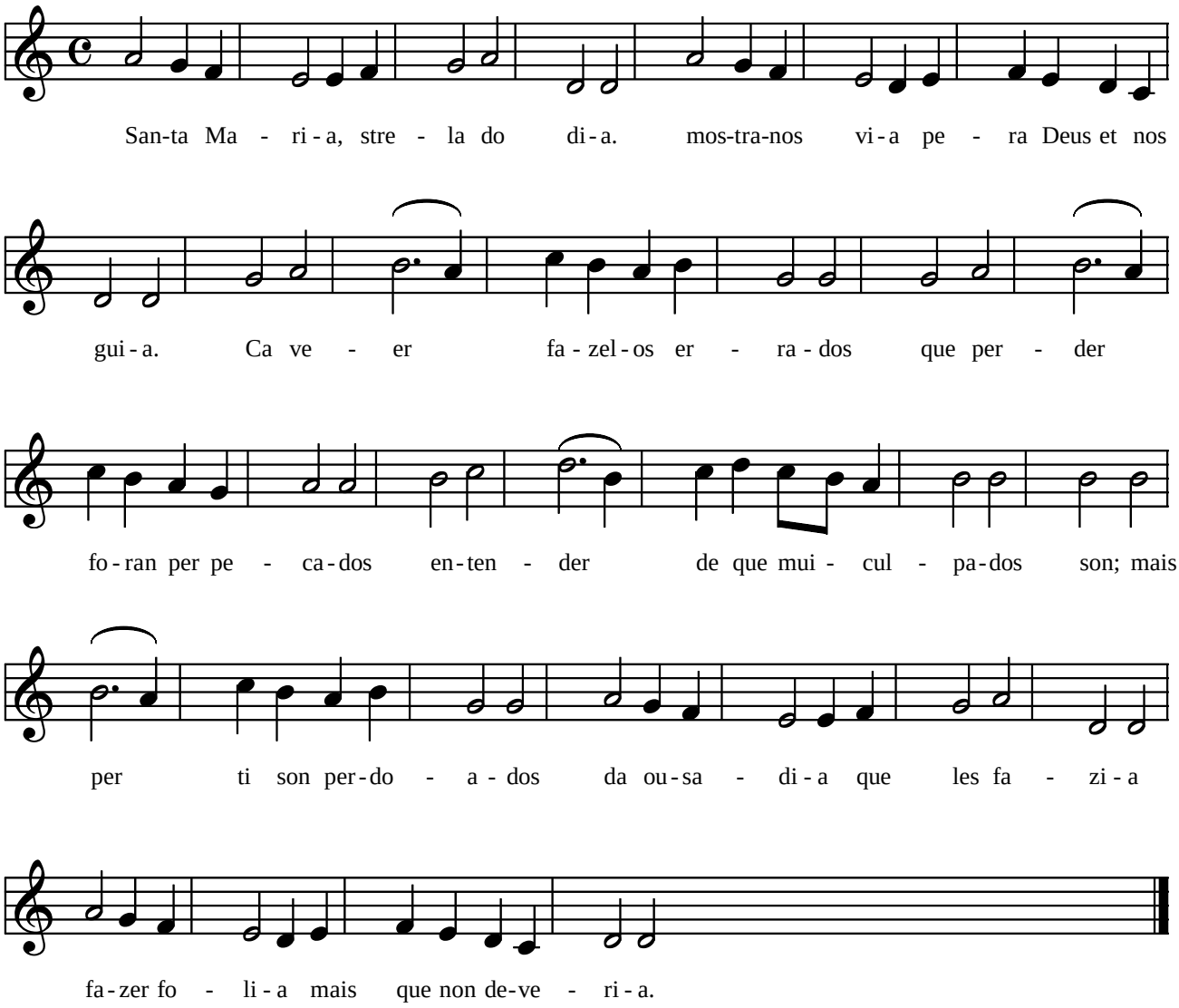
Quinta pars



Sesta pars



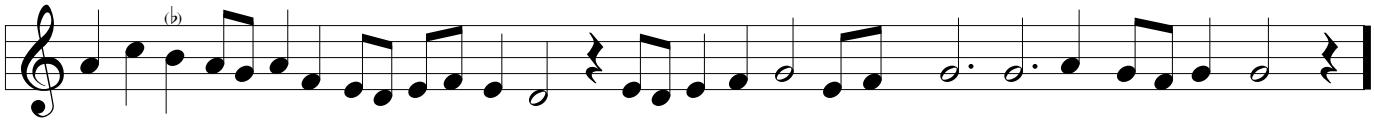
Santa Maria, strelo do dia



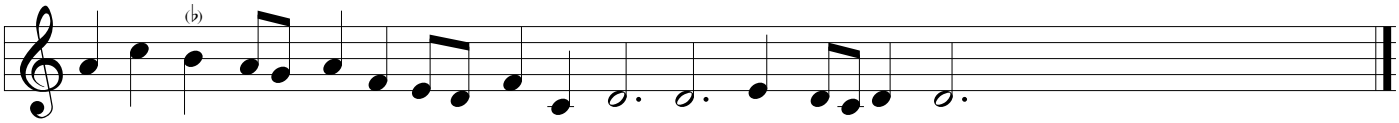
Digitized by Gunther E. Biernat <GEBiernat@bauwesen.de>

la 2de estampie royal

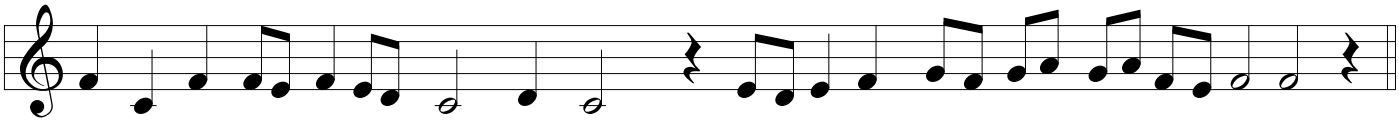
apertum



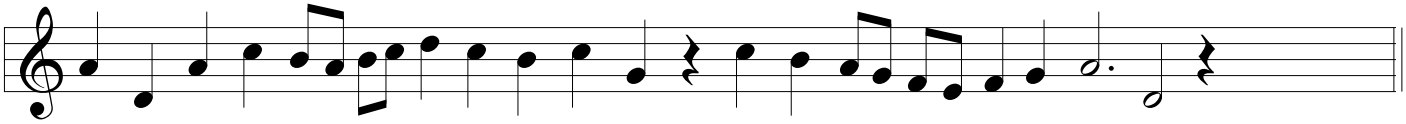
claustrum



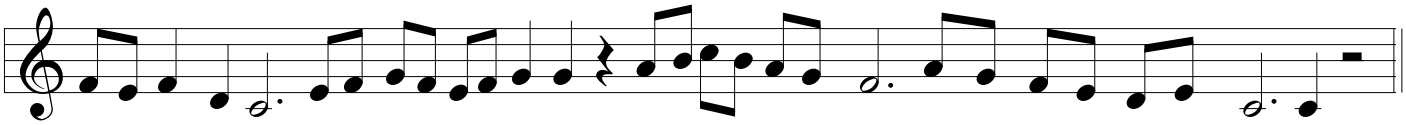
1.



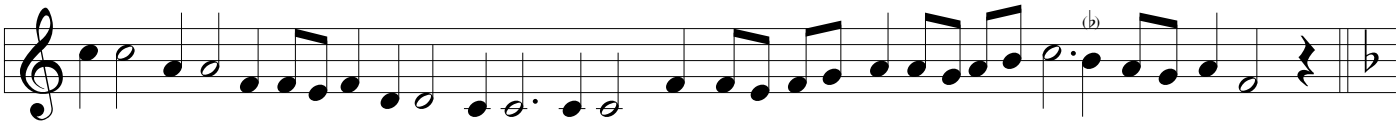
2.



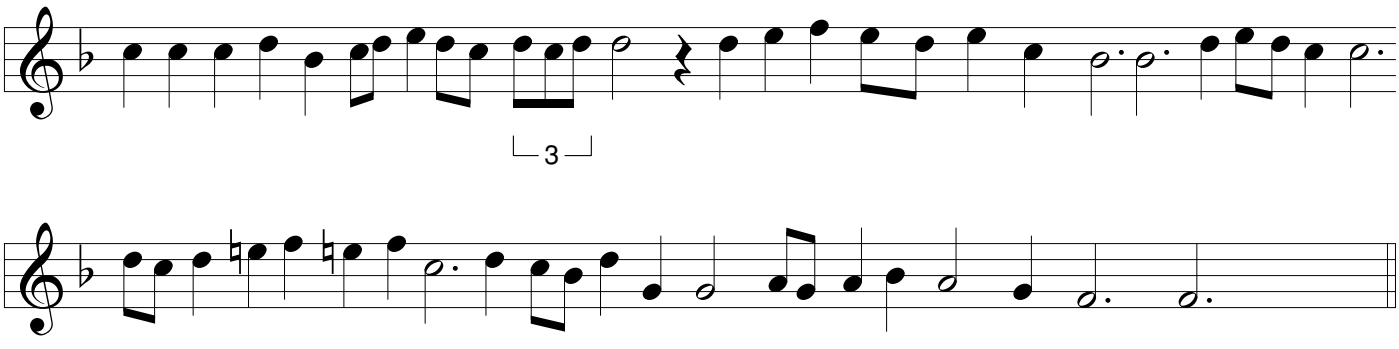
3.



4.

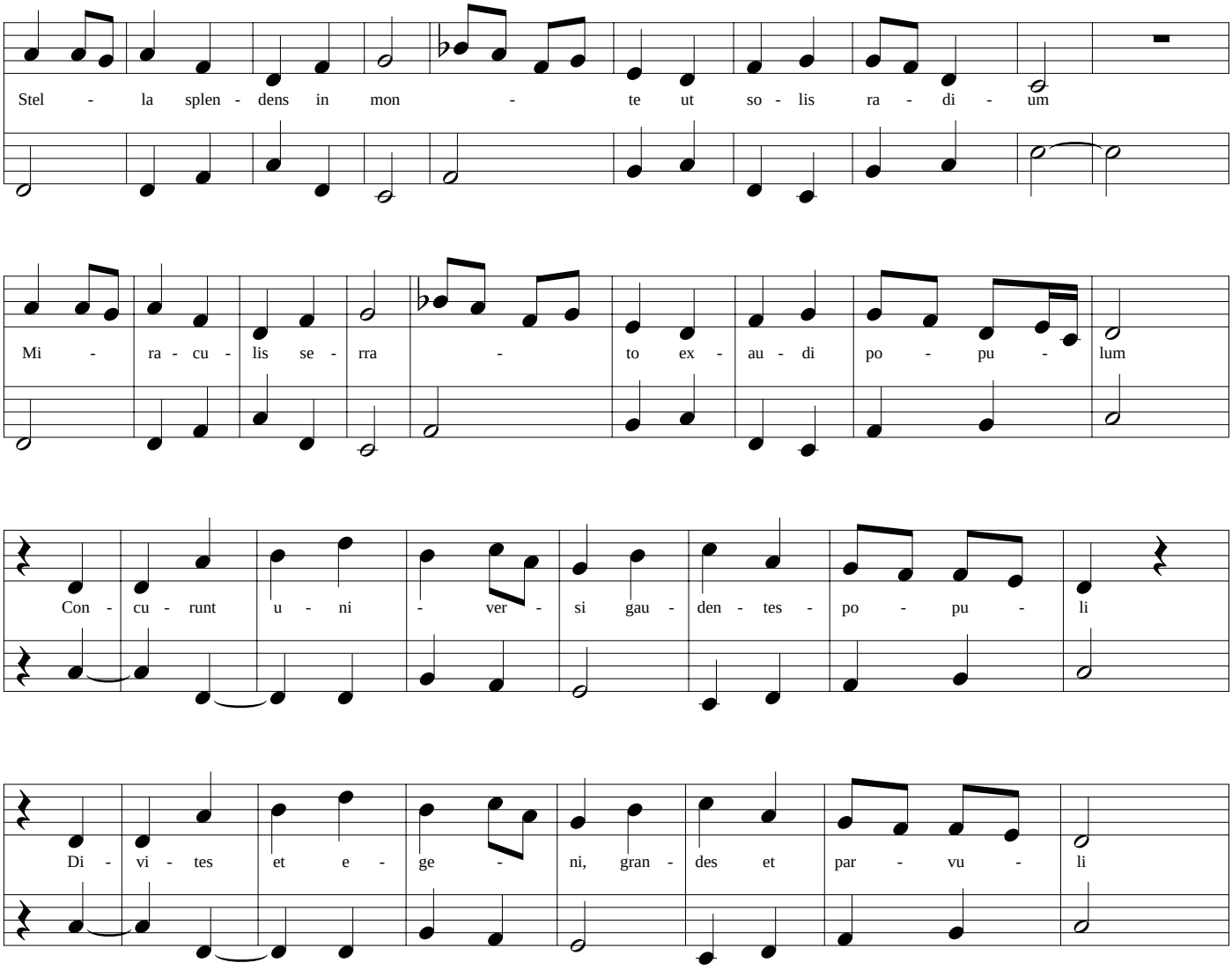


5.



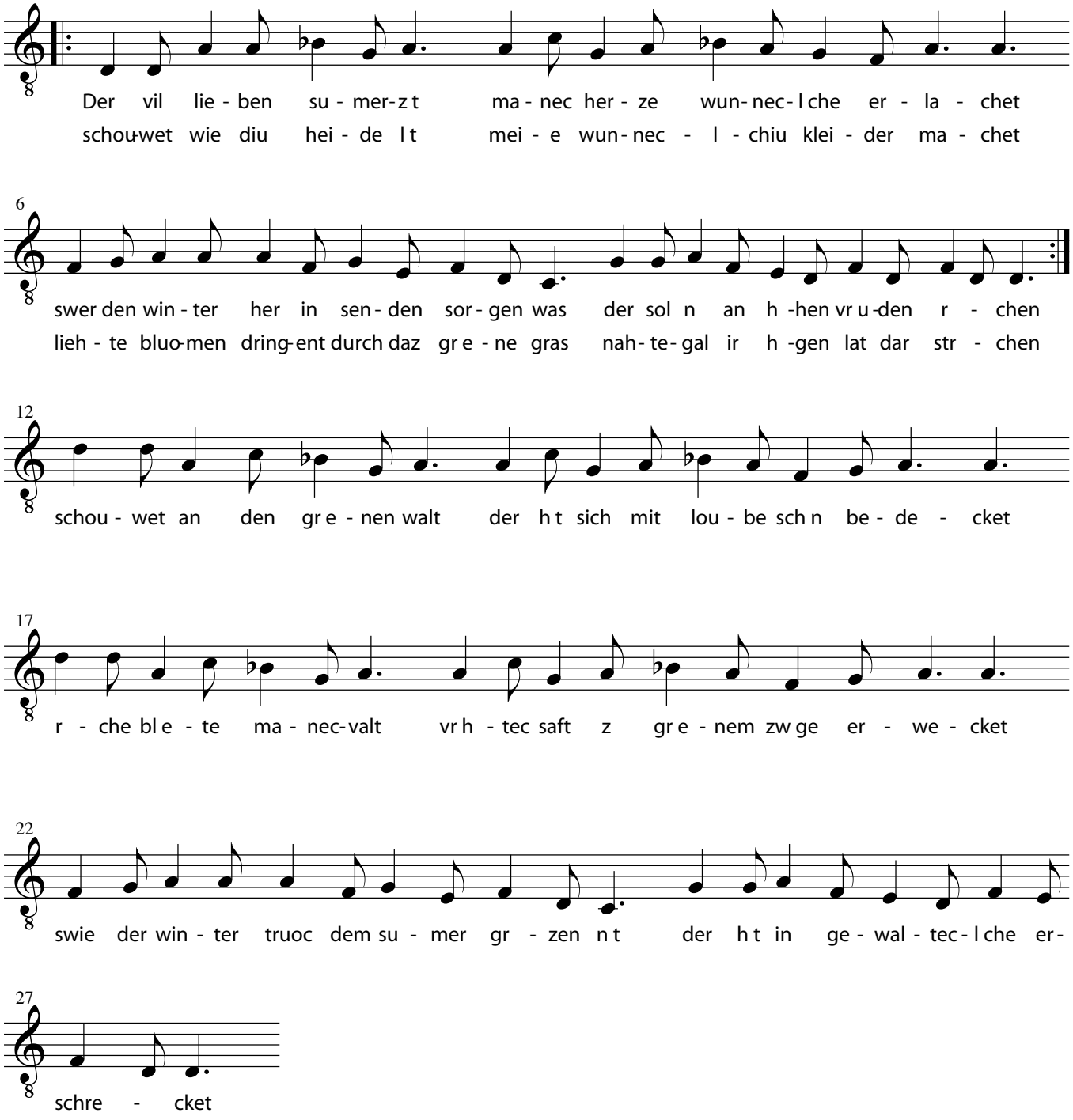
Stella Splendens

Llibre Vermell de Montserrat



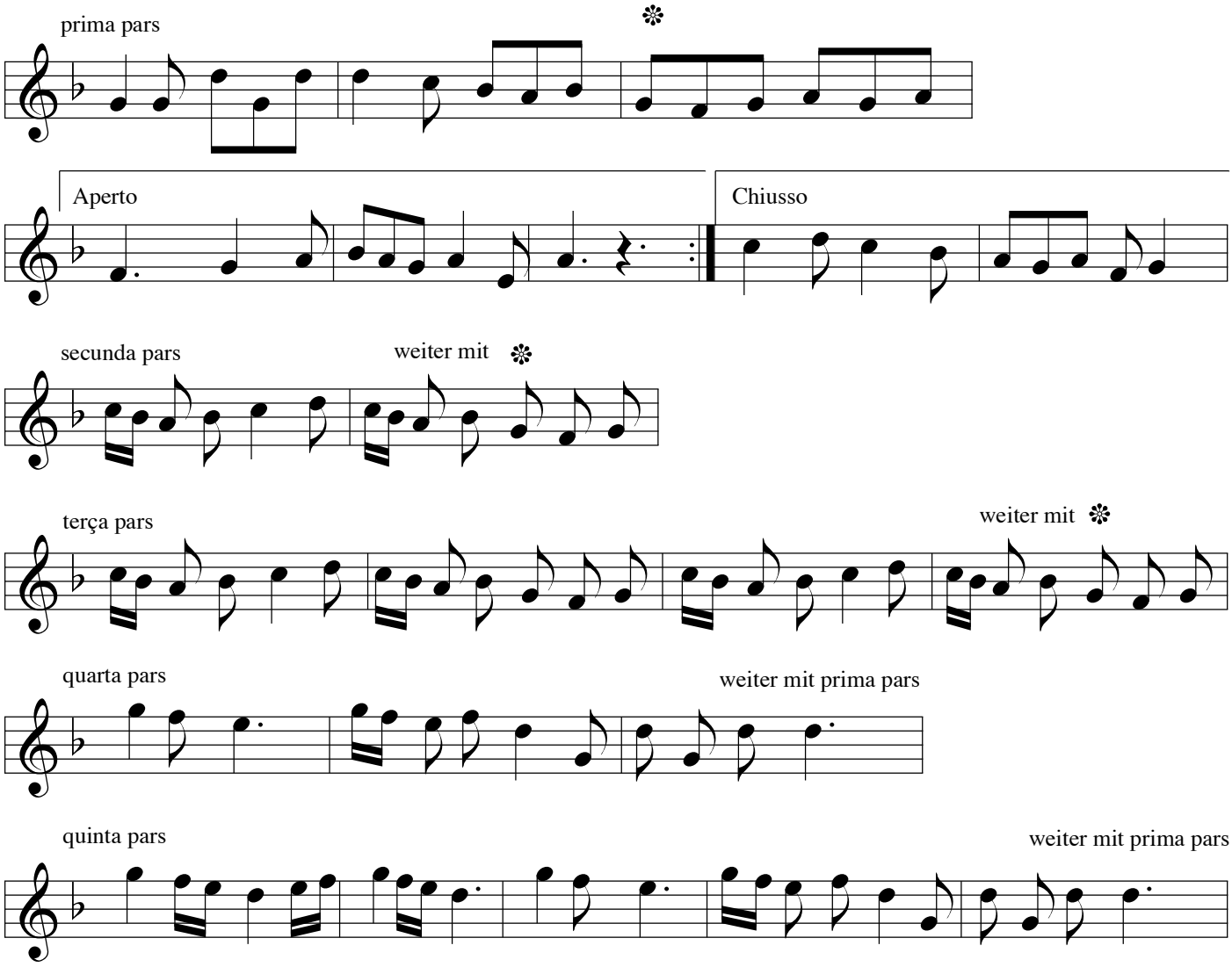
Der vil lieben sumerzît

Herr Neidhard



Trotto

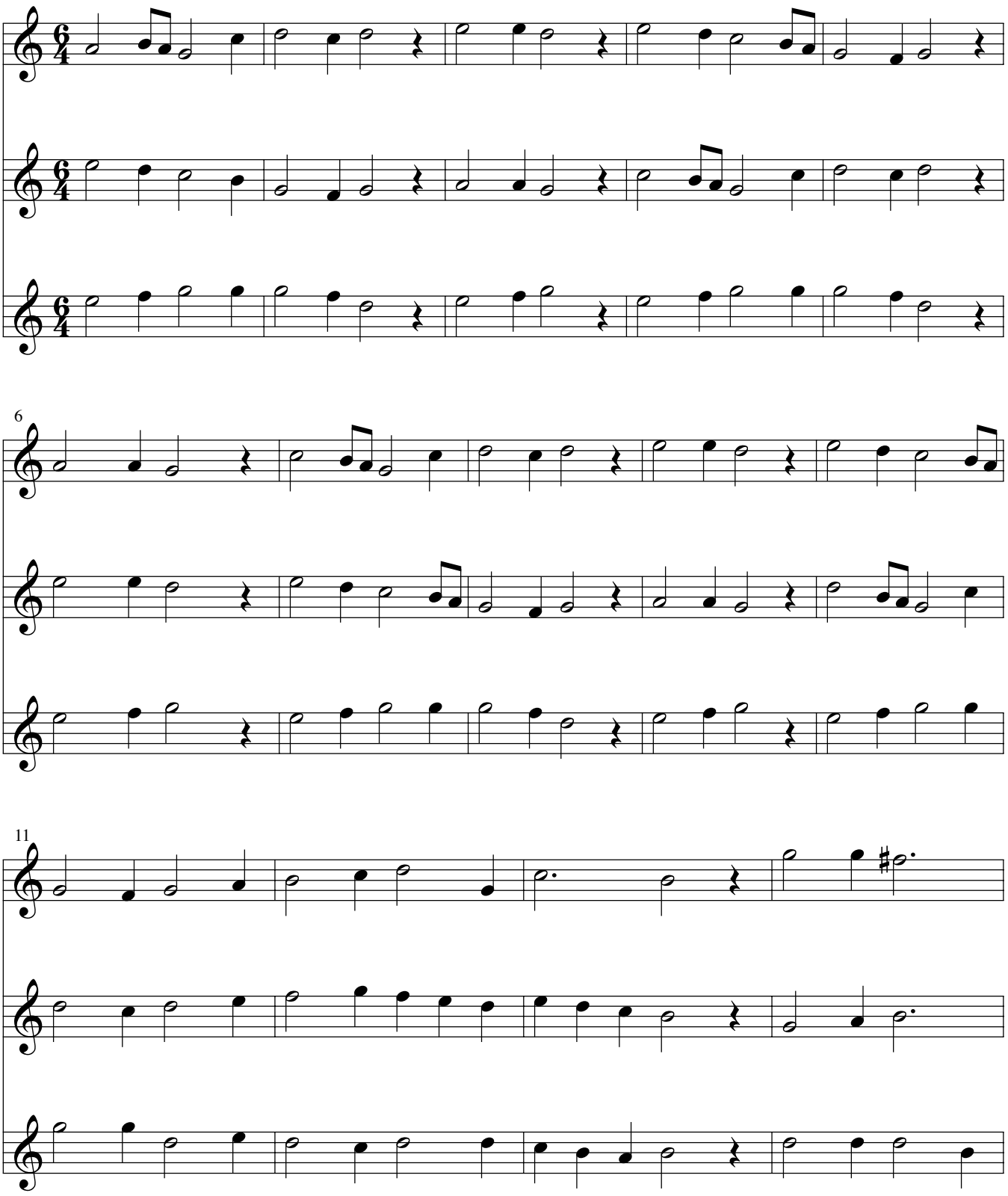
London, British Library, Add. 29987, fol 62v



copyright für die Übertragung 12/2005, nimmersêlich/spielleut.de

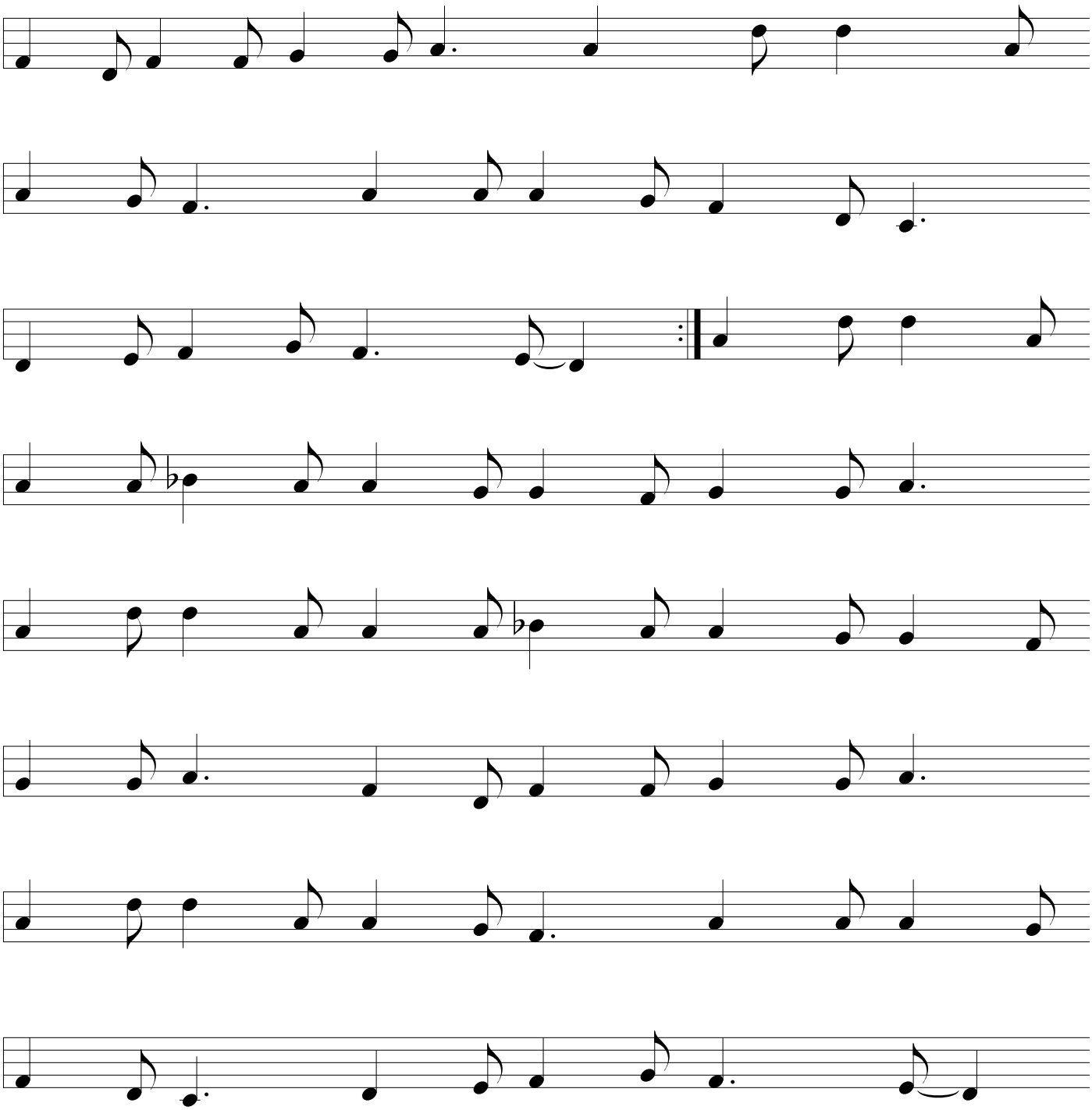
Veris ad imperia conductus

Florenz, Laurenziana, Pluteo 29.1



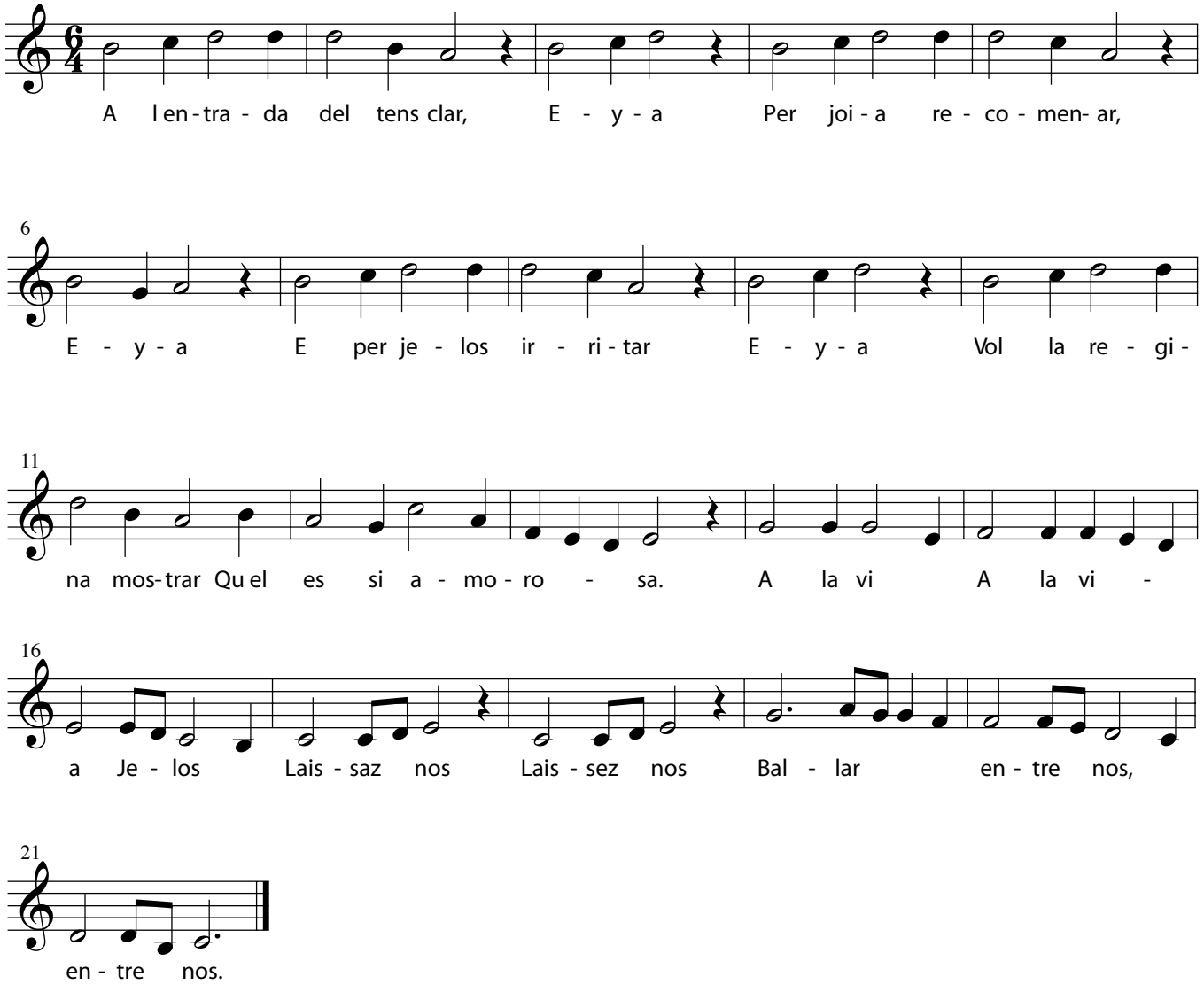
Winder, wie ist nû dîn kraft

Neidhardt von Reuenthal

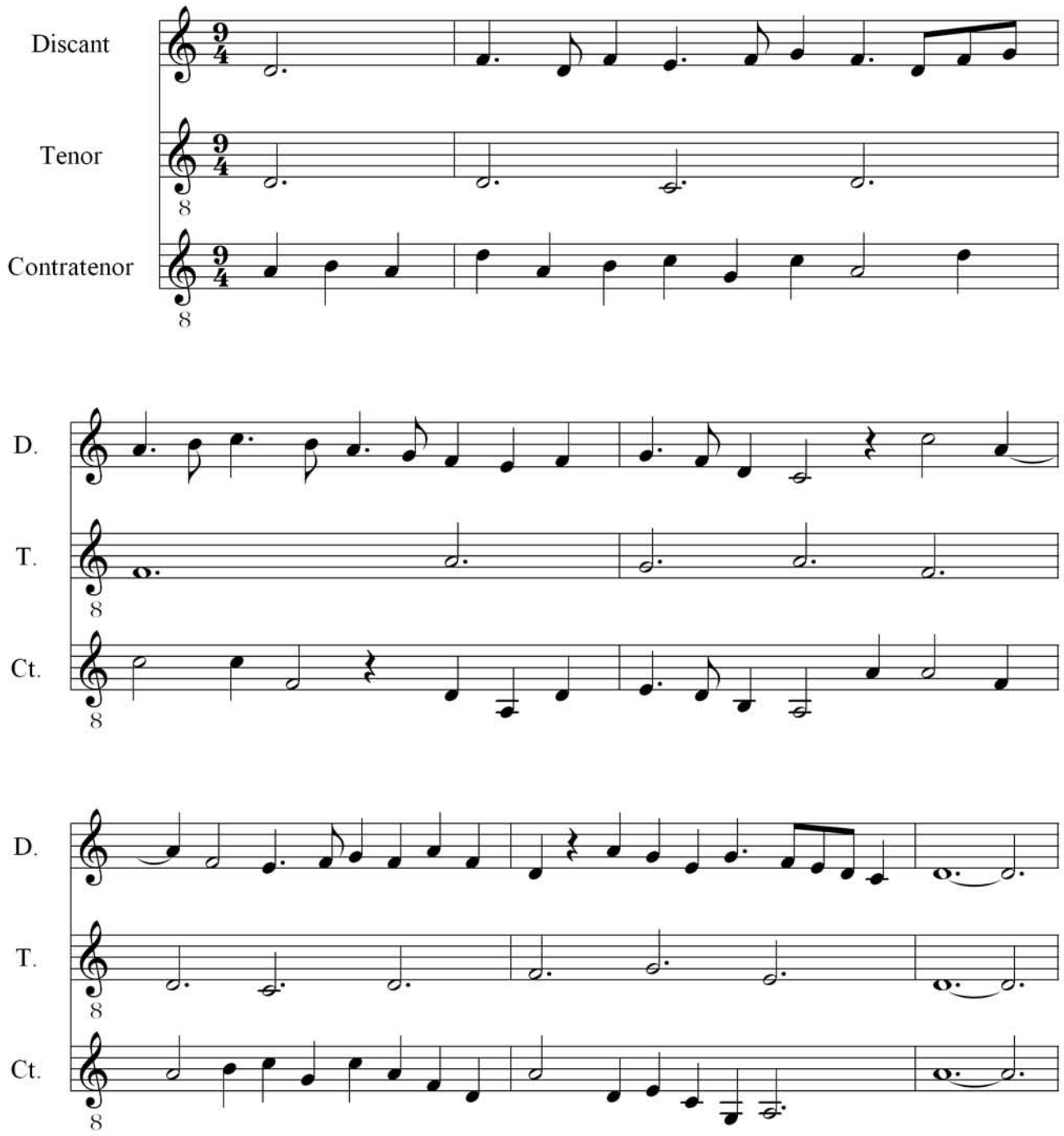


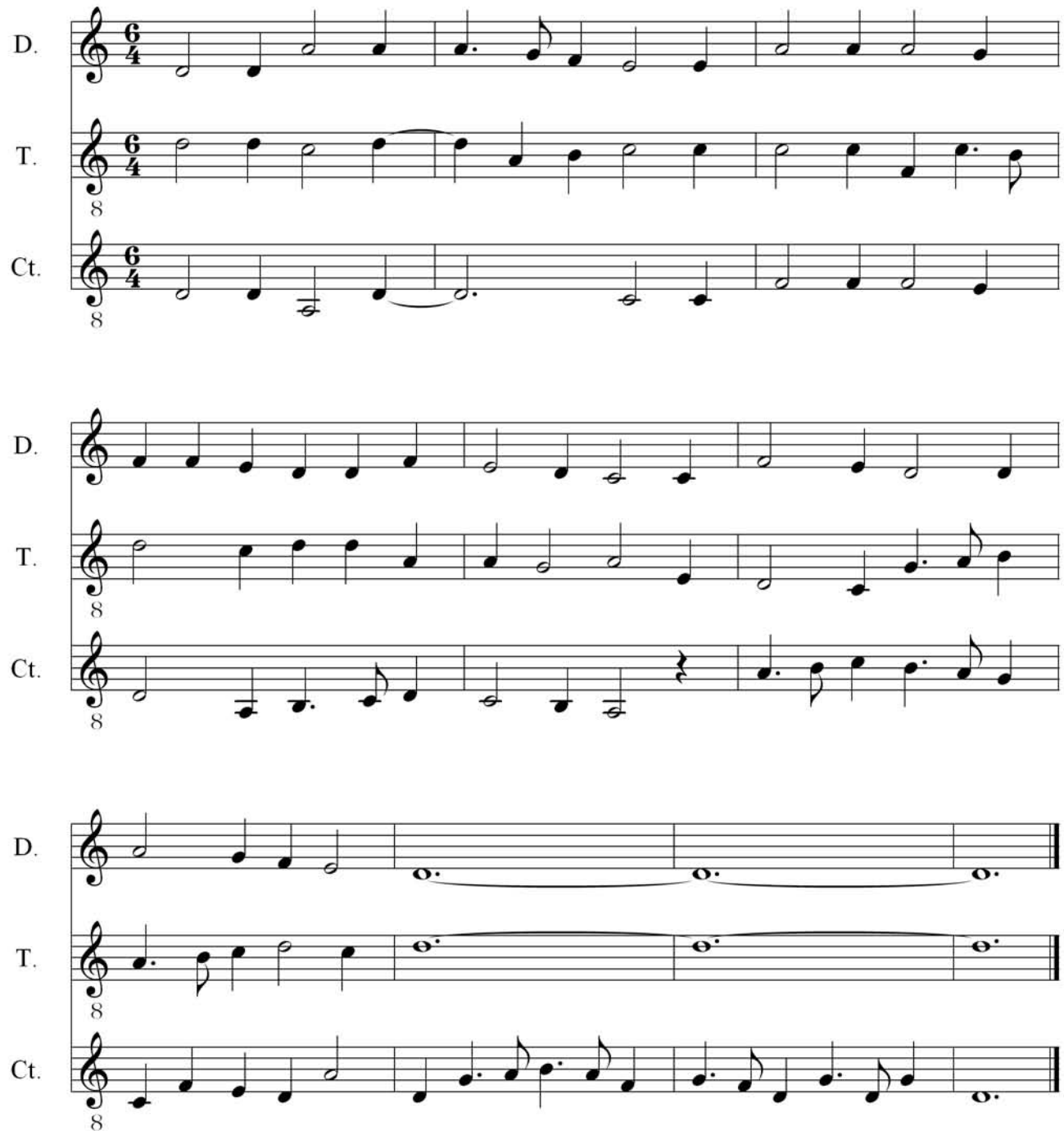
A l’entrada del temps clar

anonym, provençalisch



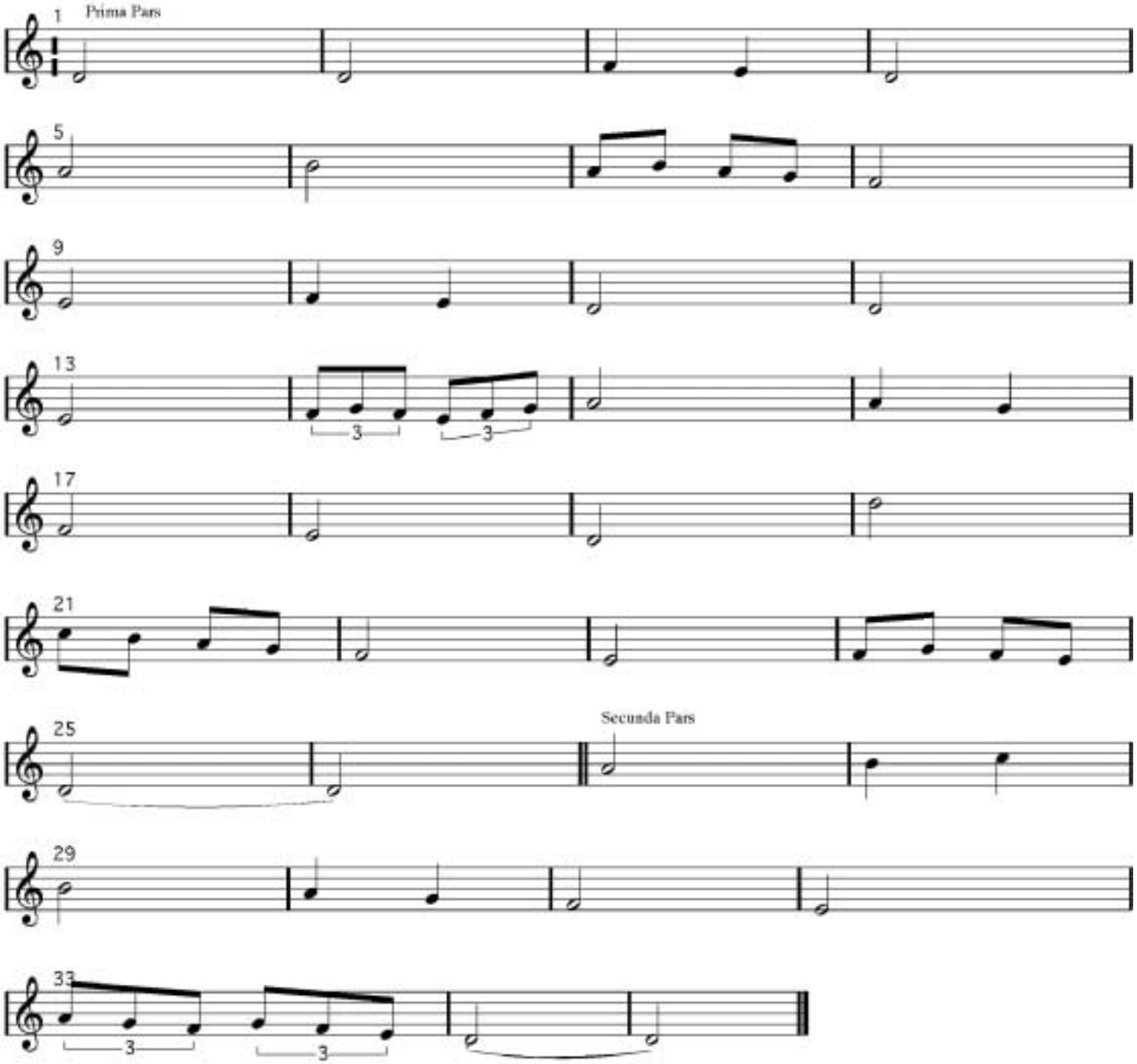
All voll - Glogauer Liederbuch




D.
T.
Ct.
6
4
8

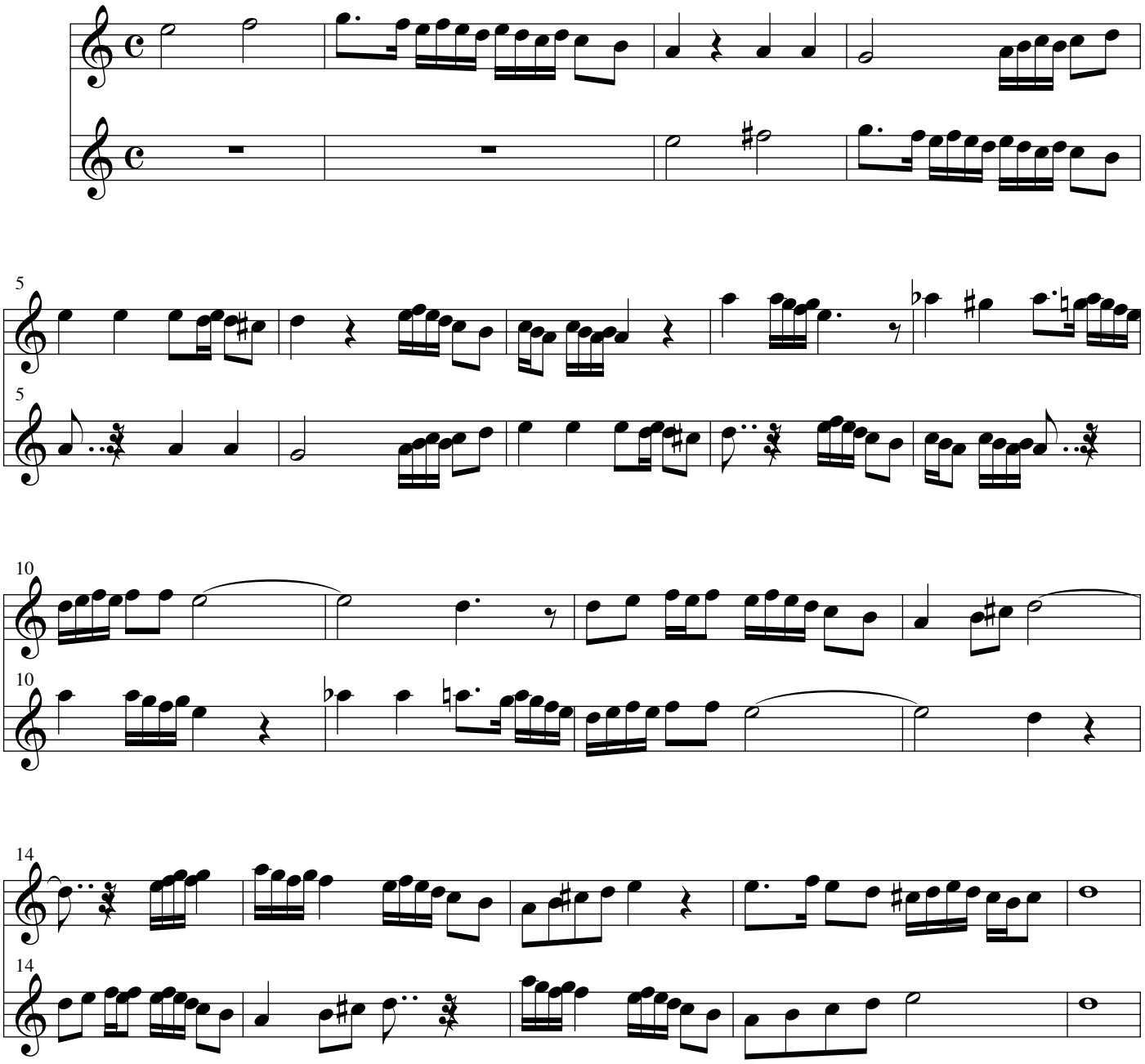
Chanzoneta Tedescha (1)

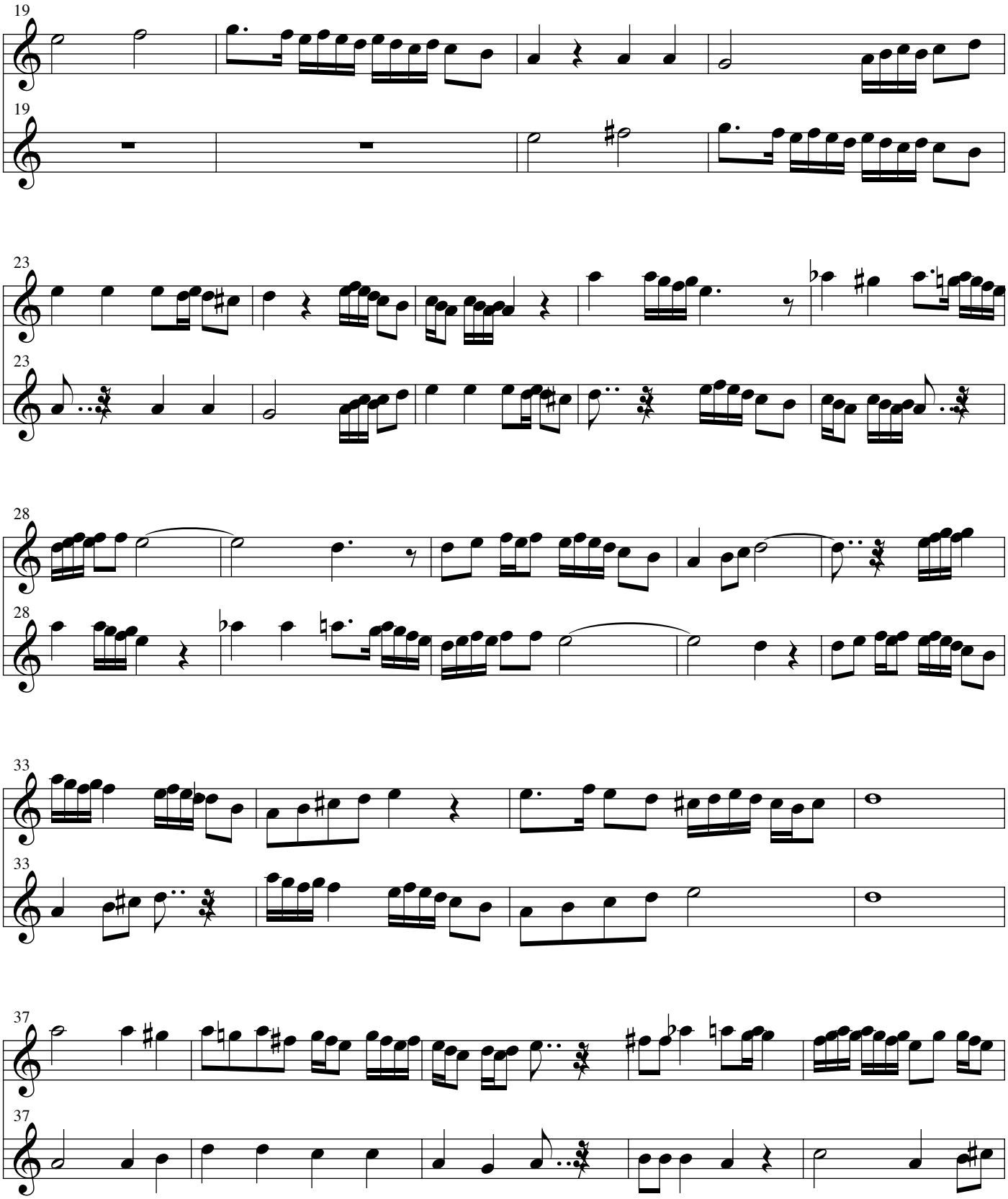
London, British Library, Add. 29987

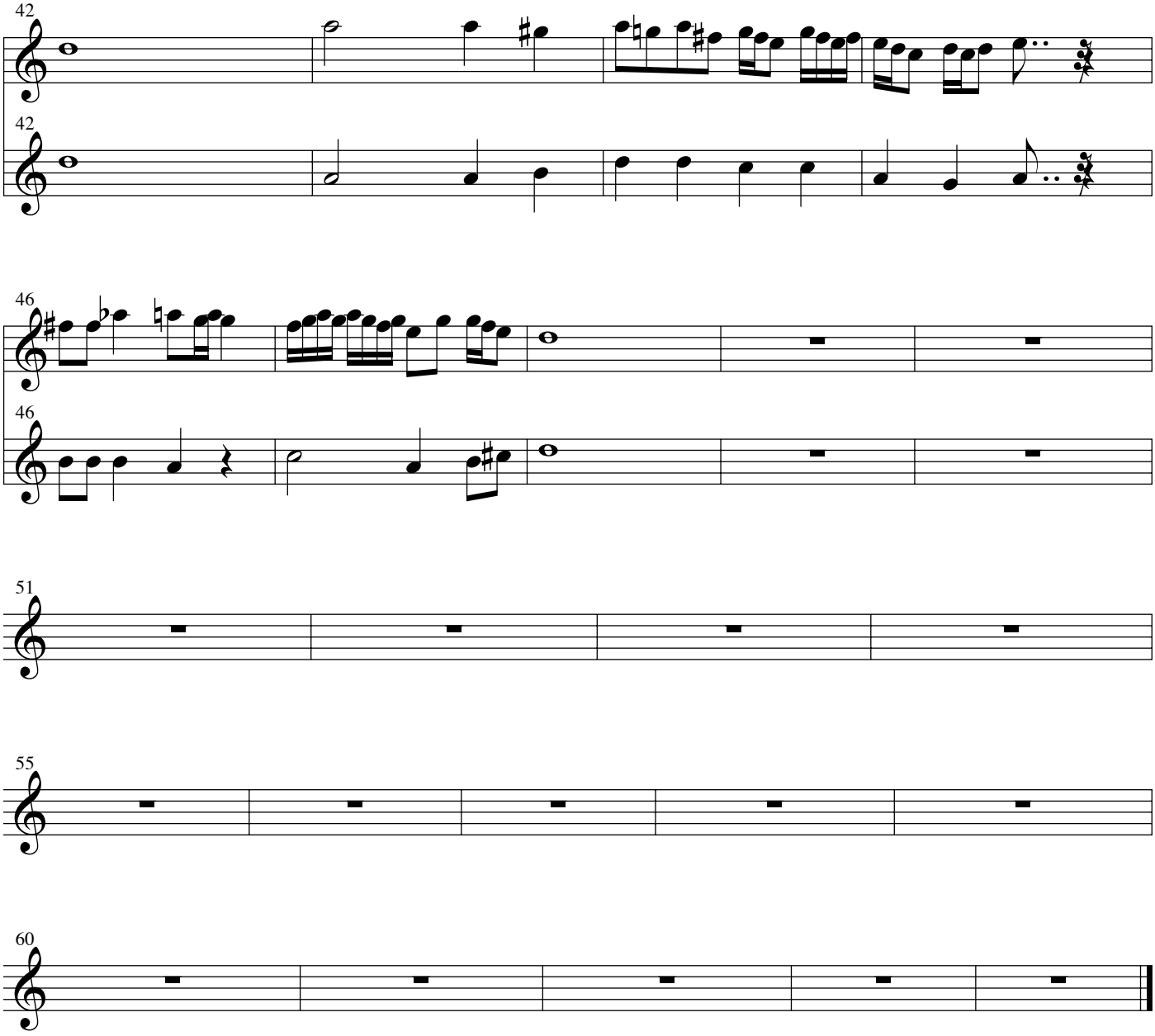


Chavalcando und giovine accorto

[Majestro Piero, 14.Jh]



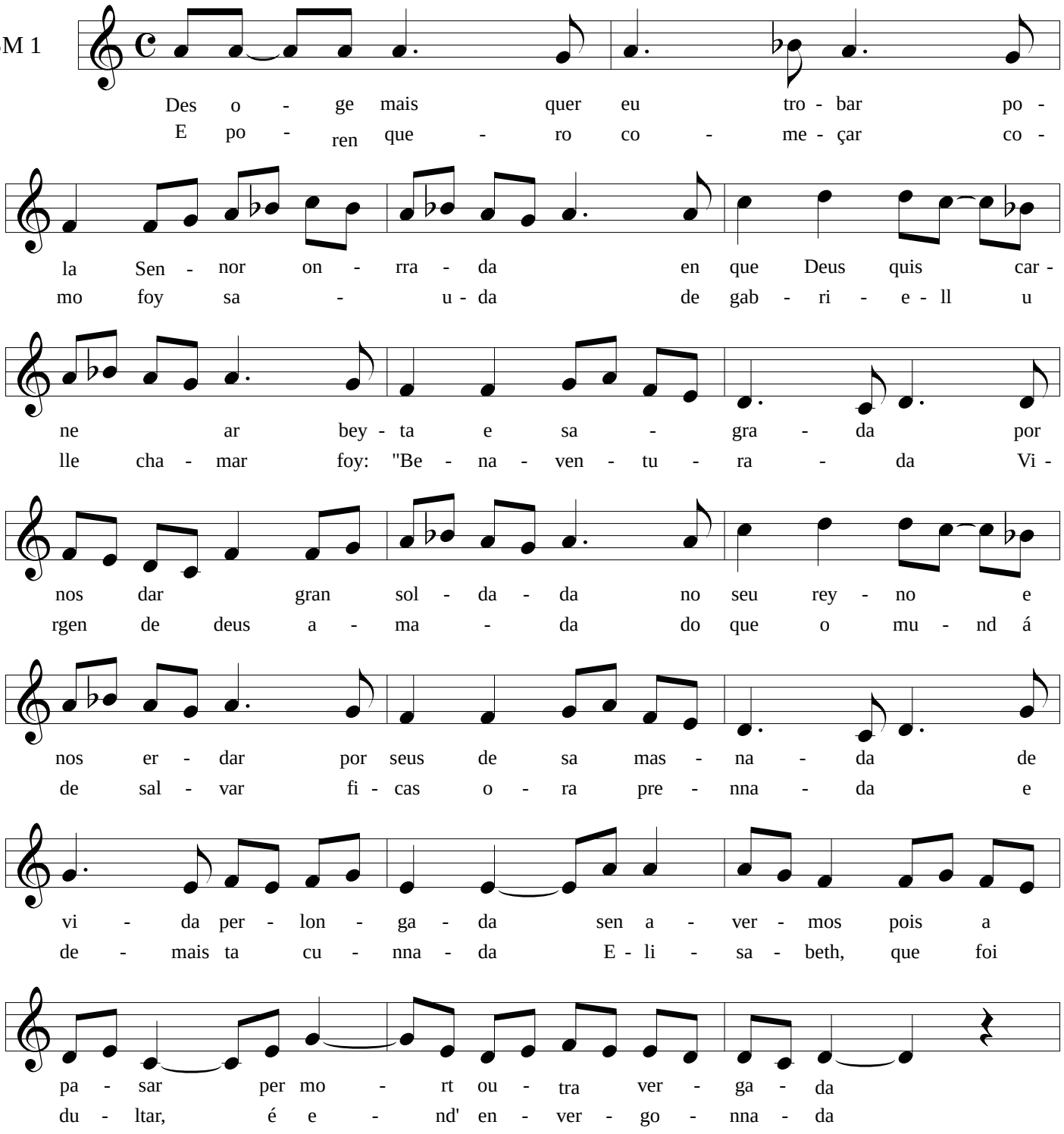



42
42
46
46
51
55
60

Des oge mais quer' eu trobar

Cantigas de Santa Maria

CSM 1



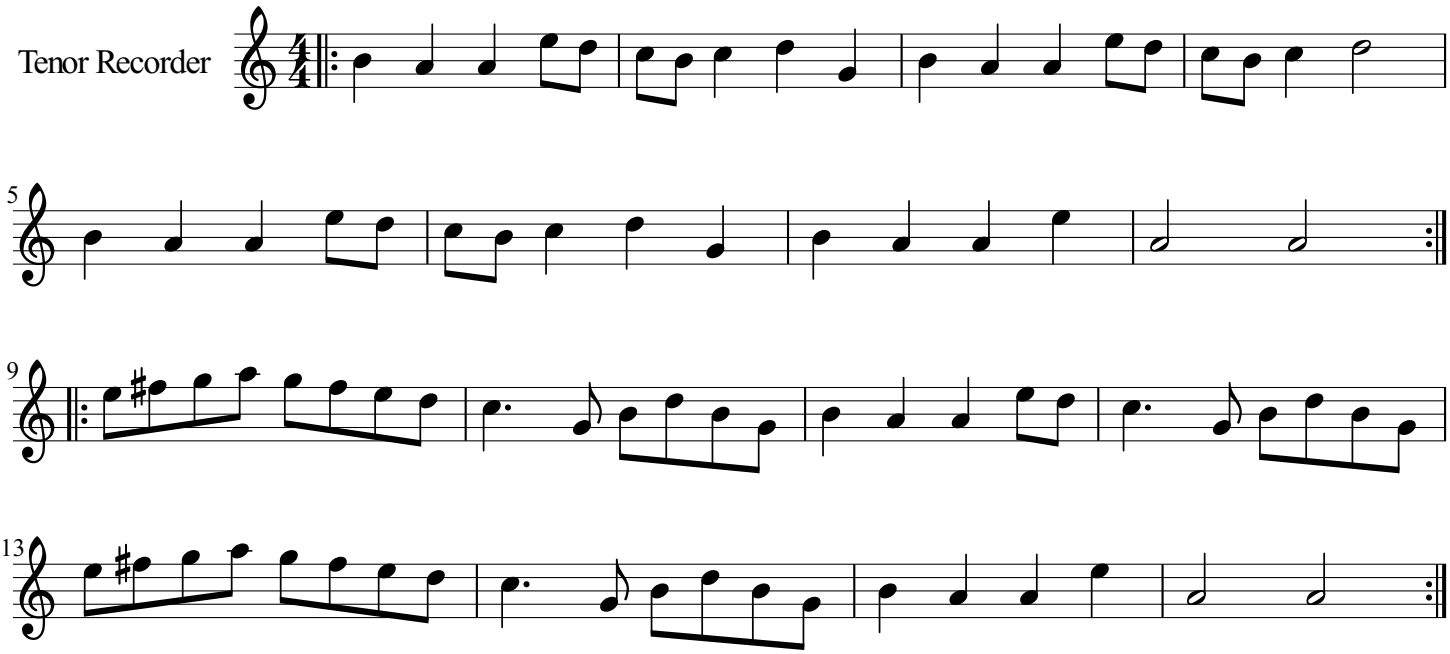
MY
FAVOURITE
MUSIC

Skudrinka

Bulgaria

Presto

Tenor Recorder

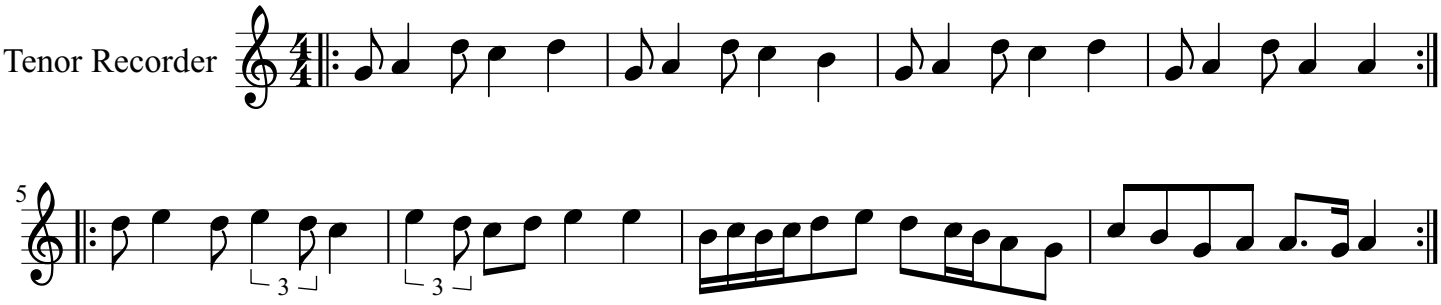


Skudrinka 2

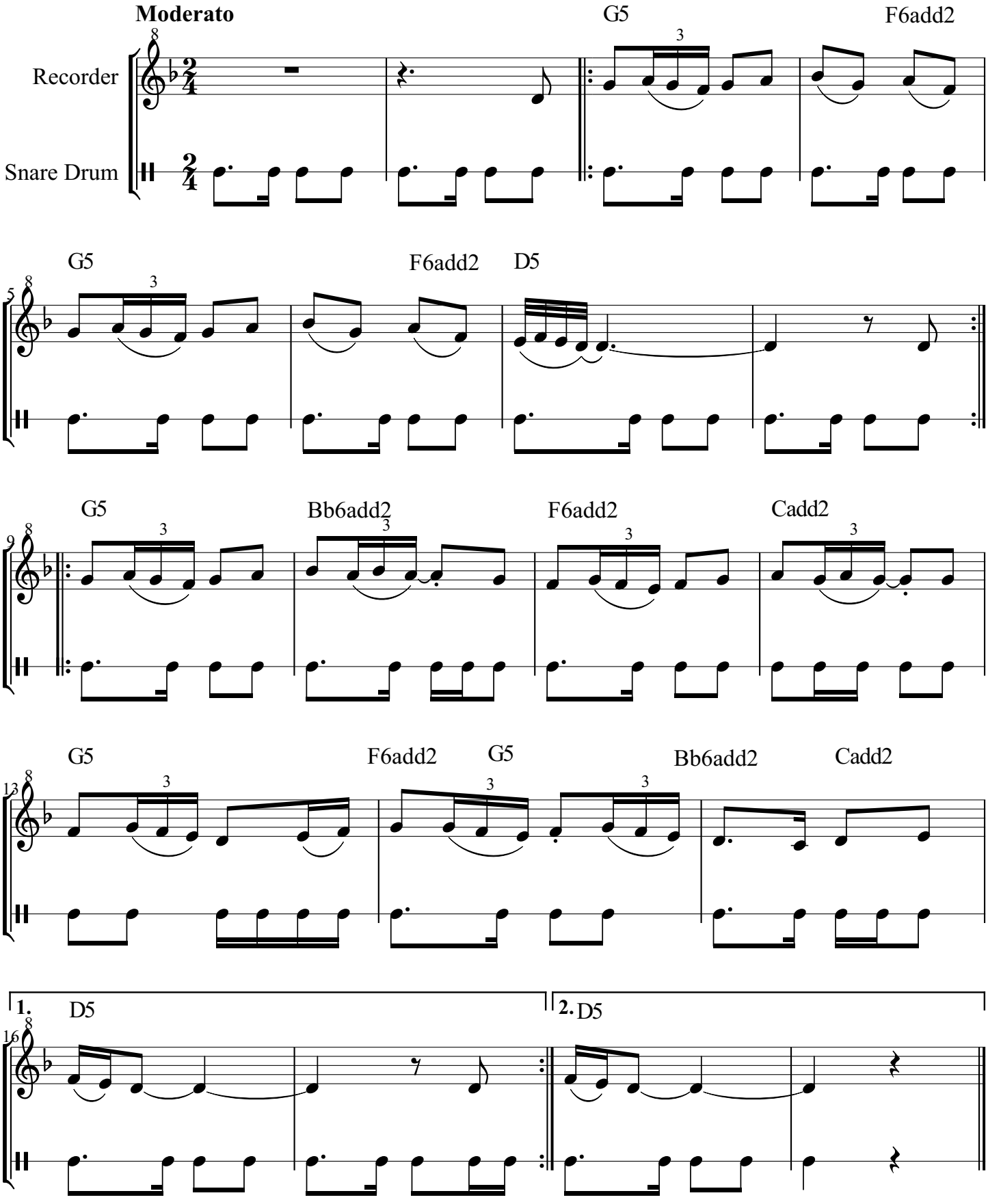
Bulgaria

Allegro

Tenor Recorder

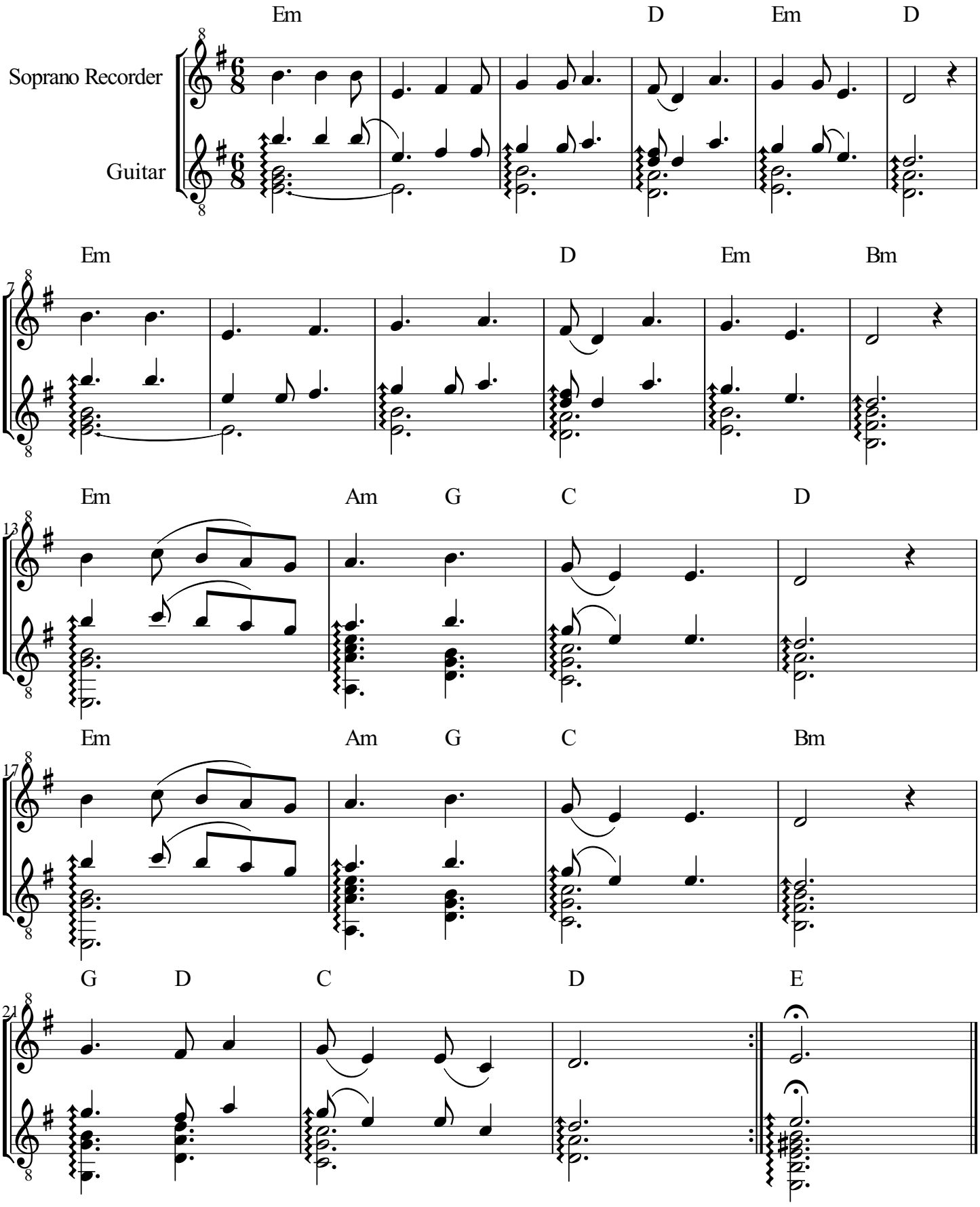


La viudita de Miranda

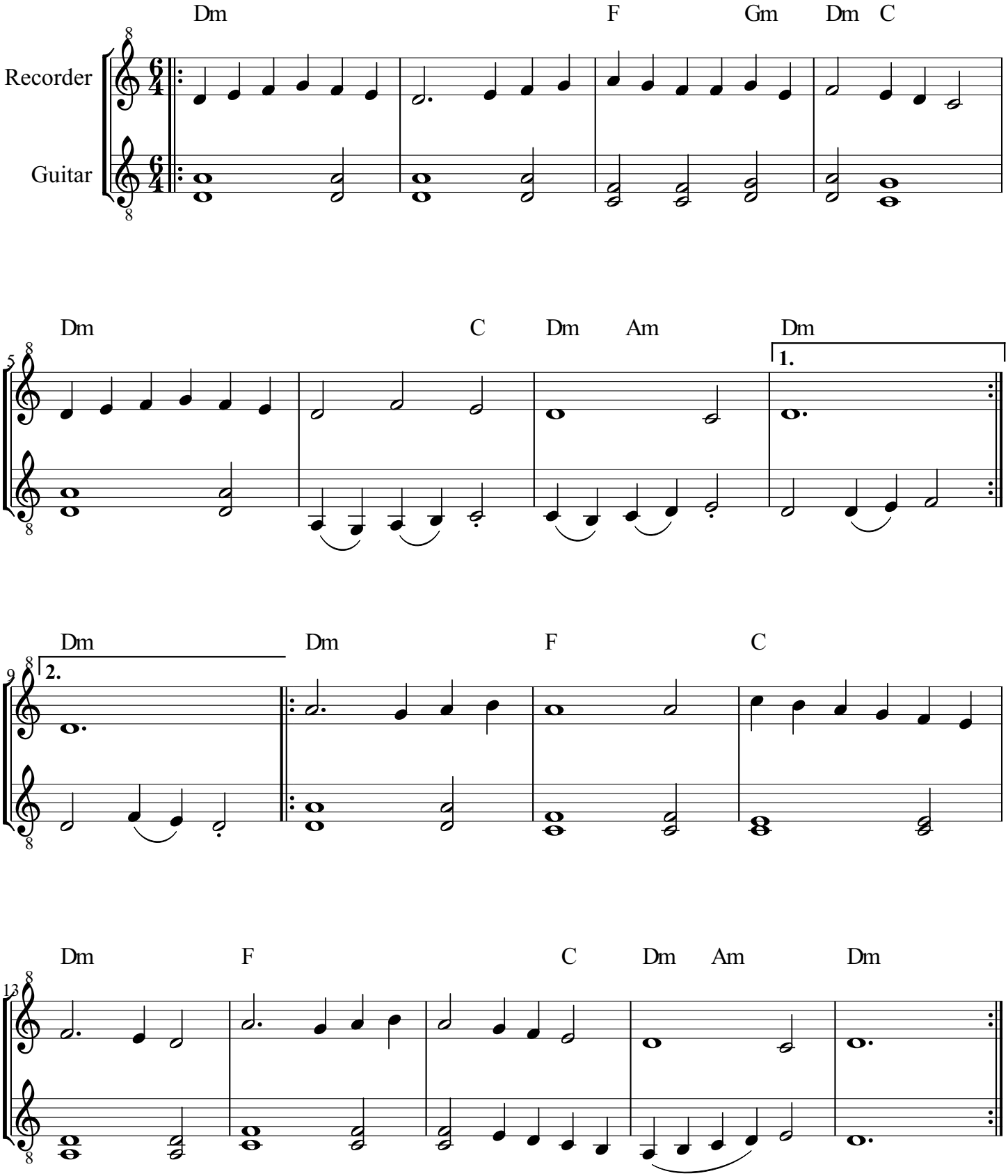


Miri it is while sumer ilast

from early-mid 13th century
(arr. Y. Skrypnik)



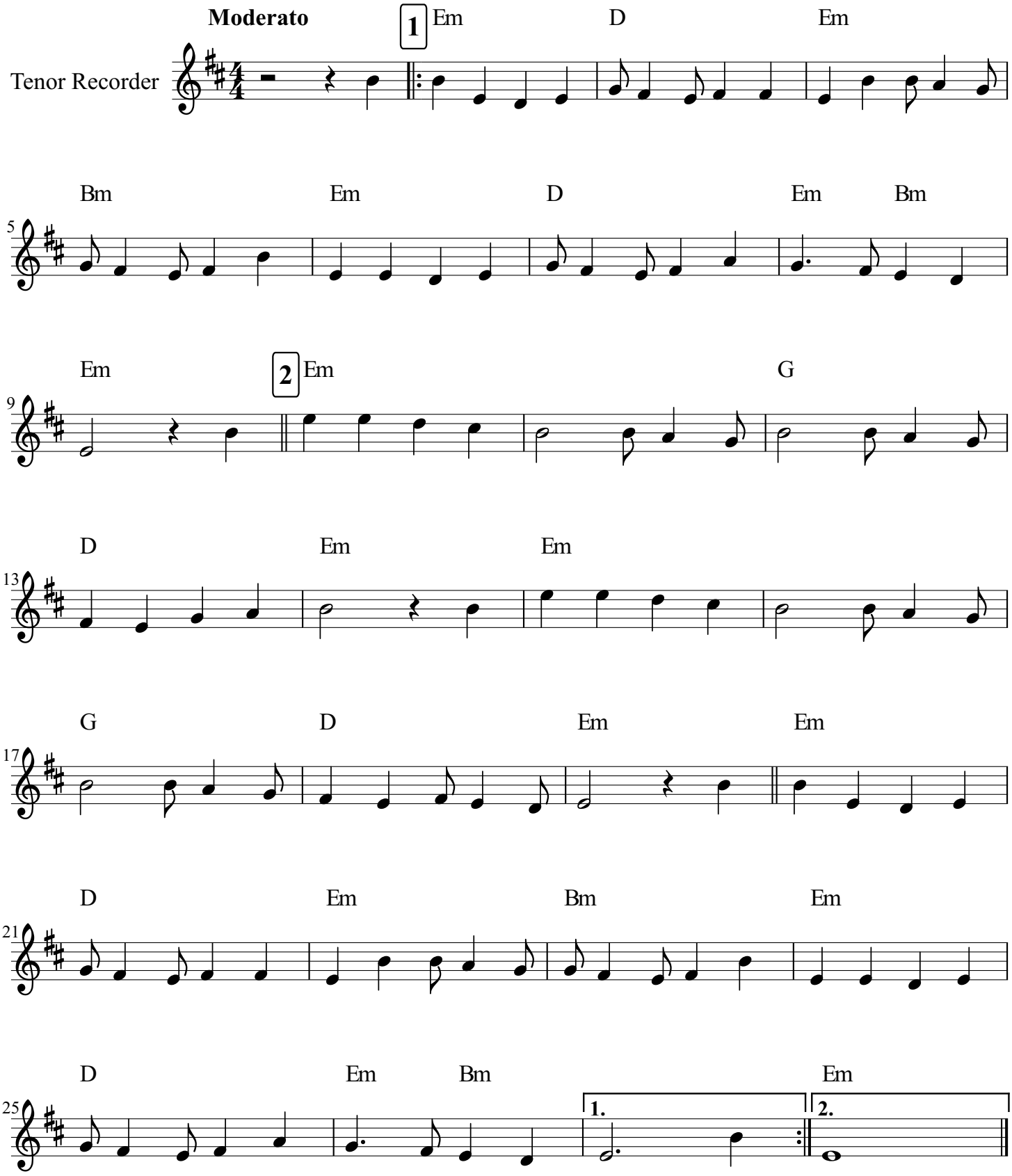
Tourdion



Douce Dame Jolie

V. 4

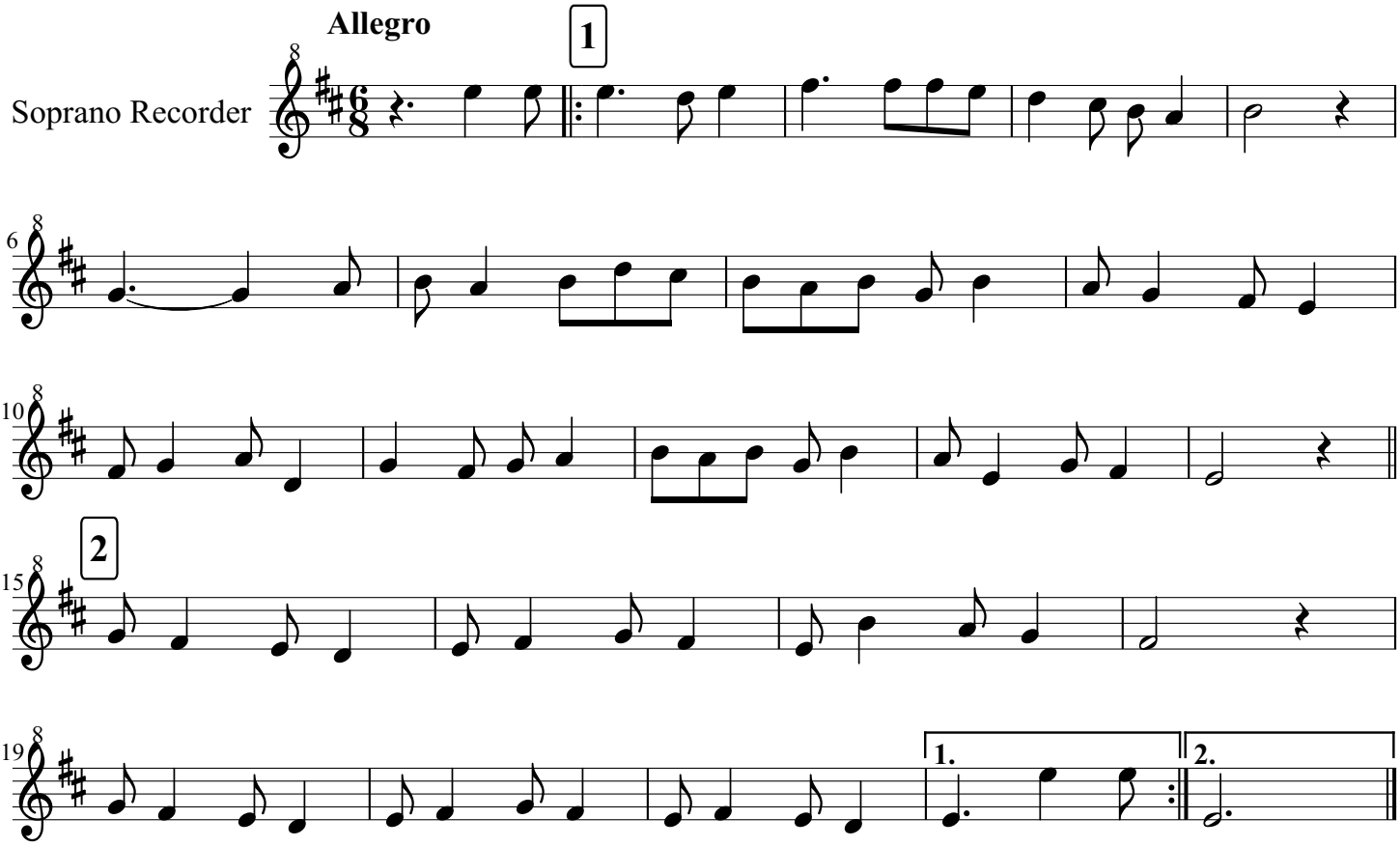
Guillaume de Machaut



J'aim sans penser laidure

V. 14

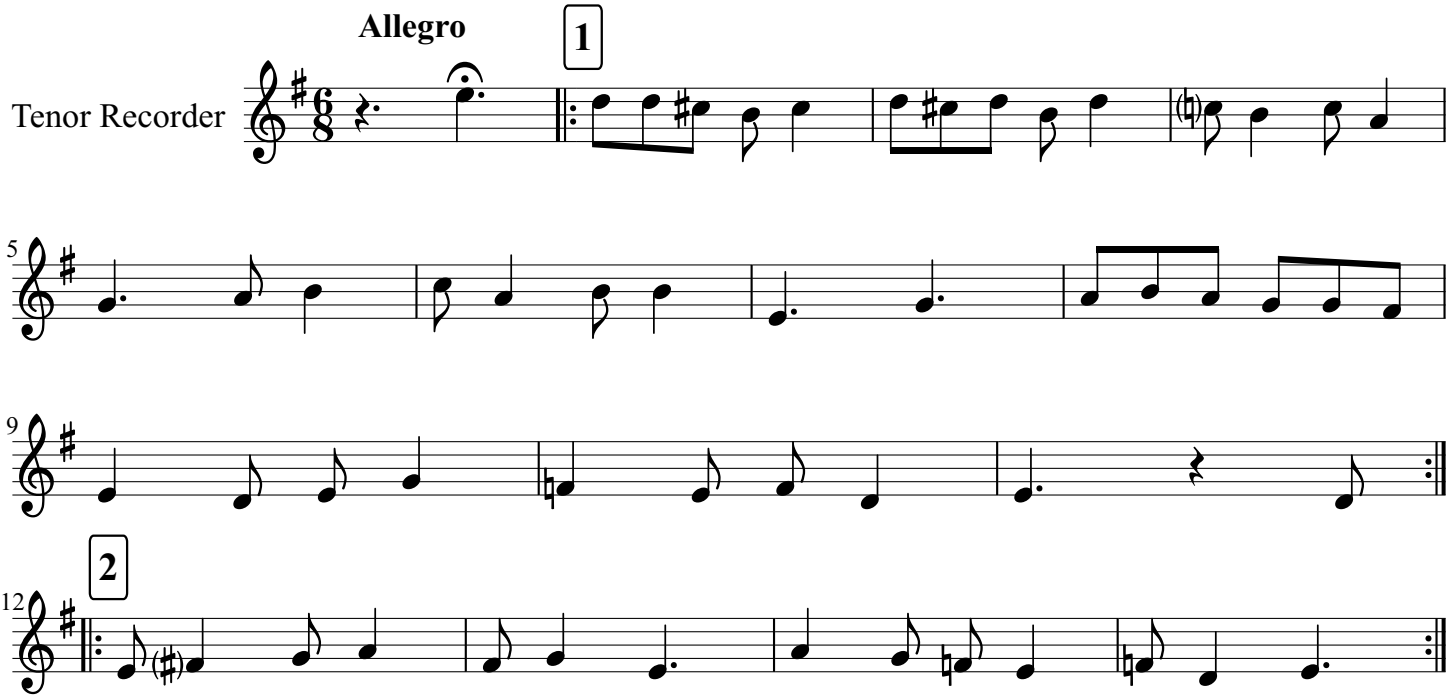
Guillaume de Machaut



He dame de valour que j'aim

V. 11

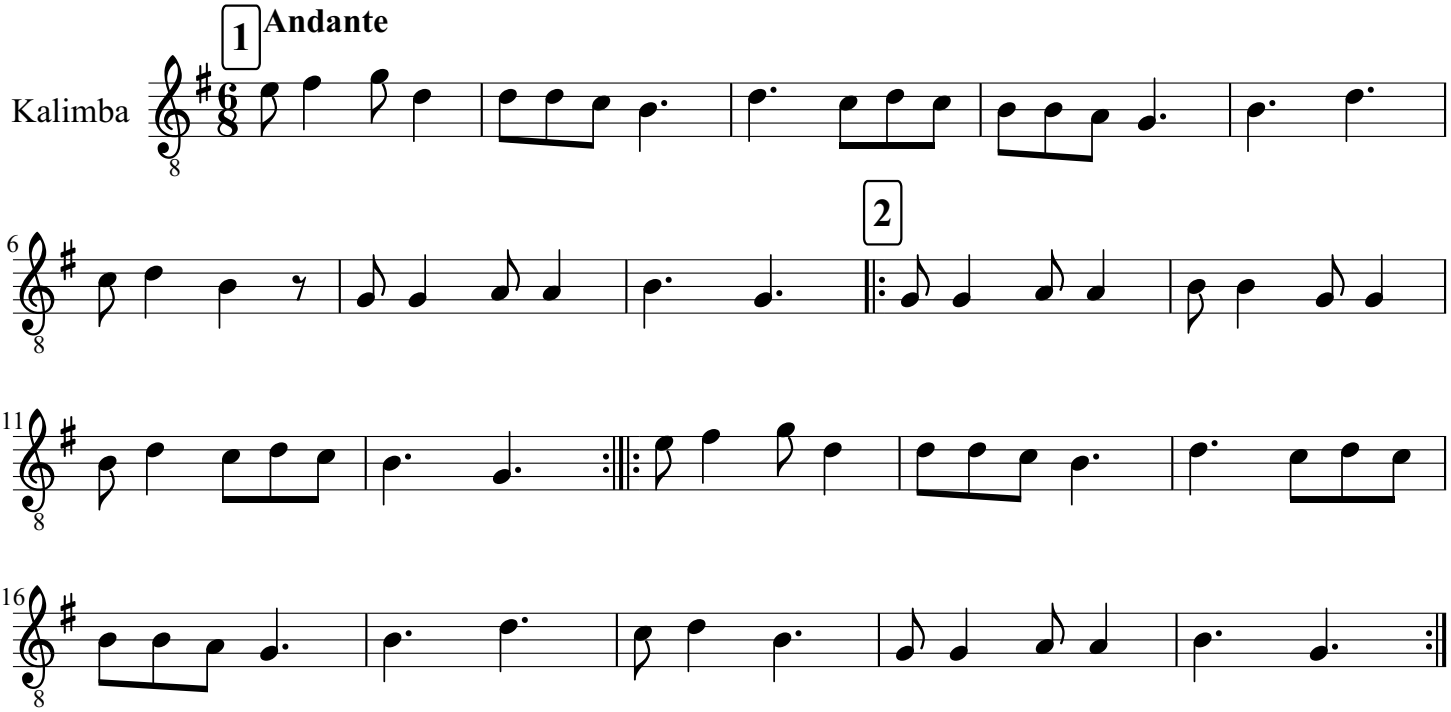
Guillaume de Machaut



Dou mal qui m'a

V. 8

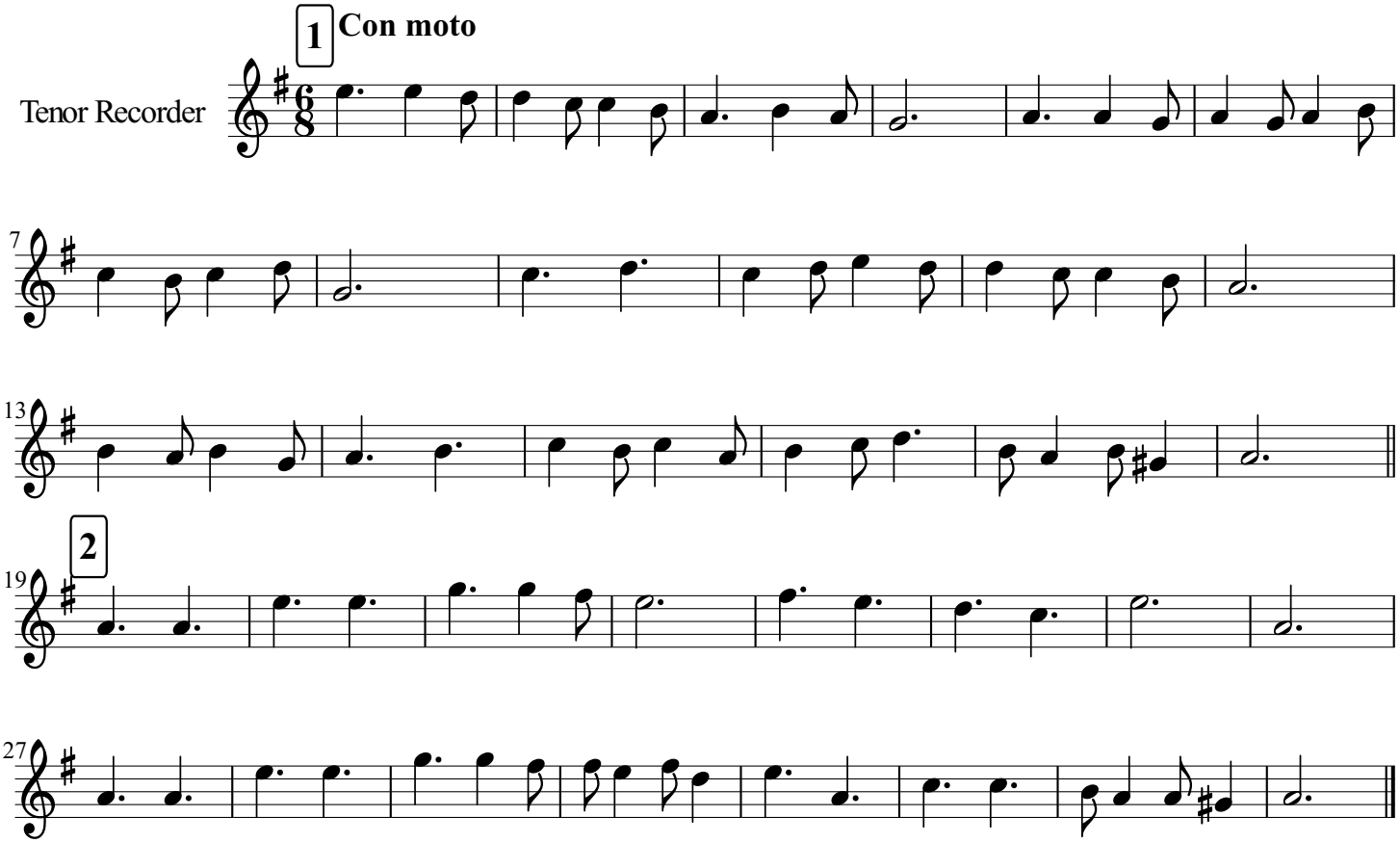
Guillaume de Machaut



Je vivroie liement

V. 23

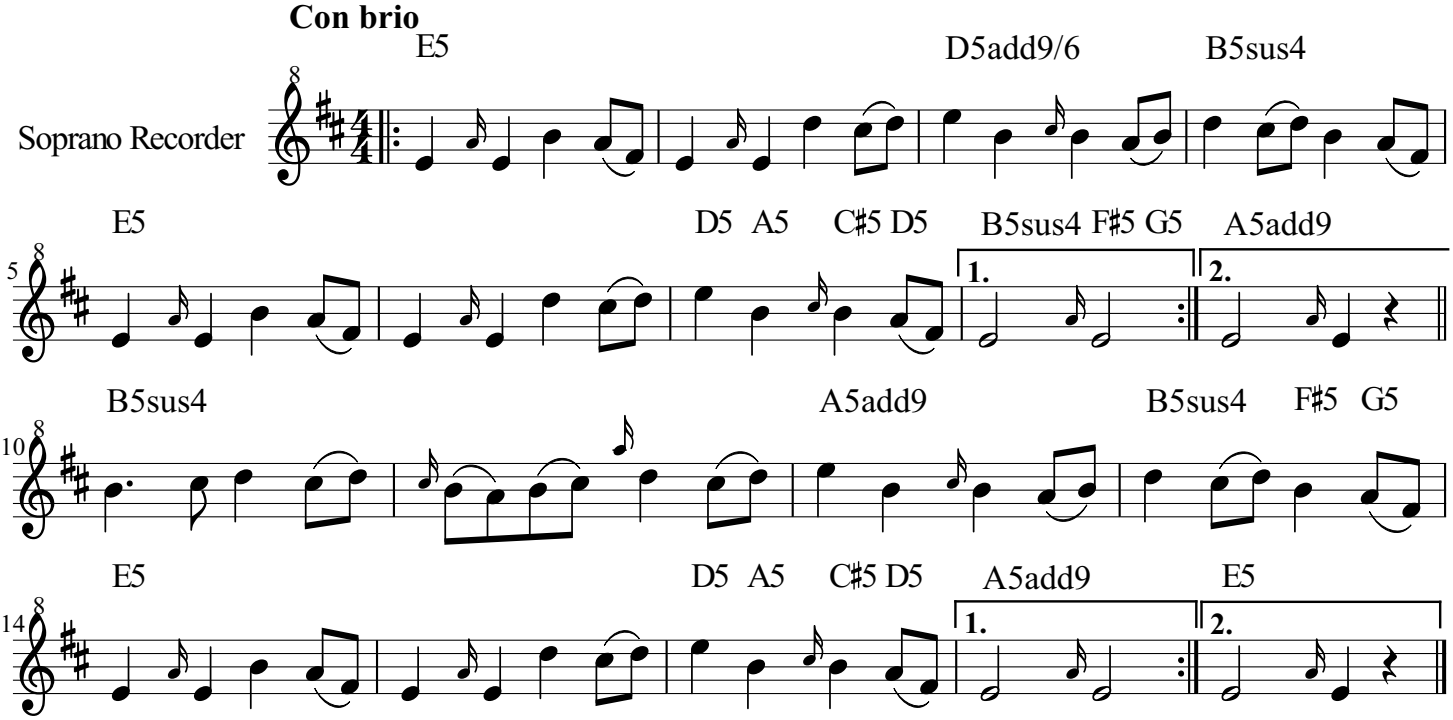
Guillaume de Machaut



ADD 2003
Guillaume de Machaut et l'Ars Nova
LA MAURACHE

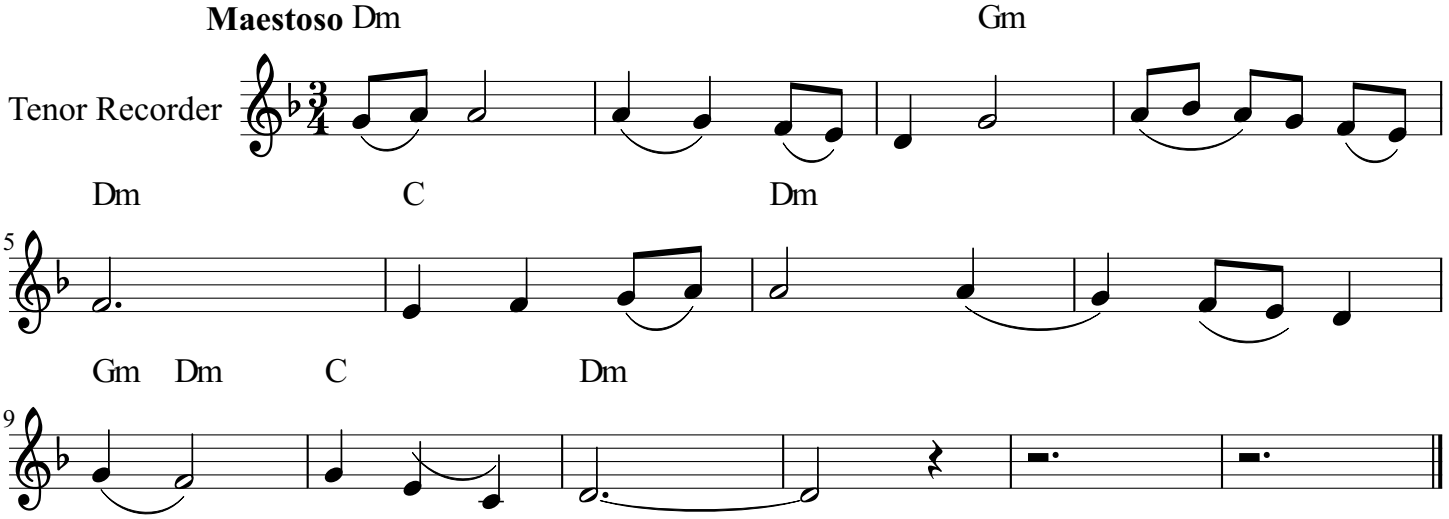
The Chanter Tune

Irish dance



Isvoros

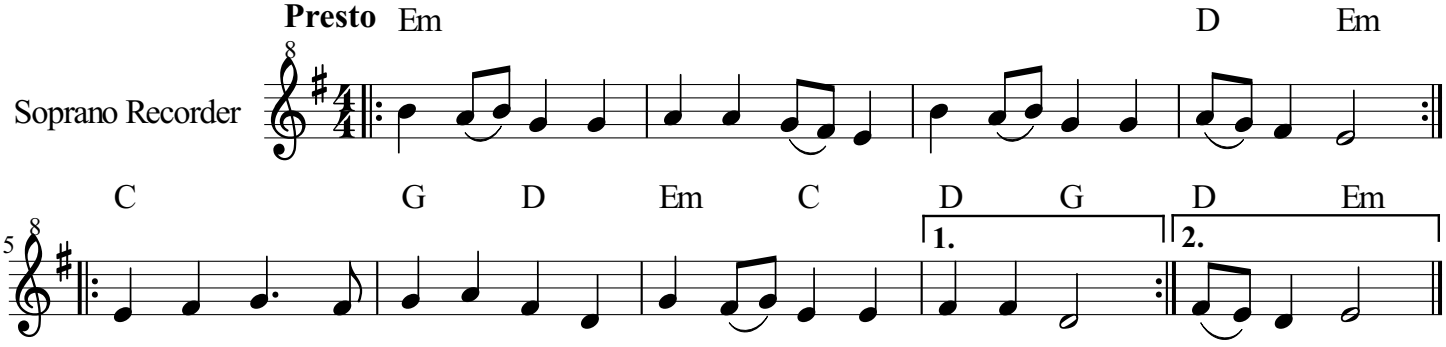
Greece



Ajde pominuvam

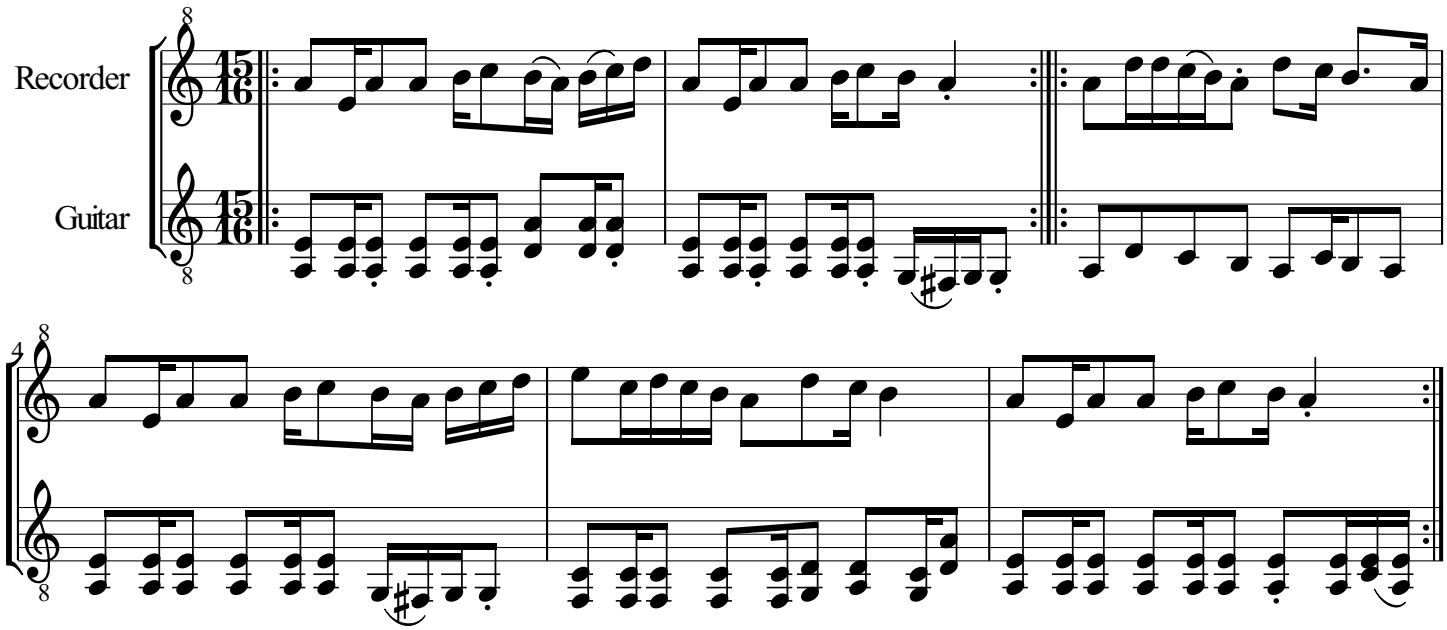
Macedonian song

Ai vis lo lop



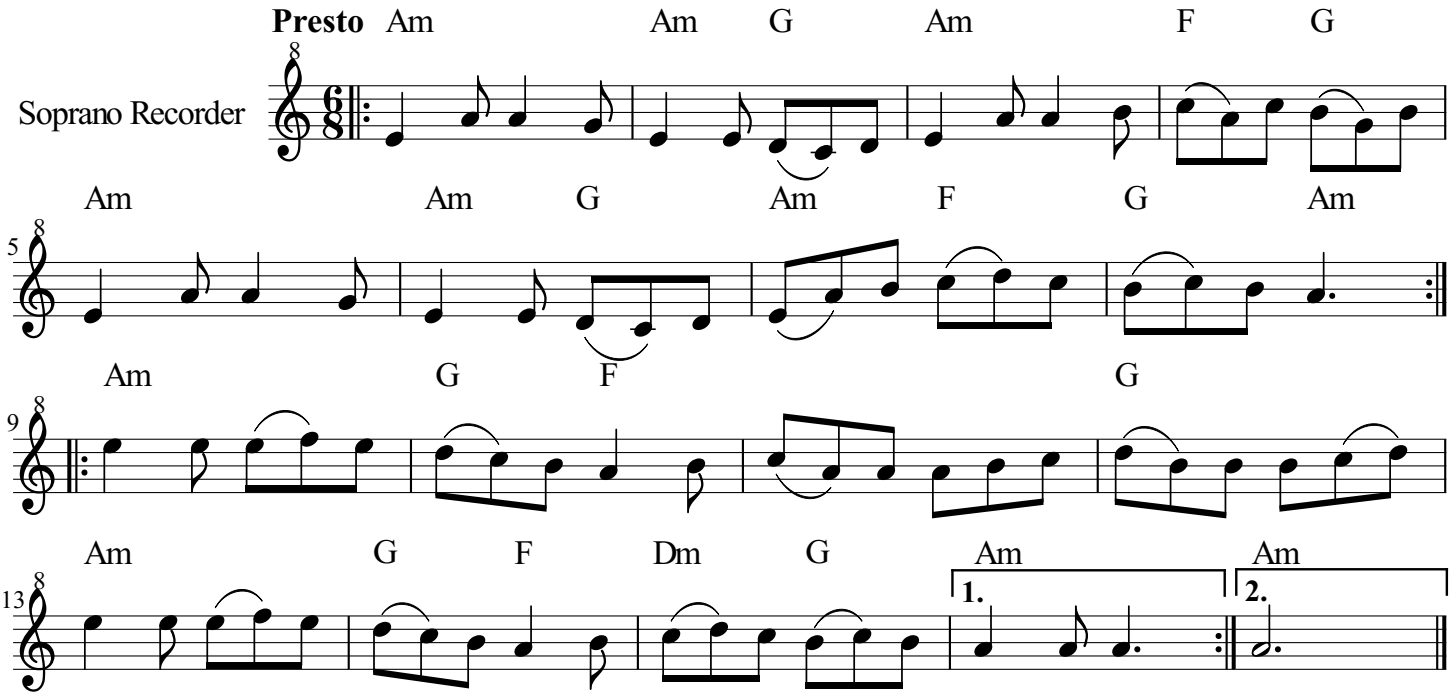
Zamanska Igra

Bulgaria



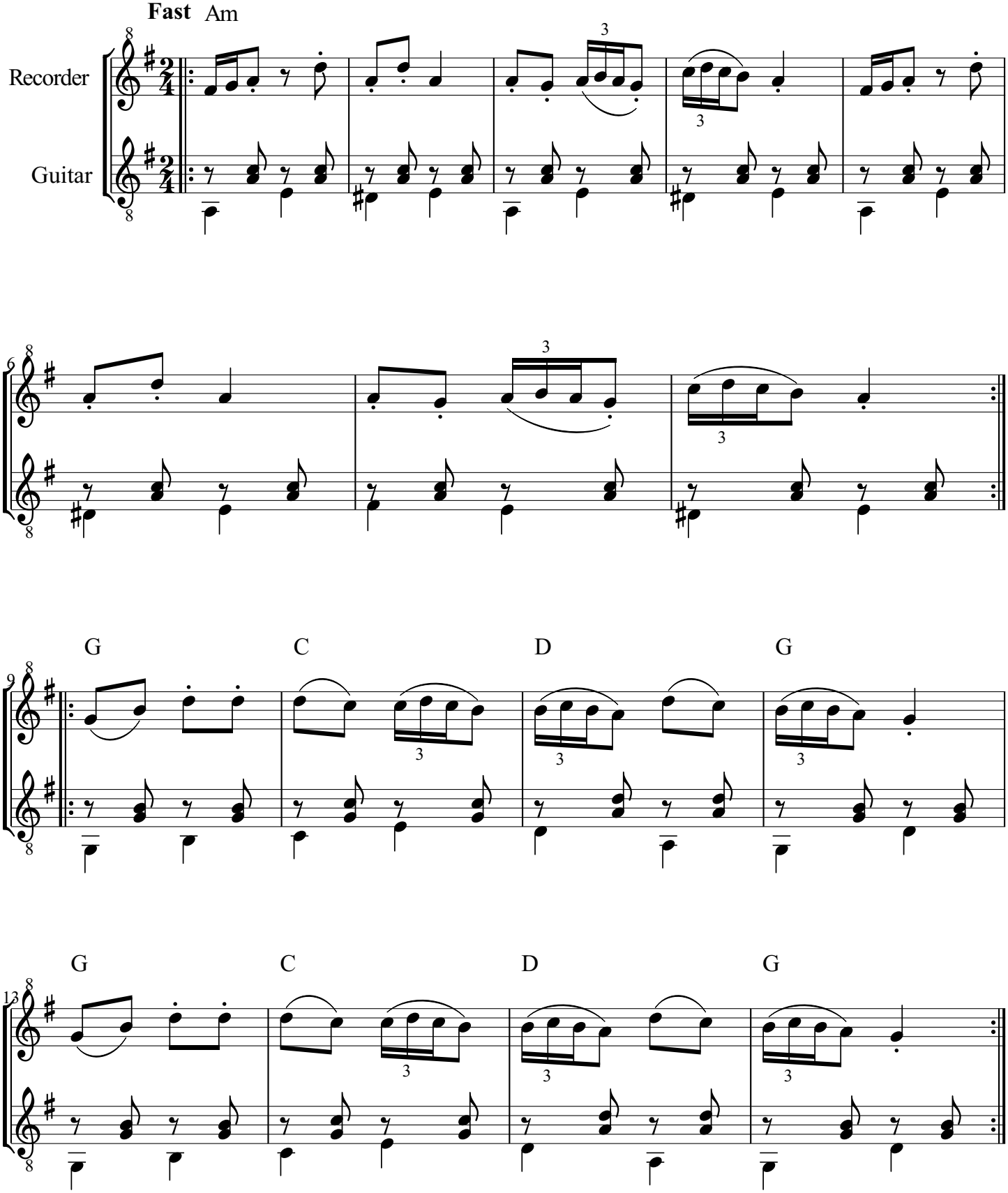
Cercle Circassien

France



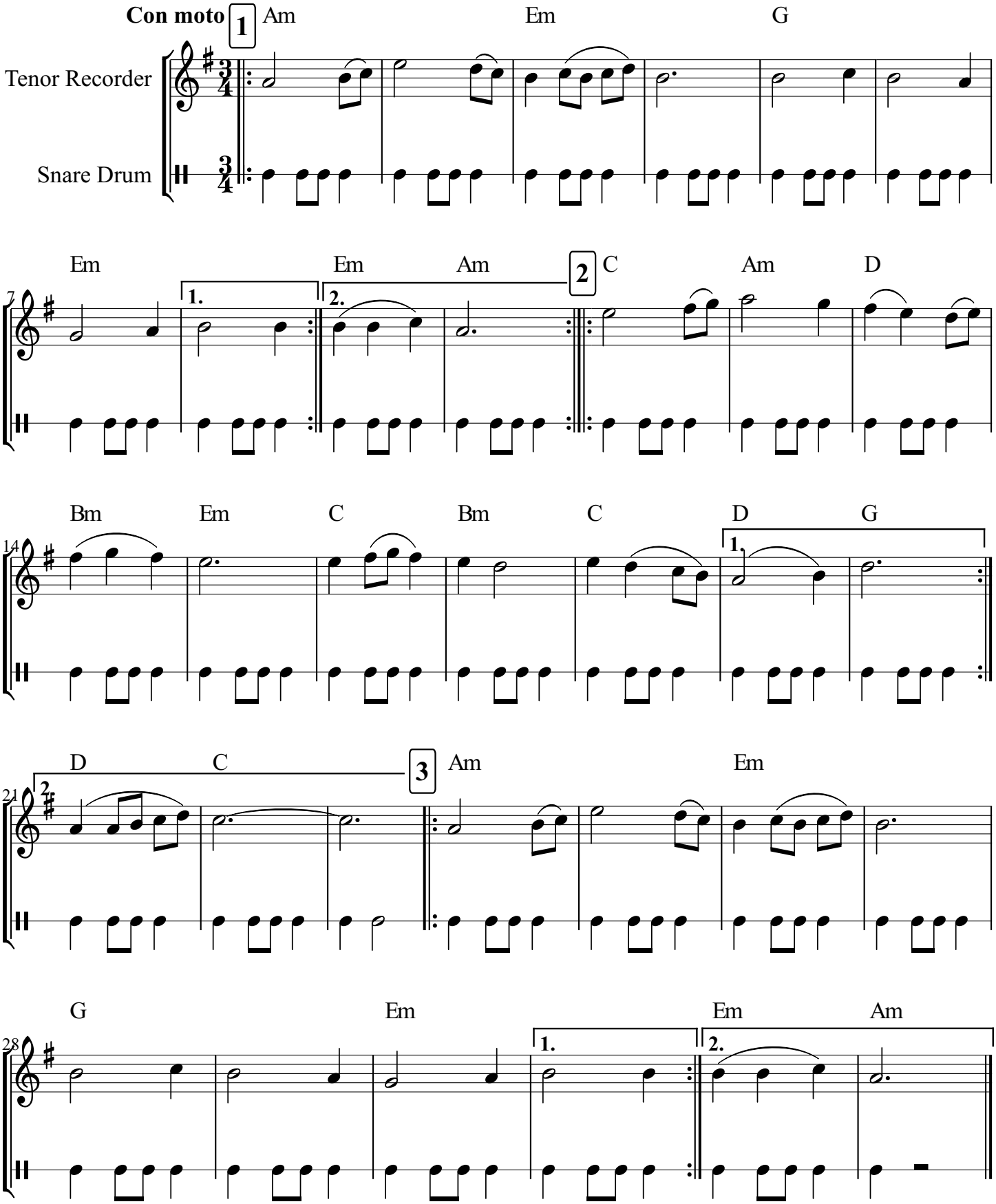
Vulpita

Romania



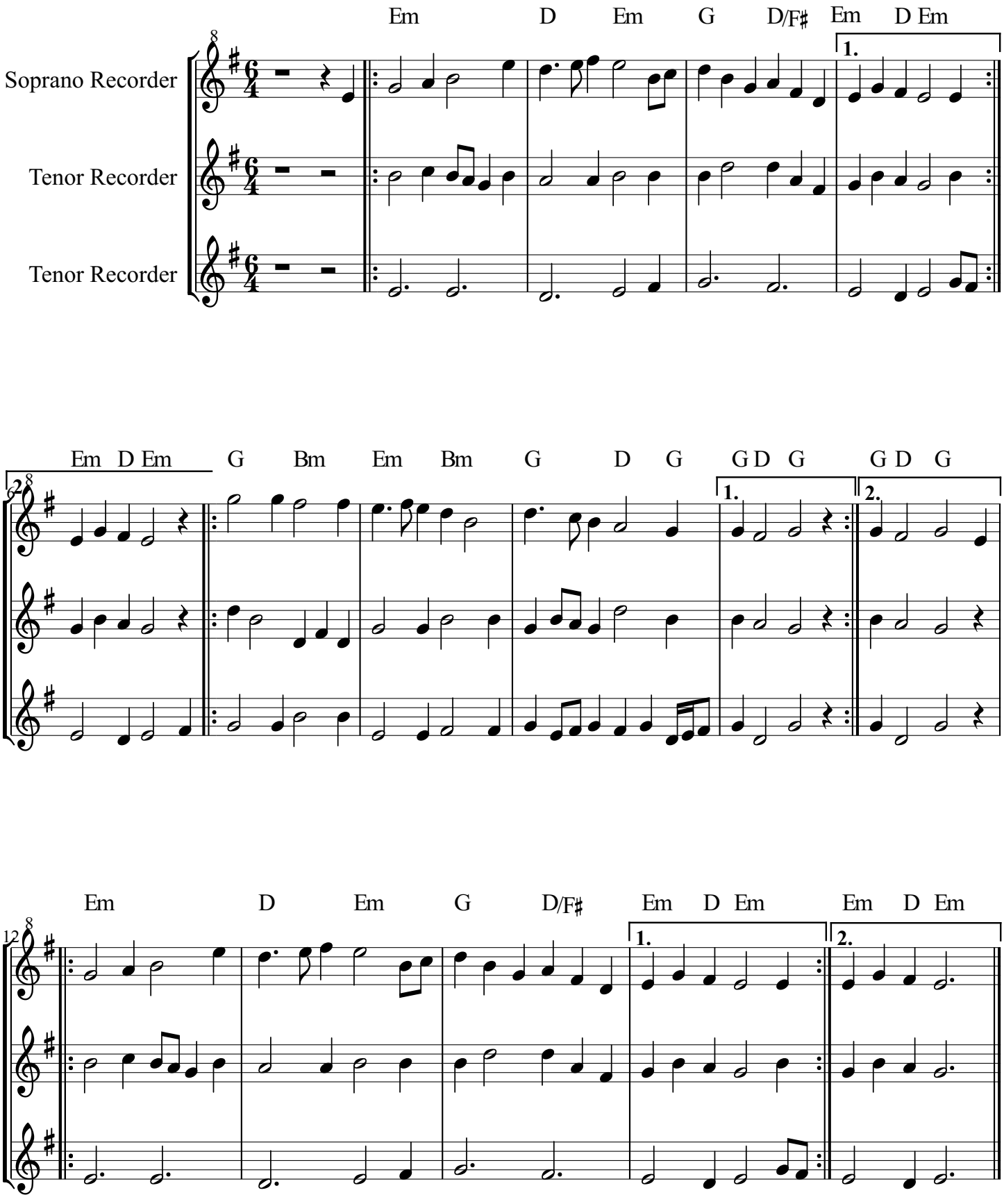
Tant es gaya

Troubadour melodie



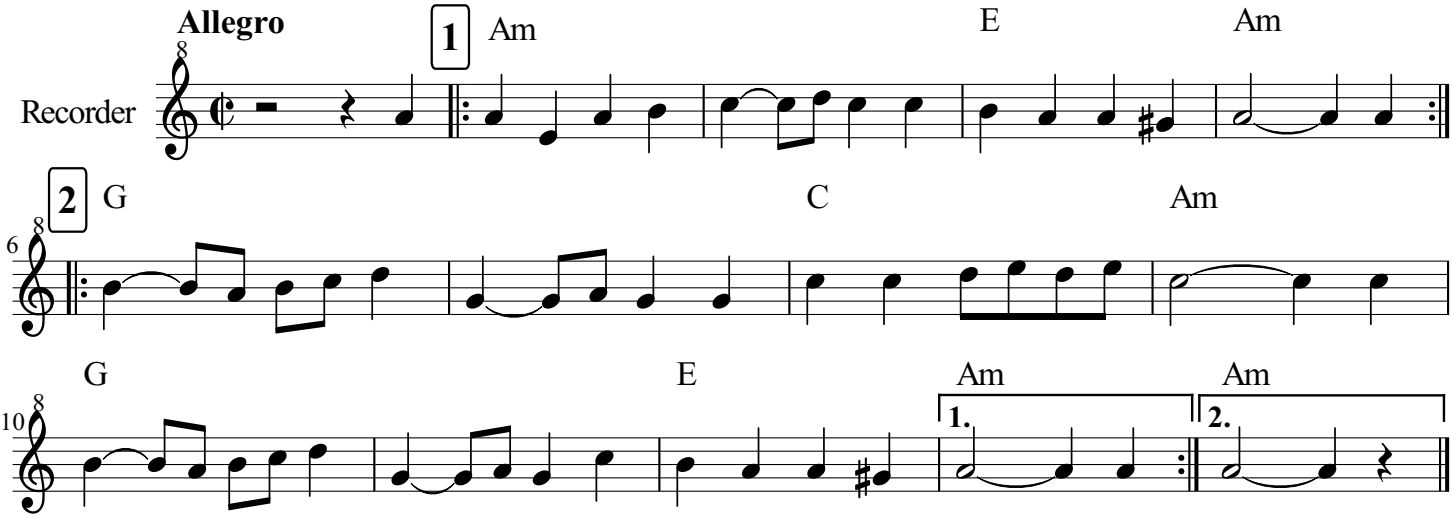
Daphne

England



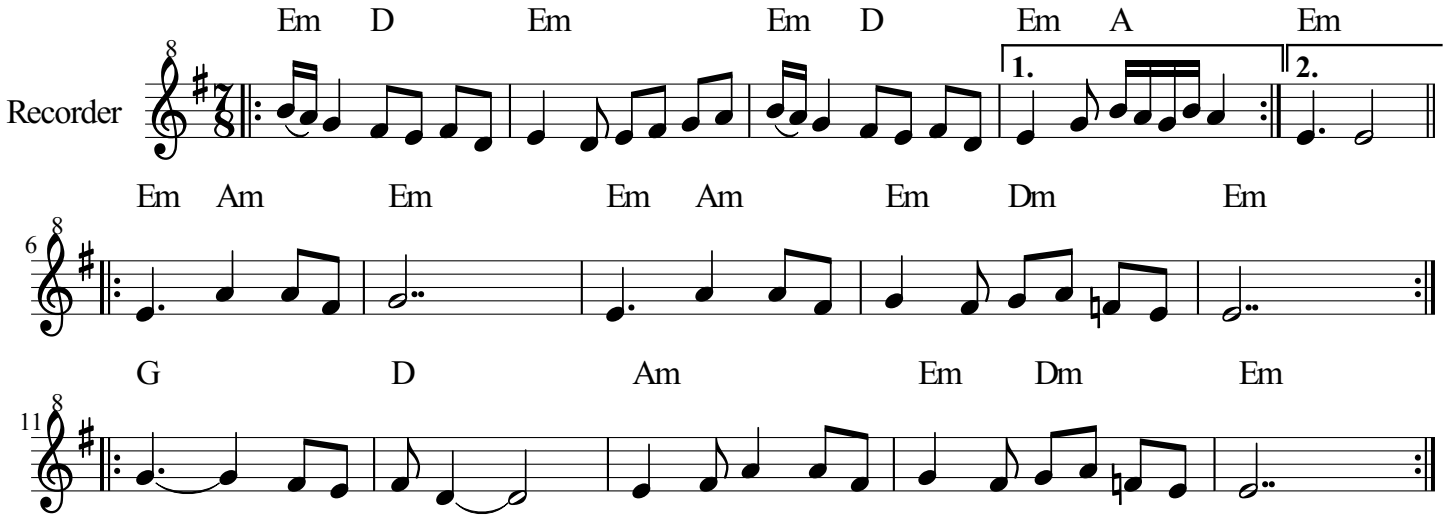
Prince Rupert's March

England



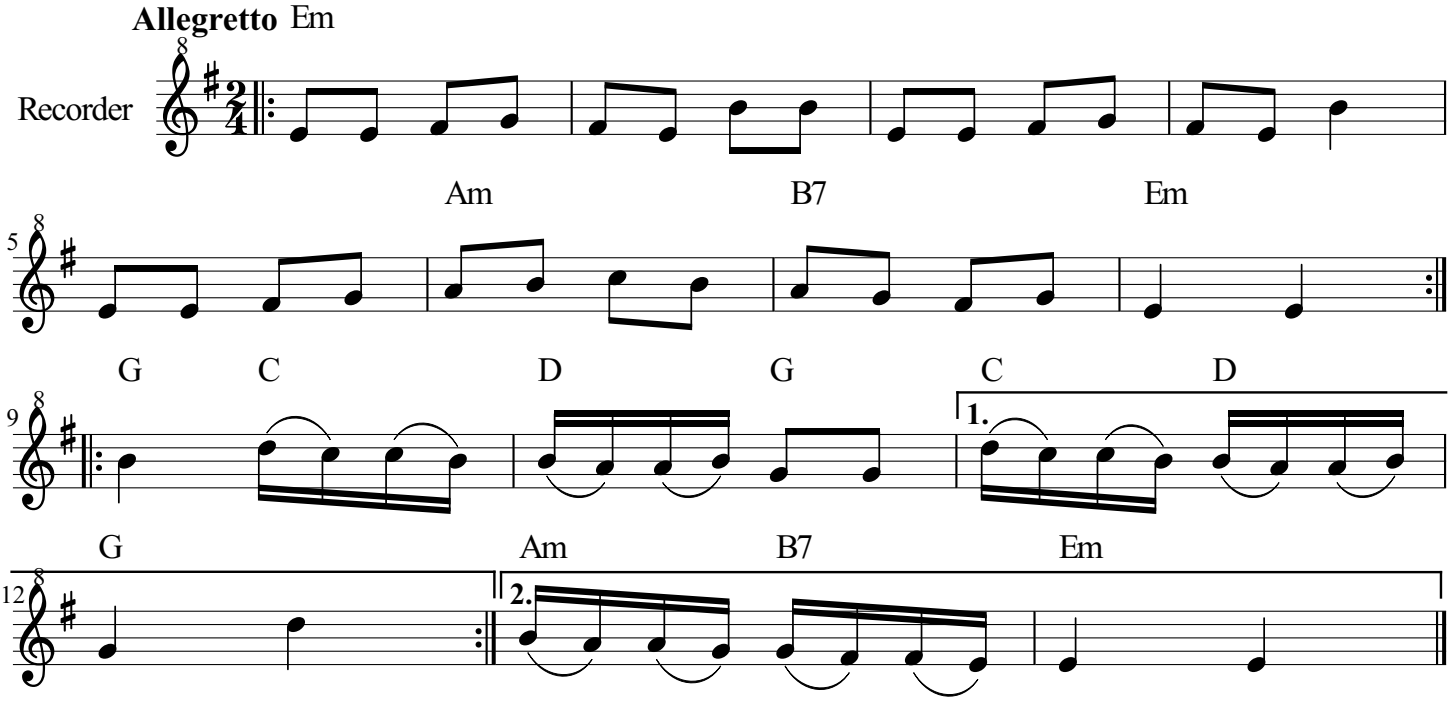
Domakine

Macedonian song



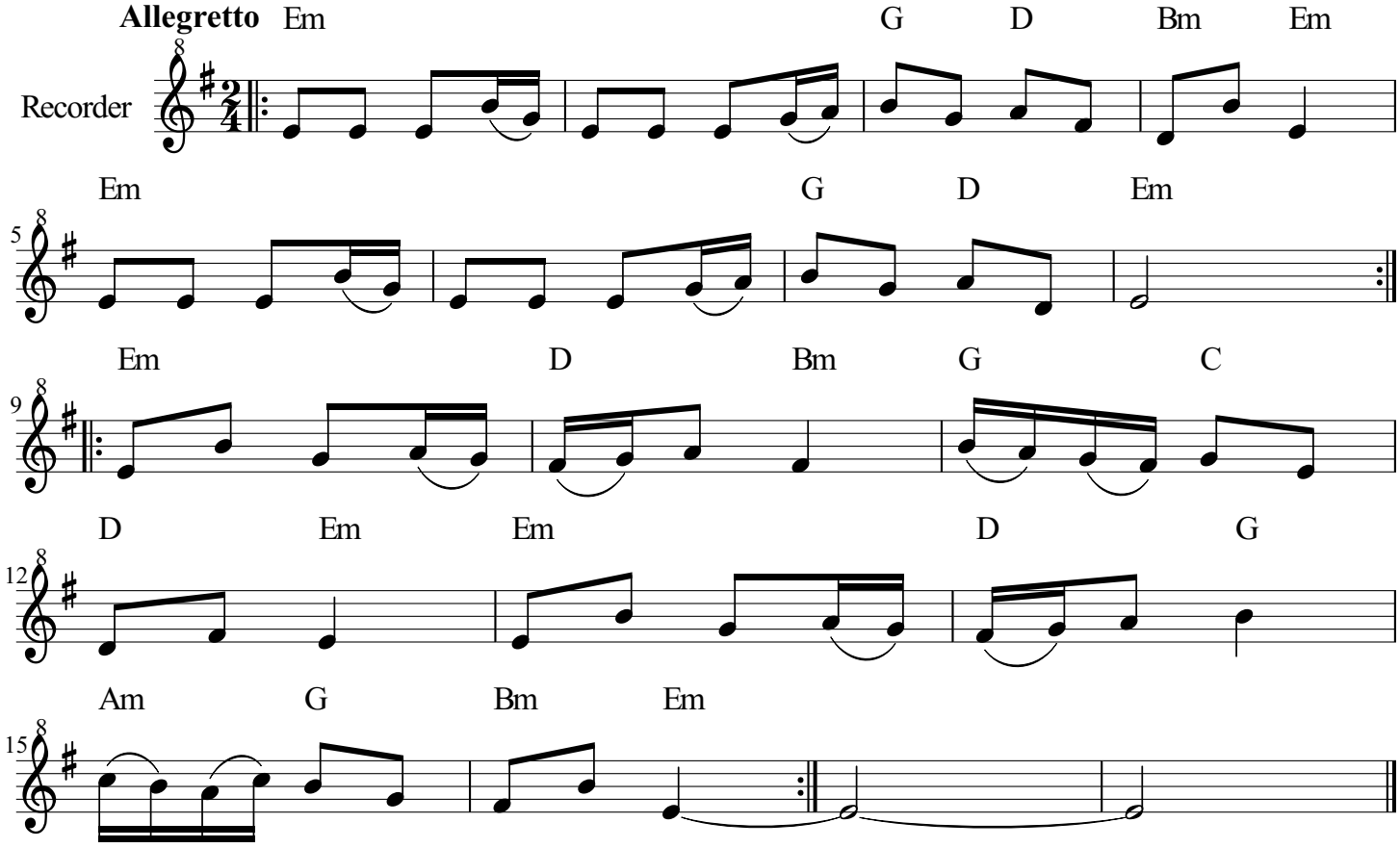
Lomka po lomka

Bulgaria



Ball de Quatre Espases

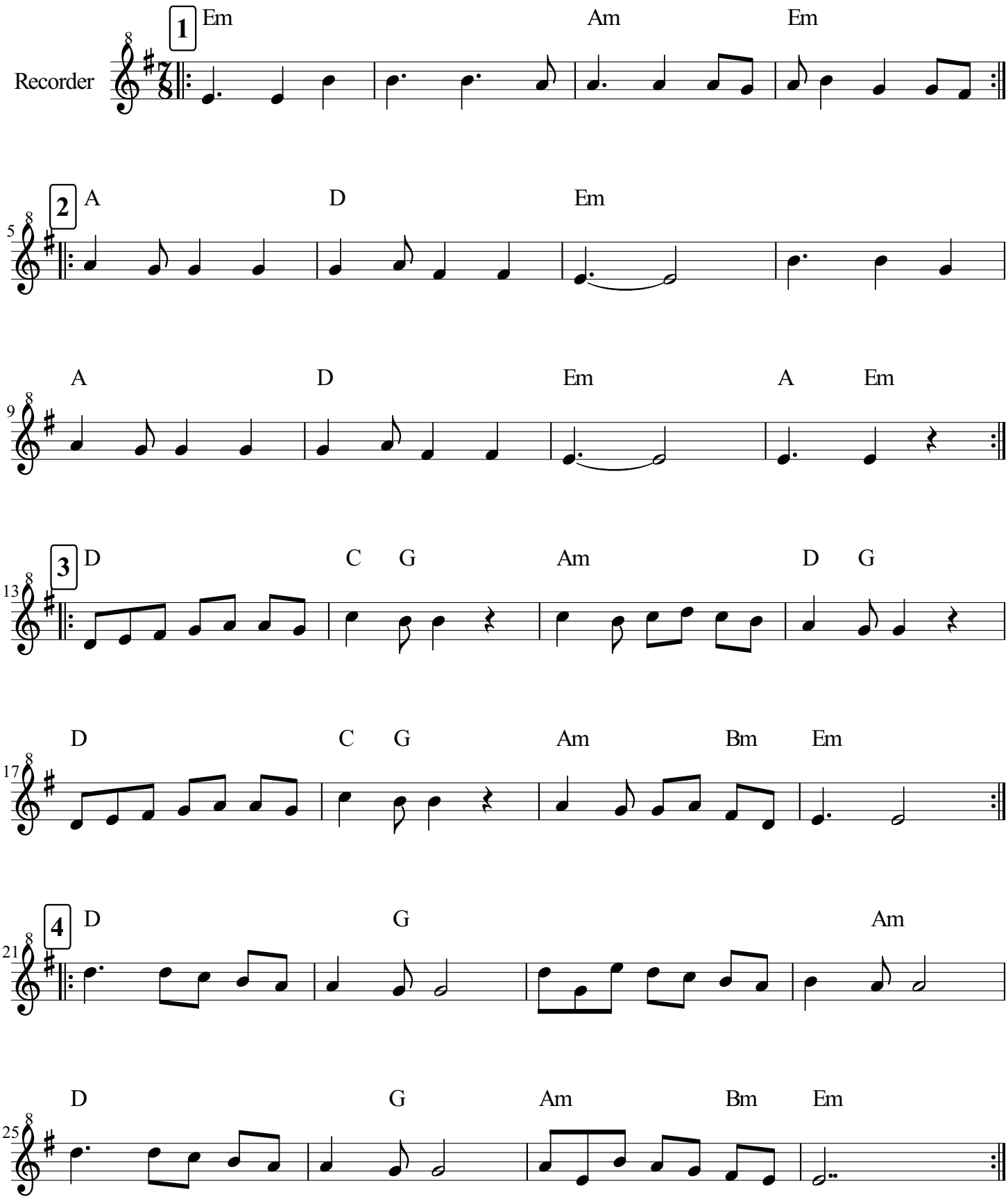
Pau Albert Huergo Domènech



Dospatsko horo

Allegro

Bulgaria



Paikos Tancz

Anonymus
arr. by Y. Skrypnik

Vivo

Soprano Recorder

Alto Recorder

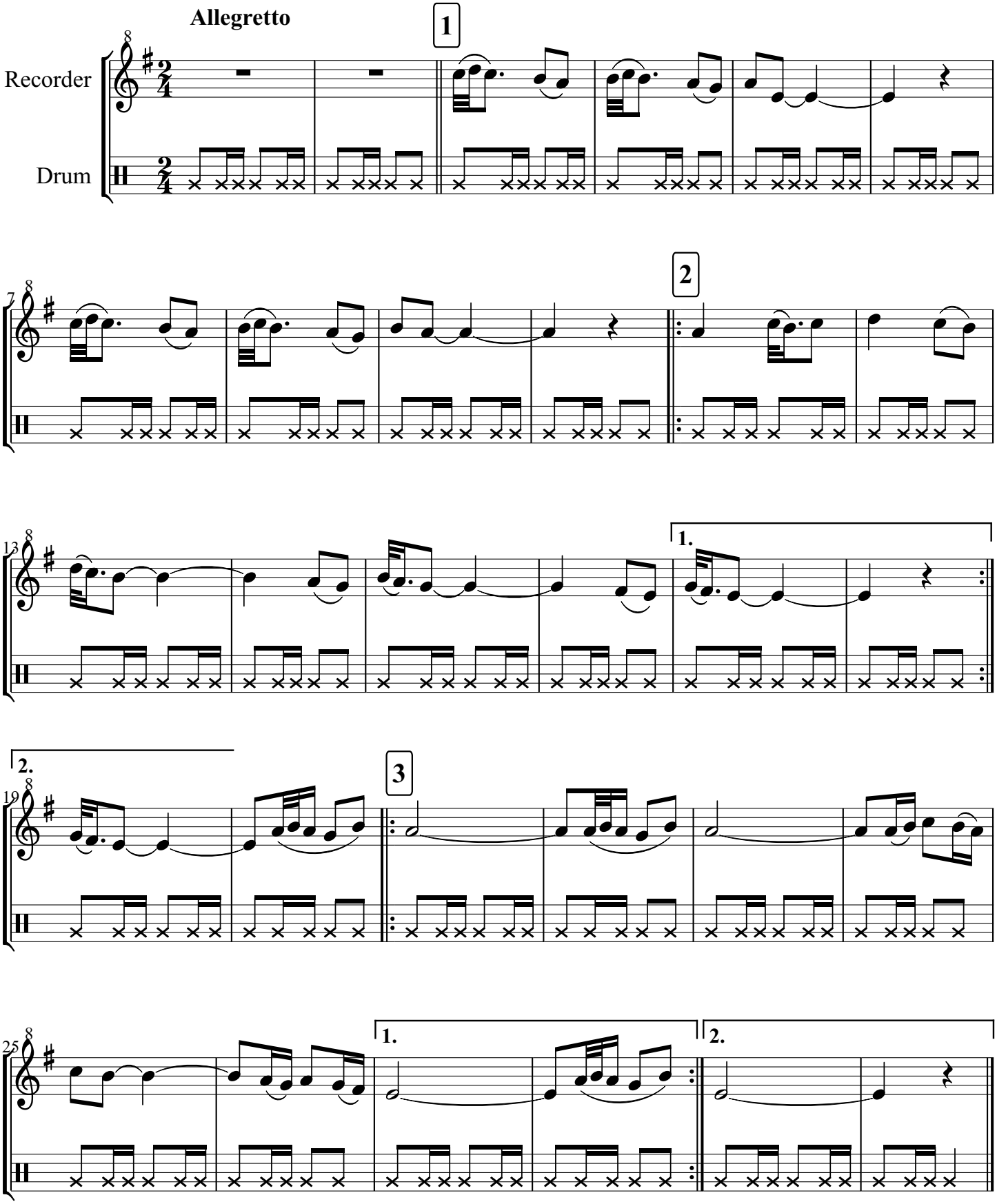
Guitar

Frame Drum

1.

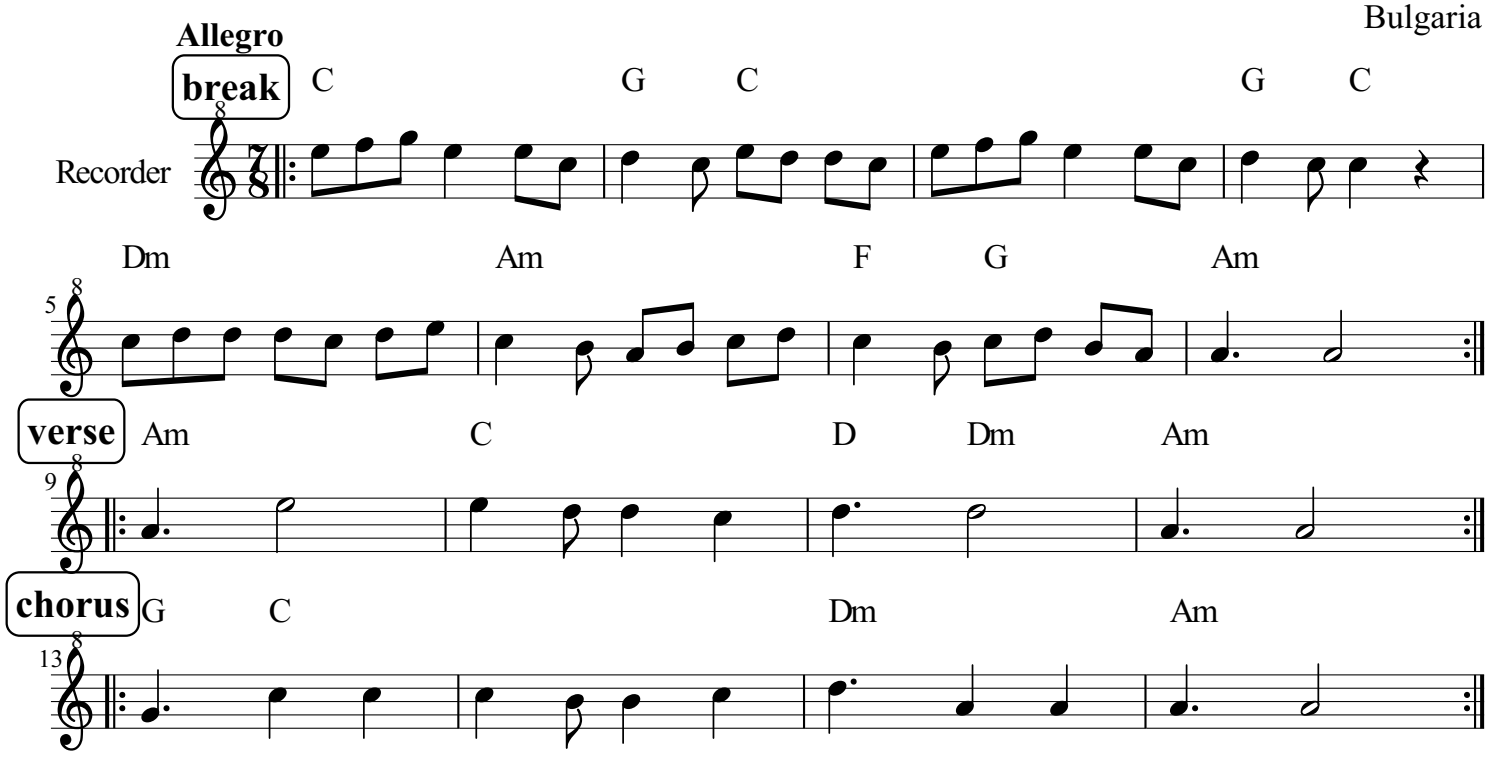
2.

La Vaca Ventanera



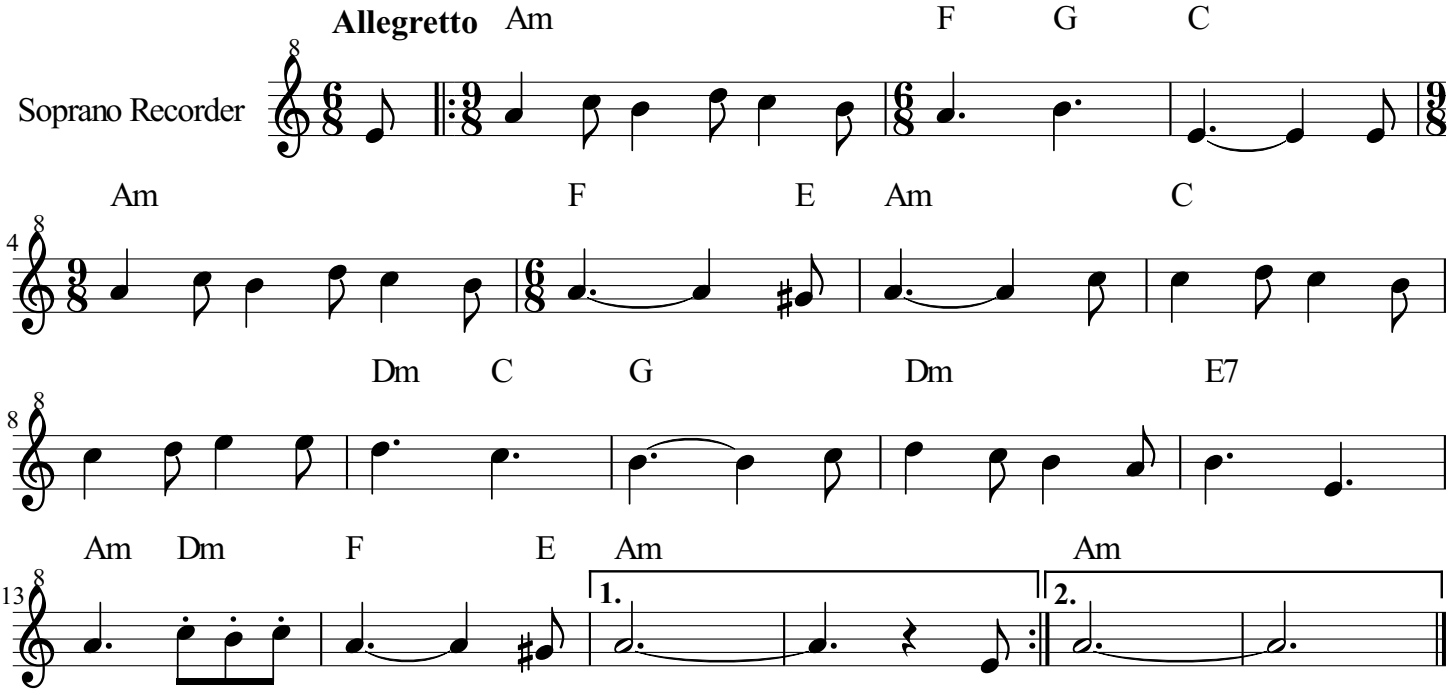
Dune mori malaj mome

Bulgaria



Birjina Gaztettobat Zegoen

Basque



Contents

	Page
Introductory notes	1-2
Troubadour & Trouvère	3-11
Estampies	12
English songs	13
Cantigas de Santa Maria	14-21
Italin Lauda	22
Guilliame de Machaut	23-24
14th Century Italian dances	25-26
Llibre Vermell	27-29
Sources	30
Bibliography	31
Index	33

Introduction

This is a collection of medieval tunes from 12th -14th Centuries. It is a very small selection from the thousands of tunes written down in this period. It has been compiled mainly as a source of instrumental pieces, though singers may also find it useful. We have tried to select some of the more 'catchy' melodies, to emphasise that music of this period is not necessarily difficult to perform or to enjoy, and that there's a lot more to it than 'chant'. We have also tried to list as many sources as possible for finding further music.

Almost all of the pieces are originally songs (as very little instrumental music was ever written down) but we have found that most of this selection can work well on instruments alone. Playing a tune on whatever instruments were available is the most likely period practice - pieces were not 'scored' for particular instruments till the renaissance. Most of these tunes work well with a simple accompaniment (drones, parallel octaves, fourths or fifths, 'shadowing', simple counter melodies, percussion, etc - but avoid modern guitar-type 1-3-5 chords!). The tune could be played by a single self-accompanying instrument (fiddle or other strings, harp, bagpipe, etc.) or two or three contrasting instruments (e.g. plucked + bowed + wind). Or, of course, they can be sung, with or without accompaniment. Our experience is that they are not good pieces for large ensembles or recorder consorts - as is the case for almost all medieval music.

Relative Pitches

There was no notion of fixed pitch in the medieval period. A melody may have been notated as starting on D but this was an indication of the mode (the disposition of whole and half tones in a scale) and not a specific note as played on a piano. The melody would be sung at whatever pitch was convenient. The songs included here have been notated in a pitch suitable for the instruments on which we play them. They can be transposed to any pitch that is comfortable for your voice or that lies well on your instruments. Few of the melodies have a range of more than a ninth.

Tempo

None of the melodies in the manuscripts have any indication of tempo. The limitations of a singer are probably the best guide to tempo. They obviously would not have been sung faster than is possible to sing - though you cannot rule out an instrumentalist getting carried away - but a tune also can get too slow. A useful rule-of-thumb is that a line of text should be sung in one breath. If you cannot sing the line without taking a breath it is probably too slow.

Lyrics

In most cases we have included only the first stanza of the songs. This is to save space and avoid upsetting anyone over copyrights. The bibliography has references that should help you find the rest of the words. Complete versions (sometimes with translations) can often be found on the internet usually by searching on the first few words of the song; you may find more accurate transcriptions than we were capable of doing. It is also worth noting that it was a period practice to invent new words to fit an old tune, so feel free to supply your own.

Gaïta
Chris Elmes & Cait Webb
Phone: 0131 557 2397
1F2, 25 Haddington Place
Edinburgh, EH7 4AF
c_elmes@hotmail.com

Troubadour and Trouvère

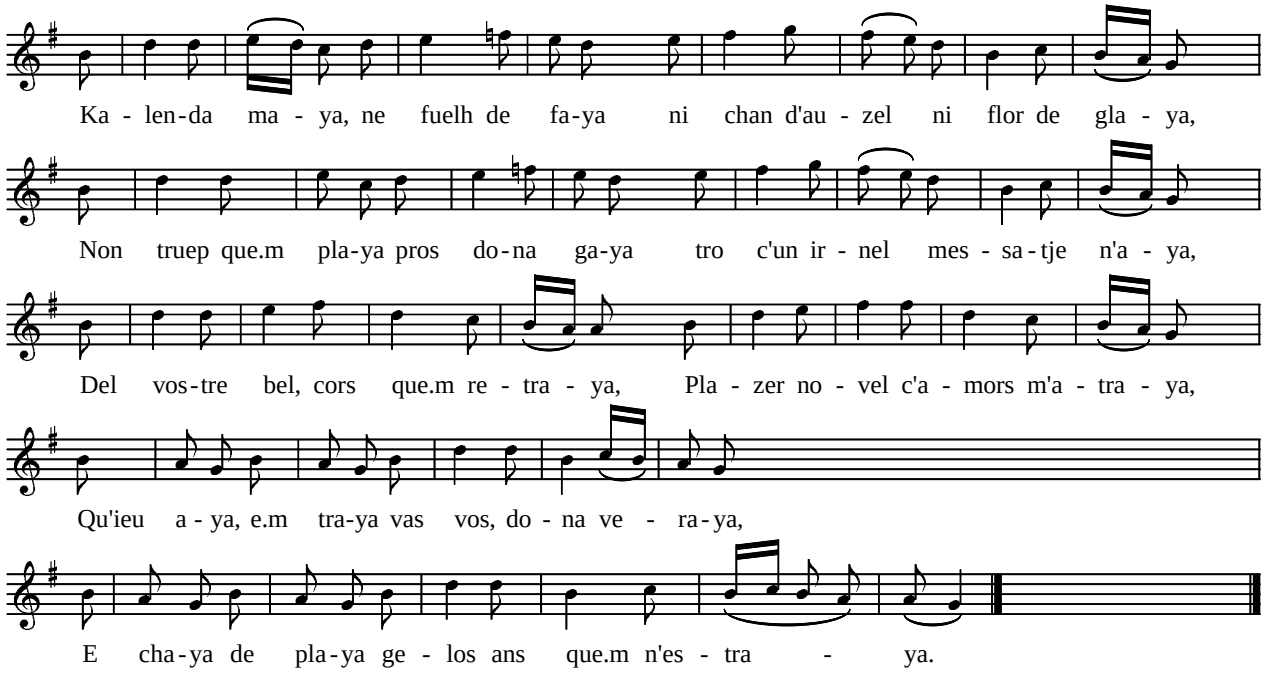
These tunes come from the 12th and 13th centuries, from what is now France. The Troubadours were from the south (but also from parts of NW Italy and Catalonia) and wrote songs in Old Occitan. About 3000 songs, but only 300 with music, have been recorded in manuscripts. The Trouvères were from the northern areas and wrote in Old French. They flourished slightly later than the Troubadours, but used the same forms and similar style. There are thousands of Trouvère songs recorded in manuscripts.

Nearly all the troubadour (and many of the trouvère) songs were notated without any rhythm. It is likely that most of them would have been performed freely (though this is hotly debated) and possibly unaccompanied (even more hotly debated) but some are of a more popular style which can imply rhythm and use of instruments. It is known that instrumentalists made arrangements of popular songs, so it seems reasonable to play this music. One way to transform a troubadour or trouvère tune to an instrumental is to arrange it in the estampie form (see below). We have included a late troubadour tune 'Pus astres' and our own estampie arrangement of it as an example.

Generally, the structure of most troubadour and trouvère songs is strophic, that is, a series of strophes sung to the same music. As stated earlier we have only included the first strophe.

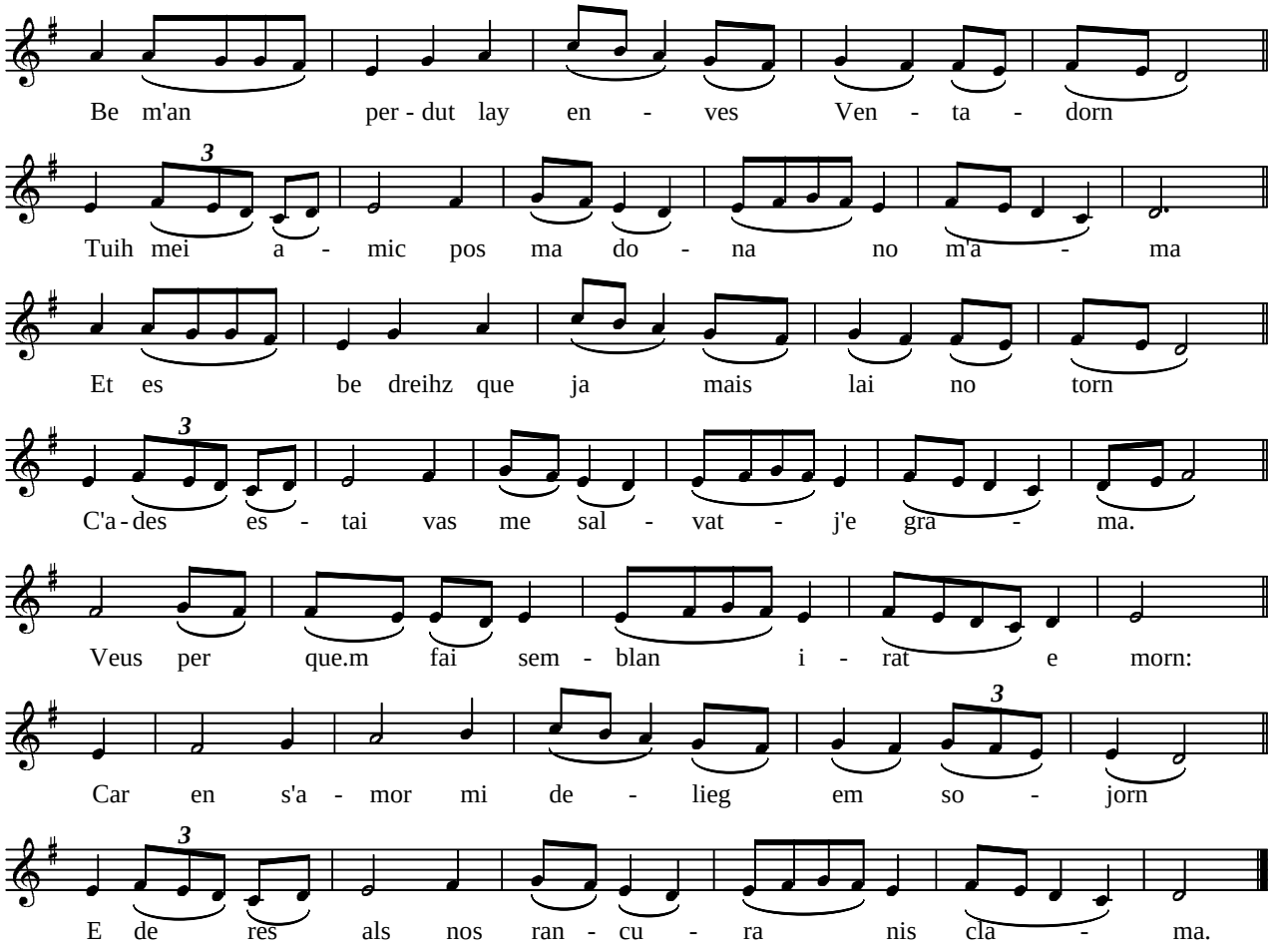
Kalenda Maya

One of the better-known troubadour tunes. It was composed by Raimbaut de Vacqueiras and is said to have used the melody from an 'estampida' played by two northern French fiddlers at the court of the Count of Montferrat. It tells that none of the joys of May can please the singer until he has a message of love from his Dona (the Lady - the object of his love).



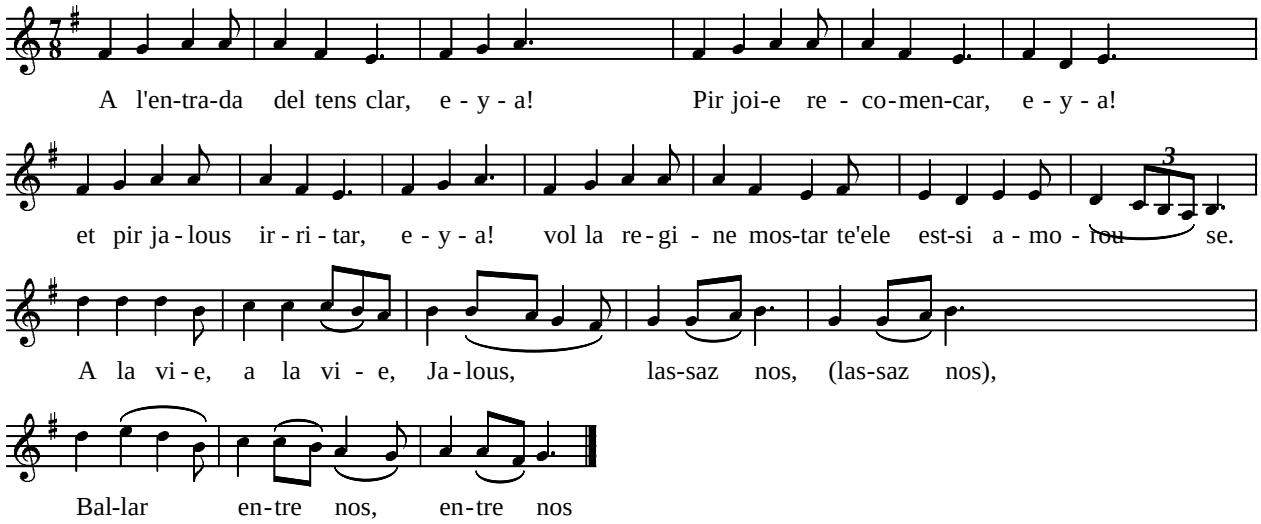
Be m'an perdut

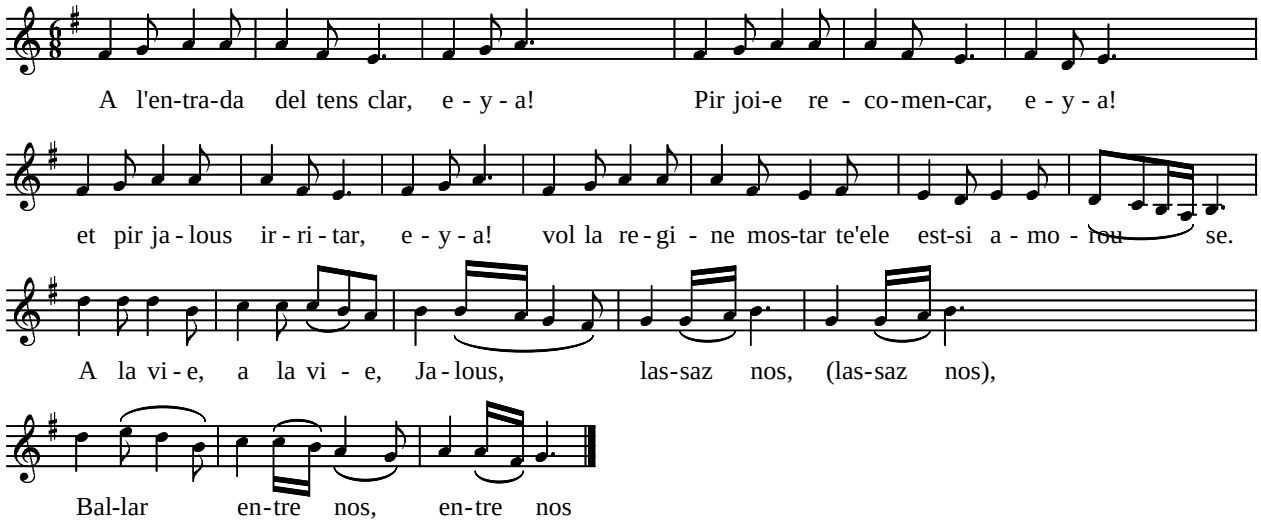
This is a song by the most famous of the troubadours - Bernart de Ventadorn. Strictly speaking, this is a Canso - the highest form of the troubadour songs. Many people believe they should be sung a-rhythmically and unaccompanied. The melodic structure (AAB) is a common one in this repertory, though here the first part of the melody is repeated with a slightly different ending. This form was to influence the Ballade form of later periods. This is our own rhythmic arrangement for playing instrumentally - the tune is too good not to use. Bernart complains of being exiled from Ventadorn because his lady is angry at him - for loving her too much.



A l'entrada del tens clar

Another well-known tune that, curiously, has found its way back into the modern Provencal folk canon. We have given two arrangements here. Our favourite is the first in 7/8 which gives it a lively momentum. For those of a more delicate disposition we also include a version in 6/8.

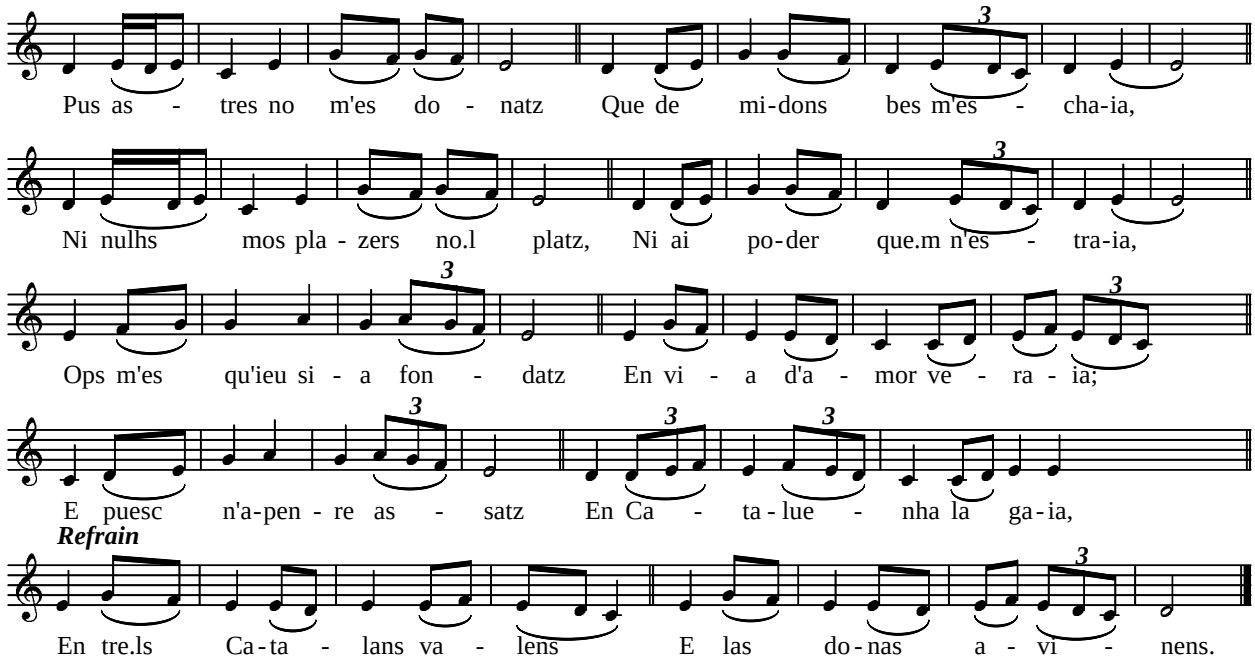




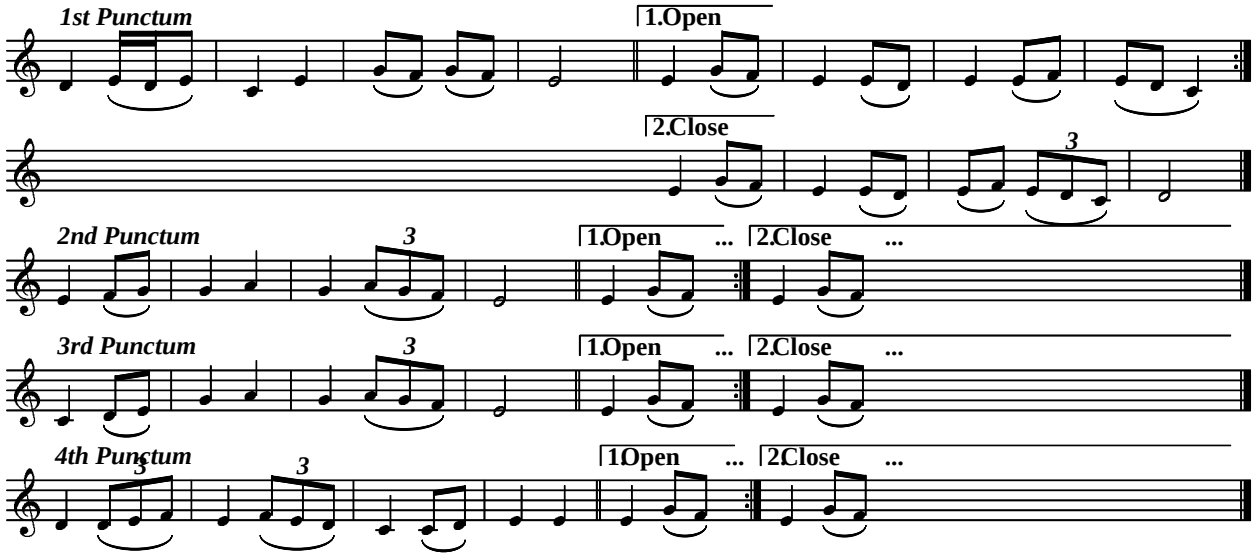
Pus astres and estampie

This is a refrain song by the late troubadour Guiraut Riquier. It tells of the poet's wish to be instructed in the ways of true love amoungst the noble and gracious ladies of Catalonia (presumably written for the court there).

The estampie is made up from sections of the original tune. The 'open' and 'close' are the two halves of the refrain. This form allows you to add extra sections if you wish - variations, freely composed, improvised, etc. (See Estampies Real for more on this form.)

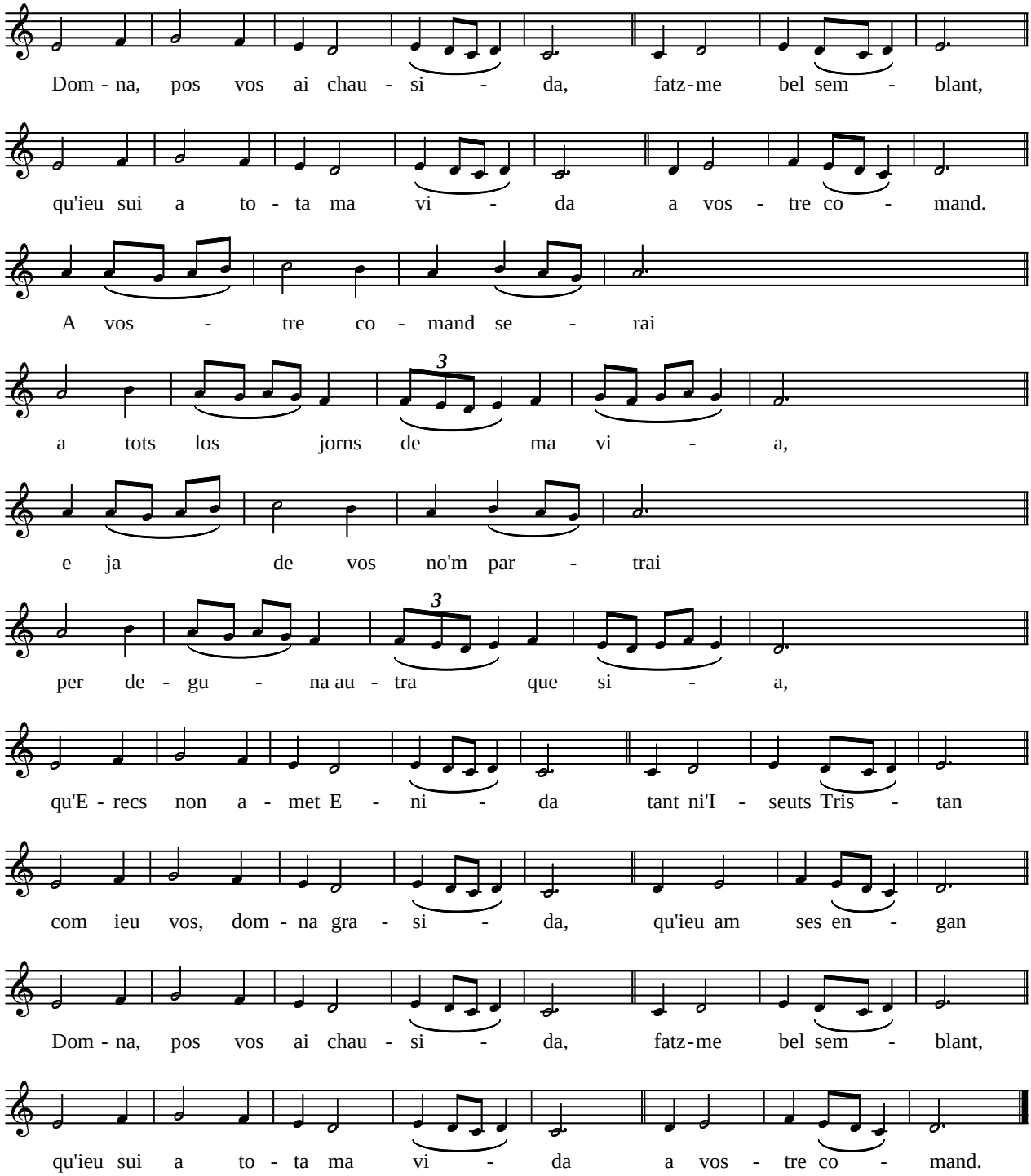


Estampie on Pus astres

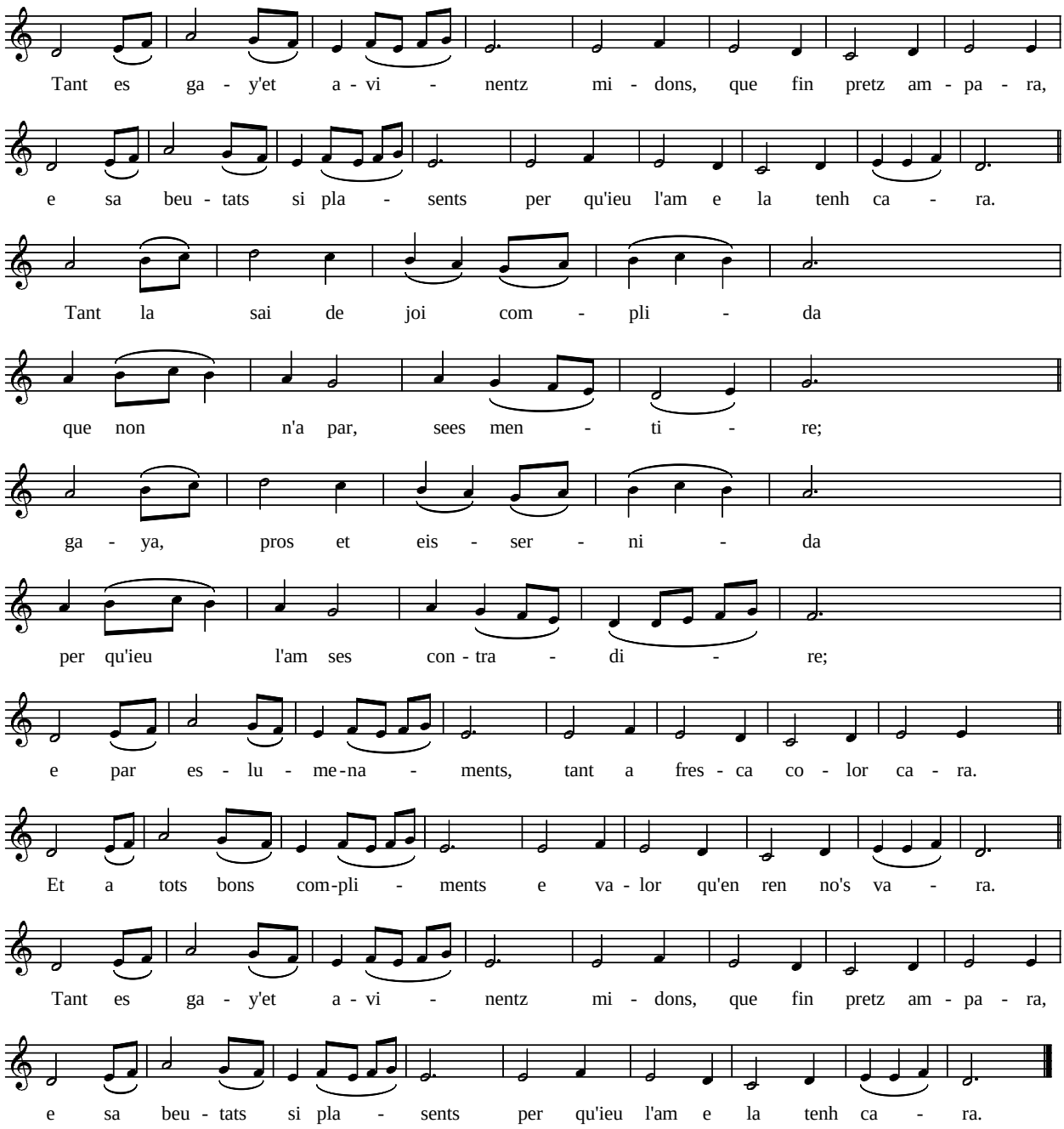


Domna, pos vos ai chausida and **Tant es gaya**

These are two examples of Dansas or dance songs. They are some of the very few troubadour melodies to be written in mensural notation (i.e. the manuscript indicates note duration as well as pitch value). It is also common that dansas only have one strophe in the manuscript. The structure of these is similar to the virelai (AbaA - see Cantigas de Santa Maria) where the first two lines act as a refrain, followed by a new section of music, then a repeat of the first section's music to new words, then a repeat of the first section (refrain). This form differs in that it has no more stanzas to follow.

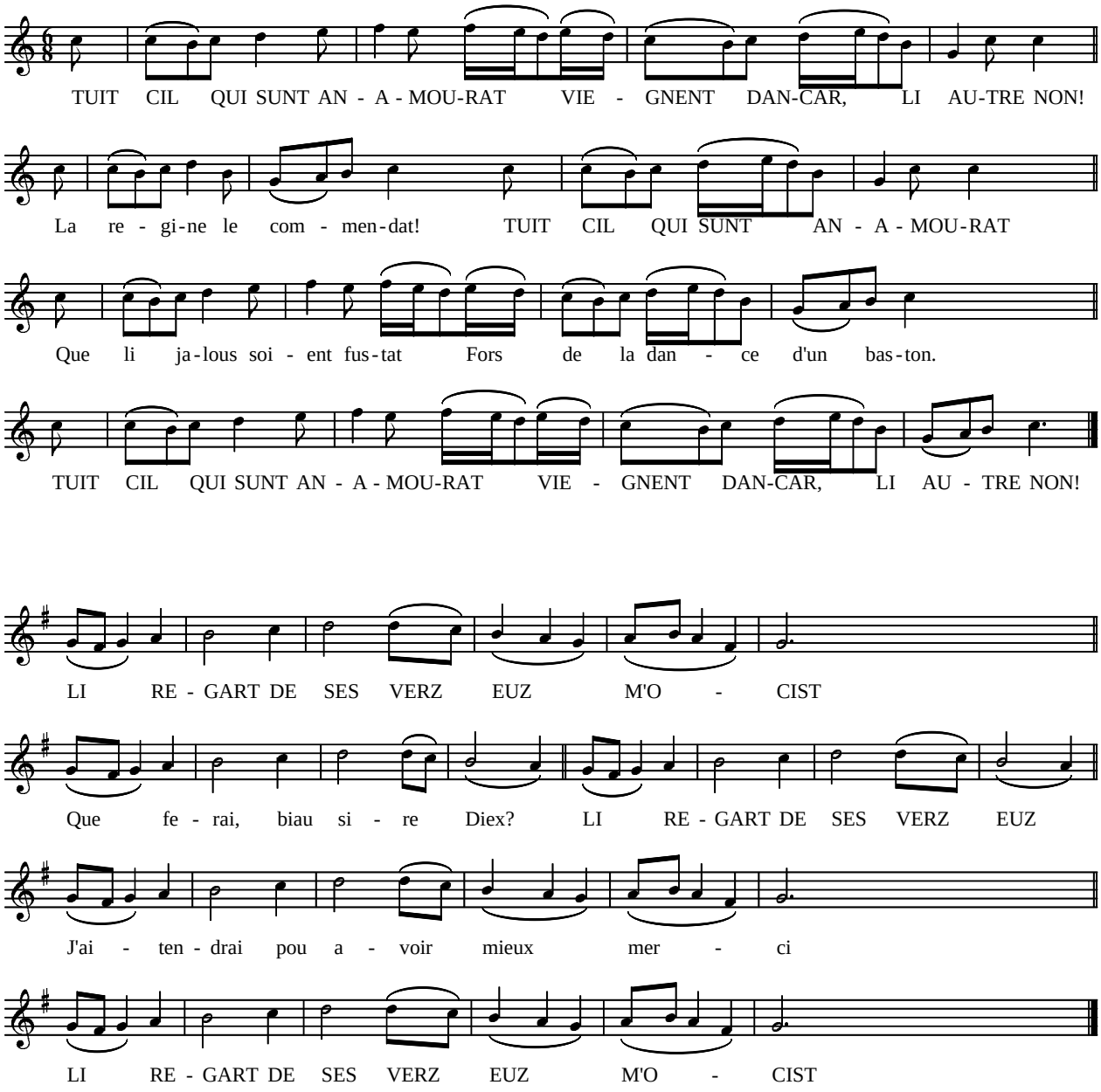


Tant es gaya

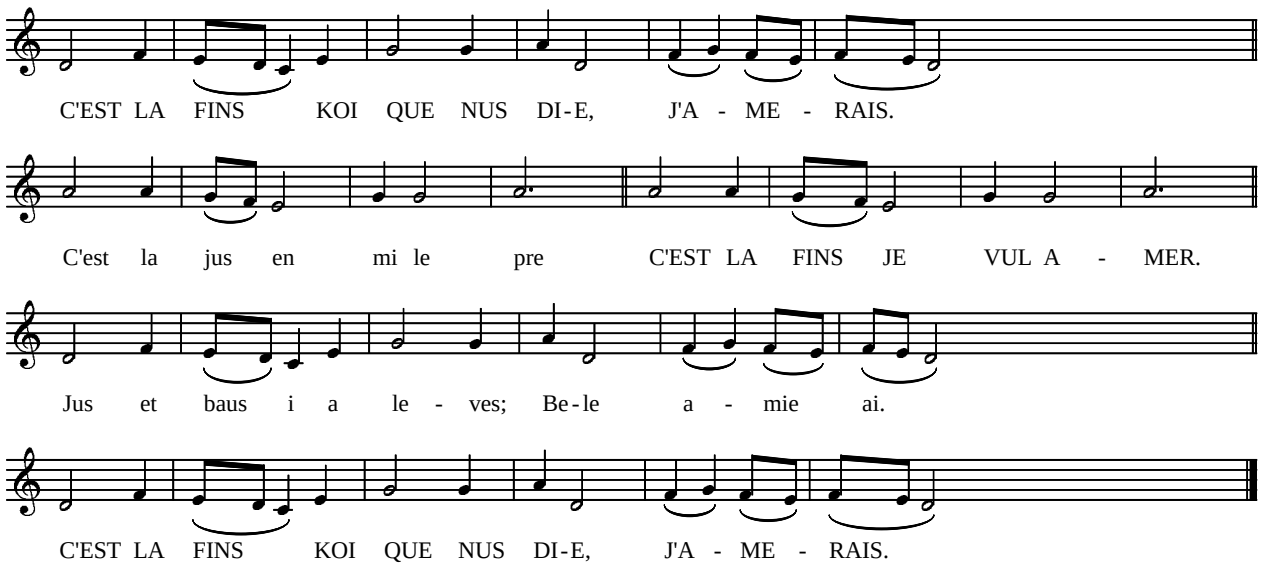

Tant es ga - y'et a - vi - nentz mi - dons, que fin pretz am - pa - ra,
e sa beu - tats si pla - sents per qu'ieu l'am e la tenh ca - ra.
Tant la sai de joi com - pli - da
que non n'a par, sees men - ti - re;
ga - ya, pros et eis - ser - ni - da
per qu'ieu l'am ses con - tra - di - re;
e par es - lu - me-na - ments, tant a fres - ca co - lor ca - ra.
Et a tots bons com-pli - ments e va - lor qu'en ren no's va - ra.
Tant es ga - y'et a - vi - nentz mi - dons, que fin pretz am - pa - ra,
e sa beu - tats si pla - sents per qu'ieu l'am e la tenh ca - ra.

Three Caroles – Tuit cil, Que ferai and **C'est la fins**

Medieval caroles have no particular connection to Christmas but rather are a type of dance song. The popularity of caroles can be measured by the large number of medieval sermons denouncing the dancing of caroles (often in the church graveyard). Unfortunately, we do not have any record of what the dance was apart from various painted depictions which show dancers in a line or a circle. The three caroles included here (the first in Occitan; the other two in Old French) show the standard form of these songs. The capitalised text is sung by all the dancers; the rest by the soloist - a form that you can be echoed by an instrumental group. There is never more than one stanza recorded for caroles. People appeared to have spent hours caroling so, presumably, they repeated them many times, made up new words (on the trot, as it were), strung a number of caroles together, or used any other idea to keep the dancers moving.

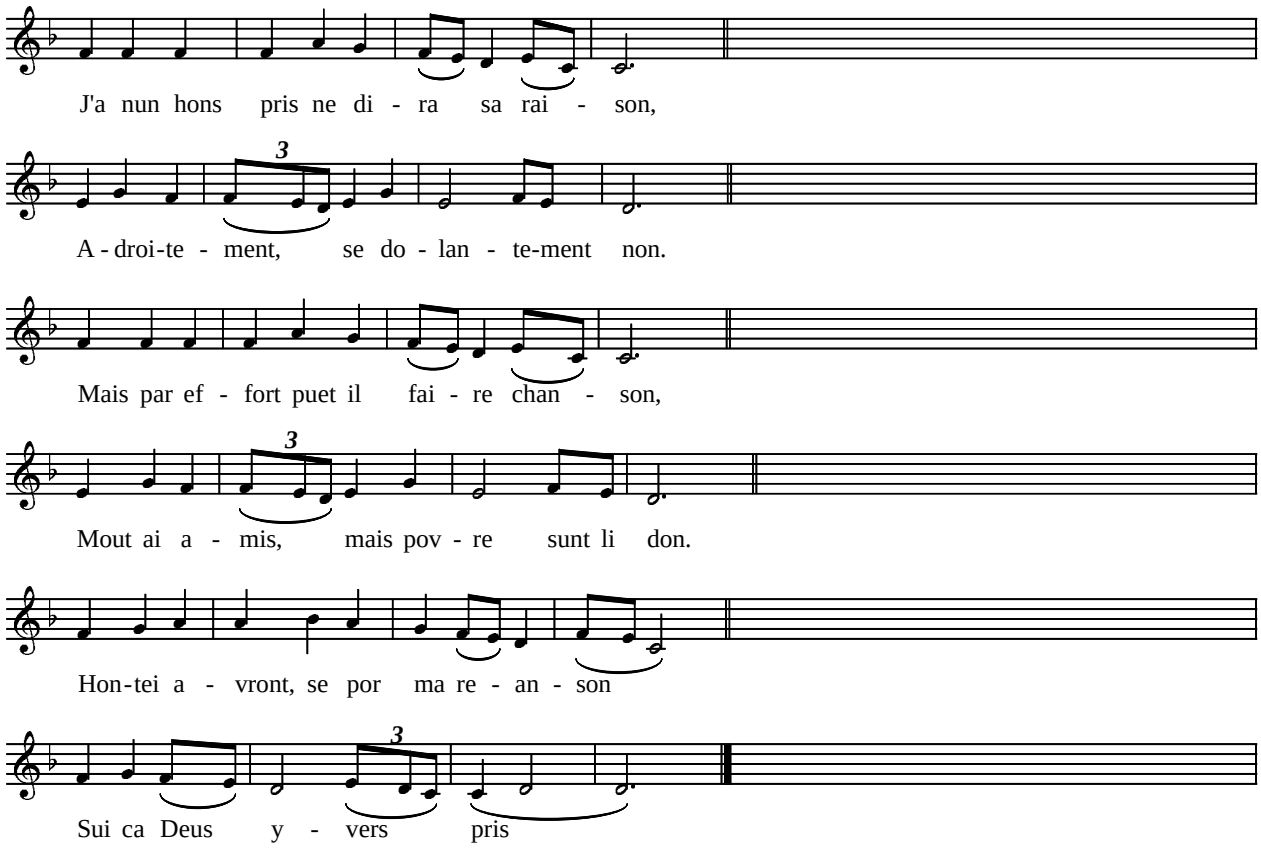


C'est la fins



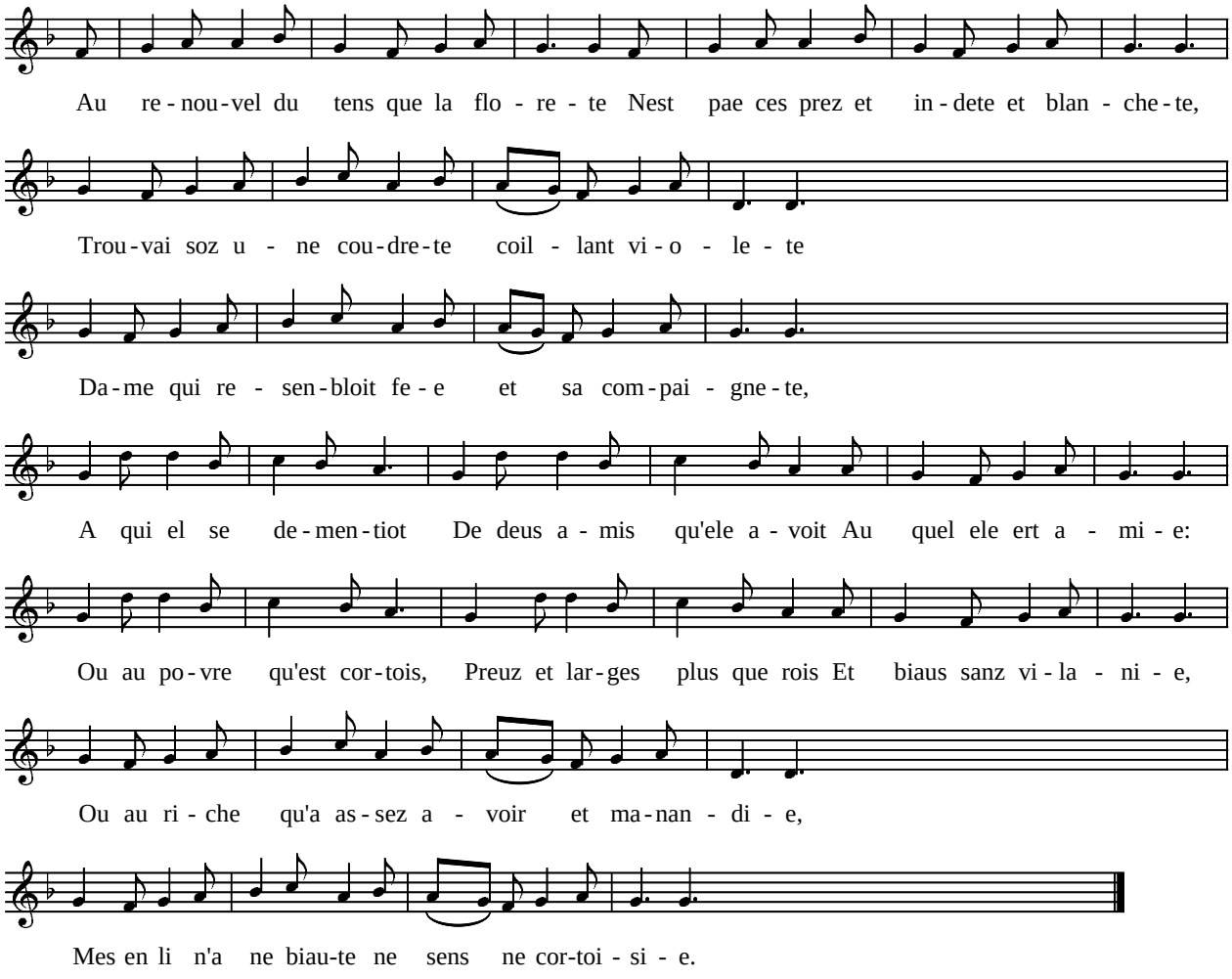
J'a nun hons pris

Attributed (by some) to Richard Lionheart and said to have be written whilst he was being held captive in Austria. It is basically a complaint that no-one is paying his ransom - but a lovely tune. This one is good to sing or play fairly freely - don't let it become a waltz.



Au renouvel

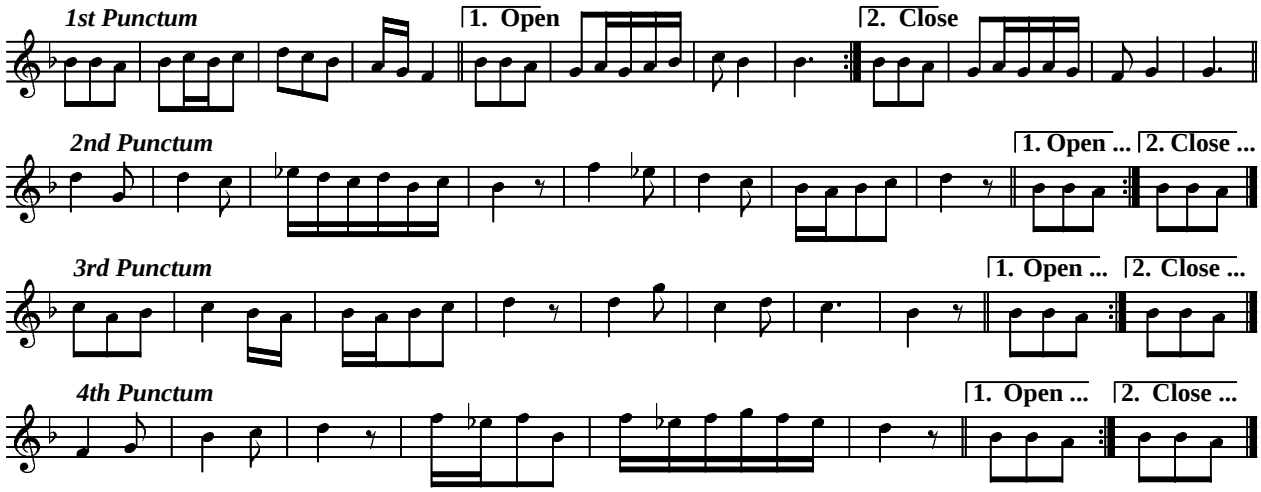
This is an example of one of the lighter styles of trouvère song. A knight is riding along in spring and overhears a debate between two women in a field as to whether it is better to love a poor man who is handsome and refined or a rich man with no beauty or brains…



Estampies Real

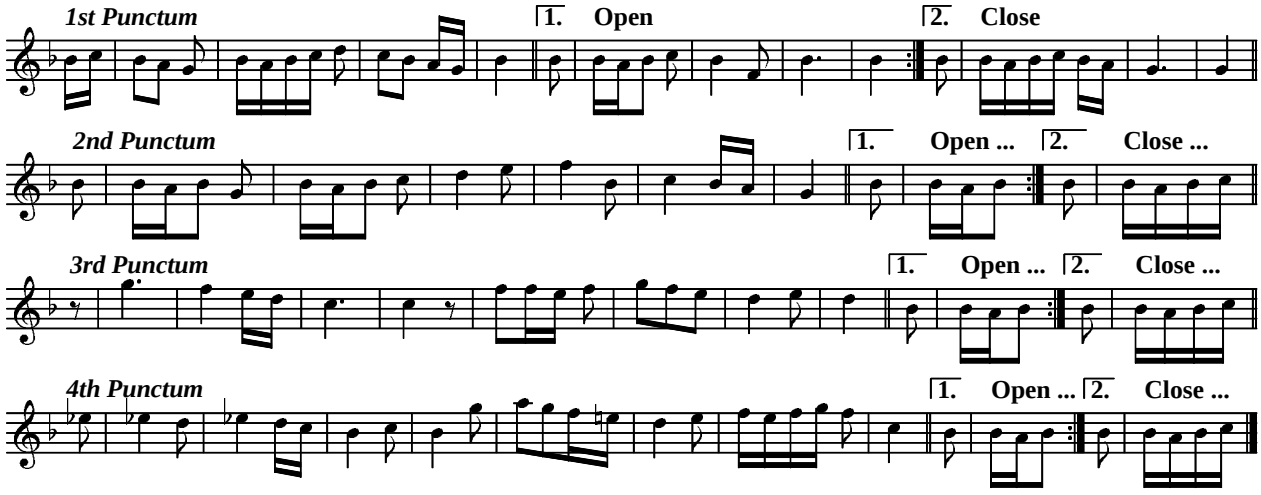
Two of the 7 (and a half) "Estampies Real" (i.e. royal estampies) from the Manuscrit du Roi. The estampie was also a dance form, but we know even less about how it was danced than the carole. It also appears to have been the most common form of instrumental music (but there are only 30-odd instrumental pieces recorded before 1400). What is distinctive is the form, with each section repeating a melody first with an 'open' ending, then with a 'closed' ending, and the same endings used throughout. They are much played and loved by instrumentalists. These two make a nice pair (we usually play them in the opposite order - no. 6 then no. 5)

Estampie no. 5



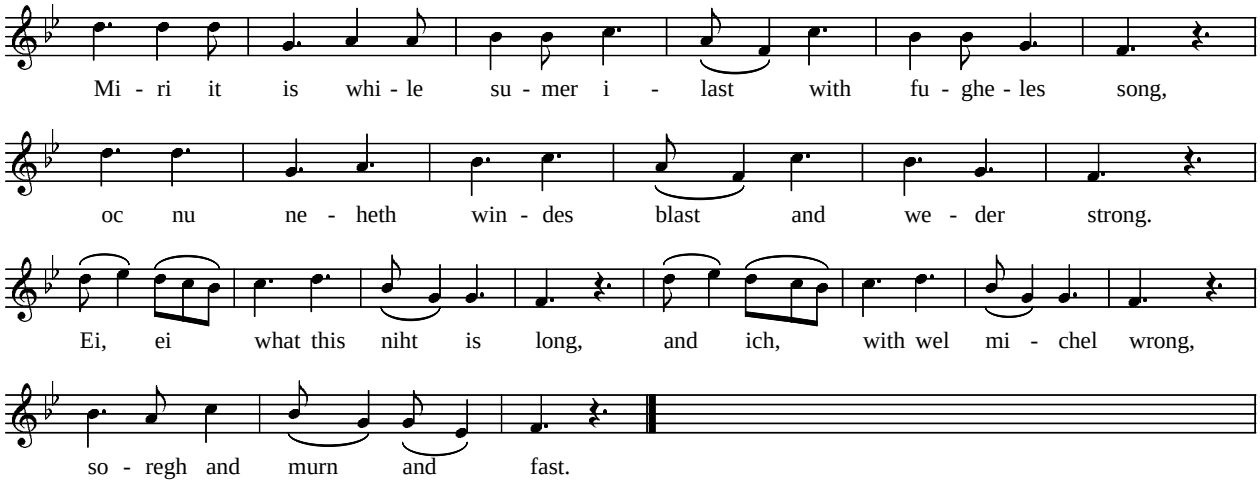
Note: the end of each punctum has the complete 'Open' on the first time through, then the complete 'Close' on the repeat.

Estampie no. 6



Miri it is while sumer ilast

Very few songs in (Middle) English have survived with music (all of them can be found in Dobson and Harrison, *Medieval English Songs*.) as most songs at this time were written in Anglo-Norman or Latin. Most that have been found are fragments, eg. with the manuscript used in bindings for later books. Such is the case for 'Miri it is'. It is fortunate that we now have the tune but unfortunate that it was at the bottom of the fragment so only the first stanza has survived. This song dates from early-mid 13th century and probably comes from around Cambridge which, presumably, had some spectacularly miserable winters in those days.



Cantigas de Santa Maria (CSM)

These are from the collection of 400+ songs relating miracles performed by the Virgin Mary recorded in four manuscripts (only three with music), commissioned by Alfonso X 'El Sabio' (the Wise) of Castille in the late 13th century. The stories themselves seem to vary from the fanciful to the extremely implausable and often go on at great length (up to 30 stanzas) - no doubt all part of a fine evening's entertainment.

The tunes are often in a popular 'folk' style with refrains that could have been sung by the original audience in much the same way as more recent folk tunes. Many of the tunes would make a good basis for filk.

The form of most cantigas is the Virelai. This starts with the refrain and then has stanzas with refrains between and ends again with the refrain. The second part of each stanza has the same melody as the refrain. This can be expressed as:

AbaAbaAba... where 'A' is the refrain,

'b' is the first part of the stanza (often with a repeated section), and

'a' is the second part of the stanza to the music of the refrain

The notation used by the scribes for the cantigas indicates the rhythm (unlike the troubadour and trouvère repertory) but in many places is quite ambiguous. It is quite possible for different people to transcribe these tunes with very different rhythmic interpretation. Most of those we have included are generally accepted transcriptions with minor differences (except CSM 9 which has a non-standard rhythm but seems entirely plausible to us).

The numbering of the cantigas is different in each manuscript. The numbering we use is from E1 (El Escorial MS B.I.2 / B.J.2 / j.b.2) which is the same as used by Hingio Anglés in his complete edition.

A very useful website for the Cantigas with facsimiles is http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/

Included:

CSM 7 - Santa Maria amar

CSM 9 - Por que nos aiamos

CSM 100 - Santa Maria Stella do Dia

CSM 111 - En todo tempo

CSM 119 - Como somos per conssello

CSM 139 - Maravillosos et piadosos

CSM 159 - Non soffre Santa Maria

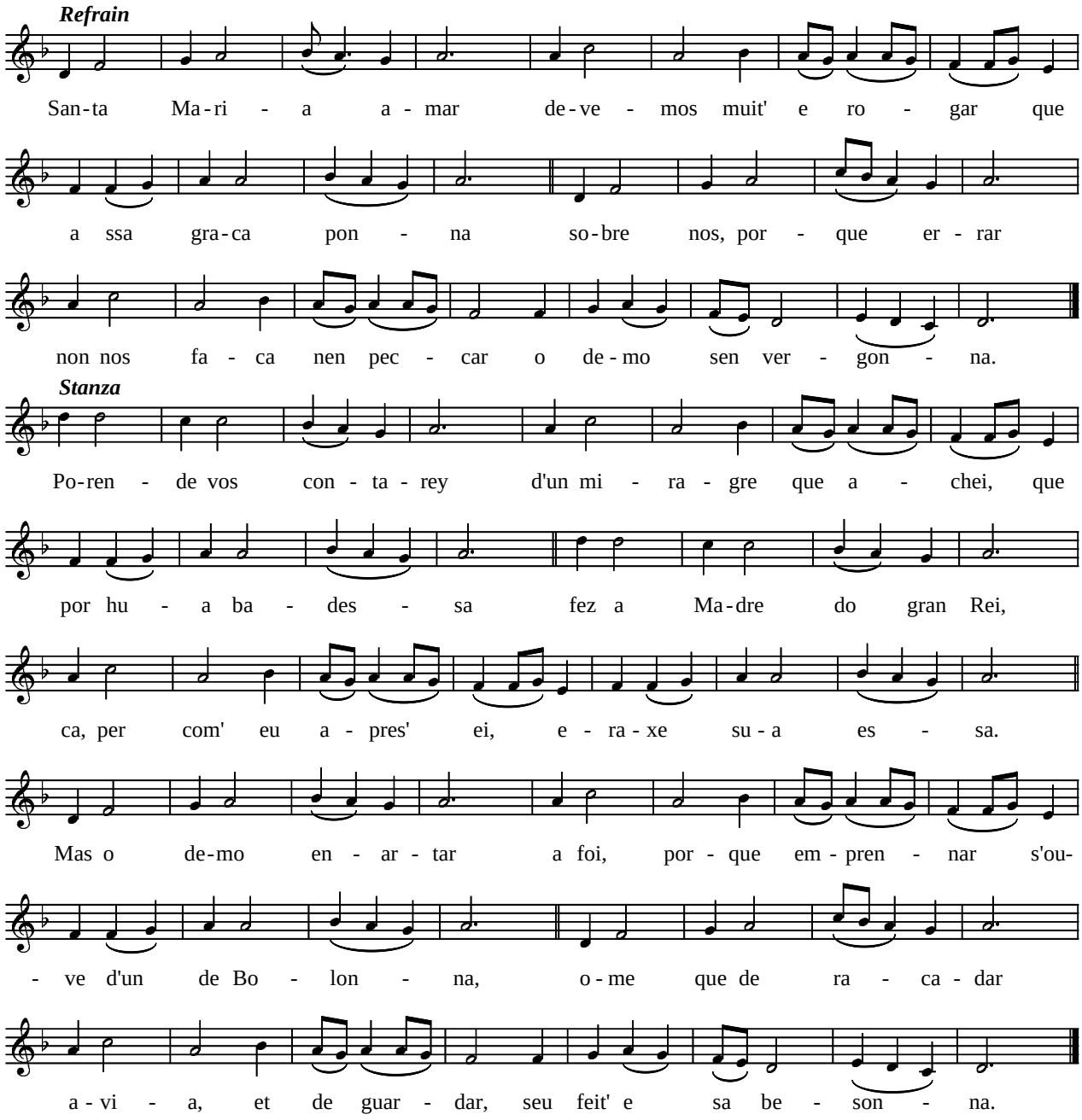
CSM 167 - Quen quer que na Virgen fia

CSM 302 - A madre de Jhesu Cristo

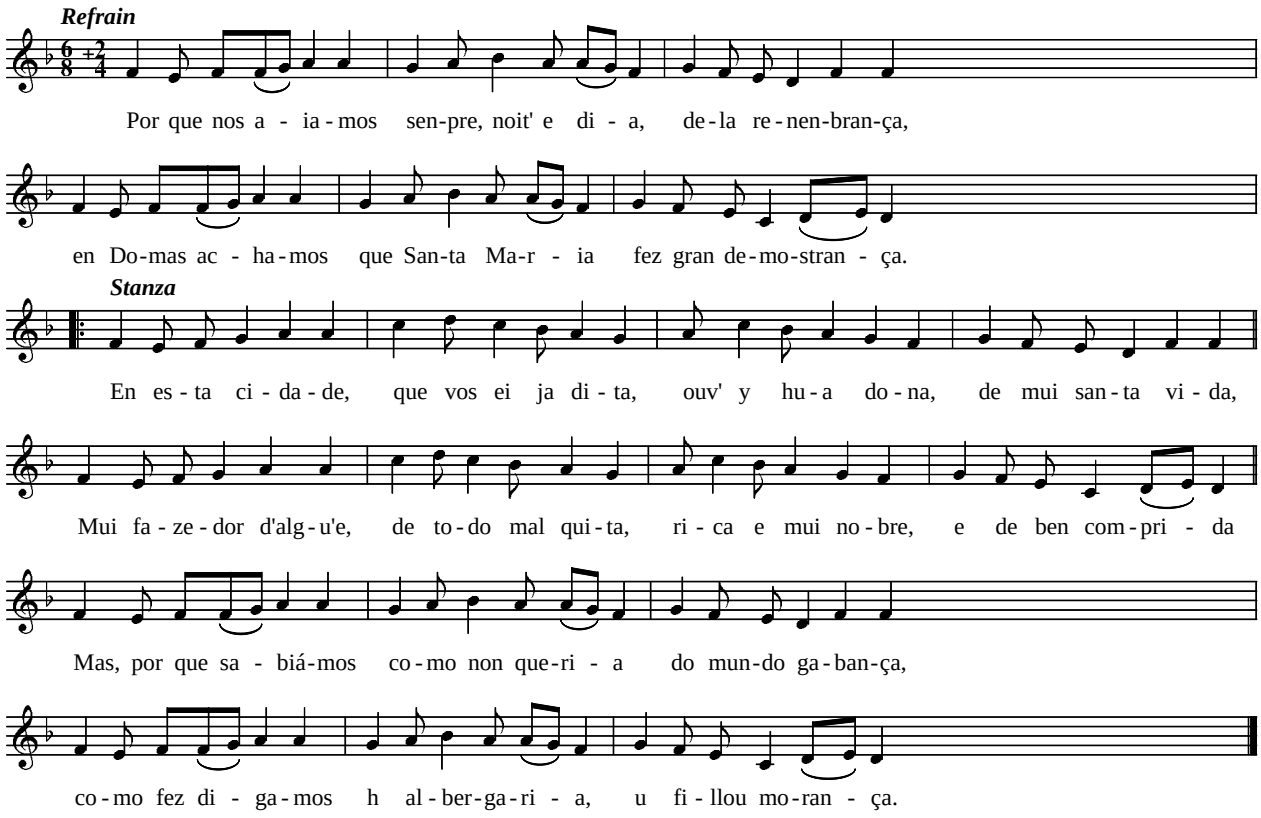
CSM 377 - Sempr'a Virgen groriosa

CSM 391 - Como pod' a groriosa

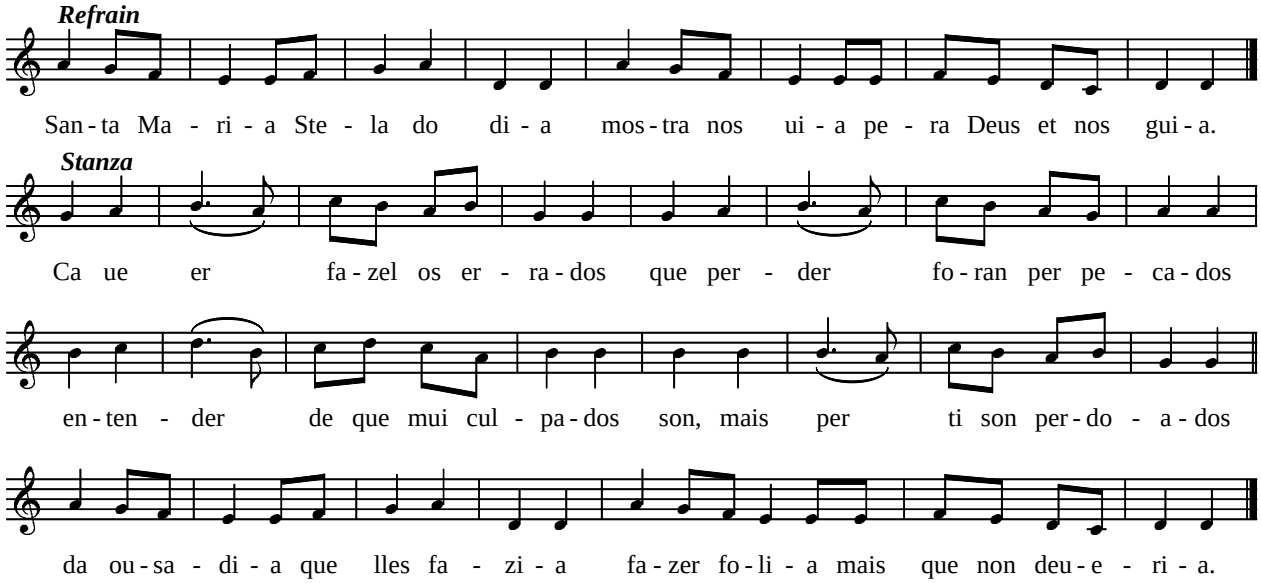
CSM 7 - Santa Maria amar



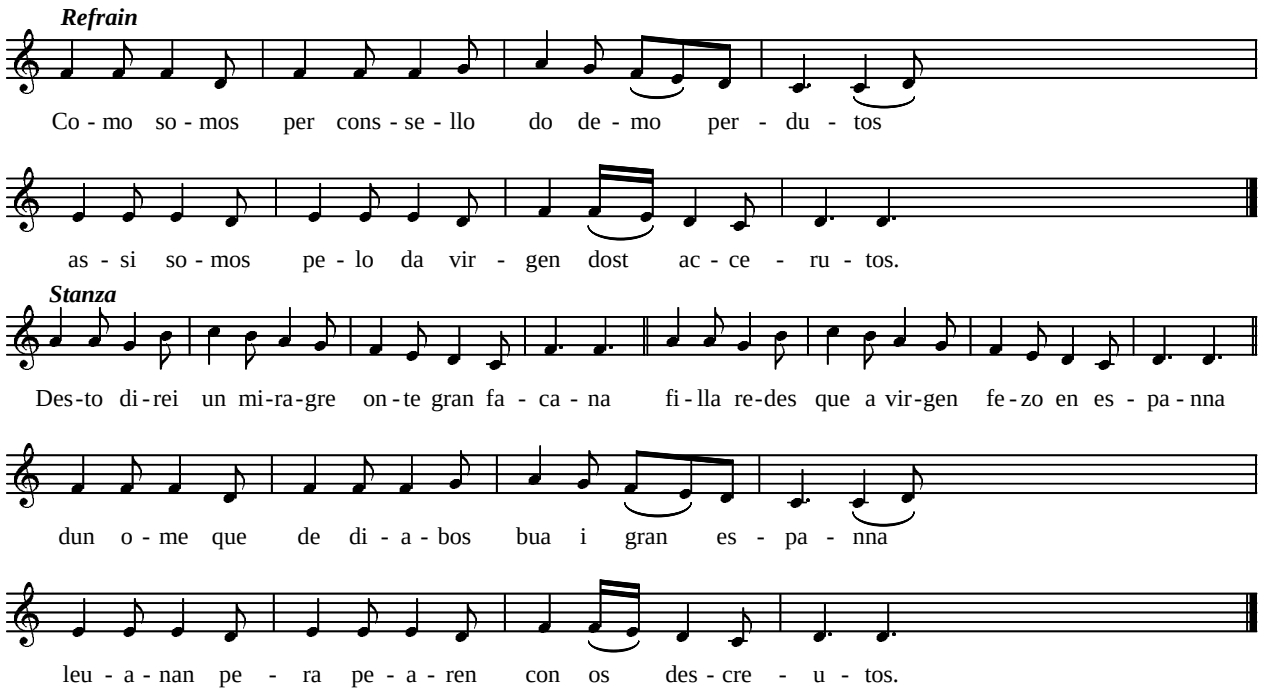
CSM 9 - Por que nos aiamos



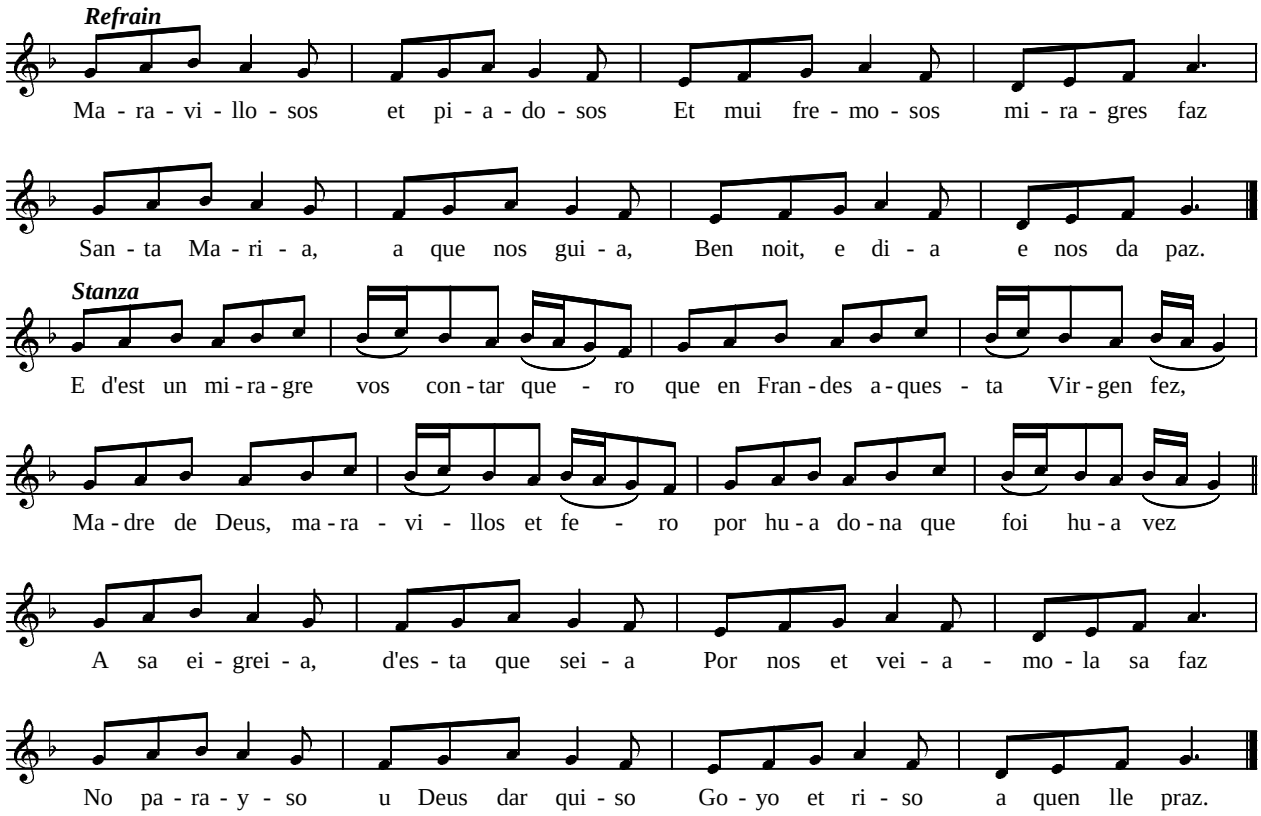
CSM 100 - Santa Maria Stella do Dia



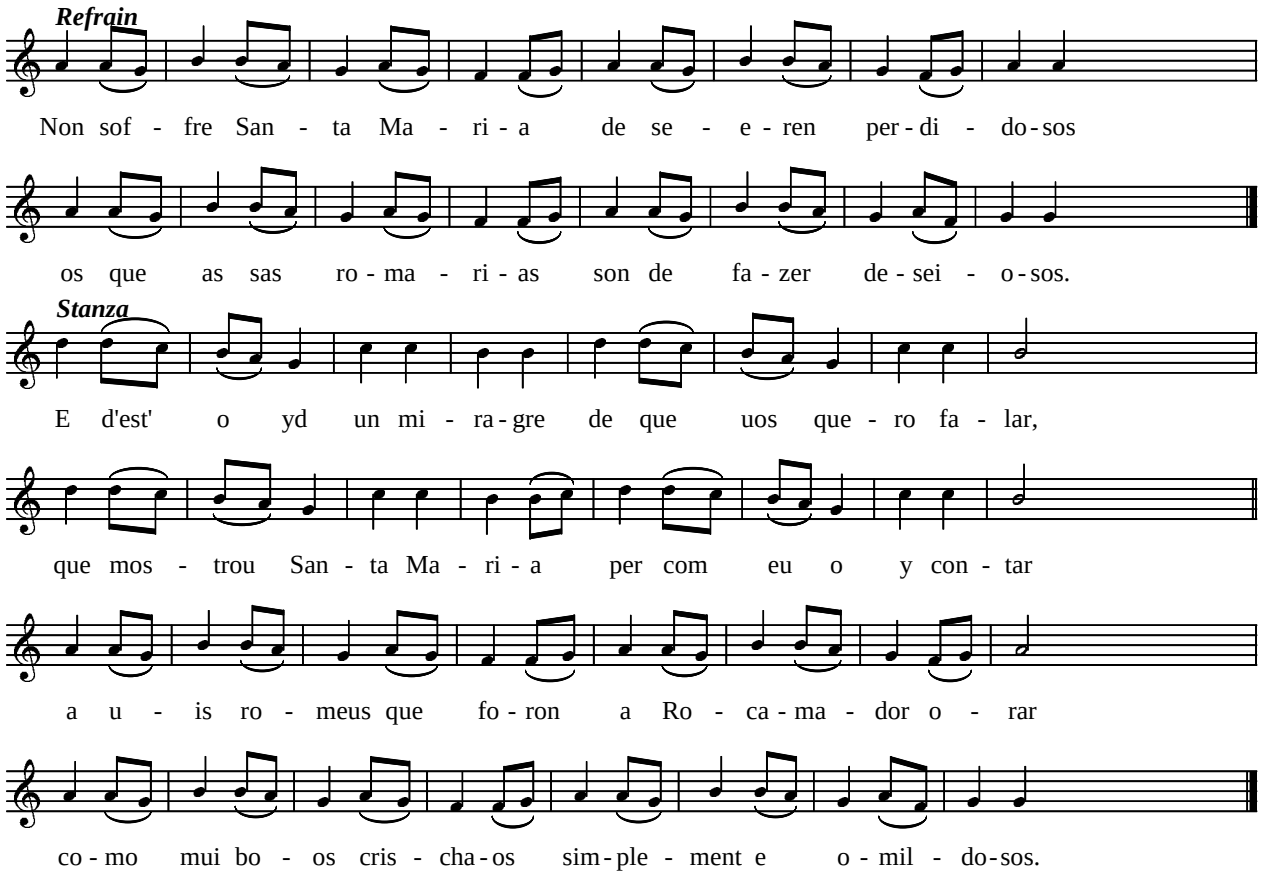
CSM 119 - Como somos per conssello



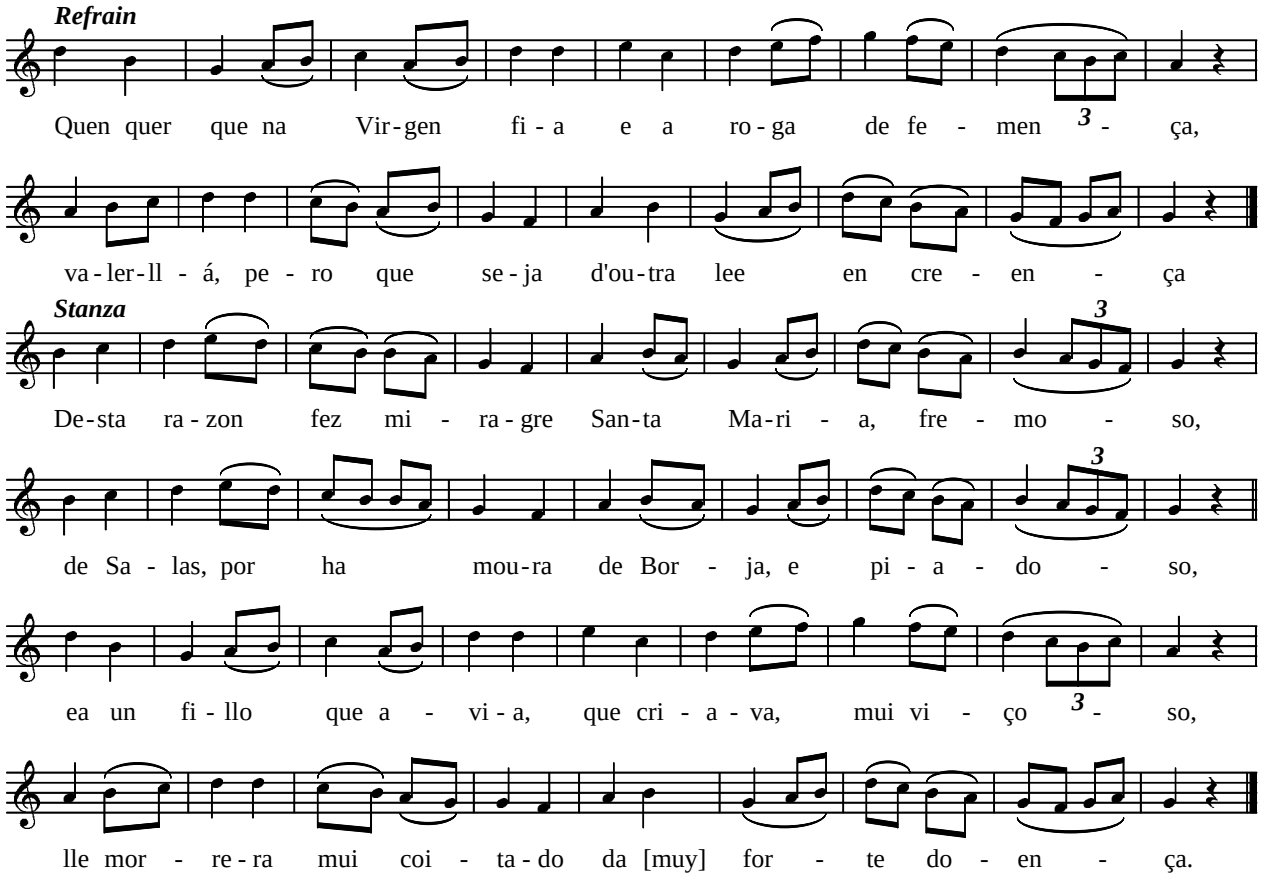
CSM 139 - Maravillosos et piadosos



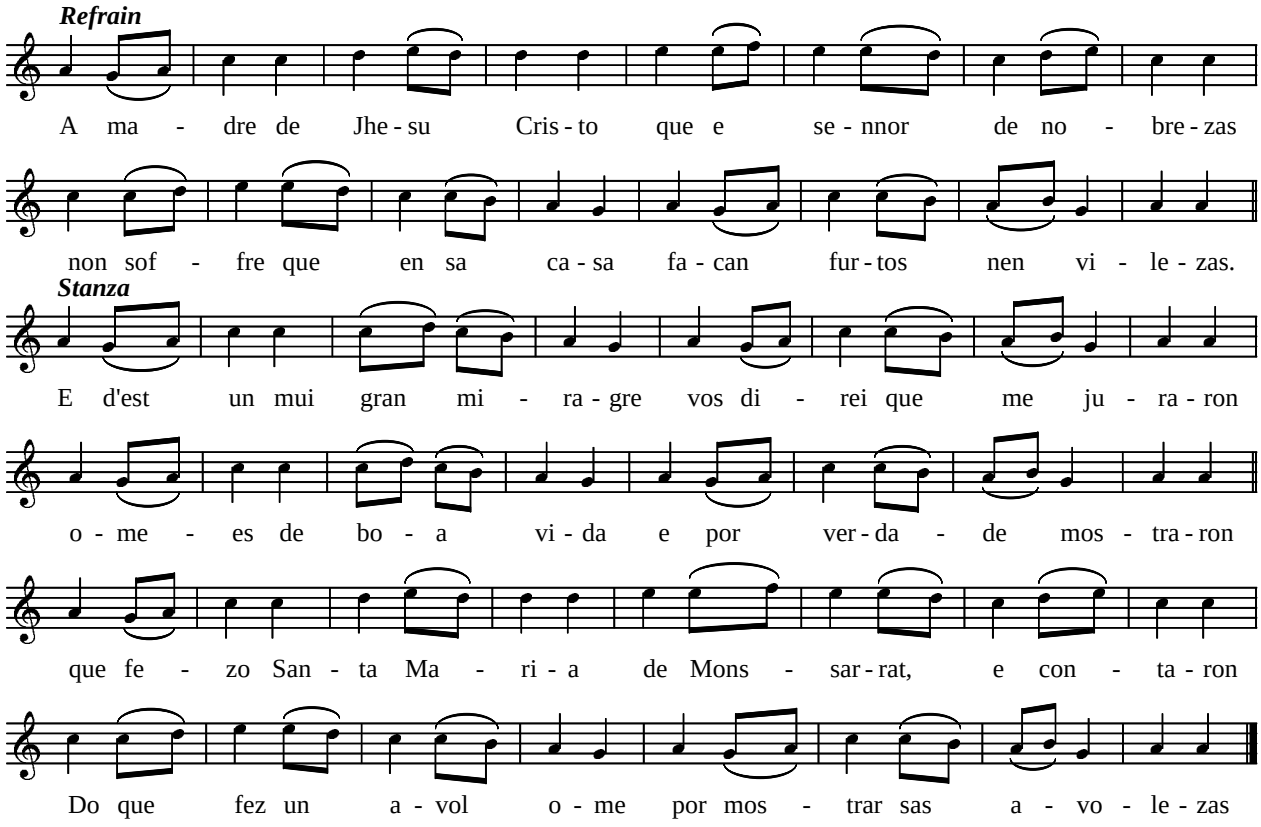
CSM 159 - Non soffre Santa Maria



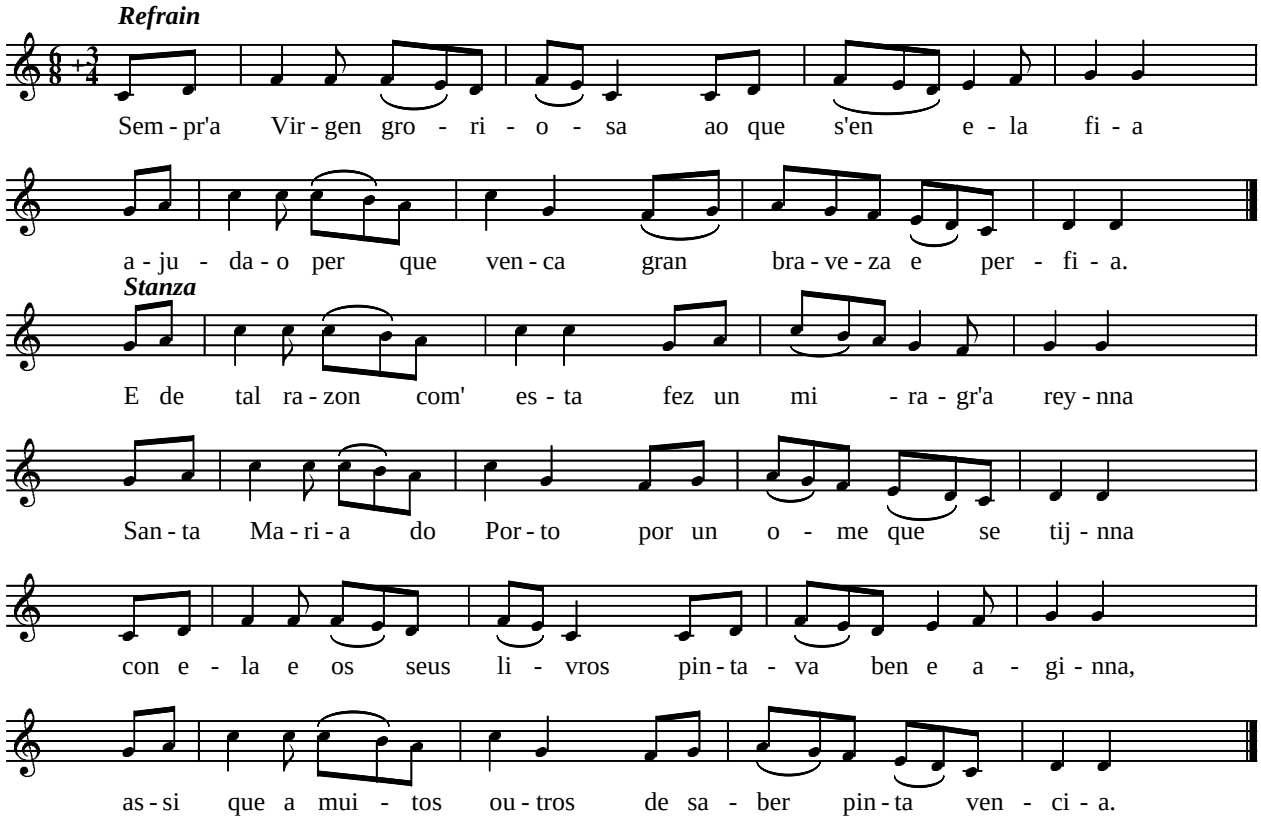
CSM 167 - Quen quer que



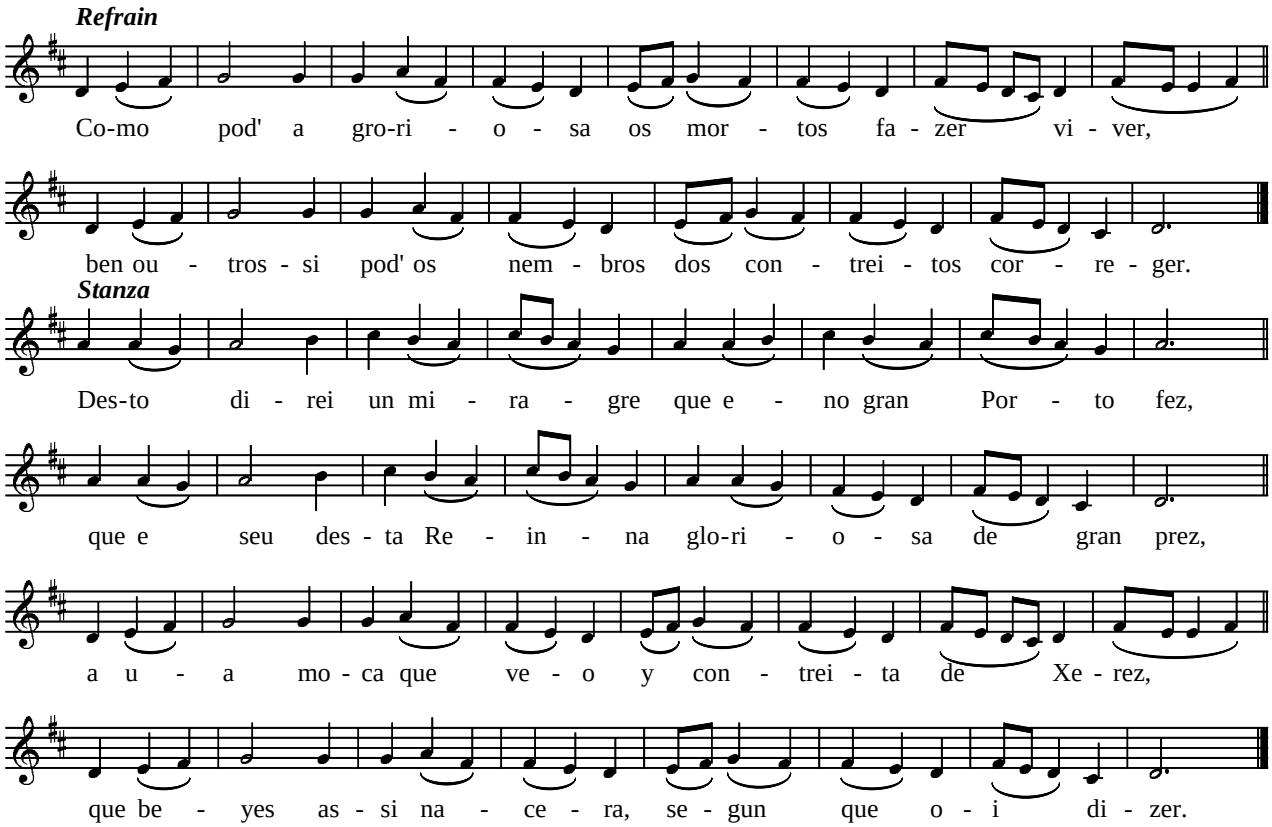
CSM 302 - A madre de Jhesu Cristo



CSM 377 - Sempr'a Virgen groriosa



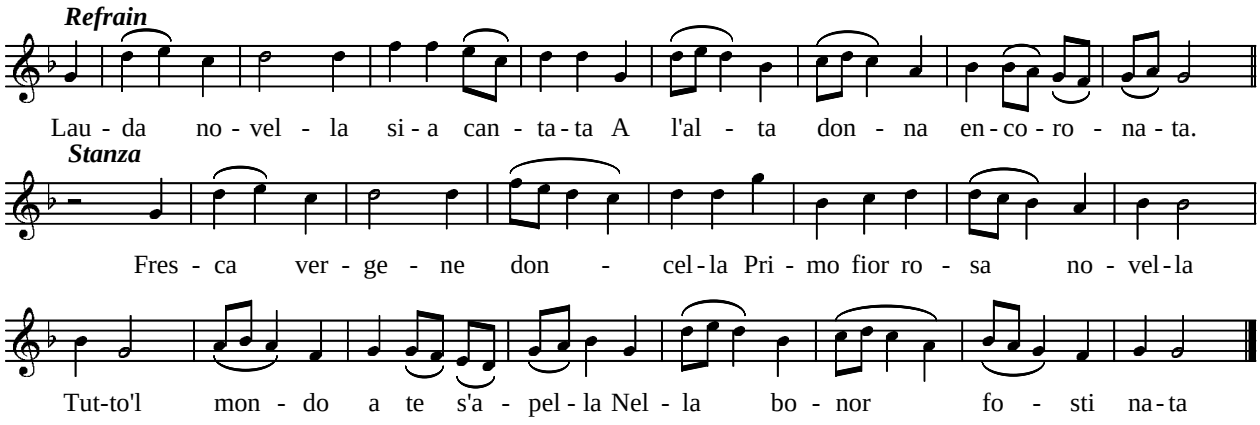
CSM 391 - Como pod' a groriosa



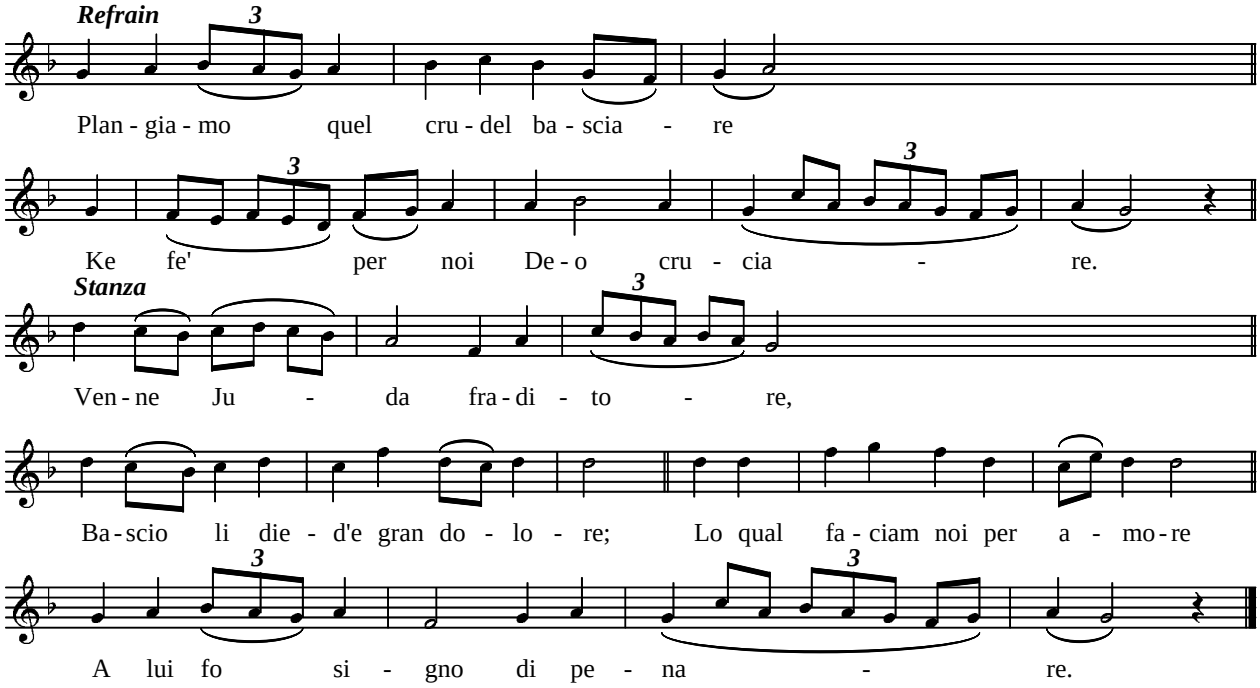
Italian Lauda

The Laudi were devotional hymns of the confraternities of Italy in the 13th – 14th century. They were often used in processionals involving a number of singers and instrumentalists (laudesi). Some have suggested that many Laudi were sacred texts set to popular tunes (a common process as was the setting of secular texts to 'sacred' melodies). This would appear to be a largely untapped area of medieval music. It is also a fine source for 'ceremonial' music.

Lauda novela



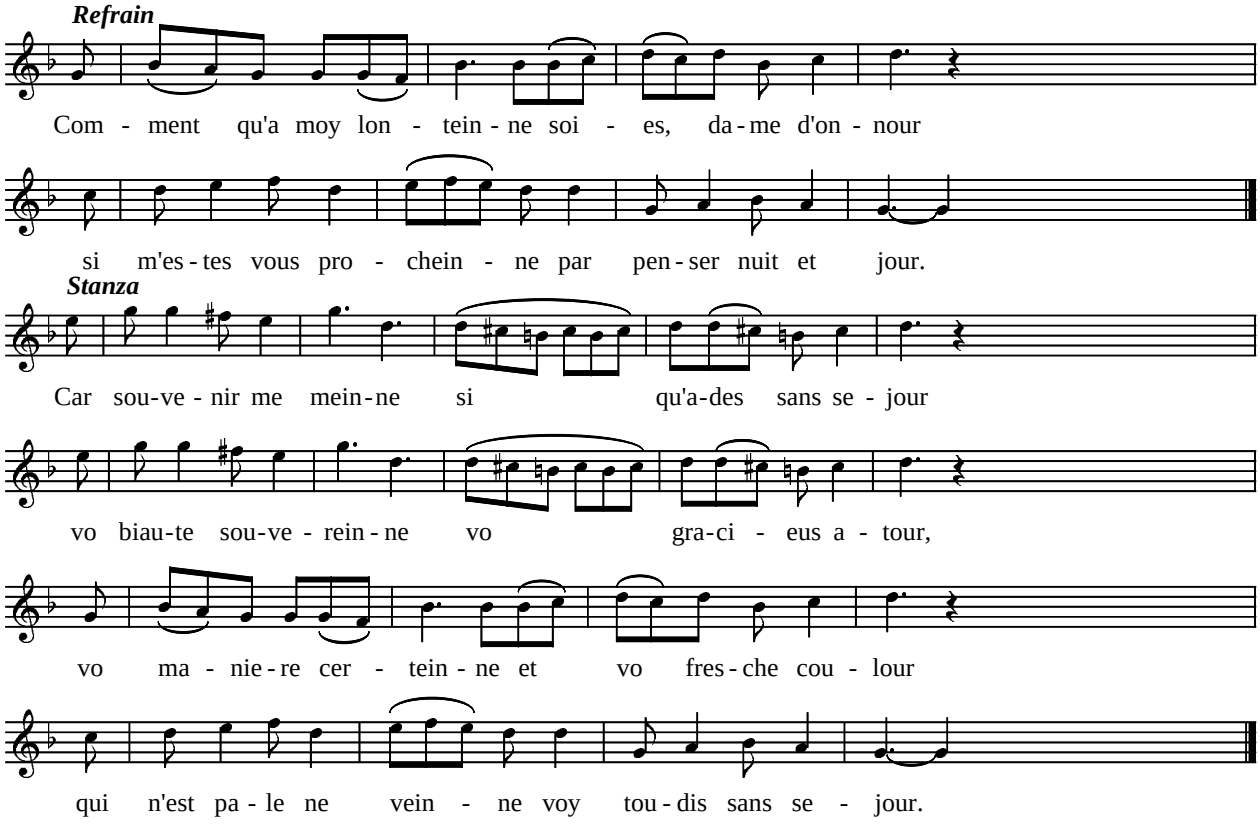
Plangiamo quel crudel



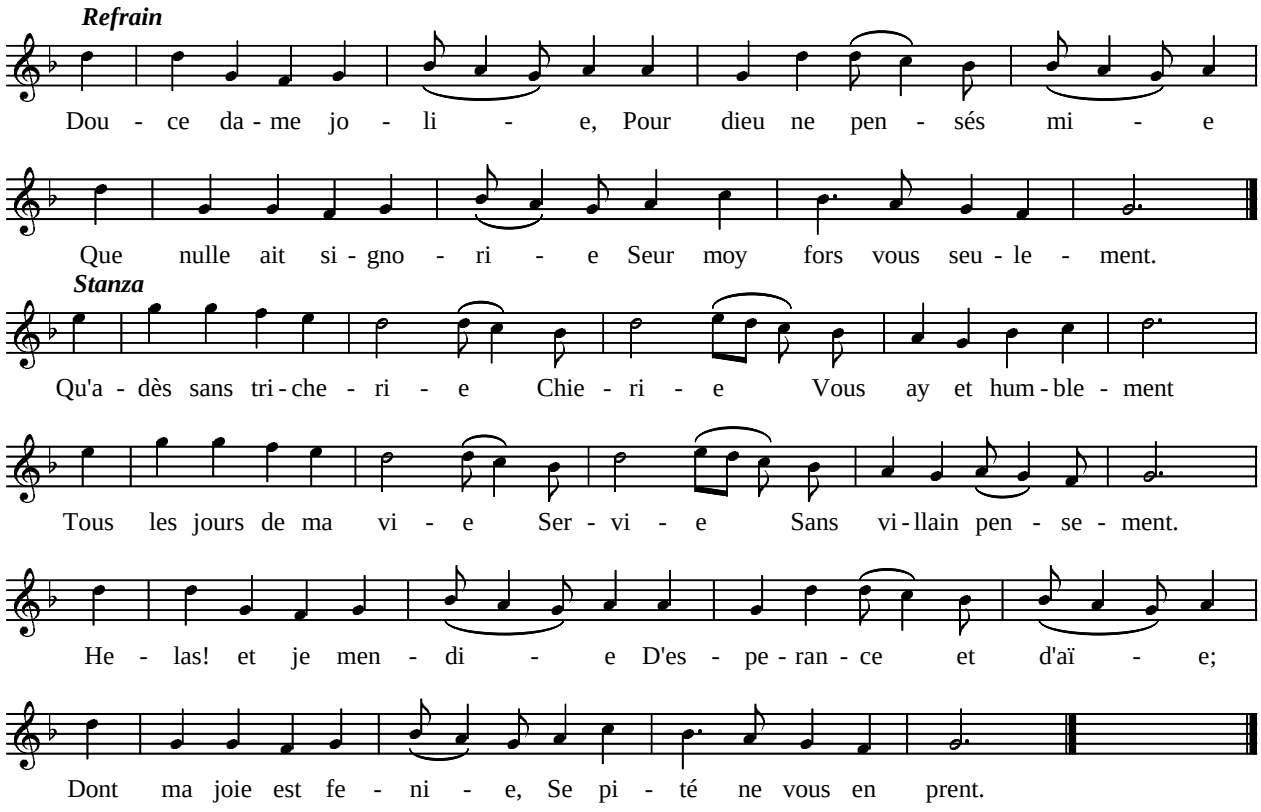
Guilliame de Machaut

Guilliame de Machaut was the secretary to, in succession, the Kings of Luxembourg, Navarre, France and Cyprus and was active through much of the 14th century. He was probably the most influencial composer and poet in France in that period. He has been described as the bridge between the older styles (ars antiqua) and the new (ars nova). Although better known for his sacred and polyphonic works we have included 2 of his monophonic virelai.

Comment qu'a moy lonteinne



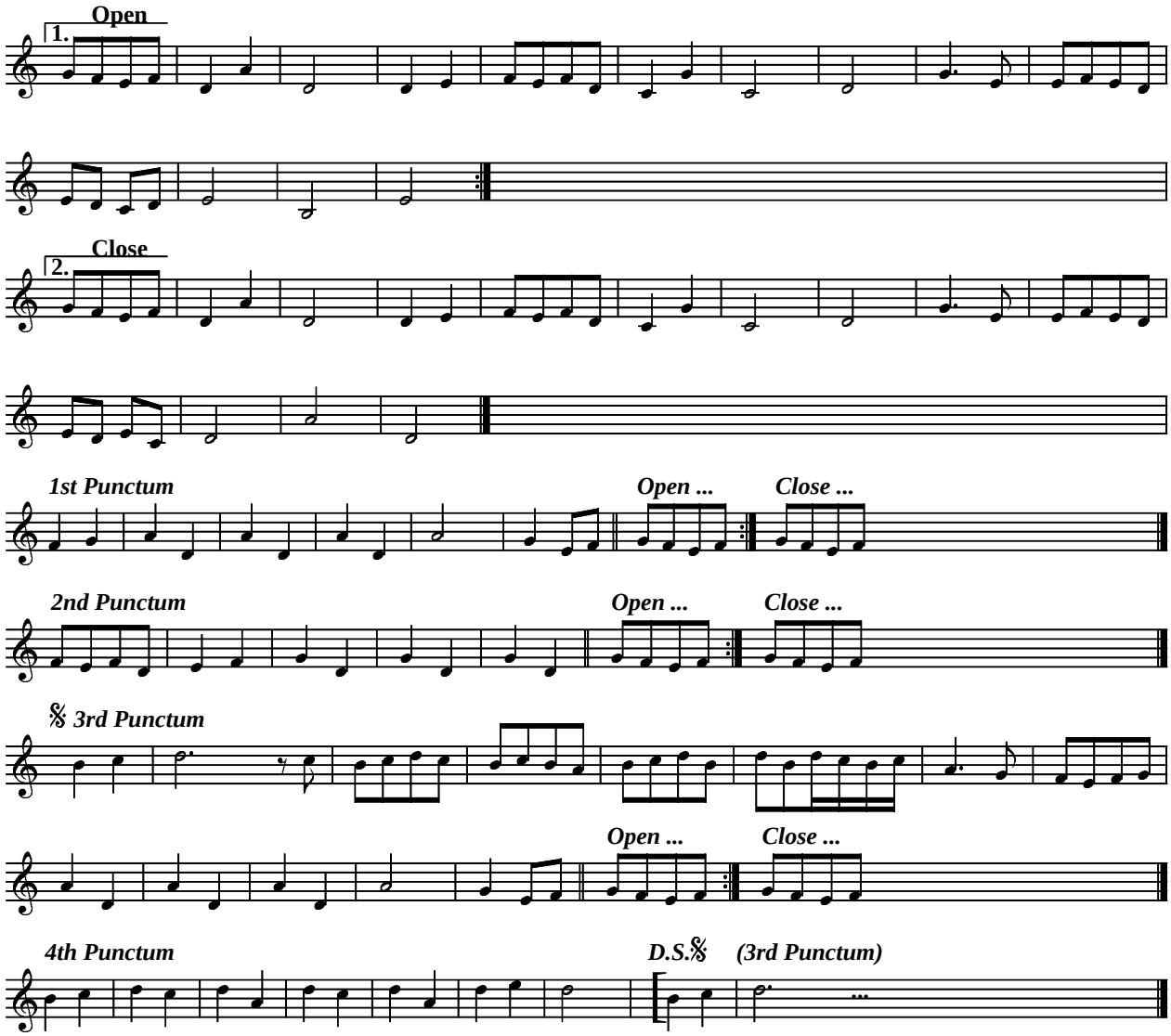
Douce dame jolie



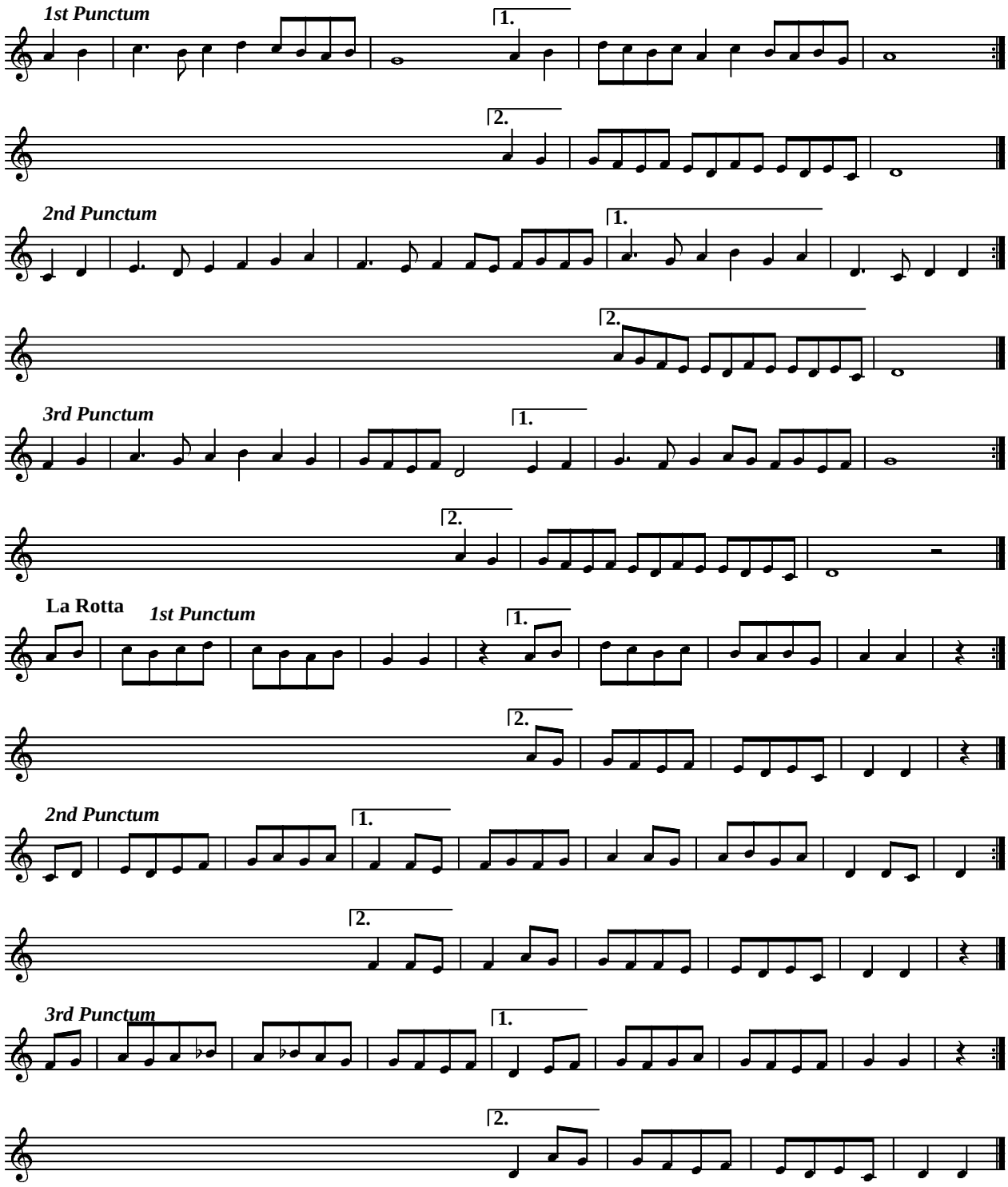
Italian Instrumental Dances

Two more of the surviving instrumental pieces, these are from a late 14th century North Italian manuscript containing 17 instrumental pieces among secular and sacred vocal pieces. La Manfredina and Rotta are a dance pair where the first part is slow and the second part is a fast variation. (Lamento di Tristano is another better known example – there is only one other that I know of.) Note that the structure is the same as for the estampie but typically with longer 'open' and 'close' sections.

Saltarello no. 2



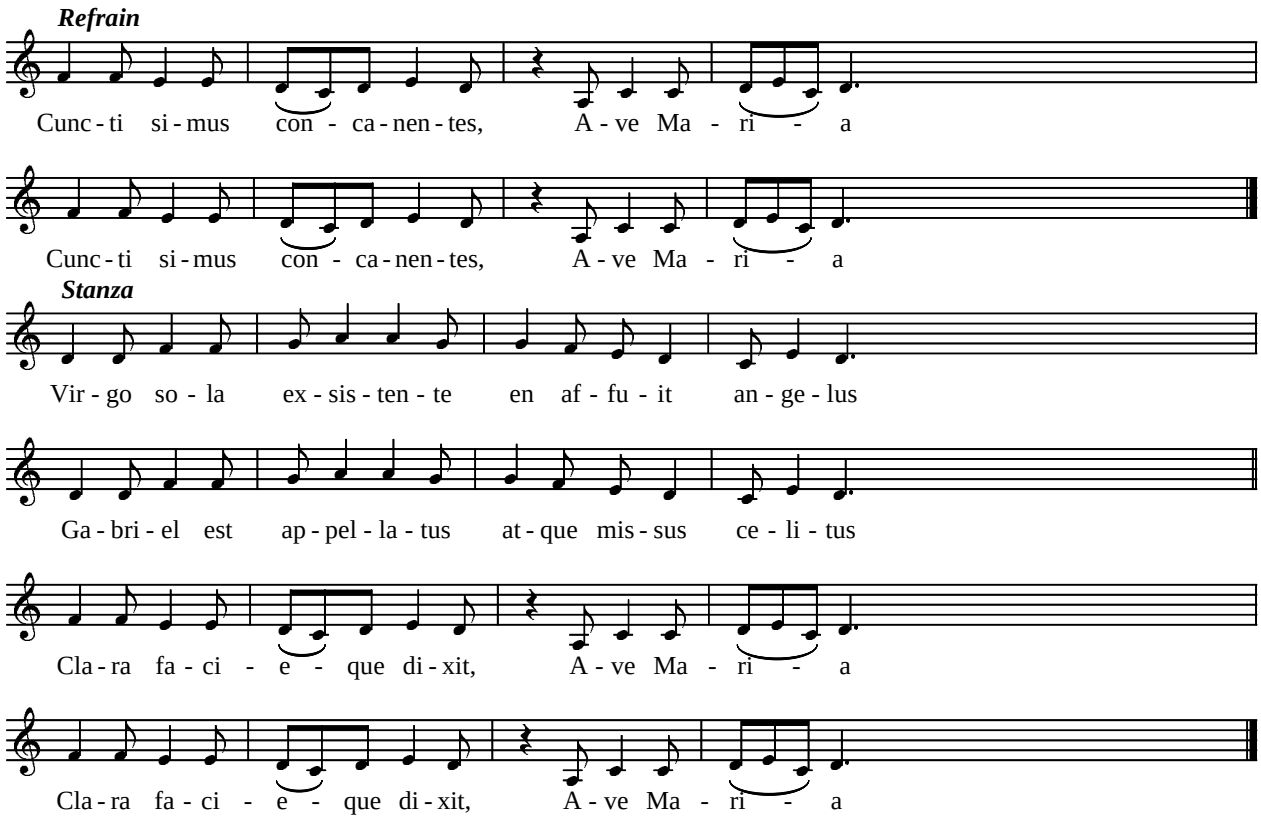
La Manfredina and Rotta



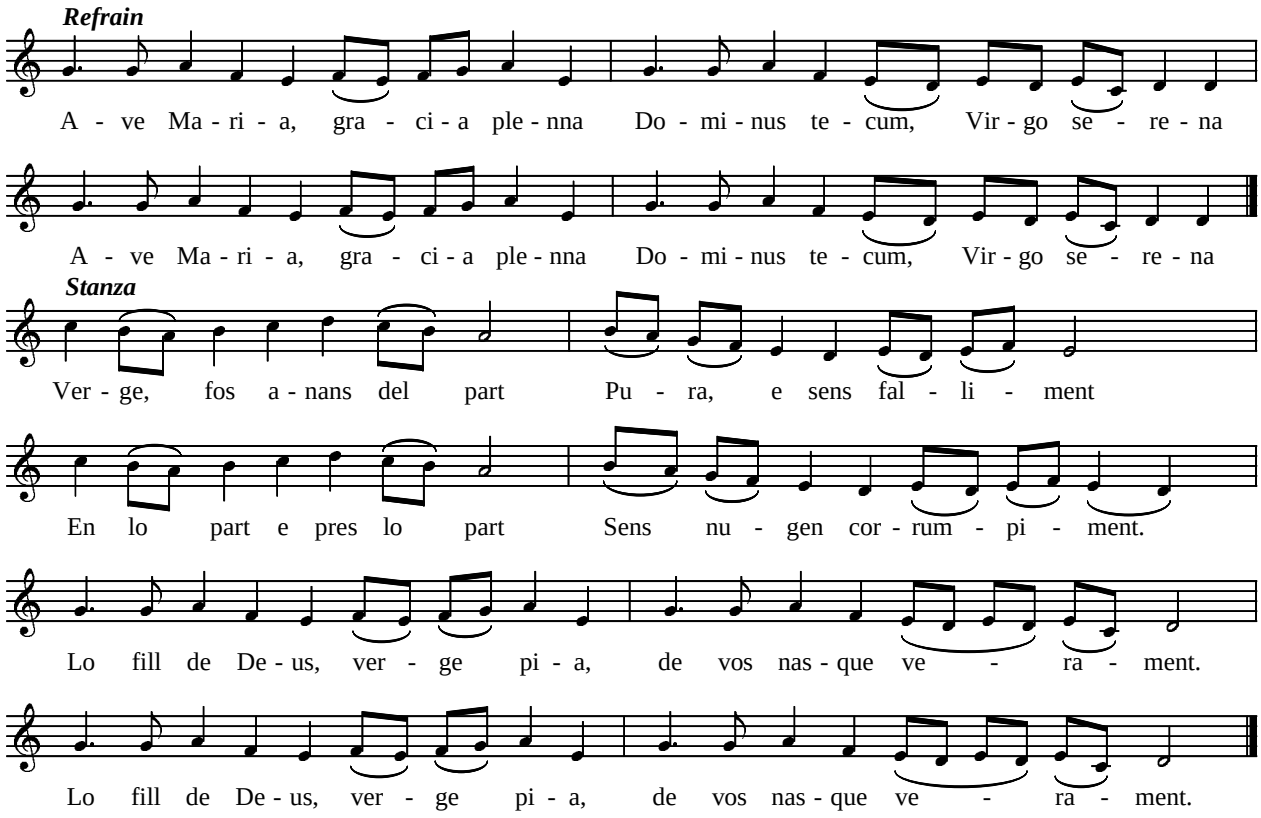
Llibre Vermell

The Llibre Vermell of Montserrat was compiled in Northern Spain at the end of the 14th Century. The name ('Red Book') derives from a 18th century leather binding. It is a collection of ten pilgrim songs. There is a story that pilgrims in the area were spending to much time singing and dancing popular songs & dances instead of contemplating the meaning of their pilgrimage. So the church gave them some songs that had more suitable lyrics, reusing the popular tunes. They are all in the virelai form discussed in the Cantigas section.

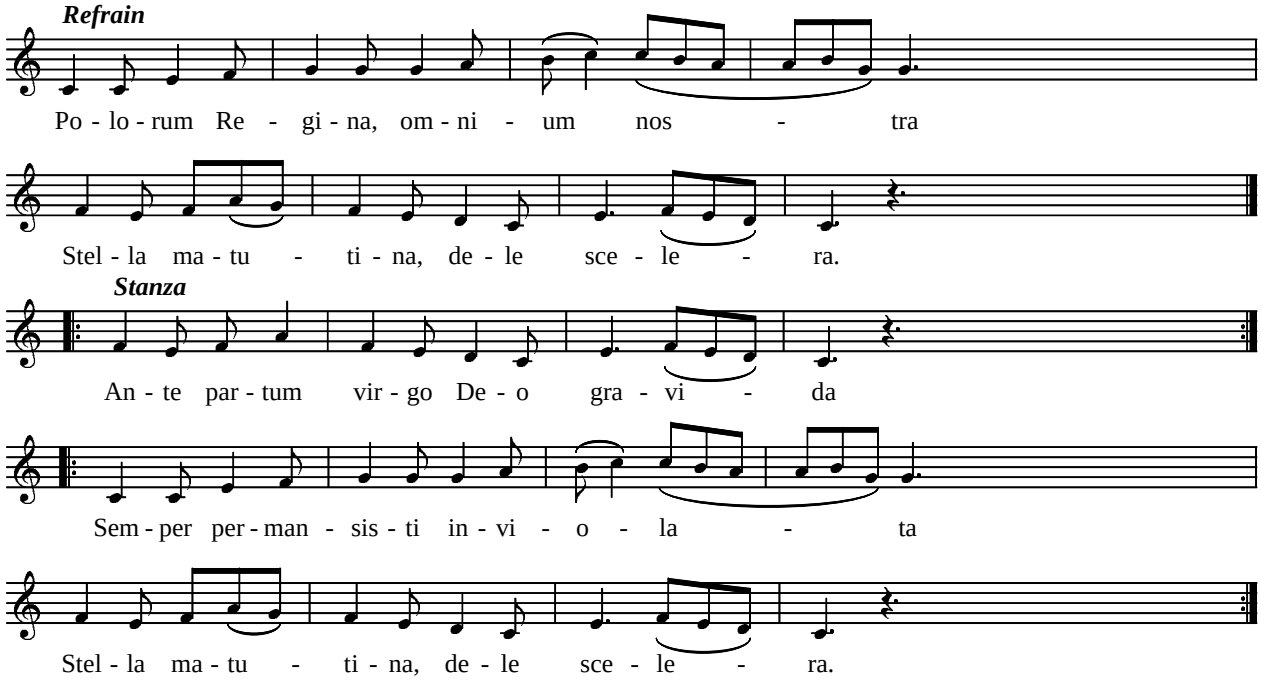
Cuncti simus



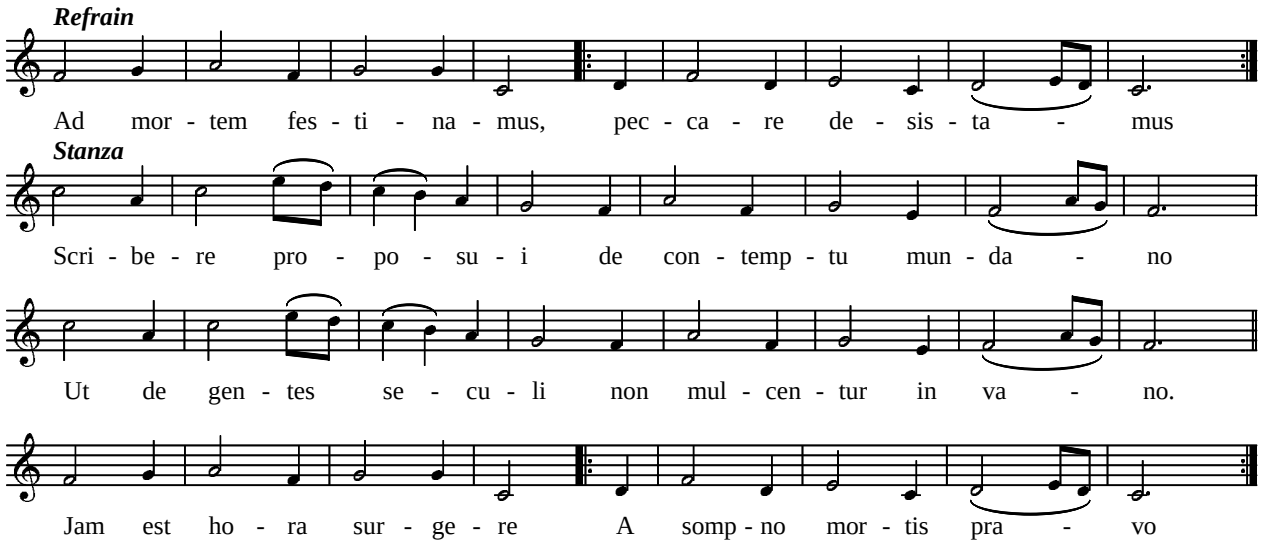
Los sept goyts



Polorum Regina



Ad mortem festinamus



Sources

Kalenda maya, Be m'an perdut, Pus astres	Troubadour MS R - Paris, B.N., f.fr.22543
A l'entrada del tens clar	Le Chansonnier de St Germain - Paris B.N. ,f.fr. 20050
Domna pos vos ai chausida, Tant es gaia, Estampies Real	Le Manuscrit du Roi - Paris B.N., f.fr. 844c
Tuit cil, Que ferai	Montpellier - Faculté de Médecine, H 196 (duplum of Li jalous/Tuit cil/VERTATEM and J'ai les maus/Que ferai/IN SECULUM)
C'est la fins	Rome, Biblioteca Vaticana 1490
J'a nun hons pris	Le Chansonnier Cangé - Paris B.N., f.fr. 846
Au renouvel	Trouvère MS K - Paris, Bibliotheque de l'Arsenal, 5198
Miri it is	Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson G.22
Cantigas de Santa Maria	El Escorial, MS j.b.2
Lauda novela, Plangiamo	Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca 91
Comment qu'a moy lonteinne, Douce dame jolie	Paris, B.N., f.fr. 22546
Italian Instrumental Dances	London, BL, Additional 29987
Llibre Vermell	el Llibre Vermell de Montserrat, fol 21v - 27

Select Bibliography

Background

Duffin, Ross W, ed., *A Performers Guide to Medieval Music*, Indiana University Press, Bloomington 2000. ISBN 0 253 33752 6

Hoppin, Richard H, *Medieval Music*, W. W. Norton & Co., New York 1978. ISBN 0 393 09090 6

McGee, Timothy J, *Medieval and Renaissance Music: A performer's guide*, Scolar Press, Aldershot 1990.
ISBN 0 85967 833 4

Page, Christopher, *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, London 1987

Stevens, John, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge 1986

www.medieval.org/emfaq/

The early music mailing list Frequently Asked Questions site, a good starting point for links to web based material on medieval music.

Mixed Anthologies

Davison, Archibald T. and Willi Apel, eds, *Historical Anthology of Music, Volume 1: Oriental, Medieval and Renaissance Music*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1949. ISBN 0 674 39300 7

Hoppin, Richard, ed. *Anthology of Medieval Music*, NY 1978

Marrocco, William T. and Nicholas Sandon, eds, *Medieval Music*, Oxford University Press, London 1997.
ISBN 0 19 323207 3

Troubadour and Trouvère Songs

Rosenberg, Samuel N, Margaret Switten and Gerard Le Vot, eds, *Songs of the Troubadours and Trouvères*, Garland Publishing, NY and London, 1998. ISBN 0 8153 1341 1

Transcribed in stemless notation, 134 troubadour trouvère songs, not all with music. Good introduction. Includes CD.

Tischler, Hans, *Trouvère lyrics with melodies: complete comparative edition* (15 volumes) Neuhausen, American Institute of Musicology, Hanssler-Verlag, 1997

Recently completed. The only complete edition of trouvère songs. Transcribed in modal rhythms. Very detailed and very difficult to use.

Werf, Hendrik van der, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht 1972

Transcribed in stemless notation, about 20 songs, Good introduction.

Werf, Hendrik van der, *The Extant Troubadour Melodies*, Published by the Author, Rochester NY 1984

Transcribed in stemless notation. Hard to find but, as the title suggests, complete with every known melody in all versions.

Spanish Song

Anglés, Higinio, ed. *La musica de las cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio* 3 vols, Barcelona 1943-64

Very hard to find; it tends to hide in the rare books section of National Libraries. Apparently the only book with more than 4 or 5 of the 400+ cantigas. Volume 1 has complete facsimiles; volume 2 has transcriptions; volume 3 has commentaries.

http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/

Complete facsimiles of all cantigas taken from Anglés (see above), plus links to other cantiga related materials on the web.

German Song

Clemencic, Rene, *Carmina Burana: lateinisch-deutsch* Heimeran, Munchen 1979

Reconstructed (occasionally invented) melodies for a number of the Carmina Burana songs, with the latin words and translations into German.

Taylor, Ronald J, *The Art of the Minnesinger*, 2 vols, University of Wales Press, Cardiff 1968

Volume 1 has most known minnesinger melodies in modal rhythm transcriptions; volume 2 has commentaries.

English Song

Harrison, Frank L. and Eric Dobson, eds. *Medieval English Songs*, Cambridge 1979

Instrumental

McGee, Timothy J, *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press 1989. ISBN 0 253 33353 9

"Includes all of the compositions that are known or suspected to be instrumental dances from before ca. 1430." Useful introduction.

- Index -

A l'entrada del tens clar 5
A madre de Jhesu Cristo 20
Ad mortem festinamus 29
Au renouvel 11
Be m'an perdut 4
Bibliography 31
Cantigas de Santa Maria 14
C'est la fins 10
Comment qu'a moy lonteinne 23
Como pod' a groriosa 21
Como somos per conssello 17
CSM 100 16
CSM 119 17
CSM 139 17
CSM 159 18
CSM 167 19
CSM 302 20
CSM 377 21
CSM 391 21
CSM 7 15
CSM 9 16
Cuncti simus 27
Domna, pos vos ai chausida 7
Douce dame jolie 24
Estampie no. 5 12
Estampie no. 6 12
Estampies Real 12
Guilliame de Machaut 23
Italian Instrumental Dances 25
Italian Lauda 22
J'a nun hons pris 10
Kalenda Maya 3
La Manfredina and Rotta 26
Lauda novela 22
Llibre Vermell 27
Los sept goyts 28
Maravillosos et piadosos 17
Miri it is 13
Non soffre Santa Maria 18
Plangiamo quel crudel 22
Polorum Regina 28
Por que nos aiamos 16
Pus astres 6
Que ferai 9
Quen quer que 19
Saltarello no. 2 25
Santa Maria amar 15
Santa Maria Stella do Dia 16
Sempr'a virgen groriosa 21
Sources 30
Tant es gaya 8
Troubadour 3
Trouvère 3
Tuit cil 9