



IN
SECVLVM
VIELLATORIS
THE MEDIEVAL
VIELLE

—
BAPTISTE
ROMAIN
LE MIROIR
DE MUSIQUE



MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 7
FRANÇAIS	P. 14
DEUTSCH	P. 20
LYRICS	P. 26

Recording: église Notre-Dame de Centeilles, May 2017

& Beuggen, Schloßkirche, June 2017

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover (digipak & booklet): Baptiste Romain © Jean-Baptiste Millot

IN SECVLVM VIELLATORIS

THE MEDIEVAL VIELLE

LE MIROIR DE MUSIQUE

Sabine Lutzenberger: *mezzo-soprano*

Grace Newcombe* & Béatrice Dunoyer** : *sopranos*

Paulin Bündgen: *countertenor*

Claire Piganiol: *harp*

Claire Foltzer, Elizabeth Rumsey & Tabea Schwarz: *vielle*

Thierry Gomar: *percussions*

Marc Lewon: *lute*

Baptiste Romain: *vielle, rubeba, crwth, bagpipes & direction*

1. <i>Ar ne kuthe ich sorghe non</i> soprano* & crwth	Anonymous	4'29
2. <i>Los mals d'amors ai eu ben toz apres</i> vielle & percussion	Perdigon	4'32
3. <i>Bele Ysabelot / Je me cuidoie / Entre Copin et Bourjois</i> rubeba & harp	Anonymous	2'42
4. <i>Tut l'an mi ten amors de tal faisson</i> countertenor & rubeba	Perdigon	6'58
5. <i>La uitime estampie Real</i> vielle & percussion	Anonymous	2'02
6. <i>In seculum viellatoris</i> rubeba & 2 vielles	Anonymous	1'01
7. <i>Belicha</i> vielle & harp	Anonymous	9'13
8. <i>Non credo, donna, che la dolçe fiamma</i> mezzo-soprano & vielle	Anonymous	3'33
9. <i>Ghaetta</i> 2 vielles & percussion	Anonymous	9'39
10. <i>O bella rosa</i> 2 vielles	Anonymous	3'31
11. <i>O rosa bella</i> 2 vielles & lute	Johannes Ciconia	5'23
12. <i>Tenor La belle se siet au pied de la tour</i> bagpipes, 3 vielles, lute & harp	Anonymous	3'07
13. <i>La belle se siet au pié de la tour</i> soprano** & 2 vielles	Guillaume Dufay	2'55

14. <i>Esperance mi fait vivre en doulour</i> 2 vielles	Anonymous	3'46
15. <i>J'aime la biauté</i> vielle, harp & lute	Anonymous	1'36
16. <i>Soyés loyal a vo pouvoir</i> soprano*, mezzo-soprano, 2 vielles & lute	Anonymous	3'01



Sources:

Troubadour Ms G, Milan, Biblioteca Ambrosiana
R 71 sup. [late 13th century]

Trouvères Ms M, *Manuscrit du Roi*,
Paris, BN fr. 844 [c.1270]

Bamberg Codex: Bamberg, Staatsbibliothek,
Lit. 115 [late 13th century]

London Manuscript: London, British Library,
MS add. 29987 [late 14th century]

Mancini Codex: Perugia, Biblioteca Comunale
Augusta 3065 [c.1420]

Oxford Codex: Oxford, Bodleian Library,
Ms. Canon. Misc. 213 [c.1430]

Faenza Codex: Faenza, Biblioteca Comunale,
MS 117 [c.1420]

BU Ms: Bologna, Biblioteca Universitaria
2216 [c.1435]

Namur, Archives du Royaume,
Haute cour, Reg. 8 [1421-3]



King David holding a bowed lyre (*rota* or *crwth*)

Troparium from Auch, early 11th century
Paris BN Ms Lat. 1118

© akg-images / WHA / World History

THE MEDIEVAL FIDDLE THROUGH THE AGES

From the 10th century onwards, with the introduction of the bow to the West, the bowed *vielle* took up its place in our musical world. Given that the concept of a bowed string instrument most probably first appeared in Central Asia, its introduction into Europe was in part thanks to commerce with the Arab world, and in part to the trade routes between the Scandinavian lands and Constantinople. The words fiddle and *vielle* can in fact be applied to a great number of instruments of various forms and functions; these were the forerunners of the violin, which only emerged during the 1520s. From the 13th century onwards, the development of two very different instruments can be seen: the first was known as a *vielle* and was about the size of the modern viola; the second was known as the *rubeba* and was smaller, and without ribs; it would become known as the rebec towards the end of the 14th century. The originally generic meaning of *vielle* in French and *viola* in Occitan was then more precisely defined by the emergence of more specific terms such as *gigue* (of Germanic origin), *rubeba* (of Mediterranean origin and from the Arabian *rebab* in particular), and *crwth* and *rotte* (of Celtic origin).

The fiddle had a flat sound board and was most often waisted; it was either oval or oblong, sometimes with indentations in the sides, and with a varying number of strings. Although Elias Solomon and Hieronymus of Moravia describe the ideal fiddle with five strings at the end of the 13th century (and inform us that the *rubeba* generally had only two or three), paintings from the time show that there was a great variety in the number of strings, from one to seven. The positions in which the instrument was played also varied according to the period and to the region, being held between the legs, on the knee, against the chest, or on the shoulder. The instruments played

da gamba (between the knees) disappeared from the 1300s onwards, possibly due to the technical limitations of the *da braccio* fiddles (supported by the arm), or to changes in the musical aesthetic that were linked to the playing of polyphonic music on instruments. The tradition of the *vihuela* – a string instrument from Valencia that had been introduced into Italy thanks to the influence of Pope Alexander IV and the Borgia family – would lead to the creation of the *viola d'arco* at the end of the 15th century, and consequently to the entire *viola da gamba* family of the Renaissance.

Concerning the musical possibilities of the bowed vielle or fiddle, it is thanks to theoreticians such as Hieronymus of Moravia and Johannes de Grocheio that we know that it could be employed in many different repertoires: chansons, dances, learned instrumental pieces, monodic and polyphonic sacred music. The fiddle, along with the harp, had become one of the instruments favoured to accompany the monophonic *grand chant*. The Provençal troubadour Perdigon (active around 1200), to mention one example, was renowned for his playing on the *viola* and is depicted with his instrument in several miniatures from the period. *Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar...* (Perdigon was a minstrel and could play the viola well and make up songs...)

Presented on this disc are two of his three surviving melodies, performed on two different types of drone fiddle. The instrument chosen to accompany *Tut l'an mi ten Amors de tal faisson* has an almost flat bridge, set on a sound board made of goat skin, in the fashion of similar instruments from Iberia and the Arabian world. The chosen tuning for this piece is one of three proposed by Hieronymus of Moravia around 1300; it allows for modal support of the melody, based on the tonic and the fifth. His song *Los mals d'amors ai eu ben toz apres* is here performed on a small fiddle carved from a single block of maple; its melody has been used as the theme of an instrumental dance.

Apart from its role as an accompanying instrument, the fiddle was often mentioned in connection with courtly dances in the literature of the period:

*En un vergier
Clos d'aiglentier
Oï une viele;
La vi dancier
Un chevalier
Et une damoisele.*

In an orchard
Surrounded by wild rose bushes,
I heard a vielle;
There I saw a knight
And a maiden
Dancing.

Ce fu en mai, Moniot d'Arras, (c.1213-1239)

The *estampies royales* (*La uitime estampie real*) preserved in the *Chansonnier du Roi* (Paris BN fr. 844) are amongst the first surviving examples of instrumental works. Monophonic, they are based on the repetition of a refrain (also termed a *retrouvé*) and are used today as the basis for elaborations and improvisations. The compilation of these first *estampies* was contemporaneous with the inclusion of the three-part motet *In saeculum viellatoris* in the Bamberg manuscript; this piece is a probable reference to the fashion for playing the vièle in Paris during the 13th century, particularly so amongst the professional minstrels and the clerks associated with the Notre-Dame school. The motet *Bele Ysabelot / Je me cuidoie tenir / Entre Copin et Bourjois*, here performed on a Romanesque harp and a three-stringed *rubeba*, highlights the links between the learned style of the *Ars Antiqua* and songs with refrains, from which the *formes fixes* would develop at the very beginning of the 14th century.

The sacred song *Ar ne kuthe ich sorghe non* is an English contrafactum of *Planctus ante nescia*, a Latin *prosa* by Godfrey of Saint Victor (d. 1198). It was copied around 1274 into a volume containing chronicles and historical texts as well as poems and songs. Its melody, well known throughout the 13th century, is here accompanied by a *crowde* (*crwth* in Gaelic) with six strings, an instrument with connections to the Nordic lyre, from which it retained certain structural elements. The *crowde* was widely used in England

and Wales at the end of the Middle Ages, and shared the popular position of the fiddle. Given that no information has survived as to how the *crwth* was tuned at that period, the historical tunings of the late 18th-century Welsh *crwth* as described by Edward Jones and William Bingley have been used; these require string courses tuned in octaves. The use of double string courses was also known to medieval fiddlers, as demonstrated by paintings from the period.

The first images of fiddles with clearly curved bridges appeared during the 14th century; this allowed not only for a melody to be played on a single string, but also for polyphonic playing. These more modern bridges went hand-in-hand with the appearance of fiddles with more prominent waists, which in turn allowed for changes of register and function. Iconographic evidence in Italy from the same period shows that the fiddle was used in many different contexts: learned music for the upper classes, religious ceremonies, narrations by the *cantastorie*, and dance music. *Ghaetta*, *Belicha* and the other *istanpitte* of the London manuscript are amongst the most elaborate and virtuosic instrumental works of the Middle Ages; they were, no doubt, derived from the music for dancing in the 14th century.

The ballata for two voices *Non credo donna* is mentioned by Simone Prudenzani in his epic poem *Il Saporetto*: Sollazzo, the central character of the poem, plays it on his fiddle. The origin of this piece is unclear, although certain authorities attribute *Non credo donna* to Johannes Ciconia, given its strong resemblance to his other two-part Italian pieces. *O rosa bella*, a three-part song and one of Ciconia's most characteristic works, is presented here in comparison with *O bella rosa* from manuscript 2216 of the Biblioteca Universitaria of Bologna in order to demonstrate the synthesis of the Italian and Franco-Flemish styles that marked the stylistic transition of the first twenty years of the 15th century.

Many different accounts provide proof of the fiddle's popularity in instrumental groups during the first half of the 15th century, at the same time as a new repertoire for

the instrument was emerging; this was linked to the cultural importance of the Duchy of Burgundy. The blind musicians Jehan de Fernandes and Charles de Cordova, both from Castile, formed a fiddle duo during the 1430s that greatly impressed both Guillaume Dufay and Gilles Binchois, the two greatest composers of that time. On certain occasions the two blind fiddlers were integrated into larger ensembles, notably with singers. They were employed by the court of Burgundy until their deaths in 1460 and 1476 respectively. One might wonder exactly what music they were performing to grant them such success with the Burgundian cultural elite; instrumental realisations of polyphonic compositions for two or three voices – a trend already established during the 14th century – could well have been enlivened with virtuosic ornamentation and diminutions, as was the case in *J'aim la biauté* (Codex Faenza 117). Certain songs from the 1420s (e.g. *Esperance mi fait vivre en dolour*) also made use of the complexity and refinement of the Ars subtilior, and could potentially have been taken into the blind fiddlers' repertoire.

This programme traces not only the history of bowed stringed instruments at the end of the Middle Ages, but also certain stages of the last fifteen years of my own musical journey. Having already been particularly occupied with the accompaniment of monody before my arrival in Basel in 2003, my acquaintance there with Sabine Lutzenberger and Dominique Vellard broadened my concept of the interaction between voice and instrument considerably. My collaborations with Anne Delafosse, Els Janssens-Vanmunster, Marc Lewon and Giovanni Cantarini gave me the opportunity to find new ways of accompanying the monodic vocal repertoire, whether Adam de la Halle, the Italian *recitar cantando* of the 1500s, or the *Minnesang*.

In the field of instrumental music, the high standard and precision of Pierre Hamon's teaching are still a major source of inspiration. His work on rhythm and modality in the estampies has remained a guidance to me over the years.

In the polyphonic repertoire, I would neither have discovered the riches of 15th century music nor would I have learnt to bring out its linear beauty without the invaluable help of Randall Cook, with whom I studied for five years in Basel.

I would also like to pay homage to all of the musicians who have accompanied and encouraged me in my research into stringed instruments.

BAPTISTE ROMAIN

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD





p. 12: Representation of a *charivari* ritual involving a fiddle and percussion instruments
Roman de Fauvel (1316), Paris BN Ms fr. 146
© akg-images



p. 13 left: Depiction of an early trecento oval vielle (c.1350) found in a copy of Boethius' *De musica*
Naples BN Ms V. A. 14 © Napoli, Biblioteca Nazionale

p. 13 right: Depiction of a late 15th century vielle by Hans Memling, *Christ with singing and music-making angels*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten © Photo Scala, Firenze

LA VIÈLE À ARCHET À TRAVERS LES ÂGES

C'est à partir du X^e siècle, avec l'introduction de l'archet en Occident, que la vièle à archet a pris sa place dans notre monde musical. Si le concept de cordes frottées est vraisemblablement apparu en Asie centrale, on doit son introduction en Europe d'une part aux échanges avec le monde arabe, d'autre part aux routes commerciales entre le monde scandinave et Constantinople. Le terme usuel de « vièle à archet » recouvre en vérité de nombreux modèles très variés dans leurs formes et leurs fonctions qui précèdent le développement du violon, celui-ci émergeant dans les années 1520. Dès le XIII^e siècle, on observe une opposition binaire entre un instrument dont la taille se rapproche de celle de l'actuel violon alto (la vièle) et un instrument généralement plus petit et sans éclisses (la *rubebe*, qui prendra le nom de *rebec* à la fin du XIV^e siècle). Le sens primitivement générique des mots *vièle* ou *viola* (en *occitan*) a été décanté par l'émergence de termes plus spécifiques comme *gigue* (venu de l'espace germanophone), *rebebe* (venu du sud et plus spécifiquement du *rebab* arabe) ou encore *crwth* ou *rotte* (venus du monde celtique).

La vièle se caractérise par une caisse plate, en général à éclisses, de forme ovale ou oblongue, parfois plus ou moins échancrée latéralement, avec un nombre de cordes variable. Même si Elias Salomon ou Jérôme de Moravie décrivent à la fin du XIII^e siècle une vièle idéale montée avec cinq cordes (alors que la *rubebe* n'en a généralement que deux ou trois), l'iconographie fait état d'une grande diversité dans le nombre de cordes, allant de une à sept. De même, les positions de jeu varient grandement selon les époques et les régions : l'instrument se tient entre les jambes, sur le genou, contre la poitrine ou sur l'épaule. À partir des années 1300, les instruments joués *da gamba* (joués entre les genoux) disparaissent au profit des vièles *da braccio* (portées par le bras), peut-être à cause de certaines limites techniques ou de changements

esthétiques liés à l'émergence de la pratique de la musique polyphonique aux instruments. La tradition valencienne des *vihuelas*, importée en Italie sous l'influence culturelle du pape Alexandre VI Borgia et de sa famille, donnera naissance à la fin du XV^e siècle à la *viola d'arco* puis à toute la famille des violes de gambe Renaissance.

Pour ce qui est des possibilités musicales de la vièle à archet, on peut affirmer – grâce aux témoignages de théoriciens comme Jérôme de Moravie ou Jean de Grouchy – qu'elle permettait de jouer des répertoires très variés : chansons, danses, pièces instrumentales savantes, musique religieuse monodique et polyphonique. Dès le XII^e siècle, la vièle devint également avec la harpe l'un des instruments privilégiés pour l'accompagnement du « grand chant » monodique. Le troubadour provençal Perdigon (*fl.*1200) était par exemple réputé pour son jeu sur la *viola* et est représenté avec son instrument dans plusieurs miniatures. « *Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar...* » (Perdigon était jongleur et savait très bien jouer de la vièle et inventer des chansons...)

Nous présentons ici deux des trois mélodies transmises pour ses poèmes sur deux modèles différents de vièles à bourdon. L'instrument choisi pour l'accompagnement de *Tut l'an mi ten amors de tal faisson* est muni d'un chevalet presque plat monté sur une table en peau de chèvre, à l'instar des instruments ibériques et du monde arabe. L'accord utilisé pour cette pièce suit l'une des trois variantes proposées par le théoricien Jérôme de Moravie vers 1300 et permet un soutien modal du chant ancré sur la tonique et la quinte du mode de la mélodie. Sa chanson *Los mals d'amors ai eu ben toz apres* est ici interprétée sur une petite vièle taillée dans un bloc d'érable et a servi de matériel de base à une danse instrumentale.

Outre son rôle d'accompagnement, la vièle est un instrument souvent présent dans la littérature lors de danses courtoises :

En un vergier
Clos d'aiglentier
Oï une viele ;

La vi dancier
Un chevalier
Et une damoisele.

Ce fu en mai, Moniot d'Arras (c.1213-1239)

Les estampies royales (*La uitime estampie real*) du manuscrit 844 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France comptent parmi les premiers exemples de pièces instrumentales. Monodiques, elles sont basées sur la répétition d'un refrain (parfois appelé « retrouvé ») et servent aujourd'hui de modèle à de nombreuses élaborations et improvisations instrumentales. La compilation de ces premières estampies est contemporaine à celle du motet à trois voix *In seculum viellatoris* du manuscrit de Bamberg, qui fait probablement référence au jeu de la vièle si en vogue à Paris au XIII^e siècle, aussi bien chez les jongleurs professionnels que chez les clercs liés à l'École de Notre-Dame. Le motet *Bele Ysabelot / Je me cuidoie tenir / Entre Copin et Bourjois*, interprété sur une harpe romane et une *rubebe* à trois cordes, met en valeur les liens entre l'écriture savante de l'*Ars Antiqua* et la culture des chansons refrains dont émergeront les « formes fixes » au tout début du XIV^e siècle.

La chanson religieuse *Ar ne kuthe ich sorghe non est* un *contrafactum* anglais d'une prose en latin de Godefroy de Saint-Victor (mort en 1198), *Planctus ante nescia*. Elle fut copiée autour de 1274 dans un livre contenant des chroniques, des textes historiques ainsi que des poésies et des chansons. Cette mélodie, très appréciée tout au long du XIII^e siècle, est accompagnée par un *crowde* (ou *crwth* en gaélique) à six cordes, instrument affilié aux lyres nordiques dont il a gardé certains éléments structurels. La pratique du *crowde* était courante en Angleterre et au pays de Galles à la fin du Moyen Âge et existait parallèlement à celle de la vièle. Ne possédant pas d'informations de l'époque quant à l'accord de ce type d'instrument, nous nous sommes inspirés pour cet enregistrement des accords historiques du *crwth* gallois décrit par Edward Jones et William Bingley à la fin du XVIII^e siècle, qui comportent notamment des chœurs

de cordes en octaves. Ces regroupements de deux cordes étaient aussi connus des vièlistes médiévaux, comme en atteste l'iconographie.

C'est au XIV^e siècle qu'apparaissent les premières images de vièles dont les chevalets sont indéniablement courbés, ceci permettant le jeu d'une mélodie sur une seule corde et d'une ligne polyphonique. Ces types de chevalets plus modernes vont de pair avec l'apparition de formes de vièles plus cintrées permettant des changements de registre, voire de fonction. À cette époque en Italie, l'iconographie témoigne de l'emploi de la vièle dans des contextes très variés : musique savante des classes supérieures, cérémonies religieuses, récitations narratives des *cantastorie* mais aussi musique de danse. *Ghaetta*, *Belicha* et les autres *istanpitte* du manuscrit de Londres comptent parmi les pièces instrumentales les plus élaborées et les plus virtuoses du Moyen Âge et dérivent sans doute de la musique à danser du XIV^e siècle.

La *ballata* à deux voix *Non credo, donna* est citée par Simone Prudenziari dans son poème épique *Il Saporetto* lorsque Sollazzo, le protagoniste essentiel de cette histoire, l'interprète sur la vièle. Bien que son origine soit incertaine, certains s'accordent à attribuer *Non credo, donna* à Johannes Ciconia, tant elle se rapproche des ses autres pièces italiennes à deux voix. *O rosa bella*, chanson à trois voix emblématique de ce même compositeur, est ici mise en regard avec *O bella rosa* du manuscrit 2216 de la Bibliothèque universitaire de Bologne, afin de mettre en évidence la synthèse des styles italien et franco-flamand marquant la transition stylistique des années 1400 et 1410.

Dans la première moitié du XV^e siècle, alors qu'émerge un nouveau répertoire lié à l'importance culturelle du duché de Bourgogne, de nombreux témoignages font état de la popularité de la vièle dans les formations musicales. Les aveugles Jehan de Fernandes et Charles de Cordova, originaires de Castille, formaient un duo de vièles qui impressionna Guillaume Dufay et Gilles Binchois, les deux plus grands compositeurs de cette époque, dans les années 1430. Pour certaines occasions, ces vièlistes aveugles furent intégrés à des formations plus grandes, notamment avec des chanteurs. Il furent rémunérés par la cour de Bourgogne jusqu'à

leur mort, respectivement en 1460 et 1476. On est en droit de se demander quel répertoire put leur assurer un si grand succès dans cette élite culturelle. La réalisation instrumentale de compositions polyphoniques à deux ou trois voix, courante au XIV^e siècle, était peut-être déjà enrichie d'ornements virtuoses fondés sur le principe de la diminution (comme *J'aime la biauté* tiré du Codex Faenza 117). Certaines chansons des années 1420 utilisent la complexité et le raffinement du contrepoint de l'*Ars subtilior* (*Esperance mi fait vivre en douleur*) et ont également pu faire partie du répertoire des vièlistes aveugles.

Au-delà du chemin historique des instruments à cordes frottées à la fin du Moyen Âge, ce programme retrace certaines étapes des quinze dernières années de mon parcours musical. Pratiquant déjà beaucoup l'accompagnement de la monodie avant mon arrivée à Bâle en 2003, mes rencontres avec Sabine Lutzenberger et Dominique Vellard ont certainement élargi ma vision de l'interaction entre chant et instrument. Mes collaborations avec Anne Delafosse, Els Janssens, Marc Lewon et Giovanni Cantarini m'ont donné l'occasion de chercher des solutions d'accompagnement pour le répertoire monodique chanté, allant d'Adam de la Halle à la récitation italienne des années 1500 en passant par le Minnesang.

Dans le domaine de la musique purement instrumentale, l'exactitude et l'exigence de l'enseignement de Pierre Hamon restent pour moi une source d'inspiration majeure. Son travail rythmique et modal sur les estampies m'a guidé pendant toutes ces années.

En matière de musique polyphonique, je n'aurais ni découvert la richesse des répertoires du XV^e siècle ni appris à rendre la beauté des lignes sans l'aide précieuse de Randall Cook, avec qui j'ai étudié pendant cinq ans à Bâle.

Plus généralement, avec cet enregistrement, je souhaite rendre hommage à tous ces musiciens qui m'ont accompagné et encouragé dans ma recherche autour des instruments à archet.



Early 12th century painted panel depicting a mermaid playing a pear-shaped vielle (rubeba)
Zillis, Switzerland, Church of St. Martin.
©: Yvan Travert / akg-images



Harp and rebec from an early 15th century copy of *Marc Polo's Book of the Marvels of the World*
Illumination by the Boucicaut Master, c.1412
Paris BN Ms. fr. 2810
© akg-images

DIE FIDEL IM LAUFE DER JAHRHUNDERTE

Mit Einführung des Streichbogens im Abendland gegen Ende des 10. Jahrhunderts fand die Fidel ihren Platz in unserer musikalischen Welt. Obgleich das Prinzip gestrichener Saiten vermutlich in Zentralasien aufkam, verdanken wir seine Einführung in Europa zum einen dem Austausch mit der arabischen Welt, zum anderen den Handelsrouten zwischen Skandinavien und Konstantinopel. Der allgemein gebräuchliche Oberbegriff *Fidel* (frz. *vièle à archet*) steht tatsächlich für eine Vielzahl von Instrumententypen, die sich in Form und Funktion stark unterscheiden und die der Entwicklung der Violine in den 1520er Jahren vorausgehen. Seit dem 13. Jahrhundert begegnet man in den Quellen einem gegensätzlichen Paar von Streichinstrumenten, von denen eines in etwa die Größe einer modernen Bratsche hat und einen taillierten Korpus aufweist, während das andere generell kleiner ist und keine Zargen besitzt (die *Rubebe*, die dem *Rebec* ab dem Ende des 14. Jahrhunderts ihren Namen verlieh). Die ursprünglichen, noch recht allgemein verwendeten Bezeichnungen für Fidelinstrumente – französisch *vièle* oder okzitanisch *viola* – erfuhren eine Präzisierung mit dem Aufkommen spezifischerer Begriffe, wie *Geige* (mittelhochdeutsch *gîge*, das als *gigue* ins Französische entlehnt wurde), *Rubebe* (aus dem Mittelmeerraum stammend, genauer gesagt, vom arabischen *Rebab*) oder *Crwth*, auch *Rotta* genannt (aus den keltischen Kulturkreisen).

Die *Fidel* zeichnet sich durch einen flachen Korpus aus, besitzt in der Regel Zargen und eine ovale oder längliche, gelegentlich auch mehr oder weniger taillierte Form und eine variable Anzahl von Saiten. Obwohl Elias Salomon oder Hieronymus von Moravia Ende des 13. Jahrhunderts eine ideale *Fidel* mit fünf Saiten beschrieben (während die *Rubebe* meist nur zwei oder drei hatte), zeigt die Ikonographie eine große Vielfalt bei der Saitenzahl, die von einer bis sieben schwankt. Ebenso variieren die Spielpositionen je nach Zeit und Region stark: Das Instrument wird zwischen den Beinen, auf dem Knie, an der Brust oder an der Schulter gehalten. Ab der Zeit um 1300 verschwinden die da gamba (zwischen den Knien) gespielten Instrumente zu Gunsten der da

braccio Spielhaltung (am Arm), vielleicht aufgrund gewisser Einschränkungen für die Spieltechnik oder wegen neuer ästhetischer Präferenzen im Zuge der aufkommenden Praxis, polyphone Musik auf Instrumenten zu interpretieren. Die *Vihuela*-Tradition aus Valencia, in Italien unter dem kulturellen Einfluss des Papstes Alexander VI. Borgia und seiner Familie eingeführt, sollte gegen Ende des 15. Jahrhunderts schließlich die *Viola d'Arco* und in der Folge die Familie der Renaissancegamben hervorbringen.

Was die musikalischen Möglichkeiten der Fidel anbelangt, so lässt sich dank der Aussagen solcher Theoretiker wie Hieronymus von Moravia oder Johannes de Grocheo feststellen, dass sie sich für zahlreiche unterschiedliche Repertoires eignete: Lieder, Tänze, akademisch-gelehrte Instrumentalstücke, einstimmige und polyphone geistliche Musik. Ab dem 12. Jahrhundert wurde die Fidel genau wie die Harfe zu einem der bevorzugten Instrumente für die Begleitung der großen, einstimmigen Gattungen der weltlichen Musik (*grand chant*). Der provenzalische Trobador Perdigon (tätig um 1200) beispielsweise war für sein Spiel auf der Fidel (die man auf Okzitanisch *viola* nannte) berühmt und ist mit seinem Instrument auf mehreren Miniaturen abgebildet. *Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar ...* (Perdigon war ein Spielmann und wusste sehr gut, die *Viola* zu spielen und Lieder zu erfinden ...)

Wir stellen zwei der drei zu seinen Texten erhaltenen Melodien vor, die hier auf zwei verschiedenen Bordunfideln interpretiert werden. Das Instrument, das für die Begleitung von *Tut lan mi ten Amors de tal faisson* ausgewählt wurde, hat einen nahezu flachen Steg, der auf einer Decke aus Ziegenhaut steht, wie bei vielen Instrumenten von der iberischen Halbinsel und aus dem arabischen Kulturkreis. Die für dieses Stück verwendete Stimmung entspricht einer der drei Varianten, die vom Theoretiker Hieronymus de Moravia um 1300 vorgeschlagen wurden, und dient dem Gesang als eine modale Unterstützung, die auf Tonika und Quinte der Melodie verankert ist. Sein Lied *Los mals d'amors ai eu ben toz apres* wird hier auf einer kleinen Fidel interpretiert, die aus einem Stück Ahorn herausgeschnitzt wurde. Die Melodie dieses Liedes dient als Motivmaterial für einen instrumentalen Tanz.

Neben ihrer Rolle als Begleitinstrument wird die Fidel in der Literatur dieser Zeit auch häufig im Zusammenhang mit höfischen Tänzen erwähnt:

<i>En un vergier</i>	In einem Garten
<i>Clos d'aiglentier</i>	von Heckenrosen umschlossen
<i>Oï une viele ;</i>	hörte ich eine Fidel;
<i>La vi dancier</i>	dort sah ich
<i>Un chevalier</i>	einen Ritter
<i>Et une damoisele.</i>	und ein Edelfräulein tanzen.

Ce fu en mai, Moniot d'Arras, (ca. 1213-1239)

Die *Estampies royales* („königliche Estampien“, hier die „achte“: *La uitime estampie real*) der Handschrift fonds français 844 der Pariser Bibliothèque Nationale de France gehören zu den frühesten erhaltenen Beispielen von Instrumentalmusik überhaupt. Diese einstimmigen Stücke basieren auf einem Refrain, manchmal auch „*Retrouvé*“ (von „zurückfinden“) genannt, der in jedem Formteil wiederholt wird, und sie dienen heutzutage als Modelle für zahllose instrumentale Neubearbeitungen und Improvisationen. Die Sammlung dieser frühesten Estampien stammt aus der gleichen Zeit wie die dreistimmige Motette *In seculum viellatoris* aus dem Bamberger Motettencodex, deren Titel sich vermutlich auf das Fidelspiel bezieht, das im Paris des 13. Jahrhunderts bei professionellen Spielleuten und Klerikern aus dem Umfeld der Notre Dame-Schule gleichermaßen beliebt war. Die Motette *Bele Ysabelot / Je me cuidoie tenir / Entre Copin et Bourjois*, gespielt auf einer romanischen Harfe und einer dreisaitigen *Rubebe*, offenbart die enge Verknüpfung von gelehrten Kompositionen der *Ars Antiqua* auf der einen, der Pflege von Chansons mit Refrain auf der anderen Seite, aus denen die *formes fixes* zu Beginn des 14. Jahrhunderts hervorgehen sollten.

Das geistliche Lied *Ar ne kuthe ich sorghe non* ist eine englische Kontrafaktur über die lateinische Sequenz *Planctus ante nescia* von Godefroy de Saint-Victor (gest. 1198). Es wurde

um 1274 in ein Buch mit Chroniken, historischen Texten sowie Gedichten und Liedern eingetragen. Diese im 13. Jahrhundert sehr beliebte Melodie wird auf einer sechssaitigen *Rotta* (oder auf Gälisch: *Crwth*) begleitet, einem Instrument, das eine Verbindung zu den nordischen Leiern aufweist, von denen einige strukturelle Merkmale übernommen wurden. Die *Crwth* war zum Ende des Mittelalters hin vor allem in England und Wales gebräuchlich und hielt sich dort parallel neben der Fidel. Da keine zeitgenössischen Informationen zur Stimmung dieses Instrumententyps erhalten sind, haben wir uns für diese Einspielung von historischen Stimmungen der walisischen *Crwth* inspirieren lassen, die von Edward Jones und William Bingley Ende des 18. Jahrhunderts beschrieben wurden und die als Besonderheit chörig angeordnete Saitenpaare mit Oktavsaiten beinhalten. Diese Gruppierung von je zwei Saiten war auch den mittelalterlichen Fidelspielern bekannt, wie die Ikonographie belegt.

Im 14. Jahrhundert tauchen die ersten Abbildungen auf, die Fideln mit zweifelsfrei gebogenem Steg zeigen, was das melodische Spiel auf einer einzelnen Saite und damit einer Stimme innerhalb einer polyphonen Komposition erlaubt. Diese Neuerung geht Hand in Hand mit dem Aufkommen gewölbter Fidelformen, die einen Register- oder gar Funktionswechsel ermöglichen. Zu dieser Zeit zeigt die Ikonographie in Italien die Verwendung der Fidel in verschiedenen Zusammenhängen: gelehrte Musik der Oberschichten, religiöse Zeremonien, erzählende Rezitationen der *Cantastorie*, aber auch Tanzmusik. *Ghaetta*, *Belicha* und die anderen *Istanpitte* der Londoner Handschrift zählen zu den kunstvollsten und virtuosesten Instrumentalstücken des Mittelalters und entwickelten sich zweifelsohne aus Tanzmusik des 14. Jahrhunderts.

Die zweistimmige Ballata *Non credo donna* findet in Simone Prudenzanis epischem Gedicht *Il Saporetto* Erwähnung, wie Sollazzo – der Protagonist der Geschichte – sie auf der Fidel spielt. Obwohl die Autorschaft ungewiss ist, wird *Non credo donna* häufig Johannes Ciconia zugeschrieben, da es seinen zweistimmigen, italienischen Stücken ähnelt. *O rosa bella*, ein symbolträchtiges, dreistimmiges Lied des gleichen Komponisten, wird hier dem *O bella rosa* aus der Handschrift 2216 der Universitätsbibliothek von Bologna gegenübergestellt, um die Synthese von italienischem

und franko-flämischen Stil zu unterstreichen, die den stilistischen Wandel in den Jahren zwischen 1400 und 1410 markiert.

Als in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit der kulturellen Bedeutung des Herzogtums Burgund ein neues Repertoire entsteht, belegen zahlreiche Chroniken, Berichte oder gar Zahlungsbelege die Beliebtheit der Fidel in Ensemblekombinationen. Jehan de Fernandes und Charles de Cordova, zwei blinde Fidelspieler aus Kastilien, traten als Duo auf und beeindruckten damit in den 1430er Jahren die beiden größten Komponisten dieser Epoche, Guillaume Dufay und Gilles Binchois. Für einige Anlässe wurde dieses Fidel-Duo auch in größere Besetzungen eingebunden, insbesondere mit Sängern. Beide wurden vom burgundischen Hof bis zu ihrem jeweiligen Tod in den Jahren 1460, beziehungsweise 1476, entlohnt. Man kann sich zu Recht fragen, mit welchem Repertoire sie einen solch großen Erfolg bei der kulturellen Elite dieser Zeit erzielen konnten. Die instrumentale Umsetzung zwei- oder dreistimmiger Kompositionen, wie sie im 14. Jahrhundert üblich war, wurde vielleicht mit virtuosen Verzierungen nach dem Prinzip der Diminution bereichert (wie *J'aime la biauté* aus dem Codex Faenza 117). Einige Chansons der 1420er Jahre nutzen die kontrapunktische Komplexität und Raffinesse der *Ars subtilior* (*Esperance mi fait vivre en dolour*) und könnten auch Teil des Repertoires der blinden Fidelspieler gewesen sein.

Jenseits der historischen Pfade der spätmittelalterlichen Streichinstrumente zeichnet das vorliegende Programm einige Stationen meiner eigenen musikalischen Reise in den vergangenen fünfzehn Jahren nach. Schon vor meiner Ankunft in Basel im Jahre 2003 habe ich viel an der Begleitung von Einstimmigkeit gearbeitet und meine Begegnungen mit Sabine Lutzenberger und Dominique Vellard haben meine Vorstellung von der Interaktion zwischen Gesang und Instrument zweifellos erweitert. Meine Zusammenarbeit mit Anne Delafosse, Els Janssens-Vanmunster, Marc Lewon und Giovanni Cantarini gab mir die Möglichkeit, nach begleitenden Lösungen für einstimmige Repertoires zu suchen, die von Adam de la Halle über den Minnesang bis zum italienischen *Recitar Cantando* des 16. Jahrhunderts reichen.

Auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik stellt für mich die Präzision und Eindringlichkeit von Pierre Hamons Unterricht eine bleibende Inspirationsquelle dar. Seine rhythmische und modale Arbeit an den Estampien hat mich durch all die Jahre begleitet.

Im Bereich der polyphonen Musik hätte ich weder den Repertoireumfang des 15. Jahrhunderts entdeckt, noch die Schönheit seiner Melodieführungen kennengelernt, ohne die wertvolle Hilfe von Randall Cook, bei dem ich fünf Jahre lang in Basel studierte.

Diese Aufnahme soll ganz allgemein all den Musikern Tribut zollen, die mich bei meinen Forschungen rund um die Streichinstrumente begleitet und ermutigt haben.

BAPTISTE ROMAIN

ÜBERSETZUNG: MARC LEWON



English initial illumination showing two vielles (*da braccio* & *da gamba*)

Map Psalter (c.1265)

London BL add. 18681

© akg-images / British Library

Ar ne kuthe ich sorghe non

Ar ne kuthe ich sorghe non,
 Nun ich mot mane min mon,
 Karful, wel sore ich syche:

Geltles, ihc tholye muchele schame,
 Help, God, for thin swete name,
 Kyng of hevene riche.

Jesu Crist, sod God, sod man,
 Loverd, thu rew upon me,
 Of prisun thar ich in am
 Bring me ut and makye fre.

Ich and mine feren sume,
 God wot ich ne lyghe noct,
 For othre habbet mis nome,
 Ben in thys prisun ibroct.

Almicti, that wel lictli,
 Of bale is hale and bote,
 Hevene king, of this woning
 Ut us bringe mote:

Foryhef hem, the wykke men,
 God, yhef it is thi wille,
 For wos gelt we bed ipelt
 In thos prisun hille.

Ne hope non to his live,
 Her ne mai he believe,
 Heghe thegh he stighe,
 Ded him felled to grunde.

Ar ne kuthe ich sorghe non

Formerly I knew no sorrow
 now I must express my grief;
 full of care, most bitterly I sigh.

Guiltless, I suffer great shame;
 Help, God, for your sweet name,
 King of heaven's riches.

Jesus Christ, true God, true man,
 Lord have pity on me:
 From the prison wherein I am,
 bring me out and make me free.

I, and some of my companions
 – God knows I do not lie –
 for the misdeeds of others
 have been brought into this prison.

Almighty one, who is most readily
 the healing and cure of evil,
 heaven's King, may you bring
 us out of this misery.

Forgive them, the wicked men,
 God, if it is your will,
 for whose guilt we are thrust
 into this evil prison.

Let none trust in this life;
 here he may not abide;
 high though he might ascend,
 death will fell him to the ground.

Ar ne kuthe ich sorghe non

Je ne connaissais jusqu'à présent aucun souci ;
je dois désormais dire ma peine.
Le cœur lourd, je soupire douloureusement.

Innocent, je suis couvert de honte.
Aidez-moi, Dieu, en votre doux nom,
roi des richesses du ciel.

Jésus-Christ, vrai dieu, vrai homme,
Seigneur, prenez pitié de moi !
Aidez-moi à sortir de ma prison,
rendez-moi la liberté.

Certains de mes compagnons et moi-même
– Dieu sait que je ne mens pas –
avons été jetés dans cette prison
parce que d'autres ont mal agi.

Seigneur tout-puissant, vous qui pouvez très bien
– remède et baume de la douleur,
Roi des cieux –
nous soustraire à cette misère.

Si telle est votre volonté,
pardonnez aux méchants,
dont la faute a voulu
que nous soyons enfermés dans cette maudite prison.

Personne ne doit trop attendre de l'existence
car il ne peut demeurer en vie ;
si haut qu'il grimpe,
la mort l'écrase au sol.

Ar ne kuthe ich sorghe non

Kummer war mir einst unbekannt
nun aber muss ich mein Leid klagen.
Voll Sorge seufze ich betrübt.

Schuldlos erleid ich große Schande;
hilf mir, Herrscher im Reich des Himmels,
um deines geliebten Namens willen.

Jesus Christus, wahrer Gott und wahrer Mensch,
Herrgott, erbarme dich meiner!
Aus dem Verlies, in dem ich schmachte,
hol mich und mach mich frei.

Mich und einige der meinen
– Gott weiß, das ich nicht lüge –
hat man in dies Verlies geworfen,
weil andere Böses angerichtet.

Allmächtiger, der du so leicht
– Schmerz heilst und stillst du,
Himmelskönig –
uns kannst erlösen aus dem Elend.

Vergib, wenn es dein Wille ist,
den bösen Männern,
durch deren Schuld
wir hier im Kerker schmachten.

Lass keinen auf sein Leben trauen
– hier ist seines Bleibens nicht;
so hoch er steigt,
der Tod fällt ihn.

Nu had man wele and blisce,
Rathe he shal tharof misse,
Worldes wele mid ywise
Ne lasted buten on stunde.

Maiden, that bare the heven king,
Bisech thin sone, that swete thing,
That he habbe of hus rewsing,
And bring us of this woning
For his muchele milse;

He bring hus ut of this wo,
And hus tache werchen swo
In those live, go wu sit go,
That we moten ey and o
Habben the eche blisce.

Tut l'an mi ten Amors de tal faisson
Tut l'an mi ten Amors de tal faisson
com estai cel c'a.l mal don s'adormis
e mor[r]ia dormen, tan es conquis,
en pauc d'ora, entro qu'om lo ressida;
atressi m'es tal dolors demesida
que.m don'Amors qui sol no.m sai ni sen,
e moria ab aquest marrimen,
tro qe m'esforz de far mia chanson
que.m ressida d'aquest tormen on son.

Now man has wealth and bliss;
soon he shall lose them.
Worldly wealth, for certain,
lasts but a moment.

Maiden who bore the King of heaven,
beseech your son, that sweet thing,
that he have pity upon us
and bring us from this misery
for his great mercy.

May he bring us out of this woe,
and teach us so to act in this life
– however things may go –
that we may for ever and ever
have eternal bliss.

Tut l'an mi ten Amors de tal faisson
All year round, Love treats me
like someone who is sick with sleep,
and who would soon die of it – so overwhelmed he
is – if not woken up.
Similarly, such pain is given to me by Love
that I no longer know who I am,
and I think I could die of this sadness,
unless I force myself to write a song
which awakens me from the agony I now find
myself in.

Celui qui jouit de la prospérité et du bonheur
perdra vite l'un et l'autre ;
sur cette terre, c'est certain,
la prospérité ne dure qu'un instant.

Vierge Marie, vous qui portâtes le Roi des cieux,
implorez votre fils, cette douce créature,
de prendre pitié de nous
et soustrayez-nous à cette misère
par sa grande miséricorde.

Puisse-t-il nous délivrer de cette douleur
et nous apprendre à faire en sorte,
quels que soient les événements,
de jouir du bonheur éternel,
pour les siècles des siècles.

Tut l'an mi ten Amors de tal faisson

Toute l'année, Amour me tient à la façon
de celui qui souffre d'une maladie qui le ferait
dormir, et qui de ce sommeil mourrait en peu de
temps – tellement il en est possédé – si on ne l'en
réveillait.

La douleur qui m'est échue en partage
et qui me vient d'Amour est telle que je n'ai plus
conscience de moi-même,
et je crois mourir par suite de cette tristesse,
jusqu'à ce que je m'efforce de faire une chanson
qui me réveille de l'agonie où je me trouve.

Hat erst der Mensch Wohlstand und Glück,
wird er sie bald wieder verlieren;
weltliches Wohlergehen, das ist gewiss,
dauert nur eine Stunde lang.

Magd, die gebar des Himmels König,
beschwöre du, Liebreizende,
den Sohn, dass er sich unserer erbarme,
gnädig uns erlöse
aus dem Elend.

Möge er erlösen uns aus dieser Not,
uns lehren, im Leben so zu handeln,
was immer sich ereignen mag,
dass uns auf ewig
Freud verrönnt.

Tut l'an mi ten Amors de tal faisson

Das ganze Jahr hindurch behandelt Amor mich
wie einen, der an einer Schlafkrankheit leidet
und bald daran schon sterben würde – so sehr ist
er davon beherrscht –, würde er nicht geweckt.
Ebenso wird mir ein solcher Schmerz
von Amor auferlegt, dass ich Sinn und Verstand
verliere:
an dieser Traurigkeit könnte ich sterben,
würde ich mich nicht bemühen, mein Lied zu
dichten,
das mich aus diesem Schmerz erweckt.

E fatz esforz s'ab ira joi mi don,
 mais en aisso.m conort e m'afortis
 contra dezir on Amors m'a aisis,
 aissi com cel q'a batalla remida,
 e sap de plan razos li es delida
 can es en cort on hom dreg no.l cossen,
 et ab tot so se combat eissamen,
 me combat eu en cort e no.m ten pron,
 car Amor m'a forjugat, no sai com.

Ben fai Amor l'usage de larron
 qan encontra cel q'e d'estrang pais
 e i.l fai creire q'aillors es sos chamis,
 tro q.il li dia: « Bel amic, tu mi guida »;
 et enaissi es manta gens traida
 qe.l mena lai on pos lo lia e.l pren;
 et autressi puos eu dir eissamen,
 car s'eu segui Amor tan co il fo bon,
 tan m'a menat tro m.ac en sa preizon.

Pero non sai qal qe fassa o cal non,
 pois del seu tort m'enguana e.me trahis
 Amors vas cui totz temps estau aclis
 a seus plazer, car tal es lascarida;
 e tengra tut a paraula grazida
 si no.m mostres tan lait captenemen;
 e sil s'aunis pel meu dechadimen;

Thanks to [my] efforts, wrath gives me joy,
 and from this I am encouraged and strengthened
 against the desire in which Love has set me,
 like one who must fight a unavoidable battle
 and knows well his cause will be lost,
 for the court will not observe his rights.
 Nevertheless, he battles:
 in this same way, I fight at court and remain
 disregarded,
 because Love has convicted me and I don't know
 why.

Love acts as does the thief
 when he meets one from a foreign land
 and makes him believe he is following the wrong path
 until he is told: "Dear friend, you be my guide".
 Many people are betrayed in this way,
 because he leads them to where he can bind and
 hold them.
 Similarly, I can say
 that I nonetheless followed Love as long as he was
 good to me,
 and he led me on until I was in his prison.

But I do not know what I should or should not do,
 as he deceives and betrays me through his wrongs:
 Love, to whom I always am subservient
 for his pleasure. Such is my fate.
 I would consider this a blessing,
 if it were not for his harsh treatment of me.
 But he dishonours himself through my downfall,

Et c'est grâce à un effort que je tire de la joie de
ma colère,
car ainsi je m'encourage et je me réconforte
contre le désir dans lequel Amour m'a mis ;
pareil à celui dont la bataille est ajournée
et qui sait bien que sa cause est rejetée,
car il se trouve devant un tribunal où l'on ne lui
fera pas droit, et néanmoins il se bat :
ainsi je me bats devant une cour où l'on ne respecte
pas mon droit,
car Amour m'a condamné injustement, je ne sais
pourquoi.

Amour a agi selon l'usage du larron
qui, quand il rencontre un homme d'un pays
étranger, lui fait croire que son chemin se trouve
ailleurs, jusqu'à ce que celui-ci dise : « Bel ami, sois
mon guide ».
C'est ainsi que sont trahis bien des gens,
car il les mène là où il les lie et les fait prisonniers.
Et moi, je puis dire avec autant de vérité
que j'ai suivi Amour aussi longtemps qu'il lui a plu,
et il m'a mené jusqu'à ce que je fusse en son
pouvoir.

Pourtant, je ne sais ce que je dois faire ou non,
puisqu'il me trompe et me mène à ma perte,
cet Amour à qui je me soumetts toujours,
et dont je fais le bon plaisir, car telle est ma
destinée.
Et je considérerais cela comme un bonheur,
s'il ne se montrait pas si dur envers moi :

Und dank der Bemühung verleiht Zorn mir Freude,
was mich ermutigt und
gegen das Verlangen bestärkt, in das Amor mich
versetzte
wie einen, der eine unausweichliche Schlacht zu
schlagen hat
und genau weiß, dass seine Sache verloren ist,
denn der Gerichtshof wird sein Recht nicht
verteidigen.
Nichtsdestotrotz kämpft er:
ebenso kämpfe auch ich vor dem Gericht und
werde missachtet, /denn Amor hat mich verurteilt
und ich weiß nicht warum.

Amor verhält sich wie ein Dieb,
der, wenn ihm jemand aus fremdem Land
begegnet, ihm glauben machen will, er sei auf
dem falschen Weg, bis dieser zu ihm sagt: „Lieber
Freund, sei du mein Führer.“
Viele Leute werden so betrogen,
weil er sie dort hinführt, wo er sie binden und
gefangen halten kann.
Gleichsam vermag auch ich zu sagen,
dass ich Amor folgte, solange er gut zu mir war,
und er führte mich, bis ich in seinem Gefängnis war.

Jedoch weiß ich nicht, was ich tun oder lassen
sollte,
da er mich durch seine Falschheit täuscht und
betrügt:
Amor, dem ich stets zu Diensten war
nach seinem Belieben. Aber das ist mein Schicksal.
Ich würde dies als Segen erachten,

don [be.m] sembra qe m'agra cor feillon,
 pois per ma mort no tem far mespreison.

through which he shows a cruel heart,
 because he does not fear any consequence in killing
 me.

Non credo, donna

Non credo, donna, che la dolçe fiamma
 Che accese l'alto core
 Spenta mai sia per altro novo amore.

Non credo, donna

I do not believe, lady, that the sweet flame
 that ignites the elevated heart
 can ever be extinguished by a new love.

Tempo ne loco qual distante fosse,
 Qual piu da gli ochi mei celato e tolto,
 L'ardente spirito giammai non rimosse
 Dal dolçe recordar del to bel volto,

No matter the measure of time or space
 that hides or removes [you] from my eyes,
 it could never make this ardent spirit depart
 from the sweet memory of your beautiful face,

Et ogne mio pensiero in te ricolto
 Desfa cum fiero ardore
 El servo to, che per te vive e more.

and all my sorrow, collected in you,
 unravels with proud ardour
 your servant, who lives and dies for you.

Non credo, donna, che la dolçe fiamma
 Che accese l'alto core
 Spenta mai sia per altro novo amore.

I do not believe, lady, that the sweet flame
 that ignites the elevated heart
 can ever be extinguished by a new love

mais il se discrédite par ma chute ;
il montre bien qu'il a pour moi un cœur félon,
puisqu'il ne craint pas d'œuvrer basement pour
ma mort.

Non credo, donna

Je ne crois pas, dame, que la douce flamme
qui embrase le cœur élevé
ne puisse jamais être éteinte par un nouvel amour.

Ni le temps ni le lieu, si distant qu'il fût,
ne vous ôtent de ma vue ou ne vous cachent.
L'esprit ardent jamais ne me sépare
du doux souvenir de ton beau visage,

et tout mon tourment, rassemblé en toi,
défait avec fière ardeur
ton serviteur, qui pour toi vit et meurt.

Je ne crois pas, dame, que la douce flamme
qui embrase le cœur élevé ne puisse jamais
s'éteindre à cause d'un nouvel amour.

wenn er mich nicht so schlecht behandeln würde.
Aber er entehrt sich selbst durch meinen
Niedergang,
der sein grausames Herz offenbart,
weil er für den Mord an mir keine Folgen fürchtet.

Non credo, donna

Ich glaube nicht, Dame, dass die süße Flamme,
die das erhabene Herz entzündet,
jemals durch eine neue Liebe erlöscht werden
könnte.

Ganz gleich wie lang die Zeit, wie weit der Ort,
die dich verbergen oder von meinen Augen
entfernen,
sie könnten niemals diesen glühenden Geist
von der süßen Erinnerung deines schönen
Angesichts trennen,

und all meine Sorge, die sich auf dich vereint,
zerstört mit stolzer Leidenschaft
deinen Diener, der für dich lebt und stirbt.

Ich glaube nicht, Dame, dass die süße Flamme,
die das erhabene Herz entzündet,
jemals durch eine neue Liebe erlöscht werden
könnte.

La belle se siet au pié de la tour,
 La belle se siet au pié de la tour,
 Qui pleure et souspire et mainne grant dolour.
 Son pere lui demande : Fille qu'avez vous ?
 Volez vous mari ou volez vous seignour ?
 Je ne veul mari, je ne veul seignour,
 Je veul le mien ami qui pourist en la tour.
 Et par dieu, belle fille a celui faudrés vous,
 Car il sera pendu au point du jour.
 Et père, s'on le pent, enfouyés moy dessous.
 Si diront les gens : vecy loyaus amours.

Quant li pere oyt ceste dure clamour
 a ce fille rendi son cuer et sa vigour
 et li a dit Ma suer, je vai ouvrir ma tour.
 Vous ravrés vostre ami, se en ferés seignour.
 Vous ravrés vostre ami, sans y mettre sour,
 S'en ferés vostre espous, par bien et par amour,
 la moitié de ma terre avrés par la douchour.
 Je veul que soit ensi, sans y mettre destour.
 Quant la belle choisi son ami par amour,
 grant grace a rendu son père sans demour.

La belle se siet au pié de la tour,
 The fair lady sits at the foot of the tower.
 She weeps and sighs and is very sorrowful.
 Her father asks her: "daughter, what ails you?
 Do you want a husband, or do you want a lord?"
 "I do not want a husband, I do not want a lord:
 I want my love who is rotting in the tower."
 "And by God, my pretty daughter, he will miss you,
 for he is to be hanged tomorrow at dawn."
 "And father, if is he is to be hanged, bury me
 underneath,
 and people will say: 'here is a loyal love'".

When the father heard that bitter crying,
 he returned to his daughter her heart and strength,
 and said: "My sister, I shall open my tower.
 You will have your friend again, and he will be
 your lord,
 you will have your friend again [...]
 you will make of him your husband, for goodness
 and love.
 Out of kindness, half of my land will be yours.
 I want it to be so, unconditionally."
 As the beauty had chosen her friend through love,
 her father gave great thanks without delay.

La belle se siet au pié de la tour,
La belle est assise au pied de la tour,
pleure, soupire et souffre grandement.
Son père lui demande : « Fille, qu'avez vous ?
Voulez-vous un mari ou voulez-vous un seigneur ? »
« Je ne veux point de mari, je ne veux point de
seigneur,
je veux mon ami qui pourrit dans la tour. »
« Eh, par Dieu, belle fille, il vous regrettera,
car il sera pendu au point du jour. »
« Eh, père, si on le pend, enterrez-moi dessous.
Ainsi, les gens diront : voici amours loyales. »

Quand le père entendit cette dure clameur,
il rendit à sa fille son cœur et sa vigueur
et lui dit : « Ma sœur, je vais ouvrir ma tour.
Vous retrouverez votre ami, si vous en faites votre
seigneur.
Vous retrouverez votre ami, [...]]
Si vous en faites votre époux, par bonté et par
amour,
vous aurez par la douceur la moitié de ma terre.
Je veux qu'il en soit ainsi, sans détour. »
Quand la belle eut choisi son ami par amour,
son père rendit grâce sans délai.

La belle se siet au pié de la tour,
Die Schöne sitzt am Fuße des Turms,
weint und seufzt und leidet großen Schmerz.
Ihr Vater fragt sie: „Tochter, was habt Ihr?
Wollt Ihr einen Gatten oder einen Herrn?“
„Ich will keinen Gatten, auch keinen Herrn,
ich will meinen Freund, der im Turm schmachtet.“
„Bei Gott, schöne Tochter, er wird Euch wohl
vermissen, /denn morgen bei Tagesanbruch
wird er gehenkt.“ / „Vater, wenn man ihn henkt,
verscharrt mich unter ihm.
Dann werden die Leute sagen: Das ist treue Liebe.“

Als der Vater dieses harte Wehklagen hörte,
gab er seiner Tochter Herz und Kraft wieder
und sagte zu ihr: „Schwester mein, ich werde
meinen Turm aufschließen.
Ihr werdet Euren Freund wiederbekommen, wenn
Ihr ihn zum Herrn nehmt.
Ihr werdet Euren Freund wiederbekommen, [...]]
Ihr werdet ihn zum Gatten nehmen, aus Güte
und Liebe; /die Hälfte meines Landes werdet Ihr
(Eurer) Sanftheit wegen erhalten.
Ich will, dass es so sei, ohne Umschweife.“
Als die Schöne ihren Freund aus Liebe erwählt
hatte, /sagte ihr Vater Dank ohne Verzug.

Soyés loyal a vo povoir,
 Soyés loyal a vo povoir,
 Confort arez de doulx espoir
 Bien brief, mon amy gracieux,
 En despit des faulx envieux
 Qui vos ont grevé main et soir.

Ne prenes en vous desespoir,
 Ne vestes point vo cuer de noir,
 Mais pour vous mostrer vertueux:
 Soyes loyal a vo povoir,
 Confort arez de doulx espoir
 Bien brief, mon amy gracieux.

Ne descovres point vo vouloir,
 Affin qu'on ne puist percevoir,
 Se d'amer estes angoiseux.
 Ayn soyes secret et songneux
 De servir et pour mieux valoir :

Soyes loyal a vo povoir,
 Confort arez de doulx espoir
 Bien brief, mon amy gracieux,
 En despit des faulx envieux
 Qui vos ont grevé main et soir.

Soyés loyal a vo povoir,
 Remain loyal as well as you are able;
 you will receive comfort from Sweet Hope
 soon, my gracious friend,
 in despite of the false envious ones
 who have wounded you day and night.

Do not take despair upon yourself,
 do not clothe your heart in black,
 but, in order to show your virtue:
 Remain loyal as well as you are able;
 you will receive comfort from Sweet Hope
 soon, my gracious friend.

Never unveil your intentions,
 so that one cannot perceive
 if you are anguished by love.
 Rather, remain discreet and attentive
 to your service, and, for greater worthiness:

Remain loyal as well as you are able;
 you will receive comfort from Sweet Hope
 soon, my gracious friend,
 in despite of the false envious ones
 who have wounded you day and night.

English translations: Baptiste Romain & Emily
 Grace Newcombe (*Ar ne kuthe*: based on Helen
 Deeming's translation)

Soyés loyal a vo pouvoir,
Soyez loyal autant que vous le pouvez,
vous serez réconforté par Doux Espoir
très bientôt, mon ami gracieux,
en dépit des faux envieux
qui vous ont blessé matin et soir.

Ne vous adonnez pas au désespoir,
ne vêtez pas votre cœur de noir,
mais pour vous montrer vertueux:
Soyez loyal autant que vous le pouvez,
vous serez réconforté par Doux Espoir
très bientôt, mon ami gracieux.

Ne dévoilez pas vos intentions
afin qu'on ne puisse percevoir
votre angoisse d'amour.
Soyez plutôt secret et prenez soin
de servir, et pour avoir plus de valeur :

Soyez loyal autant que vous le pouvez,
vous serez réconforté par Doux Espoir
très bientôt, mon ami gracieux,
en dépit des faux envieux
qui vous ont blessé matin et soir.

Traduction française : Baptiste Romain & Claire
Foltzer

Soyés loyal a vo pouvoir,
Bleibt so treu Ihr könnt,
so werdet ihr Trost von „Doulx Espoir“ (Süßer
Hoffnung)
wohl bald erhalten, mein anmutiger Freund,
den falschen Neidern zum Trotz,
die Euch Tag und Nacht verletzt haben.

Gebt Euch nicht der Verzweiflung hin,
kleidet Euer Herz niemals in Schwarz,
aber, um Euch tugendhaft zu zeigen,
bleibt so treu Ihr könnt,
so werdet ihr Trost von Doulx Espoir (Süßer
Hoffnung)
wohl bald erhalten, mein anmutiger Freund.

Verratet niemals Eure Absicht,
damit man nicht erkennt,
wenn Ihr der Liebe wegen verängstigt seid.
Seid lieber heimlich und voll Sorgfalt
im Dienen und um Ehrenhaftigkeit zu mehren:

Bleibt so treu Ihr könnt,
so werdet ihr Trost von Doulx Espoir (Süßer
Hoffnung)
wohl bald erhalten, mein anmutiger Freund,
den falschen Neidern zum Trotz,
die Euch Tag und Nacht verletzt haben.

Deutsche Übersetzung: Baptiste Romain & Marc
Lewon

Baptiste Romain

After initial studies on the violin and its repertoire in France, Baptiste Romain chose to specialise in the music of the Middle Ages and of the Renaissance. Having completed his training at the Centre de musique médiévale in Paris (with Marco Horvat, among others), he then continued his studies at the Schola Cantorum in Basel with Randall Cook, Dominique Vellard and Crawford Young. Whilst in Basel, he mastered the playing techniques of various stringed instruments of the Middle Ages, as well as the Renaissance violin, and he was awarded his soloist's diploma there in 2008. He also studied ensemble playing and repertoire concurrently with Pierre Hamon at the Conservatoire national supérieur de Lyon. Baptiste Romain continues to carry out research into new ideas for historical performance practices in relation to early music, particularly in terms of improvisation, vocal accompaniment and the earliest works of the instrumental repertoire. He performs with his own ensemble, Le Miroir de Musique, as well as with other groups, including: Ensemble Gilles Binchois (Dominique Vellard), per-sonat (Sabine Lutzenberger), Leones (Marc Lewon), Tetraktys (Kees Boeke), Peregrina, (Agnieszka Budzinska-Bennett), and Douce Mémoire (Denis Raisin Dadre). After having taught medieval music history, analysis and counterpoint at the University of Besançon, as well as numerous other courses and master classes, he was appointed professor of bowed stringed instruments of the Middle Ages and Renaissance at the Schola Cantorum Basiliensis in 2017, where he succeeds Randall Cook and Sterling Jones.

Après des études musicales générales centrées sur le violon et l'écriture en France, Baptiste Romain choisit d'aborder de manière spécialisée les répertoires musicaux du Moyen Âge et de la Renaissance. Après s'être formé au Centre de musique médiévale de Paris, notamment auprès de Marco Horvat, il étudie à la Schola Cantorum de Bâle, auprès de Randall Cook, Dominique Vellard et Crawford Young, tout en pratiquant régulièrement la musique d'ensemble auprès de Pierre Hamon au Conservatoire national supérieur de Lyon. Pendant ses études à Bâle, il s'approprie les techniques de jeu des différents instruments à archet du Moyen âge ainsi que du violon Renaissance et obtient son diplôme de soliste en mars 2008. Baptiste Romain poursuit une recherche de nouvelles idées pour la pratique historique des

musiques anciennes, se passionnant pour l'improvisation, l'accompagnement de la voix et les premiers répertoires instrumentaux. Il se produit avec son propre sensemble, Le Miroir de Musique ainsi qu'avec d'autres formations, tel les Ensemble Gilles Binchois (Dominique Vellard), per-sonat (Sabine Lutzenberger), Leones (Marc Lewon), Tetraktys (Kees Boeke), Peregrina, (Agnieszka Budzinska-Bennett), Doulce Mémoire (Denis Raisin Dadre). Après avoir enseigné l'histoire de la musique médiévale, l'analyse et le contrepoint à l'Université de Besançon ainsi que lors de nombreux stages et master-classes, il obtient le poste de professeur pour instruments à cordes frottées du Moyen Âge et de la Renaissance de la Schola Cantorum de Bâle en 2017, succédant ainsi à Randall Cook et Sterling Jones.

Nach einer ersten musikalischen Ausbildung in Frankreich mit Schwerpunktstudien in Geige und Komposition, beschäftigte sich Baptiste Romain intensiv mit den Repertoires des Mittelalters und der Renaissance. An seine Ausbildung am Centre de musique médiévale von Paris (F), wo er bei Marco Horvat studierte, schloss sich ein Studium an der Schola Cantorum Basiliensis (CH) bei Randall Cook, Dominique Vellard und Crawford Young an, mit zusätzlichen Lektionen bei Pierre Hamon am Conservatoire national supérieur in Lyon (F) an. Während seiner Basler Zeit beschäftigte er sich neben verschiedenen Varianten der Fidel und des Rebec auch intensiv mit der Technik und Repertoire der Renaissancevioline und schloss seine Diplomstudien 2008 mit Auszeichnung ab. Baptiste Romain bemüht sich stets um neue Klänge und Techniken, um den hohen Anforderungen der historischen Musikpraxis gerecht zu werden. Darüber hinaus gilt sein Interesse der instrumentalen Begleitung des Gesangs, historischer Improvisation und früher Instrumentalmusik. Er tritt mit seinem eigenen Ensemble Le Miroir de Musique auf, arbeitet aber auch mit anderen renommierten Gruppen, wie Ensemble Gilles Binchois (Dominique Vellard), per-sonat (Sabine Lutzenberger), Ensemble Leones (Marc Lewon), Tetraktys (Kees Boeke) Peregrina (Agnieszka Budzinska-Bennett), Doulce Mémoire (Denis Raisin Dadre). Nachdem er von 2009 bis 2016 Geschichte der mittelalterlichen Musik, Kontrapunkt und Analyse an der Universität Besançon unterrichtete, wurde er 2017 auf die Professur für frühe Streichinstrumente an der Mittelalterabteilung der SCB berufen.

RIC 388

COLLECTION INSTRUMENTS
IN SECVLVM VIELLATORIS
THE MEDIEVAL VIELLE

LE MIROIR DE MUSIQUE

GRACE NEWCOMBE & BÉATRICE DUNOYER, *sopranos*

SABINE LUTZENBERGER, *mezzo-soprano*

PAULIN BÜNDGEN, *countertenor*

CLAIRE PIGANIOL, *harp*

CLAIRE FOLTZER, ELISABETH RUMSEY & TABEA SCHWARZ, *vielles*

THIERRY GOMAR, *percussions*

MARC LEWON, *lute*

BAPTISTE ROMAIN, *vielle, rubeba, bagpipes & direction*

Works by

ANONYMOUS, PERDIGON, GUILLAUME DUFAY, JOHANNES CICONIA...

Baptiste Romain, director of the ensemble Le Miroir de Musique, has just been appointed professor at the Schola Cantorum Basiliensis. To mark this occasion, he enriches the 'Instruments' series on the Ricercar label with a recital devoted to the medieval vielle (bowed fiddle): troubadour songs and dances and polyphonic compositions from the thirteenth to the fifteenth centuries illustrate the various stages in the evolution of this instrument, the ancestor of the violin.

Baptiste Romain, chef de l'ensemble Le Miroir de Musique, vient d'être désigné professeur à la Schola Cantorum Basiliensis. Pour fêter cette nomination, il enrichit la collection « Instruments » de Ricercar avec un récital consacré à la vielle à archet médiévale : danses et chansons de troubadours ainsi que compositions polyphoniques du XIII^e au XV^e siècle illustrent les diverses étapes de l'évolution de cet instrument, ancêtre du violon.

outhere
MUSIC



RICERCAR

English commentary inside – Texte en français – Mit deutscher Textbeilage

A E.U. production made in Austria by SonyDADC, Austria AG — (P) Outhere 2017 et (C) Outhere 2018

www.outhere-music.com — www.facebook.com/OuthereMusic



Graphic design: mpointproduction.be

Total time: xx:xx:xx

