



Thanks to all those who have helped to trace the road of Villard with me:

Jean-Michel Verneiges, Anikó Daróczi, François Rampelberg, the mayor of Braine, and his assistant Jean Pons,
the volunteers of the church of Saint-Yved in Braine, Agnes Nagygyorgy, Manuel Mohino, María Díaz, Carlos Céster,
Mark Wiggins, Koen Broos, Silvie Moors, Willem Van Vooren and Katrijn Degans.

B.S.

Graindelavoix

directed by Björn Schmelzer

female voices:

Olalla Alemán
Patrizia Hardt
Eurudike De Beul
Silvie Moors
Katrien Tibau

male voices:

Marius Peterson
Yves Van Handenhove
Paul De Troyer
Lieven Gouwy
Björn Schmelzer
Thomas Vanlede
Tomàs Maxé
Antoni Fajardo
Mark Makelberge

fiddle:

Thomas Baeté

www.graindelavoix.be

Recorded at Saint-Yved, Braine (France),
in July and August 2010

Engineered and produced by Manuel Mohino
Executive producer: Carlos Céster

Booklet text: Björn Schmelzer, in conversation
with Mark Wiggins

Translators: Pierre Élie Mamou (French),
Susanne Lowien (German), Mark Wiggins (English)

Design: oficinatresminutos.com
Cover photograph by Koen Broos, from the film
Ossuaires, directed by Björn Schmelzer

Editorial direction: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

© 2012 note 1 music gmbh

Villard de Honnecourt

Métier, memories and travels
of a 13th-century cathedral builder

vol. 1
'Ossuaires'

01-05

Pierre de Cambrai & Gérard de Saint-Quentin (?)
Office for Saint Elizabeth of Hungary
Cambrai Ms 38

01 Antifona I (Vesperae I)

Gaudeat Hungaria

3:54

02 Responsorium II (Nocturnus II)

Sub Conrado Dei viro

11:15

03 Responsorium V (Nocturnus II)

Ante Dies exitus

15:14

04 Responsorium VI (Nocturnus II)

Cui nec apex

13:11

05 Responsorium IX (Nocturnus II)

Tante signa glorie

12:33

06

Pierre de Cambrai (?)

Un chant renvoieis / Decantatur

Paris Bib. Nat. 3517-18

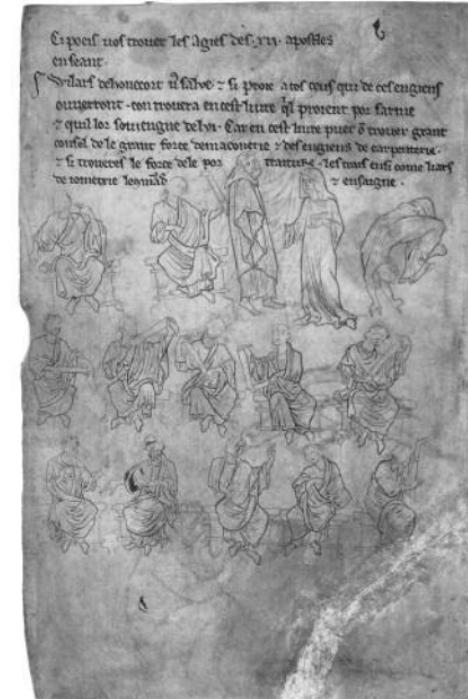
1:35

07

Anonymous

Volek syrolm thudothlon

6:10



« Wilars de Honecourt vos salue et si proie a tos ceus qui de ces engiens ouverront, c'on trovera en cest livre, qu'il proient por s'arme et qu'il lor soviengne de lui, car en cest livre puet on trover grant conseil de le grant force de maçonerie et des engiens de carpenterie, et si troverés le force de le portraiture, les trais, ensi come li ars de jometrie le commande et ensaigne. »

(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 1v. BnF, Paris)

Villard de Honnecourt

Biographical information about the key figure in this trilogy of recordings, Villard de Honnecourt, is meagre, at best. We only know him from a small ‘carnet’ or portfolio, drawings dating from the second quarter of the 13th century (of floor plans, building elements, mechanical tools, interiors and maps of churches, towers, statues of saints, rose windows, flagstone floors, as well as animals, insects and geometrical figures), today kept in the Bibliothèque Nationale in Paris.

Considered today less as a professional architect and more as an interested amateur, a clerk connected to a lodge, a glass artist or just a draughtsman, Villard (probably born in the Picardian village of Honnecourt) travelled through Europe keeping this personal, ‘professional’ logbook or sketchbook.

Our approach here is not to start with the question of the identity of Villard; instead, we commence with considering his activities and practices, and the climate and functioning of his operations. A recent hypothesis describes Villard as being an advisor to the bishop of Cambrai and responsible for the trade in relics. This could explain why Villard had been in Hungary, something referred to by him twice in his carnet. Other locations visited by Villard – or places which inspired him for his drawings – are Vaucelles Abbey, the Cathedrals of Meaux, Chartres, Laon, Reims and Lausanne.

The connection between the artist and draughtsman Villard de Honnecourt and certain musical repertoires appears to come from two different directions (helping to create a musical pendant of his working methods and thoughts).

Firstly, there is the musical repertoire which appeared in and around Cambrai at the time of Villard de Honnecourt,

particularly the rhymed Office or historia for Saint Elizabeth of Hungary, written around 1230 by Gérard de Saint-Quentin and Pierre de Cambrai.

A second direction derives from an effort to rehabilitate and revisit the concept of ‘cathedralism’. As described in a 1993 essay by Christopher Page, this refers to a vast tradition of art historians writing from the end of the 19th century through to the end of the 20th century, who believed in a certain kind of medieval mentality and thinking which found its most clear expression in the architecture of a cathedral. In general terms, cathedralism consisted of the reductionist ‘prejudice’ that a cathedral was built with a type of intentional plan in order to express the essential thinking of medieval man. What has to be revisited is the comparison of operative practices in the realm of Gothic architecture and design, the way practical knowledge was remembered and transmitted and how it circulated and its connection with musical practices.

We have divided up our approach into three different areas, three different musical programmes and three recordings: Ossuaires, Motets and Confréries, all focusing on and mapping a different sort of body: the body of a saint, the poetic body and the social body.

[An extended version of this introduction is to be found at www.glossamusic.com]

Vol. 1: ‘Ossuaires’

This first recording in the series, *Ossuaires*, is concerned with how territories are defined, and how they connected with each other by limbs and organs of saints: how networks appear – religious, social, economical – which together all form one big body of a saint, a monstrous body, of which the disseminated parts became partial objects which are venerated and worshipped (relic, fetish, ex-voto), but also stolen (*furia sacra*) and moved (*translatio*).

The Saint’s body is dispersed

Before turning to the connection of the Office for Saint Elizabeth with Villard de Honnecourt, first let us consider our usage of *Ossuaires* as the title here for an album whose focus is centred on the ‘Saint’s body’; and the body and relics of Saint Elizabeth serve as an example.

Elizabeth of Hungary (or Thuringia) appears to be crucial not only in the biography of Villard de Honnecourt, and the way her body was treated after her death acts as a kind of paradigm for how politics, religion, social and religious structures are all involved in the creation of a phantasmatic body and its projection on a territory, creating a form of web that connects places with each other in a meaningful way. These places mostly kept an organ, bone or limb of a saint covered in a reliquary, which was then covered in a much larger collection of relics: the Gothic church. Along the travel lines that connected these places circulated not only spiritual or immaterial goods, but also people, artists, pilgrims, stones, repertoires, etc. This represents a first – almost subconscious or virtual – level of articulation of territory.

One can compare the liturgical repertoires that accompanied the veneration and *translatio* of the saint’s body with what Bruce Chatwin calls the ‘songlines’, in the Australian context of singing and remembering territory. This most incorporeal level is at the same time anchored by the bodily remains of a saint’s body, which (on the contrary) have no intrinsic value at all – they could be easily replaced or falsified by ‘spare parts’ from an animal. Their value arises from the created or constructed aura, coupled with an affective and synaesthetic language: all the senses are involved and activated in infusing those remains with meaning.

The object that is a relic is of no relevance at all: it is a matter of the desires that such an object can bring into play: the content and topoi of the *historiae/offices* must be seen in this light. The affective content of the *historia* brings the auratic character of the relic – and thereby the saint’s body – into play. It is an act of reanimation and the memory transforms its contemplative function of remembrance into a productive recollection: the saint’s dispersed body is reconstructed and provided with a miraculous power. Thus, it is actually not that strange to reconnect the performance of office repertoires to this almost animistic level of religious experience.

The effect of this is to connect those repertoires with deeper, bodily and territorial desires, and it would be interesting if plainchant could prove the existence of a European form of songlines! Memory is not a mere remembrance, but a constructive, inventive act. Mary Carruthers stresses this mechanistic, constructivist aspect as a typical medieval way of dealing with memory.

Memory is a constructing of space and a cutting up of the chaotic territory of feudal Europe into new psycho-acoustic zones of meaning. *Ossuaires* is also the title of an

underrated book by the French philosopher Jean-Clet Martin who specifically links the body of a saint to territory. Limbs and organs connect roads along which all kinds of knowledge were able to travel; liturgical knowledge and practices being examples of this. They create new religious communities and connect people by common practices, but they also provide answers to questions such as, 'how do you construct buildings?', 'how do you share architectural and geometrical knowledge?' An experience of space, space seen as travelled, walked space; an experience that is repeated when you walk around a Gothic cathedral. Fundamentally it is a haptic, psycho-acoustic space with an essential cinematographic aspect to it in which all the senses are in movement.

Becoming a mason, a cathedral builder, an artist, meant becoming a master craftsman (a journeyman, in fact), spending half of your life travelling from lodge to lodge, during which time you not only learnt but transmitted and shared knowledge, images, ornaments, 'tricks of the trade'. This explains the deep-seated connection between cathedrals and other buildings in different locations, not only in a structural way, but also on the level of ornamentation or imagery.

One of these travel lines, the one of Villard de Honnecourt, from Cambrai, Vaucelles and Reims across Germany and Switzerland to Hungary becomes revealed increasingly as a very important transdisciplinary line of influence and connection, not only on a material level, but also on an incorporeal, spiritual one.

Travel lines linking Hungary and Northern France

The connection between the *historia* or Office of Saint Elizabeth and the role of Villard de Honnecourt is an

interesting case because it shows very clearly how all layers of society were interwoven. This Office was probably written in the early 1230s by Gérard de Saint-Quentin and Pierre de Cambrai. The latter was a canon of Saint-Aubert in Cambrai, the abbey situated next to the cathedral at the time when the new building was under construction. In 1227, Elizabeth of Hungary bestowed an important gift upon the cathedral for the construction of the new choir. After she died in 1231, her head and heart were separated from her body (which was to be later buried in the Elisabethkirche in Marburg). Her heart was sent to Cambrai Cathedral and there venerated. The Office was probably written shortly following her death, perhaps for the translation of her heart to Cambrai or for her canonization. Barbara Haggh, who has made a modern edition of the Office, is to my knowledge, the first musicologist to connect this repertory to the activities of Villard de Honnecourt. Villard made a drawing of the new chevet of the cathedral in his carnet and twice mentions his travels to Hungary. On one occasion, his journey took him to Reims, where he made some sketches for possible use in Hungary. According to Carl F Barnes Jr, one of the foremost Villard scholars, he may have acted as a kind of artistic adviser to the bishop of Cambrai, or, in the opinion of Imre Takács, to the de Courtenay family. Possibly, he was responsible for the traffic of relics, as has been suggested by Barnes.

Was he also involved in the design of the sarcophagus for Gertrude of Merania, the mother of Elizabeth who was murdered in 1213 and buried in the Cistercian abbey of Pilis? Some parts of the monument and some floor tiles which have been found resemble Villard's drawings. A large number of French artists were working along the route of Villard, on behalf of the Hungarian royal court

and for some important monasteries, such as those at Pilis and Pannonhalma. It does not seem to be a coincidence that, following the death of Gertrude, Andrew II married Yolanda de Courtenay, an affirmation of the Northern French connection and – according to Imre Takács – an important impulse for French Gothic art.

In any case, the activity and influence of Northern French artists in Hungary follow the roads and travel lines of this saint's body. Elizabeth of Hungary's daughter, Sophie of Thuringia, married Henri II of Brabant and was later buried in the Cistercian abbey of Villers-la-Ville. With her, to Brabant, she brought a quantity of second-class relics (clothes and objects touched by a saint), distributing them in cities and villages. The *historia* of Saint Elizabeth composed in Cambrai was probably also an instrument to promote the devotion of the saint in the region and, at the same time, it is directly linked to the funding and stimulation of (what we call now) the new Gothic art. To me, there is little doubt that the creators of this Office, Gérard de Saint-Quentin and Pierre de Cambrai, were connected with the entourage of Villard de Honnecourt, the high clergy and the royal courts; they worked for the same patrons, and so may well have known each other personally.

Hungary and Northern France in music

The Office underlines the veneration of Elizabeth of Hungary in Cambrai. We have recorded four Matins responsories and the first Vespers antiphon. Of the two additional pieces, *Un chant renvoisié* virtually chose itself automatically. This is a two-voice motet using, as tenor, the long melisma on 'decantatur', the final word of the fifth Matins responsory, *Ante dies exitus*. The 'song' describes a

miracle which happened in Cambrai at the moment of Elizabeth's death: beautifully-ornamented birdsong and three men being raised from the dead (in another source, the story of the birdsong is also attributed to Gérard de Saint-Quentin). As Barbara Haggh has indicated, the clear addition of *neumas* as the final ornamented phrase in the fifth responsory of the Office, one of which with the word 'decantatur' (*déchant, discantus*) was used as tenor for the polyphonic motet, is a quite strong suggestion that this work is by Pierre de Cambrai.

Volek syrolm thudothon is a Hungarian Marian lament and a contrafactum of a Parisian conductus, *Planctus ante nescia*, by Godefroy de Saint Victor. It is the oldest surviving Hungarian poetry in a manuscript, once again articulating the strong Northern French influence, the perfect artistic match between a Parisian melody and Hungarian poetic language.

Revisiting cathedralism via musical performance

It could be said in a very general way that my interpretation of the Office chants is a clear example of what I refer to about revisiting the concept of cathedralism. By this I mean that an operative and situational knowledge lies at the core of this revisited perspective on the knowledge of medieval artists, which is in contrast to the conceptual, scholastic and purely theoretical knowledge, and which finds its most refined articulation in Gothic art and practice. Likewise, in a generalized manner, one can say that artists, architects, designers – and also singers – neither operated from a fixed plan nor worked from a matrix. Architects, masons and musicians had no abstract knowledge of proportions and geometry, but an applied, practical and concrete one, instead. The carnet of Villard de

Honnecourt is a clear example of this: there is a direct link with how singers and musicians constructed, embellished and improvised, combined and recycled their materials. This is what we try to transpose to the performance of this music in all its aspects.

For example, with the plainchant, how is one meant to sing the square notation which is a sort of musical pendant of Gothic architecture, then known as the *Opus Francigenum*? For a forthcoming article, 'Reading and performance of square notation in local rhyme and prose Offices of Cambrai and Villers', I describe the intrinsic logic of what Johannes de Grocheio calls a plainchant 'non ita precise mensurata' (not-so-precisely measured), a sort of metric, quantitative but at the same time what I would call an 'anexact' (in contrast to exact/mensuralist or inexact/free style) reading and performance of the chant, with a fixed pulse, but not separated from the melodic formulas used and the modal phrasing and metric text poetry. In other words, it is a contextual, situational interpretation in which the musical sign does not always have the same value but depends on the position in the phrase. The interpretation and value of signs change when relations and contexts change.

The same is true of the material building and construction of a Gothic church, where a form of operational pragmatism, as the essence of the cathedralistic approach, is in evidence – in contrast to the symbolic or representational approach. I think that a cathedral was never intended to mean or represent something. In the most positive sense it was seen as a big box, a huge reliquary, an ossuary to cover the most precious objects of veneration. However, it acts more like a patchwork or an amalgam, with an image – emerging in the 19th century – when the cathedral was stripped of all segmentation and made into

one abstract, homogeneous space. The same can be said of the musical repertoires. A responsory could be performed with different segmented vocal styles combined with each other, from plainchant to parallel organum, *organum purum* or complex three- and four-voice organa, ornamented or not. Recently, Anna Maria Busse Berger has demonstrated how manuscripts – for example the Notre-Dame repertory – were never used in order to be sung from, but functioned as mnemonic reference materials. One can easily compare such manuscripts with a sketchbook made up of drafts and plans. Villard's mnemonic drawings of animals (as analyzed by Roland Bechmann, an approach taken up again by Mary Carruthers in her book *The Craft of Thought*) are a good example of this.

This idea also helps to explain the similarities and differences between pieces in different manuscripts. Writing made possible more complex and quantified structures in an orally-transmitted context.

With the responsories we have tried to show how singers were able to elaborate their repertory with polyphonic segments. These are based on existing organa, but ones which we have recycled, placing them into new contexts. Every singer has their own style of interpreting plainchant and organa and I think that the written repertory allows for this freedom of vocal interpretation. If most of the Notre-Dame repertory was composed for specific occasions, manuscripts in other places show that organum was not limited to such occasions and was also performed at other points in the liturgy, according to the location. In the final Matins responsory Pierre de Cambrai added a prosa, *De convalle paupertatis*, a texted neuma and here, we have elaborated it in improvisatory polyphonic discant-style.

One last link with Villard de Honnecourt's drawings needs to be made. If one interprets them in this same operative way, the question of whether they have been made by a professional or an amateur, a real mason or just an interested spectator, whether some drawings contain errors or not, all becomes completely irrelevant. We have to rethink the way a drawing functioned in an operative context and how the transposition was made from the image to a virtual realization.

Bibliography

Carl F Barnes Jr, *The Portfolio of Villard de Honnecourt: a new critical edition and color facsimile*, Farnham, Surrey, 2009.

Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt : la pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*, Paris, 1991.

Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, 2005.

Mary Carruthers, *The Craft of Thought: meditation, rhetoric and the making of images*, Cambridge, 2000.

Patrick J. Geary, *Furta Sacra: thefts of relics in the Central Middle Ages*, Princeton, 1978.

Barbara Haggh, *Two Offices for St. Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania*, Ottawa, 1995.

Jean-Clet Martin, *Ossuaires : anatomie du Moyen Age Roman*, Paris, 1995.

Christopher Page, *Discarding Images: reflections on music and culture in medieval France*, Oxford, 1993.

Roland Recht, *Le Croire et le voir : introduction à l'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, 1999.

Björn Schmelzer, *Reading and performance of square notation in local rhyme and prose Offices of Cambrai and Villers*, to be published in 2013.

Imre Takács, *Fragmente des Grabmals der Königin Gertrudis*, in, *Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter*, Exh. Cat. Mainz 1998, p. 103-109.

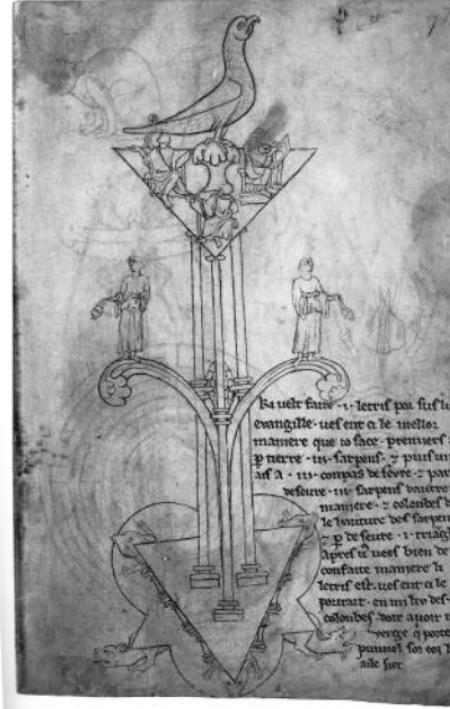
Imre Takács, *The French connection: on the Courtenay family and Villard de Honnecourt apropos of a 13th-century incised slab from Pilis abbey*, in, *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, ed. Fajt, J. & Hörsch, M., Ostfildern, 2006, p. 11-26.

Imre Takács, *Transregional artistic cooperation in the 13th century in accordance with some Hungarian court art examples*, in, *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 49, 2008, p. 63-76.



« De Honnecourt, cil qui fut en Hongrie. »

(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 2r. BnF, Paris)



« Ki velt faire i. letris por sus lire Evangille, vés ent ci le meilleur maniere que jo sace. Premiers a par tierre iij. Sarpens, et puis une ais a iij, compas de seure, et par de seure iij. sarpens, d'autre maniere, et colonbes de la hauteur des sarpens, et par de seure i. triangle. Après vos vées bien de confaite maniere li letris est; vés ent ci le portrait. En miliu des nj. colonbes doit avoir une verge, qui porte le pumiel sor coi li aile siet. » (Carnet de Villard de Honnecourt, folio 7r. BnF, Paris)

Villard de Honnecourt

Les informations biographiques concernant le protagoniste de cette trilogie d'enregistrements, Villard de Honnecourt, sont dans le meilleur des cas, plutôt maigres ! Nous ne le connaissons en réalité qu'à partir d'un petit carnet de dessins datant du second quart du XIII^e siècle, conservé à la Bibliothèque nationale de France et comprenant plans d'architecte, éléments de construction, outils mécaniques, intérieurs et plans d'églises, esquisses de tours, de statues de saints, de rosaces, de pavements du sol, ainsi que croquis d'animaux ou d'insectes, et figures géométriques.

Né probablement dans le village de Honnecourt, en Picardie, Villard voyagea dans toute l'Europe en tenant ce journal ou cahier d'esquisses « professionnel » bien qu'on ne le considère pas aujourd'hui comme un architecte de profession mais plutôt comme un amateur éclairé, un clerc lié à une loge, peut-être un verrier ou simplement un dessinateur.

Notre approche ne consiste pas ici à aborder la question de l'identité de Villard, mais plutôt à considérer son activité et sa pratique, ainsi que l'environnement et le fonctionnement de ses occupations. Selon une hypothèse récente, Villard serait un conseiller de l'évêque de Cambrai et le responsable du commerce des reliques. Ce qui expliquerait les voyages de Villard en Hongrie, auxquels il se réfère deux fois dans son carnet. Parmi les autres lieux visités par Villard – ou qui inspirèrent ses dessins – citons l'abbaye de Vauzelles, les cathédrales de Meaux, de Chartres, de Laon, de Reims et de Lausanne.

La connexion entre l'artiste et dessinateur Villard de Honnecourt et certains répertoires musicaux semblent venir de deux directions (qui nous aident à créer un pendant musical de ses pensées et de ses méthodes de travail).

*La première direction est donnée par le répertoire qui apparaît à Cambrai et ses environs à l'époque de Villard de Honnecourt, particulièrement l'*Office rimé ou historia de Sainte Elisabeth de Hongrie*, écrit autour de 1230 par Gérard de Saint-Quentin et Pierre de Cambrai.*

Et la seconde direction dérive d'un effort pour réhabiliter et revisiter le concept de « cathéralisme » : décrit en 1993 dans un essai de Christopher Page, ce concept se réfère à une vaste tradition d'historiens de l'art actifs de la fin du XIX^e siècle à celle du XX^e et qui croyaient à un mode de pensée et à une certaine sorte de mentalité du Moyen Âge trouvant son expression la plus claire dans l'architecture d'une cathédrale. Sans entrer dans le détail, le cathéralisme consistait en un préjugé réductionniste voulant qu'une cathédrale soit construite suivant un plan dont l'intention est d'exprimer la pensée essentielle de l'homme du Moyen Âge. Mais là, il faut revisiter les domaines suivants : la comparaison des pratiques effectives dans le domaine de l'architecture et du dessin gothiques, la façon dont on se souvenait et on transmettait le savoir pratique, et sa façon de circuler et sa connexion avec les pratiques musicales.

Nous avons divisé notre approche en trois zones, trois programmes musicaux différents et trois enregistrements : Ossuaires, Motets et Confréries, se centrant chacun sur, et cartographiant une différente sorte de corps : le corps d'un saint, le corps poétique et le corps social.

Vol. 1 : « Ossuaires »

Le premier enregistrement, *Ossuaires*, a rapport à la façon dont les territoires sont définis, et dont ils sont connectés les uns aux autres par les membres et les organes des saints ; à la façon dont des réseaux – religieux, sociaux, économiques – apparaissent pour former ensemble le grand corps d'un saint, corps monstrueux, dont les parties disséminées deviennent des objets partiaux, vénérés et adorés (reliques, fétiches, ex-voto), mais aussi dérobés (*furta sacra*) et transportés (*translatio*).

Le corps du saint est dispersé

Avant d'aborder la connexion entre l'*Office de Saint Elisabeth* et Villard de Honnecourt, considérons le titre, *Ossuaires*, que nous avons choisi pour notre album, centré sur le « corps du saint », et en prenant comme exemple le corps et les reliques de Sainte Elisabeth.

Elisabeth de Hongrie (ou Thuringe) est une personnalité fondamentale non seulement dans la biographie de Villard de Honnecourt : en effet, le traitement réservé à son corps après sa mort peut être considéré comme une sorte de paradigme pour la façon dont la politique, la religion, les structures sociales et religieuses sont impliquées dans la création d'un corps fantasmatique et sa projection sur un territoire, engendrant une forme de réseau qui connecte des lieux entre eux d'une façon significante. Ces lieux conservaient généralement un organe, un os ou un membre d'un saint, dans un reliquaire, qui était à son tour renfermé dans une bien plus grande châsse : l'église gothique. Le long des lignes ou itinéraires connectant ces lieux, circulaient non seulement des biens spirituels ou

immatériels, mais encore des gens, des artistes, des pèlerins, des pierres, des répertoires... Et nous avons là un premier niveau – presque subconscient ou virtuel – d'articulation du territoire.

On peut comparer les répertoires liturgiques qui accompagnaient la vénération et la *translatio* du corps d'un saint avec ce que Bruce Chatwin appelle les *songlines* dans le contexte australien où l'on chante et remémore le territoire. Ce niveau le plus incorporel est, en même temps, ancré dans les restes physiques du corps d'un saint qui, lui, n'a pas la moindre valeur intrinsèque – d'autant qu'on pouvait facilement les falsifier ou les remplacer par des « parties subsidiaires » d'un animal. La valeur des reliques provient de l'aura créée ou construite, liée au langage des affects et de la synesthésie : tous les sens sont impliqués et activés pour infuser de la signification à ces restes.

L'objet qui est une relique n'a pas la moindre importance. Ce qui compte, ce sont les désirs qu'un tel objet peut mettre en jeu : le contenu et les *topoi* des *historiae/offices* doit s'entendre dans cette perspective. Le contenu affectif de la *historia* met en jeu le caractère d'aura de la relique et, en conséquence, le corps du saint. C'est un acte de réanimation, et la mémoire transforme sa fonction contemplative de remémoration en une réminiscence productive : le corps dispersé du saint est reconstruit et doté d'un pouvoir miraculeux. Il n'y a donc rien d'étrange à reconnecter l'interprétation du répertoire des offices à ce niveau presque animiste de l'expérience religieuse.

Il s'agit de connecter ces répertoires à des désirs territoriaux et corporels plus profonds, et il serait intéressant de constater que le plain-chant puisse prouver l'existence d'une forme européenne de *songlines* ! La mémoire n'est pas une simple remémoration, mais un acte constructif,

inventif. Mary Carruthers réduit cet aspect mécanique, constructiviste à une façon typiquement médiévale de traiter la mémoire. La mémoire est une construction de l'espace et une redistribution du territoire chaotique de l'Europe féodale en de nouvelles zones psycho-acoustiques de signification. *Ossuaires* est aussi le titre d'un livre, sous-estimé, du philosophe Jean-Clet Martin qui relie spécifiquement le corps d'un saint à un territoire. Des membres et des organes connectent des voies le long desquelles toutes sortes de connaissances pouvaient voyager ; les connaissances et les pratiques liturgiques en fournissent des exemples. Elles créèrent des communautés religieuses nouvelles et connectaient les gens par des pratiques communes, mais apportaient aussi des réponses à certaines questions : « comment construisez-vous des édifices ? » ou « comment partagez-vous les connaissances architecturales et géométriques ? » Expérience de l'espace, l'espace découvert par la vision comme par le voyage, l'espace découvert par la marche ; expérience qui se répète lorsqu'on se promène dans une cathédrale gothique. C'est fondamentalement un espace haptique, psycho-acoustique possédant un aspect cinématographique essentiel dans lequel tous les sens sont en mouvement.

Devenir maçon, constructeur de cathédrales, artiste, signifiait devenir un maître artisan (de fait, une sorte de journalier) qui passait la moitié de sa vie à voyager de loge en loge, un temps employé non seulement à apprendre mais à transmettre et à partager les connaissances, les images, les ornements, les « trucs du troc » ! Et c'est ce qui explique la connexion profonde établie entre les cathédrales et d'autres édifices dans des lieux différents, non seulement structurellement mais encore au niveau de l'ornementation ou de l'imagerie.

L'une de ces *lignes de voyage*, celle de Villard de Honnecourt, allant de Cambrai, Vaucelles et Reims, traversant l'Allemagne et la Suisse jusqu'en Hongrie, se révèle de plus en plus comme une ligne d'influence et de connexion transdisciplinaire très importante, non seulement matériellement mais encore d'un point de vue incorporel, spirituel.

Lignes de voyage reliant la Hongrie à la France du Nord

La connexion entre la *historia* ou *Office* de Sainte Elisabeth et le rôle de Villard de Honnecourt est un cas intéressant car nous y découvrons très clairement la façon dont toutes les couches de la société étaient liées. Cet office a probablement été écrit au début des années 1230 par Gérard de Saint-Quentin et Pierre de Cambrai, chanoine de Saint-Aubert de Cambrai, l'abbaye située près de la cathédrale à l'époque de la construction du nouvel édifice. En 1227, Elisabeth de Hongrie fit un don important pour la construction du nouveau chœur de la cathédrale. Après sa mort en 1231, sa tête et son cœur furent séparés de son corps (enterré dans la Elisabethkirche de Marburg). Son cœur fut envoyé à la cathédrale de Cambrai pour y être vénéré. L'office fut probablement écrit peu après la mort d'Elisabeth, peut-être pour le transport de son cœur à Cambrai ou pour sa canonisation. Auteur d'une édition moderne de l'office, Barbara Haggh est à ma connaissance le premier musicologue à connecter ce répertoire à l'activité de Villard de Honnecourt. Villard a fait un dessin de la nouvelle abside de la cathédrale dans son carnet où il mentionne, par deux fois, ses voyages en Hongrie. L'un de ses voyages le mena à Reims, où il fit quelques ébauches pouvant lui être utiles en Hongrie. Selon Carl F Barnes Jr, l'un de ses plus

importants spécialistes, Villard était probablement chargé du marché des reliques et aurait pu être une sorte de conseiller artistique de l'évêque de Cambrai, ou bien, suivant Imre Takács, celui de la famille Courtenay.

Villard participa-t-il aussi à la conception esthétique du sarcophage de Gertrude de Mérion, la mère d'Elisabeth, assassinée en 1213 et enterrée à l'abbaye cistercienne de Pilis ? Certaines parties du monument et quelques dalles de pavement qui ont été retrouvées ressemblent en effet aux dessins de Villard. Un grand nombre d'artistes français travaillaient le long de l'itinéraire de Villard, sous le patronage de la cour royale de Hongrie et pour des monastères importants, comme ceux de Pilis et de Pannonhalma. Après la mort de Gertrude, le mariage d'André II et de Yolande de Courtenay, ne semble donc pas être une coïncidence mais une affirmation de la connexion de la France du Nord et – selon Imre Takács – une impulsion importante donnée à l'art gothique français.

Quo qu'il en soit, l'activité et l'influence des artistes français du Nord en Hongrie suit les itinéraires et les *lignes de voyage* du corps de la Sainte. La fille d'Elisabeth de Hongrie, Sophie de Thuringe, épouse de Henri II de Brabant fut enterrée à l'abbaye cistercienne de Villers-la-Ville. Elle apporta avec elle au Brabant une quantité de reliques de deuxième ordre (vêtements et objets touché par un saint), et les distribua dans les villes et les villages. La *historia* de Sainte Elisabeth composée à Cambrai était probablement aussi un instrument de promotion de la dévotion de la sainte dans la région et, en même temps, se trouve directement liée à la fondation et à l'inspiration de ce que nous appelons aujourd'hui l'art gothique nouveau. Il ne fait, pour moi, aucun doute que les créateurs de cet office, Gérard de Saint-Quentin et Pierre de Cambrai, étaient en relation avec l'entourage de Villard de

Honnecourt, le haut clergé et les cours royales ; ils travaillaient en effet pour les mêmes patrons, et ont donc parfaitement pu se rencontrer.

La Hongrie et la France du Nord en musique

L'office *Gaudete Hungaria* souligne la vénération d'Elisabeth de Hongrie ayant eu lieu à Cambrai. Nous avons enregistré quatre répons de l'office de Matines et la première antienne des Vêpres qui donne son nom à l'office. Parmi les deux œuvres supplémentaires, *Un chant renvoisie* s'est choisi virtuellement d'une manière automatique ! C'est un motet à deux voix, utilisant comme teneur le long mélisme sur « *decantatur* » le dernier mot du cinquième répons de Matines, *Ante dies exitus*. La « chanson » décrit un miracle s'étant produit à Cambrai à la mort d'Elisabeth, mettant en scène un chant d'oiseau admirablement ornementé et trois hommes ressuscités des morts (dans une autre source, l'histoire du chant d'oiseau est aussi attribuée à Gérard de Saint-Quentin). Reprenant l'indication de Barbara Haggh, l'ajout évident de neumes pour la phrase finale ornementée dans le cinquième répons de l'office *Gaudete Hungaria* – l'une des neumes sur le mot « *decantatur* » (décant, discantus) était utilisée comme teneur du motet polyphonique – suggère nettement qu'il s'agit d'une œuvre de Pierre de Cambrai.

Volek syrolm thudothlon est une lamentation mariale hongroise et un contrafactum du conduit parisien *Planctus ante nescia*, composé par Godefroy de Saint Victor. Ce poème hongrois, le plus ancien ayant survécu en manuscrit, exprime une fois de plus la forte influence de la France du Nord, l'union artistique parfaite entre une mélodie parisienne et le langage poétique de Hongrie.

Revisiter le cathéralisme par l'interprétation musicale

Pour les chants de l'*Office*, je pourrais dire, d'une manière générale, que mon interprétation est un exemple clair de ce à quoi je me réfère quand je parle de « revisiter le concept de cathéralisme », entendant par là qu'une connaissance effective et situationnelle gît dans le cœur de cette perspective, revisitée, du savoir des artistes du Moyen Âge, qui contraste avec la connaissance conceptuelle, scholastique et purement théorique, et qui trouve son expression la plus raffinée dans l'art gothique et dans sa pratique. De la même façon, on pourrait dire que les artistes, les architectes, les dessinateurs – et aussi les chanteurs – n'opéraient jamais à partir d'un plan fixé ni ne travaillaient à partir d'une matrice. Les architectes, les maçons et, une fois encore, les musiciens, n'avaient pas une connaissance abstraite des proportions et de la géométrie, mais au contraire un savoir fonctionnel, pratique et concret. Le carnet de Villard de Honnecourt en est un clair exemple : il y a là un lien direct avec la façon dont les chanteurs et les musiciens construisaient, ornementaient et improvisaient, combinaient et recyclaient leurs matériaux. C'est ce que nous essayons de transposer dans l'interprétation de cette musique sous tous ses aspects. Par exemple, dans le cas du plain-chant, comment est-on censé chanter la notation carrée qui est une sorte de pendant musical de l'architecture gothique, alors connue comme *Opus Francigenum* ? Dans un prochain article, « Lecture et interprétation de la notation carrée dans les rimes locales et les offices en prose de Cambrai et de Villers », je décris la logique intrinsèque de ce que Johannes de Grocheio nomme un plain-chant 'non ita precise mensurata' (non mesuré d'une façon si précise), une

sorte de métrique, quantitative mais en même temps que je pourrais appeler une lecture et une interprétation « anexacte » du chant (en contraste avec le style exact/mesuré et l'inexact/libre), avec une pulsation fixée, mais non séparée des formules mélodiques utilisées, du phrasé modal et de la métrique du poème. En d'autres termes, il s'agit d'une interprétation contextuelle, situationnelle, où le signe musical n'a pas toujours la même valeur mais dépend de sa position dans la phrase. L'interprétation et la valeur des signes changent quand les relations et les contextes changent.

Il en est de même pour les matériaux et la construction d'une église gothique, où une forme de pragmatisme opérationnel comme l'essence de l'approche « cathéralistique » est évidemment en contraste avec l'approche symbolique ou représentative. Je pense qu'une cathédrale n'a jamais été conçue pour signifier ou représenter quelque chose. Dans le sens le plus positif, elle était vue comme une grande boîte, un reliquaire immense, un ossuaire devant conserver les plus précieux objets de vénération. Cependant, elle agit plutôt comme un patchwork ou un amalgame, alors que l'image qui émergea XIX^e siècle, quand la cathédrale fut dépouillée de toute segmentation, devint celle d'un espace abstrait, homogène. Cela peut s'appliquer aux répertoires musicaux : un répons pourrait donc s'interpréter dans des différents styles vocaux segmentés et se combinant les uns aux autres, depuis le plain-chant à l'*organum* parallèle, *organum purum* ou *organa* complexes à trois et quatre voix, ornementés ou non. Anna Maria Busse Berger a démontré récemment que les manuscrits – par exemple le répertoire de Notre-Dame – n'étaient jamais utilisés comme des partitions que l'on lisait durant le chant, mais fonctionnaient comme des matériaux de référence

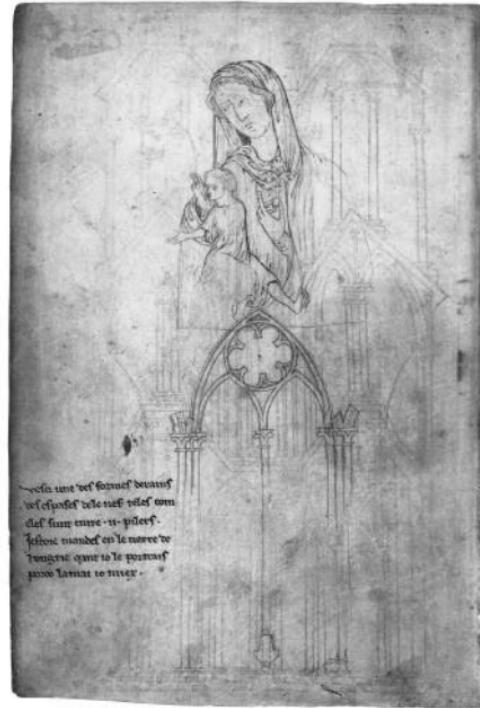
mnémonique. On peut facilement comparer de tels manuscrits avec un carnet de croquis contenant des esquisses et des plans. Les dessins mnémonomiques d'animaux réalisés par Villard (dans l'analyse qu'en fit Roland Bechmann, et reprise par Mary Carruthers dans son livre *The Craft of Thought*) en sont un bon exemple.

Cette idée nous aide aussi à expliquer les similarités et les différences entre les pièces dans des manuscrits distincts. L'écriture a permis l'apparition de structures plus complexes et quantifiées dans un contexte transmis oralement.

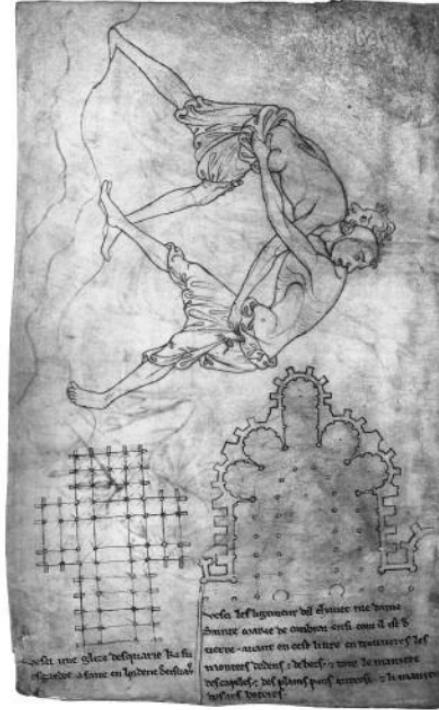
Avec les répons, nous avons essayé de montrer comment les chanteurs étaient capables d'élaborer leur répertoire au moyen de segments polyphoniques. Ils ont pour base des organa existants, mais que nous avons recyclés, en les situant dans des contextes nouveaux. Chaque chanteur a son propre style dans l'interprétation du plain-chant et des organa, et je pense que le répertoire écrit permet cette liberté dans l'interprétation. Si la plupart du répertoire de Notre-Dame était composé pour des occasions spécifiques, des manuscrits démontrent ailleurs que l'*organum* n'était pas limité à ces occasions et s'interprétait à d'autres moments de la liturgie, selon les lieux. À la fin du répons de Matines, Pierre de Cambrai ajouta une neume avec un texte en prose, *De convalle paupertatis*, et là, nous l'avons élaboré dans un style de déchant polyphonique improvisé.

À propos des dessins de Villard de Honnecourt, nous voudrions ajouter un commentaire. Si on les interprète de la même manière effective, peu importe s'il s'agit de l'œuvre d'un professionnel ou d'un amateur, d'un véritable maçon ou simplement un spectateur curieux, ou si certains dessins contiennent ou non des

erreurs ! Nous devons repenser la façon dont un dessin fonctionnait dans un contexte effectif et comment une image était transposée en une réalisation virtuelle.



« Vesci une des formes de Rains, des espases de le nef, teles com eles sunt entre ij. pilers.
J'estoie mandés en le tierre de Hongrie, qant jo le portrais: por ço l'amai jo miex. »
(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 10v. BnF, Paris)



« Vesci une glize d'esquatrie, ki fu esgardée a faire en l'Ordene de Cistiaus.
Vesci l'esligement del chavex me dame Sainte Marie de Cambrai, ensi com il ist de tierre. Avant en cest livre en trouverés les
montées dedens et dehors, et tote le maniere des capeles et des plains pans autresi, et li maniere des ars boterès. »
(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 14v. BnF, Paris)

Villard de Honnecourt

Über Villard de Honnecourt, die Schlüsselfigur dieser CD-Trilogie, gibt es so gut wie keine biographischen Angaben. Alles, was man über ihn weiß, stammt aus einem dünnen carnet, einem Skizzenbuch mit Zeichnungen, die er im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts angefertigt hat. Es wird in der Bibliothèque nationale in Paris aufbewahrt und enthält Grundrisse, Zeichnungen von Bauteilen, mechanischen Werkzeugen, Innenräumen, außerdem Kirchenpläne, Skizzen von Türmen, Heiligenstatuen, Rosettenfenstern, Fußbodendetails, aber auch von Tieren, Insekten und geometrischen Figuren.

Man geht heute davon aus, dass Villard (der wahrscheinlich aus dem Dorf Honnecourt in der Picardie stammte) wohl kein professioneller Architekt war, aber auch mehr als nur ein interessierter Laie. Er könnte ein Kleriker mit Verbindung zu einer Bauhütte gewesen sein, ein Glasmaler oder vielleicht auch ein einfacher Bauzeichner, der auf seinen Reisen durch Europa sein persönliches und »professionelles« Log- oder Skizzenbuch führte.

Wir gehen bei unserem Ansatz jedoch nicht von der Frage nach Villards Identität aus, sondern beginnen vielmehr damit, seine Tätigkeiten und Verfahrensweisen zu untersuchen; wir wollen herausfinden, aus welcher inneren Haltung und auf welche Weise er handelte. In der jüngeren Vergangenheit wurde die Hypothese aufgestellt, Villard sei ein Ratgeber des Bischofs von Cambrai und verantwortlich für den Handel mit Reliquien gewesen. Das könnte erklären, warum er sich in Ungarn aufhielt, eine Tatsache, die er in seinem carnet zwei Mal erwähnt. Andere Orte, die er besuchte – oder die ihn zu seinen Zeichnungen inspirierten –, waren die Abtei Vaucluse und die Kathedralen von Meaux, Chartres, Laon, Reims und Lausanne.

Die Verbindung zwischen dem Künstler und Zeichner Villard de Honnecourt und bestimmten musikalischen Repertoires scheint aus zwei unterschiedlichen Richtungen zu kommen (und trägt so dazu bei, ein musikalisches Pendant zu seinen Arbeitsmethoden und Gedanken zu schaffen).

Zunächst gibt es ein musikalisches Repertoire, das in und um Cambrai zur Zeit von Villard de Honnecourt entstand, insbesondere das gereimte Offizium bzw. die Historia der Heiligen Elisabeth von Ungarn, verfasst um 1230 von Gérard de Saint-Quentin und Pierre de Cambrai.

Eine weitere Richtung röhrt aus dem Bemühen her, das Konzept des cathedralism zu überdenken und zu rehabilitieren, das Christopher Page 1993 in einem Essay beschrieben hat. Es bezieht sich auf eine breite Tradition von Kunsthistorikern, die in zahlreichen Schriften vom Ende des 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts davon ausgingen, das mittelalterliche Denken und die Mentalität dieser Zeit habe ihren tiefendsten Ausdruck in der Architektur einer Kathedrale gefunden. Allgemein formuliert besteht der cathedralism in dem reduktionistischen Vorurteil, eine Kathedrale sei von vorneherein mit dem Plan gebaut worden, die wesentlichen Elemente des Denkens der mittelalterlichen Menschheit zum Ausdruck zu bringen. Zu überdenken ist der Vergleich von Arbeitsweisen auf dem Gebiet der Architektur und der künstlerischen Gestaltung zur Zeit der Gotik, die Art und Weise, wie man sich praktisches Wissen einprägte, wie es übermittelt und verbreitet wurde sowie die Verbindung zu musikalischen Praktiken.

Wir haben unsere Annäherung an das Thema in drei verschiedene Bereiche gegliedert, drei unterschiedliche musikalische Programme ausgewählt und sie auf drei Aufnahmen verteilt: Ossuaires, Motets und Confréries. Alle drei haben eine verschiedene Sicht auf eine Art von Körper, den sie jeweils karthographieren: den Leib eines oder einer Heiligen, den poetischen und den sozialen Körper.

Vol. 1 : »Ossuaires«

Die erste Aufnahme mit dem Titel *Ossuaires* beschäftigt sich damit, wie Territorien abgegrenzt werden und wie sie mit anderen durch Glieder oder Organe von Heiligen verbunden sind: So erscheinen religiöse, soziale und ökonomische Verflechtungen, die in ihrer Gesamtheit den riesigen Körper eines Heiligen bilden, einen monströsen Leib, dessen zerstreute Gliedmaßen zu Teilobjekten wurden, die verehrt und angebetet wurden (Reliquie, Fetisch, Votivgabe), aber auch gestohlen (*furta sacra*) und an andere Orte überführt (*translatio*).

Der Körper des Heiligen wird zerstreut

Bevor wir uns der Verbindung zwischen dem Offizium der Heiligen Elisabeth und Villard de Honnecourt zuwenden, soll auf unser Verständnis des Begriffs *Ossuaires* eingegangen werden, den wir als Titel für unsere Aufnahme gewählt haben. Hier liegt das Hauptaugenmerk auf dem Körper einer Heiligen, und der Leib und die Reliquien der Heiligen Elisabeth dienen als Beispiele.

Elisabeth von Ungarn (bzw. von Thüringen) scheint nicht nur in der Biographie von Villard de Honnecourt eine entscheidende Rolle gespielt zu haben; die Art und Weise, wie nach ihrem Tod mit ihren Gliedmaßen umgegangen wurde, scheint gewissermaßen paradigmatisch dafür zu sein, wie Politik, Religion, soziale und religiöse Strukturen daran beteiligt sind, einen »Phantasiekörper« zu schaffen und diesen in den Raum zu projizieren. Dabei entsteht eine Art Netz, das verschiedene Orte auf bedeutsame Weise miteinander verknüpft. An diesen Orten wurde meist ein Organ, ein Knochen oder Körperteil

eines Heiligen in einem Reliquienschrein aufbewahrt, der seinerseits wieder zu einer wesentlich größeren Sammlung von Reliquien gehörte: der gotischen Kirche. Über die Verbindungslien zwischen diesen Orten zirkulierten nicht nur spirituelle oder immaterielle Güter, sondern auch Menschen, Künstler, Pilger, Steine, Repertoires etc. Dies stellt eine erste – beinahe unterbewusste oder virtuelle – Ebene der Ausprägung von Territorien dar.

Man kann das liturgische Repertoire, das die Verehrung und die Translation des Leibes eines Heiligen begleitete, mit dem Phänomen vergleichen, das Bruce Chatwin im australischen Kontext als *songlines* bezeichnet, dem Erfassen des Territoriums mithilfe von Gesang. Diese völlig immaterielle Ebene wird zugleich durch die sterblichen Überreste des Körpers eines Heiligen geerbt, wobei dieser Leib als solcher eigentlich keinen Wert hatte – seine Gliedmaßen konnten unschwer ausgetauscht oder mit tierischen »Ersatzteilen« gefälscht werden. Ihr Wert ergibt sich aus der Aura, die geschaffen oder konstruiert wurde und die mit einer affektiven und synästhetischen Sprache einhergeht: Alle Sinne werden aktiviert und daran beteiligt, diese Überreste mit Bedeutung zu erfüllen.

Die Reliquie als Objekt ist nicht im Geringsten wichtig: Es geht nur um die Wünsche, die ein solches Objekt ins Spiel bringen kann, und auch der Inhalt und die Topoi der *Historia* / der Offizien muss in diesem Licht betrachtet werden. Der affektive Gehalt der *Historia* bringt den auratischen Charakter der Reliquie und damit den Körper der Heiligen ins Spiel. Dies ist ein Akt der Wiederbelebung, und die Erinnerung transformiert ihre kontemplative Gedenkfunktion in eine produktive Rückbesinnung: Der zerstreute Leib der Heiligen wird rekonstruiert und mit wundertätigen Kräften versehen. Daher ist es nicht befremdlich, die Aufführung des Offizien-Repertoires mit

dieser beinahe animistischen Ebene religiöser Erfahrungen in Verbindung zu bringen.

Diese Betrachtungsweise hat den Effekt, dass diese Repertoires mit tieferen, körperlichen und territorialen Wünschen verbunden werden, und es wäre interessant, mithilfe des gregorianischen Chorals nachzuweisen, dass auch in Europa eine Art von *songlines* existierte. Erinnerung besteht nicht im bloßen Zurückdenken, sondern ist ein konstruktiver Akt der Erfahrung. Mary Carruthers betont diesen maschinistischen, konstruktivistischen Aspekt als typisch mittelalterliche Art des Umgangs mit der Erinnerung. Die Erinnerung ist eine Konstruktion von Raum und ein Zerlegen des chaotischen Territoriums des feudalen Europa in neue psychoakustische Bedeutungszonen. *Ossuaires* ist außerdem der Titel eines unterschätzten Buches aus der Feder des französischen Philosophen Jean-Clet Martin, der ausdrücklich einen Zusammenhang zwischen dem Körper eines Heiligen und dem Territorium herstellt. Glieder und Organe verbinden Wege, auf denen alle Arten von Kenntnissen zirkulieren konnten; liturgisches Wissen und Gebräuche sind ein Beispiel dafür. Sie schaffen neue religiöse Gemeinschaften und verbinden Menschen durch gemeinsame Praktiken, aber sie liefern auch Antworten auf bestimmte Fragen, wie z.B.: »Wie werden Gebäude errichtet?« oder »Wie wird architektonisches und geometrisches Wissen weitergegeben?« Das ist eine Erfahrung des Raumes, der als durchreister Raum begriffen wird; diese Erfahrung kann man wiederholen, wenn man in einer gotischen Kathedrale umhergeht. Diese ist im Wesentlichen ein haptischer, psychoakustischer Raum mit einem grundlegenden kinematographischen Aspekt, in dem alle Sinne in Bewegung sind.

Wenn man Steinmetz oder als Künstler am Bau von Kathedralen beteiligt war, musste man Handwerksmeister

oder Geselle werden und sein halbes Leben damit zubringen, von einer Bauhütte zur nächsten zu reisen – eine Zeit, in der man nicht nur selbst lernte, sondern sein eigenes Wissen weitergab und Bilder, Ornamente und Fachkenntnisse mit anderen teilte. Das erklärt die tief verwurzelte Verbindung zwischen Kathedralen und anderen Gebäuden an unterschiedlichen Orten, nicht nur auf struktureller Ebene, sondern auch auf dem Niveau des Ornamentalen oder der Symbolik.

Eine dieser Verbindungslinien, nämlich diejenige von Villard den Honnecourt, erstreckt sich von Cambrai, Vaucelles und Reims über Deutschland und die Schweiz bis nach Ungarn. Sie wird zunehmend in ihrer Bedeutung als interdisziplinäre Einfluss- und Bedeutungslinie erfasst, nicht nur auf der materiellen, sondern auch auf einer immateriellen, spirituellen Ebene.

Verbindungslinien zwischen Ungarn und Nordfrankreich

Die Verbindung zwischen der *Historia* oder dem Offizium der Heiligen Elisabeth und der Rolle von Villard de Honnecourt ist ein interessanter Fall, denn sie zeigt sehr deutlich, auf welche Weise alle Gesellschaftsschichten miteinander verwoben waren. Dieses Offizium wurde vermutlich in den frühen 1230er Jahren von Gérard de Saint-Quentin und Pierre de Cambrai geschrieben. Letzterer war Kanonikus an Saint-Aubert in Cambrai, der Abtei in der direkten Nachbarschaft zur Kathedrale, die zu dieser Zeit gerade gebaut wurde. 1277 überreichte Elisabeth von Ungarn eine bedeutende Schenkung für den Bau des neuen Chores. Nach ihrem Tod im Jahr 1231 wurden ihr Kopf und ihr Herz vom restlichen Körper getrennt (der später in der Elisabethkirche in Marburg bestattet werden

sollte). Ihr Herz wurde in die Kathedrale von Cambrai gebracht und dort fortan verehrt. Das Offizium wurde wahrscheinlich kurz nach ihrem Tod verfasst, eventuell für die Translation ihres Herzens nach Cambrai oder aus Anlass ihrer Heiligsprechung. Barbara Haggh, die eine moderne Ausgabe des Offiziums ediert hat, ist meines Wissens die erste Musikwissenschaftlerin, die dieses Repertoire mit den Aktivitäten von Villard de Honnecourt in Verbindung gebracht hat. Villard fertigte eine Zeichnung des neuen Chorumgangs der Kathedrale in seinem Skizzibuch an und erwähnt seine Reisen nach Ungarn zwei Mal. Bei einer Gelegenheit führte ihn sein Weg nach Reims, wo er einige Skizzen machte, die er vermutlich in Ungarn brauchte. Nach der Ansicht von Carl F Barnes Jr, einem der bedeutendsten Villard-Forscher, könnte er als künstlerischer Berater im Dienst des Bischofs von Cambrai gestanden haben, während Imre Takács davon ausgeht, er sei in ähnlicher Position beim Hause Courtenay angestellt gewesen. Er könnte allerdings laut einer These von Barnes auch für den Handel mit Reliquien zuständig gewesen sein.

War Villard auch an der Gestaltung des Sarkophages für Gertrud von Andechs beteiligt, der Mutter Elisabeths, die im Jahr 1213 ermordet und in der Zisterzienserabtei von Pilis beigesetzt wurde? Teile des Klostergebäudes und einige Bodenplatten ähneln Villards Zeichnungen. Eine erhebliche Anzahl französischer Künstler war entlang der Route Villards tätig, im Auftrag des ungarischen Königshauses und für einige bedeutende Klöster wie etwa Pilis und Pannonhalma. Es scheint kein Zufall zu sein, dass Andreas II. nach dem Tod Gertruds Yolanda von Courtenay heiratete, eine Bekräftigung der Verbundenheit mit Nordfrankreich und, laut Imre Takács, ein bedeutender Impuls für die französische Kunst der Gotik.

In jedem Falle folgen die Tätigkeiten und der Einfluss nordfranzösischer Künstler in Ungarn den Wegen und Linien des Körpers der Heiligen. Elisabeths Tochter Sophie von Thüringen heiratete Heinrich II. von Brabant; sie wurde in der Zisterzienserabtei von Villers-la-Ville bestattet. Sie brachte eine ganze Reihe von Reliquien zweiter Klasse mit sich nach Brabant (Kleider von Heiligen und Gegenstände, die von Heiligen berührt wurden) und verteilte sie in Dörfern und Städten. Die *Historia* der Heiligen Elisabeth, die in Cambrai komponiert wurde, war womöglich auch eine Werbemaßnahme, um die Verehrung der Heiligen in der Region zu fördern, und zugleich steht sie im direkten Zusammenhang mit der Förderung und Weiterentwicklung jener neuen Kunstrichtung, die wir heute als Gotik bezeichnen. Für mich besteht kaum ein Zweifel daran, dass die Verfasser dieses Offiziums, Gérard de Saint-Quentin und Pierre de Cambrai, mit dem Umfeld Villards – also dem hohen Klerus und den Königshöfen – in Verbindung standen; sie waren für die gleichen Auftraggeber tätig und können sich daher sogar persönlich gekannt haben.

Ungarn und Nordfrankreich in der Musik

Das Offizium *Gaudet Hungaria* unterstreicht die Verehrung der Elisabeth von Ungarn in Cambrai. Wir haben vier Responsorien für die Matutin sowie die erste Antiphon für die Vesper aufgenommen, die dem Offizium seinen Namen gegeben hat. Eines der beiden weiteren Stücke, *Un chant renvoisié*, drängte sich mehr oder weniger von selbst auf. In dieser zweistimmigen Motette wird als Tenor das lange Melisma über »decantatur« verwendet, das letzte Wort im fünften Responsorium zur Matutin, *Ante dies exitus*. Hier wird ein Wunder beschrieben, das in Cambrai in dem

Augenblick stattfand, als Elisabeth starb: Die Vögel sangen in wunderbaren Melodien, und drei Männer wurden von den Toten auferweckt (in einer anderen Quelle wird die Erzählung vom Vogelgesang auch Gérard de Saint-Quentin zugeschrieben). Wie Barbara Haggh herausgefunden hat, ist die offensichtliche Hinzufügung von Neumen als letzte verzierte Phrase im fünften Respondorium des Offiziums *Gaudete Hungaria* (unter anderem über das Wort »decantatur im Diskant), die als Tenor in der polyphonen Motette verwendet wurde, ein deutlicher Hinweis darauf, dass das Werk von Pierre de Cambrai stammt.

Volek syrolm thudothon ist ein Marianisches Klage lied aus Ungarn und die Kontrafaktur eines Pariser *Conductus'*, *Planctus ante nescia*, von Godefroy de Saint Victor. Sein Text ist die älteste handschriftlich überlieferte ungarische Poesie, das Werk unterstreicht einmal mehr den starken nordfranzösischen Einfluss – die Pariser Melodie und die ungarische poetische Sprache passen perfekt zueinander.

Die musikalische Praxis und das revidierte Konzept des *cathedralism*

Man könnte zu dem Schluss kommen, dass meine Interpretation der Gesänge des Offiziums ein deutliches Beispiel dafür ist, dass das Konzept des *cathedralism* noch einmal überdacht werden muss. Meiner Meinung nach bildet operatives und situationsbedingtes Wissen den Kern dieser revidierten Sicht auf das Können der mittelalterlichen Künstler, im Gegensatz zu rein begrifflichem, akademischem und theoretischem Wissen, was auch in der gotischen Kunst und ihrer Ausübung einen deutlichen Niederschlag findet. Man kann dementsprechend etwas verallgemeinernd sagen, dass damals Künstler,

Architekten, Zeichner – und eben auch Sänger – nicht nach einem festgelegten Plan oder nach einem vorgefertigten Raster handelten. Architekten, Steinmetze und Musiker verfügten nicht über abstrakte Kenntnisse der Proportionen und der Geometrie, sondern über angewandtes, praktisches und konkretes Wissen. Das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt ist ein anschauliches Beispiel: Es gibt eine direkte Verbindung zu der Art und Weise, in der Sänger und Musiker ihr Material entwarfen, verzierten, improvisierten, kombinierten und wieder verwerteten. Das ist es, was wir mit allen Facetten in die Aufführung dieser Musik einfließen lassen wollen.

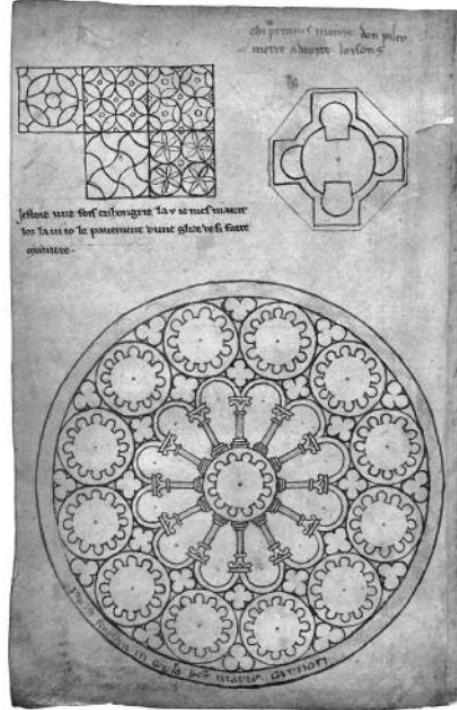
Auf dem Gebiet des gregorianischen Chorals zum Beispiel stellt sich die Frage, wie man die Quadratnotation, sozusagen das musikalische Gegenstück der gotischen Architektur und damals als *Opus Francigenum* bekannt, eigentlich singen soll. In dem in Kürze erscheinenden Artikel »Reading and performance of square notation in local rhyme and prose Offices of Cambrai and Villers« gehe ich auf die spezifische Logik des Chorals ein, den Johannes de Grocheo als »non ita precise mensuratae bezeichnet (nicht so genau gemessen). Damit ist eine Art von metrischer, quantitativer Lesart des Chorals gemeint, die ich als »anexakt« bezeichnen würde (im Gegensatz zu den Begriffen exakt/gemessen und inexakt/frei). Es gibt zwar einen Grundpuls, aber dieser ist nicht unabhängig von den benutzten Melodieformeln, der modalen Phrasierung und dem metrischen Text der Poesie. Es handelt sich mit anderen Worten um eine situationsbedingte Interpretation, bei der das musikalische Zeichen nicht immer dieselbe Bedeutung hat, sondern diese sich abhängig von seiner Position in der Phrase verändert. Die Interpretation und der Wert eines Zeichens ändern sich, wenn der Kontext sich ändert.

Das gleiche gilt für die Planung und den Bauprozess einer gotischen Kathedrale, bei der ein gewisser operativer Pragmatismus als Essenz des Ansatzes des *cathedralism* in offensichtlichem Gegensatz zum symbolischen Ansatz steht. Ich denke, dass eine Kathedrale niemals etwas bedeuten oder verkörpern sollte. Im positivsten Sinne wurde sie als große Kiste aufgefasst, als riesiger Reliquenschrein, als Ossuarium zur Aufbewahrung der wertvollsten Objekte der Verehrung. Die Kathedrale entspricht eher einem Flickenteppich oder einem Amalgam, wobei im 19. Jahrhundert die Vorstellung aufkam, sie sei frei von allem Stückwerk und bilde einen abstrakten, homogenen Raum. Das selbe gilt für das musikalische Repertoire. Ein Respondorium konnte in verschiedenen gegliederten Vokalstilen aufgeführt werden, die man auch miteinander kombinieren konnte, vom gregorianischen Choral bis hin zum Parallelorganum, zum Organum purum oder zu komplizierten drei- und vierstimmigen Organa, mit oder ohne Verzierungen. Anna Maria Busse Berger hat vor Kurzem nachgewiesen, dass aus den Manuskripten z.B. aus der Notre-Dame-Zeit niemals gesungen wurde – sie dienten nur als Gedächtnisstütze. Man kann diese Manuskripte ohne Weiteres mit einem Skizzenbuch vergleichen, das aus Entwürfen und Plänen besteht. Villards mnemonische Zeichnungen von Tieren können hierfür als gutes Beispiel dienen. (Roland Bechmann hat diese Zeichnungen analysiert, und Mary Carruthers hat diesen Ansatz in ihrem Buch *The craft of thought* wieder aufgenommen.)

Diese Vorstellung ist auch zur Erklärung von Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Stücken in verschiedenen Quellen hilfreich. Die Niederschrift ermöglichte das Festhalten komplexerer und genauerer Strukturen in einem oral überlieferten Kontext. Mit den Respondorien haben wir zu zeigen versucht, wie es

Sängern möglich war, ihr Repertoire mit polyphonen Abschnitten auszuarbeiten. Diese basieren auf vorhandenen Organa, aber wir haben diese recycelt und in einen neuen Kontext gestellt. Jeder Sänger hat seinen eigenen Interpretationsstil für den gregorianischen Choral und für Organa, und meiner Meinung nach sind bei schriftlich fixiertem Repertoire gewisse Freiheiten in der vokalen Interpretation vorgesehen. Auch wenn der überwiegende Teil des Notre-Dame-Repertoires für bestimmte Anlässe komponiert war, zeigen Manuskripte an anderen Orten, dass das Organum nicht auf diese Anlässe beschränkt war und dass es auch zu anderen Zeitpunkten in der Liturgie zum Einsatz kam, abhängig vom Ort. Im letzten Respondorium zur Matutin fügte Pierre de Cambrai einen Prosatext hinzu, *De convalle paupertatis*, ein textiertes Neuma, das wir hier in improvisiertem polyphonem Diskantstil ausgearbeitet haben.

Ein letzter Bezug zu den Zeichnungen von Villard de Honnecourt muss hergestellt werden: Wenn man sie in der gleichen praktischen Weise interpretiert, wird die Frage vollkommen irrelevant, ob sie aus der Hand eines Profis oder eines Laien stammen, ob Villard wirklich ein Steinmetz war oder nur ein interessierter Beobachter, ob manche Zeichnungen Fehler enthalten oder nicht. Wir müssen überdenken, wie eine Zeichnung in einem praktischen Kontext funktionierte und wie es von einem Abbild zu einer praktischen Umsetzung kam.

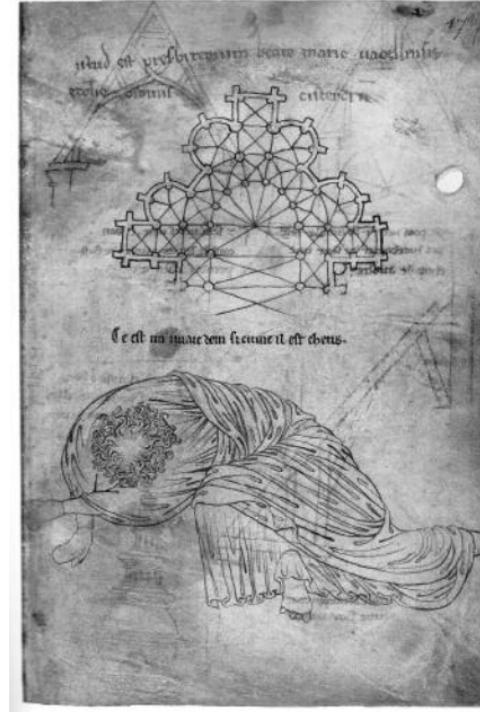


« J'estoie une fois en Hongrie, la u je més maint jor; la vi jo le pavement d'une glize de si faite maniere.

Chi prennés matere d'on piler metre a droite loissons.

Ista est fenestra in templo Sancte Marie Carnot. »

(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 15v. BnF, Paris)



« Istud est presbiterium Beate Marie Vacellensis ecclesie, ordinis Cisterciensis.

Ce est un imaje Deiu, si cume il est cheus. »

(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 17r. BnF, Paris)

01

Antifona I (Vesperae I)
Gaudeat Hungaria
(Cambrai Ms 38)

Gaudeat Hungaria
 Iubilet Thuringia,
 Que dederunt hodie
 Pacis et leticie
 Pignus in ecclesia.

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
 In domum Domini ibimus.
 Stantes erant pedes nostri, in atrii tuis Ierusalem.
 Ierusalem, quae aedificatur ut civitas:
 cuius participatio eius in idipsum.
 Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini,
 testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.
 Quia illic sederunt sedes in iudicio,
 sedes super dominum David.
 Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:
 et abundantia diligentibus te.
 Fiat pax in virtute tua:
 et abundantia in turribus tuis.
 Propter fratres meos et proximos meos,
 loquebar pacem de te:
 Propter dominum Domini Dei nostri,
 quae sive bona tibi.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula
 seculorum.
 Amen.

Let Hungary be glad,
 let Thuringia sing out joyfully,
 for today they have been given
 the symbol of peace
 and joy in the church.

I rejoiced at the things that were said to me:
 we will go into the house of the Lord.
 Our feet were standing at your gates, O Jerusalem.
 Jerusalem, built as a city:
 in one united whole.
 For there did the tribes go up, the tribes of the Lord, the
 testimony of Israel, to give thanks to the name of the Lord.
 For there are set the thrones of judgement,
 the thrones of the house of David.
 Pray for the peace of Jerusalem:
 and prosperity for your home.
 Peace within your walls:
 and prosperity in your palaces.
 For the sake of my brethren, and of my neighbours,
 I spoke peace of you:
 because of the house of the Lord our God,
 I have sought good things for you.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy
 Spirit. As it was in the beginning, is now and ever shall
 be, world without end.
 Amen.

02

Responsorium II (Nocturnus II)
Sub Conrado Dei viro
(Cambrai Ms 38)

Sub Conrado, Dei viro,
 Quem timebat metu miro,
 Vovens castimoniam,
 Ad quisisti male cibi
 Cum ancillis parca sibi
 Horret alimoniam.

V. Execrana illicitum
 Solum querit licitum
 Propter continentiam.

Under the rule of the man of God, Conrad,
 whom she feared from wondrous dread,
 and pledging her chastity,
 meagre sustenance is provided her,
 frugally, along with her maid-servants,
 and she spurns nourishment.

V. Detesting that which is forbidden,
 she seeks only that which is lawful
 by means of her abstinence.

03

Responsorium V (Nocturnus II)
Ante Dies exitus
(Cambrai Ms 38)

Ante Dies exitus
 Eius collo celitus
 Avis modulatur.
 A qua voce modula
 Dulce cum avicula
 Melos decantatur.

V. Iam vicino transitu
 Prophetali spiritu
 Elyzabeth donatur.

In advance of her final release
 from her heavenly servitude,
 a bird sings out.
 From that delicate voice,
 sweetly flowing from that tiny bird,
 melody issued forth.

V. Now by that nearby crossing
 and by that prophetic spirit
 Elizabeth was given up.

04

Responsorium VI (Nocturnus II)

Cui nec apex

(Cambrai Ms 38)

Cui nec apex neque iota
Mandatorum deperit
Ut amica pulchra tota
Mortis horam comperit
Cui mox Christus aperit.

V. Ecce, inquit, instat hora,
In qua virgo peperit,
Meliorem sive mora
Migrans vitam reperit.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

05

Responsorium IX (Nocturnus II)

Tante signa glorie

(Cambrai Ms 38)

Tante signa glorie
Venerentur hodie
Recreata cuncta,
Cuius vita recitat,
Quod octonus suscitat
Mortuos defuncta.

V. Post laborem operum
Ad quietem superum
Transit mater pauperum

For whom neither crown nor iota
perish at the command,
so that the beautiful friend
learns all things at the hour of death,
she to whom Christ reveals himself.

V. Behold, it is said, the time approaches,
when the virgin gave birth, and dies,
departing, without, hindrance,
to a better life.
Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit.

May such great signs of glory
be honoured today;
all these created for you,
whose life proclaims
that which raises eight times
the deceased from their death.

V. After the achievement of her works,
the mother of the poor crossed
to the peace of heaven,

Marthe vice functa.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

Prosa:

De convale paupertatis ad eterne quietem glorie
Transit mater pietatis Elyzabeth gemma Hungarie
Cuius membris unctionis liquor manat
sub roris specie.
Quo diverse lesionis dolor omnis sanatur varie.
O mira vis virtutis huius sancte regalis vidue.
Que salutem cecis, mutis, surdis,
claudis confert assidue,
defuncta.

06

Un chant renvoisie / Decantatur

(Paris Bib. Nat. 3517-18)

Un chant renvoisie et bel
dirai de sainte Ysabel,
de cui fisenf lioisel
en leur chans feste a sa mort.
A li servir mes m'acort,
car des vertus me recort,
qu'a Cambrai fait de nouvel
la parent si biau jouel
oustre revescu troi mort.
Tort, dame, ai, quant vostre confort
requis n'ai par ma folie
du mal, qui me contralie,
dont sans vous ne vivrai mie;
por que vous requier et prie

being observed in the place of Martha.
Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit.

Prosa:

From the vale of indigence to the peace of eternal glory
crossed the mother of mercy, Elizabeth, jewel of Hungary,
whose flow of ointment to their limbs
pours forth beneath a dewy beauty.
By this the pain of different injuries was healed.
O wondrous display of courage of this holy royal widow,
who constantly bestows solace to the blind, dumb, deaf,
crippled.
She has departed this life.

A joyous and beautiful song
I will sing about Saint Elizabeth,
whom the birds celebrated
in their songs when she died.
Serving her thus appeals to me,
for I recall the miracles,
which were performed at Cambrai,
beautiful jewels these to adorn her,
three recently dead rose up again.
Lady, I am much at fault
not to earlier have beseeched of you
to my pain relieve,
for without you I would never survive;
thus to you I beg and pray,

de cuer entier et loial:
Douz cuers, alegiez mon mal,
qu'il ne m'ocie!

DECANTATUR

07
Volek syrolm thudothlon

Volek syrolm thudothlon
syrolmol sepedyk.
buol ozuk epedek.

Walasth vylagumtul
sydou fyodumtul
ezes urumetuul.

O en eses urodum
eggen yg fyodum,
syrou aniathe kunkched
buabeleul kyniuuhhad.

Scemem kunuel arad,
en iunhum buol farad
the werud hullohya
en iunhum olelohyta.

Vylag vilaga
viragnac viraga
keseruen kynzathul
uos scegækkel werethul.

Vh nequem en fyon

from all my loyal heart:
sweet heart, ease my anguish,
so that it does not kill me!

IT IS CHANTED

Once this grief I did not know,
now pain lacerates,
ache dulls, languishes.

Judea separates me from my light,
and separates me from my son,
my sweetness, my delight.

O my sweet Lord,
my one son,
look on your tearful mother,
ease her pain!

From my eyes tears are flooding,
from torment my heart tires,
your blood is falling,
my heart is languishing.

Light of the world,
flower of the flowers,
they torment you bitterly,
they pierce you with nails!

Alas, my son,

ezes mezul
scegenul scepsegud
wirud hioll wyzeul.

Syrolmom fuhazatum
therhetyk kyul
en iumhumnok bel bua
qui sumha nym kyul hyul.

Wegh halal engumet
eggedum ille
maraggan urodum,
kyth wylag felleyn.

O ygoz symeonok
bezzeg scouou ere
en erzem ez buthuruth
kyt niha egypt.

Tuled valmun
de num valallal
hul yg kynzassal,
Fyom halallal.

Sydou myth thez turventelen
fyom merth hol byuntelen
fugwa huztuzwa
wkleve kethwe ulud.

Keguggethuk fyomnok
ne leg kegulm mogomnok
owog halal kynaal
anyath ezes fyaaal
egembelu ullyetuk.

sweet as honey,
your beauty turns to ugliness,
your blood falls like water!

My lament, my prayer,
can be seen from outside,
my heart's inner ache
never fades.

Death, take but me,
let it be my only one who lives,
keep him, my Lord,
whom the world should fear!

O true declaration
of just Simeon!
I feel the dagger of pain,
which long ago he foretold.

May I not be separated from you,
by staying alive,
when they are tormenting you
to death, my son!

Judea, what you do is lawless!
My son died, but he is guiltless!
pummelled and bound him,
you killed him!

Have mercy on my son,
Spare me not,
Or with the torment of death,
The mother with her own son,
Crucify us together!



« Ci commence li force des traies de portraiture, si con li ars de jometrie les ensaigne, pro legierement ovrer.
Et en l'autre fuel sunt cil de le maçonerie. »

(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 18v. BnF, Paris)



(Carnet de Villard de Honnecourt, folio 19r. BnF, Paris)



Cambrai Ms 38, Responsorium IX (Nocturnus II): Tante signa glorie.



The church of Saint-Yved, in Braine (France), where 'Ossuaires' was recorded. Photograph made in c. 1928.

