

I. BIS VICIBUS BINIS GRADATIM VIR IN ORDINE SCANDIT;
UT PRIUS INCESSIT IPSE RETROGRADITUR.

II. AMBULAT HIC ARMATUS HOMO: VERSO QUOQUE VULTU
ARMA RAPIT. DEXTERAM SEQUITUR SICUT VICE VERSA
AD LEVAM SCANDAT; VULTUS SUMENDO PRIORES
IPSE RETROGRADITUR. RESPONDENT ULTIMA PRIMIS.

III. SIC METUENDUS EAT GRESSUM REPENDENDO NE PAUSAT
DEMUM SCANDENDO PER DYATESSARON IT.
AST UBI CONSCENDIT VICE MOX VERSA REMEABIT;
DESCENSUS FINEM PER DYAPENTE FACIT.

IV. BUCCINA CLANGORUM VOCES VERTENDO REFLECTIT
SUBQUE GRADU REBOAT ITERUM CLAMANDO QUATERNIO.

V. PER DYAPENTE SONAT SUBTER REMEANDO LORICA;
POST UBI FINIERIT GRESSUM RENOVANDO RESUMIT.
TUQUE GRADU SURSUM CANTANDO REVERTERE QUINTO;
PRINCIPIO FINEM DA QUI MODULARIS EUNDEM.

VI. ARMA VIRUMQUE CANO VINCORQUE PER ARMA VIRUMQUE;
ALTERNI GRADIMUR HIC UBI SIGNO TACET.
SUB LYCHANOS HYPATON ORITUR SIC UNDIQUE PERGIT;
VISCERIBUS PROPRIIS CONDITUR ILLE MEIS.

Cantica Symphonia

directed by Giuseppe Maletto

Laura Fabris, soprano (LF)
Francesca Cassinari, soprano (FC)
Lorenza Donadini, soprano
Maria Teresa Nesci, soprano
Gianluca Ferrarini, tenor
Raffaele Giordani, tenor (RG)
Giuseppe Maletto, tenor (GM)
Fabio Furnari, tenor (FF) [track 1]
Marco Scavazza, baritone (MS)
Mauro Borgioni, baritone (MB)

David Yacus, sackbut (dy) [*cantus firmus*]
Mauro Morini, sackbut (mm) [*cantus firmus*]
Guido Magnano, organ (gm)
Svetlana Fomina, fiddle (sf)
Efix Puleo, fiddle (ep)

Un caluroso ringraziamento a Don Lorenzo Rivoiro per l'ospitalità e il continuo sostegno a Cantica Symphonia. Ringraziamo Alessandro Barbero e Sergio Cecchin per la preziosa consulenza, storica e linguistica, nel corso della redazione di questo libretto.

Recorded at Chiesa della b.v. Maria del Monte Carmelo al Colletto, Roletto, Italy, in July (*Magnificat*) and October (*L'homme armé*) 2008
Engineered by Davide Ficco and Giuseppe Maletto
Produced and edited by Giuseppe Maletto
Executive producer: Carlos Céster

Art direction & design: Valentín Iglesias
Photographs of Cantica Symphonia:
Augusto Cantamessa
Editorial direction: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Booklet essay: Guido Magnano & Giuseppe Maletto
Translations: Mark Wiggins (ENG), Pedro Elías (ESP),
Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

© 2009 MusiContact GmbH

L'Homme Armé

Six masses attributed to Antoine Busnois

Naples, Biblioteca Nazionale, Ms. v1 E 40

1 Magnificat [octavi toni]

Rome, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro Ms. B 80

LF, GM, FF, MS, gm, ep, mm, sf

11:45

2 L'homme, l'homme

(instrumental, from Sanctus - Mass 1)
gm, ep, dy, sf

2:37

3 Kyrie (Mass v1)

Tutti - Christe: LF, GM, MS

7:42

4 L'homme armé

(instrumental, from Hosanna - Mass 11)
gm, ep, dy, sf

2:14

5 Gloria (Mass v1)

Trope: LF - Ordinary: Tutti

10:37

6 Doibt on doubter

(instrumental, from Christe - Mass 111)
gm, ep, mm, sf

2:32

7 Credo (Mass v1)

Tutti

11:34

8 On a fait partout crier que chascun se viengne armer 1:32
(instrumental, from Hosanna - Mass 1V)
gm, ep, dy, sf

9 Sanctus (Mass v1)

Tutti - Pleni: LF, GM, MB - Benedictus: FC, RG

10:09

10 D'un haubregon de fer

(instrumental, from Agnus Dei 1 - Mass v)
gm, ep, mm, sf

3:24

11 Agnus Dei (Mass v1)

Tutti - Agnus Dei 11: LF, GM, MS

7:37

L'Homme Armé Antoine Busnois (?)

METAMORPHOSIS OF A WARRIOR

Two men stand facing each other: the one a soldier clad in armour, the other a singer. The singer describes (or rather lays down as a directive) the soldier's route. If one hadn't had some idea of the meaning of this sequence of advances and retreats one might perhaps interpret it as movements of chess-board pieces:

1. *Two times, doubly, note by note, the man rises in a harmonious manner; as he advances, so he retreats.*

11. *At this point the armed soldier turns round. And yet, glancing backwards, he grasps his arms; he continues moving to the right as if he were heading leftwards. Turning his gaze opposite him, he retraces his steps; the end corresponds to the beginning.*

111. *Thus, tremendous and terrible, he makes his advance; without stopping he traces his steps once more. Next, he makes a move, rising a fourth, but from the point now reached and with an unanticipated change of direction he falls back: dropping a fifth, he reaches the end point.*

IV. *Once again, the trumpet resonates, with inverted notes; the repeated call thunders out at the lower fourth.*

v. *His cuirass resounds in a retreat down a fifth: then, recommencing his journey from where he had halted, he advances once more. And you, intoner of the chant, step backwards again, up five steps and reach that conclusion which is the same as the beginning.*

VI. *I sing of arms and of the man, and of both I am prisoner: we move one by one, alternating to the signal in which he falls silent. Arise from below the fourth string, and then proceed from each side: and it is plunged with its own body into my breast.*

Who then are these two characters? Their identities are unknown and perhaps we will never be able to establish them with any certainty.

The verses above appear in an unparalleled late 15th-century piece of music: a cycle of six polyphonic masses based on one single (musical) theme which is progressively broken down and transformed following a central and coherent design. The theme is subdivided into five fragments and from each fragment is generated the *cantus firmus* for an entire mass, by means of

variable combinations using the same kind of mutations as employed, three hundred years later, by Johann Sebastian Bach, in his *Die Kunst der Fuge*: transpositions, inversions and retrograde movements.

This strikingly impressive work is to be found in one sole manuscript, kept in the Biblioteca Nazionale in Naples. The opening pages for each mass have disappeared – perhaps removed on account of their rich illuminations – with the composer's name thereby also now being absent. Among the various hypotheses that have been put forward concerning the identity of the composer, that of Judith Cohen and Richard Taruskin is the one that continues to prevail: Antoine Busnois, the most eminent musician from the court of Charles the Bold, duke of Burgundy. In favour of this identification are diverse structural and melodic elements as well as the manuscript's point of origin; on the other hand, Don Giller, taking into account other stylistic considerations, has attributed the work to Firminus Caron.

The stylistic differences that exist between the six masses could well point to – in the opinions of some scholars – a number of composers having been involved in the composition: however, the structure of this work is shaped as a unit so precisely that, without any doubt, the overall concept derives from one composer alone.

The manuscript commences with a long dedication to Beatrice of Naples, daughter of the king of Naples, Fernando I, and wife of the king of Hungary, Matthias Corvinus. Beatrice was a woman of great

culture and possessed of a profound musical competence, and the copy of such an exceptional work clearly represented a gift of the highest value in that milieu. Mentioned in the dedication is the fact that *Carolus princeps* was wont to hear this music with great pleasure: this is surely a reference to Charles the Bold, who might therefore have been the work's first addressee.

The author of the dedication describes himself as a “humble, unworthy servant” of Queen Beatrice: according to Judith Cohen, a composer from the Burgundian Court (not necessarily the author of the masses) could, given that Charles had only recently died in 1477, have offered the manuscript to the queen in the hope of obtaining some favours, whether in the Hungarian court or in that of Naples.

We can say with certainty, on the other hand, that the Latin hexameters appearing at the beginning of our article were written by the composer of the six masses: these are the canons (i. e. rules) which need to be resolved in order to be able to reconstruct the *tenor* for each mass. In an enigmatic manner these canons describe the transformations involved for the allocated musical phrase: for example, according to the first distich, the phrase “l'homme, l'homme” is required to be repeated four times (“bis vicibus binis”), transposed one note higher on each occasion (“gradatim... in ordine scandit”); successively, the entire schema is repeated using retrograde movement, from the last note to the first (“ut prius incesit, ipse retrograditur”).

The character moving according to the instructions of the composer/poet is therefore at the same time the *homme armé*, the eponymous hero of the *chanson* to which the fragments belong, and the *musical fragment* itself. But, who then was the *homme armé*? In the *chanson* text we find the following:

L'homme, l'homme, l'homme armé

L'homme armé, doit-on doubter

On a fait partout crier que chacun se viegne armer

D'un aubregon de fer.

(The man, the man, the armed man,
The armed man, should be feared,
Everywhere it has been proclaimed that all are to arm
Themselves with a coat of iron mail.)

As Lewis Lockwood has pointed out, between 1440 and 1450 in France important innovations were introduced in military affairs. Recruitment was now reorganized on a national basis: permanent garrisons were assigned to the towns and these were to be reinforced by non-professional militias – the *francs-archers* – drawn from the middle-classes who were required (in exchange for exemption from taxes) to be equipped with a *brigandine* – light armour similar to the *haubregon*. If we use this “key” in reading the text of *L'homme armé*, it is not difficult to notice the ironic tone in the expression “doibt-on doubter”, which could be understood in an interrogative sense.

In the canon for the fourth Mass, constructed on the fragment “on a fait partout crier que chacun se viegne armer”, an explicit reference is made to the *buccina* or military trumpet: the trope for the *Kyrie* for the same mass is based also on the word *tuba*. In the text of the *chanson*, the trumpet is not strictly speaking referred to, yet the canon suggests that the melody is expected to imitate a trumpet call: in any case, a natural trumpet could not play the sequence of notes demanded. Nonetheless, the call based on the repetition of a descending fourth (which we find here on the words *crier* and *armer*) was so well-known that Dufay used it in constructing his celebrated *Gloria ad modum tubae*: in that context, was the reference to the descending fourth sufficient to evoke the image of the trumpet?

Returning to the identity of *l'homme armé*, we should say that we do not have any direct source for the original *chanson*, only the references found in other compositions. Melody and text also appear in the *chanson Il sera pour vous combatu*, where the upper voice is extolling (perhaps in an ironic way) the imminent departure of Simon le Breton, canon from Cambrai, for the war against the “doubté Turcq”: following the fall of Constantinople in 1453 all Europe was arming (or feigning doing so) for the new crusade, and according to a number of scholars, this *chanson* is fundamental for an understanding of the huge circulation and diffusion of the melody for *L'homme armé*.

As a matter of fact, how might one not be astonished at the number of masses which make use of

L'homme armé for their *cantus firmus*? From around 1450 onwards until the time of Palestrina there were more than 40! For the generations of composers from Dufay until Josquin, it seems a little inappropriate and imprecise to speak simply of the “popularity” of this term: instead one could say that the composition of at least one mass based on *L'homme armé* would be an inevitable stage in the career of all continental polyphonists. And in this fashion, the reference to the “terrible Turk” prompts a thought-provoking and attractive explanation: the melody for *L'homme armé* might in fact be the emblem of the crusade for the recapture of Constantinople. The “phantom crusade” (according to the definition of some) was called by Philip the Good of Burgundy at the beginning of 1454 and then enthusiastically patronized by the pope Pius II. In reality it remained strictly “on paper”. It might be claimed that the solemn proclamations and allusions that were surfacing everywhere in literary and artistic works had as their goal, above all, the notion of absorbing the psychological impact of the fall of Constantinople rather than being fulfilled in a war with uncertain and economically disadvantageous results.

The melody of *L'homme armé* encompasses, at least in some versions, 31 bars: something which might invalidate the hypothesis of it being of popular origin, while this number is exactly that of the Knights of the Order of the Golden Fleece, created by Philip the Good of Burgundy. An “*homme armé*” was present on a systematic basis at the ceremonies

of this order, having a heraldic-symbolic significance; on the other hand in that epoch a number of men in armour (including the actual officiating priest) would sometimes be positioned close to the altar during the course of the liturgical office, with the purpose of symbolizing the “defence of the faith”. In a mass by Johannes Regis, dating from before 1462, the melody of *L'homme armé* appears together with the texts and the melodies for the liturgy for the Archangel St Michael, with the clear and evident intention of celebrating him as the “heavenly warrior” *par excellence*. As an alternative explanation, Maria Caraci Vela and Agostino Magro connect the first appearance of *L'homme armé* with a solemn ceremony dedicated to St Martin of Tours in 1454.

Also, the original tropes for the *Kyrie* included in the first five masses from Naples take up once more in sacred symbolic code those same elements (the armed man, the trumpet, the armour) present in the respective canons.

Therefore, from the first appearances of *l'homme armé* in sacred polyphony, his identity would appear to be very distant from that of the simple bourgeois dashing to arm himself against some vague and imprecise enemy. So distant that many scholars are convinced of the fact that the text for *L'homme armé* used at first to contain the symbolic references which were to emerge in its later usage.

We, instead, prefer to imagine – without any scientific aspiration in mind – that the two identities used to coexist. Can one imagine a metamorphosis of

our character, born as a caricature and then converted into an epic hero?

This might seem improbable in today's way of thinking. In our culture, the transition operates in the opposite direction: a "high" symbol can be turned into an object of parody and "de-canonization". Somewhat different is the mechanism at work in the late medieval mentality: an object, however very humble – and even ridiculous – it may be, can represent the "elevated" and even sacred role, by means of a process of traditional *ennoblement*, for example, by heraldry. On the other hand, reading the chronicles of ceremonies such as the Banquet du Voeu of Philip the Good of Burgundy, we notice that figures taken from allegory and caricature were so close that at times it is an effort, nowadays, to distinguish between them.

The ennoblement of a symbol is seen not as an *attribution*, but as a *revelation* of a meaning, often by way of a purely textual operation (consider the parody that Rabelais effected in *Gargantua*, ix). In the time of the Naples manuscript it would have meant a great deal that *l'homme armé* had already made his appearance long before through sacred polyphony; however, the canon of the sixth Mass seems to invoke an entirely independent route in the evolution of the identity of our mysterious protagonist, with the symbols of the Cloth of Gold and of the crusade featuring as some possible – but not indispensable – elements. The anonymous composer translates the association of the two terms *homme* and *armé* within a song, into the reference to the *incipit* of the *Aeneid*: "Arma virumque

cano". This might be enough to work the metamorphosis: by this single passage *l'homme armé* is revealed as a Virgilian hero (and Antoine Busnois was fond of such operations).

There exist a number of interpretations of the canons for the six masses, including one which represents them as an allegory of events connected with the duchy of Burgundy. And it is the final canon which raises the greatest interpretative problems: the *resolutio* – or musical translation – for this, which we have for the preceding five canons, is missing in the manuscript. With the other canons, there is a correspondence between each word and the musical process, but we find that the first verse of the sixth canon appears to have a different role, whilst the final verse, moreover, is truly obscure. In it the appearance of the verb *condere* allows for a number of meanings, amongst them being "to found". A character might be "constructed" from the "entrails" of the other (some see here an allusion to the handover of the dukedom of Burgundy from Philip the Good to his son Charles). Another option is that the two characters "mix one with the other". Musically-speaking, the canon acquires its overall meaning when the two voices perform the complete sequence of fragments of the melody, *alternatim*, at a distance of a fifth. The final verse could be performed in this way: the *tenor* which finishes first is superimposed on the other *tenor* in the final chord, with the "very same entrails", or perhaps with the words "l'homme armé"; and that is what we are putting forward in this recording.

Other potential issues can emerge from a systematic study of additional references appearing in the canons. "Respondent ultima primis", for example, figures in the *Distichs* of Cato, a *cento* of popular Latin sayings of great reputation in the Middle Ages. In relation to the mysterious concluding verse of the last canon, the unsettling connection that exists with the words placed by Ovid into the mouth of Pythagoras (and he was not just any old character for a composer from the 15th century!) in terms of the tirade against anyone who feeds on animal flesh is an astonishing one: "heu quantum scelus est in viscera viscera condi", says Ovid, "what wickedness it is to cram into our bodies the entrails [of another body]!" To build upon this idea an alternative significance for the final verse of the canon of the sixth Mass goes beyond our hermeneutic capacity here, and it may well be a pure coincidence. However, it is striking where that verse of Ovid comes from: the 15th and final book of the *Metamorphoses*.

Guido Magnano

NOTES ON THE PERFORMANCE

A modern – necessarily incomplete – performance of works contained in the Naples manuscript raises, above all, the problematic question of selection. As the manuscript contains a number of lacunas, one

possible way forward might be to consider performing only those pieces which have come down to us in a complete form. However, this approach would fail to retain any semblance of the general architecture of this work which is incomparable in its own time.

Instead, we have gone for the option of a complete performance of the sixth Mass, making use of the entire *tenor* from *l'homme armé*. To do this it proved necessary to reconstruct the second and third *Agnus Dei*, which are lacking in the manuscript; these were achieved, respectively, from the *Benedictus* of the first Mass – with a modification to the final cadence – and from the *Confiteor* from the *Credo* of the sixth Mass itself. For the *cantus* of the *Kyrie 1* and the two *contratenor* of the *Agnus Dei 1*, we have availed ourselves of (with some modification) the judicious and learned reconstruction made by Judith Cohen (*CMM*, 1981). In relation to this edition we have displaced some of the Latin text, believing that it is rhetorically more effective to isolate the text from the trope of the *Gloria*.

In order to reflect at least one notion of the structure of the cycle of six masses and their stylistic variety, we have interspersed between the individual sections of the sixth Mass fragmentary excerpts from each of the other masses. This enables us to provide an example of all the transformations of the *tenor*. These excerpts are performed only with instruments in a way which is designed to maintain as much the intelligibility of the overall sense of the sequence as (in each work) the polyphonic treat-

ment that occurs in the different transformations of the *tenor*.

As a means of providing an introduction to the listening experience and for stylistic comparison, we have selected another work which has also been attributed to Antoine Busnois, and one which also demonstrates some outstanding and exceptional features: this is a *Magnificat* entirely composed in polyphony (in contrast to the custom of alternating polyphony and monodic chant) and with thematic material which does not derive from the liturgical repertory.

Our decisions, although inspired by ideas relating to musical and sound practices which we consider to be fully our own, do not clash with the musical performance of that time; it has been verified, for example, that the repertory of the secular *capillas* used to include – in the final decades of the 15th century – polyphonic works performed by instruments only. Across all the pieces performed here we have kept the layout of the instrumental ensemble constant and consistent – with one single variation to this plan: in the *Credo* to the sixth Mass, we use fiddles for the two *tenors*, in place of sackbuts (the parts for the *tenor* are here always entrusted to instruments, because it is impossible to adjust them in a suitable way to the liturgical text, while singing them with a secular text would be historically improbable). The vocal ensemble, with a larger number of singers in the higher parts in relation to the lower parts, reflects the typical order of the *capillas* from this time: we have established that this inverted-pyramid

arrangement works in a completely satisfactory way with the desired reconstruction of the sound world for this music.

Giuseppe Maletto

L'Homme Armé Antoine Busnois (?)

MÉTAMORPHOSE D'UN GUERRIER

Deux hommes sont en face l'un de l'autre : un guerrier avec une armure et un chanteur. Le chanteur décrit, ou plutôt ordonne, le parcours du guerrier. Sans avoir une idée préalable du sens de cette alternance d'allées et venues, nous pourrions imaginer les mouvements d'une pièce sur un échiquier :

1. *Deux fois, doublement, degré par degré, l'homme s'élève avec harmonie ; il s'avance et de la même façon se retire.*

II. *Ici, l'homme armé se retourne. Cependant, le regard dirigé en arrière, il serre ses armes : puis il continue et semble se diriger vers la droite mais, par contre, remonte la pente de gauche. Dirigeant à nouveau le regard devant lui, il revient sur ses pas ; la fin correspond au commencement.*

III. *C'est ainsi qu'il avance, il est terrible : sans s'arrêter, il revient sur ses pas. Puis il se meut en se baissant d'une quarte, mais une fois arrivé, il change soudain de direction en se retirant : descendant une quinte, il touche son but.*

IV. *La trompette fait de nouveau entendre son appel, en invertissant les notes ; à la quarte inférieure, elle retentit en répétant son appel.*

V. *La cuirasse résonne quand s'exécute la retraite en descendant d'une quinte : puis, reprenant le pas là où il s'était arrêté, il recommence à avancer. Et toi, qui entonnes le chant, recommence en sens inverse depuis la fin et cinq degrés plus haut, et arrive à la conclusion qui est égale au commencement.*

VI. *Je chante les armes et le héros, et suis prisonnier des deux : nous bougeons à notre tour, nous alternant suivant le signal auquel il se tait. Il surgit d'en bas de la quatrième corde, et provient ainsi de tous côtés : et s'immerge avec son corps dans ma poitrine.*

Qui sont ces deux personnages ? Nous ignorons leur identité et nous ne pourrions sans doute jamais l'établir avec sûreté.

Ces vers figurent dans une œuvre musicale sans précédent au xv^e siècle : un cycle de six messes polyphoniques basées sur un seul thème, se décomposant et se transformant progressivement selon un projet unitaire et cohérent. Le thème se subdivise en cinq fragments, et chaque fragment génère le *cantus firmus*

d'une messe entière, au moyen de combinaisons variables dont les transformations seront utilisées, trois cents ans plus tard, par Jean Sébastien Bach dans *l'Art de la Fugue* : transpositions, inversions, mouvement rétrograde.

Cette œuvre impressionnante est recueillie dans un unique exemplaire manuscrit, conservé à la Biblioteca Nazionale de Naples. Les pages initiales de chaque messe ont été arrachées – sans doute pour leurs riches enluminures – et, de ce fait, le nom du compositeur a lui-aussi disparu. Parmi les diverses hypothèses sur l'identité du compositeur, celle de Judith Cohen et Richard Taruskin prévaut, qui propose le nom d'Antoine Busnois, le musicien le plus éminent de la cour de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne. Soutiennent cette identification divers éléments structurels et mélodiques, ainsi que la provenance du manuscrit ; mais Don Giller, se basant sur d'autres considérations stylistiques, fut induit à attribuer l'œuvre à Firminus Caron. Les différences stylistiques entre les six messes indiqueraient – selon certains chercheurs – l'intervention de plusieurs musiciens pour la composition : mais la structure de cette œuvre est si précise et unitaire que l'idée globale se doit, sans aucun doute, à un seul compositeur.

Le manuscrit contient une longue dédicace à Béatrice d'Aragon, fille de Fernand I roi de Naples et épouse du roi de Hongrie, Mathias Corvin. Béatrice possédait une vaste culture et une profonde connaissance de la musique, et la copie d'une œuvre si exceptionnelle représentait certainement, dans ce monde,

un don d'une très grande valeur. La dédicace mentionne le fait que « *Carolus princeps* » écoutait cette musique avec beaucoup de plaisir : il s'agit sûrement de Charles le Téméraire, qui serait donc le premier destinataire de l'œuvre.

L'auteur de la dédicace se présente comme un « serviteur humble et ignoré » de la reine Béatrice : selon Judith Cohen, un musicien de la cour de Bourgogne (non nécessairement l'auteur des messes) aurait pu, à la mort de Charles en 1477, offrir le manuscrit à la reine dans l'espoir d'obtenir quelque avantage à la cour de Hongrie ou celle de Naples.

Les hexamètres latins cités au début de notre texte ont, par contre, très certainement été écrits par le compositeur des six messes : ce sont les *canons* que l'on doit résoudre pour reconstruire le *tenor* de chaque messe. Ces canons décrivent, en forme d'énigme, les transformations de la phrase musicale assignée : par exemple, selon le premier distique, la phrase « l'homme, l'homme » doit être répétée quatre fois (« *bis vicibus binis* »), et à chaque fois transposée au degré supérieur (« *gradatim in ordine scandit* ») ; successivement, le schéma entier se répète par mouvement rétrograde, de la dernière à la première note (« *ut prius incessit, ipse retrograditur* »).

Le personnage dont les mouvements obéissent aux indications du musicien/poète est donc « l'homme armé », héros éponyme de la chanson à laquelle appartiennent les fragments et, tout en même temps, *le fragment musical*. Mais qui donc était « l'homme armé » ? Selon le texte de la chanson :

*L'homme, l'homme, l'homme armé
L'homme armé, doit-on doubter
On a fait partout crier que chascun se viegne armer
D'un aubregon de fer.*

Comme le rappelle Lewis Lockwood, des innovations significatives concernant l'armée furent introduites en France entre 1440 et 1450 : le recrutement fut réorganisé sur une base nationale ; des garnisons stables furent affectées aux villes, et pouvaient être renforcées par des milices non-professionnelles, les francs-archers, formées par des bourgeois qui devaient (en échange d'une franchise sur les taxes) se doter d'une brigandine, une armure légère semblable au haubregon. En utilisant cette clé pour lire le texte de *L'homme armé*, nous ne pouvons éviter de percevoir le ton ironique dans l'expression « doit-on doubter », qui pourrait s'entendre dans un sens interrogatif.

Dans le canon de la 1^{re} messe, construite sur le fragment « on a fait partout crier que chascun se viegne armer », il y a une référence explicite à la trompette militaire : le trope du *Kyrie* de cette même messe se base aussi sur le mot *tuba*. Le texte de la chanson ne cite pas, à proprement parler, la trompette et c'est le canon qui suggère que *la mélodie* est chargée d'imiter une sonnerie de trompette ; mais une trompette naturelle ne pouvait pas jouer cette série de notes. Et cependant l'appel créé à partir de la répétition d'une quarte descendante (ici sur « crier » et « armer ») était tellement connu que Dufay l'utilisa comme base de son célèbre *Gloria ad modum*

tubae : la citation de la quarte descendante était-elle suffisante, dans ce contexte, pour évoquer l'image de la trompette ?

En revenant à l'identité de « l'homme armé », nous devons reconnaître que nous ne possédons aucune source directe de la chanson originale, mais seulement des citations, présentes dans d'autres compositions. La mélodie et le texte apparaissent aussi dans la chanson *Il sera pour vous combattu*, où la voix supérieure célèbre (peut-être ironiquement) le départ imminent de Simon le Breton, chanoine de Cambrai, pour la guerre contre le « doubté Turcq » : après la chute de Constantinople en 1453, toute l'Europe s'armait (ou feignait de le faire) pour la nouvelle croisade et cette chanson, selon certains érudits, est fondamentale pour comprendre l'immense diffusion de la mélodie de *L'homme armé*.

En effet, comment ne pas s'émerveiller du nombre de messes utilisant *L'homme armé* comme *cantus firmus* ? On en compte plus de 40, depuis environ 1450 jusqu'à l'époque de Palestrina ! Pour les générations de musiciens allant de Dufay à Josquin, il ne semble pas approprié de parler simplement de la « popularité » de ce thème : il serait plus juste de dire que la composition d'une messe, au moins, basée sur *L'homme armé* était une étape inévitable dans la carrière de tout polyphoniste de l'Europe continentale. Et c'est ainsi que la référence au « terrible Turc » propose une explication intéressante : la mélodie de *L'homme armé* serait en réalité l'emblème de la croisade pour la reconquête de Constantinople. Cette « croisade fantôme », selon la définition de certains,

évoquée par Philippe 111 de Bourgogne à partir 1454 puis fébrilement patronnée par Pie 11, n'exista de fait que sur le papier. On pourrait penser que les proclamations solennelles et les allusions qui affleurent un peu partout dans les œuvres littéraires et artistiques avaient pour but d'absorber l'impact psychologique de la chute de Constantinople, plutôt que de se concrétiser dans une guerre aux résultats incertains et économiquement désavantageux.

La mélodie de *L'homme armé* se compose, au moins dans certaines versions, de 31 mesures, ce qui invaliderait quelque peu l'hypothèse d'une œuvre d'origine populaire ; par contre ce nombre correspond exactement à celui des chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or, créé par Philippe 111 de Bourgogne. Un « homme armé » était systématiquement présent aux cérémonies de cet ordre et avait un sens héraldique et symbolique ; à cette époque, d'autre part, des hommes en armure (y compris le prêtre officiant) se situaient parfois près de l'autel durant l'office liturgique, pour symboliser la « défense de la foi ». Dans une messe de Johannes Regis, antérieure à 1462, la mélodie de *L'homme armé* est accompagnée par les textes et les mélodies de la liturgie de l'archange Saint Michel, avec l'intention évidente de le célébrer comme le « guerrier céleste » par antonomase. Par contre, Maria Caraci et Agostino Magro associent la première apparition de *L'homme armé* à une cérémonie solennelle dédiée à Saint Martin de Tours en 1454.

Les tropes originaux du *Kyrie* inclus dans les cinq premières messes de Naples reprennent, eux-aussi,

selon une clé de symbole sacré, ces mêmes éléments (l'homme armé, la trompette, l'armure) présents dans les canons respectifs.

Donc, depuis ses premières apparitions dans la polyphonie sacrée, l'identité de « l'homme armé » semble être très éloignée de celle du simple bourgeois accourant en armes pour lutter contre un ennemi imprécis. Si éloignée, que de nombreux chercheurs sont convaincus que le texte de *L'homme armé* contenait déjà primitivement les références symboliques qui émergent dans son utilisation ultérieure.

Par contre, nous aimons mieux imaginer – sans aucune prétention scientifique – que les deux identités coexistaient. Pouvons-nous en effet penser à une *métamorphose* de notre personnage, né comme une caricature et converti plus tard en héros épique ?

Aujourd'hui, pour notre mentalité, cela semblerait invraisemblable. Dans notre culture, la transition va en sens contraire : un « haut » symbole peut devenir un objet de parodie et de « désacralisation ». Bien différent est le mécanisme qui œuvrait dans la mentalité médiévale tardive : un objet, le plus humble, et même ridicule, peut représenter le rôle de « haut » symbole et, y compris, de symbole sacré, à travers un processus d'*ennoblissement* typique, par exemple, de la héraldique. D'autre part, en lisant les chroniques des cérémonies comme le *Banquet du Faisan* de Philippe 111 de Bourgogne, nous nous rendons compte que les figures de l'allégorie et de la caricature étaient si contiguës qu'il nous est parfois difficile, aujourd'hui, de les distinguer.

Ennoblement d'un symbole se perçoit non comme une *attribution*, mais comme une *révélation* d'un sens, souvent à travers une opération purement textuelle (reportons-nous à la parodie que Rabelais fera dans *Gargantua*, 1x). À l'époque du manuscrit de Naples, *L'homme armé* avait, depuis longtemps, fait son apparition dans la polyphonie sacrée ; mais le canon de la 11^e messe semble évoquer un itinéraire absolument particulier dans l'évolution de l'identité de notre mystérieux protagoniste, les symbolologies de la Toison d'Or et de la croisade en étant des ingrédients possibles, mais non indispensables. Le compositeur anonyme traduit l'association des deux termes, *homme* et *armes*, dans le contexte d'un *chant*, dans la citation de l'*incipit* de *L'Enéide* : « *Arma virumque cano* ». Cela suffirait à produire la métamorphose : « l'homme armé » se révèle, par ce seul passage : comme un héros virgilien (et Antoine Busnois était un maître dans ce genre d'opérations).

Les canons des six messes offrent des lectures diverses, y compris une allégorie des événements concernant le duché de Bourgogne. Et c'est le dernier canon qui pose le plus de problèmes d'interprétation : il manque dans le manuscrit la *resolutio*, la traduction musicale qui figure par contre dans les cinq canons précédents. Dans le cas des autres canons, chaque mot a une correspondance dans le procédé musical, mais le premier vers du 11^e canon semble avoir un rôle différent. Le dernier vers est vraiment complexe. Le verbe *condere* a en effet plusieurs sens, parmi lesquels celui de « fonder ». Un personnage se

« construirait » donc avec les « viscères » de l'autre (certains y voient le passage de pouvoir du duché de Bourgogne, de Philippe 111 à son fils Charles le Téméraire). Une alternative permettrait de comprendre que les deux personnages se « mêlent l'un dans l'autre ». Dans le sens musical, le canon acquiert sa signification globale lorsque les deux voix interprètent l'entière séquence des fragments de la mélodie, *alternatim*, à la quinte. Le dernier vers pourrait s'interpréter de la sorte : le *tenor* qui termine en premier se superpose au second *tenor* dans l'accord final, avec les « propres et mêmes viscères », c'est-à-dire avec les mots « l'homme armé » : et c'est ce que nous avons proposé dans cet enregistrement.

D'autres points intéressants pourraient émerger d'une étude systématique des différentes citations apparaissant dans les canons. « *Respondent ultima primis* », par exemple, se trouve dans les *Disticha Catonis*, un patchwork de dictons latins populaires au Moyen Âge. Et quant au mystérieux vers final du dernier canon, nous ne pouvons qu'être surpris par l'inquiétante assonance avec les mots que Ovide fait dire à Pythagore (qui n'était pas n'importe qui pour un musicien du 15^e siècle !), l'invective contre qui se nourrit de la chair d'un animal : « *heu quantum scelus est in viscera viscera condī* », « quelle infamie, introduire dans les viscères, les viscères [d'un autre être] ». Construire à partir de cette idée un sens alternatif pour le dernier vers du canon de la 11^e messe nous dépasse ! et il peut d'ailleurs s'agir d'une simple coïncidence. Mais nous sommes vraiment impressionnés

par l'origine de ce vers de Ovide : le xv^e et dernier livre des *Métamorphoses*.

Guido Magnano

—

NOTES SUR L'INTERPRÉTATION

Une interprétation moderne, forcément partielle, des œuvres du manuscrit de Naples pose avant tout le problème du choix. Le manuscrit présente plusieurs lacunes, et un choix possible pourrait consister à proposer uniquement les pages qui sont restées complètes. Mais, de cette façon, nous n'aurions plus aucune trace de l'architecture générale de cette œuvre absolument unique à son époque.

Nous avons donc choisi d'interpréter intégralement la vi^e messe, qui utilise le *tenor* entier de *L'homme armé*. Il a pour cela fallu réintégrer le second et le troisième *Agnus Dei*, qui manquent dans le manuscrit : ils proviennent respectivement du *Benedictus* de la 1^{re} messe – avec une modification de la cadence finale – et du *Confiteor* du *Credo* de la vi^e messe. Pour le *cantus* du *Kyrie 1* et les deux *contre-tenor* de l'*Agnus 1*, nous nous sommes basés, avec quelques modifications, sur la savante reconstruction de Judith Cohen (CMM, 1981) : nous y avons effectué quelques déplacements du texte latin, et nous pensons qu'il est, d'un point de vue rhétorique, plus efficace d'isoler le texte du trope du *Gloria*.

Pour donner au moins une idée de la structure du cycle des six messes et de leur variété stylistique, nous avons intercalé, entre les parties de la vi^e messe, un fragment de chaque autre messe, offrant de cette façon un exemple de toutes les transformations du *tenor*. Les fragments ainsi intercalés s'interprètent seulement avec des instruments, pour pouvoir maintenir l'intelligibilité du sens global de la séquence tout autant que celle, dans chaque œuvre, du traitement polyphonique relatif aux diverses transformations du thème.

Comme introduction à l'écoute, et comme terme de comparaison stylistique, nous avons choisi une œuvre également attribuée à Antoine Busnois, qui présente elle aussi des traits particuliers : un *Magnificat* entièrement composé en polyphonie (contrastant avec la coutume d'alterner polyphonie et chant monodique) et dont le matériau thématique ne dérive pas du répertoire liturgique.

Les décisions que nous avons prises, inspirées d'une idée musicale et sonore que nous sentons pleinement nôtre, ne s'opposent cependant pas à la praxis interprétative de l'époque : il est par exemple prouvé que le répertoire des chapelles séculières comprenait, dans les dernières décennies du xv^e siècle, des œuvres de polyphonie liturgique interprétées uniquement par des instruments. Dans toutes les œuvres, nous avons maintenu un effectif instrumental constant, avec une seule variante : dans le *Credo* de la vi^e messe, nous utilisons deux vieilles pour les deux *tenors*, au lieu des sacqueboutes (les

parties de *tenor* sont ici toujours confiées aux instruments, car il est impossible de les adapter au texte liturgique et ce serait historiquement invraisemblable de les chanter sur un texte profane). L'ensemble des voix, avec un plus grand nombre de chanteurs pour les parties aiguës par rapport aux graves, reflète l'ordre typique des chapelles de l'époque : nous avons constaté que cette disposition « en forme de pyramide inversée » est en complète affinité avec la restitution sonore désirée.

Giuseppe Maletto

L'Homme Armé Antoine Busnois (?)

METAMORFOSI DI UN GUERRIERO

Due uomini sono uno davanti all'altro: un guerriero in armatura e un cantore. Il cantore descrive, o piuttosto prescrive, il percorso del guerriero. Chi non sospettasse il significato di quest'alternarsi di avanzate e ripiegamenti potrebbe quasi figurarsi le mosse d'un pezzo sulla scacchiera:

I. *Due volte doppiamente, grado per grado, sale in ordine l'uomo; come prima è avanzato, così si ritira.*

II. *Qui s'aggira l'uomo armato. Pur con lo sguardo rivolto all'indietro afferra le armi: prosegue tenendo la destra quasi che invece salisse a sinistra. Riportando lo sguardo in avanti, sui suoi passi ritorna; la fine corrisponde all'inizio.*

III. *Così s'avvanzi, temuto: senza fermarsi ripercorra i suoi passi. Quindi muove salendo d'una quarta, ma di là dove era giunto, con improvviso dietro front ripiegherà: disceso d'una quinta giunge al termine.*

IV. *La tromba rimanda lo squillo, invertendo le note; alla quarta inferiore rimbomba reiterando il richiamo.*

V. *Risuona la corazza nell'indietreggiare una quinta più in basso: poi, riprendendo il passo là dove l'ha fermato, torna ad avanzare. E tu, che intoni il canto, ripercorri all'indietro cinque gradi più in alto, e dai conclusione uguale al principio.*

VI. *Canto l'armi e l'eroe, e da entrambi sono catturato: muoviamo a turno, alternandoci al segno ove egli tace. Sorge al di sotto della quarta corda, e così d'ogni lato procede: e s'immerge con il suo stesso corpo nel mio petto.*

Chi sono questi due personaggi? Di entrambi ignoriamo l'identità, e forse non potremo mai stabilirla con certezza.

Questi versi figurano in un'opera musicale senza precedenti nel xv secolo: un ciclo di sei messe polifoniche basate su un singolo tema musicale, scomposto e trasformato progressivamente secondo un progetto unitario e coerente. Il tema viene suddiviso in cinque frammenti, e ciascun frammento genera il *cantus firmus* di un'intera messa, attraverso combinazioni variabili di quelle stesse trasformazioni che Johann Sebastian Bach, trecento anni dopo,

utilizzerà nell'*Arte della Fuga*: trasposizione, inversione, moto retrogrado.

Quest'opera impressionante ci è giunta, in un unico esemplare manoscritto, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Le pagine che contenevano l'inizio di ciascuna messa, forse perché riccamente decorate, sono state strappate, in questo modo è andato perduto anche il nome del compositore. Sulla sua identità sono state avanzate diverse ipotesi: quella prevalente (Judith Cohen, Richard Taruskin) è che si tratti di Antoine Busnois, il musicista più eminente alla corte di Carlo il Temerario, duca di Borgogna. A favore di quest'identificazione sono svariati elementi strutturali e melodici, e la provenienza del manoscritto; altre considerazioni stilistiche hanno invece indotto Don Giller a proporre l'attribuzione a Firminus Caron.

Le differenze stilistiche fra le sei messe indicherebbero, secondo alcuni, l'apporto di più musicisti al progetto: ma quest'ultimo è così precisamente e unitariamente delineato da non lasciare dubbi sul fatto che l'idea complessiva risalga a un singolo compositore.

Il manoscritto riporta una lunga dedica a Beatrice d'Aragona, figlia del re di Napoli Ferrante I e consorte del re d'Ungheria Mattia Corvino. Beatrice era una donna di vasta cultura e profonda competenza musicale, e la copia di un'opera così eccezionale rappresentava certamente, in quell'ambiente, un dono di altissimo valore. La dedica menziona il fatto che «*Carolus princeps*» era solito godere di quella musica: si tratta certamente di Carlo il

Temerario, che dunque sarebbe stato il primitivo destinatario dell'opera.

L'autore della dedica si qualifica «umile, ignoto servitore» della regina Beatrice: secondo Judith Cohen, un musicista della corte borgognona (non necessariamente l'autore delle messe), subito dopo la morte di Carlo nel 1477, potrebbe aver offerto il manoscritto alla regina nella speranza di acquistare favore presso la corte ungherese o quella napoletana.

Gli esametri latini che abbiamo qui riportati sono invece certamente opera del compositore delle sei messe: sono infatti i *canoni* che devono essere risolti per ricostruire il *tenor* di ciascuna messa. Essi descrivono, in forma di enigma, le trasformazioni della frase musicale assegnata: ad esempio, il primo distico prescrive che la frase «*l'homme, l'homme*» sia ripetuta quattro volte («*bis vicibus binis*»), ogni volta trasposta di un grado ascendente («*gradatim in ordine scandit*»); successivamente, l'intero schema si ripete per moto retrogrado, dall'ultima nota alla prima («*at prius incessit, ipse retrograditur*»).

Il personaggio che si muove secondo le indicazioni del musico/poeta è quindi allo stesso tempo *l'homme armé*, eroe eponimo della *chanson* da cui sono tratti i frammenti, e «il frammento musicale stesso». Ma chi era dunque *l'homme armé*? La *chanson* recita:

*L'homme, l'homme, l'homme armé
l'homme armé, doit-on doubter
On a fait partout crier que chascun se viegne armer
d'un aubregon de fer.*

(Luomo, l'uomo, l'uomo armato: l'uomo armato, lo si deve temere. S'è fatto ovunque gridare che ciascun venga ad armarsi d'un usbergo di ferro.)

Come ci ricorda Lewis Lockwood, tra il 1440 e il 1450 furono introdotte in Francia significative innovazioni in campo militare. Il reclutamento fu riorganizzato su base nazionale; guarnigioni stabili furono assegnate alle città, e ad esse si aggiunsero milizie non professionali, i *francs-archers*, formate da borghesi ai quali era fatto obbligo (in cambio della *franchigia* dalle tasse) di dotarsi di una *brigandine*, un'armatura leggera simile all'*baubregon*. Se leggiamo in questa chiave il testo dell'*homme armé*, è difficile non cogliere un tono ironico nell'espressione «*doibt-on doubter*», che potrebbe leggersi in senso interrogativo.

Nel canone della IV messa, costruita sul frammento «*on a fait partout crier que chascun se viegne armer*», si fa esplicito riferimento alla *buccina*, la tromba militare: anche il tropo del *Kyrie* della stessa messa è imperniato sulla parola *tuba*. Nel testo della *chanson* non si parla affatto di trombe, e il canone suggerisce che sia *la melodia* a imitare un segnale di tromba; ma una tromba naturale non potrebbe eseguire quella sequenza di note. Tuttavia, un segnale basato sulla ripetizione di una quarta discendente (che qui troviamo sulle parole *crier e armer*) era ben noto, tanto che su di esso Dufay costruì il celebre *Gloria ad modum tubae*: era sufficiente la citazione della quarta discendente, in quel contesto, per richiamare l'immagine della tromba?

Tornando all'identità dell'*homme armé*, c'è da dire che della *chanson* originale non possediamo alcuna fonte diretta: solo le citazioni presenti in altre composizioni. Melodia e testo compaiono nella *chanson Il sera pour vous combatu*, dove la voce superiore celebra (forse in chiave ironica) l'imminente partenza di Simon le Breton, canonico di Cambrai, per la guerra contro il «*doubté Turcq*»: la nuova crociata per la quale tutta l'Europa si stava armando (o fingeva di armarsi) dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453. Questa *chanson*, secondo diversi studiosi, è fondamentale per la comprensione dell'enorme diffusione della melodia dell'*homme armé*.

Non si può non rimanere colpiti, in effetti, dal numero di messe (oltre 40) che usano l'*homme armé* come *cantus firmus*, dal 1450 circa fino ai tempi del Palestrina. Per le generazioni di musicisti che vanno da Dufay a Josquin non sembra appropriato parlare semplicemente di «popolarità» di questo tema: si direbbe che la composizione di almeno una messa sull'*homme armé* fosse un passaggio inevitabile nella carriera di ogni polifonista continentale. Ed ecco che il riferimento al «temibile Turco» propone una spiegazione suggestiva: la melodia dell'*homme armé* sarebbe in realtà l'emblema della crociata per la riconquista di Costantinopoli. La «crociata fantasma», qualcuno l'ha definita: evocata da Filippo III di Borgogna fin dal 1454 e in seguito febbrilmente propugnata da papa Pio II, restò infatti sulla carta. Si direbbe che i proclami solenni e i riferimenti che affiorano dappertutto nelle opere letterarie ed arti-

stiche avessero piuttosto lo scopo di assorbire l'impatto psicologico della caduta di Costantinopoli, che quello di concretizzarsi in una guerra dagli esiti incerti ed economicamente svantaggiosi.

Si è osservato che la melodia dell'*homme armé*, almeno in alcune versioni, ha 31 battute: ciò renderebbe inverosimile un'origine popolare, mentre corrisponde esattamente al numero dei cavalieri dell'Ordine del Toson d'Oro, creato da Filippo III di Borgogna. Un «uomo armato» era sistematicamente presente nelle cerimonie di quell'Ordine, con significato araldico-simbolico; in quegli anni, peraltro, uomini in armatura (anche lo stesso sacerdote officiante) figuravano talvolta presso l'altare nel corso dell'ufficio liturgico, a simboleggiare la «difesa della fede». In una messa di Johannes Regis, anteriore al 1462, alla melodia dell'*homme armé* sono accostati i testi e le melodie della liturgia di San Michele Arcangelo, con l'evidente intenzione di celebrare quest'ultimo come il «guerriero celeste» per antonomasia. Maria Caraci e Agostino Magro hanno invece associato la prima comparsa dell'*homme armé* a una solenne cerimonia dedicata a San Martino di Tours nel 1454.

Anche i tropi originali del *Kyrie* inclusi nelle prime cinque messe di Napoli riprendono in chiave di simbolo sacro gli stessi elementi (l'uomo armato, la tromba, l'armatura) presenti nei rispettivi canoni.

Dunque, fin dalle prime apparizioni dell'*homme armé* nella polifonia sacra la sua identità appare lontanissima da quella del semplice borghese accorso al

richiamo per armarsi contro un imprecisato nemico. Tanto lontana, che molti studiosi ne hanno tratto la convinzione che già primitivamente il testo dell'*homme armé* celasse i riferimenti simbolici che emergono nel suo utilizzo posteriore.

A noi piace invece immaginare – senza alcuna pretesa di scientificità – che le due identità coesistano. Possiamo figurarci una *metamorfosi* del nostro personaggio, nato come caricatura e divenuto un eroe epico?

Per la mentalità odierna, questo sembrerebbe inverosimile. Nella nostra cultura la transizione va nel senso opposto: un simbolo «alto» può diventare oggetto di parodia e «dissacrazione». Ben diverso è il meccanismo che opera nella mentalità tardomedievale: un oggetto, per quanto umile e perfino ridicolo, può assumere al ruolo di simbolo «alto» e finanche sacro, attraverso un processo di *nobilitazione* tipico, ad esempio, dell'araldica. D'altra parte, se si leggono le cronache di cerimonie come il «banchetto del fagiano» di Filippo III di Borgogna ci si rende conto che le figure dell'allegoria e della caricatura erano talmente adiacenti da rendere a volte difficile, per noi, distinguerle.

La nobilitazione di un simbolo è percepita non come *attribuzione*, ma come *rivelazione* di un significato, spesso attraverso un'operazione puramente testuale (si veda la parodia che ne farà Rabelais, *Gargantua*, IX). All'epoca del manoscritto di Napoli l'*homme armé* aveva già fatto da tempo la sua comparsa nella polifonia sacra; ma il canone della VI messa

sembra evocare un itinerario del tutto particolare nell'evoluzione dell'identità del nostro misterioso protagonista, in cui le simbologie del Toson d'Oro e della crociata sono ingredienti possibili, ma non indispensabili. Lanonimo compositore traduce l'associazione dei due termini *uomo* e *armi*, nel contesto di un *canto*, nella citazione dell'*incipit* dell'*Eneide*: «*Arma virumque cano*». Basterebbe questo ad operare la metamorfosi: l'*homo armé* si rivela, con questo solo passaggio, un eroe virgiliano (e Antoine Busnois era un cultore di questo genere di operazioni).

Dei canoni delle sei messe sono state offerte diverse letture, anche come allegoria delle vicende del Ducato di Borgogna. Proprio l'ultimo canone è quello che riserva i maggiori problemi interpretativi: nel manoscritto non è riportata la *resolutio*, la traduzione musicale, che invece figura per i cinque canoni precedenti. Per gli altri canoni, ogni parola ha una corrispondenza nel procedimento musicale, ma il primo verso del VI canone sembra avere un ruolo differente. L'ultimo verso, poi, è veramente ostico. Il verbo *condere* ha molti significati, tra cui quello di «fondare». Un personaggio sarebbe «costruito» con le «viscere» dell'altro (per qualcuno, in riferimento al passaggio del ducato di Borgogna da Filippo III al figlio Carlo il Temerario). In alternativa, si può intendere che i due personaggi si «mescolino l'uno nell'altro». In senso musicale, il significato complessivo del canone è che due voci eseguono l'intera successione di frammenti della melodia, *alternatim*, a distanza di una quinta. L'ultimo verso potrebbe interpretarsi

così: il *tenor* che conclude per primo si sovrappone all'altro *tenor* nell'accordo finale, con le «proprie stesse viscere», ossia con le parole «*l'homo armé*»: è ciò che abbiamo proposto in questa incisione.

Altri spunti potrebbero emergere da uno studio sistematico delle altre citazioni che compaiono nei canoni. «*Respondent ultima primis*», ad esempio, figura nei *Disticha Catonis*, un centone di detti latini popolari nel medioevo. Quanto al misterioso verso finale dell'ultimo canone, colpisce l'inquietante assonanza con le parole che Ovidio mette in bocca a Pitagora (e quest'ultimo non era certo un personaggio qualsiasi, per un musicista del XV secolo), l'invettiva contro chi si nutre di carne animale: «*heu quantum scelus est in viscera viscera condit*», «quale infamia è introdurre nelle viscere le viscere [di un altro essere]». Costruire su questo un significato alternativo per l'ultimo verso del canone della VI messa supera le nostre capacità, ed è possibile che si tratti di una pura coincidenza. Ma ci impressiona la provenienza di quel verso di Ovidio: il XV e ultimo libro delle *Metamorfosi*.

Guido Magnano

NOTE SULL'ESECUZIONE MUSICALE

Un'esecuzione moderna, forzatamente parziale, dei brani del manoscritto di Napoli pone innanzitutto il problema della scelta. Il manoscritto presenta diver-

se lacune, e una scelta possibile sarebbe quella di proporre i soli brani rimasti completi. Tuttavia, in questo modo non si conserverebbe nessuna traccia dell'architettura complessiva di quest'opera senza confronti per la sua epoca.

Abbiamo optato invece per l'esecuzione completa della VI messa, che utilizza l'intero *tenor* dell'*homo armé*. È stato necessario reintegrare il secondo e terzo *Agnus Dei*, mancanti nel manoscritto: questi sono stati ricavati, rispettivamente, dal *Benedictus* della messa I – con una modifica della cadenza finale – e dal *Confiteor* del *Credo* della stessa messa VI. Per il *cantus* del *Kyrie I* e i due *contratenor* dell'*Agnus I* ci siamo avvalsi, con qualche modifica, della sapiente ricostruzione di Judith Cohen (CMM, 1981). Rispetto a quell'edizione, abbiamo effettuato alcuni spostamenti del testo latino, e abbiamo ritenuto che fosse retoricamente più efficace isolare il testo del tropo del *Gloria*.

Per rendere almeno un'idea della struttura del ciclo di sei messe e della loro varietà stilistica, abbiamo alternato alle parti della VI messa un brano da ciascuna delle altre messe, in modo da offrire un esempio di tutte le trasformazioni del *tenor*. I frammenti così intercalati sono eseguiti solo con strumenti, allo scopo di mantenere intelligibili tanto il senso complessivo della sequenza quanto, in ciascun brano, il trattamento polifonico conseguente alle diverse trasformazioni del tema.

Abbiamo infine voluto aggiungere, come termine di confronto stilistico, un brano pure attribuito ad Antoine Busnois, che presenta anch'esso alcuni tratti

singolari: si tratta di un *Magnificat* interamente composto in polifonia (in contrasto con l'uso di alternare polifonia e canto monodico) il cui materiale tematico non deriva dal repertorio liturgico.

Le scelte che abbiamo compiuto, pur ispirate a un'idea musicale e sonora che sentiamo pienamente appartenere, non contrastano con la prassi esecutiva dell'epoca: ad esempio, è attestato che il repertorio delle cappelle secolari includeva, negli ultimi decenni del XV secolo, brani di polifonia liturgica eseguiti con soli strumenti. Abbiamo mantenuto costante in tutti i brani la disposizione dell'organico strumentale, con l'unica variante, nel *Credo* della VI messa, dell'uso delle vielle per i due *tenor*, in luogo dei tromboni (le parti di *tenor* sono qui sempre affidate agli strumenti, poiché è impossibile adattarvi il testo liturgico e sarebbe storicamente inverosimile cantarle sul testo profano). L'organico vocale, con un maggior numero di cantori nelle parti acute rispetto alle parti gravi, riflette l'assetto tipico delle cappelle dell'epoca: abbiamo constatato che questa disposizione «a piramide rovesciata» è pienamente funzionale alla resa sonora.

Giuseppe Maletto

L'Homme Armé Antoine Busnois (?)

DIE METAMORPHOSEN EINES KRIEGERS

Zwei Männer stehen einander gegenüber: ein Krieger in seiner Rüstung und ein Sänger. Der Sänger schildert den Weg des Kriegers, oder gibt ihn vielmehr vor. Wem sich die Bedeutung dieses abwechselnden Vorrückens und Ausweichens nicht erschließt, der kann sie sich wie die Bewegungen von Spielfiguren auf dem Schachbrett vorstellen:

1. Zweimal gedoppelt steigt der Mann ganz geordnet berauf, eine Stufe nach der anderen; wie er anfänglich voranschreitet, so geht er auch wieder zurück.

11. Hier dreht der Mann in Waffen sich um. Den Blick nach hinten gewandt ergreift er die Waffen: Er geht weiter und blickt nach rechts, als würde er links hinaufsteigen. Er richtet seinen Blick wieder nach vorne und kehrt auf seinen Schritten zurück; das Ende entspricht dem Anfang.

111. So geht der voran, den man fürchten muss. Ohne innezuhalten geht er seine Schritte abermals. Dann bewegt er sich in einem Quartsprung nach oben, aber wo er ankommt, wendet er die Stirn plötzlich wieder um und ein Quintabstieg führt zum Ende.

IV. Die Trompete schickt ihr Schmetterern abermals aus und kehrt dabei die Töne um, eine Quarte tiefer dröhnt ihr Aufruf noch einmal.

v. Beim Zurückweichen erklingt die Rüstung eine Quarte tiefer, und dann, den Gang dort wieder aufnehmend wo er unterbrochen wurde, dreht sie sich um, um fortzuschreiten. Und du, der du den Cantus singst, durchlaufe ihn rückwärts und fünf Schritte böber und gib ihm einen Abschluss, der dem Anfang entspricht.

VI. Ich besinge die Waffen und den Helden, und von beiden werde ich gefangen genommen, wir bewegen uns im Wechsel, wir wechseln uns bei dem Zeichen ab, bei dem er schweigt. Er taucht unterhalb der vierten Saite auf und schreitet auf jeder Seite voran: Und so dringt er mit seinem eigenen Körper in meine Brust ein.

Wer sind diese zwei Figuren? Wir wissen bei keinem der beiden, um wen es sich handelt, und werden es vermutlich auch nie mit Sicherheit in Erfahrung bringen.

Diese Verse finden sich in einem Musikwerk, wie es vor dem 15. Jahrhundert noch nie dagewesen war: einem Zyklus von sechs polyphonen Messen, die

auf einem einzigen musikalischen Thema beruhen, das nach einer einheitlichen und zusammenhängenden Vorstellung nach und nach zerlegt und umgeformt wurde. Das Thema wird in fünf Bruchstücke zerlegt, und aus jedem dieser Stücke entsteht der Cantus firmus einer kompletten Messe vermittels der gleichen variablen Kombinationsmöglichkeiten, wie sie Johann Sebastian Bach dreihundert Jahre später in seiner *Kunst der Fuge* verwenden sollte: Transposition, Umkehrung, Krebs.

Dieses besonders eindrucksvolle Werk ist uns in einem einzigen handschriftlichen Exemplar überliefert, das in der Biblioteca Nazionale in Neapel erhalten ist. Die Seiten, auf denen jeweils der Beginn der Messen notiert war, sind aus dem Manuskript entfernt worden, vermutlich weil sie reich illuminiert waren. Auf diese Weise ist auch der Name des Komponisten verloren gegangen. Über seine Identität sind verschiedene Vermutungen angestellt worden; die vorherrschende Meinung (Judith Cohen, Richard Taruskin) geht dahin, dass es sich dabei um Antoine Busnois handelt, den herausragendsten Musiker am Hofe Karls des Kühnen, des Herzogs von Burgund. Für diese Annahme sprechen zahlreiche Elemente im Aufbau und in der Melodiebildung, ebenso wie die Herkunft des Manuskriptes. Andere stilistische Überlegungen haben Don Giller dagegen dazu bewogen, den Zyklus Firminius Caron zuzuschreiben.

Aufgrund der stilistischen Unterschiede zwischen den sechs Messen haben einzelne Forscher immer wieder angenommen, dass mehrere Musiker

an diesem Projekt mitgewirkt haben, welches aber so präzise und einheitlich umrissen ist, dass keine Zweifel an der Tatsache bestehen, dass die Grundidee von einem einzigen Komponisten stammt.

Das Manuskript trägt eine lange Widmung an Beatrix von Aragón, die Tochter des neapolitanischen Königs Ferdinand I. und Gemahlin des ungarischen Königs Matthias Corvinus. Beatrix war eine äußerst kultivierte Dame mit profunden musikalischen Kenntnissen, und die Abschrift eines so außergewöhnlichen Werkes war in diesem Umfeld sicher ein Geschenk von allerhöchstem Wert. In der Widmung wird erwähnt, dass »*Carolus princeps*« sich üblicherweise an dieser Musik erfreut habe. Dabei handelt es sich mit Sicherheit um Karl den Kühnen, der somit wohl der ursprüngliche Empfänger dieses Werkes war.

Der Verfasser der Widmung bezeichnet sich selbst als »demütigen, unbekanntem Diener« der Königin Beatrix. Folgt man Judith Cohen, so wäre es denkbar, dass ein Musiker am burgundischen Hof (nicht zwingend der Schöpfer der Messen) die Handschrift der Königin unmittelbar nach dem Tod Karls im Jahr 1477 geschenkt hatte, in der Hoffnung, beim ungarischen oder neapolitanischen Hof gnädige Aufnahme zu finden.

Die oben zitierten lateinischen Hexameter stammen dagegen sicher vom Komponisten der sechs Messen: Sie sind tatsächlich Anweisungen, die angewendet werden müssen, um den *tenor* jeder der Messen zu rekonstruieren. Sie beschreiben in Rätsel-

form die Transformationen der angegebenen musikalischen Phrase. Der erste Zweizeiler beschreibt zum Beispiel, dass die Phrase »l'homme, l'homme« viermal wiederholt werden soll (»bis vicibus binis«), jedes Mal um einen Schritt nach oben transponiert (»gradatim in ordine scandit«); im Anschluss wird das ganze Schema im Krebsgang wiederholt, von der letzten Note bis zur ersten (»ut prius incessit, ipse retrograditur«).

Die Figur, die sich nach den Angaben des Musiker-Dichters fortbewegt, bezieht sich also sowohl auf den *homme armé*, den Namensgeber der Chanson, aus der die musikalischen Fragmente stammen, als auch auf die Fragmente selbst. Aber wer war eigentlich der *homme armé*? Die Chanson benennt ihn folgendermaßen:

L'homme, l'homme, l'homme armé
L'homme armé, doit-on doubter
On a fait partout crier que chascun se viegne armer
D'un aubregon de fer.

(Den Mann, den Mann, den Mann in Waffen,
 Den Mann in Waffen muss man fürchten.
 Überall hat man ausrufen lassen, dass ein jeder sich
 Mit einem eisernen Kettenhemd bewaffnen lasse.)

Lewis Lockwood erinnert daran, dass zwischen 1440 und 1450 in Frankreich auf militärischem Gebiet bedeutende Neuerungen eingeführt worden waren. Die Einberufung wurde auf nationaler Basis neu organisiert, den Städten wurden feste Garnisonen

zugeteilt, und zu diesen kamen die *francs-archers*, nichtprofessionelle Milizen, die sich aus Bürgern zusammensetzten, welche von Abgaben befreit wurden und stattdessen dazu verpflichtet waren, sich selbst mit einer Brigantine auszurüsten, einer leichten Rüstung, die mit dem Kettenhemd (*haubregon*) vergleichbar war. Wenn man den Text des *homme armé* unter diesem Gesichtspunkt liest, ist es schwierig, den ironischen Unterton im Ausdruck »doibt-on doubter« nicht zu erfassen, denn man also durchaus als Frage verstehen kann.

In der Anweisung zur vierten Messe, die über das Bruchstück »on a fait partout crier que chascun se viegne armer« konstruiert ist, wird explizit auf die militärische Trompete, die *buccina*, Bezug genommen. Auch im Tropus zum *Kyrie* dieser Messe spielt das Wort *tuba* eine Rolle. Im Text der Chanson dagegen ist von Trompeten überhaupt keine Rede, aber das Gedicht gibt an, die Melodie sei die Imitation eines Trompetensignals. Auf einer Naturtrompete könnte man diese Tonfolge aber gar nicht ausführen. Dennoch war ein Signal, das auf der Wiederholung einer absteigenden Quarte beruht, wohl bekannt – hier finden wir dies über den Wörtern *crier* und *armer*. Genauso konstruierte Dufay sein berühmtes *Gloria ad modum tubae*: Genügte in diesem Zusammenhang vielleicht schon das Zitieren einer absteigenden Quarte, um das Bild der Trompete heraufzubeschwören?

Um sich wieder der Frage nach der Identität des *homme armé* zuzuwenden muss erwähnt werden, dass es von der originalen Chanson keine direkte Quelle

gibt, sondern lediglich die Zitate in anderen Werken. Melodie und Text kommen in der Chanson *Il sera pour vous combatu* vor, in der die Oberstimme die unmittelbar bevorstehende Abreise des Simon le Breton rühmt (was eventuell ironisch zu verstehen ist), eines Kanonikus von Cambrai, der gegen den »doubté Turc« in den Krieg zog. Dabei handelte es sich um den Kreuzzug nach dem Fall Konstantinopels im Jahr 1453, für den sich ganz Europa bewaffnete – oder zumindest vorgab, dies zu tun. Verschiedene Forscher meinen, dass diese Chanson für das Verständnis der enormen Verbreitung der Melodie des *homme armé* wesentlich ist.

Man kann in der Tat nur höchst beeindruckt sein von der Zahl der Messen (über 40), die den *homme armé* als Cantus firmus verwenden und die ab 1450 bis zur Zeit Palestrinas entstanden. Für die Musikergenerationen zwischen Dufay und Josquin scheint es untertrieben, nur von der »Popularität« dieses Themas zu sprechen: Man könnte eher sagen, dass die Komposition von wenigstens einer Messe über *L'homme armé* ein unvermeidlicher Schritt in der Laufbahn eines jeden europäischen Komponisten mehrstimmiger Musik war. Und so ermöglicht der Bezug auf den »zu fürchtenden Türken« eine faszinierende Erklärung: Die Melodie des *homme armé* könnte in Wirklichkeit ein Symbol für den Kreuzzug zur Wiedereroberung Konstantinopels sein. Der »Phantom-Kreuzzug«, wie er auch genannt wurde, wurde von Philipp III. von Burgund im Jahr 1454 ausgerufen und in der Folge von Papst Pius II. fieberhaft

unterstützt, kam aber tatsächlich über das Planungsstadium nie hinaus. Man könnte zu dem Schluss kommen, dass die feierlichen Erklärungen und die Bezugnahmen, die in den literarischen und künstlerischen Werken dieser Zeit überall zutage traten, eher das Ziel hatten, die psychologischen Auswirkungen des Falls von Konstantinopel abzumildern, als sich in einem Krieg mit unsicherem Ausgang zu konkretisieren, der wirtschaftlich gewagt war.

Man hat festgestellt, dass die Melodie des *homme armé*, zumindest in einigen Versionen, aus 31 Takteten besteht, was eine volkstümliche Herkunft unwahrscheinlich erscheinen lässt, während diese Zahl genau der Anzahl der Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies entspricht, den Philipp III. von Burgund gegründet hatte. Ein »Mann in Waffen« war generell bei allen Zeremonien dieses Ordens anwesend, was heraldisch-symbolische Bedeutung hatte. In diesen Jahren war es übrigens sogar gebräuchlich, dass sich Männer in Rüstung während der Gottesdienste in der Nähe des Altars aufhielten (teilweise war dies sogar der Geistliche, der die Messe zelebrierte), um die »Verteidigung des Glaubens« zu symbolisieren. In einer vor 1462 entstandenen Messe von Johannes Regis werden der Melodie des *homme armé* die Texte und die Melodie der Liturgie des Erzengels Michael zur Seite gestellt, mit der offensichtlichen Absicht, letzteren als den »himmlichen Krieger« schlechthin zu feiern. Maria Caraci und Agostino Magro haben dagegen das erste Erscheinen des *homme armé* mit einer feierlichen Zeremonie in

Verbindung gebracht, die 1454 zu Ehren des Hl. Martin von Tours stattfand.

Auch die originalen Tropen zum *Kyrie*, die in den ersten fünf neapolitanischen Messen enthalten sind, nehmen die gleichen Elemente als heilige Symbole auf (den Mann in Waffen, die Trompete, die Rüstung), die in den entsprechenden Anweisungen vorkommen.

Zum Zeitpunkt des ersten Auftretens des *homme armé* in der geistlichen Mehrstimmigkeit scheint seine Identität also denkbar weit von einer eines einfachen Bürgers entfernt zu sein, der herbeieilt, um dem Aufruf Folge zu leisten, sich gegen einen nicht näher bezeichneten Feind zu bewaffnen. Sie ist so weit davon entfernt, dass viele Forscher zu dem Schluss gekommen sind, dass im Text des *homme armé* schon von Anfang an die symbolischen Bezüge vorhanden waren, wie sie in seinem späteren Gebrauch offensichtlich wurden.

Uns hingegen gefällt die Vorstellung (die keinerlei Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt), dass diese beiden Identitäten nebeneinander existierten. Können wir uns denn nicht eine Metamorphose unserer Figur vorstellen, die als Karikatur entstand und dann zu einem epischen Helden wurde?

Aus der heutigen Mentalität scheint dies eher unwahrscheinlich. In unserer Kultur findet ein solcher Übergang in der umgekehrten Richtung statt: Ein »hohes« Symbol kann zum Objekt der Parodie und der »Entweihung« werden. Der Mechanismus, wie er in der spätmittelalterlichen Mentalität zum

Tragen kommt, ist völlig anders: Ein Objekt, und sei es noch so niedrig oder gar lächerlich, kann in die Rolle des »hohen« und sogar heiligen Symbols aufsteigen. Dies geschieht durch einen Prozess der Nobilitierung, wie er zum Beispiel auf dem Gebiet der Heraldik zu beobachten ist. Wenn man andererseits Chroniken wie etwa jene des »Fasanenbanketts« des Philipp III. von Burgund liest, wird man sich dessen bewusst, wie nah die allegorischen Figuren mit den Karikaturen verwandt sind, sodass es für uns schwierig wird, sie voneinander zu unterscheiden.

Die Nobilitierung eines Symbols wird nicht als *Zuweisung* einer bestimmten Bedeutung wahrgenommen, sondern vielmehr als ihre *Offenbarung*. Dies geschieht häufig rein auf der Textebene (siehe hierzu die Parodie, wie sie Rabelais im *Gargantua* IX. verfassen sollte). Zur Zeit des Manuskriptes von Neapel spielte der *homme armé* schon eine gewisse Zeit lang seine Rolle in der geistlichen Polyphonie, aber der Text zur sechsten Messe scheint einen ganz besonderen Weg in der Entwicklung der Identität unseres rätselhaften Helden heraufzubeschwören, bei dem die Symbole für das Goldene Vlies und den Kreuzzug mögliche, aber nicht zwingende Bestandteile sind. Der anonyme Komponist übersetzt die Verbindung der beiden Begriffe *Mann* und *Waffen* im Zusammenhang mit dem Gesang in das Zitat des Anfangs der *Aeneis*: »*Arma virumque cano*«. Dies würde schon genügen, um eine Metamorphose zu bewirken – und so enthüllt der *homme armé* nur durch diese Passage einen Helden von Virgilschem

Kaliber (und Antoine Busnois war ein Liebhaber solcher Vorgehensweisen).

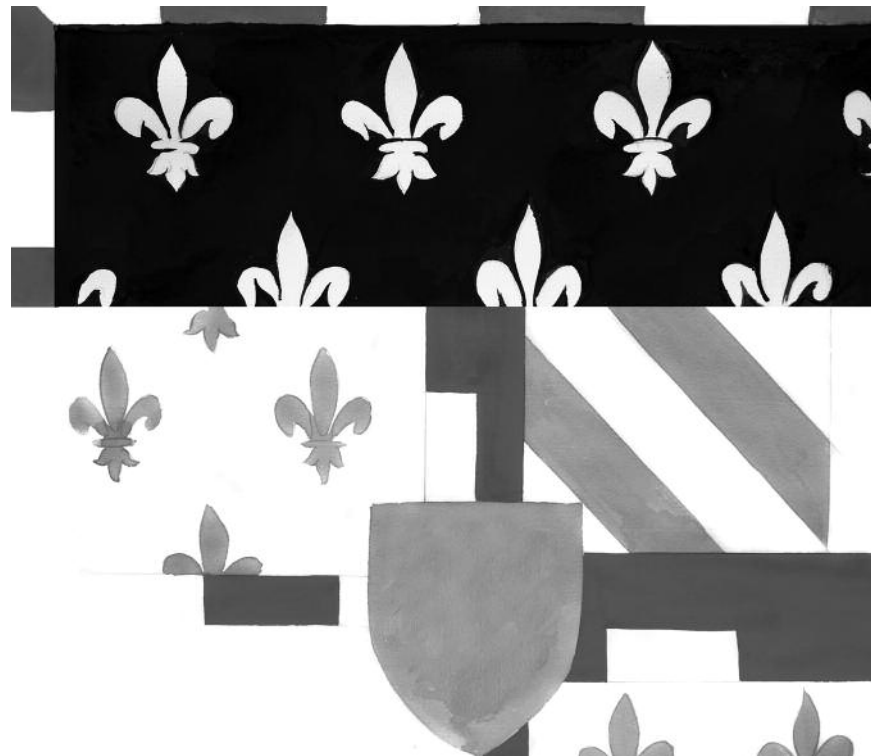
Für die Anweisungen zu den sechs Messen wurden verschiedene Lesarten vorgeschlagen; sie wurden auch als Allegorie für die Wechselfälle im Leben des Herzogs von Burgund verstanden. Besonders die letzte Anweisung birgt die größten interpretatorischen Probleme: Im Manuskript wird die *resolutio*, die Übersetzung in die Musik, nicht wiedergegeben, die aber in den fünf vorangegangenen Anweisungen genannt wird. Bei den anderen Anweisungen steht jedes Wort im Zusammenhang mit dem musikalischen Geschehen, aber der erste Vers der sechsten Anweisung scheint eine völlig andere Rolle zu spielen. Der letzte Vers ist dann sogar fast unverständlich. Das Verb *condere* hat mehrere Bedeutungen, unter anderem »gründen«. Eine Figur kann mit den »Innereien« einer anderen »gebaut« sein (mit Bezug auf den Übergang des Herzogtums von Burgund von Philipp III. auf Karl den Kühnen). Man kann dies aber auch alternativ so verstehen, dass zwei Personen sich »miteinander vermischen«. In musikalischem Sinne ist die komplexe Bedeutung dieser Anweisung, dass zwei Stimmen die gesamte Abfolge der Melodiefragmente *alternatim* und im Quintabstand ausführen. Der letzte Vers könnte folgendermaßen interpretiert werden: Der *tenor*, der zuerst zum Schluss kommt, überlagert den anderen *tenor* im Schlussakkord, und zwar mit »seinen eigenen Innereien« oder auch mit den Worten »l'homme armé«. Genau so haben wir es in dieser Aufnahme ausgeführt.

Weitere Anstöße könnten aus einer systematischen Untersuchung anderer Zitate kommen, die in den Anweisungen auftauchen. »*Respondent ultima primis*« zum Beispiel stammt aus den *Disticha Catonis*, welche an die hundert lateinische Sinnsprüche enthalten und im Mittelalter sehr beliebt waren. Was den rätselhaften letzten Vers des Schlussabschnitts betrifft, so beeindruckt der beunruhigende Gleichklang mit den Worten, die Ovid dem Pythagoras in den Mund legte (und dieser letztere war sicherlich für einen Musiker des 15. Jahrhunderts keine beliebige Persönlichkeit), eine Schmähere gegen jene, die sich von tierischem Fleisch ernähren: »*heu quantum scelus est in viscera viscera conditi*« (»welche Schande ist es doch, die Innereien [eines anderen Lebewesens] in die [eigenen] Innereien aufzunehmen«). Es übersteigt unsere Möglichkeiten, daraus nun eine andere Bedeutung für den letzten Vers zum Text zur sechsten Messe abzuleiten, und es ist auch möglich, dass es sich hierbei um einen reinen Zufall handelt. Aber uns beeindruckt die Herkunft des Ovidischen Verses: Er stammt aus dem 15. und letzten Buch der *Metamorphosen*.

Guido Magnano

instrumentos, porque es imposible adaptarlas al texto litúrgico y sería históricamente inverosímil cantarlas con un texto profano). El conjunto de las voces, con un mayor número de cantores en las partes agudas en relación con las graves, refleja el orden típico de las capillas de la época: hemos constatado que esta disposición «en forma de pirámide invertida» funciona perfectamente en el ámbito de esta reconstrucción sonora.

Giuseppe Maletto



MAGNIFICAT

Roma, San Pietro, Ms. B 80, f. 219 - 224

Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes quia fecit mihi magna, qui potens est: et Sanctus nomen eius et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui, deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles; esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes. Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae, sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum. Amen.

My soul doth magnify the Lord, and my spirit has rejoiced in God my Saviour because he has regarded the lowliness of his handmaiden: For behold, from henceforth, all generations shall call me blessed for he that is mighty has magnified me: and holy is his name and his mercy is on them that fear, from one generation to another. He has showed proud in his arm, he has scattered the proud in the imagination of their hearts. He has put down the mighty from their seat and has exalted the lowly. He has filled the hungry with good things, and the rich he has sent empty away. He remembering his mercy has holpen Israel his servant. As he promised to our forefather Abraham and his seed for ever. Glory 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.

Mon âme magnifie le Seigneur, et mon esprit exulte en Dieu mon sauveur car tu t'es penché sur l'humilité de ta servante, à partir de ce moment toutes les générations m'appellerons heureuse, car le Tout-puissant a fait de grandes choses pour moi : et Saint est son nom et sa miséricorde s'étend de génération en génération sur ceux qui le craignent. Déployant la force de son bras, il dispersa ceux dont le cœur avait des pensées d'orgueil, il renversa les puissants de leur trône, et exalta les humbles ; il combla de biens les affamés et renvoya les riches les mains vides. Il a secouru Israël, son serviteur, se souvenant de sa miséricorde, ainsi qu'il l'avait dit à nos pères, à Abraham et à sa descendance pour les siècles. Gloire au Père au Fils et au Saint-Esprit ainsi en était-il dès les origines, de même maintenant, toujours et pour les siècles des siècles. Amen.

L'anima mia magnifica il Signore il mio spirito esulta in Dio mio salvatore. Poiché ha guardato l'umiltà della sua serva d'ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno «Beata». Il Potente ha fatto in me cose grandi e santo è il suo nome. Il suo amore di generazione in generazione ricopre coloro che lo temono. Interviene con la forza del suo braccio, disperde i superbi nei pensieri del loro cuore. Abbatte i potenti dai troni, innalza gli umili. Ricolma di beni gli affamati, rimanda i ricchi a mani vuote. Sostiene Israele suo servo ricordandosi del suo amore. Come aveva promesso ai nostri padri, ad Abramo e alla sua discendenza per sempre. Gloria al Padre e al Figlio e allo Spirito Santo. Come era nel principio, e ora e sempre nei secoli dei secoli. Amen.

Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskinde. Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist. Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten. Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreut, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn. Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen. Die Hungrigen füllt er mit Gütern und lässt die Reichen leer. Er denkt der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf, wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Mi alma magnifica el Señor, y mi espíritu exulta en Dios mi salvador porque ha observado la humildad de su sirvienta, a partir de este momento todas las generaciones me llamarán beata porque el Poderoso hizo grandes cosas para mí: y santo es su nombre y su misericordia se extiende de generación en generación sobre los que lo temen. Desplegando la fuerza de su brazo, dispersó a los que tenían en su corazón pensamientos soberbios, abatió a los poderosos de su trono, y exaltó a los humildes; colmó de bienes a los hambrientos, y despidió a los ricos con las manos vacías. Socorrió a Israel, su siervo, recordándose de su misericordia, tal como lo dijo a nuestros padres, Abraham y a su descendencia por los siglos. Gloria al Padre al Hijo y al Espíritu Santo como era en el principio y ahora y siempre por los siglos de los siglos. Amén.



Also on Glossa Platinum:

QUADRIVIUM

Guillaume Dufay: Motets, vol. 1
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31901 & P31902

SUPREMUM EST MORTALIBUS BONUM

Guillaume Dufay: Motets, vol. 2
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31904

TEMPIO DELL'ONORE E DELLE VERTÙ

Guillaume Dufay: Chansons
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31903

STELLA DEL NOSTRO MAR

Reflections on the Marian inspiration
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31905

VOX NOSTRA RESONET

New music for voices
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD P32301

L'ARBRE DE JESSÉ

Gregorian chant and medieval polyphony
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD P32302

CAPUT

Missa Caput by Johannes Ockeghem
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32101

JOYE

Les plaintes de Gilles de Bins dit Binchois
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32102

POISSANCE D'AMOURS

Mystics, monks and minstrels in the 13th century
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32103

LA MAGDALENE

The cult of Mary Magdalene in the 16th century
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32104

[MORE INFORMATION: WWW.GLOSSAMUSIC.COM]



produced by:

GLOSSA MUSIC, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MUSICONTACT GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musiccontact-germany.com / www.musiccontact-germany.com