



deutsche
harmonia
mundi

G010003387846U

 SONY MUSIC



deutsche
harmonia
mundi

FIRMINUS CARON (approx / env. 1440 – after / après 1480)

1	Kyrie de la messe „L'homme armé“	2:50
2	Gloria de la messe „Jhesus autem transiens“	6:12
3	Credo de la messe „Sanguis Sanctorum“	8:14
4	Sanctus de la messe „Clemens et Benigna“	4:14
5	Agnus Dei de la messe „Accueilly m'a la belle“	7:41
6	Accueilly m'a la belle	6:26
7	Le despourveu infortuné	6:43
8	Corps contre corps	3:00
9	Hélas que pourra devenir mon cueur	9:14

Total: 54:39

Superius: Sabine Lutzenberger, Axelle Bernage, Witte Maria Weber

Tenor: Bernd Oliver Fröhlich, Matthew Vine, Achim Schulz, Olivier Coiffet, Tom Phillips

Baritonans: Frederik Sjollema

Bassus: Tim Scott Whiteley, Guillaume Olry

HUELGAS ENSEMBLE • PAUL VAN NEVEL conductor / direction

Recording: July 9 & 10, 2015, Église St. Martin, Tourinnes-la-Grosse, Belgium

Recording Producer/Balance Engineer/Editing/Mastering: Markus Heiland (Tritonus)

Cover: Lorenz Stöer – Geometria et Perspectiva, Staatliche Graphische Sammlung München

German translation songbook: Freunde alter Musik Basel

Artwork: [ec:ko] communications

© & © 2016 Sony Music Entertainment Germany GmbH

FIRMINUS CARON, OR THE PARADOX OF BEING NEITHER FAMOUS NOR FORGOTTEN

Information relating to the life of the composer Firminus Caron is fragmentary, contradictory and – where archival material and repertory are concerned – full of gaps, a problem that he shares, of course, with many of his 15th-century colleagues. In Caron's case, the difficulties start with our attempts to identify him. Only in recent years have the tireless researches of Rob Wegman, David Fallows, Barbara Haggl and others revealed that the composer whose works are featured on the present album is indeed Firminus Caron and that he is not to be confused with the singer Philippe Caron (c1465–1509), who was active in Cambrai and at the Palais du Coudenberg in Brussels, where he was employed by the Burgundian court. Philippe's father, Jean, likewise worked for the Burgundian court as a cellarer. He, too, has nothing to do with Firminus Caron.

Firminus Caron was born at Amiens and was called Firminus for a reason: the town's patron saint was the martyr Saint Firminus, who was a fourth-century bishop in the town. By 1459 Caron was *maître des petites écoles* in Amiens, becoming the cathedral's *primus musicus* in the 1460s and magister in *artibus* shortly before 1472. Paradoxically, few biographical details about his life have come to light after this date, even though he was clearly a famous singer whose name is frequently cited in documents of the period and whom David Fallows has described as one of the most important and influential composers of his day.

François-Joseph Fétis (1784–1871) was one of the first writers on music to recognize Caron's importance, striking a vaguely rhapsodic note in the 1866 edition of his *Biographie universelle des musiciens*: “We find in these pieces distinct signs of elegance in the way his lines move: in this respect, Caron is superior to Ockeghem and Busnois.” There is some evidence that after he left Amiens, Caron was active in Italy and that he was in contact not only with the circle associated with Antoine Busnois (c1435–1492) but also with the Burgundian chapel of Charles the Bold. Our evidence for this comes from the many manuscript sources that include Caron's works, together with references to him in various treatises, most notably those of his contemporary Johannes Tinctoris (c1435–1511), and references in texts by contemporary composers such as Loyset Compère (c1445–1518). Conversely, we have no idea where and when Caron died.

Caron's surviving corpus of works includes five four-part cantus firmus Masses. The present recording features a single movement from each of these works. They have survived, inter alia, in two of the principal choirbooks in the Vatican, C.S.14 and C.S.51. Caron's secular oeuvre comprises twenty-one chansons, mostly rondeaux, scattered among more than twenty different manuscripts. The present album features four of these works: a rondeau refrain with added contratenor parts; a combinative chanson; and two complete rondeaux in which different versions are sung in the shorter and longer strophes.

Helas que pourra devenir mon cuer (track 9) is one of the most popular rondeaux from the second half of the 15th century and survives in no fewer than twenty-two manuscript sources that vary only slightly from one another. The tenor and contratenor line were reproduced by Johannes Tinctoris in Chapter Thirty-Three of Book Two of his *Liber de arte contrapuncti* of 1477, where they are cited as examples of the use of diminished fifths. Henricus Isaac (c1450–1517) paraphrases it. In 1525 the rondeau is quoted in the *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* of Pietro Aaron (c1480–after 1545). And Gonzalo de Baena (c1476–after 1540) quotes the chanson a fourth lower in his *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger* of 1540. We perform the opening of the chanson in two parts, cantus and tenor. Although this version never existed, it helps to bring out its basic structure. To these are then added a third voice that has survived in the three-part version that has come down to us in one of the aforementioned manuscripts and a fourth voice that has been added in another of the surviving sources. In the four-part version the impact of the elaborate melismas, with their many false relations, is clearly audible.

The refrain of the rondeau *Le despourueu infortuné* (track 7) is performed three times: the first time it is heard in its basic three-part form, the second time with an added second contratenor part as notated in the Petrucci edition of 1504 and the third time with a different, highly ornamented contratenor found in Bologna Q18, a chansonnier written in northern Italy in the early 16th century.

The combinative chanson *Corps contre corps* (track 8) is in stark contrast to the intimacy of the two rondeaux mentioned above. Here Caron combines three different texts. The frivolous song “Cinq solz et demy” is initially sung by the tenor and then combined with the comparatively coarse “Rembour luy rataquon” (Contratenor 2) and finally with “Corps contre corps”, a text which, more courtly in tone, is sung by the superius and first contratenor.

We can be fairly certain that a number of Caron's works have been lost. In his aforementioned treatise, Tinctoris refers to a rondeau, *La tridaine a deux*, that appears not to have survived. And in his twelve-volume *Musikalisches Conversations-Lexikon* of 1870–83 Hermann Mendel notes that Fétis transcribed a number of Caron's motets. Almost certainly we can add to this list a number of compositions that have come down to us anonymously, a claim based on their distinctive stylistic characteristics, on their melodic structures, on the use of particular tessituras and modes and, finally, on contextual elements. This is undoubtedly true of the anonymous *Missa Thomas cesus* in the Vatican choirbook B80 and also of the legendary set of six *L'homme armé* Masses in the Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III in Naples, VI.E.40.

Caron's fame is clear from the large number of sources in which his works have been transmitted. Also significant in this context is the fact that a whole series of his fellow composers were evidently familiar with his music: Alexander Agricola (1445/46–1506) uses the superius of Caron's rondeau *Le despourueu infortuné* as the tenor in his two-part contrafactum *Arce sedet Bacchus*. And the same chanson exists in an intabulation prepared by Francesco Spinacino in 1507. Moreover, Jacob Obrecht (1457/8–1505) has taken the tenor of Caron's chanson *Rose playsant* and used it as the cantus firmus in his Mass of the same name.

Caron's secular works were clearly being circulated in Italy during their composer's lifetime in the same way that his Masses were circulated and were used, inter alia, as contrafactum models in order to pad out the *lauda* repertory. To take an example: Francesco d'Abbizzio's *Lauda spirituale*, which was published in 1490, contains the *lauda A Maria fonte d'amore* accompanied by the note “Cantasi come *Accueilli m'a la belle*”, a reference to Caron's rondeau of the same name, which Caron also used as the model for his eponymous Mass (tracks 6 and 5). Arguably the finest tribute that Caron received is the reference to him as “magister cantilenarum” in a list that also includes Ockeghem, Busnois and Johannes Regis (c1425–c1496) in the *Prrière pour les musiciens* by his contemporary Loyset Compère that forms part of Compère's motet *Omniū bonorum plena*.

In his own day Firminus Caron was praised for his “cantilenas recentissimas”: his refreshing and innovative melodies. What exactly was so exclusive, innovative, original and surprising about Caron's use of counterpoint? What set him apart from his fellow composers? In a word: what are the specific features of Caron's polyphonic style?

Caron's four-part Masses radiate the pure spirit of the late Gothic period: we are clearly dealing here with a composer whose compositional method is based on an additive process rather than the principle of simultaneity. His vocal tessituras do not reveal the *relievo* effect of four different vocal areas: the upper voice is confined to a separate "area", mostly covering the range a–d", but the first and second contratenor parts constantly overlap and also merge with the tenor's tessitura, exceptionally even with the superius. In short, there can as yet be no talk of a clear division of the auditory field into four separate "registers", superius, altus, tenor and bassus. It is significant that most of the contratenor parts are listed as "contratenor primus" and "contratenor secundus", at least to the extent that they are labelled at all. With a single exception, there is no reference here to a "contratenor altus" or "contratenor bassus".

It is striking that in his Masses and also in many of his chansons Caron draws a typically Gothic distinction between the church modes that he uses for the superius and those that he notates in the "block" of the other three parts. (A similar procedure is still found with Guillaume Du Fay [1397–1474] and Busnois.). As typical as it is frequent is the use of the mixolydian mode, the final note of which is g without any accidental, in the upper voice contrasted with the transposed Dorian mode on g (with the accidental b flat) in the three other voices. This spatial *relievo* effect sometimes leads to the sort of "forbidden" vertical intervals that were repeatedly castigated by Tinctoris, most notably in his *Liber de arte contrapuncti*. In his treatment of the modes, Caron likewise reveals himself as a linear composer rather than as a polyphonist who thought primarily in terms of vertical harmonies. As a result, homophonic chord progressions are not found in Caron's music, a point that sets him apart from a composer like Josquin des Prez (c1450–1521), whose music belongs to a later age.

Caron's melodic writing may best be described as "flowing", and yet it is often disrupted by tension-laden syncopations. The most striking feature of his melodies is their unusual length (where, in God's name, did the singers breathe?). They are also hugely imaginative, full of unexpected turns and notable for their frequent use of two separate figures: *cambiata* and *minor color*. The former is a descending third used as an ornament, the latter a rhythmic figure made up of a dotted crotchet and quaver that can also be interpreted as a triplet. Although we cannot prove it, we came to the conclusion in the course of our work transcribing and rehearsing this music that the *minor color* figure was not simply another way of notating the dotted rhythm for Caron but a gentler and more flowing triplet-like articulation that is often found in

syncopated passages. This difference alone is sufficient to give Caron's polyphony an even more striking rhythmic profile.

One final aspect of Caron's counterpoint that deserves to be noted here is his handling of the proportions that are so important in establishing the right tempo and in allowing the relations between dissonance and consonance to achieve a natural balance. In this context we have followed two important observations by Tinctoris from which it emerges that an apparent doubling of the tempo – from "C" to "C alla breve", for example – is not at all obvious and that it is basically applied only when the same mensural notation appears simultaneously in two different parts. In Book Three, Chapter Three of his treatise *Proportionale musices* of 1472–75, Tinctoris writes that in the case of an exact linear doubling of the tempo, the tempo should not be doubled but should merely become quicker as the melody would otherwise be destroyed by the excessive speed, a speed that would make it more difficult to perform the music – whether Tinctoris is referring here to the articulation or to the pronunciation is unclear.

Elsewhere – Book Two, Chapter Twenty-Nine of his *Liber de arte contrapuncti* – Tinctoris cites examples of the way in which the length of a dissonance necessarily affects the choice of tempo, regardless of tempo doublings. Dissonances should never have the duration of a full semibreve but perhaps that of a minim.

For performers in the 21st century it must come as a huge relief to read that a 15th-century theorist and composer could show such an understanding of the practical questions that arise when performing Caron's music. Beyond this, Caron's output allows us to explore the field of tension that exists between the occasionally "sinful" aesthetics of music and the strict rules of music theory.

Paul van Nevel · Translation: texthouse

Songbook

1. Kyrie

Lord, have mercy on us.

Christ, have mercy on us.

Lord, have mercy on us.

2. Gloria

Glory to God in the highest,
and on earth peace the men of god will.

We praise thee, we bless thee,

we adore thee, we glorify thee.

We give thee thanks for thy great glory.

O Lord God, heavenly King,

God Father almighty.

O Lord Jesus Christ, the only begotten Son!

O Lord, Lamb of God, Son of the Father.

Who takest away the sins of the world,
we have mercy upon us.

Who takest away the sins of the world,
receive our prayer.

Who sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.

For thou only art holy, Thou only art Lord.

Thou only, o Jesus Christ, art most high,

together with the Holy Ghost,

in the glory of God the Father. Amen.

3. Credo

I believe in one God,

the Father almighty,

maker of heaven and earth,

and of all things visible and invisible.

And in one Lord Jesus Christ,

the only begotten Son of God,

born of the Father before all ages;

God of God, light of light,

true God of true God;

begotten not made;

consubstantial with the Father,

by whom all things were made.

Who for us men, and for our salvation,

came down from heaven;

and was incarnate by

the Holy Ghost,
of the Virgin Mary;

and was made man.

He was crucified also for us,

suffered under Pontius Pilate, and was buried.

And the third day he rose again according

to the Scriptures;

and ascended into heaven.

He sitteth at the right hand of the father;

and he shall come again with glory

to judge the living and the dead;

and his Kingdom shall have no end.

And in the Holy Ghost,

the Lord and giver of life,

who proceedeth from the father and the Son,

who together with the Father and the Son

is adored and glorified;

who spoke by the Prophets.

And one holy catholic

and apostolic Church.

I confess one baptism for the remission of sins.

And I await the resurrection of the dead,

and the life of the world to come. Amen.

4. Sanctus

Holy, holy, holy, Lord God of hosts.

Heaven and earth are full of the glory.

Hosanna in the highest.

Blessed is he that cometh in the name of the Lord.

Hosanna in the highest.

5. Agnus Dei

Lamb of God, who takest away the sins

of the world,

have mercy on us.

Lamb of God, who takest away the sins

of the world,

give us peace.

6. Accueille m'a la belle

The beautiful woman, with her noble ways, welcomed me

In such a way that my happiness is now a painful aberration.

She turned her back on me and withdrew

Her love and affection, setting me on a path of grief

By banishing me from her eyes and heart.

I know of no way to return to her

And feel only torment at not having her near me

When, lamenting, I seek her in the land of Fair Welcome.

The beautiful woman, with her noble ways, welcomed me

In such a way that my happiness is now a painful aberration.

She withdrew her love and affection.

I must suffer every form of anguish.

Jousting is of no more use to me than assailing her.

Having ended up here, I see no way out.

I have been dismissed and am no longer in her good graces.

Like it or not, there is no going back.

The beautiful woman, with her noble ways, welcomed me

In such a way that my happiness is now a painful aberration.

She turned her back on me and withdrew

Her love and affection, setting me on a path of grief

By banishing me from her eyes and heart.

7. Le despourveu infortuné

Unexpectedly down on my luck,

Forever surrounded

By grief and austerity and tears,

I am robbed of help

And abandoned to every ill.

8. Corps contre corps

Superius and Contra I

Body against body, with no lustful thought,

Loving each other in a purely heartfelt way

And always acting discreetly:

This is how lovers should act.

Contra II

Shove it up her, stud,

Shove it up her fuck-hole.

I met a dear little nun

Who agreed to the deal.

I threw her on to the bed

And lifted up the sheets.

Shove it up her, stud,

Shove it up her fuck-hole.

Tan her knackered arse,

My well-bred friend,

Tan her knackered arse,

Sweet sergeant with the hard-on,
Iron balls and lead-hard dick

And a cunt of steel.

I came back from Noyon,

Irons balls and lead-hard dick.

That's how a little valet met me.

Huh, too, too, dah, dah, dah,

If you're proud of your arse, then back off.

You fun-loving girl, put your arse on mine.

I'm coming, I've got it, fun-loving lad.

Tenor

The arse still owes the cunt

Five and a half sous

On Saint Rémy's Day.

That's why I promised him

Five and a half sous

On the holy relics and the Bible.

And for her the arse went

Into action, but always discreetly.

This is how lovers should act.

9. Hélas ! que pourra devenir mon coeur

Alas, what will become of my heart

If it cannot perform

The lofty enterprise

That it is determined to undertake

To get closer to her than all others?

This irrevocable choice has been made

In order that in the future

Pleasure may be my motto in life.

But what, alas, will become of my heart

If it cannot complete

This lofty enterprise?

But my heart is now bound for all time

For Desire has robbed it of its freedom,

Making my enterprise a necessity,

And Desire is committed to this matter

In order to have it performed by Memory.

Alas, what will become of my heart

If it cannot perform

The lofty enterprise

That it is determined to undertake

To get closer to her than all others?

FIRMINUS CARON ODER DAS PARADOX ZWISCHEN BERÜHMT UND VERGESSEN

Die Informationen über das Leben des Komponisten Firminus Caron sind – wie bei vielen seiner Kollegen des 15. Jahrhunderts – bruchstückhaft, widersprüchlich und im Hinblick auf Archivmaterial und Repertoire voller Lücken, angefangen bei der Identifizierung des Komponisten selbst: Erst in den letzten Jahren ist dank der unermüdlichen Forschungsarbeit von Rob Wegman, David Fallows, Barbara Haggl und anderen deutlich geworden, dass der Komponist, dessen Werke wir auf diesem Album ausführen, ganz bestimmt *Firminus* Caron ist. Dieser Firminus ist von dem Sänger Philippe Caron (ca. 1465–1509) zu unterscheiden, der unter anderem in Cambrai und im Umfeld des Hofes Burgund am Brüsseler Palast Coudenberg tätig war. Auch Philippes Vater Jean Caron, Kellermeister ebenfalls am burgundischen Hof, hat selbstverständlich nichts mit Firminus Caron zu tun.

Firminus Caron wurde in Amiens geboren und trug diesen Vornamen nicht zufällig: Schutzpatron der Stadt ist der Märtyrer Bischof Sankt Firmin. Im Jahr 1459 ist Caron „Maître des petites écoles“ in Amiens, in den Sechzigerjahren „Primus musicus“ an der Kathedrale der Stadt und kurz vor 1472 „Magister in artibus“. Es ist als paradox zu bezeichnen, dass nach diesen Jahren kaum biografische Fakten von Firminus Caron bekannt sind, war er doch zu seiner Zeit ganz eindeutig ein berühmter, häufig zitierter und sehr namhafter Sänger, der David Fallows zufolge zu den wichtigsten und einflussreichsten Komponisten seiner Generation zählte.

Bereits François-Joseph Fétis (1784–1871) erkannte seinen Wert und schrieb in seiner *Biographie universelle des musiciens* (1866) leicht euphorisch: „Man findet in diesen Stücken anmutige Linien in der Bewegung der Partien: In dieser Hinsicht ist Caron Ockeghem und Busnois überlegen.“ Man kann anhand von einigen spärlichen Informationen im Zusammenhang mit den vielen Handschriften, in denen seine Werke notiert sind, und unter Berücksichtigung von Zitaten in diversen Traktate (hauptsächlich seines Zeitgenossen Johannes Tinctoris [ca. 1435–1511]) sowie Erwähnungen in Texten von zeitgenössischen Kompositionen (Loyset Compère [ca. 1445–1518]) vorsichtig ableiten, dass Firminus Caron nach seiner Amiens-Zeit in Italien tätig war und im Kreise des Antoine Busnois (ca. 1435–1492) sowie in der burgundischen Kapelle Karls des Kühnen bekannt war. Sterbeort und -datum liegen bis auf Weiteres im Dunkeln.

Das noch erhaltene Werk des Firminus Caron besteht aus fünf vierstimmigen Cantus-firmus-Messen, aus denen wir auf dieser CD jeweils einen Teil singen. Sie sind unter anderem in zentralen Chorbüchern des Vatikans erhalten (Cappella Sistina, Codices 14 und 51). Sein weltliches Repertoire umfasst 21 Chansons, zumeist Rondeaux, die auf über 20 Handschriften verstreut sind. Aus diesem Repertoire singen wir auf dem vorliegenden Album vier Werke: einen Rondeau-Refrain (mit hinzugefügten Contratenören), eine „Chanson combinée“ und zwei vollständige Rondeaux, wobei in den kleinen und großen Strophen unterschiedliche Versionen gesungen werden.

Helas que pourra devenir mon cuer (Track 9) ist eines der beliebtesten Rondeaux der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das Werk ist in wohlgeordnet 22 Quellen in leicht unterschiedlichen Fassungen notiert. Tenor- und Contratenorpartie werden von Johannes Tinctoris in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) als Beispiel für die Verwendung verminderter Quinten angeführt (zweites Buch, Kapitel 33). Heinrich Isaac (ca. 1450–1517) paraphrasiert die Chanson; noch 1525 wird das Rondeau in Pietro Aaron's *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* zitiert und Gonzalo de Baena (ca. 1476–nach 1540) notiert die Chanson eine Quarte tiefer in seinem *Arte novamente inventada para aprender a tanger* (1540!). Den Anfang des Refrains singen wir zweistimmig (Cantus und Tenor) – eine Fassung, die nie existiert hat, aber deutlich die Grundstruktur hörbar macht, wozu dann eine dritte Stimme (in der dreistimmigen Version) und eine vierte Stimme (in einer der Quellen hinzugefügt) erklingen. In der vierstimmigen Fassung wird die Wirkung der ausführlichen Melismen mit vielen Querständen deutlich hörbar.

Der Refrain des Rondeaux *Le despourveu infortuné* (Track 7) wird dreimal ausgeführt: das erste Mal in seiner dreistimmigen Grundform, das zweite Mal mit einer hinzugefügten zweiten Contratenorpartie – wie im Petrucci-Druck von 1504 notiert – und schließlich mit einem anderen, stark verzierten Contratenor aus der Handschrift Bologna Q18, die Anfang des 16. Jahrhunderts in Norditalien notiert wurde.

Die Chanson combinée *Corps contre corps* (Track 8) steht in scharfem Kontrast zu den beiden oben genannten intimen Rondeaux. Hier kombiniert Caron drei verschiedene Texte. Das frivole Lied „Cinq solz et demy“ wird zunächst im Tenor gesungen und danach erst mit dem ziemlich vulgären „Rembour luy rataquon“ (Contratenor zwei) und zum Schluss mit dem mehr höfisch inspirierten „Corps contre corps“ kombiniert, gesungen im Superius und im ersten Contratenor.

So gut wie sicher ist ein Teil von Firminus Carons Werk verloren gegangen. Tinctoris erwähnt in seiner oben angeführten Abhandlung das Rondeau *La tridaine a deux*, das nirgends wiedergefunden wurde. Und

Hermann Mendel schreibt in seinem *Musikalisches Conversations-Lexikon* (1870–73), Fétis habe *Motetten* von Firminus Caron transkribiert. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit können außerdem eine Reihe von anonym überlieferten Kompositionen Caron zugewiesen werden, gestützt auf unverkennbare stilistische Eigenheiten, melodische Strukturen, die Verwendung von Stimmlagen und Kirchentonarten sowie kontextueller Elemente. Dies trifft unter anderem für die anonyme *Missa Thomas cesus* im Chorbuch des Vatikans SP, B80, sowie für den legendären Zyklus von sechs „L’homme armé“-Messen zu (Neapel, Biblioteca nazionale, Ms. VI.E.40).

Die Berühmtheit des Firminus Caron lässt sich leicht aus der großen Anzahl von Quellen ablesen, die seine Werke erhalten haben. Auch die Tatsache, dass offenbar eine ganze Reihe von Kollegen mit seinem Werk vertraut war, ist hierfür bedeutsam: Alexander Agricola (1445/46–1506) verwendet den Superius von Carons Rondeau *Le despourveu infortuné* als Tenor in seiner zweistimmigen Kontrafaktur *Arce sedet Bachus*; dieselbe Chanson wird von Francesco Spinacino intavioliert (1507). Jacob Obrecht (ca. 1457/58–1505) nimmt den Tenor von Carons Chanson *Rose playsant* als Cantus firmus für seine gleichnamige Messe.

Neben Carons Messen waren auch seine weltlichen Werke offensichtlich in Italien im Umlauf. Sie wurden unter anderem als Kontrafaktur-Modelle verwendet, um das Lauda-Repertoire „auszupolstern“. Ein Beispiel: Die 1490 veröffentlichte *Lauda spirituale* von Francesco d’Abbizzio enthält die Lauda *A Maria fonte d’amore* mit der Anmerkung „Cantasi come Accueilli m’a la belle“, die auf das Rondeau von Firminus Caron verweist, ein Rondeau, das er übrigens als Modell für seine gleichnamige Messe verwendete (Tracks 6 und 5). Die womöglich schönste Ehrenbezeugung, die Caron zuteil werden konnte, ist seine Erwähnung als „Magister cantilenarum“ zwischen Kollegen wie Ockeghem, Busnois und Johannes Regis (ca. 1425–ca. 1496) im *Prière pour les musiciens* seines Zeitgenossen Loyset Compère in dessen Motette *Omnium bonorum plena*.

Firminus Caron wurde in seiner Zeit für seine „Cantilenas recentissimas“ gerühmt, seine erfrischenden, erneuernden Melodien. Was war nun so exklusiv, erneuernd, originell und überraschend an Carons Kontrapunkt? Was hob ihn von den Kollegen ab? Mit anderen Worten: Was sind die spezifischen Merkmale von Carons Polyphonie?

Seine vierstimmigen Messen strahlen einen reinen spätgotischen Charakter aus: Wir haben es hier noch deutlich mit einem Komponisten zu tun, der *additiv* komponierte und nicht *simultan*. Seine Stimmlagen zeigen nicht das Relief von vier verschiedenen stimmlichen Tonbereichen: Die Oberstimme ist ein geson-

derter „Gebiet“ (meistens a-d’), aber die erste und die zweite Contratenorpartie kreuzen sich fortwährend und vermischen sich darüber hinaus mit der Tenortlage, in Ausnahmefällen sogar mit dem Superius! Von einer deutlichen Verteilung des auditiven Feldes in die vier „Lagen“ Superius-Altus-Tenor-Bassus ist noch überhaupt keine Rede. Bedeutungsvoll ist, dass die meisten Contratenorpartien „Contratenor primus“ und „Contratenor secundus“ genannt werden, sofern sie überhaupt eine Bezeichnung mitbekommen. Von einer Ausnahme abgesehen wird nicht von „Contratenor altus“ und „Contratenor bassus“ gesprochen.

Es fällt auf, dass Firminus Caron in den Messen (aber auch in vielen Chansons) noch eine typisch gotische (vgl. Guillaume Du Fay [1397–1474] und Busnois) Unterscheidung trifft zwischen den Kirchenmodi, die er für die Superiuspartien verwendet, im Kontrast zu denen, die er im „Block“ der drei anderen Partien notiert. Typisch und häufig anzutreffen ist so beispielsweise der Gebrauch der mixolydischen Tonart (Schlusston g, also ohne Vorzeichen) in der Oberstimme gegenüber der transponierten dorischen Tonart über g (mit Vorzeichen b) in den drei anderen Stimmen. Dieser räumliche Relief-Effekt führt manchmal zu „verbotenen“ vertikalen Intervallen, derentwegen Johannes Tinctoris regelmäßig ermahnd den Finger hebt, unter anderem in seinem *Liber de arte contrapuncti*. Auch in der Behandlung der Tonarten erweist Firminus Caron sich als linearer Komponist und nicht als in erster Linie harmonisch-vertikal denkender Polyphonist. Homophone Akkordfolgen kommen bei Caron also nicht vor; dies steht im Gegensatz zur späteren Kunst von zum Beispiel Josquin Desprez (ca. 1450–1521).

Die Melodieführung von Firminus Caron kann man als fließend bezeichnen, oft jedoch von spannungsvollem „Syncopatio“ unterbrochen. Das auffallendste Merkmal von Carons Melodien ist ihre ungewöhnliche Länge (wo um Himmels willen haben die Sänger geatmet?), sie sind reich an Fantasie, voller unerwarteter Wendungen und mit auffallend häufiger Verwendung der Figuren „Cambiata“ (eine absteigende Terz als Verzierung) und „Minor color“, einer rhythmischen Figur aus punktierter Viertel und Achtel, die auch als Triole interpretiert werden kann. In Bezug auf Letztere sind wir im Zuge unserer Transkriptionen und Proben zu der Überzeugung gelangt (ohne jeden „Beweis“), dass die „Minor color“-Figur bei Firminus Caron nicht einfach nur eine andere Schreibweise des punktierten Rhythmus ist, sondern tatsächlich eine triolenartige, weichere, fließende Artikulation zur Folge hat, oft an Syncopatio-Stellen. Allein schon dieser Unterschied gibt Carons Polyphonie noch mehr rhythmisches Profil.

Ein letzter Aspekt im Kontrapunkt des Firminus Caron ist der Umgang mit den Proportionen, die so wichtig dafür sind, ein richtiges Tempo zu finden, in dem sich die Relationen zwischen Dissonanz und

Konsonanz natürlich verhalten. Wir folgen hierfür zwei wichtigen Anmerkungen des Johannes Tinctoris, aus denen hervorgeht, dass eine offenkundige Verdopplung des Tempos, zum Beispiel von „C“ zu „C alla breve“, ganz und gar nicht offenkundig ist und im Grunde lediglich galt, wenn die beiden Mensuren *gleichzeitig* in zwei verschiedenen Partien auftraten. Tinctoris schreibt in seinem Traktat *Proportionale musices* (iii, 3, 1472–75), dass das Tempo bei einer exakten linearen Tempoverdopplung nicht verdoppelt, wohl aber beschleunigt werden müsse, weil sonst (bei Verdopplung) die Melodie wegen des exzessiven Tempos ruiniert werde, was die Ausführung sehr erschwere.

An anderer Stelle (*Liber de arte contrapuncti*, ii, 29) beschreibt Tinctoris Beispiele, bei denen die Länge einer Dissonanz für eine Tempobestimmung ausschlaggebend sein müsse, unabhängig von Tempoverdopplungen. Dissonanzen dürften nie eine vollständige Semibrevis lang dauern, wohl aber eine halbe.

Für Interpreten des 21. Jahrhunderts ist es eine große Erleichterung zu lesen, dass ein Theoretiker und Komponist des 15. Jahrhunderts Verständnis für die praktischen Fragen hat, die bei der Interpretation der Musik des Firminus Caron entstehen. Darüber hinaus kann man in Carons Werk dem Spannungsfeld zwischen der zuweilen „sündigen“ Ästhetik der Musikkunst und den strengen Regeln der Theorie wie einem roten Faden folgen.

Paul Van Nevel · Übersetzung aus dem Niederländischen: Martina Fischer

Liedtexte

1. Kyrie

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

2. Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.
Wir loben Dich, wir preisen Dich,
wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich.
Wir sagen Dir Dank Deiner großen Herrlichkeit wegen.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!
Herr Jesus Christus, Jesus-Christ, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
nimm unser Flehen gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr
Du allein der Höchste: Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geiste
in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

3. Credo

Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott.
Gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater,
durch den alles geschaffen ist.
Für uns Menschen und um unseres Heiles Willen
ist er vom Himmel herabgestiegen.
Er hat Fleisch angenommen
durch den Heiligen Geist

aus Maria der Jungfrau,
und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns;
unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und
ist begraben worden.
Er ist auferstanden am dritten Tage, gemäß der Schrift.
Er ist aufgefahren in den Himmel
und sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote,
und seines Reiches wird kein Ende sein.
Ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
Er wird mit dem Vater und dem Sohne
zugleich angebetet und verherrlicht;
er hat gesprochen durch die Propheten.
Ich glaube an die eine, heilige katholische
und apostolische Kirche.
Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
Ich erwarte die Auferstehung der Toten.
Und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.

4. Sanctus

Heilig, Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

5. Agnus Dei

Lamm Gottes,
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.
Lamm Gottes,
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
gib uns deinen Frieden.

6. Accueille m'a la belle

Die Schöne von edler Art hat mich so empfangen,
dass sich mein Glück auf schmerzliche Abwege wendet;
sie hat ihre liebevolle Zuwendung von mir Zurückgewiesenen
abgewendet, als sie mich auf den Weg der Trauer
mit Aug' und Herz aus ihrem Schutz verbannt hat.

Auf keinem Weg und keiner Art weiß ich dahin zurückzukehren,
und es ist eine Qual, dass ich sie nicht um mich habe, wenn ich
mich in der Sphäre von Bel Accueil klagend im Kreis drehe,
da die Schöne mit den edlen Manieren mich so empfangen hat,
dass sich mein Glück auf schmerzliche Abwege wendet;
sie hat ihre liebevolle Zuwendung von mir abgewendet.
Erleiden muss ich alle Pein ringsum.

Es lohnt sich nicht, dagegen im Turnier zu kämpfen oder
anzustürmen. Ich bin dort gelandet und sehe keinen anderen
Ausweg. Entlassen bin ich und ausgeschossen von ihrem
Wohllollen. Ob ich nun will oder nicht, es gibt kein Zurück:
Die Schöne von edler Art hat mich so empfangen,
dass sich mein Glück auf schmerzliche Abwege wendet;
sie hat ihre liebevolle Zuwendung von mir Zurückgewiesenem
abgewendet, als sie mich auf den Weg der Trauer
mit Aug' und Herz aus ihrem Schutz verbannt hat.

7. **Le despourveu infortuné**

Als unvorbereitet Unglücklicher
unaufhörlich umgeben
von Trauer, Unerbittlichkeit und Tränen
bin ich bar jeglicher Hilfe
und allem Schmerz ausgeliefert.

8. **Corps contre corps**

Superius & Contra I
Körper an Körper, ohne Begierde,
einander vollkommen von Herzen lieben,
seine Handlungen stets diskret begehen:
dies muss die Art der Liebenden sein.
Contra II
Stopf ihr, Rammler,
stopf ihr das Unterteil.
Ich bin einem Nönnlein begegnet,
das auf das Geschäft eingetreten ist.
Ich habe sie auf das Bettchen gelegt
und die Laken hochgehoben.

Stopf ihr, Rammler,
stopf ihr das Unterteil.
Knallt den erschöpften Arsch,
edler Gefährte,
knallt den erschöpften Arsch,
süßer Feldweibel mit der Latte.

Eiserne Eier und bleierne Schraube,
und eine Pussi aus Stahl!

Ich kam aus Noyon zurück,
eiserne Eier und bleierne Schraube,
so ist mir ein Edelmann begegnet,
hu, du, du, dah, dah, dah,
stolz auf den Arsch, zieh dich von dort zurück.
Flottes Mädchen, leg deinen Arsch auf meinen!
Ich komme, ich halte ihn, flotter Bursche.

Tenor
Fünfeinhalb Sous
schuldet der Arsch der Pussi noch
an Sankt Remigius.
Deshalb habe ich ihm zugestanden
fünfeinhalb Sous
beim Psalter und den Testamenten,
und der Arsch zog für sie ins Feld
stets diskret:
dies muss die Art der Liebenden sein.

9. **Hélas ! que pourra devenir mon cœur**

Oh weh, was wird
aus meinem Herz werden, wenn es die erhabene
Verpflichtung nicht erfüllen kann,
der sich sein Wille unterworfen hat,
um sich ihr mehr als allen anderen zu nähern.
Dies ist eine unabkömmliche Wahl,
getroffen, um in Zukunft
Vergnügen als Motto zu haben.
Aber was wird, oh weh,
aus meinem Herz werden, wenn es die erhabene
Verpflichtung nicht erfüllen kann?
Nun ist das Herz in alle Zukunft gebunden, denn Desir,
der diese Verpflichtung aus seiner Freizügigkeit
herausgenommen hat, macht sie zur Notwendigkeit
und hat sich dieser Angelegenheit verschrieben,
um sie durch Souvenir ausführen zu lassen.
Oh weh, was wird nun
aus meinem Herz werden, wenn es die erhabene
Verpflichtung nicht erfüllen kann,
der sich sein Wille unterworfen hat,
um sich ihr mehr als allen anderen zu nähern.

FIRMIN CARON, CÉLÈBRE ET POURTANT OUBLIÉ

Les informations dont nous disposons sur la vie du compositeur Firmin Caron sont, comme pour nombre de ses confrères du XV^e siècle, fragmentaires et contradictoires, et ce que nous connaissons de ses manuscrits et de ses œuvres est très incomplet. Déjà l'identification du compositeur n'est pas simple: c'est seulement ces dernières années, grâce au travail de recherche acharné de Rob Wegman, David Fallows, Barbara Haggl et d'autres, qu'il est apparu clairement que le compositeur dont on entend les œuvres sur cet album est certainement *Firmin* Caron. Il ne faut pas le confondre avec le chanteur Philippe Caron (vers 1465–1509), qui a exercé son activité, entre autres, à Cambrai et au palais du Coudenberg de la cour de Bourgogne, à Bruxelles. Et il ne faut bien sûr pas plus le confondre avec son père, Jean Caron, échanson à la cour de Bourgogne.

Firmin Caron est né à Amiens et ce n'est pas un hasard s'il porte ce nom : le patron de la ville est l'évêque martyr saint Firmin. En 1459, Caron est « maître des petites écoles » à Amiens, dans les années 1460 *Primus musicus* à la cathédrale de la ville, et peu avant 1472 *magister in artibus*. Il est paradoxal que nous n'ayons pratiquement aucune information sur sa vie au-delà de ces années alors qu'il était à l'époque un chanteur fort renommé et souvent cité, et que, selon David Fallows, il comptait parmi les compositeurs les plus importants et les plus influents de sa génération.

Déjà François-Joseph Fétis (1784–1871) avait reconnu sa valeur. Il écrit dans sa *Biographie universelle des musiciens* (1866) avec une certaine euphorie : « On trouve dans ces morceaux des traces d'élégance dans le mouvement des parties : sous ce rapport, Caron est supérieur à Ockeghem et à Busnois. » Sur la base de quelques rares informations glanées dans les nombreux manuscrits où sont notées ses œuvres, de citations figurant dans divers traités (principalement de son contemporain Johannes Tinctoris [vers 1435–1511]) et de mentions de son nom dans des textes de compositions contemporaines (notamment de Loyset Compère [vers 1445–1518]), on peut déduire avec prudence qu'il exerça son activité en Italie, après ses années passées à Amiens, et qu'il était connu à la cour de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, lequel avait à son service Antoine Busnois (vers 1435–1492). On ignore toujours le lieu et la date de sa mort.

De Firmin Caron nous sont parvenues cinq messes à quatre voix sur cantus firmus, qui sont conservées notamment dans des livres de chœur du Vatican (chapelle Sixtine, codex 14 et 51) et dont nous chantons des extraits sur cet album. L'œuvre profane comprend vingt et une chansons, principalement des rondeaux, dispersées dans plus de vingt manuscrits. De ce répertoire, nous interprétons ici un refrain de rondeau (dans trois versions différentes), une chanson à plusieurs textes, et deux rondeaux complets dont nous présentons des versions différentes dans les petites et les grandes strophes.

Hélas ! que pourra devenir mon cœur (page 9) est l'un des rondeaux les plus prisés de la deuxième moitié du XV^e siècle. Il figure dans pas moins de vingt-deux manuscrits dans des versions légèrement divergentes. Dans son *Liber de arte contrapuncti* (1477, deuxième livre, chapitre 33), Johannes Tinctoris cite en exemple ses parties de ténor et contraténor pour l'emploi de quintes diminuées ; Heinrich Isaac (vers 1450–1517) le paraphrase ; Pietro Aaron le mentionne dans son *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* de 1525 ; enfin, Gonzalo de Baena (vers 1476 – après 1540) le note à la quarte inférieure dans son *Arte novamente inventada para aprender a tanger* de 1540. Nous chantons le début du refrain à deux voix (superius et ténor) dans une version qui n'a jamais existé mais permet de faire clairement ressortir la structure. S'ajoute ensuite une troisième voix (de la version à trois voix) puis une quatrième (qui figure dans une des sources). Dans la version à quatre voix, les mélismes complexes créent de nombreuses fausses relations nettement audibles.

Nous chantons le refrain du rondeau *Le despourveu infortuné* (page 7) trois fois : la première fois dans sa forme fondamentale à trois voix ; la deuxième fois avec l'ajout d'une deuxième partie de contraténor – que l'on trouve dans la publication de Petrucci de 1504 ; la troisième fois avec une autre partie de contraténor très ornée provenant du manuscrit de Bologne Q18, qui date du début du XVI^e siècle. La chanson *Corps contre corps* (page 8) présente un vif contraste par rapport aux deux rondeaux intimes que nous venons de mentionner. Caron associe ici trois textes différents. On entend d'abord au ténor la chanson paillarde *Cinq solz et demy*, à laquelle vient ensuite s'ajouter, au deuxième contraténor, les paroles obscènes *Rembour luy rataquon*, puis, au superius et au premier contraténor, *Corps contre corps*, un texte plus inspiré par l'amour courtois.

Il est à peu près sûr qu'une partie de l'œuvre de Firmin Caron a été perdue. Tinctoris mentionne dans son traité cité plus haut le rondeau *La tridaine a deux* dont on n'a aucune trace. Et Hermann Mendel écrit dans son *Musikalisches Conversations-Lexikon* de 1870–1873 que Fétis a transcrit des motets de Firmin

Caron dont on n'a pas plus de trace. En revanche, on peut attribuer à Caron une série de compositions anonymes avec une certaine probabilité en s'appuyant sur des critères stylistiques caractéristiques – l'écriture mélodique, les tessitures des voix, la façon d'utiliser les modes ecclésiastiques – et sur des données contextuelles. Parmi ces pages anonymes probablement de Caron compte la messe anonyme *Missa Thomas cesus*, qui figure dans le livre de chœur du Vatican SP, B80, ainsi que le légendaire cycle des six messes de « L'homme armé » (Naples, Biblioteca nazionale, ms. VI.E.40).

On peut mesurer la célébrité de Caron rien qu'au grand nombre de manuscrits où figurent ses œuvres. Également significatif, le fait qu'elles étaient familières de nombreux compositeurs contemporains : Alexander Agricola (1445/1446–1506) utilise le superius du rondeau *Le despourveu infortuné* comme ténor de son motet à deux voix *Arce sedet Bacchus* ; Francesco Spinacino transcrit le même rondeau en tablature, en 1507 ; Jacob Obrecht (vers 1457/58–1505) prend le ténor d'une autre chanson de Caron, *Rose playsant*, comme cantus firmus de sa messe du même nom.

En Italie circulaient non seulement les messes de Caron, mais aussi ses chansons. Elles étaient entre autres utilisées pour donner naissance à des pièces parodiques qui venaient étoffer le répertoire de laude (chants sacrés en langue vernaculaire répandus en Italie à l'époque). Par exemple, la publication de Francesco d'Abbizzio de 1490 renferme la lauda *A Maria fonte d'amore* avec l'annotation « *Cantasi come* [se chante comme] *Accueilly m'a la belle* », rondeau de Caron utilisé d'ailleurs par celui-ci dans sa messe du même nom (pages 6 et 5). Mais sans doute la plus belle marque d'estime reçue par Caron est d'avoir été qualifié de *Magister cantilenarum* au milieu d'une pléiade de compositeurs, dont Ockeghem, Busnois, et Johannes Regis (vers 1425 – vers 1496), dans la *Prière pour les musiciens* du motet *Omnium bonorum plena*, de la plume de son contemporain Loyset Compère.

Du vivant de Caron, on vantait ses *cantilenas recentissimas*, ses mélodies d'un genre nouveau. Qu'y avait-il donc de si original, nouveau, surprenant, unique, dans son contrepoint ? Qu'est-ce qui le distinguait des autres compositeurs ? Quelles sont les particularités de sa polyphonie ?

Ses messes à quatre voix ont un caractère typiquement fin Moyen Âge : on a ici clairement affaire à un compositeur qui écrit de manière *additive* et non *simultanée*. Ses voix n'ont pas une chacune une tessiture indépendante : si la partie supérieure évolue dans un ambitus propre (la plupart du temps entre *la*² et *ré*⁴), les deux parties de contraténor ne cessent de se croiser et empiètent en outre sur la tessiture de ténor, et même à certains endroits sur celle du superius ! On ne peut donc pas encore parler de répartition de

la sphère auditive en quatre ambitus distincts superius-altus-ténor-bassus. De manière caractéristique, la plupart des parties de contraténor sont baptisées « contratenor primus » et « contratenor secundus », si tant est qu'elles soient nommées. À une exception près, les dénominations « contratenor altus » et « contratenor bassus » ne sont pas utilisées.

De manière encore typiquement moyenâgeuse, et contrairement à Guillaume Du Fay (1397–1474) et Busnois, Caron oppose dans ses messes, mais aussi dans de nombreuses chansons, le superius au bloc des trois autres parties en utilisant deux modes ecclésiastiques distincts. On rencontre par exemple souvent au superius le mode myxolydien (partant de sol sans altération) et aux trois autres voix le mode dorien transposé sur sol (partant de sol avec si bémol). Ce double mode crée un effet de relief, mais parfois aussi des rencontres verticales « interdites » que Johannes Tinctoris montre régulièrement du doigt, notamment dans son *Liber de arte contrapuncti*. Dans l'écriture aussi, Caron s'avère un contrapuntiste, et non un « homophoniste » concevant les choses en premier lieu de manière verticale. On ne trouve pas chez lui de suites d'accords comme on en rencontrera plus tard chez Josquin Desprez (vers 1450–1521) par exemple.

Si les lignes mélodiques de Caron peuvent être qualifiées de fluides, elles sont cependant souvent interrompues par des syncopes créant de la tension. Ce qui frappe, surtout, dans ses mélodies, c'est leur longueur inhabituelle – où donc les chanteurs ont-ils bien pu respirer ? Elles sont pleines d'inventivité, de tournures inattendues, et utilisent fréquemment la *cambiata* – tierce descendante à valeur de broderie – et la *minor color* – rythme noire pointée croche, qui peut aussi être interprété en triolet. Au cours de notre travail de transcription puis de répétition, nous avons abouti à la conviction – sans aucune preuve – que chez Caron la *minor color*, qui se trouve souvent à des endroits syncopés, n'est pas une autre manière de noter le rythme pointé, mais doit plutôt se concevoir comme un motif coulant et plus doux de type triolet. En l'interprétant ainsi, la polyphonie gagne en profil rythmique.

Un dernier aspect du contrepoint de Caron est l'importance des proportions, qui nécessite que l'on trouve le juste tempo, c'est-à-dire celui qui garantisse un rapport naturel entre les consonances et les dissonances. Nous avons suivi ici deux remarques fondamentales de Johannes Tinctoris d'où il ressort qu'un doublement du tempo, par exemple de « C » à « C alla breve », ne vaut que lorsque les deux indications de mesure apparaissent *simultanément* dans deux parties différentes. Tinctoris écrit dans son traité *Proportionale musices* (1472–1475, iii, 3) que dans une doublure de tempo écrite le tempo ne doit

pas être doublé mais simplement accéléré, sinon la mélodie serait ruinée par la vitesse excessive et cela rendrait son exécution (l'articulation ? la prononciation ?) extrêmement difficile.

À un autre endroit (*Liber de arte contrapuncti*, ii, 29), Tinctoris donne des exemples où la longueur d'une dissonance est déterminante pour trouver le tempo, indépendamment des doublures de tempo. Une dissonance ne doit jamais durer une semi-brève entière, tout au plus la moitié.

Pour un musicien du XXI^e siècle, c'est un grand soulagement de constater qu'un théoricien et compositeur du XV^e siècle comprend les problèmes qui se posent dans l'interprétation de la musique de Firmin Caron. Le fait est que l'on retrouve partout dans son œuvre le même rapport de force entre une esthétique musicale parfois « pécheresse » et les règles rigoureuses de la théorie.

Paul Van Nevel · Traduit de l'allemand par Daniel Fesquet

Textes des oeuvres

1. Kyrie

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

2. Gloria

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,

adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis,

Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe,

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,

suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus,

tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus

Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu

in gloria Dei Patris. Amen.

3. Credo

Credo in unum Deum,

Patrem omnipotentem,

factorem coeli et terrae,

visibilem omnium et invisibilem.

Et in unum Dominum, Jesum Christum,

Filium Dei unigenitum

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,

Deum verum de Deo vero.

Genitum, non factum,

consubstantialem Patri,

per quem omnia facta sunt,

qui propter nos homines et propter nostram salutem

descendit de coelis.

Et incarnatus est de

Spiritu Sancto

ex Maria Virgine,

et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis,

sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,

secundum Scripturas.

Et ascendit in coelum,

sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria

judicare vivos et mortuos,

cujus regni non erit finis.

Et in spiritum sanctum

Dominum et vivificantem,

qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio

simul adoratur et conglorificatur;

qui locutus est per Prophetas.

Et unam sanctam catholicam

et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi. Amen.

4. Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

5. Agnus Dei

Agnus Dei,

qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

Agnus Dei,

qui tollis peccata mundi,

dona nobis pacem.

6. Accueille m'a la belle

Accueille m'a la belle au gent atour Tournant mon bien

en dolooureux destour Destourné m'a son amoureux racueil

Cueillant refus quant au chemin de dueil D'oeil et de cuer

m'a banny de sa tour.

Tourner n'y scay tournant voie ne tour

Ne tourment n'est que n'aye tout autour

Tournant en plains en lieu de Bel Accueil:

Accueille m'a la belle au gent atour

Tournant mon bien en dolooureux destour

Destourné m'a son amoureux racueil.

Recueillir fault tous les griefs a l'entour.

Tournay n'y vault joster ne faire estour.

Tourné suis la je n'y voy autre escueil.

Escueille suis et mis hors de son vueil.

Vueil ou non veul il n'y a nul retour.

Accueille m'a la belle au gent atour

Tournant mon bien en dolooureux destour

Destourné m'a son amoureux racueil

Cueillant refus quant au chemin de dueil

D'oeil et de cuer m'a banny de sa tour.

7. Le despourveu infortuné

Le despourveu infortuné

Incessamment avironné

De deuil et de rigueur et plours

Me trouve banni de secours

Et a tout mal abandonné

8. Corps contre corps

Superius & Contra I

Corps contre corps sans penser convoytise

L'un l'autre amer du cuer parfaitement

Faire son fait partout secretament

Des amoureux ce doit estre la guise.

Contra II

Ramboure luy, rataquon,

Ramboure luy son bas.

Je recontray nonnette

Qui rechiet le cas

La chuchay sur le lette

Et luy levay les draps

Ramboure luy, rataquon,

Ramboure luy son bas.

Foullés cul espuié

Gentil compaignon

Foullés cul espuié

Doux sargent du passon

Coullies de fer et vit de plomb

Et con d'ancier!

Je revenoye de Noion,

Coullies de fer et vit de plomb

Si encontray ung valenton

Hu, tu, tu, dà, dà, dà

Fier du cul trais t'en là

Ricardaine met ton cul sur le myen

Je le vien, je le tien, ricardon!

Tenor

Cinq solz et demy

Doibt le cul au con de restes

Au jour de la Saint Remy

Pourquoy luy permy

Cinq solz et demy

Pour les corps et pour les testes

Et le cul resioit pour luy

Partout secretament:

Des amoureux ce doit estre la guise.

9. Hélas ! que pourra devenir mon cuer

Hélas que pourra devenir

Mon cuer s'il ne peut parvenir

A chelle haultaine emprise

Ou sa volenté s'est soubmise,

Pour mieulx sur toutes advenir.

Cest choys sans ailleurs revenir

Esliste pour temps avenir

Avoir plaisance a sa devise.

Hélas que pourra devenir

Mon cuer s'il ne peut parvenir

A chelle haultaine emprise.

Or est contrainct pour lavenir

Car Desir la fait convenir

Qui la mis hors de sa franchise

Et Desir a sa cause est commise

A exercer par Souvenir.

Hélas que pourra devenir

Mon cuer s'il ne peut parvenir

A chelle haultaine emprise

Ou sa volenté s'est soubmise

Pour mieulx sur toutes advenir.