

ANTONIO ZACARA DA TERAMO

01. FERITO GIÀ D'UN AMOROSO DARDO (05:08)

SOURCE: SQUARCIALUPI, 175V

02. MOVIT' A PIETADE (04:16)

SOURCE: SQUARCIALUPI, 176V

03. BENCHÉ LONTAN ME TROV' IN ALTRA PARTE (04:56)

SOURCE: SQUARCIALUPI, 176R

TEXT SOURCE: G. CORSI 1970

(FROM BIBLIOTECA AMBROSIANA E.56)

04. PLORANS PLORAVI PERCHÉ LA FORTUNA (08:31)

SOURCE: LUCCA 184, 61R-62V

(MODERN EDITION: NADAS/ZIINO 1990)

05. NUDA NON ERA, PRESO ALTRO VESTITO (05:37)

SOURCE: OXFORD 213, 100V

06. LE TEMPS VERRÀ TAMTOUST APRÈS (04:08)

SOURCE: TORINO T.III.2, 24V-25R

(MODERN EDITION: MARCHI/DI MASCIA 2001)

07. SPINATO INTORNO AL COR (INSTRUMENTAL) (04:34)

SOURCE: LUCCA 184, 96V-97R

08. UN FIOR GENTIL M'APPARSE (04:25)

SOURCES: LUCCA 184, 58R (PERUGIA 3065, 1R); FAENZA 117, 82R-82V;

BOLOGNA Q15, 71V-73R (GLORIA FIOR GENTIL)

09. ROSETTA CHE NON CANBI MAI COLORE (06:32)

SOURCES: LUCCA 184, 55V-56; FAENZA 117, 82V-83V

10. SPINATO INTORNO AL COR (05:58)

SOURCE: LUCCA 184, 96V-97

# .CURRENTES.

SPINATO INTORNO  
AL COR

ANTONIO ZACARA DA TERAMO

# .CURRENTES.

**Currentes** ble grunnlagt i 2006 av kunstnerisk leder Jostein Gundersen, og har siden da konsertert i Norge, Tyskland, Tsjekkia og Italia. Currentes definerer sin virksomhet innenfor feltet historisk informert framføring og spesialiserer seg i polyfon musikk fra senmiddelalder og renessanse. Ensemblet utforsker det som ikke er direkte overlevert i musikk-manuskriptene, slik som instrumentering og improvisasjon av ornamenter og stemmer. Ensembles interesse for nye uttrykk har resultert ikke bare i uortodokse framføringer av musikk fra middelalder og renessanse, men også i et bestillingsverk av den norske komponisten Eivind Buene. Currentes støttes av Norsk kulturråd og Bergen kommune, og er medgrunnlegger av og samarbeidspartner i Bergen middelaldermusikk-dager, en festival som finner sted i september hvert år. Denne CD-en ble innspilt med støtte fra Fond for utøvende kunstnere.

Jostein Gundersen ble uteksaminert fra det nasjonale Stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid (likestilt med en akademisk PhD)

i 2009, som den første kandidaten med historisk musikk som spesialitet. Ved siden av sine konsertaktiviteter underviser Gundersen i blokkfløyte, tidligmusikk-ensemble og musikkteori ved Universitetet i Bergen, Griegakademiet – Institutt for musikk, og i historisk improvisasjon ved Hochschule für Musik und Theater i Leipzig.

Currentes ønsker å takke alle de institusjoner og personer som har vært til støtte gjennom sine ressurser, sine kunstneriske og akademiske innspill og sin interesse. Vi takker spesielt Universitetet i Bergen, Griegakademiet – Institutt for musikk, Stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Istituto Abruzzese di Storia Musicale, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Vegard Landaas, Maurice van Lieshout, Pedro Memelsdorff, Hans Knut Sveen, Frode Thorsen, Thomas Wolden og Francesco Zimei.

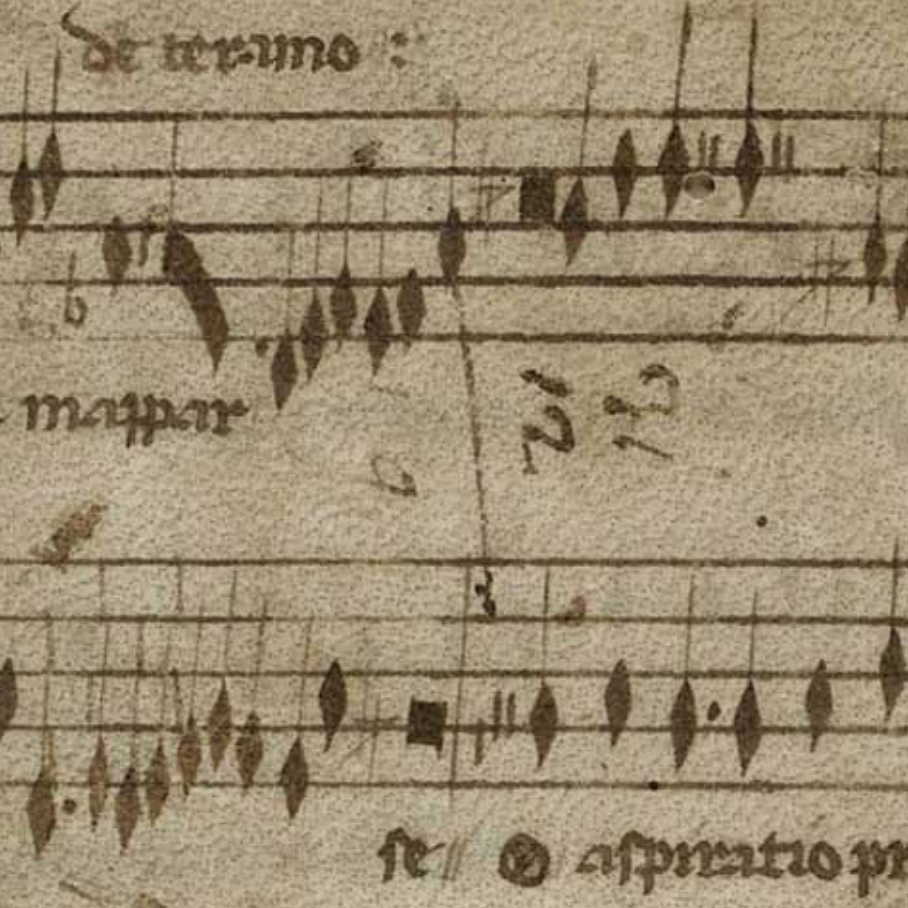
**Currentes** was founded in 2006 by its artistic director, Jostein Gundersen. Since then, it has performed in Norway, Germany, the Czech Republic, and Italy. Currentes defines its artistic goals as within the field of historically informed performance and specialises in polyphonic music from the late Middle Ages and the Renaissance. Its particular agenda is the exploration of that which has not been transmitted in musical notation, such as instrumentation, improvisation of ornaments, or entire parts. The ensemble's interest in new forms of expression has led not only to unorthodox performances of medieval and renaissance music, but also to its commissioning of a new work by the Norwegian composer, Eivind Buene. Currentes is supported

by Arts Council Norway and City of Bergen, and is co-founder and partner of Bergen Medieval Music Days, a festival that takes place every September. This recording was made possible with funding from Fund for Performing Artists.

Jostein Gundersen graduated from the Norwegian Artistic Research Fellowship Programme (equivalent to an academic PhD) in 2009, as the first artist with historical music as speciality. Besides his concert activities, Jostein Gundersen teaches recorder, ensemble and music theory at the University of Bergen, Grieg Academy - Institute of Music, and historical improvisation at the Hochschule für Musik und Theater, Leipzig.

A number of institutions and persons have supported Currentes with resources, artistic and academic input, and interest, for which we are very grateful. We especially thank the University of Bergen, the Grieg Academy - Institute of Music, the Norwegian Artistic Research Fellowship Programme, Istituto Abruzzese di Storia Musicale, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Vegard Landaas, Maurice van Lieshout, Pedro Memelsdorff, Hans Knut Sveen, Frode Thorsen, Thomas Wolden, and Francesco Zimei.

**L'ensemble Currentes** è stato fondato nel 2006 dal suo direttore artistico Jostein Gundersen. Da allora si è esibito in Norvegia, Germania, Repubblica Ceca ed in Italia. Currentes definisce le sue finalità artistiche nel campo della prassi esecutiva storica, specializzandosi in musica polifonica dell'alto medioevo e del rinascimento. L'interesse



particolare del gruppo risiede in ciò che non è stato trasmesso nei manoscritti musicali, come la strumentazione, o l'improvvisazione di ornamenti e voci. L'interesse mostrato verso nuove forme esecutive ha portato, oltre a esecuzioni poco ortodosse di musica del medioevo e del rinascimento, ad una commissione di un lavoro musicale da parte del compositore norvegese Eivind Buene. Il gruppo Currentes riceve l'appoggio del Consiglio Culturale Norvegese e dal Comune di Bergen ed è co-fondatore e partner delle Giornate Musicali Medioevali, festival annuale che si tiene a settembre. Questo CD è stato registrato con l'aiuto del Fondo per gli artisti.

Jostein Gundersen si è laureato all'Istituto Norvegese di ricerca artistica (laurea equivalente ad un dottorato) nel 2009, primo artista ad ottenere una specializzazione in musica storica. Unitamente alla sua attività concertistica, Gundersen insegna flauto dolce, ensemble e teoria musicale all'Università di Bergen, Accademia Grieg - istituto di musica, ed improvvisazione storica presso l'Hochschule für Musik und Theater in Leipzig.

Il gruppo Currentes desidera ringraziare tutte le istituzioni e le singole persone che ci hanno aiutato con il loro interesse artistico, contributo accademico e supporto finanziario. Si ringraziano in particolare l'Università di Bergen, l'Accademia Grieg - Istituto musicale, l'Istituto norvegese di ricerca artistica, l'Istituto Abruzzese di Storia Musicale, la Biblioteca comunale "Augusta" di Perugia, Vegard Landaas, Maurice van Lieshout, Pedro Memelsdorff, Hans Knut Sveen, Frode Thorsen, Thomas Wolden, Francesco Zimei.



## – OM FRAMFØRINGEN –

Den musikalske notasjonen er som hovedregel mindre detaljert jo lenger man går tilbake i tid. Noter i vår tid kan inneholde informasjon om mange aspekter ved framføringen, slik som karakter, tempo, varighet, instrumentasjon, klang, dynamikk, artikulasjon, ornamentikk etc. Midtaldernotasjonen lar alle disse parametrene være åpne, og gir hovedsakelig informasjon om notenes relative lengde og høyde – relative fordi en del valg må gjøres av utøverne også innenfor disse parametrene. Det må tilføyes at senmiddelalderens musikk i stor grad fortsatt var en muntlig tradisjon, og at de manuskriptene vi kjenner til, sjelden ble laget under komponistens oppsyn. Alle disse faktorene skaper et åpent felt, hvor utøvernes ulike agendaer, tilnærming, metoder og prioriteringer nødvendigvis får stor innflytelse på framføringen. I de følgende avsnittene ønsker vi å beskrive vår tilnærming til kildematerialet.

**INSTRUMENTASJON:** Med unntak av *Un fior gentil* er alle sangene på denne CD-en opprinnelig notert tostemmig. Vi har valgt ulike tilnærminger til sangene. *Le temps verrà* (to sangere), instrumentalversjonen av *Spinato intorno al cor* (to instrumenter) og *Un fior gentil* (tre instrumenter) er de eneste sangene i vårt program som framføres med samme antall musikere som antall overleverte stemmer. I alle de andre sangene framføres tenorstemmen enten med sanger og instrumenter sammen, eller med to instrumenter. I noen sanger blir også cantus doblet av et instrument. Clavisimbalum (et slags middelalder-cembalo) og fidel legger til mange toner som ikke er notert i manuskriptene. Også blokkfløyte avviker ofte

fra manuskriptet når cantus doubles, slik at den noen ganger kan oppfattes som en tredje stemme (contratenor eller cantus secundus). *Movit'a pietade* mangler deler av teksten i manuskriptet. Der teksten mangler, lar vi blokkfløyten overta sangerens rolle og tilhøreren forestille seg teksten.

**ORNAMENTIKK:** Vi har latt oss inspirere av de få, men tydelige sporene etter datidens praksis for ornamentikk. Det viktigste indisiet vi har på en slik framføringskultur, er Codex Faenza 117, et manuskript som – i tillegg til musikkteoretiske avhandlinger fra middelalderen – inneholder rundt 50 instrumental-diminusjoner i tostemmig partitur over vokalmusikk fra siste halvdel av 1300-tallet og begynnelsen av 1400-tallet. (Diminusjon er en form for ornamentikk der melodiene brytes opp i flere og følgelig kortere noteverdier.) Zacara er representert i dette manuskriptet med tre sanger: *Deduto sey*, *Rosetta* og *Un fior gentil*. Vi har lånt og tilpasset Codex Faenzas diminusjoner over *Rosetta* og *Un fior gentil* i vår framføring. Med utgangspunkt i den samme stilen ornamenterer vi også andre sanger på CD-en. Lettest å oppfatte er instrumental-diminusjonene over *Ferito già d'un amoroso dardo*, *Nuda non era* og *Spinato intorno al cor*.

I tillegg til den tostemme instrumentalversjonen i Codex Faenza er *Un fior gentil* overlevert i Codex Lucca som en trestemt ballata. Dessverre mangler store deler av sangen – en folie med halvparten av contratenor og hele cantus har forsvunnet fra manuskriptet. Heldigvis brukte Zacara sangen som utgangspunkt for et Gloria (*Gloria fior gentil*) som ble kopiert inn i det store manuskriptet Bologna Q15. Komponisten delte sangen opp i mange små

biter som ble fordelt rundt i Gloria-satsen. Ved hjelp av disse bitene er det mulig nesten fullstendig å rekonstruere musikken til Zacaras ballata. Kun noen få takter av sangen ble ikke brukt, og disse kan for en stor del rekonstrueres ved å sammenligne Codex Faenza med Codex Lucca. Det som ikke lar seg gjenskape, er teksten. Siden to av tekstlinjene mangler i manuskriptet, framfører vi sangen instrumentalt. (Den overleverte teksten er trykt i CD-heftet, for å tydeliggjøre referansen til den i *Spinato intorno al cor*.) Den samme mangelen på tekst motiverte oss til å framføre *Nuda non era* med instrumenter. Her har vi gått mye lenger i å utdype den originale satsen: Vi har lagt til en tredje stemme, en cantus secundus i dialog med Zacaras cantus. De to øverste stemmene blir gradvis utvidet med diminusjoner.

Alle noteutgavene til innspillingen ble laget av ensemblet med utgangspunkt i originalkildene, men for *Le temps verrà* og *Plorans ploravi* støttet vi oss i stor grad til interpretasjonene i de moderne utgavene til Marchi/di Mascia (2001) og Nádas/Ziino (1990).

## – ABOUT THE PERFORMANCE –

As a general rule, the further we go back in time, the less detailed the musical notation is. Notation in our time might contain information on numerous aspects of the performance such as character, speed and duration, instrumentation, sonority, dynamics, articulation, ornamentation, etc. Medieval musical notation leaves all of these parameters partially open, transmitting mainly the relative rhythm and pitch. It is relative, be-

cause even within these two parameters, some decisions must be made by the performer. To this should be added that the polyphonic repertoire of the late Middle Ages in principle was an oral tradition, and that the manuscripts into which the songs were copied seldom were made under supervision of the composers themselves. All of these factors create an open field, where any performance inevitably is highly influenced by the performers' different agendas, approaches, methods, and priorities. In the following paragraphs, we would like to describe the path from our performance back to the sources.

**INSTRUMENTATION:** Except for *Un fior gentil*, all songs on this CD were originally transmitted in two parts. We have chosen several different approaches to the material. *Le temps verrà* (performed by two singers), the instrumental version of *Spinato intorno al cor* (two instruments), and *Un fior gentil* (three instruments) are the only songs where the number of musicians corresponds to the number of transmitted parts. For all the other songs, we used a combination of voice and instrument(s) or two instruments for the tenor part, sometimes also for the cantus. Keyboard and fiddle add many notes that are not in our medieval sources. The recorder deviates frequently from the original line when doubling the cantus, at times performing a third voice (a contratenor or a cantus secundus). In *Movit'a pietade* some of the text is lacking in the manuscript. At these points we let the recorder perform the cantus and the audience imagine the text.

**ORNAMENTATION:** We have been inspired by the few, but strong traces of ornamentation in the period. The most famous witness of this culture is Codex Faenza 117, a manuscript containing (among treatises on medieval music theory) some fifty highly diminished instrumental versions of vocal repertoire of the period in two-part score notation. (Diminutions are a form of melodic ornamentation where long notes are broken into many shorter notes.) Zacara is represented in the codex with three songs: *Deduto sey*, *Rosetta* and *Un fior gentil*. We have borrowed and adapted some of the diminutions from *Rosetta* and *Un fior gentil* for our performance. Additionally, we have been inspired by the style of the manuscript to ornament other songs on this CD, most audibly in the instrumental diminutions of *Ferito già d'un amoroso dardo*, *Nuda non era* and *Spinato intorno al cor*.

Apart from the already mentioned two-part instrumental version in Codex Faenza, *Un fior gentil* is transmitted in Lucca Codex as a three-part ballata, albeit incomplete. (More than half of the contratenor is lacking, and all of the cantus.) Fortunately, Zacara used the song for a parody-setting of a Gloria, the three-part *Gloria Fior Gentil*. It was copied into the huge 15th-century manuscript Bologna Q15 in Bologna's Museo Internazionale e Biblioteca della Musica. Zacara cut the ballata into many small pieces and pasted them into the mass movement. An almost complete reconstruction of the ballata could be made from the Gloria. Only very few measures of the ballata were not used by Zacara, and they can largely be reconstructed using a combination of Lucca Codex and Codex Faenza. The text of *Un fior gentil* is incomplete in

the manuscript, for which reason we perform the song instrumentally. (The existing text has been printed in the booklet, to make visible the reference to it in *Spinato intorno al cor*.) The same lack of text in the manuscript motivated our instrumental performance of the *Nuda non era*. In this song, we go much further in our elaborations: a third voice has been added, a cantus secundus in dialogue with Zacara's cantus. The two upper parts are gradually expatiated through diminutions.

All performance editions were made by the ensemble based on the original sources. For *Le temps verrà* and *Plorans ploravi*, we used to a large degree the readings of Marchi/di Mascia (2001) and Nadas/Ziino (1990), respectively.

## – NOTE SULL'ESECUZIONE –

Come regola generale, più le notazioni musicali sono antiche, meno esse sono dettagliate. Le partiture dei nostri giorni possono contenere informazioni su numerosi aspetti dell'esecuzione come il carattere, il tempo, la durata, la strumentazione, la sonorità, il ritmo, le articolazioni, gli ornamenti etc. Le note musicali medievali lasciano tutti questi parametri parzialmente aperti e danno informazioni principalmente sulla durata e l'altezza delle note. Ma si tratta di una informazione relativa perchè anche all'interno di questi due parametri l'esecutore deve fare delle scelte. Bisogna aggiungere che la musica tardo medievale era ancora essenzialmente basata su una tradizione orale, e che i manoscritti che conosciamo erano raramente scritti sotto la supervisione

dei compositori. Tutti questi fattori lasciano un campo aperto in cui esecuzioni sono inevitabilmente influenzate dalle intenzioni, dagli approcci, dai metodi e dalle priorità degli esecutori. Nei paragrafi seguenti desideriamo presentare la nostra strada verso le fonti.

**STRUMENTAZIONE:** ad eccezione di *Un fior gentil*, tutte le canzoni in questo CD sono state tramandate a due voci. Abbiamo scelto diversi tipi di approcci alle opere. *Le temps verrà* (due voci), la versione strumentale di *Spinato intorno al cor* (due strumenti) e *Un fior gentil* (tre strumenti) sono le sole composizioni del nostro programma che in cui il numero delle parti corrisponde a quello dei musicisti impiegati. Tutte le altre sono state affidate a una combinazione di voce e strumento/i o due strumenti per la parte del tenor e spesso anche per il cantus. In alcune canzoni il canto viene raddoppiato da uno strumento. Il Clavisibalum (una specie di cembalo medioevale) e la viola aggiungono molte note che non sono annotate nei manoscritti. Anche il flauto dolce si distacca spesso dal manoscritto quando c'è il cantus doppio, così che alcune volte lo si percepisce come una terza voce (contratenore o cantus secundus). Nel manoscritto mancano alcune parti di *Movit' a pietade*. Dove manca il testo la voce viene sostituita dal flauto dolce, lasciando immaginare all'ascoltatore il testo mancante.

**ORNAMENTAZIONE:** ci siamo lasciati ispirare dalle poche, ma chiare tracce della pratica ornamentale dell'epoca. La documentazione più importante a riguardo è il Codex Faenza 117, un manoscritto che - fra trattati musicali - contiene

circa 50 diminuzioni strumentali a due parti in partitura sulla musica vocale del Trecento. (La diminuzione è una forma di ornamento che consiste nel sostituire una nota di valore grande con più note di valore più piccolo). Zacara è rappresentato in questo manoscritto da tre canzoni: *Deduto sey*, *Rosetta* e *Un fior gentil*. Dal Codex Faenza abbiamo preso e adattate le diminuzioni di *Rosetta* e *Un fior gentil*. Partendo dal medesimo stile abbiamo ornato anche le altre canzoni del CD. Le diminuzioni strumentali più facili da percepire sono quelle di *Ferito già d'un amoroso dardo*, *Nuda non era* e *Spinato intorno al cor*.

Oltre alla versione a due parti contenuta nel Codex Faenza, *Un fior gentil* è tramandato nel Lucca Codex come una ballata a tre voci. Purtroppo grandi parti della canzone mancano (un foglio con la metà della parte del contratenore e l'intero cantus sono spariti dal manoscritto). Per fortuna Zacara ha usato la canzone come punto di partenza per un Gloria realizzato con la tecnica della parodia (*Gloria fior gentil*), confluito nel grande manoscritto Bologna Q15. Il compositore aveva diviso la composizione in tanti piccoli brani sparsi nel Gloria. È possibile ricostruire, con l'aiuto di questi pezzi, la musica della ballata di Zacara. Solo alcuni passaggi non sono stati usati, e questi si possono ricostruire comparando il Codex Faenza con il Lucca Codex. Quello che non si riesce a ricostruire è il testo: poichè due linee del testo sono mancanti nel manoscritto, eseguiamo la canzone in modo strumentale. (Il testo tramandatoci è stampato nel libretto allegato al CD, in modo da evidenziarne le citazioni in *Spinato intorno al cor*.) La stessa mancanza del testo ci ha spinto ad utilizzare un ap-

proccio puramente strumentale per *Nuda non era*. In questa composizione ci siamo spinti molto più avanti con l'elaborazione: abbiamo aggiunto una terza voce, un cantus secundus in dialogo con il cantus di Zacara. Le due voci superiori sono state gradualmente estese con diminuzioni.

La redazione del testo musicale per l'esecuzione è stata realizzata partendo dalle fonti originali. Per *Le temps verrà e Plorans ploravi* ci siamo avvalsi principalmente sulle interpretazioni presentate nelle rispettive edizioni moderne di Marchi/di Mascia (2001) e Nadas/Ziino (1990).

## – ANTONIO ZACARA DA TERAMO –

Antonio med tilnavnet Zacara ble antakelig født i Teramo rundt 1365, sannsynligvis i en familie av bønder som nylig hadde nådd håndverkerstand. Faren var en liten jordeier ved navn Berardo di Andrea, trolig identisk med «Berardus de Teramo», en miniatyrmaler som er kjent blant kunsthistorikere. Berardo må ha tilhørt nettverket av kalligrafer og illustratører som blomstret i Teramo i Abruzzo-regionen i det sentrale Italia mellom det trettende og fjortende århundret. Viktige deler av arbeidet deres er blitt bevart. Antonio ankom sannsynligvis til Roma etter at kurien hadde vendt tilbake fra Avignon i 1378. Han skulle delta i gjenoppbyggingen av pave Stolens håndskriftsamlinger. Antonio var født med en alvorlig form for fokomeli. Denne sjeldne medfødte sykdommen gjorde bl.a. at han var liten av vekst, og at han fikk det ubehagelige kallenavnet Zàcara, som betyr «gjørmesprut» på den lokale dialekten. Selv om han manglet flere fingre, er

det ingen tilfeldighet at han blir nevnt i romerske kilder som skriver og miniatyrmaler. De mange ferdighetene hans, som han utvilsomt hadde tilegnet seg i familien, gjorde at han raskt kom i kontakt med kardinalenes kapeller, som nylig var etablert i Roma. Han tok opp i seg den rådende smak og uttrykksform, også på musikkens område. Snart ble han en høyst eklektisk representant for internasjonal gotisk stil.

Gjennom sine mange talenter og ved målbevisst innsats sikret han seg i løpet av årene 1390–1391 flere arbeidsoppdrag. Ved denne tiden var han allerede gift og var medlem av kapellet til pave Bonifatius 9. Han var også ansatt som *scriptor litterarum apostolicarum* (avskriver av de apostoliske skrifter) ved det pavelige kanselliet og som *magister puerorum* (lærer for barn) ved det nærliggende sykehuset Santo Spirito in Sassia. Munkene der bestilte bl.a. et illuminert antifonarium av Zacara. Snart måtte han velge hvilket felt han ville arbeide innenfor. Det var hans anstrengelser på musikkens område som fikk overtaket, og for disse har vi også sammenhengende dokumentasjon. Antonios musikalske begavelse sikret ham en stilling som sanger ved det pavelige kapell i embedstiden til Innocens 7. (1404–1406), noe som gav ham økonomisk trygghet. Dødsfall i familien gjorde likevel dette til en vanskelig periode. Antonio ble tidlig enkemann og opplevde nå at hans eneste gjenlevende sønn, den unge Giacomo, døde i hans armer under et opprør mot paven. Madrigalen *Plorans ploravi* er tilegnet minnet om denne tragedien. Den er bygd på gråtens ujevne rytme, og er den første av en rekke komposisjoner rettet mot Fortuna som ved en skjebnes ironi brakte kunstneren betydelig suksess.

Med valget av Gregor 12. til pave fulgte det en tilspissing av konflikten med Avignon, som forble frostat mot «antipaven» Benedict 13. Dette førte igjen til splittelse innen pavehoffet. Noen av kardinalene forlot hoffet i Lucca i juni 1408. De møttes igjen i Pisa året etter og valgte en tredje pave, Alexander 5. Antonio hadde fulgt kardinalene. Dette kostet ham nå hans stilling og tvang ham til å flytte til Firenze, hvor hans venn og tidligere mentor Giacomo Paladini fra Teramo var biskop. Giacomo hjalp Antonio – som nå ikke lenger hadde noen familie – til å begynne en kirkelig karriere.

Fra denne perioden stammer med stor sannsynlighet ballataene som er overlevd i det florentinske manuskriptet Codex Squarcialupi, i en seksjon som er viet Antonio. Tre av dem er inkludert i denne innspillingen: *Ferito già d'un amoroso dardo*, *Movita a pietade* og *Benché lontan me trov' in altra parte*. De er karakterisert av en «retrospektiv» stil, helt i tråd med det florentinske publikums smak.

Jobbmulighetene var imidlertid sporadiske, noe som fikk ham til å vurdere muligheten av å vende tilbake til stillingen som pavelig sanger. Han innså imidlertid at forholdet til Gregor 12. var ødelagt. Derfor sluttet han seg til kapellet til «antipaven» Alexander 5., som holdt til i Bologna, og som snart skulle gjøre krav på pave-setet i Roma. Men mens han gjorde seg klar til avreisen til Roma, døde paven brått. Det kastet komponisten ut i en håpløs tilværelse hvor han så seg tvunget til å avlegge en rekke prøver hos pavens etterfølger, Johannes 23. Antonio flyttet nå til Padova, hvor han begynte å studere kanonisk rett. Her fikk han fremfor alt tatt opp igjen kontakten med juristen Simone de Lellis, som var

høyt akttet av den nye paven, og som hjalp ham til å vinne tilbake sin tidligere stilling.

Erfaringene fra Padova gav inspirasjon til noen av Zacaras viktigste ballataer. De er karakterisert av den subtile stilen som preget mange verk i perioden (*ars subtilior*), med et gåtefullt språk og mange selvbiografiske hentydninger. Dette gjorde at komposisjonene hans i samtiden ble betraktet som ekte «orakler». Fra denne perioden stammer *Un fior gentil*, *Rosetta* og *Spinato intorno al cor*. Førstnevnte skjuler i koder navnet på en elsket kvinne. Tross mange forsøk på å avdekke navnet har det forblitt ukjent. *Rosetta*, tilsynelatende også skrevet til en kvinne, priser derimot en farge («Rosetta») som ble mye brukt av miniatyrmalere. *Spinato intorno al cor* komplimenterer de to sangene ved å sitere åpningsstrofene deres, både tekstlig og musikalsk. Alle de tre sangene er overlevd i Codex Lucca, som sannsynligvis ble skrevet i Padova. Manuskriptet Canon. Misc. 213 i Bodleian Library i Oxford, også det en Veneto-kilde, inneholder den eneste versjonen vi kjenner av *Nuda non era*. Teksten til denne ballataen fremstår som et contrafactum (en sang hvor teksten er byttet ut, jf. «preso altro vestito» – «hun hadde på seg andre klær»), og er nok en gang sentrert rundt Fortunas forbannelse.

Men det var nettopp takket være suksessen til disse stykkene og støtten fra de Lellis at Antonios lykke snudde. Han vant pave Johannes 23.s aktelse og ble kapellmester. Samtidig ble det vanærende økenavnet Zacara byttet ut med det høytidelige «Magister Zacharias». Det var dette navnet Antonio brukte da han «signerte» sine senere verk, fra og med hans store par av Gloria-Credo-satser, som

innledet en periode med parodi-messer (messe-satser skrevet over en allerede eksisterende komposisjon). Disse messe-satsene gav ham europeisk ry. Hans nye stilling blir dokumentert i de pavelige regnskaper, og kan også utledes av den fortrolige tonen i motetten *Le temps verrà*. Særegen for denne motetten er en dialog mellom pave «Jhovani» og hans trofaste «Saccra». Her ytrer sistnevnte ønske om at det kommende konsilet i Roma – som var berammet til 10. februar 1413, og som endte med fiasko etter bare én sesjon – skulle gjøre slutt på skismaet. Som kjent gikk det annerledes, og en løsning ble funnet først fire år etter, på konsilet i Konstanz.

Imens hadde kongen av Napoli, Ladislao di Durazzo, presset Giovanni helt ut til bymurene, og i juni året etter forlot paven Roma i all hast. Antonio trodde fraværet ville bli kort, og bestemte seg for ikke å ledsage ham. Etter måneder med resultatløs venting, skuffet og desillusjonert fordi han ikke hadde benyttet anledningen til å følge paven, vendte han tilbake til sin fødeby Teramo, etter alt å dømme for å ta imot stillingen som kapellmester ved domkirken og for å undervise elever. Noen av dem levde ennå i 1463 da Giovanni Antonio Campano, som da var biskop i Teramo, roste sin gamle mester. Antonio med tilnavnet Zacara døde i Teramo en gang før september 1416.

Francesco Zimei

#### – ANTONIO ZACARA DA TERAMO –

Antonio, called Zacara, is thought to have been born in Teramo ca. 1365, in all likelihood to a line of farmers recently turned craftsmen. He was the son of a small landowner. His father, Berardo di Andrea, who conceivably was identical with “Bernardus de Teramo”, a painter of miniatures known to art historians, must have belonged to the network of calligraphers and illustrators which blossomed in Teramo in the Abruzzo region of central Italy between the thirteenth and fourteenth century. Important examples of their work have been preserved. Antonio seems to have arrived in Rome in 1378, after the return of the Papal Curia from Avignon. He came in order to help re-establish the literary heritage of the Holy See. He was born with a serious form of phocomelia. This rare congenital disorder stunted his growth and led to the disagreeable soubriquet “Zacara”, which in the local dialect meant “a splash of mud”. Although he was missing a few fingers, it is no coincidence that he is mentioned in some Roman sources as scribe and painter of miniatures. His many skills, learned no doubt in the family, enabled him rapidly to come in contact with the musical chapels of the cardinals recently established in Rome. He assimilated the prevailing tastes and models of expression, also in the sphere of music, and soon became one of the most eclectic representatives of gothic international style.

During the years 1390-91, his numerous talents combined with his determined effort helped him to secure a number of professional assignments. By this time Antonio was already married and belonged to the chapel of Pope Boniface IX. He

was also employed as *scriptor litterarum apostolicarum* (copier of apostolic writings) by the Papal Chancellery and as *magister puerorum* (teacher of children) at the nearby hospital Santo Spirito in Saxia. An illuminated antiphony was among the works the monks commissioned from Zacara. Soon he had to choose the sphere in which he wished to work. His musical endeavours gained the upper hand and are the activities for which we have continuous documentation. During the tenure of Pope Innocent VII (1404-06), these talents guaranteed him a position as singer in the chapel, which provided financial security. But losses within the family made this a difficult period. Antonio became a widower early on, and his only surviving son, the young Giacomo, died in his arms during a revolt against the Pope. The madrigal *Plorans ploravi* is a tribute to this tragedy. It is constructed on the irregular rhythms of weeping and was the first of a number of compositions addressed to Fortuna, which, as an irony of destiny, brought the artist considerable success.

When Gregory XII was elected Pope, the antagonistic relationship with Avignon, forever loyal to Antipope Benedict XIII, came to a head and created a schism in the papal court. Some of the cardinals left the court in Lucca in June, 1408. They met the following year in Pisa to elect Alexander V. This cost Antonio, who had followed the cardinals, his position and forced him to move to Florence, where his friend and former mentor, Giacomo Paladini from Teramo, was bishop. Paladini helped Antonio, now without family, to begin an ecclesiastical career.

It seems most reasonable to assume that the ballatas transmitted in a section devoted to Antonio in the Florentine manuscript Squarcialupi Codex originated during this period. Three of them are included on this recording: *Ferito già d'un amoroso dardo*, *Moviti a pietade*, and *Benché lontan me trov' in altra parte*. They are characterized by a “retrospective” style, fully in keeping with the taste of the Florentine public.

This was sporadic work which caused him to consider the practicality of returning to his former position as papal singer. He realized that his relationship to Pope Gregory XII was damaged beyond repair. Thus he decided to associate himself with the chapel of Antipope Alexander V in Bologna, which soon would lay claim to the Papal See in Rome. But as he prepared his departure, the Pope died unexpectedly, leaving the composer dejected and compelling him to audition for the papal successor, John XXIII. It led him to move to Padua, where he began studying canon law. Here, above all, he renewed contact with fellow citizen and jurist Simone de Lellis, who was highly esteemed by the new Pope, and who helped him to secure his former position.

Antonio's experiences in Padua inspired some of his most important ballatas. They are characterized by the subtle style of the period (*Ars Subtilior*), by an enigmatic language, and they are laced with autobiographical allusions. His compositions were, in fact, regarded at the time as true “oracles”. From this period come *Un fior gentil*, *Rosetta*, and *Spinato intorno al cor*. In *Un fior gentil* the name of a woman is hidden in codes. Despite many attempts, musicologists still have not managed to

uncover her identity. *Rosetta*, also ostensibly written to a woman, celebrates a colour frequently used by painters of miniatures. *Spinato intorno al cor* is in a way complementary, inasmuch as it makes reference to the literary and musical incipits of the two former songs. All three songs are found in the Lucca Codex, which seems to have been written in Padua. The manuscript Canon. Misc. 213 in the Bodleian Library in Oxford – it, too, from the region of Veneto – contains the only known version of *Nuda non era*. The text of this ballata appears as a contrafacta (a song, the text of which has been exchanged; cf. “Preso altro vestito”/“She wore other clothing”). It has once again as its central focus the curse of Fortuna.

But it was indeed thanks to the success of these pieces and the support of de Lellis that Antonio's fortunes turned for the better. He managed to win the esteem of Johannes XXIII and be appointed chapel master. At the same time, the ignominious soubriquet “Zàcara” was changed to the ceremonious “Magister Zacharias”. Antonio used this name to “sign” successive works beginning with the large pairs of Gloria and Credo settings. They inaugurated a period of so-called parody masses (mass movements based on a pre-existing composition), which made him known in Europe. His new appointment, documented in the papal accounting records, is evident to some extent in the confidential tone of the motet *Le temps verrà*. Central to this motet is a dialogue between Pope “Jhovani” and his faithful “Sacra”. In this dialogue the latter expresses the wish that the impending Council of Rome set for 10 February 1413 – which ended in failure after just one session – should put an end to the schism. But, as is known, it turned

out differently, and a solution was not found until four years later at the Council of Constance.

In the meantime, the King of Naples, Ladislao di Durazzo, had pushed Giovanni towards the city walls. In June the following year he left Rome hastily. Antonio believed his absence would be short-lived and decided not to accompany him. After months of futile waiting, disappointed and disillusioned at not having availed himself of the opportunity to follow the Pope, he returned to his native Teramo, probably to accept a position as chapel master at the local cathedral and to instruct a number of pupils. A few of them were still living in 1463, when Giovanni Antonio Campano, then bishop of Teramo, praised his former teacher. Antonio, called Zacara, died in Teramo sometime prior to September, 1416.

Francesco Zimei

#### – ANTONIO ZACARA DA TERAMO –

Antonio detto Zacara nacque a Teramo intorno al 1365 da una famiglia di probabili origini agricole da poco ascesa al cetto artigianale. Figlio di un piccolo proprietario terriero, il padre, Berardo di Andrea, forse da identificare col “Berardus de Teramo” miniatore noto agli storici dell'arte, doveva infatti far parte dell'avviato network di calligrafi e illustratori – di cui sopravvivono importanti testimonianze – fiorito nella città abruzzese fra Tre e Quattrocento e approdato probabilmente a Roma per partecipare alla ricostituzione del patrimonio librario della Santa Sede dopo il ritorno della curia papale da Avignone. Non è un caso che Antonio, nato con

una grave forma di focomelia (causa, ad esempio, della bassa statura che gli costò lo sgradevole epiteto Zàcara, nel dialetto locale “schizzo di fango”), pur essendo privo di diverse dita sia ricordato in alcune fonti romane come “scriptore et miniatore”: attività che giocoforza doveva aver appreso in famiglia, ma che gli permise ben presto di entrare in contatto con le grandi cappelle cardinalizie da poco allocate nell'Urbe, assimilandone, anche in ambito musicale, i gusti e i modelli espressivi sino ad affermarsi come uno dei rappresentanti più eclettici del milieu gotico-internazionale.

Nel biennio 1390-1391 quest'estro multiforme portò Antonio a cumulare, con immaginabile affanno, diversi incarichi professionali: già sposato, egli risultava infatti al tempo stesso membro della cappella di Bonifacio IX, impiegato nella cancelleria pontificia come scriptor litterarum apostolicarum e in servizio come magister puorum presso l'attiguo ospedale di Santo Spirito in Saxia, dove i frati gli commissionarono fra l'altro la realizzazione di un antifonario miniato. In seguito dovette imporsi una scelta e l'attività musicale – l'unica a essere documentata con continuità – prese il sopravvento sulle altre, garantendogli la conservazione del posto di cantore durante il pontificato di Innocenzo VII (1404-1406). Malgrado la tranquillità economica, il periodo fu tuttavia travagliato da gravi vicende familiari avendo Antonio – evidentemente già vedovo di sua moglie – visto morire tra le proprie braccia l'unico figlio rimasto, l'adolescente Giacomo, nel corso di una sommossa antipapale. Al ricordo di questa tragedia è dedicato il madrigale *Plorans ploravi*, costruito sul ritmo irregolare del pianto e primo di una serie di componimenti contro la Fortuna

che, ironia della sorte, porteranno all'autore un notevole successo.

Frattanto, salito al trono Gregorio XII, il contrasto con Avignone – sempre fedele all'antipapa Benedetto XIII – si acui causando uno strappo all'interno della stessa curia romana. La separazione, nel giugno 1408 a Lucca, di alcuni cardinali, ritrovatisi l'anno successivo a Pisa ad eleggere un terzo papa, Alessandro V, costò ad Antonio, che li aveva seguiti, la perdita del posto di lavoro, inducendolo a riparare a Firenze, dove era vescovo un suo antico mentore, il teramano Giacomo Paladini, il quale peraltro lo aiutò – ora che non aveva più famiglia – a intraprendere la carriera ecclesiastica.

A questo periodo risalgono, con tutta probabilità, le ballate tramandate dalla sezione a lui dedicata del Codice Squarcialupi (tre in questa registrazione: Ferito già d'un amoroso dardo, Movit'a pietade, Benché lontan me trovi), caratterizzate da uno stile ‘retrospettivo’ perfettamente in linea con i gusti del pubblico fiorentino.

Si trattava tuttavia di occasioni di lavoro salutarie, che indussero Antonio a valutare l'opportunità di rientrare in servizio come cantore papale. E visto che i rapporti con la curia di Gregorio XII erano ormai compromessi, decise di aggregarsi alla cappella di Alessandro V, di stanza a Bologna ma in procinto di andare a prendere possesso della sede romana. Tuttavia, proprio quando si accingeva a partire, il papa improvvisamente morì, gettando il compositore nello sconforto e costringendolo a iniziare una nuova trafila presso il successore Giovanni XXI-



II. Di qui il trasferimento a Padova, dove intraprese lo studio del diritto canonico e soprattutto riuscì a riprendere i contatti con un suo concittadino molto stimato dal nuovo pontefice: il giurista Simone de Lellis, che avrebbe potuto concretamente aiutarlo a recuperare il posto di lavoro.

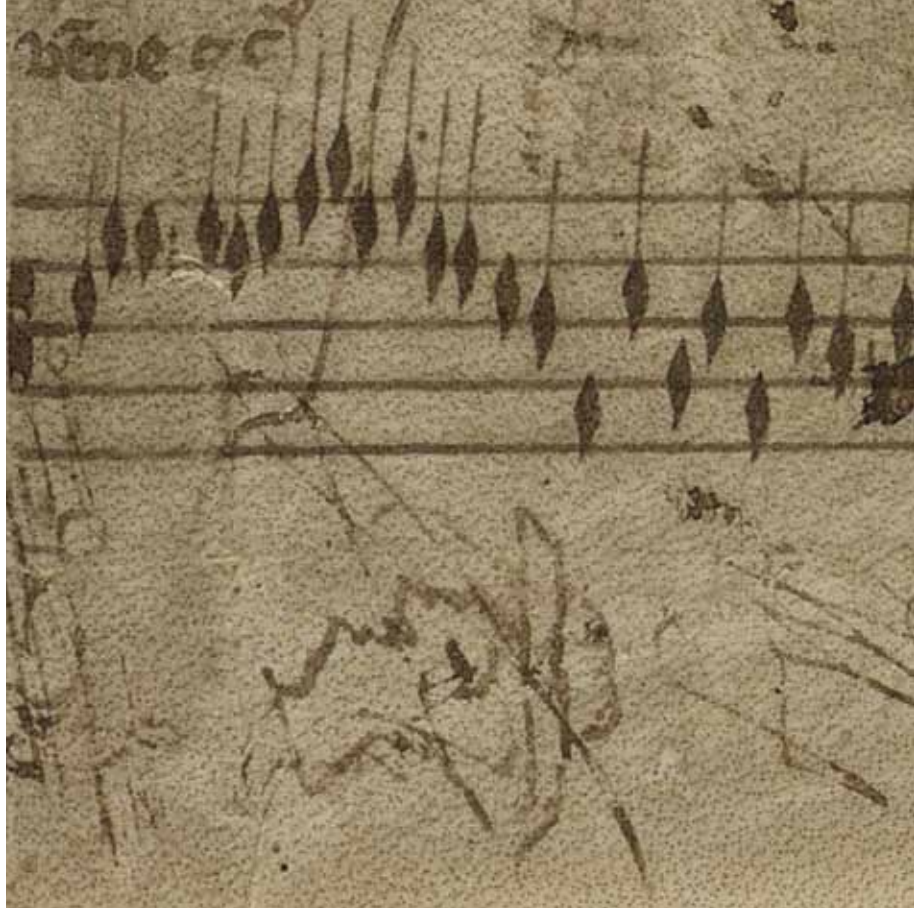
All'esperienza padovana appartengono alcune tra le più importanti ballate di Zacara, caratterizzate stavolta da un taglio decisamente subtilior e da un linguaggio enigmatico denso di riferimenti autobiografici, che portò in quel tempo i suoi componimenti ad essere considerati alla stregua di veri e propri 'oracoli': è il caso di *Un fior gentil*, dove – malgrado vari tentativi di svelarlo – si cela ancora il nome di una donna amata, di *Rosetta*, destinato al contrario a celebrare un colorante molto usato dai miniatori, di *Spinato intorno al cor* (complementare, in un certo senso, agli altri due, citandone l'incipit letterario e musicale), tutti tramandati dal Codice di Lucca, probabilmente compilato nella stessa Padova. Un'altra fonte, sempre di area veneta, il ms. Canon. Misc. 213 della Bodleian Library di Oxford, contiene invece l'unica attestazione di *Nuda non era*, ove il testo, presentandosi come un contrafactum ("preso altro vestito"), è ancora una volta incentrato sulla maledizione della Fortuna.

Ma proprio grazie al successo di questi brani e ai buoni uffici di de Lellis la fortuna mutò e Antonio riuscì a guadagnare la stima di Giovanni XXIII sino a divenirne il maestro di cappella. Fu così che il vituperato nomignolo Zacara fu commutato nell'enfatico "Magister Zacharias" con cui Antonio 'firmò' i suoi successivi lavori, a partire dalle grandi coppie di Gloria-Credo che in-

augurano la stagione delle cosiddette 'messe-parodia', garantendogli notorietà europea. Il nuovo incarico, documentato dalla contabilità papale, si desume in un certo senso anche dal tono confidenziale del mottetto *Le temps verrà*, caratterizzato dalla presenza di un episodio o in dialogo tra papa "Jhovani" e il suo fidato "Sacra" in cui quest'ultimo auspica che l'imminente concilio romano convocato per il 10 febbraio 1413 (risolto però senza successo dopo un'unica sessione) ponesse fine allo scisma. Ma, com'è noto, le cose andarono diversamente e la situazione fu risolta solo quattro anni dopo a Costanza.

Frattanto Giovanni, incalzato sotto le mura urbane dal re di Napoli Ladislao di Durazzo, nel giugno successivo abbandonò frettolosamente Roma. Antonio, illudendosi che si trattasse di un'assenza breve, sul momento decise di non seguirlo. Dopo alcuni mesi di vana attesa, la delusione e il disincanto per l'occasione perduta lo indussero a tornare nella natia Teramo, probabilmente per occupare il posto di maestro di cappella della locale cattedrale e formare un certo numero di allievi – alcuni dei quali ancora in vita nel 1463 quando l'allora vescovo teramano Giovanni Antonio Campano tesserà le lodi del loro antico maestro. Qui si spense prima del settembre 1416.

Francesco Zimei



## TEKSTER / TEXTS / TESTI

Le traduzioni dei testi si sono basate su alcuni suggerimenti di Francesco Zimei / Oversettelsene av sangtekstene er basert på forslag fra Francesco Zimei / The translations are based on suggestions by Francesco Zimei.

/// FERITO GIÀ D'UN AMOROSO DARDO

*Ferito già d'un amoroso dardo  
conpiacenti rimiri;  
or sento gran martiri,  
vedendomi negar l'usato sguardo.*

*I' pur no'l credo né esser porrie mai  
cotal disavventura.  
Picciola nel giardin mi t'allevai  
pargola pianta e pura.*

*Mo ti dimostri salvatica e dura  
cangiando la tua vista.  
Piango con asima trista,  
se non si retra tuo benigno sguardo.*

Ferito già...

ALLEREDÉ SÅRET AV EN ELSKOVSPIL

*Allerede såret av en elskovspil  
gjennom vennlige blikk,  
føler jeg nå stor smerte  
siden disse vante blikk blir nektet meg.*

*Jeg kan ikke tro og jeg vil aldri tro  
at jeg gjennomgikk en slik ulykke.  
Jeg alte deg opp i min hage  
fra du var en ung og ren plante.*

*Nå viser du deg ustyrlig og hjerteløs,  
og du forandrer ditt utseende.  
Og jeg gråter, mørk til sinns,  
hvis ditt vennlige blikk ikke vendes mot meg igjen.*

Allerede såret ...

ALREADY WOUNDED BY AMOR'S ARROW

*Already wounded by Amor's arrow  
by virtue of kind looks,  
I now feel great pain  
since these accustomed looks have been denied me.*

*I do not believe and shall never believe  
that I experienced such adversity.  
I raised you in my garden  
from the time you were a plant young and pure.*

*Now you prove to be unruly and callous  
and your mien has changed.  
And I weep forlorn in spirit,  
if your benign look does not once again fall upon me.*

Already wounded...

/// MOVIT' A PIETADE

*Movit' a pietade,  
donna benigna, col sereno aspetto:  
Ch' i sento già diletto  
quando begli occhi a me vegghe voltare.*

Donna piacente per le tuo belleççe...

...  
...  
...  
...

Movit' a pietade...

VIS NÅDE

*Vis [meg] nåde,  
milde kvinne, med ditt rolige blikk,  
fordi jeg fryder meg  
når dine vakre øyne vender seg mot meg.*

Tiltalende kvinne, for din skjønnhet ...

...  
...  
...  
...

Vis [meg] nåde ...

SHOW MERCY

*Show mercy [on me]  
gentle woman, with your calm regard,  
because I feel delight  
when I see your lovely eyes turn toward me.*

Pleasing woman, for your beauty...

...  
...  
...  
...

Show mercy [on me] ...

/// BENCHÉ LONTAN ME TROVI IN ALTRA PARTE

*Benché lontan me trovi in altra parte,  
tempo né luoco mai da te mi parte.*

*El cor de tua beltade acceso e pieno  
remasa teco e me lassò dolente,  
né sa star se non dov'è el bel sereno  
luce de l'occhi tuoi sì dolcemente.  
Quel viso, ch'or m'è più che mai presente,  
contempio nel penziero a parte a parte.*

Benché lontan...

*Lasso! sirrà già mai ch' a te returni,  
o mia serena luce, o vago aspetto,  
e vegia ancor quill'occhi tanto adorni,  
ch'alluminar lo mio basso intelletto?  
Cussì lontan da te, d'amor costretto  
ardo nel mezo de le fiamme sparte.*

Benché lontan...

*Sterpo non è per quisti umbrosi colli  
né fior nasce né foglie qui fra nui,  
che del mio lagrimar non faccia molli,  
privo del lume de' belli occhi tui.  
E or ch'io so de te più che mai fui,  
del tuo bel nome impiendo vo le carte*

Benché lontan...



SELV OM JEG ER LANGT BORTE PÅ ET ANNET STED

*Selv om jeg er langt borte på et annet sted.  
kan tid og sted aldri skille meg fra deg.*

*Mitt hjerte, tent og fylt av din skjønnhet,  
forble hos deg, og forlot meg i smerte.  
Det kan ikke være andre steder enn der hvor mildt  
vær viser seg i dine øyne.  
I mine hemmelige tanker betrakter jeg dette  
ansiktet, som er mer tilstedeværende enn noen gang.*

*Selv om jeg er langt borte på et annet sted...*

*Ah! Vil jeg noen gang kunne vende tilbake til deg,  
o mitt klare lys, o vakre åsyn?  
Skal jeg se dine øyne igjen, så vakre  
at de opplyser min ringe forstand?  
Så langt borte fra deg, tvunget av kjærlighet,  
brenner jeg blant disse spredte flammer.*

*Selv om jeg er langt borte på et annet sted...*

*I disse skyggefulle åser finnes det ingen tornebusk  
og ingen blomster eller blad  
som mine tårer ikke har gjort myke,  
siden lyset fra dine vakre øyne ble tatt fra meg.  
Og nå som jeg er mer forelsket i deg enn noen gang,  
fyller jeg mine ark med ditt vakre navn.*

*Selv om jeg er langt borte på et annet sted...*

THOUGH I AM FAR AWAY IN ANOTHER PLACE

*Though I am far away in another place  
time and place never separate me from you.*

*My heart, aroused and filled with your beauty,  
remained with you and left me to grieve,  
and cannot be any place other than where  
clement weather  
wafts sweetly in your eyes.  
In my secret thoughts I regard  
this face, more present than ever before.*

*Though I am far away...*

*Alas! Will I ever return to you,  
o, my light, so pure and fair,  
will I see again your eyes so lovely  
that they may shed light on my lowly intelligence?  
So far away from you, driven by love,  
I burn among these scattered flames.*

*Though I am far away...*

*Amidst these shadowy ridges there is no thorn bush,  
and no blossoms or leaves  
not softened by my tears,  
since first I was deprived of the light from  
your fair eyes.  
And now that I am more smitten with you  
than ever before,  
I fill my pages with your gracious name.*

*Though I am far away...*

/// PLORANS PLORAVI PERCHÉ LA FORTUNA

*Plorans ploravi\* perché la Fortuna  
pur sopr' ad me diriça sua potença,  
ploraboque, ché a ley forç' e prudença  
resistere non li vale, tant' è importuna.*

*Maldetta quella che 'l mondo raduna,  
quella nutrice e l'ora che me 'l tolse:  
nature debitum in unda persolse,  
suspiri a lo mio cor sempre s'aduna.*

*In ulnis patris expirò cum pianto,  
per rinovar le pen fi questo canto.*

*Martiro fo ne la sua puericia  
quel che per nome avea quel de Galicia.*

JEG HAR GRÅTT SÅRT FOR AT FORTUNA

*Jeg har grått sårt\* for at Fortuna  
skulle gi meg av sin styrke.  
Men jeg skal gråte fordi styrke og klokskap  
ikke strekker til mot henne, så påtrengende er hun.*

*Forbannet være henne [Fortuna] som har  
verden i sin makt,  
[forbannet være] henne og stunden som  
tok ham fra meg.  
Han døde i opprøret.  
Mitt hjerte er for alltid fylt med sukk.*

*I farens armer utåndet han gråtende,  
og jeg skrev denne sangen for å minnes sorgen.*

*Han ble martyr mens han ennå var et barn.  
Han bar samme navn som martyren fra Galicia.*

\* Jf. Klagesangene 1,2.

I HAVE WEPT BITTERLY SO THAT FORTUNA

*I have wept bitterly\* so that Fortuna  
might guide her strength over me.  
But I shall weep because strength and prudence  
are not adequate against her, so ill-timed  
her appearance.*

*Cursed be the one [Fortuna] who holds the world.  
[Cursed be] her and the moment which took  
him from me.  
He died in the revolt.  
My heart is ever filled with sighs.*

*In his fathers arms he breathed his last, weeping,  
and I wrote this song to call to mind the grief.*

*He became a martyr while still a child.  
He had the same name as the martyr from Galicia.*

\* Cf. Lamentations 1,2.

/// NUDA NON ERA. PRESO ALTRO VESTITO

*Nuda non era, preso altro vestito.  
Spogliato sum da lei ch'era [ero?] vestito.*

*Se per gran pianto voltasse la rota,  
già mai non finirà de lagrimare.*

...

NAKEN VAR HUN IKKE. HUN HADDE  
PÅ SEG ANDRE KLÆR

*Naken var hun ikke, hun hadde på seg andre klær.  
Avkledd ble jeg av henne (Fortuna), jeg som var kledd.*

Om utrøstelig gråt kunne snu lykkens hjul,  
skulle jeg aldri slutte å gråte.

...  
NAKED SHE WAS NOT, SHE WORE  
OTHER CLOTHING

*Naked she was not, she wore other clothing.  
I was exposed by her [Fortuna], I who was clothed.*

*If inconsolable weeping could reverse the  
wheel of fortune,  
I would never cease to weep.*

...  
/// LE TEMPS VERRÀ TAM-TOUST APRÈS

*Le temps verrà tam-toust après  
la foy de cristiām per anconer.  
Ay las, cortesam, tout arañés  
la Cort de Rome. Il est i[n] gram penser,  
vrayment de tout[e] ciose il est spoglés  
com' un fantin che nasc'-el a nu ver.  
Or sus, segnors, avant currés,  
de toutz payés del mund, venir al son  
de le çampam, quand'è sonés,  
del Salvaör de Lauro, in primer,  
po' çel de Notre Dame (tretout sonés!)  
"del mont Çordam" se fayt appeler.  
Ansi longtemps, il est, scisma durés!  
Or tout le mond incomenç'a criër.  
Elas, segnors, a pité movés:  
voglés la Sancta Ecclesie rentegrer!  
Collegio, vray de cour nous ellegés,  
un vertüos ardi a triumpher,  
e gratiūs a Çel que-l demandés,  
le gratie tam-toust prest a sengner.*

*La Cort fervitamant se reparés,  
e, plus che mais, solés militer,  
poy che, sans payr, senré coronés,  
a la sa propria sede retorner,  
e 'l jubileu tam-toust depoy farés,  
per tout le cristiam reconsolet.*

*[Giovanni XXIII] Sacra, ho comant  
[Zacara] Ihovany, syre  
[Giovanni XXIII] Sacra, Sacra!  
[Zacara] Syre, Syre!  
[Giovanni XXIII] Poura [l] a foy, poy que ay  
prouës[se]...  
[Zacara] Que dite[s v]ous? Or sus preiés...  
[Giovanni XXIII] de le Fortune ne plus lamenter.  
[Zacara] per li san dy, ye le faray, mon frè[y]r!*

*Or sus, avant, per terr'e per mar,  
ciaschun ap[r]ise[s] que ye voy[s] soner.*

TIDEN SKAL KOMME MEGET SNART

*Tiden skal komme meget snart  
da de kristnes tro skal bli ordnet på nytt.  
Kom, hoffmenn, sammen skal dere samle  
Romas hoff. Den [Roma] er under stort press,  
den er i sannhet blottstilt,  
som et nyfødt, nakent barn.  
Kom, herrer, skynd dere  
og kom fra alle jordens land, ledet av klangen fra  
klokkene (så snart de slår)  
i San Salvatore in Lauro  
og deretter av dem i Santa Maria (de skal klinge  
sammen!),  
også kalt Monte Giordano.  
Hvor lenge har ikke skismaet vart!*

*Nå begynner hele verden å rope.  
Kom! Herrer, vis nåde:  
Dere skal forene den hellige Kirke igjen.  
Å, kollegium [av kardinaler], velg for oss en  
[pave] av ærlig hjerte,  
en som er dydig og tapper, som brenner etter å seire,  
og som er takknemlig mot Ham [Gud] som har  
valgt ham,  
som er vel beredt til å dele ut nåden.  
Om dere med slik iver reformerer det pavelige hoff  
og, mer enn dere hittil har oppnådd, forplikter dere,  
etter at han som er uten like [paven], er blitt kronet,  
til å vende tilbake til deres opprinnelige sete [Roma],  
så kan dere kungjøre en feiring  
til trøst for alle kristne.*

*(Johannes 23.) Jeg har fattet avgjørelsen, Zacara.  
(Zacara) Johannes, herre!  
(Johannes 23.) Hold fast ved troen, så vil du få mot ...  
(Zacara) Hva sier De? Jeg ber Dem ...  
(Johannes 23.) ... til ikke å klage lenger om Fortuna.  
(Zacara) I Guds hellige navn, jeg skal gjøre det, bror.*

*Kom! Dra nå, noen over land, andre sjøveien,  
alle og enhver skal sette pris på det jeg synger.*

VERY SOON THE TIME WILL COME

*Very soon the time will come  
when the faith of Christians will be ordered anew.  
Come now! Courtiers, gather together  
Rome's court. It is under great pressure,  
is in truth laid bare  
like a newborn naked child.  
Come now! Gentlemen, hasten  
and come from every land on earth,*

*led by the sound of the bells (as soon as they ring)  
of St. Salvatore in Lauro,  
and thereafter of those in Santa Maria  
(they shall ring together),  
called Monte Giordano,  
all tolling together.  
How long the schism has lasted!  
Now the entire world is beginning to cry out.  
Come now! Gentlemen, show mercy:  
If you wish to unify the Holy Church once again.  
O, College of Cardinals, elect for us a Pope, with an  
honest heart,  
one who is virtuous and bold and longs  
to be triumphant,  
and grateful to Him [God] who has chosen him,  
who is fully prepared to confer grace.  
If you so ardently reform the Papal Court  
and, more than you have achieved thus far,  
oblige yourselves,  
after he who is without equal [the Pope] has  
been crowned,  
to return to your original residence [i.e. Rome],  
then you can announce a celebration  
to console all Christians.*

*(Johannes XXIII) I have decided, Zacara.  
(Zacara) Johannes, Your Holiness!  
(Johannes XXIII) Remain steadfast in faith,  
then you will find courage...  
(Zacara) What are you saying? I beg of you...  
(Johannes XXIII) ...no longer to complain of Fortuna.  
(Zacara) In God's holy name, that I shall do,  
my brother!*

*Come now! Be off with you, some by land,  
some by sea, each and everyone will be grateful  
for what I am singing.*

/// UN FIORE GENTIL M'APPARSE

*Un fiore gentil m'apparse -  
o aspiratio prima,  
bina ne va per rima,  
poy dui cenquante prima - e tosto sparse.*

*Angelicamente venne al repararse  
passionato stando aiudicarme.*

...  
...

*Poy comença adonarme  
de quel suo dolce fructo.  
Ayme, che'l mundo tutto  
tal fior non se trovera a ben cercare.*

EN EDEL BLOMST VISTE SEG FOR MEG

*En edel blomst viste seg for meg -  
å, den første utånding [A]  
går tofoldig på rim [?]  
deretter to ganger femti [LL], den første [A]-  
og forsvant raskt.*

*Hun kom til meg som en engel som søkte beskyttelse,  
mens jeg led fordi jeg var under bedømmelse.*

...  
...

*Deretter begynte hun å skjenke meg  
av sin søte frukt.  
Akk, ikke noe sted i verden  
finner man en slik blomst lenger.*

A NOBLE FLOWER APPEARED TO ME

*A noble flower appeared to me -  
o the first breath [A]  
was a twofold rhyme,  
then two times fifty [LL], the first [A]-  
and promptly vanished.*

*She came to me like an angel seeking protection  
while I suffered because I was under judgement.*

...  
...

*Thereafter she began to bestow on me  
of her sweet fruit.  
Alas, nowhere on earth  
does one find such a flower anymore.*

/// ROSETTA CHE NON CANBI MAY COLORE

*Rosetta che non cambi may colore,  
amar te voglio sopra ogne altro fiore.*

*Se altruy me fa languire e sospirare  
tu me resguardi con gran desiderio,  
et se turbare o piangere o tristare  
penando vay per darne refrigerio.  
Non posso legere tutto lo psalterio  
ch' i vo costey che non muta colore.*

Rosetta...

ROSETTA SOM ALDRI BYTTER FARGE

*Rosetta [Lille rose] som aldri bytter farge,  
jeg vil elske deg framfor alle andre blomster.*

*Om de andre lar meg svekkes og sukke,  
så ser du på meg med brennende lyst,  
og om de andre gjør meg opprørt,  
får meg til å gråte eller være trist,  
så gjør du alt for å lindre smerten.  
Jeg kan ikke lenger lese Salmenes bok\*  
uten henne som ikke skifter farge.*

Rosetta ...

\* Zacara var skriver og lagde bl.a. et antifonarium.

ROSETTA WHICH NEVER CHANGES COLOUR

*Rosetta [Little rose] which never changes colour,  
I love you above all other flowers.*

*If the others let me wither and sigh  
you behold me with ardent desire,  
and if the others upset me, make me tearful, or sad,  
you endeavour to soothe the pain.  
I can no longer read the Book of Psalms\*  
without the one who never changes colour.*

Rosetta...

\* Zacara was a scribe and made among other an antiphonary.

/// SPINATO INTORNO AL COR COME SPINOSO

*Spinato intorno al cor come spinoso,  
m'ha una spina, et tanto me punge!  
Prima deposta a prima fine giunge:  
Ismemorato m'a quel fior gio[yo]so.*

*Le labre rosse so d'Un fior gentile  
e la bocha pichina de Rosetta.  
El viso, el sguardo angelico et humile  
passato m'ha lo cor d'una sayetta.*

*O sexquitertia de maior perfecta,  
breve deliberate che sia mia  
quella che seco porta l'alma mia,  
che lo mio spirito abia un pocho riposo.*

Spinato intorno al cor...

EN TORN HAR OMRINGET  
HJERTET MED TORNER

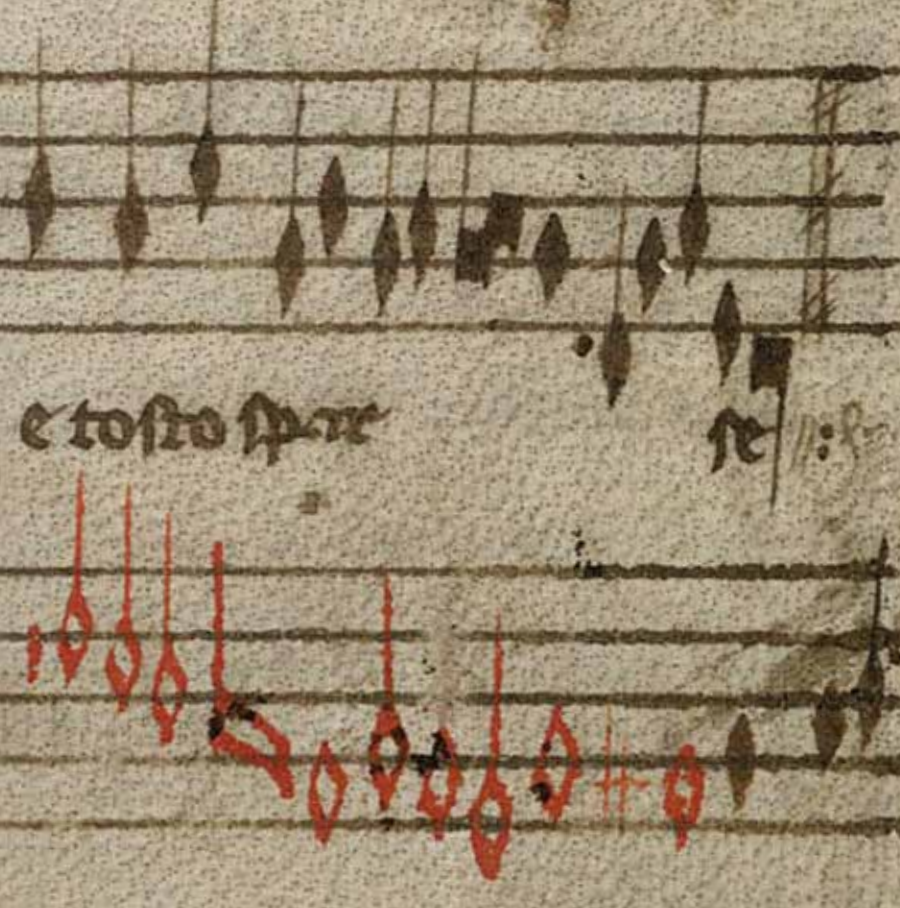
*En torn har omringet mitt hjerte med torner,  
som om det selv var en torn, og hun stikker meg dypt!  
Jo snarere hun blir tatt bort, jo snarere  
slutter hun å gjøre vondt:  
Den frydefulle blomsten har tatt fra meg hukommelsen.*

*Hennes røde lepper er fra en edel blomst [Un fior gentil],  
og den lille munnen er fra en liten rose [Rosetta].  
Ansiktet, det engleaktige og ydmyke blikket,  
har gjennomboret mitt hjerte som en pil.*

*Ah, sesquitertia de maior perfecta,\*  
la henne bli min,  
hun som førte bort min sjel,  
slik at min ånd kan få fred.*

En torn har omringet hjertet med torner ...

\* I moderne notasjon er sangen i 6/8, men på dette stedet skifter takten til 3/4. Dette taktskiftet kan i middelalder-teori kalles "sexquitertia de maior perfecta". Zacara ber sangen sin om hjelp.



A THORN HAS ENCLOSED MY  
HEART IN THORNS

*A thorn has enclosed my heart in thorns,  
as though my heart were a thorn itself,  
and she pricks me deeply!*

*The sooner she is removed, the sooner  
she ceases to hurt:*

*The joyful flower has bereaved me of my memory.*

*Her red lips are from a noble flower [Un fior gentil]  
and her little mouth is like a little rose [Rosetta].*

*Her countenance, her angelic and unassuming look  
have pierced my heart like an arrow.*

*Ah, sesquitertia de maior perfecta,\**

*let her be mine,*

*she who carried away my soul,*

*so that my spirit may find peace.*

*A thorn has enclosed my heart in thorns...*

*\* In modern notation, the song is in 6/8-time, but here it  
changes to 3/4-time. In medieval music theory, this change  
of proportion can be called "sexquitertia de maior perfecta".  
Zacara is asking his song for help.*



LAWO  
CLASSICS

SOURCES:

*Squarcialupi: Florence,  
Biblioteca Medicea-Laurenziana, Palatino 87  
(Squarcialupi Codex)*

*Lucca 184: Lucca, Archivio di Stato 184  
(Mancini Codex)*

*Oxford 213: Oxford, Bodleian Library,  
MS. Canonici Miscellaneus 213*

*Torino T.III.2: Turin,  
Biblioteca Nazionale Universitaria, MS. T.III.2  
(Bovero Codex)*

*Perugia 3065: Perugia,*

*Biblioteca Comunale Augusta, MS. 3065  
(fragment, originally part of Lucca 184)*

*Faenza 117: Faenza,*

*Biblioteca Comunale Manfrediana, MS. 117  
(Faenza Codex)*

*Bologna QJ5: Bologna,*

*Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna,  
Ms. QJ5*

MUSICIANS:

KRISTIN MULDER, *cantus*

KJETIL ALMENNING, *tenor*

HANS LUB, *medieval fiddle*

DAVID CATALUNYA, *clavisimbalum*

JUSTEIN GUNDERSEN, *recorders and artistic director*

RECORDED IN HOFF CHURCH,  
HOFF 08-10 OCTOBER 2010

PRODUCER: VEGARD LANDAAS

BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN

EDITING: VEGARD LANDAAS

MASTERING: THOMAS WOLDEN

BOOKLET NOTES: JUSTEIN GUNDERSEN  
AND FRANCESCO ZIMEI

ENGLISH TRANSLATION: JIM SKURDALL

ITALIAN TRANSLATION: ANTONIO DOMENICO TRIVILINO

COVER DESIGN: BLUNDERBUSS / ANETTE L'ORANGE

PHOTO: MANUSCRIPT DETAILS FROM PERUGIA,  
BIBLIOTECA COMUNALE AUGUSTA, MS.3065 IR

THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH  
SUPPORT FROM FUND FOR PERFORMING ARTISTS