

BRUMEL ANTOINE

Compositore, cantore e maestro di Cappella fiammingo

(Fiandra francese 1460 ca. - dopo il 1520)

Se dalla citazione che di lui fece G. Crètin è lecito ritenere che Brumel sia stato allievo di Ockeghem, si deve concludere che i suoi studi lo indirizzavano a Parigi.

Secondo il protocollo capitolare di Notre-Dame il Chartres, il chierico Anthonius Brumel venne accolto il 9 VIII 1483 come primo cantore nelle Ore canoniche e nel Mattutino: si ignora peraltro per quanto tempo abbia tenuto tale incarico.

Alla fine del secolo soggiornò a Laon, al centro della Fiandra francese, dove rivestì la carica di canonico.

Il 5 I 1498 il capitolo della cattedrale di Notre-Dame di Parigi decise di nominarlo prefetto dei ragazzi cantori, che doveva istruire "in cantu e in bonis moribus".

Il 9 IX 1500 gli fu concessa una licenza per ritornare nella città natale, della quale non si sa nulla. Sembra che non fosse soddisfatto della sua situazione, tanto che il rifiuto del capitolo di accogliere un ragazzo cantore da lui presentato (il 16 XI 1500) lo costrinse a dimettersi dalla carriera.

Il suo successore era già in carica nel marzo 1501; in seguito le sue tracce si perdono ancora.

Alcuni anni dopo il suo nome si incontra a Lione o a Leone (non è chiaro se si tratti di Catania); qui egli era, come risulta da una lettera, al servizio del duca di Sora, Sigismondo Cantelmo, il cui cognato, Alfonso I duca di Ferrara, si adoperò, pare intorno al 1504, per assicurarsi Brumel come maestro di Cappella a vita (carteggio dell'Archivio di Stato di Modena, pubblicato da E. Van der Straeten).

Il contratto di impiego rivela che Alfonso teneva Brumel in grande considerazione: gli vennero infatti concessi uno stipendio annuale di 150 ducati d'oro, uno o più benefici per un ammontare di almeno 100 ducati, una casa a Ferrara, ed altro.

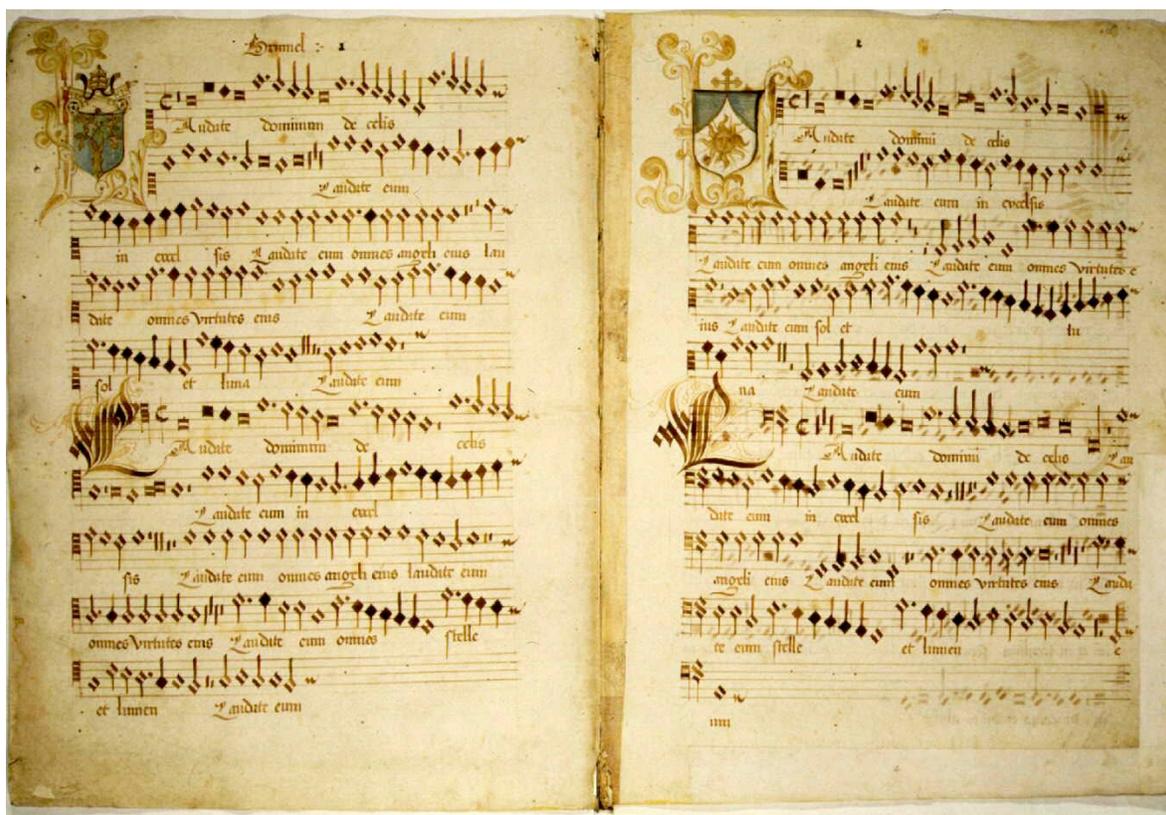
Forse doveva sostituire Josquin Desprez, che era stato a Ferrara nel 1503, o Obrecht, morto nel 1505. Non è stato finora possibile stabilire il

momento in cui Brumel assunse il servizio, né la relativa durata.

Quando Alfonso nel 1510 sciolse la Cappella musicale, anche Brumel dovette esser licenziato; nel 1513 fu alla corte di Papa Leone X, ma probabilmente non come membro della Cappella.

Ritornò quindi a Ferrara, dove era ancora in vita del 1520.

Il grande numero di sue composizioni pubblicate o tramandate in molteplici manoscritti, nonché varie fonti letterarie attestano la considerazione in cui Brumel era tenuto, per lo meno fino alla metà del XVI sec..



Già nel 1490 F. Gaffurio lo nominava nella *Practica musicae* e ricorda una caratteristica tecnica che Brumel aveva in comune con Obrecht, con Josquin Desprez, con J. Tinctoris e con altri: la condotta della voce superiore del basso per decime parallele, con un tenor libero.

Nella *Déploration* in morte di Ockeghem (1495) G. Crétin lo colloca accanto a Josquin Desprez, a Gaspar Van Weerbecke ed a Compère.

La visione del paradiso nel *Livre de la deablerie* di Eloy d'Amerval (Parigi 1508 ca.) chiude l'elenco dei compositori celebri con Brumel, con Josquin Desprez e con J. Tinctoris.

Brumel viene inoltre citato da T. Folengo (*Maccaronicon* libro XXV), da Glareanus (*Dodekachordon*, 1547, con numerosi esempi delle sue composizioni), da A. Petit Coclico (*Compendium*, 1556) e da altri.

Le sue composizioni, prevalentemente a quattro voci, sono destinate alla chiesa, se si eccettuano alcune *Chansons* francesi. Nelle *Messe* Brumel impiega come *cantus firmus* il corale gregoriano (*Missa dominicalis*, *Missa de Beata Virgine*) ed inoltre la sequenza di Pasqua *Victimae paschali*, canzoni profane e, in un caso, i toni dell'esacordo.

Talora si incontrano anche composizioni a canone, per esempio nella messa *Da pacem*, mentre in quelle *A l'ombre d'un buissonet* sono scritti soltanto il basso ed il contralto, mentre il soprano e tenore devono seguire in canone alla quarta superiore.

La messa *Et ecce tarare motus* è a dodici voci; nel *Chorbuch* della Cappella della corte bavarese di Monaco che riporta quest'opera, sono citati per mano di Orlando di Lasso trentatré nomi di cantori che nel 1570 presero parte alla esecuzione della composizione.

La maggior parte dei *Mottetti* di Brumel sono per lo più composti su canti mariani.

L'Exemplum octo modorum 8 vocum cuiusvis toni, pubblicato da G. Faber nel 1553, ha una struttura polimodale, nella quale ogni voce è scritta in un differente modo ecclesiastico.

Quanto ai *Bicinia* si tratta probabilmente di frammenti di messe e mottetti cui è stato applicato un nuovo testo.

Il fatto che la sua rielaborazione del Lied basso-tedesco *Tandernaken up den Rhin* figurò nelle intavolature d'organo di L. Kleber e di H. Buchner ne prova il rapido successo.

Sebbene Brumel dominasse con maestria la tecnica della composizione polifonica, è tuttavia evidente in lui lo sforzo di collegare tra loro i suoni in modo semplice e gradevole, per giungere ad una certa oggettività dell'espressione.

Pur risentendo certamente l'influsso di Ockeghem, è fra i più insigni esponenti della generazione di Josquin Desprez, al quale rimane tuttavia inferiore per vastità di rappresentazione e ricchezza di fantasia.

Studi più recenti (O Gombosi e di H. C. Wolff) hanno anche attestato il giudizio eccessivamente entusiasta di A. W. Ambros (*Geschichte der Musik*, vol. III), che voleva vedere in Brumel uno dei più importanti precursori di Palestrina; tale opinione di A. W. Ambros derivava dalla chiara comprensibilità del testo, dalla limpidezza dell'armonia e dalle

linee melodiche e dalla scorrevolezza del contrappunto nella costruzione basata costantemente sull'imitazione, in particolare nelle messe *De dringhs* e *De beata Virgine*.

Invece in altre opere, come nella messa *L'homme armé*, si notano alcune debolezze: temi brevi, frequenti cadenze e fedeli ripetizioni di passaggi che se danno equilibrio alla struttura, interrompono però l'ampio fluire dallo svolgimento dell'idea.

La modernità di Brumel si rivela particolarmente nella tendenza dell'unità tematica; per esempio mentre nella messa *L'homme armé* costruisce tutte le voci su variazioni del *cantus firmus* e tutte le parti incominciano con l'inizio del tema del Lied, la messa *Descendi in ortum* è costruita in modo che il tenor non si distingue più dalle altre voci, cioè "si stabilisce la completa uguaglianza tematica di tutte le voci nel senso rinascimentale".

La messa a dodici voci *Et ecce terrae motus*, che contiene già un accenno alla tecnica dei cori spezzati rappresenta per quell'epoca una curiosità ed annuncia il primo barocco.